

U-Bahnraum als Raum der Szene

Christoph Rodatz

Das Wort Szene im Zusammenhang mit dem Thema U-Bahnarchitektur erweckt den Eindruck, als könnte es in diesem Artikel um Alltags- oder Populärkultur gehen. Sprechen wir doch von einer Szene, der Musiker*innen oder auch Jugendliche angehören, aber auch von der rechtsradikalen Szene oder der Drogenszene. Man trifft sich im Szenetreff oder ist Teil einer bestimmten Szene. Ein sehr viel älterer Gebrauch des Terminus Szene steht in Verbindung mit dem Theater. Ursprünglich bedeutet das griechische Wort σκηνή Tempel, Haus oder Zelt, wurde aber schon in der Antike synonym für die Bühne verwendet.

Für die beiden eingeführten Verwendungen des Begriffs Szene gilt als Gemeinsamkeit, dass ein Bereich beschrieben wird, der sich von einem ihn umgebenden Raum herauslöst. In dieser Form beschreibt auch der Philosoph Gernot Böhme den Begriff Szene. Sie sei ein Raum, „der gegenüber der Welt abgetrennt ist, der Menschen vor dem realen Geschehen schützt.“¹ Gleichzeitig kann die Szene aber gerade deshalb, weil sie ausgrenzt, für eben jene Außenstehenden als interessanter und die Aufmerksamkeit weckender Raum in Erscheinung treten.

Das Aufeinandertreffen dieser zwei Pole – abgetrennter Raum sowie Aufmerksamkeit erzeugender Raum – ist Grundlage für Theater. Ganz gleich, was sich in der Szene ereignet, ob ein Stück von Goethe gespielt wird, ein Raum gestaltet ist, der eine besondere Ausstrahlung hat oder Personen auf besondere Weise darin handeln: auf der einen Seite gibt es so etwas wie eine Bühne und auf der anderen Seite befindet sich ein Publikum, das sich dieser Bühne widmet.

Was aber hat die Denkfigur der Szene nun mit U-Bahnräumen zu tun? Szene wird im Folgenden als spezifischer Raum leiblicher Anwesenheit betrachtet, der eine gewisse Form von Arrangement hervorbringt und der nicht nur dem Theater zugeordnet werden kann, sondern sich auch innerhalb unserer Alltagswelt etabliert. Damit aber dieser letzte Aspekt möglich wird, sind gewisse Bedingungen notwendig, die es in der Folge genauer zu beschreiben gilt. Interessanterweise stellen U-Bahnhöfe, U-Bahnen und das U-Bahnfahren eben diese Bedingungen in sehr unterschiedlichen Ausprägungen zur Verfügung. Deshalb wird es etwas zugespitzt auf den nächsten Seiten darum gehen, U-Bahnhöfe als Bühnen, einfahrende Züge als Akteurinnen und Fahrgäste (sowohl im Zug, als auch auf dem Bahnsteig) ebenso als Akteur*innen sowie als Publikum zu begreifen.

In einem ersten Schritt will ich aus einem phänomenologischen Zugang heraus den Fokus auf den Terminus der Szene richten. Hierbei werde ich mich vor allem auf die von Gernot Böhme entwickelte *Neue Ästhetik*² und später auf das von mir in Anknüpfung an Böhme ausformulierte Phänomen des *Schnitts durch den Raum*³ berufen. Von dort werde ich überschwenken zur Frage, in welcher Weise und durch welche Konstellationen sich Szenen im

Alltagsraum und im Besonderen in U-Bahnräumen ergeben. Dabei gehe ich in Anlehnung an Böhme vom – im Folgenden weiter spezifizierten – Raum der Anwesenheit aus und der Frage, inwieweit sich hierin ein Handlungsraum, Wahrnehmungsraum und Stimmungsraum so ausdifferenzieren, dass sich so etwas wie eine Bühne und ein Zuschauerraum herausbilden.

Die Szene und der Schnitt durch den Raum

Böhme kritisiert seit Anfang der 1990er Jahre in seinem phänomenologischen Ansatz die vorherrschende Ästhetik, weil sie aus seiner Sicht zu eng an eine rein rezeptionsorientierte Kunstkritik gebunden sei. Alternativ entwickelt er eine Ästhetik, die er als allgemeine Wahrnehmungslehre oder auch Aisthetik versteht, in deren Zentrum der Raum leiblicher Anwesenheit mit dem Fokus auf Handlungen, Wahrnehmungen und Stim-



Abb. 1–4: Szenen aus der Performance Subway Art Gallery Opening von Improv Everywhere, New York, 2009

mungen steht. Dabei geht er davon aus, dass unsere alltägliche Befindlichkeit im Raum durchdrungen ist von ästhetischen Erfahrungen. Und weil das Theater die Eigenschaft hat, dass sich dort Dinge ereignen, die sich so auch in der alltäglichen Welt ereignen könnten, beschreibt er die Theaterszene als paradigmatischen Ort für seine *Neue Ästhetik*.⁴

In der Szene, so Böhme, treten Dinge und Personen in Erscheinung. Diese Erscheinungen werden im Theater als eine phänomenale Wirklichkeit wahrgenommen, die von der sie erzeugenden Realität abgelöst sein kann. Diese Ablösung beschreibt er exemplarisch mit der Differenz von Spiel und Ernst. „Auf dem Theater wird gespielt, das Theater isoliert institutionell die Wirklichkeit von der Realität [vom Ernst, C.R.]“⁵. So erfahren wir einen Mord auf der Bühne als phänomenale Wirklichkeit, obwohl er sich nicht tatsächlich als reale Hand-

lung zwischen den Akteur*innen ereignet. Eine Szene in diesem Sinne ist der *Ort der Erscheinung*, also der Ort auf dem etwas in Erscheinung tritt, z.B. die Bühne. Und sie ist auch der *Raum in der Erscheinung*, also der fiktive Raum in dem sich im genannten Beispiel ein Mord ereignet.⁶

Zur Erzeugung einer Erscheinung, bei der sich eine phänomenale Wirklichkeit herausbildet, die von der Realität abgelöst ist, dient die Inszenierung. Deren Ziel ist es „eine Korrespondenz zwischen der Szene und dem was in ihr erscheint“⁷ herzustellen. Die Wirklichkeit einer Königin, so ein Beispiel von Böhme, wird über die Szene erzeugt, in der sie erscheint: ihr Auftreten, ihre Kleidung, ihre Insignien oder ihr Hofstaat.⁸ Zugleich beschreibt Böhme die Szene als kontrastierenden Ort: Etwas trete erst dadurch in Erscheinung, dass es sich von einer Szene abhebt.⁹ Daraus schließt er: „etwas oder jemanden inszenieren bedeutet, ein Arrangement zu schaffen, das sein Erscheinen ermöglicht und durch Korrespondenzen steigert.“¹⁰ Diese Differenz von Wirklichkeit und Realität ist nach Böhme nicht nur dem Theater vorbehalten, sondern ereignet sich ebenso in Alltagssituationen. Die „Ästhetisierung der Realität“¹¹ oder auch „Inszenierung der Realität“¹², findet dann statt, wenn wir mit Inszenierungen der Alltagswelt konfrontiert werden: in der Politik, der Warenwelt, der Architektur oder auch der Selbstinszenierung von Personen.

Mein Ansatz löst sich nun von Böhme, weil ich die Szene ein Stück weit von der Inszenierung abkopple und mich stärker auf das von ihm angesprochene Arrangement konzentriere. Meinem Verständnis nach spielen zur Schaffung einer Szene das räumliche Gefüge und die darin stattfindenden Handlungen, möglichen Wahrnehmungen und erfahrbaren Stimmungen eine zentrale Rolle, selbst dann, wenn das Ereignis nicht inszeniert ist. Dieses Gefüge wird durch das Phänomen des *Schnitts durch den Raum* erzeugt. Unter dem Schnitt verstehe ich ein *Zwischen*, das sich sowohl im klassischen Theaterbau als auch im Alltagsraum etablieren kann. Der Schnitt wird im Theaterbau architektonisch vorgegeben und trennt die Bühne vom Zuschauerraum. Der Schnitt entsteht aber auch dann, wenn ich auf dem Weg durch die Fußgängerzone an Straßenakrobat*innen vorbeikomme. Oder er entsteht, wenn ich, während ich in der U-Bahn sitze, für einen kurzen Moment dem Gespräch mir gegenüberstehender Personen lausche. In Anlehnung an die bisherigen Ausführungen zur institutionellen Anordnung, die der Theaterbau vorgibt, unterscheide ich zwischen einem materiellen und einem phänomenalen Schnitt durch den Raum.

Da das Phänomen des Schnitts durch den Raum sehr störanfällig, gleichzeitig aber Voraussetzung für die Szene ist, schafft das Theater seit Jahrtausenden einen materiellen Schnitt, der dem Zweck dient, eine Szene auf Dauer zu stellen. So bildet sich der Schnitt zwischen dem Bühnen- und dem Zuschauerraum und in diesem Gefüge sind sowohl die Bühne, der Vorhang, das Portal, als auch die Anordnung der Sitzreihen oder die Verdunklung des Zuschauersaals an seiner Etablierung beteiligt. Der materielle Schnitt schafft über die physische Trennung einen stabilen Zustand, der eben jene Szene auf Dauer zu stellen vermag, auch weil sich für die Zuschauer*innen eine Ablösung zwischen Wirklichkeit und Realität einstellen kann.

Der phänomenale Schnitt durch den Raum ist nun etwas weniger greifbar. Ich hatte bereits ausgeführt, dass der Schnitt ein *Zwischen* sei. Dieses befindet sich zwischen einem Ich und einer Szene. Er äußert sich als Phänomen im Hier und Jetzt und erfordert die leibliche Anwesenheit bzw. Befindlichkeit des



Ichs im Raum. Befindlichkeit ist hier – wie schon von Böhme ausgeführt – im doppelten Sinn des Wortes zu verstehen: Sich in einem Raum befinden sowie in diesem auf eine bestimmte Art gestimmt zu sein.¹³ Der phänomenale Schnitt etabliert sich allein aus dieser Befindlichkeit heraus, die sich in einen Handlungsraum, Stimmungsraum und Wahrnehmungsraum ausdifferenzieren lässt.¹⁴ Damit eine Szene entstehen kann, müssen in diesen drei Räumen Schnitte entstehen. In der Regel sind sie nicht materiell, sondern etwas oder jemand tritt in Erscheinung, wodurch sich spezifische Situationen von Handeln, atmosphärischem Spüren und Wahrnehmen ergeben. Ich will dies jetzt direkt an Gegebenheiten von U-Bahnräumen erläutern und beginne mit dem Schnitt durch den Handlungsraum.

U-Bahnraum als Handlungsraum

In Reportagen oder Reiseberichten über Metropolen wie New York, Tokyo oder Paris wird deren Rastlosigkeit und hohe Dichte an Menschen, Gebäuden und Verkehrsmitteln oft durch den Einsatz von Zeiträffern charakterisiert. Diese Stadt und ihre Menschen kommen nie zur Ruhe, so ist die Botschaft. Mit dem Heranwachsen der Großstädte Mitte des 19. Jahrhunderts reagiert die Figur des Flaneurs auf diese Rastlosigkeit durch Ziel- und Planlosigkeit. Walter Benjamin beschreibt in seinem Aufsatz *Der Flaneur* diesen teilweise ins absurde ausgeprägten Antagonismus: „Um 1840 gehörte es vorübergehend zum guten Ton, Schildkröten in den Passagen spazieren zu führen.“¹⁵ Eine weitere Charakteristik der Figur des Flaneurs führt die Kunstkritikerin und Autorin Angela Hohmann am Beispiel von Charles Baudelaire ein: Er habe die Doppelbegabung besessen, in seinem Flanieren sowohl Geschichten des Alltags zu finden, als auch diese literarisch zu verarbeiten.¹⁶ Dieser kurze Exkurs bringt mich zu U-Bahnräumen, denn ihr Handlungsraum begünstigt diese Doppelbegabung, einerseits in den Alltagsraum involviert zu sein und trotzdem in ihm Szenen zu entdecken. Gleichzeitig schaffen sie aber auch Handlungsräume, die die Bahnfahrenden zu Akteur*innen – gewollt oder ungewollt – werden lässt.

Trotz der Rastlosigkeit sind U-Bahnhöfe und U-Bahnfahrten Orte und Tätigkeiten, die vom Warten geprägt sind. Wir warten am Kartenautomat, am Schalter, an der Durchgangsschranke, auf der Rolltreppe oder am Bahnsteig. Aber auch während der Fahrt selbst sind wir Wartende, die gezwungenermaßen sich mit vielen anderen Fahrgästen an einem Ort aufhalten und darauf warten, an einer Haltestelle aussteigen zu können. Der Soziologe Rainer Paris beschreibt als eines von fünf strukturellen Merkmalen des Wartens die „erzwungene Passivität“¹⁷: „Ein wesentliches Moment ist die Einschränkung der räumlichen Mobilität. Das Warten ‚nagelt uns fest‘. Es verlangt körperliche Präsenz und restringiert gleichzeitig jeden motorischen Ausgleich.“¹⁸ Diese Passivität zwingt uns aber nicht nur zum Nichtstun, sondern gleichermaßen auch, uns auf die Suche nach einer alternativen Zeitüberbrückung zu begeben. Strategien dafür sind die Nutzung von Medien wie Bücher, Zeitungen oder Smartphones. Andere suchen die Unterhaltung mit Mitreisenden. Eine weitere Strategie ist, sich wahrnehmend seinem Umfeld zu widmen. Und ein letztes Mittel kann auch sein, trotz oder gerade wegen der Einschränkung räumlicher Mobilität auf sich aufmerksam zu machen. Diese letzten beiden Handlungsweisen der Zeitüberbrückung sind diejenigen, die Aspekte des

Theaters und der Szene in den U-Bahnraum holen.

Böhme beschreibt Räume, die dazu einladen, sich ganz der Wahrnehmung einer dort anwesenden phänomenalen Wirklichkeit zu widmen als handlungsentlastete Räume. Museen, Kunstgalerien oder auch das Theater sind solche Orte. „Die Welt des Theaters ist gegenüber unserer Lebenswelt abgetrennt, und insofern wir in sie eintreten, befinden wir uns im handlungsentlasteten Raum.“¹⁹ Handlungsentlastet bedeutet im Grunde, dass weder ich mit dem Eingreifen in meinen Handlungsraum durch andere oder Dinge um mich herum, noch meine Umgebung mit meinem Eingreifen rechnen müssen.²⁰ Letztlich möchte das Theater mit der Trennung von Bühne und Zuschauerraum genau dies bewirken: es will zwei unterschiedliche Handlungsräume stabilisieren. Dennoch weiß ein Publikum, dass es auch im Theater mit dem Eingreifen anderer rechnen muss oder selber in das Geschehen eingreifen kann, auch wenn dies auf Grund der kulturellen Verabredung nur selten vorkommt.

U-Bahnräume sind diesbezüglich anders strukturiert, da es ebendiese theaterspezifische kulturelle Verabredung nicht gibt. Gleichzeitig ergibt sich durch die immer wieder eintretende erzwungene Passivität in der Kombination mit räumlichen Arrangements die Chance auf eine Handlungsentlastung: Man steht und wartet auf seine Bahn und hat dabei einen guten Blick auf die gegenüberliegende Plattform oder andere Fahrgäste. Oder man sitzt in der Bahn und die Sitzordnung ermöglicht es, andere Fahrgäste zu beobachten. Dieses Phänomen ist von Künstler*innengruppen in den vergangenen Jahren mehrfach thematisiert worden. Deren Arbeit dient hier zur Konkretisierung meines Arguments.

Die New Yorker Performance Gruppe *Improv Everywhere*²¹ hat 2009 in der dortigen U-Bahnhaltestelle 23rd Street den Aspekt des U-Bahnsteigs als handlungsentlasteten Ort künstlerisch aufgenommen. In ihrem Projekt *Subway Art Gallery Opening*²² wurde für einen kurzen Zeitraum auf einem der Bahnsteige eine Kunstgalerie eröffnet. Die in diesem Raum vorgefundenen Gegenstände wurden zu Kunstobjekten erklärt. Die für Museen und Galerien üblichen Schilder mit Titel und Erklärungen, wurden neben Alltagsgegenständen, wie einer Anzeigetafel, einem Mülleimer oder einer Sitzbank angebracht. Ferner wurde eine Garderobe eingerichtet, Sekt ausgeschenkt und eine Cellistin begleitete das Geschehen mit klassischer Musik (Abb. 1).²³ Neben vielen Akteur*innen, die sich in dem vorherigen Wissen um die Aktion in Abendgarderobe gekleidet hatten (Abb. 2), wurden auch zufällig am Geschehen vorbeikommende U-Bahnfahrgäste in die Situation versetzt, sich für einen kurzen Moment auf das Spiel einzulassen (Abb. 3). Dazu konnten sie genau das machen, was sie von Museen und Galerien kennen: sich aus dem Alltagstrott herausbegeben und in eine betrachtende Position begeben. Die Szene, in der eine Galerie in Erscheinung tritt, schaffte einen Raum, der es ermöglichte, sich vermeintlichen Kunstgegenständen oder der Musik zuzuwenden. Oder aber sie konnten auch einfach nur Zuschauende sein, die sich die Szene einer Galerie von außen anschauen (Abb. 4). *Improv Everywhere* haben eine Intervention umgesetzt, mit der sie – vielleicht bewusst – den Aspekt der Handlungsentlastung in Kunstgalerien und U-Bahnhaltestellen thematisiert haben.

Was aber geschieht, wenn aus dem vermeintlichen Spiel tatsächlich ernst wird? Ich will ein Gedankenspiel einer Situation heranziehen, in dem der geschützte Raum einer künstlerisch erzeugten Szene verlassen wird: Angenommen, es käme eine Person in die Bahn, die sich auffällig benimmt, vielleicht ande-

re Passagiere anpöbelt oder laut mit sich selbst spricht. Durch ihr Handeln erzeugt diese Person einen Kontrast zur bisherigen Situation und tritt auf besondere Weise in Erscheinung. Sofern ich mich in größerer Entfernung zur Person befinde und den Eindruck gewonnen habe, dass sie nicht bedrohlich ist, ist es mir möglich, in eine handlungsentlastete Position zu gehen. Dann werde ich zum Zuschauer dieser Szene, die von dieser Person erzeugt wird und in die andere Fahrgäste gegebenenfalls ungewollt involviert werden. Diese werden dann zu Akteur*innen. Hier wird noch einmal deutlich, wie anfällig das Phänomen vom Schnitt durch den Raum ist, weil ich, durch ein Eingreifen dieser Person, schlagartig vom handlungsentlasteten Zuschauer in die Rolle des Akteurs gezwungen werden kann. Im schlimmsten Fall werde ich jetzt durch die physische Realität dieser Person bedroht. Aus einer Szene mit mir als Zuschauer wird eine mit mir als Akteur, die sich für mich dann völlig auflöst, weil sie zur Bedrohung wird und mein Handeln und vielleicht auch das anderer erfordert.

In einer Zeit, in der fast jede Person ein Smartphone bei sich trägt und damit immer einen Bildschirm und einen Fotoapparat bei sich hat, spielt der Aspekt der Handlungsentlastung eine zentrale Rolle. Um das Smartphone nutzen zu können, ist es wichtig, nicht handelnd unterwegs zu sein und gleichzeitig auch nicht mit dem Eingreifen anderer rechnen zu müssen. Gleichzeitig gibt es auch immer mehr Situationen, in denen Personen die Welt durch das Objektiv Ihres Smartphones verfolgen und darin die moralische Pflicht, einzugreifen oder den Anstand, keine Unfallopfer zu filmen, verlieren. Handlungsentlastung und Wahrnehmung sind also eng aneinandergekoppelt.

U-Bahnraum als Wahrnehmungsraum

Die gerade beschriebene Handlungsentlastung ist eine wesentliche Voraussetzung dafür, sich in der Wahrnehmung einer anwesenden phänomenalen Wirklichkeit – losgelöst von der sie bildenden Realität – widmen zu können. Böhme beschreibt den Wahrnehmungsraum als einen Raum, der durch die Reichweite unserer Wahrnehmung aufgespannt wird; gleichzeitig sind wir durch unsere Wahrnehmung bei den Dingen im Raum.²⁴ Sehen und Hören ermöglichen es uns, Distanz zu wahren und dennoch bei den Dingen und Personen sein zu können. Es ist dies, was den Schnitt durch den Wahrnehmungsraum auszeichnet: dort anwesend sein zu können, ohne anwesend zu sein. Die klassischen Künste und auch Medien bauen überwiegend auf diese Form der audio-visuellen Wahrnehmung. Auf die Alltagswelt übertragen wird diese Selbstverständlichkeit zu schauen und zu hören schnell als Aufdringlichkeit oder auch Voyeurismus empfunden. Georg Simmel hat in seinem *Exkurs über die Soziologie der Sinne* hierzu eine passende Beobachtung gemacht: „Das Auge kann seinem Wesen nach nicht nehmen, ohne zugleich zu geben, während das Ohr das schlechthin egoistische Organ ist, das nur nimmt, aber nicht gibt; [...] Es büßt diesen Egoismus damit, dass es nicht wie das Auge sich wegwenden oder sich schließen kann, sondern, da es nun einmal bloß nimmt, auch dazu verurteilt ist, alles zu nehmen, was in seine Nähe kommt.“²⁵

Dem Auge, folgt man Simmel, fällt es also sehr viel schwerer, einen Schnitt durch den Wahrnehmungsraum zu vollziehen. Denn ein wichtiges Element dieses Schnitts ist, dass der Wahr-



Abb. 5-8: Stills aus dem Film ‚Bewegtes Land‘ von Datenstrudel, 2017



Abb. 9: Fotografie von Reinier Gerritsen: „Paris DNA no. 0239“, 22. August 2017

nehmende einer Szene nicht Teil dieser ist. Bekommt mein Gegenüber mit, dass ich sehend in seinem Raum anwesend bin, löst sich der Schnitt auf. Allein schon, weil ich mich er tappt fühle, wegschaue und damit in ein Handeln komme. Dem Theater kann dies nicht widerfahren, sieht es doch explizit die Zu-Schauenden vor. In der U-Bahn wird der Blick einer anderen Person hingegen schnell als Voyeurismus erfahren. Weil das Auge ein gebendes Wesen hat, man also sofort erkennt, dass man angeblickt wird, bieten die Tunnelfahrten die Möglichkeit den Blick *über Bande* zu spielen. Das Fenster wird zu einem Spiegel, zu einer Art Bildschirm, der als materieller Schnitt die an sich im Hier und Jetzt anwesenden Personen indirekt oder auch vermittelt in Erscheinung treten lässt.

Ein weiterer materieller Wahrnehmungsschnitt ergibt sich durch den Blick aus dem Fenster beim überirdischen Bahnfahren. Der Film- und Medienwissenschaftler Joachim Paech beschreibt den Blick aus dem Zugfenster Mitte des 19. Jahrhunderts als Vorprägung für zukünftige Kinobetrachter*innen.²⁶ Das Filmemacherduo *Datenstrudel*²⁷ hat Paechs Ansatz wörtlich genommen. In ihrem Projekt *Bewegtes Land*²⁸ machten sie das Zuginnere zum Zuschauerraum (Abb. 5 und 6) und die Landschaft durch die der Zug sich bewegte an diversen Schauplätzen während der Fahrt zur Bühne. Auf der Fahrt zwischen dem Bahnhof Jena Paradies und Naumburg wurden eine Vielzahl von Akteur*innen und Bühnenbildern in Szene gesetzt. Hierbei konnten Märklin-Eisenbahn-Dörfer (Abb. 7), Weiße Haie (Abb. 8) oder Trabi-Verfolgungsjagden (Abb. 6) entdeckt werden, oder es tauchte immer wieder die vermeintlich selbe Person auf, die zu Fuß das Wettrennen mit dem Zug aufgenommen zu haben schien. Derweil waren die Bahnfahrenden zufälliges, manche aber auch bewusst gewähltes Theaterpublikum. Oder: vielleicht verpassten sie auch alles, weil sie sich ganz ihrem Buch oder Smartphone widmeten.

Beim Fahren mit der U-Bahn, bedarf es keiner so expliziten Inszenierung des Außenraums, weil letztlich bei jeder Einfahrt in eine Haltestelle, gleich dem Öffnen eines Vorhangs, eine Szene in Erscheinung tritt. Das macht deutlich, welche Relevanz der Erscheinungswert einer Haltestelle hat. Über die mögliche Signalwirkung, die als Erkennungsmerkmale für Stationen im Sinne eines Leitsystems dienen können, können sie aber auch

ein Narrativ vielfältigster Art erzeugen.

Das Hören, als weiterer Aspekt, ermöglicht eine Anwesenheit in einer Szene, ohne dass die anderen innerhalb der Szene Anwesenden hierauf aufmerksam werden. Simmel, in Ergänzung zum oben zitierten Abschnitt, beschreibt das Wesen des Hörens als „überindividualistisch“²⁹. „Was in einem Raume vorgeht, müssen eben alle hören, die in ihm sind, und dass der Eine es aufnimmt, nimmt es dem Andern nicht fort.“³⁰ Straßenmusiker*innen nutzen diesen Hörzwang, der das schlechte Gewissen, konsumiert zu haben, ohne bezahlen zu wollen, steigert. Ähnlich verhält es sich mit Situationen, bei denen ich gezwungen bin, (Telefon-) Gespräche anderer mitzuhören. Deren Privatheit und Intimität innerhalb des öffentlichen Raums bilden oftmals Szenen. Hier wird einem nicht nur das Mithören, sondern gleichzeitig auch die Gestimmtheit der (telefonierenden) Personen aufgezwungen.

U-Bahnraum als gestimmter Raum

In all der benannten Betriebsamkeit, die gleichzeitig immer auch mit kurzen handlungsentlasteten Zeiträumen und gegenseitigen zwischenmenschlichen oder dinglichen Wahrnehmungskonstellationen auf engstem Raum verbunden sind, sind U-Bahnräume auch gestimmte Räume, die im Vergleich zu anderen Alltagsräumen eigene Spezifika mit sich bringen.

Als Stimmungsraum beschreibt Böhme einerseits den Raum, über dem eine bestimmte Stimmung liegt³¹ und andererseits die „räumlich ergossene Atmosphäre, an der ich mit meiner Stimmung partizipiere“.³² Ein Schnitt durch den Stimmungsraum ergibt sich dann, wenn ich als im Raum leiblich Anwesender eine Atmosphäre als besondere erfahre. Eine solche Erfahrung findet nach Böhme dann statt, wenn ein Raum eine besondere Gestimmtheit vorgibt, in die ich dann hineingerate. So bezeichnet er diesen räumlichen Übertritt als Ingressionserfahrung und nennt als Beispiel den bewussten Stimmungswechsel, der einem beim Betreten eines Saals mit festlicher Atmosphäre widerfährt.³³ Die Wahrnehmung einer besonderen Stimmung findet auch dann statt, wenn meine Stimmung von der eines Raumes abweicht, in den ich hineingerate. Dies nennt Böhme eine Diskrepanzerfahrung:³⁴ heiter gestimmt gerate ich beispielsweise

in eine angespannte Situation. Diese zwei Erfahrungen auf U-Bahnräume anzuwenden, führt dazu, sich mit dem gestalteten U-Bahnraum zu befassen sowie mit den zwischenmenschlichen Handlungen und Wahrnehmungen darin.

Man erlebt beim Betreten eines U-Bahnhofes in der Regel eine Ingressionserfahrung. Neben dem Wechsel vom Außen- zu Innenraum, spürt man einen Wechsel zwischen Weite und Enge. Gerade wenn man auf der Rolltreppe in die Tiefe fährt, ist dieser Wechsel besonders erfahrbar, weil man – sofern man steht – handlungsentlastet seinem Ziel entgegenfährt. Ähnlich ist auch der Wechsel von der Haltestelle in den U-Bahnzug. Wieder kommt es zu einer Verengung, die oftmals noch von der Fülle der Bahn abhängig ist. Aber auch das Betreten in die andere Richtung, von der Bahn in die Haltestelle, ist – wie beim Betreten einer Haltestelle, wenn man von außen kommt – mit einer Ingressionserfahrung verbunden. Vielleicht öffnet sich hier eine Weite, Wärme oder Kühle. Vielleicht wird der Charme einer Gestaltung aus den 1970er Jahren oder ein prunkvoller Glanz spürbar. Genauso gut kann ich aber auch in eine dunkle, stinkende und daher bedrohlich gestimmte Atmosphäre gelangen.

Wechselt man den Fokus von den Räumen zu den Menschen, so erzeugt das kontinuierliche Kommen und Gehen neuer Personen auf Bahnsteigen oder in den Bahnen immer wieder neue Stimmungsgefüge. Betritt eine Person die Bahn oder eine Haltestelle und verändert dadurch die vorliegende Stimmung, so erfahre ich das als Diskrepanzerfahrung. In diesem Fall tritt mir die Szene deshalb in Erscheinung, weil sie kontrastiv zum gewesenen Ist-Zustand ist. Interessanterweise gerate ich so, ohne mich selber zu bewegen, in einen neu gestimmten Raum.

Fazit

Der Fotograf Reinier Gerritsen³⁵ hält Szenen fotografisch fest und schafft so Narrative. Sein Vorgehen besteht darin, mehrere Fotos von einer Szene zu machen. Anschließend werden diese durch digitale Bildbearbeitung zu einem Gesamtbild montiert. Das fertige Bild (Abb. 9), das letztlich wie ein Schnappschuss wirkt, zeigt somit Momentaufnahmen, die innerhalb eines längeren Zeitraums aufgenommen worden sind. Hierdurch wird in das einzelne Bild inszenatorisch ein Narrativ integriert. Für meine Betrachtung ist dabei wichtig, dass Gerritsen letztlich flaneurähnlich den gerade beschriebenen Schnitt durch den U-Bahnraum für seine fotografische Arbeit nutzt. In einem Interview beschreibt Gerritsen sein Vorgehen mit den folgenden Worten: „I wander around, and a few times a day I see a combination of people, a group, who have the specific qualities I’m looking for. At that moment, within a few seconds, I make ten pictures whereby I direct my auto-focus in every shot on the next person in the group. Later at home, I glue these pictures together to form the initial situation I photographed on that specific time and place.“³⁶

Er bringt sich selber für einen kurzen Zeitraum in eine handlungsentlastete Position, die es ihm ermöglicht, eine Szene aufgrund einer dort vorherrschenden Stimmung auszumachen und sie dann visuell durch den Sucher des Fotoapparates festzuhalten. Im letzten Schritt der Nachbearbeitung begibt er sich in den Modus der Inszenierung und erstellt ein Bild, das, trotzdem es suggeriert, nur einen einzigen Augenblick zu zeigen, sehr bewegt erscheint. Und so erzeugt er ein Bild, dass für sich genommen eine Szene bildet, weil in ihm eine Narration in Erscheinung tritt,

die über das Mittel der Inszenierung einer zur Zeit der Entstehung der Bilder nicht-inszenierten Alltagssituation erstellt wird.

Dieses Beispiel zeigt noch einmal auf, warum U-Bahnräume auf besondere Weise – im Vergleich zu anderen Alltagsräumen – Inkubatoren oder auch Katalysatoren für Szenen sind. U-Bahnräume sind Räume, in denen sich Alltagsszenen herausbilden können und die daher auf sehr unterschiedlicher Weisen Wirklichkeiten erzeugen, die teilweise sogar von den dahinterliegenden Realitäten abgelöst sind. Sie sind Räume, in denen ein Großteil der verbrachten Zeit dem Warten gewidmet ist. Damit schaffen sie die Grundlage dafür, sich dem Umraum – den Menschen und den Dingen darin – zu widmen. Es sind aber auch enge Räume, die körperliche Nähe einerseits erzeugen, gleichzeitig durch das Phänomen des Schnitts durch den Raum auch Wahrnehmungen ermöglichen, die einen audio-visuell bei anderen Anwesenden sein lässt, ohne tatsächlich bei ihnen zu sein. Außerdem befindet man sich in Räumen, die einen hohen Grad an Ingressions- und Diskrepanzerfahrungen hervorrufen, weil sie durch ihre architektonische Besonderheit – unterirdisch, eng und von der Außenwelt abgeschlossen – eine besondere Gestimmtheit mit sich bringen. Und nicht zuletzt schaffen sie durch ihre Eigenschaft als hochfrequentierte Räume kontinuierliche Wechsel von Stimmungsräumen, denen jeder Fahrgast immer wieder von Neuem ausgesetzt wird. Auch dadurch entstehen beständig neue Szenen.

Gleichzeitig kann man aber auch all das ignorieren und sich auf sein Smartphone, sein Buch oder seine Zeitung konzentrieren, während man sich vielleicht zusätzlich über Kopfhörer von der akustischen Außenwelt abschirmt. Dann wird sich kaum eine Szene für einen eröffnen. Oder man ist in seiner eigenen Betriebsamkeit gefangen, unterhält sich vielleicht mit Nachbarn, telefoniert oder bleibt irgendwie in Bewegung. Auch dann wird sich für einen nur selten eine Szene eröffnen. Eine Szene eröffnet sich zuletzt auch nicht, wenn man – wie auch immer – selber zum Akteur wird, weil man in dieser Situation in eine Handlung verwickelt ist. Aber dann ist man immerhin daran beteiligt, für andere den U-Bahnraum als Szene erfahrbar zu machen.

The Underground Space as a Space of the Scene

Two things that are at first unrelated are placed in relation to each other: the underground space (interior, underground stops, tunnels, etc.) and the theatre. Following Gernot Böhme’s Neue Ästhetik and the concept of the cut through space, everyday actions in the context of underground travel are linked with actions that are attributed to the theatre. Using the underground creates situations that can be described with the concept of scene and the way in which an audience experiences scenes at the theatre. However, it is not the drama or fictional characters that are of interest here; instead, specific constellations of perception that occur both during underground travel and at the theatre.

Literatur

Walter BENJAMIN, Der Flaneur, in: DERS.: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, Frankfurt/Main 1998, Erstveröffentlichung 1974, S. 33-65.

Gernot BÖHME, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt/Main 1995.

Gernot BÖHME, *Asthetik. Vorlesung über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001.

Gernot BÖHME, *Der Raum leiblicher Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung*, in: Sibylle KRÄMER (Hrsg.), *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 129-140.

Angela HOHMANN, *Der Flaneur. Gedächtnis und Spiegel der Moderne*, in: *Die Horen*, 45. Jg, Nr. 4, 2000, S. 123-145.

Joachim PAECH, *Literatur und Film*, Stuttgart 1988.

Rainer PARIS, *Warten auf Amtsfluren*, *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 53. Jg., Nr. 4, 2001, S. 705-733.

Christoph RODATZ, *Der Schnitt durch den Raum. Atmosphärische Wahrnehmung in und außerhalb von Theaterräumen*, Bielefeld 2010.

Christoph RODATZ, *Der Schnitt durch den Raum als Wahrnehmungskonstellation*, in: Norbert O. EKE / Ulrike HASS / Irina KALDRACK (Hrsg.), *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, Paderborn 2014, S. 97-114.

Georg SIMMEL, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin 1908.

Bildnachweise

1-4: Katie Sokoler, 5-8: Anika Back, 9: Reinier Gerritsen

¹ BÖHME, *Asthetik*, 2001, S. 119. Auf die von Böhme vollzogene Differenz zwischen phänomenaler Wirklichkeit und Realität gehe ich gleich noch ein.

² Vgl. Ebd.; DERS., *Atmosphäre*, 1995.

³ Vgl. RODATZ, *Schnitt*, 2010; DERS., *Wahrnehmung*, 2014.

⁴ Vgl. in Bezug auf Szene: BÖHME, *Asthetik*, 2001, S. 117-129.

⁵ Ebd., S. 118.

⁶ Vgl. ebd., S. 119.

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. ebd., S. 119f.

⁹ Vgl. ebd., S. 120.

¹⁰ Ebd., S. 121.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Vgl. ebd., S. 47.

¹⁴ Vgl. BÖHME, *Anwesenheit*, 2004, S. 134.

¹⁵ BENJAMIN, *Flaneur*, 1998, S. 52.

¹⁶ Vgl. HOHMANN, *Flaneur*, 2000, S. 127.

¹⁷ PARIS, *Warten*, 2001, S. 707.

¹⁸ Ebd., S. 708.

¹⁹ BÖHME, *Asthetik*, 2001, S. 117.

²⁰ Vgl. BÖHME, *Anwesenheit*, 2004, S. 134.

²¹ <https://improveverywhere.com/> (14.09.2019).

²² <https://improveverywhere.com/2009/03/18/subway-art-gallery-opening/> (14.09.2019)

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Vgl. BÖHME, *Anwesenheit*, 2004, S. 135.

²⁵ SIMMEL, *Soziologie*, 1908, S. 487.

²⁶ Vgl. PAECH, *Film*, 1988, S. 73.

²⁷ <https://www.datenstrudel.de/> (14.8.2019).

²⁸ <http://www.bewegtesland.de/> (14.8.2019).

²⁹ SIMMEL, *Soziologie*, 1908, S. 488.

³⁰ Ebd., S. 488.

³¹ Vgl. BÖHME, *Anwesenheit*, 2004, S. 134.

³² Ebd.

³³ Vgl. BÖHME, *Asthetik*, 2001, S. 46f.

³⁴ Vgl. ebd., S. 47.

³⁵ <http://www.reiniergerritsen.nl/> (14.08.2019).

³⁶ <https://www.inthein-between.com/recreating-reality-reinier-gerritsen/> (23.12.2019).