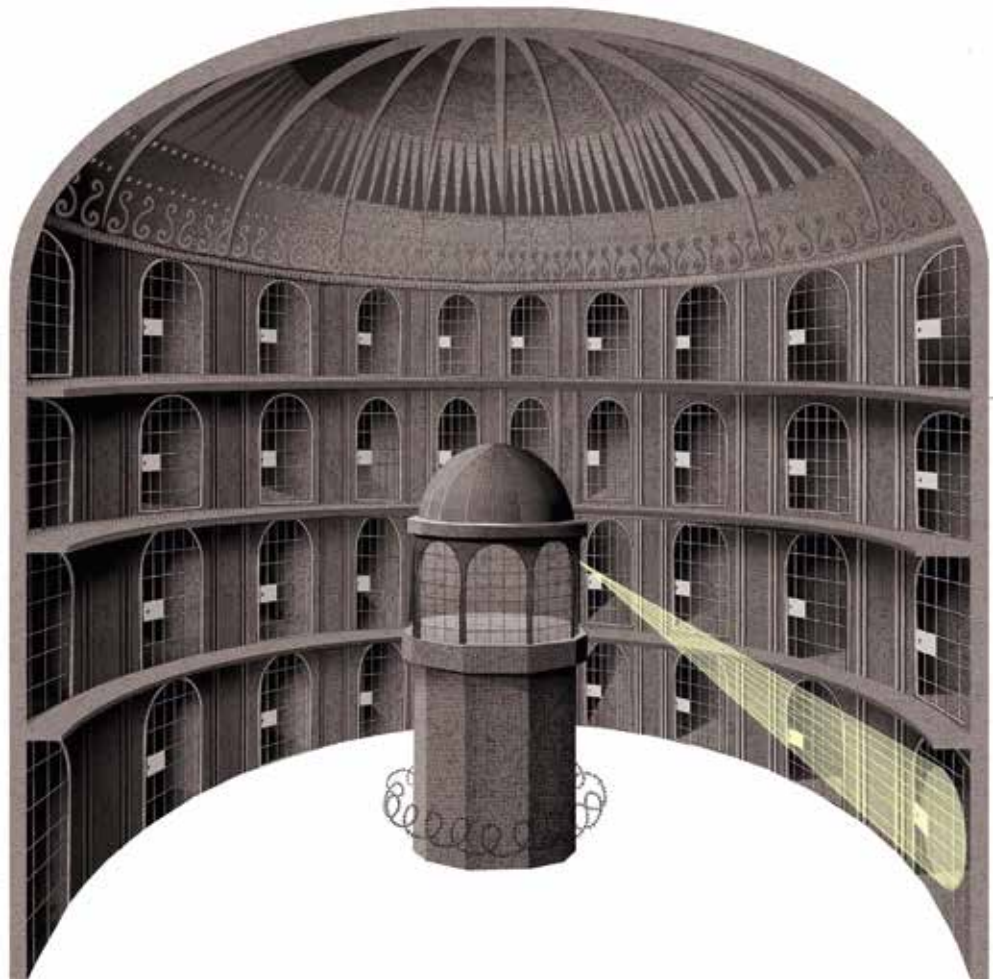


1 Modell eines panoptischen Gefängnisbaus, auf dem der Blick des Wärters in Form eines Scheinwerferkegels dargestellt ist.



Ist es das Licht, das gefangen hält?

Vom übersehenen Theaterlicht

von Mayte Zimmermann

Das Licht gilt uns als »das« Signum von Humanität, Aufklärung, Erkenntnis und Fortschritt, aber im Theater »übersehen« wir das Licht meist oder reduzieren seinen Einsatz auf eine technische Dienstleistung, die mit »hoher Kunst« scheinbar nichts zu tun hat. Woher kommt das? Und welche Gründe sprechen dafür, dem Licht im Theater mehr Aufmerksamkeit zu schenken, als es viele Zuschauer, Theaterwissenschaftler und Theaterschaffende derzeit tun? Antworten lassen sich unter anderem bei Michel Foucault, Friedrich Schiller und Adolphe Appia finden.

Um die Frage nach der Rolle des Lichts stellen zu können, müssen wir sie als Teil der Genese jenes bis heute dominanten Theaterverständnisses begreifen, das sich im 18. Jahrhundert entwickelt: das bürgerliche Theatermodell als Zenit der neuzeitlichen Innenraumtheater. Studien des französischen Philosophen Michel Foucault zum 18. Jahrhundert, seinen Umbrüchen und seinen Erfindungen sind inzwischen fast kanonisch: In dieser Zeit seien Institutionen wie Klinik und Gefängnis geboren, an denen sich modellhaft eine neu entstehende Gesellschafts-

form und das mit ihr verbundene Verständnis des Subjekts analysieren lassen.

Lichtinszenatorischer Zugriff im Panopticon: Von der Hierarchie des Sehens und Gesehenwerdens

Foucault hat nicht über das zeitgleich entstehende Theater geschrieben, aber vor allem seine Überlegungen zum Gefängnis können uns als Folie dienen, um uns dieser Institution, ihrem Funktionieren und ihren Wirkungen anzunähern und die Frage nach der Rolle des Lichts zu stellen. Schauplatz für Foucault ist das berühmte Gefängnismodell des britischen Philosophen und Begründers des klassischen Utilitarismus Jeremy Bentham – das Panopticon (aus dem Griechischen übersetzt »alles zum Sehen gehörend«): Um einen uneinsehbaren Überwachungsturm arrangiert Bentham ringförmig nebeneinanderliegende Einzelzellen, die komplett und jederzeit einsehbar sind. Die Architektur führt also zu einer hierarchischen Scheidung von Sehens und Gesehenwerden, und sie vermittelt jedem inhaftierten Subjekt das Bewusstsein einer beständig möglichen, niemals aber prüfbar und damit fiktiven Überwachung. Diese inkorporierte Überwachung, die auch Strafen zur Folge haben kann, stellt – so Foucault – die Geburt des bürgerlichen Subjekts dar. Seine zentrale These zum 18. Jahrhundert lässt sich knapp vereinfacht so zusammenfassen: All diese neu entstehenden Institutionen und Diskursfelder sind keine repressiven Systeme, die Ungewolltes tatsächlich im Dunkeln verschwinden lassen, sondern produktive Machtssysteme: Sie produzieren genau jenes ›Anormale‹, an dessen Überwachung, Kartierung, Regulierung und Bestrafung sich jene ›Normalität‹ bildet, die sich bis in die kleinsten Bereiche der Gesellschaft verbreitet und in jedes Subjekt einschreibt, ja, dieses Subjekt überhaupt erst bildet.

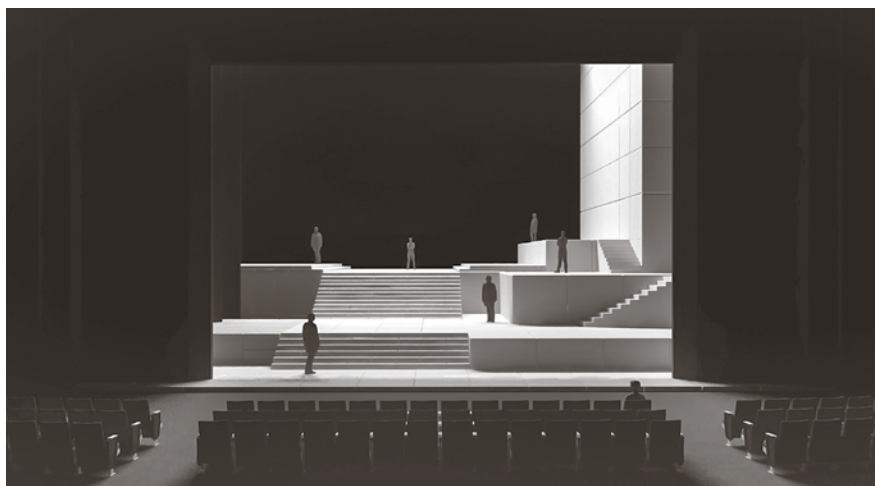
Was später ebenso für das architektonische Studium der neuzeitlichen Theatergebäude

zutrifft, zeigt sich hier umso deutlicher: Das Panopticon und all diese Überlegungen Foucaults erschließen sich erst, wenn man den Blick auf den architektonischen Plan um die Frage des Lichts erweitert. Der französische Psychoanalytiker Jacques Alain-Miller schreibt: »Der geschlossene Raum [...] badet im Licht. Niemand und nichts kann sich in ihm verbergen, außer der Blick selbst, der unsichtbare Allerblickende. [...] Im undurchsichtigen und kreisförmigen Gebäude ist es das Licht, das gefangen hält.« (Miller: Benthams panoptische Maschinerie, S. 8)

Was macht das Licht? Auf welche Weise kommt es im Panopticon zum Einsatz? Welcher Funktion dient es? Während der Wächter im Panopticon die Gefangenen im durch die Außenfenster gleichmäßig hereinströmenden Gegenlicht gut sieht, kann er im Dunkel seines Standorts nicht ausgemacht werden. Diese Lichtinszenierung im Panopticon generiert jene von Foucault als »Falle« beschriebene »Sichtbarkeit« (Foucault: Überwachen und Strafen, S. 257), indem sie die Macht (des selbst unsichtbaren Blickes) »automatisiert« (ebd. S. 259), den Raum der Zellen »homogenisiert« (Miller, S. 6) – und zugleich die Insassen »individualisiert« (Foucault, S. 257): Das Licht ermöglicht, Einzelwesen als Silhouetten scharf von Anderem abzugrenzen; es bündelt, formt, gestaltet. Zugleich »verspricht« es Ein-Sicht in diese Entitäten, die es hervorgebracht hat: »Jede Bewegung der Gefangenen und jeder ihrer Gesichtsmuskeln« (Miran Bozovic: Benthams Panopticon, S. 76) wird durch das Licht sichtbar und leistet einem Blick Vorschub, der glaubt, »mehr zu sehen als tatsächlich sichtbar ist« (Bozovic, S. 73).

Es ist dieser Blick, der mit dem Licht als Signum der Aufklärung in eins fällt (Abb. 1). Was nimmt dieser Blick als ein Mehr des Sichtbaren in den Fokus seines ›Scheinwerferkegels?«

2 Computernachbildung von Appias Licht-Körper-Raum-Experimenten in Hellerau. Man bedachte die Dreidimensionalität des Bühnenraumes, in dem das Licht völlig anders »spielen« kann als auf den bis dahin gängigen Bühnenprospekten.



Michel Foucaults Antwort: »Die Seele«. (Foucault, S. 42) »Die Seele« als vermeintliches Innen wird auf einer Oberfläche projiziert; das Licht räumt diese Bühne ein.

Schiller und die siegreiche Tiefenwirkung des Lichts: Von barbarischer Nacht zur Vernunft des Tages

Und nun der vielleicht kühne Sprung ins bürgerliche Theater und zu Friedrich Schillers Vorstellungen davon, wie eine »gut stehende Schaubühne« wirken, also was sie »machen« soll: »[N]icht genug, dass uns die Bühne mit Schicksalen der Menschheit bekannt macht, sie lehrt uns auch gerechter gegen den Unglücklichen sein und nachsichtsvoller über ihn *richten*. Denn nur, wenn wir *die Tiefe* seiner Bedrängnisse *ausmessen*, dürfen wir das Urteil über ihn aussprechen. [...] Der Nebel der Barbarei, des finsternen Aberglaubens verschwindet, die Nacht weicht dem *siegenden Licht*« (Friedrich Schiller: Wie kann eine gute stehende Schaubühne, S. 726). Schillers Formulierungen sind bemerkenswert, denn obwohl die Wirkung des Theaters hier mit einem ganz plakativen Übergang von barbarischer Nacht zu Vernunft, Menschlichkeit und Gerechtigkeit (Tag) beschrieben wird, schreibt er dem Licht doch eine fast kriegerische Kraft zu.

Um diese »siegreiche Tiefenwirkung« des Lichts im Theater zu begreifen, gilt es für einen Moment, noch ein paar weitere Jahrhunderte in der Zeit zurückzuspringen: Der vielleicht bedeutsamste Paradigmenwechsel des bürgerlichen Theaters zeitigt sich mit Beginn der Renaissance und der Erfindung des Innenraumtheaters. Bis dahin findet alles, was sich »Theater« nennt, unter freiem Himmel und ergo im Einfluss von Wind, Wetter und natürlichen Lichtverhältnissen statt. Die Erfindung des Innenraumtheaters ist ein beispielloser Siegeszug des Menschen über den Raum der Darstellung. Als Formel neuzeitlichen Theaters könnte gelten, was der Schweizer Theaterkünstler Adolphe Appia so formuliert: »Unsere Bühne ist ein unbestimmter und dunkler Raum. Wir müssen hier zuerst einmal etwas sehen, das ist klar.« (Appia: Darsteller, Raum, Licht, Malerei, S. 438) Ab der Renaissance ist »Theater« ein schwarzer, dunkler Kasten, in dem man nichts sehen kann, bevor Entscheidungen über seine Beleuchtung getroffen wurden.

Künstliches Licht wird zur Grundvoraussetzung jeder Form des Theatralen und zeichnet zugleich – fast strukturäquivalent zum Panopticon – vor, was überhaupt auf diesen Bühnen zu sehen gegeben wird: Das Dispositiv der Zentralperspektive entwickelt sich fast 200 Jahre vor den sprachtechnisch und körperlich-bildlichen Disziplinierungen der Schauspieler, die ein (neues) (Vor-)Bild vom Menschen vorstellen

(sollen). Erst ab dem 18. Jahrhundert taucht in den Bildräumen, die nach den Prinzipien von Lichteinfall, Ausschnitt und Projektionsfeld frontal vor den Zuschauenden organisiert sind, das auf, was das Panoptikum von Anfang an in Szene setzt: Schauspieler als Träger einer »Seele«, die in ihrer Tiefe »vermessen« werden soll.

»In einer paradoxen Entwicklung, die den modernen Schauspieler im Zuge einer Domestizierung seiner Gesten als »natürliche Gestalt« erfindet, wird nun der schauspielerischen Darstellung aufgelastet, was der optischen Architektur als solcher fehlt: der Blick, der Gesichtspunkt, die Seele, das Subjekt, sein Begehren.« (Ulrike Haß: Drama des Sehens, S. 382) Wie im Panoptikum auch wird das Gesicht zum zentralen Scharnier zwischen einem von außen angezogenen und eindringenden Blick wie zur Bühne einer vermeintlichen Innerlichkeit. Das Gesicht (nicht als Objekt, sondern als Prinzip) ist jene Bühne, die das Licht vorgezeichnet hat: der Mensch als flächiges Körperbild, der ansprechbar (Dialog) und in Gänze verstehbar ist.

Keplers Theorie der Lichtbrechung und das neuzeitliche Theater

Die Theaterwissenschaftlerin Ulrike Haß hat ausführlich neuzeitliche Theaterarchitektur(en) studiert. Sie schlägt den Begriff der »Bühnenform« (Haß: Drama des Sehens, S. 17) vor, um deutlich zu machen, das theaterarchitektonische Modelle signifikanter Ausdruck einer bestimmten Weltansicht und der sie erschließenden Wahrnehmung darstellen. Die eröffnende Kraft, welche der durch den Menschen kontrollierten und inszenierten künstlichen Beleuchtung im Zusammenhang dieser Blackboxen zukommt, kündigt von einem gewichtigen Wandel in der Art, wie der Mensch sich in seinem Verhältnis zur Welt inszeniert.

Was viele unserer heutzutage immer noch genutzten Theaterbauten über dieses Verhältnis aussagen (noch vor jeder Inszenierung auf der Bühne), lässt sich mit der Theorie der Lichtbrechung erklären, die der Naturwissenschaftler Johannes Kepler bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts entwickelte: Ein Angeschautes wird nicht länger auf dem Weg eines den Raum durchmessenden Seh-Kontaktes wahrgenommen, sondern durch ein optisches Bild (*pictura*) im Auge. Hier findet sich die Notwendigkeit der Frontalität von Zuschauer- und Bühnenraum aller neuzeitlichen Theater, die die Welt als gespiegeltes Bild in Szene setzten und in das alles, was zur Darstellung kommt, sich einfügen muss.

Die »siegreiche« Kraft des Lichts liegt genau darin, diese Inszenierung als neutrale Wiedergabe von Wirklichkeit zu verschleiern. »Entlang der vertikalen Linie, die durch den Augpunkt

Literatur

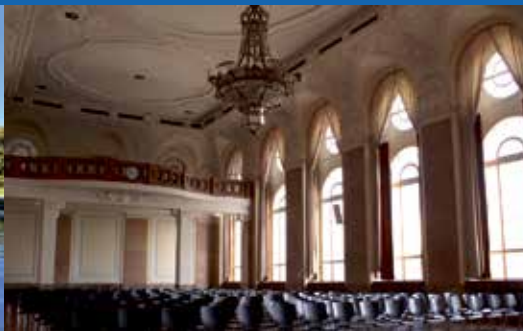
- 1 Adolphe Appia, »Darsteller, Raum, Licht, Malerei«, in: Christopher Balme/Klaus Lazarowicz (Hrsg.), Texte zur Theorie des Theaters, Stuttgart, Reclam Verlag 1991, S. 437–442.
- 2 Richard Beacham, Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters, Berlin, Alexander Verlag 2006.
- 3 Miran Bozovic, »Benthams Panopticon und die Ontologie der Fiktionen«, in: Jacques-Alain Miller (Hrsg.), Utilitarismus, Wien, Turia und Kant 1996, S. 52–86.
- 4 Michel Foucault, Überwachen und Strafen, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1976. Hier insbesondere das Kapitel »Das Panoptikum« (S. 251–294).
- 5 Ulrike Haß, »Netzhaubit und Bühnenform«, in: Marina Leeker (Hrsg.), Maschinen, Medien, Performances: Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten, Berlin, Alexander Verlag 2001, S. 526–541.
- 6 Ulrike Haß, Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform, München, Wilhelm Fink Verlag 2005.
- 7 Günther Heeg, Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag 2000.
- 8 Jacques-Alain Miller, »Jeremy Benthams panoptische Maschinerie«, in: Ders. (Hrsg.), Utilitarismus, Wien, Turia und Kant 1996, S. 7–51.
- 9 Friedrich Schiller, »Wie kann eine gut stehende Schaubühne eigentlich wirken?«, in: Ders., Werke, hrsg. v. Herbert G. Göpfert, Frankfurt am Main und Wien, Carl Hanser Verlag 1966, Band I, S. 719–729

Raum...



Campus Westend

beeindruckend



Campus Bockenheimer

traditionell



Campus Riedberg

modern

... für Ihre Veranstaltung

**Sie suchen Veranstaltungsräume,
die Ihnen etwas anderes als
Hotels, Kongress-Center und
Tagungszentren bieten?**

Dann sind Sie bei uns richtig! Die Johann Wolfgang Goethe-Universität bietet Ihnen für jede Art von Veranstaltung die passenden Räumlichkeiten.

An den drei Frankfurter Standorten Westend, Bockenheimer und Riedberg stehen Ihnen Konferenz- und Seminarräume, Festsäle, die Eisenhower-Rotunde, Hörsäle und die historische Aula mit moderner technischer Einrichtung zu Verfügung. Überzeugen Sie sich selbst von den vielen Möglichkeiten!

Fordern Sie gleich unser Informationsmaterial an oder besuchen Sie uns auf unserer Website unter www.campuslocation-frankfurt.de. Wir freuen uns auf Ihre Anfrage und stehen für weitere Auskünfte gerne zur Verfügung!

Räume – so individuell wie Ihre Veranstaltung.

verläuft, werden die visuellen Phänomene zum Beispiel als sichtbar, konturiert, flach definiert – im Gegensatz zu unsichtbar, amorph, plastisch. Von daher handelt es sich nicht um die Widergabe objektiver äußerlicher Wirklichkeit oder um Nachbildungen ›wirklicher Dinge‹. (Haß: Netzhautbild, S. 531) Solange wir dem Licht keine Aufmerksamkeit als eigenes Ausdrucksmittel schenken, begreifen wir jene aneignende und vor allem gestaltende Geste nicht, die ihm im Theater seit der Neuzeit eignet: Wir verfallen dann seiner Macht, indem der Ausleuchtungsprozess als Grundlage von Urteil und Verurteilung wird, und verkennen zugleich seine schöpferische Kraft.

Adolphe Appia und sein Spiel mit dem Licht

Der Theatermacher Adolphe Appia soll hier für viele der Künstlerinnen und Künstler stehen, die Anfang des 20. Jahrhunderts die Bedeutung erkannt haben, die dem Licht in der Gestaltung des Menschen als Bild beziehungsweise Gesicht zukommt. Appia spricht in diesem Zusammenhang von einem »Mißbrauch« (Richard Beacham: Adolphe Appia, S. 98) des Lichts im modernen Theater, der so lange besteht, wie das Licht nicht als kreativer Mitspieler begriffen wird. Appia setzte sich nicht nur kritisch mit dem Theater seiner Zeit auseinander, er hat zugleich das Schauspielhaus Hellerau in Dresden zu einer Art experimentellem Labor gemacht, in dem er die Ausdruckskraft des Lichts für das Theater auf ganz neue Weise zu denken und zu inszenieren versuchte. »Es ist einleuchtend, daß unter diesen Umständen die unbedingte Bethätigung des Lichts, welche einen wesentlichen Bestandteil seines Wesens ausmachen, nicht auf eine Linie gestellt werden können mit der knechtischen und einseitigen Nachahmung einer einzigen Daseinsmodalität der Form.« (Beacham, S. 101)

Um dem oben skizzierten Problem einer Vereinheitlichung und Festschreibung, insbesondere der Körper auf der Bühne, zu entgehen, »muss« – so Appia – das Licht »genau wie der Darsteller aktiv werden« (Appia, S. 439), und zwar in Relationalität zu den Hindernissen wie Körpern und Bühnenelementen, an denen es sich – und zwar auf schier unendliche und immer wieder neue Arten und Weisen – brechen kann; es kann gestalten und muss überhaupt nicht festschreiben. Appia spricht in diesem Zusammenhang von »gestaltendem Licht«: das heißt ein Licht, das Beweglichkeit, Prozessualität, Plastizität in den Raum schreibt, selbst also als szenografisches Element ernst genommen und eingesetzt wird. »Die starre Nachahmung der uns bekannten Formen und Gestalten gibt ja nicht den einzigen Daseinsmodus dieser Formen wieder; wir können uns letztere mit Leich-

tigkeit in den verschiedenartigen Verbindungen vorstellen, sie uns in Bewegung denken, ja sogar als vor unseren Augen Größe und Beschaffenheit verändernd. Also können wir mit diesen Formen frei im Raume walten.« (Beacham, S. 101) (Abb. 2)

Dieser Artikel hat den Versuch unternommen, eine Erklärung dafür zu suchen, warum dem Licht im Theater oft und immer noch so wenig Aufmerksamkeit zuteilwird; er hat versucht, auf die Problematik(en) dieses übersehenen Lichts zu verweisen. Vielleicht wecken die nur angedeuteten Überlegungen Lust darauf, beim nächsten Theaterbesuch darauf zu achten, ob das Licht schlicht als Sekundant oder aktiver Mitspieler inszeniert wurde, ob es uns schlicht einlullen soll oder eine eigene Sprache spricht. In beiden Fällen gilt nämlich: Was wir im Erbe der Renaissance heute ›Theater‹ nennen, ist zuallererst eine Inszenierung des Sehens und – konstitutiv damit verbunden – ein Spiel mit dem Licht. ●



Die Autorin

Dr. Mayte Zimmermann, 33, studierte Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen, promovierte in Hamburg und Frankfurt mit einer Arbeit über ethische Fragen einer Darstellbarkeit des Anderen bei Prof. Dr. Nikolaus Müller-Schöll und ist derzeit als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentrum für zeitgenössisches Theater und Performance der Universität Koblenz tätig. Die langjährige Tätigkeit als Inspizientin am Schauspiel Frankfurt, die Erfahrungen eigener szenischer Arbeiten und der intensive Austausch mit dem Performancekollektiv »Swoosh Lieu« mündeten im Sommer 2013 in dem Szenischen Projekt »Welche Rolle spielt das Licht?« mit der Lichtkünstlerin Rosa Wernecke an der Goethe-Universität. Seit dieser Zeit arbeitet Zimmermann an einem Forschungsprojekt zum Thema Licht und Denken unter dem Arbeitstitel »Vom Erdenklichten«.

mayzimmermann@uni-koblenz.de