

**Kay Kirchmann: Licht-Räume – Licht – Zeiten.
Das Licht als symbolische Funktion im Theater der Neuzeit**

Siegen 2000 (Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation des Fb 3 der Universität-GH Siegen, hg. von Peter Gendolla u. a., Nr. 136), 60 S., ISSN 0721-3271, DM 3,-

Es ist schon beeindruckend, wie Kay Kirchmann in seiner knappen Studie eine komplexe Theorie einer Genese des Theaterlichts entwickelt, die gleichermaßen technische, soziale, kulturwissenschaftliche und ästhetische Faktoren zu integrieren weiß. Dies scheint kein Zufall, greift er mit dem Titel doch auf eine methodische Tradition zurück, die wie kaum eine andere sui generis klassische Gegensätze wie Inhalt und Form, Sozial- und Technikgeschichte synthetisiert. Es ist die Ikonologie, wie sie einst Erwin Panofsky mit seinem berühmten Aufsatz „Die Perspektive als symbolische Form“ musterhaft exemplifizierte. Nicht allein, dass Kirchmann die Fallhöhe des Vorbildes hält, er kann diesen Ansatz durch die Integration neuerer, vor allem figurationssoziologischer und strukturtheoretischer Ansätze fruchtbar weiterentwickeln.

Sein Ausgangspunkt ist die grundlegende Arbeit zum Thema, Carl-Friedrich Baummanns *Das Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampenscheinwerfer* (Stuttgart 1988). Wenngleich deren Materialfülle Respekt entgegengebracht wird, wendet sich Kirchmann gegen die dort herrschende Reduktion der Genese des Theaterlichts in der westlichen neuzeitlichen Kultur auf seine rein technische Funktion. Den heutigen monokausalen medienmaterialistischen Ansätzen zur digitalen Ästhetik ähnlich, ontologisiert diese eingeschränkte Perspektive notwendig einen einzigen Aspekt, die Technik zur *causa finalis*. Schon ex negativo kann Kirchmann zahlreiche Defizite dieses Ansatzes aufzeigen, namentlich, dass auftretende technische Neuerungen beispielsweise im 19. Jahrhundert durchaus nicht automatisch einen ästhetischen Wandel indizierten. Doch Kirchmann hält dem keinesfalls eine traditionelle binnenästhetische oder soziologische Antithese entgegen – das wäre nur die Ersetzung der einen Ontologie durch eine andere –, sondern er untersucht das Theaterlicht im Kontext der Lichtsymbolik der abendländischen Kultur überhaupt. Er beginnt mit dessen grundlegender mythischer Funktion der Teilung in eine heilige und eine profane Sphäre. Immer da, wo Licht in einem definierten Raum ‚inszeniert‘ wird, ist es zunächst ein Instrument des Unterscheidens. Das Feuer im Tempulum symbolisiert das Andere,

den heiligen Raum und die sakrale Zeit, die so beide auch in der profanen Sphäre in Erscheinung treten. Dass dies gleichermaßen das Theater der Antike wie die Übergangsphänomene zwischen Spätmittelalter und Frühneuzeit kennzeichnet, mag allgemeine Zustimmung finden, allein scheint mit der weltlichen Renaissance und der Reformation „einer kollektiven Teilhabe am Ritual der Boden entzogen [... Das] Konzept der Nachahmung wird durch den Übergang von einer unmittelbaren *Partizipation* zu einer *Repräsentation* des Ursprünglichen, des Urbildes im Symbol doch überhaupt erst eingesetzt.“ (S.30) Doch der Medienwissenschaftler beharrt darauf, dass eben eine solche eindeutige Trennung nicht zu ziehen ist. Die mythische Symbolnutzung vermischt sich vielmehr bis in die Gegenwart in unterschiedlichen Gewichtungen mit der repräsentativen Nutzung als reinem Beleuchtungslicht. Dessen Verwendung hat also auch stark symbolische, wenn gleich nunmehr zunehmend säkularisierte Funktionen. So wird gefragt, ob die Mimesis für einen Großteil der Theatergeschichte so prägend war, wie die Literatur gelegentlich suggeriert oder ob nicht auch hier mimetische Fertigkeiten, also die unterschiedlichen Formen der Beleuchtungstechnik, nicht immer doch symbolische Ausdrucksformen waren, sei es im Dienste der Propaganda fide, der barocken Inszenierung des Königtums oder noch des vorwagnerianischen bürgerlichen Publikums. Entscheidend ist, dass reine Mimesis als Selbstzweck – ähnlich wie in der Malerei des *L'art pour l'art* – unabhängig von den technischen Fertigkeiten erst im 19. Jahrhunderts auftritt und damit eine Konstruktion der Moderne ist. Die Erkenntnis der symbolischen Form auch rein realistischer Techniken zeigt, dass es eben keine Repräsentation schlechthin gibt, und dass deren Stilisierung nur als konkrete Ausdrucksform für bestimmte ästhetische Absichten zu verstehen ist. Dieses stellt theatergeschichtlich allerdings eine Paradoxie dar, denn ausgerechnet der Naturalismus verwendete als erste Strömung der Moderne das Bühnenlicht im eigentlichen Sinne gestalterisch. Er leitete damit eine Entwicklung zu einer neuerlichen stark symbolischen Aufwertung des Lichts ein, – erinnert sei an Symbolismus und Expressionismus, aber auch die Theateravantgarde unserer Tage – um so das Licht wenigstens als künstlerische Utopie wieder an jenen mythischen Ort zurückzuführen, mit dem Kirchmann seine Überlegungen einleitet. Der Autor beschreibt dies aber nicht affirmativ als eine Art ‚Wiederentdeckung‘ des wahren, mythisch überhöhten Theaterlichts, sondern im Sinne seiner subtilen strukturlogischen Argumentation als charakteristische ästhetische Abwehrstrategie des gesellschaftlichen Sonderraums Kunst. Skeptisch fragt er, ob nicht gerade jene „Verabsolutierung dieser symbolischen Form“ auch zum „Scheitern der Moderne“ (S.52) wenigstens im Theater beigetragen hat. Es ist leider nicht der Ort, die methodische Subtilität dieser Überlegungen weiter zu beschreiben, die Kirchmann jüngst an anderer Stelle umfangreich darlegte. (Kirchmann, Kay: *Verdichtung, Weltverlust und Zeitdruck. Grundzüge einer Theorie der Interdependenzen von Medien, Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozeß*, Opladen 1998.) Der Band ist jedenfalls mehr als

empfehlenswert und bietet in seiner komplexen Argumentation reichlich Anlass, über seinen bestimmten Gegenstand hinaus die Historie der Bühnenkunst neu zu beleuchten.

Norbert M. Schmitz (Wuppertal)