

Zeitschrift:	Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber:	Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band:	- (1999)
Heft:	3-4
Artikel:	Licht-Raum-Installation : die Bühnenreform Adolphe Appias und Inszenierungen im Bereich der bildenden Kunst der 1960/70er Jahre unter dem Aspekt der Wahrnehmung
Autor:	Gross, Clea C.
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-870386

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LICHT-RAUM-INSTALLATION : DIE BÜHNENREFORM ADOLPHE APPIAS UND INSZENIERUNGEN IM BEREICH DER BILDENDEN KUNST DER 1960 / 70er JAHRE UNTER DEM ASPEKT DER WAHRNEHMUNG

Gegen Ende der 60er Jahre dieses Jahrhunderts entwickeln verschiedene kalifornische Künstler in ihrem Werk — weitgehend unabhängig voneinander — ein Interesse an einer Neudefinition der künstlerischen Mittel und deren Rezeption. In den Mittelpunkt rückt die Frage nach dem Verhältnis von Aussage und Objekt und der Funktion des Betrachters für das Kunstwerk. Künstler wie Robert Irwin, James Turrell, Hap Tivey u.a., die ich in der Folge einfacheitshalber unter dem Begriff *Light-and-Space*-Künstler¹ zusammenfassen werde, beginnen ihre Ermittlung der neuen, in der zeitgenössischen Situation gültigen Wahrheit im Kunstwerk mit der Elimination des Materiellen und Objekthaften.

1. Die Bezeichnung *Light-and-Space* ist nicht als Titel einer Kunst-Bewegung zu verstehen. Vielmehr dokumentiert sie ein im nachhinein erfasstes Interesse an Phänomenen der Wahrnehmung innerhalb des künstlerischen Schaffens, das zwar gleichzeitig aber weitgehend unabhängig von den Kunstschaaffenden entwickelt wurde. Vgl. Jan BUTTERFIELD, *The Art of light an space*, New York, 1993, S. 8-9.

Ihr Interesse gilt Phänomenen, die sich dem Substantiellen entziehen: Licht, Zeit, Raum, Farbe und den damit verbundenen Kategorien. Die künstlerischen Produktionen präsentieren sich dem Publikum als eine Inszenierung der Phänomene selbst. Nicht ihre Darstellung ist Gegenstand des Werkes, sondern das Wesen und die Präsenz der Phänomene und ihre Wirkung auf das Publikum. In den Arbeiten wirkt sich die empirische Suche nach den genannten Begriffen in einer radikalen Reduktion der eingesetzten gestalterischen Mittel aus. Obwohl die Diskussion um den Gattungsbegriff in den bildenden Künsten keineswegs erst in den 1960er Jahren beginnt, erfährt sie nun eine neue Prägung. Es entstehen Licht-Raum-Installationen, die sich weder als Bild noch als Skulptur bezeichnen lassen. Dies geschieht — und das ist hier wesentlich — durch eine archetypische und weitgehend als phänomenologisch² im erkenntnistheoretischen Sinn zu bezeichnende Reduktion der Mittel, sowie der Analyse ihrer Verbindung zu Raum und Zeit.

Ich denke hier an die Theorien Edmund Husserls, Maurice Merleau-Pontys und anderer, die in den 60er Jahren erneut diskutiert wurden und deren Kenntnis, wenn auch nicht in allen Einzelheiten, vorausgesetzt werden kann.

In dieser Form der Fragestellung durch die betreffenden Künstler ist eine Disposition der Elemente für das Kunstwerk impliziert, die einer theatralischen Inszenierung und den ihr eigenen Gesetzmäßigkeiten entspricht.

Appias Bühnenreform

Unter diesen Aspekten betrachtet, erhält die Bühnenreform Adolphe Appias³ erneute Relevanz, die weit über seine Rolle als Erneuerer der Bühnenkunst und die Auseinandersetzung mit dem traditionellen Theater der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hinausgeht. Unter traditionellem Theater verstehe ich in diesem Zusammenhang die Ausstattungsbühne mit der ihr eigenen illusionistischen Attitüde.

2. Es gibt verschiedentlich Verweise in der Literatur auf die Auseinandersetzung der Künstler mit den phänomenologischen Theorien von Husserl, Merleau-Ponty u. a. Vgl. *Ibid.* und Sally YARD, *Deep Time*, in Russell FERGUSON, Robert IRWIN, *Austellungskatalog MOCA*, Los Angeles, 1993, S. 51-76.

3. Adolphe Appia (1862-1928).

Appia analysierte die einzelnen Komponenten der Inszenierung des *Wort-Ton-Dramas*⁴. Er unterschied in der Bühnenkunst die Künste der Zeit (Musik und Sprache) und jene des Raumes (Malerei, Bildhauerei und Architektur). Jede dieser Künste folgt spezifischen Gesetzen und verfügt über die ihr eigenen Ausdrucksmittel. Adolphe Appia strebte die Synthese der auf dieses Wesentliche reduzierten Ausdrucksfaktoren zum Inszenierungskunstwerk an. Darin blieben die Künste jedoch nicht autonom, sondern sie wurden in einer minutiös formulierten Hierarchie unter Berücksichtigung ihrer Funktion und ihrer Ausdruckskraft zusammengefügt. Die Frage, die diesem System der Elemente zugrundelag, ist folgende: Wie kann die Musik aus ihrer Zeitlichkeit in den Raum transponiert, also sichtbar gemacht werden?

Die gesuchte vermittelnde Funktion übernahm offenbar der Schauspieler. Seine Bewegungen sollten nach dem Rhythmus der Musik erfolgen. Durch seine Bewegung würde der den Schauspieler umgebende Raum für das Publikum erfahrbare. Die durch volumetrische Elemente gestaltete Topographie der Bühne musste so beschaffen sein, dass sie eine adäquate Bewegung bedingen konnte. In dieser Hinsicht nimmt der lebendige Körper eine zentrale Stellung in der musikalischen Hierarchie ein. Die Musik ist, folgt man Appia, die einzige Kunst, die sich direkt an das Gefühl wendet. Für diesen Sachverhalt sah er die Entsprechung auf visueller Ebene im Licht, an das er die von der illusionistischen Malerei gelöste Farbe bindet. Das farbige Licht ist in der Lage durch hell/dunkel Modulationen, sowie Intensitätsveränderung dem Inhalt des Stückes visuell Ausdruck zu verleihen⁵.

4. Appia beschränkte sich zunächst auf das Wort-Ton-Drama, da er in der Musik das ordnende Prinzip sah. Erst in den 20er Jahren hat er seine Theorie auf das gesprochene Drama erweitert, indem er Klang und Rhythmus des Sprechens als eine Kategorie der Musik rezipiert. Der Ausgangspunkt seiner Schriften waren zwar die Inszenierungen Richard Wagners vor dem Hintergrund des Gesamtkunstwerkes, jedoch ist Wagners Werk nur ein Beispiel für die allgemeine, grundlegende Kritik an der zeitgenössischen Inszenierungspraxis.

5 Vgl. Adolphe APPIA, *Darsteller. Raum, Licht, Malerei*, in Klaus Lazarowicz, Christopher Balme (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart, 1991, S. 439: «Das Licht besitzt eine ans Wunderbare grenzende Anpassungsfähigkeit. Es verfügt über alle Stufen der Helligkeit, alle Möglichkeiten der Farben wie eine Palette, alle Beweglichkeiten; es vermag

Die Schnittstelle dieser autonomen Elemente — Musik und Licht — bildete der plastische Körper des Schauspielers, der durch seine Bewegung der Musik folgt und an dem das Licht reflektiert und dadurch sichtbar wird.

Der phänomenologische Ansatz in Adolphe Appias Bühnenreform

Die Analyse der Gestaltungsmittel der Bühne erfolgte mit dem Ziel, durch die Synthese der isolierten Elemente der verschiedenen Kunstformen zu einem grundlegenden Gestaltungsprinzip für ein Inszenierungskunstwerk zu gelangen. Dieses würde sich in seinem Wesen dem Betrachter als Ganzheit unmissverständlich mitteilen :

Um eine dramatische Idee, welcher Art sie auch sei, zu verwirklichen, muss der Dramatiker die verschiedenen Elemente, die ihm zu Verfügung stehen, mit so vollendetem Ebenmasz untereinander verbinden, eine solche Harmonie zwischen denselben zu erzielen wissen, dass vor der Überzeugungskraft des dargestellten Kunstwerkes die angewandten Mittel gar nicht zum Bewusstsein kommen⁶.

In dieser Aussage verbirgt sich auch die Vorstellung, dass es möglich ist zu einer objektivierten Wahrnehmung zu gelangen. Das Kunstwerk würde letztlich von jedem Zuschauer in der gleichen Weise wahrgenommen. In dieser Annahme Appias, die auf einem phänomenologischen Ansatz der Erkenntnistheorie basiert, sehe ich eine in dieser Arbeit noch weiter zu untersuchende Analogie zu den Werken der erwähnten Künstler der 60/70er Jahre.

Der Begründer der Phänomenologie Edmund Husserl⁷ wollte in der Philosophie eine wissenschaftliche Methode entwickeln, die es ermöglicht, das im Bewusstsein Gegebene zu analysieren und zu erklären. Dabei geht er davon aus, dass es ein objektives Wesen der Bewusstseinsinhalte gibt⁸. Er isoliert in jedem

Schatten zu schaffen und die Harmonie seiner Schwingungen im Raum auszubreiten, genau wie dies bei der Musik der Fall wäre. Wir besitzen mit ihr die ganze Ausdrucks Kraft im Raum, sofern der Raum in den Dienst des Darstellers gestellt wird. »

6. A. Appia, *Die Musik und die Inszenierung*, München, 1899, S. 9.

7. Edmund Husserl (1859-1938).

8. Diese Formulierung muss als starke Vereinfachung der komplexen Thematik der phänomenologischen Ästhetik verstanden werden. Vgl. Volker

Bewusstseinsakt, der Teil des Wahrnehmungsprozesses ist, einen Wesenskern⁹, der von der persönlichen, individuellen Wahrnehmung unabhängig ist. Aus dieser Bedingung resultiert der Begriff der *transzendentalen Subjektivität*¹⁰, die stark vereinfachend als allgemeingültiger, quasi-objektiver¹¹ Anteil des individuellen Wahrnehmungsprozesses umschrieben werden kann, da er sich auf den Wesenskern bezieht.

Appias Theorie von der Vermittlung des Inszenierungskunstwerkes, die auf einer solchen Voraussetzung einer objektivierten Wahrnehmung basiert — was ja zunächst als Paradoxon scheinen muss —, lässt sich durchaus als transzentrale Subjektivität beschreiben.

Der Einsatz der Gestaltungsmittel, wie ihn Appia entworfen hat, entspricht der Reduktion auf ihren Wesenskern, der die beschriebene quasi-objektive Ebene der Wahrnehmung erschließt. Dass Appia in seiner Bühnenreform über die funktional bedingte, traditionelle Gegenüberstellung von Aufführung und Zuschauer hinausging, indem er auch ihn in seine Forderungen nach Veränderung einbezog, illustriert das folgende Zitat:

[Der Wort-Tondichter] giebt uns die seelischen Vorgänge selber, jenes Leben in einer vollen innerlichen Wirklichkeit, so wie wir es nie in der tiefsten Tiefe unseres Wesens zu erfassen vermögen. — Jetzt bedürfen wir Zuschauer jener Rekonstituierungsarbeit nicht mehr: jede einzelne handelnde Person stellt sich uns dar, als wir selbst, als unser eigenes Ich¹².

Die Identifikation des Zuschauers mit dem Bühnengeschehen, das hier durch die Gesamtheit der Darsteller repräsentiert wird, ist Synonym für die Verlagerung der inneren Handlung in die Perzeption des Publikums. Das Sehen ist hier als die unmittelbare Wahrnehmung zu verstehen und nicht — wie dies das illusionistische Theater notwenig macht — als Lesen von Zeichen.

In der Ausstattungsbühne berücksichtigen die gemalten Leinwände in keiner Weise den vorhandenen, wirklichen Raum. Sie werden als «Bildoberflächen» dem Zuschauer präsentiert.

SPIERLING, *Kleine Geschichte der Philosophie*, München, 1990, S. 243.

9. Das *eidos* vgl. Alexander GOSZTONYI, *Der Raum — Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaften*, München, 1976, II, S. 840.

10. *Ibid.*

11. Vgl. Annemarie GETHMANN-SIEFERT, *Einführung in die Ästhetik*, München, 1995, S. 107 ff.

12. A. Appia, *Die Musik und die Inszenierung*, S. 9.

Dadurch wird der wirkliche Bühnenraum negiert, um einen virtuellen Raum zu präsentieren, den der Zuschauer durch seinen Verstand rekonstruieren muss. Diese Rekonstruktion wiederum entzieht sich der Kontrolle durch den Inszenierer¹³. Die Inszenierung des *Wort-Ton-Dramas*¹⁴ soll dem Publikum so vermittelt werden, dass es durch das, was es durch die optische Wahrnehmung fühlt, den Inhalt erfährt.

Neben der offensichtlichen — jedoch, soweit ich weiss, in Appias Werk nicht explizit erwähnten — Auseinandersetzung mit dem Husserlschen objektiven Wesenskern in der Wahrnehmung, orientiert sich Adolphe Appia an Henri Bergson. Bergson, ein Zeitgenosse Husserls, dessen *Essai sur les données immédiates de la conscience* Appia gelesen hatte¹⁵, setzt sich in seiner intuitiven Erkenntnistheorie mit den Inhalten von Zeit und Raum auseinander. Insbesondere für die Frage nach der Übersetzung der Musik von der Zeit in den Raum ist sie von Bedeutung. Der zentrale Begriff Bergsons ist die Dauer. Danach muss immer zwischen einem zeitlichen und räumlichen Schema unterschieden werden. Das Zeitliche ist bestimmt durch die Dauer, während das Räumliche als quantifizierbares Schema die messbare, der Wissenschaft dienende Zeit beherbergt. Im Raum sind die Dinge voneinander getrennt und unterteilbar. Die Dauer hingegen wird als die fundamentale Zeit beschrieben, die nicht unterteilbar ist. Sie ist bestimmt durch die Verschmelzung und gegenseitige Durchdringung ihrer Bestandteile, sowie der Sukzession¹⁶ von Zuständen. In ihrer Kontinuität weist sie eine Richtung auf, die

13. In der deutschen Fassung von *La Musique et la mise en scène* wird *metteur en scène* als Inszenierer übersetzt, um der Vorstellung von Bühnenautor und Bühnenbildner in Personalunion Ausdruck zu verleihen. Der Begriff erscheint mir daher zum Zweck der Unterscheidung der Funktion des Bühnenbildners innerhalb der traditionellen Aufgabenteilung des kritisierten Ausstattungstheaters sinnvoll.

14. Ich beschränke mich hier zunächst auf das *Wort-Ton-Drama*, das Appia in seinen beiden Hauptschriften zur Bühnenreform *Die Musik und die Inszenierung* und *L'Œuvre d'art vivant* (Paris, 1919) diskutiert

15. Ein Hinweis auf Appias Lektüre des *Essai sur les données immédiates de la conscience* sowie ein direkter Verweis in *L'Œuvre d'art vivant* auf *Le Rire* befinden sich in Marie-Louise Bablet Hahn, Denis Bablet (Hrsg.), *Adolphe Appia, Œuvres complètes*, Lausanne, 1988, 1, S. 11.

16. Vgl. Henri BERGSON, *Zeit und Freiheit*, Hamburg, 1994, S. 77-78: «Die Sukzession lässt sich also ohne die Wohlunterschiedenheit und ohne die gegenseitige Durchdringung, wie eine Solidarität, eine intime

nicht umkehrbar ist. Diese Kontinuität bedeutet gleichzeitig, dass das Gedächtnis anwächst, es entsteht dabei etwas Neues, ebenfalls irreversibles. Daher ist die Dauer auch zugleich ein schöpferischer Prozess. Appia bringt die Dauer mit dem Problem der Darstellung der Künste der Zeit durch die Künste des Raumes in Verbindung und erahnt eine mögliche Synthese der einzelnen Kunstformen zum Inszenierungskunstwerk¹⁷.

Die Kunstkonzepion der Light-and-Space-Künstler

Die Kunstkonzepionen der unter dem Begriff Light-and-Space zusammengefassten Künstler, basieren interessanterweise auf analogen Vorstellungen von den das Kunstwerk konstituierenden Elementen. Die Künstler gehen wie Appia von den durch die künstlerischen Konventionen bedingten traditionellen Kunstgattungen aus. Sie führen ihre Auseinandersetzung jedoch nicht über den Weg der Destillation der spezifischen Eigenheiten jeder Kunstform, die Appia durch die Konstitution einer funktionalen Hierarchie zu einem übergeordneten Begriff¹⁸ vereinte. Vielmehr rückt das Verhältnis des Betrachters zum Kunstwerk ins Zentrum der Analyse. Die Untersuchung befasst sich mit der Gegenüberstellung des im Kunstwerk immanenten Raumes und des physischen Raumes, in dem sich der Zuschauer befindet.

Das Publikum wird immer nur mit der Repräsentation einer Realität konfrontiert. Die Vermittlung einer Darstellung der Wirklichkeit kann aber immer nur Bestandteil der Wirklichkeit

Organisation von Elementen begreifen, deren jedes das Ganze vertritt und von diesem nur durch ein abstraktionsfähiges Denken zu unterscheiden und zu isolieren ist.»

17. Vgl. A. Appia, *L'Œuvre d'art vivant*, in M.-L. Bablet Hahn, D. Bablet, *Adolphe Appia, Œuvres complètes*, 3, S. 361: «Dans l'espace, la durée s'exprimera par une succession des formes, donc par le mouvement. Dans le temps l'espace s'exprimera par une succession de mots et de sons, c'est-à-dire par des durées diverses qui dictent l'étendue du mouvement. Le mouvement, la mobilité, voilà le principe directeur et conciliant qui réglera l'union de nos diverses formes d'art pour les faire converger, simultanément, sur un point donné, sur l'art dramatique ; et, comme il s'annonce le seul et indispensable, il ordonnera hiérarchiquement ces formes de l'art, les subordonnant les unes aux autres, aux fins d'une harmonie qu'à elles seules elles eussent cherché en vain.»

18. Appias *Œuvre d'art vivant*, das die Kunst allgemein meint und dessen Bestandteil nur die Bühnenkunst ist.

selbst sein. Robert Irwin stellt treffend fest : « To this day most of us still try to Rorschach or psychoanalyze these works of art¹⁹. »

Erst was direkt und unvermittelt und nicht durch den Verstand rekonstruiert werden muss, ist wahr. Das Kunstwerk soll sich direkt an das Gefühl wenden, das hier mit der Wahrnehmung gleichzusetzen ist. Alle anderen Formen der Präsentation befinden sich in einem gewissen Grad der Abstrahierung²⁰.

Die Konzentration auf das Verhältnis von Kunstwerk und Zuschauer in Bezug auf die Wahrnehmung, führt zu der noch viel grundsätzlicheren Frage nach der Existenz des Kunstwerkes, worin besteht es ?

Die bildende Kunst wird unter diesem Aspekt nicht auf eine mögliche Synthese oder Anwendung der existierenden, traditionellen Kunstformen wie Malerei und Plastik hin untersucht, sondern mit dem Ziel einen davon losgelösten erweiterten Kunstbegriff formulieren zu können, der die Wahrnehmung zentral setzt. Dieser erweiterte Kunstbegriff greift auf die Anliegen der Phänomenologie zurück, mit einer wissenschaftlichen Methode den Wesenkern herauszuschälen, der erstens die objektive und allgemeingültige Komponente in der individuellen Wahrnehmung darstellt und zweitens unabhängig von einer materiellen Manifestation des Kunstobjektes ist. Immer wieder wird das Licht als Archetypus für ein immaterielles Phänomen zur Erläuterung dieser Anliegen beigezogen²¹.

Um die Beziehung zwischen Zuschauer und Kunstwerk genauer zu definieren, bedienen sich die Künstler einer zu Appias Vorgehen bei der Analyse der Bestandteile der Bühnenkunst analogen Methode. Die künstlerischen Elemente, die der visuellen Rezeption zugrundeliegen — primär geht es um den Gesichtssinn — sind Licht, Farbe, Raum. Diese Elemente werden von allen unnötigen Details befreit, um eine «reine» Beziehung zum

19. Robert IRWIN, *A radical Art History*, in R. Ferguson, R. Irwin, *Austellungskatalog MOCA*, S. 29.

20. Vgl. S. Yard, *Deep Time*, S. 51-76.

21. Vgl. Robert Irwin in einem Interview anlässlich einer Ausstellung, in Frederick S. Wight (Hrsg.), *Transparency, Reflection, Light, Space : Four Artists — Peter Alexander, Larry Bell, Robert Irwin, Craig Kauffman*, UCLA Art Galleries, Los Angeles, 1971, S. 97: « [...]it (the light) has good properties for the kind of question — the problem of the substance of existence. Its present dimensions equal the present diomensions of our minds, as oil paint certainly no longer does. »

Betrachter herzustellen. Mit der Isolation des Wesentlichen der Elemente soll nicht etwas Absolutes, vom unmittelbaren Kontext Unabhängiges geschaffen werden, sondern — vergleichbar mit Adolphe Appias Hierarchie der Ausdrucksmittel unter dem ordnenden Prinzip der Musik — sollen «determined relations²²» explizit gemacht werden. Dies sind die Beziehungen der künstlerischen Produktion zur unmittelbaren Umgebung, das heisst der momentan bestehenden Wirklichkeit und jene zum Publikum. Dadurch, dass der Wahrnehmung dieser Beziehungen das künstlerische Interesse vor dem Hintergrund der Vermittlung der kontextuellen Wirklichkeit gilt und nicht der Darstellung einer letzenendes illusionistischen Wirklichkeit im Kunstwerk selbst, stellt sich die Frage nach der materiellen Beschaffenheit des Kunstwerkes. Skulptur und Bild erzeugen die erwähnte Diskrepanz zwischen künstlerischem und physischem Raum. Verzichtet man auf das Objekthafte, was konsequenterweise dazu führen muss, auf das Materielle zu verzichten, nähert man sich einer Kunstform, in der künstlerischer und wirklicher Raum identisch werden. Alles was Illusion, Andeutung oder Zeichen ist, entfernt den Rezipienten wieder von dieser Kongruenz der Räume und führt ihn zurück zur unüberwindbaren Gegenüberstellung der Raumkategorien. James Turrell formuliert das folgendermassen :

Ich verwende in meinen Arbeiten keine Objekte, weil ich nicht will, dass Licht Material erhellt, vielmehr möchte ich Licht selbst materialisieren. Darum gibt es kein Objekt, Ziel ist die Wahrnehmung, sie ist das eigentliche Objekt. Ich will keine bildliche Darstellung, ich möchte keine symbolischen oder literarischen Bezüge²³.

Die Synthese zum Inszenierungskunstwerk

Die vergleichende Gegenüberstellung einer Kunstpraxis der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts mit einer Bühnentheorie, deren Grundlagen bereits in der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts entstanden sind, basiert auf meinem Interesse als Architektin an der immer wieder in der Kunst thematisierten Sehnsucht danach, das innerste Wesen der Kunst zu erfassen. Mit dem innersten Wesen verbindet sich die Vorstellung, dass allen

22. S. Yard, *Deep Time*, S. 51-76.

23. James TURRELL in einem Interview mit Alonso Sarah Jacques in : Jiri Svetska (Hrsg.), *James Turrell — Perceptual Cells*, Düsseldorf, 1992, S. 62.

künstlerischen Disziplinen das gleiche schöpferische Prinzip innewohne.

Sowohl Appia wie auch die Light-and-Space-Künstler verbinden die Suche nach dem Metaphysischen mit einem wissenschaftlichen Anspruch. Die Analyse der Elemente und ihres Ausdrucksgehaltes sowie die Ausarbeitung einer ordnenden Hierarchie, die die funktionalen Zusammenhänge der einzelnen Faktoren klären soll, basiert auf diesem Wunsch nach Objektivität und Allgemeingültigkeit. Die Methode soll die im allgemeinen bewusstseinsfremden Bedingungen und Beziehungen des Kunstwerkes und der Wahrnehmung klären. Sie soll es ermöglichen den Menschen, dem bis anhin nur eine Darstellung des Wesens der Kunst vermittelte wurde, als einen das Kunstwerk konstituierenden Teilnehmer zu verstehen. Aus der Gegenüberstellung der Räume von Präsentation und Betrachter, ist eine Inszenierung geworden, in der der Schauspieler gleichzeitig der Zuschauer ist und umgekehrt. Appia nimmt die Vereinigung von Zuschauerraum und Bühnenraum, sowie Schauspieler und Zuschauer vorweg, indem er sagt, dass das Kunstwerk nur ins uns, also in unserer Wahrnehmung existiert:

En art dramatique, seuls nous existons aussi. Il n'y a pas de salle, pas de scène sans nous et hors de nous. Il n'y a pas de spectateur, pas de pièce sans nous, sans nous seuls. Nous sommes la pièce et la scène[...]²⁴.

These

Die These meiner Arbeit beruht auf dem Anschauungsmaterial und seiner phänotypischen Verwandtschaft. Aus der Betrachtung der Kunstproduktionen der Light-and-Space-Künstler, sowie der Zeichnungen Adolphe Appias, die seine Schriften und Inszenierungsvorschläge illustrierten, habe ich die vermuteten und inzwischen grösstenteils bestätigten Verbindungen von Wahrnehmungstheorie und Kunstphilosophie formuliert. Diese Zusammenhänge manifestieren sich durch das Verhältnis des Rezipienten zum Inszenierungskunstwerk innerhalb und ausserhalb des Theaters und der Suche nach einer Reduktion auf das Wesentliche der künstlerischen Elemente. Ich möchte keinem der Künstler unterstellen, er habe zielstrebig einen künstlerischen

24. Vgl. A. Appia, *L'Œuvre d'art vivant*, S. 387 f.

Ausdruck für die Theorien beispielsweise von Merleau-Ponty oder Bergson gesucht.

Vielmehr bin ich daran zu untersuchen, ob das Interesse für die geschilderten Phänomene und die Neudefinition der jeweiligen künstlerischen Disziplin als Inszenierungskunstwerk durch die Erläuterung dieser kunstphilosophischen Schriften in Verbindung gebracht und verständlich gemacht werden kann.

Auf das Objekt bezogen heisst das, erstens Adolphe Appias Bühnenreform auf ihre kunsttheoretischen Gehalt für das Inszenierungskunstwerk ausserhalb des Theaters hin zu untersuchen und zweitens durch die Analyse der künstlerischen Produktionen der Light-and-Space-Künstler zu beschreiben, welche Bedingungen für die Raum-Licht-Inszenierung bestehen und inwiefern diese schon in Appias Schriften und eigenen Inszenierungen antizipiert wurden.

Clea C. GROSS

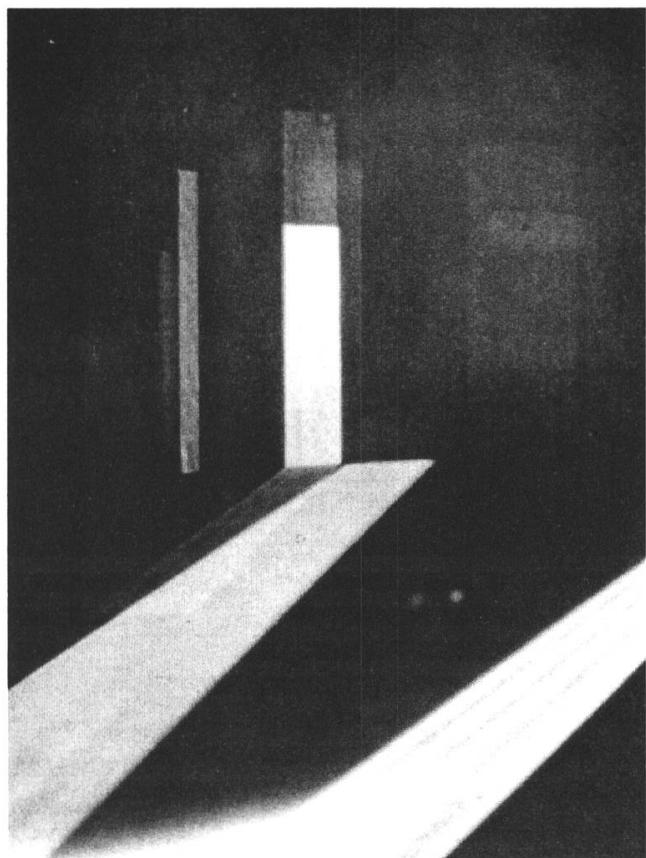


Abb. 1: J. Turrell,
Mendota Stoppages,
1969.

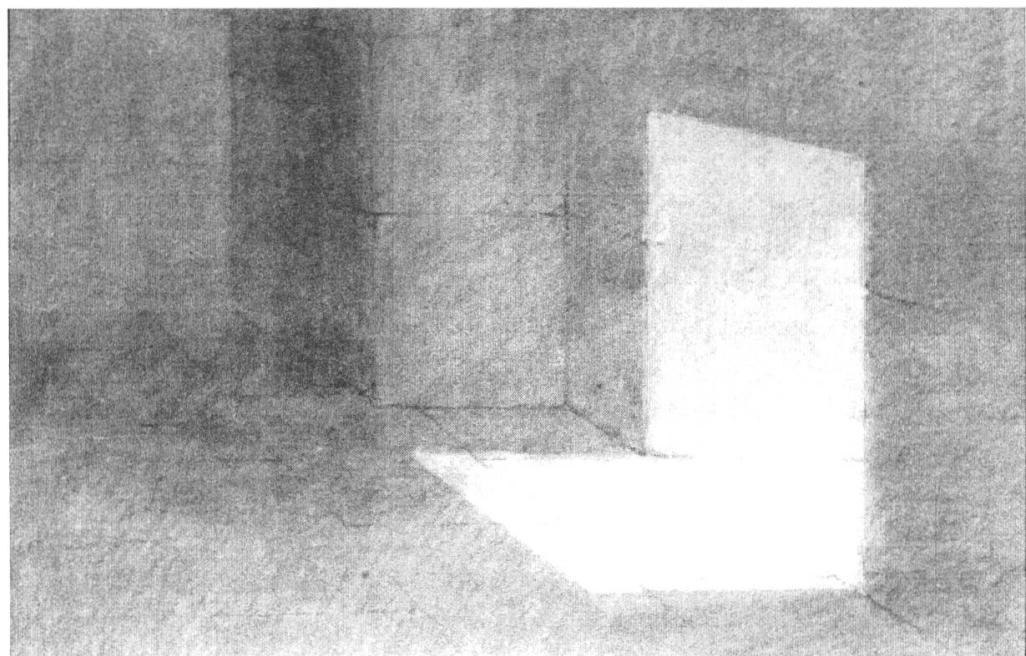


Abb. 2 : A. Appia, *Espace rythmique, porte ouverte*, 1909.