

# »Schauplätze«

Untersuchungen zur Theorie und Geschichte  
der Dispositive visueller Medien



Dissertationsschrift zur Erlangung des Grades  
*Doktor der Philosophie*  
an der Fakultät Medien  
der Bauhaus-Universität Weimar

Vorgelegt von Jörg Brauns

Weimar, November 2003



1. Einleitung 3
2. Szenen 7
  - London 1793:
    - Barkers Panorama 7
    - Paris 1800: Passage des Panoramas 13
  - Florenz 1816:
    - Della Santas Traktat 17
3. Theorie des Dispositivs I 25
  - Baudry 25
  - Lyotard 35
  - Foucault 42
  - Die deutsche Debatte 50
4. Sehen und Sprechen 61
  - Wahrnehmung 66
  - Kommunikation als Prozess 78
  - Dreifache Unwahrscheinlichkeit 82
  - Gegenstand und Objekt 84
  - Objekt und Form 87
  - Beobachtung zweiter Ordnung 91
5. System und Form 95
  - Funktion und Leistung 99
  - Gestalt als Code 105
  - Code und Programm 116

Formen 119

  - Form und Medium 119
  - Sequenzen 125
6. Theorie des Dispositivs II 137
  - Restriktionen 137
  - Transformationen 145

Drei Dimensionen des Dispositivs 156

  - Der Raumbegriff 156
  - Abschirmung 161
  - Distanzierung 171
  - Inszenierung 179

7. Der Raum der Zuschauer 199

Das Theater 199

- Das Theater um 1800 201
- Das Theater Schinkels 210
- Sempers Münchner  
Festbau 216
- Wagners Festspielhaus in Bayreuth 219
- Littmanns Hoftheater in Weimar 225
- Hellerau als Gegenmodell zum Kino 227

Das Kino 230

- Die Geburt des Kinos 235
- Das Kino-Dispositiv 243

8. Der Raum der Waren 253

- Das Erscheinen der Waren 254
- Ware als Form 261
- Die Architektur des Warenhauses 279
- Das Schaufenster 290

9. Schluss 305

- Ein Spot 305

10. Anhang 311

- Siglen 311
- Literaturverzeichnis 311
- Abbildungsverzeichnis 324

## I. Einleitung

»Seit diese Überzeugung, nämlich, daß hienieden keine Wahrheit zu finden ist, vor meine Seele trat, habe ich nicht wieder ein Buch angerührt. Ich bin unthätig in meinem Zimmer umhergegangen, ich habe mich an das offene Fenster gesetzt, ich bin hinausgelaufen ins Freie, eine innerliche Unruhe trieb mich zuletzt in Tabagien u[nd] Caffeehäuser, ich habe Schauspiele u[nd] Concerte besucht, um mich zu zerstreuen, ...«<sup>1</sup>

Heinrich Kleists vielzitiertes Ausschnitt aus dem berühmten Krisenbrief soll einen vielleicht ungewöhnlichen Einstieg in eine Arbeit markieren, die sich mit »Schauplätzen« beschäftigt. Denn von diesen ist bei Kleist die Rede. Er schaut aus dem Fenster, besucht Lokale und Theater, um sich zu zerstreuen und abzulenken. Sein durch die Lektüre Kants ausgelöster Zweifel an der Objektivität der Wahrnehmung, lässt ihn Orte und Institutionen aufsuchen, in denen das »Schauen« nicht mehr auf die realitätsgetreue Erkenntnis der Außenwelt gerichtet ist. Das Theater ist in dieser Aufzählung von Orten nicht mehr ein Platz, an dem man – wie noch in der Aufklärung – durch Kunstgenuss zu höherer Wahrheit gelangt. Kleists Brief ist damit abgesehen von den persönlichen Hintergründen und philosophischen Implikationen, die hinter diesen Zeilen stecken, ein Indiz für einen zu Beginn des 19. Jahrhunderts ablaufenden Wandel. Es entstanden Institutionen, wie das Panorama und die Passagen, die vor allem dem Ziel der Unterhaltung und Zerstreuung des Publikums dienten. Zugleich veränderten sich etablierte Einrichtungen wie die Bibliotheken und Theater und wurden stärker als zuvor zu »Schauplätzen«.

Dieser Perspektivenwechsel kann etymologisch an der Differenz von »sehen« und »schauen« gezeigt werden. Grimms Wörterbuch der Deutschen Sprache gibt eine schöne Erklärung für das Wort »schauen«:

»bezeichnung der sinneswahrnehmung des auges an sich; so dasz der ein-  
druck auf der tätigkeit selbst, als einer bewuzten und willkürlichen, nicht  
auf dem objecte liegt«

Beim »Schauen« steht also offenbar, die Tätigkeit des Sehens als solche und weniger das Objekt dieses Sehens im Vordergrund. Schauen meint, weiter Grimm folgend, aber auch mehr als nur Sehen:

»schauen, schlieszet mehr als das bloße sehen ein, nemlich ein betrachten,  
besehen, einsehen, spectare, considerare.«

---

1. Kleist 1997, S. S. 205. [Brief vom 22. März 1801 an Wilhelmine von Zenge.]

## »Schauplätze«

Die Betonung liegt hier auf der Aktivität eines Betrachters, der sich Dingen und Bildern zuwendet, und nicht der passiven Affizierung durch die äußeren Sinne.

Am Beginn der Arbeit stehen daher drei Szenen, die in knapper Form »Schauplätze« analysieren, die um 1800 entstanden oder sich gravierend veränderten. Diese markieren damit Ausgangspunkte für Entwicklungslinien, die weit in das 20. Jahrhundert reichen. Das Panorama war eines der ersten Produkte einer entstehenden Unterhaltungsindustrie, die Passage eine der frühesten Orte der modernen Konsumgesellschaft, die Bibliothek durchlief einen Wandel, der die Umbrüche auf dem Weg zu einer Wissensgesellschaft erahnen lässt.

Gleichwohl ist der Fokus dieser Untersuchung kein unmittelbar medienhistorischer. Auf diesem Feld liegen auch zum 19. Jahrhundert in großer Zahl Analysen vor. Das Interesse richtet sich vielmehr, und das ist in der Formulierung »Schauplatz« bereits angelegt, auf die besondere räumliche Fixierung die bestimmte Medien benötigen, um sich überhaupt entfalten zu können. Jeder Film braucht einen Ort (und einen Apparat), um aufgeführt zu werden. Nicht die Entwicklung der Medien selbst steht daher im Vordergrund sondern die evolutionstheoretische Analyse der »Bedingungen der Möglichkeit von Strukturänderung«.<sup>2</sup>

Die in dieser Perspektive noch einmal spezifischer gefasste Frage nach der »Architektur«, also den raumzeitlichen Voraussetzungen der Medien stand und steht bisher eher am Rande der medienhistorischen und -theoretischen Forschungen. Lediglich Einzelarbeiten zum Panorama<sup>3</sup> oder auch zu Kinotheatern<sup>4</sup> liegen vor, sind aber oft in weiten Teilen eher architektur- bzw. kunstgeschichtlich angelegt. Von ganz wenigen Ansätzen<sup>5</sup> abgesehen, fehlen insbesondere Beiträge, die versuchen, das Problem der Beziehung von Architektur und Medien medienübergreifend und damit systematisch zu erfassen.

Neben diesem negativen Befund steht zu Beginn der Arbeit ein Begriff »im Raum« – und im Untertitel, der in seiner Verwendung im französischen Poststrukturalismus das Versprechen enthält, genau an diesem Punkt anzusetzen, der des Dispositives. In ihm verbinden sich die Ebenen des Diskurses und der beteiligten »Subjekte« in einer raumzeitlichen Konditionierung dieses Verhältnisses. Das zweite Kapitel sichtet daher die vorliegenden Ansätze und versucht sich deren Potentials zu vergewissern.

---

2. KdG, S. 344.

3. Oettermann 1980.

4. Baacke 1982.

5. Paech 1997a, Segeberg 1996.

In dieser Analyse des Dispositiv-Begriffs zeigen sich, neben Ansätzen, die, wie der psychanalytische Zweig der Debatte, nicht weiterverfolgt wurden, eine Reihe von Anknüpfungspunkten und Problemfeldern, die aus meiner Sicht eine grundlegendere Auseinandersetzung erforderten, die hiermit vorgelegt wird. Dies sind das Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation und die Beziehung von System und Form, denen je ein eigenes Kapitel gewidmet ist.

Damit wird explizit die Theoriegrundlage gewechselt. Die Arbeit stellt den Versuch dar, das Problem der »Schauplätze« systemtheoretisch zu fassen. Dieser Wechsel des »Betriebssystems« erfolgt unter Anerkennung der Risiken, die damit verbunden sind. Das Hauptrisiko jüngerer Systemtheorie heißt mangelnde Anschlussfähigkeit. Darauf reagiert die Arbeit in zwei Richtungen: Zum einen wird versucht, das systemtheoretische Denken stärker in seinen historischen Quellen zu verankern, die besonders im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert liegen. Die Philosophie Kants und die Literatur der Romantiker stellen daher wesentliche Anregungen für die Begriffsarbeit dieser beiden Theoriekapitel dar, ohne dass diese den Anspruch erheben, selbst philosophisch zu sein. Zum anderen wird in der Arbeit versucht, die Begrifflichkeit der Systemtheorie immer in Dialog mit anderen Differenztheorien, vor allem Foucaults und Derridas, zu entwickeln. Ein gemeinsamer »Ursprung« in Husserl und Heidegger bildet dafür den Horizont.

Dies trifft insbesondere für das zentrale Theoriekapitel »Der Begriff des Dispositivs II« zu, in dem der »Raum« eine besondere Rolle spielt. Die drei Dimensionen des Dispositivs werden wesentlich aus einer skizzenhaften Genealogie des Raumes und des Raumbegriff entwickelt, die Foucault vorgelegt hat<sup>6</sup>. Da diese Arbeit aus der Perspektive der »Schauplätze« visueller Medien geschrieben wurde, vollzieht sich die Argumentation anhand von Beispielen und mit begrifflicher Konzentration auf das Kunstsystem und die Unterhaltung. Die Relevanz des »Dispositiv«-Begriffs für andere Systeme soll damit in keiner Weise bestritten werden. Die Schriften Foucaults geben davon ein umfangreiches Zeugnis. In einer Fortentwicklung der hier vorgelegten Ideen wäre es etwa denkbar, den Gerichtsprozess, die Lehre an Universitäten oder die wissenschaftliche Arbeit im Labor ebenfalls systemtheoretisch auf ihre dispositiven Konditionierungen hin zu untersuchen. Ganz aktuelle Fragen, wie die Diskussion über Fernsehberichterstattung aus dem Gerichtssaal oder die Möglichkeiten des Ersatzes traditioneller Vorlesungen durch sogenanntes e-Learning, zeigen die Relevanz solcher Ansätze. Nur wäre dann der Zuschnitt der Arbeit ein anderer

---

6. In dem Aufsatz: »Andere Räume«. Foucault 1990.

gewesen, und hätte das Feld der Beispiele noch weiter ausgedehnt werden müssen.

Den Abschluss der Arbeit bilden daher zwei Kapitel, in denen Theater und Kino einerseits und die Warenhäuser andererseits in ihrer Entwicklung im 19. bzw. frühen 20. Jahrhundert verfolgt und als Dispositive für das Kunst- bzw. Wirtschaftssystem analysiert werden. Die historische These des Theaterkapitels ist, soviel sei vorweggenommen, dass kein geringerer als Richard Wagner das Kino erfunden hat: 1876 in Bayreuth und damit 20 Jahre vor dem Film.

Auch wenn die Arbeit in einer linearen Abfolge von Kapiteln vorliegt, bilden diese keine strenge Sequenz, die von vorn nach hinten durchschritten werden muss. Jedes Kapitel versucht aus seiner eigenen Perspektive zum Problem beizutragen.

Dies ist auch der Ort um Dank zu sagen. Dieser gilt insbesondere Lorenz Engell, der sie angeregt und der ihr Entstehen beharrlich begleitet hat. Der »Schwarze Freitag«, das Doktorandenkolloquium der Fakultät Medien, bot mir unter seiner und Joseph Vogls Leitung über die Jahre jedes Semester die Gelegenheit, die Arbeit den kritischen Fragen und Hinweisen der Kollegen auszusetzen. Allen die daran beteiligt waren, vor allem Claus Pias und Oliver Fahle, die es vor mir »geschafft« haben, herzlichen Dank. Achim Brosziewski und vor allem Maren Lehmann haben mir mit ihren Kommentaren geholfen, der (system)theoretischen Probleme Herr zu werden. Den Rektoren Gerd Zimmermann und Walter Bauer-Wabnegg, für die ich seit 1996 in wechselnden Aufgaben tätig war, danke ich für die Freiräume, die sie mir gaben, um diese Arbeit zu schreiben.

Ganz besonders aber danke ich meiner Frau Dagmar, die die Arbeit an meiner Dissertation mit viel Geduld begleitet hat.

Am Ende der Arbeit und am Anfang des Textes darf ich nur hoffen, dass ich nicht der Gefahr erlegen war, die Friedrich Schlegel in seinem wunderbaren Text »Über die Unverständlichkeit« beschrieben hat, nämlich »... daß die Worte sich selbst oft besser verstehen, als diejenigen von denen sie gebraucht werden, ...«. <sup>7</sup>

Aber vielleicht ist das auch eine Chance.



---

7. KSA, Bd. 2, S. 364.



## II. Szenen

Irgendwann am Ende des 18. Jahrhunderts, so erzählt eine Legende, wurde ein Ire wegen Schulden, die er nicht begleichen kann, in einen runden, dunklen Gefängnisraum geworfen. Dort erhielt er einen Brief, den er aber wegen der Dunkelheit nicht lesen konnte. Das Licht fiel nämlich auf eigenartige Weise durch ein Loch in der Decke in den Raum, erhellte diesen nicht direkt, sondern wurde lediglich von den Wänden in diesen zurückgeworfen. Der Gefangene konnte die Nachricht erst lesen, als er den Brief nahe an die schwach leuchtende Wand hält. Erst in der Kopplung der zu lesenden Botschaft mit bestimmten Wahrnehmungsbedingungen gelang die Entzifferung der Schriftzeichen. Nicht die Lektüre des Briefes, von dessen Inhalt die Legende nichts mitteilt, sondern die Umstände seiner Lektüre führten den Gefangenen zu der blitzartig auftauchenden Idee, auf diese Weise ein Bild zu beleuchten oder besser scheinbar selbst leuchten zu lassen, um damit ein getreues Bild der unbegrenzten Natur zu evozieren. In der Phantasie des Gefangenen lösten sich die Mauern seines Kerkers auf und er imaginierte die freie Aussicht auf eine ideale Landschaft.<sup>1</sup>

Bemerkenswert an dieser Geschichte ist nicht nur die Verbindung zu einer ökonomischen Ursache – der Geldmangel des Gefangenen, der in der realen Historie schließlich durch die Vermarktung seiner Erfindung mehr als geheilt wird – sondern auch die Tatsache, dass es keinerlei Hinweise auf einen konkreten Inhalt weder des Briefes noch der Imagination gibt. Das Faszinierende liegt also schon in dieser Urszene in der Tatsache der Illusion selbst, nicht im von der Illusion dargestellten Gegenstand. Der Text des erleuchteten Briefes und das Bild der imaginierten Landschaft werden nicht mitgeteilt. Bemerkenswert ist ferner, dass die Illusion die Gefangensetzung des Betrachters zur Voraussetzung hat. Abgeschnitten von der Außenwelt, ist er allein auf seinen Sehnsinn zurückgeworfen, der aber durch das schwache Licht nicht die eigene Position sondern nur die Umfassungswände wahrnimmt. Ganz anders als in Benthams Panopticon, dessen Gleichzeitigkeit vor allem von Oettermann<sup>2</sup> betont wird, ist hier nicht die Überwachung einer Person durch eine andere der entscheidende Punkt sondern das Zurückgeworfensein eines gefangenen Betrachters auf seine eigene Phantasie. Weil er nicht handeln kann, will er wenigstens sehen. Damit ist in der geschilderten »Urszene«, die, es ist vielleicht deutlich geworden, vom Erfinder des Panoramas Robert Barker handelt, das Programm des Panoramas angelegt: die Faszination des Seherlebnisses an

**London 1793:  
Barkers Panorama**

---

1. Die Wiedergabe der Legende folgt Oettermann 1980, S. 33f.

2. Ebenda.

sich, lässt das Gesehene als Abbildung von etwas anderem zurücktreten, und: diese Faszination ist an die »Fesselung« des Betrachters gebunden.

Der 19. Juni 1787 ist ein denkwürdiges Datum in der Geschichte der modernen Medien. Es ist der Tag an dem der Maler Robert Barker seine Erfindung des Panoramas, allerdings unter dem Namen La Nature à Coup d'Œil zum Patent<sup>3</sup> anmeldete. Alles was das Panorama<sup>4</sup> in Zukunft auszeichnen wird, ist in den wenigen Zeilen der Patentschrift enthalten. In seiner ersten belegten Beschreibung war das Panorama bereits vollständig erklärt.<sup>5</sup> Ausgangspunkt Barkers ist die vollständige Wiedergabe einer 360°-Aussicht von einem bestimmten Punkt in der Natur aus.<sup>6</sup> Dazu sei es erforderlich, diese Position exakt festzulegen und während der gesamten Produktion der Vorlage strikt einzuhalten: »the painter or drawer must fix his station«. Ergebnis ist eine durch die jeweilige Winkeldrehung definierte Sequenz von Abbildungen<sup>7</sup>, die nun auf die Innenseite einer zylindrischen Fläche übertragen werden muss:

»There must be a circular building or framing erected, on which this drawing or painting may be performed«.

Da alle Versuche, den entsprechenden Effekt in kleineren Räumen zu erzielen, scheiterten, fordert Barker die Errichtung eines eigenen Gebäudes, zumal sein kommerzielles Anliegen eine Integration in bestehende Institutionen wohl weitgehend ausschloss. Diese kreisförmige Anordnung soll von oben beleuchtet werden (»It must be lighted entirely from the top.«), um den gewünschten Effekt des indirekten und unbemerkten Lichteinfalls zu erzeugen. Dessen Ergebnis wiederum ist das Leuchten der Abbildung selbst. . Zugleich soll der Besucher daran gehindert werden, der so beleuchteten Wand zu nahe zu kommen, denn so würde die Illusion aufgehoben, da die Abbildung in ihrer Materialität als Zeichnung oder Malerei auf einem Träger, sei es Leinwand oder Mauerwerk, sichtbar würde:

- 
3. Die Patentschrift wird hier zitiert nach der Wiedergabe in Buddemeier 1970, S.163f. Alle folgenden englischen Zitate sind dieser Quelle entnommen.
  4. Zum Panorama umfassend: Oettermann 1980, Buddemeier 1970 und Plessen 1993.
  5. Damit soll aber Oettermanns These von der Bedeutungslosigkeit der Vorläufer nicht zugestimmt werden. Oettermann 1980, S.7.
  6. Zur Entdeckung des Horizonts just in dieser Zeit vgl. Koschorke 1996.
  7. Zur Herstellung schreibt Wilcox: »Ein beweglicher Rahmen war auf einem drehbaren Gestell so angebracht, daß der Künstler sich auf einen Bildausschnitt konzentrieren konnte, bevor er zu einem anschließenden weiterschwenkte. Auf diese Weise entstand eine Serie von Skizzen im herkömmlichen Format, die zusammengesetzt den gesamten Horizont darstellten.« Wilcox 1993, S.29.

»There must be an inclosure within the said circular building or framing, which shall prevent an observer going too near the drawing or painting.«

Erst durch die Distanzierung<sup>8</sup> kann der Sehsinn seine Überlegenheit entwickeln. Die Illusion aufrecht zu erhalten, ist auch die Intention aller im Patent beschriebenen Vorrichtungen, die dazu dienen, die Grenzen der Abbildung, den Rahmen, zu verdecken

»Of whatever extent this inside inclosure may be, there must be over it, (...) a shade or roof; which in all directions, should project so far beyond this inclosure, as to prevent an observer seeing above the drawing or painting, when looking up; and there must be without this inclosure another interception, ..., by means of which interception nothing can be seen on the outer circle, but the drawing or painting intended to represent nature.«

Alles was deutlich machen könnte, dass eine Abbildung vorliegt, ein Rahmen, eine künstliche Lichtquelle, die Materialität des Trägers, sollen verborgen, latent, bleiben. Sowohl die Distanzierung als auch die Verschleierung der Rahmen bewirken eine Konzentration auf die Abbildung, die in der spezifischen Raumform des Panoramas so stark ist, dass sie als Immersion erlebt wird. Diese Immersion wird auch durch die Wegeführung erreicht:

»The entrance to the inner inclosure must be from below, a proper building or framing be erected for that purpose, so that no door or other interruption may disturb the circle on which the view is to be represented.«

Der Besucher taucht in eine künstliche Welt ein, die er von unten betritt, er taucht also sogar in ihr auf. Diese wird, so weit sein Auge reicht, nicht durch eine Tür oder ein Fenster in die reale Welt unterbrochen. Die Täuschung wird vollendet, wenn, wie Barker fordert, Ventilatoren angebracht werden, die die realen Luftbewegungen an einem Ort im Freien simulieren sollen.

Bemerkenswert ist dieses Patent damit aus drei Gründen: Erstens verweist die Tatsache des Patentschutzes auf die offenbar von Anfang an geplante ökonomische Verwertung der Idee, zweitens gibt es keinen spezifischen Inhalt, keine besondere Aussage,<sup>9</sup> die mit Hilfe des Panoramas verbreitet werden soll, sondern die Wirkung der Darstellung an sich steht im Vordergrund. Schließlich liegt drittens die Innovation nicht in der künstlerischen Technik der Darstellung,<sup>10</sup> sondern in »a proper disposition

---

8. »Längerfristig aber stellt das panoramatische Sehtraining einen Zugewinn an Distanzfähigkeit her. Es ist ‚kälter‘ als die traditionale Nahsichtkultur. Es sichert die Souveränität des Subjekts auch noch in Regionen, in denen die Nahsinne unbrauchbar werden, in denen selbst das Gehör keine Signale mehr liefert und allein der Blick, das kälteste der Sinnesorgane, Gültigkeit hat.« Koschorke 1996, S. 159.

of the whole«, also der Anordnung des Bildes in Verhältnis zu einem Betrachter. Die Implikationen dieser drei in der Patentschrift zum Ausdruck kommenden Aspekte sollen hier nur knapp skizziert werden.<sup>11</sup> Insbesondere die Absicht – und wenn das Panorama mit hohem Kostenaufwand erst einmal errichtet ist, auch der Zwang zu – einer ökonomischen Verwertung, führte zu einem wechselseitigen Verhältnis von Orientierung am Publikum und Formierung eines Publikums, das mit den tradierten Formen der Kunstvermittlung bricht. Zum einen musste das Panorama ein zahlenmäßig größeres Publikum erreichen, als die fürstlich oder staatlich subventionierten Museen. Statt einer kleinen Zahl von Kennern wurden auch weniger gebildete Schichten angesprochen und ihnen Rezeptionshilfen geboten, die vor allem die dargestellten Themen erklären<sup>12</sup>. Das Panorama musste diesem Publikum Abwechslungen bieten: oft werden schon nach weniger als einem Jahr die Darstellungen ausgewechselt. Eine Differenzierung zwischen Produktion<sup>13</sup>, Vertrieb und Präsentation entstand, wie sie 100 Jahre später auch für das Kino typisch wurde. In Folge dieser Differenzierung entstanden Verwertungsketten, an deren Anfang sich die Metropolen, und an deren Ende sich die Städte in der Provinz befanden.

Zum anderen besuchte das neue Publikum die Panoramen nicht nur aus einem Bildungsinteresse, sondern schlicht um sich zu zerstreuen:

»Panopticon und Panorama markieren die Pole, zwischen denen das Leben sich in bürgerlichen Zeiten allein abzuspielen beginnt: Arbeit und Vergnügen.«<sup>14</sup>

Dabei kann in diesem Zusammenhang das visuelle Erlebnis im Panorama einerseits als Training des Blicks verstanden werden:

- 
9. Es sei denn, man sieht die Darstellung der Natur an sich, als ein solche Aussage, aber dieses an sich verweist eben gerade nicht auf einen thematischen Gegenstand sondern eher einen Modus der Abbildung. So werden denn in den Panoramen später auch weniger die unberührte Natur, sondern vielmehr zeitgenössische und historische Stadt- und Schlachtenansichten gezeigt.
  10. So listet die Patentschrift die verschiedenen sämtlich schon bekannten Techniken als gleichrangig möglichen auf: »by Oil-Painting, Fresco, Water-colours, Crayons, or any other Mode of painting or drawing.«
  11. Ausführlich finden sich diese Beobachtungen in der oben (Fußnote 4) erwähnten Literatur.
  12. Vgl. Oettermann 1980, S. 51.
  13. Schon wegen der enorm langen Produktionszeiten werden an den Rändern der Städte zum Beispiel eigene Produktionspanoramen errichtet.
  14. Oettermann 1980, S. 37.

»Im Panorama wird der Blick gelehrt, durch den im Panopticon gelehrt wird.«<sup>15</sup>

Andererseits kann auch dessen kompensatorische Funktion betont werden: das Panorama gibt dem Städter im Bild zurück, was er in der Realität durch die Ausdehnung der Städte und die industrielle Revolution verloren hat, den Blick auf die unberührte Natur.<sup>16</sup> Diese Kompensationsthese trifft aber nicht für die zahlreichen Motive zu, die eigentlich nur eine Verdoppelung des auch in der Realität möglichen schaffen: der Blick von Notre Dame auf Paris war ja auch tatsächlich zu verwirklichen. Die Faszination solcher Panoramen lag offenbar weder in der kompensatorischen Wiederherstellung verlorener Natur noch im affirmativen Training eines distanzierenden und sequenziellen<sup>17</sup> Sehens, sondern in der Ambivalenz des Blicks, der sich der Täuschung wohl bewusst war. Denn der Betrachter hatte sich ja gerade nicht auf einen Turm oder ein Schiff begeben sondern an der Kasse Eintritt bezahlt, um dieser Täuschung dennoch für Momente zu erliegen. Für diese Faszination war das Motiv selbst denn auch wenig ausschlaggebend, viel wichtiger wurden die, von Barker in seinem Patent beschriebenen, Vorkehrungen, die getroffen wurden, um die Täuschung im Inneren des Panoramas zu ermöglichen: das Verbergen der Grenzen des Bildes, das Verbergen der das Bild beleuchtenden Apparatur, das Distanzieren des Betrachters vom Bild und des Ortes der Betrachtung von der umgebenden Welt.

Barkers Visionen und die Forderungen seiner Patentschrift wurden erstmalig 1793 in London weitgehend erfüllt: am 25. Mai diesen Jahres eröffnete Barker nach einigen provisorischen Vorgängern<sup>18</sup> am Leicester Square eine Panoramenrotunde. Der von außen schlichte zylinderförmige Bau beherbergte in seinem Inneren zunächst einen Hauptausstellungsraum mit einem Durchmesser von 27,5 m (90 Fuß) und einer Höhe von 17,4 m (57 Fuß). Darin befand sich eine Plattform mit einem Durchmesser von 30 Fuß, sodass der Betrachter immer mindestens 30 Fuß (9,20 m) vom, mit Ölfarben auf eine ca. 930 m<sup>2</sup> große Leinwand gemalten, Bild entfernt war.<sup>19</sup> Erst 1795 wurde die in der Abbildung zu erkennende, zweite

---

15. Oettermann 1980, S. 36.

16. Vgl. Buddemeier 1970, S. 23.

17. Zur Sequenzialität ein zeitgenössisches Zitat bei Oettermann 1980, S. 44: »Da der Beschauer nach allen Seiten hin freien Blick hat, so muß im Gegensatz zum Staffeld die Konzentration des Motivs auf einen Punkt wegfallen und es müssen dafür mehrere, das Interesse von neuem anregende Punkte im Bilde geschaffen werden.«

18. Vgl. Wilcox 1993.

## »Schauplätze«

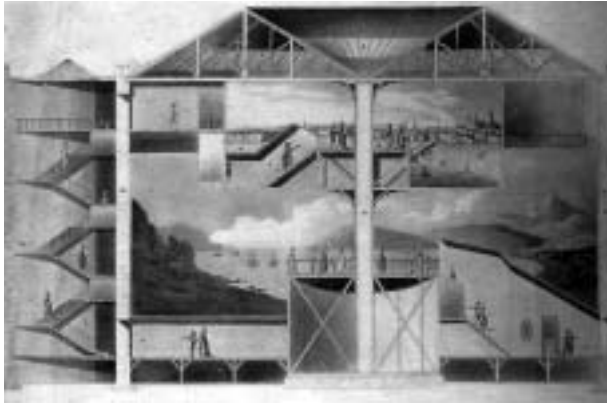


Abb. II-1: Schnitt durch Barkers Panorama am Leicester Square.

kleinere Rotunde eingebaut, die, da die Belichtung des unteren Panoramas gewährleistet bleiben musste, nur über eine komplizierte Wegeführung zu erreichen war. Die Grundanordnung des Panoramas war hier realisiert, allerdings bemerkt man beim Studium der Darstellung noch einige Punkte, die nicht den Intentionen des Patentes entsprachen und erst in späteren Beispielen überzeugend gelöst wurden. So erfolgte der Zugang nicht wirklich von unten, sondern eher etwas seitlich, so daß eine vollkommene Rundumsicht nicht möglich war. Außerdem war der untere Bildrand entgegen den Forderungen des Patentes sichtbar: erst späteren Beispielen bleibt die Lösung

dieses Problems mit Hilfe des sogenannten *faux terrain* vorbehalten.

Dieses *faux terrain* bestand aus einer plastisch gestalteten Zwischenzone zwischen Betrachter und Bild, die den unteren Bildrand verdeckte und das Bild räumlich scheinbar bis unter die Plattform fortsetzte.<sup>20</sup> Auch die Überdeckung des oberen Bildrandes und der Lichtöffnungen wurde später mit Hilfe von schirmartigen Konstruktionen besser gelöst als in Barkers Panorama von 1793. Barker selbst gelang es nicht, weitere Panoramengebäude zu errichten. Vielmehr konzentrierte er sich schon vor Ablauf seines Patentes im Jahre 1801 darauf, Panorameneinwände an andere Aussteller zu verkaufen, die diese dann auf eigene Rechnung in vielen europäischen Ländern und den Vereinigten Staaten präsentierten. Zur gleichen Zeit setzte sich auch die Bezeichnung Panorama durch, die Barker in seiner Patentschrift noch nicht gebraucht hatte. Das Wort Panorama entstand als Kunstwort aus den griechischen Bestandteilen *pan* = alles und *horama* = sehen überhaupt erst in dieser Zeit. Bezeichnet der Begriff am Anfang zunächst nur das Gemälde selbst, so tauchen aber schon vor 1800 übertragene Bedeutungen auf, die den Begriff etwa zur Beschreibung eines bunten Theaterprogramms benutzen.<sup>21</sup> Die spätere Fülle der Verwen-

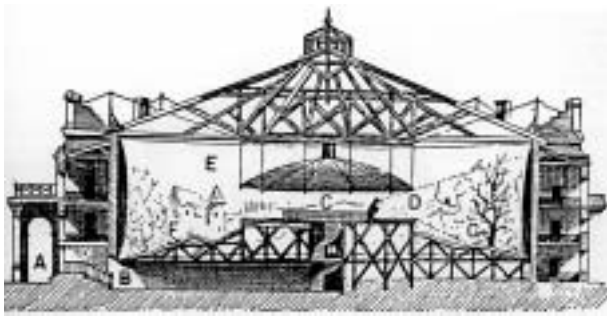


Abb. II-2: Schnitt durch ein Panorama

19. Frühere Versuche mit zu geringen Abständen hatten nicht zu dem gewünschten Eindruck geführt.
20. Eine extreme Lösung, die des Faux Terrains nicht bedurfte, weil das Bild auf der Innenseite einer Kugeloberfläche aufgetragen war, war der 1851 errichtete Great Globe ebenfalls am Leicester Square in London. Vgl. Oettermann 1980, S.72f.
21. Oettermann 1980, S.7f.

dungen für die Bezeichnung allumfassender Sichtweisen ist bekannt. Damit vollzieht sich auch im Begriff, die schon mehrfach beschriebene Ablösung vom abgebildeten Gegenstand und die Erweiterung auf den Modus der Abbildung.

»Das Panorama wird so zum Muster, nach dem sich Seherfahrten organisieren.«<sup>22</sup>

Distanz zur Abbildung, Verschleierung des die Abbildung erzeugenden Apparates und strikte Abgrenzung des Ortes der Abbildung von der Alltagsrealität zeichnen diesen Modus des Sehens aus.

Genau im Jahr 1800 eröffnete in Paris die erste wirklich bedeutende Passage: die Passage de Panoramas zwischen dem Boulevard Montmartre und der Rue St. Marc. Die Eröffnung fiel in eine Zeit, in der sich in Paris der Straßenraum als Ort der Kommunikation für das Bürgertum entwickelt, in der entlang der Boulevards Theater, Cafés, Hotels und Bäder entstehen und sich die Läden durch Schaufenster zum Straßenraum hin öffnen.

»Hier tritt erstmals die Maschinerie des Luxus an die Öffentlichkeit, verläßt die Exklusivität des Hofes, der reichen Häuser und wird zum Angebot für jedermann: wer es sich leisten kann, kann sich bedienen. Die Luxusindustrie dient nun nicht mehr einem Auftraggeber, sondern sie produziert für den anonymen Käufer, den sie durch Reklame und Verpackung erreichen muß.«<sup>23</sup>

Unmittelbarer Anlass für die Errichtung der Passage an diesem Ort waren die 1799 hier von Thayer errichteten Panoramen, der das Patent für Frankreich erworben hatte. Zunächst entstanden zwei Panoramen unmittelbar am Boulevard Montmartre, die einen Blick auf Paris vom Hauptturm des Palais des Tuileries und den Abzug der Engländer aus Toulon zeigten.<sup>24</sup> Der große Erfolg dieser beiden von Pierre Prévost gemalten Panoramen veranlasste Thayer im Garten ein weiteres zu errichten, das die Seeschlacht von Navarin zeigte, und mit den beiden anderen durch einen Gang verbunden war. Die Passage verband also nicht nur die öffentlichen Straßenräume, sondern erweiterte auch ein bestehendes attraktives Angebot, in dem sie die Tiefe des Grundstückes erschloss und dort Raum für Läden und Vergnügungsangebote schuf. Das Ensemble wurde ab 1807 noch durch das Théâtre des Variétés ergänzt, das unmittelbar östlich erbaut wurde.

### Paris 1800: Passage des Panoramas

---

22. Oettermann 1980, S.8.

23. Geist 1979, S.263.

24. Geist 1979, S.264.

## »Schauplätze«



Abb. II-3 Lage der Passage des Panoramas.

Ab 1824 veränderte sich die städtebauliche Situation grundlegend durch den Durchbruch der Rue Neuve Vivienne, die westlich parallel zur Passage entstand, und ihr dadurch einen Teil der Erschließungsfunktion nahm. Auch die die Panoramen wurden 1831 abgerissen und durch neue, größere Gebäude ersetzt. Die Passage wurde durch Quer- und Parallelarme erweitert, um den Verlust an Attraktivität und Funktion zu kompensieren. Denn Haussmanns Umgestaltung von Paris ließ nicht nur diese, sondern auch die anderen frühen Passagen in Paris ins Abseits geraten, sie waren für den gewandelten Zeitgeschmack zu dunkel und zu eng und verloren ihre Attraktivität.

Die Passage des Panoramas zeigt alle Merkmale der frühen Panoramen: ein relativ schmaler Passagenraum wird durch ein Glasdach von oben belichtet (und belüftet) und zugleich vor der Witterung geschützt. Reichte das natürliche Licht nicht aus, kam in den Passagen erstmals im öffentlichen<sup>25</sup> Raum künstliches Licht zum Einsatz.

»Die öffentliche Beleuchtung der Passage – mit der ersten öffentlichen Gas- und elektrischen Beleuchtung wurde in Passagen experimentiert – ist Reklame und Attraktion zugleich.«<sup>26</sup>

Entlang dieses (für die damaligen Verhältnisse also hell erleuchteten Raumes) erstreckte sich die Folge der einzelnen Läden, die fast alle den gleichen einfachen Grundriß aufwiesen. Da jeweils nur die Schmalseite dem Passagenraum zugewandt war, wurde zum einen die Vermietung einer großen Zahl von Läden möglich, und zum anderen ergab der Gang durch die Passage eine rasche Folge von wechselnden Angeboten, die den Besucher überraschten, da sich der Raum und das Angebot der Passage nicht mit einem simultanen Blick, sondern nur durch die – im wörtlichen Sinne – schrittweise Bewegung erschlossen. Das verweist im übrigen auf den Ursprung des Wortes *Passage*: Passus (= Schritt).

»Allen Bedeutungen, ob sie sich zeitlich oder räumlich manifestieren, haftet etwas Gemeinsames an: sie drücken einen Übergang aus, eine Schwelle, einen Ablauf, eine bemessene Strecke, oder etwas das vergeht. Es passiert etwas – die Bewegung wird zu Ereignis.«<sup>27</sup>

Schon im 18. Jahrhundert war Passage in Frankreich die Bezeichnung für die schmalen Privatstraßen, die große Baublöcke erschlossen. Dies traf

25. Die Bezeichnung „öffentlich“ hier im Sinne von „für die Öffentlichkeit begehbar“ und nicht im eigentumsrechtlichen Sinne, denn die Passagen waren Privateigentum.

26. Geist 1979, S.28

27. Geist 1979, S.11.



im Prinzip auch auf die *Passage des Panoramas* zu, nur dass jetzt entscheidende Elemente hinzutraten, die diesen Raum von einem bloßen Zwischenraum in einem größeren Bauvolumen zu einem eigenen, abgegrenzten und definierten Raum transformieren. Neben dem erwähnten Glasdach, das den Schutz vor der Witterung herstellte und das ambivalente Gefühl schuf, zugleich innen und außen zu sein, wurde die *Passage des Panoramas* durch einen Torbogen deutlich vom Boulevard Montmartre getrennt und damit eine Schwelle markiert, die im übrigen auch die praktische Funktion hatte, den Fahrverkehr aus der Passage auszuschließen.<sup>28</sup> Spätere Beispiele zeigen hier differenzierte Kopfbauten, die diesen Schwellencharakter noch stärker inszenieren, in dem ein zusätzlicher Raum zwischen Straße und Passagenraum geschoben wird.<sup>29</sup> Der Raum der Passage blieb so allein dem Flaneur vorbehalten. Das dritte Element schließlich, das die Identität des neuen Raumes sicherte, war der symmetrische Aufbau der Fassaden: dadurch treten die beiden Seiten der Passage in Beziehung und erscheinen so vor allem als Innenwände des Passagenraumes und weniger als Außenwände der anschließenden Gebäude, die ja sowohl in der Tiefe als auch in der Höhe durch aus differieren konnten. Diese Differenz war aber nur im Grundriß oder Schnitt lesbar, und bleibt für den Besucher verborgen. Die inneren Fassaden sind in der Passage des Panoramas, wie in allen frühen Passagen, relativ schlicht gehalten, und wirken kaum innovativ. So erscheint die Gestaltung des Innenraums der Passage auf einem zeitgenössischen Gemälde wenig spektakulär, und von der Pracht späterer Passagen noch weit entfernt (Abb.II-5). Die Attraktivität lag im Erlebnis der hell erleuchteten Waren, wie ein längeres Zitat aus Zolas Nana zeigt:

»Der Abend war milde, ein Regenschauer hatte eine Menge Leute in die Passage getrieben. Es war ein Gedränge, ein langsames, mühsames, drangvolles Geschiebe zwischen den Läden. Unter den von Reflexen flirrenden Glasscheiben lag blendendes Licht, eine flutende Helligkeit, von weißen Glaskugeln, roten Laternen, blauen Transparenten, Reihen von Gasflammen, Leuchtuhren und riesigen Fächern aus Stichflämmchen,

28. Das war offenbar bitter nötig, wie eine Bemerkung von Pinkerton zeigt: »Die neuerlichst zu Geist und Würden gelangten Abenteurer äffen mit ihren Fuhrwerken die ehemaligen Vornehmen in dieser Wuth, das Pflaster zu verbrennen, nach; sie rollen wie auf Windsflügeln einher, und lassen das Geschrey der Zerquetschten und Niedergefahrenen umsonst in die Lüfte verhallen ...« zit. nach Geist 1979, S. 91.

29. In Paris etwa Galerie Vivienne und Galerie Colbert. Vgl. Geist 1979, S. 273ff.

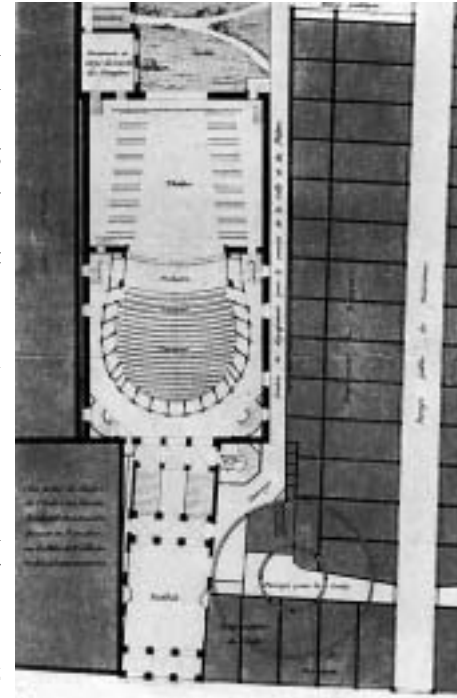


Abb. II-4: Der schmale Durchgang der Passage des Panoramas mit danebenliegendem Theater.

## »Schauplätze«



Abb. II-5: Blick in einen Passagenraum. Aquarell von 1810.

die offen brannten. Und die Buntheit der Auslagen, das Gold der Juweliere, die Kristallgläser der Konditoreien, die hellen Seidenstoffe der Modengeschäfte glitzerten hinter den klaren Schaufensterscheiben im grellen Schein der Reflektoren, ...«<sup>30</sup>

Der Raum der Passage wird als ein Raum beschrieben, in dem der Glanz der Lichter und der Reklame die Ware selbst überstrahlt, nicht das Gebäck der Konditoreien sondern die damit gefüllten Kristallgläser wecken die Aufmerksamkeit des Passanten. Laterne-reihen an Ketten und Seilen, Kronleuchter in den Zentral-räume und Wandleuchter schaffen eine Vielfalt von verschiedenen Lichtreizen, die durch Spiegelungen und Brechungen verstärkt werden.

Der Innenraum der Passage wurde zudem nicht von der Ware selbst, die ja hinter den Schaufensterscheiben verbleibt, sondern der auf sie verweisenden Reklame gefüllt, ja fast überwuchert: Neben den traditionellen plastischen Zeichen und den Schriftzügen auf den Gesimsen und Schildern, wurden zusätzliche Schaukästen und temporäre Auslagen aufgestellt. Der Besucher konnte die visuellen Reize der Waren und der auf sie verweisenden Zeichen genießen, ohne mit der Ware selbst in Berührung zu kommen oder gar kaufen zu müssen. Auch der Zwang zur Interaktion entfällt, so lange der Besucher sich im Innenraum der Passage aufhält und den Laden selbst nicht betritt. Offenbar beginnt damit der von Schivelbusch beschriebene

Prozess der Entsozialisierung des Kaufens<sup>31</sup> schon in der Passage, noch ist es aber nicht der (konventionelle) Preis, sondern das (ikonische) Zeichen, das die Ware vertritt. Der Besuch der Passage konnte sich daher allein im Genuss der Reklame und des inszenierten Bildes der Ware, im Eintauchen in die Menge, erfüllen, wie die Schilderung bei Zola zeigt.

1828 entstand mit der Galerie d'Orleans eine Passage, deren Innenraum jede Erinnerung an mittelalterliche Gassen oder die Enge eines Basars abgelegt hatte, sondern eher an einen Festsaal erinnerte (Abb.II-6). Dessen Fenster zeigten statt des herrschaftlichen Parks die wechselnde Inszenierung der Waren, die Scheiben spiegelten nicht die höfische Gesellschaft sondern das mehr oder weniger wohl-



Abb. II-6: Paris 1828, Galerie des Orleans,

30. Hier zit. nach Geist 1979, S. 267.

31. Schivelbusch 1993, S. 166.

habende Bürgertum. Die Passage schuf einen Raum, der Bühne und Zuschauerraum zugleich war, abgegrenzt zum einen von der heterogenen Welt der Stadt, abgegrenzt aber auch von dem, zu dessen Inszenierung er errichtet wird, und das nun vor allem angeschaut werden kann.

»Die öffentlichen Universalbibliotheken bewahren in ihren Büchern alles menschliche Wissen und bieten Gelegenheit, es zu erlernen. Aus diesem Grund müssen sie in der bürgerlichen Gesellschaft zu den notwendigen Einrichtungen gehören, die eine der ersten Plätze einnehmen.«<sup>32</sup>

Mit diesem ersten Satz seines 1816 in Florenz veröffentlichten Traktates »Über den Bau und die Verwaltung einer öffentlichen Universalbibliothek« bezeichnet Leopoldo della Santa die zwei Hauptfunktionen der Bibliotheken für die bürgerliche Gesellschaft: Wissensspeicherung und Wissensverbreitung. Diese könnten diese Aufgabe aber, so kritisiert er die zeitgenössischen Zustände, nicht mehr erfüllen. Die räumliche Ordnung der Bibliothek stehe dem entgegen: Da die Bücher sowohl im Lesesaal als auch in angrenzenden Kabinetten, die auch als Arbeitszimmer der Bibliothekare dienen, aufgestellt würden, komme es zu einer nachteiligen räumliche Vermischung dieser beiden Aufgaben in den Bibliotheken.

»Der große Saal wird unzweckmäßigerweise sowohl für die Bücher wie auch für die Benutzer bestimmt.«<sup>33</sup>

Eine Tradition, die laut della Santa offenbar aus den Klöstern übernommen wurde. Deren Fortführung sei aber nicht möglich, weil das neue Publikum zum einen viel zahlreicher sei und sich zum zweiten auch ganz anders verhalte, als die wenigen Nutzer in den traditionellen Bibliotheken. Statt einer angemessenen Aufstellung der Bücher ziele der Ehrgeiz der Erbauer der Bibliotheken auf eine falsche Erhabenheit dieser großen Säle, die allein Repräsentationsbedürfnissen folgten. Dies sei aber unvereinbar mit den praktischen Zwecken:

»Wenn das Schöne und Erhabene in der Vereinigung des Soliden, Praktischen und Nützlichen besteht, kann man alles, was diese geforderten Eigenschaften vermissen läßt, weder als erhaben noch als schön bezeichnen.«<sup>34</sup>

Die für die Lektüre natürlich notwendigen großen Fenster würden zusätzlich Schäden an den Büchern hervorrufen, indem sie zu viel Sonnenlicht und schlechtes Wetter hineinlassen, und außerdem sehr viel wertvolle Wandflächen beanspruchen, die damit nicht mehr für Bücherschränke zur

**Florenz 1816:  
Della Santas Traktat**

---

32. della Santa 1984, S.3.

33. A.a.O., S.4.

34. Formuliert della Santa in fast Hegelschem Geiste, a.a.O., S.7.

Verfügung ständen. Weiter führt della Santa aus, dass die Bibliotheken die Bücher nicht mehr sicher verwahren würden, wenn diese weiterhin für jedermann zu erreichen seien:

»Außerdem sind die Bücher, eben wegen ihrer frei zugänglichen Aufstellung, dem Urin der sich unbemerkt einschleichenden Hunde, unbeabsichtigtem Auswurf und zuweilen sogar dem Verlust ausgesetzt. Kein Auge reicht aus, um über ihre Sicherheit zu wachen, sobald eine Menge Personen zu einer Zeit in diese Räume eindringen, in der Bücher auf den Tischen liegen oder die Regale offen stehen, entweder weil das Schloß beschädigt ist oder aus Nachlässigkeit oder gar Bequemlichkeit, ...«<sup>35</sup>

Die personale Überwachung der Bücher durch die Bibliothekare allein sei ungenügend geworden (»kein Auge reicht aus«)<sup>36</sup>, es müssen daher räumliche Veränderungen geschaffen werden. Die unsichere öffentliche Aufstellung würde außerdem die Konzentration stören und die Zerstreuung fördern, zumal es im Lesesaal durch den Betrieb auch noch zu laut ist:

»Darüber hinaus verleiten sowohl die im großen Lesesaal wie auch in den angeschlossenen Räumen aufbewahrten Bücher wegen ihrer öffentlichen Zurschaustellung den Müßigen, sich diejenigen aushändigen zu lassen, auf die der Blick fällt, und sie somit bei unnötiger Abnutzung und überflüssiger Inanspruchnahme dem ernsthaft Studierenden zu entziehen.«<sup>37</sup>

Aber nicht nur die innere Organisation der Bibliotheken werde ihren Aufgaben nicht gerecht, auch die äußere Erscheinung sei ihrer Bedeutung nicht angemessen.

»Wenn eine der schönsten Eigenschaften der Städte ... die der äußeren und inneren Vielgestaltigkeit ihrer Gebäude ist, warum sollte man dann viele unter gleichartigem Aussehen ver mummen und eins unter der Form des anderen verstecken oder in der Regel fast allen das Aussehen von Palästen geben, wie man es ständig sieht, und das alles zur Einengung, zum Nachteil und zum Schaden dessen, wozu sie erbaut worden sind?«<sup>38</sup>

Diese Forderung belegt den zu dieser Zeit stattfindenden Wandel von einer hierarchisch differenzierten Gesellschaft, in der die Bibliothek als Teil des Herrschaftsapparates in den Palast oder das Kloster integriert ist, bzw. als Palast erscheint, zu einer funktional differenzierten Gesellschaft,

---

35. A.a.O., S. 8.

36. Das »Auge« spielte ja die zentrale Rolle in der Neuorganisation der industriellen Arbeit um 1800, nicht nur in den Vorschlägen Benthams, die in dessen berühmten Panopticon gipfeln: »... Nur des Herrn Auge verdoppelt die Arbeit, nicht seine Hand.« C.G. Jochmann, nach Oettermann 1980, S. 36.

37. della Santa 1984, S. 11.

38. A.a.O., S. 12.

in der die einzelnen Teilsysteme (hier die Wissenschaft) und ihre Institutionen ihnen angemessene Formen entwickeln und zeigen. Die Bibliothek, so fordert also della Santa, müsse von außen als solche erkennbar sein, ihre Organisation und Erscheinung dem Zweck folgen. »Alle [Institutionen] müssen durch ihre Struktur ihren besonderen Charakter kundtun.«<sup>39</sup> Dazu reichten bloße Embleme und Inschriften nicht aus:

»Solche gelehrten und schönen Zutaten haben trotz ihres Wertes keinerlei Einfluß auf die nützliche, günstige und exakte Ausführung der Dinge, die aufzunehmen Bestimmung der Gebäude ist.«<sup>40</sup>

Mit anderen Worten, eine bloße diskursive Anzeige der Differenz durch Bezeichnung reiche nicht aus, sondern es müssen strukturelle, praktische Vorkehrungen getroffen werden und sichtbar gemacht werden. Eine Struktur, die eine bloße Kopie der Verhältnisse in einer Wohnung sei, wo alle Räume mit einander in Verbindung stehen, reiche nicht aus. Außerdem betont della Santa die überragende Bedeutung der Bücher und des in ihnen gespeicherten Wissens für die menschliche Gesellschaft:

»Bücher sind der einzige Reichtum und Schatz mit dem sich kein anderer messen kann. Hinterlasse nämlich ein zerstörerischeres Element keine Spur von menschlichem Fleiß, dann könnte man einen so gewaltigen und unberechenbaren Schaden für reparabel halten, wenn nur die Bücher gerettet würden. Mit ihrer Hilfe wird insofern alles wiederhergestellt, als sie alles Wissenswerte, alles Erfolgsverheißende in sich bergen, weshalb keine Kosten, keine Mühe, keine Sorgfalt gescheut werden dürfen, um sie in einem entsprechenden und erhabenen Gebäude aufzubewahren.«<sup>41</sup>

Man vergegenwärtige sich noch einmal, das wird 1816 geschrieben. Deutlicher kann die überragende Funktion von Informationen und Wissen für die Gesellschaft nicht ausgedrückt werden. Der zu hütende Schatz waren in dieser Perspektive nicht mehr das Gold, die schlagkräftigen Waffen, die Bodenreichtümer oder die Arbeitskraft der Bevölkerung. Die moderne bürgerliche Gesellschaft scheint in ihrem Kern also schon immer auch eine Wissensgesellschaft gewesen zu sein, und wird dies nicht erst postindustriell. Allerdings sind diese Forderungen bei della Santa mit einer Illusion verbunden, der Illusion der Vollständigkeit: Kein Buch dürfe ausgeschlossen werden, die öffentliche Universalbibliothek müsse auch die Bücher sammeln, die aus anderen Büchereien ausgesondert werden.

---

39. A.a.O., S.13.

40. Ebenda.

41. A.a.O., S.14.

Della Santas Analyse der Mängel der Bibliotheken in Relation zu der von ihm hervorgehoben überragenden Bedeutung mündet in drei einfachen Forderungen, die er in einem Satz zusammenfasst:

»Es muß dafür Sorge getragen werden, daß die Bücher sicher stehen, leicht auffindbar sind und bequem entnommen werden können.«<sup>42</sup>

Diese drei Forderungen verweisen auf die Sicherstellung der drei Funktionen Speicherung, Ordnung und Erreichbarkeit. Dazu bedarf es der Separierung, Sequenzierung und Katalogisierung der Bücher, wie della Santa in den weiteren Kapiteln seines Textes erläutert. Der erste Schritt ist die Separierung der Bibliothek:

»Wenn es bei öffentlichen Gebäuden geboten und repräsentativ ist, daß sie von jedem anderen Bauwerk zu isolieren sind, so wird das bei einer öffentlichen Universalbibliothek zur unbedingten Notwendigkeit, um nicht nur Feuersbrünste, Nässe, Diebstähle und so weiter von ihr fernzuhalten, sondern auch Mäuse und sonstige Schäden und Einschränkungen, deren Ursache angrenzende Wohnhäuser oder andere Bauten sein könnten.«<sup>43</sup>

Hier klingt eine damals weit verbreitete Abneigung gegen die historischen Städte an, die über Haussmanns Umgestaltung von Paris schließlich im frühen 20. Jahrhundert zur Ideologie der modernen, in Funktionsbereiche separierten, von frischer Luft und Licht durchfluteten Stadt führen wird.<sup>44</sup>

Die innere Organisation der so freigestellten Bibliothek, die durch die »cartesiansische Geste eines Einschnitts« «von den »Zweideutigkeiten der Welt<sup>45</sup> befreit« wird, beschreibt von della Santa ausführlich. Die Bibliothek wird in drei Bereiche gegliedert: erstens die dem Besucher zugänglichen Räume, vor allem Vestibül und Lesesaal, zweitens die der Aufbewahrung der Bücher dienenden Magazine und drittens die Räume des Kataloges und der Angestellten, die gleichsam der Vermittlung zwischen den ersten beiden Bereichen dient.

Nachdem der Besucher eine Treppe hinaufgestiegen ist, gelangt er in ein Vestibül, das mit Inschriften geschmückt ist und in dem darüber hinaus die Benutzungsvorschriften angebracht sind. Della Santa gibt nur einen Grundriss seiner Bibliothek, die aber wegen der beschriebenen und eingezeichneten Treppe offenbar in einem Obergeschoss und damit deutlich über dem Strassenniveau erhöht liegt. In della Santas Text findet sich keine Begründung für diese Anordnung, es kann aber vermutet werden,

---

42. A.a.O., S. 15.

43. A.a.O., S. 15f.

44. Siehe hierzu Teyssot 1989.

45. Siehe dazu de Certeau 1988, S. 246.

dass diese Treppe den »Einschnitt« Certeaus, die Erhebung über die Alltagsrealität deutlich machen soll.<sup>46</sup> Den entscheidenden Bruch mit der Tradition vollzieht della Santa in dem an das Vestibül anschließenden Lesesaal:

»In diesem Saal darf kein einziges Buch stehen.  
Man kann ihn stattdessen bemalen und mit Statuen ausschmücken ....«<sup>47</sup>

Die Objekte (die Bücher) verschwinden aus dem Raum des Besuchers der Bibliothek und es bleiben nur noch Zeichen zurück, die auf diese allegorisch verweisen. Diese Form der Ausgestaltung sei, so della Santa, auch viel erhabener als der Anblick der Buchrücken.<sup>48</sup> In jeder Ecke dieses Saales sollen außerdem auf erhöhten Podesten Pulte stehen, die den Aufsehern eine lückenlose Überwachung der Benutzer ermöglichen, um so Schäden an den ausgehängten Büchern vermeiden. Der Benutzer hat selbst keinen unmittelbaren Zugriff mehr auf die Bücher und wird von Aufsehern überwacht, die ausschließlich diese Aufgabe haben. Um an die Bücher zu gelangen, kann der Besucher auch nicht selbst den Katalog benutzen, sondern muß sich nach della Santas Konzeption an den Leiter des Kataloges wenden, der in einem Zimmer unmittelbar an den Lesesaal anschließend sitzt. Dieses Zimmer liegt zwischen dem Lesesaal und dem Katalog und ist vom Lesesaal durch ein Fenster abgetrennt, dass unmittelbar gegenüber dem Eingang liegt.<sup>49</sup> Dessen Funktion ist offenkundig: der Zutritt zum Zimmer des Katalogleiters und damit erst recht zum Katalog bleibt verwehrt, es ist nur ein Gespräch mit dem Katalogleiter möglich. Dieser ist von den Aufsichtspflichten für den Saal befreit, genauso wie umgedreht die Aufseher nicht für Auskünfte zur Verfügung stehen. Der Katalogleiter händigt dem

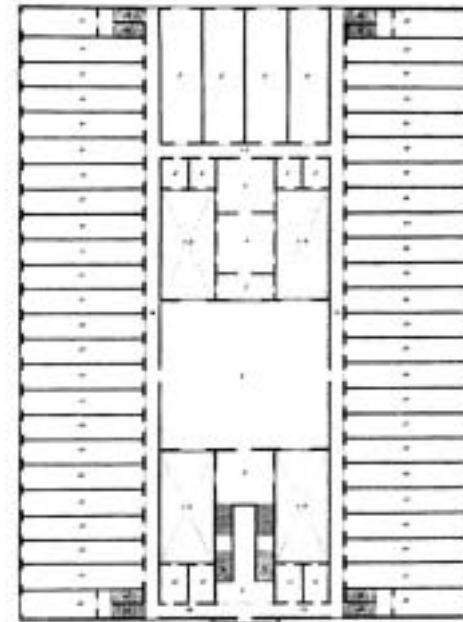


Abb. II-7: Leopoldo della Santa: Bibliotheksplan von 1816.

46. Später wurde diese Anordnung natürlich auch aus praktischen Erwägungen gewählt, etwa um im Erdgeschoss Nebenräume für Verwaltung und Magazine unterzubringen. Man besuche zum Beispiel die Universitätsbibliothek in Halle.

47. della Santa 1984, S.16.

48. A.a.O., S.18.

49. A.a.O., S.19. In der Bibliothèque Nationale von Henri Labrouste wurde diese Idee mit dem gewaltigen Fenster zwischen Lesesaal und Magazin verwirklicht. Vgl. Pevsner 1998, S.109.

Benutzer ein Verzeichnis der Bücher aus, in dem diese in alphabetischer Reihenfolge bezeichnet sind, dass aber nicht den Standort im Magazin angibt. Dies bleibt allein dem Hauptkatalog vorbehalten. Eine größere Distanzierung zwischen Objekt (Buch) und Benutzer ist kaum vorstellbar. Nicht allein, dass der Katalog zwischen Buch und Benutzer tritt, auch dieser Katalog ist dem Benutzer nicht zugänglich sondern verschwindet hinter dem Raum des Katalogleiters. Auch dieses darf nicht betreten werden, sondern mit dem Raum des Benutzers, also dem Lesesaal, nur durch ein Fenster verbunden.

Die weiteren Ausführungen widmen sich den Räumen der Bibliothekare, einem gesonderten Empfangsraum für den Fall des Besuches »hochgestellter Persönlichkeiten« und weitere für die Verwaltung notwendige Räume und Werkstätten. Die aus dem Lesesaal und damit der Reichweite des Benutzers entfernten Bücher werden in della Santas Plan in Bücherkabinetten verstaut, die sich entlang zweier Gänge erstrecken:

»Sie [die Bücher] sind bequem, sicher und wohlbehütet in vielen gleichförmigen, schmalen und länglichen Bücherkabinetten klar und übersichtlich aufgestellt, die in der ganzen Länge des Ganges nebeneinander folgen, ohne daß etwas zwischen ihnen liegt, das als Durchlaß ihre regelmäßige Anordnung unterbrechen könnte.«<sup>50</sup>

Diese Kabinette werden nun nicht mit Holztüren sondern durch Eisengitter verschlossen, welche den Zutritt verwehren, ohne aber die Sicht auf die Bücher zu versperren.

»Da sie auf diese Weise weder untereinander noch mit irgendeinem anderen Nebenraum der Bibliothek in Verbindung stehen, kann jeder Außenstehende ohne Begleitung ... die ganze Bibliothek durchlaufen und sich am Anblick der Bücher erfreuen, ohne ihnen den geringsten Schaden zufügen zu können.«<sup>51</sup>

Die Bücher bleiben also, obwohl ins Magazin verbannt, den Blicken der Besucher erreichbar. Wie der Flaneur die Passage, kann der Besucher die Gänge entlang laufen und die Bücher hinter den Gittern, ähnlich den Waren hinter der Fensterscheibe, betrachten. Die Ökonomie dieser Magazine, denn es kann nur noch von einer Ökonomie gesprochen werden, wird von della Santa exakt beschrieben. Die Höhe der einzelnen Regalfächer folgt einem ausgeklügelten System, das sicherstellen soll, dass die Bücher so raumsparend wie möglich untergebracht werden, und die Regale wiederum, den zur Verfügung stehenden Raum weitestmöglich ausnützen, indem dieser genau auf ihre Höhe abgestimmt ist. Keine Lücke darf entste-

---

50. della Santa 1984, S.34.

51. A.a.O., S.35.



hen, kein Platz ungenutzt bleiben. Daher sind für die verschiedenen Buchgrößen, deren Häufigkeit ermittelt werden soll, verschieden hohe Regalfächer vorgesehen, um den unnötigen Luftraum zu vermeiden, der entstehen würde, wenn kleine Bücher in große Fächer gestellt werden. Beim Eintreffen in der Bibliothek wird jedes Buch mit Hilfe einer Elle vermessen, so dass schnell festgestellt werden kann, in welchem Fach es am effektivsten aufgestellt werden kann. Nicht nur der Raum, sondern auch die Arbeitszeit wird dem Diktat der Ökonomie unterworfen, jedes zeitraubende Ausprobieren und Suchen wird ausgeschlossen. Die Ordnung der Bibliothek zielt so auf die zweckmäßigste Lagerung des Objektes Buch und folgt nicht mehr der Ordnung des in ihnen niedergelegten Wissens.

»Das System, die Bücher nach Sachgebieten zusammenzustellen, d.h. die Philosophen, Historiker, Dichter usw. in so vielen verschiedenen Räumen oder Regalen unterzubringen, wie es Sachgebiete gibt, täuscht in gewissem Sinne eine scheinbar gute Ordnung vor.«<sup>52</sup>

Eine solche Aufstellung enthalte immer große, unökonomische Lücken für noch zu beschaffende Bücher, die dann aber doch nicht eintreffen würden. Della Santa bemängelt, dass für eine solche Anordnung oft komplizierte Klassifikationen eingeführt würden, die nur schwer zu erlernen und damit zu benutzen seien. Außerdem werde es immer Bücher geben, die in mehrere dieser Klassen gehören, und deren eindeutige Zuordnung daher nicht möglich sei. Schließlich würde der unvermeidliche Zuwachs an Büchern zu laufenden Umstellungen zwingen, sich damit keine Aufstellung dauerhaft einprägen können, was zu langem Suchen der Bibliothekare führen würde. Das Ziel einer solchen Systematik, »von Buch zu Buch eine gewisse sukzessive Analogie von Sachgebieten beizubehalten oder sie in einer bestimmten vernünftigen Reihenfolge aller Wissensgebiete anzuordnen«<sup>53</sup>, also eine Ordnung des Wissen wiederzugeben, führe in der Praxis zu derartigen Unzulänglichkeiten und Nachteilen, sodass das Ziel nicht erreicht werde, und niemals erreicht werden könne.<sup>54</sup>

»Um so viele Mühsale, Schwierigkeiten, Zeitverluste und andere Unzulänglichkeiten zu vermeiden und unangemessene gelehrte Finessen zu unterlassen, will ich mich einzig und allein an das Zweckmäßige halten. Deshalb sollen die Bücher in jedem Kabinett der Bibliothek ohne jegliche

---

52. A.a.O., S. 59.

53. A.a.O., S. 65.

54. Letztlich heißt das, dass die universale Bibliothek als Abbildung des Wissens nicht erreichbar ist. Schon allein deshalb nicht, weil sie sich in einem permanenten Umbau befinden müsste. Sie ist nur als diachroner Prozess der Einschreibung nicht als synchrone Abbildung denkbar.

Einordnung in Klassen, Sachgebiete und Alphabete untergebracht werden. Während der Auffüllung eines jeden Faches wird jedes Buch klar und deutlich seine Nummer auf dem Rücken tragen, beginnend mit der Nummer eins bis zur Nummer der Anzahl der Bücher, die ein jedes Fach aufnehmen kann. ... Außerdem wird jedes Buch die Nummer des Fachs tragen, in dem es steht, sowie die Nummer des Kabinetts.«<sup>55</sup>

Es wird also ein Speichersystem geschaffen, dessen Adressierung Ergebnis einer rein systeminternen Operation ist, und keinerlei Rückschlüsse über das Buch (außer seiner Größe) ermöglicht. Folgte die Anordnung der Bücher in den traditionellen Bibliotheken also immer noch Kriterien wie der thematischen Ordnung der Wissensgebiete oder der Namen der Autoren, schlägt della Santa nun ein System vor, das diese Ordnung allein aus den Kriterien seines eigenen Operierens (Beschaffen, Aufstellen, Entnehmen, Zurückstellen), also selbstreferentiell, entwickelt. Der Zugriff der Umwelt (also etwa des Besuchers) auf dieses System ist nicht mehr direkt möglich – ein Buch zu suchen, wäre vollkommen aussichtslos, auch wenn man Autor, Titel und Thema wüsste – sondern nur noch über den Katalog und den internen Code. Der noch mögliche Blick auf die Bücher durch die Gitter entdeckt nicht mehr das einzelne Buch sondern gewahrt nur noch ihre ökonomische Speicherung in unendlicher Menge.

Folgende Forderungen dieses Traktates sollen hier festgehalten werden: zum ersten die konsequente räumliche und auch gestalterische Isolierung der Bibliothek von allen anderen Bauten der Stadt, zweitens die räumliche Separierung der für den Besuchern zugänglichen Räume von den Räumen zur Aufbewahrung der Bücher und der entstehenden Vermittlungszone (Katalog, Katalogleiter). Da damit ein direkter Zugriff auf die Bücher ausgeschlossen ist, treten, drittens, Zeichen an dessen Stelle, die diese bloß allegorisch darstellen: die Plastiken und Inschriften im Leseaal, oder die den Zugriff auf das Buch ermöglichen: der Code des Kataloges. Dieser Code verweist, und das soll hier als vierter Punkt noch einmal betont werden, ausschließlich auf die selbstreferentielle, sequenzielle Ordnung des Magazins. Diese aber bleibt fünftens für den Besucher, der nicht den Katalog selbst sondern nur ein eigenes Verzeichnis zu Gesicht bekommt, verborgen.

Alle drei Szenen, die hier die institutionellen und räumlichen Umbrüche um 1800 skizzierten, verweisen auf die tiefgreifenden Brüche, die sich in den kommunikativen Ordnungen abspielen. Der Begriff des Dispositivs soll im folgenden als Sonde dienen, um diesen Verwerfungen zu folgen.

►

---

55. A.a.O., S.67ff.

### III. Theorie des Dispositivs I

Eigentlich ist der Begriff *Theorie* in der Überschrift problematisch, unterstellt er doch einen systematischen oder doch geordneten Diskurs. Diesen hat es aber nie gegeben. Dazu waren die Interessen der Autoren zu unterschiedlich, und der Begriff und seine Referenzen selbst zu unscharf. Von den Ursprüngen in einem eher psychoanalytischen und ideologiekritischen Rahmen, die ihn in Nähe oder doch mindestens Beziehung zum Begriff des Apparates setzte, über seine verschiedenen Verbindungen und Kreuzungen mit dem Diskurs-Begriff bis zur fernsehwissenschaftlichen Heuristik ist es ein weiter Weg. Ein Weg, der hier anhand einiger wichtiger Stationen rekonstruiert werden soll. Dabei stehen in den einzelnen Analysen immer der Begriff mit seinen spezifischen Prägungen und Anwendung im Vordergrund, und andere Aspekte der Texte treten in den Hintergrund. Eine gewisse Einseitigkeit ist damit unvermeidbar. Die Autoren werden dabei relativ ausführlich zitiert, um den Duktus der Argumentation wiederzugeben und die Aussagen der Autoren nicht hinter Paraphrasen zu verbergen. Gleichwohl dient die Auswahl dieser Zitate den Zielen dieser Arbeit und nicht der Rekonstruktion des ursprünglichen Textes oder seines theoriegeschichtlichen Ortes.

»Es ist gerade das Dispositiv, das die Illusion erzeugt, und nicht die mehr oder weniger genaue Nachahmung des Realen.«<sup>1</sup>

**Baudry**

Eine der ersten Arbeiten, in dem der Begriff des Dispositivs in medien-theoretischem Zusammenhang auftaucht, ist der Aufsatz *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base* von Jean-Louis Baudry aus dem Jahr 1970.<sup>2</sup> Er beginnt mit einer Erinnerung an Freud, genauer an dessen optisches Modell des Psychischen am Ende der Traumdeutung, ein Modell, das Freud später bekanntlich zugunsten des eher »graphischen« des »Wunderblocks« wieder aufgab. Baudry sieht in diesem optischen Modell den in der Tradition von Perspektive und camera obscura stehenden Versuch,<sup>3</sup> die neuzeitliche Dezentrierung des Subjektes, die durch das Ende des Geozentrismus hervorgerufen wurde, durch »die Absicherung der Installation des „Subjekts“ als aktivem Sitz und Ursprung des Sinns«<sup>4</sup> zu

1. Baudry 1999, S. 389.
2. In: *Cinéthique*, N° 7-8, 1-8, Paris 1970. Hier zitiert nach der dt. Übersetzung Baudry 1993. Die sogenannte Apparatus-Debatte hatte allerdings schon etwas eher mit einem Interview von Pleyne begonnen. Siehe die Rekonstruktion in Winkler 1992.
3. Die Problematik eines solchen linearen Verständnisses, das im Wandel der Techniken eine Kontinuität des Sehens selbst unterstellt, zeigt Crary 1996.

kompensieren. Baudry leitet aus dieser These die Frage ab, welche »ideologischen Effekte« diese optischen Geräte und Techniken produzieren und wie es ihnen gelingt, dabei ihre Mitwirkung an der ideologischen Produktion zu verbergen, so dass diese als objektiv erscheint. Eine solche Sicht des Films und Kinos versucht also über die Kritik der signifikanten Strukturen der gezeigten Produkte hinaus zu gelangen und die »technischen« Grundlagen, die diese Produktion erst möglich machen, in die Kritik einzubeziehen. Zunächst versucht Baudry in einem Schema die Operationen aufzuzeigen, die zwischen „objektiv Realem“ und dem Zuschauer stattfinden: von der Szenenauflösung im Drehbuch (*découpage*), über die Aufzeichnung in der Kamera, den Schnitt, die Projektion und die Reflexion auf der Leinwand.<sup>5</sup> In dieser Anordnung finde ein Transformationsprozess statt, der am Endprodukt nicht mehr sichtbar sei, und nicht bewusst wird. Gerade diese Latenz der technischen Basis, so Baudry, bewirke einen ideologischen Effekt, eine Einschreibung. Denn dessen

»Offenbarung als solche ... würde einen Bewußtseinseffekt produzieren: zugleich eine Vergegenwärtigung des Arbeitsprozesses, als Denunzierung von Ideologie und als Kritik des Idealismus.«<sup>6</sup>

Baudrys Analyse dieser Effekte beginnt mit der Kamera, die für ihn einen zentralen Platz im Produktionsablauf einnimmt. In Analogie zur camera obscura aufgebaut, stehe sie in der Tradition der Perspektivkonstruktion der Renaissance. Damit würden die Bildproportionen der Staffeleimalei kanonisiert und zudem – viel folgenschwerer – ein auf das Auge, das Subjekt, zentrierter Bildraum geschaffen. Die Kamera fixiert einen Ort, den das Subjekt notwendig einnehmen muss. Die optische Konstruktion »steckt das Feld eines idealen Blicks ab und sichert auf diese Weise die Notwendigkeit einer Transzendenz ...«, die darin bestehe, »dem Metaphysischen eine sinnlich wahrnehmbare Repräsentation zu sichern.«<sup>7</sup> Gegen diese umstandslose Verortung des Films in einer idealistischen Tradition kann natürlich der bekannte Einwand erhoben werden, und Baudry prüft ihn, dass – anders als in der Malerei – im Film durch die Bewegung der Kamera und die Montage, der vereinheitlichende Charakter des einzelnen Perspektivbildes aufgehoben werde. Genau diese Aufhebung findet aber nach Baudry nicht statt, weil *im Kino* durch »die Operation der Projektion (der Projektor, die Leinwand)« die »Kontinuität der Bewegung und die zeitliche Dimension in der Aufeinanderfolge der Bilder«<sup>8</sup> wiederhergestellt

---

4. Baudry 1993, S.36.

5. Baudry 1993, S.37.

6. Ebenda.

7. Baudry 1993, S.38.

werde. Die Differenzen der Einzelbilder und die der Szenen im Rahmen der Filmerzählung, seien für den Film konstitutiv, weil nur so die Illusion der Kontinuität, der Bewegung und der Zeit, überhaupt erzeugt werden können, aber eben nur dann, wenn diese Differenzen »als solche ausgelöscht«<sup>9</sup> seien.

»Einerseits erlauben die optische Apparatur und der Film das Markieren der Differenz (...), andererseits wählt die mechanische Apparatur die minimale Differenz aus und drängt sie zugleich in der Projektion zurück, damit der Sinn sich konstituieren kann: zugleich Richtung, Kontinuität, Bewegung. Der Projektionsmechanismus erlaubt es, die differentiellen Elemente (...) zu unterdrücken, er bringt nur die Beziehung ins Spiel. ... Mit der wiederhergestellten Kontinuität sind zugleich Sinn und Bewußtsein re-etabliert.«<sup>10</sup>

In dieser Anordnung sieht Baudry nichts weniger als die Konstruktion eines »transzendentalen Subjektes« verwirklicht. Die im projizierten Bild geschaffene Welt sei Welt nicht nur *durch* das Auge sondern wesentlich *für* das Auge. Explizit Husserls Konzept der Intentionalität und Epoché folgend, sieht Baudry in der kinematographischen Operation, eine Welt konstituiert, die »eingeschränkt durch die Bestimmung der Kadrierung, anvisiert, in der richtigen Entfernung aufgestellt, ... ein durch Sinn gestiftetes Objekt, ein intentionales Objekt, impliziert von der Handlung des „Subjektes“ ...«<sup>11</sup> liefert. Die für die Konstitution von Sinn notwendige Kontinuität sei eine Leistung des so konstituierten Subjektes in seinen synthetischen Operationen. Das Resultat sei damit nicht nur eine formale Kontinuität, die die Differenzen der Einzelbilder überbrückt, sondern auch eine zweite narrative Kontinuität, die im klassischen Kino<sup>12</sup> die vom technischen Apparat erzeugte Diskontinuität mit enormem Einsatz, der sich nur ideologisch begründen lässt, verdeckt.<sup>13</sup>

Damit dieser von Baudry als Einschreibung eines »objektiv Realen« in das »transzendente Subjekt« bezeichnete Mechanismus wirklich funktionieren könne, müsse aber noch eine weitere Operation hinzutreten, »die

---

8. Baudry 1993, S. 39.

9. Ebenda.

10. Ebenda.

11. Baudry 1993, S. 40. Baudry zitiert im Kontext des Zitats ausführlich aus Edmund Husserls Cartesianischen Meditationen.

12. Baudrys Argumentation trifft für das vorklassische (aber auch nachklassische) Kino mit seiner Diskontinuität insbesondere der Schnitte erkennbar nicht zu.

13. Baudry 1993, S. 41.

durch ein besonderes Dispositiv<sup>14</sup> vorbereitet werde. Zunächst sei der Kinosaal ein Ort, der von der Außenwelt abgeschlossen und dunkel ist:

»Keine Zirkulation, kein Austausch, keine Übertragung mit einem Draußen.«<sup>15</sup>

Aber nicht nur in Bezug auf die Außenwelt werden die Freiheitsgrade nach Baudry eingeschränkt, der Betrachter sei in diesem Raum auch durch die Dunkelheit und die feste Sitzposition Restriktionen unterworfen:

»Die Projektion und die Reflexion stellen sich in einem geschlossenen Raum her, und jene, die sich dort aufhalten, befinden sich – ob sie es wissen oder nicht (aber sie wissen es nicht) – angekettet, gefangen und ergriffen ...«.<sup>16</sup>

Dies ist das berühmte Modell der Höhle Platons, auf das Baudry in einem anderen Aufsatz, der uns unten beschäftigen wird, näher eingeht. Problematisch ist Baudrys – Film und Traum analogisierende – Einfügung »aber sie wissen es nicht«. Christian Metz hat in einem 1975 erschienenen Aufsatz, der das Verhältnis von Traum und Film analysiert<sup>17</sup>, gerade auf diese grundlegende Differenz hingewiesen. Der Zuschauer ist sich im Kino im Gegensatz zum Traum der Täuschung durchaus bewusst, auch wenn die Kino-Situation ihn dazu verführen kann, diese Täuschung für Momente, aber eben nicht vollständig und andauernd, zu vergessen.<sup>18</sup> Zum anderen sieht Baudry in der begrenzten dem Zuschauer gegenüber befindlichen Fläche der Leinwand, auf die von einem Ort, der hinter dem Kopf des Zuschauers liegt, projiziert wird, eine Analogie zum *Spiegel*:

»Die Disposition der verschiedenen Elemente – der Projektor, der „dunkle Saal“ [salle obscure], die Leinwand – rekonstruiert das für die Auslösung der von Lacan entdeckten Spiegelphase notwendige Dispositiv.«<sup>19</sup>

---

14. Baudry 1993, S. 41. Dieses erste Auftauchen des Begriffes Dispositiv wird im Text nicht weiter kommentiert oder durch Fußnoten, die der Text sonst reichlich ausweist, legitimiert. Es ist daher anzunehmen, dass er hier zunächst nur in der Alltagssprachlichen Bedeutung von „le dispositif“ im Sinne von Vorrichtung oder Apparat gebraucht wird.

15. Ebenda.

16. Ebenda.

17. Dt. in Metz 1994.

18. Angesichts des Panoramas werden übrigens schon im frühen 19. Jahrhundert Analogien zur Traumsituation beschrieben: »... ich fühle mich in die Netze einer widerspruchsvollen Traumwelt verstrickt und nicht die sichere Belehrung des Gefühls in der Entfernung des Standortes, nicht das volle Tageslicht, nicht die Vergleichung mit umgebenden Körpern kann mich aus dem ängstlichen Traume wecken, den ich wider meinen Willen fortträumen muß.« Eberhard 1803, S. 170.

19. Baudry 1993, S. 41.

Damit kehrt Baudry, nach dem er diese Perspektive in seiner Argumentation etwas aus den Augen verloren hatte, zu einer psychoanalytischen Deutung zurück. Die von Lacan analysierten Faktoren, die für die Spiegelphase notwendig sind, unreife Motorik und frühzeitig gereifte visuelle Fähigkeiten<sup>20</sup>, werden für Baudry gerade im Kino *wiederholt*. Die Motorik der Zuschauer sei durch das Sitzen stark eingeschränkt und das Wahrnehmungsvermögen auf die Fernsinne Sehen und Hören<sup>21</sup> reduziert. In dieser dispositiven Anordnung, die der Spiegelphase gleiche, sieht Baudry den »Ursprung für den Eindruck des Realen [impression de réel]«<sup>22</sup> des Kinos. Da das auf der Leinwand projizierte Bild aber nicht wie in Lacans Spiegelphase ein Bild des eigenen Körpers ist, komme es zu einer doppelten Identifikation, eine erste mit der dargestellten Person, und eine zweite, die das Erscheinen der ersten Identifikation überhaupt erst ermögliche, die Identifikation mit dem »transzendente[n] Subjekt, dessen Platz von der Kamera als Konstitutive und Meisterin der innerweltlichen Objekte eingenommen wird.«<sup>23</sup> Dass es darüber hinaus durch Distanz zum Dargestellten auch eine Identifikation mit sich selbst, also weder mit einer dargestellten Figur noch dem „transzendentalen Subjekt“ geben könne, verschweigt Baudry. Baudry glaubt, sich dabei auf Lacan stützend, dass die zweite Identifikation die stärkere sei. Denn sie sei die fundamentale Voraussetzung für die Konstitution von Sinn in der Integration der »diskontinuierlichen Fragmente« durch das »transzendente Ego«.<sup>24</sup> Baudry verortet damit den im Kino »agierenden ideologischen Mechanismus« wesentlich in der »Beziehung zwischen Kamera und Subjekt«<sup>25</sup>, eine Konzentration auf nur einen Teil des Apparates (die Kamera), die später vor allem durch Comolli kritisiert wurde. Eine Beziehung, die allerdings, wie Baudry umfassend beschreibt, erst durch die Projektion im Kinosaal ihre Wirksamkeit entfalten könne. Das Subjekt sei so in der Lage, sich selbst im Kino in einem »Modus der spekulären Reflexion« zu begreifen. Der Inhalt

---

20. Vgl. Lacan 1986.

21. Es gehört zu den merkwürdigen Beschränkungen der ganzen folgenden Debatte, dass die offenkundige Bedeutung des Tones (also etwa der Filmmusik oder der Filmgeräusche) für die „Fesselung“ des Zuschauers nirgends erörtert werden.

22. Baudry 1993, S.41.

23. Baudry 1993, S.42. In der Subjektivität fallen im Film beide Perspektiven kurzzeitig zusammen. Neuere Computerspiele erlauben einen Wechsel des Blickmodus des Spielers, der nicht-subjektive, der auch die gespielte Figur sichtbar macht, heißt meist „godmodus“.

24. Ebenda.

25. Ebenda.

des Bildes, sowohl als Darstellendes als auch als Dargestelltes, würde so gegenüber dieser primären Identifikation sekundär, ein Argument, das sich offenbar aus der oben behaupteten Dominanz der Identifikation mit dem transzendentalen Subjekt ableitet. Das Kino »konstituiert das „Subjekt“ durch die illusorische Absteckung einer zentralen Stellung (sei es nun die eines Gottes oder eines anderen Substitutes).«<sup>26</sup> Für Baudry setzt das Kino damit das Programm des abendländischen Idealismus fort: die Ideologie der Repräsentation und die »Spekularisation« (also die Spiegel-Situation des dunklen Saales) würden im Kino ein »System von ausgezeichneter Kohärenz« bilden.

Aus seiner Analyse zieht Baudry einen Schluss, der drei generelle medientheoretischen Thesen impliziert:

»Alles geschieht, als ob das Subjekt selbst nicht in der Lage wäre – und das aus gutem Grund –, für seinen eigenen Platz einzustehen, und es somit notwendig wäre, bei ihm sekundäre Organe auszuwechseln und einzupflanzen, seine eigenen defekten Organe mit Instrumenten oder ideologischen Formierungen zu ersetzen, die zur Ausfüllung seiner Funktion [als Subjekt] tauglich sind. Eigentlich ist diese Substitution nur unter der Bedingung möglich, daß die Apparatur selbst verborgen, unterdrückt bleibt.«<sup>27</sup>

Die erste These steckt in der mit »als ob« beginnenden konjunktivischen Konstruktion. Sie lautet: eigentlich wäre das Subjekt sehr wohl in der Lage, »für seinen eigenen Platz« einzustehen, wenn es nicht, durch wen oder was auch immer, unterdrückt würde.<sup>28</sup> Da es aber unterdrückt wird, so lautet die zweite These, glaubt das Subjekt, »Prothesen« zu benötigen, die die vermeintliche Unvollkommenheit kompensieren. Das Kino sei eine solche Prothese. Die These ist bekannt, sie stammt von keinem Geringeren als Marshall McLuhan<sup>29</sup>. Aber, und dies ist Baudrys dritte These, diese Substitution und Kompensation könne nur dann funktionieren, wenn die sie erzeugende Apparatur latent bleibt. *In* der dispositiven Anordnung latent bleibt, muss man hinzufügen.<sup>30</sup> In einer Untersuchung, in der das operative Gelingen von Kommunikation im Mittelpunkt des Interesses steht, kann vor allem diese letzte These fruchtbar gemacht werden. Dazu

---

26. Baudry 1993, S.42.

27. Ebenda.

28. Diesen ideologiekritischen Impetus nimmt auch Winkler 1992 wieder auf.

29. McLuhan 1968.

30. Denn für einen externen Beobachter, wie Baudry, bleibt der Apparat natürlich nicht latent, wie könnte er sonst über ihn schreiben.



wird es nötig sein, die Beobachtungsebene von Bewusstsein zu Kommunikation zu wechseln, und das heißt vor allem: sie strikt zu unterscheiden.

Baudry hat 1975 in einem zweiten Aufsatz<sup>31</sup> *Le Dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité* seine Analyse des Kino-Dispositivs vertieft, und dabei, ohne den oben skizzierten Rahmen zu verlassen, einige Argumente neu formuliert und akzentuiert. Die entscheidende Verschiebung ist schon im Titel deutlich: von „Basisapparat“ zu „Dispositiv“. In einer Fußnote verdeutlicht Baudry den Unterschied zwischen beiden Begriffen aus seiner Sicht:

»Wir unterscheiden allgemein den Begriff Basisapparat [l'appareil de base], die Gesamtheit der für die Produktion und die Projektion eines Films notwendigen Apparatur und Operationen, von dem Dispositiv, das allein die Projektion betrifft und bei dem das Subjekt, an das die Projektion sich richtet, eingeschlossen ist. So umfaßt der Basisapparat sowohl das Filmnegativ, die Kamera, die Entwicklung, die Montage in ihrem technischen Aspekt usw. als auch das Dispositiv der Projektion.«<sup>32</sup>

Im zweiten Aufsatz konzentriert sich Baudry also auf das Dispositiv, das für ihn nur den das Subjekt einschließenden Teil des Basisapparates darstellt. Diese Fokussierung geht mit einem Wechsel der theoretischen Referenzen einher: von Husserl zu Platon und von Lacan zu Freud. Zunächst wird anders als im ersten Aufsatz explizit auf Platons Höhlengleichnis in der *Politeia* Bezug genommen und damit vor allem das Motiv der Gefangenen, die der Befreiung bedürfen, aufgegriffen. Eine Befreiung, die nach Baudry auch bei Freud, allerdings in umgekehrter Richtung, stattfindet: während bei Platon die Gefangenen hinaus- und heraufgeführt werden müssten, um ihnen ihre Täuschung klar zu machen, sei in Freuds Metaphorik ein Hinein- und Hinabsteigen erforderlich, um die Wahrheit des Verdrängten zu erkennen. Damit seien – bei aller Differenz im Einzelnen – *Platons Höhle* und die *Szene des Unbewußten* als analog zu betrachten.

»Denn es handelt sich ja um ein Dispositiv; um eine metaphorische Beziehung zwischen Orten, oder um eine Beziehung zwischen metaphorischen Orten, um eine Topik, deren Kenntnis sowohl für den Philosophen als auch für den Analytiker einen Bezug zur Wahrheit oder zum Trug festlegt, oder auch zur Illusion, mithin auch notwendigerweise die Berufung auf eine Ethik.«<sup>33</sup>

---

31. *Le Dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*. In: *Communications*, H. 23, 1975, S. 56-72. Hier zit. nach der dt. Übersetzung Baudry 1999.

32. Baudry 1999, S. 404.

Diese Analogien zwischen den Analysen<sup>34</sup> Freuds und den Beschreibungen Platons werden von Baudry ausführlich diskutiert und münden in zwei zentralen Behauptungen. Die erste lautet, dass das Kino-Dispositiv im Prinzip schon von Platon beschrieben worden sei:

»Und ist es nicht merkwürdig, daß Platon, ... sich ein Dispositiv vorstellt oder zu Hilfe nimmt, welches im Prinzip das Dispositiv des Kinos und die Situation des Zuschauers nicht nur evoziert, sondern überaus genau beschreibt?«<sup>35</sup>

Das Problem dieser weit verbreiteten und breitgetretenen Analogie kann hier nicht ausführlich behandelt werden, es sei nur auf einen zentralen Punkt verwiesen: Während das Kino seine Faszination unbestritten auch immer aus seiner Differenz zu den Alltagserfahrungen seiner Besucher bezieht, gibt es diese Differenz in Platons Höhle überhaupt nicht, da die Gefangenen von Kindheit an gefesselt sind.

Produktiver als diese pauschale These Baudrys sind daher einzelne Analysen des Platon-Textes, die vor allem zwei Punkte betonen, die nicht von der problematischen „Fesselung“ abhängen. Zum einen beschreibt Platon, wie Baudry hervorhebt, dass der bilderzeugende Apparat (in der Höhle sind es die Statuen vorbeitragenden Arbeiter) hinter einer Schranke verborgen, also latent, bleibt. In der Tatsache, dass die Gefangenen auf diese Weise mit den Schatten nicht einfach Bilder der Realität sondern Bilder von Bildern sehen, sieht Baudry eine besondere »Klugheit des Idealisten ..., der es vorzieht, die Realität noch um einen Grad zu entrücken.«<sup>36</sup> Wie die meisten anderen Kommentatoren zu Platons Höhle beachtet Baudry aber einen wichtigen Hinweis Platons in diesem Zusammenhang nicht, obwohl er diesen selbst zitiert. Platon beschreibt diese Schranke als eine in der Art, »welche die Gaukler vor den Zuschauern sich erbauten, über welche herüber sie ihre Kunstwerke zeigen.«<sup>37</sup> Damit verweist die Schilderung nämlich auf ein anderes Dispositiv, das des Theaters, welches bei Platon gleichsam an die Wand projiziert wird. Vielleicht erschien dieser Aspekt den meisten Autoren, die in Platons Höhle mehr oder weniger die Erfindung des Kinos sahen, zu trivial, um näher darauf einzugehen. Für unsere Untersuchung ist aber festzuhalten, dass hier eine Parallelität zwischen Theater- und Kinodispositiv angedeutet ist. Aus Platons Schilderungen hebt Baudry noch einen weiteren Aspekt hervor. Der Realitätseindruck

---

33. Baudry 1999, S. 382.

34. Oder sollte man besser sagen: der Metaphorik Freuds?

35. A.a.O., S. 385.

36. A.a.O., S. 388.

37. Ebenda. Die zitierte Stelle bei Platon findet sich in *Der Staat*, 7. Buch, 514A ff.

in diesem Dispositiv entstehe nicht so sehr durch die Qualität der Abbildung selbst – die ja vor allem für einen externen Betrachter nicht sehr groß ist: zweidimensionale Schatten eines flackernden Feuers auf einer Höhlenwand –, sondern es sei, wie eingangs des Abschnittes zitiert, »das Dispositiv; das die Illusion erzeugt.«<sup>38</sup>

Die zweite zentrale Behauptung führt zu einer Verschiebung der psychoanalytischen Argumentation. Nicht mehr den Analysen Lacans zur Ich-Konstitution, sondern Freuds »metapsychologischen Untersuchung des Traums« folgt Baudry.

»Die kinematographische Projektion soll an den Traum erinnern; sie soll eine Art Traum sein, eine Beinahe-Traum.«<sup>39</sup>

Alle Argumente, die den Vergleich mit der Spiegelphase stützen, werden jetzt für die neue Analogie ins Feld geführt:

»Das kinematographische Dispositiv reproduziert das Dispositiv des psychischen Apparats während des Schlafs: Abtrennung von der Außenwelt, Hemmung der Motilität.«<sup>40</sup>

Im Kino werde wie im Traum die Realitätsprüfung aufgehoben, denn nur eine „Wahrnehmung, die durch Handeln zum Verschwinden gebracht werden kann, wird als äußerliche erkannt.«<sup>41</sup> Da aber diese Realitätsprüfung im Traum und im Kino nicht erfolgen könne, würden Wahrnehmung und Vorstellung ununterscheidbar:

»Das kinematographische Dispositiv hat die Eigentümlichkeit, dem Subjekt Wahrnehmungen „einer Realität“ darzubieten, deren Status dem jener Vorstellungen nahekommt, die sich als Wahrnehmungen darbieten.«<sup>42</sup>

Das Verschwimmen der Differenz zwischen Vorstellung und Wahrnehmung ist nach Freud kennzeichnend für eine halluzinatorische Form der Befriedigung, die typisch für den Anfang unseres Seelenlebens ist.<sup>43</sup> Trotz aller Unterschiede zwischen mentalen und filmischen Bildern, mentalen und kinematographischen Vorstellungen, die auch Baudry eingesteht<sup>44</sup>, könne also geschlussfolgert werden, »daß das Kino in seinem Ge-

---

38. Baudry 1999, S.389.

39. A.a.O., S.393.

40. A.a.O., S.402.

41. A.a.O., S.395.

42. A.a.O., S.400.

43. Ebenda.

44. »Es ist völlig klar, daß das Kino kein Traum ist: es reproduziert bloß einen Realitätseindruck, es löst einen Kino-Effekt aus, der sich mit dem durch den Traum veranlaßten Realitätseindruck vergleichen läßt.« A.a.O., S.402.

samt-Dispositiv eine Form der archaischen, vom Subjekt erlebten Befriedigung nachahmt und deren Szene reproduziert.«<sup>45</sup> Damit stellt Baudry auf andere Weise als bei Lacan auch hier einen konstitutiven Bezug zu frühkindlichen Erfahrungen her, und formuliert letzten Endes eine Regressionstheorie des Kinoerlebnisses.

Ungeachtet dieser psychoanalytischen Fundierungsversuche lassen sich aus den Einsichten Baudrys einige Ansätze gewinnen, die für die weitere Arbeit am Begriff des Dispositivs festgehalten werden sollen. Diesseits aller psychoanalytischen Deutungen kann nämlich das Phänomen des Verschwimmens von Wahrnehmung und Vorstellung auch als Immersion, also als Eintauchen, beschrieben werden. Auch der Begriff der Anschauung, als imaginierte Wahrnehmung, kann hier angeschlossen werden.<sup>46</sup> Zum zweiten wird, wie schon in Baudrys Auslegung Platons, deutlich, dass das Dispositiv nicht so sehr dazu dient, die Wiedergabe einer äußeren Realität zu bewerkstelligen, sondern vor allem eine Subjektposition zu konstruieren:

»Um diese Simulation hervorzurufen, tritt das ganze kinematographische Dispositiv in Aktion: Dabei handelt es sich jedoch um die Simulation eines Subjektzustands, einer Subjektposition, einer Subjektwirkung, und nicht der Realität.«<sup>47</sup>

Jedes Dispositiv, und dies unterschied es im Sinne Baudrys auch vom Basisapparat, enthält nicht nur einfach einen Betrachter, sondern es impliziert ihn.

Interessant ist, dass Baudry sowohl im Falle Platons als auch im Falle der Psychoanalyse von Dispositiven spricht, den Begriff offenbar also hier in einem weiteren Sinn gebraucht, ohne diesen erweiterten Begriff, der sich im übrigen wohl kaum in seine oben zitierte Definition, die diesen an als Teil des Basisapparates beschreibt, einfügen lässt, präziser zu beschreiben. Daher können in Ermangelung einer Systematisierung bei Baudry und unter Absehen von dem Versuch, diese nachträglich zu leisten, nur einige wichtige Punkte noch einmal wiederholt werden.

Erstens: Das Dispositiv ist von der Umwelt deutlich räumlich und/oder zeitlich abgegrenzt. Dies ist in allen Beispielen Baudrys evident: für Platons Höhle ebenso, wie den Traum, und den *salle obscure* des Kinos. Zweitens: Der bilderzeugende Apparat bleibt verborgen, nur so kann das Dispositiv seine Wirkung entfalten. Drittens: Das Dispositiv erfasst vor allem den Betrachter. Dieser wird (bzw. ist) in seinen Handlungsmöglichkeiten

---

45. Baudry 1999, S.398.

46. Vgl. KdG, S.16f.

47. Baudry 1999, S.403.

eingeschränkt, ob wie bei Platon gefesselt, frühkindlich oder im Schlaf gehemmt wie bei Lacan und Freud, oder nur auf einen festen Platz sitzend wie im Kino. Viertens: Das Dispositiv wirkt nicht so sehr durch die Wiedergabe einer äußeren Realität, sondern durch die Definition einer Subjektposition. Fünftens: Seine Wirkung besteht in einem Indifferentwerden von Wahrnehmungen und Vorstellungen.

Einen zentralen Beitrag für die Erweiterung des zunächst filmtheoretisch entwickelten Dispositiv-Begriffes lieferte Jean-François Lyotard 1973 mit *Die Malerei als Libido-Dispositiv*.<sup>48</sup> Dieser Text entwickelt, erweitert und verdichtet den Begriff in einer nicht immer einfachen Argumentation. Lyotard beginnt seinen Aufsatz mit dem – sich schon im Titel ankündigenden – Bezug auf Freuds Begriff *Begehren*. Damit vollzieht er seine Argumentation vor einem ähnlichen psychoanalytischen Hintergrund wie schon Baudry. Er unterscheidet zwei Formen des Begehrens, die eine als »Wiederholung auf der Ebene des Konstanzprinzips ... Eros«, die andere als »Wiederholung unter Null, unter Referenz auf Null oder unter Referenz auf das Unendliche, ... unter der Referenz der Abwesenheit von Einheit ...Todestrieb«. <sup>49</sup> Korrespondiert diese Unterscheidung theorietechnisch mit der zwischen Selbst- und Fremdreferenz in der Systemtheorie oder der zwischen Redundanz und Information in der Kybernetik? Lyotard spricht im Text selbst von »System«, und meint damit wohl das psychische System des Betrachters. Das Dispositiv habe daher, so Lyotard, die Funktion, das Begehren (des Betrachters), welches als Energie gefasst wird, zu kanalisieren.<sup>50</sup> Es komme so zu einer Zirkulation des Begehrens im Dispositiv:

»Einerseits wiederholt sich also diese Energie, wiederholt sie unendlich Positionen, Besetzungen, die in Dispositiven gefangen sind; aber andererseits löst sie diese Dispositive auf, löst sie diese Energiedepots auf, bringt sie sie im Überschwang erneut in Umlauf, verflüssigt und vermischt (irritiert) sie alles; ...«<sup>51</sup>.

Entscheidend ist, dass Lyotard das Subjekt mit seinem »Begehren« nicht zum Gefangenen des Dispositivs macht, welcher nur noch nachvoll-

## Lyotard

48. Im Original erschienen im Sammelband: *Des dispositifs pulsionnels*. Hier zitiert nach der deutschen Übersetzung in Lyotard 1982.

49. A.a.O., S.45ff.

50. »Hier nehme ich Begehren ... als eine Energie, die zu Umwandlungen und Verwandlungen fähig ist, und als eine Energie, die einer Doppelherrschaft unterstellt ist: zunächst dem Regime des Dispositivs oder Systems, indem sie kanalisiert wird...«, A.a.O., S.47.

51. A.a.O., S.49.

ziehen kann, was in dessen »Schaltplan« angelegt ist. Vielmehr sei auch das Subjekt (der Betrachter) in der Lage, das Dispositiv zu verändern. Der Betrachter bei Lyotard ist also kein Gefesselter a la Platon, wie noch bei Baudry. Dies wird vor allem dann deutlich, wenn Lyotard den Begriff des Begehrens mit dem Arbeitsbegriff verbindet:

»Man sollte das Begehren als eine arbeitende Energie denken.«<sup>52</sup> – »Einschreibungsarbeit«<sup>53</sup>.

Dieser Begriff hat einen doppelten Charakter, er verweist zum einen auf die Einschreibung des Dispositivs in das Bewusstsein des Betrachters, aber zum anderen auch auf die Möglichkeit, das Dispositiv durch Einschreibungen zu verändern. An den Arbeitsbegriff schließen bei Lyotard Betrachtungen zur Ökonomie an:

»... man muß darüber hinaus sagen, daß Literatur, Malerei und Ökonomisches einander genau entsprechen. ... Das Ökonomische ist eine Markierung; Produzieren ist gewissermaßen eine Einschreibung.«<sup>54</sup>

Das ist eine entscheidende Wendung in der Theorie des Dispositivs, die auch von Foucault vollzogen wurde. Der Begriff wird aus seiner engen Verflechtung mit der Psychoanalyse befreit und zu einem Instrument der Diskursanalyse. So verweist Lyotard auf Diderot, der in seinem Versuch über die Malerei »versucht, innerhalb einer Sprachordnung Dispositive zu errichten, die denjenigen analog sind, die Diderot als pikturale, d.h. im wesentlichen repräsentative Dispositive beschreibt.«<sup>55</sup> Ob diese Rekonstruktion und Reformulierung der dispositiven Strukturen der Malerei auf der Ebene der Diskurse angesichts der Vervielfältigung und Auflösung der Dispositive in der Gegenwart allerdings überhaupt noch möglich sei, wird von Lyotard bezweifelt:

»Mir scheint, daß die Produktion eines theoretischen Diskurses über die Malerei ... darauf hinausläuft, im diskursiven Bereich wieder ein Dispositiv aufzubauen, das die Malpraktik, d.h. das Interpretationsfeld, das es zu verstehen gilt, gerade im Begriff ist zu liquidieren bzw. zu verflüssigen.«<sup>56</sup>

Handelt es sich hier um eine bloße Übertragung des Begriffes durch Verschiebung auf eine anderen Ebene (hier des Diskurses über die Malerei) oder um eine systematische Korrelation zwischen Diskursivem und Nicht-Diskursivem, die im Begriff des Dispositivs fruchtbar werden

---

52. Lyotard 1982, S.48.

53. A.a.O., S.52.

54. Ebenda.

55. A.a.O., S.53.

56. A.a.O., S.54.

könnte? Als klassisches Beispiel eines Malerei-Dispositivs verweist Lyotard auf die Perspektive der Renaissance:

»Ein Glas, eine Glasscheibe (...) wird zwischen das Objekt und das Auge gestellt. Das Kinn wird mit einem Metallkinnband so festgestellt, daß sich der Kopf nicht bewegen kann; die Hand zeichnet den Umriß des Objektes auf das Glas (man darf nicht vergessen, ein Auge zuzumachen); diese Skizze wird auf eine Leinwand übertragen; und dann füllt man die Bereiche mit Farben aus, die durch den Strich abgedeckt sind. Das ist das Dispositiv Leonardos und Dürers.«<sup>57</sup>

Diese Darstellung betont zum einen die Fixierung des Betrachters, ein Stillhalten, eine Konzentration auf das Objekt wie es Baudry und Lacan für das Kino bzw. das Spiegelerlebnis beschrieben haben. Zum anderen evokiert sie eine Spaltung des Raumes durch die Glasscheibe in einen realen Raum jenseits und außerhalb der Scheibe und einen imaginierten Bildraum auf der Scheibe (oder später dem Gemälde), eine Dissoziation, die durch die im Dispositiv künstlich »festgehaltene« Isomorphie des Wahrnehmungsfeldes wieder aufgehoben und kompensiert wird.

Den Dispositiv-Begriff dehnt Lyotard auch auf die Sprache (Erzählungen, sprachliche Diskurse) aus<sup>58</sup>, in dem etwa die differierende Verwendung der Personalpronomina und der Zeitformen als konstitutiv für verschiedene Literaturgattungen beschrieben wird: »Merkmale, die sich auf das Verhältnis zwischen dem Subjekt des Aussagens und dem Subjekt des Ausgesagten beziehen«<sup>59</sup>. Die Einschreibungsarbeit richte sich hier also nicht auf tatsächliche materielle Träger (wie etwa die Leinwand der Malerei) sondern auf die Sprache:

»Dispositive sind Verkettungen, die die Ausrichtung der Energieströme auf das Feld der sprachlichen Einschreibung bewirken, also die Kopplung der Libido an die Sprache als Einschreibungsfläche bestimmen (und dieses bringt die berühmten „Sinneffekte“ hervor).«<sup>60</sup>

Konkret heißt das für Lyotard:

»... es gibt das Diskursdispositiv, das Erzählungsdispositiv, das Theoriedispositiv. Sie haben Abgrenzungen von sprachlichen Modalitäten; im Fall

57. Lyotard 1982, S. 56.

58. Diese Analyse von Diskursen (auch des psychoanalytischen) als Dispositive findet sich umfangreicher in dem Aufsatz: Über eine Figur des Diskurses, dt. in: Lyotard 1978, S. 59-90. Im Original ebenfalls 1973 in dem oben genannten Sammelband erschienen. Wegen der geringen Unterschiede in der Grundbegrifflichkeit soll hier darauf nicht weiter eingegangen werden.

59. Lyotard 1982, S. 59

60. Ebenda.

der Erzählung haben sie z.B. das Erzählen als eine Art Abgrenzung, woran der Mythos, die Erzählung, der Roman, die Historie, das herkömmliche Filmdrehbuch sich ankoppeln.«<sup>61</sup>

Hier kommt der auf die Analyse von Sprache angewendete Begriff des Dispositivs sehr in die Nähe des in der Literatur- und Medientheorie entwickelten Gattungsbegriffs.<sup>62</sup> Eine solche Erweiterung halte ich daher für problematisch.

Lyotard wendet sich dann wieder der Malerei zu und analysiert die Elemente und der Grenzen des Dispositivs. Er unterscheidet im Anschluss an Deuzeze und Cane Gesten, Werkzeuge (Pinsel, Stifte), Medien (Wasser, Tinte), Pigmente (die Farbe), Träger (Leinwand, Holz), und die Handlungen (Drukken, Streichen, Falzen).

»Jedes Malerei-Dispositiv ist eine Kombination von Elementen, die aus diesen verschiedenen Produktionsmitteln ausgewählt werden.«<sup>63</sup>

Die folgenden Beschreibungen analysieren kritisch das Verhältnis dieser Elemente zueinander und schließen explizit an Überlegungen Daniel Burens<sup>64</sup> an. Wie schon bei Baudry wird hier die Latenz des technischen Apparates als charakteristischer Bestandteil der dispositiven Anordnung hervorgehoben. Einen zweiten entscheidenden Punkt der frühen Debatte, die Stellung des Subjektes (des Betrachters) innerhalb der Dispositive, greift Lyotard in der Analyse der Entwicklung der Malerei der frühen Neuzeit auf.<sup>65</sup> In den frühen Beispielen sei in den Bildern weder explizit noch implizit ein Bezug auf den Betrachter enthalten:

»Das Bild funktioniert als ein Signal. Auf einem Fresko signalisiert es, dass es eine „Stadt“ gibt. ... Die Beziehung oben-unten, die Beziehung zum Auge, zum Subjekt, das in diesem Moment schaut, diese Beziehung die im Repräsentationsdispositiv aufgewertet wird, hat hier keine Wirkung. ... das Auge wird nicht als Sehvermögen sondern als Erinnerungsvermögen wahrgenommen.«<sup>66</sup>

---

61. Lyotard 1982, S.60

62. Zum Begriff der Mediengattungen etwa Schmidt 1994, S.185ff.

63. Lyotard 1982, S.61.

64. A.a.O., S.67ff. »Verdecken das Medium, das Medium oder die Farbe den Träger? ... Verdeckt die Fläche die Tatsache, dass es eine Rückseite der Bilder gibt? ... Verdeckt der Träger, verdeckt das Buch mit seinen chromatischen Inschriften den Ort, an dem sich diese befinden, so wie das Museum das Werk aus seinem Kontext reißt?«

65. U.a anhand der Bilder *Geißelung* von Piero della Francesca, eines Stadt-Details von Ambrogio Lorenzetti und *Die ideale Stadt* von Francesco di Giorgio.

66. Lyotard 1982, S.72.



Die Darstellung hat also eine mnemotechnische Funktion, die nicht abbildend einen Realraum wiedergibt sondern erinnernd und wiederholend eine bestimmte Figur des Diskurses präsent hält. Dies ändere sich grundlegend mit der Durchsetzung der Perspektive:

»Piero ... führt ein ganz anderes System ein, worin er alles erfindet: ein perspektivisches System mit einem Fluchtpunkt. ... Dieser Fluchtpunkt wird auf bestimmte Weise konstruiert, er will den Platz bestimmen, den sie einnehmen sollen, um „richtig zu sehen“.«<sup>67</sup>

Es entsteht so ein Dispositiv, das den Bildraum auf einen Betrachter hin organisiert, diese Organisation aber im Bild selbst wieder verschleiert:

»... die perspektivische Konstruktion wird schlicht und einfach ausgelöscht ... Die Hinweise auf den Distanzpunkt werden vollständig ausgelöscht.«<sup>68</sup>

Das Malerei-Dispositiv übernimmt damit Strukturen des Bühnen-Dispositives, wie Lyotard an der *Idealen Stadt* erläutert: »... da ist ein Schauplatz und vielleicht der Entwurf für einen Bühnenhintergrund ...«<sup>69</sup> Das Argument wird hier doppelt abgesichert, in dem zum einen das Dargestellte als »Schauplatz« bezeichnet wird und zum anderen vermutet wird, dass auch die Darstellung selbst einem Schauplatz, einem Theater als Hintergrund diene. Aus diesen kunsthistorischen Reflexionen entwickelt Lyotard sein Modell der drei Grenzen des Dispositivs, das einen entscheidenden Beitrag zu meiner Fassung des Begriffes liefern wird, da es sich vor allem auf räumliche Konditionierungen bezieht. Die entsprechende Stelle bei Lyotard soll daher im folgenden ausführlich wiedergegeben werden:

»Dieses Einfassungsdispositiv ist tatsächlich ein Dispositiv, das im Falle der Repräsentation libidinöse Energie einfangen und abfließen lassen will: da ist eine erste Einfassung, die ein Außen und ein Innen festlegt: eben das Theater- oder Museumsgebäude, das Gebäude jener unbewohnten, verlassenen Orte, die eine Distanz schaffen zwischen der „Realität“ und dem, was man den Psychoanalytikern zufolge die „De-Realität“ nennen könnte, einen Ort, der ein „derealer“ Ort wäre (das Zimmer des Analytikers ist ein „derealer“ Ort). Dann ist dann ein weiterer Ort, eine zweite Grenze innerhalb der ersten, innerhalb des Theaters also: eine Rampe mit einem Rahmen, dem Rahmen des Gemäldes, dem Rahmen der Bühne, etwas wie eine Glasscheibe die bekannte Glasscheibe des Leonardo, das Türchen von Dürer, und vielleicht noch eine dritte, unsichtbare Grenze, die die Versenkung, die Kulisse, die Bühnenmaschinerie im Falle der italienischen Guckkastenbühne ist, die im Falle der Malerei die Konstruktion

---

67. Lyotard 1982, S.74.

68. A.a.O., S.76f.

69. A.a.O., S.77.

## »Schauplätze«

mit dem Distanzpunkt sein wird, all das, was nicht gesehen wird, was aber sichtbar macht. Man sollte auch die gesamte Szenographie hinter diese Grenze setzen. Alles was auslöscht und sich auslöscht, verschleiert und verschleiert sich zugleich.«<sup>70</sup>

Es findet also eine erste Grenzziehung zwischen dem Ort der Repräsentation und der (realen) Welt, eine zweite zwischen dem Betrachter und dem betrachteten Gegenstand und eine dritte zwischen diesem Gegenstand und der ihn hervorbringenden Apparatur im weitesten Sinne, die also auch die Fluchtpunkt konstruktion der Perspektive einschließt, statt.<sup>71</sup> Eine analoge Struktur sieht Lyotards in Brunelleschis berühmtem Kästchen mit dem Spiegel, das dazu diente, ein Bild des Baptisteriums in die reale Situation einzuspiegeln. Das Ergebnis war keine Illusion sondern eine Verführung, »weil das Subjekt, wenn es in den Kasten schaut, wenn es nicht blöde ist, genau weiß, das es nicht das Baptisterium anschaut.«<sup>72</sup> Das Ergebnis dieser Verführung ist für Lyotard eine »Spaltung« des Betrachters, der sich täuschen lasse und sich zugleich dieser Tatsache bewusst sei.<sup>73</sup> Im folgenden erläutert Lyotard, dass sich die an der ersten Grenze stattfindende »Filterung« auch an politischen Dispositiven, etwa der griechischen Polis mit ihrer Exklusion bestimmter Gruppen vom politischen Leben, zeigen lässt. Diese Isomorphie zwischen Politik und Kunst, Fürsten und Maler, sieht Lyotard auch in der Tatsache, dass in beiden Fällen die eigentliche Macht und ihr Apparat verschleiert werde:

»Die Grenze (3), die Szenographie, die Inszenierung, der Unterboden (die „Versenkung“) der Politik kommen nie zum Vorschein: die Bühnenmaschinerie bleibt versteckt. In einem derartigen Dispositiv liegt die libidinöse Spannung überhaupt nicht im Sujet, im Thema, in dem was erzählt wird: die Repräsentation kann nichts mehr erzählen.«<sup>74</sup>

Barkers oben geschilderte Erfindung des Panorama zeigt paradigmatisch dieses Zurücktreten der Fremdreferenz zugunsten der innovativen Anordnung des betrachteten Objekts und der Regulierung seiner Sichtbarkeit.

---

70. Lyotard 1982, S.78

71. Diese drei Grenzen tauchen implizit schon bei Baudry auf: der abgeschlossene Saal, der gefesselte Zuschauer und der verborgene Apparat stehen für Beschränkungen, die auch als Grenzen gedacht werden können.

72. Lyotard 1982, S.79f.

73. »Man muß den Rahmen zugleich sehen und wegdenken können, um Zugang zum imaginären Raum des jeweiligen Kunstwerks finden zu können.« SoS, S.78.

74. Lyotard 1982, S.81.

In der modernen Malerei spätestens des 20. Jahrhunderts kommt es nach Lyotard auch noch zu einer Auflösung der geregelten Betrachter-Objekt-Beziehungen der Perspektive.

»[Das Objekt] verselbständigt sich auch gegenüber dem Ort, den das Auge einnimmt; es gibt keinen „richtigen Abstand“ um es anzuschauen, und es gibt keinen privilegierten Betrachter mehr; der energetische Effekt erreicht seinen Höhepunkt nicht, wenn sich der Betrachter an einem bestimmten Punkt des umgebenden Raumes befindet.«<sup>75</sup>

Ob dies in dieser Strenge wirklich zutrifft, muss bezweifelt werden, auch das moderne Kunstwerk definiert Positionen, von denen aus es betrachtet sein will, und setzt Grenzen der Annäherung. Auch wenn diese nicht mehr so streng sind wie in der klassischen Malerei.<sup>76</sup> Der entscheidende Punkt für Lyotard ist ein anderer: diese Auflösung der zweiten Grenze könne nur dann funktionieren, wenn die erste Grenze bestehen bleibt. Diese übernimmt dann die konstitutive Funktion, die jene verloren hat. Der Verstreuung und Auflösung des Sinns steht also nur noch das Galerie-Dispositiv gegenüber, das sichert, dass das Objekte überhaupt noch als Kunstwerke gesehen werden können:

»Wenn Delauney seine Palette in einer Galerie aufhängt, bedeutet das, daß das chromatische und folglich libidinöse Potential des Gemäldes einem Dispositiv untergeordnet ist, das nicht mehr ein auf das Gemälde bezogenes Szenographie-Dispositiv ist, sondern das Dispositiv der Galerie, das des Ortes der Malerei.«<sup>77</sup>

Seinen Text abschließend fordert Lyotard, auch noch diese Grenze einzureißen, »... die Grenze (t) aufzusprengen, die Malerei aus den Mauern, den unbewohnten Orten ausziehen zu lassen.«<sup>78</sup> Ob dies tatsächlich durchführbar ist, daran zweifelt dann aber auch Lyotard:

»[Da] man um das Problem des Sinnes als aufgeschobenem nicht herum kommt, die Grenze (t) ganz einfach der konstitutive Abstand jener Differenz ist, d.h. der konstitutive Abstand des Sinnes, konstitutiv für den Sinn.«<sup>79</sup>

Dispositive sind nach Lyotard also Kopplungen (»Verkettungen«, »Schaltpläne«) von Differenzen und Relationen:<sup>80</sup> der Differenz von Orten der Kunst und ihrer Umwelt, etwa in Form des Theaters oder des Muse-

---

75. Lyotard 1982, S. 87.

76. In Giddens' Terminologie könnte man formulieren: die Grenze hat ihre konstitutive Funktion verloren und wirkt nur noch sanktionierend. Vgl. Giddens 1995, S. 70.

77. Lyotard 1982, S. 88.

78. A.a.O., S. 92.

79. A.a.O., S. 93.

## »Schauplätze«

ums, zweitens der Relation von Objekten und ihren Betrachtern, etwa in der Form der Perspektive oder der Bühne, und drittens der Relation von Objekt und hervorbringendem Apparat, etwa in der Form der Latenz desselben. Ziel seiner Analyse ist immer, die »Kopplung der Libido« (also etwas abstrakter: psychischer Systeme) »an die Sprache als Einschreibungsfläche« (also etwas abstrakter: an Kommunikationen) zu bestimmen. Das Ziel dieser Kopplung ist keine irgendwie geartete Abbildung der Welt (das wurde schon von Baudry als sekundär angesehen), sondern *Sinn*.

## Foucault

Viel stärker noch als Jean-François Lyotard hat Michel Foucault ab Mitte der siebziger Jahre den Dispositiv-Begriff in einem umfassenden diskurs- und machtanalytischen Sinne verwendet und ihn damit aus seiner anfänglichen Beschränkung auf eine psychoanalytische Theorie des Films bzw. Kinos befreit. Die fruchtbarsten methodischen Hinweise Foucaults über sein Konzept des Dispositivs finden sich in einem Gespräch,<sup>81</sup> das 1977 anlässlich des Erscheinens von *La volonté de savoir*<sup>82</sup> geführt wurde. Zunächst betont Foucault die grundsätzliche Heterogenität der Elemente des Dispositivs und definiert es als Relation dieser Elemente:

»Was ich unter diesem Titel (Dispositiv – J .B.) festzumachen versuche, ist erstens ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen; Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebensowohl wie Ungesagtes umfaßt. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.«<sup>83</sup>

Er folgt damit seiner Methode der Machtanalyse, die die Macht nicht an einem Ursprung oder Zentrum, nicht in ihrer Gestalt als Regierungsmacht, Herrschaftssystem oder Institution, sondern als »Spiel von Kräfteverhältnissen«, die immer »lokal und instabil« sind, beschreibt.

---

80. Differenz und Relation können nur im Zusammenhang gedacht werden: In der Relation kann nur verbunden werden, was vorher als different beobachtet (unterschieden) wurde. Differenz ist immer auch die Relationierung (und damit auch Verbindung) des Unterschiedenen durch die gewählte Unterscheidung.

81. Le jeu de Michel Foucault, In: Ornicar, Nr. 10, Paris Juli 1977. Dt. erschienen als: Foucault 1978b. Der Titel der dt. Übersetzung betont seltsamerweise das Thema Psychoanalyse, das im Gespräch zwar vorkommt, es aber keineswegs bestimmt.

82. Michel Foucault, Histoire de la sexualité, I: La volonté de savoir, Paris 1976. Im folgenden zitiert nach der dt. Übersetzung Foucault 1983.

83. Foucault 1978b, S. 119f. Hervorh. J.B.

»Unter Macht, scheint mir, ist zunächst zu verstehen: die Vielfältigkeit von Kräfteverhältnissen, die ein Gebiet bevölkern und organisieren; das Spiel, das in unaufhörlichen Kämpfen und Auseinandersetzungen diese Kräfteverhältnisse verwandelt, verstärkt, verkehrt; .... Die Möglichkeitsbedingung der Macht ... liegt nicht in der ursprünglichen Existenz eines Mittelpunktes, nicht in einer Sonne der Souveränität ... sondern in dem bebenden Sockel der Kraftverhältnisse, die durch ihre Ungleichheit unablässig Machtzustände erzeugen, die immer lokal und instabil sind.«<sup>84</sup>

Ein solcher von der Zentrierung auf das Politische befreiter Machtbegriff erfasst damit auch die ökonomischen und künstlerischen Praktiken und ihre räumlichen Manifestationen, die in dieser Arbeit analysiert werden sollen. Die Heterogenität der Machtphänomene geht einerseits einher mit einer Immanenz der entsprechenden Relationen in allen Formen des Diskurses. Es gäbe keinen Bereich, der nicht durch ein Dispositiv erfasst würde. Foucault nennt dies die »Einheit des Dispositivs«. Für das in *Der Wille zum Wissen* untersuchte Sexualitäts-Dispositiv schreibt er:

»Die Macht über den Sex vollzieht sich auf allen Ebenen in gleicher Weise. Von oben bis unten, in ihren globalen Entscheidungen wie in ihren feinsten Eingriffen, in allen Apparaten und Institutionen, auf die sie sich stützt, handelt sie einheitlich und massiv. Sie funktioniert in den einfachen und endlos wiederholten Räderwerken des Gesetzes, des Verbotes und der Zensur: vom Staat bis zur Familie, vom Fürsten bis zum Vater, vom hohen Gericht bis zum Kleingeld der alltäglichen Strafen, von den Instanzen der gesellschaftlichen Herrschaft bis zu den konstitutiven Strukturen des Subjektes selber – auf allen Ebenen immer wieder die eine allgemeine Machtform.«<sup>85</sup>

Andererseits kondensiere, so Foucault, diese Heterogenität in »lokalen Herden«<sup>86</sup>, die aus Verdichtungen und Überlagerungen der konstitutiven Relationen in bestimmten Praktiken, Räumen oder Körpern entstehen. Diese Relationen unterstehen nach Foucault aber stetigen Variationen:

»... es gibt zwischen diesen Elementen, ob diskursiv oder nicht, ein Spiel von Positionswechseln und Funktionsveränderungen, die ihrerseits wiederum sehr unterschiedlich sein können.«<sup>87</sup>

---

84. Foucault 1983, S. 113f. Auch die Elemente sozialer Systeme sind realiter instabile Ereignisse.

85. A.a.O., S. 105.

86. Foucault 1983, S. 119f. Für die Sexualität bezeichnet Foucault, die Beichte und den überwachten Körper des Kindes als solche „Herde“, wo »in einem ständigen Hin und Her Unterwerfungsformen und Erkenntnischemata ventilieren.« (Ebenda.)

87. Foucault 1978b, S. 119f.

Die Relationen lassen sich daher nicht als feste Verteilungsformen sondern als »Transformationsmatrizen«<sup>88</sup> beschreiben. Als solche existierten aber weder diese noch die »lokalen Herde« autonom, sondern beide seien »über eine Reihe von sukzessiven Verkettungen in eine Gesamtstrategie«<sup>89</sup> eingeordnet. Auch im oben genannten Gespräch betont Foucault neben der Heterogenität und Variabilität die strategische Dimension der Dispositive. Er nennt das Dispositiv »eine Art von ... Formation, deren Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zustand darin bestanden hat, auf einen Notstand (urgence) zu antworten. Das Dispositiv hat also eine vorwiegend strategische Funktion.«<sup>90</sup> Dieser Strategiebegriff darf aber nicht als Reimport einer an Zentralität und Hierarchie orientierten Machtperspektive verstanden werden, sondern hat das Ziel, durch Analyse der strategischen Funktion die »Einheit des Dispositivs« zu formulieren. Eine solche Orientierung an Funktionen statt an Hierarchien ist nach Luhmann bekanntlich konstitutiv für moderne Gesellschaften. Luhmann schreibt, »daß in der Funktionsorientierung ein Ordnungsmodus bereitgehalten wird, der immer dann erstrangige Bedeutung gewinnt, wenn Systeme zu komplex werden für Hierarchisierung.«<sup>91</sup> Die »Prävalenz der strategischen Zielsetzung«<sup>92</sup> führt nach Foucault zu zwei Phänomenen, zum einen zu einer »funktionellen Überdeterminierung«: Im Ergebnis der dispositiven Regulierungen kommt es zu unerwarteten, nicht-intendierten Effekten<sup>93</sup>. Zum anderen ermöglichen gerade diese Überdeterminierungen eine Umkehrung, die ihre Negativität ins Positive verkehrt, indem sie diese zu verschiedenen Zwecken nutzbar macht: »die strategische Wiederauffüllung des Dispositivs«.<sup>94</sup> Strategisches Ziel und realisierte Form eines Dispositivs stehen also immer in einer Differenz, die für jeden historischen Zeitpunkt eine andere ist, eine Differenz, die nicht einfach eine Unfertigkeit oder Unvollkommenheit bedeutet, sondern die reflexiv nutzbar gemacht werden kann: die Strategie verändert das Dispositiv, das Dispositiv verändert die Strategie. Reflexivität heißt dann auch, dass diese Differenz zwischen Strategie und Dispositiv thematisiert wird: explizit als Wissen, das aus einer Selbstbeobachtung entsteht.

---

88. Foucault 1983, S. 120.

89. A.a.O., S. 121

90. Foucault 1978b, S. 120.

91. SoS, S. 406.

92. Foucault 1978b, S. 121.

93. Ebenda; Foucault nennt als Beispiel die Entstehung eines professionellen Milieus der Delinquenz, die durch das Gefängnis gefördert und ermöglicht wurde.

94. A.a.O., S. 121f.

»Das Dispositiv ist also immer in ein Spiel der Macht eingeschrieben, immer aber auch an eine Begrenzung oder besser gesagt: an Grenzen des Wissens gebunden, die daraus hervorgehen, es gleichwohl aber auch bedingen. Eben das ist das Dispositiv: Strategien von Kräfteverhältnissen, die Typen von Wissen stützen und von diesen gestützt werden.«<sup>95</sup>

Problematisch sind Foucaults Überlegungen zur Beziehung von Diskurs und Dispositiv. Das Dispositiv sei im Gegensatz zu Epistemen, die Foucault als diskursive Dispositive beschreibt, diskursiv und nicht-diskursiv.<sup>96</sup> Man beachte die Widersprüchlichkeit dieser Aussage. Wenn es für ein Dispositiv konstitutiv ist, dass es Diskursives und Nicht-Diskursives enthält, dann können Episteme, die offenbar nur Diskursives enthalten, eigentlich keine Dispositive sein. Das Problem dieser Unterscheidung taucht wenig später im Zusammenhang mit dem Begriff der Institution wieder auf. Foucault sagt:

»Was man im allgemeinen „Institution“ nennt, meint jedes mehr oder weniger aufgezwungene, eingeübte Verhalten. Alles was in einer Gesellschaft als Zwangssystem funktioniert, und keine Aussage ist, kurz also: alles nicht-diskursive Soziale ist Institution.«<sup>97</sup>

Mit dieser Unterscheidung versucht Foucault bestimmte Praktiken als nicht-diskursiv zu kennzeichnen: Praktiken, die un-mittel-bar auf Individuen einwirken und damit nicht als ablehnungsgefährdete Kommunikationen (in Form von Aussagen, Normen, Befehlen, etc.) erscheinen. Kurz darauf wird diese Unterscheidung aber als irrelevant zurückgewiesen:

»... Aber für das, was ich mit dem Dispositiv will, ist es kaum von Bedeutung, zu sagen, das hier ist diskursiv und das nicht. Vergleicht man das architektonische Programm der Ecole Militaire von Gabriel mit der Konstruktion der Ecole Militaire selbst: Was ist da diskursiv, was ist institutionell? Mich interessiert dabei nur, ob nicht das Gebäude dem Programm entspricht.«<sup>98</sup>

Foucaults Interesse ist natürlich eine wieder andere Frage, die ohnehin kaum zu beantworten ist. Denn was heißt hier »entsprechen«? Man wird keine Identität von Gebäude und Programm feststellen können, sondern wird fragen müssen, wie das Gebäude dazu beigetragen hat, das Programm durchzusetzen. Wie hat das Gebäude als Kontext, Umwelt, Artefakt be-

---

95. Foucault 1978b, S.123.

96. Ebenda.

97. A.a.O., S.125. Aus der Perspektive einer Theorie sozialer Systeme muss man natürlich fragen, wie etwas sozial sein kann, das keine Aussagen (Mitteilung einer Information) enthält.

98. A.a.O., S.125.

stimmte Operationen eines Systems (einer Organisation zum Beispiel) eingeschränkt und ermöglicht: Operationen, die durch ihre Kontextierung im Gebäude dann bestimmten Personen als Handlungen zuschreibbar wurden, oder von anderen Personen als Erlebnisse registriert wurden.

In einem anderen Zugang schlägt Foucault eine Definition der Episteme vor, die die eben genannten Probleme vermeidet:

»Die Episteme ist das Dispositiv, das es erlaubt, nicht schon das Wahre vom Falschen, sondern vielmehr das wissenschaftlich qualifizierbare vom Nicht-Qualifizierbaren zu scheiden.«<sup>99</sup>

Dem Dispositiv obliegt also nicht die Zuweisung einer Seite *innerhalb* einer binären Unterscheidung (hier: wahr/falsch)<sup>100</sup> sondern die Bestimmung dessen, was überhaupt mit diesem binären Code unterschieden werden kann. Wird damit der Versuch unternommen, das Dispositiv auf einer operationalen Ebene anzusiedeln, die vor oder unterhalb der diskursiven Formationen liegt? Offenbar nicht, denn die Konstruktion des Gegenstandes und der Unterscheidung, die dieser Konstruktion zugrunde liegt, können nicht sequenziell oder hierarchisch, sondern nur simultan gedacht werden. Das Dispositiv konstruiert sein Objekt selbst, wie Foucault am Beispiel der Unterscheidung von Geschlechtern im Diskurs der Sexualität erläutert:

»Das, worauf der Diskurs der Sexualität zunächst angewandt worden ist, war nicht das Geschlecht, das waren die Körper, die Sexualorgane, die Lüste, die Verwandtschaftsbeziehungen, die Verhältnisse zwischen Individuen, usw. ... Ein heterogenes Ensemble, das schließlich von dem Sexualitäts-Dispositiv bedeckt worden ist, das dann, zu einem gegebenen Zeitpunkt, als Schlüsselfigur seines eigenen Diskurses und vielleicht sogar seines eigenen Funktionierens die Idee des Geschlechts produziert hat.«<sup>101</sup>

Das heterogene Ensemble wird so durchzogen und strukturiert von einer dem Dispositiv spezifischen Differenz, die erst das verstreute Wissen, die Techniken und Praktiken anordnet, in spezifische Relationen zueinander setzt und damit einen gemeinsamen „Gegenstand“ konstruiert. Eine solche Analyse fragt nicht primär nach der zugrundeliegenden Idee oder Ideologie, sondern den stattfindenden Operationen. Foucault ist daher

---

99. Foucault 1978b, S. 124.

100. Die Systemtheorie führt an dieser Stelle den Begriff des Programms ein. Vgl. etwa KdG, S. 314: »Man muß ... die positiv/negativ-Struktur der Codewerte unterscheiden von den Kriterien (oder: Programmen), die eine richtige Wahl des einen oder des anderen Wertes anleiten.«

101. Foucault 1978b, S. 144f.



auch skeptisch in Bezug auf die Möglichkeit einer ideologiekritischen Untersuchung der Dispositive, die die Gründungsdebatte um 1970 prägte:

» ... es ist sehr wohl möglich, daß die großen Machtmaschinerien mit ideologischen Produktionen einhergingen, ... aber ich glaube nicht, dass das, was an der Basis entsteht, Ideologien sind: es ist zugleich sehr viel weniger und sehr viel mehr. Es sind konkrete Instrumente der Herausbildung und Akkumulation von Wissen, es sind Beobachtungsmethoden, Registriertechniken, Untersuchungs- und Forschungsverfahren, Kontrollapparate. All dies bedeutet, dass die Macht über diese subtilen Mechanismen nur dann ausgeübt werden kann, wenn sie ein Wissen oder vielmehr Wissensapparate entwickelt, organisiert und in Umlauf setzt, die keine ideologischen Gebäude sind.«<sup>102</sup>

Damit wird die ursprüngliche ideologiekritische Intention verabschiedet. Nach der Lektüre Foucaults zeichnet sich ein Begriff des Dispositivs ab, der die Heterogenität der Elemente hervorhebt, die Immanenz und Äquivalenz der Relationen betont und dessen strategische Funktion benennt. Eine Funktion, die aber nicht einfach erfüllt wird, sondern in Überregulierungen mündet und zu Wiederauffüllungen führt. Damit tritt der reflexive Charakter des Dispositivs hervor, die Verflechtung von Diskursivem und Nicht-Diskursivem erscheint und es wird klar, dass ein Dispositiv im Sinne Foucaults nicht einen präexistenten »Gegenstand« (sei es Geschlecht oder Kunstwerk) umschreibt oder umfasst, sondern diesen Gegenstand in seinen Operationen selbst erst hervorbringt.

Allerdings ging in den oben zitierten Texten ein Aspekt verloren, der uns im Gang der Untersuchung besonders interessieren wird: das Problem der Wahrnehmung, das mit psychoanalytischem Hintergrund bei Baudry einen zentralen Ort in der Argumentation inne hatte. Allerdings hat Foucault an anderer Stelle<sup>103</sup> deutlich gemacht, welche grundlegende Position Sehen und Sichtbarkeit in seinen Analysen einnehmen und wie damit auch die Probleme der Architektur, des Raumes und der Orte Einzug in die Beschreibungen der Machtverhältnisse nehmen:

»Das Prinzip der Macht liegt weniger in einer Person als vielmehr in einer konzentrierten *Anordnung* von Körpern, Oberflächen, Lichtern und Blicken; in einer Apparatur, deren innere Mechanismen das Verhältnis herstellen, in welchem die Individuen gefangen sind. Die Zeremonien, Rituale und Stigmen, in denen die Übermacht des Souveräns zum Ausdruck

---

102. Foucault 1978a, S. 78.

103. In Foucaults 1975 erschienener Geschichte des Gefängnisses *Surveiller et punir. La naissance de la prison* wird der Begriff »Dispositiv« allerdings nicht explizit gebraucht. Hier zitiert nach der dt. Ausgabe Foucault 1977.

kam, erweisen sich als ungeeignet und überflüssig, wenn es eine Maschinerie gibt, welche die Asymmetrie, das Gefälle, *den Unterschied sicherstellt.*«<sup>104</sup>

Das Dispositiv Gefängnis übernimmt also eine Funktion der Selektion und Differenzierung, die die alten hierarchie- und körperbezogenen Programme ablöst und eine konzentrierte Anordnung von, ganz abstrakt gesprochen, Beobachtetem und Beobachtern schafft. Konkrete Form gewinnen diese Anordnungen in Bauten (wie dem Gefängnis), in denen ein System von Abschließungen, Schwellen, Wegen, Öffnungen und Blickachsen, »der inneren, gegliederten und detaillierten Kontrolle und Sichtbarmachung ihrer Insassen«<sup>105</sup> dient. Diesen Punkt der Verbindung von Sichtbarmachung und Diskurs hat Gilles Deleuze in seiner Rekonstruktion des Dispositiv-Begriffes bei Foucault betont.

»Die beiden ersten Dimensionen eines Dispositivs, bzw. diejenigen welche Foucault als erste freilegt, sind die Kurven der Sichtbarkeit und die Kurven des Aussagens. ... Die Sichtbarkeit verweist nicht auf ein Licht im allgemeinen, welches zuvor schon existierende Objekte erhellen würde; sie ist aus Lichtlinien gemacht, die variable von diesem oder jenem Dispositiv nicht zu trennende Figuren bilden. Jedes Dispositiv hat seine Lichtordnung – die Art und Weise in der dieses fällt, sich verschluckt oder sich verbreitet und so *das Sichtbare und das Unsichtbare verteilt* und das Objekt entstehen und verschwinden lässt, welches ohne dieses Licht nicht existiert.«<sup>106</sup>

Deleuze betont hier, dass kein unabhängig vom Dispositiv existierendes Objekt vorgestellt werden kann. Das Objekt ist Objekt, das Subjekt Subjekt, nur durch die Konstitution im Dispositiv. Ein „Gegenstand“ des Dispositivs kann also weder Teil einer vorfindlichen Realität sein noch als einfache Abbildung einer solchen äußeren Realität gedacht werden. Der metaphorische Begriff der Lichtordnung steht hier offenbar für die im Dispositiv geregelten Bedingungen der Möglichkeit und Nicht-Möglichkeit von *Wahrnehmungen und Beobachtungen* von Objekten und Subjekten<sup>107</sup>. Der Begriff *Wahrnehmung* steht hier für die Sichtbarkeit eines Gegenstandes, der Begriff *Beobachtung* verweist dagegen schon auf den Gebrauch einer Unterscheidung, die diesen Gegenstand in Differenz zu anderen realen oder nur als möglich gedachten Gegenständen bezeichnet. Erst auf sol-

---

104. Foucault 1977, S. 259. Hervorhebung J.B.

105. A.a.O., S. 222.

106. Deleuze 1991, S. 153f. Hervorhebung J.B.

107. Hier sind also etwa Baudrys Verbergen des Apparates und Lyotards Verschleierung enthalten.

che Beobachtungen, die etwa den Gefangenen als unfrei und nicht als bloßen Menschen erkennen und klassifizieren, können sich Diskurse stützen, bzw. aus ihnen hervorgehen.

Deleuze betont wie Foucault die Heterogenität der Dispositive:

»Und diese Linien im Dispositiv umringen oder umgeben nicht etwa Systeme, deren jedes für sich gesehen homogen wäre: das Objekt, das Subjekt, die Sprache usw., sondern sie folgen Richtungsvorgaben und zeichnen Vorgänge nach, die stets im Ungleichgewicht sind und die sich mal einander annähern und mal voneinander entfernen.«<sup>108</sup>

Damit wird nicht nur ausgeschlossen, dass das Dispositiv eine einfache Addition oder Komposition in sich geordneter Teile wäre, sondern auch betont, dass diese, Objekte und Subjekte konstituierenden, Relationen ständigen Veränderungen unterworfen sind. Diese Veränderungen aber, diese »Linien«, werden ihrerseits reguliert:

»Es sind also weder Subjekte noch Objekte, sondern Ordnungen, die es für das Sichtbare und das Aussagbare zu definieren gilt – mit ihren Abweichungen, ihren Transformationen und Mutationen. Und in jedem Dispositiv überwinden die Linien Schwellen, von denen es abhängt, ob es sich bei ihnen um ästhetische, wissenschaftliche, politische usw. Linien handelt.«<sup>109</sup>

Was sind diese Schwellen anderes als Grenzen<sup>110</sup>? Grenzen im Sinne Lyotards, vielleicht aber auch Grenzen im Sinne der Systemtheorie, die nicht räumlich sondern operativ gedacht werden müssen.

Neben den Linien der Sichtbarkeit und den Linien der Aussagen schließt das Dispositiv nach Deleuze aber auch noch Kraftlinien ein. Selbst »unsichtbar und unsagbar« verbinden sie das Sehen und das Sprechen, die Dinge mit den Aussagen, und bilden »Dimension der Macht.« Sind im oben genannten Begriff der Schwelle nicht schon diese Machtlinien angedeutet? Verweist ihre Unsichtbarkeit und Unsagbarkeit darauf, dass sie nur implizit an ihren Resultaten beobachtet werden können? Sind sie also nur einer Beobachtung zweiter Ordnung zugänglich, die nicht beobachtet was im Dispositiv geordnet wird, sondern wie dies geschieht? Weist folgende Formulierung von Deleuze auf Selbstreferenz hin?

»Zu einer solchen Überschreitung der Kräftelinie kommt es, ... wenn die Kraft, anstatt in lineare Beziehung mit einer anderen Kraft zu treten, auf

---

108. Deleuze 1991, S.153.

109. A.a.O., S.154.

110. »... die Grenze ist jenes, von woher etwas sein Wesen beginnt.« Heidegger 1985, S.149.  
Eine Schwelle ist also eine Grenze, die überschritten werden kann.

## »Schauplätze«

sich selbst zurückkommt, sich an sich selbst ausübt oder sich selbst affiziert.«<sup>III</sup>

Fragen, die hier offenbleiben müssen und die weiteren Untersuchungen leiten werden. Und schließlich hebt Deleuze noch eine vierte Linie in den Dispositiven Foucaults hervor: die Subjektivierungslinie. Sie ist die kritischste, die am schwierigsten zu rekonstruierende:

»Sie entgeht allen vorangehenden Linien, sie macht sich davon. Das Selbst ist weder ein Wissen noch eine Macht. Es ist ein Individuierungsprozess, der sich auf Gruppen und Personen bezieht und sich den etablierten Kräfteverhältnissen sowie den konstituierten Wissensarten entzieht: eine Art Mehrwert. Es ist nicht sicher, daß jedes Dispositiv so etwas zuläßt.«<sup>II2</sup>

Anders als bei Baudry geht es hier also nicht um die Konstruktion eines „transzendentalen Subjektes“, sondern um die Freiheiten und Abweichungsmöglichkeiten, die die Dispositive den Subjekten einräumen oder versagen.

Nach dieser abschließenden Lektüre von Deleuze zeichnet sich ein Bild des Dispositivs bei Foucault ab, das durch folgende Merkmale gekennzeichnet ist. Erstens: die Heterogenität der Elemente, die Diskursives und Nicht-Diskursives, Objekte und Subjekte umfasst. Zweitens: eine Immanenz und Isomorphie bestimmter Relationen, die alle Teile des Dispositivs durchzieht und auf allen seinen Ebenen wiederkehrt, und die in den „Machtlinien“ von Deleuze konvergieren. Drittens: eine strategische Funktion des Dispositivs, auf die die „Machtlinien“ verweisen, die aber nicht als Macht eines Souveräns oder eines Zentrums verstanden werden darf. Viertens: die eminente Bedeutung von Sichtbarkeiten, also Wahrnehmungen und Wahrgenommenem, im Dispositiv. Fünftens: ein grundlegender Konstruktivismus des Dispositivs, das seine Objekte nicht vorfindet, sondern in seinen Operationen erst erzeugt. Und schließlich sechstens: die prekäre Situation des Subjektes im Dispositiv, das sich diesem unterwerfen muss, dem es sich aber auch entziehen kann, indem es neue Dispositive schafft.<sup>II3</sup>

## Die deutsche Debatte

Die Aufnahme des Dispositiv-Begriffes in die deutsche medientheoretische Debatte erfolgte vor allem durch zwei Aufsätze von Joachim Paech,

---

III. Deleuze 1991, S.155.

II2. A.a.O., S.155f.

II3. In den Worten von Deleuze: »Produktionen von Subjektivität, die den Mächten und Wissensarten eines Dispositivs entgehen, um sich in denen eines anderen, in anderen Formen, die noch zur Welt zu bringen sind, neu anzusetzen.« A.a.O., S.157.

die Ende der 80er Jahre erschienen.<sup>114</sup> Darin werden die Ansätze Baudrys im Sinne Foucaults generalisiert, also nicht mehr nur auf das Kino und die Zentralperspektive beschränkt.

»Ein Dispositif soll eine derartige An–Ordnung des Sehens genannt werden, in der Seher und Sehraum ein System bilden, das beide in einem Konstrukt zusammenfaßt: Während sich das Subjekt als Konstrukteur im Mittelpunkt „seiner“ sichtbaren Welt wähnt, ist es doch zugleich im Fluchtpunkt eines Sehraums fixiert, dessen Konstrukt dem Subjekt einen Ort in der Welt des Sehens zuweist. ... Die Dispositive des Sehens sind Dispositive der Macht.«<sup>115</sup>

Damit sind die zwei für Paech wesentlichen Momente benannt: Fixierung und Distanzierung des Betrachters. Erst diese Distanz ermöglicht den » ... „Schein“ der Annäherung und imaginären Identifizierung«.<sup>116</sup> Im 19. Jahrhundert seien im Warenhaus und der Eisenbahnfahrt zwei dispositive Anordnungen wirksam geworden, die in dieser Hinsicht äquivalent zum Kino-Dispositiv sind. Im Warenhaus durch die Distanzierung von der Ware, die – solange sie nicht gekauft sei – im imaginären Status ihres Tauschwertes verharre, in der Eisenbahnfahrt durch die Distanzierung von der Landschaft, die nur noch als bewegtes Bild vorüberzieht.<sup>117</sup> Auch andere Bewegungserfahrungen vor allem des 20. Jahrhunderts, das Fliegen, die Autofahrt, werden von Paech (dabei vor allem den Analysen Virilios folgend) in ihrem dispositiven Charakter analysiert. Historisch sei schließlich mit den Computersimulationen eine Schwelle überschritten, die zum Zerbrechen des Dispositivs führt, »das der illusionären Rekonstruktion einer referenziellen Realität diene«<sup>118</sup>. Ob hier wirklich eine Schwelle überschritten wurde, sei dahingestellt, doch ist es mindestens fraglich, welche Referenz hier zerbrochen ist. Denn schon das Dispositiv des klassischen Kinos in der Analyse Baudrys bezog seine Wirkung nicht auf die Referenz auf irgendeine äußere Realität, sondern auf die „Ordnung des Sehens“. Das hat Paech in einem anderen Aufsatz selbst betont:

»Wenn zutrifft, daß es die Anordnung des Sehens, die „dispositive Struktur des apparativen Erscheinens“ und nicht das Maß der Ähnlichkeit der Bilder mit der Wirklichkeit (das, was erscheint) ist, was den „effet de réali-

114. *Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen. Zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert.* (Paech 1989) und *Eine Dame verschwindet. Zur dispositiven Struktur apparativen Erscheinens.* (Paech 1991).

115. Paech 1989, S.70.

116. A.a.O., S.71.

117. Ebenda.

118. A.a.O., S.76.

té“ hervorbringt (Baudry 1975, 1978), dann ist es das Dispositiv, das die Phantasmagorie der Nähe zum Schein von Wirklichkeit (zur Physiognomie der Dinge in ihrem Vorschein) produziert, indem es dem Subjekt einen Platz in einem distanzierten Verhältnis zum Bild zuweist.«<sup>119</sup>

In diesem Aufsatz hat sich Paech ausführlich mit Fragen des Verhältnisses von Apparat, Dispositiv und Betrachter beschäftigt. Der Apparat wird in Paechs erweiterter Perspektive zu einem Teil des Dispositivs. Damit ändert das Konzept Baudrys, der umgekehrt das Dispositiv als den Teil des Apparates betrachtete, der das Subjekt (den Betrachter) einschließt. Paechs gewendeter Begriff folgt also eher den Überlegungen Foucaults, der im Begriff des Dispositivs Diskursives und Nicht-Diskursives zusammen dachte. Zugleich betont Paech die Bedeutung des Sehens und schränkt damit den Begriff gegenüber Foucault auch wieder ein, in dem er explizit als „Ordnung des Sehens“ auf visuelle Praktiken bezogen wird.

»Das apparative Erscheinen ist an eine Anordnung des Sehens gebunden, die den Sehenden mit der (apparativ hergestellten) Sichtbarkeit koppelt. Insofern geht die Ordnung des Sehens (oder dispositive Struktur) über die apparativen Herstellungen von Sichtbarkeit hinaus und schließt jene ein.«<sup>120</sup>

Damit wird auch das Primat der Technik bestritten, die als Apparat nun in eine umfassendere dispositive Struktur eingebunden wird. Eine dispositive Struktur, die auch nicht mehr auf psychische Dispositionen reduziert sondern als soziale und damit kommunikative Praxis aufgefasst wird.<sup>121</sup> Diese Praxis ist nach Paech durch zwei Grundzüge gekennzeichnet, zum einen die schon erwähnte Distanzierung des Betrachters vom Betrachteten und zum zweiten durch Grenzziehungen, die definieren, was betrachtet werden kann. Der erste Punkt schließt an Baudrys Beobachtungen und dessen Lektüre von Platon (die Gefesselten in der Höhle), Freud (der Träumende im Schlaf) und Lacan (das Kind vor dem Spiegel) an. In allen diesen Fällen ist letzten Endes von einer Distanzierung die Rede, die nur durch den Blick überwunden werden kann und zu einer imaginierten Realität führt.

»Die Anordnung des Sehenden (Beobachters) im Dispositiv distanziert ihn zugleich und nähert ihn dem Sichtbaren an. Die dispositive Struktur apparativen Erscheinens will Nähe durch Distanz.«<sup>122</sup>

---

119. Paech 1991, S.782.

120. A.a.O., S.777.

121. »Die „dispositive Struktur apparativen Erscheinens“ hat teil am Diskurs, der das Wissen ordnet...«, A.a.O., S.778.

122. A.a.O., S.777.

Diese Distanz ist aber zugleich Ausdruck und Möglichkeitsbedingung für den zweiten entscheidenden Punkt, den der Grenzziehung und damit auch Ausgrenzung, der Ausschluss all dessen was nicht thematisiert, nicht dargestellt, nicht abgebildet wird.

»System der Sichtbarkeit heißt Grenzziehung, heißt Rahmen der eingrenzt, was dispositiv systematisiert ist und ausgrenzt, was aus dem Blick verdrängt wird.«<sup>123</sup>

Aber auch hier geht es nicht nur um bloße Rahmensetzung sondern, gleichsam reflexiv, um das Verbergen dieser Rahmensetzung selbst. Denn wenn diese als Einschränkung bewusst wird, löst sich die Imagination auf:

»Wenn das apparative Erscheinen in seiner dispositiven Struktur wahrgenommen wird, dann kommt die räumliche und soziale Veränderung dieser Struktur in den Blick. Die Fixierung der Körper vor den Einbildungen des Bildschirms ist aufgehoben, die (Zu-)Ordnung aufgelöst, die im Kino alle Energie auf das Imaginäre gelenkt hatte.«<sup>124</sup>

Diese Imagination ist aber nach Paech, die entscheidende Funktion der Dispositive, denn »wie es möglich ist, daß unter der Voraussetzung des distanzierten Körpers des Zuschauers die Imagination der Nähe (auch der größten Ferne) zustandekommt, ist ebenso schwierig vorzustellen wie wichtig festzustellen: Von der Wirklichkeit dieser Möglichkeit hängt die Möglichkeit einer mediatisierten Wirklichkeit ab.«<sup>125</sup> Damit wird diese Frage – zu Recht – zu einem zentralen Punkt der Medientheorie erhoben: Wie ist die Erfahrung einer Medienrealität als Realität möglich? Und Paechs Antwort lautet: durch Faszination.

»Faszination bedeutete die Fessel des Blicks, die den distanzierten fixierten Körper an die Bilder gebunden hatte. Sinn(lichkeit) entstand aus der Energie, die benötigt wurde, die bestehende Differenz durch den (apparativen) Schein von Nähe aufzuheben. Wo die Differenz verloren geht, gehen Sinn und Sinnlichkeit verloren.«<sup>126</sup>

Dispositive halten die für das Operieren mit Medien notwendige Differenz aufrecht, lautet in knappster Form Paechs Definition des Dispositivs.

Knut Hickethier entwickelte aus film- und fernsehwissenschaftlicher Sicht in einem 1991 erschienen Aufsatz,<sup>127</sup> den Anregungen Baudry's, Fou-

---

123. Ebenda.

124. Paech 1991, S.786.

125. A.a.O., S.781.

126. Paech 1991, S.787. Man vergleiche hierzu: Lyotard 1982, S.93.

127. Apparat – Dispositiv – Programm. Skizzen zu einer Programmtheorie am Beispiel des Fernsehens. In: Hickethier, Zielinski 1991.

caults und Paechs folgend, eine Definition, die das Dispositiv als Schnittstelle zwischen Betrachter, Apparat und Programm beschreibt.

»Hier interessiert (am Begriff des Dispositivs – J.B.), ..., die *Anordnung des Apparats* einerseits, der die Hervorbringung von Bildern ermöglicht (...), *der auf diese Apparatur bezogenen und für sie produzierten Produkte* andererseits (...), sowie drittens *des Betrachters*, der sich in eine bestimmte Anordnung zu dieser Apparatur bringen muß, um das Vermittelnde wahrzunehmen. In seiner Wahrnehmung hat der Betrachter bestimmte Rezeptionsweisen und Codes entwickeln müssen, um das ihm Präsentierte zu entschlüsseln.«<sup>128</sup>

Das Dispositiv stellt also nicht eine bloße Addition dieser drei Teile dar, sondern es werden jeweils spezifische Relationen betont, die das Dispositiv konstituieren. Da ist erstens die *Anordnung* des Apparates, also nicht der Apparat als Gesamtheit seiner spezifischen technologischen und materiellen Eigenschaften sondern vor allem seine raumzeitliche Struktur. Da sind zweitens die Produkte, in ihrer Eigenschaft als auf diese Apparatur bezogenen und für sie produzierte Produkte. Diese werden also nicht als unabhängig existierende Objekte vorgestellt, die durch den Apparat lediglich verarbeitet und verbreitet werden, wie es der problematische Begriff der Verbreitungsmedien nahelegt. Da ist drittens der Betrachter, der eine bestimmte Position zu diesem Apparat einnimmt, und so zunächst in dieser Rolle und nicht als Person analysiert werden muß. Hickethier sieht im Begriff des Dispositivs vor allem drei Möglichkeiten neue methodische Zugänge zu erreichen. Zum einen lasse sich mit einer solchen Begrifflichkeit, die vom »Konstrukt einer Mensch-Maschine-Relation«<sup>129</sup> ausgeht, das tradierte massenkommunikative Modell einer Kommunikationssituation überwinden, in der miteinander kommuniziert wird.<sup>130</sup> Zum anderen sei es möglich, eine rein technikgeschichtliche Perspektive zu verlassen und die Medienentwicklung im Rahmen einer Kulturgeschichte zu studieren. Und schließlich werde es nun möglich, Probleme der konkreten Wahrnehmungserfahrung zu behandeln, »ohne jeweils den gesamten Produktionskomplex mit ausdifferenzieren zu müssen.«<sup>131</sup>

Der für Hickethier in der weiteren Analyse zentrale Begriff ist der des Programmes, der sich auf das „Erscheinen“ des Angebotes innerhalb der dispositiven Anordnung bezieht. Einerseits könne das Programm selektiv wie ein Passepartout, das das Nichtzuzeigende abdeckt, betrachtet werden,

---

128. Hickethier 1991, S.430, Hervorhebungen Hickethiers.

129. A.a.O., S.431.

130. Eine Vorstellung, die vor allem von Luhmann strikt zurückgewiesen wurde. Vgl. RdM.

131. Hickethier 1991, S.432.



andererseits wirke es beeinflussend »durch die Verselbständigung der Programmstruktur als ein Ordnungsfaktor der Wahrnehmung auch auf die Produktion der Bilder«<sup>132</sup>. Diese Selektion wird bei Hickethier aber nicht als Latenz des „Apparates“ problematisiert, noch wird das Verhältnis von erscheinendem Objekt zu Dispositiv so radikalisiert, dass dieses jenes überhaupt erst hervorbringt. Das Programm erscheint bei Hickethier so als eine Zwischeninstanz zwischen dem Apparat und dem konkreten Angebot. Es stehe für den Möglichkeitsspielraum einer bestimmten Apparatur, das »Gitter, in das sich das jeweils Kommunizierbare einzufügen hat.«<sup>133</sup> Mit dem Erscheinen der Programme habe sich, so Hickethier, historisch die Distanz zwischen Apparat und Angebot immer weiter vergrößert. So sei das Varieté im Gegensatz zum traditionellen Theater in der Lage gewesen disparate Formen bis hin zu Filmaufführungen zu integrieren. Ob diese Steigerungsthese gerade im Falle Theater/Varieté richtig ist, kann bezweifelt werden, wenn man sich die Vielfalt des Programms in den städtischen Theatern schon zur Mitte des 19. Jahrhunderts vergegenwärtigt.<sup>134</sup> Richtig ist aber sicherlich, dass es schon innerhalb eines Dispositivs zu einer Steigerung dieser Differenz kam, weil sich das mögliche Angebot (an Stücken, Filmen, Kunstwerken etc.) laufend erhöhte. Damit kam es zu einer zunehmenden Entkopplung von Produktion und Distribution. »Das Programm ist damit als Innenseite der dispositiven Anordnung primär eine Kategorie der Organisation der Distribution von Angeboten, nicht unmittelbar eine der Produktion.«<sup>135</sup> Angebotsproduktion und Programmdistribution treten auseinander.

Paech und Hickethier haben den Dispositivbegriff aus der französischen Debatte extrahiert und weiterentwickelt, um ihn für medienhistorische und -systematische Untersuchungen fruchtbar zu machen. Das Dispositiv ist danach eine An-Ordnung, die sowohl den Apparat, das Angebot (die Bilder, den Text), als auch den Betrachter umfasst.

Einen anderen umfassenden Versuch, die durch Baudry und andere um 1970 entwickelte Terminologie des „appareil“ in der Medientheorie weiterzuentwickeln und mit anderen Ansätzen zu verbinden, lieferte Hartmut Winkler in seiner Arbeit: *Der filmische Raum und der Zuschauer. ‚Apparatus‘ – Semantik – ‚Ideology‘*<sup>136</sup>. Winkler beginnt seine Arbeit mit einer

---

132. Hickethier 1991, S.433.

133. A.a.O., S.434.

134. Vgl. dazu etwa Möller 1996.

135. Hickethier 1991, S.436.

136. Winkler 1992.

Rekonstruktion der durch Peynet angestoßenen und dann vor allem von Baudry und Comolli fortgesetzten Debatte. Winkler sieht in ihr den für die Filmtheorie »vollzogenen Wechsel der Blickrichtung von den Inhalten hin zur Technik des Films«. <sup>137</sup> Dieser Perspektivenwechsel sei bei Peynet vor allem mit der Aufforderung verbunden, die Technik in eine Kritik am bürgerlichen Film und der bürgerlichen Kultur einzubeziehen. Peynets Argumentation zusammenfassend, schreibt Winkler:

»Eine Relaisstation bürgerlicher Ideologie also ist die Kinomaschinerie vor allem deshalb, weil sie einen bestimmten Mechanismus der Raumkonstitution, den Code der Renaissance-Perspektive festschreibt.« <sup>138</sup>

Baudry erweitere diesen Ideologieverdacht um einen generellen Metaphysik-Verdacht und füge mit der Psychoanalyse einen zusätzlichen Begründungsrahmen hinzu.

»Mit seinen drei Bezugsachsen: der Philosophiegeschichte, der Lacanschen Psychoanalyse und der zeichentheoretischen Überlegung, daß ein wesentliches Merkmal des Films (oder der technischen Medien allgemein) in der Verdrängung eines an sich auffälligen, weil maschinell-komplizierten Signifikanten besteht, hat der Aufsatz Baudrys drei wesentliche Themen angesprochen, die die gesamte folgende Debatte bestimmen werden.« <sup>139</sup>

Die in den frühen Arbeiten problematische Fixierung auf die Kamera, damit den sichtbaren Teil der Technik, sowie eine lineare Technikgeschichtsschreibung werde dann durch Comolli überwunden, der für die Beschreibung der so umfassender analysierten Strukturen den Begriff des Dispositivs wählt. Es gehört zu den Merkwürdigkeiten der Arbeit von Winkler, dass er diesen zur Diskursanalyse führenden Theoriestrang, der durch Foucault und Lyotard entwickelt wurde, ziemlich achtlos beiseite legt. Foucaults Arbeiten werden mit einem Hinweis auf einen Aufsatz von Habermas <sup>140</sup> abgetan, in dem im übrigen der Begriff Dispositiv gar keine Rolle spielt. Der oben diskutierte Aufsatz Lyotards wird noch nicht einmal im Literaturverzeichnis erwähnt.

---

137. Winkler 1992, S. 20.

138. A.a.O., S. 21. Das Modell der klassischen Perspektive stellt Winkler einleitend in einer kurzen Würdigung von Foucaults berühmter Analyse des Bildes *Las Meninas* von Velázquez in *Die Ordnung der Dinge* vor. Paradigmatisch sei an diesem Bild und seiner Analyse durch Foucault, die »Thematisierung des Blicks mit dem der Zuschauer dem Bild gegenüber tritt.« S. 10.

139. A.a.O., S. 28

140. *Vernunftkritische Entlarvung der Humanwissenschaften: Foucault*. In Habermas 1988, S. 279ff.

Allerdings gelingt es Winkler einige andere Theorielinien in seine Argumentation zu integrieren, so die Arbeiten von Christian Metz<sup>141</sup>, sowie die Suture-Theorie Oudarts und ihre Rezeption durch Heath<sup>142</sup>. Metz wird vor allem im Zusammenhang mit dem Problem der Dissoziation des Raumes des Bildes und des Raumes des Zuschauers zitiert:

»A third factor (is) ... the segregation of spaces that characterizes a cinema performance and not a theatrical one. The ‚stage‘ and the auditorium are no longer two areas set up in opposition to each other within a single space; the space of the film, represented by the screen, is utterly heterogeneous, it no longer communicates with that of the auditorium: one is real, the other perspective: a stronger break than any line of footlights.«<sup>143</sup>

Diese These von Metz erinnert zum einen an die von Lyotard schon früher postulierte, sinnkonstitutive Grenzziehung zwischen Zuschauerraum und Bühne, Bild und Betrachter, und hebt andererseits eine entscheidende Differenz zwischen Kino und Theater hervor, die bei einem genaueren Blick auf die Theatergeschichte zu revidieren sein wird. Die Fiktionalität des Films sei daher, so Winkler resümierend, bei Metz ein Produkt der Dissoziation der Räume:

»Fiktionalität wird zu einer Kategorie, die nicht mehr mit dem Inhalt, sondern eher mit der apparativen Anordnung, und dort speziell mit dem Mechanismen der Raumkonstitution zu tun hat.«<sup>144</sup>

Die zentrale These der von Winkler referierten Suture-Theorie ist, dass die Konstitution der Identität des Subjektes immer eine künstliche sei. Bei Lacan beruhe sie beispielsweise auf der Identifikation mit dem Spiegelbild, also einem Signifikanten. Das Subjekt sei daher nicht etwas, was als immer schon Identisches einer Sprache oder einem symbolischen System gegenübertritt, sondern verdankt sich erst diesem symbolischen System.

»Für eine Texttheorie bedeutet dies, daß im Text selbst das imaginäre Subjekt immer vorentworfen ist, etwa in Form bestimmter Leerstellen, in die das Subjekt eintritt; für eine Theorie des Subjekts, daß es Kohärenz („Sinn“) in den Text einerseits hineinträgt, wie es andererseits den eigenen Zusammenhalt dem Text entnimmt.«<sup>145</sup>

Für Oudard werde diese Konstitution des Subjektes in Konfrontation mit dem Film zum Problem, weil der Zuschauer, sobald ihm der „frame“,

---

141. Christian Metz, *The Imaginary Signifier*. Bloomington 1982.

142. Winkler 1992, S. 54ff. Mit Bezug vor allem zu: Jean-Pierre Oudart: *La suture*. 1969 und Stephen Heath: *On Suture*. 1977.

143. Winkler 1992, S. 42, im Original bei Metz 1982, S. 64.

144. Winkler 1992, S. 47. Eine ähnliche Einsicht hatte schon Baudry formuliert.

145. A.a.O., S. 55.

also die Begrenzung des Filmbildes zu Bewusstsein komme, sich fragen müsse, mit welchen Augen er eigentlich sehe:

»... die Dinge, die eben noch „unschuldig“ und für sich selbst da waren, scheinen nun plötzlich einem fremdem Blick und einem fremdem Zweck zu gehorchen, und sie scheinen, alle gemeinsam, auf einen „unsichtbaren Anderen“ zu verweisen, der den Blick der Kamera beherrscht und damit vor allem auch das, was auf der Leinwand nicht zu sehen ist.«<sup>146</sup>

Anders ausgedrückt: die „Konstruktion“ des Bildes wird manifest (ihre Latenz wird aufgehoben), und damit von einer Beobachtung erster Ordnung auf eine Beobachtung zweiter Ordnung, die nach dem anderen Beobachter fragt, umgeschaltet. Winkler zeigt, dass die Suture-Theorie die Einführung der *Subjektiven*<sup>147</sup> als einen Versuch darstelle, diese problematische Differenz zu unterdrücken. In der Subjektiven wird dem Betrachter die Illusion einer unvermittelten Wahrnehmung gegeben:

»Nicht auf einen abwesenden „Anderen“ verweist der Kamerablick nun zurück, sondern auf einen der Darsteller, jemanden der bekannt ist und gerade eben noch dem Blick des Zuschauers unterworfen war. Ein beunruhigend-Abwesendes wird in ein beruhigend-Anwesendes umgedeutet.«<sup>148</sup>

Diese Behauptung wird von Winkler selbst relativiert, in dem er auf einwendet, dass die Subjektive im fiktionalen Film nicht besonders oft vorkomme. Er zeigt jedoch, dass es auch andere Techniken gibt, um die Latenz des Abwesenden zu bewahren, etwa die Schuss/Gegenschusstechnik, die es erlaubt, den zu einer Einstellung jeweils komplementären Raum zu zeigen, damit den Raum abzurunden und den „Apparat“ verschwinden zu lassen.<sup>149</sup> Das Filmbild gibt so nicht die technisch vermittelte Wahrnehmung eines anderen, dritten, für den Zuschauer wieder, sondern erscheint quasi als eigene Vorstellung des so konstituierten Subjektes. Mit Heath weist Winkler darauf hin, dass der Begriff der *suture* aber erst produktiv wird, wenn er nicht auf einen isolierten Signifikanten, sondern auf »tatsächliche, konkrete und historisch differente Diskursereignisse«<sup>150</sup> bezogen wird. Der in der französischen Debatte vollzogene Weg vom Apparat-Begriff zum Dispositiv-Begriff, der gerade den Bezug zum Diskursiven herstellt, wird aber bei Winkler vollkommen unterschlagen.<sup>151</sup> Schon der Titel deu-

---

146. Winkler 1992, S. 56.

147. Gemeint ist die »Subjektive« als filmische Einstellung, in der die Zuschauer scheinbar mit den Augen des Protagonisten sehen.

148. Winkler 1992, S. 57.

149. A.a.O., S. 58f.

150. A.a.O., S. 60.

tete auf dieses Problem hin, das sich durch die ganze Arbeit zieht und vor allem in Winklers Analyse des zweiten Aufsatzes von Baudry deutlich wird. Mit der fast ausschließlichen Verwendung der englischen Übersetzung „apparatus“ von „le appareil“ und der Nichtbeachtung von „le dispositif“ gerät Winkler die von Baudry getroffene Unterscheidung von Dispositiv und (Basis)-Apparat<sup>152</sup> aus dem Blick. Auch die wichtige Differenzierung zwischen Kino-Dispositiv und technischem Film-Apparat wird nicht thematisiert.<sup>153</sup> Damit werden die beobachteten Phänomene unterschiedslos mit einem unscharfen und damit überforderten Apparat-Begriff behandelt, der sich in dieser Indifferenz kaum von seinem metaphorischen Gebrauch in der psychoanalytischen Theorie oder einer simplen technikgeschichtlichen Verwendung abheben kann, obwohl gerade dies das Ziel der Arbeit Winklers war.

Meine Arbeit soll daher dort anschließen, wo in dem Text von Winkler Fragen offen bleiben. Dazu sollen folgende Differenzen betont werden.

Erstens ist das Dispositiv nicht identisch mit dem Apparat, beide stehen auch nicht in einem Teil/Ganzes-Verhältnis. In das Dispositiv fließen immer nur bestimmte Aspekte der technologischen Determinierung von Medien ein. Der Apparat ist somit kein Teil des Dispositivs, sondern wird nur insoweit relevant, als er die Bedingungen der Kopplung von Wahrnehmung und Kommunikation regelt. Umgekehrt ist aber auch das Dispositiv nicht nur ein Teilaspekt der technologischen Verfasstheit von Medien. Das Dispositiv wird durch soziale Praktiken und diskursive Horizonte geprägt, die nicht auf technische oder technologische Ursachen zurückgeführt werden können. Die Perspektive dieser Arbeit ist Medienevolution und nicht Technikgeschichte<sup>154</sup>.

Die in vielen Arbeiten zentrale Frage nach dem Subjekt wird zweitens nicht durch psychoanalytische Rückgriffe auf Freud oder Lacan gelöst, son-

---

151. Stattdessen versuchte Winkler im weiteren Verlauf seiner Arbeit die Problematik der Subjekt-Objekt-Konstruktion im Film im Lichte der kritischen Theorie Adornos zu betrachten.

152. Siehe oben, Seite 31.

153. Zur falschen Wiedergabe vor allem des zweiten Aufsatzes von Baudrys siehe S. 38. Dass gerade erst mit dieser Differenz von (Kino-)Dispositiv und (Film-)Apparat die Geschichte des frühen Kinos mit seinem Wechsel der Dispositive angemessen beschrieben werden kann, versuche ich unten zu zeigen.

154. Diese Differenz hat Bickenbach betont: »Als ‚Medienevolution‘ möchte ich nicht einfach den Prozess der technischen Erfindungen bezeichnen, sondern die (nachträglich beobachtbare) Durchsetzung von restabilisierenden Standards, die den Erfolg einer Technik erst erlauben.« Bickenbach 2001, S. 93.

dern mit der radikalen, systemtheoretischen Trennung von Bewusstsein und Kommunikation noch schärfer formuliert. Der Begriff, der dieses Problem markiert und offen hält, ist im folgenden Kopplung. Dispositive werden als Orte einer spezifischen Kopplung und damit wechselseitigen Konditionierung von Wahrnehmung und Kommunikation verstanden. Der Betrachter wird als potentieller Betrachter zu einem Produkt dieser Kopplung. Einerseits ist also Gunning recht zu geben:

»Every change in film history implies a change in its address to the spectator, and each period constructs its spectator in a new way.«<sup>155</sup>

Andererseits ist diese Konstruktion aber immer auf einen Betrachter hin angelegt, rechnet mit seinen Vermögen und psychischen Möglichkeiten. Das Dispositiv ist immer also auch Produkt eines auf tatsächliche Betrachter bezogenen Evolutionsprozesses. Das Verständnis dessen, was ein Betrachter und ein Bild überhaupt sind so evolutionär grundlegenden Veränderungen unterzogen. Es gibt weder ein konstantes anthropologisches Vermögen und Bedürfnis zu »schauen«, noch permanente (Arche-)typen von Apparaten und Institutionen, die der historischen Beobachtung der Betrachter als stabiler Hintergrund dienen könnten. Diese doppelte Unsicherheit und Kontingenz wird als Erfahrung an der Schwelle zum 19. Jahrhundert thematisiert, schmerzhaft – wie eingangs zitiert – von Kleist. Der systematische Einstieg in die Differenz von Wahrnehmung und Kommunikation beginnt daher im folgenden durchaus historisch mit Kant.



---

155. Gunning 1990, S. 61.

## IV. Sehen und Sprechen

»Dispositive ... sind Maschinen, um sehen zu machen oder sehen zu lassen, und Maschinen, um sprechen zu machen oder sprechen zu lassen.«<sup>1</sup>

Mediengeschichten neigen dazu, mit dem berühmten Höhlengleichnis von Platon<sup>2</sup> zu beginnen oder dieses an prominenter Stelle als Urszene zu erinnern.<sup>3</sup> Was immer Platons Bild von der Höhle im „politischen“ Kontext des ursprünglichen Textes bedeutet haben mag, es wird primär als eine Metapher für die unzuverlässige Wahrnehmung des Menschen rezipiert, der gefangen und getäuscht in seiner Sinnenwelt nicht in der Lage sei, die Ideen sondern nur deren Schatten zu sehen.<sup>4</sup> Diese Interpretation impliziert ein Widerspiegelungsmodell von Wahrnehmung (der durch ein Feuer erzeugte Schatten der Dinge auf der Wand der Höhle), in dem die Wahrnehmung eine bestenfalls dienende Funktion für die wahre Erkenntnis hatte. Doch kann dieses Modell auf die Geschichte der modernen (vor allem visuellen) Medien übertragen werden, oder ihm gar als Urszene dienen? Wohl kaum, denn eine solche Betrachtung übersieht einen entscheidenden historischen Bruch, der sich in den Konzeptionen der Wahrnehmung am Ende des 18. Jahrhunderts vollzog, und der schließlich zum »Verlust der Referentialität«<sup>5</sup> führte. Von nun an war

»die Kunst nicht länger dem Vorwurf ausgeliefert, die Dinge, Ideen oder Gefühle schlecht zu kopieren und damit die allein der Darstellung würdige Wahrheit zu verfehlen.«<sup>6</sup>

Im folgenden soll versucht werden, in knappen Zügen zu skizzieren, wie um 1800 zum einen die einfachen Widerspiegelungsmodelle von Wahrnehmung aufgelöst werden und zum anderen auch die Differenz von Bewusstsein zu Kommunikation thematisiert wird. Die theoretischen Überlegungen, die das zentrale Problem des Zusammenhangs von Wahrnehmung und Kommunikation beschreiben, versuchen den systemati-

---

1. Deleuze 1991, S. 154.

2. Platon, Der Staat, 7. Buch, 514 A ff. In der Ausgabe Platon 1982, Bd. II, S. 248ff.

3. Busch 1995, Baudry 1993, Zglinicki 1997.

4. Bei Platon findet sich im Timaios übrigens ein anderes, wesentlich aktiveres, Modell des Sehens, das im Zusammenhang mit Medientheorien bisher wenig reflektiert wurde: Sehen wird dabei dadurch möglich, dass auch die Augen in gewisser Licht ausstrahlen oder besser daraus gebildet sind. Sehen ist dann ein Zusammentreffen, eine Wechselwirkung von Gleichartigem. Timaios, 45Bff. Platon 1982, Bd. III, S. 126ff.

5. Crary 1996, S. 97.

6. Frank 1989, S. 17.

schen und historischen Ort zu bestimmen, an dem das Auftauchen der Dispositive nicht zufällig erfolgte.

Eine zentrale Rolle in der Überwindung der alten abbildenden Wahrnehmungstheorien spielt bekanntlich das Werk Kants:

»Wenn die Anschauung sich nach der Beschaffenheit der Gegenstände richten müßte, so sehe ich nicht ein, wie man a priori etwas von ihnen wissen könne; richtet sich aber der Gegenstand (als Objekt der Sinne) nach der Beschaffenheit unseres Anschauungsvermögens, so kann ich mir diese Möglichkeit ganz wohl vorstellen.«<sup>7</sup>

Er hat dafür selbst in der hier zitierten Vorrede zur *Kritik der reinen Vernunft* den Begriff der »kopernikanischen Wende« gebraucht. Erst dieser Bruch mit der Tradition setzt die Frage nach den „subjektiven“ Bedingungen – in Kants Diktion: den unterschiedlichen Arten des Vermögens – in radikaler Schärfe frei. Mit der »Ästhetik« differenzierte sich im 18. Jahrhundert bekanntlich eine Sonderdisziplin der Philosophie aus, deren Ziel nicht mehr die Analyse des Erkenntnisvermögens<sup>8</sup> sondern der sinnlichen Erfahrung einerseits und des ästhetischen Urteils andererseits war. Damit wurde grundsätzlich zwischen Geschmacks- und Erkenntnisurteilen, Empfindung und Erkenntnis unterschieden.

Bis ins 18. Jahrhundert herrschte ein Modell der Wahrnehmung, das klar zwischen einem sehenden Subjekt und dem wahrgenommenen Gegenstand unterschied. Das Problem der Wahrnehmung bestand dann lediglich darin, den Gegenstand so klar aufzufassen, dass die als Widerspiegelung<sup>9</sup> aufgefasste innere Abbildung mühelos erfolgte. Dazu bedurfte es der Rahmung und der Distanzierung des betrachteten Gegenstandes. Paradigmatisches Modell dieser Sehweise, die August Langen in seiner umfangreichen Untersuchung über das 18. Jahrhundert als »Rahmenschau« bezeichnet hat,<sup>10</sup> ist die camera obscura:

»Seine gewaltige Verbreitung und Volkstümlichkeit ist der vielleicht klarste Ausdruck des Zeitwillens zu treuem, objektiv richtigem Sehen. ... Es ist dem Aufklärer, wie selbst aus der Sprache hervorgeht, instinktives Bedürfnis, vor allem den „Standpunkt“ des Beobachters sowie den „Augenpunkt“ des Objekts eindeutig zu bestimmen. Die Sehhilfe, die solchen Be-

---

7. KrV, B XVII.

8. »Ein ästhetisches Urteil im allgemeinen kann also für dasjenige Urteil erklärt werden, dessen Prädikat niemals Erkenntnis (Begriff von einem Objekte) sein kann ...« Kant 1974, S. 37.

9. Der Spiegel ist im 18. Jahrhundert Metapher für die richtige Wiedergabe der Realität, und wird erst um 1800 zum Symbol der Selbstreferenz. Vgl. Langen 1934, S. 23.

10. Langen 1934.



strebungen weitgehend entsprach, ist eben dieses Gerät. Hier ist der „Gesichtspunkt“ des Zuschauers, sein Abstand vom Gegenstand, unverrückbar festgelegt. ... Durch die Führung des Blicks in der Röhre war alle Aufmerksamkeit auf das einzelne Bild vereint.«<sup>11</sup>

Langen zeigt, dass diese Rahmenschau nicht nur in der Landschaftsmalerei, sondern auch in der Literatur das beherrschende Darstellungsmittel des 18. Jahrhunderts war. Doch gegen Ende des 18. Jahrhunderts verlor in den künstlerischen Darstellungen diese Form ihre Vormachtstellung. Ein neuer Typus des Betrachters bildete sich heraus, der die Welt nicht mehr mit distanzierter Erkenntnisinteresse beobachtete, sondern als ästhetisches Phänomen anschaute:

»Ein Gleichnis solcher gewandelten Einstellung wird der Guckkasten. Nicht zufällig setzt gerade in der Geniezeit die Umdeutung und Entwertung dieses Instruments ein. Den Stürmern und Drängern ist es nicht mehr ernsthafte Sehhilfe, sondern Spielwerk, nicht mehr psychologisches, sondern philosophisches Gleichnis. ... Der optische Kasten wird zum Symbol des Lebens in seinem bunten Wechsel der Szenen, die an dem passiven philosophischen Betrachter vorüberziehen.«<sup>12</sup>

Beispiele für Rahmungen finden sich in der Literatur natürlich auch noch nach 1800, aber sie zeigen bei genauer Betrachtung schon die gewandelte Auffassung vom Sehen. So in Hoffmanns *Kater Murr*:

»Laß uns, sprach Hedwiga, in die Fischerhütte treten. Die Abendsonne brennt entsetzlich, und drin ist die Aussicht nach dem Geierstein aus dem mittleren Fenster noch schöner als hier, da die Gegend dort nicht Panorama, sondern gruppiertes Bild erscheint. Julia folgte der Prinzessin, die, kaum hineingetreten und zum Fenster hinausschauend, sich nach Crayon und Papier sehnte, um die Aussicht in der Beleuchtung zu zeichnen, welche sie ungemein pikant nannte.«<sup>13</sup>

Die Rahmung dient hier nicht zu einer besseren Erkenntnis des Gegenstandes sondern im Gegenteil zu einer ästhetisch wirkungsvolleren, »pikanten« Ansicht, die danach verlangt künstlerisch festgehalten zu werden. Das Sehen hat damit eine andere Funktion bekommen, die nicht mehr auf Wahrnehmung der Wirklichkeit sondern Unterhaltung und Zerstreuung des Betrachters zielt. Auch der Begriff Bild ist damit nicht mehr nur im Sinne von Abbildung gemeint. Das »wahrhafte Bild« gibt nicht einfach den Gegenstand wieder, sondern hat eine darüber hinausgehende sinnliche Qualität. In der Formulierung von Schiller:

---

11. Langen 1934, S. 32.

12. Langen 1934, S. 107.

13. Hoffmann 1980, S. 56.

## »Schauplätze«

»Das Schöne gefällt durch das Medium der Sinne, *wodurch es sich vom Guten unterscheidet.*«<sup>14</sup>

Es ist also weniger Erkenntnis als vielmehr sinnlicher Genuss. Im späten 18. Jahrhundert entwickelte sich nach Langen zugleich auch der frühromantische Zweifel am Sehen, der im »Kult der dunklen Seelenkräfte« begründet war, und zu einer »Abwendung vom Gesichtssinn« führte.<sup>15</sup> So schreibt Goethe:

»Der kälteste Sinn ist das Sehen; Erkenntnis ist sein Gefühl, ... Und so meine liebe, halt ich das sehen für eine Vorbereitung der übrigen Sinne denn der Geruch ist Genuß und das Gehör und der Geschmack, das Sehen nicht.«<sup>16</sup>

Das Sehen verlor aber nicht nur in der Literatur seine Stellung als privilegiertes Instrument objektiver Erkenntnis, weil das Interesse an »kalter« Objektivität verloren ging, sondern auch die physiologische Forschung relativierte das einfache Widerspiegelungsmodell und damit die Objektivität des Rationalismus. Wieder war es Goethe, der wie Crary<sup>17</sup> zeigt, in seinen Experimenten mit der camera obscura, die sich mit dem Effekt des Nachbildes auf der Netzhaut befassten, entdeckte, dass das Sehen kein passiver Vorgang ist:

»Die vom Konzept der camera obscura ausgeschlossene, körperliche Subjektivität des Betrachters wird plötzlich zum Schauplatz, auf dem ein Betrachter möglich ist.«<sup>18</sup>

Diese Entdeckung des Betrachters und seiner aktiven Rolle beim Sehen führt zum endgültigen Zusammenbruch der Widerspiegelungsmodelle.

»Der Verlust der Referentialität ist erst die Grundlage, auf der neue instrumentelle Techniken für den Betrachter eine neue „wirkliche“ Welt bilden werden. ... Letztlich wird das Sehen neu definiert als die Fähigkeit, von Sinneswahrnehmungen affiziert sein zu können, die nicht notwendigerweise einen Bezugspunkt in der äußeren Welt haben, wodurch jedes kohärente Bedeutungssystem gefährdet ist.«<sup>19</sup>

Das Sehen wurde damit zum einen zum Experimentierfeld für neue Techniken und zum anderen gewann es so die Kontingenz, die für die Evo-

---

14. Schiller 1962, S.222.

15. Langen 1934, S.106.

16. 1770 in dem Fragment eines Romans in Briefen „Arianne an Wetty“. In: Morris, Max (Hg.): Der junge Goethe. Leipzig, 1909ff., Bd. II, S.51f.

17. Crary 1996, S.75ff.

18. A.a.O., S.76.

19. A.a.O., S.97.

lution eines autonomen Kunstsystems notwendig ist. Dabei geht auch die feste Verbindung zwischen Betrachter und Gegenstand verloren, die durch den Tastsinn wenigstens potentiell gewährleistet wurde. Das romantische Unbehagen am Sehen, als kaltem Distanzsinn, ist also Resultat der Loslösung des Auges aus dem Zusammenspiel mit den vertrauten Referenzen Tastbarkeit und Hörbarkeit.

»Die empirische Isolierung des Sehens ermöglichte nicht nur dessen Quantifizierung und Homogenisierung, sondern brachte es auch mit sich, dass die neuen Objekte des Sehens (seien es nun Waren, Fotografien oder der Akt der Wahrnehmung selbst) eine mysteriöse und abstrakte Identität annahmen, die keine Beziehung zur Position des Betrachters auf einem einheitlichen Erkenntnisfeld mehr hatte.«<sup>20</sup>

Auch in anderen Bereichen verloren die klassischen Repräsentationsmodelle und damit der Verweis auf eine äußere Referenz ihre Evidenz, wie Foucault im 7. und 8. Kapitel seiner »Ordnung der Dinge« ausführlich sowohl für die Natur- als auch für die Sprachwissenschaften zeigt.<sup>21</sup> Statt der problematisch gewordenen Referenz auf eine äußere Welt wurde nach Foucault innere Kohärenz, Entfaltung in der Zeit und damit Selbstreferenz zum Paradigma der Untersuchungen am Ende des 18. Jahrhunderts:

»Wenn das Wort in einer Rede auftreten kann und etwas bedeutet, dann nicht durch die Kraft der unmittelbaren Diskursivität, die ihm schon von der Entstehung her eigen wäre, sondern weil in seiner Form selbst, in den es bildenden Klängen, in den Veränderungen, denen es gemäß der grammatischen Funktion, die es innehat, unterliegt, in denen Modifikationen schließlich, denen es durch die Zeit hindurch sich unterziehen muss, es einer bestimmten Zahl von strengen Gesetzen gehorcht, die auf ähnliche Weise alle anderen Elemente derselben Sprache regieren.«<sup>22</sup>

Aber auch der Wandel der Öffentlichkeit trug zu einem Wandel im Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation bei. Immer weniger konnte relevante Kommunikation in Interaktionen ablaufen, wie es für die stratifikatorisch differenzierte höfische Gesellschaft typisch war. Die Aufklärung des 18. Jahrhundert mit ihrem Ideal einer Gesellschaft, die im Diskurs unter Gleichen ihr Ideal findet<sup>23</sup>, wird abgelöst von der funktional differenzierten Gesellschaft, in der zum einen die privilegierte Position

---

20. Crary 1996, S. 30.

21. »Die Repräsentation hat die Kraft verloren, von ihr selbst ausgehend, in ihrer eigenen Entfaltung und durch das sie reproduzierende Spiel die Bande zu stiften, die ihre verschiedenen Elemente vereinen können.« Foucault 1971, S. 294.

22. Foucault 1971, S. 343.

23. Zu dieser These Fuchs 1993, S. 105ff.

## »Schauplätze«

bestimmter Interaktionen (am Hof oder im Salon) verloren geht, und zum anderen die Gesellschaft so komplex wird, dass die bisherigen Formen von Kommunikation nicht mehr ausreichen, um die laufende Reproduktion der Gesellschaft sicherzustellen. Dies betrifft sowohl den Mangel an Reichweite als auch an Geschwindigkeit, sowie die fehlende Faszinationskraft der traditionellen Formen. An die Stelle der geordneten, traditionellen Stadt, wie sie vor allem Rousseau noch vehement verteidigte<sup>24</sup>, tritt beginnend um 1800 die »Stadt des Spektakels«<sup>25</sup>.

## Wahrnehmung

Wahrnehmung ist die Leistung eines psychischen Systems, genauer des Bewusstseins. Institutionen und soziale Systeme nehmen nicht wahr. Als Bewusstseinsereignis ist Wahrnehmung eingeschlossen in die auto-poietischen Operationen des jeweiligen psychischen Systems. Wahrnehmungen sind operativ nur »Modifikationen des inneren Sinnes«<sup>26</sup>, stellte bereits Kant fest. Alle kommunikativen, aber auch physiologischen und neurologischen Prozesse sind für das Bewusstsein Umwelt. Womit Determination bestritten wird, aber Interdependenz möglich bleibt, und die Beobachtung dieser Interdependenz mit Kausalitätsschemata nicht ausgeschlossen wird. Entscheidend aber ist, dass für jedes einzelne Bewusstsein, die Leistungen der anderen Bewusstseine auf der operativen Ebene unzugänglich bleiben: Die Wahrnehmungen, Anschauungen und Vorstellungen des einen Bewusstseins können nie direkt an die des anderen anschließen, es sei denn über den »Umweg« der Kommunikation.

»Wer über Bewusstsein verfügt, kann sich entschließen, seine Wahrnehmungen zu kommunizieren. Das gelingt natürlich nur nach den Eigenregeln der Kommunikation. Die Wahrnehmung wird nicht in ihrer Impressionsfülle, wird nicht als Wahrnehmung transportiert.«<sup>27</sup>

In dieser spontanen und simultanen, freien (weil weder kognitiv noch normativ kontrollierbaren) »Impressionsfülle« liegt aber zugleich die Faszination von Wahrnehmungen, die in der Romantik etwa bei Hoffmann zu einem wichtigen Thema wird.<sup>28</sup> Die literarischen Beschreibungen lassen die Gegenstände dieser Wahrnehmungen im Ungewissen, Ungefähren, es sind oft Wasserflächen, Lichtreflexe, Nebelschwaden. Dieses Nichtbestimmen des Gegenstandes ist nach Kant konstitutiv für Wahrnehmung. Er nennt eine Empfindung dann Wahrnehmung, »wenn sie auf einen Gegen-

---

24. In seinem berühmten Brief an D'Alembert. Rousseau 1988.

25. Vgl. Sennett 1986, S. 165f.

26. KrV, A 367.

27. WdG, S. 225.

28. Etwa die halluzinatorischen Wahrnehmungen in E.T.A. Hoffmanns *Der Goldene Topf*.

stand überhaupt, ohne diesen zu bestimmen, angewandt wird.«<sup>29</sup> In der Begrifflichkeit Kants wird bekanntlich die zentrale Unterscheidung zwischen Verstand und Anschauung getroffen. Dabei wird der Verstand mit dem Attribut diskursiv, die Anschauung mit dem Attribut sinnlich belegt.<sup>30</sup> Diskursivität steht für reflexives Verknüpfen von Vorstellungen, Sinnlichkeit für spontane und simultane Evidenz. Eine gewisse Analogie zu unserer Unterscheidung von Kommunikation und Wahrnehmung ist offensichtlich. Bei Kant war beides freilich noch Leistung eines Subjektes.

Wahrnehmung (nicht Anschauung oder Vorstellung überhaupt) ist aus Sicht des Bewusstseins immer mit einer Externalisierung verbunden. Bei Kant, der hier wieder als Zeuge für das Denken um 1800 aufgerufen wird, kommt dies deutlich zum Ausdruck:

»Also ist das Dasein eines wirklichen Gegenstandes außer mir (...) niemals gerade zu in der Wahrnehmung gegeben, sondern kann nur zu dieser, welche eine Modifikation des inneren Sinnes ist, als äußere Ursache derselben hinzugedacht und mithin geschlossen werden. ... Ich kann also äußere Dinge eigentlich nicht wahrnehmen, sondern nur aus meiner inneren Wahrnehmung auf ihr Dasein schließen, in dem ich diese als die Wirkung ansehe, wozu etwas Äußeres die nächste Ursache ist.«<sup>31</sup>

Kant und noch stärker Helmholtz<sup>32</sup> fassen diese Externalisierung im Begriff des Raumes:

»Vermittelst des äußeren Sinnes, ..., stellen wir uns Gegenstände als außer uns, und diese insgesamt im Raume vor.«<sup>33</sup>

Hier ist die Unterscheidung von innen und außen als zentral festzuhalten. Damit wird es notwendig anzugeben, von welcher Position aus diese Unterscheidung getroffen wird. Oder anders formuliert: welches der Ort ist, von dem aus Wahrnehmung konstituiert wird. Dieser Ort ist der Körper, oder besser der Ort des Körpers, sowohl wenn es darum geht, das eigene Wahrnehmen als auch das der Anderen zu beobachten:

---

29. KrV, A 374.

30. Siehe etwa KrV, B 93.

31. KrV, A 367f. Anders formuliert: Kausalität ist ein (kontingentes) Schema mit dem ein (Selbst)Beobachter aus Wahrnehmungen eine äußere Realität konstruiert. Siehe auch Helmholtz 1971a, S. 76.

32. »Als die notwendige Form der äußeren Anschauung aber würde der Raum von diesem Standpunkt aus erscheinen, weil wir eben das, was wir als räumlich bestimmt wahrnehmen, als Außenwelt zusammenfassen. Dasjenige, an dem keine Raumbeziehung wahrzunehmen ist, begreifen wir als die Welt der inneren Anschauung, als die Welt des Selbstbewußtseins.« Helmholtz 1971, S. 258.

33. KrV, B 37.

»Denkend kann man überall sein, wahrnehmen kann man nur dort wo sich der eigene Körper befindet, und der eigene Körper muss mitwahrgenommen werden, wenn das Bewusstsein in der Lage sein soll, Selbstreferenz und Fremdreferenz zu unterscheiden.«<sup>34</sup>

Fremdreferenz heißt hier, etwas Äußeres als Ursache einer Vorstellung ansehen. Die Unzugänglichkeit des Bewusstseins und damit der Wahrnehmung kann (oder muss) also offenbar durch den Körper betreffende Kommunikationen und Handlungen kompensiert werden. Wie auch in Interaktionen aus der Anwesenheit des Körpers auf die psychische Anwesenheit geschlossen wird, und genau dadurch Kommunikationsdruck entsteht.<sup>35</sup> Dieser Bezug auf den Körper ist das Einfallstor für die nicht-diskursiven Regulierungspraktiken, die Foucault vor allem in »Überwachen und Strafen« beschreibt.

»Das Prinzip der Macht liegt weniger in einer Person als vielmehr in einer konzentrierten Anordnung von Körpern, Oberflächen, Lichtern und Blicken; in einer Apparatur, deren innere Mechanismen das Verhältnis herstellen, in welchem die Individuen gefangen sind.«<sup>36</sup>

In der Verortung des Körpers für mögliche und kommunikativ unterstellbare Wahrnehmungen liegt eine wesentliche Leistung von Dispositiven, in denen die Reflexivität der Wahrnehmung und Kommunikation nicht mehr durch Interaktionen gesichert werden kann. Dazu ist das Publikum im 19. Jahrhundert zu heterogen geworden.

Man kann die Differenz von Wahrnehmung und Kommunikation in Bezug auf Differenz knapp zusammenfassen: Wahrnehmung stützt sich auf Differenzen, Kommunikation prozessiert Differenzen. Etwas präziser kann man auch formulieren, und damit einen Vorschlag von Baecker<sup>37</sup> aufgreifen: Wahrnehmung stützt sich auf Distinktionen, Kommunikation prozessiert Differenzen. Distinktion und Differenz unterscheiden sich durch ihre andere Seite, während eine Distinktion lediglich ein Objekt vor einem unbestimmten Hintergrund bezeichnet, bezeichnet eine Differenz immer eine Seite einer Form im Unterschied zu ihrer Gegenseite. Binäre Codierungen wie wahr/unwahr, die auf Negationen beruhen, stellen die härteste Form solcher Differenzen dar. Aber auch Unterscheidungen wie Mann/

---

34. KdG, S.27f.

35. »Mit dem Abgrenzungskriterium der Anwesenheit wird die besondere Bedeutung von Wahrnehmungsprozessen für die Konstitution von Interaktionssystemen zur Geltung gebracht.« SoS, S.560.

36. Foucault 1977, S.259.

37. Baecker 1992, S.224f.

Frau oder Natur/Kunst sind Differenzen, ohne dass eine Seite die strikte Negation der anderen ist. Die Wahrnehmung und Identifikation eines Gegenstandes ist jedoch immer eine einfache Distinktion.

»In der Wahrnehmung ... wird Unterschiedenes, obwohl unterschieden, als Einheit erfaßt. Die Distinktheit geht in das Wesen der Sache ein. Man sieht den Baum nur als Form, nur als begrenztes Objekt mit dem Anderssein des anderen drum herum, aber der Blick gerät nicht ins Oszillieren, er erfaßt nicht die Unterscheidung, sondern den Baum dank seines Unterschiedenseins. ... Dagegen ist und bleibt Kommunikation immer das Prozessieren einer Unterscheidung als Unterscheidung – und zwar der Unterscheidung von Information und Mitteilung.«<sup>38</sup>

Wenn diese Unterscheidung operativ nicht prozessiert wird, also keine entsprechenden Anschlusskommunikationen erfolgen und beobachtet werden, kann nur Wahrnehmung unterstellt werden. Stummes Lesen eines Textes oder bloßes Betrachten eines Bildes ist noch keine Kommunikation. Der Betrachter hat etwas gesehen, aber ob er gesehen hat, dass etwas zu verstehen gab, bleibt offen. Erst eine Anschlußkommunikation, die Differenz von Information und Mitteilung wie auch immer prozessiert, kann das klarstellen. Die Beschränkung auf das bloße Sehen stellt sich dann ein, wo ein Beharren auf Verstehen, als der gelungenen Unterscheidung von Information und Mitteilung, also auf Kommunikation, offenbar die Reichweite und den Erfolg eines Medienangebotes zu stark beschränken würden. Diese Reduktion kann eintreten, wenn das bloße Schauen in den Vordergrund tritt und der wahrgenommene Gegenstand sekundär wird. Zeitgenössische Schilderungen des Panoramas bezeugen diese Art von Nicht-Kommunikation:

»Ich schwanke zwischen Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit, zwischen Natur und Unnatur, zwischen Wahrheit und Schein. Meine Gedanken, meine Lebensgeister erhalten eine schwingende, hin und her gestoßene, schaukelnde Bewegung, die eben so wirkt, wie das herumdrehen im Kreise und das Schwanken des Schiffs. Und so erkläre ich mir den Schwindel und die Übelkeit, die den unverwandten Anschauer der Panoramen überfällt.«<sup>39</sup>

Hier wird vor allem ein offenbar schon physiologisch problematisches Seherlebnis thematisiert und weniger die gelungene oder nicht gelungene Darstellung (Mitteilung) eines Gegenstandes (einer Information). Es findet also eine Art Verschiebung der Kommunikation statt. Sie setzt nicht am Medienangebot selbst als Mitteilung einer Information an, sondern reflek-

---

38. WdG, S.20.

39. Eberhard 1803, S.168f.

tiert die Art seiner Wahrnehmung innerhalb einer bestimmten Anordnung, innerhalb eines Dispositives. Voraussetzung bleibt aber, dass überhaupt Differenzen auftreten.

»Die Wahrnehmung erfordert, daß die Unterscheidung als *Kontrast* auftritt. Das Unterschiedene muss simultan oder in unmittelbarem Nacheinander eines specious present präsent sein, sonst verliert die Unterscheidung ihre Wahrnehmbarkeit.«<sup>40</sup>

Die Notwendigkeit räumlicher oder zeitlicher Nähe für die Kontrastbildung verweist auf zwei grundsätzlich mögliche Ordnungsformen von Objekten für die Wahrnehmung: die Anordnung in räumlichen Sequenzen, in denen sich die wahrgenommene Differenz aus einem Nebeneinander ergeben, oder die Organisation von zeitlichen Sequenzen, in denen wahrnehmbare Differenzen durch ein Nacheinander ergeben. Das Warenhaus und das Kaufhaus stehen für den ersten Typus, das Kino und das Musiktheater für den zweiten. Solche Wahrnehmungen werden im Bewusstsein zunächst nur als Gedanken (Anschauungen) prozessiert und mit reproduktiven Anschauungen verknüpft. Das Resultat solcher Wahrnehmungen ist Dingkonstitution<sup>41</sup> (die auf Distinktionen beruht) im Gegensatz zu Objekt-Bezeichnung (die Differenzen verwendet), die immer auch sozialen Systemen und ihren Semantiken zugerechnet werden muss. Die Bedeutung dieser sozusagen vor-kommunikativen Ding-Konstitution darf nicht unterschätzt werden.<sup>42</sup> Der Wahrnehmung kommt damit eine entscheidende Rolle als »Vorwegkoordination durch gemeinsames Wahrnehmen«<sup>43</sup> zu. Denn so wird es möglich, dass Dissens nicht thematisiert werden muss, sondern ausgeklammert oder aufgeschoben werden kann.

Wenn in der Systemtheorie von Funktion gesprochen wird, heißt das immer Bezugsprobleme zu bestimmen<sup>44</sup>, zu denen es mehrere mögliche, in bezug auf das Problem äquivalente Lösungen gibt, und diese Lösungen untereinander zu vergleichen. In unserem Zusammenhang heißt das, die Probleme zu bestimmen, zu deren Lösung Wahrnehmung einen Beitrag leistet. Es kann also gefragt werden, in welchen historischen Kontexten und Situationen Wahrnehmungen für leistungsfähiger als Kommunikationen

---

40. WdG, S.233. Dieses Voraussetzen von Differenz darf nicht als ein »Ontologieimport« verstanden werden. Vorhandensein von Differenz heißt hier nichts anderes als deren operativ erfolgende Externalisierung.

41. Dazu einschlägig Husserl 1991, S.96f.

42. Eine solche skeptische Position in SoS, S.427.

43. WdG, S.229, nicht: durch gemeinsame Wahrnehmungen!

44. KdG, S.222.



angesehen wurden. Anders formuliert, in welchen Fällen war eine Beobachtung ausreichend, die zunächst nicht mit der Differenz von Information und Mitteilung operierte.

»Anders als die sprachliche Kommunikation, die allzu direkt auf Ja/Nein-Bifurkation zustrebt, lockert die über Wahrnehmung geleitete Kommunikation die strukturelle Kopplung von Bewusstsein und Kommunikation (selbstverständlich: ohne sie zu zerstören). Die in der Wahrnehmungswelt vorhandenen Bewegungsfreiheiten werden gegen die Engführungen der Sprache wiederhergestellt. Und die innerpsychische Verkapselung der Wahrnehmung verhindert, dass man das Wahrgenommene einem Konsenstest unterwerfen kann.«<sup>45</sup>

Schon ein kurzer Blick auf das Panorama zeigt, dass solche spezifischen Vorteile von Wahrnehmungen gegenüber klassischen Formen expliziter Kommunikation nicht nur zufällig auftraten, sondern zur Grundlage neuer »Kommunikations«-Angebote wurden. Das Panorama erscheint damit in einer solchen Analyse nicht in seiner Eigenschaft als mehr oder weniger gelungene Abbildung einer äußeren Referenz – etwa der »Natur« oder eines historischen Ereignisses –, sondern als funktionales Äquivalent zu anderen Darstellungs- und Unterhaltungsangeboten und ihren sinnlichen Wirkungen. Das waren um 1800 vor allem Textschilderungen, Kupferstichfolgen, Bilderfolgen im Guckkasten oder andere sequenzielle Medienangebote, die die Komplexität einer Landschaft oder eines Ereignisses (etwa einer historischen Schlacht) immer in eine temporale Abfolge einzelner Bilder brachten.

»Historische Beschreibungen, Karten und Drucke sind alle unvollkommen und mangelhaft verglichen mit diesem riesigen Panorama – es sind bloße Skizzen und Andeutungen ... während hier *auf einen Blick* eine Enzyklopädie von Informationen geboten wird.«<sup>46</sup>

Damit entwickelte das Panorama eine Kommunikationsform, die sich, in dem sie Wahrnehmungen scheinbar so wie in der Natur selbst bietet<sup>47</sup>, von den Limitierungen durch Sprache und Schrift löste. Zwar wurde auch im Panorama sequenziell wahrgenommen, der Blick folgte einem bestimmten Weg, der oft durch die Struktur des Abgebildeten präformiert war. Allerdings blieb offen, wie: der Betrachter konnte selbst entscheiden, welche Sequenz er auswählt, ohne dass er das Verstehen gefährdet (was

---

45. KdG, S. 227.

46. Coke, Confessions. zit. nach Oettermann 1980, S. 109. (Hervorhebung – J. B.)

47. Die verschiedensten Autoren sehen dies vor allem als kompensatorisches Phänomen: die reale Natur verschwindet dem Städter und kann nur noch im Panorama gesehen werden.

etwa der Fall wäre, wenn man ein Buch rückwärts lesen würde). Die verschiedenen Bildelemente sind im Panorama, obgleich sie in einer räumlichen Ordnung gegeben sind, loser als in einer traditionellen Illustrationsfolge gekoppelt. Das Panorama erweckt die Illusion der simultanen Wahrnehmung, statt in einem sequenziellen Modus zu kommunizieren. Für letzteres braucht es auch im Panorama die linearen Schilderungen der Programmhefte und Erklärer. Wenn das Panorama etwas kompensierte, dann nicht den Verlust der Landschaft oder der Natur<sup>48</sup>, sondern den Verlust des natürlichen Sehens. In ihm war Information möglich, die scheinbar nicht von den Verzerrungen und Unvollkommenheiten eines mittelendes Mediums abhängig war.

»Wahrnehmung ist, im Vergleich zu Kommunikation, eine anspruchslosere Form der Informationsgewinnung. Sie ermöglicht Information, die nicht darauf angewiesen ist, dass sie als Information ausgewählt und kommuniziert wird. Das gibt eine gewisse Sicherheit gegenüber bestimmten Irrtumsquellen, insbesondere gegenüber Täuschung und psychisch bedingter Verzerrung.«<sup>49</sup>

Das panoramatische Sehen leistete in der Sachdimension<sup>50</sup>, wie alle Wahrnehmung, »hohe Komplexität der Informationsaufnahme bei geringer Analyseschärfe«.<sup>51</sup> Die damit verbundene Unschärfe erzeugt einen »weitreichenden, aber nur „ungefähren“ Modus des Verständigtseins, der in der Kommunikation nie eingeholt werden kann.«<sup>52</sup> Im Panorama tritt der Betrachter scheinbar aus seiner künstlichen Welt der geordneten Kommunikation und organisierten Zeichenketten heraus und in eine natürliche Welt ein:

»Dem zeitgenössischen Betrachter, gewohnt an das Format und die ausgewogene Komposition traditioneller Tafelbilder [also die kommunikative Struktur mit deutlichem Mitteilungscharakter – J.B.], tritt im Panorama die volle Macht des Faktischen entgegen, in ihrer ganzen Zufälligkeit und metaphysischen Indifferenz.«<sup>53</sup>

Eine solche Form der Informationsgewinnung durch Wahrnehmung hat auch in der Zeitdimension erhebliche Vorteile: Sie ermöglicht ein

---

48. Wie ja auch Naturdarstellungen keineswegs im Vordergrund standen: schon das erste Panorama zeigt bekanntlich zwar eine Flußlandschaft, aber nur als Hintergrund für die Flotte auf Reede bei Spithead.

49. SoS, S. 560.

50. Zum Konzept der Sachdimension vgl. SoS, S. 114.

51. SoS, S. 561.

52. Ebenda.

53. Koschorke 1992, S. 159.

schnelleres Erfassen der Wirklichkeit durch »annähernde Gleichzeitigkeit und hohes Tempo des Prozessierens von Information, während die Kommunikation auf einen sequenziellen Modus der Informationsverarbeitung angewiesen ist;«<sup>54</sup> Über Wahrnehmungen können also Ereignisse, die unerwartet, plötzlich, aufscheinend sind, viel besser verarbeitet werden. Die romantische Literatur ist voll von Schilderungen solcher Wahrnehmungen, und der Reflexion darüber, dass sie durch Sprache nicht adäquat wiedergegeben werden können. Insbesondere die Kunst wird für Kant zu einem Raum solcher Erlebnisse:

»... unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne dass ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache erreicht und verständlich machen kann.«<sup>55</sup>

Es überrascht daher nicht, wenn in der psychologischen Literatur des 19. Jahrhunderts ästhetische Wirkung als unmittelbar in der Wahrnehmung gegeben gedacht wird:

»Eben darum, weil jede Vorstellungsbildung auf einer ... Assimilation beruht, ist auch die ästhetische Wirkung unmittelbar mit der Wahrnehmung selbst gegeben, nicht erst ein nachträglich ihr angehängtes Gefühlsmoment oder gar ein durch Erinnerungsassoziationen oder intellektuelle Überlegungen entstandenes selbständiges Gebilde.«<sup>56</sup>

Die Ausdifferenzierung von Kunst als sozialem System kann dann nur dort erfolgen, wo dieses unmittelbare ästhetische Erleben, zum einen erwartbar wird, und zum anderen für entsprechende Verzögerungen<sup>57</sup> gesorgt wird, die sicherstellen, dass Anschlusskommunikationen überhaupt stattfinden können. Die spezifischen temporalen Vorteile von Wahrnehmung müssen also in temporale Arrangements (Dispositive) eingefügt werden, die Kommunikation über das Wahrgenommene ermöglichen, in dem sie dieses in Distanz zum Alltag halten.

In der bloßen Wahrnehmung, vor allem außerhalb von Interaktionen, etwa in den flüchtigen Begegnungen in der modernen Stadt des späten 18. Jahrhunderts liegt in der Sozialdimension eine vorher nicht ohne weiteres mögliche Chance zur Passivität.<sup>58</sup> Es muss nicht sofort, wie in einem Ge-

---

54. SoS, S. 561.

55. KdU, B192f.

56. Wundt 1908, Bd. 3, S. 171.

57. »Auch kann die Wahrnehmung (...) sich schnell entscheiden, wogegen Kunst offenbar eine Aufgabe der Verzögerung und Reflexivierung hat – in der bildenden Kunst ein längeres Sichaufhalten beim selben Objekt (...) und in der Textkunst, vor allem in der Lyrik, eine Verzögerung des Lesens.« KdG, S. 27.

sprach, kommuniziert werden, ob verstanden wurde oder nicht, ob man der Argumentation folgt oder Widerspruch angemeldet wird. Dabei sein, ist zunächst alles: als Zuschauer bei einem der vielen visuellen Vergnügen um 1800, dem Panorama, dem Theater, den ersten Flugversuchen, den Passagen. Wahrnehmung zeichnet sich in der Sozialdimension also durch »geringe Negierfähigkeit und geringe Rechenschaftspflicht, also hohe Sicherheit der Gemeinsamkeit eines (wie immer diffusen) Informationsbesitzes«<sup>59</sup> aus. Diese Passivität war vielleicht entscheidend für eine Herausbildung einer neuen Form von Publikum, das nicht mehr im Sinne der Aufklärung als ideale Interaktion von Gleichen gedacht werden konnte. In der Dunkelheit der Panoramarotunde war jeder für sich allein, gegenseitige Kontrolle durch reflexive Wahrnehmung zunächst ausgeschlossen.

»Mancher betrachtet Kunstwerke am liebsten mit verschloßnen Augen, damit die Fantasie nicht gestört werde.«<sup>60</sup>

Von Wahrnehmungen sollen Vorstellungsinhalte des Bewusstseins unterschieden werden, die nicht auf eine aktuelle äußere Realität zugerechnet werden, sondern eine eigene Realität rekursiv erinnern oder imaginierend konstruieren. In den Worten Kants:

»Ist Empfindung einmal gegeben, (welche, wenn sie auf einen Gegenstand überhaupt, ohne diesen zu bestimmen, angewandt wird, Wahrnehmung heißt,) so kann durch die Mannigfaltigkeit derselben mancher Gegenstand in der Einbildung gedichtet werden, der außer der Einbildung im Raume oder der Zeit keine empirische Stelle hat.«<sup>61</sup>

Wir wollen solche Vorstellungen, Luhmann folgend, *Anschauungen*<sup>62</sup> nennen. Ohne Anschauungen wäre zum einen Rekursivität und damit auch die Konstitution von Gegenständen, die über die einzelnen Wahrnehmungen hinaus als stabil erscheinen, also Dingen, nicht möglich.

»Indem wir sehen gelernt haben, haben wir eben nur gelernt, die Vorstellung eines gewissen Gegenstandes mit gewissen Empfindungen zu verknüpfen, welche wir wahrnehmen.«<sup>63</sup>

---

58. Die Bedeutung der Parks für diese neue Form der Begegnung ohne Interaktionszwang schildert Sennett 1986, S. 117ff.

59. SoS, S. 561.

60. A.W. Schlegel, Athenäums-Fragment 175, in KSA, Bd. 2, S. 193.

61. KrV, A 374.

62. »Die Feststellung des Primats der Wahrnehmung im Bewußtsein soll, zumindest für menschliches Bewußtsein, imaginierte Wahrnehmung einschließen, also selbstveranlaßte Wahrnehmungssimulation. Wir werden das im folgenden Anschauung nennen.« KdG, S. 16f.

Die Beschäftigung mit diesen, in der Terminologie Kants reproduktiven, Vorstellungen wird von ihm in den Aufgabenbereich der Psychologie verwiesen.<sup>64</sup> Kants zentraler Begriff, der sowohl reproduktive als auch produktive Vorstellungen umfasst, ist der der Einbildungskraft, die bei ihm eine Mittlerrolle zwischen Anschauung und Verstand einnimmt.<sup>65</sup>

»Einbildungskraft ist das Vermögen, einen Gegenstand auch ohne dessen Gegenwart in der Anschauung vorzustellen.«<sup>66</sup>

Es geht hier nicht nur um ein bloßes Erinnern eines Eindruckes sondern die Fähigkeit, die Wahrnehmung eines Gegenstandes, die bei Kant immer auch dessen Bestimmung durch den Verstand einschließt, im Bewusstsein hervorzurufen. Dies kann auch bedeuten, dass die Kommunikation (Diskursivität ist nach Kant Wesen des Verstandes) der Anschauung vorausgeht. Man liest von einer Figur und gewinnt dann eine Vorstellung von ihr. In der Anschauung wird also anders als in der normalen Wahrnehmung die eigene (durch die Lage des Körper definierte) raumzeitliche Position »verlassen«, und der Gegenstand in einer eigenen raumzeitlichen Position vorgestellt.<sup>67</sup> Gestützt auf Anschauung ist es so schon in Interaktionen möglich, über Gegenstände zu kommunizieren, die abwesend sind. In der Sprachtheorie Böhlers wird für diese Differenz der Begriff »Versetzung« verwendet.<sup>68</sup> Anschauung wird so im Besonderen konstitutiv für Kunst, wenn diese nicht mehr nur als besonders gelungene Abbildung der Natur, sondern als Konstruktion einer eigenen Realität verstanden wird.

»Erst in der Form von Anschauung gewinnt die Kunst die Möglichkeit, imaginäre Welten in die Lebenswelt hineinzukonstruieren, bleibt auch dabei aber selbstverständlich auf auslösende Wahrnehmungen (und sei es die Lektüre von Texten) angewiesen.«<sup>69</sup>

---

63. Helmholtz 1971a, S.75.

64. KrV, B151f.

65. Vgl. a.a.O, B104.

66. KrV, B151f.

67. »Anschauung wird üblicherweise durch die Benutzung der Medien Raum und Zeit definiert. Das impliziert ein Doppeltes, und dadurch unterscheiden sich Wahrnehmung und Anschauung, nämlich ein Hinausgehen über das in der Wahrnehmung unmittelbar Gegebene, also die Konstitution räumlicher und zeitlicher Horizonte, und das Löschen von Information über den eigenen räumlichen/zeitlichen Standort.« KdG, S.16f.

68. Im §8 der Sprachtheorie »Die Deixis am Phantasma und der anaphorische Gebrauch der Zeigwörter«, in Bühler 1982, S.121ff.

69. KdG, S.16f.

In der Psychologie Herbarts nehmen die Vorstellungen dann auch den zentralen Platz ein, den in älteren Konzepten das Ich einnahm:

»In der Seele sind nur Vorstellungen; aus diesen muss alles zusammengesetzt werden, was im Bewusstsein vorkommen soll. Also: Eine Vorstellung, oder Vorstellungsmasse, wird beobachtet; eine andere Vorstellung, oder Vorstellungsmasse, ist die beobachtende.«<sup>70</sup>

Herbart stellte der Psychologie die Aufgabe, »das ganze der inneren Erfahrung begreiflich (zu) machen«, im Unterschied zur Naturphilosophie, die sich mit der »äußeren, mit Raumbestimmung behafteten Erfahrung« befassen solle.<sup>71</sup> Für die Psychologie bliebe dann offen, ob diese Vorstellungen als Wahrnehmungen auf eine äußere Realität bezogen werden oder als Anschauungen eine eigene Realität konstruieren. Das Bewusstsein operiert ausschließlich mit solchen Vorstellungen, oder genauer mit den Differenzen zwischen diesen:

»Vorstellungen werden Kräfte, in dem sie einander widerstehen. Dieses geschieht, wenn ihrer mehrere entgegengesetzte zusammentreffen.«<sup>72</sup>

lauten die ersten Sätze in Herbarts Lehrbuch zur Psychologie, das 1816 erscheint. Herbarts erstaunlich modern, fast konstruktivistisch, wirkender Versuch die Entgegensetzung von Subjekt und Objekt zu überwinden, führt konsequent zu einer Temporalisierung des Bewusstseins, dass nun nicht mehr als Widerspiegelung einer äußeren Realität sondern als rekursive Folge von Vorstellungen gedacht wird:

»Ferner, unter den mehreren Vorstellungsmassen, deren jede folgende die vorhergehende apperzipiert oder von denen wohl auch die dritte sich die Verbindung oder den Widerstreit der ersten und zweiten zu ihrem Gegenstande nimmt, muss irgendeine die letzte sein; diese höchst apperzipierende wird nun selbst nicht mehr apperzipiert.«<sup>73</sup>

Damit war Rekursivität und nicht mehr Widerspiegelung zum Leitbegriff für eine Theorie des Bewusstseins geworden.

Ein Operieren des Bewusstseins allein mit Vorstellungen, wie also schon kurz nach 1800 postuliert, schließt aus, dass das Bewusstsein direkt, also auf der Ebene seiner eigenen Operationen, kommuniziert.

»Ein soziales System kann nicht denken, ein psychisches System kann nicht kommunizieren. Kausal gesehen gibt es trotzdem immense, hochkomplexe Interdependenzen. Geschlossenheit heißt also keinesfalls, dass

---

70. Herbart 1850b, S.190.

71. Herbart 1850a, S.6.

72. A.a.O., S.15.

73. Herbart 1850b, S.199.

keine Wirkungszusammenhänge bestünden oder dass solche Zusammenhänge nicht durch einen Beobachter beobachtet oder beschrieben werden könnten.«<sup>74</sup>

Kommunikation und Bewusstsein stehen also nicht in einer Relation von Bedingendem und Bedingtem, sondern werden als gegenseitig irritierend und zugleich limitierend betrachtet. Ohne die radikale operative Trennung von Kommunikation und Wahrnehmung in Frage zu stellen, muss aber betont werden, dass Wahrnehmung Voraussetzung für den Aufbau aller sozialen Systeme ist, da diese nur über das Bewusstsein und dessen Wahrnehmungen Außenkontakt herstellen.<sup>75</sup> Unter der Voraussetzung von Gleichzeitigkeit ist auf der Ebene der Strukturen, die von der Ebene des operativen Prozessierens unterschieden wird, keine Kausalität sondern nur Kopplung möglich und notwendig.<sup>76</sup> Kopplung heißt zunächst nur, dass Einschränkungen und Irritationen möglich sind. Wahrnehmung limitiert Kommunikation dann vor allem dadurch, dass diese nur über jene Außenkontakt konstruieren kann, in dem Gegenständen, wenn über sie als Realität kommuniziert wird, mindestens potentielle Wahrnehmbarkeit durch die beteiligten Bewusstseine unterstellt werden muss. Kommunikation ihrerseits limitiert Wahrnehmung dadurch, dass sie die Aufmerksamkeit dirigiert und so deren Reichweite einschränkt. Der Leser konzentriert sich in der Lektüre auf den Text und beachtet nicht den Tisch, auf dem das Buch liegt.

Im Zusammenhang dieser Untersuchung wird zu fragen sein, in welchen raumzeitlichen Formen diese Kopplung historisch so realisiert wurde, dass sie nicht nur einfach stattfand, sondern hochgradig erwartbar wurde. Das heißt, wie trotz – oder besser gerade wegen – des Wissens um die grundlegende Differenz von Wahrnehmung und Kommunikation, die sich, wie wir oben gezeigt haben, um 1800 artikuliert, Institutionen und Dispositive entstehen, die eine Kopplung von Bewusstsein und Kommunikation ermöglichen. Denn nur so kann über Einzelereignisse hinaus eine

---

74. Luhmann 1995, S.122.

75. »Das Bewusstsein hat also unter allen Außenbedingungen der Autopoiesis eine privilegierte Stellung. Es kontrolliert gewissermaßen den Zugang der Außenwelt zur Kommunikation, aber dies nicht als »Subjekt« der Kommunikation, nicht als eine ihr »zu Grunde liegende« Entität, sondern dank seiner Fähigkeit zur (ihrerseits hochfiltrierten, selbsterzeugten) Wahrnehmung.« GdG, S. 114.

76. Vgl. dazu auch Baecker 1992, S.228. Baecker schreibt gegen das Kausalitätskonzept gewendet: »Im Zweifelsfall wird man für jedes Ereignis eher zu viele denn zu wenige Ursachen ... finden können.«

**Kommunikation als Prozess**

Konditionieren des Erlebens von Betrachtern durch die Selektionsangebote von Funktionssystemen erfolgen.

Dieser Arbeit soll ein Kommunikationsbegriff zu Grunde gelegt werden, der Kommunikation nicht als Übertragung einer Botschaft<sup>77</sup> sondern als Prozessieren von Selektionen begreift. Es handelt sich um eine dreistellige Selektion, die Information, Mitteilung und Verstehen umfasst. Dabei werden sowohl die Mitteilung als auch die Information als kontingent vorausgesetzt, das heißt, es kann nur beobachtet werden, dass etwas mitgeteilt wird, wenn beides, die Information (das »Etwas«) als auch die Mitteilung, als kontingente Auswahl (Selektion) aus einem Möglichkeitshorizont erscheint. In der einschlägigen Definition von Luhmann in *Soziale Systeme* heißt es:

»Kommunikation ist Prozessieren von Selektion. ... Die Selektion, die in der Kommunikation aktualisiert wird, konstituiert ihren eigenen Horizont; sie konstituiert das, was sie wählt, schon als Selektion, nämlich als Information.«<sup>78</sup>

Schon Gregory Bateson hatte in seiner berühmten Definition von Information<sup>79</sup>, diese Selektion von Differenzen hervorgehoben, die von Luhmann dann wie folgt gefasst wurde:

»Information ist nach heute geläufigem Verständnis eine Selektion aus einem (bekannten oder unbekanntem) Repertoire von Möglichkeiten.«<sup>80</sup>

Ein solcher Informationsbegriff läßt völlig offen, ob dieses Repertoire von Möglichkeiten Bezug zu einer »äußeren Realität« hat oder nicht. Dies kann ein Beobachter feststellen, und ein künstlerisches Bild für eine gelungene oder weniger gelungene Abbildung einer wirklichen Situation halten, aber diese Referenz kann genauso gut bestritten werden. Für das Zustandekommen von Kommunikation ist das unerheblich. Entscheidend ist nur,

---

77. »Die Übertragungsmetapher ist unbrauchbar, weil sie zu viel Ontologie impliziert. Sie suggeriert, dass der Absender etwas übergibt, was der Empfänger erhält. Das trifft schon deshalb nicht zu, weil der Absender nichts weggibt in dem Sinne, dass er selbst es verliert. Die gesamte Metaphorik des Besitzens, Habens, Gebens und Erhaltens, die gesamte Dingmetaphorik ist ungeeignet für ein Verständnis von Kommunikation.« SoS, S.193.

78. A.a.O., S.194.

79. »Was wir tatsächlich mit Information meinen – die elementare Informationseinheit –, ist ein Unterschied, der einen Unterschied ausmacht, ...« Bateson 1985, S.582. Bateson verweist im Kontext dieser Aussage übrigens explizit auf Überlegungen Kants aus der Kritik der Urteilskraft.

80. SoS, S.195.



dass das »Ausgesagte« nicht als notwendig (etwa als Reiz, der durch einen unwillkürlichen Reflex markiert wird), sondern als kontingent erscheint.

Aber bloße Information ist nicht ausreichend. Information kann vom Bewusstsein auch aus Wahrnehmungen gewonnen werden, in dem etwa aus der Tatsache, dass ein Baum Blätter abwirft, geschlossen wird, dass jetzt Herbst sei oder der Baum krank ist. Nur wird man einem Baum, der seine Blätter abwirft, von Lyrik und Naturreligionen abgesehen, nicht unterstellen, er wolle einem damit *sagen*, dass er krank sei. Denn dies würde voraussetzen, dass der Baum entscheiden kann, ob er die Blätter abwirft oder nicht.<sup>81</sup> Abstrakter formuliert: das Blätterabwerfen des Baumes ist für den Baum nicht kontingent, sondern notwendig. Information wird in Kommunikation also nicht nur einfach gewonnen, sondern als Mitgeteiltes unterstellt.

»Entscheidend ist, dass die dritte Selektion sich auf eine Unterscheidung stützen kann, nämlich auf die Unterscheidung der Information von ihrer Mitteilung. ... Kommunikation kommt nur zustande, wenn diese zuletzt genannte Differenz beobachtet, zugemutet, verstanden und der Auswahl des Anschlußverhaltens zu Grunde gelegt wird.«<sup>82</sup>

Die Differenz von Information und Mitteilung kann auch als Differenz von Selbst- und Fremdreferenz formuliert werden, eine Operation<sup>83</sup> (ein Zeichengebrauch, ein Verhalten oder dessen gegenständliches Resultat) wird einem System (einem Bewußtsein, einer Institution) zum einen als durch das System getroffene Auswahl aus eigenen Operationsmöglichkeiten zugerechnet, und damit als dessen Mitteilung verstanden. Zum anderen verweist diese Operation, wenn sie als Kommunikation verstanden wird, immer auch fremdreferentiell auf etwas anderes. Wenn einem Ereignis (der Tisch steht im Museum) diese Differenz nicht unterstellt wird, sondern nur auf Selbstreferenz zugerechnet wird, wird dieses Ereignis lediglich als Handlung (als Selektion aus anderen Verhaltensmöglichkeiten: man hätte auch andere Tische aufstellen können) beobachtet. Erst das Unterstellen einer weiteren Selektion in Differenz zu dieser ersten, läßt eine Operation durch die diese beobachtende Folgeoperation als Kommunikation erscheinen. Der Tisch ist nicht einfach Tisch, sondern ein Symbol des öffentlichen Raumes, meint man zu verstehen, und fragt nach. Und das

---

81. »Ferner muß jemand ein Verhalten wählen, das diese Information mitteilt. Das kann absichtlich oder unabsichtlich geschehen.« SoS, S.195 Aber er muss, dieses Verhalten *wählen können*.

82. A.a.O., S.195f.

83. Hier soll der Handlungsbegriff vermieden werden, da »Handlung« immer Zurechnung auf das System bedeutet, »Operation« aber diese Zurechnung noch offen läßt.

nur, wenn diese Selektion als Information auftritt, also eine Strukturveränderung<sup>84</sup> im beobachtenden System bewirkt. Information bewirkt also immer Überraschung, hat einen Neuigkeitswert. Sonst ist sie nicht Information sondern Redundanz. Denn nur dann sieht sich ein Beobachter veranlasst nachzufragen, zu antworten, die Kommunikation fortzusetzen. Das schließt Wiederholungen nicht aus. Denn auch dieser Wiederholung kann ein eigener Informationswert unterstellt werden. Damit ist immer auch ein Zustand des beobachtenden Systems (Annahmen, Erwartungen) vorausgesetzt, gegenüber dem die Information erst eine Veränderung bewirken kann. Es gibt keine Stunde Null, sondern immer den Rückgriff auf Bestehendes und sei es den Zufall.<sup>85</sup>

Diese Rekursivität ist bei Luhmann schon in seinem allgemeinen Beobachtungsbegriff angelegt:

»Und schließlich wollen wir von Beobachtungen nur sprechen, wenn die Bezeichnung einer Seite einer Unterscheidung durch rekursive Vernetzungen motiviert ist, und zwar teils durch vorherige Beobachtungen, also durch Gedächtnis, und teils durch Anschlussfähigkeit, das heißt durch einen Vorausblick auf das, was man damit anfangen kann oder wohin man von da aus kommen kann; ...«<sup>86</sup>

Ein auf dieser hier nur knapp skizzierten Grundlage entwickelter prozessualer und differenzorientierter Kommunikationsbegriff ermöglicht zum einen auch Phänomene zu untersuchen, die jenseits der Reichweite klassischer, vor allem Texte und gesprochene Sprache untersuchende, Konzepte der Kommunikationswissenschaft liegen: wie etwa Warenarrangements. Der Begriff schränkt zum anderen Kommunikation auch nicht auf ein Vermögen ein, dass nur Subjekten, Menschen oder wie immer auch bezeichneten Akteuren der Kommunikation zukommt.<sup>87</sup> Das bleibt als kausale Zuschreibung und Konstruktion nicht ausgeschlossen: die In-

---

84. »Eine Information, die sinngemäß wiederholt wird, ist keine Information mehr. Sie behält in der Wiederholung ihren Sinn, verliert aber ihren Informationswert. Man liest in einer Zeitung; die DM sei aufgewertet worden. Wenn man dasselbe dann in einer anderen Zeitung noch mal liest, hat diese Aktivität keinen Informationswert mehr (sie ändert den eigenen Systemzustand nicht mehr), obwohl sie strukturell dieselbe Selektion präsentiert.« SoS, S.102.

85. »Wir wollen Einwirkungen der Umwelt auf das System oder des Systems auf die Umwelt dann als zufällig bezeichnen, wenn sie nicht durch strukturelle Vorkehrungen mit der Vergangenheit bzw. Zukunft des Systems verknüpft sind.« A.a.O., S.250f.

86. KdG, S.100.

87. Erforderlich ist nur die Unterstellung von Selbstreferenz: »Durch Verstehen stellt man einen Bezug her auf die Selbstreferenz des beobachteten Systems.« WdG, S.25.

szenierung des Intendanten, die Ausstellung des Kurators. Es mag sogar erhebliche Bedeutung in bestimmten Kommunikationszusammenhängen haben. Nur: notwendig für das Gelingen von Kommunikation ist eine solche Zuschreibung auf handelnde Personen nicht.<sup>88</sup>

Im Zusammenhang dieser Arbeit ist zu fragen, welche Bedingungen gegeben sein müssen, damit dieses Beobachten der Differenz von Information und Mitteilung wahrscheinlich und erwartbar wird. Warum sollten Gegenstände oder Handlungen als Kommunikationsangebote verstanden werden? Solche Bedingungen werden stets notwendige aber nie hinreichende Voraussetzungen für Kommunikation sein. Ob Kommunikation stattfindet oder besser stattfand, entscheidet allein die Fortsetzung der Kommunikation selbst. Dies ist immer nur *post festum* in einem Anschlussereignis feststellbar, wie Fuchs betont hat:

»Jedes Ereignis wird in einem Anschlußereignis im Blick auf die Unterscheidung von Fremd- und Selbstreferenz (Information/Mitteilung) beobachtet, in einem Anschlußereignis, das das erste Ereignis identisch setzt durch Differenz zu sich selbst und entweder an der Information oder an der Mitteilung seine Anschlußspezifität errechnet.«<sup>89</sup>

Erst die als Selektion wiederum selbst beobachtbare Unterscheidung von Information und Mitteilung führt zu Emergenz von Kommunikation. Diese Unterscheidung stellt eine Selektion dar, weil es viele Möglichkeiten der Unterscheidung von Information und Mitteilung in einer konkreten Situation gibt. Die Anschlusskommunikation kann das Kommunikationsangebot auf unterschiedliche Weise fortsetzen, als Anschluss allein auf der Informationsseite, als Thematisierung der Form der Mitteilung, als Reflexion über das kritische Verhältnis beider zueinander.<sup>90</sup> Jede konkrete, auf einer Unterscheidung beruhende, Fortsetzung erscheint so als Auswahl aus einer weit größeren Zahl von Fortsetzungsmöglichkeiten. Kontingenz liegt damit doppelt vor, sowohl auf der Seite des Angebotes, als auch auf der Seite des Verstehens, beides ist immer auch anders möglich.<sup>91</sup>

---

88. »Ebensogut kann man ... auch Kommunikationssystemen Beobachtungsfähigkeit *sui generis* zuschreiben, da sie im Gebrauch von Sprache Unterscheidungen und Bezeichnungen zugleich handhaben.« KdG, S. 100.

89. Fuchs 1993, S. 101.

90. Peter Fuchs entwickelt aus diesen drei Fortsetzungsmöglichkeiten, drei Typen von Kommunikation: die aufklärerische, die romantische und die nebulöse. Fuchs 1993, S. 79ff.

91. Deshalb sollte im Falle von maschinellen Prozessen, (noch) nicht von Kommunikation gesprochen werden: Ein Scanner tastet ein Bild nur ab, und rechnet es gegebenenfalls um. Er »versteh« es nicht.

### Dreifache Unwahrscheinlichkeit

Der Aufbau sozialer Systeme aus Kommunikationen erscheint aus dieser Perspektive zunächst höchst unwahrscheinlich.<sup>92</sup> Kommunikation findet nicht einfach selbstverständlich statt, sondern ist ein Problem, das evolutionär unterschiedliche Lösungen gefunden hat. Dafür lassen sich mindestens drei Gründe angeben: Zunächst ist es unwahrscheinlich, dass überhaupt erkannt wird, dass ein Kommunikationsangebot vorliegt. Dem Tisch ist nicht ohne weiteres anzusehen, ob er eine Ware oder ein Kunstwerk ist. Es geht hier nicht um Verstehen im landläufigen Sinn, selbst wenn die entsprechende Stelle bei Luhmann diesen Verdacht nahelegt.<sup>93</sup> Es geht nicht um das Verstehen eines Meinens, sondern darum, zu verstehen, dass nicht einfach ein Gegenstand oder ein Ereignis (etwa ein Geräusch) vorliegt, sondern ein Kommunikationsangebot, also etwas, an dem Information und Mitteilung unterschieden werden können. Dass dies in der Alltagskommunikation nicht als Problem erscheint, hängt mit der am meisten verbreiteten Lösung zusammen: Sprache.

»Das Medium, das das Verstehen von Kommunikation über das vorausliegende Wahrnehmen steigert, ist die Sprache. Sie benutzt symbolische Generalisierungen, um Wahrnehmungen zu ersetzen, zu vertreten, zu aggregieren und die damit auftretenden Probleme des übereinstimmenden Verstehens zu lösen.«<sup>94</sup>

Wenn gesprochen (oder geschrieben) wird, wird mit hoher Wahrscheinlichkeit immer Kommunikationsabsicht unterstellt, also zwischen Mitteilung (Aussage) und Information (Ausgesagtem) unterschieden. Diese Differenz kann in sozialen Systemen aber nicht nur durch Sprache sondern auch durch Schemata<sup>95</sup> relativ stabil verfügbar gehalten werden. Sprache und Schemata (z.B. Rituale) erlauben, dass im Prozess der Kommunikation unterstellt werden kann, dass die Beteiligten wissen, was gemeint ist, ohne dieses »was« zu stark zu fixieren.

Sprache (im engeren Sinne der gesprochenen Sprache) führt aber zur Verstärkung einer anderen grundlegenden Unwahrscheinlichkeit im Kommunikationsprozess. Denn ihre Reichweite ist gering. Nur unmittelbar in einer Interaktion Anwesende werden von ihr erreicht. Dieses für jede Kommunikation geltende Problem, nämlich überhaupt Empfänger zu erreichen, wird historisch zunächst durch Schrift, allgemeiner durch Verbreitungsmedien, gelöst.

---

92. Hier folge ich Luhmann 1981a.

93. A.a.O., S.26, »Als erstes ist unwahrscheinlich, dass einer überhaupt versteht, was der andere meint, ...«

94. A.a.O., S.28.

95. Siehe hierzu GdG, S.110f.

»Die Verbreitungsmedien sind mit der Bezeichnung als Massenmedien nicht zureichend charakterisiert. Vor allem erfüllt bereits die Erfindung der Schrift eine entsprechende Funktion, die Grenzen des Systems der unmittelbar Anwesenden und der face-to-face Kommunikation zu transzendieren. Verbreitungsmedien können sich der Schrift, aber auch anderer Formen der Fixierung von Informationen bedienen.«<sup>96</sup>

Während das Problem des Verstehens, die Unwahrscheinlichkeit des »Erkennens« der Differenz von Information und Mitteilung betrifft, entsteht das Problem der Reichweite also durch die Unwahrscheinlichkeit des Prozessierens der Differenz. Verbreitungsmedien leisten dieses Prozessieren, in dem sie die zeitlichen, sozialen und räumlichen Beschränkungen der als Gespräch ablaufenden Kommunikation aufheben. Das Buch kann auch viel später noch, durch ganz andere Personen und an einem ganz anderen Ort gelesen werden. Das erfordert eine höhere Elaboriertheit des schriftlich niedergelegten gegenüber dem gesprochenen Text, da vieles was im Gespräch oder allgemeiner in Interaktionen durch den Kontext implizit vermittelt wird, nun explizit in den Text aufgenommen werden muß.<sup>97</sup> Zugleich werden durch diese Distanzierung aus bestimmten Kontexten größere Freiheiten sowohl auf der Mitteilungsseite als auch auf der Informationsseite möglich. In sozialer Hinsicht können und müssen sich Texte (zumal wenn sie, wie seit dem frühen 16. Jahrhundert, gedruckt werden) an einen größeren und heterogeneren Kreis von Adressaten wenden, in temporaler Hinsicht ist mit einer größeren Variation und Differenzierung von Zeitformen zu rechnen, sachlich werden größere und komplexere Stoffmengen behandelbar.

Diese Reichweitengewinne werden aber damit »erkauft«, dass die Wahrscheinlichkeit des Erfolges, hier verstanden als Übernahme der Selektionsangebote im Kommunikationsprozess, abnimmt. Die dafür notwendige Motivierung wird durch Codierung erreicht:

»Selektion ist ja immer Auswahl aus anderen Möglichkeiten, deren Übernahme durch andere sich nicht von selbst versteht, sondern motiviert werden muss. Kommunikationscodes, die auf diese Funktion spezialisiert sind, wollen wir symbolisch generalisierte Medien der Kommunikation nennen.«<sup>98</sup>

Solche Codes zeichnen sich durch eine binäre Struktur, das heißt durch eine feste Verbindung von Wert und Gegenwert aus. Für die Wissenschaft etwa wahr/unwahr, für die Wirtschaft Eigentum/Nichteigentum.

---

96. Luhmann 1981a, S. 28.

97. Vgl. SoS, S. 581.

98. Luhmann 1981b, S. 229.

## »Schauplätze«

Durch solche Codes werden begriffliche Unterscheidungen und keine bloßen Dingbezeichnungen getroffen. Damit sind (für die Operationen des jeweiligen Kommunikationssystems) dritte oder andere Werte ausgeschlossen<sup>99</sup>. Wahres kann dann nur noch aus Wahrem (oder per Falsifikation aus Unwahrem) geschlossen werden kann, aber nicht aus Gutem oder Schönerem. Erst dadurch kommt es zur Ausdifferenzierung von Funktionssystemen die rekursiv, und damit autopoietisch, ihre System-/Umweltunterscheidungen treffen. Wahrheit kann nicht gekauft, Schönheit nicht befohlen werden.<sup>100</sup> Die Annahme der Selektion wird dadurch wahrscheinlicher gemacht, dass die andere Seite der Unterscheidung eingeschränkt wird, das Widersprechen also spezifische Anforderungen erfüllen muß. Eine solche Einengung des Selektionshorizontes durch binäre Codes ist den Funktionssystemen in unterschiedlicher Weise gelungen. So hat sich für das Kunstsystem ein starker, der Binarisierung von wahr/unwahr entsprechender, Code nie recht durchsetzen können. Kandidaten wie schön/häßlich war historisch keine große Karriere beschieden. Eine Reihe von anderen Vorschlägen aus der Theorie: gelungen/nicht gelungen (Luhmann), Bezeichnung als Kunst/Bezeichnung als Nicht-Kunst (Fuchs), interessant/langweilig (Werber)<sup>101</sup> sollen weiter unten diskutiert werden.

## Gegenstand und Objekt

»Die Gestaltung zum „Objekt“ tritt erst mit der kritischen Wertordnung im Begriff zutage.«<sup>102</sup>

Wahrnehmungen sind als basale Prozesse notwendig, über die Kommunikationssysteme Außenkontakte<sup>103</sup>halten. Doch gewinnt im Zusammenhang sozialer Systeme nicht dieser Außenkontakt selbst Relevanz, sondern seine systemspezifische Selektion. Die Information besteht eben nicht in der Tatsache der Wahrnehmung, sondern in der wie auch immer gesteuerten Auswahl aus einer viel größeren Menge gleichzeitig stattfindender oder möglicher Wahrnehmungen.<sup>104</sup>

---

99. Vgl. hierzu GdG, S.359f.

100. Ein schönes literarisches Beispiel aus dem späten 18. Jahrhunderts ist der Plot der Oper »Die Hochzeit des Figaro«: Der Graf (= politische Macht) kann sein altes Recht auf die erste Nacht nicht mehr durchsetzen. Marsilia die Ehe nicht durch Schuldenerlass (= wirtschaftliche Macht) kaufen. Liebe entzieht sich dem Zugriff von Macht und Geld.

101. KdG, S.328ff.; Fuchs 1993, S.163ff.; Werber 2000.

102. Cassirer 2000, S.307.

103. »Alles, was von außen, ohne Kommunikation zu sein, auf die Gesellschaft einwirkt, muss daher den Doppelfilter des Bewusstseins und der Kommunikationsmöglichkeit passiert haben.« GdG, S.113.

In der Wahrnehmung wird ein Gegenstand als Distinktion zu einem unbestimmten Hintergrund wahrgenommen. Es findet eine Unterscheidung von Figur und Grund, Vordergrund und Hintergrund, Ding und Umgebung statt. Eine solche Art des Unterscheidens vollzieht Unterscheidung und Bezeichnung simultan<sup>105</sup> und impliziert lediglich eine Differenz, ohne diese zu prozessieren. Das schließt rekursive Verknüpfung mit vorgängigen Unterscheidungen und eine Steuerung der gegenstandsbestimmenden Unterscheidungspraxis über bestimmte Programme nicht aus. Die wissenschaftliche Analyse des Farbauftrages auf einem Gemälde und die kunstkritische Betrachtung werden sich zum Beispiel in ihrer Tiefenschärfe unterscheiden und zu divergierenden Befunden kommen. Ein Fleck, der in der wissenschaftlichen Analyse noch Relevanz hat, wird in der kunstkritischen Betrachtung als unbedeutsam übersehen. Das heißt nicht, dass er nicht wahrgenommen werden könnte oder auch wird. Doch diese Wahrnehmung verbleibt innerhalb des Bewusstseins und überschreitet nicht die Schwelle der kommunikativen Relevanz. Erst wenn diese überschritten wird, kommt es durch Bezeichnungen zu einer Objektkonstitution, die im nächsten Schritt<sup>106</sup> auch Voraussetzung für Kommunikation durch Objekte, im weitesten Sinne von distinkten Einheiten (Ereignissen, Handlungen, Gegenständen), ist. In der Kommunikation findet damit eine bestimmte Art des Unterscheidens statt, die sich wie Wahrnehmung mit anderer Systemreferenz, zunächst auf einfache Differenz stützt.

»[Die Kommunikation] ... bezeichnet etwas im Unterschied zu allem anderen, ohne die andere Seite der Unterscheidung zu spezifizieren. Das was mit dieser Art des Unterscheidens spezifiziert wird, wollen wir für die Zwecke unserer Untersuchungen Objekte nennen.«<sup>107</sup>

104. »... die entscheidende Frage bleibt ..., welche Wahrnehmungen in welchen Zusammenhängen Wissensgewinn oder Wissenskritik ermöglichen, und die Auswahl dieser Wahrnehmungen erfolgt durch Kommunikation. Sie ist im übrigen in so hohem Maße selektiv, daß der für Erklärung ausschlaggebende Faktor wiederum nicht in der Wahrnehmung selbst liegt, sondern in der Selektion ihrer Kommunikation.« So Luhmann für das Wissenschaftssystem. WdG, S. 63.

105. »Außerdem müssen wir zwei Arten des Unterscheidens unterscheiden. Die eine bezeichnet etwas im Unterschied zu allem anderen, ohne die andere Seite der Unterscheidung zu spezifizieren. Das was mit dieser Art des Unterscheidens spezifiziert wird, wollen wir für die Zwecke unserer Untersuchungen Objekte nennen. Bei der Beobachtung von Objekten fallen Bezeichnung und Unterscheidung des Objektes zusammen; sie können nur uno actu vollzogen werden.« Luhmann 1991, S. 24.

106. Diese Metapher dient der Schilderung des Phänomens und soll Gleichzeitigkeit von Dingwahrnehmung, Objektkonstitution und Kommunikatbildung nicht ausschließen.

Damit werden die Gegenstände, Dinge und Ereignisse in ihrer Relevanz nicht bestritten, aber sie gehen in die Operationen der sozialen Systeme nicht als Wahrnehmungen oder gar als materielle Gegenstände, sondern nur durch die an ihnen gewonnen und in Bezeichnungen niedergelegten Unterscheidungen ein. Das setzt voraus, dass diesem Unterscheidungsgebrauch eine über die konkrete Situation hinausgehende temporale Stabilität (Redundanz) unterstellt werden kann, also im temporalen Sinne Wiederholbarkeit, im sozialen Sinne Gleichsinnigkeit, im sachlichen Sinne Stringenz (also Eindeutigkeit des Unterscheidungsgebrauchs), wahrscheinlich ist.<sup>108</sup> Diese Stabilität ist kausal nicht an eine materielle Kontinuität oder gar Identität gebunden, sondern entsteht allein durch fortlaufendes, gleichsinniges Unterscheiden: Objekte sind »wiederholbare Bezeichnungen«.<sup>109</sup> Ein Objekt ist dann nicht Voraussetzung sondern Ergebnis von Kommunikation. In den Worten Luhmanns:

»In beiden Fällen [Wahrnehmung und Kommunikation] geht es um Aktualisierung von Unterscheidungen (oder »Formen«) durch einen Beobachter. In beiden Fällen könnte man sagen, daß die Form der Beobachter »ist« (= als Beobachter unterschieden werden kann). In beiden Fällen gewinnt die rekursive Operationsweise ihre eigene Bestimmtheit nur dadurch, daß sie sich auf Objekte bezieht (= Objekte als ihre »Eigenwerte« errechnet).«<sup>110</sup>

Diese Stabilisierung von Objekten als referenzierbaren Operationen der Kommunikation gibt der Kommunikation den notwendigen Halt, so »daß die Stabilisierung von Objekten (Identifikation, Wiedererkennbarkeit etc.) möglicherweise viel mehr zu Festigung sozialer Beziehungen beitragen könnte, als der berühmte Gesellschaftsvertrag.«<sup>111</sup> Solche Objekte sind für das Kunstsystem in sachlicher Hinsicht vor allem die Kunstwerke selbst, in sozialer Hinsicht die Künstler.<sup>112</sup> Die Kunstwerke sichern als Objekte vor allem »ein Mindestmaß an Einheitlichkeit und Wechselbezüglichkeit ... der auf sie bezogenen Kommunikationen.«<sup>113</sup>

Nur wird eine solche Fixierung auf Gegenstände (also Kunstwerke) problematisch, wenn wie nach dem Zusammenbruch der Widerspiege-

---

107. Luhmann 1991, S. 24.

108. Es muss mit anderen Worten eine symbolische Generalisierung erfolgen. Vgl. SoS, S. 135.

109. KdG, S. 80.

110. A.a.O., S. 28f.

111. Schreibt Luhmann im Anschluss an Michel Serres. A.a.O., S. 81.

112. A.a.O., S. 87f.

113. Luhmann 1986, S. 627.



lungstheorien spätestens in der Romantik unsicher geworden ist, das allein auf Grund der Gegenstandswahrnehmung ein gemeinsames »gleichsinniges« Erleben und Verstehen von Kunst möglich ist. Hier sollen zwei Belege bei Schlegel genügen, um dieses Problem zu verdeutlichen. Schlegel denkt das Bild in radikaler Opposition zum Ding:

»Das Bild ist ein Werk des Ichs, ein Gegen-Ding, welches das Ich hervorbringt, um sich der Herrschaft des Dings, des Nicht-Ichs zu entreißen.«<sup>114</sup>

Und an anderer Stelle spricht Schlegel von der »Starrheit der Dinge« und der »Einsamkeit der Anschauung«<sup>115</sup>, die durch Kommunikation überwinden werden müsse.

Soll ein Objekt (wieder im weitesten, also auch temporalen und sozialem Sinne) in der Kommunikation aber nicht nur als Fremdreferenz sondern mit der Unterstellung von Selbstreferenz als Kommunikationsangebot Relevanz gewinnen, setzt dies voraus, dass es nicht nur durch Bezeichnung von anderen Objekten unterschieden wird, sondern dass ihm »selbst« eine Differenz von Information und Mitteilung unterstellt wird. Erst auf Grundlage dieser Differenz, also Verstehen im oben beschriebenen Sinne, ist im Anschluss kommunikativer Dissens, etwa über die Angemessenheit der Mitteilung im Hinblick auf die Information, überhaupt erst möglich. Aber: Diese Grundlage wird für nicht-sprachliche Kommunikation zunehmend unwahrscheinlich, wenn feste Interaktionsrahmen, wie die Liturgie, der städtische Markt oder das höfische Zeremoniell sowie tradierte Rollenverteilungen aufgebrochen werden. Auch die laufende Produktion von Neuheiten macht sowohl in der Kunst wie der Wirtschaft die einfache Rekursion auf Objekte (Kunstwerke, Waren), auch bei Rückgriff auf Stile, Sortimente oder Kanons schwieriger. Zunehmend werden Ereignisse und Dinge also nur noch wahrgenommen oder lediglich als Objekte bezeichnet aber nicht mehr als Kommunikationsangebote verstanden. Erst durch bestimmte »Informationszugaben«, wie Luhmann zögernd formuliert<sup>116</sup> wird es dann wahrscheinlich, dass Gegenstände überhaupt als Kom-

### Objekt und Form

---

114. KSA, Bd. 12, S. 359.

115. A.a.O., S. 345.

116. »Für das Erkennen von Kunstwerken benötigt die Gesellschaft, davon haben wir ausführlich gehandelt, einen rekursiven Beobachtungszusammenhang, der Strukturen benutzt, die identifiziert werden können, um nichtidentische Reproduktion zu ermöglichen. Nicht nur muß ein Künstler abschätzen können, was ein Betrachter als Kunstwerk beobachten wird und mit welchen Informationszugaben (Theatergebäude, Kunstaustellungen, Museen, Zeilenlängen bei Gedichten usw.) man gegebenenfalls rechnen kann.« KdG, S. 394f.

munikationsangebote eines Funktionssystems wahrgenommen und prozessiert werden. Um die erforderliche Aufmerksamkeit zu sichern, wird der Aufwand an Separierung erhöht: die Verbannung der Zuschauer von den Theaterbühnen<sup>117</sup> gehört in diesen Zusammenhang. Separierung kann dabei sowohl in temporaler Hinsicht durch klare Definition von Auführungsbeginn und –ende etwa im Theater, in sachlicher Hinsicht durch thematische als auch technische Einschränkungen<sup>118</sup>, in sozialer Hinsicht durch Rollendifferenzierungen erfolgen. Schon auf dieser Ebene der Beobachtung erster Ordnung, die als Kommunikation aber immer über die Gegenstandswahrnehmung hinausgeht, werden wichtige Entscheidungen für die möglichen Kommunikationen getroffen. Was ist zu bewunderndes Kunstwerk im Museum, und was nur dienendes Beiwerk? Was ist schon Text, was nur Paratext? Was ist Ware und was nur Dekoration? Oder anders ausgedrückt, welche Objekte sollen mit einer codegestützten Unterscheidung (in der Kunst also etwa: gelungen/nicht gelungen) betrachtet werden, und welche nicht? Erforderlich ist dazu mindestens eine deutliche Differenz der zu beobachtenden Objekte von ihrer Umgebung, sowohl in sachlicher als auch in zeitlicher Hinsicht.

»... immer braucht Kommunikation, um wahrgenommen zu werden, eine hohe Auffälligkeit im Wahrnehmungsfeld. Sie muß faszinieren können – sei es durch eine besondere Art von Geräuschen, sei es durch besondere Körperhaltungen, die nur als Ausdrucksverhalten erklärbar sind, und sei es schließlich durch besondere konventionelle Zeichen, durch Schrift.«<sup>119</sup>

Und dort, wo diese Differenz durch die Eigenschaften der Dinge selbst nicht mehr hinreichend erreicht werden kann<sup>120</sup>, weil die Gesellschaft zu vielfältig, und die Möglichkeiten zu zahlreich geworden sind: durch Rahmen. Nur mit Hilfe von Rahmen und Dispositiven – so meine These – kann es in einer funktional differenzierten Gesellschaft einzelnen Funktionssystemen gelingen, fortlaufend die für die eigene Autopoiesis notwendigen Kommunikationen zu sichern.

---

117. Vgl. Schivelbusch 1983, S. 195.

118. Etwa die Bevorzugung von Materialien in der Kunst: Bronze, Gold, Marmor etc.

119. KdG, S. 28f.

120. »Mit zunehmender Komplexität des Gesellschaftssystems, mit zunehmendem Auflösungsvermögen der Funktionssysteme, mit zunehmenden Instabilitäten und Änderungsnotwendigkeiten reicht die Orientierung von Verhaltenserwartungen an dinghaft konzipierten Vorstellungen, ... , nicht mehr aus –und zwar ganz unabhängig davon, welche besonderem Eigenschaften dem Ding zugesprochen werden.« SoS, S. 427.

Wie aber kann miteinander vereinbart werden, dass Kommunikation zum einen, um ihre eigene Rekursivität zu sichern, offenbar auf einer redundanten Basis von Objekten (im allgemeinsten Sinne von Textangeboten, theatralischen Handlungen, Kunstwerken) operieren muss, aber zum anderen, wie auch oben gezeigt wurde, auf der Ebene des Bewußtseins eine Übereinstimmung in der Wahrnehmung von Objekten alles andere als wahrscheinlich ist. Oder gelingt es der Kommunikation auch ohne den Rückgriff und damit die Konstitution stabiler Objekte (Ereignisse, Akteure) das eigene Prozessieren zu sichern? Ist es für die Funktionssysteme (Wissenschaft, Wirtschaft, Politik) nicht vielmehr kennzeichnend, dass sie sich nicht so sehr durch eine einheitliche Gestalt der Kommunikate als durch unterschiedliche Codes – also die Form ihrer Beobachtung – differenzieren? Und sind diese Codierungen in den Gegenständen »enthalten«? Schlegel widerspricht dieser Auffassung, wenn er in einer bekannten Wendung schreibt:

»Das Schöne ist vielmehr die geistige Bedeutung der Gegenstände und nichts an dem Gegenstande selbst.«<sup>121</sup>

Wie kann dann aber ein nichts sprachliches Objekt (ein Bild, eine Plastik), die in ihm angelegten Beobachtungen – also Unterscheidungen – transparent und damit anschlussfähig bereitstellen – in einer anderen Terminologie: nicht einfach als Gegenstand sondern als Zeichen erscheinen? Zeichen hier verstanden, als Differenz von Bezeichnung und Bezeichnetem. Diese Unterscheidung wird durch die Form des Zeichens internalisiert, ein Schritt, der wie Luhmann festgestellt hat, nicht voraussetzt und auch nicht bedingt, dass es das Bezeichnete in der Außenwelt gibt. Die Leistung des Zeichens besteht vielmehr darin diese innere Differenz zu isolieren und damit präsent zu halten.<sup>122</sup>

Kommunikationsangebote, also zum Beispiel Kunstwerke, müssen also nicht nur mit hinreichender Wahrscheinlichkeit durch eine einfache Unterscheidung als Objekte erkannt werden, sondern die in ihnen angelegten Unterscheidungen von Bezeichnendem und Bezeichnetem präsent halten, ohne dass sie *in* diesen enthalten sind. Für Sprache und Schrift ist dies zur Selbstverständlichkeit geworden, nicht jedoch für Artefakte und schon gar nicht für temporale Ereignisse. Können diese außerhalb von spezifischen »Verwendungskontexten« überhaupt Stabilität erlangen? Denn es wird in einer funktional differenzierten Gesellschaft wahrscheinlich, wenn nicht die Regel, dass ein bestimmter Gegenstand Objekt von kontingenten Beobachtungen mit *differierenden* Codes wird.

---

121. KSA, Bd. 12, S. 357.

122. Vgl. dazu GdG, S. 209.

Das Panorama etwa war der Intention nach kein Kunstwerk sondern ein Mittel zur wahren, also nicht notwendig schönen, Darstellung der Natur. Es sollte also ein Erleben ermöglichen, dass dem Erleben seines Erfinders (etwa in einer realen Situation) entsprach<sup>123</sup>, und folgte so noch einem am Ende des 18. Jahrhunderts eigentlich schon aus der Mode kommenden Abbildungsideal von Kunst. Das Publikum nimmt in dieser Anordnung auf der Rotunde genau den Platz ein, den der Künstler in der Landschaft oder auf einem Turm über der Stadt vorfand. Dies führte zu der zeitgenössischen Kritik, warum jemand etwa in Hamburg in ein Panorama gehen sollte, um einen Anblick von Hamburg zu erleben, den er auch von einem bestimmten Turm der Stadt aus haben könne. Das Publikum suchte aber eben nicht die Information, sondern fand viel eher Vergnügen an der Darstellung selbst. Dadurch trat der Abbildungscharakter mit seiner implizierten Unterscheidung von wahr/unwahr zurück und das Panorama wurde vielmehr als gelungene Mitteilung mit der Leitunterscheidung gelungen/nicht gelungen rezipiert. Auch die Berichte über das spätere Diorama zeigen, dass die sinnliche Wirkung, die Zerstreuung, und nicht so sehr die Wiedergabe der äußeren Realität für das Publikum im Vordergrund stand.<sup>124</sup>

Ein Gegenstand wird also nur dann zu einem Kunstwerk, wenn er »systematisch« Beobachtungen ausgesetzt ist, die den Codierungen des Kunstsystems folgen: seien es *téchne/physis*, *ars/natura* oder schön/häßlich.<sup>125</sup> Systembildend werden solche Beobachtungen, wenn sie sich rekursiv aufeinander beziehen, und auf diese Weise als Beobachtungen zweiter Ordnung auftreten. Also in dem zum einen sowohl am Objekt selbst Unterscheidungen und Bezeichnungen anderer (in der Regel der Künstler) beobachtet werden, und zum anderen dritte Beobachter der Objekte (Betrachter von Kunstwerken im Museum, das Publikum im Theater, Kritiker) in ihrem Unterscheidungsgebrauch beobachtet werden, und dabei festgestellt wird, dass sich diese Unterscheidungen und Bezeichnungen auf das erste

---

123. Man vergleiche das Schema des symbolisch generalisierten Kommunikationsmediums Wahrheit: »Alter erlebt / Ego erlebt: Alter kommuniziert das eigene Erleben und löst dadurch Egos Erleben aus – das sich also auf die Bedingungen bezieht, die Alters Erleben setzt.« Siehe Baraldi 1997, S.192.

124. »Was Daguerre höchst sensibel herausgespürt hat und worauf er mit seinem Diorama reagierte, war das Bedürfnis des Publikums, das sich diametral von dem des Kunstkenner unterscheidet; das Publikum sucht die Zerstreuung durch, der Conaisseur die Versenkung in ein Bild.« Oettermann 1980, S. 63.

125. Siehe dazu neben »Die Kunst der Gesellschaft« vor allem Luhmann 1990. Auf das Codeproblem werde ich im nächsten Kapitel eingehen.

– wie auch immer – beziehen. Die Ausdifferenzierung einer eigenen Kunstkritik und -wissenschaft (mit eigener Terminologie, Lehrstühlen, Zeitschriften, etc.), die Schaffung eigener Bereiche in der Presse (Feuilleton), typische Verhaltensmuster auf Vernissagen und in Theatern, eigene Marktformen (etwa die Versteigerung) sind Indizien für diesen Prozess, die hier nur angedeutet werden können. Nur auf diesem Wege der Beobachtung zweiter Ordnung kann überhaupt eine System/Umwelt-Differenz entstehen, die zunächst nichts anderes leistet, als systemeigene Beobachtungen von anderen systemfremden zu unterscheiden. Aber auch das setzt Kontexte voraus, in denen solche Beobachtungen zweiter Ordnung erwartbar werden.

Eine Beobachtung zweiter Ordnung, die also nicht einfach die Welt und die Dinge, wie sie sind, sondern Kommunikationsangebote in ihrer Eigenschaft als Beobachtungen der Welt, beobachtet, eine solche Beobachtung gewinnt einen anderen Horizont, der das bloße Da- und Sosein des Vorhandenen überschreitet und die Unwahrscheinlichkeit der beobachteten Beobachtungen in den Blick bekommt.<sup>126</sup> Die einfache Selbstverständlichkeit der vorhandenen Welt geht verloren<sup>127</sup>, und der Zugriff auf sie wird entscheidend. Es gibt keine privilegierte Beobachterposition mehr, von der aus die Welt so gesehen werden kann, wie sie wirklich ist.<sup>128</sup> Für die einzelnen Funktionssysteme wird nun entscheidend, die eigenen Operationen zu beobachten und auf diese Weise sozusagen indirekt den je eigenen Weltzugriff zu kontrollieren. In der Wissenschaft erfolgt dies eben nicht mehr allein durch den unmittelbaren Kontakt zu anderen Gelehrten oder eigenes Experimentieren, sondern durch die Lektüre der Schriften und den Nachvollzug von Experimenten anderer, in der Wirtschaft nicht durch den in Zünften organisierten Kontakt zu anderen Produzenten und Interaktion mit Kunden und Konkurrenten auf Märkten und Messen sondern durch die Beobachtung von Preisen auf anonymen Märkten, in der Kunst nicht durch die Wiedergabe der Welt sondern durch den bewussten Rückgriff auf die Werke anderer und die Reflexion eigenen Tuns<sup>129</sup>. In der Kunst wurde, selbst wenn sie noch als Abbild verstanden wurde, die Perfektion dieser Abbildung, später deren Innovationsgrad relevant. Die zunehmen-

### Beobachtung zweiter Ordnung

---

126. Vgl. hierzu KdG, S. 103.

127. Vgl. hierzu GdG, S. 766ff.

128. Historisch nahm diese privilegierte Position wohl Gott ein. Zur Rolle des Teufels als erstem Beobachter Gottes, siehe WdG, S. 118ff.

129. Vgl. dazu ausführlich Stoichita 1998.

den Freiheiten in der Motivwahl seit dem 17. Jahrhundert, etwa in der Darstellung von Stilleben, ländlichen Szenen usw. mögen nur als Indiz dafür stehen, dass sich schon im Verständnis der damaligen Zeit Kunst an jedem Gegenstand erweisen konnte. Damit wandelte sich der Sinn von Kunst. Sie setzte nun »spezifische Formen für ein Beobachten von Beobachtungen in die Welt.«<sup>130</sup> Die Kriterien für eine solche Beobachtung von Kunstwerken lassen sich daher nicht mehr aus einem unmittelbaren Vergleich von Bild und Gegenstand, sondern nur aus einem Vergleich von Kunstwerken bzw. Künstlern untereinander gewinnen. Dazu bedarf es einer Betrachtung vieler Kunstwerke und einer durch sie gesteuerten Kommunikation über diese, die nicht so sehr das »Was« als vielmehr das »Wie« in den Vordergrund rückt.<sup>131</sup> Der Begriff unter dem dieses »Wie« diskutiert und beobachtet werden kann ist der Stil, die Institution, die diese Beobachtungen zweiter Ordnung ermöglicht, das Museum.<sup>132</sup>

»Obwohl es schon seit langem Kunstsammlungen gab und präferierte Autoren und Komponisten: die Bewahrungsformen des Museums und der Klassik setzen die Aktualisierung des Kunstsystems auf der Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung voraus. Man wird es deshalb nicht für einen Zufall halte, dass diese Errungenschaften mitsamt der Historisierung des Stilbegriffs in den letzten Dekaden des 18. Jahrhunderts auftreten – in einer Zeit, in der die Ausdifferenzierung des Kunstsystems die Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung erreicht, sich dort festsetzt und auf diese Weise die neu auftauchenden Probleme löst.«<sup>133</sup>

Erst auf der Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung werden auch die Differenzen zwischen den verschiedenen Funktionssystemen erkennbar, die auf der Ebene der Objekte nicht bestehen: ein Bild kann wie im Panorama wissenschaftliche Aussage, künstlerische Darstellung und Ware zugleich sein. Die Differenz liegt nicht im Objekt selbst sondern in den unterschiedlich anschließenden Kommunikationen. Diese setzen das Objekt in einen je eigenen Horizont von Rekursionen (also dem Vergleich mit bestehenden Angeboten) und Vorgriffen (also der Antizipation von Fortsetzungsmöglichkeiten). Differenzierung heißt dann auch, dass positive Korrelationen nicht mehr selbstverständlich sind und über besondere Programme eigens kontrolliert werden müssen. Die künstlerische Qualität und der Preis eines Bildes korrelieren zwar, aber die Preisbildung ist auch

---

130. KdG, S. 115.

131. Vgl. hierzu KdG 111f.

132. In der Wirtschaft der Markt, bzw. das Warenhaus, in der Wissenschaft die Bibliothek und die Universität.

133. KdG, S. 213.

von anderen außerkünstlerischen Kriterien abhängig, etwa von Motivvorlieben des Publikums.

Auch das Phänomen des Publikums führt zu einer wachsenden Bedeutung von reflexiven Formen der Beobachtung. In einem Publikum wird nicht nur einfach wahrgenommen, sondern vor allem auch wahrgenommen, dass andere wahrnehmen. Damit wird Wahrnehmung, die ja an sich zunächst psychische Informationsgewinnung ist, zu einem sozialen Phänomen. Es wird implizit ein gemeinsamer Informationshorizont konstruiert, das heißt unterstellt, dass alle in einer Situation in etwa das Gleiche sehen.<sup>134</sup> Der Abbau von Gliederungen und Separierungen in Zuschauerräumen wie dem des Theaters und die Aufgabe von privilegierten Zuschauerpositionen, wie den Fürstenlogen, trägt dazu bei. Andererseits werden aber die Interaktions- und damit auch Reflexionsmöglichkeiten innerhalb des Publikums eingeschränkt. Im Theater durch die »Befriedung« des Parketts und die Verdunkelung des Zuschauerraums<sup>135</sup>, im Museum durch die Verpflichtung zum stillen Genuss, in der Bibliothek durch die Isolierung und Disziplinierung der Leser. Die auf dieser reflexiven Wahrnehmung beruhende explizite Kommunikation<sup>136</sup> wird damit auf eigentümliche Weise aus den »Schauplätzen« selbst ausgelagert, sie kann im Gespräch beim anschließenden Restaurantbesuch, durch die Kritik in der Tageszeitung oder den wiederholten Besuch (oder das Fernbleiben) erfolgen. In der unmittelbaren Wahrnehmungssituation bleibt aber jeder Betrachter zunächst auf sein eigenes Erleben beschränkt. Wahrnehmung und Kommunikation werden damit sachlich, temporal und sozial auseinandergezogen. Sachlich fallen wahrgenommener Gegenstand und Kommunikationsangebot nicht mehr zusammen, temporal werden die kommunikativen Kontrollen von Wahrnehmung verzögert, sozial entstehen durch die funktionale Differenzierung eine Vielzahl von neuen Rollen mit eigenen Kommunikationsmöglichkeiten, die selbst bei der Unterstellung eines gemeinsamen Wahrnehmungshorizontes weit auseinanderfallen. Aus der Unterstellung gleicher Wahrnehmung kann nicht mehr auf gleiches Verstehen geschlossen werden. Darin unterscheiden sich die

---

134. Vgl. hierzu KdG, S.70.

135. Sennett 1986, S.264ff.

136. »In sozialen Situationen kann Ego sehen, daß Alter sieht; und kann in etwa auch sehen, was Alter sieht. Die explizite Kommunikation kann an diese reflexive Wahrnehmung anknüpfen, kann sie ergänzen, sie klären und abgrenzen; und sie baut sich, da sie selbst natürlich auch auf Wahrnehmung der Wahrnehmung angewiesen ist, zugleich in diesen reflexiven Wahrnehmungszusammenhang ein.« SoS, S.560.

## »Schauplätze«

neuen Institutionen des 19. Jahrhunderts grundsätzlich von den Interaktionsbeziehungen und -rahmen des 18. Jahrhunderts.

Das Problem ist nun nicht mehr Wahrnehmung der Welt sondern Kommunikation in der Welt.





## V. System und Form

In diesem Kapitel soll zunächst mit der Einführung des Systembegriffs die laufende Zurechnung von Kommunikation beschrieben werden. Kommunikationen finden nicht einfach im Supersystem Gesellschaft statt, noch sind sie auf Interaktionen beschränkt, sondern sie etablieren Verbreitungsmedien und Funktionssysteme. Diese differenzieren und identifizieren sich durch die Verwendung verschiedener Codes. Aufbauend auf Kants Kritik der Urteilskraft wird daher ein Vorschlag für den Code der Kunst erarbeitet. In einem weiteren Schritt tritt die Differenz von Form und Medium an die Stelle der »klassischen« System/Umwelt-Differenz. Damit eröffnen sich Anknüpfungen an Begriffe wie Sequenz und Ordnung, die die konkrete Analyse von »Schauplätzen« ermöglichen.

Die bisherigen Untersuchungen haben zum einen Kommunikation und Wahrnehmung in ihren Differenzen und wechselseitigen Beziehungen beschrieben und zum anderen einen Begriff von Kommunikation forciert, der diese als Verknüpfung von drei Selektionen (Information, Mitteilung, Verstehen) beschreibt. Die Unwahrscheinlichkeit der drei Selektionen hat evolutionär zu verschiedenen Lösungen dieses Problems geführt, die als Sprache (oder ihre Äquivalente<sup>1</sup>), Verbreitungsmedien und Erfolgsmedien skizziert wurden. Letztere operieren mit bestimmten Codes, die Anschlussmöglichkeiten durch Binarisierung limitieren und damit Erfolg, der nichts anderes als Fortsetzung der Kommunikation bedeutet<sup>2</sup>, wahrscheinlicher machen. Dabei wurde der Systembegriff eingeführt, ohne diesen näher zu erläutern. Das soll im Folgenden geschehen, in dem für den weiteren Gang der Arbeit relevante Positionen vor allem der jüngeren Systemtheorie<sup>3</sup> knapp skizziert werden. Auf der Grundlage dieses Systembegriffes und der mit ihm einhergehenden Theorieentscheidungen insbesondere zu den Problemen Funktion und Code, soll die Entwicklung und Adaption des Dispositiv-Begriffes erfolgen.

Ausgangspunkt der Etablierung des Systembegriffs ist die schlichte Beobachtung, dass Kommunikationen aber auch Wahrnehmungen und Gedanken nicht singulär und zusammenhanglos auftauchen oder ein Widerschein externer Ursachen, einer »realen Welt«, sind, sondern sich

- 
1. Siehe hierzu GdG, S.48.
  2. Also nicht: Erfolg im psychischen Sinne von Überzeugung, Einverständnis oder Konsens. Auch die widerwillige Zahlung setzt das Wirtschaftssystem fort.
  3. Jünger im Sinne ab Anfang der 80er Jahre und prominent mit Luhmanns »Soziale Systeme« in Abhebung von der älteren General Systems Theory in den USA.

aufeinander beziehen. Das heißt, dass Kommunikationen immer als Verkettungen auftreten, die auf Vergangenes referieren und Zukünftiges antizipieren. So wie es im Falle von Gedanken durch solche Anschlüsse in Form von Kognition<sup>4</sup> zur Entwicklung von Bewusstsein kommt, entstehen im Falle der Verkettung von Kommunikationen soziale Systeme: von nur kurzzeitig existierenden Interaktionen, über Organisationen bis hin zur, in Funktionssysteme wie Wirtschaft und Wissenschaft differenzierten, Gesellschaft.<sup>5</sup> Diese Kommunikationen bilden sowohl die Elemente als auch die Grenzen des Systems. Diese Auffassung wird auch außerhalb der Systemtheorie zum Beispiel von Foucault vertreten. Foucault schreibt:

»Diese Systeme ... ruhen im Diskurs selbst; oder vielmehr (da es sich nicht um seine Innerlichkeit und um das handelt, was sie enthalten kann, sondern um seine spezifische Existenz und um seine Bedingungen) an seiner Grenze an jener Grenze, an der die spezifischen Regeln definiert werden, die ihn als solchen existieren lassen.«<sup>6</sup>

Foucault könnte hier noch so verstanden werden, als sei diese Grenzziehung etwas, was den Elementen und ihren Relationen äußerlich sei, und durch einen Dritten (das Bewusstsein, den Menschen) definiert werde. Dies ist aber nicht der Fall. Denn eine weitere Auflösung und Reorganisation der Elemente, etwa die Rückführung von Bewusstseinsvorgängen auf die diese ermöglichenden neuropsychologische Prozesse, würde in die Umwelt zu einem anderen System führen.<sup>7</sup> Die Elemente können daher auch nicht als dem System im Sinne eines Rohstoffes vorausliegend aufgefasst werden:

»Elemente sind Elemente nur für die Systeme, die sie als Einheit verwenden, und sie sind es nur durch diese Systeme.«<sup>8</sup>

Gerade im Zusammenhang einer Analyse, die sich mit Betrachtern in räumlichen Situationen beschäftigen wird, muss nachdrücklich betont werden, dass allein Kommunikationen Elemente des Systems sind. Weder sind die Künstler noch die Kunstwerke operative Elemente etwa des Kunstsystems, sondern ausschließlich die, jenen als Akteuren zugerechnete, sich auf diese als Objekte beziehende oder mit diesen als »Trägern« ablaufenden Kommunikationen selbst. Erst innerhalb des Kommunikationssystems Kunst, also durch die Verknüpfung von als Kunst beobachteten

---

4. »Kognition ist, anders gesagt, die Fähigkeit, neue Operationen an erinnerte anzuschließen.« GdG, S. 122.

5. Zu dieser Ebenendifferenzierung vgl. SoS, S. 15f.

6. Foucault 1981, S. 108.

7. Vgl. zum Element-Problem ausführlich SoS, S. 43f.

8. Ebenda.

Kommunikationen, ist es möglich und erwartbar, Personen als deren Urheber zu identifizieren und als Künstler zu bezeichnen und nicht bloß als in der Herstellung von gewissen Gegenständen besonders geschickte Handwerker. Solche Art von Kunstfertigkeit im Sinne manueller Fähigkeiten mag lange noch mit vorausgesetzt werden, sie reicht aber, spätestens wenn in der Kunst von *imitatio* oder *disegno* auf *innovatio* und *inventio* umgestellt wird, nicht mehr aus.<sup>9</sup>

Dass diese Umstellung von Fremd- auf Selbstreferenz erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts erfolgte, belegen Goethes Schilderungen seiner Besuche der Dresdner Gemäldegalerie im Jahr 1768 im 8. Buch von *Dichtung und Wahrheit*, die noch ein imitatio-Konzept von Kunst erkennen lassen:

»Was ich nicht als Natur ansehen, an die Stelle der Natur setzen, mit einem bekannten Gegenstand vergleichen konnte, war auf mich nicht wirksam.«<sup>10</sup>

Bei Diderot vollzog sich der Wandel zu einem selbstreferentiellen Verständnis von Kunst in wenigen Jahren in seinen »Salon«-Schilderungen. In der Beschreibung des Salons von 1761 werden die Bilder Vernets noch als hinter der Natur zurückbleibend geschildert, diese bildet so den Maßstab für jene<sup>11</sup>. In der Beschreibung des Salons von 1767 kehrt sich dieses Verhältnis um. Erst die Kenntnis der Werke Vernets ermöglichte es, schreibt Diderot, in der Natur bestimmter Schönheiten einerseits und Mängel andererseits gewahr zu werden. Die Kunst ist nun selbst zum Maßstab geworden und bedarf nicht mehr der Referenz auf ein heteronomes Vorbild. Diderot schreibt:

»Aber wenn Sie etwas häufiger mit dem Künstler zusammengekommen wären, so hätten sie vielleicht von ihm gelernt, in der Natur Dinge zu erblicken, die Sie sonst in ihr nicht sehen können. Wieviel hätten Sie dann an ihr auszusetzen! Wieviel Dinge würde die Kunst weglassen, weil Sie das Ganze verderben und den Effekt beeinträchtigen! Wieviel Dinge würde Sie zueinander in Beziehung bringen, um dadurch unser Entzücken zu verdoppeln.«<sup>12</sup>

Ebenso ist zu betonen, dass im Falle von Kunst nicht Gemälde, im Falle von Wissenschaft nicht Präparate, im Falle von Wirtschaft nicht irgendwelche (handelbaren) Gegenstände, operationsfähige Elemente des jeweiligen

9. Die Vielschichtigkeit der Abkehr oder zumindest Neufassung von »Nachahmung« im 18. Jahrhundert zeigt Herbert Dieckmann, Die Wandlung des Nachahmungsbegriffs, in Jauß 1969, S. 28ff.

10. Goethe 1984, S. 320.

11. Diderot 1968, Bd. 1, S. 377.

12. Diderot 1968, Bd. 2, S. 75.

Systems werden, sondern immer nur die an und mit diesen gewonnenen und mitgeteilten Formen: seien es die Gestalt, die Wahrheit oder der Preis. Denn auf der Ebene der Gegenstände selbst ist eine »systemische« Differenzierung gar nicht möglich, wie im vorigen Kapitel gezeigt wurde. Nur mit einer Form- statt einer Objekt-Theorie kann dargestellt werden, dass der Bezug auf das scheinbar gleiche als Gegenstand aufgefasste Gemälde, dieses im Kunstsystem zum Kunstwerk, in der Wissenschaft zur historischen Quelle und in der Wirtschaft zur sicheren Geldanlage macht. Die Systemzugehörigkeit, also die Unterscheidung von System und Umwelt, kann nur durch die Kommunikationen selbst festgelegt werden. Das System existiert ausschließlich *durch* die und *in* der Fortsetzung der Kommunikation, genauer in der Fortsetzung von spezifischen Selektionen, denn »Kommunikation ist Prozessieren von Selektion.«<sup>13</sup> Alle räumlichen Vorstellungen dieser Systemgrenze müssen daher ebenso vermieden werden, wie eine Verwechslung von Funktionssystemen und der mit diesen verbundenen Organisationen.

Mit einer solchen nicht-räumlichen Fassung des Begriffs der Grenze muss auch der Begriff des geschlossenen Systems von allen räumlichen Vorstellungen befreit und operativ definiert werden. »Geschlossen« heißt hier nicht, dass Systeme keinen Umweltkontakt unterhalten, sondern »alles, was sie als Einheit verwenden (auf welcher Komplexitätsgrundlage immer), selbst als Einheit herstellen und dabei rekursiv die Einheiten benutzen, die im System schon konstituiert sind.«<sup>14</sup> Der Bezug auf die Umwelt kann dann als Fremdreferenz in diesen Elementen beobachtet werden, im Falle von Kommunikationen: als Information in der Unterscheidung von Information und Mitteilung.<sup>15</sup>

*Stabilität* erhalten Systeme dann nicht durch ein Materialitätskontinuum, also den dauernden Bestand von Schriftstücken, Kunstwerken oder anderen Gegenständen<sup>16</sup>, sondern durch laufende Reproduktion der das System konstituierenden Unterscheidungen, also durch Ereignisse. Denn nur Ereignisse können, weil sie zu schnell vergehen, nicht verändert, sondern nur durch weitere Beobachtungen, die wiederum selbst Ereignisse sind, beobachtet werden. Dadurch dass in Systemen diese Ereignisse als Kommunikationen nicht beliebig aufeinanderfolgen, sondern Beziehungen in Form von Rekursionen und Vorgriffe beobachtet werden können, kommt es zur Ausbildung von Redundanzen. Erst vor dem Hintergrund

---

13. SoS, S.194.

14. A.a.O., S.602.

15. Im Falle von psychischen Systemen als Externalisierung in Form von Wahrnehmung.

16. Diese bleiben als notwendige aber nicht hinreichende Ressource »vor-aus-gesetzt«.

solcher Redundanzen bilden davon abweichende Ereignisse Überraschungen und erhalten so Informationswert.<sup>17</sup> Das gilt in Interaktionen, wenn erst die plötzliche Wendung des zunächst träge dahin plätschernden Gesprächs Aufmerksamkeit verlangt, in Organisationen, wenn der Ausbruch aus der Routine als Entscheidung zugerechnet wird, in Funktionssystemen, wenn im politischen System ein eigentlich normaler Vorgang wie die Abwahl einer Regierung zur großen Überraschung wird. Strukturen können also als Erwartungen beobachtet und Systemen als solche unterstellt werden:

»Erwartung entsteht durch Einschränkung des Möglichkeitsspielraums. Sie ist letztlich nichts anderes als diese Einschränkung selbst.«<sup>18</sup>

Strukturen sind damit im Gegensatz zu Ereignissen, also den einzelnen Operationen der Kommunikation, veränderbar, weil sich Erwartungen verschieben können und durch Ereignisse modifiziert werden können. Sie definieren den Horizont der Fortsetzungs- und Anschlussmöglichkeiten. Beispiele sind thematische aber auch technische und formale Restriktionen in Mediengattungen.<sup>19</sup> Ich werde im Zusammenhang mit dem Dispositivbegriff auf das Strukturproblem zurückkommen.

Im folgenden sollen einige Facetten des Systembegriffs genauer untersucht werden, da sie für die Definition des Dispositivs und die folgende historische Untersuchung von besonderer Bedeutung sind. Es sind dies zum ersten die Unterscheidung von Funktion und Leistung der Systeme, zum zweiten die Frage nach dem Code und zum dritten die Differenz von Form und Medium.

Die These von der funktionalen Differenzierung der modernen Gesellschaft und damit der historischen Ablösung einer auf Schichtung beruhenden Differenzierung ist hinreichend bekannt<sup>20</sup>, und soll den folgenden

## Funktion und Leistung

---

17. »Wollte man den Horizont dessen, was möglicherweise geschehen kann, ins gänzlich Unbestimmte ausfließen lassen, würden Informationen als arbiträr erscheinen und nicht als Überraschung. ... Deshalb ist alle Information auf Kategorisierungen angewiesen, die Möglichkeitsräume abstecken, in denen der Auswahlbereich für das, was als Kommunikation geschehen kann, vorstrukturiert ist.« RdM, S. 37.

18. »Ein wichtiger Effekt von Erwartungsbildungen ist: daß abweichendes Geschehen an Hand der Erwartung als Störung sichtbar wird, ohne daß man die Gründe dafür zu kennen braucht. ... Auch darin liegt eine wirkungsvolle Reduktion von Komplexität. Die Erwartungsbildung egalisiert eine Vielzahl höchst heterogener Geschehnisse auf den gemeinsamen Nenner der Erwartungsenttäuschung und zeichnet damit Behandlungslinien vor.« SoS, S. 397.

19. Siehe dazu Schmidt 1994, S. 174ff.

Überlegungen als Hintergrund dienen. Im Rahmen der Ausdifferenzierung<sup>21</sup> von Funktionssystemen kam es in der Neuzeit zur Etablierung und damit Trennung von Wissenschaft, Kunst, Politik, Wirtschaft, etc. Um 1800 ist diese Ausdifferenzierung in vielen Bereichen schon so weit entwickelt, dass sie zum einen in der Selbstreflexion einer als autonomen behaupteten Kunst bedeutsam wurde und sich zum anderen Organisationen entwickelten, die ihre Entscheidungen nicht mehr wie in stratifikatorischen Gesellschaften nach Vorgaben der (politischen) Hierarchie – also des Adels oder des Klerus‘ – sondern an Funktionssystemen orientierten: Museen, Akademien, Unternehmen, etc. Ihren Niederschlag fand diese Umstellung der Differenzierungsform im Aufbau entsprechender relativ autonomer Organisationen, die über Spielplan, Ausstellungstätigkeit etc. entscheiden konnten. An der Spitze dieser Verwaltungen standen immer weniger Adlige, die auf Grund ihrer Herkunft rekrutiert wurden. Sichtbar wurde diese Entkopplung in der baulichen Separierung der entsprechenden Institutionen, die nun nicht mehr länger in die Schlosskomplexe, also die Orte des Adels, oder die Klöster, als Orte des Klerus, integriert waren.

Die eigentliche Umstellung vollzog sich aber auf der Ebene der Operationen, also den Kommunikationssequenzen. Diese »konvergieren« zu Systemen, wenn sie sich wie oben erläutert rekursiv und antizipierend auf sich selbst beziehen, und die Umwelt nur als Außenseite in der Unterscheidung von Selbst- und Fremdreferenz präsent halten. Ausdifferenzierung heißt also zunächst Trennung. Die Kommunikationen unterschiedlicher Funktionssysteme können nicht mehr (notwendig und hinreichend) aufeinander bezogen werden: das Wahre ist nicht mehr notwendig schön, das Schöne nicht wahr, etc. Bei Kant kommt dies nicht nur in der Unterscheidung der Vermögen zum Ausdruck, sondern in Bezug auf Kunst vor allem in der Zurückweisung heteronomer Zwecke im berühmten Diktum vom interesselosen Wohlgefallen:

»Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen, oder Mißfallen, *ohne alles Interesse*. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt *schön*.«<sup>22</sup>

20. Dazu bei Luhmann vor allem: GdG, S.707ff.

21. »Unter »Ausdifferenzierung« ist die Emergenz eines besonderen Teilsystems der Gesellschaft zu verstehen, das die Merkmale der Systembildung, vor allem autopoietische Selbstreproduktion, Selbstorganisation, Strukturdeterminiertheit und mit all dem: operative Schließung selbst realisiert. ... das System unterscheidet sich selbst.« RdM, S.49.

22. KdU, B17, A17.

In der Kunstreflexion um 1800 taucht dann folgerichtig die These auf, dass ein Kunstwerk adäquat nur durch ein weiteres Kunstwerk – ein Gemälde also etwa durch ein Gedicht – beschrieben werden kann.<sup>23</sup>

Die Ausdifferenzierung von Teilsystemen erfolgt auf Grund von unterschiedlichen Funktionen, die diese für die Gesellschaft erfüllen. Luhmann unterscheidet drei Varianten des Verhältnisses, das Systeme zu anderen Systemen entwickeln können:

»Aus rein logischen Gründen sind drei Möglichkeiten gegeben, nämlich (1) die Beobachtung des Gesamtsystems, dem das Teilsystem angehört, (2) die Beobachtung anderer Teilsysteme in der gesellschaftsinternen (oder auch: anderer Systeme in der externen) Umwelt, und (3) die Beobachtung des Teilsystems durch sich selber (Selbstbeobachtung). Um diese verschiedenen Systemreferenzen unterscheiden zu können, wollen wir die Beobachtung des Gesamtsystems Funktion, die Beobachtung anderer Systeme Leistung und die Beobachtung des eigenen Systems Reflexion nennen.«<sup>24</sup>

Viele Diskussionen über die »Funktion« und den Systemcharakter der Kunst hängen offenbar damit zusammen, dass diese drei Ebenen nicht hinreichend präzise von einander unterschieden werden. Luhmann selbst hat die *Funktion* von Kunst als Verdoppelung der Realität beschrieben:

»Die Welt wird [durch Kunstwerke], wie in anderer Weise auch durch den Symbolgehalt der Sprache oder durch die religiöse Sakralisierung von Gegenständen oder Ereignissen, in eine reale und eine imaginäre Realität gespalten. Offenbar hat die Funktion der Kunst es mit dem Sinn dieser Spaltung zu tun – und nicht einfach mit der Bereicherung des ohnehin Vorhandenen durch weitere (und seien es »schöne«) Gegenstände.«<sup>25</sup>

Erst diese Differenzsetzung<sup>26</sup> von Kunst und Realität ermöglicht es, die eine Seite von der anderen Seite aus zu beobachten. Damit sind unter-

---

23. »Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden.« schreibt Friedrich Schlegel im Lyceum-Fragment, Nr. 117, KSA, Bd. 2, S. 162, und in den Athenäums-Fragmenten noch kräftiger sein Bruder Wilhelm: »Noten zu einem Gedicht, sind wie anatomische Vorlesungen über einen Braten.« a.a.O., S. 171.

24. GdG, S. 757.

25. KdG, S. 229. Hier könnte auch eine Unterscheidung Kunst/Design ansetzen, da Design keine Verdoppelung sondern eher eine Perfektionierung des Vorgefundenen anstrebt. Vgl. zur Differenz von »künstlicher« und »gegebener Welt« auch de Certeau 1988, S. 246.

26. Bei Herbart heißt diese Differenzsetzung »Unterbrechung«: »Jedes Werk der schönen Natur und Kunst erhebt uns über das Gemeine; es unterbricht den gewöhnlichen Lauf des psychischen Mechanismus.« Herbart 1993, S. 137.

schiedliche und das heißt auch kontingente Perspektiven entwickelbar. Die Kunst kann romantisch als Überwindung der Realität und höchstes Ziel erscheinen, sie kann ihrerseits die Realität kritisch reflektieren, oder sie kann schließlich »modern« eine autonome Welt konstruieren, die jede mimetische Brücke zur Realität verweigert. Der Unterschied zu Sprache und Religion, die diese Verdopplung auch leisten, sei, so Luhmann, dass Kunst diese Verdopplung durch »wahrnehmbare Objekte«<sup>27</sup> realisiert.

Erst auf der Grundlage dieser Funktion kann die Kunst *Leistungsbeziehungen* zu anderen Systemen entwickeln. Aus der Sicht psychischer Systeme kann dies etwa Zerstreuung oder Unterhaltung sein. Diese Leistung wurde historisch offenbar dann notwendig, als über einzelne Schichten der Gesellschaft, also historisch den Adel, hinaus, Freizeit vorhanden war, die sinnvoll gefüllt werden sollte. Diesen Bedarf an Muße als Gegenwelt zu einem von Arbeit und Leistung beherrschten Alltag hat Friedrich Schlegel in sehr emphatischer Weise in seiner 1799 erschienenen »Idylle über den Müßiggang«<sup>28</sup> betont. Aber auch andere Autoren sahen in der Unterhaltung ein notwendiges Moment der Kunst. So schreibt Herbart, »das Kunstwerk soll lebendig sein und belebend wirken«,<sup>29</sup> und an anderer Stelle:

»Wenigstens wo uns zur Betrachtung des Werkes eine länger anhaltende Aufmerksamkeit angemutet wird, da fordern wir, im Aufmerken unterstützt zu werden durch Abwechslung; wir fordern *Unterhaltung*«<sup>30</sup>.

Die Unterhaltung dient Herbart damit nicht der Zerstreuung als Selbstzweck sondern der Konzentration und Fesselung des Betrachters, um sein »Aufmerken«, sein Verweilen bei den Kunstwerken zu sichern. Doch handelt es sich hier um eine Differenz, die von der Beobachterperspektive abhängt. Für den Betrachter wird der Unterhaltungswert auch unabhängig davon bestanden haben, ob das Angebot eigentlich höheren Zwecken diene oder nicht. Denn auch die Betrachtung von Kunstwerken diene zunehmend der Zerstreuung und Ablenkung von Arbeitswelt und Bürgerfleiß. Leistungen – hier für den Besucher als Person– erscheinen aus deren Perspektive (also Beobachtern erster Ordnung) als Zwecke<sup>31</sup>. Im

---

27. KdG, S. 229. Damit werden die Bedingungen entscheidend unter denen Wahrnehmung erfolgt.

28. In diesem Kapitel seines Romanes *Lucinde* schreibt er unter anderem: »O Müßiggang, Müßiggang! du bist die Lebensluft der Unschuld und der Begeisterung; dich atmen die Seligen, und selig ist, wer dich hat und hegt, du heiliges Kleinod! einziges Fragment von Gottähnlichkeit, das uns noch aus dem Paradiese blieb.« Hier zit. nach KSA, Abt. I, Bd. 5, S. 25.

29. Herbart 1993, S. 178.

30. Herbart 1993, S. 168.



Falle von Unterhaltung heißt das, sie erschien dort als notwendig, oder eben »zweckmäßig«, wo dem Betrachter ansonsten Langeweile und Monotonie drohen. Historisch kann dieser Zweck<sup>32</sup> von Kunst – aber nicht Kunst selbst – also erst auftreten, wenn es genügend Freizeit gibt. Für breitere Schichten der Bevölkerung ist dies erst in der Moderne – für das Bürgertum seit Beginn 19. Jahrhundert mit Institutionen wie dem Panorama, den Passagen, Museen und Theatern, für die ärmeren Schichten erst gegen Ende mit den Stadttheatern, Warenhäusern<sup>33</sup> und nach der Jahrhundertwende den Kinotheatern der Fall.

In der oben mit Herbart belegten Perspektive gewinnt Unterhaltung den Sinn, die erforderliche Konzentration zu sichern, um ein an und für sich unwahrscheinliches, längeres Verweilen<sup>34</sup> in der Kunstbetrachtung herbeizuführen. Anders ausgedrückt: die Unterhaltung dient der »Unterhaltung« im Sinne von Aufrechterhaltung der Kunstkommunikation. Denn nur dort, wo immer wieder Betrachter engagiert werden, Kunst als Kunst wahrzunehmen, und aus dieser Betrachtung Maßstäbe gewinnen, die anderen folgenden Beobachtungen (Handlungen und Erlebnissen) zu Grunde gelegt werden, bleibt Kunst bestehen. Die Unterhaltung, Ablenkung und Zerstreuung kann aber auch anderen Systemen als *Leistung* zur Verfügung gestellt werden, in dem sie den fesselnden wissenschaftlichen Vortrag ermöglicht oder die Zahlung von Eintrittsgeldern und Gagen im Wirtschaftssystem konditioniert und motiviert.<sup>35</sup>

Diese Unterscheidung von Funktion und Leistung ermöglicht es, einerseits Kunst in Bezug auf ihre Funktion mit anderen Arten der Realitätsverdopplung, etwa der Religion, zu vergleichen und zum anderen die Bestimmung des Codes, der diese Funktion ermöglicht, vorzunehmen. Hier soll das Funktionsproblem geprüft werden. Welches Bezugsproblem bildet den Vergleichsgesichtspunkt für bestimmte evolutionäre Lösungen? Luhmanns Antwort auf diese Frage wurde oben schon zitiert: das durch Kunst bearbeitete Problem der Gesellschaft sei die Konstruktion einer zweiten Realität, die eine Beobachtung der ersten Realität ermögliche. Die Kunst eröffnet so einen Raum der Selbstbeobachtung von Gesellschaft. Diese Ver-

---

31. »Der Zweck ist ein Programm, das auf Verringerung, wenn nicht auf Aufhebung der Differenz zwischen dem angestrebten und dem wirklichen Zustand der Welt abzielt.« KdG, S. 222f.

32. Andere Zwecke mögen politische Propaganda oder religiöse Erbauung sein.

33. Ich werde auf deren Unterhaltungsfunktion zurückkommen.

34. Für Heidegger ist dieses Verweilen entscheidend für das Werk. Vgl. Heidegger 1977, S. 54.

35. Wie historisch wohl erstmals Barkers Panorama.

doppelung der Realität leisten aber nicht nur die Kunst, sondern auch das Spiel und die Unterhaltung als Teil der Massenmedien so Luhmann:

»Auch ein Spiel ist eine Art Realitätsverdoppelung, bei der die als Spiel begriffene Realität aus der normalen Realität ausgegliedert wird, ohne diese negieren zu müssen.«<sup>36</sup>

Gleiches gelte für die Unterhaltung, die aber ohne komplementäres Partnerverhalten und vereinbarte Regeln auskäme, sondern den »Realitätsausschnitt, in dem die zweite Welt konstituiert wird, optisch oder akustisch markiert: als Buch oder Bildschirm, als auffallende Sequenz eigens präparierter Geräusche, die in diesem Zustand dann als "Töne" wahrgenommen werden.«<sup>37</sup> Die, wie bekannt, schwierige Abgrenzung zwischen den drei Phänomenen Kunst, Spiel<sup>38</sup> und Unterhaltung durch Massenmedien scheint also in einer gemeinsamen Funktion ihren Ursprung zu haben. Die Parallele von Kunst und Spiel zog auch Kant:

»Man sieht [sie] ... so an, als ob sie nur als Spiel, d.i. Beschäftigung, die für sich selbst angenehm ist, zweckmäßig ausfallen (gelingen) könne.«<sup>39</sup>

Doch die von Luhmann aufgeführte Abgrenzungen überzeugen nicht: Spiele sind spätestens am Computer auch interaktionsfrei möglich, und – wenn auch implizite Regeln – gelten auch in der Unterhaltung, etwa die »frames« eines Kinobesuchs oder Konventionen im Film. Es gibt interaktionsgebundene Kunstformen und die Trennung von Kunst und Unterhaltung ist eines heikelsten Themen überhaupt.<sup>40</sup> Es mag alle diese Differenzen geben, zum Teil auf der operativen Ebene der Werke selbst, aber vor allem in den, den Kunst- und Medienbetrieb begleitenden, Semantiken – für den Funktionsbezug sind alle diese Differenzen irrelevant. Kunst unterscheidet sich von den Parallelphänomenen Spiel und Unterhaltung nicht durch eine andere Funktion, sie ist zu diesen also funktional äquivalent, sondern eine andere Art der Erfüllung dieser Funktion. In der Kunst wird

---

36. RdM, S. 96f.

37. RdM, S. 98.

38. Das Phänomen Spiel im engeren Sinn soll aus den folgenden Überlegungen ausgeklammert werden, da es wohl nicht als Funktionssystem betrachtet werden kann, sondern nur als eine bestimmte Form von Programmen, die in verschiedenen Funktionssystemen auftauchen: im Erziehungssystem, im Sport, aber eben auch in der Kunst.

39. KdU, B175, A173

40. Aus der Fülle der Versuche, die von der einen Seite behauptete Grenze von Kitsch/Kunst, U-/E-Kunst, hoher und niedriger Kultur niederzureißen, ragt auf der anderen Seite vor allem Leslie Fiedler mit seinem emphatischen »cross the border – close the gap« heraus: Fiedler 1972, sowie im Playboy, Heft 12, 1969, pp. 15ff.

die Verdoppelung der Realität nicht einfach nur geleistet, sondern diese Verdoppelung wird immer auch reflektiert. Dies würde in der Unterhaltung und im Spiel nur zu Irritationen oder vollkommen überflüssigen Redundanzen führen. In der Unterhaltung wird nicht ständig thematisiert, dass sie eine Konstruktion sei, die sich von der eigentlichen Realität unterscheidet. Das geschieht im Titel und Abspann des Films, aber nicht mitten drin. Passiert es doch, ist es Kunst.<sup>41</sup> In den Worten Luhmanns:

»Überall sonst ist das Beobachtetwerden bei der Bemühung um Wirkung eher störend. ... In der Kunst ist dagegen das Beobachtetwerden, die beabsichtigte Wirkung selbst. Ein Kunstwerk unterscheidet sich, um beobachtet zu werden.«<sup>42</sup>

Dass diese Differenz zu den Massenmedien auch im Code seinen Niederschlag findet, soll im folgenden untersucht werden.

Der klassische Codevorschlag für die Kunst ist bekannt: schön/hässlich.<sup>43</sup> Dieser überzeugt historisch schon deshalb nicht recht, weil Schönheit von Anfang an nicht nur in der Kunst, sondern gerade auch in der Natur gefunden wurde. Die Differenz beider Felder liegt daher nicht im Code schön/hässlich sondern in der unterschiedlichen Zurechnung auf Akteure, betonte schon Kant in seinem §45 der Kritik der Urteilskraft:

»Von Rechts wegen sollte man nur die Hervorbringung durch Freiheit, d.i. durch eine Willkür, die ihren Handlungen Vernunft zu Grunde legt, Kunst nennen.«<sup>44</sup>

Zum anderen bezog sich der Gebrauch des Begriffspaares schön/hässlich in der Tradition oft mehr auf die Gegenstände der Darstellung als auf die Darstellung selbst. Tauchen dann hässliche Gegenstände (Unwetter, Feuersbrünste) auf schönen Bildern auf, kommt es zu einer problematischen Verdoppelung der Begriffe auf verschiedenen Ebenen.<sup>45</sup> Schön ist

## Gestalt als Code

---

41. Thematisierungen dieser Grenze im Film spielen zum Beispiel mit der Leinwand, die im Film durchschritten wird. Oder diese Grenze wird durch Einblendungen und Montagen markiert, die sonst nur im Fernsehen üblich sind, wie in Quentin Tarantinos »Jackie Brown« (USA 1997).

42. Luhmann 1990, S. 26.

43. Siehe dazu: KdG, S. 309ff. Luhmann weist besonders darauf hin, dass mit dieser Differenz auch eine problematische Konfusion von Höchstwert und Positivwert einhergeht. S. 313.

44. KdU, B174. Also nicht, wie Kant weiter bemerkt, den Produkten der Bienen. Anders ausgedrückt: Kunst muss als willkürliche und damit kontingente Handlung zugerechnet werden.

45. Siehe dazu KdG, S. 309.

zum einen ein bestimmter Gegenstand *im* Bild, aber auch *das* Bild als ausgewogenes Verhältnis von Schönem und Hässlichem. Die Unsicherheit in dieser Frage zeigte sich noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts, wenn etwa Eberhard forderte, das Hässliche im Bild müsse gegenüber dem Schönen zurücktreten<sup>46</sup>. Hingegen unterschied Kant deutlich die beiden Referenzseiten, indem er die Möglichkeit einer schönen Darstellung des Hässlichen konzidiert:

»Die schöne Kunst zeigt eben darin ihre Vorzüglichkeit, daß sie Dinge, die in der Natur häßlich oder mißfällig sein würden, schön beschreibt.«<sup>47</sup>

Andere Vorschläge zum Code-Problem führen nur zu einer Verschiebung des Problems auf die Seite des Betrachters: etwa interessant/langweilig.<sup>48</sup> Auch dieses Paar kann sowohl auf die Gegenstände im Bild als auch das Bild selbst angewandt werden, und beschreibt zudem wohl eher die Codierung von Unterhaltung. Beide Codes wurden im übrigen schon kurz nach 1800 in engem Verhältnis zueinander gesehen:

»Je schöner das Kunstwerk ist, desto mehr interessiert es.«<sup>49</sup>

Vor dem Hintergrund der Definition Kants von Schönheit als interesselosem Wohlgefallen erscheint eine solche Formulierung zunächst paradox. In einer zeitlichen Betrachtung löst sich diese Paradoxie aber schnell auf: Das Kunstwerk fesselt den Betrachter, obwohl er ihm *zunächst* kein spezifisches, heteronomes Interesse gewidmet hat. Die Faszination durch die »schöne« Kunst schafft dann ein autonomes Interesse an dieser, die aus Sicht dieses Betrachters mit keinem anderen Zweck verbunden ist. Allerdings wird in dieser Perspektive von »Interesse« ohnehin nicht mehr die Funktion des Kunstsystems bezeichnet, sondern dessen Leistung für das Bewusstsein eines Betrachters.

Noch weniger können Vorschläge überzeugen, die das Codeproblem mit dem Referenzproblem in einem Arbeitsgang erledigen wollen. Dies hat zum Beispiel Peter Fuchs vorgeschlagen. Der Code sei »die schlichte Zurechnung/Nichtzurechnung zum Kunstssystem auf dem Wege der Bezeichnung/Nichtbezeichnung von etwas als Kunst oder Nichtkunst.«<sup>50</sup> Dieser Code sei insbesondere in seiner Binarität strikter als der diffuse Code schön/hässlich. Dieses Argument kann auf den ersten Blick nicht überzeugen, wenn man sich die genannten Grenzbereiche und die entsprechende Semantik von Komposita wie Unterhaltungskunst, Trivialkunst,

---

46. Vgl. Eberhard 1803, Bd. 2, S. 4f.

47. KdU, B189.

48. So Werber 2000.

49. Eberhard 1803, Bd. 1, S. 187.

50. Fuchs 1993, S. 164.

Alltagskunst, Kunsthandwerk, Kunstgewerbe vor Augen führt. Zum anderen – und dies ist der methodisch schwerwiegendere Einwand – scheint hier eine Verwechslung der kunstinternen Codierung mit kunstexternen Referenzen vorzuliegen. Fuchs schreibt:

»Die bloße Bezeichnung von etwas als Kunst (durch Schild, Situierung in Galerie oder Museum, Behandlung als Kunstwerk in Kunstzeitschriften etc.) reicht aus, alle daran anschließenden Kommunikationen mit einer eigentümlichen (sortierenden) Limitationalität zu versehen, ...«<sup>51</sup>

Offenbar ist hier nicht oder zumindestens nicht allein – denn es heißt ja »alle« – Kommunikation durch Kunst im Kunstsystem sondern genereller Kommunikation über Kunst in anderen Systemen (Wissenschaft, Massenmedien) gemeint. Das Problem wird nur auf eine andere Ebene (die der Programme) verschoben und zu fragen wäre dann: auf Grund welcher Beobachtungen von welchen Unterscheidungen werden Artefakte im Museum als Kunstwerke bezeichnet und nicht als historische Dokumente? Denn genau diese Differenzierung vollzieht sich im 19. Jahrhundert. Das eine Objekt wandert ins Kunstmuseum, das andere in die historische oder ethnographische Sammlung. Dass Künstler im 20. Jahrhundert Werke entwickeln, die auf der Ebene ihrer »Programmierung« genau mit dieser Bezeichnung, Situierung und Kontextierung arbeiten,<sup>52</sup> ist ein historisch relativ spätes Phänomen. Der Vorschlag von Fuchs ist denn auch von Luhmann grundsätzlich kritisiert worden, weil in ihm Referenz- und Codeunterscheidung kollabieren. Die Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst wird ja anhand von Ereignissen beobachtet, deren Systematizität gerade aus der Codierung erwächst, die hier in Frage steht. Würde dies mit dem Code Kunst/Nicht-Kunst ablaufen, würde dies zur Auflösung der Differenz führen, die der Code gerade stabilisieren soll.<sup>53</sup> Die von *Fuchs* gebrauchte Metapher vom »Midas-Code«<sup>54</sup> weist genau auf diese Gefahr hin. So wie der König in der antiken Sage am Ende verhungerte, weil er alles, was er berührte, in Gold verwandelte, würde ein Funktionssystem nicht mehr in der Lage sein, seine Operationen fortzusetzen, wenn es über einen Code verfügen würde, der die Anschlussmöglichkeiten ins Beliebige ausufern ließe<sup>55</sup>. Es gibt darüber hinaus noch einen distinktionslogischen Einwand gegen den Vorschlag von Fuchs. Ein Code ist immer eine Differenz

51. A.a.O. S.165.

52. Beginnend mit Marcel Duchamp 1917. Siehe hierzu Bürger 1989.

53. Vgl. KdG, S.306f.

54. Fuchs 1993, S.163ff.

55. Diese Versuche sind historisch als Kunst wohl auch gescheitert, oder wurden wie Beuys »soziale Plastik« Politik.

und nicht nur eine Distinktion im Sinne Dirk Baeckers.<sup>56</sup> Das heißt er, unterscheidet distinkte Seiten und nicht eine definierte Seite von einer nur negativen und ansonsten völlig unbestimmten. »Nicht-Kunst« ist in diesem Sinne der unmarked space – also alles das, was nicht von der Unterscheidung betroffen ist. Er entsteht als eine Art Außenraum, wenn – und nur wenn – mit dem Kunstcode operiert wird, und kann nicht eine Seite dieses Codes selbst sein.

Im Gegensatz zu Luhmann, der trotz aller auch von ihm artikulierten Mängel an der Codierung schön/hässlich (oder Ableitungen wie gelungen/nicht gelungen) festhält, oder zumindestens der Ästhetik als Reflexionstheorie unterstellt, noch keine andere Alternative gefunden zu haben<sup>57</sup>, soll hier ein anderer Vorschlag für den Code des Kunstsystems unterbreitet werden, der nach meiner Auffassung insbesondere einen deutlicheren Bezug zur Funktion der Kunst, Realitätsverdoppelung, erkennen läßt. Dazu soll mit einem kurzen Blick in die »Kritik der Urteilskraft« die zentrale Rolle der Einbildungskraft<sup>58</sup> in der ästhetischen Reflexion von Kunst erinnert werden:

»Die Einbildungskraft (als produktives Erkenntnisvermögen) ist nämlich sehr mächtig in Schaffung gleichsam einer anderen Natur, aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt. Wir unterhalten uns mit ihr, wo uns die Erfahrung zu alltäglich vorkommt; ...«<sup>59</sup>

Hier sind (zunächst für die Einbildungskraft<sup>60</sup>) sowohl die Verdoppelung der Realität, »Schaffung einer anderen Natur«, also die Funktion der Kunst, als auch die Unterhaltung als eine ihrer möglichen Leistungen für psychische Systeme (»wir unterhalten uns mit ihr«) benannt. Vorstellungen der Einbildungskraft nennt Kant »Ideen«, denen »als innern Anschauungen, kein Begriff völlig adäquat sein kann.«<sup>61</sup> Die Wahrnehmung be-

---

56. Baecker 1992, S. 224f. »... während Distinktionen etwas von etwas unbestimmt anderen unterscheiden, unterscheiden Differenzen etwas bestimmtes von etwas bestimmtem anderen.«

57. KdG, S. 317

58. Andere Quellen für die zentrale Funktion der Einbildungskraft wären etwa Schlegels »Die Psychologie als Theorie des Bewußtseins« in den Kölner Vorlesungen von 1804/05, KSA, Bd. 12, S. 324-406, vor allem S. 359f. oder Herders Definition der Einbildungskraft als »Meer innerer Sinnlichkeit« im Aufsatz »Vom Erkennen und Empfinden«, in Sämtliche Werke hg. von Bernhard Suphan, Bd. 8, S. 165-235 hier S. 189f.

59. KdU, B 193, A 191f.

60. Genauer für die produktive Einbildungskraft im Unterschied zur reproduktiven. Vgl. dazu KrV, B 151f.

61. KdU, B 194, A 191

stimmter Formen an Gegenständen, Kant nennt sie ästhetische Attribute, veranlassen nun die Einbildungskraft,

»sich über eine Menge von verwandten Vorstellungen zu verbreiten, die mehr denken lassen, als man in einem durch Worte bestimmten Begriff ausdrücken kann; und geben eine ästhetische Idee, ... um das Gemüt zu beleben, indem sie ihm die Aussicht in ein unabsehliches Feld verwandter Vorstellungen eröffnet.«<sup>62</sup>

Die produktive Einbildungskraft führt also anhand ästhetischer Attribute nicht zu einer widerspiegelnden, reproduktiven oder abstrakten, begrifflichen Abbildung der Realität, sondern sie eröffnet einen Horizont von weiteren Vorstellungen. Dies erinnert nicht nur an die Sinndefinition Luhmanns<sup>63</sup> sondern auch an Überlegungen Lyotards, der am Ende seines oben vorgestellten Malerei-Aufsatzes schreibt:

»...daß die Kraft des Gemalten nicht in seiner Verweisung, in seiner Verführung, seiner „Differenz“, in seinem Status als Signifikant (oder Signifikat), d.h. in seinem Mangel liegt, sondern in seiner kommutierbaren Libidofülle.«<sup>64</sup>

Für Kant gewinnt denn auch die Kunst erst von diesen »ästhetischen Attributen« her ihre eigentliche Bestimmung und Kraft.<sup>65</sup> Auch der bei Kant für die Bestimmung der Kunst bedeutsame Begriff des Genies<sup>66</sup> wird über die Freiheit der Einbildungskraft gegenüber dem Verstand bestimmt. Mit dieser zentralen Funktion der Einbildungskraft wird bei Kant endgültig das für Goethe noch wirksame<sup>67</sup> imitatio-Konzept von Kunst durch ein imaginatio-Konzept ersetzt. Diese Umstellung erfordert dann auch konsequenterweise den Übergang von Fremdreferenz zu Selbstreferenz im Begriff des Genies. Kant vollzieht sie am Ende des §49 der Kritik der Urteilskraft, in einer Wendung, deren kunsttheoretische Bedeutung durch die geschickte Temporalisierung oder schärfer noch Futurisierung des Problems, kaum zu überschätzen ist:

»Auf solche Weise ist das Produkt eines Genies (nach demjenigen, was in demselben dem Genie, nicht der möglichen Erlernung oder der Schule, zuzuschreiben ist) ein Beispiel *nicht der Nachahmung* (denn da würde das,

---

62. KdU, B195, A192f.

63. »Das Phänomen Sinn erscheint in der Form eines Überschusses von Verweisungen auf weitere Möglichkeiten des Erlebens und Handelns.« SoS, S. 93f.

64. Lyotard 1982, S. 93.

65. KdU B195f., A193

66. Im §46 der Kritik der Urteilskraft »Schöne Kunst ist Kunst des Genies« und vor allem dessen ersten Satz: »Genie ist das Talent, welches der Kunst die Regel gibt.«

67. Siehe oben, Seite 97.

was daran Genie ist und den Geist des Werkes ausmacht, verloren gehen), sondern der *Nachfolge* für ein anderes Genie, welches dadurch zum Gefühl seiner eigenen Originalität aufgeweckt wird, Zwangsfreiheit von Regeln so in der Kunst auszuüben, daß diese dadurch selbst eine neue Regel bekommt, wodurch das Talent sich als musterhaft zeigt.«<sup>68</sup>

Kant attestiert der Kunst mit diesem Geniebegriff zum ersten einen permanenten Innovationszwang<sup>69</sup> und zeigt zugleich implizit einen Mechanismus auf, der für alle Systeme gilt; sie existieren nur kraft der Fortsetzung ihrer Operationen, hier durch »Nachfolge für ein anderes Genie«. Wie alle Kommunikation kann auch Kunst nur ex post als solche beobachtet werden. Kunst konstituiert sich danach durch eine doppelte Differenz, zum einen auf der Seite der Fremdreferenz gegenüber der Natur oder Realität, die nicht einfach nachgeahmt werden darf, und zum anderen auf der Seite der Selbstreferenz gegenüber den eigenen »Regeln«, die in jedem gelungenen Werk ein Stück weit neu definiert werden (müssen). Es handelt sich also um ein zweifaches Nachahmungsverbot, sowohl auf der Informations- als auch auf der Mitteilungsseite. Damit ist ein Innovationszwang eingebaut, der die Kunst von der ebenfalls realitätsverdoppelnden Religion unterscheidet, die auf der Mitteilungsseite durch Kanonisierung eher zu Innovationsverboten oder sogar Bildverboten neigt. Der diesem Wiederholungsverbot zugrundeliegende Code soll hier provisorisch<sup>70</sup> als gestaltet/ungestaltet definiert werden. Diese Unterscheidung zielt auf das Problem vor dem jede Verdopplung steht. Soll sie, da sie in der Verdoppelung der Realität<sup>71</sup> Differenz und Wiederholung zugleich leisten muß, diese in der Schwebe halten, oder sich »gestaltend« eher für Differenz oder »nicht gestaltend« eher für Wiederholung entscheiden. Die Einheit der Kunst im Wortsinne von *poesis* würde dann Luhmann folgend in einem ständigen Oszillieren zwischen diesen beiden Seiten der »Gestalt« liegen.<sup>72</sup> Friedrich Schlegel hat dies für die romantische Poesie so formuliert:

---

68. KdU, B200, Hervorhebungen – J.B.

69. Der später in Adornos berühmtem auf Kunst bezogenen Diktum gipfelte: »Tradition vermag einzig fortzubestehen in dem, was unerbittlich sich ihr versagt.« Adorno 1977, S.320.

70. Provisorisch deshalb, weil im Rahmen dieser Arbeit keine umfassenden Begründungen und Ausarbeitungen möglich sind.

71. Die Verdoppelung durch Kunst führt zum einen zum Imaginären, bleibt aber in der Realisation des Kunstwerkes als wahrnehmbarer Gegenstand auch immer im Realen.

72. »Dann kann aber Einheit letztlich nur als Kreuzen der Grenze, als Oszillation gedacht werden.« schreibt Luhmann im Rahmen von Überlegungen zu einem allgemeinen Beobachtungsbegriff in Luhmann 2000, S.128.



»Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.«<sup>73</sup>

Kunstkommunikation findet dann also dort statt, wo Kommunikationsangebote explizit oder implizit mit der Unterscheidung gestaltet/ungestaltet oder Ableitungen daraus beobachtet werden, und diese Beobachtung provozieren. Das Kunstwerk erscheint so nicht als einfach nur schöner oder angenehmer Gegenstand (wie etwa ein Tisch), sondern zugleich als Reflexion über sein Gestaltet-Sein vor dem Horizont anderer Gestaltungsmöglichkeiten. Die Fortsetzung der Kommunikation durch Beobachten dieses Gestaltet-Seins ist hier, wie immer, durch jede unterscheidende und bezeichnende Tätigkeit möglich: sowohl *produzierend*, in dem weitere Kunstwerke entstehen, als auch *reproduzierend*, in dem dieses So-Gestaltet-Sein beobachtet wird.

In einer Art re-entry wird auf der Seite »gestaltet« die zu Grunde liegende Differenz wieder eingeführt und erscheint, dann als Dichotomie von bildend/abbildend.<sup>74</sup> Das heißt, dass das Nicht-Gestaltete nicht verschwindet, sondern als Abgebildetes immer mitgeführt wird. Ableitungen dieser Differenz wären etwa Kants Unterscheidung von produktiver und reproduktiver Einbildungskraft, die von Form und Stoff<sup>75</sup> oder die von Kreativität und Nachahmung. Vielleicht wäre es sogar denkbar, in einer Art Opposition zum System der Massenmedien, die nach Luhmann<sup>76</sup> mit der Leitdifferenz Information/Nichtinformation arbeiten, von der Leitdifferenz Mitteilung/Nicht-Mitteilung zu sprechen. Die bloße Abbildung oder Nachahmung würde dann als Nicht-Mitteilung gelten, weil sie nicht oder nur sehr schwach als Selektion ausgewiesen ist. Für die Zwecke dieser Arbeit soll aber am Vorschlag gestaltet/nicht gestaltet festgehalten werden, da sich mit diesem auch der Bezug zur Wahrnehmung von Objekten besser herstellen lässt. Außerdem kann dieses Dual einfacher auf beide in einer Kommunikation unterschiedenen Selektionen bezogen werden. Denn »nicht gestaltet« kann nicht nur fremdreferentiell auf das bezogen werden, was im Kunstwerk als Welt, Realität oder Inhalt erscheint, sondern ein Kunstwerk kann auch auf der Seite der Mitteilung zu großen Teilen als redundante Wiederholung seiner Vorgängerwerke betrachtet werden, die

73. Athenäums-Fragment Nr. 116, in KSA, Bd. 2, S. 182f.

74. »Bildend« soll hier natürlich keine Beschränkung auf »bildende Kunst« implizieren.

75. Etwa in Schlegels Lyceum-Fragment Nr. 177, in KA, Bd. 2, S. 162.

76. RdM, S. 36

damit zum Vorbild werden. Stile sind dann Programme, die regeln, in welchem Maße solche Selbstreferenz erforderlich ist. Kant diskutiert dies unter dem Begriff der Nachahmung, die weder so weit gehen darf, dass sie zur bloßen »Nachäffung« wird, noch so willkürlich erfolgen darf, dass sie zum Manierismus verkommt.<sup>77</sup>

Ebenso bezieht sich »gestaltet« nicht nur auf die Formfindung der Mitteilung, sondern ebenso thematisch auf die »Welterzeugung« durch Kunst. Historisch kann dabei sicher eine Verschiebung des Präferenzwertes beobachtet werden. Ging es der Renaissance in ihrer Antikenbegeisterung noch um eine Abbildung zum einen der Natur und religiöser Motive, zum anderen der als vorbildlich bestimmten antiken Kunst, so verschiebt sich vor allem mit dem Genie-Begriff die Präferenz zunehmend auf Innovation und damit Differenz zur Realität einerseits und zu den Vorgängerwerken andererseits. Insbesondere die Kunstauffassung der Romantik stellt auf diese Präferenz um, was von Hegel bekanntlich nicht nachvollzogen wurde.<sup>78</sup> Vielleicht kommt eine Definition Schlegels meiner begrifflichen Intention von »gestaltet« am nächsten, wenn er, allerdings mit dem Terminus »gebildet« schreibt:

»Gebildet ist ein Werk, wenn es überall scharf begrenzt, innerhalb der Grenzen aber grenzenlos und unerschöpflich ist, wenn es sich selbst ganz treu, überall gleich und doch über sich selbst erhaben ist.«<sup>79</sup>

Drei Aspekte müssen bei der Beobachtung der Unterscheidung gestaltet/nicht gestaltet betont werden. Zum ersten handelt sich immer um Operationen, die da sie im System der Kunst erfolgen, eine Realitätsverdoppelung implizieren, auf die sich der Code bezieht. Es handelt sich also nicht um Gestaltungsprozesse in einer gegenüber dem Beobachter als Kontinuität erscheinenden Realität, so, wenn etwa in der Mineralogie von Gestaltbildung bei Kristallen die Rede ist. Zum zweiten erfolgt diese Realitätsverdoppelung und der mit dieser einhergehende Unterscheidungsgebrauch immer mit und durch wahrnehmbare Objekte<sup>80</sup>, also nicht nur im symbolischen Raum einer bestimmten Kommunikationssequenz, und damit auch nicht in einer bloßen Kommunikation über Kunstwerke als Gegen-

---

77. KdU, B 201, A 198f.

78. Vgl. hierzu Wyss 1997.

79. Athenäums-Fragment Nr. 297, in KSA, Bd. 2, S. 215.

80. »Zwar leisten, wie gesagt, auch Sprache und Religion bereits eine solche Realitätsverdoppelung, von der aus die Welt, wie sie vorgefunden wird, als Realität bezeichnet werden kann. Aber die Kunst fügt diesen Umweg zur Realität über die Imagination einen neuen Aspekt hinzu, und dies durch Realisation im Bereich wahrnehmbarer Objekte.« KdG, S. 229.

stände oder Waren. Dies führt in der Romantik zu der schon oben zitierten Auffassung, Kunst könne nur durch Kunst kritisiert werden:

»Ein Kunsturteil, welches nicht selbst ein Kunstwerk ist, entweder im Stoff, als Darstellung des notwendigen Eindruckes in seinem Werden, oder durch eine schöne Form und einem im Geist der alten Satire liberalen Ton, hat gar kein Bürgerrecht im Reich der Kunst.«<sup>81</sup>

Schließlich müssen Kunstwerke zum dritten immer von einfachen Artefakten unterschieden werden. Auch diese sind selbstverständlich »gestaltet«. Aber die Differenz zu »nicht gestaltet« wird in ihnen nicht zur Reflexion gebracht. Sie sind »undurchsichtig«, ihre Gestalt verweist nicht auf Möglichkeitsspielräume. Sie sind »technisch« im Sinne Luhmanns, der Technik »als eine Entlastung der informationsverarbeitenden Prozesse von der Aufnahme und Mitberücksichtigung aller konkreten Sinnbezüge«<sup>82</sup>, versteht. Kunst leistet diese Entlastung gerade nicht. Sie ist aber auch nicht »durchsichtig« wie die Angebote der Massenmedien, die versuchen als reine, objektive Information oder Unterhaltung zu erscheinen und ihr »Gestaltet-Sein« in der Regel nicht explizit thematisieren.

Nur Anschlusskommunikationen, die mit Bezug auf andere Kunst selbst wieder mit der Codierung gestaltet/nicht gestaltet operieren, das vorausliegende Werk also nicht nur einfach darstellen oder wiederholen, sondern mit Hilfe eigenen Formgebrauchs ein neues Werk »gestalten«, setzen das System Kunst fort. In der Musik ist dies in der Interpretation gegeben, im Theater in der Notwendigkeit ein Stück immer wieder zu inszenieren, in der bildenden Kunst nicht nur durch neue Werke sondern auch schon dadurch, dass jede Ausstellung, jede Neuarrangierung im Museum, das einzelne Kunstwerk in einen neuen Beziehungsraum stellt, und damit seine Formen re-interpretiert und einer Neubestimmung aussetzt.<sup>83</sup> Dies verweist auf die Notwendigkeit der Emergenz von Wahrnehmungsprogrammen und Dispositiven, die regeln, in welcher Weise die strukturelle Kopplung von Bewußtsein und Kommunikation erfolgt.

Wie in jeder Unterscheidung wird im Dual gestaltet/nicht gestaltet die jeweils andere Seite im Gebrauch der Unterscheidung immer mitgeführt. »Gestaltet« erscheint, wenn auch nur implizit, also immer als von »nicht gestaltet« und nicht etwa »nicht wahr« unterschieden. Erst auf einer zweiten, historisch starken Variationen ausgesetzten, Programm-Ebene kann

---

81. Lyceum-Fragment Nr. 117, in KSA, Bd. 2, S. 162.

82. GdG, S. 367.

83. Das führt heute bekanntlich so weit, dass der Kurator oft der eigentliche Künstler zu sein scheint, dem die »einfachen« Künstler nur noch das »Medium« liefern, dass jener zur eigentlichen Form arrangiert.

die basale Differenz dann mit anderen Unterscheidungen, etwa wahr/unwahr in Beziehung gesetzt und – um nur ein bekanntes Beispiel zu zitieren – das Schöne als der Schein des Wahren angesehen werden. Die Codes selbst sind autonom. Die beiden Seiten der Unterscheidung schließen sich also nicht aus, sondern bedingen sich gegenseitig, sind zwei Seiten einer Form, die durch genau diese Unterscheidung entsteht. Nicht-Gestaltetes als andere Seite einer strikten Codierung gibt es nur dort, wo auch Gestaltetes möglich ist. Das schon vorgeschlagene re-entry führt dann zur Unterscheidung von bildend/abbildend, der zumindestens in der Kunstreflexion eine größere Rolle spielt, als die implizit als selbstverständlich vorausgesetzte Differenz von gestaltet/nicht gestaltet.<sup>84</sup> In dieser Selbstverständlichkeit zeigt sich die erfolgreiche Evolution eines Systems. Auch in der Wissenschaft wird nicht laufend darauf referiert, dass mit dem Wahrheitscode gearbeitet wird.<sup>85</sup>

Die beiden Seiten der Unterscheidung bildend/abbildend können dann nicht mehr als einfache Negationen der jeweils anderen Seite aufgefasst werden. Es handelt sich vielmehr um eine Vier-Seiten-Form in der die jeweils andere Seiten nicht-bildend und nicht-abbildend enthalten sind. Dies ist besonders deshalb zu betonen, weil es Aussagen mit der Unterscheidung abbildend/nicht abbildend auch in anderen Funktionssystemen gibt: etwa in der Diskussion über die Zuverlässigkeit von Messmethoden oder die Präzision von Modellen in der Wissenschaft. Diese werden dort aber seit der Moderne einem Wahrheitskalkül unterworfen, der für die Wissenschaft die Möglichkeit »bildend« als Positivwert<sup>86</sup> in der Unterscheidung von »abbildend« erscheinen zu lassen, ausschließt.<sup>87</sup> Vielleicht ist es der Mangel an strikter Binarität der den Code bildend/abbildend

---

84. Vielleicht wäre es daher sogar erforderlich je nach Beobachterperspektive Funktions-, Leistungs- und Reflexionscodes zu unterscheiden, für die Kunst also etwa: gestaltet/nicht gestaltet, interessant/langweilig und bildend /abbildend.

85. An der Universität als Organisation, in der mehrere Funktionssysteme relevant sind, ist das schon eher notwendig, weil kritisch. Die Überlagerungen mit Codierungen aus der Politik (insbesondere dem Recht) und der Wirtschaft sind unübersehbar und werden heiß diskutiert.

86. »Der Positivwert funktioniert als Präferenz, also als Symbol für Anschlussfähigkeit, und er funktioniert zugleich als Legitimation für den Gebrauch des Codes selbst. Er symbolisiert das, was vom Gegenwert unterschieden wird, und er legitimiert zugleich die Unterscheidung selbst.« GdG, S. 365.

87. Heisenbergs Unschärferelation führt dann allerdings auch in der Physik wieder einen Beobachter ein, der eben nicht als unabhängig von dem gedacht werden kann, was er beobachtet.

schwächer als etwa wahr/unwahr erscheinen lässt. Dies hat möglicherweise dazu beigetragen, dass sich die Kunst als Erfolgsmedium stärker als andere Systeme nach wie vor auf Regionalisierungen und Wahrnehmungen stützen muß, und sich nicht – wie die Wirtschaft von den lokalen Märkten – von den Museen befreien konnte. Diese »nebulöse« Codierung<sup>88</sup> hat darüber hinaus dazu beigetragen, den Wechsel der Codeseiten zumindestens zu erschweren, und so anders als etwa im Wirtschaftssystem nur eine geringe Technisierung<sup>89</sup> des Codes zugelassen. Mit der modernen Setzung von »bildend« als Präferenzwert bleibt der Wechsel auf die andere Seite nach wie vor möglich, davon zeugen nicht nur die immer wieder einsetzenden Realismen in der Kunst, sondern auch der in der Rezeption immer wieder zu beobachtende Versuch auch den abstraktesten und willkürlichsten Formen noch Abbildungsqualität zuzuschreiben.

Der Begriff »bildend« oder »imaginativ« ist auch nicht auf die Produktion von Kunst allein zu beschränken, es handelt sich also um einen Code, der jede Kunstkommunikation also die Herstellung und die Rezeption<sup>90</sup> von Kunstwerken regelt. Ohne eine mit dem Kunst-Code operierende Anschlusskommunikation würde überhaupt kein Kunstwerk möglich sein, weil es dann schlicht nicht als Kunstwerk sondern als bloßer Artefakt<sup>91</sup> verstanden werden würde. Denn kommt es anhand von Kunstwerken zu Anschlusskommunikationen, die mit einem anderen Code operieren, findet auch ein Wechsel der Systemreferenz statt, etwa wenn diese als knappes Gut und daher teure und zu Spekulationszwecken dienende Ware im Wirtschaftssystem beobachtet werden.

Möglicherweise besteht eine besondere historische Affinität der Kunst zum System der Massenmedien, dass nach Luhmann mit der Differenz Information/Nichtinformation<sup>92</sup> operiert, also in besonderer Weise Kommunikationen wegen ihres nicht nur temporalen Neuigkeitswertes prozessiert. Insofern sind bestimmte Phänomene des 19. Jahrhunderts sowohl als Kunst als auch Massenmedien bestimmbar, etwa das Panorama oder die Photographie. Beide Bestimmungen schließen sich weder aus, noch stehen sie in einem Verhältnis der Über- oder Unterordnung, sondern sie spiegeln ein gegenseitiges Leistungsverhältnis. So wie die Kunst mit ihren

---

88. So die Bezeichnung in Fuchs 1993.

89. Siehe zum Begriff der Technisierung Seite 144.

90. Herstellung und Rezeption sind als handlungstheoretische Begriffe im Rahmen einer Kommunikationstheorie in Bezug nicht nur auf Kunst ohnehin fraglich.

91. Wovon dann die einschlägigen Anekdoten über von Reinigungspersonal weggeräumter moderner Kunst berichten.

92. RdM, S. 36.

## »Schauplätze«

Innovationen das System der Massenmedien mit Ereignissen versorgen kann, über die berichtet wird, mit denen unterhalten werden kann, oder die der Werbung dienen<sup>93</sup>, so kann sich andererseits Kunst auf Formen und Themen der Massenmedien beziehen. Massenmedien werden in diesem Sinne nicht als Verbreitungsmedien gedacht, die dafür sorgen, dass die Reichweite von Kunstwerken erhöht wird, sondern als Kommunikationsmedium der Gesellschaft, das zunehmend die Realität repräsentiert<sup>94</sup>, auf die sich Kunst dann verdoppelnd beziehen kann.

»Massenmedien sind also nicht in dem Sinne Medien, dass sie Informationen von Wissenden auf Nichtwissende übertragen. Sie sind Medien insofern, als sie ein Hintergrundwissen bereitstellen und jeweils fortschreiben, von dem man in der Kommunikation ausgehen kann.«<sup>95</sup>

Insofern können Kunst und Massenmedien nicht an ihren Gegenständen oder Erzeugnissen unterschieden werden, sondern nur anhand der mit und an diesen vollzogenen Kommunikationen. Eine quantitative Differenzbestimmung, die der einen Seite auratische Einmaligkeit und der anderen massenhafte Verbreitung zuschreibt, ist spätestens angesichts von Technologien wie dem Internet obsolet geworden.

## Code und Programm

Die Stabilisierung eines Codes, der in Bezug zur Funktion des jeweiligen Systems steht, ermöglicht die erfolgreiche Evolution eines Funktionssystems, der damit einhergehenden Leistungsbeziehungen und dessen eigener Reflexion. Auf diesen Code können sich dann verschiedene Programme beziehen und die Entscheidung über den Wert der Codierung (aber eben nicht den Code selbst) strukturieren.

»Funktionssysteme identifizieren sich, ..., als Einheit auf der Ebene ihres Codes, also mittels einer primären Differenz, und sie differenzieren ihre Umweltbeziehungen auf der Ebene ihrer Programme.«<sup>96</sup>

Solche Programme können soziale Einschränkungen definieren (»Kunst wird nur von Künstlern gemacht.«), temporale Bedingungen formulieren (»Kunst muß modern sein.«) oder sachliche Präferenzen für bestimmte Formen der Mitteilung (etwa bevorzugte Materialien) oder Themen ausdrücken. Letztlich findet auch die Differenzierung in Gattungen anhand von Programmen statt, die etwa regeln, ob eine Performance nun

---

93. Zu dieser Dreiteilung vgl. RdM, S. 53ff.

94. »Die Funktion der Massenmedien wäre demnach nicht in der Produktion, sondern in der Repräsentation von Öffentlichkeit zu sehen.« RdM, S. 188.

95. RdM, S. 121.

96. RdM, S. 129.

Theater, Tanz oder bewegte Plastik sei oder ein gemaltes Bild Werk der bildenden Kunst oder »nur« Bühnenbild.

Programme sorgen so erstens für eine Einschränkung der Möglichkeiten zwischen den beiden Seiten des Codes zu wechseln<sup>97</sup>, in dem sie festlegen, welche thematischen oder formalen Bedingungen erfüllt sein müssen, damit der Präferenzwert erreicht werden kann. Dieser Punkt ist auch das Einfallstor für Techniken und Technologien aller Art. So hat sich das geforderte Maß an Realitätstreue im Film durch technische Innovationen laufend verschoben: reichten zunächst kleinformatige tonlose Schwarz/Weiß-Aufnahmen aus, um Realitätseindrücke zu erzeugen, die die Besucher aus Angst vor vermeintlich einfahrenden Zügen aus den Sesseln jagten, so ist man heute im Streben um Immersion bei »Cinemascope«-Formaten »Technicolor«-Farben und »Dolby-Surround«-Ton angelangt. Diese Konditionierung durch Programme ermöglicht bei konstantem Code eine hohe Variabilität und Komplexität auf der Ebene der Programme.<sup>98</sup> Der Maler kann mit ungewohnten Materialien experimentieren, der Film Techniken der Bildmanipulation aufgreifen, das Theater neue Medien integrieren.

Über Programme sind dann zweitens auch Beziehungen zu anderen Funktionssystemen entwickelbar, die der Codierung selbst unzugänglich sind.<sup>99</sup> Dargestellt wird, was verkauft werden kann, weil nur so der Künstler sein eigenes Überleben (nicht das der Kunst überhaupt) sichert. Nicht dargestellt wird, was politisch nicht opportun ist und daher die Aufführung eines Stückes (aber nicht das Funktionssystem Kunst) gefährden würde.

Über Programme kann schließlich auch geregelt werden, in welcher Weise die Kommunikationsangebote des jeweiligen Funktionssystems den Beobachtungen psychischer Systeme, also Wahrnehmungen, ausgesetzt werden. Eine Theateraufführung ist in dieser Hinsicht ein Programm, das vor allem der Erwartungsfestlegung in Hinsicht auf Kommunikation und

---

97. »In dem Maße, in dem der Übergang zum anderen Wert erleichtert wird, entsteht Kontextfreiheit der Operation und damit zu viel Spielraum, der dann wieder eingeschränkt werden muss. Deshalb bilden sich im Zuge der Evolution von Codierungen eine Zusatzsemantik von Kriterien, die festlegen, unter welchen Bedingungen die Zuteilung des positiven bzw. negativen Wertes richtig erfolgt. Wir werden diese Konditionierungen Programme nennen.« GdG, S. 362.

98. »Sie hängen sich wie ein riesiger semantischer Apparat an die jeweiligen Codes; und während die Codes Einfachheit und Invarianz erreichen, wird ihr Programmbereich, gleichsam als Supplement dazu, mit Komplexität und Veränderlichkeit aufgeladen.« GdG, S. 362.

99. Vgl. GdG, S. 377f.

Wahrnehmung dient. Schon vor der Aufführung wird damit sachlich erwartbar, welche Arten von Darstellung für die Theaterinszenierung relevant sind und welche nicht: etwa durch die Teilung von Bühnenraum und Zuschauerraum. Es kann sozial festgelegt werden, wer Schauspieler ist: also nicht der auf der Bühne sitzende Zuschauer im Theater noch des 18. Jahrhunderts. Und es wird über zeitliche Grenzen, die durch Aufziehen und Schließen des Vorhanges oder durch akustische Signale markiert werden, definiert, was zur Aufführung gehört. Doch wird es hier notwendig zu unterscheiden und zwei Arten der Konditionierung voneinander zu trennen, die in einem allgemeinen Programm-Begriff verschmelzen. Es gibt zum einen Konditionierungen, die *innerhalb* eines Werkes regeln, wie die Kunst-Codierung spezifiziert wird: im Theater Aufführungspraxis, in der Malerei Regeln für die angemessene Art der Perspektive, die eben nicht zwingend wissenschaftlichen Ansprüchen genügen muß, etc. Es gibt aber offenbar aber eine zweite, gleichsam *äußere*, Art von Konditionierung. Diese richtet sich erkennbar nicht auf die aktuelle Anwendung eines Codes sondern allgemeiner auf die Entscheidung darüber, ob und was überhaupt mit einem bestimmten Code beobachtet werden soll oder kann.<sup>100</sup> Die Notwendigkeit einer solchen Erwartungseinschränkung in einer funktional differenzierten Gesellschaft wurde schon oben skizziert. Sie tritt als Problem für die Funktionssysteme selbst auf, die nur mit ihrem Code und keinem anderen operieren können, und daher auf Mechanismen angewiesen sind, die ihre Ausdifferenzierung und Entwicklung stützen.<sup>101</sup>

Programme, die durch Konditionierung von Wahrnehmungen und daran gekoppelte Kommunikationen nicht über die Codewerte, sondern über die Geltung eines Codes entscheiden, und damit Strukturfunktion erhalten, sind eben Dispositive. Das Untersuchungsinteresse soll daher nicht auf die grundsätzliche Frage gerichtet werden, mit welchem Code ein System operiert, sondern welche Konditionierungen und Restriktionen erfolgen, um codierte Operationen fortzusetzen. Dazu ist es erforderlich, den Begriff der Operation genauer zu fassen. Dies erfolgt mit dem Begriff der Form und damit auch in der Unterscheidung der Form vom Medium.

---

100. Vgl. zu einem allgemeineren Erwartungsfestlegung fassenden Programmbegriff: SoS, S. 432f.

101. Bei Luhmann steht hier wohl der Begriff »symbiotische Mechanismen«, der allerdings begrifflich etwas problematisch, »den Bezug zur organischen „Infrastruktur“« regeln soll. Luhmann 1981b, S. 230.



## Formen

Ein Medium besteht also, was immer es sonst sein mag,  
in der Ermöglichung der im System zugelassenen Formen.<sup>102</sup>

Ein von Übertragungsmetaphorik befreiter Kommunikationsbegriff verlangt nach einem Begriff des Mediums, der dieses nicht als die Mitte oder das Vermittelnde zwischen Sender und Empfänger definiert, sondern Medien als etwas beschreibt, das dazu beiträgt, die Unwahrscheinlichkeit<sup>103</sup> des oben skizzierten Selektionsgeschehens zu verringern. Die dafür notwendige Unterscheidung, die zugleich einen Paradigmenwechsel in den Leitbegriffen vollzieht, hat Luhmann vorgeschlagen:

»Kommunikationssysteme konstituieren sich selbst mit Hilfe einer Unterscheidung von Medium und Form.«<sup>104</sup>

Im folgenden sollen die Implikationen dieses Konzeptes für die hier behandelten Themen freigelegt werden. Dazu soll erstens nach dem Ursprung dieser Unterscheidung gefragt und versucht werden, ein Verständnis von Form und Medium zu entwickeln, das noch etwas weiter als bei Luhmann von diesem Ursprung entfernt ist. Es wird zweitens zu prüfen sein, inwieweit mein Codevorschlag für das Kunstsystem mit dem Konzept Form/Medium kompatibel ist und schließlich soll drittens versucht werden zu zeigen, auf welche Weise Systeme in der Lage sind, Form/Medium-Verhältnisse auszudifferenzieren und zu stabilisieren.

Die Differenz von Form und Medium hat Luhmann in seinem Spätwerk<sup>105</sup>, aus Heiders Unterscheidung von Ding und Medium<sup>106</sup> entwickelt. Sie ist bei Luhmann durch die Metaphorik von Element und Kopplung noch relativ nahe an Heiders mechanistischem Modell von Ding und Medium geführt, der diese Unterscheidung vor allem als eine von Innenbestimmtheit (Ding) und Außenbestimmtheit (Medium) dachte. Die Begriffe wurden dann von Heider mit Metaphern illustriert, die mit der Differenz von Härte und Weichheit, fester und loser Kopplung, etc. arbeiten.<sup>107</sup> Damit war gegenüber dem antiken Substanzbegriff noch nicht

## Form und Medium

102. In Paraphrase zu Luhmanns Strukturbegriff: »Eine Struktur besteht also, was immer sie sonst sein mag, in der Einschränkung der im System zugelassenen Relationen.« SoS, S.384.

103. Die These von der Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation findet sich zentral vor allem in Luhmann 1981a.

104. Luhmann 1998, S.195. Form/Medium tritt damit an die Stelle der alten, zu dieser quer stehenden, Leitunterscheidung System/Umwelt.

105. Zunächst in Luhmann 1986b; dann prominent vor allem in KdG, S.165ff.

106. Heider 1925.

allzuviel gewonnen. Nur wenn das Medium konsequent nicht als das Substrat selbst<sup>108</sup>, sondern als »Arrangement der Differenz von medialem Substrat und Form«<sup>109</sup> verstanden wird, kann eine Re-Ontologisierung vermieden werden. Dass es materielle Voraussetzungen für das Operieren von Systemen gibt wird nicht bestritten, entscheidend für Kommunikation ist aber, wie darauf aufbauend Differenzen durch Systeme prozessiert werden. Luhmann hat hier vor allem die Unterscheidung von koppeln / entkoppeln fruchtbar gemacht.

»Formen werden in einem Medium durch feste Kopplung seiner Elemente gewonnen. ... Formen, die durch feste Kopplung der Möglichkeiten eines Mediums gebildet werden, unterscheiden sich selbst (Innenseite) von den anderen Möglichkeiten, die das Medium bietet. (Außenseite).«<sup>110</sup>

Das einschlägige Beispiel ist dafür die Sprache, in der die Form/Medium-Unterscheidung nicht nur anhand der Kopplung von Wörtern zu Sätzen gezeigt werden kann, sondern die mit der Ebenenschachtelung Buchstaben/Wörter/Sätze/Texte auch zeigt, dass Formen, die in einem Medium gebildet werden, immer auch selbst zum Medium werden können, in dem wiederum Formen gebildet werden. Dieses Koppeln und Entkoppeln von Elementen führt, wie Luhmann betont, nicht zu einem »Verbrauch« des Mediums.<sup>111</sup> Die Form, in der die Elemente strikt gekoppelt sind, existiert kürzer als das Medium. Sie existiert streng genommen, nur im Moment der Operation, in der ein System eine Form in Differenz zu einem Medium verwendet. Denn der anschließende Gebrauch der gleichen Differenz findet an einer anderen Zeitstelle statt und führt damit zwangsläufig einer weiteren Differenz ein: da die erste Differenz wiederholt und nicht eine andere gewählt wurde. Jede Operation erweitert auf diese Weise den Möglichkeitsraum des Systems, indem die Wiederholung einer Form eine mögliche Fortsetzung wird. Das Stück wird noch einmal gegeben, obwohl es auch hätte abgesetzt werden können. Es wird unverändert gegeben, obwohl Korrekturen nach der Kritik an der ersten Auffüh-

107. Siehe dazu auch die von mir herausgegeben Aufsätze in Brauns 2002.

108. So etwa Schmidt: »Unter >Medien< verstehe ich alle materiellen Substrate von Kulturtechniken, die als zeichenhafte (semiotische) Kommunikationsmittel genutzt werden können.« Schmidt 1999, S.126.

109. Khurana S.116.

110. KdG, S.169

111. »Ferner ist bemerkenswert, daß die Bildung von Formen die Möglichkeiten des Mediums nicht verbraucht, sondern zugleich regeneriert. ... Formen erfüllen diese Regenerierfunktion dadurch, daß sie typisch kurzfristiger existieren als das Medium selbst. Sie koppeln und entkoppeln das Medium, könnte man sagen.« KdG, S.170.

rung möglich gewesen wären. Diese Wiederholung ist aber keine einfache Wiederholung, da sich ihr Sinnhorizont gegenüber der ersten Verwendung verschoben hat. Denn die vorhergehende Verwendung wird Bestandteil des neuen Horizonts.

Das Medium erscheint damit als die latente Kontingenz jeder Formbildung.<sup>112</sup> In dieser abstrakten Formulierung bleibt offen, ob sich diese Kontingenz der Formbildung durch die Kombinationsmöglichkeiten eines aus lose gekoppelten Elementen gebildeten Mediums ergibt, oder ob diese Kontingenz aus offenen Selektionshorizonten abgeleitet wird. Im Falle einer Theaterinszenierung wird man vom Stück als Medium nicht allein deshalb sprechen können, weil dieses in Szenen und Sätze zerlegt werden kann. Die dadurch mögliche Dekomposition und Rekombination der Textfassung (gekürzt oder ungekürzt, in der Urfassung oder der Überarbeitung) ist nicht der einzige Selektionshorizont, sondern ebenso die Möglichkeit, dieses Stück (unter anderen desselben Autors oder mit einer ähnlichen Aussage) zu wählen, es mit verschiedenen Schauspielern zu besetzen, dieses oder jenes Bühnenbild zu wählen, etc. Als Medium erscheint so der virtuelle Möglichkeitsraum, in dem eine bestimmte Form (eine bildliche Darstellung, ein konkrete Zahlung, ...) gewonnen wird. Form ist dann das, was in einer bestimmten Kommunikation aktuell verwendet wird, Medium jenes, was als deren Möglichkeitshorizont virtuell präsent ist. Form und Medium haben damit den gleichen Realitätsstatus, beide sind als aufeinander verweisende Differenz real gegeben. Das hat Thomas Khurana in einem bemerkenswerten Aufsatz beschrieben:

»Das Medium ist – wenn man es als operationalisiert in einem verzeitlichten System betrachtet – nur an den Formen erkennbar, es bildet ihre Grenze, ihren Horizont oder Hintergrund. Es ist gegeben erstens als das nicht aktualisierte Reservoir möglicher Kopplungen, aus dem die aktuelle Form seligiert erscheint, und zweitens zugegen in Gestalt der offenen Möglichkeiten des Anschlusses anderer Formen. Das Medium also ist im Falle temporalisierter Verhältnisse immer nur als Vergangenheit und Zukunft der Form präsent und nie als Aktualität an sich selbst. Das Medium ist hier eine „reine Virtualität“ (Luhmann)«<sup>113</sup>

*In der Operation ist das Medium also nicht die (andere) Möglichkeit der Form, die ja erst in Zukunft realisiert werden kann, sondern die virtuelle Präsenz dieser Möglichkeit, das Aufscheinen des auch Anders-Möglichen.*

---

112. KdG, S.168.

113. Khurana 1998, S.115f.

## »Schauplätze«

»Denn das Mögliche steht dem Realen entgegen; der Prozeß des Möglichen ist also eine „Realisierung“. Demgegenüber steht das Virtuelle dem Realen nicht entgegen; es besitzt volle Realität durch sich selbst. Sein Prozeß ist die Aktualisierung.«<sup>114</sup>

Damit nimmt das Medium in der Unterscheidung Form/Medium genau die Position ein, die in der informationstheoretischen Unterscheidung von Information und Redundanz die Redundanz einnimmt. Redundanz hier in des Wortes ursprünglicher Bedeutung als »Überfülle«.<sup>115</sup> Das hat auch Luhmann betont:

»Die Unterscheidung Medium/Form lässt sich auch an Hand der Unterscheidung Redundanz/Varietät erläutern. Die Elemente, deren lose Koppelung das Medium bildet, also zum Beispiel die Buchstaben einer Schrift oder die Worte eines Textes, müssen problemlos wiedererkennbar sein. Sie enthalten geringe Information, weil die Information, die das Kunstwerk auszeichnet, erst durch Formbildung gewonnen werden soll. Die Formbildung erst bewirkt Überraschung und garantiert Varietät, weil es dafür mehr als nur eine Möglichkeit gibt ...«<sup>116</sup>

Jede Beobachtung einer Form impliziert also auf ihrer Außenseite einen Möglichkeitsraum, der als Kontingenz sichtbar wird.<sup>117</sup> Anders als in der traditionellen Metapher von Form und Substanz, in der die Form durch Einprägen in ein vorher vorhandenes Material (die Substanz) gewonnen wird, kann dem Medium in der Relation Form/Medium aber kein temporales oder gar ontologisches Primat zugewiesen werden. Das hat schon Friedrich Schlegel in seiner Unterscheidung von Form und Materie betont.<sup>118</sup> Er definiert »Materie« als ein »Chaos von Elementen«, die aber »kein Gegenstand des Bewußtseyns« ist. Man erkennt die Parallele zu Luhmanns Definition des nicht beobachtbaren, lose gekoppelten Mediums. Denn, so Schlegel, »... es ist das Merkmal des Chaos, das nichts darin unterschieden werden kann; und es kann nichts in Bewußtseyn kommen, was nicht unterschieden ist.« Daraus folgert Schlegel, dass nicht Materie zu Form wird, sondern » ... die Form ist gegeben, und die Materie wird in uns

---

114. Deleuze 1992, S. 84.

115. Im lateinischen steht *redundatio* für Überfülle und *redundatus* für überströmend, zurückflutend.

116. KdG, S. 170.

117. GdG, S. 482

118. Vgl. Schlegel 1991, S. 34ff. Alle folgenden Zitate ebenda. Es ist zu vermuten, dass eine kritische Analyse von Schlegels Überlegungen zeigen würde, dass sein Modell moderner war, als das Heiders über 100 Jahre später.

hervorgebracht.« Das Medium (Schlegels Materie) entsteht erst durch Beobachtung.

Die Differenz von aktuell gewählter Form und als Möglichkeitsraum virtuell präsentem Medium ist also immer beobachter- und systemrelativ.

»Von der Systemtheorie aus ist ... zu bemerken, daß Medien und Formen jeweils von Systemen aus konstruiert werden. Sie setzen also immer eine Systemreferenz voraus. Es gibt sie nicht »an sich«. Somit ist die Unterscheidung von Medium und Form ebenso wie der mit ihr eng zusammenhängende Begriff der Information ein rein systeminternes Produkt. Es gibt keine entsprechende Differenz in der Umwelt.«<sup>119</sup>

Ein Gegenstand oder Objekt selbst ist nicht die Form<sup>120</sup>, sondern die Differenz von Form und Medium kann von Systemen *am* Objekt gewonnen werden. Objekt und Form stehen sozusagen quer zueinander. Verdankt sich das Objekt einer Unterscheidung von einem unbestimmten aber präsenten Kontext, so entsteht die Form durch die Unterscheidung von einem virtuellen Medium. Das selbe »Objekt«, es wurde oben bereits betont, kann daher Anlass für sehr unterschiedlichen Beobachtungen in den verschiedenen Systemen werden, also divergierende Formen ermöglichen. Im Wirtschaftssystem (das nur Zahlungen kennt) wird die Inszenierung als zu teuer beobachtet, weil unterstellt wird, auch niedrigere Gagen und eine preiswertere Ausstattung seien möglich gewesen. Dazu wird auf preiswertere Inszenierungen an anderen Orten verwiesen. Das politische System (und in dessen Gefolge vielleicht auch das Rechtssystem) kann bestimmte textliche Aussagen, als illegitim und nicht durch die Kunstfreiheit gedeckt betrachten und Zensur einführen.<sup>121</sup> Für das Kunstsystem und seine professionellen Beobachter hingegen wird vor allem die Differenz zur letzten Inszenierung des selben Regisseurs oder des selben Stückes von Interesse sein.

Der Code gestaltet/nicht gestaltet setzt genau an dieser Stelle an, da er die Formbildung selbst betrifft. Mit ihm wird beobachtet, nicht dass, sondern wie in einem Medium Form gewonnen werden kann. Dies beginnt auf der Ebene der Wahrnehmung, wenn etwa in der Malerei vorgeführt

#### Form und Code

---

119. KdG, S.166.

120. Ein Objekt ist Form nur als Ding im Medium der Wahrnehmungen. Vgl. Husserl 1991, S.291

121. Das dies nicht an allen Theatern gleichmäßig erfolgt, zeigt das Paris des frühen 19. Jh. Während die Aufführungen der *comédie française* durchaus einer politischen Zensur unterworfen wurden, blieben die Inszenierungen der Volkstheater in einem weitgehend zensurfreien Raum. Hauser 1987, Bd.2, S.611.

wird, wie mit minimalen chromatischen Differenzen Gesichter dargestellt werden können, oder im Theater, wenn die Nuancierung von Sprache und Gesten vorgeführt wird. Zur Ausdifferenzierung des Kunstsystems kommt es dort, wo diese Differenzen bedeutsam werden, und nicht primär der Informationsgehalt des Medienangebotes (im System der Massenmedien, also etwa Zeitungen) oder der Zerstreuungs- und Unterhaltungswert, wie auf den Jahrmärkten<sup>122</sup>. Der Unterschied zwischen einer Ware und einem Kunstwerk ist damit weder a priori gegeben noch an den Gegenständen wahrnehmbar.<sup>123</sup> Sondern erst dispositive Rahmen eröffnen den jeweils anderen medialen Horizont. Warenhaus und (Kunstgewerbe)-Museum zeigen im Prinzip die selben Objekte, operieren aber mit unterschiedlichen Form-Schemata. Im Warenhaus tritt die einzelne Ware in ihrer Individualität hinter ihren durch den Preis ausgedrückten Tauschwert zurück.<sup>124</sup> Die Funktion des Warenhauses liegt dann primär auch darin, diesen Tausch zu ermöglichen. Während das Museum andererseits gerade die Individualität des Objektes (die Besonderheit seiner Gestaltung) und damit seine prinzipielle Unersetzbarkeit betont und den Tausch verbietet. Die Weltausstellungen halten zwischen beiden Typen die Waage und waren somit ein hybrides Modell, das außerdem noch politische Funktionen hatte<sup>125</sup>. Vielleicht lag gerade in dieser Ambivalenz ihre Faszination.

Im Unterschied zu den anderen Funktionssystemen wird im Kunstsystem mit dem Code gestaltet/nicht gestaltet also die wahrnehmbare Qualität der »Gegenstände« der Kommunikation in besonderer Weise mitgeführt. Diese Gestalt ist in anderen Systemen irrelevant, die Wahrheit der Aussage im Wissenschaftssystem wird von der Qualität des Druckes nicht beeinträchtigt, der Wert des Geldscheins nicht von der Qualität des Aufdruckes. Es finden hier ebenso wie im Recht höchstens technische Konditionierungen in Bezug auf Speichermedien statt, die sichern sollen, dass ein bestimmter Text lesbar ist und bleibt. Gestaltung kann höchstens als

---

122. Auch Heidegger stellt fest, dass das Werk nicht durch Kunstgenuß bewahrt wird: »Wenn Werke dem bloßen Kunstgenuß dargeboten werden, ist noch nicht erwiesen, daß sie als Werke in der Bewahrung stehen.« Heidegger 1977, S. 57.

123. In den schlichten Worten Heideggers: »Die Werke sind so natürlich vorhanden wie Dinge sonst auch. Das Bild hängt an der Wand wie ein Jagdgewehr oder ein Hut.« Heidegger 1977, S. 3.

124. In all diesen Erscheinungen werden innerhalb der Geldwirtschaft die Objekte in ihrer Einzelheit und Individualität für uns immer gleichgültiger, wesenloser, auswechselbarer, während die sachliche Funktion, die die einzelne Gattung übt uns immer wichtiger wird, uns immer abhängiger macht.« (Simmel 1989, S. 401)

125. Siehe dazu Auerbach 1999.

Fremdreferenz mitgeführt werden, wenn etwa für besonders kunstvoll gefertigte Waren ein höherer Preis gefordert wird. In der Operation selbst verschwindet diese Anforderung, die erforderliche Transaktion (in der Regel also Geldzahlung) folgt den gleichen Regeln, wie jede andere Transaktion auch. Der schöne Gegenstand muss nicht mit schönem Geld bezahlt werden.

Formen werden im Falle von Kunstwerken also auf doppelte Weise gewonnen: zum einen als Form in einem Medium der Anschauung (seien es Töne, Farben, Laute, ...) – Kunstwerke müssen in Differenz zur Umwelt Gestalt haben; zum anderen als Form in einem Medium der Kunstwerke selbst, in dem jedes Werk in Beziehung zu seinen Vorgängern und möglichen Nachfolgern tritt – Kunstwerke müssen anders und neu sein. Im Dispositiv werden also nicht Objekte gezeigt, dies ist erforderlich aber nicht entscheidend, sondern durch Formen Differenzen »erzeugt«, die dann in Diskursen »behandelt« werden können.<sup>126</sup> Diese Formen treten natürlich nicht isoliert und auch nicht in beliebigen, zufälligen Arrangements auf. Vielmehr sind sie in besonder Weise geordnet und bilden Sequenzen. Dies soll zum Abschluss dieses Kapitels untersucht werden

Kommunikation operiert sequenziell, also immer in einem Nacheinander, einer zeitlichen Folge von Operationen. Anders als in der bloßen simultanen Wahrnehmung eines Gegenstandes, die einen Kompakteindruck vermittelt, ist es für Operationen nicht nur im System Kunst notwendig, dass eine Folge von Formentscheidungen produziert und analysiert wird<sup>127</sup>, also Sequenzen gebildet werden. Diese Sequenzen konvergieren nicht in einer Einheit, sie können bestenfalls auf eine Einheit zurückgerechnet werden, die des Werkes, also des Objektes, welches Resultat oder Ausgangspunkt für die Sequenz von Beobachtungen war.<sup>128</sup> Die Einheit des Kunstwerkes wurde traditionell nicht nur durch diesen Objektcharakter, der einfache Wahrnehmung einerseits und kommunikativen Bezug andererseits ermöglicht, sondern auch durch die stabile Fremdreferenz auf eine mimetisch reproduzierte Welt garantiert. Der Sinn des Werkes wie der Kunst lag in der Nachahmung etwa von Natur. Alle das Kunstwerk betref-

## Sequenzen

---

126. »Es geht also nicht um ein Objekt, sondern es ist die Differenz selbst, die Form ist.«  
Luhmann 1991, S.121.

127. Vgl. dazu Luhmann 1990.

128. »Man hat natürlich nachher das Werk sozusagen fertiggemalt oder man hat es durchanalysiert, und hat diese Einheit in der Sequenz von Schwerpunkten oder Fokussierungen des Arbeitens oder Betrachtens. Aber man kommt aus der Sequenz nicht auf eine Einheit zurück.« Luhmann 1991, S.121.

fenden Beobachtungsreihen kumulierten so in einem Fokus, einer Botschaft oder einem Inhalt, der Natur, Ideal oder Gott hieß.<sup>129</sup> Die in jedem Kunstwerk eingebaute Sequentialität und damit Offenheit für Interpretationen blieb somit lange latent. Erst die Romantik legt sie frei. Für diese gab es keine abschließende Auslegung mehr:

»Die Form des Kunstwerkes bietet sich aber einer Unendlichkeit möglicher Auslegungen, die in keiner ihren definitiven Abschluss finden wird.«<sup>130</sup>

Mit der Romantik hielt dann auch die Montage, die Folge disparater Stücke, Einzug in die Literatur. Man denke an Schlegels *Lucinde*, in den Brieffragmente eingestreut sind und der aus verschiedenen Perspektiven erzählt wird, Hoffmanns *Kater Murr*, der zwei verschiedene Erzählstränge hart miteinander kontrastiert, oder die Kombination von verschiedenen literarischen Formen bei Tieck.<sup>131</sup> Die Texte erwecken nicht mehr den Eindruck »organisch« gewachsen zu sein, sondern sind bewusste, willkürliche »Verknüpfungen« der verschiedenen zur Verfügung stehenden künstlerischen Formen<sup>132</sup>. Auch in anderen Kunstbereichen zeigte sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine Vorliebe für Sequenzen, die aus disparaten Stücken bestanden, also nicht als Tableaus natürliche Ordnungen repräsentieren oder einfache lineare Geschichten erzählen. Über die Pantomime am Ende des 18. Jahrhunderts schreibt etwa Hauser<sup>133</sup>, dass sie aus einer Folge revueartig zusammengefasster Szenen »Gespenster und Geister, Kerker und Gräber« bestand. Hier wurden Szenen reiner Sichtbarkeit zusammengefügt, die nur durch ein lockeres thematisches Band oder ihre Eigenschaft, eine bestimmte Stimmung zu erregen, zueinander in Beziehung standen. Selbst in den Theatern wurden zunehmend nicht ganze Stücke, sondern nur noch einzelne populäre Teile daraus gegeben, um das Publikum zu unterhalten.<sup>134</sup> Auch andere populäre Medien der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert zeigten Sequenzen von nur lose thematisch gekoppelten Szenen, etwa die *laterna magica*<sup>135</sup> und das Volkstheater (Melodram).<sup>136</sup> Ebenso veränderte sich im 18. Jahrhundert die Auffüh-

---

129. Siehe dazu auch Frank 1989, S. 361.

130. Frank 1989, S. 360.

131. Zu Schlegel und Tieck vgl. Behler 1992, S. 214ff. Zu Tieck auch Frank 1989, S. 370ff.

132. Zum Begriff der Verknüpfung bei Schlegel, siehe Behler 1992, S. 97ff.

133. Hauser 1987, S. 610.

134. So beklagt sich Diderot: »Aus demselben Grund [Zerstreuung–J.B.] hat unser Volk auch schon keine Oper mehr und spielt man auf unseren Bühnen unaufhörlich nur noch einzelne Szenen aus Komödien und Tragödien.« Diderot 1968, Bd. 1, S. 407.

135. Vgl. dazu Hick 1999, S. 146.



rungspraxis der Musik. In den öffentlichen Konzertgesellschaften wurden ab Mitte des 18. Jahrhunderts Folgen von frei zusammengestellten Kompositionen aufgeführt. Vorher dominierten einmalige Aufführungen von Auftragswerken, also »Gebrauchs«-Musik, mit externer Referenz entweder auf einen liturgischen oder profanen Zweck (Hochzeit, Feier, Begräbnis). Erst in der neuen Form der Konzerte wurden also Sequenzen möglich, in denen selbstreferentielle Bezüge an Bedeutung gewinnen.

Die Museen dieser Zeit, vor allem die in den USA populären und weit verbreiteten *dime-museums* präsentierten wie die frühen Wunderkammern ohnehin eher Collagen von verschiedenen Artefakten, die meist wegen besonderer ästhetischer Reize gesammelt und ausgestellt wurden.<sup>137</sup> Eine vergleichbare Art der Präsentationspraxis werde ich unten für das Warenhaus beschreiben. Dieser Montagecharakter, das Ordnen von Gegenständen in räumlichen und damit immer auch zeitlichen Sequenzen, und die dadurch generierten Bildfolgen, zum Beispiel beim Betrachten von Schaufenstern und Warenauslagen, verweisen auf das spätere Kino, wie schon oft festgestellt wurde:

»Der Imaginisierungspraxis auf der Leinwand und im Filmvorführungsraum entsprach die Inszenierungspraxis in den Kultstätten für die Waren des materiellen Bedarfes. Und besonders hervor sticht die gemeinsame montagehafte syntaktische Struktur beider Erlebnisangebote.«<sup>138</sup>

Und selbst Formen wie das Panorama die aus einem synthetisierenden Bild bestanden, lagen Sequenzen von Einzelbildern<sup>139</sup> zu Grunde. Damit die Panoramen verstanden wurden, war es außerdem notwendig, diese wieder zu re-sequenzieren, in dem entsprechende gedruckte Karten mit Legenden die Panoramabilder erläuterten.

Die Sequenzen in Form von Bildfolgen sind historisch daher wohl eher ein Übergangsphänomen von der Rahmenschau des 18. Jahrhunderts zu den synthetischen Formen des Panoramas und des Kinos<sup>140</sup>. Die Frage stellt sich daher, welche Funktion diese offenkundige Inflation von Bildsequenzen hatte? Diese lag zum einen in der mit ihnen verbundenen Möglichkeit, komplexe Phänomene wie das zeitgenössische Leben<sup>141</sup> überhaupt

136. Vgl. dazu Hauser 1987, S. 610ff.

137. Vgl. zum Museum Yanni 1999.

138. Zielinski 1989, S. 79. Vgl. auch Paech 1997a.

139. Vgl. Wilcox 1993, S. 29

140. Schneider rechnet sie mit Blick auf Kleist vollkommen dem 18. Jahrhundert zu, übersieht dabei aber die in den Sequenzen zum Ausdruck kommende Temporalisierung der Komplexität der modernen Welt. Vgl. Schneider 2000.

141. Für die Paris-Literatur um 1800 zeigt das Stierle 1998.

darzustellen. Komplexität wird damit zum einen temporal aufgelöst und zum anderen in eine Folge von verschiedenen Perspektiven auflösbar. Zum zweiten ging von diesen Sequenzen eine ästhetische Faszination aus, die dem Lebensgefühl in den Großstädten entsprach<sup>142</sup>. Und zum dritten ermöglichen diese Sequenzen eine Reflexion auf das eigentlich unsichtbare Medium, da sie Varianz und Kontingenz der Formen des Systems Kunst sichtbar werden lassen.

Die Sequenz leistet für die Formenbildung anhand von Bildern und Artefakten ein Doppeltes. Sie betont zum einen die Differenz untereinander und stellt mit dieser Betonung der Binnendifferenzen zugleich die Einheit der Werke im Unterschied zur Umwelt her. Im Falle von Kunstwerken wird die Symmetrie in der Hängung des späten 18. Jahrhunderts diese Funktion des Aufeinanderbeziehens gehabt haben. Denn die Symmetrie stiftete einen Zusammenhang auch dort, wo die einzelnen Werke nicht schon durch ihr Sujet oder ihre Herkunft vom selben Künstler zusammengehörten. Sie präsentierte mit der Folge der Objekte aber zugleich ihre Differenz untereinander. Denn erst die Beobachtung *in* der Sequenz und als Sequenz ermöglichte eine Differenzsetzung im Sinne einer Unterscheidung statt eines bloßen Nebeneinanders. Jedes Werk erscheint so als kontingente Auswahl aus einem Möglichkeitsraum, der durch die anderen versammelten Werke ko-präsent ist. Implizit erscheint so in der Sequenz das Medium.

Nicht die einzelne Gestalt vor einem wahrnehmbaren Hintergrund kommt so zur Geltung, obwohl diese natürlich nach wie vor gesehen werden kann und muss, sondern die Gestaltdifferenzen in Relation zu anderen (aktuellen oder potentiellen) Elementen der Sequenz. Die Fremdreferenz – die Abbildung – tritt zurück, die Selbstreferenz einer Kunstgattung, eines Mediensystems – die Mitteilung, die Performativität – tritt hervor. Damit erscheint ein anderer Hintergrund, der Horizont der Kunst selbst, wie es auch die jüngste Kunstgeschichte formuliert:

»Die in einer Sammlung wirksame Kontextualität ermöglicht die selbstreflexive Situation, provoziert sie sogar: Ein Gemälde als sich von einem „Hintergrund“ abhebende „Figur“ wahrzunehmen, heißt ein Kunstwerk wahrzunehmen, das sich von einem „Hintergrund“ abhebt (oder auf ihn projiziert), der kein anderer als die „Kunst“ ist.«<sup>143</sup>

Damit wird dort, wo nicht schon im Angebot selbst (wie bei den textlich strukturierten Theaterstücken) eine Sequenzierung angelegt ist, die Abgrenzung der einzelnen Objekte voneinander bedeutsam, die Zäsuren und

---

142. Vgl. dazu den bekannten Aufsatz Simmel 1995b.

143. Stoichita 1998, S. 126.

Zwischenräume, die dafür sorgen, dass überhaupt einzelne Formen identifizierbar werden. Die Bilder und Plastiken in den Galerien gewannen Abstand von einander, Schwarzblenden strukturierten die Dioramavorführungen, die Warenangebote in den Kaufhäusern wurden nach Farben und Materialien oder Verwendungskontexten sortiert.

Eine tableauartige Präsentation beherrschte die Galerien in den Schlössern bis in das 18. Jahrhundert, die damit explizit also nicht einen sequenziellen sondern einen simultanen Modus der Präsentation aufwiesen. Diese Tableaus fügten sich in die architektonische Ordnung der Räume ein und erschienen so als ein Beitrag zum *teatrum mundi*. Sie verschmolzen mit dem baulichen Hintergrund zu einer einzigen ornamentalen Fläche. Das einzelne Bild verschwand und war damit nicht oder nur für den Eingeweihten kommunikativ ansteuerbar, also adressierbar.<sup>144</sup> Erst in den Sequenzen wurde diese Simultanität und damit auch die Einheitsidee des Barock aufgehoben und zugleich temporalisiert. Der Korpus der großen fürstlichen Sammlung wurde erst durch sezierende Schnitte zu einer Bildfolge, in der die einzelnen Elemente freigelegt sind und deren Substituierbarkeit sichtbar wird. Damit ging auch eine Konzentration auf bestimmte Epochen<sup>145</sup> einher, die in Stilräumen zusammengefasst wurden. Dazu schreibt Bode:

»Statt der bis dahin in den öffentlichen Galerien fast allgemein üblichen dichten Behängung der Wände mit Gemälden bis an die Decke hinauf, suchte ich in einer lockeren Aufstellung der Gemälde durch möglichste Abwechslung in Format, Darstellung und Farbe jede Wand zu einem ansprechenden Bilde für sich zu gestalten. Nachdem wir allmählich eine reichere Sammlung von Bildwerken der italienischen wie der deutschen Schule zusammengebracht hatten, konnte ich auch den Versuch machen, Gemälde und Skulpturen der gleichen Zeit und Schulen in einem und demselben Raum zusammen aufzustellen und einige charakteristische Möbel und Dekorationsstücke derselben Epoche hinzuzufügen.<sup>146</sup>

---

144. Auf Separierung als Voraussetzung für Rekursivität und damit Systembildung hat auch Luhmann hingewiesen: »Der Verweisungshorizont muß unterbrochen werden, um die Rückkehr zum Selben und dann die strukturierende Antizipation der Rückkehr zum Selben, die Rekursivität zu ermöglichen.« KdG, S. 210.

145. »Hand in Hand mit solcher Konzentration ging dann die Reorganisation des Kunstbesitzes, Sonderung und Teilung des alten buntscheckigen Ensemble der Kunstkammer, deren Zeit vorüber war.« schreibt Schlosser über die »Verstaatlichung« der Sammlungen im 18. Jahrhundert. Schlosser 1978, S. 236.

146. Bode 1922, S. 66.

Dadurch werden an den Kunstwerken andere als die traditionellen Unterscheidungen von Information und Mitteilung möglich, sie erscheinen als aufeinanderfolgende, aufeinander bezogene Aussagen und verlieren so ihre Transparenz für die Repräsentation der einen Welt, ihres Herrschers oder ihres Schöpfers.<sup>147</sup>

Das zentrale Problem jeder Sequenzierung ist aber, ob diese im Raum oder in der Zeit angelegt wird.

#### Raum und Zeit

Schon Lessing hatte im *Laokoon* bekanntlich versucht, aus der Differenz von räumlicher und zeitlicher Sequenzierung eine Differenz der Kunstarten abzuleiten. Der Malerei blieb die Darstellung des Körpers im Raum und der Poesie die Darstellung der Handlung in der Zeit vorbehalten<sup>148</sup>. Dieses Schema soll als Anregung aufgenommen werden, ohne dessen gattungsdifferenzierender Absicht zu folgen. Räumliche und zeitliche Sequenzen stehen so aufgefasst nicht in Opposition zueinander. Vielmehr wird betont, dass jede räumliche Sequenz für ihr »Lektüre« ebenso Zeit benötigt, wie Sequenzen, die schon zeitlich geordnet sind, etwa im Film.<sup>149</sup> Zu unterscheiden sind Sequenzen vielmehr danach, ob zu ihrem Prozessieren Raum notwendig ist oder nicht. Dieses Prozessieren findet in einem Dispositiv statt, in dem die Wahrnehmung der Elemente der Sequenz nach kommunikativen Anforderungen gesteuert wird. Das kann die gezielte Bewegung des Betrachters erfordern, wie im Museum, oder die Fixierung des Betrachters an einem Punkt, wie im Kino. Sequenzielles Lesen kann ohnehin nicht gegen simultanes Schauen aufgerechnet werden, da die Beobachtung von Kunst als Kommunikation nie simultan erfolgen kann. Darauf hat schon Mendelssohn mit seinem Illusionsbegriff hingewiesen. Simultan ist höchstens ein Kompakteindruck gegeben, der fasziniert und eine Illusion<sup>150</sup> hervorruft. Erst deren sukzessive Auflösung, die Zeit erfordert, führt zur Reflexion eines Werkes als Kunst. Durch diese Einführung von notwendiger Beobachtungszeit<sup>151</sup> werden Sequenzen auch dort generiert, wo rein phänomenal zunächst ein kompaktes Objekt gegeben ist. Selbst rein monochrome Arbeiten abstrakter moderner Kunst werden in der Reflexion auf die für diese Perfektion notwendigen Arbeitsschritte des

---

147. Foucault beschreibt den Übergang von der *Repräsentation* zum *Verlangen* anhand der »Szenen« de Sades: »die Szene ist bei de Sade die der Repräsentation verordnete Regellosigkeit«. Foucault 1971, S. 262 und passim.

148. Lessing 1990, S. 116f.

149. Im Falle von Wahrnehmungen gibt es auch nichtzeitliche Gestaltqualitäten, die ebenso wie Sequenzen aus Elementen zusammengesetzt sind, dieser aber simultan zur Verfügung stehen. Siehe dazu Ehrenfels 1890, S. 264.

Künstlers zurückgeführt, oder als Einladung für wiederholtes Betrachten<sup>152</sup> unter unterschiedlichen Bedingungen verstanden. Nicht die Unterscheidung von räumlichen und zeitlichen sondern die von gebundenen und freien Sequenzen führt daher weiter. Allerdings kann dies nicht in einem einfachen Schema erfolgen, dass bestimmte Medien und Dispositive nur der einen Seite zuschlägt, etwa Bilder als frei und Texte als gebunden anspricht.<sup>153</sup> Auch Bilder strukturieren ihre Lektürerichtung durch die Anordnung der Bildgegenstände, auch Texte können anders als linear gelesen werden, in dem Seiten überblättert, noch einmal gelesen werden. Auch das Museum bietet sowohl die geordnete Sequenz des vorgeschlagenen Rundganges als auch die Möglichkeit davon abzuweichen. Erst dadurch wird es wahrscheinlich, dass die im Dispositiv präsentierten Werke als Formen in einem Medium und damit auch als Aussagen in einem Diskurs beobachtet und nicht einfach nur als Abbildungen betrachtet werden.<sup>154</sup> Im Gang durch das Museum, dem das Bild abtastenden Blick oder in der Folge der Bilder im Kino wird so der kommunikative Anschluss noch nicht realisiert aber vorbereitet. In dem das Gesehene Geschehen in eine Folge von Sequenzen aufgelöst wird, geht sachliche Komplexität nicht verloren, sie wird nur anders organisiert. Sowohl in der freien als auch in der gebundenen Beobachtungssequenz wird also der Zeitmodus von Gleichzeitigkeit in ein »Nacheinander des Verschiedenen« transformiert.<sup>155</sup> Die

150. So Mendelssohn: »Denn das Vergnügen, das uns die Nachahmung gewährt, besteht in der anschauenden Erkenntniß der Uebereinstimmung desselben mit dem Urbilde. Es gehören also folgende beide Urtheile dazu, wenn wir an einer Nachahmung Vergnügen finden wollen. „Dieses Bild gleicht dem Urbilde.“ – „Dieses Bild ist nicht das Urbild selbst.“ – Man sieht leicht, daß jenes Urtheil vorangehen muß, daher muß die Ueberzeugung von der Ähnlichkeit intuitive, oder vermittelt der Illusion, die Ueberzeugung hingegen, daß es nicht das Urbild selbst sey, kann etwas später erfolgen, und daher mehr von der symbolischen Erkenntniß abhängen.« Mendelssohn 1972, S. 154.

151. Vgl. KdG, S. 27.

152. Luhmann spricht von »Beobachtungssequenzen« die angenehme Redundanzen aufbauen können. KdG, S. 209f.

153. So etwa Schmidt 1994, S. 158.: »Wichtig ist dabei, dass der Beobachter eines Bildes je nach Interesse seinen "Blickpfad" selbst wählen kann, während Texte die Reihenfolge der wahrnehmenden Elemente rigide sequenziell vorgeben.«

154. Es soll offen bleiben, ob dies immer in narrativer Form erfolgt. Diese These in Bezug auf das Museum bei Bal 2001, S. 166.: »Another level is the necessarily sequential nature of the visit. The „walking tour“ links the elements of the exposition on behalf of the „second person“ [the visitor] and thus constructs a narrative.«

155. Vgl. WdG, S. 234.

ungebundene Sequenz überlässt dem Betrachter noch einen Handlungsspielraum, während gebundene Sequenzen, diesem nur noch den Modus des erlebenden Nachvollzugs zubilligen, und die Selektivität damit ganz dem Künstler oder Kurator zugeschrieben wird.

In der Sequenz wird auch das Verhältnis von Information und Redundanz beobachtbar, denn im Nacheinander des Verschiedenen muss immer ein stabiler Hintergrund vorausgesetzt werden, der die Folie für die Differenzbeobachtung liefert. Im Falle eines Kunstwerkes konstituiert sich diese Einheit des Werkes als »Synthese« aller möglichen Beobachtungssequenzen.<sup>156</sup> Das materielle Objekt ist nur eine (noch nicht einmal notwendige) Voraussetzung der Wiederholbarkeit solcher Sequenzen. Die Redundanz liegt dann in der Wiederholbarkeit der Beobachtungssequenzen, am selben Objekt oder aber auch an anderen vergleichbaren Objekten, die etwa im selben Museum ausgestellt sind oder im selben Kino gesehen werden. Raum und Zeit haben dann die Funktion diese Beobachtungssequenzen zu strukturieren, ihnen Stellen einzuräumen.

»Wenn es gelingt, die Einheit von Raum und/oder die Einheit von Zeit dem Kunstwerk als Redundanzgarantie, als formale Selbigkeit aller Stellen zu Grunde zu legen, kann das Kunstwerk sehr viel mehr Varietät aufnehmen, ohne daß der Beobachter die Übersicht, die Möglichkeit des Fortgangs vom Einen zum Anderen verliert und das Kunstwerk deshalb als mißlungen betrachtet werden müßte. Dies kann mit optischen, akustischen und mit erzählerischen Mitteln erreicht werden, die sicherstellen, daß alles malbar, alles erzählbar wird, sofern nur Zeit und Raum den Übergängen den notwendigen Halt geben.«<sup>157</sup>

Sequenzen können also in doppelter Weise beobachtet werden, zum einen in dem die kompakten Objekte durch an ihnen stattfindende sequenzielle Beobachtungen »zerlegt« werden, und zum anderen, in dem Objekte in Sequenzen aneinander gereiht werden. Solche Sequenzen von Objekten sind selbst wieder Formen also zunächst unwahrscheinliche Arrangements, die schon als Mitteilung einer Information aufgefaßt werden, da sie eine Reduktion der Komplexität möglicher Anordnungen darstellen. Sie stehen immer in Differenz zu anderen Anordnungen, die als Alternative präsent bleiben. Ästhetische und wissenschaftliche, etwa historische, – im Gegensatz zu genealogischen oder an Motiven orientierten – Arrangements in Museen stehen zum Beispiel für die sich ausprägende Selbstreferenz des Kunstsystems. Insofern werden auch Sequenzen zu Formen, die

---

156. Diese Einheit ist durchaus vergleichbar mit Husserls »Ding« in bezug auf Wahrnehmung. Husserl 1991, v.a. S.155.

157. KdG, S.183f.

in Differenz zu anderen möglichen Sequenzen, also in einem Medium gebildet werden. Der Sequenz kann selbst Abbildungscharakter zugeschrieben werden, in dem sie räumliche (etwa in der Organisation von Weltausstellungen nach geographischer Herkunft) oder zeitliche Ordnungen (die Folge der Säle im Museum) widerspiegelt. Ich werde auf das Problem von Raum und Zeit als »Rahmen« unten zurückkommen.

»Es sind also weder Subjekte noch Objekte, sondern Ordnungen, die es für das Sichtbare und das Aussagbare zu definieren gilt ... «<sup>158</sup>

Die im Begriff der Sequenz angelegte Unterscheidung von Objekten und ihren Stellen liegt auch dem Ordnungsbegriff zugrunde, da mit Ordnung nichts anderes gemeint ist, als dass sich die Objekte an ihrem (angemessenen) Platz befinden. Ordnung ist daher eine Form, die zwei andere Möglichkeiten ausschließt, und mit dem Einschluss dieses Ausschließens zwei Medien präsent hält. Das erste Medium ist das der alternativen Objekte, das zweite das der alternativen Stellen. Ordnung wird dann als kontingent, wenn diese nicht mehr göttlichen oder natürlichen Ursprungs sondern Ergebnis menschlicher Kommunikation ist.

Die erste der beiden Formen könnte als Objektmedium bezeichnet werden: nicht dieses eine bestimmte, aktuell vorhandene, sondern ein anderes Objekt könnte sich an der bezeichneten Stelle befinden. Denn jede Stelle ist dadurch gekennzeichnet, dass sie (in der Zeit<sup>159</sup>) auch andere Objekte aufnehmen kann. Das kennzeichnet das Museum ebenso wie die Bühne des Theaters oder die Auslagen des Warenhauses. Die (Raum-)Stelle sorgt so für die notwendige Redundanz, vor der sich die Varietät der Objekte erst entfalten kann. Sie ist die Grundlage für die Unterscheidung des Objektes von dem virtuellen Raum anderer möglicher Objekte (an der selben Raumstelle). Das Objekt wird damit schon durch sein Aufstellen zur Form, die das Objekt als Auswahl aus einem Objektmedium erscheinen lässt, also ein bestimmtes Gemälde Rembrandts von anderen oder von anderen Holländern der selben Epoche. In der Beobachtung des einen Objektes kann jetzt Kontingenz unterstellt werden, weil das Objekt auf der festen Stelle als vergleichbar und austauschbar gesehen wird<sup>160</sup>. Dafür sind keine intrinsischen Eigenschaften, also Ähnlichkeit oder funktionale Äquivalenz erforderlich, sondern die Äquivalenz des möglichen »Stellens«: die Situierung in einem Rahmen, der auch andere (aber nicht beliebige) Objekte auf-

## Ordnung

158. Deleuze 1991, S.154.

159. Vgl. Luhmanns Definition von Zeit in KdG, S.179.

160. Im Gegensatz zu Sakralräumen, in denen Altäre immer fest mit diesem Platz verbunden sind und durch Weihehandlungen dort etabliert werden.

nehmen könnte, die Erzeugung durch einen Apparat, der auch anderes (aber nicht beliebiges) produzieren kann, die Verortung in einem Raum, der auch andere (aber nicht beliebige) Objekte aufnehmen könnte. Eine solche Beobachtung wird dazu tendieren, diachrone Veränderungen zu bezeichnen, sich rekursiv auf frühere Objekte an dieser Stelle zu beziehen, oder mögliche neue Formen zu antizipieren.

Zum zweiten kann die Unterscheidung von Variabilität und Stabilität auch genau entgegengesetzt im Objekt/Stellenschema angewendet werden. Dann wird unterstellt, dass sich das gleiche Objekt auch an einer anderen Position befinden könnte. Ein (äußeres) Stellenmedium wird geschaffen. Diese andere mögliche Position verweist dann auf einen anderen Kontext und damit auf andere mögliche Formen der Wahrnehmung und Bezeichnung des Objektes. Die Stabilität liegt damit scheinbar auf Seiten der Dinge<sup>161</sup> (der Kunstwerke oder anderer Artefakte) und die Variabilität in den Modi ihrer Aneignung, Reproduktion und Distribution. Bei genauerer Analyse wird aber deutlich, dass dieser Horizont anderer Stellen, die Stabilität des Objektes zwar nicht als materiellen Gegenstand aber als Form ebenso in Frage stellt, wie der Verweis auf dessen Kontingenz im Objektmedium. Denn die anderen Positionen stehen latent auch für andere Referenzen, die am Objekt gewonnen werden können, ohne dass sich dieses selbst verändert.<sup>162</sup> Die Differenz von Form und Medium verändert sich dadurch, dass durch die Kontingenz der Stelle, sozusagen im Rücken der Form Varianz auf Seiten des Mediums erhöht wird. Das einzelne Kunstwerk bleibt als Bild unverändert: der an ihm mögliche Formgewinn verändert sich aber nicht nur dadurch, dass andere Kunstwerke entstanden sind, sondern dass auch andere Formen der Hängung, Aufstellung und Präsentation entwickelt wurden. Für die Fotografie leistet zum Beispiel das Album diese Funktion, ein alternatives System von Stellen zu schaffen.<sup>163</sup>

Die zunächst einfache Unterscheidung von Objekt und Stelle wird so zu einer Vierseiten-Form, in der beide Seiten selbst Form in einem Medium sind. Die notwendige Einschränkung und Strukturbildung und damit der Aufbau von Systemen, wird also nur dann erfolgen, wenn auf mindestens einer der beiden Seiten für hinreichend Stabilität gesorgt wird, um damit der anderen Seite Freiräume für Abweichungen zu eröffnen. Das etablierte und durch viele Reproduktionen verbreitete Kunstwerk wird so ziemlich jeden Ort der Präsentation verkraften, ohne seine Anschlussfä-

---

161. Vgl. Luhmanns Idee der »dingvermittelten Abstimmung«, KdG, S. 125.

162. In Heideggers Worten ist das Objekt jetzt nicht mehr »Gegenstand« sondern »Bestand« geworden. Vgl. Heidegger 2000, S. 17.

163. Siehe dazu Bickenbach 2001.



higkeit zu verlieren. Avantgardistische Formen sind dagegen entweder auf eine umfangreiche begleitende textliche Kommunikation – also Diskurse – angewiesen,<sup>164</sup> oder auf Positionierung in Räumen und Kontexten – also Dispositive –, die ihrerseits dafür sorgen, dass der Bezug zum Kunstsystem nicht verloren geht.



---

164. Auf der letzten Documenta, der 11. im Jahr 2002, hieß das »Plattformen«.



## VI. Theorie des Dispositivs II

Die auf den Überlegungen der beiden vorangehenden Kapitel aufbauende Theorie des Dispositivs erfolgt in zwei Kategorien. Sie definiert als erste *Funktion* des Dispositivs die Einschränkung zunächst offener und unbestimmter Möglichkeitsräume als Voraussetzung für Codierungen. Als zweite *Funktion* der Dispositive wird eine definierte Kopplung von Wahrnehmung und Kommunikation und damit wechselseitige Transformation beider beschrieben. Um diese Funktionen erfüllen zu können, generieren Dispositive spezifische raumzeitliche Formen, die in drei *Dimensionen* beschrieben werden.

»Eine Struktur besteht also, was immer sie sonst sein mag, in der Einschränkung der im System zugelassenen Relationen.«<sup>1</sup>

Kommunikation wird sozial an Personen, Rollen oder Organisationen, sachlich an Themen und Phrasen oder räumlich an Dispositive gebunden, also durch diese wahrscheinlich. Für die Kunst heißt das erste Konzept *Genie*, das zweite *Stil* und das dritte *Museum*. Alle drei Konzepte stellen nichts anderes als Einschränkungen bzw. Restriktionen dar, die Exklusivität und damit Anschließbarkeit einer bestimmten Form von Kommunikation sichern. Sie bilden Strukturen. Die Ausgangsfrage der folgenden Überlegungen ist daher, wie autopoietische Kommunikationssysteme, also etwa die Kunst, für hinreichend Redundanz sorgen, um die eigenen Operationen selbstreferentiell fortsetzen zu können. Denn, so Luhmann,

»... die Theorie autopoietischer Systeme unterscheidet strikt zwischen der Fortsetzung der Autopoiesis und der Erhaltung bestimmter Strukturen, die der Sicherung von ausreichender Redundanz und Anschlußfähigkeit dienen und damit Autopoiesis erst ermöglichen – auf die eine oder andere Weise. Strukturen werden damit als funktional, als kontingent, als auch anders möglich vorausgesetzt.«<sup>2</sup>

Wie im vergangenen Kapitel gezeigt, kann dies modern weder durch Fremdreferenz im Sinne von Wiedergabe einer als extern und stabil gedachten Welt noch durch Referenz auf materielle Gegenstände, also etwa Tafelbilder, geleistet werden, da diese nicht nur Kunstwerk sondern ebenso Ware im Wirtschaftssystem oder Dokument für die Wissenschaft sein können, von privaten Zwecken ganz abgesehen.<sup>3</sup> Im folgenden soll daher nicht untersucht werden, wie die Autopoiesis des jeweiligen Systems als Prozess

### Restriktionen

1. SoS, S. 384.

2. Luhmann 2000, S. 54.

3. Heideggers Hut: »Die Werke sind so natürlich vorhanden wie Dinge sonst auch. Das Bild hängt an der Wand wie ein Jagdgewehr oder ein Hut.« Heidegger 1977, S. 3.

fortgesetzt wird (das wäre Aufgabe der Kunst- oder Wissenschaftsgeschichte), sondern welche strukturellen Voraussetzungen bestehen mussten, damit sich Kommunikationssysteme überhaupt ausdifferenzieren und stabilisieren konnten. Dazu ist es erforderlich, den Strukturbegriff nicht aus einem alltäglichen Vorverständnis,<sup>4</sup> sondern im Rahmen der Systemtheorie zu definieren. Luhmann schreibt dazu in »Soziale Systeme«:

»Strukturen fassen die offene Komplexität der Möglichkeit, jedes Element mit jedem anderen zu verbinden, in ein engeres Muster „geltender“, üblicher, erwartbarer, wiederholbarer oder wie immer bevorzugter Relationen. Sie können durch diese Selektion weitere Selektionen anleiten, indem sie die Möglichkeiten auf jeweils überschaubare Konstellationen reduzieren.«<sup>5</sup>

Hier ist zunächst zu betonen, dass mit Elementen im Fall von Kommunikationssystemen immer nur Kommunikationen als Operationen dieser Systeme gemeint sind. Ein Kunstwerk kann dann nur als Element von Kommunikation aufgefasst werden, wenn seine Formen als Operation verstanden werden, an der die doppelte Selektion von Mitteilung und Information beobachtet werden kann und – denn sonst würde es sich nicht um die Fortsetzung von Kunstkommunikation handeln – diese Beobachtung codiert, also etwa mit dem Code »gestaltet / nicht gestaltet« erfolgt. Nicht jede Handlung, die als eine auf ein Kunstwerk bezogene Mitteilung verstanden werden könnte – also etwa der Kauf eines Bildes – setzt das Kunstsystem fort.

Damit unterscheidet Luhmann den Strukturbegriff, wenn er ihn als Einschränkung des Möglichkeitsspielraumes, also die Exklusion von anderen möglichen Elementen, definiert, vom Prozessbegriff, der mit der Vorher/Nachher-Differenz das laufende Anschließen beschreibt.<sup>6</sup> Struktur und Prozess stehen also *quer* zu einander. Der (historische) Prozess ist die diachrone Kette der Operationen, die immer nur *post festum* beobachtet werden und daher auch nicht verändert werden kann. Struktur dagegen ist die in jeder Operation anfallende »Exklusivität«, die durch synchronen Ausschluss von anderen, an dieser Zeitstelle nicht realisierten Operationsmöglichkeiten, die Fortsetzung der Operationen (den Prozess) einschränkt. Mit dem Prozessbegriff wird also die Wahrscheinlichkeit eines

---

4. Struktur kann nicht als Anordnung von Elementen (Ereignissen) begriffen werden. »Struktur kann ... nie als Summe oder als Häufung von Elementen begriffen werden. Der Strukturbegriff bezeichnet eine andere Ebene der Ordnung von Wirklichkeit als der Ereignisbegriff.« SoS, S. 391f.

5. SoS, S. 73f.

6. Vgl. SoS, S. 388.

Fortbestehens eines Systems, mit dem Strukturbegriff die Erwartung einer bestimmten Fortsetzung vor dem Hintergrund anderer Möglichkeiten beobachtet. Der Prozess ist irreversibel, die Struktur nicht, da sie mit jeder Operation verändert werden kann.<sup>7</sup> Dennoch kann auch Strukturbildung in Kommunikationssystemen nur post festum beobachtet werden, denn die aktuelle Beobachtung ist nicht in der Lage die eigenen Selektionen zu kontrollieren. Dies bleibt (frühestens) einer nächsten Beobachtung vorbehalten: So etwa wenn Beiträge zu Themen ausufern und abschweifen, und dies irgendwann kritisch bemerkt wird, oder sich Mitteilungsgewohnheiten einschleifen, die dann kritisiert werden können.

Außerdem muss betont werden, dass Strukturen zwar nicht ohne die Elemente bestehen können, an denen sie sichtbar werden, aber unabhängig von deren konkreter Qualität sind.

»Das heißt nicht, daß jede Struktur mit jeder Art von Elementen materialisiert werden kann, wohl aber, daß Strukturen auch beim Auswechseln der Elemente fortbestehen und reaktualisiert werden können.«<sup>8</sup>

Die thematische Struktur einer bestimmten Sammlung bleibt bestehen, auch wenn einzelne Objekte ausgewechselt werden. Ein Seminar bewahrt seine soziale Struktur, die vor allem in an Personen gerichtete Verhaltenserwartungen besteht, auch wenn einzelne Studierende, was vorkommen soll, gelegentlich nicht erscheinen. Die postulierte Unabhängigkeit von den konkreten Ereignissen, darf aber nicht als Hypostasierung der Struktur verstanden werden. Systeme können trotz (oder besser wegen) ihrer Strukturen, erheblichen Wandel erfahren. Struktur ist nicht etwas, was sich diesem Wandel widersetzt, obwohl Beobachter natürlich mit diesem Schema arbeiten können und Strukturen dann als konservativ bezeichnen. Vielmehr wären Veränderungen als Abweichungen von Erwartungen ohne Strukturen als Erwartungen, von denen abgewichen wird, gar nicht beobachtbar. Struktur ist also nicht etwas, was das »Ganze« eines Systems beschreibt, sondern lediglich bestimmte Fortsetzungsmöglichkeiten als konform und andere als abweichend kennzeichnet. Luhmann betont

»... , daß es in jeder Situation eine dreifache Differenz gibt, nämlich Anschlusshandeln im Rahmen der vorhandenen Erwartungsstrukturen, (2) Anschlusshandeln auf Grund von abweichenden Erwartungsstrukturen und (3) Aufhören.«<sup>9</sup>

---

7. Reversibilität soll hier aber nicht Rückkehr bedeuten, sondern lediglich Veränderbarkeit. Man steigt nicht zweimal in den selben Fluss.

8. SoS, S. 383.

9. SoS, S. 474f.

Die eingangs gestellte Frage kann also präziser formuliert werden: auf welcher Grundlage können Kommunikationssysteme ihre Operationen zum einen überhaupt fortsetzen und zum anderen die Unterscheidung von konformem und abweichendem Anschluss Handeln, also Strukturbildung, ermöglichen.

Mit der Ausdifferenzierung von verschiedenen Funktionssystemen treten damit zwei Probleme auf. Zum einen ist jedes Funktionssystem in seinen Kommunikationen auf spezifische Codes angewiesen. Es müssen daher Einrichtungen bereitstehen, die die Verwendung genau diesen Codes (und keines anderen) garantieren, also erwartbar machen. Das Problem ist nicht die Fortsetzung von Kommunikation schlechthin – mit frei variierenden Selektionen im Rahmen des Gesamtsystems Gesellschaft, sondern um die Fortsetzung unter Verwendung des spezifischen Codes des Funktionssystems – mit welchen komplexen Semantiken und Programmen auch immer. Es dürfen keine Verwechslungen mit den Codes anderer Systeme auftreten. So erwartet der Betreiber eines Warenhauses, dass seine Waren gekauft werden und nicht nur Gegenstand von interessierter Betrachtung und anschließender Rezensionen in der Presse sind. Aber die Waren müssen nicht nur einfach gekauft werden, sondern an diese Operation werden auch noch bestimmte Erwartungen in Hinblick auf die Höhe des Preises, die Umstände der Transaktion, also den Interaktionsaufwand, den zeitlichen Aufwand, etc., geknüpft. Die Fortsetzung der Kommunikation erfolgt nicht beliebig, sondern strukturiert.

Zum anderen, und dies ist das zweite Problem, können Funktionssysteme sich nur entwickeln, also ihre Kommunikationen aufrecht erhalten, wenn es ihnen gelingt laufend Bewusstsein/psychische Systeme zu engagieren und zu faszinieren, sie in den Worten Luhmanns strukturell an die Kommunikationsprozesse zu koppeln. Ihre Autopoiesis ist also auf die Autopoiesis anderer, genauer psychischer Systeme, angewiesen. Das soll im nächsten Abschnitt behandelt werden.

Das Problem der Erwartungsfestlegung oder Strukturbildung tritt insbesondere dann auf, wenn diese nicht mehr durch eine feste Zurechnung auf bestimmte Personen oder Rollen erfolgen kann: man denke an Warenhaus-Sortimente, die von vielen, verschiedenen Verkäufern betreut werden, die Lehrpläne von Schulen, die unabhängig von den Personen der Lehrenden gelten oder die Sammlungen von Museen, die nicht der Vorliebe einzelner Kuratoren folgen sollen. Für diesen Schritt der Ablösung von personenzentrierten Rollen ist von Luhmann ein Programm-Begriff eingeführt worden, der allgemeiner ist, als der oben (siehe Seite 116) eingeführte der Codewert-Festlegung:

»Ein Programm ist ein Komplex von Bedingungen der Richtigkeit (und das heißt: der sozialen Annehmbarkeit) des Verhaltens. Die Programmebene verselbständigt sich gegenüber der Rollenebene, wenn es genau auf diesen Abstraktionsgewinn ankommt, wenn also das Verhalten von mehr als einer Person geregelt und erwartbar gemacht werden muß.«<sup>10</sup>

Für unsere Untersuchung ist entscheidend, dass das so regulierte und erwartete Verhalten, nicht einfach nur als Verhalten, sondern als Kommunikation beobachtet werden kann und wird. Programme in diesem Sinne sorgen dafür, dass überhaupt Kommunikation stattfindet bzw. fortgesetzt wird. Andernfalls erscheinen Anschlusshandlungen aus der Perspektive von Fremd-Beobachtern als bloße Handlungen (die keine Information mitteilen) oder bloßes Erleben (also keine Zurechnung auf Selbstreferenz). Das bleibt natürlich nach wie vor möglich: die Geste eines Schauspielers, das Arrangement in einem Schaufenster oder die Buchauswahl einer Bibliothek können auch Akteuren einfach als Handlungen zugeschrieben werden. Aber wenn es dabei bliebe, würde es zu keiner Fortsetzung der entsprechenden Systeme kommen. Erst vor dem Hintergrund von Strukturen, die es erlauben, solches Verhalten Personen als kontingente Handlungsmöglichkeit zu unterstellen, und diesem daher Informationswert zurechnen, können wiederum Anschlusskommunikationen produziert werden: die Geste des Schauspielers ist eine neue Interpretation der Rolle, die aufgegriffen wird, das Arrangement verlockt mehr zum Einkauf als das vorherige, der Bestand an Büchern wird zum maßgeblichen Kanon erklärt.

Solches Verstehen ist nur vor dem Hintergrund von Strukturen möglich, die den beobachteten Akteuren in einer bestimmten Situation bestimmte Erwartungen unterstellen. Dabei ist auch die Definition der »Situation«, also ihrer sozialen, zeitlichen und räumlichen Grenzen offen, und damit selbst Bestandteil des Programms. Es gibt keine quasi-natürliche und vorgeordnete Unterscheidung von »Kontext« und »Text«<sup>11</sup>, sondern nur Strukturen, die bestimmte Unterscheidungen (Bild und Rahmen, Ware und Verpackung, Aussage und Kommentar) als redundant setzen.

---

10. SoS, S.432f.

11. Man denke an das Spiel mit »Vorwörtern« bei E.T.A. Hoffmann, oder den Abspann des Trickfilms »Das große Krabbeln«, in dem vorgeblich misslungene Einstellungen von einem Set gezeigt werden, den es natürlich nie gab. Der entnervte Hauptdarsteller (wie gesagt eine Trickfilmfigur) verkündet, nun in seinen Wohnwagen zu gehen, Mikros hängen im Bild, etc. Andere Beispiele sind die Fortsetzung von Inszenierungen in Theaterpausen oder das Aufstellen von Kunstwerken in fremden Kontexten. »Funktionieren«, also überraschen, können solche Einfälle immer nur vor dem Hintergrund konventioneller Strukturen.

Diese Redundanzen müssen sich in der laufenden Kommunikation immer wieder bewähren. Letztlich wird mit jeder Anschlusskommunikation neu definiert, was dem Text und was dem Kontext, zugerechnet wird. Um Verwechslungen mit dem oben genannten (»semantischen«) Programmbe- griff zu vermeiden, soll für diese Art der Programmierung vorläufig der Strukturbe- griff verwendet werden, bevor ich unten solche Strukturen der Codezuweisung als Dispositive definieren werde.

Dispositive Strukturbildungen erfolgen in allen drei Sinndimensionen. Sachlich bedeutet das, und dies soll im Gegensatz zu einem code-zentrier- ten Programmbe- griff betont werden, dass durch Strukturen die Verwen- dung eines bestimmten Codes, aber nicht die Entscheidung für einen be- stimmten Codewert erwartet werden kann. Das Kunstmuseum oder die Rezension des Feuilletons sind Kontexte, in denen mit Unterscheidungen wie Gestaltetes/Nicht-Gestaltetes oder Schönes/Nicht-Schönes unterschieden wird. Solcher scheinbar selbstverständliche Unterscheidungsgebrauch macht unsichtbar, dass es in der Welt als unmarked space<sup>12</sup> noch viele an- dere Möglichkeiten des Unterscheidens gibt. Auch ein misslungenes Kunstwerk wird im Museum und der darüber berichtenden Rezension noch als Kunstwerk wahrgenommen und nicht als einfacher Gegenstand. Höchstens kann festgestellt werden, dass es sich von einem solchen kaum noch unterscheidet. Diesen Aspekt hat auch Foucault betont und genau für diese Festlegung des Codes und nicht des Codewertes den Begriff des Dis- positives verwendet:

»Die Episteme ist das Dispositiv, das es erlaubt, nicht schon das Wahre vom Falschen, sondern vielmehr das wissenschaftlich qualifizierbare vom Nicht-Qualifizierbaren zu scheiden,«<sup>13</sup>  
schreibt Foucault in Bezug auf die Wissenschaften.

In der Sozialdimension kommt es komplementär zu Erwartungen in Bezug auf Rollen und nicht auf Personen<sup>14</sup>. Voraussetzung für die Evolu- tion der Funktionssysteme sind spezifische Rollenverhalten, die aber immer nur Ausschnitt der jeweiligen »Person« betreffen. Dadurch ist keine totale Inklusion bzw. Exklusion mehr erforderlich. Bibliotheken sind nicht mehr nur dem Klerus oder dem Adel vorbehalten, man kann das Theater besuchen, muss aber nicht ins Museum gehen. Aus dem auf be- stimmte Angebote bezogenen Rollenverhalten lassen dann immer weniger

---

12. Zur »doppelten« Unterscheidung von marked state/unmarked state und unmarked space siehe: Mussil 1993, S. 199, auch Baecker 2002, 48ff.

13. Foucault 1978b, S. 124.

14. Zum Begriff der Person, GdG, S. 106f.



Rückschlüsse auf die Person im Ganzen, also Herkunft, Vermögen, Schichtenzugehörigkeit, Geschlecht ziehen. Das Panorama als erstes Massenmedium wird von einem anonymen und heterogenen Publikum besucht, eine Konversation auf der Plattform findet nicht statt, jeder Betrachter ist in seinen individuellen Genuss versunken. Die Erwartungen der Betreiber beziehen sich auf einen anonymen Betrachter, nicht auf konkrete Individuen oder Subjekte, wie etwa die Hofgesellschaft oder eine bestimmte städtische Schicht. Der Name für diese Versammlung anonymer Betrachter ist Publikum. Denn das Publikum ist kein Subjekt.<sup>15</sup> Hier gilt sinngemäß für das betrachtende »Subjekt« was Foucault für das äußernde formuliert hat: Wenn ein Objekt oder ein Ensemble von Objekten als »betrachtet« bezeichnet werden können, dann nicht, insofern es eines Tages jemanden gab, der sie in einer bestimmten Weise betrachtet hat; sondern insofern die Position eines Betrachters bestimmt werden kann. Ein Dispositiv zu beschreiben besteht nicht darin, die Beziehung zwischen dem Betrachter und dem, was er gesehen hat (oder hat sehen wollen oder, ohne es zu wollen, gesehen hat) zu analysieren; sondern darin, zu bestimmen, welche Position jedes Individuum einnehmen kann und muss, um Betrachter eines bestimmten Objektes zu sein.<sup>16</sup>

In der Zeitdimension erfolgt Strukturbildung schließlich etwa durch die zeitliche Begrenzung von Aufführungen, die Begrenzung der Möglichkeit der Dehnung oder Verdichtung von Zeitabläufen, die Möglichkeit oder Nichtmöglichkeit von Wiederholungen. Wiederholbarkeit unterscheidet viele »künstliche« Angebote nicht nur von Naturereignissen sondern auch von Alltagssituationen in der Stadt. Die Faszination der Dioramen bestand immer auch darin zeitliche Abläufe extrem zu verkürzen oder bestimmte Situationen immer wieder hervorzurufen. Zugleich kommt es zu festen temporalen Gliederungen von Aufführungen, also die Unterbrechung

---

15. Sehr spöttisch dazu Schlegel: »Mancher redet so vom Publikum, als ob es jemand wäre, mit dem er auf der Leipziger Messe im Hotel de Saxe zu Mittag gespeist hätte. Wer ist dieser [sic!] Publikum? – Publikum ist gar keine Sache, sondern ein Gedanke, ein Postulat, wie Kirche.« KSA, Bd. 2, S. 150. Lyceum Nr. 35.

16. Im Original heißt es bei Foucault: »Wenn eine Proposition, ein Satz, eine Menge von Zeichen als »geäußert« bezeichnet werden können, dann also nicht, insofern es eines Tages jemanden gab, der sie vorbrachte oder irgendwo ihre provisorische Spur niederlegte; sondern insofern die Position des Subjektes bestimmt werden kann. Eine Formulierung als Aussage zu beschreiben besteht nicht darin, die Beziehung zwischen dem Autor und dem, was er gesagt hat (oder hat sagen wollen oder, ohne es zu wollen, gesagt hat) zu analysieren; sondern darin, zu bestimmen, welche Position jedes Individuum einnehmen kann und muß, um ihr Subjekt zu sein.« Foucault 1981, S. 139.

durch Pausen, bestimmte Standardlängen<sup>17</sup>, bestimmten Anfangszeiten. Dies mag auf die unterschiedlichsten praktischen Gründe zurückgeführt werden können – die Notwendigkeit des Luftwechsels im Theater, die des Eisverkaufs im Kino, die Länge von Filmrollen –, entscheidend ist, dass solche Art von Strukturierung Auswirkungen auf die Möglichkeiten der Formenbildung im betreffenden Kommunikationsmedium hat. Sie definiert auch im Falle temporaler Gliederungen den erwartbaren redundanten Rahmen, von dem abgewichen werden kann und wird. Innovative Formate werden dann versuchen, durch extreme Längen oder radikale Kürze solche Gewohnheiten zu unterlaufen: *The complete Shakespeare in 90 minutes*.

Strukturbildung kann in Fällen, in denen sie zu einer selbstverständlichen, unproblematischen Koordination der Kommunikation führt, auch als »Technisierung« bezeichnet werden. Das bedeutet, dass bestimmte Redundanzen selbstverständlich mitgeführt werden, nicht in jeder Anschlusskommunikation thematisiert werden müssen, also latent bleiben.

»Technik erspart auch, soweit sie Abläufe koordiniert, die stets schwierige und konfliktrichtige Koordination menschlichen Handelns.«<sup>18</sup>

Solche Technisierung wird dann problematisch, wenn in der Codierung eines Mediums Innovation, Abweichung und Gestaltung als positive Korrelationen ausgezeichnet werden. Dies ist vor allem für die Kunst und die Massenmedien der Fall. In der Wissenschaft muß das Wahre nicht zwingend neu oder originell sein, genauso wenig wie in der Politik das Recht oder in der Wirtschaft das Eigentum. Diese Medien können also durch entsprechende Strukturbildungen, etwa durch bestimmte Verfahren, die den Ablauf von Kommunikationen wie Gerichtsprozessen, Laboruntersuchungen oder Finanztransaktionen regeln, einen hohen Grad an Technisierung erreichen. Daraus folgt für Luhmann, dass Medien, für die diese Technisierung nicht erreicht werden kann, wie zum Beispiel die Kunst, nur eine geringere Möglichkeit zur Systembildung besitzen:

»Andere Medien setzen ihren Ehrgeiz darein, nicht technisierbar zu sein, und sie verstehen das nicht als Defizit, sondern als ihre besondere Eigenart. ... Historisch gesehen verstärkt sich seit dem 18. Jahrhundert dieser Kontrast als Reaktion auf die Entwicklung von technisierten Medien, und eine der Folgen ist, dass die gegenstrukturell gebildeten Medien Liebe und

---

17. Insbesondere in den heutigen Medien Film und Fernsehen ist eine sehr starke zeitliche Definition verschiedener Formate zu beobachten, 30 sec Spot, 90 sec Beitrag, 45 min Reportage, 90 min Spielfilm.

18. GdG, S. 518.

Kunst auf einige der Merkmale der anderen Medien verzichten müssen, vor allem auf gesicherte Systembildungsfähigkeit.«<sup>19</sup>

Das Medium Kunst ist vor allem auf der Ebene der Kommunikationsangebote (der Kunstwerke) nur schwach technisierbar, denn diese sind durch die Eigenarten ihrer Codierung einem hohem Innovations- und Originalitätsdruck ausgesetzt. Ich hatte oben die entsprechende Argumentation bei Kant wiedergegeben. Meine Vermutung ist daher, dass Kunst und Massenmedien anderer Formen der Redundanzgarantie und Rekursivitätsermöglichung bedürfen, Formen die eine externe Selbstreferenzverstärkung bewirken, sie benötigen Dispositive. Denn im Museum wird ja nicht so sehr gesichert, dass alles als schön betrachtet wird (die Entscheidung darüber treffen historisch sehr stark variable Semantiken oder Programme), sondern dass sich Kommunikationen möglichst reibungsfrei eines bestimmten Codes, aber eben nur dieses einen, bedienen, also auch von dessen einer Seite zur anderen wechseln können. Das bedeutet, dass in Dispositiven immer beide Seiten des Codes als Anschlussmöglichkeiten präsent gehalten werden müssen. Damit werden die »Objekte« als strukturelle Einheiten<sup>20</sup> der Kommunikation weitgehend von Redundanzpflichten befreit, was nichts anderes heißt, als dass sie nun nicht mehr (oder nicht mehr allein) zur Strukturbildung beitragen. Sie werden operative Einheiten, die externer *Restriktionen*, einer Struktur, eines Kontextes, eines Dispositives bedürfen. Duchamps berühmte Intervention und Invention von 1917<sup>21</sup> – und damit vielleicht die moderne Kunst überhaupt – war nur auf dieser Grundlage möglich.

Strukturelle Kopplungen übersetzen analoge Verhältnisse in digitale.«<sup>22</sup>

Mit der in Kapitel IV getroffenen grundsätzlichen Unterscheidung von Wahrnehmung/Anschauung und Kommunikation muss zum einen die Frage beantwortet werden, in welchem Verhältnis die mit ihnen operierenden psychischen und sozialen Systeme zueinander stehen. Oder noch grundsätzlicher: wie ist es überhaupt möglich, dass sie in eine Beziehung zueinander treten, die mehr ist als ein fremdreferentielles Verweisen. Denn auf der Ebene ihrer Operationen sind sie für einander unzugänglich. Weder kann ein soziales System durch seine Kommunikationen direkten Einfluß auf ein Bewusstsein nehmen, noch ein psychisches System durch

### Transformationen

---

19. GdG, S.368.

20. Zur Unterscheidung von strukturellen und operativen Einheiten bei Luhmann siehe GdG, S.99.

21. Vgl. Bürger 1989.

22. WdG, S.39.

seine Operationen, also Gedanken, Kommunikation beeinflussen. Wie wird das Wahrgenommene kommunikativ relevant, wie die Wahrnehmung des kommunikativ relevanten gesichert? Wie erfolgt also eine Transformation<sup>23</sup> vom einen in das andere System? Oder anders formuliert, welche Ereignisse finden statt, die einer doppelten Beobachtung durch beide Seiten zugänglich sind. Schrift und Sprache sind klassische Lösungen für dieses Problem, die Wahrnehmbarkeit und kommunikative Anschlussfähigkeit verbinden. Für Artefakte habe ich oben versucht mit der Unterscheidung von Form und Gestalt dieses Problem zu markieren.

Zum anderen stellt sich das Problem der evolutionären Ausdifferenzierung von Funktionssystemen, die durch das Operieren mit unterschiedlichen Codes auf gleiche Weise für einander operativ unzugänglich werden. Kann auch hier eine Kopplung auftreten, die mehr ist als der (laufend mitgeführte) Verweis auf das andere System als Umwelt. In welchem Verhältnis stehen zum Beispiel Kunst- und Wirtschaftssystem in einer Institution wie dem Theater zueinander, wenn Gleichzeitigkeit vorausgesetzt und damit Kausalität als Beobachtungsschema unbrauchbar wird. Bedarf es dann eines medialen Aprioris, der Unterstellung einer technischen Determination sozialer Strukturen, die in den Apparaten dann nicht nur miteinander verbunden sind, sondern darin auch ihren Ursprung haben? Das mag als Schema im historischen Einzelfall insoweit zutreffen, als die technische Entwicklung natürlich immer notwendige Voraussetzungen für bestimmte Kommunikationsmedien, etwa das Kino, liefert. Nur erklärt eine solche apparatfixierte Betrachtungsweise weder die Verzögerungs- und Umschlagphänomene bei der Entwicklung etwa des Kinos, und sie unterschlägt die Differenz zwischen Apparat und Dispositiv: der bilderzeugende Apparat und der Raum der Rezeption sind in ihrer Entwicklung nicht kongruent. Und schließlich sind die Techniken ihrerseits von ökonomischen Voraussetzungen abhängig, so dass alle Kausalkonstruktionen latent der Gefahr ausgesetzt sind, immer weiter in die Vergangenheit gebaut werden zu müssen oder mythischer Urszenen<sup>24</sup>bedürfen. In meiner Untersuchung des Dispositivs soll damit also nicht Kausalität sondern »Kopplung« im Vordergrund stehen.

Da jedes System nur in seiner aktuellen Operation (also als Ereignis) präsent ist und beobachtet werden kann, muss jede wie auch immer gear-tete Wechselwirkung mit anderen Systemen, gleichzeitig erfolgen. Der

---

23. Der Begriff der Transformation kann hier dicht an der elektromagnetischen Analogie des Transformators gedacht werden. In einem Transformator werden zwei Stromkreise miteinander gekoppelt, die eigentlich strikt voneinander getrennt sind.

24. Siehe etwa das eigene Beispiel in Kapitel 1.

Rückgriff auf Vergangenes (als Erinnerung oder textlicher Verweis) oder der Vorgriff auf Zukünftiges sind damit nicht ausgeschlossen, aber eben nur als aktuelle Operation, als Vergegenwärtigung in einem neuen differents Ereignis möglich.<sup>25</sup>Die Kopplung von zwei Systemen kann also nur in der Gleichzeitigkeit ihrer Operationen bestehen. Und dies nicht nur zufällig und spontan, sondern erwartbar und wahrscheinlich, also strukturell und damit als Einschränkung:

»Integration heißt ja nur: Gleichzeitigkeit (Synchronisation) der Operationen verschiedener Systeme und *wechselseitige Einschränkung der Freiheitsgrade*, die den Systemen von sich aus zur Verfügung stehen.«<sup>26</sup>

Diese Integration ist in Interaktionen unmittelbar gewährleistet, da die gleichzeitige Anwesenheit und damit Beobachtbarkeit an einem Ort die Synchronisation und wechselseitige Einschränkung garantiert. An der interaktionellen Kommunikation kann sich einerseits nur beteiligen, wer wahrnehmbar anwesend ist. Damit ist die Kommunikation auch in der Lage aber nicht gezwungen, alles wahrnehmbare Verhalten (Abwenden, Augen schließen, etc.) als Kommunikation zu behandeln.

»Praktisch gilt: daß man in Interaktionssystemen nicht nicht kommunizieren kann; muß man Abwesenheit wählen, wenn man Kommunikation vermeiden will.«<sup>27</sup>

Die Kommunikation ist aber andererseits genauso in der Lage, Wahrnehmungen zu ignorieren, und damit sogar physische Teilnehmer (etwa die Dienerschaft bei höfischer Kommunikation) zu ignorieren und als abwesend zu behandeln. Das Wahrgenommene kann ebenso wie die wechselseitige Unterstellung von Wahrnehmung in die Kommunikation einfließen<sup>28</sup>, sie ist notwendige aber nicht hinreichende Voraussetzung für Kommunikation. Die gemeinsame Anwesenheit an einem Ort sorgt aber dafür, dass diese wechselseitige Unterstellung latent bleiben kann und als stabiler Hintergrund fungiert. Strukturelle Kopplung stellt sich damit fast von selbst ein. Sprache sorgt schließlich dafür, dass der kommunikative Relevanzbereich des Wahrnehmbaren auch in der Interaktion eingeschränkt wird. Entscheidend ist, was gesprochen wird. Man kann der Vorlesung mehr oder weniger auch noch folgen, wenn man aus dem Fenster schaut. Allerdings nur so lange wie der Vorlesende, der dieses Wegschauen ja

25. So auch für den Begriff des Gedächtnisses, Esposito 2002, S. 24ff.

26. KdG, S. 83. Hervorhebung –J.B..

27. SoS, S. 562.

28. Kommunikation, die nicht zwingend sprachlich sein muss, sondern wie immer einfach als Beobachtung einer Differenz von Information und Mitteilung („Gruß“ / das Lüften des Hutes) gefasst wird.

wahrnehmen kann, dies nicht als Nicht-Zuhören auffasst und seinen Vortrag unterbricht.

Zum Problem wird Kopplung dann, wenn gleichzeitige Anwesenheit und reflexive Wahrnehmung nicht gegeben sind. Im eben genannten Beispiel würde schon die Verdunkelung des Auditoriums dafür sorgen, dass reflexive Wahrnehmung nicht mehr möglich ist. Die Interaktion wird schwierig. Eine Unterbrechung oder Frage durch die Zuhörer kann von diesen nicht mehr durch eine sichtbare Geste angezeigt werden, sondern würde eine akustische Unterbrechung des Vortragenden erfordern. Ebenso kann die Aufmerksamkeit nicht mehr visuell vom Vorlesenden kontrolliert werden, es sei denn es entsteht akustische Unruhe im Raum. Mit der Einschränkung der gegenseitigen Wahrnehmung entsteht eine Situation, in der die Kopplungsleistung nur noch durch ein Wahrnehmungsmedium erfüllt werden kann. Im eben genannten Fall ist dies die gesprochene Sprache (wie beim Telefon), oder die geschriebene Schrift, die im gar keine gemeinsame Anwesenheit mehr erfordert. Damit werden die Anforderungen an die Kopplung im noch verbleibenden »Kanal«, also den Grad der wechselseitigen Einschränkung höher. Es findet ein Übergang von eher loser zu fester Kopplung, also Formbildung, statt. Im Falle der Vorlesung werden dies bestimmte Argumentationsmuster, Darstellungsformen des Stoffes (Tafelbilder), also im weitesten Sinne Formen von Rhetorik sein, die nicht mehr der unmittelbaren auditiven Rückkopplung bedürfen. Technische Konditionierungen führen zu weiteren Restriktionen: während geschriebene Schrift noch ein weites Spektrum von wahrnehmbarer Buchstaben- und Wortform bietet, wird diese Streuung bei gedruckten Lettern wesentlich geringer, und damit von Vertrautheit und Vorkenntnissen (der Handschrift) unabhängig.

Während also Interaktionen einerseits zunehmend durch Verbreitungsmedien (die vor allem die Reichweite erhöhen) ersetzt werden, entwickeln sich andererseits »Veranstaltungsmedien«<sup>29</sup>, die die Verbreitung<sup>30</sup> von Information nicht wie Massenmedien<sup>31</sup> durch technische Vervielfältigung sondern durch Versammlung, Akkumulation, Inszenierung an einem Ort sichern. Die Versammlung der Betrachter kann dabei

---

29. Ein Begriff der im folgenden vermieden werden soll, da er die Inflation der Medienbegriffe nur erhöht. Ich verwende den Begriff des Dispositivs und lasse offen, ob Dispositive über ihre hier betonte Funktion als Kopplung von Systemen und damit Medien hinaus, selbst Medien bilden können.

30. Verbreitung wird von Luhmann als Reichweite von Redundanz gefasst: »Von Verbreitungsmedien wollen wir sprechen, wenn es um die Reichweite sozialer Redundanz geht.« GdG, S. 202.

synchron (wie im Theater) oder aber auch diachron (wie im Museum) erfolgen. Die Akkumulation der Objekte (Bilder, Texte, ...) findet dann synchron (im Museum) oder diachron als Folge von Bildern (im Kino und im Theater) statt. Dieser »Ort« der Verschränkung von Synchronie und Diachronie ist das Dispositiv. Damit wandelt sich etwa im Theater der Charakter von Anwesenheit, sie schließt nun nicht mehr reflexives Wahrnehmen ein: der Schauspieler sieht den Zuschauer nicht mehr und es gibt auf wenige, eigens markierte Sonderfälle beschränkt auch keine Interaktion zwischen Schauspieler und Zuschauer<sup>32</sup>. Wenn diese Möglichkeit der wechselseitigen Konditionierung nicht mehr durch Interaktion besteht, muss sie auf andere Weise gesichert werden. Die Ko-ordination, also die Ordnung des Verschiedenen, erfolgt nun dis-positiv durch die Unterscheidung von Orten. Die (Rollen-) Differenz kann nicht mehr vorausgesetzt werden oder entwickelt sich (emergent) aus der Interaktion. Man denke an einfache Theatersituationen, die mit einer Ansprache an das Publikum beginnen, oder die einleitenden Erklärungen der Guckkastenvorführer. Die Koordinierung wird vielmehr durch die Differenz von Positionen gesichert. Und mit dieser Stabilisierung der Differenz wird auch erreicht, dass Wahrnehmung und Kommunikation in spezifischer Weise miteinander gekoppelt werden. Die Positionen legen einerseits Relevanzbereiche des Wahrgenommenen fest und ermöglichen andererseits den Kommunikationsangeboten die Wahrnehmbarkeit. Wechselseitige Einschränkung heißt dann im Falle visueller Medien:

1. Nicht alles was gesehen werden kann, ist für die Kommunikation relevant, sondern nur definierte Ausschnitte. Kommunikationsbezogene Erwartungen steuern die Aufmerksamkeit und damit die Wahrnehmung.<sup>33</sup> 2. In die Kommunikation kann andererseits nur einfließen, was gesehen werden kann. Die Möglichkeit der Wahrnehmbarkeit schränkt auf diese Weise, das Kommunikationsangebot ein.

Begriffe, die diese Einschränkungen »subjekt«-bezogen beschreiben, sind Kontrolle<sup>34</sup> oder Disziplin, die im historischen Zusammenhang für das Panorama (siehe Seite 7) sowie in der Auseinandersetzung mit Foucault (siehe Seite 48) bereits auftauchten. Auch Schmidt betont diesen Aspekt:

---

31. »Mit dem Begriff der Massenmedien sollen im folgenden alle Einrichtungen der Gesellschaft erfasst werden, die sich zur Verbreitung von Kommunikation technischer Mittel der Vervielfältigung bedienen.« RdM, S. 10.

32. Vgl. dazu Goffman 1989.

33. Vgl. SoS, S. 563.

34. Siehe etwa Deleuze 1993.

»Die soziale Isolierung durch raumzeitliche Trennung der Teilnehmer an medientechnisch vermittelter Kommunikation und das Fehlen korrigierender Meta-Kommunikationen (z.B. Rückfrage und Erläuterung) führt zu einer Subjektivierung der Kommunikatbildung, die durch soziale Kontrolle reguliert wird.«<sup>35</sup>

Abgesehen von dem Problem, dass der Kontrollbegriff oft ein Subjekt impliziert, dass die Kontrolle ausübt und sich damit scheinbar über das Kontrollierte erhebt<sup>36</sup>, ist die entscheidende Frage, wie diese Kontrolle – oder eben besser wechselseitige Einschränkung – erfolgt, deren Resultat dann Bildung, Tradition oder Stil sind. Diese Notwendigkeit von Restriktionen wird um so höher sein, wenn der Zugang zu bestimmten Angeboten nicht mehr schichtenspezifisch (also einer stratifikatorischen Differenzierung folgend) in Bezug auf Personen und in bestimmten Interaktionen geregelt wird. Statt dessen bildeten sich in bestimmten Bereichen mit hohen Koordinationsanforderungen dazu Organisationen aus. Museum und Theater als Bezeichnungen stehen dann für beides: sie sind einerseits soziale Organisationen und andererseits raumzeitliche Dispositive, ohne die diese Organisationen historisch nicht vorstellbar sind.<sup>37</sup> Für Luhmann verbindet sich diese Kongruenz allerdings mit der evolutionären These der Ablösung der »Kontrolle von Körpern« durch Organisationen.<sup>38</sup> Dieser möchte ich widersprechen, auch Organisationen bleiben in ihren Entscheidungen und Kommunikationen auf »symbiotische Mechanismen«<sup>39</sup> angewiesen. Im Falle des Gerichtsverfahrens mögen dies Beweise und Asservaten garantieren, im Falle der Wissenschaft Labor und Experiment, im Falle der Kunst offenbar Bühne und Museum. Organisationen sind also keine historische Alternative zu Dispositiven, sondern Organisationen als soziale Systeme benötigen Dispositive als »Kopplungs-Instrumente« und dies um so mehr dort, wo auch sie nicht mehr auf Interaktionen zurückgreifen können.

---

35. Schmidt 1994, S. 153.

36. Im obigen Falle der Vorlesung entstehen die Einschränkungen auf beiden Seiten und nicht nur auf der Seite der »Kontrollierten«.

37. Heute mag es funktionale Äquivalente für diese historischen Dispositive geben: Im Falle des Museums vielleicht die digitalen Archive im Internet.

38. »Über symbiotische Symbole werden die Medien abhängig von Organisation. ... auch die Präparierung wahrheitsrelevanter Entscheidungen erfordert heute, will man nicht dem Zufall ausgeliefert sein, Organisation. ... Die letzte Sicherheit liegt nicht im Kontrollieren der Körper, wie die alte Lehre von den Passionen und der Vernunft meinte, sondern im Funktionieren der Organisationen.« GdG, S. 382.

39. Siehe den gleichnamigen Aufsatz Luhmann 1981b.



Ich hatte oben betont, dass Kopplung wechselseitige Einschränkung durch Synchronisation bedeutet und Synchronisation dabei nicht nur zeitlich sondern auch räumlich aufgefasst. Die damit erfolgende Disposition der verschiedenen Systeme soll auf dieser Ebene der Beobachtung aber keine Asymmetrie, etwa in Form eines Machtverhältnisses, implizieren. Die Einschränkungen gelten wechselseitig: So sind Reichweitengewinne von Massenmedien oft mit Einschränkungen in den Rückkopplungsmöglichkeiten verbunden. Dieser Sachverhalt wird dann von »kritischen« Beobachtern gern als Asymmetrie gefasst und mit Schemata wie Freiheit/Unfreiheit überlagert. Man denke an Platons und Baudrys Metapher des Gefangenen.<sup>40</sup>

Genauso wie die Einschränkungen im Dispositiv kann aber auch eine Zunahme von Freiheitsgraden in dispositiven statt interaktionellen Kommunikationen beobachtet werden. Denn Dispositive garantieren nur, dass in bestimmten »Situationen« notwendige aber nie hinreichende Voraussetzungen für Kommunikation geschaffen werden. Denn anders als in Interaktionen muss nicht Abwesenheit gewählt werden, um nicht zu kommunizieren. Die bloße Anwesenheit des Zuschauers im Theater ist noch keine Kommunikation<sup>41</sup>, weder im System der Massenmedien und schon gar nicht im System der Kunst. Lediglich die Zahlung von Eintritt kann dem Zuschauer im Wirtschaftssystem als Zahlung für eben diesen Besuch (und damit als eine Form von Kommunikation) zugerechnet werden. Insofern reduzieren solche interaktionsfreien »Situationen« zunächst den Kommunikationsdruck gegenüber den vormodernen Interaktionsbeziehungen. Man kann einfach sitzen bleiben, weil das eigene Verhalten nicht der unmittelbaren Beobachtung durch einen Interaktionspartner ausgesetzt ist. Man kann ein Theaterstück betrachten, man muss aber (im Schutz des dunklen Zuschauerraums) darauf nicht durch Beifall und schon gar nicht durch Zwischenrufe reagieren. Die Ware kann im Kaufhaus angesehen, muss aber nicht gekauft werden. Es ist schwierig einzuschätzen, ob durch diese Verringerung der expliziten Kommunikationsmöglichkeiten, der Erfolg der Kommunikation unwahrscheinlicher wird. Denn die auf diese Weise erfolgende implizite Koordination sorgt dafür, dass die Ablehnung verringert und insbesondere die Reichweite erhöht wird.

---

40. Bei Platon mit politischer Konnotation im Höhlengleichnis der Politeia. Zu Baudry siehe oben Seite 31.

41. Allerdings kann der Besuch als solcher beobachtet werden, und ein Rezeptionsverhalten unterstellt werden. Man kann aber auch aus ganz anderen Gründen ins Theater gehen: etwa um selbst gesehen zu werden. Siehe unten Seite 204.

Der systemtheoretische Begriff der Kopplung beschreibt aber auch die Relationierung von Systemen, die auf einer Ebene – der der Gesellschaft – liegen, also die Kopplung von Funktionssystemen, die sich ausdifferenzieren haben: Für den Eintritt in die Ausstellung (Kunstsystem) muss gezahlt (Wirtschaftssystem) werden, es sei denn der Staat oder ein Souverän (Politiksystem) übernimmt die Finanzierung. In beiden Fällen gibt es normative Restriktionen (Recht), die etwa die Möglichkeiten der Abbildung einschränken. Die Systeme operieren immer in verschiedenen Medien und mit verschiedenen Codes. Der Künstler mag in Künstlerkreisen hohe Anerkennung genießen und mit seinem Werk Vorbild für weitere Kunstproduktion werden, aber dennoch wirtschaftlich wenig Erfolg haben, weil er bei Sammlern nicht geschätzt wird und darüber hinaus politischen Restriktionen ausgesetzt sein. Gleichwohl entwickeln sich auch hier Kopplungen. Denn die Zahlungen hängen von der Qualität des Angebotes ab und umgekehrt, ohne dass das eine das andere determinieren würde. Rechtliche oder moralische Restriktionen können dazu führen, die wirtschaftliche Verwertbarkeit des künstlerisch Wertvollen zu schmälern. Die Kopplung bleibt dennoch solange lose, wie nicht strukturelle Vorkehrungen getroffen werden. Denn die Qualität der Kunstwerke kann nicht die Zahlungsfähigkeit, sondern nur die Zahlungsbereitschaft erhöhen. Erst Institutionen wie das Museum sorgen dafür, dass sich stabile Märkte für Kunstwerke entwickeln, unabhängige Expertise bereitsteht, sich Kanons herausbilden und ein organisierter Kunsthandel entsteht.<sup>42</sup> Diese Kopplung von Kunst- und Wirtschaftssystem ist für das Panorama von Anfang an gegeben. Bestimmte Phänomene wie der ständige Bildwechsel und die einem breitem Publikum verständliche Ikonographie der Panoramen sind nur so erklärbar. Auch hier wird Kopplung durch wechselseitige Einschränkung erreicht. Die Kopplung verschiedener Funktionssysteme erfolgt damit nicht allein auf diskursiver Ebene, sondern auch qua Organisation oder Institution<sup>43</sup>. In ihnen können Funktionssysteme füreinander Leistungen erbringen.<sup>44</sup>

---

42. Man siehe etwa die Rolle Bodes um 1900 für den europäischen Kunstmarkt: Bode 1930.

43. Erinnerung sei an Foucaults Wort: »alles nicht-diskursive Soziale ist Institution«. Foucault 1978b, S.125.

44. »Vorausgesetzt, dass Organisationen ihre systemeigenen (!) Problemstellungen mit Bezug auf Funktionssysteme formulieren, können sie gleichsam über Funktionssystemgrenzen hinweg kommunizieren und damit eine Leistung für die – leistungsschwachen – Funktionssysteme erbringen. Die Spezifität von Organisationen liegt in diesem Sinne in der Leistungsdimension.« Tacke 1999, S.65.

Dispositive müssen also als Orte beschrieben werden, die immer wieder Ereignisse ermöglichen, die als Kopplungen von Kommunikation und Wahrnehmung fungieren. Nicht der Ort selbst, quasi als ein *Monument*<sup>45</sup> sichert die Fortsetzung der Kommunikation, sondern die an ihm stattfindenden Ereignisse als *Momente*: Begegnungen, Inszenierungen, Präsentationen, Augenblicke.

Dispositive sind damit – eine Definition versuchend – Programme (also Erwartungsanordnungen), die durch Ermöglichung von Ereignissen in einem rekursiven »Rahmen« die Beobachtung von Formen eines Mediums regeln.<sup>46</sup> Dispositive leisten durch das Externalisieren der Selbstreferenz einen wichtigen Beitrag zur Möglichkeit der Innovation der in den Ereignissen auftauchenden Formen. Diese können mehr Varianz aufnehmen und sich verändern, wenn der Rahmen stabil bleibt, also Rekursion<sup>47</sup> gesichert wird. Schon die gerade für das Kunstsystem wichtige Unterscheidung neu/alt, innovativ/traditionell ist nur in einem solchen stabilen Referenzrahmen möglich.

Der Bühnenraum oder das Museum sind solche Rahmen, die die darin stattfindenden Ereignissen in ein Netz von Rekursionen und Bezügen einbetten, ohne dass dies mit intrinsischen Eigenschaften von Objekten korrelieren muss. Damit wird dispositiv ein Medium zur Verfügung gestellt, dass zunächst aus nichts anderem als den möglichen Ereignissen besteht. Dieser Möglichkeitsraum ist historisch gewachsen und in die Zukunft geöffnet. Aber er ist nicht unbegrenzt, denn sonst würde er keine Struktur bilden.

System und Dispositiv entwickeln auf diese Weise evolutionär eine gewissen Unabhängigkeit voneinander. Sie können nicht, wie Lyotard es tut<sup>48</sup>, fest miteinander gekoppelt werden. Film und Kino mögen über lange

---

45. Zu dieser Unterscheidung siehe GdG, S. 1103.

46. So auch Balke für »Dinge«: »Die Dinge nämlich werden allererst die Dinge, als die wir sie kennen und handhaben, indem sie einer spezifischen Rahmung unterworfen werden, die sie als selegiertes Formenmuster aus einem medialen Möglichkeitsreservoir zu beschreiben erlaubt.« Balke 2002, S. 33f.

47. »Alle Kommunikation ereignet sich als Operation konkret unter der Regie bestimmter Sinnintentionen. Es geht um die Wahrheit bestimmter Aussagen, um die Befolgung bestimmter Weisungen, um den Kauf bestimmter Objekte, um bestimmte Anzeichen für Liebe – oder Gleichgültigkeit. Einzelkommunikationen dieser Art sind jedoch niemals selbstmotivierend, sie greifen auf ein rekursives Netzwerk der Wiederverwendbarkeit desselben Mediums zurück.« GdG, S. 394.

48. »Sie haben da also das Aussieben nach Möglichkeiten: es gibt das Diskursdispositiv, das Erzählungsdispositiv, das Theoriedispositiv.« Lyotard 1982, S. 59f.

Zeit eng miteinander gekoppelt sein, dann aber treten Dispositive auf, die wie das Fernsehen und der Videorecorder auch die filmische Ästhetik in neue Rahmen einbetten, den Betrachter auf andere Weise in Beziehung zu den Bildern setzen, diesem andere Reaktionsmöglichkeiten eröffnen. Das System kann auf diese Veränderung immer nur mit und in der Fortsetzung der eigenen Operationen reagieren, also einerseits mit neuen Filmen oder der bewussten wiederholten Aufführung des vorhandenen Materials. Der sich so entwickelnde Diskurs ist also vor allem thematisch und temporal organisiert, sozial konditioniert und erstreckt sich in der Zeit. Raum spielt hier insofern selbstverständlich eine Rolle, dass etwa regionale Schulen<sup>49</sup> und Stile entstehen. Diese Regionalisierung möchte ich aber ebensowenig, wie das Problem der Reichweite behandeln. Sondern ich werde mich anhand des Begriffs des Dispositivs auf die Frage konzentrieren, wie für die Fortsetzung geschlossener systemischer Kommunikation gesorgt und diese für Wahrnehmung geöffnet wird, und dies »in situ« studieren. Anders als ein thematischer Diskurs oder eine soziale Praxis (Institution, Organisation) strukturieren die Dispositive also die raum-zeitliche Konstitution eines Systems. Aber nicht auf der Ebene der Sinnverweise selbst, sondern sie schaffen einen Raum unterhalb oder vor dem Sinn, der die Möglichkeit der Verweisung überhaupt erst eröffnet. Luhmann hat dies im Falle der Kunst mit der Unterscheidung von innerem und äußerem Medium angedeutet:

»Die Ausdifferenzierung des schönen Scheins entfernt die Kunst nicht aus der zugänglichen Welt. Deshalb muß das Medium durch eine Doppelrahmung konstituiert werden: durch eine Täuschung, die zugleich auf Grund besonderer Anhaltspunkte als solche durchschaut wird; durch ein inneres Medium der Formung eines Materials wie Farbe, Sprache, Körperbewegung, räumliches Arrangement, in einem äußeren Medium der auffälligen Besonderheit und Abgrenzung, das sicherstellt, daß die Formen als Kunst wahrgenommen werden und nicht als Holz oder Anstrich oder als einfache Mitteilung oder als menschliches Verhalten. ...«<sup>50</sup>

Der zentrale Begriff für meine weitere Arbeit wird daher der Begriff der *Abgrenzung* sein, da der Verweis auf »Besonderheit«, wie oben gezeigt, problematisch und ambivalent wird. Er soll im folgenden Abschnitt in einer eingehenden Analyse in drei Momente aufgefächert werden. Die hier angelegte Innen/Außen-Unterscheidung wiederholt in gewisser Weise die Unterscheidung von System und Umwelt. Diese wird in jeder Operation des

---

49. Am prominentesten natürlich, das ja auf die Ortsbezeichnung zurückgehende »Label« Hollywood.

50. KdG, S.178.

Systems implizit mitgeführt, kann aber auch »Spezialthema besonderer Einrichtungen werden«.<sup>51</sup> Ihnen sollen die folgenden Kapitel gewidmet werden.

---

51. SoS, S. 269f.

### Drei Dimensionen des Dispositivs

»... wenn man überhaupt Raum und Zeit als Medium verwendet (und wie anders sollte ein Kunstwerk erscheinen können), (ist) es unerlässlich (...), auch diese Medien zu *ordnen* – was immer dann in ihnen repräsentiert wird.«<sup>52</sup>

Das Dispositiv als Ort der Kopplung zwischen Kommunikation und Wahrnehmung bildet eine »Konstellation«, die einen Beobachter, einen wahrgenommenen und beobachteten Gegenstand, einen diesen bereit stellenden Apparat und schließlich einen in dieser Anordnung ablaufenden Diskurs<sup>53</sup> umfasst. In dieser Konstellation wird die Frage nach dem Raum virulent. Denn offenbar handelt es sich bei der Kopplung von wahrnehmbarem Gegenstand und kommunikativer Form um ein Verhältnis der Gleichzeitigkeit<sup>54</sup>. Schon in der bekannten Formulierung von Leibniz wird Raum als *ordo coexistendi* – also Ordnung des Gleichzeitigen – gedacht. Die Frage nach dem Raum des Dispositives ist damit nicht die Frage nach dem Raum des Diskurses<sup>55</sup>, und schon gar nicht dem Raum, der im Diskurs selbst beschrieben wird, sondern die Frage nach dem Raum, in dem Kommunikation *und* Wahrnehmung sich entfalten und beiden wechselseitig Sinn gibt.

### Der Raumbegriff

Einen Vorschlag Foucaults aufgreifend, sollen drei Fassungen des Raumbegriffs dazu benutzt werden, jeweils verschiedene Aspekte dieser Konstellation zu analysieren. Der Begriff der Konstellation<sup>56</sup> ist dabei nicht nur als Metapher zu betrachten, sondern Raum soll in einem ersten Schritt

---

52. KdG, S. 186. Hervorh. J.B.

53. So in einer heuristischen Definition Hicethier, siehe oben Seite 53.

54. Vgl. KdG, S. 83: »Integration heißt ja nur: Gleichzeitigkeit (Synchronisation) der Operationen verschiedener Systeme und wechselseitige Einschränkung der Freiheitsgrade, die den Systemen von sich aus zur Verfügung stehen.«

55. Böhlers kontextliches Zeigefeld könnte zum Beispiel als »Raum des Diskurses« begriffen werden. Vgl. Bühler 1982, S. 124: »Die zwei Felder: (sachliches) Zeigfeld und Symbolfeld der Sprache werden also durch ein drittes (...) zusammengeschlossen, nämlich durch das kontextliche Zeigfeld. ... Die werdende Rede wendet sich sozusagen auf sich selbst zurück oder voraus im Phänomen der Anaphora.« Das heißt, die Sprache nimmt auf Stellen Bezug, die sie selbst geschaffen hat und eröffnet so einen *eigenen* Raum.

56. Die ursprüngliche Bedeutung von »Konstellation« ist die Stellung der Gestirne zueinander. In einer Paraphrase auf Heidegger könnte man formulieren: Die Frage nach dem Medium [bei Heidegger: der Technik] ist die Frage nach der Konstellation, in der sich die Entbergung und Verbergung, in der sich das Wesen der Kommunikation [bei Heidegger: der Wahrheit] ereignet. Vgl. Heidegger 2000, S. 34.

auf den Begriff der Stelle bezogen werden. Das hat auch Bollnow in seiner grundlegenden Arbeit »Mensch und Raum« formuliert:

»Raum ist das Umgreifende, in dem alles seinen Platz, seinen Ort oder seine Stelle hat.«<sup>57</sup>

Allerdings klingt in Bollnows Definition eine Behältervorstellung von Raum an, die dem Raum das Primat gegenüber den in ihm befindlichen Stellen gibt. Dieses Konzept ist von Luhmann durch eine andere Art der Relationierung gewendet worden. Die Stelle ist nicht mehr Teil des Raumes, sondern Raum und Zeit werden als Stellenmedien beschrieben:

»Raum und Zeit werden erzeugt dadurch, daß Stellen unabhängig von den Objekten identifiziert werden können, die sie jeweils besetzen. ... Stellen-differenzen markieren das Medium, Objektdifferenzen die Form des Mediums. ... Und auch hier gilt: das Medium »an sich« ist kognitiv unzugänglich. Nur die Formen machen es wahrnehmbar.«<sup>58</sup>

Raum als solcher kann also weder gesehen, noch sinnvoll bezeichnet werden, sondern immer nur die als an Stellen befindlich beobachteten Objekte sowie die damit mittelbar sichtbar werdenden Differenz von Stellen. Der Begriff der Stelle nimmt damit in Luhmanns Argumentation eine fundamentale Position ein, auf der aufbauend Zeit und Raum konstruiert werden. Stellen werden nicht nur als Ausgangspunkt für jede Operation in Raum und Zeit gesehen<sup>59</sup>, sondern auch Differenzen werden erst durch ein als homogen vorgestelltes Stellenmedium beobachtbar. Luhmann konstatiert:

»... eine gewisse Gleichmäßigkeit, sowohl des Raums als auch der Zeit, die bei der sinnhaften Konstitution von Objekten vorausgesetzt und als Medium verwendet werden kann. Sie ist zum Beispiel Voraussetzung für das Erkennen von Diskontinuitäten, Zäsuren, Grenzen und für die Abschätzbarkeit von Distanzen – im Raum ebenso wie in der Zeit.«<sup>60</sup>

Dieser Auffassung soll hier nicht gefolgt sondern die Gegenposition eingenommen werden: Nicht die Stelle an sich, als Entität, kann als Fundierung des Raumes betrachtet werden, sondern die Stelle als eine Seite

57. Bollnow 1997, S.37. Die hier getroffenen Unterscheidungen zwischen Ort, Platz und Stelle können hier außer acht gelassen werden.

58. KdG, S.179. Die Nicht-Wahrnehmbarkeit des Raumes an sich betont (aus anderer Perspektive) auch Husserl: »Materialisierende Bestimmtheiten füllen die Raumform als ihre materia prima aus und schaffen so, da Raumform für sich nichts ist und nichts sein kann, das Dingkonkretum im fundamentalen Sinn.« Husserl 1991, S.67.

59. »Mithin gilt für Raum und Zeit gemeinsam die Notwendigkeit einer Stelle als Ausgangspunkt für den Zugang zu anderen.« KdG, S.183.

60. KdG, S.179.

einer Differenz, einer Grenzziehung, die einen bestimmten Punkt gegenüber anderen auszeichnet und damit eine Asymmetrie schafft. Dieser Gedanke ist nicht neu und vor allem von Heidegger vertreten worden:

»Ein Raum ist etwas Eingeräumtes, Freigegebenes, nämlich in eine Grenze (...). Die Grenze ist nicht das, wobei etwas aufhört, sondern wie die Griechen es erkannten, die Grenze ist jenes, von woher etwas sein Wesen beginnt.«<sup>61</sup>

Dabei gibt es für Heidegger nicht das Abstraktum »der Raum« sondern immer als Konkretum »ein Raum«. Ein Raum wird also nicht primär als Kontinuum (dies ist eine spätere Ableitung und neuzeitliche Abstraktion) verstanden, sondern ist das »in seine Grenze Eingelassene«.<sup>62</sup> Die Deduktion ist aber nicht Grenze > Raum, denn Heidegger fügt als Zwischenschritt noch den Ort ein:

»Das Eingeräumte wird jeweils gestattet und so gefügt, d.h. versammelt durch einen Ort. ... Demnach empfangen die Räume ihr Wesen aus Orten und nicht aus „dem“ Raum.«<sup>63</sup>

Die Folge lautet also Grenze > Ort > Raum oder in meiner Begrifflichkeit: Differenz > Stelle > Raum. Der Raum ist das Medium der Stellen, aber nicht einfach in ihre (Lage-)Differenz zueinander als der Abstand zweier Punkte, sondern insofern er als Mannigfaltigkeit von Stellen die Möglichkeit anderer Stellen für ein Objekt eröffnet. Raum wird zum Medium<sup>64</sup> durch die Beobachtung der Kontingenz von Stellen. In dieser Abstraktion bleibt offen (und damit historisch kontingent), ob Raum als begrenztes (oder unbegrenztes) Reservoir von Stellen und Orten, als unendlich ausge dehntes homogenes Feld gleicher Stellen oder als relationales Differenzmedium beobachtet wird. Foucaults historische Argumentation in seinem Aufsatz »Andere Räume« setzt genau diese dreifache Unterscheidung von Raum als Ortungsraum, historisch für Antike und das Mittelalter relevant, Raum als Ausdehnung seit Beginn der Neuzeit und schließlich Raum als System der Lagerung.<sup>65</sup> Es sei dahin gestellt, ob diese Genealogie als historische These zutreffend ist. Unabhängig davon soll dieses Schema dazu benutzt werden, um Fragestellungen zu ordnen, die die Dimensionen des Dispositivs betreffen. Alle drei Konzepte Foucaults reagieren auf bestimmte Probleme, die sich aus dem Stellenschema ergeben. Das erste Pro-

---

61. Heidegger 1985, S.149.

62. Ebenda.

63. Ebenda.

64. Dieser Bezug auf Möglichkeit auch bei Husserl: »Der Raum ist eine unendliche Mannigfaltigkeit möglicher Lagen und bietet damit ein Feld unendlich vieler Möglichkeiten von Bewegungen.« Husserl 1991, S.121.



bleme lautet, wie Stellen überhaupt definiert und unterschieden werden, also Orte entstehen. Das zweite Problem betrifft die Beziehung der Stellen zueinander und damit vor allem auch die Frage nach der Position des Betrachters innerhalb eines Systems von Stellen. Die dritte Frage schließlich, ist die nach den Relationen zwischen den Objekten und den Stellen. Raum gewinnt als »System« von Stellen in der Kommunikation und für die Kommunikation also auf dreifache Weise Bedeutung:

Stellen im Raum können erstens durch die Unterscheidung innen/außen gewonnen werden, und auf diese Weise Stellen definieren, die für bestimmte Formen der Kommunikation privilegiert sind. Anders als bei Kant wird die innen/außen-Unterscheidung also nicht dazu benutzt Zeit und Raum voneinander zu trennen, sondern wird als zentrale Unterscheidung eingeführt, die überhaupt erst erlaubt, Raum zu bezeichnen<sup>66</sup>. Der Ort, verstanden als Innenseite dieser Unterscheidung, wird damit nicht als »Text« sondern als Kontext einer Kommunikation beobachtet. Nur innerhalb dieses Kontextes, in dem ein bestimmtes Ereignis (eine Betrachtung, eine Lektüre) stattfindet, kann dieses Ereignis als Beobachtung bestimmten Beobachtern zugeschrieben werden<sup>67</sup>. Auf diese Weise wird die nicht soziale sondern räumliche Konstruktion von Adressen möglich, die die Zuschreibung von Selektionen ermöglicht, die nicht oder nicht an bestimmte, weil wechselnde oder abwesende, Personen und Organisationen gebunden sind. Man denke an »Institute« und »Lehrstühle«. Diese Möglichkeit der Zuordnung sozialer Phänomene zu räumlichen Gegebenheiten betont auch Simmel:

»Die dritte Bedeutsamkeit des Raumes für die sozialen Gestaltungen liegt in der Fixierung, die er seinen Inhalten ermöglicht.«<sup>68</sup>

Auch der Begriff der Versammlungsmedien, der vor allem auf eine gleichzeitige Anwesenheit an einem Ort oder in einem gemeinsamen Raum abzielt, führt offenbar in diese Richtung, in dem er die Definition eines Publikums ermöglicht, das nicht mehr sozial – der Hof – sondern

65. » ... seit Galilei, seit dem 17. Jahrhundert, setzt sich die Ausdehnung an die Stelle der Ortung. Heutzutage setzt sich die Lagerung an die Stelle der Ausdehnung, die die Ortschaften ersetzt hatte. Die Lagerung oder Plazierung wird durch die Nachbarschaftsbeziehungen zwischen Punkten oder Elementen definiert; formal kann man sie als Reihen, Bäume, Gitter beschreiben.« Foucault 1990, S. 36.

66. Vgl. KrV, B50.

67. Diese Notwendigkeit der Kontextierung von Ereignissen für die Bildung von Selektionsketten betont auch Luhmann 1981c, S. 71.

68. Simmel 1995b, S. 146f. Für diese Aufgabe des Raumes verwendet Simmel auch den Begriff »Drehpunkt«. a.a.O., S. 148.

räumlich – das Parkett, der Saal – beschrieben wird. Der zentrale Begriff für die Konstitution der für diese Zuschreibungen grundlegenden innen/außen-Unterscheidung ist *Abschirmung*.

Raum erscheint im Dispositiv zweitens durch die Differenz von Stellen, die vor allem als Positionen für Beobachter und Beobachtetes begriffen werden. Der *Gegenstand* ist in diesem Sinn, das dem Betrachter entgegengesetzte. Dieses Entgegenstehen soll hier aber nicht in ein Subjekt/Objekt-Schema überführt werden<sup>69</sup>, sondern als konstitutiv für die Differenz von Beobachter und Form untersucht werden.<sup>70</sup> Der zentrale Begriff ist daher nicht, wie Foucault vorschlägt, die Ausdehnung, sondern die *Distanzierung*. Dies leistet in der Kunst der Neuzeit vor allem die Perspektive, die damit zum notwendigen Korrelat eines als unendlich gedachten Raumes wird. Sie fixiert (re-zentriert) in diesem Raum genau die Position, die durch das Konzept des isotropen Raumes selbst kontingent geworden ist. In der nachkopernikanischen Welt gibt es kein natürliches Zentrum mehr, also muss und kann ein künstliches geschaffen werden.<sup>71</sup>

Raum wird dispositiv zum dritten in der Form der Differenz von Objekt und Stelle relevant. Das Kommunikationsangebot gewinnt seinen Sinn (wie im übrigen auch im Falle von gedruckten Texten) aus der räumlichen Struktur einerseits – ich hatte dies mit dem Begriff der Sequenz bezeichnet, und dem Verhältnis der Objekte zu ihren Stellen (also dieser Struktur) andererseits. »Stelle« soll hier so weit gefasst werden, dass auch die Materialität der Stelle (Träger) oder ihre technische Verfertigung (Apparat) einbezogen werden. Die Inszenierung des Gegenstandes wird dann daran deutlich, dass er eine spezifische Beziehung zu dieser Stelle einnimmt. Er ist nicht einfach nur vorhanden, sondern er erscheint, wird in Szene gesetzt, das heißt an einer bestimmten Stelle so positioniert, dass er nicht nur Gegenstand der Wahrnehmung, sondern Objekt der Kommunikation wird. Der zentrale Begriff der Analyse ist der der *Inszenierung*.

---

69. So etwa Certeau 1988, S.246.

70. Friedrich Schlegel schreibt dazu »... denn um Bewusstsein zu haben, um sich des Gegenstandes bewusst zu werden, muss es [das Ich] nicht nur den Gegenstand, sondern sich und den Gegenstand unterscheiden können.« KSA, Bd.12, S.325.

71. Diese Korrelation (oder Kompensation) wird auch von Fischer gesehen. »Was also die höchste Souveränität in der menschlichen Weltabbildung zu manifestieren scheint – die freie Wahl von Augenpunkt und Rahmen bei der Konstruktion der perspektivisch korrekten Darstellung –, hat in Wahrheit die tendenzielle Tilgung des leibhaftigen Subjektes in den Axiomen der Konstruktion zur Voraussetzung.« Fischer 1996, S.88f.; vgl. auch KdG, S.140.

Genau besehen lassen sich alle drei Differenzen auf eine, nämlich die erste, zurückführen: Das Schema von innen und außen lässt sich ebenso auf die Distanzierung anwenden, da der Raum des Werkes (sei es des Textes, der Inszenierung, des Bildes<sup>72</sup>) immer als ein Innen erscheint, das der Betrachter von außen beobachtet.<sup>73</sup> Ebenso ist Inszenierung immer die Erscheinung eines Außen, einer Oberfläche, die einen inneren Kern, einen Träger, einen Apparat verdeckt.

Im folgenden soll versucht werden, dieses dreifache Raumkonzept des Dispositives feinkörniger aufzulösen. Es sind die Differenzen zwischen Innen und Außen, Betrachterposition und Objektposition sowie zwischen Objekt und Stelle, die letzten Endes die Funktion eines jeden Dispositivs sichern: die Transformation des Sichtbaren in Unsichtbares, in dem das Sichtbare als kontingente Form in Differenz zu einem größeren Möglichkeitsraum erscheint, und diesen Möglichkeitsraum – also Sinn – gerade dadurch eröffnet.

Der Psychologe und frühe Filmtheoretiker Hugo Münsterberg hat es deutlich formuliert:

»Grundvoraussetzung von Kunst ist es ..., daß wir ein klares Bewusstsein von der Unwirklichkeit der künstlerischen Produktion besitzen, und das bedeutet, daß sie von den wirklichen Dingen und Menschen absolut getrennt sein muß, daß sie isoliert und in ihrer eigenen Sphäre gehalten sein muß.«<sup>74</sup>

Diese Abschirmung wird historisch an der Isolierung der der Wissen- und Kunstbeobachtung- und vermittlung dienenden Gebäude, ihrer Befreiung aus den Schloss- und Klosterkomplexen deutlich. Der Innenraum wird über komplexe Raumfolgen, wie etwa dem Zugangstunnel des Panoramas oder den Foyers der Theater, von der Außenwelt abgeschirmt. Fensterlosigkeit oder Beleuchtung nur durch Licht spendende aber nicht mehr Ausblick gewährende Oberlichter werden für Museen und Passagen kennzeichnend. Freitreppen steigen vom Theaterplatz an, Portici und Vestibüle müssen durchschritten werden. Zum Teil (wie in der Pariser Oper) nehmen diese Raumfolgen mehr Platz ein, als der Zuschauerraum. Richard Wagner errichtete sein Festspielhaus fern der Metropolen in der Provinz

### Abschirmung

---

72. Dazu Kemp 1996.

73. Diese Differenz entspricht also nicht der von Helmholtz, der das Außen der Wahrnehmung von der »inneren Anschauung ... des Selbstbewußtseins« unterschied. So Helmholtz 1971, S. 258.

74. Münsterberg 1996, S. 79f.

auf einem grünen Hügel in Distanz zur Stadt. Die Urform dieser Abschirmung war für das Theater der später zum Amphitheater geronnene Kreis der Zuschauer um eine Handlung. Darauf hat Nietzsche mit Rückgriff auf Schiller hingewiesen:

»Eine unendlich werthvollere Einsicht über die Bedeutung des Chors hatte bereits Schiller in seiner Braut von Messina verrathen, der den Chor als eine lebendige Mauer betrachtete, die die Tragödie um sich herum zieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen und sich ihren idealen Boden und ihre poetische Freiheit zu bewahren.«<sup>75</sup>

Dieser einfache Kreis der Zuschauer (und des Chores) leistet zweierlei und vollzieht damit eine Unterscheidung im Sinne Spencer-Browns. Es wird eine Grenze – die lebendige Mauer – gezogen, die ein Innen – der ideale Boden der poetischen Freiheit – und ein Außen – die wirkliche Welt – unterscheidet, und eine der beiden Seiten markiert. Um zur Welt zurückzukehren ist eine Operation (das Wenden des Blickes) notwendig. Es entstehen so Grenzen, die nicht die codierte Unterscheidungen des Systems sind, aber es als ihr »Boden« gestatten, sie zu treffen und zu wiederholen. Sie sichern die Rekursivität, in dem sie ermöglicht, Positionen wieder einzunehmen und einen Kontext wieder als den gleichen zu bezeichnen. Sie entsteht, wie Nietzsches Beispiel zeigt, durch eine kommunikative Praxis auf einem neutralen Boden und ist nicht auf ein materielles Substrat angewiesen. Frühe Formen des Theaters benutzen dann natürliche Situationen, um diesen differenzierenden Effekt zu verstärken bis schließlich dazu übergegangen wird, diese Grenzziehung baulich zu vollziehen und damit zu stabilisieren. In den Worten Simmels:

»Die Grenze ist nicht eine räumliche Tatsache mit soziologischen Wirkungen, sondern eine soziologische Tatsache, die sich räumlich formt.«<sup>76</sup>

Erst die Möglichkeit innerhalb der Grenze anderes (oder besser: das selbe anders) zu sehen und anderes zu sagen als außerhalb der Grenze, macht sie zur Grenze. Ein Gegenstand oder eine Handlung erscheint dann innerhalb der Grenzen des Dispositives nicht einfach als Umweltereignis, sondern als ein Kommunikationsangebot. Man denke an Duchamps *Urinal*<sup>77</sup>. Auf der Grundlage (dem Boden) dieser Unterscheidung von innen/außen können Zuschreibungen erfolgreich stabilisiert werden. Erfolgreicher, als wenn die entsprechenden Objekte und Ereignisse quasi rahmen-

---

75. Nietzsche 1988a, S. 54.

76. Simmel 1995b, S. 141.

77. »Wenn Duchamp ein Pissoir nimmt, es signiert und es ins Museum stellt, so will er damit sagen, daß das Wichtige von nun an der Ort ist: wenn ich ein Pissoir ins Museum stelle, wird es zum „Werk“.« Lyotard 1982, S. 88.

los in einem reinen Aggregatraum oder einem als leer vorgestellten cartesianischen Raum versammelt wären.<sup>78</sup>

Das Dispositiv übernimmt mit dieser innen/außen-Unterscheidung Strukturfunktion. Damit kann zwischen dem strukturellem (beobachtungsleitendem) *Kontext*, der quasi externalisiert die Systemreferenz sichert, in dem er einen Sinnhorizont präsent hält, und aktuellen (beobachteten, beobachtbaren) *Formen*, die innerhalb dieses Sinnhorizontes »erscheinen«, unterschieden werden. Letztere verweisen dann fremdreferentiell auf etwas, das »außen« liegt, oder verweisen selbstreferentiell auf etwas, das innen sein kann, war oder sein wird. Diese Unterscheidung zwischen code-stützender Grenze und codiertem Ereignis macht zugleich eine Differenz sichtbar, die Luhmann als die zwischen Programm und Code gefasst hat.<sup>79</sup> Damit ist historisch zweierlei möglich: erstens Wandel der Programme bei stabilem Code – dieses Modell wird von Luhmann beschrieben und favorisiert, aber auch zweitens: stabile Programme und Wandel der Codes. Kann es Dispositive geben, die es gestatten, verschiedene Codierungen zu steuern: Gestaltet/Nicht-Gestaltet und Zahlen/Nichtzahlen?

Die Konstitution einer äußeren Grenze des Dispositives wird in den im 3. Kapitel dargestellten Arbeiten vor allem von Baudry und Lyotard betont:

Die »erste Einfassung« Lyotards<sup>80</sup> ist mehr als eine einfache Außen/Innen-Unterscheidung: Das Außen erscheint als Realität und das Innen entrückt als das Imaginäre. Mit dieser Unterscheidung entsteht eine eigenartige Ambivalenz: der Innenraum wird einerseits einer außerhalb liegenden Realität entgegengesetzt, und bleibt aber andererseits, da er erreichbar ist, und sich der Besucher/Betrachter in ihm bewegen kann, Teil der vom inneren Bewusstsein des Betrachters unterschieden äußeren Realität.

Die Grenzziehung erfolgt zudem offenbar nicht nur räumlich, sie kann auch temporalen Charakter haben (Beginn und Ende der Aufführung) oder durch soziale Exklusion entstehen (in dem bestimmte Personen etwa auf Grund des Alters ausgeschlossen werden). Gleichwohl sind zumindestens für die in dieser Arbeit untersuchten »Schauplätze« auch die nicht-räumlichen Differenzen auf irgendeine Art der räumlichen Differenzierung angewiesen. Denn soziale Exklusion erfolgt immer auch durch den Ausschluss von Personen aus bestimmten Räumen<sup>81</sup>, also Zugangsregelungen. Ebenso schließt die temporale Fixierung die Festlegung eines Ortes ein, an dem eine bestimmte Aufführung zu einem bestimmten Zeit-

78. Zur Kritik einer solchen Raumvorstellung: Foucault 1990.

79. Siehe dazu Seite 116. Bei Bateson heißt diese Unterscheidung *rules /context*; Bateson 1972, S. 186

80. Siehe dazu oben Seite 39.

## »Schauplätze«

punkt stattfindet. Diese Bindung eines temporalen Ereignisses an einen bestimmten Ort kommt schon sprachlich zum Ausdruck: es findet statt. Es hat also eine Stätte<sup>82</sup>. Das die temporale Fixierung dennoch schwach ausfallen kann, zeigt die frühe Kinogeschichte mit der losen Folge von Filmsequenzen in den Ladenkinos, die keinen definierten Anfang und Ausgang hatten. Bedeutender als das Schema von Exklusion und Inklusion ist aber die Unterscheidung von An- und Abwesenheit.

Kommunikation wird in Dispositiven an Anwesenheit gebunden. Das unterscheidet die Kommunikation auf »Schauplätzen« erstens von schriftlicher Kommunikation, die von Spezialfällen<sup>83</sup> abgesehen immer an Personen adressiert ist, die sich an verschiedenen Orten zu einer anderen Zeit befinden und zweitens von Verbreitungsmedien wie dem Fernsehen, die zwar Gleichzeitigkeit<sup>84</sup> aber nicht mehr Anwesenheit an einem gemeinsamen Ort voraussetzen. Auf eine gewisse Weise sind die »Schauplätze« also ebenso wie Interaktionen<sup>85</sup> auf Anwesenheit angewiesen. Anwesenheit aber nicht in einem sozialen Sinn, der gemeinsame Anwesenheit und gegenseitige Wahrnehmbarkeit bedeutet, sondern es ist lediglich Anwesenheit an einem bestimmten Ort erforderlich, um bestimmte Wahrnehmungen vollziehen zu können. Im Schema von Alter/Ego formuliert; Alter kann als abwesend oder zumindestens nicht erreichbar gedacht werden. Denn selbst wenn, wie etwa im Theater, mehrere Personen anwesend sind, findet gerade keine Interaktion mehr zwischen diesen statt. Entscheidend wird allein die Konzentration der Aufmerksamkeit auf das Bühnengeschehen. Die Differenz zwischen Innen/Außen führt zu einer Asymmetrisierung, die mit weiteren Unterscheidungen kongruiert: konzentriert und zerstreut,<sup>86</sup> geordnet und ungeordnet,<sup>87</sup> Text und Natur,<sup>88</sup> oder Un-

---

81. Der Raumbegriff soll hier zunächst in einem konkreten Sinn als Realraum und nicht abstrakt im Sinne der Mathematik oder als Vorstellungsraum aufgefaßt werden. Zu einem auf die Psychologie ausgeweiteten Raumbegriff siehe Lewin 1969.

82. Im Englischen entsprechend: to take place, im Französischen: avoir lieu.

83. Etwa dem schriftlichen Tafelbild in der Schule.

84. Die Gleichzeitigkeit wird dann durch den Videorecorder aufgehoben.

85. »In diesem Sinne ist Anwesenheit das Konstitutions- und Grenzbildungsprinzip von Interaktionssystemen, und mit Anwesenheit ist gemeint, daß ein Beisammensein von Personen die Selektion der Wahrnehmungen steuert und Aussichten auf soziale Relevanz markiert.« SoS, S. 563f.

86. So für das Warenhaus: Asendorf 1984, S. 36.

87. So Foucault für die Heterotopien: »... oder man schafft einen anderen Raum, einen anderen wirklichen Raum, der so vollkommen, so sorgfältig, so wohlgeordnet ist wie der unsrige ungeordnet, mißraten und wirr ist.« Foucault 1990, S. 45.

wirklichkeit und Wirklichkeit.<sup>89</sup> Es geht also ganz allgemein um die Abschließung eines bestimmten Ortes von seiner Umwelt, wie es de Certeau beschrieben hat:

»Zunächst die leere Seite: ein „eigener“ Raum grenzt einen Produktionsort für das Subjekt ein. Dabei handelt es sich um einen Ort, der von den Zweideutigkeiten der Welt befreit ist.«<sup>90</sup>

An diesem Ort herrscht nicht die Komplexität und Ambivalenz der Welt. Sondern die Innenseite scheint von dieser Komplexität befreit und die unbestimmt bleibende Außenseite fasst die Nicht-Unterscheidbarkeit und das Zuviel an Unterscheidungsmöglichkeiten. Die Grenze informiert denjenigen, der sie überschreitet, in dem sie dazu »auffordert«, innerhalb des von ihr umschlossenen Raumes in einer bestimmten Art und Weise zu beobachten. Diese Beobachtung wird im Falle von Kunst und Wirtschaft als Erleben aufgefasst, das von einem anderen durch dessen Handlungen konditioniert wurde.<sup>91</sup> Verstehen findet also an dieser Stelle bereits dann statt, wenn es zu einem Wechsel des Erlebnisstils kommt, und dies beobachtet wird. Das Verstummen der Zuschauer im Theater, der gemessene Schritt im Museum. Die passive, zerstreute Einstellung des Alltags wird von einer aktiven Aufmerksamkeit abgelöst:

»Der Übergang von einem Sinngebiet zum anderen kann sich nur durch einen „Sprung“ (im Sinne Kierkegaards) vollziehen. Dieser „Sprung“ ist nichts anderes als das Vertauschen eines Erlebnisstiles mit einem anderen, ...«<sup>92</sup>

Dieser Sprung kann in den verschiedensten Formen erfolgen: bestimmte Handlungen können darauf abzielen: das Abschalten der Zimmerbeleuchtung, um die Konzentration auf den Schreibtisch des Wissenschaftlers zu lenken, das Anlegen bestimmter Kleidungsstücke, etwa beim Sport, akustische Signale, wie Glockenschläge oder Trillerpfeifen. Raumgrenzen stellen damit nur eine Möglichkeit dar, Personen zu einem Wechsel der Aufmerksamkeit zu bewegen. Diese Aufmerksamkeit ist dann zunächst auf die leere Leinwand oder die leere Bühne gerichtet. Ein von Gegenständen freier Raum wird, wenn er als »leere Bühne« gesehen wird, nicht mehr einfach als ein Raum betrachtet, sondern als ein Raum gesehen, der für bestimmte, im Moment abwesende, Objekte gedacht ist. Schon in der Aufmerksamkeit auf die leere Bühne ist einerseits die Erwartung

---

88. Certeau 1988, S.263

89. Münsterberg 1996, S.79f.

90. Certeau 1988, S.246.

91. Zum Schema Alter handelt / Ego erlebt, siehe. GLU, S.192f.

92. Schütz 1985, S.20.

## »Schauplätze«

eingebaut, dass sie gefüllt sein kann, nach Beginn der Aufführung gefüllt sein wird, und andererseits ist die leere Bühne Erinnerung an das, was sie einst füllte. Eigentlich kann man die »leere Bühne« oder das »leere Schau-fenster« nicht sehen, sondern nur wissen. Denn sichtbar sind lediglich ein paar Bretter, ein Hintergrund, eine seitliche Einfassung, nicht aber die Abwesenheit der Formen.

Die durch Abschirmungen gesetzte Differenz von Innen und Außen konstituiert zunächst nicht etwa eine Institution oder gar ein Funktionssystem sondern Architektur. Das hat Dirk Baecker in einem Aufsatz<sup>93</sup> herausgearbeitet:

»Architektur ist Formbildung im Medium der Abschirmungen, wobei die Abschirmung immer zweifach zu denken ist: als Schließung und als Öffnung.«<sup>94</sup>

Abschirmungen können dabei Wände, Decken, Dächer, aber auch Stufen, Schwellen, Fenster, Licht und Schatten sein. Die Differenz der architektonischen Abschirmungen zu anderen Formen von Abschirmung etwa in biologischen Systemen liegt in ihrem spezifischen Medium. Sie werden nur dann ein Element der Architektur, wenn sie ihrerseits aus einem Medium gewonnen werden, das »weder ein physikalisches noch ein biologisches noch ein psychisches oder ein soziales Medium, sondern der Raum«<sup>95</sup> ist. Eine solche Formulierung setzt ein Konzept von Form und Medium voraus, welche als Ausgangspunkt nicht eine Unterscheidung von Elementen und präexistierendem Substrat sondern von fester und loser Kopplung von Elementen trifft.<sup>96</sup> Auf Abschirmungen bezogen heißt dies, dass sie durch die Innen/Außen-Schema in feste Kopplung überführen, was sonst nur in loser Kopplung vorliegt, als ein unbestimmtes »hier und dort« vorliegt. Diese auf einen Sprecher bezogene Verortung wird mit dem innen/außen-Schema nicht nur asymmetrisch sondern auch beobachterunabhängig. Denn das Innen wird auch dann als Vorzugsposition ausgezeichnet, wenn sich die Position des Sprechers außerhalb befindet.

Raum soll aber gerade nicht als Anschauungsform im Sinne Kants verstanden werden, auch wenn das bei Luhmann<sup>97</sup> anklingt. Sondern Raum ist selbst erst das Resultat (oder besser das Korrelat) von Abschirmungen. In einer Formulierung Baeckers:

---

93. »Die Dekonstruktion der Schachtel. Innen und Außen in der Architektur.« Baecker 1990, vor allem 82ff. und 90ff.

94. Baecker 1990, S. 95.

95. Baecker 1990, S. 94.

96. So Luhmann in KdG, S. 166ff., in Bezug auf Heider 1925.



»Der Raum ist nicht die Voraussetzung der Möglichkeit, Grenzen zu ziehen, sondern seinerseits erst ein Produkt von Grenzziehungen. Nicht der Raum selbst kann also als Leitgedanke der Architektur fungieren, sondern nur das, was diese Grenzziehung ermöglicht.«<sup>98</sup>

Diese räumliche Grenze des Dispositivs – die Abschirmung – entsteht in Ko-Evolution (also gleichzeitig) mit den sachlichen, sozialen und temporalen Differenzen der Kommunikationssysteme: sie kann temporale Einschränkungen ermöglichen, während gleichzeitig (aber eben an einem anderen Ort) immer auch anderes stattfindet, soziale Exklusion sichern oder sachliche Differenzen stabilisieren, etwa wenn an bestimmten Orten nur bestimmte Gegenstände gesammelt werden, und auf diese Weise Kunst und Kunstgewerbe unterschieden werden. In der Kommunikation wird auf diese Weise zwischen Ereignis und Regel unterschieden und die Anwendung der Regel an einen bestimmten Kontext gebunden. In einer anderen Begrifflichkeit ist diese Unterscheidung von Hutter getroffen worden:

»Plays consist of moves, the move need rules, and rules need a context.«<sup>99</sup>

Jedem Ereignis (*move*) wird ein Programm (*rule*) unterstellt, das den (fremdreferentiellen) Sinn der Ereignisse und ihre (selbstreferentielle) Beziehung zueinander regelt. Und es bedarf einer weiteren Unterscheidung, nämlich die eines raumzeitlichen Kontextes<sup>100</sup>, der darüber »entscheidet« nach welchem Programm die auftretenden Ereignisse dekodiert werden müssen. Diese zweite Unterscheidung soll genauer betrachtet werden: Was fungiert in Interaktionen als Kontext? Wenn sich zwei Wissenschaftler auf der Strasse treffen und über ein wissenschaftliches Problem sprechen, dann findet die Kontextierung offenbar durch den Bezug auf die beteiligten Personen statt. Würden weitere Personen hinzutreten und das Gespräch verfolgen, so würde die Wissenschaftlichkeit möglicherweise durch die Art des verwandten Vokabulars (»Selbstreferenz«, »Genealogie«, »Nietzsche«, etc.) angezeigt. Eine bestimmte Art von sprachlichen Ausdrücken fungiert also als Kontext für die im Diskurs enthaltenen offenen Ausdrücke. Wenn im besagten Gespräch von »Form« die Rede ist, definieren die begleiten-

97. »Für die eigenen Operationen des Bewusstseins und der Kommunikation ist die Welt also immer schon räumlich und zeitlich geöffnet, ohne dass die dies leistenden Operationen kontrolliert oder auch nur verhindert werden könnten, und lediglich in der Objektbesetzung dieser Medien besteht eine gewisse Dispositionsfreiheit.«, KdG, S.179.

98. Baecker 1990, S.72.

99. Hutter 1996, S.128. Für Hutter sind soziale Systeme »Plays of Meaning«. Er folgt in seiner Entwicklung des Begriffes *play*, Huizinga und Bateson.

100. Luhmann hat eher den zeitlichen Aspekt dieser Abschließung betont. Vgl. RdM, S.96f.

den Ausdrücke einen Kontext, der klarmacht, das »Form« hier nach anderen Regeln dekodiert werden muss<sup>101</sup> als in einem Gespräch über Sandkuchen. Kontextierung kann also auch durch Bezug auf Personen oder »Phrasen« erfolgen. Kunstgeschichtlich korreliert der erste Fall mit der Konzeption des »Genies«, der zweite mit dem des »Stils«. Der Fall einer raumzeitlichen Kontextierung die mit Abschirmung<sup>102</sup> verbunden ist, soll als Dispositiv bezeichnet werden. Denn offenbar hatten schon im Laufe des 18. Jahrhunderts ausschließlich rollenbezogene Formen die Kraft verloren, eine andere Welt zu repräsentieren:

»Die Oper löste im Verlauf des siebzehnten Jahrhunderts zusehends das Hofballett ab, das noch viele Höflinge bei der Inszenierung agieren ließ. Sie wurden nun als Zuschauer auf festen Plätzen fixiert. Die bewegten Feste im Garten und in den Räumen von Versailles, welche die frühen Regierungsjahre des Louis XIV charakterisierten, gerieten in dessen späterer Regierungszeit ins Stocken. Der geschlossene Theaterraum wurde zu einem privilegierten Ort der Repräsentationen.«<sup>103</sup>

Entscheidend für jede dispositive Abschirmung ist aber, dass sie keine absolute und totale Grenze darstellt sondern Öffnung und Schließung zugleich ermöglicht. Grenze ist immer beides, Trennung und Verbindung:<sup>104</sup> Das hat auch Baecker betont:

»Abschirmung kommt nur dann zur Geltung, wenn Sie die Möglichkeit der Schließung gegen die Möglichkeit der Öffnung profiliert und beide Möglichkeiten präsent hält. das Außen darf nicht nur ausgeschlossen werden, es muß zugänglich bleiben. Und das Innen darf nicht nur Schutz geben, es muß auch verlassen werden können. Die Abschirmung rechnet mit der Schließung und mit deren Negation, der Öffnung.«<sup>105</sup>

Diese auf Architektur bezogene Aussage Baeckers muss im Hinblick auf Dispositive in doppelter Weise präzisiert werden: was heißt Öffnung und Schließung für Wahrnehmung einerseits und Kommunikation ande-

---

101. Luhmann hat »Kontextierung« in diesem abstrakten Sinne als notwendig für jede Fortsetzung von Selektionen bezeichnet: »Jede Selektion, die sich auf andere Selektionen bezieht, muß diese verorten in Ereignissen, für die es Träger bzw. Kontexte gibt, denen sie zugerechnet werden kann.« Luhmann 1981c, S.71

102. Bei Hutter und in der Spieltheorie steht dafür der Begriff *closure*.

103. Settekorn 1996, S.41.

104. »Grenzen können für diese Funktion des Trennens und Verbindens als besondere Einrichtungen ausdifferenziert werden. Sie nehmen dann genau diese Funktion durch spezifische Selektionsleistungen wahr.«, Luhmann 1984, S.52; Vgl. auch S.269f.

105. Baecker 1990, S.91.

rerseits. Die Ambivalenz von Öffnung und Schließung wurde in den Bauten der Wende zum 19. Jahrhundert virulent und Thema zeitgenössischer Schilderungen.<sup>106</sup> Abgeschirmt wurde in den neuen Dispositiven vor allem das Außenlicht. Das Panorama, die Passage und die Bibliothek schließen das Außenlicht entweder vollkommen aus oder lassen es nur gedämpft in den Innenraum eintreten. Für die Passage notiert Benjamin:

»Eigentlich handelt es sich bei den Passagen nicht wie bei den andern Eisenkonstruktionen um Erhellung des Innenraumes sondern um Dämpfung des Außenraumes.«<sup>107</sup>

Gedämpft wurden aber nicht nur das von außen eintretende Licht und andere physiologische Störungen, wie der Lärm, Schmutz und Gestank der Stadt,<sup>108</sup> sondern auch der nach außen gerichtete Blick. Es entstehen fensterlose Häuser, denen Benjamin ein paar rätselhafte Zeilen im Passagenwerk gewidmet hat:

»Das Wahre hat keine Fenster. Das Wahre sieht nirgends zum Universum hinaus. Und das Interesse an Panoramen ist, die wahre Stadt zu sehen. „Die Stadt in der Flasche“ – die Stadt im Hause. Was im fensterlosen Hause steht, ist das Wahre. So ein fensterloses Haus ist das Theater. Daher die ewige Lust an ihm; daher die Lust auch an den fensterlosen Rotunden, den Panoramen. Im Theater, nach Beginn der Vorstellung bleiben die Türen geschlossen.«<sup>109</sup>

Die (Er-)Öffnung der Kommunikation, der Beginn der Vorstellung, die Inszenierung der „wahren Stadt“, ist nur durch einen Ausschluss der Wahrnehmung des Außen möglich. Wahrheit wird gegen Wahrnehmung gewendet, oder nur als deren Überwindung vorgestellt. Die abschirmende Grenze ermöglicht, dass sich die Kommunikation nach innen wendet, sich in sich selbst begründet und eine eigene Wirklichkeit und Wahrheit entwickelt. In den Worten Simmels:

»... der Rahmen verkündet, dass sich innerhalb seiner eine nur eigenen Normen untertänige Welt befindet, die in die Bestimmtheiten und Bewegungen der umgebenden nicht hineingezogen ist; indem er die selbstgenügsame Einheit des Kunstwerks symbolisiert, verstärkt er zugleich von sich aus deren Wirklichkeit und Eindruck.«<sup>110</sup>

---

106. Siehe Kap. 1, aber auch Benjamin 1982, für das Museum Yanni 1999.

107. Benjamin 1982, S. 668f.

108. Für die Schilderung der Zustände auf den Straßen des späten 18. Jahrhunderts siehe etwa Geist 1979, S. 91.

109. Benjamin 1982, S. 1008.

110. Simmel 1995b, S. 138.

Abschirmung bedeutet Filtern und Ausblenden, um einen Raum für störungsfreie Wahrnehmung und Kommunikation<sup>III</sup> zu schaffen. Die ersten Wunderkammern boten zunächst nicht mehr als das, sie waren ein abgeschlossener Raum der der konzentrierten Betrachtung von bestimmten seltenen Objekten diene.

»Aldrovandi, Kircher, Worm and Ferrante established specific places for studying nature. They invented rooms with defined boundaries for scholarship and with the distinct purpose of visual scrutiny; these spaces led to the wide range of purpose-built museums in the nineteenth century.«<sup>II2</sup>

Weder waren diese Räume architektonisch speziell für Ausstellungszwecke gestaltet,<sup>II3</sup> noch wie die späteren Museen in besonderer Weise beleuchtet. Die Abschirmung leistete kaum mehr als der Kreis der Zuschauer Schillers. Sie definierte einen Raum der Aufmerksamkeit, der die in ihm enthaltenen Objekte oder Ereignisse einer besonderen Form der Beobachtung aussetzte. Sie waren dem alltäglichen Zugriff entrückt. Goethe schildert dies in seinen Erinnerungen an einen Besuch der Dresdner Gemäldegalerie mit der Unterscheidung von Arbeiten und Schauen:

»... die mehr von Schauenden betretenen als von Arbeitenden benutzten Räume gaben ein Gefühl von Feierlichkeit, einzig in seiner Art, das um so mehr der Empfindung ähnelte, womit man ein Gotteshaus betritt, als der Schmuck so manchen Tempels, der Gegenstand so mancher Anbetung hier abermals, nur zu heiligen Kunstzwecken, aufgestellt erschien.«<sup>II4</sup>

In diesen Zeilen kommt eine weitere Differenz zum Ausdruck, die »Schauenden« »betreten« den Raum nur, sie sind dort nur zu Gast, während »Arbeitende« ihn auch »benutzen«. Diese Unterscheidung wird in der Phänomenologie von Ströker mit der Differenz von Aktions- und Anschauungsraum gefasst. Zugleich wurden diese abgeschlossenen Räume aber in sozialer Hinsicht geöffnet, die Panoramen sind jedermann gegen Eintritt zugänglich. Die ersten Museen öffneten – sehr zum Leidwesen der bisher privilegierten Besucher<sup>II5</sup> – ihre Pforten für jedermann. Allerdings

---

III. So fordert Münsterberg »vollständige Ablösung von der Wirklichkeit« als »Voraussetzung für unser dramatisches Interesse an den gezeigten Ereignissen«. Münsterberg 1916, S. 80f.

II2. Yanni 1999, S. 23.

II3. »The room is a background for the wondrous objects, but is not itself particularly adapted to the act of observation.«, bemerkt Carla Yanni zu der Wunderkammer des Ferrante Imperato im Neapel des 16. Jahrhundert. Yanni 1999, S. 17.

II4. Goethe 1984, S. 318.

II5. Vgl. Yanni 1999, S. 21, über die Klage des deutschen Reisenden von Uffenbach schon 1710 beim Besuch des Ashmolean-Museums.

unter einer einfachen Bedingung: es musste Eintritt gezahlt werden. Die Schließung für die Wahrnehmung von außen war Voraussetzung für ihre kommunikative Öffnung, denn diese war nur möglich, wenn das Innere durch seine Seltenheit und Faszination zu Zahlungen motivieren kann. Die Bezeichnung Museum trugen so im frühen 19. Jahrhundert auch allerlei visuelle Spektakel, die den Besucher unterhalten und bilden sollten.<sup>116</sup>

Im Fall der Wissenschaftsmuseen findet die Kopplung nicht unmittelbar mit dem Wirtschaftssystem statt, sondern mit der Wissenschaft, die eine präzise Beobachtung und einen Vergleich der Objekte erfordert, was nur im hermetischen Raum des Museums möglich war. Yanni berichtet anekdotisch von einem Professor im 19. Jahrhundert, der seinen neuen Studenten zur Einführung auferlegte, sich eine Woche mit einem marinierten Fisch einzuschließen, um diesen aufmerksam zu studieren und in dieser Zeit nichts über Fische zu lesen oder mit anderen Studenten zu diskutieren, sondern nur aufmerksam zu schauen.<sup>117</sup>

In den Dispositiven des frühen 19. Jahrhunderts entstand ein eigener Raum der Gegenstände, deren Faszination in der Beziehung zueinander, ihrem Kontrast, ihrer Gestalt lag. In der Abschirmung treten die Gegenstände in einen anderen Horizont ein. Sie gewinnen in diesem Displacement, dem Entrücktsein aus der alltäglichen Umwelt, erst die Kraft anders zu erscheinen und auf anderes zu verweisen. Dazu bedarf es jedoch einer weiteren Grenzziehung, die diese Gegenstände aus der Reichweite der Betrachter entfernt.

In einem ersten Zugriff kann Distanzierung als ganz handgreifliches Phänomen betrachtet werden, oder besser – die Metapher wendend: als das Ende von Handgreiflichkeit, als »Enteignung der Hand zugunsten eines größeren Schweifens der Augen.«<sup>118</sup> Dass die Entwicklung der Moderne durch eine Distanzierung der Betrachter von den betrachteten Gegenständen gekennzeichnet war, kann kaum übersehen werden und wird auch in vielen Beschreibungen betont. Aus der Fülle des Materials sollen hier nur einige Beispiele herausgehoben werden:

So ist im *Theater* des frühen 19. Jahrhunderts die zunehmende Trennung von Bühne und Zuschauerraum evident. Die große Nähe der Schauspieler wurde als störend empfunden, der Aufenthalt von Zuschauern auf

## Distanzierung

116. Etwa Bullock's Museum am Picadilly Circus in London, das ausgestopfte Tiere in naturalistischen Szenerien und einem Pantheon-artigen Innenraum zeigte. Vgl. Yanni 1999, S. 25ff.

117. Yanni 1999, S. 31.

118. Certeau 1988, S. 210

der Bühne, wie noch im Barock üblich, undenkbar. Frey sieht darin einen Prozess, der erst die Etablierung eines eigenen theatralischen Raumes ermöglichte:

»Die Scheidung der beiden Realitätssphären von Publikum und Bühne war, ..., in der Entwicklung des Barocktheaters immer weiter fortgeschritten; es bedurfte nur eines letzten Schrittes, um zur vollständigen und radikalen Trennung zu gelangen. Räumlich mußte jede mögliche Durchdringung von Zuschauer- und Bühnenraum ausgeschaltet werden, es mußte eine eindeutige ideelle Scheidewand gezogen werden und das Spiel vom Zuschauer aus gesehen, ausschließlich hinter diese verlegt werden.«<sup>119</sup>

In den *Passagen* waren es die Glasscheiben der neuen Schaufenster, die den Betrachter von den ausgestellten Waren trennten. Anders als in den Markthallen oder auf den Marktplätzen wurde die Ware jetzt aus der Reichweite der Käufer entrückt. Erst diese Distanzierung weckte das Begehren, das den vor dem Schaufenster stehenden Passanten zur Ware »magisch«<sup>120</sup> hinzog.

Im *Panorama* waren es die umlaufende Balustrade und das faux terrain, die dafür sorgten, dass der Besucher einen relativ großen Abstand vom Bild einnehmen musste. Die Materialität des Bildes wurde so dem Besucher entzogen, die Illusion eines Rundblickes auf eine reale Stadt oder in eine natürliche Landschaft konnte entstehen:

»Um diesen Zweck zu erreichen, hat der Mahler nicht allein alle Hilfsmittel der Linien- und Luftperspektiv erschöpft; er hat auch alle körperlichen Umgebungen entfernt, um die Täuschung nicht durch die Vergleichung mit der Naturwahrheit zu zerstören.«<sup>121</sup>

Wie oben gezeigt, verschwinden sogar die Bücher aus den Lesesälen und sind wie in der Nationalbibliothek in Paris nur noch schemenhaft hinter gewaltigen Scheiben im Dämmerlicht der Magazine zu erkennen.

Diese distanzierenden Anordnungen sind in der Mediengeschichte überwiegend als eine allein auf die Sinne bezogene Konditionierung diskutiert worden, die vor allem zu einer Präferenz des Sehsinnes führten. Diese wird vor allem mit der größeren Reichweite des Sehsinnes begründet:

»Längerfristig aber stellt das panoramatische Sehtraining einen Zugewinn an *Distanzfähigkeit* her. Es ist „kälter“ als die traditionale Nahsichtkultur. Es sichert die Souveränität des Subjektes auch noch in Regionen, in denen die Nahsinne unbrauchbar werden, in denen selbst das Gehör keine Si-

---

119. Frey 1984a, S. 195. Vgl. dazu auch Settekorn 1996, S. 41. (zit. auf Seite 168).

120. Osthaus 1913, S. 62.

121. Eberhard 1803, S. 164.

gnale mehr liefert und allein der Blick, das kälteste der Sinnesorgane, Gültigkeit hat.«<sup>122</sup>

Das Panorama wurde durch seine »Reichweite« zur paradigmatischen Darstellungsform der modernen Stadt im frühen 19. Jahrhundert. Die entscheidende Frage ist jedoch, ob solche veränderten Wahrnehmungsweisen strukturellen Einfluss auf die Kommunikation haben, ob also die Dominanz des Sehens mehr als nur den Referenzbereich erweitert oder Themen neu oder anders aufgegriffen werden können.

Kann die Analyse des Phänomens in einem zweiten Schritt, der den ausschließlichen Bezug auf Wahrnehmung und gegenständlichen Raum allein überwindet, mehr erhellen? Foucault, der in dieser Distanzierung Machtverhältnisse eingeschrieben sieht, vollzieht diesen Schritt. Die neuen Formen der Ordnung und Organisation von Sichtbarkeit in Gefängnissen und Krankenhäusern dienen nicht einfach in perfekterer Weise einem bestimmten Diskurs der Macht, sondern schaffen einen neuen. Die Distanzierung wird zu einem Instrument, das, in dem es Sichtbarkeiten und Abstände regelt, soziale Positionen reguliert. Diese sind damit nicht mehr unmittelbar an Personen und Interaktionen zwischen diesen gebunden. So schreibt Foucault:

»Das Prinzip der Macht liegt weniger in einer Person als vielmehr in einer konzentrierten Anordnung von Körpern, Oberflächen, Lichtern und Blicken; in einer Apparatur, deren innere Mechanismen das Verhältnis herstellen, in welchem die Individuen gefangen sind. Die Zeremonien, Rituale und Stigmen, in denen die Übermacht des Souveräns zum Ausdruck kam, erweisen sich als ungeeignet und überflüssig, wenn es eine Maschinerie gibt, welche die Asymmetrie, das Gefälle, den Unterschied sicherstellt.«<sup>123</sup>

Foucault sieht in den neuen Dispositiven vor allem eine Ablösung der historisch auf Rollen und Personen, ja im Fall des Königs sogar auf dessen Körper bezogenen, Machtkonstellationen. Macht wird jetzt nicht mehr an körperbezogene Praktiken (Folter, höfische Etikette) gebunden sondern erscheint in der Überwachung von Personen und Sichtbarmachung von Abweichungen. Lässt sich diese Beziehung von Wahrnehmung und Diskurs auch ohne den Zentralbegriff »Macht« konzipieren? Kann man diesen Wandel auch aus einer anderen als einer Machtperspektive und ihrem impliziten Subjekt/Objekt-Schema beobachten? Was heißt dann Asymmetrie

122. Koschorke 1992, S.163 (Hervorh. –J.B.); vgl. auch de Certeau: »Die Fensterscheibe macht es möglich zu sehen, und die Schiene ermöglicht eine Durchquerung. Das sind die beiden komplementären Modi der Trennung.« Certeau 1988, S.210f.

123. Foucault 1977, S.259.

und Gefälle? Denn es geht hier nicht um die Schemata König/Untergebene, Wärter/Gefangene, Richter/Delinquent, die für das politische und Rechtssystem ausschlaggebend sein mögen, sondern um Schauspieler/Zuschauer bzw. Objekt/Zuschauer. Natürlich kann man auch hier von Macht und Dominanz auf der einen Seite und Ohnmacht und Unterwerfung auf der anderen Seite sprechen. Die Anwendung dieser Begrifflichkeit etwa auf das Panorama, wie etwa bei Hick<sup>124</sup>, führt zu einseitig ideologiekritischen Bewertungen ohne zur Analyse des Phänomens viel beizutragen. Zumal der Betrachter in vergleichbaren Konstellationen mit Bezug auf Platons Höhlen-Gleichnis gerade nicht in einer Herrschaftsposition sondern als »gefesselt«<sup>125</sup> beschrieben wird.

Die Überwindung der Schemata von Herr- und Gefangenschaft liegt in einer anderen, abstrakteren Unterscheidung als der von Macht und Ohnmacht, nämlich der von Handeln und Erleben,<sup>126</sup> bzw. von Handeln und Beobachten:

»... schriftliche bzw. gedruckte Kommunikation erzwingt geradezu eine Trennung von Handeln und Beobachten, da man während des Lesens kaum handeln und auch an den gerade ablaufenden Handlungen anderer kaum teilnehmen kann. Statt dessen ist man zur Evaluierung der gelesenen Kommunikation und in diesem engeren Sinne zur Beobachtung freigestellt.«<sup>127</sup>

Mit etwas anderen Begriffen ist diese Differenz auch von Deleuze mit Blick auf Foucault beschrieben worden:

»In jeder Formation gibt es eine Form der Rezeptivität, die das Sichtbare konstituiert, und eine Form der Spontaneität, die das Sagbare konstituiert.«<sup>128</sup>

---

124. Hick spricht vom Panorama als »Omnipotenz des privilegierten Blicks«, Hick 1999, S. 235ff.

125. So für das Kino Baudry (siehe oben), oder für das Panorama in einer zeitgenössischen Schilderung eher die Ohnmacht betonend: »... ich fühle mich in die Netze einer widerspruchsvollen Traumwelt verstrickt und nicht die sichere Belehrung des Gefühls in der Entfernung des Standortes, nicht das volle Tageslicht, nicht die Vergleichung mit umgebenden Körpern kann mich aus dem ängstlichen Traume wecken, den ich wider meinen Willen fortträumen muß.« Eberhard 1803, S. 170.

126. »Intentionales Verhalten wird als Erleben registriert, wenn und soweit seine Selektivität nicht dem sich verhaltenden System, sondern dessen Welt zugerechnet wird. Es wird als Handeln angesehen, wenn und soweit man die Selektivität des Aktes dem sich verhaltenden System selbst zurechnet.« Luhmann 1981c, S. 68f.; siehe auch SoS, S. 124.

127. SoS, S. 409.

128. Deleuze 1997, S. 108.



Erleben heißt bei Deleuze »Rezeptivität, als ... Vermögen, affiziert zu werden«, Handeln »Spontaneität, als ... Vermögen zu affizieren.«<sup>129</sup>

Die Distanzierung sorgt dafür, dass Betrachtern zunehmend nur noch Erleben und nicht mehr eigenes Handeln unterstellt werden kann.<sup>130</sup> Die Selektivität wird nicht mehr dem Betrachter zugeschrieben, der auf wohl definierten Wegen ein Museum oder Kaufhaus durchläuft und mit Inszenierungen konfrontiert wird, oder der im Theater gebannt auf seinem Platz sitzt und keinen Einfluß auf das Geschehen auf der Bühne hat. Symmetrisch dazu sorgt die innen/außen-Unterscheidung auf der Innenseite (also im Theater, im Museum) für die implizite Konstitution eines als handelnd beobachteten Beobachters. Es finden keine Naturereignisse statt. Die betrachteten Gegenstände sind Artefakte, und auch wenn es sich um Fundstücke handelt, sind sie in einer bestimmten Weise ausgewählt, präpariert und arrangiert, also Produkt eines seligierenden Zugriffs. In den Museen liegt daher die der Institution zugeschriebene Selektivität offenbar vor allem in der Auswahl und Anordnung der Objekte.

Erleben bedeutet, dass ein Verhalten (das Fixieren eines Bildes, das Verweilen an einer Stelle, das ergriffen Schauen) in einem Dispositiv nicht dem Betrachter selbst sondern dem Objekt, der Situation zugeschrieben wird. Dies wurde im Falle des Panoramas von Zeitgenossen auch als Freiheit des Betrachters, nicht handeln zu müssen, gesehen:

»Anfangs war er [der Betrachter] ergriffen, mithin passiv. Besinnt er sich nun, dass ihm der Künstler nicht etwa (gleich dem Redner, welcher in notwendigen Angelegenheiten auf Entschluss dringt), Gewalt angetan hatte, dass er überhaupt das Schöne und Hässliche selbst im weitesten Sinne, wo es das Gute und Schlechte unter sich befasst, ihm, dem bloßen Zuschauer, nichts verheißt noch droht: so fühlt er sich frei, ...«<sup>131</sup>

Mit dieser Freiheit des Erlebens ist zugleich auch die Unterstellung und Zuschreibung von Gleichsinnigkeit verbunden<sup>132</sup>, die die Vorausset-

129. Ebenda.

130. Diese Entwicklung vom »handelnden« zum »empfangenden« Zuschauer sieht Meyer als Disziplinierung des Publikums, in Folge des neuen Ideals einer Erziehung des Zuschauers im bürgerlichen Bildungstheater. Da gerade die Romantik dieses Ideal ablehnt, kann von Disziplinierung wohl kaum gesprochen werden. Meyer 1998, S.165ff.

131. Herbart 1993, S.140.

132. »Mit der Zurechnung als Handeln konstituiert der Zurechnende für sich selbst und für andere die Freiheit, anders zu handeln. Mit der Zurechnung als Erleben setzt der Zurechnende sich selbst und andere unter die Erwartung, gleich zu erleben.« Luhmann 1981c, S.74.

zung für die Konstruktion des Kollektivsingulars Publikum ist. Nur durch die Zurechnung von Selektionsunfreiheit kann damit überhaupt so etwas wie die Idee eines »Massenmediums« entstehen. Ich werde unten zeigen, wie sich dieser Formierungsprozess des Publikums vollzieht, und aus dem lärmenden Gewühl des Parketts im Theater des 18. Jahrhunderts das schweigende Publikum Wagners und des Kinos um 1910 wird.

Mit Hilfe der Unterscheidung von Handeln und Erleben und der von Alter und Ego differenziert Luhmann die symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien. Im oben geschilderten Fall, in dem dem Betrachter Erleben und der Institution Handeln zugeschrieben wird, handelt es sich um die Medien Kunst und Eigentum (Geld).<sup>133</sup> In den Naturkundemuseen aber, wo der Eindruck einer Wiedergabe der Natur (also Erleben) geweckt wird, die Selektion also gerade nicht der Institution sondern der natürlichen Ordnung zugerechnet wird, geht es um die Etablierung des Mediums Wahrheit.

In der Phänomenologie und der ihr nahestehenden Tradition wird die räumliche Ausprägung dieser Differenz in den Begriffen Strökers<sup>134</sup> als die von Aktions- und Anschauungsraum gefasst. Der Aktionsraum ist durch mindestens potentielle Erreichbarkeit der Gegenstände gekennzeichnet, und wird so als vom Verhalten der Person abhängig beobachtet. Die Gegenstände bleiben als »Zeug«<sup>135</sup> in der Nähe zuhanden. Der Aktionsraum ist auf den Leib zentriert. Diese Zentrierung erlaubt einen geringeren Grad von Ordnung im Vergleich zum Anschauungsraum, wie Ströker mit der Opposition von Atelier und Galerie verdeutlicht:

»Man vergleiche etwa, wie Gemälde in einer Galerie angeordnet sind, damit sie zur „Geltung“ kommen, und wie sie in einer Werkstatt bloß untergebracht sind, um für die Einrahmung „zur Hand“ zu sein! Wie einem Ding als Träger von Ausdruckswerten viel weniger und sorgsamer ausgesuchte Plätze gestattet sind, als wenn man es nur als Verfügbares in seiner Zweckhaftigkeit nimmt.«<sup>136</sup>

Im Theater wird diese Separierung von Aktions- und Anschauungsraum in der Ausdifferenzierung von Spiel- und Zuschauerraum deutlich. Das begriffliche Äquivalent zu Handeln und Erleben ist hier »Mitspielen und Zuschauen«<sup>137</sup>. Es gibt nach dem Barock keinen gemeinsamen »Spiel-

---

133. Vgl. GLU, S.192.

134. Siehe Ströker 1977.

135. So Heidegger im §22 »Die Räumlichkeit des innerweltlich Zuhandenen« von Sein und Zeit. Heidegger 1977a, S.136ff.

136. Ströker 1977, S. 59.

raum« mehr, der Zuschauer und Darsteller verbindet. Die zunehmende Professionalisierung der Schauspieler ist ein paralleles Phänomen, die diesen Effekt noch verstärkt.

Der Anschauungsraum bewahrt seine Präsenz so lange, wie der Betrachter sich der Distanz, dem Abstand zu den betrachteten Projekten bewusst bleibt. Diese Distanz wird in der traditionellen Kunst aber auch im Theater von Rahmen präsent gehalten:

»Was der Rahmen dem Kunstwerk leistet, ist, dass er diese Doppelfunktion seiner Grenze symbolisiert und verstärkt. Er schließt alle Umgebung und also auch den Betrachter vom Kunstwerk aus und hilft dadurch, es in die Distanz zu stellen, in der allein es ästhetisch genießbar wird.«<sup>138</sup>

Mit der Distanzierung tritt der Gegenstand in einen anderen Horizont ein. Er wird als »Gestalt« beobachtet, also in des Wortes ursprünglicher Bedeutung als etwas, das »gestellt«<sup>139</sup> wurde. Der Gegenstand transformiert zur »Gestalt«, denn die distanzierte Betrachtung erzeugt nicht mehr den in einem Raumkontinuum mit dem Betrachter stehenden Gegenstand, sondern dessen Erscheinung mit all ihren Referenzen. Das Entgegenstehende, Widerstand leistende, Reale – kurz – die Materie wird das »Gestellte«, für die Betrachtung disponierte, das zugleich über diese Gestalt auf anderes verweist – kurz Information.<sup>140</sup>

Die Funktion des Rahmens als eine solche Realitätsgrenze wurde oft beschrieben und mit einem Fenster verglichen:

»Im Blick durchs Fenster rückt die Welt in die Ferne (...). Fensterrahmen und Fensterkreuz unterstreichen diese Wirkung, denn sie entrücken das durch das Fenster Gesehene, sie schneiden einen bestimmten Ausschnitt aus der Umwelt heraus und machen ihn zum „Bild“.«<sup>141</sup>

Das Fenster vermittelt immer zwischen einem Innen und einem Außen, es gewährt Einblick und Ausblick. Doch mit dieser Distanzierung erfolgt zugleich ihre Aufhebung<sup>142</sup> durch den gebannten Blick. Die Distanz zu den Gegenständen wird so groß, das Wahrnehmungsbild und Anschauungsbild verschwimmen:

»Denn da die Bilder der Einbildungskraft in unserem gesunden Zustande schwächer sind, als die Empfindungen, so müssen diese durch die Entfer-

---

137. Frey 1984, S.161.

138. Simmel 1995a, S.101.

139. Zur gemeinsamen Etymologie der Begriffe siehe Kluge 1999, S.320.

140. Zur Trennung von Materie und Form emphatisch Wendell-Holmes 1999.

141. Bollnow 1997, S.162. Vgl. ebenso für die Perspektive Fischer 1996.

142. So bekanntlich schon Panofsky für die Perspektive. Vgl. Panofsky 1998, S.123.

nung geschwächt werden, um sie zu dem Tone der Bilder der Einbildungskraft zu stimmen.«<sup>143</sup>

Kommt es zu dieser Übereinstimmung mit den Bildern der Einbildungskraft, dann steht dem Betrachter keinem Gegenstand im Anschauungsraum mehr gegenüber, sondern nur noch eine Gestalt, die auf ihren eigenen Referenzrahmen und Horizont verweist. Das Erleben eines Raumes als reiner Anschauungsraum wird als Eintauchen<sup>144</sup>, Gefangensein im Raum wie in Platons Höhle und schließlich Auflösung des Raumes<sup>145</sup> beschrieben. Die Position des Betrachters wird unsicher und prekär, sie verschwindet ebenso wie der Gegenstand. Für diese Immersion hat Ströker den Begriff des gestimmten Raumes<sup>146</sup> vorgeschlagen. Es findet eine vollständige Versetzung im Sinne Bühlers statt, mit der der Betrachter in eine andere Welt eintaucht. Der Bezug auf den Betrachter als Akteur wird suspendiert.

»Anschauung wird üblicherweise durch die Benutzung der Medien Raum und Zeit definiert. Das impliziert ein Doppeltes, und dadurch unterscheiden sich Wahrnehmung und Anschauung, nämlich ein Hinausgehen über das in der Wahrnehmung unmittelbar Gegebene, also die Konstitution räumlicher und zeitlicher Horizonte, und das Löschen von Information über den eigenen räumlichen/zeitlichen Standort.«<sup>147</sup>

Erst die Immersion ermöglicht es also, die in der Wahrnehmung immer vollzogene Referenz auf die eigene Position zu verlassen, und allein die Selektivität des Kunstwerkes oder allgemeiner des betrachteten Gegenstandes zu erleben. Dieser Gegenstand bleibt nicht Gegenstand sondern wird im Sinne Heideggers zum »Bestand«<sup>148</sup>, »um selbst bestellbar zu sein für ein weiteres Bestellen«, also als Entbergen einer anderen Welt (und

---

143. Eberhard 1803, S.160.

144. Man lese die Beschreibungen aus Gerstäckers »Die versunkene Stadt« in Benjamin 1982, S.669f. Die Passage erscheint auch in anderen zeitgenössischen Schilderungen wie ein Aquarium, in dessen gedämpften Licht die Besucher ziellos umherschwimmen.

145. So A.G. Meyer über den Kristallpalast: »Für die sinnliche Wahrnehmung freilich sind diese Füllungsflächen selbst in Helligkeit fast aufgelöst.«, Zit. nach Benjamin 1982, S.671.

146. Ströker 1977, S.22ff.

147. KdG, S.16f.

148. »Das Wort »Bestand« rückt jetzt in den Rang eines Titels. Er kennzeichnet nicht geringeres als die Weise, wie alles anwest, was vom herausfordernden Entbergen betroffen wird. Was im Sinne des Bestandes steht, steht uns nicht mehr als Gegenstand gegenüber.« Heidegger 2000, S.17.

nicht wie bei der Technik nach Heidegger der Wirklichkeit) und den Anschluss weiteren Entbergens.

Damit wird die Abschirmung, die den »inneren« Raum der Beobachtung schon von einer Realität »außen« trennt, noch einmal wiederholt und das Displacement verstärkt. Der Beobachter befindet sich damit in einem ambivalenten Raum, der gegenüber der Außenwelt ein »Innen« bildet, gegenüber dem distanzierten Raum der betrachteten Gegenstände und Ereignisse, der Bühne, der Auslage im Schaufenster oder dem Objekt in der Vitrine, aber wieder ein »Außen« bildet. Diese Ambivalenz ermöglicht dem Betrachter beide Positionen einzunehmen: Er kann sich sowohl vorstellen, sich mit den gezeigten Gegenständen in einem gemeinsamen Raum zu befinden (Immersion). Er kann sich aber auch der Distanz zu diesen bewusst werden, und sich als Teil der äußeren Realität erleben, der jene auf der Bühne oder hinter Glas entgegengesetzt ist. In jedem Dispositiv findet eine Oszillation zwischen diesen beiden Modi statt: Eine Täuschung und Enttäuschung zugleich,<sup>149</sup> die die einfache Wahrnehmung unterläuft. Kommunikation kann sich in dieser »scheinbaren« Verdopplung wie ein Parasit einnisten. Denn diese Verdopplung schafft die notwendige Irritation und Störung, die veranlasst, genauer hinzuschauen, nachzufragen, weiterzumachen, die *poiesis* fortzusetzen.

In der Distanzierung liegt schließlich immer eine Symmetrie, die der Asymmetrie der Innen/Außen-Unterscheidung entgegenarbeitet. Das durch die Distanzierung geschaffene Gegenüber setzt immer die Gleichzeitigkeit beider Seiten voraus, und ist damit die Voraussetzung für Integration<sup>150</sup> in eine Beobachtungsoperation. Damit wird es möglich, auch diesen Binnendiskurs wiederum nur als ein Außen, eine Oberfläche zu beschreiben. Das Werk erscheint als die Inszenierung einer tiefer liegenden, verborgenen Ordnung.

Es ist relativ trivial zu formulieren, Kunstwerke und Waren würden im Museum bzw. Warenhaus inszeniert, auch im Theater ist der Begriff in einem sehr allgemeinen Sinne geläufig<sup>151</sup>. In dieser alltagssprachlichen Breite fallen auch Abschirmung und Distanzierung unter die Kategorie der

## Inszenierung

149. Dazu Luhmann: »Wenn das Eigenrecht des schönen Scheins betont wird, so ist mehr gemeint als bloße Täuschung. Es geht nicht einfach um Irreführung, sondern um ein Aufbrechen der einfachen, zweiwertigen Ontologie, um den Beginn einer Neukonzipierung der Stellung des Menschen im Kosmos.« KdG, S. 414.

150. »Integration heißt ja nur: Gleichzeitigkeit (Synchronisation) der Operationen verschiedener Systeme und wechselseitige Einschränkung der Freiheitsgrade, die den Systemen von sich aus zur Verfügung stehen.« KdG, S. 83.

## »Schauplätze«

Inszenierung. Auch der griechische Ursprung  $\sigma\kappa\eta\eta$  bezeichnet sehr generell »Raum der Erscheinung« und bezieht sich damit eher auf die von mir unter die Kategorie Abschirmung gefassten Phänomen eines abgeschlossenen Raumes.<sup>152</sup>

Die Bedeutungen des lateinischen *scaena* stützen und generalisieren diese Interpretation: »1. Bühne, Theater; 2. a) lichter Platz, b) Schauplatz; Publikum, Welt, c) Prunk, d) abgekartete Sache«. Inszenierung ist, darauf deuten vor allem die letzten Bedeutungen hin, immer für ein Publikum konzipiert, das die Erscheinung von außen verfolgt, also einen externen Beobachter. »Prunk« und »abgekartete Sache« deuten an, dass es sich auch um eine Verführung oder gar Täuschung handelnd kann. Die *scaena* ist aber immer keine Erscheinung für sich, sondern ermöglicht die Erscheinung eines Gegenstandes in der Szene.<sup>153</sup> Eine solche Breite des Begriffs der Szene bzw. der Inszenierung soll vermieden werden, in dem er ausgehend von sehr grundsätzlichen Überlegungen auf ein bestimmtes Problem fokussiert wird.

Inszenierung kann zunächst in einem sehr generellen Sinne als Ordnung von Gegenständen für durch Wahrnehmung vermittelte Kommunikation verstanden werden. Die Beobachtung von Gegenstand und seiner Anordnung macht diesen zum Objekt<sup>154</sup>, da mit dieser Unterscheidung nicht nur eine einfache Differenz von Gegenstand und Hintergrund oder Gegenstand und Betrachter getroffen wird, sondern mit dieser Unterscheidung andere »unsichtbare« Möglichkeiten, wie der Austausch oder die Abwesenheit des Gegenstandes, und die damit verbundenen Möglichkeiten relevant werden. Objekt als Kompaktbegriff bezeichnet also sowohl den sichtbaren Gegenstand als auch die an diesen gekoppelten Formen. Ein Tisch auf der Bühne wird mehr als einfacher Gegenstand, da er durch sein

151. Im Theater verweist der Begriff Inszenierung auf die Leistung des Regisseurs (und eben nicht des Autors oder der Schauspieler): »Erst seit dem [Beginn des 20. Jahrhunderts] er (der Regisseur) mit seiner Handschrift den gesamten Arbeitsprozeß prägt – von der Erstellung der „Strichfassung“, der Einrichtung und Kürzung des zur Aufführung vorgesehenen Stücks, über die Proben bis zur Premiere – kann man von der Inszenierung als dem spezifisch theatralischen Kunstwerk sprechen.« Sucher 1996, S. 348f.

152. Siehe dazu Böhme 2001, S. 119. Zit. auf Seite 201.

153. Das kommt sogar in der Alltagssprache zum Ausdruck, wenn von bloßer oder reiner Inszenierung dann gesprochen wird, wenn es dieser eines Inhaltes oder Gegenstandes ermangelt.

154. Heidegger gebraucht hier den Begriff des Bestandes: »Was im Sinne des Bestandes steht, steht uns nicht mehr als Gegenstand gegenüber.« Heidegger 2000, S. 17.

Aufstellen<sup>155</sup> auf der Bühne in ein Netz von diskursiven Relationen eingefügt wird.

Die für diese Relation oft verwendete Unterscheidung von Text und Kontext bleibt zu diffus. Zum einen weil der Begriff des Kontextes viel zu weit greift. Seine Verwendung etwa in der Textwissenschaft<sup>156</sup> enthält Aspekte, die weit über die konkrete raum-zeitliche Analyse hinausgehen und in den oben verwendeten Kategorien eher zu einem umfassenden Strukturbegriff gehören:

»... zum Kontext (gehören), neben der Äußerung selbst, Kategorien wie Sprachgebraucher, d.h.: Sprecher und Hörer, die Handlung, die sie durchführen indem sie eine Äußerung produzieren oder ihr zuhören, das Sprachsystem, das sie benutzen oder kennen, und vor allem dasjenige, was sie *bezüglich des* Sprechakts wissen, bezwecken, planen; daneben weiterhin die ›Positionen‹ der Sprachgebraucher untereinander (vom Typ sozialer Beziehungen zwischen ›Rollen‹) und gegenüber Systemen sozialer Normen, Verpflichtungen und Gewohnheiten, insofern als diese Elemente die Struktur und Interpretation der Äußerung systematisch und konventionell (im Sinne von Regeln) bestimmen.«<sup>157</sup>

Auch bei Luhmann finden sich Belege für eine sehr weite Fassung des Begriffes.<sup>158</sup> Kontext wird als die Seite der Unterscheidung Form/Kontext definiert, die dazu dient, an der Form »Weltbezüge« sichtbar zu machen. Kontext ist für Luhmann »all das, was als Horizont des Kunstwerks fungiert, was seine Verweisungen regelt.«<sup>159</sup> Ein solcher nach außen und innen offener Begriff des Kontextes kann damit nicht als *modus operandi* fungieren, der überhaupt erst erlaubt, diese Grenze zwischen der Form und der Welt zu ziehen. Ein solcher Kontext ist, anders ausgedrückt, erst das Resultat einer Inszenierung und nicht diese selbst.

Auf der anderen Seite der Text/Kontext-Unterscheidung – der des Textes – verwischt der Begriff Text, dass das Objekt eben nicht der Text ist, Gegenstand und Form (Wahrnehmung und Kommunikation oder psychische und soziale Referenz) werden nicht hinreichend differenziert. Der Begriff

---

155. Das Aufstellen ist bereits selbst eine Beobachtung. In älterer Terminologie würde man sagen, dass es auf ein anderes Subjekt verweist. Etwa den Regisseur, was auch historisch durch die Verwendung des Begriffes Inszenierung erst mit der Durchsetzung des Regietheaters naheliegt.

156. Vgl. etwa van Dijk 1980.

157. van Dijk 1980, S.70f.

158. Luhmann 1986, S.630-633.

159. Ebenda, S.633.

verharrt viel zu dicht an Problemen der gesprochenen und geschriebenen Sprache und geht zu wenig auf das Problem der Kommunikation mit »Objekten« ein.

Der Terminus Inszenierung betont das grundlegende Problem, die notwendige Aufmerksamkeit in angemessener Weise zwischen dem jeweilig zu betrachtenden Objekt und der «zugrundeliegenden» Ordnung zu verteilen. Nicht die Ordnung<sup>160</sup> selbst soll hier als Inszenierung bezeichnet werden, sondern eine künstlich erzeugte Spannung zwischen Gegenstand und Ordnung, die nur bestimmte wahrnehmungsgestützte Beobachtungen des Gegenstandes möglich macht – und damit andere Möglichkeiten von Beobachtung ausschließt, einschränkt oder latent lässt. Für diesen Aspekt von Ordnung soll im folgenden – durchaus mit Rückblick auf die Verwendung bei Heidegger<sup>161</sup> – der Begriff des Stellens und der Stelle verwendet werden. Eine *Stelle* definiert nicht einfach einen Platz, an dem etwas steht oder sich befindet, sondern wird dafür eingerichtet, dass etwas Gestalt gewinnt und diese als Form beobachtet und prozessiert wird oder andere Selektionen konditioniert.

Der hier verwendete Begriff der Stelle soll daher auch nicht nur die bloße räumliche und/oder zeitliche Fixierung bezeichnen, sondern die Gesamtheit der für diese Fixierung erforderlichen technischen Mittel – die Konstruktion der Bühne im Theater, die Vitrinen des Museums – umfassen. Also jenes, was Lyotard als Träger bezeichnet<sup>162</sup>, und hinter seiner dritten Grenze verborgen bleibt.

Die Innovation des Panoramas bestand eben gerade nicht oder nur zum Teil in der Innovation des abbildenden Gegenstandes selbst – der bemalten Leinwand – sondern vor allem in einer Inszenierung, die die Bildoberfläche und die zu deren Aufstellung notwendige Apparatur in ein neues Verhältnis zueinander setzte, und eine neue Form von Sichtbarkeit gemeririerte. Die Leinwand wurde in einer spezifischen Weise aufgespannt und unsichtbar beleuchtet, der begrenzende Rahmen anders als beim Tafelbild verborgen, das Bild mit der Raumwand verschmolzen. Es blieb dabei aber – im Gegensatz zum Fresko – austauschbar und disponibel.

---

160. »„Ordnung“ formal gebraucht, benennt das Ordnungsgefüge als solches, als eine Konfiguration von Stellenwerten unter Absehung von der als auswechselbar betrachteten Füllung der Ordnungsstellen.« Kuhn 1973, S. 1038.

161. Heidegger formuliert in größerem Zusammenhang, dem von Technik überhaupt: »Die Frage nach der Technik ist die Frage nach der Konstellation, in der sich die Entbergung und Verbergung, in der sich das Wesen der Wahrheit ereignet.« Heidegger 2000, S. 34.

162. So Lyotard im Anschluss an Daniel Buren; Lyotard 1982, S. 63.



In der Geschichte der Malerei kann die Erfindung des Tafelbildes (also des transportablen gerahmten Gemäldes auf Leinwand) als eine vergleichbare Innovation gesehen werden, die nicht unmittelbar die Technik der Bildherstellung sondern vielmehr dessen Präsentation betraf. Damit wurde wie auch durch die Gobelins, Tapisserien und andere ähnliche Formen (etwa sargas),<sup>163</sup> die Mobilität und Verfügbarkeit der Bilder eröffnet. Diese konnten in den ersten Kunst- und Wunderkammern zusammen mit Naturobjekten und anderen Artefakten in ein Weltmodell eingefügt werden, dass die zunehmende formale Verfeinerung verschiedener Stoffe zeigte<sup>164</sup>. Die Schilderung von Justi zur Ausstattung des Alcazar im 16. Jahrhundert zeigt, dass die Gemälde in der frühen Neuzeit in den Schlössern noch nicht in der später üblichen Weise präsentiert wurden:

»An Staffeleibilder war in dem dekorativen System der damaligen Architekten wenig gedacht worden. Man scheint sich nur langsam mit der Vorstellung vertraut gemacht zu haben, Tafelbilder, Ölgemälde zum vornehmsten Schmuck der Gemächer zu wählen, sich in den bewohnten Räumen mit dem besten was man besaß zu umgeben. Die kostbaren, hochgeschätzten Stücke wurden mehr aufgehoben als aufgestellt: wie die Werke der Edelmetall- und Kleinkunst blieben sie in Kabinetten verschlossen.«<sup>165</sup>

Bilder waren eher Schätze und damit Symbole für Reichtum, als Kunstwerke, die wegen ihres ästhetischen Gehaltes und Eigenwertes geschätzt und betrachtet wurden. Gemälde hingen im Alcazar vor allem in langen, zum Teil geheimen Gängen, die die verschiedenen Teile des Palastes miteinander verbanden, und nur zum Teil in Räumen, die mit späteren Präsentationsformen verglichen werden können.<sup>166</sup>

Für die Bibliothek steht in dem oben dargestellten Traktat della Santas die Idee der Ordnung geradezu obsessiv im Mittelpunkt. Die Aufstellung der Bücher wird von ihren physischen Eigenschaften konditioniert, die Bücher werden nach Größen und Eingang sortiert, dies macht einen Katalog erforderlich, der die Übersetzung von der diskursiven Ordnung zur materiellen Ordnung leistet. Das Buch als materieller Gegenstand und der Text als wissenschaftliche oder künstlerische Aussage, also Form, treten hier signifikant auseinander. Die Inszenierung besteht hier darin, diese Diffe-

<sup>163</sup> Justi 1922, Bd. I, S. 192ff.

<sup>164</sup> Vgl. dazu Bredekamp 2000.

<sup>165</sup> Justi 1922, S. Bd. I, S. 195.

<sup>166</sup> Justi 1922, Bd. I, S. 197f. Justi erwähnt die Ausstattung von dem Garten zugewandten gewölbten Räumen mit Gemälden Tizians, die in einheitlichen schwarzen schmalen Rahmen gefasst waren.

renz herauszuarbeiten und zugleich zu verbergen. Der Besucher kann nur noch durch Gitter und Glasscheiben der Bücher gewahr werden. Erst im Lesesaal treten Text als Form und das Buch als materieller Gegenstand wieder für den Moment der Lektüre wieder zusammen.

Auch für die Passage liegt die Innovation in der Inszenierung und der veränderten Darstellung der Ware. Nicht die Ware als Gegenstand wird neu erfunden, sondern ihre Ausstellung in einem Schaufenster, das jeder Ware eine Vorder- und Rückseite gibt. Die Trennung von Produktion bzw. Lagerung und Verkauf erfordert die Entwicklung neuer Präsentationsformen, die weniger die Materialität oder Herkunft der Waren spiegeln sondern künftige Verwendungen antizipieren oder einfach nur als ästhetische Arrangements funktionieren. Etwa in dem in den »Weißen Wochen« alle weißen Waren zusammen angeboten werden.<sup>167</sup>

Die wenigen historischen Belege zeigen, dass die Evolution von Funktionssystemen, die sich wie die Kunst unmittelbar auf Gestalt als Form oder wie die Wirtschaft und die Wissenschaft auf Gestalt als Konditionierung von Formen (seien es Zahlungen oder Aussagen), oft nicht mit einer Veränderung des (gestalteten) Objektes sondern dessen Aufstellung verbunden war. Die Differenz zwischen Objekt und Stelle erscheint dabei nicht einfach als ein Verschiedensein, sondern erlaubt, bestimmte strukturelle Erfordernisse anders zu regulieren. Erst in dem der Hintergrund der Gemälde im Museum als neutrale, homogene Fläche zurücktritt, eröffnet er den Raum, der zur ästhetischen Kontemplation einer von Memorialfunktionen entlasteten Kunst notwendig wird. Ebenso schafft die nachbarocke Theaterbühne nicht nur eine Distanz zum Zuschauer sondern ebenso eine neutrale Spielfläche, die sich aus der Raumfolge und dem architektonischen Rahmen des absolutistischen Schlosses befreit. Gesteigert wird diese Trennung von der realen Welt durch die Erfindung des Rundhorizontes um 1900, der die Bühne nicht nur von der Abbildungslast der gemalten Prospekte enthob, sondern der jeweiligen Inszenierung des Stückes einen buchstäblich eigenen Horizont eröffnete. Mariano Fortuny baute 1902 in seinem Atelier und 1906 in einem Pariser Theater eine Kuppel aus Leinwand, »in der das Licht durch Reflexion agiert: Es entsteht der Eindruck von Unendlichkeit.«<sup>168</sup> Dieser Kuppelhorizont hob die Begrenzung der Bühne im Hintergrund imaginär auf. Damit wurden die Figuren auf der Bühne zum einen in ein vorher nicht dagewesenes Licht getaucht und in einer neuen Form sichtbar. Zum anderen nahm dieser künstliche Raum

---

167. Siehe etwa die Schilderungen in Zola 1976, S. 622f.

168. Bablet 1984, S. 59.

den Figuren ihre Materialität und setzte sie in Referenz zur Kunstgeschichte von Caravaggio bis Turner.<sup>169</sup>

Diese Nähe von Gestalt und Stelle wurde, wie bereits angedeutet, vor allem von Heidegger bedacht:

»Das Wort »stellen« meint im Titel Ge-stell nicht nur das Herausfordern, es soll zugleich den Anklang an ein anderes »Stellen« bewahren, aus dem es abstammt, nämlich an jenes Her- und Dar-stellen, das im Sinne der poiesis das Anwesende in die Unverborgenheit hervorkommen läßt.«<sup>170</sup>

Für Heidegger, der diese Gedanken im Zusammenhang seiner Frage nach der Technik entwickelt, gibt es also einen tiefen Zusammenhang zwischen den verschiedenen Formen des Stellens, des Her- und Dar-stellens, aber auch des »Aufstellen eines Standbildes im Tempelbezirk«<sup>171</sup>, die er in seinem Konzept des *Ge-stells* zum Ausdruck bringt.

»Ge-stell heißt die Weise des Entbergens, die im Wesen der modernen Technik waltet und selber nichts Technisches ist.«<sup>172</sup>

Heideggers auf Technik und Wahrheit bezogenen Intentionen des Begriffs *Entbergen*<sup>173</sup> (*aletheia*) soll hier nicht gefolgt werden. Wichtig ist aber erstens der enge Zusammenhang zwischen dem Entbergen und dem Stellen. Zweitens enthält der Begriff des Entbergens sowohl den Moment des Sichtbarwerdens – etwas wird wahrnehmbar, was ohne das Aufstellen verborgen geblieben wäre – als auch den Verweis auf Anschlussfähigkeit: das Entborgene wird weiter verwendet:

»Erschließen, umformen, speichern, verteilen, umschalten sind Weisen des Entbergens.«<sup>174</sup>

In einem ganz grundsätzlichen Sinn betont die Bedeutung der Stelle für die Identität von Dingen auch Cassirer:

»Daß ein Ding eben dieses *eine* ist, und daß es als dieses eine beharrt: dies ergibt sich für uns vor allem daraus, daß wir seine „Stelle“ im Ganzen des Anschauungsraumes bezeichnen.«<sup>175</sup>

---

169. Bablet schreibt über die Arbeit Appias: »Das Sfumato, dessen Wegbereiter in der bildenden Kunst Correggio ist und das von Turner zum Extrem getrieben wird, hat Adolphe Appia in die szenische Kunst eingeführt.« Bablet 1984, S. 60.

170. Heidegger 2000, S. 21f.

171. Ebenda.

172. Ebenda.

173. »Die Technik ist also nicht bloß ein Mittel. Die Technik ist eine Weise des Entbergens.« Heidegger 2000, S. 13.

174. Schreibt Heidegger in einer Formulierung, die sehr nach Kittler klingt. Heidegger 2000, S. 17.

175. Cassirer 1954, S. 165f.

Die Stelle ist hier nicht in erster Linie, (transzendente) Bedingung für Erkenntnis überhaupt, sondern Voraussetzung für die Konstruktion von Identität. Ersetzt man die Forderung, dass ein Ding das »eine ist«, also identisch zu *sein*, durch die Forderung mit der selben Unterscheidung beobachtet werden zu können, und liest das »Beharren«, als Möglichkeit der Wiederholung dieser Operation, dann wird die Nähe der Formulierung Cassirers zu den Zusammenhängen dieser Arbeit sichtbar. Die Stelle sichert die Rückkehr zu einer bestimmten Form der Beobachtung des Gegenstandes, die Differenz zwischen Objekt und Stelle wird damit auch temporal gefasst. Das Objekt selbst und noch mehr das Ereignis seiner Beobachtung (hier Wahrnehmung und Kommunikation umfassend) sind flüchtig, variabel und unstet, und werden erst durch die Dauerhaftigkeit der Stelle stabilisiert. Selbstreferenz wird so externalisiert.

Der enge Zusammenhang zwischen Stellen/Ge-stell einerseits und Gestalt andererseits begründet sich – zumindest im Deutschen – auch an der gemeinsamen etymologischen Herkunft: *gestalt* bedeutet im Mittelhochdeutschen »Aussehen, Beschaffenheit« und ist eigentlich ein Partizip zu stellen, heißt also im Kern »das Gestellte«. Beide, Gestalt und Stelle wurzeln im althochdeutschen *stal*, was »Standort, Stelle« heißt<sup>176</sup>.

Gestalt als Form oder Konditionierung von Form ist – diesen Abschnitt rekapitulierend – nicht etwas, was den Dingen an sich zukommt, sondern wird dort gewonnen, sichtbar, beobachtbar, wo etwas als Objekt in spezifischer Weise gestellt – also inszeniert – wird.

Der Begriff der Inszenierung kann aber nicht nur auf die Differenz von Objekt und Stelle bezogen werden, sondern auch das Objekt selbst als kompakten Gegenstand betreffen. So wie das Objekt seine Stelle verbirgt, verbirgt die Vorderseite des Objektes seine Rückseite und die Oberfläche eines Objektes kann von einem verborgenen Inneren unterschieden werden. Dies wurde vor allem von Daniel Buren thematisiert:

»Die Geschichte der Kunst ist die Geschichte der „Vorderseiten“.«<sup>177</sup>

Nicht nur seine theoretische Arbeit auch sein ganzes Werk konzentriert sich auf die Überwindung des mit dieser Konzentration auf die Vorderseite und die Verschleierung aller Rahmen verbundenen »idealistischen Diskurses«.<sup>178</sup> Alle Bemühungen der modernen Kunst, diese Grenzen durch ready-mades, minimal art, Konzeptkunst, land art etc. aufzulösen und zum Verschwinden zum Bringen seien nur »Taschenspieler-

---

176. Vgl. dazu Kluge 2002. S.353.

177. Buren 1995d, S.134.

178. Buren 1995d, S.128.

tricks«<sup>179</sup>. Weder das »Objekt« noch das »Museum« seien wirklich verschwunden. Das Objekt existiere weiter »als Aneignung einer Idee oder der Natur in rein kolonialistischem Stil«.<sup>180</sup> Das Museum bzw. die Galerie blieben unverzichtbar, da sie die »einzig mögliche Instanz der Erhellung des Werkes, das ihnen nur dem Anschein nach entkommt«,<sup>181</sup> seien.

Es gibt kein Objekt, das der künstlerischen oder ökonomischen Kommunikation dient, unabhängig von einer Stelle, an der dieses situiert ist und an der (und nur an der) es auf spezifische Weise beobachtet wird. Auf diese Weise kehrt die Differenz von Innen und Außen auch in der Inszenierung wieder. Eine sichtbare und diskursive Oberfläche verdeckt ein Inneres oder eine Rückseite, das diese Oberfläche als Träger, Apparat, als verborgene Stelle überhaupt erst ermöglicht. Dabei findet eine seltsame Vertauschung der Relation von innen/außen statt. Auch Luhmann arbeitet mit der Unterscheidung von äußerem Medium »der auffälligen Besonderheit und Abgrenzung, das sicherstellt, daß die Formen als Kunst wahrgenommen werden« und innerem Medium »der Formung eines Materials wie Farbe, Sprache, Körperbewegung, räumliches Arrangement«.<sup>182</sup> Aber die räumliche Implikation von innen/außen kann in die Irre führen. Denn was für den Diskurs das *Innere* des Werkes, das *innere* Medium Luhmanns, seine Aussage, die Form ist, die in einem System kommunikativ relevant wird, befindet sich eben oft an der Oberfläche, auf der *Außenseite* der Leinwand. Zum Inneren des Werkes zu gelangen, bedeutet in der Regel nicht, gerade diese Schichtungen zu dekonstruieren, sondern sie unangetastet zu lassen. Und umgedreht tritt das, was Luhmann das äußere Medium nennt, oft in den Hintergrund und verschwindet im Inneren der Apparate. Die Stelle bleibt verborgen, unbeachtet, damit die Formen ins Licht treten können.

Der hier eingeführte Begriff der Stelle nähert sich damit dem von Derrida<sup>183</sup> entwickelten Konzept des *parergons* nach Kant. Kant nennt in einer kurzen Passage der Kritik der Urteilskraft ein *parerga* »dasjenige, was nicht in die ganze Vorstellung des Gegenstandes als Bestandsstück innerlich, sondern nur äußerlich als Zutat gehört und das Wohlgefallen des Geschmacks vergrößert.«<sup>184</sup> Die hier mit dem Begriffspaar innerlich/äußer-

---

179. Buren 1995d, S.129.

180. Buren 1995d, S.132.

181. Ebenda.

182. KdG, S.178.

183. Derrida 1992.

184. KdU, B43f.

lich anklingende Innen/Außen-Relation wird von Derrida in seiner Kant-Lektüre konstitutiv für die Kunst, oder genauer den Diskurs über Kunst:

»Diese ständige Suche – zwischen dem inneren und eigentlichen Sinn und dem Umstand des Objekts, von dem man spricht, zu unterscheiden – organisiert alle philosophischen Diskurse über die Kunst, den Sinn der Kunst und ganz einfach den Sinn, ... Es setzt einen Diskurs über die Grenze zwischen dem Innen und Außen des Kunstgegenstandes voraus, hier einen Diskurs über den Rahmen.«<sup>185</sup>

Der Status des *parergons* als Grenze, die »weder außen noch innen«<sup>186</sup> ist, wird gerade deshalb brisant und problematisch. Derrida radikalisiert also Kants eher beiläufig und am Rande entwickelten Begriff<sup>187</sup> des Zierates (*parergon*) indem, er diesem eine konstitutive Funktion für das Werk (*ergon*) zuweist. Diese liegt für Derrida eben nicht in einer »überflüssigen Äußerlichkeit«, sondern folgt aus einem »innere[n] strukturelle[n] Band, das sie mit dem im Innern des Ergon zusammenschweißt.«<sup>188</sup> Doppelt wird hier mit dem inneren Bezug auf das Innere, eine »Ver-äußerung« des Rahmens abgewehrt. Der Rahmen vergrößert nicht nur einfach, wie Kant schreibt, das Wohlgefallen des Geschmackes, sondern ermöglicht diesen überhaupt erst, da er den inneren Sinn und die innere Form des Werkes aufschließt.<sup>189</sup> Das Parergon ist nach innen und außen abgegrenzt, es ist kein offener Horizont in die Welt wie Luhmanns Kontext, sondern operiert an der »unsichtbaren Grenze (zwischen) der Innerlichkeit des Sinns [...] und all der (den) Empirismen des Extrinsischen.«<sup>190</sup> Form und Materie werden durch den Rahmen getrennt, aber nicht in dem räumlichen Sinne, dass die Form innen und das Material außen sei, sondern dass der Rahmen, die Beobachtung von Formen ermöglicht:

»... die Wirkung von Formalität ist immer an die Möglichkeit eines Systems der Rahmung gebunden, das sich sogleich aufdrängt und verblasst.«<sup>191</sup>

---

185. Derrida 1992, S. 65.

186. Derrida 1992, S. 75.

187. Derridas Auseinandersetzung mit Kants Begriff des Parergons umfasst auch dessen Position »am Rande« der Kritik der Urteilskraft.

188. Derrida 1992, S. 80.

189. Vgl. dazu auch Carroll 1987, S. 131ff. Carroll betont: »The question of form cannot be separated, argues Derrida, from that of the frame.« (S. 138).

190. Derrida 1992, S. 82.

191. Schreibt Derrida 1992, S. 89, an Kants Unterscheidung von materialen und formalen Urteilen anschließend.

Inszenierung definiert also eine Schwelle. Diesseits dieser Grenze ist die materiale Unterscheidung Ding/Stoff relevant und jenseits derer wird die formale Unterscheidung Form/Medium entscheidend.

Damit können zwei grundlegende Differenzen beobachtet werden, die es zwischen den Gegenständen an sich nicht gibt: erstens das Verhältnis des Gegenstandes zu der Stelle, auf der er sich befindet (oder besser: beobachtet wird) und zweitens das Verhältnis dieser Stellen untereinander. Der Begriff Inszenierung zeigt an, dass beides auf für Beobachtung – genauer noch Beobachtung durch Wahrnehmung – konzipiert ist. Das Verhältnis der Stellen zueinander, sei es das der möglichen realen Stellen (etwa der verschiedenen Hängungspositionen in einem Museum oder das der nur als mögliche Alternativen gedachten ) spielt in die Relation Objekt/Stelle auch auf der Seite der Stelle einen Möglichkeitsraum ein, der als Medium benutzt werden kann. Die Arbeit mit und in diesem *äußeren* Medium kann wie die des anderen ersten, *inneren* Mediums, des »Objektmediums« (also etwa der Farbauftrag auf Leinwand) Kodierungen unterliegen, die auf unterschiedliche Funktionssysteme verweisen. Im folgenden möchte ich nicht die Inszenierung als eigene Gestaltungsform untersuchen sondern herausarbeiten, welche Funktionen die Inszenierung in der dispositiven Struktur erfüllt. Funktionen, die durch die Abschirmung und die Distanzierung nicht oder nicht hinreichend geleistet werden, aber für die Operationen im System der Kunst, der Wirtschaft oder der Wissenschaft notwendig sind. Notwendig heißt wie immer: deren Unwahrscheinlichkeit verringern und in Erwartbarkeit transformieren.

Vergewissert man sich Luhmanns Funktionsbegriff<sup>192</sup> so wird klar, dass es hier nicht um Zwecke oder Ziele geht, die der Inszenierung im Hinblick auf irgendeinen Akteur (den Kurator, Regisseur, Verkäufer, etc.) oder eine Institution (das Museum, das Theater, das Warenhaus) von einem Beobachter zugeschrieben werden. Vielmehr begibt man sich auf die Suche nach dem Bezugsproblemen, zu denen Inszenierung in welcher spezifischen Form auch immer eine von mehreren äquivalenten Lösungen bereit hält. Wie gelingt es Kommunikation, systemische Anschlüsse zu produzieren (im Sinne von: wahrscheinlich zu machen)? Wie kann die Konditionierung der Wahrnehmung von Gegenständen dazu beitragen, die Selektion bestimmter Formen zu fördern? Das Problem der Unwahrscheinlichkeit soll hier gegliedert werden in einen sozialen und einen sachlichen Aspekt.

---

192. KdG, S.222f.

### Die Funktion der Inszenierung

Das soziale Problem ist Abwesenheit des Anderen, dem die Selektion als Information zugerechnet werden kann, das sachliche Problem ist die schiere Materialität des Angebotes, die das Prozessieren der Formen erschwert, und Anschlussfähigkeit nur unter stark konditionierten Bedingungen zulässt.

*Abwesenheit*

Für die Kunst und die Wirtschaft als Funktionssysteme gilt, dass in ihnen das Handeln *Alter* und das Erleben *Ego* zugeordnet wird. In der Wissenschaft wird sowohl Alter als auch Ego Erleben zugeordnet<sup>193</sup>. Ich hatte oben gezeigt, wie insbesondere die Distanzierung im Museum und in den Warenhäusern den Besucher in seinen Selektionsmöglichkeiten einschränkt, und damit auf den Stil *Erleben* festlegt. Der Inszenierung kommt daher die Funktion zu, zu sichern, dass Alter – also weniger abstrakt, der ausstellenden Institution, dem Museum, dem Panorama, dem Theater, in den Fällen von Kunst und Wirtschaft *Handeln* und im Fall der Wissenschaft *Erleben* zugeschrieben wird. Dies immer unter der Voraussetzung, dass immer weniger handelnde Personen sichtbar sind, weder arbeitende Künstler noch Handwerker. Inszenierung muss in den ersten beiden Fällen die Gemachtheit der Objekte (oder besser der Formen) und ihres Arrangements unter der Bedingung der Abwesenheit ihrer Erzeuger betonen, und im zweiten Falle deren Natürlichkeit unter der Bedingung der Abwesenheit der natürlichen Umwelt und ihres Ursprungs darstellen. Die Gestalt erscheint im ersten Fall als Resultat des Handelns eines Künstlers oder Handwerkers. Selbst im Falle von Naturprodukten wird im Falle ihres Verkaufs immer betont, dass es sich bei ihnen um eine Auslese, eine Auswahl, eine erlesene Kombination handelt. Deutet die Art der Inszenierung im Panorama dann darauf hin, dass es sich hier um eine Form von Unterhaltung handelt, die in Hinblick auf das Selektionsschema als Wissenschaft auftritt? Wie ist dann das Display eines Museums, wie des Museum of practical Geology zu deuten: wird der Bezug auf Natur hier nur durch die offensichtliche Ungeformtheit der Sammlungsstücke gesichert, oder ist es auch die Art der Ordnung, die eben nicht ästhetischen Gesichtspunkten folgt, sondern aus der chemischen Zusammensetzung oder geographischen Provenienz der Objekte abgeleitet wird? Bedeutet dass im Falle der Naturkundemuseen auch, dass die Präparate so gezeigt werden müssen, dass an ihnen kein sezierender, gestaltender, kaschierender Eingriff sichtbar wird? Und erfordert dass in letzter Konsequenz auch, die Objekte nicht im künstlichen Raum einer Vitrine sondern in einem (natürlich

---

193. Vgl. dazu GdG, S. 332ff.



künstlichen) Stück ihres Lebensraumes zu zeigen, also in einem Diarium. Das perfekte Naturkundemuseum wäre dann der Zoo. Für die Kunst würde die gegenteilige Forderung lauten, die Künstlichkeit des Arrangements auch dort zu betonen, wo das Werk selbst in der Wahl seiner Darstellungsmittel den größten Realismus anstrebt. Das ist sowohl beim Theater, als auch in der Malerei möglich. Emblematisch vorgeführt wird diese Strategie in Velazquez vieldiskutierten *Las Meninas*. Nicht nur der Maler selbst sondern auch die die Malerei inszenierenden Rahmen (der Keilrahmen selbst, der Raum ihrer Produktion, das Atelier, als auch der Rezeption, die Galerie) werden hier dargestellt und bilden seit dem das Feld für weitreichende Interpretationen.<sup>194</sup>

#### *Materialität*

Das Problem, vor dem die Institutionen im frühen 19. Jahrhundert stehen, ist die schlichte Vielzahl der ausstellbaren Objekte, die pure Fülle des Materials. Diese Mannigfaltigkeit an Kunstwerken, Funden, Artefakten, Sammlungsstücken, Waren verlangte zum einen nach einer deutlichen Separierung der Objekte untereinander durch sequenzierende und differenzierende Rahmen. Während diese Funktion im Kunstmuseum noch relativ einfach durch den ohnehin vorhandenen Bildrahmen und die wachsenden Abstände zwischen den Bildern hergestellt werden konnte, erfolgte dies in den wissenschaftlichen Museen durch aufwändige Schaukästen und Vitrinen. Die mit ihnen inszenierte Ordnung folgte im Falle der Museen natürlich den entsprechenden wissenschaftlichen Klassifikationen.<sup>195</sup> Diese Art der Inszenierung bewirkt eine eigenartige Dissoziation des dargestellten Objektes in realen Gegenstand und virtuelle Form. Als Gegenstand ist es immer noch das eine unverwechselbare Original mit einer eigenen Identität, einer Fundstelle, einem Künstler, der es herstellte, etc. – wie noch in den Wunderkammern. Als Form ist es aber nur noch die an ihm vorgeführte Differenz zu den benachbarten Objekten, sei es in seiner Farbigkeit, äußeren Gestalt, Größe, etc. Diese Ausklammerung des Originals geht so weit, dass zunächst in vielen Kunst-Sammlungen Kopien durchaus ihren Platz finden, da auch diese in vielen Hinsichten mit den anderen Bildern der Sammlung verglichen werden können, und damit durchaus Informationswert haben. Aus dem gleichen Grund werden Sammlungen von Gipsabdrücken populär. Die Referenz ist hier nicht noch nicht ein auf Originalität abhebendes Kunst- sondern das Erziehungssystem: das Museum

---

194. Für einen Überblick siehe Greub 2001. Eine der wichtigsten Interpretationen natürlich die von Foucault in der Einführung zur »Ordnung der Dinge.«

195. Yanni 1999.

damit vor allem Bildungsstätte und nicht Reproduktionsort von Kunst. Vielleicht ist das der tiefere Grund für die am Ende des 19. Jahrhunderts einsetzenden Sezessionen. Die Kunst konnte sich nur weiterentwickeln, als sie die Institution verließ, die mit ihrem zu starken Bezug auf Bildungsprogramme nicht (oder noch nicht) der Selbstreferenz der Kunst folgte. Erst die neuen Formen der Präsentation in den Galerien und den Stlräumen Bodes<sup>196</sup> entwickeln das Museum zu diesem Ort.

Mit der Differenz-Setzung zwischen Gegenstand und Stelle vollzieht sich eine Entwicklung, die der Trennung von Träger und Programm oder Materie und Code, die Martin Burckhardt für die Zeit um 1800 herausgearbeitet hat, entspricht:

»... in dem Augenblick, da Träger und Programm voneinander geschieden werden – wird der Träger (wie der Teller eines Plattenspielers, die Rolle eines Filmprojektors etc.) frei, als Träger für alle erdenklichen Programme zu dienen. Es ist folglich diese Scheidung, die den Sprachcharakter der Maschine entbindet – erst hier, wo die Codes eine eigenständige Materialität gewinnen, ja, wo es die Programme sind, die die »Intelligenz« der Maschine verkörpern, beginnt die Logik der Codes.«<sup>197</sup>

Der Code ist in den Sequenzen, Bildfolgen und Bildungsprogrammen enthalten, die Objekte selbst gehen in diese Inszenierungen immer weniger in ihrer Materialität ein. Es werden nur bestimmte Aspekte der Gegenstände in der Inszenierung betont, nur bestimmte Formen operabel gemacht. Sie sind nur noch als Bilder wirksam, auch dann, wenn sich dieser Prozess noch nicht, wie in der Fotografie oder im Kino, technologisch vollzogen hat<sup>198</sup>, sondern der Gegenstand scheinbar unangetastet bleibt: die Möbel im Museum und die Waren im Schaufenster. Er ist zwar noch physisch vorhanden, aber nur noch als Bild seiner selbst präsent. Benjamins berühmte Schilderungen im Passagen-Werk haben diese Erfahrung der Entfernung des Gegenstandes auf den Begriff der Aura gebracht:

»Die Spur ist die Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist die Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag,

---

196. Siehe dazu Gaethgens 1992, S. 58ff.

197. Burckhardt 1997, S. 245.

198. Eine der frühesten (1859) Würdigungen dieser Trennung von Form und Materie stammt von Oliver Wendell-Holmes in seinem Aufsatz *Das Stereoskop und der Stereograph*. Darin der prophetische Satz: »Die Form ist in Zukunft von der Materie getrennt...«, und weiter: »Es gibt nur ein Kolosseum oder Pantheon, aber wie viele Millionen möglicher Negative haben sie abgesondert, seitdem sie erbaut wurden – die Grundlage für Billionen von Bildern. Materie in großen Mengen ist immer immobil und kostspielig; Form ist billig und transportabel.« Wendell-Holmes 1999, S. 119.

was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.«<sup>199</sup>

Mit Nähe wird der Tastsinn im Gegensatz zum Gesichtssinn evoziert. Ferne dagegen steht für das Überschreiten des Horizont und Unbestimmtheit: also Sinn als Möglichkeit des weiteren Verweisens. Dieses Aufscheinen der Aura und damit der Transzendenz des Gegenstandes, seine Zugehörigkeit zu einer Welt der Formen und nicht der Dinge, taucht auch bei Luhmann einmal ganz kurz auf. Man kann fast von einem Aufblitzen sprechen, mit dem ein fast romantischer Begriff in einem eher nüchternen Zusammenhang aufscheint. Es ist der Begriff der Atmosphäre:

»Bezogen auf die Einzeldinge, die Raumstellen besetzen, ist Atmosphäre jeweils das, was sie nicht sind, nämlich die andere Seite ihrer Form; also auch das, was mitverschwinden würde, wenn sie verschwänden.«<sup>200</sup>

Luhmann beschreibt hier eine Spannung, die zwischen den Objekten und ihren Stellen entsteht. Atmosphäre wird dann sichtbar an spezifischen Differenzen zwischen Gegenstand und Kontext: einer anderen Materialität, einem Wechsel des Lichtes, der Beziehung zu anderen Gegenständen in einem Raum.

Die Inszenierung, das Aufstellen der Objekte, ermöglicht also einen Ausschluss<sup>201</sup> ihrer Materialität und damit erst den Anschluss an nichts als ihre Form. Die Projektion auf der Wand, das Spiel auf der separierten Bühne, die Ware hinter der Glasscheibe, das Kunstwerk auf einem Sockel sind Formen dieser Differenzsetzung.

#### *Latenz*

Dieser Ausschluss von Materialität setzt eine Grenze, die, damit sie ihre Funktion erfüllt, nicht selbst in Erscheinung treten darf. Sie muss zwar nicht unsichtbar sein, darf aber keine Aufmerksamkeit erregen und damit in der Kommunikation nicht selbst zum Thema werden oder explizite Anschlüsse produzieren. Das ist natürlich alles andere als eine neue Erkenntnis. Kurz nach 1800 etwa fordert Eberhard:

---

199. Benjamin 1982, S. 560.

200. KdG, S. 181. Auch Derrida spricht im Hinblick auf das Parergon und das Werk von der Möglichkeit des Verschwindens, der Abwesenheit »An der Grenze zwischen dem Werk und der Abwesenheit des Werkes teilt es [das Parergon] sich in zwei.« Derrida 1992, S. 86.

201. Im Anschluss an Luhmann: »Will man Systembildung durch Kommunikation begreifen, muß man freilich die materiellen Realisationen der Kunstwerke aus dem Kommunikationssystem Kunst ausschließen.« KdG, S. 131.

## »Schauplätze«

»Was gefallen soll, muß daher künstlich seyn, aber natürlich scheinen; es muß eine Wirkung der Kunst sein, aber eine Kunst, die ihre Arbeit zu verbergen weiß.«<sup>202</sup>

Gefährdet wird das Kunstwerk daher um so mehr, wenn nicht nur die ihm selbst zugrundeliegende gleichsam innere oder erste Wirkung als »Arbeit« des Künstlers offenbar wird, sondern auch noch die zweite parergonale Arbeit<sup>203</sup> etwa des Museums. Auch für Kant gerät das parergon (Zierat) dann in eine prekäre Situation, wenn es sich zu sehr vordrängt:

»Besteht aber der Zierat nicht selbst in der schönen Form, ist er, wie der goldene Rahmen, bloß um durch seinen Reiz das Gemälde zum Beifall zu empfehlen angebracht: so heißt er alsdann *Schmuck* und tut der echten Schönheit Abbruch.«<sup>204</sup>

Der Rahmen tritt aus der schönen Form heraus, überstrahlt mit seinem (falschen) Glanz das eigentliche Werk und stellt es so in Frage, statt es (unbewusst) zu bestätigen. Der Rahmen – allgemeiner die Inszenierung hat damit einen paradoxen Status, nicht nur im Hinblick auf die Innen/Außen-Differenz<sup>205</sup>, sondern auch im Hinblick auf Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Der Rahmen muß sichtbar sein, um seine Aufgabe zu erfüllen und zugleich verschwinden, um die Erfüllung dieser Aufgabe nicht zu gefährden:

»... die Wirkung von Formalität ist immer an die Möglichkeit eines Systems der Rahmung gebunden, das sich sogleich aufdrängt und verblaßt.«<sup>206</sup>

Damit das Werk als Gestalt *gesehen* wird, muss die in der Inszenierung enthaltene Stelle »atmosphärisch« sichtbar oder besser wirksam sein, als neutraler Hintergrund, wie die Wand des Museums, den hellen Rundhorizont Fortunys, die dunkle Saalwand des Kinos. Damit diese Gestalt aber als Form in Kommunikation eingeht, muss das, was diese ermöglicht, zurücktreten. Es spielt dann (etwa in der Rezension am nächsten Tag) buchstäblich nur am Rande eine Rolle.

Der Bildrahmen in seiner kunstvollen Form verdeckt zugleich auch sich selbst als technisch notwendigen Keilrahmen, er ist insofern Bestandteil der Inszenierung und nicht nur der Distanzierung vom Betrachter.<sup>207</sup> Diese Doppelfunktion des Rahmens, eine Grenze zu ziehen, diese Grenzziehung aber zu verbergen, wurde auch von Daniel Buren betont:

---

202. Eberhard 1803, S. 195.

203. »Der Rahmen arbeitet in der Tat.« schreibt Derrida 1992, S. 97.

204. KdU, B44.

205. Derrida nennt die parerga »Unterstützungsmittel«, die weder außen noch innen sind.«  
Derrida 1992, S. 75.

206. Derrida 1992, S. 89

»Das Werk kann den Blick nur auf sich ziehen, indem es um sich herum einen „leeren“ Raum schafft, der für seine eigene Existenz wesentlich ist. Sobald dieser Raum jedoch mit Bewußtsein wahrgenommen wird, bringt er das Werk in eine kritische und gefährliche Lage. ... Das Werk „rahmt sich ein“, und um die Sicherheit zusätzlich zu erhöhen, legt es dem Betrachter Scheuklappen an.«<sup>208</sup>

»Leere« schafft die notwendige Aufmerksamkeit für das Werk, um dieses ohne Ablenkungen und Zerstreuungen genießen zu können. Wird man aber von dieser Leere selbst abgelenkt, in dem man ihrer bewusst gewahr wird, gerät das Werk in eine Position, in der es nicht einfach mehr transparenter Durchblick auf eine andere Welt oder auf Abwesendes verweisender Signifikant ist, sondern sich eintrübt und beginnt auf sich selbst als Signifikat zu verweisen. Dieser Aspekt wurde von Lyotard als dritte »unsichtbare« Grenze des Dispositivs beschrieben und »Verschleierung« genannt. Sie sei,

»all das, was nicht gesehen wird, was aber sichtbar macht. Man sollte auch die gesamte Szenographie hinter diese Grenze setzen. Alles was auslöscht und sich auslöscht, verschleiert und verschleiert sich zugleich.«<sup>209</sup>

Es lohnt sich auch hier der Metapher des Schleiers ein Stück weit zu folgen. Der »Schleier« steht nämlich nicht für absolute Unsichtbarkeit, sondern eben für die Ambivalenz, etwas nur zum Teil zu verdecken, und dabei selbst sichtbar zu bleiben. Zugleich erhöht diese Verschleierung die Konzentration auf das nur partiell Verborgene und betont dieses. Die Inszenierung bekommt in dieser Metaphorik der »Verschleierung« einerseits einen ähnlichen Status wie das Medium<sup>210</sup> im »physikalischen« Sinne Heiders: sie bleibt unsichtbare Voraussetzung von Wahrnehmung. In diesem Sinne begründet Ortega y Gasset die Dominanz des Goldrahmens in der Geschichte der Kunst, die Farbe Gold stehe für »reine formlose Farbe«, pure Medialität, reinen »Reflex«.<sup>211</sup>

---

207. So bekanntlich vor allem Simmel: »Was der Rahmen dem Kunstwerk leistet, ist, dass er diese Doppelfunktion seiner Grenze symbolisiert und verstärkt. Er schließt alle Umgebung und also auch den Betrachter vom Kunstwerk aus und hilft dadurch, es in die Distanz zu stellen, in der allein es ästhetisch genießbar wird.« Simmel 1995a, S. 101.

208. Buren 1995c, S. 236f.

209. Lyotard 1982, S. 78.

210. Auch Derrida rückt den Rahmen in Verbindung zur Materie: »Der Rand (bord) ist aus Holz, scheinbar nebensächlich wie der Rahmen eines Gemäldes. Zusammen mit dem Stein, und mehr noch als der Stein, benennt das Holz die Materie (hylé besagt Holz).« Derrida 1992, S. 74f.

211. Ortega 1963, S. 64

Es gibt eine materiale, apparative Ordnung, die unter der Oberfläche der diskursiven Ordnung liegt und verborgen bleiben muss: das Raster der Perspektive, das System der Praktikabeln auf der Bühne, die Logistik des Warenhauses. Man kann all diese Forderungen nach Wirksamkeit in Verbindung mit Unsichtbarkeit aber präziser als mit einem verschwimmenden Medien-Begriff unter einen Begriff fassen, der auch in der Systemtheorie eingeführt ist: Latenz. Luhmann formuliert dazu:

»Wenn Strukturen Latenzschutz benötigen, heißt dies dann nicht, daß Bewußtheit bzw. Kommunikation unmöglich wäre; sondern es heißt nur, daß Bewußtheit bzw. Kommunikation Strukturen zerstören bzw. erhebliche Umstrukturierungen auslösen würde, und daß diese Aussicht Latenz erhält, also Bewußtheit bzw. Kommunikation blockiert.«<sup>212</sup>

Dieses Latenzgebot besteht schon für »Alter«, den »ersten Beobachter«, den Erzähler in der Literatur, den Autor und Regisseur im Theater, den Maler des Bildes. In der Literatur wird das Latenzproblem auf besondere Weise gelöst, in dem nämlich die Position des Erzählers, der stets von einer Zukunft der Figur aus berichtet, gestrichen wird:

»Um Spannung zu erzeugen und erhalten zu können, muss man den Autor hinter dem Text zurücktreten lassen, denn er wäre im Text ja jemand, der das Ende schon kennt oder es so einrichten kann, wie es ihm selbst gerade passt. Alle Spuren seiner Mitwirkung müssen gelöscht werden.«<sup>213</sup>

Ein paradigmatisches Beispiel für dieses Löschen ist die Einleitung in E.T.A. Hoffmanns »Kater Murr«<sup>214</sup>, in der unterstellt wird, ein Teil des Textes sei nur Fundstück, das versehentlich hineingeraten sei. Hoffmann selbst gibt sich nur als Herausgeber aus. Die gleiche Feststellung hat Mieke Bal kurz und bündig für das Museum getroffen:

»The „first person“ remains invisible.«<sup>215</sup>

Der Besucher als »second person« konstruiert mit seinem notwendig schrittweisen, also sequenziellen, Rundgang durch die Sammlung erst eine Erzählung<sup>216</sup>. Dass die Anordnung der Bilder und der Räume fundamen-

---

212. SoS, S.458f.

213. RdM, S.106. Vgl. auch Schwanitz: »Deshalb besteht die Lösung des Erzählproblems in der Streichung der Erzählsituation. Damit machte sich das Erzählen als Sprechakt unsichtbar. Die Erzählsituation evaporierte und ließ als einziges eine ortlose Erzählstimme übrig, die nun ohne raumzeitliche Relationierung zum Erzählten selbst beweglich wurde.« Schwanitz 1990, S.174.

214. Hoffmann 1980, S.7ff.

215. Bal 2001, S.165.

216. Bal 2001, S.166.

tale Entscheidungen und Unterscheidungen enthält, bleibt verborgen oder durch scheinbar selbstverständliche und konventionelle Schemata wie Stile Renaissance/Barock, Herkünfte Deutschland/Italien, Personen Rembrandt/Rubens oder Motive Landschaft/Portrait einer Kritik entzogen. Inszenierung wird zur impliziten Kommunikation, die weniger Ablehnung mobilisiert.

Der dreifache Ausschluss – der Umwelt durch Abschirmung, des Betrachters durch Distanzierung, der Materialität durch Inszenierung – konstituiert das Dispositiv, und mit diesem die Möglichkeit, den Anschluss an Formen (als selektive Differenzen von Form und Medium) und damit die Evolution von Funktionssystemen der modernen Gesellschaft zu garantieren. Die dreifache Wiederholung einer Innen/Außen-Unterscheidung differenziert das Innere eines Schauplatzes vom Außen der Welt, dieses Innere in eine Außenposition des Betrachters in Relation zu einem bestimmten Arrangement, und schließlich dieses Arrangement in eine äußere Materialität und eine innere Form.

Alle drei Differenzen stabilisieren damit eine zentrale Unterscheidung: die eines sichtbaren Realraums, in dem sich ein Objekt und sein Beobachter im Kontinuum der Welt befinden, in Differenz zu einem virtuellen Raumes, der *in* dieser Konstellation eröffnet wird.

»Und in der Tat haben die Kunstwerke eine „doppelte Existenz“: als unmittelbare Objekte, die in der „realen“ Welt das sind, was sie sind (Leinwände, Laute, Texte) und als Kunstobjekte, die zur alternativen Welt der Fiktion gehören. Die Kunst gründet ihre Funktion gerade auf dieser Verdopplung der Welt durch die Unterscheidung real/fiktional.«<sup>217</sup>

Verdopplung heißt hier eben nicht Spaltung der Welt in eine reale und eine imaginäre<sup>218</sup>, sondern Schaffung einer zweiten virtuellen Welt hinter, über, neben – die räumliche Metapher kann frei gewählt werden – der aktuellen. Jedes Funktionssystem schafft mit seinem Medium eine solche virtuelle Welt und benötigt dafür Dispositive.

Kommunikation kann also nicht allein über *Dispute* (also Gespräche, Interaktionen) und *Diskurse*, also die lineare (diachrone) Verkettung von schriftlichen Texten geführt werden, sondern wird in *Dispositiven* durch die Kopplung an Wahrnehmung etabliert. Wie dies erfolgt, werde ich in zwei historischen Exkursen zeigen.




---

217. Esposito 1996, S.66.

218. Imaginär soll hier verstanden werden, als »nur in der Vorstellung vorhanden«, »nicht wirklich, nicht real«.





## VII. Der Raum der Zuschauer

In den folgenden Kapiteln sollen verschiedene »Schauplätze« zum einen in ihrer historischen Entwicklung im 19. Jahrhundert dargestellt und zum anderen in ihrer systematischen Struktur analysiert werden. Die Entfaltung dieser Dispositive wird dabei als notwendiger Prozess in der Ausdifferenzierung von Funktionssystemen gesehen, dem der Kunst auf der einen und dem der Wirtschaft auf der anderen. Dabei sollen zwei Grundtypen unterschieden werden. Ihre Differenz liegt im Modus der »Produktion« von Zeit im Dispositiv, die den kommunikativen Zugriff auf die Komplexität der Wahrnehmung überhaupt erst ermöglicht. Während der erste Typus eine diachrone Folge von Ereignissen (Bildern, Projektionen, Spielhandlungen) an einem Ort versammelt, damit zeit-kritisch ist, und im Prinzip einem an einer festen Position befindlichen Betrachter einen »Text« vorführt, organisiert der zweite Typus von Dispositiven eine synchrone Ordnung von Objekten, die erst durch die Bewegung eines Betrachters in einer linearen Folge »gelesen« werden können. Beispiele für den ersten Typ sind das Diorama<sup>1</sup>, das Theater und das Kino; Beispiele für den zweiten sind Passage, Warenhaus und Museum. Während der eine Typ eine Sukzession der Zeit in einem simultanen Raum erzeugt, sind die Objekte im zweite Typ zwar zeitlich simultan vorhanden, erfordern aber eine Sukzession im Raum, die wiederum nur in der Zeit erfolgen kann.<sup>2</sup> Das in der Einführung beschriebene Panorama nimmt in diesem Schema eine ambivalente Mittelstellung ein, da es simultane Schau als auch sequenzielle Lektüre ermöglicht. Es stellt somit für beide Dispositive einen historischen Ausgangspunkt an der Wende zum 19. Jahrhundert dar.

### Das Theater

»Vergessen wir doch niemals, daß die Bühne nichts ist, und schlimmer als nichts, wenn sie nicht etwas Wundervolles ist. Daß sie der Traum der Träume sein muß, oder aber sie ist ein hölzerner Pranger, auf dem das nackte Traumgebild des Dichters widerlich prostituiert wird.«<sup>3</sup>

Naheliegender Kurzschluss einer systemtheoretischen Betrachtung des Theaters wäre es, die Systemgrenze mit der Raumgrenze zwischen

- 
1. Zu der entscheidenden Differenz von Panorama und Diorama siehe Cray 1996, S. 117.
  2. Die Unterscheidung zwischen simultan und sukzessiv schon bei Herbart: »Die ästhetischen Elementarverhältnisse zerfallen in zwei Hauptklassen; ihre Glieder sind entweder simultan oder sukzessiv.« Herbart 1993, S. 156.
  3. Hofmannsthal: Die Bühne als Traumbild, in Hofmannsthal 1951.

Bühne und Zuschauerraum zu identifizieren. Denn das Theater steht vor dem besonderen Problem, dass in ihm Handlungen und Interaktionen vorgeführt werden, die (abgesehen von einem bestimmten Sprachduktus oder der stilistischen Raffinesse der Texte) zunächst nicht von Alltagshandlungen und -gegenständen zu unterscheiden sind. Die Differenz liegt also nicht zwingend in der besonderen Elaboriertheit eines Gegenstandes, etwa eines klassischen Tafelbildes oder einer Plastik.<sup>4</sup> Die Antwort liegt dann scheinbar auf der Hand, dass diese Differenzsetzung der Rahmen, spezieller die Rampe<sup>5</sup> leisten würde:

»Für das Theater ist die doppelte Rahmung relativ klar: Dem Zuschauer muß klar sein, daß das, was er auf der Bühne sieht, »nur« ein Schauspiel ist und daß Selbsttäuschungen und Fremdtäuschungen in diesem Schauspiel Scheinwelten in der Scheinwelt repräsentieren.«<sup>6</sup>

Diese Rahmung durch die Differenz zwischen Bühne und Zuschauerraum bewirkt also, dass das was auf der Bühne gesehen wird, als etwas anderes, als ein »Schauspiel« aufgefasst wird. Das Geschehen auf der Bühne ist damit real und unreal – wie es Hofmannsthals eingangs zitierte Metapher vom Traum der Träume nahelegt – zugleich. Und eben darin – in dieser Spaltung, die noch keine Aussage über eine Referenz trifft, also auch noch nicht Information und Mitteilung unterscheidet – liegt die Grenzziehung zwischen den Operationen (Spielzügen) des Kunstsystem und seiner Umwelt. Und zu dieser gehören »der hölzerne Pranger« Hofmannsthals sowie die Schauspieler und die Besucher als Personen. Für das System sind sie als Rollen relevant. Goffman hat dies in seinem Kapitel über das Theater in »Frame-Analysis« betont: Der Unterscheidung Schauspieler/gespielte Figur entspricht die zwischen Theaterbesucher und Zuschauer. Jener zahlt Eintritt, nimmt einen Platz ein und redet mit seinem Nachbarn, dieser nimmt am Geschehen teil und sieht die Figur.<sup>7</sup> Die Systemgrenze verläuft also – wenn man hier überhaupt räumliche Metaphern verwenden will – quer zur Grenze von Zuschauerraum und Bühne. Diese ist nicht selbst Grenze zwischen Kunst und Umwelt, sondern leistet vielmehr eine Orientierung des Besuchers in einer Weise, die diesem ermöglicht, diese Grenze zu ziehen.

Im Begriff der σκηνή (Szene) ist diese Differenz enthalten. Sie ist beides zugleich: Raum, in dem die Erscheinung erfolgt, diese also ermöglicht,

---

4. Zu diesem Problem KdG, S. 118f.; S. 249.

5. Deren grundlegende Bedeutung für das Theater, die durch keine Avantgarde beseitigt werden könne, betont Lazarowicz 1997.

6. KdG, S. 414.

7. Goffman 1989, S. 149f.

einerseits und erscheinender Raum andererseits. Diese Ambivalenz von Bedingung und Erscheinung kommt auch in der *Aisthetik* von Böhme zum Ausdruck:

»σκηνη bedeutet Hütte, Tempel, Bühne. σκηνη ist offenbar ein Raum, der gegenüber der Welt abgetrennt ist, der Menschen vor dem realen Geschehen schützt. Schon als Tempel ist σκηνη der Raum der Erscheinungen, nämlich der Erscheinung der Götter, und so erst recht als Bühne.«<sup>8</sup>

Hier ist offenbar von einem Raum die Rede, der das Erscheinen ermöglicht. Aber wenig später heißt es:

»Sie (die Szene) ist offenbar der Ort der Erscheinung. Dabei ist mit Ort aber nicht etwa der reale Raum gemeint, und wenn dieser, nicht insofern er real ist. ... *Eine Szene ist also Raum in der Erscheinung oder der Raum, insofern er erscheint.* Andererseits ist sie Raum für eine Erscheinung ... als szenischer Raum des Theaters für das Erscheinen der Protagonisten, also der Figuren, die die Schauspieler auf die Bühne bringen.«<sup>9</sup>

Hier ist also nicht der ermöglichende Raum sondern (auch) der erscheinende Raum selbst gemeint. Um diese Ambivalenz von bedingendem und bedingtem Raum zu vermeiden, sollen die Bedingungen für das Erscheinen als Szene, im Unterschied zu dieser als Dispositiv bezeichnet werden.

Im folgenden sollen kurz die räumlichen Verhältnisse des Theaters des 18. Jahrhunderts geschildert werden. Also des Theaters, das die Reformer Anfang des 19. Jahrhunderts vorfanden, und das in einigen seiner Aspekte bis in das 20. Jahrhundert hinein, vor allem für die Hoftheater, vorbildlich blieb. Das Theater des Barock fand seinen stärksten baulichen Ausdruck als elliptischer Raum, der Bühne und Zuschauerraum vereinigte. Der zentrale Kronleuchter markierte dieses Raumkontinuum, in dem er für beide Räume Licht spendete.<sup>10</sup> Die Verschmelzung der beiden Räume wurde auch durch die seitlich bis über den Bühnenrand gezogenen Logen betont. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts herrschte außerdem die Praxis, dass Zuschauer auf der Bühne selbst Platz nehmen. Ebenso war es üblich, auch im Parterre zu spielen. Die Übergänge zwischen den eigentlichen Theaterstücken, anderen künstlerischen Darbietungen (etwa Musikauffüh-

## Das Theater um 1800

8. Böhme 2001, S.119.

9. A.a.O., S.119f. Hervorh. – J.B.

10. Vgl. hierzu auch Schivelbusch 1983, S.195f. Die Praxis des beleuchteten Zuschauerraums hält sich bis ins frühe 20. Jahrhundert, obwohl schon 1598 in einem Traktat des Italieners Angelo Ingegneri die Verdunklung des Zuschauerraums gefordert wird. Siehe Sucher 1996, S.119.

## »Schauplätze«

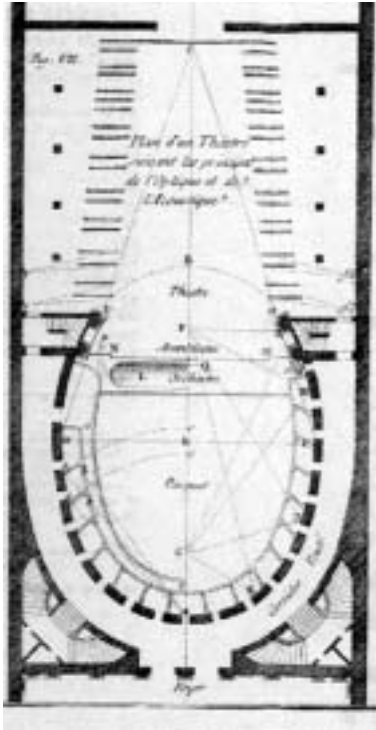


Abb. VII-1: Grundriss eines barocken Theaters von Patte 1782.

rungen) und höfischem Zeremoniell waren fließend, als Spielort diente noch nicht ausschließlich die Bühne.

Damit war auch die Trennung von Schauspieler und Zuschauer noch nicht eindeutig vollzogen.<sup>11</sup> Schwanitz zeigt dies anhand des Berichtes der Schilderung der Comédie Française durch einen jungen Perser<sup>12</sup>, der nicht zwischen Schauspielern und Zuschauern zu unterscheiden vermag. Da die Logen nicht nur dem Schauen sondern auch dem Sich-Zeigen dienten, hält der erwähnte Perser auch dies für eine Form von Schauspiel. Ein Zitat aus einem zeitgenössischen Traktat von Milizia gibt die Verhältnisse im Zuschauerraum des 18. Jahrhunderts anschaulich wieder:

»Eine noch üblere Wirkung zieht die Freyheit, aus einer Loge in die andre umher zu laufen, und nichts als Schwatzgesellschaften daraus zu machen, nach sich. Wie ist es möglich, ein gutes Stück, welches anhaltende Aufmerksamkeit erfordert, aufzuführen, da unsre eifrigen Theaterbesucher ... auf nichts denken, als nach ihren Schönen zu lorgniren, aus einer Loge in die andere zu hüpfen, sich bald oben bald unten zu zeigen, alenthalben Complimente zu schneiden, süsse Dinge zu sagen, und Spass zu machen. Auf die Oper giebt niemand Acht, ausgenommen wenn etwa eine Lieblingsarie oder ein Duett gesungen wird, und diesen Zwischenraum wendet man zur Erholung an, um das Geplauder hernach mit verneuten Kräften anzufangen. ... Das Stück ist nur der Vorwand, um ins Theater zu gehen, der Hauptzweck ist Besuche machen und die Unterredung.«<sup>13</sup>

Ebenso wie in der Antike, in der Zuschauer, Chor und Schauspieler eine Einheit bildeten<sup>14</sup> findet keine Trennung der Realitätssphären statt, obwohl dies Ziel seit der Renaissance war. Die geläufige These<sup>15</sup> von einem vom späten 15. Jahrhundert bis heute herrschenden Ideal der Guckkastenbühne mit deutlicher Trennung von Zuschauerraum und Bühne muss daher sehr in Frage gestellt werden.<sup>16</sup> Denn trotz der mehr oder weniger starken Rahmung der Bühne gab es stets Elemente, die, wie das Logensy-

11. »Die barocken Festlichkeiten zeigen, wie fließend und schwankend die Übergänge vom Zuschauer zum Mitspieler gerade bei den daran teilnehmenden fürstlichen Persönlichkeiten sein können, ja wie mehrdeutig die ihnen zukommende Rolle ist.« Frey 1984, S. 161.

12. Er zitiert den Bericht aus den Perser-Briefen Montesquieus. Schwanitz 1990, S. 117.

13. Milizia 1781/1824, S. 281, zitiert nach Meyer 1998, S. 164.

14. Vgl. dazu Frey 1984, S. 170.

15. So etwa unter den Stichworten »Guckkastenbühne« und »Bühne«, Sucher 1996. Auch Langen sieht das Theater des 18. Jahrhunderts durch Guckkasten und täuschende Perspektive geprägt. Vgl. Langen 1934, S. 105.

stem, die gemeinsame Beleuchtung beider Räume durch einen Kronleuchter und die Spielpraxis, diese Grenze wieder aufhoben oder zumindestens stark abschwächten. Proszenium, Proszeniumslogen, das nicht abgesenkte Orchester und die ersten Zuschauerplätze verschwimmen zu einer unbestimmten Übergangszone (siehe Abbildung VII-2). Auch die axiale Organisation und die perspektivische Anlage des barocken Theaterraumes führten eher zu einer Stärkung des Raumkontinuums, denn zu einer Separierung:

»... einerseits gewinnt die „Rahmenbühne“ durch den endgültigen Sieg der Kulissendekoration und die gesteigerte Illusionswirkung des Bühnenbildes wie durch Erschließung des Tiefenraumes für das Spiel und die Gewinnung der „dritten Spielachse“ (J. Gregor) an Selbständigkeit und Eigengesetzlichkeit, andererseits stellt die durchgehende Tiefenachse noch immer eine ideelle Verbindung von Zuschauerraum und Bühne her. (...) Die Bewegung des Spieles von hinten nach vorne in dieser Tiefenachse ist auf den Zuschauer und in den Zuschauerraum hineingerichtet, in den sie sich ideell fortsetzt, und strömt über Treppen von der Bühne in ihn hinein ... «<sup>17</sup>

Erst mit der Wendung des Spiels auf den reformierten Bühnen, hin zur Profilansicht, kehrte sich das innerdiegetische Spiel sozusagen zu sich selbst, war nicht mehr unmittelbar auf den Zuschauer gerichtet und führte so zur Differenzierung der zwei Räume. Aber auch die Gegenthese Benjamins, dass es im Theater im Gegensatz zum Kino immer ein Raumkontinuum zwischen Bühne und Zuschauerraum gäbe<sup>18</sup>, ist zwar »physikalisch« richtig, aber bezogen auf die kommunikative Relevanz des Phänomens falsch. Die Diegese des Theaters findet immer außerhalb des Raums des Besuchers statt. Das Theaterspiel kann durch Wendungen an das Publikum unterbrochen werden, aber diese Unterbrechungen sind besonders markiert und stellen eine Ausnahme vom normalen Spielverständnis dar.



Abb. VII-2: Theateraufführung um 1800; Gemälde von Adolph Menzel.

16. Auch Goffmans These »Die räumlichen Grenze der Bühne setzen die dargestellte Welt scharf und willkürlich vom übrigen Raume ab« Goffman 1989, S.159, muß historisch relativiert werden.

17. Frey 1984, S.188f.

18. Benjamin 1990, S.488f.

Die Kritik<sup>19</sup> am Theater-Dispositiv des Barock betraf vor allem die Bedingungen der Wahrnehmung. Der meist hufeisenförmige Zuschauer-raum wurde als zu tief kritisiert. Hören und Sehen der Aufführung seien nur eingeschränkt möglich, entweder weil die Besucher zu weit entfernt oder zu weit seitlich sitzen. Die Bühne sei ebenfalls zu tief: schlechte Sichtbarkeit, Vereinzelung der Schauspieler, Zerstückelung des Bühnenbildes, und eine zu große Bühne<sup>20</sup> wurden bemängelt. Tieck kritisierte etwa im *Phantasmus*, dass sich »der ganze Schauspieler wie ein Miniaturbildchen in einem ungeheuren Rahmen (verliert)«, und konstatierte, dass »die Schauspieler ... zu Pygmäen (werden), die Gruppen auf der Bühne wollen sich noch weniger vereinigen, die dargestellten Zimmer haben unförmliche Höhe, Breite und Tiefe, und das Ganze verliert alle Haltung.«<sup>21</sup>

Dass nun vermehrt über Wahrnehmbarkeit diskutiert wurde, dabei sowohl die Bedingungen der Sichtbarkeit als auch der Hörbarkeit reflektierend, ist auch ein Indiz für einen Wandel im Verständnis der Funktion des Publikums. Dieses wart nun nicht mehr, wie im Barock, aktiver Teil des Spiels selbst, sondern wurde zum mehr oder weniger passiven Zuschauer, der eine Handlung erlebt, aber nicht mehr selbst an ihr teilnimmt<sup>22</sup>. Das Theater wurde damit zunehmend als ein audiovisuelles Verbreitungsmedium – wie etwa auch das zeitgleich entstehende Panorama – verstanden, dessen optimale Rezeption ermöglicht werden muss und weniger als eine Interaktionsform, die die Teilhabe auch des Publikums gewährleisten soll. Das Publikum alter Art wird von Meyer wie folgt charakterisiert:

»Ein typisches Stehparterre-Publikum kam vorwiegend wegen des von ihm selbst inszenierten Spektakels und erst in zweiter Linie wegen des Bühnengeschehens in Theater.«<sup>23</sup>

Die Veränderung hin zu einem eher passiven und nicht mehr selbst aktiven Publikum kritisiert Meyer als »Umerziehung« vom »handelnden« zum »empfangenden« Besucher und verbindet diesen Befund mit einer ideologischen Kritik am Erziehungsprogramm des bürgerlichen Theaters :

»Die Instrumentalisierung des Theaters zur Erziehung der Bevölkerung und zur Etablierung der bürgerlichen Ideologie legt einen Vergleich mit dem Gefängnis nahe.«<sup>24</sup>

---

19. Vgl. dazu ausführlich Harten 2000, S. 35.

20. Tieck 1812, S. 426f.

21. Ebenda.

22. Vgl. dazu auch Frey 1984, S. 161.

23. Meyer 1998, S. 181.

24. Meyer 1998, S. 178. Hier ist sie wieder: Platons Höhle.

Inwieweit diese Behauptung für die Ebene der Stücke selbst, also der Texte, Sujets und Figuren, zutrifft kann hier nicht überprüft werden. Ganz sicher ist der Vergleich mit dem Gefängnis aber für den dispositiven Wandel des Theaters nicht zutreffend. Zunächst ist es alles andere als evident, aus einer scheinbar passiven Teilhabe einen größeren Grad an »Überwältigung« und »Erziehung« gegenüber aktiven Formen der Einbeziehung des Publikums abzuleiten. Verschiedene pädagogische Konzepte gehen ja gerade vom Gegenteil aus. Zudem kann aus einer passiven Rezeptionsweise nicht auf den Gegenstand des Interesses dieser Rezeption geschlossen werden. Offenbar interessierte sich das Publikum gerade zu Beginn des 19. Jahrhunderts immer mehr für die visuellen Effekte des Theaters und weniger für den Text der Stücke. Die Performativität, also die Fähigkeit eine eigene Welt zu erzeugen, wird bedeutender als die Referenz, und die mit ihr verbundenen politischen oder religiösen Botschaften. Für die Zuschauer ging es, wie in anderen zeitgenössischen Medien – Panorama, Diorama, Laterna-Magica-Vorführungen – immer mehr um Unterhaltung und immer weniger um Bildung. Schon die Heterogenität des Publikums verbietet eindeutige ideologische Zuschreibungen und Funktionszuweisungen. So schreibt E.T.A. Hoffmann zur neuen Schauspiel des Publikums:

»Unsere Theater sind jetzt zu Panoramen, optischen Buden geworden, in denen mit Tanzen, Fechten, Reiten, Feuer- und Wasserkünsten allerlei Gaukelei getrieben wird, und alles das zu schauen, rennt der Haufe, den man durch dramatisches Spiel nicht mehr anzuziehen vermag.«<sup>25</sup>

Diese Dominanz eines auf visuelle Effekte und Zerstreuung zielenden Theaters kennzeichnete ab dem Beginn des 19. Jahrhunderts vor allem Theater, die für ihren Erhalt, ob nun in städtischer oder privater Hand, zunehmend auf die Einnahmen aus dem Verkauf von Eintrittskarten angewiesen waren. Hier dominierten Unterhaltung, Vergnügung und die Präsentation von Sensationen. Das Programm in diesen Theatern bestand dann auch nicht zwingend aus einem dramatischen Stück, sondern war eine eher lose Aneinanderreihung verschiedener Formen, wie in einem Nummernprogramm. Musikalische Darbietungen, Sequenzen aus Schauspielen und Vorführungen von Artisten waren ebenso möglich wie populärwissenschaftliche Experimente und Demonstrationen:

»Steyrische Alpensänger, die sich mit Bauchreden, Zitherspielen, Posthornblasen, Kochlöffelgeklapper und Jodeln produzierten, „Kraftproduktionen“ von Arabern aus der Sahara oder physikalische und elektrische Ex-

---

25. Hoffmann 1983, S.43of.

perimente bedienten das Unterhaltungsbedürfnis eines auch sozial breiten Publikums.«<sup>26</sup>

Das Theater des frühen 19. Jahrhunderts unterschied sich also sowohl in seinen Inhalten, als auch seiner Inszenierungspraxis, den Bedürfnissen des Publikums und seinen Organisationsformen – es wird zunehmend zu einem Wirtschaftsbetrieb – von dem des Barock. Daher war es nur konsequent, wenn auch seine räumliche Organisation in Frage gestellt wurde. Damit kam ein Prozess zu seiner vollen Entfaltung, der schon im 18. Jahrhundert das Publikum vom Theaterkonzept des Barocks entfremdete:

»Um die Mitte des 18. Jahrhunderts begannen die Zuschauer diese Kommunikation zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum als ästhetisch und moralisch anstößig zu empfinden. Eine klare Grenze wurde gezogen. Die Treppenstufen, die im barocken Theater von der Bühne ins Auditorium führten und über die oft die Schauspieler auftraten, verschwanden ebenso wie die Zuschauersitze, die bis zu dieser Zeit noch auf der Bühne selbst zugelassen waren.«<sup>27</sup>

Die Abkehr von der barocken Form des Theaterbaus vollzog sich zugleich mit dem Aufkommen des Klassizismus als in vielen Traktaten und Musterentwürfen eine Rückkehr zu antiken Formen gefordert wurde<sup>28</sup>. Oft wurden dabei schematische Grundformen und Archetypen – wie etwa der Halbkreis des Zuschauerraumes, deren symbolische Bedeutung im Vordergrund stand, miteinander kombiniert. Doch zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurden diese an antiken Vorbildern angelehnten Grundrissformen zunehmend als den akustischen und visuellen Bedürfnissen des Publikums nicht entsprechend kritisiert:

»Bei [Johann Gottlieb] Rhode verlor die Geometrie erstmals ihre grundlegende Bedeutung für den Entwurf der Theaterform. Der Halbkreis war nur noch Ausgangspunkt der Überlegungen, die Stellung der Seitenwände sowie die Weite der Bühnenöffnung wurde nicht aufgrund eines mathematischen Proportionsverfahrens, sondern schlicht und einfach durch die Eliminierung der seitlichen Plätze mit schlechter Sicht festgelegt. Die Suche nach einer den Bedingungen der Wahrnehmung entsprechenden Theaterform war Rhode offensichtlich wichtiger als die Wahl einer »schönen« regelmässigen Figur.«<sup>29</sup>

---

26. Möller 1996, S.27.

27. Schivelbusch 1983, S.195.

28. Etwa in den Entwürfen von Catel und Gilly. Vgl. Meyer 1998.

29. Meyer 1998, S.102.



Sehen und Hören wurden nun nicht mehr als selbstverständliche und natürliche Fähigkeiten des Zuschauers vorausgesetzt sondern als konditionierte Vermögen betrachtet, die durch die Organisation des Raumes erheblich beeinflusst wurde. Die Theaterreform bezog ihre geistigen Anregungen in erheblichem Maß aber neben einer aufkommenden funktionalistischen Betrachtungsweise aus der romantischen Bewegung. Vor allem der schon erwähnte Ludwig Tieck<sup>30</sup> und E.T.A. Hoffmann<sup>31</sup> lieferten in diversen Schriften und Rezensionen und in ihrer Auseinandersetzung mit der Shakespeare-Bühne wichtige Anstöße für die Ideen der Architekten Schinkel und Semper.<sup>32</sup> Hoffmann setzt sich etwa in seinem Dialog »Seltsame Leiden eines Theaterdirektors« mit der Notwendigkeit der Illusion und deren Erzeugung auseinander. Er vergleicht das Theater als Kunst mit dem Traum, der ebenso Doppeltgänger schafft, also eine Verdoppelung der Realität erzeugt, die damit erst die Unterscheidung Traum/Realität bzw. Kunst/Realität ermöglicht<sup>33</sup>:

»Im Traum schaffen wir fremde Personen, die sich gleich Doppeltgängern mit der treuesten Wahrheit, mit dem Auffassen selbst der unbedeutendsten Züge darstellen. Über diese geistige Operation, die der uns selbst dunkle geheimnisvolle Zustand des Träumens uns deutlich macht, muß der Schauspieler mit vollem Bewußtsein, nach Willkür gebieten, mit einem Wort, bei dem Lesen des Gedichts die von dem Dichter intendierte Person in jener lebendigsten Wahrheit hervorrufen können.«<sup>34</sup>

Wird hier die Erzeugung der Illusion noch überwiegend dem Schauspieler zugeschrieben, so nimmt Hoffmann etwas später an anderer Stelle das Publikum selbst in die Pflicht, in dem er von diesem »etwas Phantasie« verlangt. Da die Künstlichkeit der Theater-Situation ohnehin evident sei, führe der Versuch eines zu großen Realismus nur in die Irre.

»Nichts ist lächerlicher, als den Zuschauer dahin bringen zu wollen, daß er ohne seinerseits etwas Phantasie zu bedürfen, an die gemalten Paläste,

---

30. Tieck 1812; ders.: Der junge Tischlermeister, Berlin 1836.

31. Hoffmanns *Seltsame Leiden eines Theaterdirektors* erscheint 1818. Im folgenden zitiert nach der Ausgabe Hoffmann 1983.

32. Ludwig Tieck war Dramaturg am Dresdner Hoftheater als Semper 1834 nach Dresden kam. Semper entwarf eine Rekonstruktion des Shakespearischen Theaters »The Fortune« für das Buch *Ben Jonson und seine Schule* von Wolf Graf Baudissin, Leipzig 1836. Siehe hierzu: Biermann 1928, S. 53ff.

33. »Die imaginäre Welt der Kunst ... bietet eine Position, von der aus etwas anderes als Realität bestimmt werden kann.« KdG, S. 229. Das ganze Werk Hoffmanns kreist um dieses Problem des Verhältnisses von Kunst, Wirklichkeit und Traum.

34. Hoffmann 1983, S. 392.

## »Schauplätze«

Bäume und Felsen ob ihrer unziemlichen Größe und Höhe wirklich glaube. Um so lächerlicher, als vermöge verjährter Mißbräuche jeden Augenblick etwas vorkommt, was die Illusion, die auf diese Weise bewirkt werden soll, mit einem Ruck zerreißt.«<sup>35</sup>

Kunsterfahrung bedarf nach Hoffmann also einer gewissen Bereitschaft und Fähigkeit der Betrachter, sich in die Werke hineinzusetzen einerseits und eine besondere Exposition des Werkes andererseits. Dabei müsse alles, was diese »Versetzung«<sup>36</sup> unterstützt, selbst zurücktreten und verborgen bleiben. Das Bühnenbild solle nicht als »ein für sich bestehendes« Aufmerksamkeit erregen, sondern nur einen Eindruck vermitteln, der die Handlung unterstützt, damit gleichsam »natürlich« wirkt.<sup>37</sup> Die Illusion ist damit weder hinreichende Ursache ästhetischen Gefallens noch Ziel ästhetischer Produktion aber eine notwendige Bedingung der Wirkung von Kunst als Kunst.<sup>38</sup> Sie leistet, oft latent, die Versetzung, die notwendig ist, um am betrachteten Gegenstand der anderen Realität der Kunst gewahr zu werden:

»Alles muß der dramatischen Handlung untertan sein, und Dekoration, Kostüm, jedes Beiwerk dahin wirken, daß der Zuschauer, ohne zu wissen durch welche Mittel, in die Stimmung versetzt, die dem Moment der Handlung günstig, ja in den Moment der Handlung selbst hineingerissen werde. (...) Nicht als ein für sich bestehendes glänzendes Bild darf die Dekoration das Auge des Zuschauers auf sich ziehen, aber in dem Moment der Handlung soll er, ohne dessen bewußt zu sein, den Eindruck des Bildes fühlen, in dem sich die Handlung bewegt.«<sup>39</sup>

Das Bild soll eine Wirkung entfalten, ohne dass sich der Betrachter des Bildes als Abbildung selbst unmittelbar bewusst wird. Es geht also weniger um ein erkennendes Sehen als um ein unbewusst Eindrücke aufnehmendes »Schauen«, das aber bei Hoffmann immer dem Primat des Textes und der Handlung untergeordnet bleibt.<sup>40</sup> Hoffmanns Forderungen, in ein Programm übersetzt, lauten, erstens, der Zuschauer muss in die Lage versetzt werden, im Schauen der Bilder in seiner Phantasie der Handlung zu

---

35. Hoffmann 1983, S.432.

36. Zur Versetzung siehe etwa auch Bühler 1982, S.139f.

37. Hier klingt an, was Jauss zu Diderots Beschreibungen der Bilder Vernets formuliert hat: »Der Schein muß zum Verschwinden oder Vergessen gebracht werden, damit in der Nachahmung die Wahrheit des Nachgeahmten, d.h. die vollständigere Welt oder Natur in ihrer zuvor verborgenen Harmonie zum Vorschein kommen.« Jauss 1969, S.184.

38. Vgl. Dieckmann 1969, S.44.

39. Hoffmann 1983, S.433.

folgen. Zweitens müssen die dafür verwendeten Mittel zurücktreten, damit der Zuschauer sich dieser nicht bewusst wird.

Anders als noch bei Diderot dient die Illusion aber nicht mehr primär einer nur um so wirkungsvolleren Nachahmung der Natur durch die Kunst, sondern sie ist nur noch ein Mittel, um den Genuss der Kunst selbst zu ermöglichen und zu steigern. So schreibt Hoffmanns in seinem Aufsatz über die Zauberflöte 1816:

»... so muß auch – die Schauspiel-Kunst, ..., eine Nachahmung der Natur bezwecken und daher den Grad des Scheins und der natürlichen Täuschung bewirken, der wenigstens unerlässlich unsern poetischen Glauben völlig gefangen nimmt.«<sup>41</sup>

Festzuhalten ist hier der Wandel in der Funktion der »Nachahmung« und »Täuschung«. Diese ist nicht primär, auch wenn Hoffmann dies zunächst schreibt, »Nachahmung der Natur«, sondern hat die Aufgabe den »poetischen Glauben« gefangen zu nehmen, also eine Immersion in die andere Welt des Stücks zu erzielen, so weit die Mittel des Textes und die Aktionen der Schauspieler dies nicht vermögen. Die dramatische Handlung bedarf der »Andeutungen des Orts und der Zeit«, »damit dadurch in unserer Vorstellung keine bedeutenden Lücken entstehen, keine Widersprüche sich darbieten, oder Unvollkommenheiten ergeben.«<sup>42</sup> Diese Forderung nach einer Vermeidung von Unstetigkeiten und Brüchen in der Darstellung deckt sich mit einem der von Blumenberg diskutierten vier Realitätskonzepte, das Stetigkeit und Konsistenz zum Kriterium für Realität erhebt.<sup>43</sup>

Dekoration und Malerei haben für Hoffmann daher eine doppelte Funktion. Sie müssen dort wo das Stück »nur gleichsam eines einfachen Rahmens bedarf, um dadurch vom Zuschauer abgesondert zu werden [...]

---

40. »Die Seele und Wesen des ganzen Schauspiels ist die Dichtung.« Hoffmann 1816, zit. nach Harten 2000, S.123. Hoffmann beklagt sich an anderer Stelle dann auch über die reine »Schaulust«: »Unsere Theater sind jetzt zu Panoramen, optischen Buden geworden, in denen mit Tanzen, Fechten, Reiten, Feuer- und Wasserkünsten allerlei Gaukelei getrieben wird, und alles das zu schauen, rennt der Haufe, den man durch dramatisches Spiel nicht mehr anzuziehen vermag. Hoffmann 1983, S.430f.

41. Hoffmann 1816, zit. nach Harten 2000, S.123.

42. Ebenda.

43. »Wirklichkeit kann nicht mehr eine den gegebenen Dingen gleichsam anhaftende Qualität sein, sondern der Inbegriff des einstimmigen Sichdurchhaltens einer Syntax von Elementen, Wirklichkeit stellt sich immer schon und immer nur als eine Art von Text dar, der dadurch konstituiert wird, daß er bestimmten Regeln der inneren Konsistenz gehorcht.« Blumenberg 1969, S.21.

## »Schauplätze«

die Gränzen [...] bestimmen, innerhalb welcher man den Vorgang des Darzustellenden zu denken habe.«<sup>44</sup> In anderen Worten, sie müssen für Distanzierung und Kontextierung sorgen. Sie sind aber für Hoffmann vor allem dort gefordert,

»... wo es der Dichter nicht durch seine Worte allein vermag, die Schauspieler nicht durch seinen Vortrag und seine Aktion, uns ganz in die ideale Sphäre zu versetzen, wo das Auge auch bestochen oder überredet seyn will, um die für unser poetisches Gefühl und unsern Glauben nöthige Täuschung zu vollenden.«<sup>45</sup>

Dekoration und Malerei müssen also einen Beitrag zur Immersion leisten. Ziel der Bühnenreformer nach 1800 war die Erzeugung der Illusion eines eigenen Raumes auf der Bühne.<sup>46</sup> Anders als der Barock, der diesen Raum vor allem durch eine auch im physischen Sinne tiefe Bühne und eine gegenständliche Ausstattung erreichen wollte, sind es nun andere Mittel, die den selben oder sogar einen wesentlich stärkeren Effekt erzielen.

Die Referenz auf eine äußere Welt tritt dabei zunehmend zurück, ohne aufgegeben zu werden. Illusion ist hier nicht mehr Täuschung, da es gar nicht mehr die wesentliche Aufgabe der Kunst ist, die Wirklichkeit wiederzugeben. Sie dient vielmehr der Faszination im Sinne von Fesselung.

## Das Theater Schinkels

Schinkels Weg zum Theater führte über das Diorama und das Panorama<sup>47</sup>, also gerade über Medien, die allein dem »Schauen« dienen. In diesen Bereichen machte er sich während der Zeit, in der als Architekt kaum Aufträge hatte, als Künstler in Berlin einen Namen und empfahl sich so auch als Bühnenbildner. Vor allem seine Entwürfe für die »Zauberflöte« sind bis heute in Erinnerung geblieben. Diese Erfahrungen mit dem Theater aus der Perspektive des Bühnenbildes beeinflussten ganz erheblich die 1813 an den Intendanten Iffland gerichteten *Vorschlägen zur Reform des Nationaltheaters auf dem Gendarmenmarkt*.<sup>48</sup> Sie beziehen sich, da es um die Verbesserung des als ungenügend empfundenen Baues geht, nur auf den

---

44. Hoffmann 1816, zit. nach Harten 2000, S.125.

45. A.a.O., S.126.

46. Hier ist Langen nicht zuzustimmen, der nach 1800 eine generelle Abkehr von der Illusion behauptet: »Diese neue Form der Reliefbühne, theoretische zuerst von Johann Adam Breysig begründet, beruht auf dem völligen und gewollten Verzicht auf jede Illusion und Täuschung des Zuschauers. Während der Rationalismus einen Guckkastenblick, d.h. möglichste Natürlichkeit des Bildes anstrebte, will die neue Zeit bewußt stilisieren.« Langen 1934, S.105.

47. Durch eine Tätigkeit für Wilhelm Gropius und dessen »Kleines Gropiussches Theater mit beweglichen Figuren«. Vgl. Mildenerger 1961, S.22ff.

Innenraum des Theaters, besonders die Bühne und das Verhältnis dieser zum Zuschauerraum. Wie viele Reformer des ausgehenden 18. Jahrhunderts und später vor allem Nietzsche beschwor Schinkel einleitend die Antike als das große Vorbild, dem eine Erneuerung des Theaters folgen müsse.

»Die Szenerie selbst war damals nichts weiter als das Sammlungsglas, welches das Bild der Handlung auf einen Punkt zusammenzog und dadurch der physisch umgebenden Welt entrückte, damit der ungestörte freigeordnete Geist in dem reinen Anlitz der Kunst eintauchen und jeder höheren Freude teilhaftig werden konnte.«<sup>49</sup>

Offenbar faszinierten Schinkel am Theater der Griechen hier nicht so sehr das kollektive Ereignis, also das Modell eines vermeintlich demokratischen Theaters, sondern vielmehr die medientechnischen Aspekte der Entrückung und des Eintauchens. Weiter betont er, dass dieses Entrücken gerade nicht durch eine möglichst vollkommene Nachahmung der Natur – eine »gemein physische Täuschung« – erreicht wurde, sondern ein »symbolische Andeutung des Ortes, in dem die Handlung gedacht war (...), war vollkommen hinreichend, der produktiven Phantasie des Zuschauers ... eine Anregung zu geben.«<sup>50</sup>

Darin folgt er Hoffmanns oben zitierten Forderungen. Dabei genügt für das Bühnenbild eine »symbolische Andeutung«, um die notwendige Wirkung zu erzielen. Schinkel spricht von der »wahr[e] und ideale[n] Illusion, die ihm [dem Zuschauer] ein ganzes modernes Theater mit Kulissen und Soffitten nicht geben kann.« Der Zuschauer, dessen Phantasie nur durch das quasi-natürliche Abbild, durch »höchste malerische Täuschung«, angeregt werden könne, werde bei der geringsten Wendung seines Auges, das »Volk diesseits des Proszeniums« erblicken, und merken, dass er im Theater sei. Kritisiert Schinkel einerseits das Bestreben und Bedürfnis nach Täuschung, so begründet er andererseits seine Forderungen und Vorschläge gerade mit deren Beitrag zur »vollkommensten, physi-



Abb. VII-3: Modell des Reformvorschlags Schinkels für das Berliner Nationaltheater.

48. Die Originalfassung der Vorschläge ist verschollen. Erhalten sind nur Konzepte, die in Rave 1981 abgedruckt sind und im folgenden nach Harten 2000, S. 33ff. zitiert werden.

Schinkels Vorschläge wurden nicht verwirklicht, da der Bau von Langhans abbrannte.

49. Schinkel nach Harten 2000, S. 36.

50. Ebenda.

schen Täuschung«<sup>51</sup>. Vielleicht liegt darin implizit das Eingeständnis, dass Kunst um ihre illusionsmächtige Wirkung zu erreichen, doch der Täuschung bedarf.

Die Ablehnung eines konventionellen Realismus wurde von Schinkel daher auch mit dessen Mangelhaftigkeit begründet: die übliche Form der Dekoration bestehe aus »Zusammenstoppelungen und Flickereien«, und sei eine »Trödelbude« aber kein Raum für künstlerische Darstellung. Mit einer »einzigsten, großen Bildwand« könne die »vollkommenste physische Täuschung einer Ortsversetzung durch Mittel der Kunst erzwungen werden«, leichter als durch »Kulissen und Soffitten, die überall auseinanderfallen und bei der besten Anordnung nie aus einem einzigen Punkt einen Zusammenhang bilden können.«<sup>52</sup>

Um die Illusion durch die von Schinkel geforderte Bildwand zu erreichen, war es aber notwendig, diese in einer ausreichenden Entfernung vom Zuschauer zu positionieren. Schinkels gezeichneter Vorschlag für das Nationaltheater beruht daher zum ersten auf der Trennung von Spiel- und Bildzone, in dem die bisherigen Kulissen und Soffitten weitgehend abgeschafft werden und ein rein malerisches zweidimensionales Bild zum Hintergrund für den eigentlichen Aktionsraum der Schauspieler wird.<sup>53</sup> Dieser verliert an Tiefe und wirkt mit seiner architektonischen Fassung als Rahmen für das dahinterliegende Bild. Damit sollte auch die Akustik verbessert werden. Die Medien Bild und Sprache wurden technisch voneinander getrennt, um ihre Synthese im Bewußtsein des Zuschauers zu verbessern.

Die Trennung von Bildfläche und Handlungsraum schuf zweitens eine größere Distanz der ersteren zu den Zuschauern, die nun »als symbolischer Hintergrund immer nur die für die Phantasie wohlthätige Ferne hält.«<sup>54</sup> Dieser Aspekt der Distanzierung bewirkt vor allem die Aufhebung der Materialität des Bildes, und gibt diesem damit einen anderen Realitätscharakter. Ebenso entscheidend ist ein dritter Aspekt, den auch Schinkel betont. Durch die Veränderung des Proszeniumsrahmens wird dieser »ein kräftiger Abschlußrahmen ... für das Bild der ganzen Theatererscheinung.«<sup>55</sup> Er erfüllt mit dieser Fassung des Proszeniums auch eine Forderung Goethes, der das Heraustreten des Proszeniums – also das Ver-

---

51. A.a.O., S. 37.

52. Ebenda.

53. Zur referentiellen und performativen Funktion des Theaters vgl. Fischer-Lichte 2002.

54. Harten 2000, S. 37.

55. Ebenda; Wie Brauneck angesichts dieser Formulierung Schinkels zu der Einschätzung »Auch Schinkel faßte Bühne und Zuschauerraum als übergangslos zusammenhängendes Raumganzes auf.« Brauneck 1999, S. 53, gelangt, ist fragwürdig.

schmelzen von Bühnen- und Zuschauerraum – als „größten Mißstand“ bezeichnet, »denn die Figur tritt aus dem Raum heraus, innerhalb dessen sie mit dem Szenengemälde und den Mitspielern ein Ganzes macht.«<sup>56</sup> Damit wurde der Bildraum deutlich vom Zuschauerraum und damit vom Raum des Zuschauers geschieden und anders als im barocken Theater eine stabile Differenz von Handlungs- und Erlebnisraum eingeführt. Erst eine solche Asymmetrie<sup>57</sup> zwischen dem Geschehen auf der Bühne und im Zuschauerraum ermöglichte die Emergenz eines Kunstsystems in dem die Selektivität der beobachteten Ereignisse dem Akteur als Handlung und dem Zuschauer als Erleben zugerechnet wird.

Mit der Reduzierung des Bühnenbildes auf ein gemaltes flächenhaftes Prospekt trat auch ein Wandel im Charakter der Darstellung ein. Sie wurde symbolisch und erlaubte so, nicht einfach nur mehr oder weniger reale Orte wiederzugeben, sondern bestimmte Stimmungen zu erzielen oder auch nur Ausschnitte darzustellen, um kolossale Dimensionen zu verdeutlichen. Diese Präsentation von Fragmenten leistete zweierlei: zum einen führte sie die Rahmung als Selektion vor, die nur noch einen Ausschnitt aus dem Abzubildenden gibt. Die Geschlossenheit der Repräsentation wird durch diese Inszenierung des Fragmentarischen aufgehoben und damit der Möglichkeitsraum des Mediums Theater erweitert, da nun auch die implizite Darstellung großer, »erhabener« Dimensionen möglich wurde. Beides die Stimmung und die Ergänzung zur Gesamtform sind Leistungen eines entsprechend konditionierten Betrachters. Dies konnte natürlich nur gelingen, wenn bestimmte Konventionen (etwa aus der Malerei<sup>58</sup>) und vorhandene Symbolsysteme (etwa bestimmte orientalische Formen als Ausdruck von Exotismus) bedient wurden. Damit wird das Theater in Bezug zum Kunstsystem insgesamt gesetzt. Die auf der Bühne verwendeten Darstellungen konnten als Kommunikation nur dann fungieren, wenn sie sich auf Vorerfahrungen entweder mit dem Theater oder in anderen Kunst- und zunehmend auch Unterhaltungsformen stützten. Gerade in Schinkels Arbeiten ist die enge Beziehung zur Landschaftsmalerei und den Architekturdarstellungen unübersehbar.<sup>59</sup>

---

56. Goethe 1998b, S. 859.

57. Deren Fehlen in den zeitgenössischen Texten oft genug beklagt wird. Das Schauspiel finde weniger auf der Bühne sondern mehr im Saale selbst statt. »Man will nicht bloss das Schauspiel auf der Bühne sehen, sondern selbst Schauspiel geben ...«; schreibt Schinkel in einem Brief an Zelter vom 22. Oktober 1821, zit. nach Rave 1981, S. 124.

58. In anderen Bühnenbildern gab es etwa explizite Bezüge auf Werke von Claude Lorrain. Vgl. Harten 2000, S. 90

Darüber hinaus führte Schinkel eine ganze Reihe von technischen und ökonomischen Gründen für seine Reformvorschläge an. Sie dienten allesamt dazu, die Konzentration auf den eigentlichen künstlerischen Akt zu fördern und überflüssigen oder gar störenden Aufwand zu vermeiden und den Schauspielern beste Arbeitsmöglichkeiten zu geben. Schließlich erhob Schinkel eine Forderung, die die Stellung des Orchesters betrifft. Zum einen soll der Klang verbessert werden, zum anderen die Sichtbarkeit (im Vergleich zu den Sängern) reduziert werden – das heißt, der klangerzeugende Apparat soll »verschleiert« werden:

»Die Senkung des Orchesters um zwei Fuß tiefer ist für die Wirkung der Musik von größtem Nutzen. Die einzelnen Instrumente schmelzen durch den eingeschlossenen Raum, in dem sie sich zusammenfinden, mehr zusammen und kommen als eine vollständige Harmonie heraus. ... Vorzüglich wird der Gesang auf der Szene mehr dominieren, der jetzt sehr häufig durch das Übertönen des näher liegenden Orchesters ganz verdeckt wird. Auch wirken die vor der Szene arbeitenden Musiker nicht so störend, sondern ein sehr vorteilhaft trennender Raum wird zwischen Publikum und Theater dadurch gebildet.«<sup>60</sup>

Nicht allein, dass hier ein anderes Klangideal als im Barock, ein synthetischer Klang anstelle der Transparenz von Stimmen favorisiert wird, sondern auch der Charakter der gesamten Theaterinszenierung ist ein anderer als im Barock. Sie fand dort als ein gemeinsames Fest statt, in der die Rollenverteilung zwischen den Teilnehmern, ob Musikern oder Schauspielern und Zuschauern eher fließend erfolgte, und »Positions«-Wechsel möglich waren. Beide Sphären wurden nun strikt voneinander getrennt bzw. werden sogar unsichtbar gemacht und auf ihren akustischen Beitrag zum Gesamtkunstwerk reduziert. Erst die Latenz des musikalischen und malerischen Beitrages, also der dienenden Mittel, zur gewünschten Immersion des Betrachters in die Illusionswelt der Bühne ermöglichte deren Gelingen. Schinkels Vorschläge von 1813 betreffen also sowohl den Aspekt der Distanzierung und damit Orientierung des Betrachters als auch den der Inszenierung und damit Verschleierung des Apparates. Sie gingen, da es sich um Veränderungen an einem bestehenden Bau handelt, noch nicht auf die äußere Abschließung ein.

Die Umsetzung des in den eben vorgestellten Vorschlägen zum Nationaltheater niedergelegten Konzeptes zur Umgestaltung der Bühne blieb

---

59. Wie umgedreht der Bildaufbau vieler Werke der Landschaftsmalerei in ihrem Verhältnis von Vorder- und Hintergrund einen bühnenartigen Charakter hat.

60. Harten 2000, S. 38.



Schinkel bei der Errichtung des Schauspielhauses verwehrt.<sup>61</sup> Die Zeit war noch nicht reif für eine derart radikale Abkehr vom klassischen Modell. Der Zuschauerraum ist weitgehend ein konventionelles Logentheater, selbst neben dem Proszenium sind Seitenlogen angeordnet. Nur in der Bühnengestaltung der Eröffnung 1821 deutete Schinkel sein Konzept zur Bühnenumgestaltung an. Auf einem Hintergrundprospekt ist das Schauspielhaus zwischen den beiden Dombauten selbst zu sehen. Das heißt, das Publikum schaut durch eine Art Fenster scheinbar auf das Gebäude, in dem es sich selbst befindet. Die Illusion einer realen Szene wird durch die Art der Darstellung zugleich hervorgerufen und durch die Position des Betrachters, der ja nicht gleichzeitig im Theater und außerhalb des Theaters sein kann, dementiert. Mit diesem räumlichen Paradox gleichzeitig innen und außen zu sein, wird subtil vorgeführt, dass sich die bürgerliche Gesellschaft im Theater selbst beobachtet, in dem es in diesem möglich wird, eine Position einzunehmen, die zum einem den Betrachter durch Identifikation *in* das Geschehen selbst hineinversetzt und durch Distanzierung zugleich ermöglicht, dieses von außen zu beobachten. Die Art der Darstellung von einem erhöhten Punkt aus erinnert dabei sehr stark an ein Panorama oder Diorama, das ja seine Faszination auch aus einer Doppelung von Innen- und Außenraum bezieht. Verstärkt wird dieser Diorama-Effekt durch die Darstellung einer Reihe seitlich eingestellter korinthischer Säulen, die einen Rahmen- oder sogar Tunneleffekt bewirken und die Funktion von Schinkels Proszeniumsrahmen im Vorschlag für das Nationaltheater übernehmen. Zugleich kaschieren diese Säulen, wie das faux terrain des Panoramas, den Übergang vom physischen Raum der Architektur und des Betrachters zum nur perspektivisch dargestellten Raum der Malerei.

Aber nicht nur diese Anordnung erinnert an das Diorama sondern auch die Anlage des Eingangs in das Gebäude. Dieses wird eben nicht durch die imposante vorgelagerte Freitreppe betreten, die das Theater bis heute großzügig mit dem öffentlichen Platz des Gendarmenmarktes verbindet, sondern über eine gedeckte »Unterfahrt«<sup>62</sup>, die sich unterhalb dieser Treppe befindet. Die Freitreppe wirkt für die Eingänge des Gebäudes daher wie ein Paravent, der den Einblick vom Gendarmenmarkt aus verhin-



Abb. VII-4: Bühnengestaltung des Schauspielhauses zur Feierlichen Eröffnung am 26. Mai 1821. Links und rechts neben dem Proszenium sind die Seitenlogen zu erkennen.

61. Vgl. zur Baugeschichte Behr 1984.

62. Schinkels Baubeschreibung ist abgedruckt in Behr 1984, S. 96ff.

## »Schauplätze«

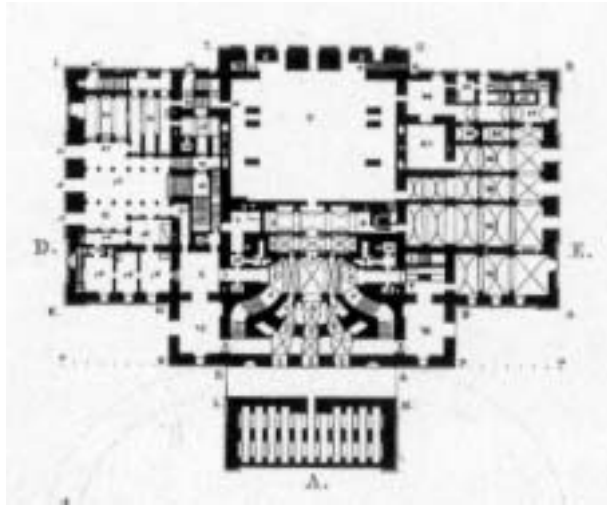


Abb. VII-5: Erdgeschossgrundriss des Schauspielhauses mit der Eingangssituation hinter der Freitreppe. Schinkel 1821

dert. Eine komplexe Folge von fensterlosen Räumen und hintereinander gestaffelten Wandschichten trennt das Innere des Theaters vom Außenraum. Drei Portale führen von hier aus in einen gewölbten Gang, durch drei weitere Portale wird der Kassenflur mit zwei Kassen erreicht. Durch die folgende Tür betritt der Besucher einen quergelagerten überwölbten Raum mit rechteckigem Grundriss. Von dessen Ecken führen zwei gewundene Treppen in das 1. Obergeschoss mit dem Parkett. Die dabei vollzogenen Richtungswechsel bewirken mit der dabei auftretenden Desorientierung einen ähnlichen Abschirmungseffekt, wie die Eingangstunnel und Wendeltreppen der Panoramen. Die große Freitreppe bleibt dem Hinaustreten vorbehalten. Erst

nach dem Kunstgenuss schreitet der Besucher die Treppe hinab, die Stadt nun mit anderen Augen sehend.

In Schinkels Konzeptionen vollzieht sich der Wandel des Theaters von einem Ort der Interaktion zwischen Publikum und Schauspielern einerseits und des Publikums untereinander andererseits zu einem Ort, der dem Erleben eines audiovisuellen Angebotes dient, einem »Schauraum«.<sup>63</sup> Das zeigt sich nicht nur an der Inszenierung des Eintretens in diesen Raum in der Eingangsorganisation des Schauspielhauses, sondern auch in seinen Vorschlägen zu Veränderung der Bühnenzone, die jetzt dazu dient, ein selbständiges Bild zu inszenieren und zugleich das Raffinement dieser Inszenierung zu verbergen.

## Sempers Münchner Festbau

In einem Brief an Gottfried Semper teilte Richard Wagner diesem im Dezember 1864 mit, dass Ludwig II., König von Bayern, wünsche, dass er, Semper, in München ein Theater errichtet, das allein dem Werk Wagners vorbehalten sein solle. Schon mit dieser Exklusivität war eine besondere Exposition verbunden, die die geplanten Aufführungen vom normalen Theater- und Kulturbetrieb abheben sollte:

»... das Ausnahmsweise solcher Aufführungen [beabsichtigt der König] schon damit genau zu bezeichnen, daß sie nicht in dem täglich besuchten Operntheater, sondern in einem eigens dafür eingerichteten, nur zu diesem Zwecke bestimmten besonderen Theater in Zukunft stattfinden sollen.«<sup>64</sup>

63. So auch Meyer 1998, S.191

Während Wagner für diesen Bau zunächst nur an einen provisorischen Bau »vielleicht bloß aus Holz«<sup>65</sup> dachte, fasste Ludwig den Entschluss, dass es ein »grosses, steinernes Theater«<sup>66</sup>, sein solle. Als Standort wurde ein besonders exponierter Standort auf dem anderen Ufer der Isar, vis a vis der Residenz ausgewählt. Eine etwa einen Kilometer lange Prachtstraße sollte das Theater mit der Hofgartenseite der Residenz verbinden. Die Distanzierung von der Stadt und der Alltagskultur kann nicht deutlicher zum Ausdruck kommen. Das Theater wird als Gebäude damit nicht nur aus dem räumlichen Kontext des Hofes sondern auch dem der Stadt gelöst, und damit zur Heterotopie im Sinne Foucaults<sup>67</sup>. Eine Heterotopie, die der Heterochronie<sup>68</sup> der geplanten Festspiele genau entspricht. Eine gewaltige Freitreppe erschließt das auf dem Hügel wie ein Sakralbau thronende Bauwerk. Flügelbauten mit gewaltigen Treppenanlagen und Festsälen steigern nicht nur die Monumentalität der Anlage sondern hätten vor allem auch der Inszenierung des Eintretens in das »Heiligtum«<sup>69</sup> gedient.

Die entscheidenden, von Wagner geforderten, Innovationen finden aber im Innenraum statt. Diesen bezeichnet Semper in seinen Beschreibungen interessanterweise als »großen Hörsaal«, der als »Kern des Gebäudes, um den sich alles andere als ihm dienend ordnet«<sup>70</sup> konzipiert ist. In dieser Beschreibung der Planungen werden auch die Vorgaben Richard Wagners noch einmal referiert:



Abb. VII-6: Modell des Festbaues mit der großen von der Isar aufsteigenden Freitreppe.

64. Brief vom 13. Dezember 1864, zit. nach Habel 1970, S.299. Die gesamte äußerst schwierige Planungsgeschichte des Baus in München ist dort wiedergegeben.

65. In der Vorrede zur Herausgabe des »Ringes des Nibelungen«, hier zitiert nach Habel 1970, S.297.

66. Ludwig in einem Brief an Wagner (ebenda). Man könnte formulieren, Wagner wollte das Gebäude bloß als ein Medium, in das sich seine Formen einprägen konnten, und das hinter diesen verschwinden sollte, Ludwig dagegen wollte den Bau selbst als dauerhafte Form.

67. Vgl. dazu Foucault 1990.

68. Zur Funktion des Festes in der Moderne, siehe etwa Bubner 1989.

69. »Unser Heiligtum« nannte es Ludwig. Zit. nach Habel 1970, S.310.

70. Aus der Baubeschreibung des Festspielhauses vom Februar 1867 zitiert nach Biermann 1928, S.77.

## »Schauplätze«

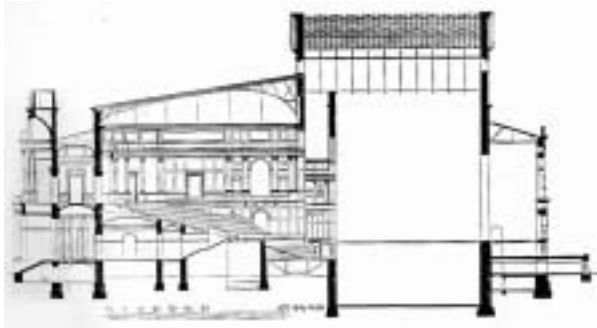


Abb. VII-7: Gottfried Sempers  
Entwurf von 1867 für den Festbau  
in München – Schnitt.

»1. Vollständige Trennung der ideellen Bühnenwelt von der durch den Zuschauerkreis vertretenen Realität. 2. Dieser Trennung entsprechend ein nicht sichtbares, nur durch das Ohr wirksames Orchester.«<sup>71</sup>

Die von Wagner gewünschte Trennung erreicht Semper durch die Verdoppelung des Proszeniumrahmens. Zwischen den beiden Rahmen entsteht ein Raum unbestimmter Größe, der nicht eingesehen werden kann, und den Sehtunneleffekt des Dioramas hervorruft.

»Es entsteht zwischen beiden ein gleichsam neutraler Zwischenraum, dessen Abschluß nach allen Seiten hin, nach oben, unten und seitwärts, vom Auge des Zuschauers nicht verfolgt werden kann, so daß die wahre Entfernung der Einfassung der Bühne, die sich jenseits dieses Zwischenraumes erhebt, für das abschätzende Auge aus Mangel an Haltepunkten nicht wohl ermeßbar ist, besonders wenn letzteres noch außerdem durch passend angebrachte perspektivische und optische Mittel über diese Entfernung getäuscht wird.«<sup>72</sup>

Diese Anordnung verstärkt den Effekt, den schon Schinkel in seinen Vorschlägen für den Umbau des Nationaltheaters beabsichtigte, da die Materialität des »Sehtunnels« anders als in Schinkels Lösung ausgeblendet wird. Zusätzlich gesteigert wird die Separierung der beiden Räume mit Hilfe der Beleuchtung, die durch ihre Konzentration auf die Bühne im Kontrast zum verdunkelten Zuschauerraum, die Bildwirkung erheblich verstärkt. Das Verbergen der apparativen Anordnung der Beleuchtung hat nicht nur den Zweck Blendungen zu vermeiden, sondern lässt das Geschehen auf der Bühne auch als unabhängig von den unsichtbaren technischen Einrichtungen erscheinen. Die Bühne erscheint in einem Licht, das aus einer anderen Welt als der des Zuschauers kommt:

»... – zunächst galt der Grundsatz, daß nur die Wirkung des Lichtes, nicht aber das Licht selbst sich zeigen dürfe. Zweitens mußte die falsche und unnatürliche Beleuchtung der sogenannten Proszeniumsrampe von unten herauf beseitigt und durch effektvollere und wahrere Ober- und Seitenbeleuchtung ersetzt werden.«<sup>73</sup>

71. Ebenda.

72. Aus der Baubeschreibung des Festspielhauses vom Februar 1867 zitiert nach Biermann 1928, S.80f.

73. Ebenda.

Dies erreichte Semper durch ein zweites, weiteres und höheres Proszenium, das in einer Entfernung von 15 Fuß [etwa 4,50m] hinter dem vorderen Proszeniumsrahmen angeordnet ist und »einen mächtigen Rahmen, eine Blende bildet«, hinter der an den Seiten die Gasröhren zur Beleuchtung der eigentlichen Bühne versteckt liegen. Auch hinter der Brüstung, die die Orchestra vom Auditorium trennte war eine weitere für den Zuschauer unsichtbare Gasflammenreihe angebracht.

Die Illusion des Blickes in einen anderen Raumes wird verstärkt durch eine optische Täuschung, die durch den Maßstabssprung zwischen den zwei Rahmen erreicht wird. Beide Proszeniumsrahmen gleichen sich in der Dekoration und den Proportionen vollkommen, der vordere ist jedoch größer als der – vom Zuschauerraum aus gesehen – hintere. Der Größenunterschied wird aber vom Betrachter nicht auf den realen Unterschied zurückgeführt sondern als perspektivisches Phänomen gedeutet, sodass gegenüber den wirklichen Verhältnissen eine Verzerrung des Raumes angenommen wird. Sie lässt die Schauspieler größer erscheinen und verstärkt so die Differenz zwischen Zuschauer und den von den Schauspielern dargestellten Figuren. Eine Person auf der Bühne wird schon durch diese Maßstabsbrechung in eine Figur verwandelt und ist nicht mehr deren realer Spieler:

»So wird die beabsichtigte Vernichtung des Maßstabes der Entfernungen und somit die Trennung der ideellen Bühnenwelt von der Realität der Zuschauerwelt vervollständigt. Hierzu kommt noch der wichtige Vorteil, daß die darstellenden Künstler, wenn sie an den Bühnenrand hervortreten, das irdische Maß der Größe scheinbar überschreiten, weil das Auge ihre Größe nicht nach dem wahren, sondern nach dem verjüngten Maßstabe des kleineren inneren Proszeniums zu messen geneigt ist.«

Sempers Entwurf war der letzte Schritt vor der endgültigen Realisierung eines neuen Dispositivs in Form des Festspielhauses in Bayreuth.

»Der Nebel hat also ein Lokal gewonnen, in welchem er eine ganz reale Form annimmt.«<sup>74</sup>

Nach jahrelanger Vorbereitung wurde 1872-76 nach Plänen des Architekten Otto Brückwald, die allerdings weitgehend den Vorgaben Wagners und Ideen Sempers folgten, das Festspielhaus in Bayreuth<sup>75</sup> errichtet. Die Aufführung der Werke im Rahmen von Festspielen, also einem zeitlich eingeschränktes Ereignis, an einem Ort fern der Metropolen und des Kulturbetriebes des neuen deutschen Reiches führt zu der von Wagner ge-

### Wagners Festspielhaus in Bayreuth

74. Wagner über das Festspielhaus in Bayreuth. Wagner 1873, S. 331.

75. Siehe hierzu Habel 1985.

## »Schauplätze«



Abb. VII-8: Blick vom Bayreuther Bahnhofplatz zum Festspielhaus, 1876.

wünschten Abschirmung, Entrückung und Konzentration auf die Musik:

»Somit konnten wir uns, auch durch die Einwirkungen der uns umschließenden akustischen wie optischen Atmosphäre auf unser ganzes Empfindungsvermögen, wie der gewohnten Welt entrückt fühlen, und das Bewußtsein hiervon trat deutlich in der bangen Mahnung an die Rückkehr in eben diese Welt zutage.«<sup>76</sup>

Das Theater lag außerhalb der Stadt auf einem Hügel und glich interessanterweise in dieser Lage anderen »anderen Orten« und Institutionen Bayreuths, wie dem Gefängnis und der Kaserne.

Das von Brückwald in Bayreuth errichtete Gebäude ist, wie von Wagner gewünscht, im äußeren ein provisorischer Bau. In ihm ist alles der Aufführung des Werkes untergeordnet. Das Werk fügt sich damit nicht in die Bedingungen des traditionellen Theaters, sondern schafft sich ein eigenes Dispositiv, das den Einheitsraum des Barock, der der Selbstvergewisserung des Hofes oder in dessen Erbe des Bürgertums endgültig aufgibt.<sup>77</sup> Die radikale Sprengung des Einheitsraumes wird schon in der Opposition der zwei entscheidenden Bauteile, Bühne und Auditorium, deutlich.

»Dieses Gebäude stellt somit in seinem Hauptteile den unendlich komplizierten technischen Apparat zu szenischen Aufführungen von möglicher Vollendung dar [der Bühnenturm]: ein Zugang zu diesem Gebäude enthält dagegen einen gleichsam nur übermauerten Vorhof, in welchem sich diejenigen zweckmäßig unterbringen wollen, welchen die szenische Aufführung zum Schauspiel werden soll.«<sup>78</sup>

Wagners Schilderung lässt den Raum des Zuschauers nur noch als Anhängsel des Bühnenraums erscheinen. Der Apparat, der das Werk aufführt, wird autonom und der Zuschauerraum nur ein akzidentieller »Kanal«, auf dem das Werk empfangen werden kann: Nur für diejenigen, die sich im Vorhof versammeln, wird die szenische Aufführung zum Schauspiel. Wagner scheint damit implizit andere Möglichkeiten der Übertragung nicht auszuschließen.

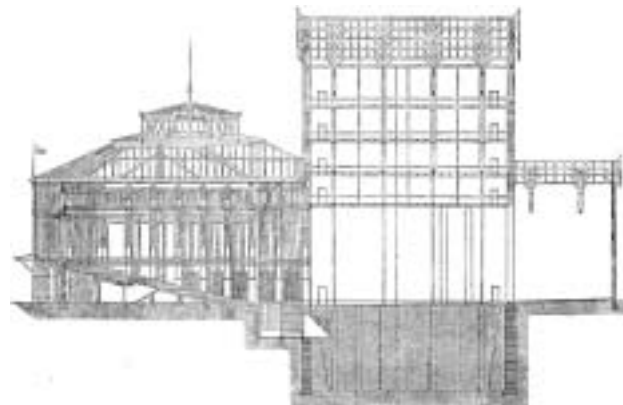


Abb. VII-9: Schnitt durch das Festspielhaus in Bayreuth.

76. Wagner 1882, S. 307.

77. » ... the Wagnerian Festspielhaus, which broke finally and irrevocably the hold of 21/2 centuries on theatre design by the baroque ring-balconied horseshoe-shaped auditorium.« Izenour 1996, S. 76.

78. Wagner 1876, S. 340f.

Im Innenraum sind die zwei zentralen Forderungen Wagners, die Raumentrennung von Bühne und Zuschauerraum bei bester Sicht- und Hörbarkeit von allen Plätzen und die Versenkung des Orchesters endgültig realisiert. Der Zuschauer wird auf die Szene orientiert, denn das Ziel ist Immersion:

»In der Anordnung des Raumes der Zuschauer gibt das Bedürfnis nach Verständnis des Kunstwerkes optisch und akustisch das notwendige Gesetz, ..., denn das Verlangen des gemeinsamen Zuschauers ist eben das Verlangen nach dem Kunstwerk, zu dessen Erfassen er durch alles, was sein Auge berührt, bestimmt werden muß. So versetzt er durch Schauen und Hören sich gänzlich auf die Bühne, der Darsteller ist Künstler nur durch volles Aufgehen in das Publikum.

... aus dem Zuschauerraum aber verschwindet das Publikum, dieser Repräsentant des öffentlichen Lebens, sich selbst; es lebt und atmet nur noch in dem Kunstwerke, das ihm das Leben selbst, und auf der Szene, die ihm der Weltraum dünkt.«<sup>79</sup>

Dieses »Verlangen« zu befriedigen bedeutet, erstens, dass alle Plätze auf die Bühne orientiert sind, zweitens, dass die Zuschauerplätze anders als im traditionellen Parkett gleichmäßig ansteigen, um konstant gute Sicht zu gewährleisten, und dass, drittens, die Entfernung der Zuschauer zum Bühnenraum nicht zu groß werden darf und seitliche Plätze auf Rängen oder Logen nicht möglich sind.

Der Mittelpunkt der den Zuschauerraum aufspannenden Radien und damit der Schnittpunkt der Blickachsen, liegt dabei nicht wie bei Semper an der vorderen Bühnenkante sondern in der Tiefe der Bühne. Damit kommt es zu einer optischen Verbindung der beiden Räume durch den Blick des Zuschauers, die aber durch die doppelte Rahmung nicht als räumliche Synthese vollzogen wird. Der Zuschauerraum wird zudem dezentriert, da der Punkt auf den er orientiert ist, nicht mehr in diesem selbst oder wenigstens an dessen Rand liegt. Die Form ist damit dem Amphitheater zwar ähnlich, aber ohne dessen Zentrierung auf die Orchestra und vor allem ohne den Charakter eines Versammlungsraumes. Er hat eine ganz andere Funktion bekommen. Es ist kein Raum der gemeinsamen Handlung, die sich um einen Mittelpunkt organisiert, sondern eines gemeinsamen Erlebens, das sich auf etwas richtet, das außerhalb dieses Raumes liegt – »aus dem Zuschauerraum aber verschwindet das Publikum, dieser Re-

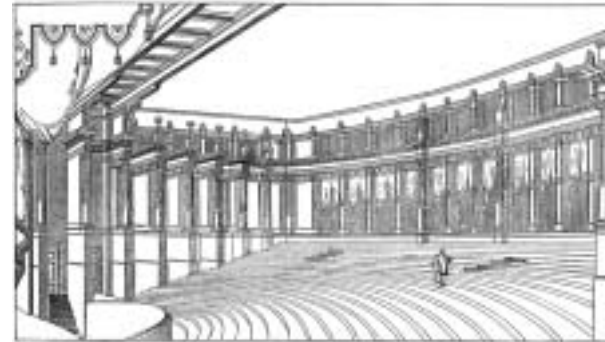


Abb. VII-10: Ansicht des Zuschauerraumes in Bayreuth. Links ist der »mythische« Zwischenraum zu erkennen. Die einsame Figur entspricht Wagners Ideal des isolierten Zuschauers.

79. Wagner 1914a, S.151.

## »Schauplätze«

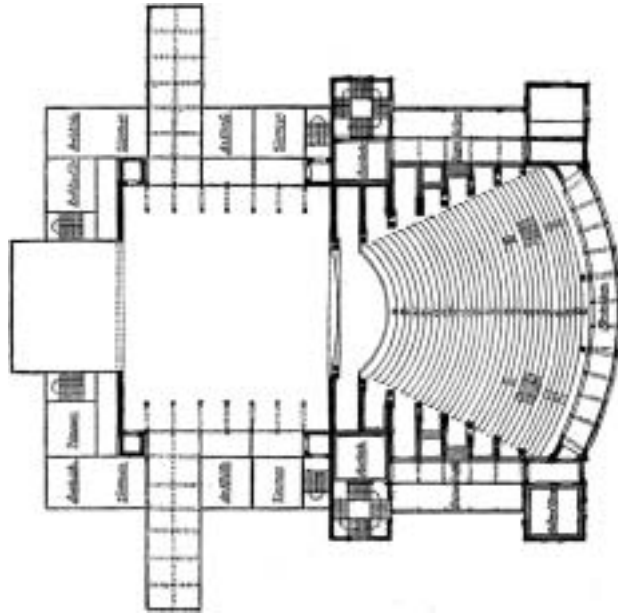


Abb. VII-11: Grundriss des Festspielhauses. Deutlich ist die Zentrierung des Zuschauerraumes auf den Mittelpunkt der Bühne und nicht die Bühnenvorderkante zu erkennen.

präsentant des öffentlichen Lebens, sich selbst.« Ziel ist die vollkommene Versetzung auf die Bühne. Wagner strebte nach der Herstellung absoluter Sicht- und Hörbarkeit seines Werkes. Im Festspielhaus soll sich der Besucher nicht als Publikum versammeln und zerstreuen sondern »sammeln« und in die Aufführung eintauchen:

»Wollen Sie nun das Publikum wirklich erziehen, so müssen Sie es vor allem zur Kraft erziehen, ihm die Feigheit und die Schaffheit aus den philisterhaften Gliedern treiben, es dahin bestimmen, sich im Theater nicht zerstreuen, sondern sammeln zu wollen.«<sup>80</sup>

Die Begründung der quasi-antiken Form bei Wagner ist ebenso wie bei Semper frei von allen historischen oder politischen Rechtfertigungen<sup>81</sup>, sondern folgt allein den Notwendigkeiten des Dispositivs.

Aber nicht nur mit der Bündelung aller Blicke auf die Bühne, sondern vor allem mit der Weiterentwicklung des doppelten Proszeniums Sempers vollzieht Wagner den Wandel des traditionellen Theaterdispositivs zu einem neuen Dispositiv, dem des Kinos. Die Verdoppelung wird anders als bei Semper durch eine Reihe von sogenannten Scherwänden an den Seiten kaschiert, so dass nicht nur der Zwischenraum sondern auch die diesen erzeugenden Rahmen selbst verschwinden. Außerdem haben diese Wände einen positiven akustischen Effekt und verstärken durch ihre perspektivische Wirkung die Orientierung des Zuschauerraumes auf die Bühne. Der entscheidende Bruch aber vollzieht sich mit der Schaffung des »mystischen Abgrundes«:

»Meine Forderung der Unsichtbarmachung des Orchesters gab dem Genie des berühmten Architekten, [gemeint ist Gottfried Semper – J.B.] ..., sofort die Bestimmung des hieraus zwischen dem Proszenium und den Sitzreihen des Publikums entstehenden leeren Zwischenraumes ein: wir nannten ihn den „mystischen Abgrund“, weil er die Realität von der Idealität zu

80. Wagner in einem Brief an Genast. Zit. nach Hoffmann 1974, S.217.

81. Semper schreibt, dass diese nicht aus »antiquarischer Vorliebe« gewählt wurde. Baubeschreibung des Festbaues, zit. nach Biermann 1928, S.77. Izenour 1976, S.76, versucht nachzuweisen, dass die Geometrie des Zuschauerraumes dem antiken Theater in Epidauros gleicht. Selbst wenn dies so ist, liegt die entscheidende Differenz im »mystischen« Abgrund.



trennen habe, und der Meister schloß ihn nach vorn durch ein erweitertes Proszenium ab, aus dessen Wirkung in seinem Verhältnisse zu dem dahinterliegenden engeren Proszenium er sich alsbald die wundervolle Täuschung eine scheinbaren Fernerrückens der eigentlichen Szene zu versprechen hatte, welche darin besteht, daß der Zuschauer den szenischen Vorgang sich weit entrückt wähnt, ihn und aber doch mit aller Deutlichkeit der wirklichen Nähe wahrnimmt; woraus dann die fernere Täuschung erfolgt, daß ihm die auf der Szene auftretenden Personen in vergrößerter übermenschlicher Gestalt erscheinen.«<sup>82</sup>

In Wagners Beschreibung, die in ihrem zweiten Teil fast eine Paraphrase der oben zitierten Formulierungen Sempers ist, wird die in der Distanzierung eingebaute Polarität von Handeln und Erleben überdeutlich. Das »Fernerrücken« ist Ausdruck dafür, dass die Szene den Interaktionsmöglichkeiten des Zuschauers vollkommen entzogen wird. Die Szene wird zum Traumbild. Gleichzeitig wird mit allen optischen Mitteln aber eine Sichtbarkeit und Präsenz erzeugt, die den Zuschauer fast auf die Bühne und in die Szene versetzt.

»Jener [der Zuschauer-J.B.] befindet sich jetzt, sobald er seinen Sitz eingenommen hat, recht eigentlich in einem „Theatron“, d.h. einem Raume, der für nichts anders berechnet ist, als darin zu schauen, und zwar dorthin, wohin seine Stelle ihn weist.«<sup>83</sup>

Deutlicher als in diesem »wohin seine Stelle ihn weist«, kann die Konditionierung des Zuschauers durch den Raum nicht ausgedrückt werden. Erst das Einnehmen einer bestimmten Position und der damit verbundenen Orientierung ermöglicht dem Zuschauer, der Aufführung des Werkes angemessen zu folgen. Zu dieser Orientierung tritt aber ebenso bedeutsam die Verschleierung des Apparates:

»Zwischen ihm und dem zu erschauenden Bilde befindet sich nichts deutlich Wahrnehmbares, sondern nur eine zwischen den beiden Proszenien durch architektonische Vermittlung gleichsam im Schweben erhaltene Entfernung, welche das durch sie ihm entrückte Bild in der Unnahbarkeit einer Traumerscheinung zeigt, während die aus dem „mystischen Abgrunde“ geisterhaft erklingende Musik, gleich den unter dem Sitze der Pythia dem heiligen Urschoße der Gaias entsteigenden Dämpfen, ihn in jenen begeisterten Zustand des Hellsehens versetzt, in welchem das erschaute szenische Bild ihm jetzt zum wahrhaftigsten Abbilde des Lebens selbst wird.«<sup>84</sup>

---

82. Wagner 1876, S. 337.

83. Ebenda.

84. Wagner 1876, S. 337f.

Die Versetzung des Zuschauers kann nur gelingen, wenn die apparativen Bedingungen, die zu ihrer Erzeugung notwendig sind, verborgen bleiben, und die Musik »geisterhaft erklingt«. Die architektonischen Mittel der Distanzierung müssen verborgen bleiben und vor allem das Orchester darf nicht sichtbar sein. Wagner spricht von der »widerwärtigen Störung durch die stets sich aufdrängende Sichtbarkeit des technischen Apparates der Tonhervorbringung«. <sup>85</sup> In der Orchesteraufführung kann die Wahrnehmung des Apparates noch durch Schließen der Augen, also eine »Neutralisation des Sehens« <sup>86</sup> aufgehoben werden, aber eben nicht beim auch visuell operierenden Musikdrama:

»... so handelt es sich dagegen bei einer dramatischen Darstellung eben darum, das Sehen selbst zur genauen Wahrnehmung eines Bildes zu bestimmen, welches nur durch die gänzliche Ablenkung des Gesichtes von der Wahrnehmung jeder dazwischenliegenden Realität, wie sie dem technischen Apparate zur Hervorbringung des Bildes eigen ist, geschehen kann.« <sup>87</sup>

Erst das versenkte Orchester in Verbindung mit der Kaschierung des Bühnenrahmens und der Verdunkelung des Zuschauerraumes, die von Wagner gefordert und eingeführt wird <sup>88</sup>, vollendet die dispositive Konstellation, die notwendig ist, um Wagners Werk angemessen aufzuführen. Der Klang des Orchesters verschmilzt zu einem synthetischen Klang, sodass einzelne Instrumente nicht mehr unterschieden werden können. Die so geschaffene „Verschleierung“ (Lyotard) des Apparates wird auch im klassischen Kinotheater Voraussetzung für die Immersion des Zuschauers in die Filmbilder sein. Bilder und Töne tauchen schon bei Wagner aus dem Dunkel des Raumes auf und bemächtigen sich des Zuschauers in einer Weise, die über das Erleben traditioneller Kunst hinausgeht.

Friedrich Kittler sieht mit Wagners Werk den Schritt von den Künsten zu den Medien vollzogen und er begründet dies mit einem von einem rein symbolischen zu einer auch materiellen Technologie der Konditionierung der Sinne:

»Wagners Musikdrama ist das erste Massenmedium im modernen Wortsinne. Seine Gleichzeitigkeit mit unseren Sinnen entspringt seiner Technologie. Künste (um ein altes Wort für eine alte Institution zu übernehmen), Künste unterhalten nur symbolische Beziehungen zu den

---

85. Wagner 1876, S. 336.

86. Ebenda.

87. Ebenda.

88. Schon Angelo Ingegneri fordert in seiner 1598 in Ferrara erschienen Schrift »Della poesia rappresentativa ...« eine Verdunkelung des Saales. Vgl. Brauneck 1999, S. 119.

Sinnesfeldern, die sie voraussetzen. Medien dagegen haben im Realen selber einen Bezug zur Materialität, mit der sie arbeiten.«<sup>89</sup>

Dem soll hier nicht grundsätzlich widersprochen werden, nur vollzieht sich der Wandel auch und vor allem auf einer anderen Ebene als allein der des Werkes. Denn der Bezug zur Realität wird nicht im Medium selbst, sondern im Dispositiv konditioniert. Darum war Wagner für seine Musik jahrelang auf der Suche nach einem geeigneten Aufführungsort und einer angemessenen Aufführungspraxis. Wagners Opern benötigten eben eines »Hörsaales« und eines »Theatrons« zugleich, der in Verbindung mit einer wie »Dampf« aufsteigenden Musik die vollkommene Immersion des Zuschauers bewirkte. Wagner hat damit typologische Elemente des Panoramas und das Schema Daguerres von 1822 noch konsequenter als Schinkel in den Theaterraum integriert. Der „mystische Abgrund“ ersetzt Daguerres mit schwarzem Stoff ausgeschlagener Tunnel. Damit ermöglicht das neue Dispositiv die „ungeheuren Luft-Spiegelungen“ von denen Nietzsche<sup>90</sup> schwärmt. Damit werden im Festspielhaus Kommunikation und Kognition auf eine neue Weise miteinander koppelt. In den Worten Nietzsches:

»Sein Werk wäre nicht fertig, nicht zu Ende getan gewesen, wenn er es nur als schweigende Partitur der Nachwelt anvertraut hätte: er musste das Unerrathbarste, ihm Vorbehaltenste, den neuen Styl für seinen Vortrag, seine Darstellung öffentlich zeigen und lehren, um das Beispiel zu geben, welches kein Anderer geben konnte und so eine Styl-Ueberlieferung zu gründen, die nicht in Zeichen auf Papier, sondern in Wirkungen auf menschliche Seelen eingeschrieben ist.«<sup>91</sup>

Mit anderen Worten: Wagner musste ein Dispositiv und nicht nur einen Diskurs schaffen.

Das für Theater einschlägige Handbuch für Architektur von 1904 des Semper-Sohnes Manfred Semper von 1904<sup>92</sup> verzeichnet als Kategorien »Schauspieltheater, Opernhäuser und Wagnertheater«. »Nach Bayreuth« zeichneten sich neben dem Ignorieren der Wagnerschen Vorschläge, die in den meisten Theatern<sup>93</sup> erfolgt, drei Strategien des Umgangs mit dem neuentwickelten Dispositiv ab: Erstens, die Implementierung der Wagnerschen Ideen in das »normale«, städtische bzw. Hoftheater, die im genann-

### Littmanns Hoftheater in Weimar

---

89. Kittler 1987. S.94.

90. Nietzsche 1988b, S.469.

91. Nietzsche 1988b, S.481.

92. Semper 1904.

93. Der Typus des Durchschnittstheaters der damaligen Zeit wird wohl vor allem von den Architekten Fellner und Helmer repräsentiert. Siehe dazu Hoffmann 1966.

## »Schauplätze«



Abb. VII-12: Die drei Bühnenvarianten Littmanns in Weimar: »Das „variable Proszenium“ für das Wortdrama; Das „variable Proszenium“ mit versenktem und gedecktem Orchester; Das „variable Proszenium“ mit offenem Orchester.«

ten Handbuch als »Wagnertheater« bezeichnet werden. Für diese Position steht vor allem der Architekt Max Littmann. Zweitens, der Versuch, die in Wagners Dispositiv erreichte Immersion durch eine andere Art von Inszenierung und die Integration des Körpers des Besuchers in den Spielraum noch zu überbieten. Dafür stehen Craig<sup>94</sup> und Appia<sup>95</sup>. Drittens, die Anwendung des Dispositivs Wagners in Verbindung mit einer anderen Medientechnik, nämlich der Projektion von Film: also das Kino.

Von den vielen Theatern, die Max Littmann<sup>96</sup> um die Jahrhundertwende erbaute, soll hier nur eins, das in Weimar,<sup>97</sup> herausgegriffen werden, weil sich an ihm, genauer in der Gestaltung der Bühnenzone sehr genau die pragmatische Anwendung der Wagnerschen Ideen darstellen lässt. In der Organisation des Zuschauerraumes folgt der Bau von 1906-08 weitgehend dem damals konventionellen Schema, der hufeisenförmige Raum ist mit seitlichen Logen und Rängen versehen. Aber der Übergang zur Bühne war so gestaltet, dass er für alle drei im Handbuch erwähnten Formen umgebaut werden konnte. In der Variante für das Sprechtheater wird das gesamte Proszenium bespielt, und dieses ist über drei Stufen mit dem Zuschauerraum verbunden. Die Nutzung als Spielzone wird auch durch den Einbau von Türen in die seitlichen, schräg stehenden, Proszeniumswände deutlich. Es gibt keine Trennung zwischen Zuschauerraum und Bühne. Der geschlossene Vorhang deutet an, dass die Bühne auch ohne Kulissen und Prospekte bespielt werden konnte, die Inszenierung sich also allein auf das gesprochene Wort und das Spiel der Schauspieler stützen konnte. Die Form des Bühnenübergangs erinnert stark an die Vorschläge des Theaterreformers Georg Fuchs, zu denen Littmann die Entwürfe lieferte.<sup>98</sup> Zugleich nimmt die durch den Vorhang in ihrer Tiefe reduzierte Bühne Ideen der Reliefbühne auf, die bereits um 1800 diskutiert wurden und ebenfalls von Fuchs und auch Behrens favorisiert wurden.

Die zweite Variante zeigt ein doppeltes Proszenium, in dem aber der hintere Rahmen nicht eine verkleinerte Kopie des vorderen ist, sondern

94. Programmatisch vor allem Craig 1905.

95. Zu Appia siehe vor allem: Bablet 1984.

96. Zu Littmanns Werk siehe vor allem: Schaul 1987, S. 126ff. Von Littmann stammen unter anderem: das Prinzregententheater in München (1900-01), das Münchner Schauspielhaus (1900-01), das Theater in Bad Kissingen (1904-05), das Schillertheater in Berlin-Charlottenburg (1905-06), das Münchner Künstlertheater (1908) und das Stuttgarter Hoftheater (1900-1912)

97. Dazu vom Architekten selbst: Littmann 1908.

98. Fuchs 1905. Siehe dazu und zu Behrens auch Schaul 1987, S. 92ff.

sich von diesem durch eine homogene dunkle Färbung abhebt. Zwischen beiden Rahmen besteht wie bei Semper und Wagner keine architektonische Verbindung, sondern es spannt sich ein unbestimmter, für den Zuschauer in seiner seitlichen Begrenzung nicht einsehbarer, Zwischenraum auf. Damit wird ein Kaschierungseffekt wie im späteren Film und Kino erreicht. Das versenkte Orchester ist überdeckt, so dass es vom Zuschauerraum aus nicht einsehbar ist. In der dritten Variante schließlich ist das Orchester zwar auch versenkt, aber der Graben wird nicht überdeckt und auch die Seitenwände des Proszeniums sind wie in der Variante für das Schauspiel geschlossen.

Damit werden in Weimar alle Möglichkeiten der Relation von Bühne und Zuschauerraum angelegt, von der absoluten Trennung wie bei Wagner bis hin zu einer Öffnung der Bühne, wie sie vor allem von Fuchs propagiert wurde. Ziel beider Anordnungen, war letzten Endes eine Immersion des Zuschauers in das Geschehen auf der Bühne, ohne eine Verwechslung oder Vermischung von Realität und Kunst zu riskieren. Je weniger diese Differenz durch die Art der Inszenierung und Distanzierung gesichert werden konnte, um so stärker musste der Grad der äußeren Abschirmung sein. Ein Beispiel für eine solche Form des Theaters, in der auf den ersten Blick eine reale Aufhebung der Distanz erfolgte, ist das Festspielhaus in Hellerau.

Der Saal des Festspielhauses in der Mustersiedlung Hellerau<sup>99</sup> bei Dresden steht für ein Modell von Theater, das versuchte, den in Bayreuth erreichten Grad der Immersion mit anderen Mitteln zu übertreffen. Dazu sollten die zwei Realitäten nicht nur im Kopf des Betrachters überlagert werden, sondern die Immersion sich auch des Körpers des Betrachters bemächtigen. Daher wurde hier paradigmatisch ein Gegenmodell zur Trennung von Bühne und Zuschauerraum verwirklicht, das in der Theateravantgarde des 20. Jahrhunderts zu einem wichtigen Thema werden sollte. Den konzeptionellen Hintergrund für Hellerau lieferte der Versuch, die Ausdrucksmöglichkeiten des Theaters durch eine Art Raum- und Körpersprache zu erweitern. Für dieses Konzept standen damals vor allem die Reformer Adolphe Appia<sup>100</sup> und Edward Gordon Craig<sup>101</sup>. Der 1912 errichtete Festsaal diente daher auch weniger konventionellen Theaterauf-

### Hellerau als Gegenmodell zum Kino

---

99. Dazu de Michelis 1991, v.a. S. 13ff und 205ff. und Giertz 1975.

100. Siehe vor allem dessen eigene Schrift: Die Musik und die Inszenierung. München, 1899; sowie Bablet 1984.

101. Zu Craig vor allem dessen eigene Schriften: Die Kunst des Theaters. Berlin, 1905; und Scene. 1923 (Reprint 1968); sowie Bablet 1965.

## »Schauplätze«



Abb. VII-13: Hellerau, Blick in den Saal während einer Aufführung.

führungen sondern fast ausschließlich Aufführungen, die versuchten Theater und Tanz in einer neuen Weise zu verbinden.

»Der adäquate Rahmen für solche Darstellungen konnte nur der konsequent stilisierte Raum sein, wie Appia ihn in seinen »espaces rythmiques« geschaffen hatte und in dem sich, der Plastizität des menschlichen Körpers analog, nichts mehr befand, was nicht zugleich auch plastisch und praktikabel war. ... Die Entdeckung des Körpers als Gestaltungsmittel brachte nach Appias Auffassung den Ausübenden dem Zuschauer näher, der durch das auf der Bühne betonte körperliche Spiel selbst körperlich reagiere und je nach Vermögen mitempfinde.«<sup>102</sup>

Ziel war also eine besondere Immersion des Zuschauers, die über die visuelle Immersion Wagners hinausgeht und den Körper miteinbezieht. Für ein solches Konzept war es unvermeidlich, die räumliche Grenze zwischen Bild- und Zuschauer-raum wieder aufzuheben. Der sogenannte Fest- und

Übungsraum war 49 m lang und 16 m breit. Zwei Drittel der Grundfläche wurden von einer Zuschauertribüne und dem Orchestergraben eingenommen. Die eigentliche Bühne beanspruchte das restliche Drittel.

»Auf Appias und Salzmanns Drängen war das Guckkasten-Prinzip der herkömmlichen Theaterbauten aufgegeben worden. Der Gesamtraum blieb dadurch ungeteilt, das Publikum nur durch das vertiefte Orchester von den Darstellern getrennt. Die »Bühne« war ohne Rampe, niveaugleich mit dem Rest des Saales.«<sup>103</sup>

Der Zuschauer, der nicht nur schauen sondern auch körperlich mitempfinden soll, befindet sich im selben Raum, wie die Inszenierung. Die Aufhebung dieser Binnengrenze machte die Stärkung der zwei anderen Dimensionen des Dispositivs erforderlich: also die äußere Abschirmung und das Verbergen des Apparates andererseits. Die Abschirmung wird in Hellerau nicht nur durch die besondere Lage des Festsaales in einem Ensemble außerhalb der Stadt erreicht, sondern vor allem durch die leuchtenden Wände. Diese schirmen den Zuschauer vollkommen von der Außenwelt ab und versetzen ihn nach seinem Eintreten in eine künstliche Welt:

102. Giertz 1975, S. 113.

103. Giertz 1975, S. 124.

»Die vier Wände des Festsaaes wurden (...) mit transparenten Leinenstoffen bespannt, hinter denen in Nischen reihenweise Tausende von zum Teil farbigen Glühbirnen angebracht waren, so daß sie nicht als einzelne Lichtquellen wirkten. ... „So haben wir statt eines belichteten Raumes einen leuchtenden Raum. Das Licht ist in den Raum selbst übertragen, und das Ablenkende der sichtbaren Lichtquelle fällt weg.“<sup>104</sup>

Die für diesen Effekt erforderliche Apparatur verschwindet also, wie bei Wagner das Orchester. Der Besucher ist scheinbar allein mit dem Tänzer oder Schauspieler der szenischen Aufführung.

Während das Theater um 1900 beginnt, sowohl das klassische Konzept als auch Wagners absolute Steigerung dieses Konzeptes aufzulösen und mit der Öffnung oder Totalisierung des Theaterraumes zu experimentieren<sup>105</sup>, entwickelt sich zur gleichen Zeit die medienhistorisch erfolgreichste Adaption des Wagnerschen Dispositives das Kino<sup>106</sup>.

»Alle die Regungen, für die Craig eine bezeichnende Erscheinung ist, zeigen, daß die Zeit gekommen war, wo man zu ahnen begann, daß in der Bühnenkunst noch ganz ungehobene künstlerische Möglichkeiten liegen. Der Film hat die daraus erwachsenden Keime leider zu früh überwuchert. Vielleicht entdeckt man sie eines Tages über die Leinwand herüber von neuem.«<sup>107</sup>

Erst im Kino verwirklichte sich Wagners Traum einer künstlerischen Technologie, die in ihrer Wirkung überwältigend, aber selbst unsichtbar ist:

»Nachdem ich das unsichtbare Orchester geschaffen, möchte ich auch das unsichtbare Theater erfinden! – Und das unhörbare Orchester.«<sup>108</sup>

---

104. Salzmann, Alexander von: Licht, Belichtung und Beleuchtung. in: Claudel-Programmbuch, Hellerau 1913, S. 90f. hier zitiert nach Giertz 1975, S. 129.

105. Man denke an Gropius Totaltheater aber auch schon Poelzigs Großes Schauspielhaus.

106. So im Kern auch Bolz: »Wagners Inszenierung des Gesamtkunstwerkes ist eine Umfunktionierung der Platonischen Höhle, in absoluter Dunkelheit gewinnen die projizierten Lichtbilder halluzinatorische Prägnanz; im Raum absoluter Stille wird Musik zum Rausch. Und Kino ist nichts als die technische Implementierung dieser umgekehrten Platonischen Höhle – die Leinwand ist die Extension der Netzhaut.« Bolz 1990, S. 50.

107. Schumacher 1935, S. 421.

108. Richard Wagner in seinen Tagebüchern. Wagner 1976, Bd. 2, S. 181.

## Das Kino

»Das Lichtspiel folgt den Gesetzen des Bewußtseins mehr als denen der Außenwelt.«<sup>109</sup>

Diese kurze Sentenz des Psychologen Hugo Münsterberg von 1916 verweist nicht nur auf die epistemologische Wende Kants, sondern sie formuliert auch eine evident medientheoretische These. Das Medium Film und das Kino sind dieser These folgend, nicht so sehr als Zeichenphänomene zu beschreiben, sondern vielmehr als Kopplungsphänomene, deren Problem nicht das Außen der Welt, sondern das scheinbar unerreichbare Innen des Betrachters ist. Die Debatte um das frühe Kino war daher durch eine tiefe Verunsicherung gekennzeichnet, die zwar auch – wie wohl immer bei neuen Medien – gefährliche Inhalte diskutiert, jedoch vor allem den Status des Betrachters und der Bilder markiert. Viele der kritischen Beiträge zum Kino dieser Jahre setzen dieses daher bewusst in Relation zum Theater, als einem Raum, dessen dispositive Konditionen und diskursiven Möglichkeiten bekannt und vertraut waren. Vor allem die mediale Differenz Wort/Stimme versus bewegtes Bild einerseits und die unterschiedlichen Rezeptionsbedingungen werden dabei reflektiert. Film erscheint in dieser Perspektive nicht als logische Fortsetzung der »objektiven« Fotografie, sondern ganz im Gegensatz sind es der »prekäre«, weil instabile und flüchtige, Status des bewegten Bildes und die damit – je nach Lesart – verbundene Verunsicherung oder Befreiung des Betrachters, die die Kritiker thematisieren. Schon in der Bezeichnung Lichtspiel kommt diese Immaterialität und Freiheit des im Kino projizierten Bildes zum Ausdruck. Diese Freiheit wurde einerseits emphatisch als Möglichkeit eines neuen Mediums begrüßt und andererseits als Zersetzung und Zerfall gebrandmarkt.

Kurt Pinthus steht für die erste Position. In der »Das Kinostück« genannten Einleitung zu seinem 1913 erschienenen Kino-Buch<sup>110</sup> fordert Pinthus eine scharfe Grenze zwischen Theater und Kino. Jenes wirke durch das »Wort«, dieses durch »unterhaltsames Milieu«, »handgreifliche Handlung«, »Bewegung und Geste«.<sup>111</sup> Auffallend ist die etwas schablonenhafte, fast »logozentrische« Reduktion des Theaters auf das Wort. Nicht nur die Reformbewegungen der Jahrhundertwende (Fuchs, Appia, Craig) hatte diese Zentrierung auf das gesprochene Wort und damit den Text des Stückes längst überwunden. Das Theater war, wie oben gezeigt wurde, seit

---

109. Münsterberg 1916, S.59.

110. Hier zitiert nach der Ausgabe Pinthus 1983.

111. Pinthus 1983, S.20.



dem Ausgang der Aufklärung ein Ort der Schaulust geworden. Ein auf den Text und die Materialität der Inszenierung reduziertes Theater dient Pinthus so vor allem als rhetorische Kontrastfolie vor der sich die Gewinne des neuen Mediums um so deutlicher abzeichnen. Im Kino suche der Mensch einen Ort, an dem »die Schwere und Kausalität ... von den Dingen abfallen.«<sup>112</sup> Die wesentlichen Ausdrucksmittel des Kinos (oder terminologisch präziser: des Films) sind für Pinthus daher alle mit einer spezifischen Auflösung und Entkopplung verbunden.

Diese Dissoziation betrifft zum einen den Raum:

»Das erste Ausdrucksmittel des Kinostücks ist das unbegrenzte Milieu.

Das Geschehnis kann sich abspielen im Paradies, auf den Schneefeldern des Himalaya, in einer Spelunke, auf dem orkanzerwühlten Ozean. Das Milieu macht das Geschehnis «interessant», entrückt uns aus der grauhafte[n] Gewöhnlichkeit des Alltags in die Buntheit der Welt.«<sup>113</sup>

Der Raum wird also zum einen durch Entgrenzung aufgelöst und erweitert, und der Betrachter zum anderen aus seinem eigenen in diesen anderen Raum versetzt. In dieser Versetzung gleiche, so Pinthus, das Kino eher der Literatur als dem Theater. Wie im Roman durch den Fluss der Erzählung werden im Film verschiedene Schauplätze und Perspektiven durch die Narration zusammengehalten.<sup>114</sup> Beispiele für diesen Typus waren sowohl der Reisefilm, als auch frühe Formen von Fantasy-Filmen, wie etwa Méliès' *Le voyage dans le lune*.

Das zweite Ausdrucksmittel liegt in einer Manipulation der Zeitachse. Pinthus' Chiffre dafür ist die »Bewegung«:

»Bewegung in doppelter Bedeutung: Bewegung als Geste und als Tempo.

... wir lachen, wenn auf einer Verfolgungsjagd die Menschen plötzlich so schnell zu rennen anfangen, wie wir noch niemals Menschen haben rennen sehen.«<sup>115</sup>

Der frühe Action-Film, also etwa Porters *The Great Train Robbery* von 1903, aber auch verschiedene Spielarten des Dokumentarfilmes<sup>116</sup> waren vor allem eine Auseinandersetzung mit dem Modus Zeit. Von anderen Autoren wurde dieses Moment der Bewegung und damit der Beschleunigung, Unterbrechung und Umkehrung des normalen Zeitlaufes als charakteri-

---

112. Pinthus 1983, S. 22f.

113. Pinthus 1983, S. 25f.

114. Siehe dazu auch Paech 1997a, v.a. S. 29ff., Engell 1995 schreibt »Der erzählerische Fortgang ist es nun, der den Zusammenhalt der Einstellungen sichert.«, S. 128.

115. Pinthus 1983, S. 26.

116. In Muybridges Bewegungsanalysen liegt nicht zuletzt eine der wichtigsten Vorformen des Films.

stisch und potentiell gefährlich für den Zuschauer eingestuft. Gefährlich deshalb, weil dieser »das Geschaute bei dem raschen Ablauf der Geschehnisse auf der Leinwand nicht intellektuell verarbeiten kann.«<sup>117</sup> Hier ist implizit wieder die Dichotomie zwischen Wahrnehmung und Kommunikation angelegt. Die bloße Wahrnehmung ist in der Lage auch schnelle Bewegungen zu erfassen, das auf Kommunikation basierende Verstehen, kann diesem schnellen Fluss der Bilder aber (noch) nicht folgen.

Das dritte entscheidende Ausdrucksmittel des Kinos liegt für Pinthus schließlich in der Variation der üblichen Kausalschemata, es ist der »Trick«:

»Wir fallen in Erregung, wenn wir eine Verknüpfung der Geschehnisse sehen, die wir bisher noch niemals erlebt haben.«<sup>118</sup>

Diese Verknüpfung geht über eine Manipulation der Zeitachse – etwa mit dem Umkehr von Handlungsrichtungen – hinaus, sondern verändert generell das Verhältnis von Ursache und Wirkung, Abgebildeten und Abbildung. Von der Manipulation durch den Trick war also primär die kausale und referentielle Struktur betroffen. Im Film entstand so eine eigene und wachsende Komplexität, da die Zahl der Anschlussmöglichkeiten gesteigert wurde. Diese konnten nicht mehr – wie noch in den frühen Filmen der Lumières – auf eine vorgefundene prä-mediale Ordnung (die »Lebenswelt«) zurückgebunden werden. Insbesondere im frühen nicht-narrativen Kino wird die Ordnung der traditionellen Erzählung zugunsten einer montagehaften Folge von Bildern und Szenen aufgehoben, die der Schnitt scheinbar frei aneinanderfügt. Dies betraf im übrigen nicht nur den einzelnen Film selbst sondern auch die Heterogenität des Programmes in den frühen Kinos insgesamt. Die daraus folgende Überforderung des Publikums kompensierte der »Erklärer«,<sup>119</sup> der damit auch einen Rest von Interaktionsmöglichkeit offenhielt und als Vermittler zwischen Bild und Betrachter keine zu große Distanz aufkommen ließ. Die drei Ausdrucksmittel »unbegrenztes Milieu«, »Bewegung« und »Trick« und die mit ihnen mögliche Auflösung und Rekombination<sup>120</sup> von Raum, Zeit und Kausalität<sup>121</sup> erlauben, das von Pinthus als Chance begriffene freie Spiel mit Themen

---

117. Moreck 1926, S.73.

118. Pinthus 1983, S.26.

119. Engell 1995, S.119.

120. Dazu differenziert und ausführlich Engell 1995.

121. Auch die von Bazin angeführte dreifache Unterteilung der Montage »parallel montage, accelerated montage, montage by attraction« betrifft Raum, Zeit und Kausalität. Vgl. Bazin 1967, S.25.

und Gefühlen, für die er in seinem »Kinobuch« Vorschläge von Autoren in Textform abdruckte:

»Darum wollten die Autoren nicht viel mehr geben als mechanisierte Erfindung und Erregungen des Gemüts. ... Und mischen alles, was im Kino möglich ist, Ernstes und Lächerliches, Schönes und Schauriges; und gerade dem Schrecklichen wird die Ironie mildernd zugesetzt.«<sup>122</sup>

Für diese Mischung unterschiedlichster Momente, ihre Verdichtung in der Form des literarischen Textes, der nur die Idee eines Stückes enthält, die von einem Kinoregisseur erst zum »rührenden Leben« erweckt werden kann, gebraucht Pinthus das Bild des Brühwürfels<sup>123</sup>:

»Und auch der Leser kann in seiner Phantasie diese kleinen Bouillonwürfel zu schmackhaften Suppen auflösen, diese Ereigniskonglomerate in erregende, bunte Träume verwandeln.«<sup>124</sup>

Was Pinthus den in seinem Band versammelten Stücken attestiert, trifft auch für das Kino selbst zu. Es ist der Ort, an dem Filme als hochverdichtete Arrangements von Bildern vom Zuschauer in eine Art innere Wahrnehmung, also Anschauung, verwandelt werden. Die im Film zur Form gewordenen Bilder lösen sich wieder auf und werden durch den Betrachter in eigene Erlebnis- und Erfahrungshorizonte übersetzt. Der Sinn des Kinos liegt daher nicht in der Referenz auf eine außerhalb desselben liegende Wirklichkeit oder einen dem Film als Vorlage dienenden Text, der nur noch zu bebildern wäre, sondern in dieser Emergenz einer eigenen »Möglichkeitswelt«<sup>125</sup>, die vom Zuschauer erlebt werden kann<sup>126</sup>.

Die kulturkonservative Kritik am Kino, das als »Zeitvertreib und Nervenpeitsche einer entgötterten und ehrfurchtlosen Welt«<sup>127</sup> angeprangert

---

122. Pinthus 1983, S. 27

123. Zu einer anderen Verwendung dieses Bildes vom Brühwürfel im Zusammenhang mit dem Film, siehe: Engell 1992, S. 9ff.

124. Pinthus 1983, S. 28.

125. So Engell: »... es geht um den Aufbau einer eigenen Möglichkeitswelt, die ihren Abschluß nur durch eine neue, weitere Möglichkeitswelt erwarten kann, die dann ihrerseits wieder nur im Film möglich ist. So löst sich der Film von den Sinnstrukturen der unmittelbar erfahrenen Außenwelt ab, ohne die Beziehung auf sie zu verlieren und stellt den Filmbesuch auf Filmerfahrung.« Engell 1995, S. 146.

126. Für Kittler ist das Kino damit ein »psychologisches Experiment unter Alltagsbedingungen, das unbewusste Prozesse des Zentralnervensystems aufdeckt.« Und es unterscheidet sich damit von den traditionellen Künsten, schreibt Kittler mit Rekurs auf Münsterberg: »Traditionelle Künste dagegen wie das Theater ... unterstehen Bedingungen einer Außenwelt, deren Nachahmung sie sind: Raum, Zeit, Kausalität.« Kittler 1987, S. 240.

wird, richtete sich daher nicht oder zumindest nicht allein wie bei jedem neuen Medium gegen die Inhalte sondern vor allem gegen die medialen Effekte und dispositiven Bedingungen des Kinos. Seine Zugehörigkeit zur modernen »Massenkunst« werde – so die Kritik – schon allein durch seine ungenügende Abschirmung von der Straße als der »eigentliche(n) Welt des Massenmenschen« überdeutlich:

»... das Kino gehört zur Straße. Die Theater sind durch Vorräume und Gänge von der Straße getrennt, Türen schließen ihre feierliche Stille ab gegen das laute Draußen, und man betritt sie, festlich gestimmt und gehoben, wie eine andere Welt. Das Kino ist aber meist durch nichts als eine einzige Wand von der Straße geschieden; man betritt es unmittelbar wie einen Laden, in dem Waren feil sind, man betritt es mit vom Tumult der Straße erregten Nerven, mit von grellen Affichen geblendeten Augen, mit vom Alltag stumpfer und dumpfer Seele; man tritt über eine Schwelle und befindet sich in einem Raum, der trotz seiner vier geschlossenen Wände dennoch Öffentlichkeit ist, und in diesem Raume taucht man unter in einer Menge, die nur Auge ist.«<sup>128</sup>

Zu einem Zeitpunkt (1926) da der Film längst in den Kinotheatern, ja Kinopalästen, heimisch geworden war, kritisierte Moreck das Kino auf Grund der zu großen Nähe zur Straße, also ob es noch das Ladenkino von 1906 sei. Die Differenz zur Kunstform des Theaters wurde also nicht nur durch die fehlende Beziehung zum literarischen Text, bzw. gesprochenen Wort, sondern hier durch eine andere räumliche Organisation der Vorführung markiert. Wie Pinthus setzte Moreck den Film in Beziehung zum Traum, in dem Raum und Zeit aufgelöst und entmaterialisiert werden. Im 18. Jahrhundert wurde genau dies, auch hier wiederholt sich Mediengeschichte, dem Theater attestiert, von keinem Geringeren als Friedrich dem Großen<sup>129</sup>. Diese »Traumatmosphäre« sei Resultat der Projektion des Films:

»Das Gespensterspiel eines bleichen hastigen Nacheinandens von Dingen und Vorgängen beginnt. Das Wirkliche ist körperlos geworden, aber es lebt im Raum und doch nicht im Raum. ... Der Mensch träumt im Kino, ohne zu schlafen.«<sup>130</sup>

Der Traumzustand werde schon durch »die Art der Vorführung, abgesehen vom Inhalt« erreicht, durch »huschende, zuckende, zappelnde Bilder der Flimmerwand«. Dadurch verliere man, behauptet Moreck, die »Ste-

---

127. Moreck 1926, S. 69.

128. Moreck 1926, S. 69.

129. Vgl. Schneider 2000, S. 19f.

130. Moreck 1926a, S. 74.

tigkeit der Vorstellungsfolge«, die »logische Folge eines durchgehenden Gedankens« und gebe sich dem »trüben Genuss der Affekte«<sup>131</sup> hin. Hier klingt die bereits zitierte »Wirkung auf menschliche Seelen«<sup>132</sup> an, die Nietzsche dem Theater Wagners attestiert hatte. Diese Wirkung erreicht das Kino in den Augen der Zeitgenossen aber auf eine neue, und andere Weise als die tradierten Kunstformen. Während diese ein gewisses Maß an »Muße und Willensanspannung« verlangen, sei dies beim Kino nicht erforderlich:

»Es wirkt mit so starken Mitteln, daß selbst erschlafte Nerven aufgepeitscht werden, und die schnelle Folge der Ereignisse, das Durcheinander von verschiedenartigen Dingen lassen keine Langeweile aufkommen.«<sup>133</sup>

In Frage steht also der Modus der Kopplung, den das Kino in seiner historischen Entwicklung jeweils erreicht. Wie war das Dispositiv beschaffen, in dem diese Kopplung möglich wurde? Sind die »starken Mittel« nur die des Filmes (Licht, Bewegung, Montage, später Ton und Farbe)? Wie hat das Dispositiv diese medialen Wirkungen des Films ermöglicht, verstärkt oder aber auch kompensatorisch korrigiert, in dem es Funktionen übernahm, die das Filmangebot selbst nicht zu leisten vermochte? Dabei bleibt zunächst offen, welche Codierung den Filmbildern unterstellt wird. Geht es um ein immer wieder *neue Unterhaltung* versprechendes Massenmedium, um die Konditionierung von *Zahlungen* im Wirtschaftssystem, oder die Präsentation der Filme als *gestaltete Kunstwerke*? Diesen Fragen soll im folgenden zunächst in einer historischen Darstellung und dann in einer systematischen Analyse des Dispositivs nachgegangen werden.

Wie allgemein bekannt, fanden die ersten Filmvorführungen nicht in einem Theater, sondern in einem Varieté statt. Die Filmvorführung war hier – und blieb es in den folgenden Jahren – nur eine von vielen unterhaltenden Programmpunkten. Sichtbar war nicht allein das projizierte Bild, sondern der gesamte bildgebende Apparat. Die Attraktion lag daher vor allem in der Fähigkeit dieser apparativen Anordnung, bewegte Bilder, die zuvor mit der Kamera aufgenommen worden waren, wiederzugeben – also in einer speziellen Form von Mimesis.<sup>134</sup> Die schiere Möglichkeit dieser technische Verfertigung faszinierte und verblüffte die Zuschauer. Denn die gezeigten Szenen waren oft genug einfache Alltagsereignisse, die als

## Die Geburt des Kinos

---

131. Moreck 1926, S. 69f.

132. Nietzsche 1988b, S. 481

133. Altenloh 1914, S. 56.

134. Vgl. Zielinski 1989, S. 78.



Abb. VII-14: Wintergarten in Berlin.

solche kaum zu unterhalten vermochten: etwa einfahrende Züge. Der Projektor nahm in diesem Arrangement dabei stellvertretend die Position ein, die vorher die Kamera innehatte, diese so in eigenartiger Weise vertretend und bezeugend. Nicht das Bild stand im Mittelpunkt sondern die neuartige Apparatur, welche in der Lage war, Bewegung wiederzugeben. Bei aller Faszination, die einzelne Bilder offenbar auszulösen vermochten, blieb das Medium ein kaltes im Sinne McLuhans:

»Es bot Kurzweil, schnelle oberflächliche Zerstreuung, im Konzert mit anderen, ähnlich strukturierten, Offerten der entstehenden Kulturindustrie. Der Objektcharakter der medientechnischen Anordnung war offensichtlich und bot keinen Raum für die totale Imagination.«<sup>135</sup>

Das Publikum der Variété-Theater war in diesem Rahmen nicht bereit, sich ausschließlich in die noch dazu lichtschwachen und kurzen Filmsequenzen zu vertiefen. Es war gewohnt, sich während der Aufführungen zu unterhalten, direkt auf das Geschehen auf der Bühne zu reagieren und sich wie im barocken Theater selbst als Teil der Inszenierung zu artikulieren. Auch die Verdunklung des Zuschauerraums war nicht üblich und wurde als störend empfunden.<sup>136</sup> Zudem waren diese ersten Aufführungen nicht an einen festem Ort gebunden, die Vorführer zogen mit ihren Apparaten von Stadt zu Stadt und führten ihr bescheidenes Repertoire in wechselnden Kontexten auf. Beim Publikum konnten sich so keine stabilen Programmverfahren und -erwartungen ausbilden – oder anders ausgedrückt, es konnte sich noch gar kein Filmpublicum etablieren, da die Rezeptionsmöglichkeiten zu verstreut und disparat waren. Der Referenzrahmen war vielmehr unspezifisch das allgemeine Jahrmarkt- oder Variété-Programm, in dem der Film nur eine von verschiedenen technikbasierten Unterhaltungsformen war. Durch diese fehlende Redundanz differenzierte sich auch noch kein eigenes Medium Film aus. Die Bildformen waren noch zu stark an das Theatermodell angelehnt, und hatten in ihrer Präsentation noch kein stabiles Dispositiv gefunden, das sie hinreichend von anderen (Variété, Zaubertricks, Laterna Magica, ...) abgrenzte. Der filmzeigende Apparat wurde im materiellen wie im diskursiven Sinn in vorhandene Räume, mit ihren Rezeptionsmöglichkeiten und -erwartungen eingefügt, er schuf

135. Zielinski, 1989, S.70.

136. Zu den ersten Aufführungen Skladanowskys in Berlin siehe etwa Hickethier 1996, S.365.

sich noch keinen eigenen Raum. Ein Indiz dafür ist zudem, dass die technisch möglichen längeren Filme zunächst die absolute Ausnahme bildeten, da sie sich nicht in das kurzweilige Programm des Varietés einfügen konnten. Beispiele, wie längere Aufzeichnungen von Boxkämpfen oder anderen Tagesereignissen blieben daher die absolute Ausnahme<sup>137</sup>.

Auch das Ausstattungsprogramm dieser Räume behinderte in seiner Üppigkeit die Konzentration auf die Projektion des Films. Die frühen Formen der Filmverbreitung – dazu zählen auch Wanderkinos, die in Zelten untergebracht, die Jahrmärkte bereisten – kann man daher auf Grund dieser zeitlichen und räumlichen Varianz, von der folgenden Phase unterscheiden. Corinna Müller hat dafür das Schema ambulanz/stationär vorgeschlagen.<sup>138</sup>

Dazu kamen zunächst aufgrund der hohen Kosten und der teilweise schlechten technischen Qualität eine nur zögerliche Markteinführung und die Konkurrenz zu anderen Angeboten in den Varietés.<sup>139</sup> Von einer konzentrierten Rezeption kann daher weder während der einzelnen Vorführungen noch generell die Rede sein. Damit war weder auf der medientechnischen Ebene eine ausreichende Kopplung an das Bewusstsein der Betrachter, noch auf der kommunikativen Ebene die strukturelle Kopplung mit dem Kunst- oder Wirtschaftssystem etabliert. Es existierte noch kein Verleihsystem, sondern die Filme wurden weitgehend von den Produzenten selbst vorgeführt. Ebenso begann sich erst zögerlich eine eigene Filmkritik zu entwickeln. Die Unsicherheit im Verhältnis zum neuen Medium spiegelt sich außerdem in der Vielzahl der Bezeichnungen, die der Film und die Spielstätten in diesen frühen Jahren erhielten. Es bedurfte nicht nur einer weiteren Entwicklung des Mediums Film sondern auch externer Rahmensetzungen, um die notwendige Redundanz und Kopplung zu erreichen.

Solche Rahmensetzungen werden ab etwa 1905 erstmals durch das Ladenkino etabliert, die in Geschäftshäuser entweder in der Art eines Ladens oder eines Saales eingebaut waren. Interessanterweise fanden frühere Versuche Filmvorführungen in das Panorama zu integrieren, etwa das Cinéorama von Grimoin-Sanson 1900 in Paris, keine Fortsetzung. Das vor allem auf die Wiedergabe von Bewegung geeichte Medium Film und das totalisierende,



137. Ein 1901 in Hamburg gezeigter Bericht über einen Trauerzug wurde mit 970m (ca. 30min?) 10 Jahre lang nicht übertroffen. Vgl. dazu Müller 1998, S.46.

138. Müller 1994, S.301.

139. Müller 1994, S.301f.

Abb. VII-15: Ladenkino um 1906.

## »Schauplätze«

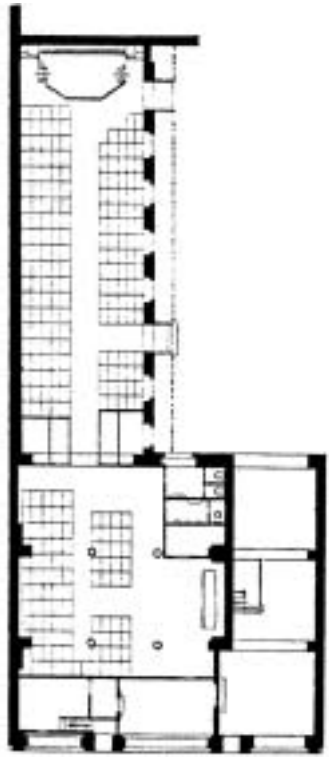


Abb. VII-16: Grundriss eines Ladenkinos (nach 1905)  
Der Zuschauerraum entsteht durch die Zusammenlegung mehrerer Räume, in die Einbauten eingefügt werden. Die seitliche Befensterung und das fehlende Foyer sind Zeichen für die schwache Abschirmung.

Raum und Zeit still stellende Dispositiv Panorama waren offenbar inkompatibel.<sup>140</sup> Verweist der Typus des Ladenkinos fast explizit auf den Warencharakter der Bilder, schließt der Saaltypus an andere Unterhaltungsformen, wie Varieté, Theater und Tanz an. Offenbar gab es daher nach wie vor auch Mischnutzungen, wie im Mozartsaal in Berlin. Kennzeichnend für beide Formen ist eine große Offenheit, sowohl in temporaler als auch in sozialer und etwas abgeschwächt auch in räumlicher Hinsicht. Das Programm (eine lose Folge von Kurzfilmen) wurde fortlaufend gegeben, das heißt es existierten kein fester Beginn und kein Ende. Man konnte gehen und kommen, wann man wollte. Jeder, der Eintritt bezahlte, wurde eingelassen. Es gab keine Reglementierung in Bezug auf Kleidung und auch gesetzlich vorgeschriebene Altersgrenzen wurden offenbar sehr großzügig ausgelegt. Ebenso wenig erforderte das Programm, im Gegensatz zu dem des Theaters, Vorkenntnisse etwa im Hinblick auf Stoff oder Darstellungskonventionen. In den nicht belüfteten Räumen wurde zudem eifrig geraucht und es gab einen lebhaften Schankbetrieb. Die gezeigten Filme wurden von einem Erklärer kommentiert und live auf dem Klavier oder Harmonium begleitet. Diesen status nascendi des Kinos beschreibt ein zeitgenössischer Autor:

»... einen kleinen Verschlag für den Operateur, in irgendein verfügbares Eckchen eingebaut; gegenüber an der Kurzwand die prall angespannte Bildleinwand, davor ein kläffendes Klavier und vielleicht auch noch ein quäkendes Harmonium für Todesfälle; ferner ein kleines Büffet, die möglichst engen Klappstuhlreihen und einen kleinbürgerlichen Kleiderschrank als Kassenraum neben dem Eingang. Nun noch eine glänzende Beleuchtung über diesem Eingang mit – dem Schwierigsten der ganzen neuen Industrie –: dem neuen Namen des Hauses, darunter ergreifende, bunte Plakate, – und siehe: das Kinotheater war geboren.«<sup>141</sup>

In Schliepmanns Sätzen wird deutlich, dass sowohl die bilderzeugende Apparatur, also sowohl der Projektor als auch die Leinwand sich im selben Raum wie die Zuschauer befinden. Die materiellen Bedingungen der Bilderzeugung sind deutlich sichtbar: »die prall gespannte Leinwand«. Diese stellt nicht – wie ein Fenster – eine Öffnung in einen anderen Raum dar, sondern gleicht eher einem an der Wand hängenden Bild. Der Innenraum eines Kinos in Weimar zeigt dies ganz deutlich, neben anderen gerahmten Bildern an den Wänden gibt es auch die Leinwand (siehe Abb. VII-17). Es überwiegen also die illusionshemmenden Momente. Es existiert nur ein rudimentäres Foyer, dass aber durch seine Beschränkung auf die notwen-

140. Siehe dazu Oettermann 1980, S.70.

141. Schliepmann 1914, S.8.



digen Funktionen keine dispositive Trennung zwischen Straßenraum und Zuschauerraum herstellt. Die Konzentration lag nach wie vor nicht allein auf der Vorführung der Filme, sondern wurde durch Bewirtung und allgemeine Unterhaltung begleitet. Auffällig ist die stark gestreckte Proportion der Räume, diese ermöglichte eine schwache Differenzierung zwischen Zuschauern, die auf den vorderen Plätzen konzentriert den Vorführungen folgten und im hinteren Teil möglicherweise zerstreuter die Aufführung betrachteten und sich eher anderen Aktivitäten hingaben. Es existierte auf jeden Fall keine Trennung in verschiedene Sitz- und Platzqualitäten wie im Theater.

Eine gravierende Änderung gegenüber der frühen Phase war nun die Ortsfestheit. Offenbar wurden durch die Vorführer alle nur geeigneten Plätze bis hin zu Wohnräumen okkupiert.<sup>142</sup> Nicht ein Anbieter zog mit seinem Programm durch die Städte, sondern das Programm wechselte an einem festen Ort. In diesem Wechsel lag nun aber eine Stetigkeit: was immer auch gezeigt wurde, es war vor allem Film und bot einen stabiler werdenden Rahmen von Konventionen. Der Kinobesuch konnte nun zur Gewohnheit werden. Seherfahrungen und damit –erwartungen bildeten sich heraus. Mit dem stationären Kino entstand in ersten Ansätzen auch die Möglichkeit, das Anbieter sich in der Gestaltung des Programmes, der Preise oder der Ausstattung des Hauses voneinander unterschieden.<sup>143</sup> Damit wurde eine gewisse Varianz geschaffen, die über den Film als solchen hinausging, sondern dessen Kontextierung betraf. Eine Varianz, die für die Durchsetzung ökonomisch erfolgreicher Modelle notwendig war. Ein weiterer Fortschritt der Ladenkinos gegenüber den »ambulanten« Vorgängern war außerdem die Möglichkeit mit dem eigenen Schaufenster- und Eingangsbereich eine permanente Werbe- und Informationsfläche zu etablieren.

Doch schafft es auch das Ladenkino nicht, dem Film einen angemessenen Rezeptionsraum zu bieten. Vor allem die ungeordneten Verhältnisse im Zuschauerraum führten im übrigen (neben der Art des Programmes) zu der gleichen Kritik, wie 100 Jahre zuvor in Bezug auf das Theater geäußert wurde. Man kam zu spät und ging zu früh, lief während der Vorführung umher, unterhielt sich laut mit anderen Besuchern. Schankbetrieb



Abb. VII-17: Scherffs Lichtspielhaus in Weimar.

142. Zielinski sieht in der Einfachheit und Enge der ersten Ladenkinos eine Anlehnung an die privaten Ambiente der Besucher: »Die schlauchartige Architektur dieser frühen Kinoräume mit ihren engen Stuhlreihen bedeutete in gewissem Sinne eine Fortsetzung der privaten Erlebnissphäre in öffentlicher Umgebung.« Zielinski 1989, S.76.

143. Für Mannheim siehe etwa Altenloh 1914, S. 50.

## »Schauplätze«

und Prostituierte sorgten für zusätzliche Ablenkung.<sup>144</sup> Zur Überwindung dieser Zustände wurden in beiden Fällen ähnliche Maßnahmen ergriffen. Damit wurde in Anlehnung an eine spezielle Form des Theaterdispositivs das Kinodispositiv entwickelt, um mit diesem, bis heute durch alle Krisen kanonischen Typus, auch den klassischen Film zu ermöglichen. In dieser Perspektive warteten die neuen (oder besser alten, weil dem Theater entlehnten) Räume auf den ihnen gemäßen Film:

»... die „mit größtem Komfort und künstlerischem Raffinement ausgestatteten ›Lichtbühnen‹“ wirkten ein wenig wie leere Austern, die nach der Perle des Langfilmes geradezu zu rufen schienen, ...«<sup>145</sup>

Der entscheidende Schritt zum Kino-Dispositiv wurde vollzogen, als die eigene Gebäude ausschließlich für Filmvorführungen etabliert wurden. Kurz nach 1910 wurde in Berlin das erste freistehende Kinotheater – das Cines am Nollendorfplatz – gebaut (Abb. VII-18). Damit wiederholte sich eine Entwicklung, die beginnend im 18. Jahrhundert auch das Museum und das Theater vollzogen, als sie sich aus den Schlosskomplexen emanzipierten und zu eigenständigen Bauaufgaben wurden. Nur war der Ursprungs- oder Anlehnungskontext<sup>146</sup> aus dem sich das Kino emanzipierte, nicht das politische System mit seiner Herrschaftsarchitektur sondern das ökonomische mit seinen Zerstreungsorten. In den neuen Kinotheatern wurde der Raum der Präsentation in ein Ensemble von Räumen eingefügt, das den Betrachter auf den Besuch einstimmte, und nicht nur wie beim Ladenkino, dem unbedingt technisch Notwendigen folgte. Erst hier gelingt

erfolgreich die Kopplung des Bewusstseins des Zuschauers mit dem filmischem Diskurs. Außerdem wurde dieser Raum selbst konsequent so gestaltet, dass der technische Vorgang der Projektion gegenüber seiner ästhetischen Wirkung weit zurücktrat. Damit war eine konsequente Orientierung des Publikums auf den Film verbunden, welches nun gebannt, konzentriert, gefesselt der Filmvorführung folgte. Aber diese Disziplinierung erfolgte nicht durch Zwang sondern durch Komfort und eine angemessenen Ausstattung. Die Referenz dafür war das etablierte Theater, wie über die Biophon-Theater Messers zu lesen war:



Abb. VII-18: Das Cines am Nollendorfplatz in Berlin

144. Für das Theater vgl. Meyer 1998, S. 162.

145. Müller 1994, S. 182.

146. Zum Begriff der Anlehnung KdG, S. 405.

»Schon die ersten Theater dieser Gesellschaft waren Institute, die die Bezeichnung ›Theater‹ im wahren Sinne des Wortes verdienten, ... (alle) mit gleicher vornehmer Einfachheit und geschmackvoller Eleganz eingerichtet.«<sup>147</sup>

Die Leinwand wird auf eine Bühne verlegt, und ist nicht mehr nur auf eine Saalwand aufgespannt. In dem zitierten Artikel wird dies als Neuerung besonders erwähnt. Auch die Bestuhlung mit »Klappsitzen« wird als Fortschritt betont. Dazu kommt die Verwendung hochwertiger und eleganter Materialien für Fußböden (Linoleum), Wände (Linkrusta – auch eine Art Linoleum) und der Einsatz von geschmackvollen, ungemusterten Tapeten und weiße und goldene Details. Der Artikel beschreibt auch die Beleuchtung, die »unsichtbar montiert [wurde], so daß nur der Reflex, von der weißen Decke zurückgeworfen, den Raum erhellt.«<sup>148</sup> Der technische Apparat wird verborgen und in ein ästhetisches Gesamtkonzept eingefügt, das den Besucher auf den Film einstimmt, und die Umgebung ausblendet. Hervorgehoben wird auch die Einrichtung einer Garderobe, mit der die Trennung zwischen Straße und Saal durch das Ablegen der Kleidung verstärkt wird. Bezeichnend ist, dass in den USA, in der diese Entwicklung zum Saalkino bzw. Kinotheater offenbar erst etwas später einsetzte, frühe Monumentalfilme wie etwa »Quo Vadis« und »Cabiria« 1913/14 nicht in den Nickelodeons sondern in Theatern aufgeführt worden.<sup>149</sup>

Mit der neuen räumlichen Organisation wurde auch ein anderer Zeitmodus etabliert. Statt der nur etwa 10 Minuten langen Kurzfilmprogramme der Ladenkinos etablierte sich ein Kurz-Langfilm-Mischprogramm, das etwa eine Stunde dauerte.<sup>150</sup> Ein narrativer Hauptfilm war der Kern dieses Programms. Durch den Monopolverleih waren nun auch Premieren<sup>151</sup> dieser Langfilme möglich, die als besonderes Ereignis beworben werden konnten und die entsprechende Aufmerksamkeit in der begleitenden Presse fanden. Als Standard etablierte sich der – bis heute übliche – wöchentliche Wechsel. Ein schnellerer Programmwechsel erschien nun als unruhig und wurde kritisiert:



Abb. VII-19: Innenraum des Biophon-Theater, Potsdamer Strasse, Berlin.

147. E. Tadsen: Wanderungen durch die Kinematographentheater Kölns. In: Der Kinematograph, Nr. 123, 5.5.1909; hier zit. nach Müller 1994, Endnote 169, S. 262.

148. Ebenda.

149. Siehe dazu Rother 1998, S. 376f.

150. Zur Programmstruktur siehe ausführlich Müller 1998, S. 45.

151. Vgl. Müller 1994, S. 129.

»Der mehrmalige Programmwechsel wöchentlich degradiert das Kinotheater zur unruhigen Wartehalle, ... Mehrmaliger Programmwechsel ist Kientopp, einmaliger Wechsel bedeutet Lichtspieltheater.«<sup>152</sup>

Auch hier wird, wie im Falle Morecks, die Differenz zwischen schlechtem »Kientopp« und gutem »Kinotheater« nicht mit den gezeigten Inhalten, sondern den unterschiedlichen zeitlichen Modi der Präsentation begründet. Die Differenzierung des Zuschauerraums in verschiedene Preiskategorien ermöglichte darüber hinaus eine soziale Differenzierung und damit die Ansprache unterschiedlicher Zielgruppen innerhalb einer Vorführung. Denn vorher war es für bestimmte Schichten offenbar ein Problem, sich in eine der »Das lebende Bild« genannten Lasterhöhlen zu begeben. Erst in diesen neuen »Theater«-Räumen war es möglich, Filme wie »Quo Vadis« oder »Birth of a Nation« in der notwendigen Ruhe und vor einem genügend breiten und gebildeten Publikum zu zeigen. Kurt Pinthus schreibt etwa in seinen Erinnerungen im Zusammenhang mit der Deutschland-Premiere von »Quo Vadis«, die im April 1913 stattfand:

»Das Kino, einst in Vorstädten und kleinen Sälen emporwuchernd, prätendierte also, gesellschaftsfähig geworden zu sein. Wie zu Eröffnung eines wirklichen Theaters oder zu einer Pariser Vor-Premiere wird zunächst vor einem geladenen Publikum gespielt. Während man sich also am Abend zur Kinovorstellung umzieht, denkt man bei sich: Der Kino bemüht sich durchaus das Theater nachzuahmen.«<sup>153</sup>

Die neuen Kinotheatern erzielten damit nicht nur Reichweitengewinne, vor allem ermöglichten sie die Entwicklung des Films zu einem Erfolgsmedium. Denn dieser ist nun nicht mehr ein bloß ein Verbreitungsmedium, das dazu dient, die in anderen Medien (Theater) oder in Alltagserfahrungen gewonnenen Selektionen einem größeren Publikum vorzuführen, sondern er selbst entwickelt sich zu einem Medium, das eigene Selektionen (also Formen) anbietet, Selbst- und Fremdreferenz unterscheidet und Codierungen aufbaut.<sup>154</sup>

Betrachtet man die Entwicklung des Kinos von den Jahrmärkten mit ihrem Chaos an Attraktionen und Vergnügungen über die Ladenkinos bis hin zu den tempelartigen Bauten wie dem Cines so ist eine Parallele zur

---

152. A.: Anständige Reklame an der Theaterfront. – Kein mehrmaliger Programmwechsel. In: Bild und Film, Nr. 11/12, 1912/13 (1913), S.276.; zit. nach Müller 1994, S.46f.

153. Kurt Pinthus, Der Zeitgenosse, Marbach, 1971, S.175; hier zit. nach: Rother 1998, S.377

154. Engell 1995, S.27ff; Allerdings bleiben in Deutschland Kino und Theater zunächst eng verbunden, was sich etwa an den gemeinsamen Stars zeigen lässt. Siehe dazu: Hicethier, Knut: Theatervirtuosinnen und Leinwandmimen. Zum Entstehen der Stars im deutschen Film. In Müller/Segeberg (1998), S.333-357.

Entwicklung der Orte des Warenverkaufs unübersehbar<sup>155</sup>. Diese begannen als Marktplätze und Basare, fanden ihre Fortsetzung in tiefen mit Waren vollgestopften Läden und mündeten schließlich in den »Tempeln der Kauflust« mit sakralen Dimensionen und inszenierten Warenwelten.

Die zugrundeliegenden Prozesse und Strukturen sind offenbar die gleichen. Zum ersten bedarf der schnelle Umschlag von Waren bzw. Filmen der dispositiven Ordnung, die die Wahrnehmung und Selektion des Angebotes sichert. Zweitens vollzieht sich in beiden Bereichen die Trennung von Produktion, Distribution und Präsentation des Angebotes. Das anonym werdende Publikum und der Abbau von sozialen Exklusionen erhöhen die Reichweite des Angebotes erheblich und führen zugleich zu einer Reduktion von interaktionsgestützten Angebotsformen. Schließlich erfolgt die Preisdifferenzierung in beiden Fällen häufig nur noch über das »Ambiente« der Ware bzw. des Films.

Offenbar vollzog sich innerhalb von nur etwa 10 Jahren, von 1900 bis 1910 ein gravierender Wandel, der nicht nur den Film als Medium ermöglichte sondern vor allem den Modus seiner Wiedergabe betraf. Nur in dieser Wiedergabe wurde er zum anschlussfähigen Ereignis. Altenloh hat diesen Wandel zum prächtigen auch bürgerliche Schichten ansprechenden Kinotheater in ihrer frühen Kino-Soziologie sehr knapp zum Ausdruck gebracht:

»Selbst die Bilder wirken in dieser Umgebung nicht mehr als dieselben wie im unwirtlichen und ungemütlichen Vorstadtkino.«<sup>156</sup>

Deshalb sollen im Folgenden die konstitutiven Aspekte des Kino-Dispositivs näher untersucht werden.

Unübersehbar ist, dass der Grad der Abschirmung der Filmvorführung in der Phase der Etablierung des Kinos ständig zunimmt. Die Vorführräume der Ladenkinos und Varieté-Aufführungen waren oft kaum von der Straße getrennt. Ein kleines Foyer, das nur die notwendigsten Einrich-

## Das Kino-Dispositiv

---

155. So etwa auch, allerdings ohne die historische Entwicklungsthese, sondern auf das gleichzeitige Erscheinen abhebend und die gemeinsame »montagehafte syntaktische Struktur« betonend, Zielinski 1989, S.78f. Zur Parallele von Film und Ware siehe Paech 1997a, S.56ff.

156. Altenloh 1914, S.19. Der Erfolg des Kinos liegt für sie daher nicht nur im Wandel des Mediums sondern auch im Wandel des Dispositivs begründet. Der Erfolg trat erst dann ein »... als das Sensationsdrama eine einschneidende Wendung in der Filmdarstellung brachte und als die Lichtspieltheater aus den dumpfen engen Räumen in luxuriöse und behaglich ausgestattete Räume verlegt wurden. Diese beiden Momente sind ausschlaggebend für die Stellung geworden, die der Kino heute einnimmt.« a.a.O., S.49f.

## »Schauplätze«

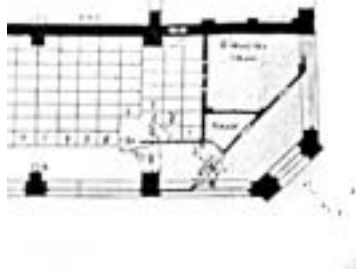


Abb. VII-20: Eingangssituation eines typischen Ladenkinos.



Abb. VII-21: Eingang eines Ladenkinos mit Werbeflächen.

tungen, wie Kasse und Garderobe aufnahm, war der einzige Raum, der sich zwischen den meist ladenartig geöffneten Eingang und den Zuschauer-raum schob (Abb. VII-20).

Dieser Raum wirkte in keiner Weise als Filter zwischen der belebten Straße und dem Vorführraum. Der Saal hatte oft noch Fenster, die mühsam verdunkelt werden mussten. Die Fassade des Kinos unterscheidet sich kaum von denen anderer Geschäfte, die Plakate und Schriftzüge könnten ebenso für andere Waren werben. Das Kino fügte sich damit bruchlos in die Einkaufstraßen ein. (Abb. VII-21).

Beides ändert sich radikal mit den freistehenden Kinobauten. Ausgedehnte und sorgfältig gestaltete Foyer-Bereiche schaffen jetzt eine Übergangszone, die einen Filter zwischen Straße und Kinoraum bildet und mit bestimmten Elementen auf den Kinobesuch vorbereitet. Es dominieren dabei weniger figürliche Darstellungen, als vor allem Lichtinszenierungen und Spiegelarrangements. Ein Blick in das Foyer des Cines zeigt einen solchen transitorischen Raum (Abb. VII-22). Seine Grenzen werden durch die Spiegel aufgelöst, das Publikum in diesen verdoppelt, und das Sehen und Gesehenwerden inszeniert. Alles ist in ein raffiniertes Halbdunkel getaucht, in dem sparsam eingesetzte Beleuchtungskörper die Akzente setzen.

Von außen strahlten die neuen Kinobauten eine fast sakrale Distanz aus (Abb. VII-23). Die Mauern sind nicht von Fenstern durchbrochen, statt des Schaufensters der Ladenkinos dienen aufwändig gestaltete Portale als Eingang. Deutlich symbolisieren

diese Grenzziehungen eine Sinndifferenz zwischen der alltäglichen Realität und dem Raum des Kinos. Die im Ladenkino noch gesuchte Integration in den allgemeinen Zeichen- und Warenumschlag, wie im Variété oder im Kaufhaus, verschwindet nun. Der Versuch, stattdessen den Kunstcharakter des Gezeigten zu betonen, ist unübersehbar.

Diese räumliche Abschirmung zeigte auch unmissverständlich an, dass bisherige Gewohnheiten des Publikums nun nicht mehr möglich sind. Man durfte nicht mehr in ein Programm an beliebiger zeitlicher Stelle einsteigen. Nicht nur der aufkommende Langfilm machte dies unmöglich, auch die aus mehreren Filmen bestehenden Programme der Kinotheater hatten eine klare geordnete zeitliche Struktur, mit einer auf den Premierenfilm als Höhepunkt zusteuern den Folge von aktuellen, dokumentarischen und unterhaltenden Kurzfilmen, die einen bestimmten Anfang zwingend definierte, der durch akustische Zeichen und – in beson-

ders Fällen – auch durch eine musikalische Overture markiert war. Als Beispiel diene der folgende Bericht von einer Premiere im Mai 1913 im Berliner Admiralstheater:

»Das Glockenzeichen.(...) Die Overture zu ›Figaros Hochzeit‹, die den Abend einleitet, steigert noch die Premierenstimmung, in der sich das festlich gestimmte Publikum befindet.«<sup>157</sup>

Das Publikum hat sich also nicht aus Zerstreuung in das Kino begeben, um sich flüchtig zu unterhalten, sondern befindet sich in gespannter Erwartung, die durch eine rein akustische Darbietung (Musik) bei geschlossenem Vorhang noch gesteigert wird. Das folgende Programm erinnert in seiner Struktur eher an heutige Fernsehangebote. Bedeutsam ist dabei, dass der Betrachter von der Wiedergabe realer Tagesereignisse, über Dokumentationen hin zu fiktionalen Stoffen in drei Schritten aus seiner Lebenswelt geführt wird:

»Das Programm setzt mit aktuellen Ereignissen der Zeit ein. Die Ankunft des Zaren in Berlin, die mittags erfolgt, ist bereits am Abend auf der Leinwand zu sehen; eine Berichterstattung, die an Schnelligkeit kaum von den Extrablättern der Zeitungen übertroffen werden kann. Die nächsten Nummern des Spielplans bringen das interessante Studienbild ›Indien, das Land der Märchen‹ und das vielbeachtete Lustspiel ›Wenn zwei sich streiten‹.«<sup>158</sup>

Und schließlich wird die Hauptattraktion geboten, ein Langfilm, in diesem Fall der »Autorenfilm ›Eva‹, mit Henny Porten in der Titelrolle.« Der Kunstcharakter des Angebotes wird besonders betont, es ist ein »Autorenfilm« und die Hauptdarstellerin wird benannt.

Das Programm der Kinos war nun keine freie Sequenz mehr, deren einzelne Elemente vom Betrachter ausgewählt werden können. Diese Selektion war im frühen Kino ja nicht nur durch das Betreten bzw. Verlassen des Raumes möglich, sondern auch durch die selektive Zuwendung der Aufmerksamkeit zu anderen Unterhaltungsformen (dem Gespräch mit dem Nachbarn, dem Alkoholkonsum, etc.). Dies war nun nicht mehr möglich oder widersprach zu-



Abb. VII-22: Das Foyer des Marmorhauses in Berlin.



Abb. VII-23: Das monumentale Eingangsportal des Cines.

157. Bofinger, Alfred: Premiere im Admiralstheater. »Eva«. Schauspiel in vier Aufzügen von Richard Voß. In: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 5, 1913, S. 51. Zit. nach Müller 1994, S. 188.

158. Ebenda.

mindest dem neuen Schema. Das Programm in seiner Dramaturgie, also der durch den Vorführer gesetzten Auswahl und Reihenfolge und erst recht der narrative Langfilm, erforderten gleichbleibende Aufmerksamkeit. Die perfektionierte und dem Theater entlehnte Abschirmung gewährleistete diese, indem sie für ein Umschalten aus dem »Alltagsmodus« sorgte.

Diese Abschirmung war auch ein Zeichen beginnender Selbstreferentialität. Ein eigener modaler Raum entstand, der nicht der mediale Raum des Filmes (also der Leinwandbilder) war, sondern diesen erst ermöglichte. Auch der zerstreute Blick auf ein Bild eröffnet noch nicht dessen Raum als Kunstwerk, dazu bedarf es eines Wahrnehmungsmodus, der etwa im Museum eingenommen wird. Hier im abgeschirmten Raum des Kinos entdeckte der Blick des Zuschauers einen eigenen Raum und Horizont filmischer Bilder, der nun nicht mehr eine Fortsetzung und bloße Wiedergabe der Außenwelt war, sondern eine Schwelle markiert und hinter dieser eine neue Welt schuf. Diese Welt war nicht nur dem Innenraum des Kinos entgegengesetzt, sondern durch diesen hindurch auch der gesamten Außenwelt. Erst von dieser Innenposition aus, die den Betrachter und das Filmbild aus den Alltagsbeziehungen lösten, wurde es möglich, dass Film die Welt verdoppelt. Im Zuschauerraum entstand damit ein Ort der bis heute ein »Nicht-Ort« ist, weil er – wie alle Dispositive – die Grenze zwischen den beiden Seiten, dem Realen und dem »De-Realen«<sup>159</sup> konstituiert und stabilisiert. Stärkster Ausdruck dieses »Nicht-Ort-Seins« ist die Dunkelheit. Mit ihr wird die Differenz zwischen Innen und Außen verstärkt, aus der natürlichen Helligkeit des Tages oder der künstlichen der hellerleuchteten Straßen taucht der Besucher in die Dunkelheit eines Saales. Die beleuchteten und verspiegelten Foyers schaffen eine Zone des Übergangs, die mit dem Spiel von Hell und Dunkel zugleich ein Medium des Films einführt, in dem Licht nicht ein absolutes physikalisches Phänomen ist, sondern ein Medium, das in spezifischen Differenzen von Helligkeit und Dunkelheit zur Form wird.<sup>160</sup> Mit der Dunkelheit entsteht ein ambivalenter Raum der Nähe zum unmittelbaren Nachbarn einerseits und äußerste Weite, weil Grenzenlosigkeit, andererseits evoziert.<sup>161</sup> Auch darin, in dieser Oszillation von Nähe und Ferne, verweist der dunkle Saal des Kinos auf den filmischen Raum, der einerseits Verdichtung und Nähe und andererseits Weite und Unbegrenztheit umfassen kann. Diese Dunkelheit ist dem Cines schon von außen durch die starke Geschlossenheit der Fassade anzusehen. In einem solchen dunklen Raum kann sich der Betrachter nicht mehr ori-

---

159. Siehe dazu oben Lyotard, Seite 39.

160. Vgl. dazu KdG, S. 166.

161. Vgl. dazu Simmel 1995b.



entieren. Die natürlichen Distanzen sind aufgehoben, und nur noch die Distanz zu den bewegten Bildern auf der leuchtenden Leinwand bleibt erhalten.

»Die Nacht nimmt uns unsere Beweisstücke, wir wissen nicht mehr, wo wir sind. ... Unser Blick hat nicht mehr das Sichtbare als Grenze, sondern das Unsichtbare als Gefängnis, homogen, unmittelbar, indifferent, kompakt.«<sup>162</sup>

Die einzige Orientierung, die nun verbleibt, ist das projizierte Bild auf der Leinwand, auf das sich nun alle Aufmerksamkeit konzentrieren kann und muss.<sup>163</sup> Während der Vorführung kann sich das Publikum nicht mehr selbst sehen. Das Kino steht damit an der Schwelle von den »Publikumsmedien«, wie dem Theater und dem Panorama, zu den »Individualmedien«, wie dem Fernsehen. Denn im Kinosaal gehen wechselseitige Wahrnehmbarkeit und damit die Möglichkeit gegenseitiger Kontrolle<sup>164</sup> verloren.

Die Darstellung des frühen Kinos hatte gezeigt, dass sich Apparat, projiziertes Bild und Zuschauer zunächst in einem gemeinsamen Raum und relativ großer Nähe zueinander befanden.<sup>165</sup> Mit dem Ladenkino kam es zu einer ersten Trennung, in dem der Projektor einen eigenen kleinen Raum erhielt, er war nun selbst kein bestaunenswerter Apparat mehr. Jedoch wurde die Leinwand relativ einfach an einer Saalwand befestigt. Dies wird im folgenden Bericht über eine Vorführung von Lumièreschen Kinematographen in Wien um die Jahrhundertwende deutlich:

»Das Theater in Wien bestand aus einem etwa 10 m langen und 6 m breiten großen Zimmer im ersten Stock eines Hauses in der Kärntner Straße. Hier hatten 50 bis 60 Zuschauer Platz, außerdem gab es noch einige Stehplätze. Die Einrichtung war sehr nüchtern. Im Hintergrund befand sich eine Kulissenwand, aus der hervor durch ein Loch ein Lichtstrahl auf die gegenüberliegende Wand, vor der eine weiße Leinwand ausgespannt war, projiziert wurde.«<sup>166</sup>

---

162. Claudel nach Bollnow 1997, S. 185.

163. Damit gleicht das Kino den experimentellen Anordnungen der Psychologie, zu deren Assoziationsexperimenten sich nach Wilhelm Wundt am besten Bilder (statt mit Wörtern) und Dunkelräume »unter Ausschließung von Zeitmessungen und anderen störenden oder das Bewußtsein irgendeinem Zwang aussetzenden Bedingungen« eignen. Wundt 1908, Bd. 3, S. 525.

164. Vgl. dazu Schmidt 1994, S. 99.

165. Zielinski 1989, S. 64.

166. Pabst 1926, S. 15.

## »Schauplätze«

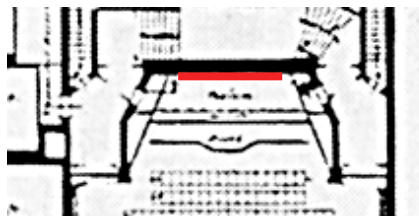
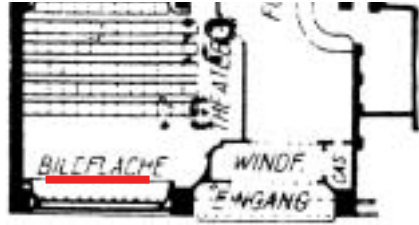


Abb. VII-24a, b: Grundrissauschnitte mit Anordnung der Leinwand in verschieden tiefen Bühnenrahmen.

Die Leinwand war vor der Wand befestigt, Bild und Bildträger befanden sich damit im selben Raum wie der Zuschauer auch wenn der tatsächliche Abstand in den schlauchartigen Räumen sehr groß sein konnte. Mit den Saalkinos wurden diese ungünstigen Proportionen zum Teil korrigiert. Der absolute Abstand nahm zwar in den größeren Kinotheatern zu, dies wurde aber durch größere Leinwände kompensiert. Die Distanzierung, die eine räumliche und modale Trennung zwischen Betrachter und betrachtetem Objekt schaffen soll, fand auf andere Weise statt: Die Leinwand war in den Kinotheatern nach 1910 nicht mehr ein Objekt, das in den Raum eingestellt wurde, oder an der Wand hängt. Sie wurde vielmehr zu einem Fenster, das wie durch eine Glasscheibe, den Blick in eine andere Welt ermöglicht. Genau dieser Äquivalenz von Leinwand und imaginärer Glasscheibe vor einer Bühne ging der Psychologe Hugo Münsterberg nach:

»Wenn die Bilder gut aufgenommen worden sind und die Projektion scharf ist, und wenn wir in der richtigen Entfernung vom Bild sitzen, dann müssen wir den gleichen Eindruck haben, als blickten wir durch eine Glasscheibe in den realen Raum.«<sup>167</sup>

Ein teilweise aufwändiger Bildrahmen sorgt jetzt dafür, dass die Leinwand optisch von der Saalwand, und damit dem Zuschauerraum getrennt wird. Handelt es sich zunächst noch wie beim Princess-Theater um eine relativ einfache Nische, in die die Leinwand eingelassen wird (Abb. VII-24a), so entstehen mit der Zeit immer aufwändigere bühnenartige Gebilde, die durch schräg nach hinten laufende Wände gefasst und mit einem Portalrahmen umgeben sind. In der Abbildung des Grundrisses des UFA-Palastes am Alexanderplatz (Abb. VII-24b) ist zu erkennen, dass die Leinwand erst in der Tiefe eines Raumes, der durch mehrere Schichten vom Zuschauerraum separiert war, angebracht wurde. Das Beispiel des Uniontheaters am Alexanderplatz von 1909<sup>168</sup> zeigt, dass die Leinwand hier in eine Art Bühnenrahmen mit diagonal verlaufenden Seitenwänden eingelassen ist (Abb. VII-25). Verstärkt wird diese Trennung durch die Anbringung von Vorhängen, die den Blick auf die Leinwand erst dann ermöglichen, wenn die Vorführung beginnt. So entsteht ein zweiter Raum außerhalb der Realitätssphäre des Zuschauerraumes; ein zweiter Raum der darauf vorbereitet war, das projizierte Bild aufzunehmen und dessen Bildraum zur Entfaltung zu bringen. Die damit subtil erzeugte Differenz liegt weniger in der Wahrnehmung dieses Leinwandbildes selbst, sie wird

<sup>167</sup> Münsterberg 1996, S. 43.

<sup>168</sup> Vgl. Müller 1994, S. 35.

sich von technischen Verbesserungen abgesehen nicht wesentlich von den vorherigen Projektionen unterschieden haben. Aber der Ort dieses Bildes hat sich verändert. Er ist der unmittelbaren Reichweite des Betrachters entzogen, es ist unmöglich dieser Fläche naher zu treten, diese von Nahem zu betrachten oder gar zu berühren. Damit ist die Distanzierung des Bildes endgültig vollzogen. Sowohl seine Materialität, die anders als im Theater nur noch die flüchtige Projektion eines Zelluloidbildes ist, als auch der Ort dieser Projektion markieren diesen Status absoluter Distanz<sup>169</sup>, die nur noch durch den Sehsinn (und später auch durch den Ton) immersiv aufgehoben werden. Diese Rauntrennung ist auch von Schumacher betont worden:

„Der Zuschauer sieht die Szene nicht mehr - bewusst oder unbewußt - als Ergänzung des Raumes in dem er sich befindet, sondern als etwas außerhalb des Raumes Befindliches, als ein Bild das wechselt, und das im Laufe der Weiterentwicklung nicht nur seine eigene Formgebung hat, sondern auch seinen eigenen Gesetzen gehorcht.“<sup>170</sup>

Schumachers Aussage galt dem Theaterdispositiv, dessen sich der Film bemächtigte, um das Kinodispositiv zu schaffen. Vielleicht ist nie wieder in der Geschichte der visuellen Medien ein Dispositiv entwickelt worden, dass diese Distanz und damit die Fixierung auf den Modus des Erlebens in dieser Absolutheit ermöglicht hat. Denn alle späteren, sowohl der Fernseher als auch der Computer rücken Bild und Benutzer wieder zusammen und eröffnen via Fernbedienung und Maus Eingriffsmöglichkeiten, die das Kino nicht kennt.

Der Vorhang markierte und betonte die Distanz, die nun zwischen Betrachter und Leinwand einzuhalten war. In erster Linie aber diente sie der Verschleierung des Apparates, dessen einzig überhaupt noch sichtbarer Teil die Leinwand war, nachdem der Projektor schon vorher in einen eigenen Raum verbannt worden war. Mit der Verwendung von Vorhängen wie im Theater wurde konsequent vermieden, dass diese leere Fläche zu lange zu sehen war und so der Konstruktionscharakter der Bilder explizit wurde.

»Die Projektionsfläche befindet sich im Hintergrund einer 2-3 m tiefen Bühne. Kulissen, Soffitten und Bühnenboden sind aus tiefschwarzem



Abb. VII-24: Uniontheater am Alexanderplatz. Blick auf die Leinwand.

169. Dies betont auch Paech 1991, S.781.

170. Fritz Schumacher, hier zitiert nach Frey 1984, S.197.

## »Schauplätze«

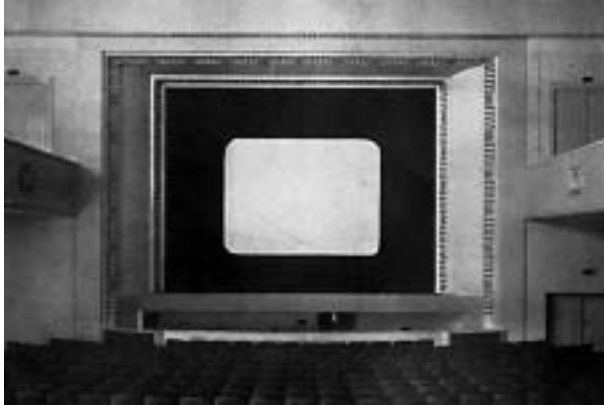


Abb. VII-26: Biophontheater in der Potsdamer Strasse, Berlin, Blick auf die Leinwand mit darunter befindlichem Graben.

Stoff hergestellt (...) und selbstverständlich fehlt auch der Vorhang nicht, derselbe wird sehr exakt bedient, so daß man kaum die leere Projektionsfläche zu sehen bekommt. Das Instrument wie der Pianist befinden sich innerhalb der Bühnengrenze und sind dem Publikum unsichtbar.«<sup>171</sup>

Hier tauchen zwei Elemente wieder auf, die ich bereits oben im Festspielhaus Wagners hervorgehoben hatte. Da ist zum einen in rudimentärer Form der »mythische Abgrund« Wagners, dessen historischer Vorläufer Daguerres schwarzer »Tunnel«<sup>172</sup> war. Zum anderen wurden nun alle Instrumente, wie bei Wagner das Orchester, in einem Graben unterhalb der Leinwand

versteckt (Abb. VII-26). Damit war das Phänomen des Tonfilms auf dispositiver Ebene bereits angelegt.

Die Rahmensetzung durch die Einfügung der Leinwand in eine Bühne markierte zugleich ganz entscheidend den Kunstcharakter des projizierten Bildes. Denn mit dem Rahmen wurde das Bild konzeptionell vom Projektionsapparat getrennt, mit dem es in den frühen Anordnungen eine strikte Verbindung eingegangen war. Der Rahmen schließt das Bild auch gegenüber diesem Apparat ab, in dem er eine Art Stellvertreterfunktion einnimmt. Er bezeichnet zum einen auf einer konventionellen Ebene, dass das Bild ein künstliches ist. Zum anderen wiederholt dieser Rahmen auf einer indexikalischen Ebene die Kadrierung des Filmbildes und weist damit auf die Selektivität des Ausschnittes und die Umbegrenztheit des innerfilmischen Raumes hinter dem Rahmen hin. Besonders deutlich wird dies an einem Beispiel, dass der Rahmung des Bildes in besonderer Weise bedarf: dem Gartenkino (Abb. VII-27). Der Rahmen leistete hier auch die Abschirmung vom Außenraum, da ja Außenwände fehlen. Die Nobilitierung des Bildes war daher ganz diesem Rahmen überlassen: Ein geschwungener Giebel dessen Abschlussgesims in Voluten auslief, die auf seitlichen schmalen Lisenen ruhte, bekrönte daher die Leinwand. In dieser gemäldeartigen Fassung wird deutlich, als was die Filmbilder betrachtet werden sollten: nicht mehr als Abbilder der Realität sondern als eine eigene Kunstform.

Zum anderen wurden mit den aufwändigen Vorhängen und der insgesamt prächtigen Ausgestaltung der Kinos die Filmbilder in den Kontext des

---

171. So in der oben zitierten Beschreibung der Biophon-Theater Messters. Müller 1994, S.262,

172. Vgl. dazu Oettermann 1980, S.63.

Theaters und der bürgerlichen Gesellschaft überhaupt gerückt. Konsequenterweise wurden die Kinos nun mit all den Räumen ausgestattet, die auch für die Theater und den mit dessen Besuch verbundenen Kulturbetrieb notwendig waren. Foyers boten Raum für Konversation vor und nach dem Film, Getränke wurden in *Séparées* angeboten und störten nicht länger die eigentliche Aufführung. Damit wurde ein »längeres Sichaufhalten«<sup>173</sup> möglich, dass Voraussetzung für jede Rezeption von Kunst ist. Mit dieser Zurechnung auf Kunst, oder mindestens Weltverdopplung, bleibt nicht ausgeschlossen, dass die so inszenierten Filme weiterhin als Unterhaltungsmöglichkeit genutzt wurden. Aber das Moment der Überraschung und der Betonung von Neuigkeit tritt zurück. In den aufkommenden Langfilmen dominieren geschlossene narrative Formen und nicht die offene Vielfalt der Kurzfilmprogramme. Gunning hat diesen Wechsel anhand des Begriffspaares »cinema of attractions« versus »cinema of narrative integration« beschrieben<sup>174</sup>. Im Vordergrund stand nicht mehr das Zeigen (»showing«) sondern das Erzählen (»telling«). Für das Zeigen ist typisch, dass sich der Zeigende, der Betrachter und das Objekt in einem gemeinsamen Raum befinden. Ein Indiz dafür sind nicht nur die innerfilmischen Sequenzen, in denen sich die Darsteller, wie im Theater direkt an das (am Set ja eigentlich abwesende) Publikum wenden<sup>175</sup>, sondern auch der Erklärer und die mangelnde Distanzierung im Ladenkino. Die Schaffung eines »self-enclosed diegetic universe«<sup>176</sup> in den aufkommenden Langfilmen wurde daher durch die zunehmende Distanzierung und Inszenierung der Bilder in den neuen Kinos verstärkt und vielleicht überhaupt erst ermöglicht.

Ab 1910 stand in den Kinotheatern also nicht mehr die mimetischen und illusionären Fähigkeit einer apparativen Anordnung im Vordergrund, sondern die Produktion einer autonomen (fiktiven) Bildwelt, in denen die gestaltbezogenen Codierungen des Kunstsystems langsam die Oberhand über die informationsbezogenen Codierungen der Massenmedien<sup>177</sup> gewannen. In den Wochenschauen fanden diese noch lange einen Rückzugsraum, bis sie schließlich mit dem Aufkommen des Fernsehens



Abb. VII-27: Gartenkino in Berlin.

173. KdG, S. 27.

174. Gunning 1990.

175. Siehe dazu neben Gunning auch Müller 1998, S. 49.

176. Gunning 1990, S. 60.

## »Schauplätze«

vollkommen von diesem absorbiert wurden. Voraussetzung für diesen Codewechsel war der dispositive Wechsel des Referenzrahmens. Variété, Lokal und Laden wurden vom Theater abgelöst. Dies geschah durch die Adaption des Theaterdispositives Wagners und die Schaffung eines »Nicht-Ortes« der durch Abschirmung von der Außenwelt getrennt war, an dem der Betrachter und die Bilder strikt getrennt wurden und das Bild in einen inszenatorischen Rahmen eingefügt wurde.

Eine Konstellation, deren Künstlichkeit vollkommen offenbar und unsichtbar zugleich war – und bis heute ist.



---

177. Müller schildert die frühen Programme als »optische Berichterstattung«, eine »Art Tagesschau«; Müller 1998, S.47. Auch Gunning betont den Aktualitätsbezug der frühen Filme: »First there is the extremely important role that actuality film plays in the early film production. Investigation of the films copyrighted in the US shows that actuality films outnumbered fictional films until 1906.« Gunning 1990, S.56.

## VIII. Der Raum der Waren

Die folgenden Überlegungen gelten der Entwicklung der Orte im 19. Jahrhundert, an denen Waren präsentiert *und* verkauft wurden. In dieser doppelten Aufgabe liegt eine wesentliche Differenz zu anderen »Schauplätzen«, in denen die Sichtbarkeit und die Präsentation eines bestimmten Gegenstandes, einer Aufführung oder eines Bildes ausschließlich im Vordergrund steht. Verkauft wird an diesen anderen Schauplätzen (Museen, Panoramen), wenn überhaupt Eintritt verlangt wird, in gewisser Weise nur die Sichtbarkeit selbst, nicht der Gegenstand. Im folgenden werden also Probleme behandelt, deren Lösung im Wirtschaftssystem erfolgt und nicht durch Wissenschaft oder Kunst. Es geht um ein Wirtschaftssystem, das sich am Ende des 18. Jahrhunderts ausdifferenziert, mit dem Geld über ein entwickeltes Medium verfügt<sup>1</sup> und innovative Lösungen für das Problem Knappheit anbietet.

»Etwas ausführlicher kann man das Warenhaus auch noch als eine Art kapitalistisch betriebener, permanenter Ausstellungshallen bezeichnen, mit Warenmassen aller Art, unter einheitlichem Besitz und einheitlicher Leitung, in dekorativ geschmackvoller, oft künstlerisch vertiefter Aufmachung, die ein anschauliches Bild vom Stande der durchschnittlichen Warenproduktion bieten und diese Waren, ohne Kaufzwang freilich, doch unter kulantesten Bedingungen, nach stets festen und wohlfeilen Preisen gegen Barzahlung abgeben.«<sup>2</sup>

Der Blick auf das Wirtschaftssystem erfolgt – das Eingangszitat macht das deutlich – vom Handel aus, der nicht einfach als Absatzkanal für die Produkte der industriellen Revolution verstanden wird, sondern im Gegenteil als der Ort, an dem die steigende Nachfrage nach Gütern beobachtet und befriedigt wird<sup>3</sup>. Der Handel bedarf, so meine These, zu seinem Erfolg der Warenhäuser, weil die traditionellen Formen nicht mehr in der Lage sind, das Angebot überzeugend *darzustellen*. Mit anderen Worten: die Warenhäuser lösen mit dem Weg über die (visuelle) Gestaltung des Angebotes im Kern ein Kommunikationsproblem, neben allen logistischen und technischen Fortschritten, die mit ihnen verbunden sind. Sie benutzen und sichern die Anwendung des Gestaltcodes, um ökonomischen Erfolg, also den Fortgang von Zahlungen, zu sichern.

---

1. Für Parsons war Geld das Modell für den Medienbegriff generell: »For me, the primary model was money.« Parsons 1976. S. 94. Zur Parallelität von Sinn und Geld, Luhmann 1994, S. 232.

2. Göhre 1913, S. 120.

3. Zu dieser These einer *consumer revolution* siehe grundlegend McKendrick 1982.

### Das Erscheinen der Waren

1776 erschien in London die erste Auflage von Adam Smith's berühmten »Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations«<sup>4</sup>. Die darin prominent erhobene Forderung nach einer freien Marktwirtschaft und freiem Handel zwischen den Nationen markiert eine der wichtigsten historischen Schwellen in der Evolution des Wirtschaftssystems. Natürlich hat es Waren auch schon vor dem Ende des 18. Jahrhunderts gegeben. Handel, Geld und Märkte gab es seit der Antike<sup>5</sup>, Banken entstanden in der frühen Neuzeit. Doch vollzog sich gemäß dem von Smith vertretenen Paradigma des freien Austauschs ein entscheidender Bruch. Die Wirtschaftstätigkeit wurde in dessen Folge in einem bis ins frühe 20. Jahrhundert andauernden Prozess über die bloße Ergänzung der Selbstversorgung<sup>6</sup> hinaus ausgedehnt. Dies ist in einer zunehmend städtischen Bevölkerung auch gar nicht anders möglich<sup>7</sup>. Es entsteht eine Konsumgesellschaft, in der der weit überwiegende Teil der benötigten Güter nicht mehr vom einzelnen selbst hergestellt wird und werden kann. Diese Ausdehnung des Handels erfolgt in allen Sinndimensionen, also sowohl sozial, als auch sachlich sowie räumlich und zeitlich. Überkommene, häufig auf persönlicher Bekanntschaft beruhende, Käufer-Verkäuferverhältnisse lösen sich auf, es gibt immer weniger ein »durchaus persönliches gefärbtes Verhältnis zwischen dem Verkäufer oder den Verkäufern und der Kundschaft.«<sup>8</sup> Der traditionelle Handwerker hatte in der Regel auf Bestellung für einen bestimmten Kunden produziert, aber nicht im Voraus für einen unbestimmten Abnehmer.<sup>9</sup>

Neue Produkte kommen auf den Markt und werden nachgefragt, alte Strukturen, wie die Messen und Märkte werden durch neue Formen abgelöst oder weiterentwickelt. Angebot und Nachfrage treten auf diese Weise auseinander und sind nicht mehr in einem quasi natürlichen Gleichgewicht gefangen, sondern werden dynamisiert und auf die Zukunft orientiert.

---

4. Im folgenden zitiert nach der deutsche Ausgabe Smith 1974.

5. Zu Münze und Geld instruktiv Hutter 1993.

6. »Weder in der Antike noch im frühen Mittelalter (...) wurden die Güter des täglichen Lebens regelmäßig gekauft und verkauft.« Getreideüberschüsse waren für die Versorgung der Nachbarschaft, vor allem der Stadt, die der lokale Mittelpunkt war, gedacht; Kornmärkte waren bis zum 15. Jahrhundert eine rein lokale Form.« Polanyi 1990, S.247. Zitat im Zitat: Bücher, K.: Entstehung der Volkswirtschaft, 1904.

7. Vgl. dazu Henning 1996, S.581; zur Situation des Handels um 1800 in Deutschland, S.214ff.

8. Sombart 1969, S.463.

9. Diese Differenz betont auch Wiener 1912, S.12



Die Quelle des Reichtums ist in der Folge nicht mehr ein verfügbares, mehr oder weniger statisches, Potential an Rohstoffen (auch Boden), Kapital und Arbeitskraft<sup>10</sup> sondern zukünftige Nachfrage, die es erlaubt, die entsprechenden Produktionsfaktoren für ein entsprechendes Angebot zu mobilisieren. Diese Nachfrage folgt nun nicht mehr quasi-natürlichen und konstanten Bedürfnissen eines feststehenden Kundenkreises, sondern ist Veränderungen unterworfen, die sowohl von der Nachfrage als auch der Angebotsseite her induziert sein können. Das Paradigma des Bedürfnisses wird, so auch die These von McKendrick, durch das der Mode abgelöst<sup>11</sup>. In der frühen Phase der Entwicklung hin zum Warenhaus fallen drei Punkte besonders auf. Es sind dies: die Erscheinung der Warenwelt als ungewohnte Vielfalt, die Dominanz des Sehens, um diese zu beherrschen, und des Schauens, um sie zu genießen, sowie drittens, der Versuch, vor allem mit den Passagen, Räume zu schaffen, die den Palästen des Adels äquivalent sind.

### *Verwirrende Fülle*

Die neue Warenwelt erschien den Zeitgenossen zunächst als ein faszinierendes Chaos, das in den neuen Räumen der Passagen und Bazare beichtigt werden konnte. Der Bazar, »in dem es einfach alles gibt, von den auserlesensten Luxusartikeln bis zum letzten Trödel«<sup>12</sup>, wurde zum Modell für eine ganze Reihe von Raumerfindungen des 19. Jahrhunderts, den Ausstellungspalästen, Warenhäusern, Passagen und Galerien. Diese verwirrende Fülle war auch ein Spiegelbild der durch die Revolution aufgehobenen Ordnung<sup>13</sup>. In der zeitgenössischen Literatur, etwa bei Balzac und später Zola, dominieren die Metaphern des Unbegrenzten, des ständigen Zirkulieren, das Warenmeers:

»Dieses Meer von Gebrauchsgegenständen, Erfindungen, Moden, Kunstwerken und Krimskrams bildete für ihn ein endloses Poem. Da lebten Formen, Farben und Ideen auf, aber der Seele bot sich nichts Ganzes.«<sup>14</sup>

Der Protagonist in Balzacs »Chagrinleder« verliert sich in einem Laden in einem »abstrusen Stilleben«<sup>15</sup>, er verfällt in ein »Fieber« und gelangt in

---

10. Die Fixierung auf Arbeitskraft bei Smith und später vor allem Marx.

11. McKendrick 1982 spricht vom Übergang des »dictate of need« zum »dictate of fashion«. Dementsprechend wird »durability« durch »fashionability« abgelöst. (S.1).

12. Geist 1979, S.258.

13. So auch Geist 1979, S.259, über die Heterogenität der Galeries de Bois im Palais-Royal:  
»Die Revolution bringt erst jenes Durcheinander, jene Vermischung der Schichten, jenes räumliche Nebeneinander vorher streng geschiedener Stände ...«

14. Balzac 1974, S.20.

die »Zauberpaläste der Ekstase«. Die Gegenstände erscheinen für ihn, als »weder ganz tot noch ganz lebendig«. Das einzige Maß, was dieser Fülle und Vielfalt Herr werden kann, ist das Geld. Denn plötzlich tauchen in der Beschreibung Preise auf: »...ein Schreibzeug, mit hunderttausend Francs bezahlt und aufgekauft für hundert Sous, ...«<sup>16</sup>. Und alles gipfelt schließlich in dem an den Verkäufer gerichteten, wie eine Befreiung wirkenden, Ausruf: »Sie haben Millionen hier!«<sup>17</sup>

Der traditionelle Einzelhandel mit seinen inhabergeführten Läden, wurde dieser Warenmengen nicht mehr Herr, wie es Zola in seinem »Paradies der Damen« mit der Opposition des neuen Kaufhauses und des gegenüberliegenden Ladens des Onkels der Protagonistin Denise fast schablonenhaft vorführt.<sup>18</sup> Die historisch durch Produktion oder Herkunft konditionierte immanente Ordnung der Waren funktionierte nun nicht mehr. Bis ins 18. Jahrhundert wurden die Läden in gerade einmal vier Hauptkategorien unterteilt, die sich danach richteten, ob sich die Waren untereinander »vertragen«, das heißt bei Lagerung und Verkauf nicht gegenseitig stören. Daher gab es Pfundwaren (Epicerie), die gewogen wurden, Ellen- oder Schnittwaren (Mercerie), die geschnitten wurden, Stückwaren (Quincaillerie), die gezählt wurden, und – aus dieser Systematik herausfallend – Altwaren (Friperie).<sup>19</sup> Als Unterkategorien fungierten Herkunft, (handwerkliche) Produktionszweige und die Materialität der Ware. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts tauchten mit der neuen Warenwelt Läden auf, die sich im Zuge der »consumer revolution« nicht mehr an Produktion und Distribution der Waren orientierten, sondern als »Bedarfsartikelgeschäfte« – so Sombarts Ausdruck<sup>20</sup> – auf die Nachfrage des Kunden zielten und diese abbildeten: Modewarengeschäfte, Luxuswarengeschäfte, Wohnungseinrichtungsgeschäfte. Durch die Schaufenster in den Passagen erschienen diese neuen Arrangements aber oft noch als Chaos:

»Spiel, in dem die Kinder aus gegebenen Worten einen ganz kurzen Satz zu bilden haben. Dieses Spiel scheinen die Auslagen aufzugeben: Ferngläser und Blumensamen, Schrauben und Noten, Schminke und ausgestopfte Ottern, Pelze und Revolver«<sup>21</sup>

---

15. Balzac 1974, S. 17ff.

16. Balzac 1974, S. 21.

17. Worauf der Verkäufer entgegnet: »Sagen Sie ruhig, Milliarden.« Ebenda.

18. Zola 1988.

19. Siehe dazu Sombart 1969, S. 456f.

20. Sombart 1969, S. 461.

21. Benjamin 1982, S. 994.

Die Passage erscheint so in der Geschichte des Handels als ein Übergangsphänomen, in dem es in einer Art ersten Versuch gelingt, die neue Warenvielfalt ästhetisch zu beherrschen und als Attraktion vorzuführen. Es geht nicht mehr primär um Unterhalt und Versorgung, wie auf dem traditionellen Markt, sondern um Unterhaltung und Vergnügen. Letzteres ist aber nicht eine zusätzliche Attraktion, wie auf den Jahrmärkten, die durch Gaukler, Laterna Magica-Aufführungen, Schauspieltruppen erreicht wird, sondern die Ware selbst und ihre Präsentation bekommen Unterhaltungswert.<sup>22</sup> So schreibt Balzac über das Paris des frühen 19. Jahrhunderts und die aufblühende Geschäftswelt:

»Es geht nur darum, dem gierigsten und blasiertesten Organ zu gefallen, das sich beim Menschen seit der römischen Gesellschaft entwickelt hat und dessen Ansprüche grenzenlos geworden sind dank der Anstrengungen der raffiniertesten Zivilisation. Dies Auge ist das Auge des Parisers.«<sup>23</sup>

Dem Warenhaus wird es gelingen, beides – Unterhaltung und Warenverkehr – in einer überzeugenden Synthese zu verbinden. Doch auch das Warenhaus operiert zunächst oft mit der bloßen Fülle von Waren, um die Kunden und vor allem die Kundinnen zu berauschen und zu überwältigen. So ist Denise, die Protagonistin in Zolas »Paradies der Damen« vom Überfluss der angebotenen Waren und der ihr »unendlich vorkommenden« Weiträumigkeit des Warenhauses fasziniert.

»Es war eine riesige Schaustellung, wie auf einem Jahrmarkt, der Laden schien zu bersten und auf die Straße zu schütten, was er nicht mehr fassen konnte.«<sup>24</sup>

Die Metaphern in den Schilderungen Zolas beschreiben die Waren als betörende, von den Sinnen nicht zu fassende und analysierbare Unermesslichkeit; Metaphern, die den Vergleich mit Naturphänomen suchen. Die Farben seien von einer »flimmernden Skala«; Denise bewundert »ein Geriesel aller Arten von Spitzen ... wie fallender Schnee«<sup>25</sup>. Ebenso lassen sich auch die Massen der Kunden nur noch wie eine Naturerscheinung beschreiben:

»Eine schwere Dünung von Köpfen wogte unter den Galerien, breitete sich wie ein über seine Ufer tretender Strom in der Halle aus.«<sup>26</sup>

---

22. Auch wenn es in den Passagen natürlich auch zusätzliche Unterhaltungsangebote in Form von Theatern, Cafés, etc.gab.

23. Honoré de Balzac, *Le Diable à Paris*. Paris 1845-46, S.289f. Zit. nach Stierle 1998, S.269f.

24. Zola 1988, S.7.

25. Ebenda, S.8.

*Schaulust*

Das Sinnesorgan, das in der Lage war, diese Vielfalt aufzunehmen und zu ordnen, war also nicht das Ohr, das bisher durch die Stimmen der Marktschreier umworben wurde. So berichtet Sombart über Montesquieu, dass dieser, als er dem Palais de Justice einen Besuch abstatten wollte,

»... an einer unermeßlichen Schar junger Verkäuferinnen vorbei [musste], die ihn mit schmeichlerischen Stimmen heranzulocken bemüht waren.«<sup>27</sup>

Auch der Protagonist in Balzacs »Chagrinleder« wird bei seinem Aufenthalt im Antiquitätengeschäft zunächst von »Ciceronengefasel« und »törichte[m] Kaufmannsgeschwätz begleitet, um sich allmählich »das Recht zu erobern, in Schweigen nebenherzugehen, und ... sich seinen letzten, abgründigen Meditationen ... [zu] überlassen.«<sup>28</sup> Das Organ, das allein in der Lage war, die dafür notwendige Distanz herzustellen, war das Auge. So steht auch der Besitzer des Ladens dem erschöpften jungen Mann gegenüber am Ende von dessen Besuch:

»Mein einziges Streben heißt Sehen. Denn Sehen, heißt das nicht Wissen?«<sup>29</sup>

Das Publikum in den Passagen war daher noch nicht ein Konsument, wie in den Warenhäusern der zweiten Jahrhunderthälfte, sondern eher ein Flaneur im Sinne Benjamins, ein Leser<sup>30</sup>, für den die Lektüre des Warenangebotes eher Wissensgewinn und Unterhaltung als Aufforderung zur Zahlung darstellte. Die schon für das 18. Jahrhundert geltende Differenz von »marketing« und »shopping«<sup>31</sup> wurde mit der Passage in eine neue Form gebracht und verstärkt. Eine Form, die den Genuss des »shopping« breiten Kreisen der Bevölkerung zugänglich machte, und von dem Zwang zur Interaktion mit einem Verkäufer befreite.

Die Passage als der Ort für diese Lektüre und die Befriedigung der Schaulust bot einen geschützten Raum und durch die immer größer werdenden Scheiben der Schaufenster auch einen bequemen Blick auf das An-

---

26. Zola 1988, S. 132.

27. Sombart 1969, S. 464.

28. Balzac 1974, S. 16f.

29. Balzac 1974, S. 34.

30. So resümiert Stierle in seinem Parisbuch: »Paris ist eine Stadt für Leser.« Stierle 1998, S. 290.

31. »... there was ... a very real distinction between buying perishable food which was an arduous chore delegated however possible to a servant, and the implied leasureliness of sitting down inside a shop and having goods brought out and displayed by a shop assistant.« Davis 1966, S. 253.

gebot. Ein geordneter Raum war geschaffen, der Waren und Besucher voneinander trennte. Der Bruch zum Treiben auf dem konventionellen Markt, wie es etwa Hoffmann in der bekannten Geschichte von »Des Veters Eckfenster« beschreibt, ist unübersehbar. Dort erscheint der Markt als »scheckichte(s), sinnverwirrende(s) Gewühl«, das nur aus der sicheren Distanz des Fensters als »mannigfachste Szenerie des bürgerlichen Lebens«<sup>32</sup> beschrieben werden kann. Der Fokus liegt in Hoffmanns Text ganz deutlich auf einer Schilderung der beteiligten Personen, der Händler und Käufer – ihrer Physiognomien, Gesten, Kleidung und möglichen Herkünfte; die Waren selbst bleiben im Hintergrund der Szene. Diese betreten die Bühne erst in den neuen Bazaren und Passagen.<sup>33</sup> Diese dienten aber nicht nur der Ordnung sondern auch der Repräsentation.

### *Tempel und Paläste*

»Der Palast war erbaut, der Tempel für den Verschwendungswahnsinn der Mode. Er überragte ein ganzes Stadtviertel und bedeckte es mit seinem Schatten.«<sup>34</sup>

Die neuen Räume der Waren hatten auch die Funktion eines Äquivalentes zu den fürstlichen Galerien in den Schlössern. Das Bürgertum schuf sich mit ihnen, wie mit den Museen und Stadttheatern eigene Räume, die als Treffpunkte und Versammlungsräume den Repräsentationsräumen des Adels in nichts nachstehen sollten.

»Dem Geschmack seiner Kunden entsprechend dekorierte der Ladeninhaber seine Verkaufsräume wie Empfangszimmer im Schloß. Die beliebtesten Dekorationsmaterialien waren edle Hölzer, Marmor, Messing, vor allem aber die Status-Materialien höfischer Innenausstattung: Glas und Spiegel.«<sup>35</sup>

Glas und Spiegel wurden nicht nur als Status-Materialien eingesetzt, sondern dienten vor allem dazu, die Gestalt der Waren zu überhöhen und zu vervielfältigen. Ebenso wurden in den frühen Bauten für den neu entstehenden Handel Formen des Sakralbaus adaptiert. Insbesondere die Raumorganisation bezieht sich mit der Betonung von Längsachsen, starken Symmetrien und dem Wechsel von Räumen unterschiedlichen Zuschnitts auf Vorbilder aus dem Kirchenbau. Das abgebildete Beispiel (Abb. VIII-1) zeigt dies besonders: Im Pantheon Bazaar – schon der Name weckt historische Assoziationen betritt der Besucher über einen Eingangsbau eine Pfeiler-

---

32. Hoffmann 1986, S.243

33. Dazu ausführlich Geist 1979.

34. Zola 1988, S.464.

35. Schivelbusch 1983, S.139.

»Schauplätze«



Abb. VIII-1: London, Pantheon Bazaar an der Oxford Street.

umstandene gewölbte Haupthalle, daran schließt sich ein runder Saal für Erfrischungen an, und schließlich folgt ein eisernes Gewächshaus auf kapellenartigem Grundriss. Der 1772 für »the nocturnal adventures of British Aristocracy«<sup>36</sup> errichtete Bau wurde 1834 als Bazaar umgebaut, und rückt das Kaufen so in einen Kontext der Unterhaltung und des Vergnügens, der den riesigen Markthallen fremd war. Allerdings steht dabei, wie die zeitgenössische Abbildung zeigt, die Ware selbst noch im Hintergrund, und die Funktion des Treffens und der Unterhaltung im Vordergrund. Es gehört zu den seltsamen Volten in der Geschichte des Kaufens, dass eine der frühesten Passagen, die in einem adligen Kontext entstand – weil der adlige Besitzer, ein Bruder des französischen Königs, in Geldnot war, alles andere als prächtig, sondern eher eine »anrühige Stätte« (Balzac)<sup>37</sup> war. Erst die in unmittelbarer Nähe einige Jahre später errichtete Passage de Orleans schuf einen feudaler Repräsentation nacheifernden Raum, der an den berühmten Spiegelsaal in Versailles erinnert (siehe oben Abb. II-2).

Auch die Raum- und Ausstattungsprogramme der Kaufhäuser gehen weit über eine bloßen Verkaufseinrichtung hinaus, sondern beziehen sich auf Formen feudalen Wohnens. Wussows Beschreibung des Kaufhauses Marshall Field in Chicago könnte auch für ein Schloss gelten:

»Eine Sehenswürdigkeit bilden die prächtig eingerichteten Bibliothek-, Schreib- und Lesesäle, das Riesenrestaurant, der Teesalon, die Kunstabteilung und die Gemäldegalerie.«<sup>38</sup>

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Waren im 19. Jahrhundert erstens als überwältigende, kaum zu bändigende Fülle erscheinen, diese Menge zweitens nur noch durch den Sehsinn beherrscht werden kann, die Ausstellung also zum Paradigma des Warenverkehrs wird und dies drittens in Räumen stattfindet, die in ihrer Qualität und Typologie mit den Repräsentationsbauten des Adels wetteifern.

36. Siehe Geist 1979, S.79.

37. Vgl. ausführlich Geist 1979, S.257ff.

38. Wussow 1906, S.30.

### Ware als Form

Im folgenden soll versucht werden, die eben geschilderten Beobachtungen und Befunde in eine system(at)ische Form zu bringen. Das heißt, die grundlegenden Differenzen zu identifizieren, die im 19. Jahrhundert maßgebend für das Wirtschaftssystem werden. Dabei wird die Kopplung der Operationen des Wirtschaftssystems an die Sichtbarkeit von Gegenständen im Vordergrund stehen. Die diese Untersuchung leitende Frage ist damit: wie konstitutiv diese Kopplung an Sichtbarkeit an bestimmten Orten für die Ausdifferenzierung des Wirtschaftssystems als eines autonomen Funktionssystems der modernen Gesellschaft war.

Die für die Wirtschaft entscheidende Form ist weder das Geld noch die Ware<sup>39</sup> sondern die beide »verbindende« Zahlung. In der Zahlung als Operation werden ein bestimmter Geldbetrag und eine bestimmte Ware für den Moment<sup>40</sup> der Zahlung äquivalent gesetzt. Erfolgt eine solche Zahlung oder wird sie erwartet, kann der Ware also ein bestimmter Tauschwert (eben der gezahlte oder zu zahlende Geldwert) unterstellt werden.

Zahlung als Form in einem Medium muß dabei immer von Nichtzahlung unterschieden werden können. Der binäre Code des Wirtschaftssystems ist also strikt Zahlung/Nichtzahlung.<sup>41</sup> Zahlungen werden zu einem Medium, wenn sich Zahlungen aus Zahlungen (bzw. Nichtzahlungen) ergeben, auf was auch immer sich diese fremdreferentiell beziehen. Dieser Bezug auf den Gebrauchswert kann natürlich als Begründung für die Zahlung oder Nichtzahlung dienen, und konditioniert diese, genauso wie die selbstreferentielle Seite der Zahlungsfähigkeit. Diese Differenz ist in der Ware mit der Unterscheidung von Tauschwert und Gebrauchswert angelegt, sie ist nicht die Differenz, die das Medium konstituiert, sondern steht sozusagen quer dazu, weil beide Seiten für den Fortgang der Zahlungen herangezogen werden können.

Damit Zahlungen sich als Medium entfalten können, bedarf es einer Reihe von historischen Voraussetzungen, die in ihrer Summe zu Anfang des 19. Jahrhunderts erfüllt sind. Entfaltung heißt hier, dass eine hinreichende Zahl von Elementen, also Zahlungen, auftritt und das zwischen diesen Elementen nur eine lose Kopplung besteht. Das heißt, die Freiheitsgrade für die Verwendung von Geld einerseits und den Verkauf von Waren

---

39. Wenn hier von Ware gesprochen wird, sind nicht nur Gegenstände sondern auch (Dienst)leistungen inbegriffen, auch wenn im Kaufhaus scheinbar allein der Gegenstand angeboten wird.

40. Diese Betonung des Zeitpunktes der Operation findet sich schon bei Adam Smith: »Geld ist somit das exakte Maß für den realen Tauschwert aller Waren, allerdings nur zur selben Zeit und am selben Ort.« Smith 1974, S. 34.

41. Vgl. hierzu ausführlich Luhmann 1994, S. 53ff.

andererseits müssen groß genug sein. Folgende Punkte sind die Indikatoren für die Evolution des Wirtschaftssystems an der Wende zum 19. Jahrhundert:

1. Geld als Zahlungsmittel stand in hinreichender – also liquider – Menge zur Verfügung, damit Zahlungen auch geleistet werden können. Diese Liquidität als Funktion des Geldes wurde in einer historischen Zäsur am Ende des 18. Jahrhunderts offenbar: am 26.2.1797 wird die Bank von England von der Verpflichtung befreit, Papiergeld in Münzgeld umzutauschen.<sup>42</sup> Auch Smith hatte 20 Jahre zuvor die Vermutung geäußert, das dies ein möglicher Weg sei, um die wiederkehrenden Probleme mit einem Mangel an Münzgeld auszuräumen:

»So könnte in einer vernünftigen Geldordnung Papiergeld die Münzen aus Gold oder Silber ohne Nachteil vollständig ersetzen...«,<sup>43</sup>

notiert Smith in »Der Wohlstand der Nationen«. Geld, so könnte man in einer Wendung Cassirerscher Begriffe<sup>44</sup> formulieren, war von nun an ein Funktions- und kein Substanzmedium.

2. Der Wirtschaftsverkehr wurde aus den engen Konditionierungen notwendiger Versorgung<sup>45</sup> befreit, das heißt, er war von nun an nicht nur auf diese Funktion beschränkt. Sowohl der Rückgang der Selbstversorgung<sup>46</sup>, als auch die Abnahme sozialer Bindungen zwischen Käufer und Verkäufer bewirkten eine Entkopplung von Angebot und Nachfrage. Auch die Ausweitung der Handelszeiten, die nicht mehr nur auf saisonale Messen und Märkte oder den kurzfristigen Aufenthalt fliegender Händler beschränkt waren, führte zu einem höheren Freiheitsgrad. Anders ausgedrückt, die Zahl der Gelegenheiten, Waren zu kaufen, nahm deutlich zu. Die Notwendigkeit, eine bestimmte Ware bei einem bestimmten Händler zu einem bestimmten Zeitpunkt zu kaufen, nahm dagegen ab.<sup>47</sup> Es entstand Konkurrenz. Der moderne Verkehr in der Stadt ermöglichte zudem

---

42. Vgl. dazu Vogl 2002, S.270ff.

43. Smith 1974, S.354.

44. Da die Referenz nicht mehr eine materielle Substanz sondern eine soziale Funktion ist. Bei Cassirer ist die Unterscheidung bekanntlich die zwischen Substanz- und Funktionsbegriff. Vgl. Cassirer 2000.

45. Dies korreliert mit einem gewandelten Verständnis von Bedürfnis, das nicht mehr mit »Mangel und Armut assoziiert« wird. Vgl. Luhmann 1994, S.202.

46. Die Selbstversorgung verringerte sich zudem durch das Wachstum von abhängigen Beschäftigungsverhältnissen und dem Anstieg der Erwerbstätigkeit von Frauen. Vgl. Henning 1996, S.1120ff.

47. In den Worten Luhmanns: Es »muß in hinreichend vielen und typischen Situationen die Wahl zwischen Zahlung und Nichtzahlung möglich sein.« Luhmann 1994, S.245.



die Bewegung sowohl der Waren als auch der Käufer über größere Entfernungen. War es vorher (auch in größeren Städten) üblich nur im unmittelbaren Umfeld der eigenen Wohnung einzukaufen<sup>48</sup>, so wurde es jetzt möglich, dies häufiger im Zentrum der Städte zu tun, was vorher nur auf zeitlich sehr eingeschränkten (Jahr-)Märkten üblich war.

»Der einzige alltägliche Weg, den Angehörige der Arbeiterklasse in andere Pariser Stadtviertel machten, führte sie in eines der neuen Warenhäuser.«<sup>49</sup>

Damit wuchsen auf Käufer- und Verkäuferseite die Möglichkeiten, andere Läden aufzusuchen, bzw. andere Kunden/Käufer anzusprechen. Dieser Überschuss an Möglichkeiten erschien zunächst vor allem als Verunsicherung. Es ging nicht mehr um die Befriedigung wiederkehrender Bedürfnisse, bei denen das Preisrisiko nur durch saisonale Schwankungen etwa der Getreideernte<sup>50</sup> verursacht wurde, sondern um den Kauf oft neuer Güter unter Wettbewerbsbedingungen, also potentiell volatilen Preisen.

3. Diese Entwicklung wurde schließlich nicht zuletzt durch das enorme quantitative Wachstum des Angebotes ermöglicht. Die Industrialisierung bewirkt Produktivitätssteigerungen, die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts allerdings – und dies relativiert die Bedeutung dieses Wachstums für den Handel – nur in geringem Maße in Lohnsteigerungen bzw. Preissenkungen auswirkten, sondern vor allem der Kapitalakkumulation für die notwendigen Investitionen dienten. Weiter führte auch die – allerdings oft überschätzte<sup>51</sup> – Erhöhung der Kaufkraft vor allem der ärmeren Schichten zu einer Erhöhung der Nachfrage. Diese Kaufkraft musste aber erst mobilisiert werden, also Kaufanreize geboten werden. Auch dies gelang vor allem den Warenhäusern.

### *Die Form der Ware*

Ware kann damit in einem ersten Schritt als Form in einem Medium konzipiert werden, wenn dabei die Möglichkeiten überhaupt gemeint sind,

---

48. Für Paris konstatiert Sennett, dass ein normaler Pariser nur in einem auf wenige Häuserblöcke beschränkten Raum lebte und arbeitete. Vgl. Sennett 1896, S.177 und passim.

49. Sennett 1986, S.180.

50. Das Beispiel immer wieder in Smith 1974.

51. Denn diese setzt in Deutschland im 19. Jahrhundert erst relativ spät, nach Henning erst ab den 80er Jahren, ein. Trotz eines Anstiegs der Nominaleinkommen wuchsen die Realeinkommen wesentlich langsamer, da die Lebensmittelpreise nach einem Rückgang zu Anfang des Jahrhunderts kontinuierlich stiegen. Vgl. Henning 1996, S.1094ff.

Gegenstände und Leistungen als durch Zahlungen veräußer- oder erwerbbar vorzustellen. Dabei entsteht eine doppelte Perspektive. Die des Produzenten, der überlegt, welche Waren und Dienstleistungen eher für Geld anbieten kann. Der Kunde hingegen muss entscheiden, welche Waren und Dienstleistungen er für Geld erwirbt, statt sie selbst anzufertigen oder zu erledigen. Heute hat sich dieses Problem fast nur noch auf den Dienstleistungsbereich verlagert, da in Privathaushalten im Gegensatz zum frühen 19. Jahrhundert kaum noch Lebensmittel oder Gebrauchsgegenstände gefertigt werden. Limitiert nur durch rechtliche Restriktionen entstehen so als eine Art Integration<sup>52</sup> von Angebot, das Nachfrage (Tauschwert) erwartet, und Nachfrage, die ein Angebot (Gebrauchswert) erwartet<sup>53</sup>, *Waren*. Der Ort, an dem dies geschieht, ist – sowohl in systematischer als auch (historisch) in räumlicher Hinsicht – der Markt.

Ware ist in einem zweiten Schritt die Form – und damit auch die Einheit der Unterscheidung zwischen – bezogen auf das Wirtschaftssystem – selbstreferentiellem Tauschwert und fremdreferentiellen Gebrauchswert. Schon Smith benutzte bekanntlich diese Unterscheidung:

»Man sollte zunächst bedenken, daß das Wort *Wert* zwei voneinander abweichende Bedeutungen hat. Es drückt manchmal die Nützlichkeit einer Sache aus, manchmal die Fähigkeit, mit Hilfe eines solchen Gegenstandes andere Güter im Tausch zu erwerben, eine Fähigkeit, die sein Besitz verleiht. Den einen kann man »Gebrauchswert«, den anderen »Tauschwert« nennen.«<sup>54</sup>

Entscheidend ist in Smith's Unterscheidung zum einen die modale Differenz zwischen aktuellem Nutzen und der Fähigkeit zu potentielltem Tausch und zum anderen die darin eingelassene temporale Differenz. Der Gebrauchswert ist sofort »konsumierbar«, der durch die Einnahme von Geld erworbene Tauschwert kann immer erst später realisiert werden – mit allen Unsicherheiten, die damit verbunden sind.

Zwischen beiden Seiten der Unterscheidung besteht schon für Smith keine direkte Korrelation: Er nennt als Beispiele Wasser mit hohem Gebrauchswert und niedrigem Tauschwert sowie Diamanten mit niedrigem

---

52. »Die Integration liegt nicht in einer letztlich zu Grunde liegenden (substantiellen, subjekthaften) Identität und auch nicht (wie zumeist gesagt wird) in einem partiellen Sichüberschneiden der Systeme. Sie liegt darin, daß verschiedene Systeme in der Reproduktion ihrer Elemente dasselbe Differenzschema verwenden, um Informationen zu verarbeiten, die sich aus den komplexen Operationen des jeweils anderen Systems ergeben.« SoS, S. 315

53. Zum hier gebrauchten Begriff der Erwartung, vgl. SoS, S. 362f.

54. Smith 1974, S. 27.

Gebrauchswert und hohem Tauschwert. Allerdings ist Smith's Beispiel nicht ganz überzeugend, weil es ihm offenbar mehr um die explizite Eignung als Tauschmittel und weniger um einen intrinsischen Tauschwert geht.<sup>55</sup> Gleichwohl muss festgehalten werden, dass schon für Smith Tauschwert- und Gebrauchswert auseinandertreten. Das eine ist nicht das bloße Zeichen für das andere.<sup>56</sup> Der Tauschwert verweist vielmehr immer auf zukünftige oder verlorene<sup>57</sup> Möglichkeiten der Transformation des in ihm enthaltenen Geldbetrages. Luhmann spricht daher von einer Doppelsexistenz aller Waren:

»Alle Güter haben ... eine Doppelsexistenz als Gut und als Geld.«<sup>58</sup>

Die Form der Ware, die in der Operation Zahlung vermittelt wird, ist also eine beobachtete und damit von dieser Beobachtung abhängige Differenz und keine wahrnehmbare Gestalt. »Ware« erscheint nicht einfach wie ein Ding, sondern ist das Resultat einer Operation, in der ein Gegenstand/Leistung als potentiell durch eine Zahlung (und nicht als Geschenk oder Gefälligkeit) übertragbar beobachtet wird. Da damit schlechthin jeder Gegenstand und jede Leistung zur Ware werden kann, entstehen in anderen Funktionssystemen heute meist rechtlich kodifizierte Strategien, die ein Ausgreifen der Codierung Zahlung/Nichtzahlung limitieren: politische Macht darf in Demokratien nicht gekauft werden, Kunst wird im Museum vor dem Zugriff des Wirtschaftssystems geschützt.

Der Begriff der Ware wurde so schon im 18. Jahrhundert zur universellen Metapher für Wahlmöglichkeit und Verfügbarkeit, also einen generalisierten Medienbegriff. So schreibt etwa Ludwig Börne 1830 in einem Brief:

»Nur in London und Paris ist ein Warenlager von Menschen, wo man sich versehen kann, nach Neigung und Vermögen.«<sup>59</sup>

Mit der Umformulierung der Differenz von Tausch- und Gebrauchswert in Erwartungsperspektiven, findet eine Verdoppelung der Kontingenz statt, die für den Aufbau aller Kommunikationssysteme typisch ist. Jede

---

55. Smith 1974, S.27. Dies wird auch an der Gegenüberstellung von dauerhaftem, beständigen Diamanten und dem flüchtigen Wasser deutlich.

56. Den Zeichencharakter des Geldes bestreitet auch Adam Müller: »Das Geld ist nur Geld, in dem es übertragen wird.« Vgl. dazu Vogl 2002, S.279. Es ist mit anderen Worten Medium, das in immer wieder neuen Formen (Zahlungen) regeneriert wird.

57. So angelegt im ökonomischen Begriff der Opportunitätskosten: »Die Opportunitätskosten ... eines Gutes bestehen in dem, was wir dafür durch Verzicht aufgeben müssen.« Mankiw 2001, S.58.

58. Luhmann 1994, S.201.

59. Zit. nach Stierle 1998, S.298.

Ware ist als Angebot eines Produzenten zunächst die *Erwartung* einer zunächst unwahrscheinliche Einheit von Geld- und Gebrauchswert. Denn die Ware wird zumindest für den Massenkonsum in der Regel auf Vorrat und nicht auf Bestellung hergestellt. In der Textilbranche, die für die Entwicklung der Warenhäuser maßgebend ist, beginnt diese Entwicklung im frühen 19. Jahrhundert. In Berlin richtet etwa 1837 der Kaufmann Mannheimer eine Werkstatt ein, die der Produktion von Mänteln »auf Vorrat« diene.<sup>60</sup> Serienproduktion und Normierung von Größen, wie schon beim Militär, gehen damit einher. Bis zur konsequenten Orientierung auf Zukunft ist es dann kein weiter Weg: Mit der Produktion von Waren wird ein – in der Zukunft liegender – Bedarf überhaupt erst geweckt und nicht ein bestehender aktueller Bedarf gedeckt.

Mit der industriellen Revolution verschiebt sich zudem das klassische Knappheitsproblem:<sup>61</sup> das Problem war von nun an nicht mehr die Förderung und Verbreitung von Natur aus knapper Güter zur Befriedigung scheinbar natürlicher Bedürfnisse. Vielmehr konnte es mit der Zunahme der Warenproduktion auch in Bereichen, die vorher nur einer kleinen Schicht als Luxus im Sinne von Überfluss zur Verfügung standen, auch zu Nachfrageknappheit kommen. Und zugleich wurde mit der Mode diese Knappheit auch künstlich durch Temporalisierung auf der Wareseite eingeführt. Es ging jetzt nicht mehr allein darum, ein bestimmtes Gut anzubieten, sondern dies auch noch zum richtigen Zeitpunkt und eher als die anderen zu tun. Waren erlangten so für den Käufer durch ihre Neuigkeit Informations- und damit auch Distinktionswert. Dieser Distinktionswert ergab sich nicht allein aus einer preislichen Differenz, wie im Fall der Luxusgüter, sondern auch aus einer zeitlichen Differenz.

Wenn es sich um eine neue Ware handelte, die nicht wiederholt erworben wurde, stand der Käufer auf der anderen Seite vor der Unsicherheit, den tatsächlichen Gebrauchswert nicht zu kennen, wenn er die Ware erwirbt. Diesen Vorstoß ins Unbekannte betont auch eine zeitgenössische Quelle:

»Weit aus dem Rahmen des gewöhnlichen Geschäftswesens hinaus großen Volksmassen in bisher *ungeahnter* Weise *ungekannte* Konsumgebiete zu eröffnen, *ungekannte* Produktionen der Industrie im weitesten Sinne

---

60. Henning 1996, S.469.

61. »Mit Knappheit ist, ..., eine soziale Wahrnehmung von Beschränkungen gemeint, an die soziale Regulierungen anschließen können.« Luhmann 1994, S.177. Dem Problem der Knappheit hat Luhmann ein ganzes Kapitel seines Wirtschaftsbuches gewidmet. Ebenda, S.177ff.

zu ermöglichen, das ist das Grundprinzip der modernen Waren- und Kaufhäuser.«<sup>62</sup>

Die Warenhäuser versuchen, die damit verbundene Unsicherheit durch die Möglichkeit der intensiven Betrachtung und Prüfung, sowie Rückgaberechte zu kompensieren. Die Produzenten hingegen entdecken das Design, das versucht, die warenimmanenten Differenzen an den Schnittstellen zwischen Technik, Psyche, Körper und Kommunikation in den Griff zu bekommen,<sup>63</sup> und damit unter anderem eine Art »Gebrauchswertversprechen« zu liefern.

Dieser doppelte Kontingenzgewinn erhöht zugleich die Differenz zwischen den beiden Seiten, und läßt jede spezifische Einheit in der Form der Zahlung für eine bestimmte Ware unwahrscheinlicher werden. Warum sollte eine bestimmte Ware bei einem bestimmten Händler, zu einem bestimmten Zeitpunkt, zu einem bestimmten Preis gekauft werden? Die neue Unsicherheit erfasst also alle Sinndimensionen: Sie betrifft sachlich, die Ware und ihren Preis, temporal den Zeitpunkt des Erwerbs und sozial die Transaktionspartner, also Verkäufer und Käufer.

Die Ware wird damit sowohl eine symbolische als auch diabolische Form. Symbolische Form heißt hier, daß es nun (ab dem späten 18. Jahrhundert) möglich wird, für Geld (fast) alles zu kaufen. Wer zahlt, bekommt eine Ware – unabhängig von seinem (sonstigen) sozialen Status, was vorher nicht selbstverständlich war. Diabolisch ist diese Form aber zugleich dadurch, dass es eben nur noch mit Geld geht. Wer nicht zahlt, bekommt auch nichts. Damit wurden Formen, die auf personenbezogenem Vertrauen beruhten, diskreditiert.<sup>64</sup> Vollendet wurde diese Entwicklung 1852 als im Kaufhaus *Bon Marché* nur noch Bargeld akzeptiert wird.

Diese diabolische Seite des Geldes und der Ware ist bekanntlich hinreichend mit Begriffen wie Entfremdung<sup>65</sup> und Fetisch überwiegend kritisch beschrieben und etwa von Asendorf als Identitätsverlust beschrieben worden.

»Die Dinge kristallisieren im Tausch zu Warenwerten, unabhängig von ihrer sinnlichen Gestalt. ... Damit sind die Waren als Tauschwerte ihrer Identität entkleidet, eine jede Ware ist gegen jede andere (aus)tauschbar, entweder direkt oder auf dem Umweg über das Geld.«<sup>66</sup>

---

62. Wussow 1906, S.18. Hervorhebung – J.B.

63. Vgl. dazu Hutter 2002.

64. Über den Missbrauch dieses Vertrauens ausführlich Balzac in seinem »Gesetzbuch für anständige Menschen«, Balzac 1986, v.a. S.33f.

65. Vgl. etwa Marx, der das Produkt aus der Perspektive des Arbeiters »als fremden und über ihn mächtigen Gegenstand« beschreibt. Marx 1968, S.55.

Da hier Identität nicht nachgetrauert werden soll, nehme ich Asendorfs Analyse nur als Befund für das in ausdifferenzierten Gesellschaften unvermeidliche Kontingenzwerden und Auseinandertreten von Tausch- und Gebrauchswert. Zu dieser Differenz tritt aber bei Asendorf noch eine andere, die für das Warenhaus entscheidend wird. Mit der Kristallisation zu Warenwerten wird – so Asendorf – auch ihre sinnliche Gestalt von den Waren abgelöst. Offenbar wird hier implizit ein Dreierschema unterstellt, dass neben Gebrauchs- und Tauschwert noch einen Gestaltwert ausweist. Das Problem an diesem Schema ist, dass in ihm Wirtschafts- und Kunstsystem vermengt werden, ohne die Beziehungen wirklich zu klären. Der Tauschwert ist eben nicht »unabhängig« vom Gestaltwert, sondern wird von diesem konditioniert. Anders kann der Erfolg der Warenhäuser nicht erklärt werden. Natürlich ist jede Ware »gegen jede andere tauschbar«. Aber dies erfolgt in jeder einzelnen Transaktion unter Bedingungen, die gerade von der spezifischen Gestalt der Ware und der Gestaltung ihres Angebotes abhängig sind – ohne einen strikten Durchgriff des einen Codes auf den anderen. Wirtschaftlicher Erfolg stellt sich eben nur dann ein, wenn die Waren nicht nur als schön betrachtet, sondern (manchmal deshalb) auch gekauft werden. Einrichtungen, in denen die Stabilisierung und Fortschreibung der oben beschriebenen Dissoziation in Geldwert und Gebrauchswert erreicht wird und wahrnehmbare Gestalt statt Interaktion die Koppelung an Bewußtsein vollzieht, sind die Passagen, Bazare und Kaufhäuser. Sie sind für den Einzelhandel die entscheidenden Dispositive des Wirtschaftssystems im 19. Jahrhundert. Eine zentrale und andere Funktion als zuvor übernimmt in diesen neuen Dispositiven der Preis.

#### *Die Form des Preises*

Geld als Medium wird in konkreten Zahlungen zur Form, dessen Außenseite nicht die Ware, für die gezahlt wird, ist, sondern andere mögliche Zahlungen für die selbe (oder eine andere) Ware. Form ist hier der realisierte – also gezahlte – Preis. In der vollzogenen Transaktion sind die Möglichkeiten sowohl des Käufers als auch des Verkäufers aufgehoben, in des Wortes doppelter Bedeutung. Damit bildet der Preis offenbar den Schnittpunkt zwischen den Zahlungserwartungen und -möglichkeiten beider Seiten<sup>67</sup>. Preis ist historisch das Resultat einer Interaktion zwischen Käufer und Verkäufer: der Käufer fragt nach den Qualitäten der Ware oder kennt den Produzenten als zuverlässig, der Verkäufer erklärt (auch ungefragt) die

---

66. Asendorf 1984, S. 26.

67. Es geht nicht mehr wie bei Smith um die Vermittlung von Real- und Nominalpreis, sondern eben um die Bildung des Nominalpreises.

Ware, über den Preis wird verhandelt, oder die Ware speziell nach den Bedürfnissen des Kunden gefertigt. Feste Preisauszeichnungen waren sogar zum Teil verboten. Eine solche Form der Abwicklung von Transaktionen, wie sie auf dem orientalischen Basar, einem mittelalterlichen Markt oder auch in den Läden der Handwerker erfolgte, braucht keine elaborierte Gestalt der Ware, keine verlockenden Auslagen und keine Reklame. Zur Orientierung genügen Zunftzeichen und vielleicht einige wenige Warenmuster in den Läden. Die Höhe der Zahlungen und ihre Bedingungen (Stundung, Anzahlung, etc.) waren also nicht allein von der Ware sondern auch den beteiligten Personen abhängig. Diese soziale Konditionierung war auch an den üblichen Stundungen (also Krediten) sichtbar, die nur möglich waren, wenn relativ feste Bindungen (=Vertrauen) zwischen Verkäufer und Käufer bestanden.<sup>68</sup> Auch wird es oft noch üblich gewesen sein, andere Leistungen als Äquivalent für Zahlung in Geld zur Verfügung zu stellen. Die interaktionelle Zentrierung auf Personen wurde außerdem daran deutlich, dass das Betreten eines Geschäftes – also Anwesenheit – zum Kauf verpflichtete.

Dieses Modell wurde ab dem Ende des 18. Jahrhunderts zunehmend untauglich. Die Ausdifferenzierung des Wirtschaftssystems erfolgte dadurch, dass sich äquivalente Strukturen etablierten, die die enorm erweiterten Möglichkeitsräume einschränkten und damit Anschlussfähigkeit herstellten. Eine Wirtschaft in der jeder Preis erst mit orientalischem Feilschen ausgehandelt würde, könnte nicht den Grad an Komplexität erreichen, der im 19. Jahrhundert entstand. Die zunehmende Arbeitsteilung in den größeren Handelseinrichtungen steht darüber hinaus der Aushandlung von Preisen *ad personam* im Wege, da der Inhaber nicht mehr in der Lage ist, selbst mit allen Kunden entsprechende Verhandlungen zu führen und dies seinem Personal nicht überlassen will.

Damit entwickelt sich aber ein ganz neues Konzept von Preis. Dieser ist nicht mehr *post festum* das Resultat interaktionellen Ausgleichs – gezahlter Preis<sup>69</sup> – sondern temporal gewandelt, ein Ausdruck von Erwartung:

»Preise sind nur Signale für Erwartungen von Wirtschaftsteilnehmern. Aktualisiert und damit im System reproduziert werden sie nur in Zahlungen.«<sup>70</sup>

---

68. Noch einmal der Verweis auf Balzacs »Gesetzbuch für anständige Menschen«, das voll von warnenden Beispielen, das dieses Vertrauen nicht mehr funktioniert, ist.

69. Bei Smith findet sich noch der Versuch, diesen Preis in Beziehung zu einem natürlichen Preis zu setzen. Heute nennt man das wohl Kosten. Smith 1974, S. 48ff.

70. Hutter 1993, S. 159. Fußnote.

Statt des gezahlten Preises tritt nun der geforderte Preis<sup>71</sup> in den Vordergrund, weil der Kunde in den neuen Warenhäusern nicht die Chance hat, über den Preis zu verhandeln, sondern nur zu entscheiden, ob er die Ware (in diesem Warenhaus) kauft oder nicht. Da die Qualität der einzelnen Waren durch die industrielle Produktion zunehmend als gleich unterstellt werden kann, und auch keine soziale Differenzierung mehr stattfindet, hat es keinen Sinn mehr, am Einzelstück einen Preis auszuhandeln. Der Preis erlangt damit eine ganz andere Funktion. Er ist nun ein Signal, ein Lockmittel, um Kunden zum Kauf von Produkten zu bewegen und zugleich ein Instrument der Marktbeobachtung<sup>72</sup>.

Mit dieser Strategie tritt die Qualität der Ware in den Hintergrund, das Argument ist vor allem der niedrige Preis, absolut oder vor allem im Vergleich zur Konkurrenz. Simmel hat Qualität und Preis als die beiden Seiten einer Ware beschrieben. Dabei sei es, so Simmel, eigentlich unmöglich, dass das Interesse nur einer Seite gelte, beim – damals aufkommenden – »Fünzig-Pfennig-Bazar« sei dies dennoch der Fall:

»In ihm hat das Wertungsprinzip der modernen Geldwirtschaft seinen restlosen Ausdruck gefunden. Als das Zentrum des Interesses ist jetzt nicht mehr die Ware, sondern ihr Preis konstituiert.«<sup>73</sup>

Auch in Zolas »Paradies der Damen« findet sich eine Stelle über Schaufensterpuppen, die dieses neue Prinzip mit äußerster Drastik beschreibt:

»... und die Spiegel zu beiden Seiten des Schaufensters reflektierten und vervielfachten sie (die Schaufensterpuppen) ins endlose in einem wohlbe-rechneten Spiel, bevölkerten die Straße mit ihren schönen verkäuflichen Frauen, die an Stelle eines Kopfes in fetten Zahlen ihren Preis trugen.«<sup>74</sup>

Abgesehen von den negativen Konnotationen, die Zola hier mit den »schönen, verkäuflichen Frauen« ins Spiel bringt, ergeben sich zwei Interpretationen dieses Bildes. Der Preis dominiert zum einen – aus der Perspektive des Angebotes, durch seine Größe und die Position anstelle des Kopfes, über die Qualität der Ware. Wie bei Simmel sollen die Kund(inn)en mehr von der schieren Niedrigkeit des Preises, als von der besonderen Qualität angelockt werden. Allerdings zeigen die Beispiele in Zolas Roman immer wieder, dass die Faszination der niedrigen Preise immer dann be-

---

71. Auch heute gibt es diese Differenz etwa in der Unterscheidung zwischen Brief- und Geldkursen an der Börse.

72. »Man kann sich Preise durchaus als Sondierungsgrößen vorstellen, mit denen der Markt provoziert und getestet wird.« Luhmann 1994, S. 111.

73. Simmel 1989, S. 540.

74. Zola 1988, S. 9.



sonders groß war, wenn besonders wertvolle und bisher als teuer geltende Waren, etwa kostbare Seiden- oder Samtstoffe zu einem besonders niedrigen Preis angeboten werden. Die innere Relation zwischen Preis und Qualität war also nicht ganz aufgehoben. Die Funktion dieser niedrigen Preise ist aber dennoch, die eines Lockmittels, um die Kunden in die Warenhäuser zu holen. Die Strategie, bestimmte Artikel mit extrem geringen Margen oder sogar mit Verlust zu verkaufen, wird denn auch von den traditionellen Einzelhändlern nicht verstanden. Sie erkennen nicht, dass die Preise dieser Produkte primär eine kommunikative Aufgabe haben, und nicht dazu dienen, mit der einzelnen Ware Gewinn zu erwirtschaften. Die eigene Zahlungsfähigkeit wird nur dadurch wiederhergestellt, dass genügend andere Produkte mit entsprechenden Margen gekauft werden.

Die niedrigen Preise, und dies ist die zweite Interpretation des Bildes von Zola aus der Perspektive der Nachfrager, machen die Kund(inn)en kopflos. Das Schaufenster zeigt ihnen ihr eigenes Bild. Der Preis der Ware wird also im Kaufhaus nicht mehr versteckt<sup>75</sup>, sondern zu einem wichtigen oft dem entscheidenden Verkaufsargument.

Ein Blick auf die vier Innovationen, die Aristide Boucicaud 1852 im Bon Marché einführt,<sup>76</sup> zeigt dass nun alle Voraussetzungen erfüllt sind, um das Medium Ware zur Entfaltung zu bringen: 1. niedrigere Marge bei höherem Umschlag, 2. zwangloser Geschäftseintritt, 3. Rückgaberecht, 4. fester Preis. Alle vier Punkte verweisen auf die neue Funktion des Preises.

Die niedrigen Preise werden nicht nur zu einem wichtigen Verkaufsargument, sondern ermöglichen vor allem eine Ausweitung der Käuferschichten über das bisherige Maß hinaus, auch wenn in der Mitte des Jahrhunderts die Realeinkommen kaum steigen. Die Zahl der potentiell verfügbaren Waren steigt dadurch mit den Kaufhäusern an.

Der zwanglose<sup>77</sup> Geschäftseintritt, der im Prinzip allen sozialen Schichten wenigstens den Zutritt gewährt, ist vor allem auch ein Signal dafür, dass die Preise der Waren für alle und für alle gleich gelten. Es wird den Verkäufern in den Kaufhäusern ausdrücklich untersagt, scheinbar höherstehende Kundengruppen bevorzugt zu behandeln.<sup>78</sup> Soziale Exklusio-

---

75. »So wenig, wie es im Warenhaus ein Borgen gibt, so wenig ist ein Handeln möglich, da die Preise stets fest und an jedem einzelnen Stück in deutlichen Zahlen, nicht, wie es im Detailhandel üblich war und zum Teil noch ist, in Chiffreschrift vermerkt ist.« Wiener 1912, S. 17.

76. Vgl. Geist S. 81.

77. »... da gerade, weil alles so leicht zugänglich und zwanglos ausgestellt ist, viele schließlich dennoch kaufen.« Göhre 1913, S. 48.

78. Das Diskriminierungsverbot im Warenhaus Wertheim, Göhre 1913, S. 43.

nen, die eine Entfaltung des Wirtschaftssystems bis dahin behindert hatten, werden abgebaut.

Das allgemein gewährte Rückgaberecht verringert auf Käuferseite das Transaktionsrisiko und erhöht damit die spontane Zahlungsbereitschaft. Der Akt des Kaufens wird damit von der bisher notwendigen fallbezogenen Aushandlung von Bedingungen für einen eventuellen Rücktausch entlastet. Zugleich liegt in dem Rückgaberecht ein generelles und implizites Qualitätsversprechen.

Der feste und sichtbare Preis<sup>79</sup> war schon vorher in einigen Geschäften eingeführt worden<sup>80</sup>, er wird in den Warenhäusern zur Regel und zum Konzept. Damit hört das Feilschen auf, das im 18. Jahrhundert noch die Regel war, und glaubt man bestimmten Quellen<sup>81</sup> wegen ein paar centimes Stunden dauern konnte. Die »stummen« Preisschilder ersetzen ab nun das Gespräch, das bis dahin durch das Betreten des Ladens impliziert wurde.<sup>82</sup> Damit fallen auch die Möglichkeiten der Beeinflussung und Überzeugung im mündlichen Gespräch weg. Auf diese Weise wird, wie Luhmann bemerkte, »die ‚Sozialität‘ des Tausches abgeschwächt«<sup>83</sup> und durch eine »Medialität« des Tausches ersetzt. Für Sennett wird damit »Passivität«, also Erleben, statt aktiver Teilhabe, also Handeln, zur Regel.<sup>84</sup>

Genau an diesem Punkt kommt die Gestalt ins Spiel. Die Waren werden im Warenhaus nicht nur verkauft, sondern müssen, damit dies erfolgreich geschieht, auf ganz andere Weise als bisher sichtbar gemacht werden.

#### *Die Funktion der Gestalt*

Im folgenden soll gezeigt werden, dass die Gestaltung des Angebotes die wesentliche Innovation des Warenhauses für den Handel darstellt. Dabei stehen diejenigen Probleme der Gestaltung im Mittelpunkt, die durch das Warenhaus selbst gelöst werden konnten: die Anordnung, Arrangierung und Inszenierung von Waren und nicht die Gestalt der Ware

---

79. Dazu ausführlich für Wertheim, Göhre 1913, S. 41f.

80. 1824 verweist eine Anzeige zur Eröffnung des Belle Jardinière auf die „prix fixes“. In Manchester wurde 1831 ein Warenhaus mit gut sichtbaren Preisschildern eröffnet. Vgl. Pevsner 1998, S. 266f. Aber das waren Ausnahmen, die es in England teilweise schon am Ende des 18. Jahrhunderts gab, etwa bei dem Buchhändler James Lackington oder dem Kurzwarenhändler Flint & Palmers: »But in spite of their success both shops were regarded rather as curiosities than examples to be followed.« Davis 1966, S. 189.

81. Sennett 1986, S. 186.

82. Schivelbusch 1993, S. 166.

83. Luhmann 1994, S. 241.

84. Sennett 1986, S. 187.

selbst. Auch diese verändert sich im 19. Jahrhundert gravierend, in einem Prozeß der schließlich zum Design im modernen Sinne führt.<sup>85</sup> Die Kaufhäuser haben für diesen Prozess eine sekundäre Funktion, in dem sie diese nach neuen Prinzipien gestalteten Waren darstellen und damit auch einen Bildungsauftrag erfüllen.

Gestalt, so hatte ich oben zu zeigen versucht, hebt sich in einer konkreten wahrnehmenden Beobachtung von einem Hintergrund ab und konstituiert mit diesen Qualitäten – Farbe, Textur, Kontur, Materialität – ein Objekt als (be-)merkenswert. Die mit dem Übergang zur Konditionierung durch Gestaltung verbundene Aufwertung des Sehens wurde oft mit negativen Konnotationen belegt:

»Die Weltausstellungen waren die hohe Schule, in der die vom Konsum abgedrängten Massen die Einföhlung in den Tauschwert lernten. „Alles sehen, nichts anfassen.“<sup>86</sup>

Bei Benjamin klingt wieder die These vom Identitätsverlust durch das diabolische Auseinandertreten von Tausch- und Gebrauchswert an. Hier soll die andere Seite betont werden: die symbolische Funktion der Gestaltung, die bewirkt, dass überhaupt Zahlungen, also Formbildungen im Wirtschaftssystem, erfolgen. Gestalt kann natürlich – wie oben gezeigt – selbst als Form konzipiert werden, wenn die Referenzen nicht mehr Abbildung, die Beherrschung des Materials oder die psychologische Wirkung sind, sondern jede Gestalt als kontingente Auswahl aus einem Raum anderer möglichen Formen erscheint. Dies ist systematisch nur in der Kunst der Fall. Bezogen auf die Wirtschaft geht es im Gegensatz zu dieser Selbstreferenz von Gestalt, um die Konditionierung anderer Formen, nämlich Zahlungen, durch Gestalt. Gestaltung realisiert die Reproduktion von Knappheit:

»Creative work, however, provides an inexhaustible stream of scarce items.«<sup>87</sup>

Ein wesentlicher Moment der Konditionierung liegt also, Hutter folgend, in der Knappheit, die in Kunst und Design, durch den eingebauten Innovationszwang, laufend reproduziert wird. Die Konditionierung des Kaufverhaltens durch Gestaltung stellt für alle Probleme, die sich durch die Entwicklung des Warenangebotes stellen, eine mögliche Lösung dar. Diese Probleme sind – knapp rekapituliert – sachlich die Fülle und Neuigkeit des Angebotes, sozial der Verlust der bisherigen festen Käufer/Verkäuferbin-

---

85. Vgl. dazu aus systemtheoretischer Sicht Lehmann 2002.

86. Benjamin 1982, S.267.

87. Hutter 1996, S.131.

dung und temporal die Mode einerseits und die knapper werdende Zeit der Kunden andererseits.

In der Sachdimension leistet die Gestaltung zum einen die ästhetische Synthese von verschiedenen Waren. Es wird üblich und erfolgreich, Waren miteinander zu präsentieren, die weder von ihrer materialen oder produktiven Herkunft, noch ihrer zukünftigen Verwendung her, zwingend zusammengehören. Als synthetisierende Qualität dient zum Beispiel eine gemeinsame Farbe. Berühmt wurden die »Weißen Wochen« bei Wertheim, deren Vorläufer von Zola geschildert wird:

»... zur Linken zeigte die Galerie Monsigny in langer Reihe die weißen Vorgebirge der Leinen und Kattunsorten, die weißen Felsen der Bettlaken, Servietten und Taschentücher, während zur Rechten die Galerie Michodière, die von den Kurzwaren, den Wirkwaren und den Wollsachen eingenommen wurde, weiße Bauten aus Perlmutterknöpfen, eine große, aus kurzen weißen Strümpfen zusammengesetzte Dekoration, einen ganz mit weißem Molton ausgeschlagenen, von einem fernen Lichtstrahl erhellen Saal zur Schau stellte.«<sup>88</sup>

Zolas Schilderung zeigt, dass hier Waren aus unterschiedlichen Materialien – verschiedene Stoffe, Perlmutter – und unterschiedlicher Verwendung – Tischwäsche, Bettwäsche, Bekleidung – ein gemeinsames Arrangement bilden, dass in Zolas Roman die Kunden schier überwältigt und begeistert. Diese Präsentation heterogener Objekte in synthetisierenden ästhetischen Arrangements war eine Errungenschaft der großen Weltausstellungen.<sup>89</sup>

Diese Arrangements inszenieren einen Zusammenhang der Waren, der damit nicht nur abstrakt darin liegt, dass sie alle einen Tauschwert haben. Der Betrachter wird dazu verleitet, auch Waren in Augenschein zu nehmen, die er gar nicht zu kaufen beabsichtigte. Seine Aufmerksamkeit wird gefesselt, die Neugier auf ihm noch unbekannte Waren gelenkt. Der simultane Blick ist in der Lage, gleichzeitig große Mengen zu überschauen, und er wird von den Auslagen der Warenhäuser bis an die Schmerzgrenze gefordert und provoziert. Zola schildert dies in einer Szene, in der der Direktor des Warenhauses Bon Marché selbst Hand anlegt, und in die Gestaltung der Auslagen eingreift. Er »verlangte scheinbar ungeordnete, wie zufällig aus den geleerten Fächern herausgefallene Massen und wünschte,

---

88. Zola 1988, S. 471f.

89. »Es scheint, daß gerade die Weltausstellung 1851 mit ihren weiten und gut organisierten Ausstellungshallen den Blick für neue Möglichkeiten der Warenauslagen, vielleicht auch für die gleichzeitige, aber trotzdem übersichtliche und wohlgeordnete Ausstellung unterschiedlicher Warengattungen geweitet hat.« Pasdermajian 1954, S. 6.

daß sie in den glühendsten Farben flammten und sich wechselseitig in der Wirkung steigerten.«<sup>90</sup>

In diesen Inszenierungen wird die Referenz auf Herkunft oder Gebrauch der ausgestellten Ware zugunsten einer ästhetischen Selbstreferenz aufgelöst. Die Waren erscheinen in einer Fülle, die sich auf dem schmalen Grat zwischen Verwirrung und Faszination bewegt. Der Gestaltcode ermöglicht ein gegenseitiges Verweisen, das entscheidend zum Erfolg der Warenhäuser beiträgt. »Alle Waren an einem Punkt angehäuft, brachten sich gegenseitig zur Geltung und waren einander förderlich« sagt der Kaufhaus-Chef Mouret in Zolas Roman. Der Kunde gäbe »dem Bedürfnis nach dem Überflüssigen und Reizvollen nach.«<sup>91</sup>

Die zweite Strategie liegt in der Nobilitierung der Waren durch Glanz und Licht. Glas und Spiegel werden daher zu wesentlichen Mitteln der Präsentation. Das Glas der Oberlichter lässt ebenso wie die Schaufenster ein helles aber zugleich gedämpftes Licht in die zentralen Räume der Warenhäuser eindringen. Dieses Licht dient nicht allein der Beleuchtung, ermöglicht also nicht einfach nur die Sichtbarkeit der Ware – im Gegensatz zu den tiefen und dunklen Läden des traditionellen Handels, sondern verleiht mit seinen Reflexen den Waren und der diese beherbergenden Architektur eine zusätzliche Gestaltqualität, die auch den einfachen Waren noch die Aura des Besonderen und Seltenen gibt.<sup>92</sup> Die ästhetische Qualität der Ware löst sich damit aber nicht von der Ware ab, wie es Haug kritisch beschreibt<sup>93</sup>, sondern wird vielmehr qua Konditionierung zur Voraussetzung dafür, dass ein Gegenstand überhaupt als Ware erfolgreich ist. Diese Gestaltung des Angebotes ist für die ersten Kaufhäuser außerdem besonders wichtig, weil ein großer Teil der Hauptware selbst, nämlich die Stoffe, noch nicht in gestalteter Form, sondern als Rohware angeboten wurden. Die Gestalt der Ware bzw. Auslage sichert die Aufmerksamkeit der Kunden und schafft die notwendige Differenz, um einen Gegenstand als begehrenswert erscheinen zu lassen. Die Ware wird in dieser Perspektive zum Lockmittel:

»... jedes Produkt ist ein Köder, womit man das Wesen des anderen, sein Geld, an sich locken will, ...«<sup>94</sup>

---

90. Zola 1988, S. 60.

91. Zola 1988, S. 92. Vgl. auch Pasdermadjian 1954, S. II.

92. »Es regte die Kunden zum Kauf an, wenn man ihnen Dinge vorführte, deren Existenz flüchtig zu sein schien und deren Kern von Assoziationen umlagert war, die auf alles mögliche verwiesen, nur nicht auf ihren Gebrauchscharakter.« Sennett 1986, S. 190.

93. »Die ästhetische Abstraktion der Ware löst Sinnlichkeit und Sinn der Sache, die als Tauschwertträger fungiert, von dieser ab und macht sie getrennt verfügbar.« Haug 1971, S. 60.

Das Warenhaus verwandelt sich in einen Ort des Spektakels, an dem den Waren assoziativ Bedeutungen, die ihnen an sich nicht zukommen, verliehen werden.<sup>95</sup> Haugs »getrennte Verfügbarkeit« dieser Assoziationen ist dann ein Indiz, nicht für Entfremdung, sondern die Möglichkeit, dass auch andere Kommunikationssysteme von den Gestaltqualitäten der Ware profitieren. Die soziale Funktion von Gestalt ist daher zeitgenössisch auch ganz anders formuliert worden, nämlich als Beitrag zu Bildung und Unterhaltung. Und da beides kostenlos geboten wurde – es gab ja keinen Eintritt – geschieht dies ohne soziale Exklusion:

»Ungeniert und mit Muße sieht sich das Publikum im Warenhaus die dort, übersichtlich angeordnet, geschmackvollst ausgestellten mancherlei Waren an.«<sup>96</sup>

In dieser Bemerkung wird mit dem Verweis auf »Muße« und »Geschmack« der Unterhaltungscharakter des Warenangebotes betont, der ebenso in Begriffen wie »Wunderwerk«, »Sehenswürdigkeit« und »grenzenlose Sensation« für ein »Publikum« deutlich wird, die Wussow zur Beschreibung des Warenhauses »Marshall Field« in Chicago verwendet.<sup>97</sup> Dieser doppelte Zweck, Ort des Kaufens und Betrachtens zugleich zu sein, zieht sich durch die gesamte Organisation des Warenhauses. Sie beginnt in der Unterscheidung von Verkaufsräumen und Repräsentationsräumen, die im Charakter ihrer Ausstattung differieren. Wiener fordert 1912:

»Reichere Ausbildung dürfen nur die der Repräsentation und die dem Publikum zur Erfrischung und Erholung dienenden Räume erhalten, die mehr zum Sehen und Genießen als zum Verkauf dienen sollen.«<sup>98</sup>

Weder dürften aber, so Wiener weiter, die Verkaufsräume zu nüchtern noch die Repräsentationsräume zu prachtvoll ausfallen, das Warenhaus sei schließlich kein fürstlicher Palast. Den Widerstreit zwischen Ökonomie und Genuss formuliert Wiener in der Frage »ob das Warenhaus in seinem Inneren mehr ein Magazin oder einen Ausstellungsbau darstellt.«<sup>99</sup> Diese Frage wird mit dem Nebeneinander von repräsentativen Lichthöfen, Teppichsälen und Erfrischungsräumen einerseits und eher magazinartigen Verkaufsräumen schon im großen Maßstab ambivalent beantwortet, und diese Verdopplung setzt sich auch in den Verkaufsräumen fort. Denn auch in diesen, obwohl grundsätzlich von anderem Charakter als die Repräsen-

---

94. Marx 1968, S. 87.

95. Vgl. Sennett 1986, S. 189.

96. Wussow 1906, S. 34f.

97. A.a.O., S. 28ff.

98. Wiener 1912, S. 221.

99. Ebenda.

tationsräume, »kommt der Ausstellungscharakter vielfach darin zum Ausdruck, daß die meisten Schränke und Tische offen und nur mit Glas verschlossen ihren Inhalt zeigen.«<sup>100</sup> Auch hier ist es also möglich, durch die Räume zu schlendern, ohne Waren zu erwerben, oder mit dem Verkaufspersonal in Kontakt treten zu müssen. Die Funktion der Glasscheibe, räumliche Trennung und sichtbare Verbindung zugleich zu gewährleisten, werde ich unten noch ausführlich diskutieren. In einem dritten Schritt sieht Wiener die Differenz Verkaufen/Ausstellen in der Anordnung der Waren selbst gegeben.

»Das Magazinmäßige tritt dort besonders hervor, wo z.B. billige Teppiche, ... nicht ausgestellt, sondern stapelweise aufgeschichtet, -gestellt oder -gehängt sind, ...«<sup>101</sup>

Nach den Kategorien des architektonischen Raumes und der Rahmung durch entsprechendes Mobiliar wird hier als letzte Kategorie, in der sich die Differenz ausmachen lässt, die Art der Lagerung definiert. Das Warenhaus war der Ort, in dem Waren nicht nur ausgestellt sondern auch einfach aufgeschichtet wurden.

Nicht nur Unterhaltung und Vergnügen wurden durch die Präsentation der Waren geboten, zugleich wurde ein, fast aufklärerischer, dezidierter Bildungsauftrag erfüllt. Die lichterfüllten Räume der Warenhäuser und die Transparenz der großen Schaufenster erhalten aus dieser Perspektive einen ganz anderen Sinn. Der Besuch im Warenhaus war für das zeitgenössische Publikum eine praktische Lektion in Warenkunde:

»... es liegt im Wesen des Warenhausbetriebes, den Blick des Publikums für die unterscheidenden Merkmale der Warenqualitäten zu schärfen.«<sup>102</sup>

Ebenso wie das Museum und vor allem die Weltausstellungen vermittelte das Warenhaus in der Gestalt – nicht der Form – der Ware ein Wissen über den neuesten technischen Fortschritt, die Produkte ferner Länder und die aktuelle Mode. Fern jeder persuasiven Rhetorik, die auf ein bloßes »Kauf mich« abzielt, liegt in den Augen der Zeitgenossen hier ein eminenter Beitrag zur Bildung und Erziehung des breiten Publikums:

»Und es ist kaum anders denkbar, als das solche mit durchaus künstlerischen Absichten ausgestalteten Warenhäuser auch nach und nach in der Form und Auswahl ihrer Waren eine Steigerung des Geschmacksniveaus herbeiführen und damit erzieherisch auf das große Publikum einwirken müssen.«<sup>103</sup>

---

100. Wiener 1912, S. 222.

101. Ebenda.

102. Wussow 1906, S. 70.

103. A.a.O., S. 68.

## »Schauplätze«

Ein entscheidender Aspekt dieser Diagnose liegt in der Formulierung »großes Publikum«. Das Angebot des Warenhauses zielt ökonomisch und ästhetisch auf breite Schichten der Bevölkerung:

»Zum erstenmal in der Geschichte beginnen, mit der Gründung der Warenhäuser, die Konsumenten sich als Masse zu fühlen. ... Damit steigert sich das circensische und schaustückhafte Element des Handels ganz außerordentlich.«<sup>104</sup>

Benjamins deutlich kritischer Unterton trifft aber nicht den Kern der Entwicklung. »Schaustückhafte Elemente« hat es auch vorher auf den Jahrmärkten gegeben. Sie werden in den Kaufhäusern nicht einfach gesteigert, sondern in einer Art eingesetzt, die es bestimmten Gruppen und Schichten überhaupt erst ermöglicht, bestimmte Angebote wahrzunehmen, unabhängig davon, ob sie diese auch erwerben. Der Möglichkeitsraum der Warenwelt wird damit im Dispositiv des Warenhauses sowohl her- als auch dargestellt. Erst so werden die Kunden überhaupt zu Konsumenten im modernen Sinne – und dies, wie Benjamin richtig bemerkt: in Massen. Die Gestaltung des Angebotes als »Information« – sichtbar etwa an den Arrangements vorbildlicher Wohnungseinrichtungen – erlaubt neben der neuen Preispolitik damit den Abbau sozialer Exklusionen.

Konditionierung durch Gestaltung ist schließlich auch die einzige Möglichkeit, der steigenden Umschlaggeschwindigkeit der Waren angemessen zu begegnen. Für das Warenhaus wurden dabei zwei konträre Strategien entwickelt. Zum einen die Strategie, den Dingen trotz ihrer zunehmenden zeitlichen und räumlichen ubiquitären Verfügbarkeit stets die Aura des Besonderen und Exklusiven zu verleihen. Das Warenhaus muss sich als Museum oder »Tempel«<sup>105</sup> geben. Zum anderen die Strategie, die Zirkulation der Waren noch zu beschleunigen. Die Paradigmen sind die des »Warenstromes« und der Maschine. So spricht Zola von einer »Warenlawine«, als einem »Strom, der in jeder Minute Tausende von Francs von sich gab.«<sup>106</sup> Das Warenhaus wird zu einer riesigen »mit Hochdruck arbeitenden Maschine«<sup>107</sup>, in der Waren in Geld transformiert werden. Die erste Strategie zielt auf eine Inszenierung von Seltenheit und Exklusivität, die zweite konträr dazu auf Inszenierung von Fülle und allgemeiner Verfügbarkeit. Die wichtigsten Mittel der ersten Strategie sind das Schaufenster und die raffinierte Beleuchtung der Ware in den Lichthöfen, die diese dem Kunden in begehrenswerte Ferne entrücken. Sie fallen damit schein-

---

104. Benjamin 1982, S. 93.

105. Zola 1988, S. 464.

106. A.a.O., S. 47.

107. A.a.O., S. 20.



bar auch aus der hektischen Zeit des Kundenbetriebes heraus. Nobilitierende Architekturformen, wie Säulen oder Kuppeln unterstützen diese temporale Versetzung. Dagegen stürzen sich die Waren in der zweiten Strategie gleichsam in den Strom der Kunden, sie verlassen das Warenhaus, treten vor die Glasscheiben der Schaufenster und können scheinbar beiläufig mitgenommen werden. So beschreibt Zola den ersten Eindruck der Protagonistin vom »Paradies der Damen«:

»Dort gab es im Freien, bis auf den Bürgersteig hinaus, ganze Haufen billiger Waren, die Verlockung zum Eintreten, die Gelegenheit zu wohlfeilen Einkäufen, die aus Vorübergehenden Kundinnen macht. ... Es war eine riesige Schaustellung wie auf einem Jahrmarkt, der Laden schien zu bersten und auf die Straße zu schütten, was er nicht mehr fassen konnte.«<sup>108</sup>

Die im Warenhaus angelegte Ambivalenz von räumlicher Schließung und Öffnung, erscheint so als ein Spiel, das den prekären temporalen Status jeder Ware immer wieder vorführt. Sie wird in ihrer isolierten Exklusivität begehrenswert aber nur durch ihren potentiell raschen Umschlag verfügbar. Die Gestalt der Ware wird damit auf eine Weise wahrgenommen, in der verführende Distanz und Verfügung ermöglichende Nähe einander bedingen, eine Wahrnehmung die Wolfgang Schivelbusch als panoramatisch bezeichnet hat.<sup>109</sup>

Die Möglichkeit zum ungestörten, von sozialen Bindungen und temporalen Einschränkungen befreiten, visuellen Konsum ist das Erfolgsgeheimnis des Kaufhauses. Nicht die Menge des Angebotes. Das gab es auch in den europäischen Markthallen und den großen Stores in den USA.<sup>110</sup> Das Kaufhaus musste Schauplatz werden, um als Marktplatz erfolgreich zu sein.

Der traditionelle Ort kollektiven<sup>111</sup> Handels – der Markt – kann in Anlehnung an einen Begriff von Panofsky als Aggregatraum<sup>112</sup> beschrieben werden, in dem keine Richtungen oder Plätze hervorgehoben sind. Um die Wende zum 19. Jahrhunderts werden solche Märkte zunehmend, nicht nur überdacht, sondern zugleich auch strukturiert und damit eine Ordnung von Ständen und Wegen zwischen diesen definiert. Damit sollten offenbar die Zustände auf den traditionellen Märkten überwunden werden, diese waren »overcrowded, insanitary, inconvenient and even disorderly«.<sup>113</sup> Die

### Die Architektur des Warenhauses

---

108. Zola 1988, S. 6f.

109. Schivelbusch 1993, S. 170.

110. Giedion 1976, S. 169ff.

111. Im Gegensatz zur Straße mit der Aneinanderreihung einzelner Läden.

112. Panofsky 1988, S. 109.

## »Schauplätze«

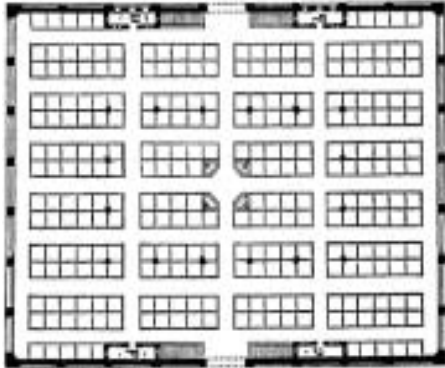


Abb. VIII-2: Les Halles Paris, Gleichförmige Anordnung der Waren und der Erschließung

Figur dafür ist das klassische gleichmäßige Raster, in dem höchstens wie etwa in Paris (siehe Abb. VIII-2) zwei orthogonal zueinander stehende Mittelachsen und ihr Kreuzungspunkt schwach hervorgehoben sind. Diese Regelmäßigkeit schafft eine hohe Übersichtlichkeit aber auch Gleichförmigkeit, es entsteht ein »Systemraum« (Panofsky). Gegenüber den engen Gassen und Plätzen der noch immer mittelalterlich geprägten Stadtkerne, wird dieser Raum gleichwohl als Fortschritt erschienen sein. Wie in anderen profanen Bauten der Zeit – etwa den Manufakturen, Krankenhäusern und Gefängnissen<sup>114</sup>, kommt hier eine Sehnsucht nach Ordnung zum Ausdruck, die noch an die barocke Tradition anschließt, diese aber rationalistisch überformt. Im Vordergrund dieser »Mo-

delle« stehen daher die Aspekte der Kontrolle, Klassifikation und Überschaubarkeit – im Falle des Handels der Warenmengen.

Mit den Weltausstellungen – und ihren kleineren Vorformen – kam es zu einer Überlagerung und Kombination dieses Modells mit anderen Raumformen, die her dem Vergnügen und der Zerstreuung dienten. Prominent waren hier vor allem die »Glashäuser«<sup>115</sup>, die vor allem botanischen Zwecken dienten, und eine Exotik in die Metropolen vor der Zeit des Reisens brachten. Damit entstand in diesen Bauten eine charakteristische Spannung zwischen den imposanten zentralen Räumen, die durch Überkuppelung an sakrale Vorbilder erinnern, und weiten Teilen, die repetitiv

Ausstellungsstücke aneinanderreihen. Auch im Museumsbau des 19. Jahrhunderts ist diese Polarität unübersehbar<sup>116</sup>. Der Effekt dieser Strategie war zumindestens im Falle des Glaspalastes von 1851 zwiespältig. Die Zeitgenossen waren eher von der kühnen Konstruktion und der Dimension der Räume überwältigt als von den Waren selbst. Viele zeitgenössische Abbildungen zeigen das Bauwerk auch als leeren Raum, ohne jedes Ausstellungstück (Abb. VIII-3). Der Vergleich mit einem Bild, das den wirklichen Zustand mit Ausstellungsstücken zeigt, offenbart – aus heutiger Sicht – den Grund: Von

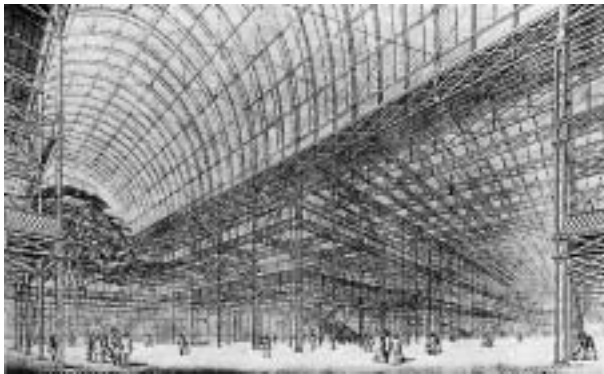


Abb. VIII-3: Glaspalast in London, Innenansicht des Querschiffs als leerer Raum.

113. Davis 1966, S. 254.

114. Dazu einschlägig Foucault 1977. Zeitgenössisch prominent sind vor allem die Entwürfe von Jean Nicolas Louis Durand.

115. Einen umfassenden Überblick gibt Kohlmaier 1981.

116. Schon in Schinkels Altem Museum in Berlin mit der zentralen, an das Pantheon erinnernden Rotunde.

einer organischen Integration der präsentierten Waren in die Architektur des Gebäudes kann nicht die Rede sein. Vielmehr wirken diese wie Fremdkörper in der lichtdurchfluteten Halle und verstellen den Blick zum Horizont. Der Blick in die Halle gleicht dem in eine Straße des 18. Jahrhunderts, überfüllt mit Kunden, Waren und Werbezeichen (Abb.VIII-5). Die Attraktion und Innovation ist der Bau selbst und dessen »metaphysische Qualität.«<sup>117</sup> Dennoch war die Weltausstellung 1851 in London<sup>118</sup> ein entscheidender Meilenstein auch für die Präsentation von Waren, die hier zum erstenmal einem Massenpublikum gezeigt wurden und als Symbole für technischen Fortschritt, ästhetische Raffinesse und nationale Leistungen in der Mitte des Jahrhunderts standen. Allerdings wurden die hier entwickelten Ideen und Innovationen nicht unmittelbar im Einzelhandel wirksam.<sup>119</sup> Die frühen Warenhauspioniere, wie Aristide Boucicaut, registrierten offenbar vor allem die fesselnde Wirkung der Wareninszenierungen:

»A legend of retailing is that of the Paris draper, Aristide Boucicaut, having lost his way in the middle of the 1855 Exposition. Instead of being confused Boucicaut found himself enraptured by the spectacle of the goods on view and delighted in the surprises that met his every turn.«<sup>120</sup>

Die ersten Warenhäuser erscheinen aus dieser Perspektive als eine verkleinerte und permanente Form der Weltausstellungen. Zu den oben genannten ökonomischen Innovationen Boucicauts, tritt damit als wesentliche Innovation die Erzeugung einer vollkommen neuen Einkaufserfahrung in einer dafür neu geschaffenen Umgebung:

»What was significant about 1855 was the combination of price tags, sumptuous display and the ability to browse, explore and dream of potential ownership.«<sup>121</sup>

Einkaufen ist nun keine Handlung mehr, die den Einkäufer in die vertraute Ordnung des Marktes führt, sondern wird in den Warenhäusern zum Erlebnis. Das Warenhaus setzt Ware und Käufer daher vermittelt



Abb. VIII-4: Inneres des Glaspalastes, London 1851, mit Waren und Besuchern.

117. Asendorf 1984, S.71.

118. Siehe dazu ausführlich Auerbach 1999.

119. Lancaster schätzt, dass es 20 Jahre dauerte bis diese den Einzelhandel erreichten. Lancaster 1995, S.16.

120. Lancaster 1995, S.17.

121. Ebenda.

## »Schauplätze«

durch Architektur und Interieur in eine andere Beziehung zueinander, die im folgenden analysiert werden soll.

### *Wertheim*

Ausgangspunkt für diese Analyse des Warenhauses soll, nachdem der Fokus bisher mit den Beschreibungen Zolas auf Paris lag, das Warenhaus Wertheim in Berlin sein. Paul Göhre hat es 1907 als »größtes und bestes deutsches Warenhaus«<sup>122</sup> paradigmatisch für den ganzen Typus in seinem Buch »Das Warenhaus« ausführlich gewürdigt. Seine Schilderung ist eine Hommage an die Architektur und das Konzept dieses Warenhauses, dessen Zerstörung im Zweiten Weltkrieg als einer der »schwersten Verluste« für die deutsche Architektur bezeichnet worden ist.<sup>123</sup> Göhre schildert einleitend die »vornehme Zurückhaltung« der Architektur, die »feingestimmte Harmonie« und »höchste Einfachheit«:

»Stumm in dem lauten Lärm, stolz und selbstbewußt wie die Riesenbäume vor ihm, hoheitsvoll, fast feierlich hebt sich sein Eckbau in die Höhe.«<sup>124</sup>

Diese Erhabenheit – Göhre notiert als Referenzen den »griechischen Tempel«, den »gotischen Dom« und das »große Schloss in deutscher Renaissance«<sup>125</sup> – nobilitiert implizit nicht nur das Angebot des Kaufhauses, sie erhebt es vor allem über das »Gewühl der Straße«. Räumlich wurde diese Trennung durch eine zum Leipziger Platz hin vorgeschaltete, »schützende« Bogenhalle erreicht, die Göhre als »rettende Insel« beschreibt (Abb.VIII-5). Die schützende Halle ermöglichte einen ungestörten Blick in zwei den Eingang flankierende Schaufenster, von denen eine »denkbar vornehmste Reklame« ausging. »Sie locken wohl aber sie drängen nichts auf.«<sup>126</sup> Die durch die Monu-



Abb. VIII-5: Berlin, Kaufhaus Wertheim, 1896-1904 von Alfred Messel: Ansicht vom Leipziger Platz.

122. Göhre 1907, S. 5.

123. »Dieser Bau von immensem Einfluss ist nächst dem Schloss Schlütters und Schinkels Bauakademie der schwerste Verlust, den die Architektur Berlins und einer der schwersten, den die deutsche Architektur im Zweiten Weltkrieg erlitten hat.« Peschken 1994, S. 240.

124. Göhre 1907, S. 5.

125. Göhre 1907, S. 13. Interessant an diesen drei Referenzen ist auch der temporale Bezug auf Antike, Mittelalter und Neuzeit, der metaphorisch den universalen Charakter des Warenhauses beschreibt.

126. Göhre 1907, S. 10.

mentalität erreichte Erhabenheit wurde durch die Transparenz der Fassade an der Leipziger Straße zum Teil wieder aufgelöst:

»(D)ie Glasfenster ziehen sich, nur durch die allernötigsten, in feinen Schwingungen geführten, dünnen Zwischenrahmen gehalten, vom Trottoir der Straße bis hinauf unter das hohe Dach. Damit aber verschwindet jeder Eindruck einer Wand an dieser riesig langen Hausfront: nur Säulen, Säulen, Säulen.«<sup>127</sup>

Die Ambivalenz der äußeren räumlichen Grenze des Warenhauses wird in den Beschreibungen Göhres deutlich: Sie muß einerseits vor der Umwelt abschirmen, Verkehr, Schmutz und Lärm der Großstadt abwehren, aber zugleich den Strom der Kunden in das Haus führen und die Waren sichtbar präsentieren.

Beim Betreten des Innenraumes dieses monumentalen Gebäudes traf der Besucher jedoch weder die erhabene Stille des Tempels und Doms noch die feierliche Würde des Schlosses, sondern »den Eindruck eines erdrückenden Gewirres.«<sup>128</sup> Der Innenraum erscheint so in der Beschreibung Göhres als Spiegelung der Verhältnisse auf der Straße. Diese wird durch das Warenhaus gleichsam verdoppelt, wie in einer Textpassage deutlich wird, die fast das Bild einer mittelalterlichen Stadt evoziert.

»Um alle diese Höfe und Hallen herum, neben sie hin, über sie und unter ihnen weg schlingt und zieht sich nun in drei, vier Etagen die eigentliche Masse der Verkaufsräume, bald in schmale Gänge und lange Fluchten verengt, bald zu breiten Plätzen ausladend, bald lauschige Ecken und Winkel bildend, bald in besonderen abgeschlossenen oder abschließbaren Sälen und großen Zimmern endend.«<sup>129</sup>

Der Innenraum erscheint aus dieser Perspektive wieder selbst als Außenraum, den der Besucher durchläuft, und von dem aus der Blick auf die Waren fällt. Das Prinzip der Passage scheint sich hier, wenn auch in stark abgewandelter Form zu wiederholen. Die Glasscheiben, die den Außenraum vom Innenraum trennen, haben damit weniger die Funktion, den Innenraum zu belichten, dies wird mit Aufkommen der elektrischen Beleuchtung ohnehin nicht mehr so bedeutsam, vielmehr sorgen sie für eine »Dämpfung des Außenraumes«<sup>130</sup>, wie Benjamin über die Passagen bemerkte. Die Abschirmung durch das Glas sorgt für einen Raum der stö-



Abb. VIII-6: Warenhaus Wertheim, Leipziger-Straßen-Front 1896

127. Ebenda, S. 11f.

128. Göhre 1907, S. 15.

129. Göhre 1907, S. 28.

130. Benjamin 1982, S. 668f.

## »Schauplätze«

rungsfreien Kommunikation, auch in einem unmittelbar physischen Sinne, was Wetter, Verkehrslärm, etc. betrifft.

Eine wesentliche Faszination der Passagen und Warenhäuser bestand in diesem Oszillieren zwischen Innen- und Außenraum, dem Gefühl der Kunden, innen und außen zugleich zu sein. Vielleicht sind alle Dispositive durch dieses Paradoxon gekennzeichnet, im Verhältnis zur realen als auch im Verhältnis zur imaginären Welt ein Außen und Innen zugleich zu bilden, und damit dem Betrachter die Möglichkeit zu überlassen, sich für eine der beiden Seiten zu entscheiden, oder genau diese Differenz in der Schwebelage zu halten. Lancaster hat in seiner Untersuchung zu den britischen Warenhäusern kritisch festgestellt, dass diesen genau diese Wiederholung der Straßensituation im Gegensatz zu den französischen um 1900 nicht gelang.<sup>131</sup> Damit war dem Besucher in den englischen Warenhäusern das unverbindliche Schlendern nicht möglich, das allein den ungestörten ästhetischen Genuss des Warenangebotes ermöglichte. Die Abschirmung definiert den dafür notwendigen Raum, in dem »die Kunden sich frei und

ungehindert bewegen können.«<sup>132</sup> Beschrieben wird dieser Raum, die Kunden darin und die Waren in Metaphern die den medialen Charakter betonen. Das Medium ist ungeordnet, kontinuierlich, unübersehbar, ein »Durcheinander«, noch nicht in Form gebracht:

»Menschen fast zu jeder Tageszeit in ununterbrochenen Strömen; unabsehbare, immer neue Reihen von Verkaufsständen; ein Meer von Warenmassen, ausgebreitet; Treppen, Aufzüge, Etagen, sichtbar wie die Rippen eines Skeletts; Säle, Höfe, Hallen; Gänge, Winkel, Kontore; Enge und Weite, Tiefe und Höhe; Farben. Glanz, Licht und Lärm: ein ungeheuerliches Durcheinander, scheinbar ohne Plan und Ordnung.«<sup>133</sup>



Abb. VIII-7: Grundriss 1896-1904.

In dieser Perspektive, in der so etwas wie das reine Medium, die reine Potentialität aufscheint, bleibt noch völlig offen, welcher der hereinströmenden Besucher durch Kauf einer Ware zum Kunden wird, und welche der unendlich vielen präsentierten Gegenstände, durch Kauf zur Ware wird. Der architektonische Raum, der diesem »Warenmedium« als Behälter dient, ist anders beschaffen als der der ersten Weltausstellung-

131. »Britain had failed to develop the French-style walk-around shop.« Lancaster 1995, S. 69.

132. Wiener 1913, S. 45.

133. Göhre 1907, S. 15.

gen und der der Markthallen. Die Ordnung der rationalen Systeme erscheint gestört. Lichthöfe perforieren das kontinuierliche Raster und schaffen damit Punkte der Orientierung, der Lichtführung, der besonderen Konzentration (Abb.VIII-7). Sie etablieren ein Moment der Spannung zwischen verschiedenen Raumtypen, die durch ihre Differenz in der Lage sind, qualitativ unterschiedliche Waren aufzunehmen und abwechslungsreiche Erlebnisqualitäten zu schaffen. Sie spiegeln die Differenz der Waren damit verstärkend wider und neutralisieren diese auch, in dem sie die Waren in geeignete Kontexte einfügen.

»Dieses Durcheinander mußte deshalb unbedingt eingefangen und gesammelt werden in bestimmte, sich gegenseitig ausschließende charakteristische Raumabteilungen, die alle Buntheit der Waren mit ihrem eigenen Schmuck zu einer, wenn auch nicht immer gleich schönen, so doch stets gefälligen Einheit zusammenschließen.«<sup>134</sup>

Anders als in den Weltausstellungen stellt die Architektur somit keine bloße Folie mehr zur Verfügung, die der Fülle der Waren nur den neutralen Hintergrund liefert, und deren Heterogenität so zusätzlich betont. Das »ungeheuerliche Durcheinander« folgt auf den ersten Blick dem von Göhre postulierten Hauptprinzip: »Abwechslung, Abwechslung und immer wieder Abwechslung«<sup>135</sup> Doch dem aufmerksamen Betrachter erschließt sich dann auch die implizite Ordnung, die hinter dieser Inszenierung liegt. Die Vielfalt der Räume ist aber nicht nur ein Spiegel und Behälter der Warenvielfalt, sondern zielt auch auf das Bedürfnis des Kunden nach Übersicht und Orientierung. Anders als die Gleichförmigkeit des Rasters schafft der Wechsel der Raumqualitäten ein Bild, das dem der historischen Stadt mit dem Wechsel von Enge und Weite gleicht. Es werden markante Punkte definiert, die der Orientierung der Kunden dienen, und eine besondere Form der Mnemotechnik unterstützen. So ist in einer zeitgenössischen Quelle über das Wertheim zu lesen:

»Zwar scheint der Grundriss auf den ersten Blick hin etwas verworren und nicht gar zu übersichtlich zu sein. Doch das scheint nur auf dem Papier so, bei einem Gang durch das Gebäude ist wohl jeder Besucher erstaunt, wie leicht und schnell er sich zurecht finden kann. Erreicht hat dies der Architekt durch Anlage einzelner besonders hervorragender Räume. Er schuf in diesen, dadurch, daß er sie sowohl in ihren räumlichen Abmessungen wie in ihrer architektonischen Ausbildung besonders großartig ausstattete, Merkmale, die sich dem Gedächtnis des Besuchers gleich beim Eintritt fest einprägen. ... Sie sind gleichmäßig über den Grundriss

---

134. Göhre 1907, S. 29f.

135. Ebenda.

verteilt und bei einer Wanderung durch die Verkaufsräume wird der Besucher stets auf einen dieser Merkmale treffen, ja ihn meist von weitem sehen, so daß er leicht erkennen kann, an welchem Punkt des Riesenhauses er sich gerade befindet.«<sup>136</sup>

Auch in dieser Schilderung ordnet der Begriff »Wanderung« und das »von weitem sehen«, dem Besucher einen Modus des Verhaltens zu, der durch *Erleben* dominiert wird. Der potentielle Kunde empfängt die Eindrücke der Architektur und der Warenwelt, als ob er in »langsamster Wanderung«<sup>137</sup> durch eine ihm zunächst noch unbekannte Stadt flaniert. Dazu muss der Besucher, seine Fixierung auf den Preis aufgeben und sich dem unbeschwerten Schauen hingeben. Der Warencharakter der ausgestellten Objekte tritt zunächst zurück und geht in der Inszenierung des Raumes auf. Das Warenhaus »Wertheim« wird so für Göhre zum Ort der Synthese zwischen Ware und Architektur. Stellenweise trifft der Leser auf Beschreibungen, die in der Betonung der Vielgestaltigkeit sowohl für die Ware als auch die Einrichtung zutreffen könnten. Zudem liegt in dieser Betonung der Formenvielfalt implizit ein Verweis auf den Status der Ware als Medium. Diese verbale Verschränkung von Warencharakter und Architekturformen soll hier an einem Element, der Säule, beispielhaft zitiert werden:

»Hohe und niedrige, schwache und starke, breite und schlanke, stein-, putz-, glas-, kachel- oder holzunkleidete, runde, viereckige, vielkantige, glatt oder in Bogen ausmündend, weiße, schwarze, rote, graue, bunte Säulen überall, und doch niemals ein Verkehrshindernis, niemals sich aufdrängend, immer dem ganzen Milieu des Raumes angepaßt, Säulen in jeder Form und Farbe.«<sup>138</sup>

Hier wird deutlich, dass die Architektur gerade durch die Wiederholung der Warenvielfalt, diese aufhebt und in das Gebäude einfügt. Aber nicht überall: Denn im Wertheim tritt neben die Wiederholung der Vielfalt der Kontrast durch die Präsentation der Waren vor einem ruhigen, neutralen Hintergrund:

»Auffällig, daß fast alle Wände unbedingt glatt, stets einfarbig, und zwar in ganz indifferenten Farben gehalten, nur ganz selten irgendwie geschmückt sind.«<sup>139</sup>

Dieser Kontrast ermöglicht es, dass sich die Waren »zum Teil leuchtend von den Wänden abheben.«<sup>140</sup> Es wird also – gleichsam auf den zwei-

---

136. Zeitschrift für Bauwesen, Berlin, zit. nach Berger 1987, S. 71f.

137. Göhre 1907, S. 31.

138. Göhre 1907, S. 29.

139. Ebenda.

140. Göhre 1907, S. 31.



ten Blick – eine Spannung aufgebaut, der Besucher in eine kaum merkliche Distanz zur Ware gesetzt. Schon in den Lichthöfen wird dies evident. Die fast sakrale Dimension<sup>141</sup> des Raumes entrückt die präsentierten Waren dem Besucher, so nah er dieser räumlich auch kommen mag. Diese erfüllen also neben der orientierenden<sup>142</sup> eine eminent inszenatorische Funktion. In beidem bleibt der Lichthof ambivalent, so wie er Distanz trotz Nähe schafft, ermöglicht er zum einen Überblick und scheinbare Beherrschung des Raumes für den Besucher, schüchtert diesen aber durch die schiere Dimension auch ein<sup>143</sup> (Abb.VIII-8). Erst von hier aus wurde dem Besucher die Dimension des »Riesenhauses« bewusst.



Abb. VIII-8: Warenhaus Wertheim, der Große Lichthof von Messel.

Drei Formen treten ab der Jahrhundertwende in den Warenhäusern hinzu, die ebenfalls diese Ambivalenz von Nähe und Distanz auf geschickte Weise erzeugen. Das sind die Glasvitrine, die elektrische Beleuchtung und das Arrangement von Waren nach thematischen Gesichtspunkten – einer »central idea«<sup>144</sup>. Alle drei Techniken entziehen die präsentierten Waren der unmittelbaren Verfügbarkeit durch den Besucher, die er ja ohnehin (noch) nicht besaß, da er sie dazu erst erwerben musste. Vorher durfte nur das Verkaufspersonal mit der Ware hantieren. Allerdings wurden jetzt auch Läden etabliert, wie die der Kette Woolworth, in denen der Kunde die Ware selbst prüfen konnte, ohne dazu mit einem Verkäufer in Kontakt treten zu müssen:

»... they lay open and price every article so that the customer can inspect it, handle it, and do for himself the work of finding and comparing without calling on assistant's time for anything but wrapping and taking money.«<sup>145</sup>

141. Göhre wählt den Vergleich mit dem Kölner Dom ; Göhre 1907, S. 21.

142. »Betritt man den in der Mitte des Grundstücks gelegenen, ziemlich quadratischen Lichthof, so bekommt man sofort einen Überblick über die drei an ihm gelegenen Etagen.«, schreibt Wussow 1906, S. 58, über das Warenhaus Tietz am Alexanderplatz in Berlin.

143. Göhre schreibt etwa, dass im großen Lichthof des Wertheim »die Ware und die Menschen zur winzig wimmelnden Staffage geworden sind.« Göhre 1907, S. 21.

144. Leach, 1993, S. 81ff.

145. Davis 1966, S. 295.

## »Schauplätze«



Abb. VIII-9: Die Glasfassade des Warenhauses Tietz in Berlin. Die Fassade wird zur Vitrine

Die Vitrine macht diese Trennung durch tatsächliche Abschließung des Gegenstandes vom unmittelbaren Zugriff explizit sichtbar. Der Kunde bewegt sich nicht mehr zwischen den Waren, sondern wird von diesen separiert. Die gläserne Vitrine führt zugleich zu einer Konzentration auf das Sehen und den Ausschluss anderer Sinne:

»In the past ... people shopped ... in the midst of the goods themselves. ... Glass also closed off smell and touch, diminishing the consumer's relationship with the goods.«<sup>146</sup>

Die Ware wird in der Vitrine zum Bild reduziert, dass aus verschiedenen, aber nur noch beschränkten Perspektiven, betrachtet werden kann. Zugleich wird damit eine Betonung der Vorderseite und der Ansicht von vorn erreicht, und der Betrachter auf eine bestimmte Position zur Ware fixiert. Dieser Bildcharakter wird durch den Einsatz von Spiegeln noch gesteigert. Spiegel ermöglichen eine Vervielfachung der Ansichten, sie verstärkten die Verlockung (the »allure«) durch die Waren, verbargen unattraktive Teile des Ladens und erzeugten eine optische Raumtiefe. Zugleich konnte sich der Besucher in ihnen selbst betrachten und damit in den virtuellen Raum der Ware eintauchen.<sup>147</sup>

Besonders die aufkommende elektrische Beleuchtung verlieh den Waren eine besondere Aura. Das mit diesen Lichtquellen erzeugte Licht sorgte für eine Vervielfältigung der visuellen Effekte. Es erhöhte die temporale Unabhängigkeit von der Tageszeit, in dem es auch abends und im Inneren der Gebäude für ein besseres Licht als das Gaslicht sorgte. Es steigerte die Wirkung von Farben und Formen und erhöhte die Abwechslung durch Vervielfachung der Perspektiven. Göhre beschreibt, wie das Licht »der elektrischen Lampen funkelt und spielt, an den Säulen sich verdoppelt und bricht, in Winkeln und Ecken sich verliert.«<sup>148</sup> Das elektrische Licht betonte den immateriellen, medialen Charakter der Warenangebote. Damit werden dramatische Effekte und Inszenierungen möglich, die sich am Modell des Theaters orientieren.<sup>149</sup> Der Warenhaus-Pionier John Wanamaker ließ sich in Paris von den Glas- und Lichteinrichtungen der Warenhäuser inspirieren, die er umgehend zu Hause in den USA umsetzte:

---

146. Leach 1993, S.61f.

147. Leach 1993, S.75.

148. Göhre 1907, S.31

149. Siehe dazu Leach 1993, S.76ff.

»At home again, he bought many interior glass fixtures; he had for example, glass cases illuminated by concealed light, many backed with mirrors.«<sup>150</sup>

Entscheidend ist hier, dass der technische Charakter der neuen Beleuchtung verborgen blieb und wie in den »Licht-Feerien« der Weltausstellungen durch die Inszenierung verhüllt wird.<sup>151</sup> Die Künstlichkeit der Anordnung bleibt latent. Wie überhaupt um 1900 alle Bereiche aus dem Blickfeld der Warenhausbesucher gerückt werden, die den ungestörten visuellen Genuss der Auslagen beeinträchtigen konnten, oder deutlich machten, dass eine Verkaufsabsicht bestand:

»By 1900 department store retailers tried to conceal from customers the bleaker parts of the stores, not only with mirrors but also by segregating the bookkeeping floors (...) clearly from the merchandising ones. ... with the aim of getting rid of every indication that the store was really a business enterprise where people sweated and worked.«<sup>152</sup>

Hauptmittel dafür war das Einfügen der Waren in szenische Arrangements, die einer »central idea« (Leach) folgte. Diese Arrangements sorgten dadurch, dass sie die Objekte in einen thematisch geschlossenen Raum einfügten, für die Erzeugung eines eigenen virtuellen Raumes der Waren, der dem unmittelbaren Zugriff des Betrachters entzogen wird. Ein Objekt aus solch einem Arrangement kann eben nicht einfach entfernt und mitgenommen werden.

»The proliferation of departments, particularly furniture and household goods, posed new problems. One solution was simply to stand these objects on the floor and hope that they would sell themselves. The more innovative retailer chose to arrange these goods in room settings.«<sup>153</sup>

Diese »settings« geben aber nicht nur die künftige Verwendung der Waren wieder, etwa wenn Möbel und Accessoires in komplett eingerichteten Räumen präsentiert wurden, oder beziehen sich fremdreferentiell auf Personen und Ereignisse,<sup>154</sup> sondern folgen oft selbstreferentiellen ästhetischen Kriterien, die sich auf die Gestalt der Ware beziehen. Dazu zählen insbesondere farbliche Stimmigkeit oder figurale Eigenschaften. Osthaus

---

150. Leach 1993, S.75. Ein zeitgenössischer Beobachter schrieb, dass das System der Glasvitrinen bei Wanamaker zur Perfektion gebracht wurde: »Even women's apparel was taken out of the stock rooms and put in glass cases.« Ebenda.

151. Vgl. dazu Schivelbusch 1992, S.17ff.

152. Leach 1993, S.75.

153. Lancaster 1995, S.51f.

154. Leach nennt das »associational style« und zitiert einen Verkäufer mit den Worten: »Associate the goods with people and events.« Leach 1993, S.66.

## »Schauplätze«

etwa unterscheidet malerische und plastische Waren, zu ersteren zählen Früchte und Stoffe, zu letzteren Möbel und andere Artefakte. Er gibt ästhetische Prinzipien (Symmetrie, Rhythmus) an, nach denen die Auslagen der Waren gestaltet werden sollen.<sup>155</sup> Göhre attestiert dem Wertheim hier eine

»... großzügige Leistung in der Gruppierung der Farben und Formen, stets ein einheitliches Bild, ein „organisches Ganzes“. Nirgends ein bloßes Allerlei von Zusammengehörigem, ein unübersichtliches, wenn auch reiches Sammelsurium.«<sup>156</sup>

Für die Gestaltung der Auslagen wurden folgerichtig Künstler gewonnen und künstlerische Prinzipien angewendet. In diesen Arrangements der Waren, statt bloßer Lagerhaltung, liegt, wie Wiener bemerkt hat, eine entscheidende Differenz zum normalen Laden. Während dieser nur nach außen – im Schaufenster – die Waren ausstellt, geschieht dies im Warenhaus auch im Inneren.<sup>157</sup> Die Gestalt der Ware hat damit offenbar die Funktion, die verlorene Referenz auf Produktion und persönliche Beziehungen durch ästhetische Synthese zu ersetzen und einen inneren Zusammenhang der Waren untereinander zu stiften.

### Das Schaufenster

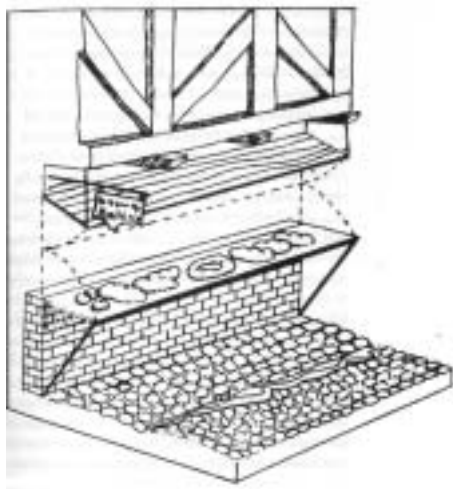


Abb. VIII-10: Schematische Zeichnung eines mittelalterlichen Ladens in Paris.

Der Ort, an dem alle oben beschriebenen dispositiven Wirkungen des Kaufhauses verdichtet werden, ist das Schaufenster. Um dessen Geschichte zu verfolgen, ist es zunächst notwendig, weit vor das 18. Jahrhundert, mit dem oben die Untersuchung begann, zurückzugehen. Ab dem Mittelalter entwickelte sich neben den temporären Märkten der Laden, als ständiges Verkaufsort der Handwerker. Dieser Laden konnte zur Straße hin geöffnet werden, um den Kontakt mit den Kunden zu ermöglichen und diese in den Laden einzulokken.<sup>158</sup>

»Die mittelalterliche Stadtökonomie machte die Straßenwand durchlässig. ... Die Fenster besaßen hölzerne Läden, die sich zu Ladentischen herunterklappen ließen. Das erste bekannte Haus, das solche Fenster besaß, stammt aus den frühen Jahren des 12. Jahrhunderts. Indem sie die Hauswände auf diese Weise nutzten, konnten die Händler die Passanten auf ihre Waren direkt aufmerksam machen und sie in die Läden ziehen.«<sup>159</sup>

155. Osthaus 1913, S. 68.

156. Göhre 1907, S. 41.

157. Wiener 1913, S. 52.

158. Siehe auch Geist 1979, S. 68.

159. Sennett 1995, S. 243.

Der so entstandene Tresen diente der Transaktion,<sup>160</sup> er war nicht primär ein Ort, um die Ware zu präsentieren. Dies wohl auch deshalb, weil die Gefahr des Diebstahles bestand. Wie überhaupt der Straßenraum ein unsicherer Ort war.<sup>161</sup> Zudem wurden nur wenige Waren direkt, das heißt, ohne besondere Bestellung und Anfertigung für einen bestimmten Kunden, verkauft. Eine Ausnahme waren sicher Lebensmittel wie Brot und Fleisch, die wie auf einem Markt auch ausgelegt wurden. Das Angebot markierten vor allem Zunftzeichen, die den jeweiligen Handwerker und damit indirekt auch seine Produkte bezeichneten.

Das Schaufenster erschien ab der Mitte des 18. Jahrhunderts,<sup>162</sup> in dem es den offenen Verkaufstresen ablöste und das Ladenlokal zur Straße hin abschloss. Damit änderten sich die Bedingungen der mit dem Verkauf verbundenen Interaktion grundlegend. Es wurde jetzt erforderlich, den Laden zu betreten, um mit dem Verkäufer ins Gespräch zu kommen. Dazu musste der potentielle Kunde motiviert werden, wofür die Zunftzeichen offenbar nicht mehr genügten. Diese verschwanden zunehmend und wurden durch die Auslage der Ware selbst ersetzt. Die Referenz des Zunftzeichens verwies auf ein bestimmtes Handwerk, den Schneider oder Tischler, während das Produkt selbst, durch Auslage im Schaufenster diese Rückverweisung auf den Herstellungsprozess nicht mehr zwingend leistete. Mit der beginnenden Umstellung auf industrielle Produktion änderte sich zudem der Charakter des Warenangebotes. Es waren nun Waren vorhanden, die auf ihren Käufer warteten. Bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts diente das Schaufenster aber offenbar weniger der unmittelbaren Präsentation von Waren,



Abb. VIII-11: Diese Ansicht von Bishopsgate in London im Jahr 1736 zeigt, dass die ersten offenen Läden durch Verglasungen geschlossen waren, es aber auch noch offene Läden gab.



Abb. VIII-12: London, Asprey's in der Old Bond Street, etwa 1860.

160. So auch die Beschreibung der frühen Ladenfronten bei Powers: »A shop front consists of a door and a window, and the earliest examples were little more than that, the window having shutters which formed a counter and a canopy ... and transactions made through the window.« Powers 1989, S.1.

161. »Die Straße trug den Stempel der aggressiven Selbstbehauptung. Sie war kein Garten, kein gemeinschaftlicher Ort, der aus einträchtiger Arbeit entstand.« Sennett 1995, S.243.

162. Verglasungen schon ab dem Anfang des 18. Jahrhunderts.

## »Schauplätze«



Abb. VIII-13: No. 15 Cornhill, London, Erbaut ca. 1770, Gemälde von Philip Norman, 1926.

sondern eher der Nobilitierung des Ladens durch die Verwendung des teuren Glases das in aufwändige, repräsentative Architekturformen eingebunden wurde und, da künstliches Licht noch nicht ausreichend zur Verfügung stand, schlicht der Beleuchtung der Waren im Laden. Beim Blick etwa auf Aspreys in London wird erst auf den zweiten Blick klar, dass es sich um einen Laden handelt. Die Ware stand hier noch nicht selbst im Vordergrund.

Erst in einem nächsten Schritt, der durch die massenhafte Verbreitung des Kunstlichts ermöglicht wurde, konnten die Fenster rückseitig geschlossen werden, um so einen eigenen Raum zu schaffen, der nur noch der Präsentation der Waren diente. Dieser Prozess nahm, in den Passagen beginnend, fast das ganze 19. Jahrhundert in Anspruch.

»War es [das Schaufenster] bis dahin [um 1800] nicht viel mehr als ein gewöhnliches Fenster gewesen, ..., so wurde es nun zur verglasten Bühne, auf der die Waren werbend inszeniert wurden.«<sup>163</sup>

Zunächst geschah dies noch ganz unbeholfen, und man hat oft den

Eindruck, als ob von der Straße ein Regal des Ladenlokals von hinten betrachtet werden kann. Sichtbar wurde noch eine Ordnung der Waren, die diese in eigenem Raum belässt, und ihn nicht zu den Kunden hin öffnet. Es fehlt der Gestus des Zeigens und Anbieten in diesen Tableaus. Es war daher nicht verwunderlich, dass dieser Mangel noch kompensiert werden muss: der Inhaber steht in der Ladentür, oder diese stand zumindestens einladend offen. Erst am Ende des 19. Jahrhunderts wird das Schaufenster als eine Möglichkeit entdeckt, den Betrachter zu fesseln und dadurch potentiell zum Kunden zu machen. Die Gründe dafür wurden oben erläutert, mit der Abnahme sozialer Bindungen, der neuen Vielfalt der Waren und dem höheren Warenumsatz wurde jede spezifische Transaktion unwahrscheinlicher.



Abb. VIII-14: Nr. 107, Strand, London, frühes 19. Jahrhundert.

Die Konditionierung von Verkäufen durch die Gestalt der Ware tritt als funktionales Äquivalent neben den Preiswettbewerb und die Werbung in Zeitschriften und auf Plakaten. Das Warenhaus entstand als eigenes Dispositives, um genau diese Konditionierung zu ermöglichen. Das Schaufenster leistete für einfache Läden Vergleichbares<sup>164</sup>. Es war natürlich auch am Kaufhaus vorhanden, zum Teil, wie bei Tietz in Berlin, in fast hypertrophierter Form<sup>165</sup> (Siehe Abb. VIII-9). Für das Kaufhaus verdoppelte es

<sup>163</sup> Schivelbusch 1983, S. 140.

daher die Wirkungen, die schon durch dessen räumliche Organisation erreicht werden: Trennung der Warenkommunikation von der Umwelt, räumliche Distanzierung und damit Faszination – also psychische Nähe – des Betrachters, sowie inszenatorisches Verschwinden der technischen Bedingungen. Alle drei Momente – Abschirmung, Distanzierung und Inszenierung – wurden nun kurz vor der Jahrhundertwende auch für das Schaufenster kennzeichnend. Dabei wurde es für kurze Zeit selbst zu einem visuellen Medium par excellence, das in Konkurrenz zu den anderen optischen Attraktionen des Jahrhunderts trat, wie Osthaus 1913 rückblickend und nicht ohne kritischen Unterton bemerkte:

»... für Konfektionsgeschäfte ist die Sitte der panoptikalen Darstellungen noch nicht überwunden. Man sieht dort Damen bei der Toilette, um Wäsche zu zeigen, ein Picknick unter Palmen für Tropenbekleidung, Parforcejagden für Reit- und Jagdkostüme, Eisbärjagden mit gemalten Eisbergen und Pelzauslagen. ... man wird nicht abstreiten können, daß sie Furore machten, unzählige Gaffer anzogen und nicht selten den Clou einer Straße bildeten. Man darf trotzdem sagen, daß ihre Tage gezählt sind, einfach weil sie verbraucht sind. Jede Sensation hat ihre gemessene Zeit; sie verpufft in Wirkungslosigkeit, sobald der Hunger des Schauens gestillt ist.«<sup>166</sup>

Die Konstitution des Schaufenster als eines eigenen »Schauplatzes« kann anhand des Schemas der drei Sinndimensionen analysiert werden. In der Sachdimension stehen daher folgende Fragen an: Wie trägt das Schaufenster zur Gestaltwerdung der gezeigten Gegenstände bei? Wie definiert es den Raum der Ware?

Im Schaufenster kondensieren die ausgestellten Waren zum Bild, das betrachtet werden soll. Dieses Bild löste die einfache Anhäufung oder bloße regelmäßige Ordnung der Waren ab<sup>167</sup>, die letztlich nur als Index für

---

164. Wiener schreibt zu der hier zu Tage tretenden Differenz von Laden und Warenhaus:

»Darin besteht ja überhaupt ein wesentlicher Unterschied zwischen dem eigentlichen Spezialgeschäfte und dem Warenhause, daß jenes allein sein nach der Straße führendes Schaufenster als Auslage benutzt, dieses aber selbst nach außen wie innen sich als Auslage zu erkennen gibt.« Wiener 1913, S. 52.

165. Das gezeigte Beispiel Tietz wird von Göhre auch sehr kritisch kommentiert. Göhre 1913, S. 92.

166. Osthaus 1913, S. 60.

167. »Man war zu der Einsicht gelangt, daß die wahl- und regellose Häufung von Gegenständen dem Verkaufszwecke wenig zuträglich ist. Nur in Vorstadtstraßen sieht man heute noch jene Auftürmungen von Hosen, Kommoden und Porzellangeschirren, die in den neunziger Jahren das Schaubild jedes soliden Ladens ausmachten.« Osthaus 1913, S. 67.

ihre Verfügbarkeit, ihr potentiell Zuhandensein diene. Die Glasscheibe hatte bis zur Jahrhundertwende also eher die Funktion des Wetterschutzes, und wann immer es möglich war, wurden die Waren dennoch auf der Straße gestapelt:

»Before 1885 or so, window display in the modern sense barely existed. Trimmers crowded goods together inside the windows or, weather permitting, piled them outside on the street.«<sup>168</sup>

Erst das Ende des 19. Jahrhunderts entdeckt das Potential des Schaufensters als Bildraum, in dem die Waren in eine eigene ikonische Ordnung eingefügt werden, die sie scheinbar in die Welt des Betrachters versetzt:

»In der Leipziger Straße zu Berlin war vor einigen Jahren ein Fenster zu sehen, das eine Geburtstagsbescherung enthielt: Schaukelpferd, Matrosenanzug, Eisenbahn und Zigarren (!); nur der Kuchen auf dem Tisch deutete leise darauf hin, daß eine Konditorei dieses lockende Schauspiel darbot.«<sup>169</sup>

Der Kuchen wurde in diesem Beispiel also weder mit anderen Produkten des gleichen Handwerkers noch mit Produkten ähnlicher materieller Herkunft assoziiert, wie es in der Auslage jedes »normalen« Bäckers erfolgte, sondern in einer bestimmten Verwendungsmöglichkeit vorgeführt. Damit wurde zugleich bewusst gemacht, dass die Realisierung (Aktualisierung) dieser Möglichkeit an Bedingungen geknüpft ist, eben den Erwerb des Kuchens. Konsequenterweise musste in diesen Arrangements die Gestalt der Ware betont werden. Die herkunfts- oder produktionsbezogene Materialität trat zurück, relevant sind jetzt genuin ästhetische Kriterien wie farbige Stimmigkeit und figurale Wirkungen<sup>170</sup>. Osthaus' Aufsatz »Das Schaufenster« von 1913 ist ein Schlüsseldokument für die Wahrnehmung des Schaufensters als ästhetisches Problem. In ihm wurden die Waren in entsprechende ästhetische Kategorien eingeordnet:

»Die Dinge, die uns umgeben, zerfallen in solche, die uns durch ihre Farbe und in solche, die uns durch Form und Linie anziehen. Tomaten und Apfelsinen, auch Stoffe, Schwämme, viele Blumen und Kolonialwaren werden selten unser plastisches Empfinden in Anspruch nehmen. Ihr Reiz liegt in der Farbe. Umgekehrt werden Figuren, Gefäße, Möbel, Korsetts und Kostüme uns ganz vorwiegend durch den Adel oder die Eleganz ihrer Linien interessieren. ... Alle Waren wesentlich malerischer Natur vertra-

---

168. Leach 1993, S. 55.

169. Osthaus 1913, S. 60.

170. Es ist bezeichnend, dass auch in den Museen dieser Zeit die »malerische Anordnung« entdeckt wird. Vgl. Paul 1994, S. 212.



gen Häufung; solche plastischer Natur wollen vereinzelt ausgestellt sein.«<sup>171</sup>

Die Analyse der Probleme und ihrer Lösung erfolgt bei Osthaus konsequent mit einem Vokabular, das der Kunstgeschichtsschreibung entlehnt ist. Er schreibt von der »Formenwelt des Stiefels«, den grundsätzlichen Fragen von »Nebenordnung oder Unterordnung« und »Symmetrie« (anhand von Porzellangeschirr), dem »Schwerpunkt der Auslage«, dem Prinzip der »rhythmischen Reihung« (von Westen, Hüten und Krawatten), sowie »Farbkaskaden« (aus Sofakissen und Wolledecken).

Die Gestaltung von Schaufenstern wurde nun zu einem eigenen Beruf mit künstlerischem Anspruch. In den USA war Arthur Fraser einer der ersten

»display director«, der kurz vor der Jahrhundertwende von Harry Selfridge zu Marshall Field nach Chicago geholt wurde<sup>172</sup>. Selfridge forderte: »Every day is Show Day«. Er führte nicht nur das »show window« und die dazugehörigen Dekorateur ein, sondern auch verbesserte Warenauslagen, spezielle Präsentationsmöbel und Drehtüren. Außerdem half Selfridge dem bekannten Schriftsteller Frank L. Baum (*The wizard of Oz*), eine spezielle Zeitschrift für Schaufenstergestaltung, *The Show Window*, zu gründen. Jener Fraser stieg bis 1920 zum »leading display director« auf, in dem er vor allem vom Theater lernte. Er ging so weit in seinen Arrangements, dass er teilweise vollkommen auf Waren verzichtete und nur Farben einsetzte. Andererseits versuchte er aber auch die Illusion durch möglichst große Realitätsnähe zu steigern, Mannequins wurden bei ihm so real gestaltet, dass sich die Betrachterinnen unmittelbar in diese hineinversetzen sollten:

»I tried to get the mannikins [sic!] so real, that the woman would feel it was she wearing it.«<sup>173</sup>

Fraser verwendete wie auch andere besonders szenische Malereien als Hintergrund und kombinierte die Waren mit Möbeln aus bestimmten Stilepochen um bestimmte Stimmungen zu erzielen oder – bevorzugt exotische – Themen darzustellen (Abb. VIII-16). Eine größere Differenz zu den bloßen Warenanhäufungen der Jahrhundertmitte ist kaum vorstellbar. Der Raum des Schaufenster wurde geleert, von der materiellen Anhäufung von Gütern befreit, um Platz für die Imagination des Betrachters zu lassen. Das



Abb. VIII-15: Schaufenster des Marshall Field's, State Street Chicago, 1915, von Arthur Fraser.

171. Osthaus 1913, S. 67f.

172. Siehe dazu und zum folgenden Leach 1993, S. 68ff.

173. Fraser, zit. in Leach 1993, S. 69.

Schaufenster wurde damit zu einem eigenen, stilisierten Raum, der physisch vom eigentlichen Warenhaus getrennt wird, und es so ermöglicht, die Kunden mit eignen Themen und Arrangements zu fesseln. Es stand daher, auch wenn dies von manchen zeitgenössischen Quellen noch gefordert wird<sup>174</sup>, nicht mehr für unmittelbare Transparenz. Vielmehr verbarg es das Innere und etablierte eine Vermittlungszone, die wesentlich direkter und schneller als das Gesamtangebot auf saisonale Schwerpunkte, aktuelle Ereignisse und Themen reagieren konnte. Der Freiheitsgrad des Schaufensters und damit die Kontingenz seiner Gestaltung war also einerseits viel höher als es das riesige Sortiment jemals sein konnte. Es unterwarf sich andererseits jetzt Bindungen, die ästhetisch begründet und damit in den Kommunikationshorizont des allgemeinen Kulturbetriebes eingebettet waren. Kunst und Warenpräsentation gingen denn auch in den Warenhäusern auf beiden Seiten des Atlantik eng ineinander über. Eigene Kunstausstellungen und Salons sorgten für eine Verschmelzung des Warenangebotes mit der bürgerlichen (Hoch-)Kultur. So schreibt Lancaster über das Marshall Field:

»This was more than a store, combining as it did all the spectacle and drama of expositions and museums. The five thousand people who daily used the stores dining.«<sup>175</sup>

Die Konditionierung von Kaufentscheidungen durch Gestaltgebung der Ware und ihre Präsentation wurde so in einen Kontext eingebettet, der den erforderlichen kontemplativen Wahrnehmungsmodus garantierte, und zugleich die Rekursion auf Bereiche sicherte, in denen die Codierungen schön/hässlich, bzw. gestaltet/nicht gestaltet eingeführt und stabil war. Obsolet wurde dieses Modell erst etwa 40 Jahre später, als mit dem Aufkommen des Supermarktes und des cash-and-carry-Prinzips, das Paradigma Präsentation durch das Paradigma Verfügbarkeit ersetzt wurde. Statt distanzierter Betrachtung inszenierter Waren in Vitrinen trat nun der unmittelbare Zugriff des Kunden auf die Ware.<sup>176</sup> Hier vollzog sich ein Medienwandel, der dem parallelen vom Kino zum Fernsehen vergleichbar ist.

Eine entscheidende Rolle bei dieser Inszenierung einer eigenen, begehrenswerten Welt kam dem Glas<sup>177</sup> zu. Die Glasscheibe diente zunächst

---

174. »Das ganze Haus sollte möglichst große und zahlreiche Fenster enthalten, die das Innere klar vor den Blicken der Schauenden enthüllten und die Forderung nach Licht soweit wie möglich erfüllten.« Wiener 1913, S. 49.

175. Lancaster 1995, S. 67.

176. Vgl. dazu Mayo 1993, Insbesondere Kap. 4, S. 117ff.

natürlich vor allem dem Schutz vor Wetter und Schmutz. Diese bloße physische Trennung führte weitreichende Differenzen ein. Die Ware befand sich in einem eigenen künstlichen Raum, der vom natürlichen Umraum der Straße getrennt war. Diese Differenz wurde im späten 19. Jahrhundert auch mit einem Werturteil konnotiert. Einfache Geschäfte in ärmeren Stadtvierteln präsentierten die Ware noch auf der Straße, in vornehmen Gegenden wurde die Ware nur noch hinter Glas gezeigt. Der Straßenraum wurde damit als ein Außen definiert, in dem der Handel nicht mehr möglich oder wenigstens nicht angemessen war. Dazu diente ausschließlich der Binnenraum des Ladens. Das Schaufenster schuf einen Zwischenraum, der den Betrachter zunächst im Modus des Erlebens fixierte. Fixierte, auch insofern, als das Schaufenster einen bestimmten Abstand und Betrachtungswinkel vorschrieb und den Hintergrund eindeutig festlegte. Ein Umschreiten der Ware war nicht mehr möglich. Sie wurde als Bild definiert, das ungestört betrachtet werden konnte. Anders als im Laden selbst wurde der Betrachter hier – vor dem Schaufenster – nicht vom Personal angesprochen.<sup>178</sup> Er durfte – mit der betrachteten Ware – allein sein. Diese enge Verbindung mit der Ware hat Osthaus beschrieben:

»So allein, daß die magische Suggestion ihre Fäden spinnt und der Gebannte nicht loskommt von dem Gedanken: Dich muß ich besitzen. Aber dies Mysterium der Vermählung des Käufers mit der Ware verlangt Konzentration.«<sup>179</sup>

Diese Gemeinsamkeit ist natürlich nur eine Illusion. Während in der Kunst diese Illusion aufrechterhalten werden kann und muss, ihre Auflösung in der Unterhaltung zur Ernüchterung führt und daher vermieden wird, zielt die Inszenierung im Schaufenster immer auch zur Auflösung oder besser Einlösung. Das Versprechen der Ware im Bild des Schaufensters kann realisiert, eingelöst werden, wenn der Betrachter den Laden betritt und die Ware kauft. Die Inszenierungen der Waren im Schaufenster sind insofern zugleich diabolisch, da sie das Sehen ermöglichen, das Berühren, Ausprobieren, Benutzen aber verhindern, und symbolisch, in dem sie den Kauf, also Zahlung, wahrscheinlicher machen. Diese Ambivalenz beschreibt auch Leach:

»At the same time, it [glass] amplified the visual, transforming the already watching city person into a potentially compulsive viewer. ... The result was a mingling of refusal and desire that must have greatly intensified desire, ...«<sup>180</sup>

177. Zur Glasscheibe als Medium im Film Engell 2002.

178. Das war in den Kaufhäusern allerdings auch nicht mehr üblich. Vgl. Göhre 1913, S. 42f.

179. Osthaus 1913, S. 62.

Die Glasscheibe erzeugt also eine Spannung, ein »Begehren« (Lyotard), das zum Kauf führen soll, um diese Spannung abzubauen. Verstärkt wird diese Immersion durch die im Laufe des 19. Jahrhunderts immer größer werdenden Glasscheiben. Keine Sprossen störten ab jetzt den Blick des Betrachters. Die Scheibe tritt in ihrer eigenen materiellen Existenz zurück und bleibt latent. Um so wichtiger wird der architektonische Rahmen zwischen den einzelnen Schaufenstern, der einzelne, konkurrierende Angebote voneinander trennt. Die Notwendigkeit dieses Rahmens betonten zeitgenössischen Autoren mit ausdrücklichem Bezug auf die Kunst:

»In unseren hauptstädtischen Straßen reihen sich die Auslagen wie die Bilder in einem Maleratelier. Es fehlt der Rahmen.«<sup>181</sup>

Die Auslagen sind in dieser Beschreibung schon zu Bildern geworden. Aber es gibt nicht wie in der Galerie eine kohärente, wahrnehmbare Ordnung dieser Bilder, sondern diese verharren wie im »Maleratelier« noch im status nascendi und bilden keine Sequenz. Die immanente Ordnung der Warenlager, und -ströme bleibt hinter dieser Inszenierung ebenso verborgen, wie das ökonomische Kalkül. Die Kopplung zwischen dem Bewusstsein des potentiellen Kunden und dem Wirtschaftssystem wird damit durch Immersion und nicht mehr durch Interaktion erreicht. Die Kommunikation stützt sich damit mehr als je zuvor auf Wahrnehmung und bereitet den Übergang zu einer auf Massenmedien gestützten Kommunikation vor. Im Falle der Wirtschaft definiert das Schaufenster genau die Schwelle zur massenmedialen Werbung, die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts massiv durchsetzt.

Ein anderer, ebenso wichtiger Aspekt des Glases ist neben seiner Transparenz die Eigenschaft, das Licht zu reflektieren und damit den Dingen, die durch Glas betrachtet werden, einen besonderen Glanz zu verleihen. Der Status der gezeigten Gegenstände, nicht Objekt sondern Bild zu sein, wird dadurch verstärkt. Mehr noch: dieser Bildstatus wird in den Spiegelungen und Lichtreflexe fragil.

»Soon [ um 1906 – J.B.] „all glass fronts“ were commonplace in prosperous retail districts; and, with the addition of mirrors, windows reflected the light, as well as the objects within and without, in a „splintering maze of glinting crystal“, as one retailer described it.«<sup>182</sup>

Die Ansichten der Ware verloren dadurch ihren indexikalischen und ikonischen Status, den sie in den Schaufenstern der Jahrhundertmitte

---

180. Leach 1993, S. 63.

181. Osthaus 1913, S. 62.

182. Leach 1993, S. 61.

noch hatten. Die Auslagen verwiesen nicht mehr auf das Vorhandensein oder die Materialität der Ware, sondern verstärken den scheinhaften Charakter der präsentierten Waren. Die Kohärenz einer auf der Befriedigung festen und wiederkehrende Bedürfnisse beruhenden Ordnung wurde zugunsten flüchtiger, wechselnder Bilder aufgelöst. Benjamin hat diese Abkehr von der materialen Repräsentation durch das Medium Glas in knappster Form beschrieben:

»Scheiben, in denen nicht die Kronleuchter, sondern nur die Lichter sich spiegeln.«<sup>183</sup>

Die Wareninszenierungen waren von nun an nicht mehr an die Präsenz der gegenständlichen Ware geknüpft. Diese wurde abgelöst durch die Simulation möglicher Verwendungen oder gar die bloße Stimulation und Erregung von Aufmerksamkeit, wie die reinen Farbinszenierungen Frasers zeigen. Sie verwiesen so auf ein Reich und einen Überschuss zukünftiger Möglichkeiten, die dem Betrachter offen stehen, und engagieren den Passanten seine knappe Aufmerksamkeit dem Angebot zuzuwenden. Gestaltung, im Sinne von kreativer Arbeit, versorgt auf diese Weise die Wirtschaft nicht nur mit einem Strom knapper Güter<sup>184</sup> sondern auch knapper, weil besonderer Bilder, die den Verkauf dieser Güter stimulieren. Das Glas der Schaufensterscheiben verstärkt diesen Modus der theatralischen Simulation und Stimulation. Die Waren werden, wie Benjamin kritisch schreibt, »in unmittelbarer Präsenz sinnlich „verklärt“«<sup>185</sup>.

Schließlich sorgte das Glas mit seiner glänzenden Oberfläche auch schlicht für eine Nobilitierung der hinter ihm gezeigten Objekte. Dies beschreibt Hirth für die Kunst mit Seitenblick auf die »Spiegelscheiben der Schauläden«. Auch er hebt dabei vor allem den illusionssteigernden Charakter des Glases hervor:

»Die Gemälde erscheinen dadurch [durch Verglasung] noch feiner als sie wirklich sind. Gute Kopien erhalten durch solchen Glasschutz ein weiteres Element der Täuschung. Auch die Spiegelscheiben der Schauläden wirken auf manche Waren ‚veredelnd‘.«<sup>186</sup>

Eine ähnliche, ambivalente Wirkung wie das Glas hat das Licht<sup>187</sup>. Zunächst kann es auch dazu dienen, eine scharfe Trennung zu akzentuieren. Das hell erleuchtete Schaufenster hebt sich vom Dunkel der Umgebung

---

183. Benjamin 1982, S.1020. Siehe auch den Abschnitt »Spiegel« des Passagenwerkes. A.a.O., S.667ff.

184. So, wie bereits oben zitiert, Hutter 1996, S.131.

185. Benjamin 1982, S.1256.

186. Hirth 1899, S.152.

und des Straßenraumes ab. Der Betrachter schaut aus dem Dunkel in die Helligkeit des Schaufensters. Zunächst wird dieser Effekt aber nur mit Einschränkungen erreicht, da sich die Gaslampen wegen der Feuergefahr außerhalb des Schaufensters befanden. Das Licht schuf so vor dem Schaufenster auch einen gemeinsamen Raum mit der Ware, den der Betrachter betritt, wenn er sich der Scheibe nähert. Auch später wird es diesen Effekt gegeben haben, da das Schaufenster, nicht unähnlich der Projektion auf die Kinoleinwand oder dem Fernseher ja auch als, wenn auch schwache, Lichtquelle für den davorliegenden Raum wirkt.

Mit der Elektrifizierung wandert die Beleuchtung nach innen und bleibt als künstliche Quelle verborgen. Die Distanz zwischen Betrachter und Ware wird dadurch wieder erhöht, da das Licht nun nicht mehr einen gemeinsamen Raum stiftet, sondern nur noch die Seite der Ware auszeichnet:

»Die verdeckte Beleuchtung, die dem Beschauer die Lichtquelle verbirgt, um die Ware um so heller hervortreten zu lassen, war als Vermächtnis der Bühne schon in die Auslagen eingetreten.«<sup>188</sup>

Der Passant blickt nun in ein Fenster, das eine eigene künstliche Welt eröffnet. Das Licht trifft nicht mehr von außen aus der Welt des Betrachters auf das Arrangement, sondern dieses selbst scheint das Licht auszusenden.

Um das neue Dispositiv zu vervollkommen, musste nur noch der Raum vor dem Schaufenster verändert werden. Er war am Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr der bedrohliche Raum des 18. Jahrhunderts, der von Schmutz, übermäßigem Verkehr<sup>189</sup> und ständigem Streit beherrscht war. Die Befriedung dieses Raumes durch die öffentliche Macht, seine Reinhaltung durch die Kanalisation<sup>190</sup> und seine Neuordnung durch den Umbau der Städte<sup>191</sup> im 19. Jahrhundert waren wesentliche Voraussetzungen für die Konstitution eines Ortes vor dem Schaufenster, in dem sich ein Betrachter ungestört dem Anblick der Ware hingeben konnte. Es ist daher naheliegend, das sich dieser Prozess zunächst im geschützten Raum der Passagen vollzog:

»Bis 1870 beherrschte der Wagen die Straße. Auf den schmalen Bürgersteigen war man äußerst beengt und daher fand das Flanieren vornehm-

---

187. Zum Licht im 19. Jahrhundert ausführlich Schivelbusch 1983, zum Schaufenster insbesondere S. 142ff.

188. Osthaus 1913, S. 62f.

189. Man vergleiche die bereits zitierte Klage von Pinkerton, siehe oben Seite 15.

190. Vgl. dazu Simson, John v.: Kanalisation und Stadthygiene im 19. Jahrhundert. Düsseldorf (VDI-Verlag) 1983.

191. In Paris vor allem durch Haussmann. Vgl.

lich in den Passagen statt, die vorm Wetter und vorm Verkehr Schutz boten.«<sup>192</sup>

Die Passage war damit der erste Ort, an dem so etwas wie ein Publikum für das »Warentheater« entstand. Die Strasse, oder besser der Bürgersteig, bot erst gegen Ende des Jahrhunderts eine fast gleichwertige Qualität. Nun war der Raum geschaffen, den der Passant als *Betrachter* betreten konnte. Die sozialen und temporalen Implikationen die mit diesem Prozess verbunden waren, sollen im letzten Abschnitt geklärt werden.

Kennzeichnend für ein Publikum im modernen Sinne ist seine Anonymität und Heterogenität. Die Kundschaft der neuen Kaufhäuser und Läden ist dem Ladeninhaber und dem Verkaufspersonal nicht mehr persönlich bekannt. Die Interaktion beschränkt sich daher auf das technisch notwendige Maß. Für die Information über die Ware ist sie überhaupt nicht mehr erforderlich. Diese kann eingehend betrachtet werden, notwendige Zusatzangaben finden sich oft auf Plakaten.<sup>193</sup> Vor dem Schaufenster fand überhaupt keine Interaktion mehr zwischen Betrachter und Verkäufer statt. Vor dem Schaufenster war es schließlich jedem – unabhängig von sozialer Herkunft und Vermögen, möglich, die Auslagen zu betrachten. Zwar hatten auch die Warenhäuser versucht, eine möglichst breite Kundschaft anzusprechen und jede Bevorzugung zu vermeiden<sup>194</sup>, aber dennoch bildeten sich hier bestimmte Profile von Kunden heraus. Im Berlin des frühen 20. Jahrhunderts etwa wurde Wertheim offenbar eher von der Oberschicht besucht, Jandorf eher von Arbeitern und Tietz von der Mittelschicht.<sup>195</sup> Diese Differenzierung gab es vor dem Schaufenster nicht. Es erreichte es ein großes und potentiell breites Publikum. Osthaus schreibt, das Schaufenster sei zu einem »Schauplatz von künstlerischen Experimenten geworden, die um so wichtiger sind, als sie sich vor aller Augen an der Straße vollziehen.«<sup>196</sup> Damit konnte es, was in vielen Texten der Zeit besonders betont wird, eine Bildungsfunktion übernehmen, der Ladenbesitzer war zum »Volkserzieher«<sup>197</sup> geworden.

Selbstverständlich ist diese neue Möglichkeit aber nicht. Die Passanten müssen sich erst daran gewöhnen, dass sie sich nun durch intensives Be-

---

192. Benjamin 1982, S. 85.

193. »Neben den Preisangaben finden sich vielfach kleine, deutlich, aber geschmackvoll ausgeführte Plakate mit Angaben über Größe und Qualität der Ware.« Göhre 1913, S. 42.

194. Vgl. dazu Göhre 1913, S. 43.

195. Vgl. Göhre 1913, S. 90f.

196. Osthaus 1913, S. 69.

197. Ebenda.

trachten von Auslagen über Waren informieren können. Um eine offenbar bestehende Hemmschwelle zu überwinden, wurden sogar »Betrachter« engagiert:

»Unlike the midnineteenth century, when it was still thought indiscret and vulgar to stare into windows, by the beginning of the twentieth century, people were invited – even baited – to look. Merchants hired professional „window gazers“ to encourage gawking.«<sup>198</sup>

Der Betrachter der Ware an der Wende zum 20. Jahrhundert war damit auch nicht mehr der Flaneur Benjamins, der ziellos durch die Stadt schweifte und sich an den Auslagen erfreute. Sondern er wurde zum konzentrierten Betrachter, der sich von der gezeigten Ware fesseln und überraschen lässt. Interaktion ist dazu nicht mehr notwendig, die Marktschreier sind verstummt.

Schließlich hatte das Schaufenster auch einen temporalen Effekt, der nicht übersehen werden darf. Der Zeitpunkt der Information über eine Ware, ihre Entdeckung im Schaufenster und der Zeitpunkt des Kaufes konnten nun noch weiter auseinander treten. Das beleuchtete Schaufenster lud auch außerhalb der Handelszeiten zum Verweilen und Betrachten ein, die künstliche Beleuchtung ermöglichte eine generelle Ausdehnung der Öffnungszeiten.<sup>199</sup> Die zeitliche Trennung von visueller Wahrnehmung (Information) und ökonomischer Transaktion (Zahlung) vollzog sich parallel auch durch das Aufkommen der Reklame. Damit wurde zugleich eine sachliche Differenz zwischen dem Bild der Ware im Schaufenster und der Ware selbst als Gebrauchsgegenstand etabliert, die in der traditionellen Form in eins, nämlich den Warengegenstand selbst fällt. Das Schaufenster sorgte so für eine Dissoziation, und nahm damit das völlige Auseinandertreten von Ware und Gestalt in der Werbung vorweg.

Andererseits stand die Präsenz der Ware im Schaufenster auch für sofortige Verfügbarkeit, da der spontane Erwerb möglich war, die Ware nicht erst bestellt und hergestellt werden musste. Die Ware (Kleidung und Möbel) ist jetzt bereits da. Sie warteten auf den Kunden, und wurden nicht erst für ihn gefertigt. Dies traf für Kurzwaren und Bücher schon länger zu. Daher kam den entsprechenden Läden vielleicht auch eine Vorreiterrolle in diesem Transformationsprozess zu.<sup>200</sup>

Das Auseinandertreten von Präsentation der Ware im Schaufenster und ihrem Verkauf und ihrer Lagerung ermöglichte außerdem nicht nur

---

198. Leach 1993, S. 61.

199. Ein Prozess, der schon im Mittelalter mit der Ausweitung der Handelszeiten über die natürlich beleuchtete Tageszeit hinaus begann. Vgl. Sennett 1995, S. 244.

200. Davis 1966, S. 187f.



eine sachliche Trennung von Auslage und Angebot, die ich oben anhand fast warenfreier Inszenierungen belegt hatte, sondern auch eine zeitliche Entkopplung. Es wurde möglich, das Schaufenster laufend umzudekorieren, ohne den Bestand an Waren wesentlich zu verändern. Selbst kleineren Geschäfte bot sich diese Möglichkeit durch die »Wanderdekorateure«.<sup>201</sup>

Diese Inszenierung der Waren im Kaufhaus und im Schaufenster schafft fast ebenso eine eigene Realität wie das Museum, das Theater oder das Kino. Allerdings sorgt die Zirkulation durch den Tausch für eine beständige Entropie. Das Warenhaus ist ein Umschlagplatz und kann daher die eigene Ab-Schließung von der Umwelt und Öffnung nur im Schaufenster realisieren, das nicht nur flüchtige und konzentrierte Einblicke gewährt, sondern immer auch das temporale Versprechen enthält, dass die Objekte ihre Stellen verlassen können. Museen dagegen haben keine Schaufenster.

►

---

201. »... daß es heutzutage für die kleinen Geschäfte, die sich keine eigenen Dekorateur halten können, sog. Wanderdekorateure gibt, die von Geschäft zu Geschäft gehen, und deren Läden und Schaufenster tageweise neu schmücken.« Göhre 1913, S. 125.



## IX. Schluss

Einer Tradition folgend, die Claus Pias in seiner Dissertationsschrift<sup>1</sup>, sich auf Hegels Vorrede zur Phänomenologie des Geistes berufend, begründet hat, möchte ich mich hier einer allgemeinen Zusammenfassung der Arbeit enthalten. Und dennoch aus der Miniaturperspektive eines aktuellen Werbespots versuchen, die Frage zu beantworten, wie die Entwicklung im 20. Jahrhundert weiterging. Mehr als ein Schlaglicht (*spot*) wird also nicht geboten.

Der 30-Sekunden lange Spot<sup>2</sup> zeigt in einer ersten sehr kurzen Einstellung einen Fernseher auf dem unverkennbar ein Western läuft. Ein Cowboy reitet durch das Bild, Schüsse fallen. Neben dem Fernseher befinden sich links eine Stehlampe und rechts eine große Vase, er steht also offenbar in einem Wohnraum. Dies bestätigt die nächste Einstellung. Ein Mann und eine Frau sitzen bequem auf einer Couch, von Kissen umgeben. Das hinter der Couch befindliche Fenster ist mit großen Vorhängen geschlossen. Eine Vasenlampe und ein Sekretär im linken Bildhintergrund deuten gutbürgerliches Ambiente an. Der Mann – der Fernsehzuschauer erkennt in ihm den Fußballmanager Rudi Assauer – sagt ohne den Blick zu wenden zur Frau: »Hol mir mal 'n Bier!« Sie steht auf, und geht etwas genervt nach rechts ab. Der Mann schaut unverwandt den Film weiter. In der nächsten Einstellung, der Ton des Western läuft als Hintergrundgeräusch- und musik weiter, sieht man die Frau in der Küche stehen. Sie hat einen großen Kühlschrank geöffnet, eine Flasche Bier herausgenommen und geöffnet, trinkt selbst einen großen Schluck und stellt die Flasche wieder ab. Dabei beschlägt eine Glasscheibe zwischen dem Betrachter und ihr. Sie kehrt vor den Fernseher zurück, die Kamera folgt ihr mit einem Schwenk – Küche und Wohnraum sind offenbar direkt verbunden, die im Fernseher laufende Filmmusik steigert sich zu Fanfaren, setzt sich wieder auf das Sofa und sagt kurz: »Ist kein's mehr da.« Ein verblüffter Blick des Manns. Aus dem Off wird der Claim »Irgendwann erfrischt es jeden« eingesprochen und dieser simultan eingeblendet. Schlussbild: Das Etikett der Marke Veltins auf weißem Grund.

Eine kurze Analyse dieses Spots soll erhellen, dass dieser über die bloße Produktwerbung hinaus in konzentrierter Form Wesent-

### Ein Spot



1. ComputerSpielWelten, Dissertation an der Fakultät Medien, Bauhaus-Universität Weimar 2000.
2. Im Internet verfügbar unter <http://www.veltins.de>



liches nicht nur über das Medium und Dispositiv des Fernsehens offenbart. Zum ersten führt der Spot die Selbstreferentialität des Mediums Fernsehens vor. Er spielt dem Betrachter genau die Position vor, in der er sich selbst befindet: vor dem Fernseher sitzend. Das Beschlagen der Scheibe (welcher Scheibe eigentlich: die des Fernsehers von innen, die der Kamera?) symbolisiert diese Trennung und markiert zugleich den Status der Bilder als künstlich erzeugt. Die kalkulierte Störung macht den medialen Apparat für einen kurzen Moment sichtbar.



Dabei fungiert der Spot wie das Fernsehen überhaupt eher als eine Art Spiegel, denn als Blick in eine andere Welt. Es findet, wie im Fall von Kunst und Religion, Verdopplung statt, die aber nicht mehr jenseitige Erlösung sondern nur noch Bestätigung der eigenen medialen Existenz liefert. Der Begriff affirmativ liefere daher ins Leere, weil er die Bestätigung von etwas voraussetzen würde, das außerhalb des Mediums selbst liegt, hier aber gar nicht mehr vorhanden ist.

Die Selbstreferenz des Mediums wird auch auf der thematischen Ebene vorgeführt. Denn die Figur des Mannes wird mit Assauer von einer Person gespielt, die dem Betrachter (zumal der männlichen Zielgruppe) vor allem als Figur (die des stets zigarrebewehrten Managers von Schalke 04) präsent ist. Die Idee des Spots baut gerade auf diese Wiedererkennung und Identifikation des Macho-Klischees von Assauer, der im Spot seltsamerweise keine Zigarre raucht.

Vor allem zeigt der Spot aber zweitens mit großer Präzision das Fernseh-Dispositiv in seiner kanonischen Form. Der mediale Apparat, der vor 100 Jahren noch eigene Bauten erforderte, ist in die häusliche Lebenswelt eingerückt und wird dort fast bruchlos integriert. Der Fernseher steht als Quasi-Möbelstück zwischen Lampen und Vasen. Nur ganz subtil sind die dispositiven Grenzziehungen erhalten geblieben. Der Fernsehapparat verschwindet auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts nicht bruchlos in der Einrichtung. Ein schwarzer Rahmen markiert die Bildgrenze, der technische Charakter des Bildes wird – auch bei den allerneuesten Flachbildschirmen – nicht kaschiert. Ein niedriger Tisch definiert den notwendigen Abstand zwischen Couch und Bildschirm und zeigt diskret an, dass der Abstand zwischen Fernseher und dazugehöriger Sitzgruppe zum wichtigsten Planungskriterium von Wohnräumen geworden ist. Ebenso wird an den geschlossenen Vorhängen sichtbar, dass es nach wie vor einer äußeren Abschirmung bedarf, auch wenn es wie im Falle der im Spot gezeigten Szene eigentlich keiner Verdunklung bedarf, da kein Tageslicht durch das Fenster fällt. Sichtbar ist auf der Fensterscheibe bei der Rückkehr der Frau – ein in-

interessantes Detail am Rand – nur die blau schimmernde Spiegelung des Fernsehbildes, so den Verlust des realen Außen und die Kompensation durch Wiederholung des immer schon medial geformten Innen bezeugend.

Fernsehen wird also als Dispositiv vorgeführt, dass in gewisser Weise das Kino-Dispositiv en miniature<sup>3</sup> fortführt, es zugleich aber auch perforiert, in dem es in die Alltagswelt eingebettet ist. Dafür steht in diesem Spot die Küche, die wie man an dem Schwenk zurück zur Couch bemerkt, durch die Tür unmittelbar zum Wohnraum geöffnet ist. Dieser Zusammenhang steht nicht nur ganz unmittelbar für die Aufforderung, seinen eigenen Kühlschrank mit dem beworbenen Bier zu füllen, und dieses anschließend zu trinken. Sondern der Kühlschrank steht hier symbolisch für ein weiteres Dispositiv, das mit dem des Fernsehens in besonderer Weise verbunden ist, das des Supermarktes. Diese Verbindung besteht eben nicht nur darin, dass ein Kauf des Bieres im Supermarkt Voraussetzung dafür ist, dass die Szene im Fernsehen und vor dem Fernseher zur Deckung kommen (in dem auch der Kühlschrank des Betrachters mit Veltins bestückt wird). Medienhistorisch reicht die These viel weiter und ist grundlegender.

Supermarkt, Kühlschrank (und Auto) bilden eine Art Super-Dispositiv, das den individuellen Waren- und Medienkonsum seit der Mitte des 20. Jahrhunderts entscheidend verändert hat. Die Durchsetzung des Supermarktes als Ort des individuellen Einkaufs von (zunächst vor allem) Lebensmitteln war an drei Bedingungen geknüpft, das Auto, die Massenmedien und eben den Kühlschrank.

1. Die Supermärkte entstanden an Orten, deren Grundstücks- und Baukosten erheblich geringer als die der traditionellen Einkaufslagen waren. Es waren Orte an den Rändern der Städte, die nur noch mit dem Auto erreicht werden konnten, an denen aber genügend Flächen für größere Geschäfte und die dazugehörigen Parkplätze bereitstanden. Als inneres Äquivalent zum Auto draußen erhöht sich die Mobilität auch im Inneren, in dem ein Einkaufswagen durch den Supermarkt geschoben wird. Die Ware wird an der Kasse bezahlt und anschließend im eigenen Auto abtransportiert.

Im Supermarkt wurde die Ware für den Kunden verfügbar, er durfte (und musste) selbst zugreifen, es findet im Prinzip keine Beratung also keine Interaktion mehr statt. Die gleiche Entwicklung ist auch beim Fernsehen zu beobachten, in denen noch an Interaktion angelehnte Formen (die Ansagerinnen) verschwinden und der Zuschauer via Fernbedienung

---

3. Wie das Fernsehen auch auf der Ebene des Mediums selbst, das Kino fortführt, in dem es den Spielfilm in sein Programm integriert. Unterstellt der Western ist ein Spielfilm, wird auch dieses im Veltins-Spot sichtbar.

das Programm buchstäblich selbst in die Hand nimmt – so wie der Kunde im Supermarkt die Ware.

2. Folgerichtig verschwindet auch das Schaufenster, da der Supermarkt gezielt angefahren wird, und nicht mehr spontan bei einem Bummel durch die Stadt besucht wird. Der Kunde wird durch Werbung orientiert und angelockt, die neben der Qualität der Produkte vor allem die niedrigen Preise betont. Diese Aufgabe übernehmen Anzeigen in Zeitungen, aber auch eigene Supermarkt-Zeitungen. Bis heute hat sich das Prinzip erhalten, das Preiskommunikation überwiegend gedruckt stattfindet, und bildgestützte Markenkommunikation im Fernsehen,<sup>4</sup> das damit das Schaufenster ersetzt.

3. Zu Hause schließlich wird die Ware, soweit erforderlich, im Kühlschrank verstaut. Faszination und Funktion dieses heute alltäglichen Gerätes wird spürbar, wenn man etwa die Beschreibungen Don de Lillo in seinem Roman *Unterwelt* liest, der eine Archäologie der USA der Nachkriegszeit liefert. Datiert auf den 8. Oktober 1957 ist dort aus der Perspektive eines der Protagonisten zu lesen:

»Er ging in die Küche und öffnete den Kühlschrank, mal schauen, was da los war. Die bunten Farben, die Markennamen und Markenzeichen, die aufgereihten vertrauten Formen, der Glitterglanz der folienverpackten Dinge, der allgemein angenehme Anblick einer guten Augen-Überraschung, das Gefühl eines kleinen Urlaubs auf den Regalen und in den Fächern einer unverdorbenen, stets zu erneuernden Welt.

... Er schaute hinein. Er sah die neun schräg stehenden Parfaitgläser, und ihm wurde leicht schwindlig. Manchmal verlor er bei den schrägen Jell-O-Desserts die Orientierung. Als wäre eine Science-Fiction-Macht ins Haus eingedrungen und hätte einige Dinge in Schiefelage gebracht und andere verschont.«<sup>5</sup>

Der Kühlschrank wird hier selbst zum Warentheater, zum Pendant des Fernsehers, der eine bunte, wohlgeordnete und immer neue Welt in die Wohnung bringt und für eine tiefgreifende Irritation sorgt.

Der Kühlschrank bildet andererseits aber nur ein Moment der allgemeinen Technisierung der Haushalte mit Elektro-Herden, Waschmaschinen und -trocknern, Geschirrspülern und Mikrowellengeräten. Alle diese Gerätschaften sorgen im übrigen dafür, dass körperliche Arbeit erleichtert

---

4. Siehe dazu: Grauel, Ralf: Zu viel Gefühl. Der Markentechniker Klaus Brandmeyer über emotionalisierte Werbung, die ihr Produkt vergisst. In: *Brand eins*, 5. Jg., H. 09, November 2003, S. 58ff.

5. De Lillo, Don: *Unterwelt*. München (Goldmann) 2000, S. 606f.

oder ersetzt wird und vor allem mehr Zeit zur Verfügung steht: etwa zum Fernsehen.

Schließlich besetzt der Kühlschrank im Dispositiv des modernen Einkaufs die Position, die der Videorecorder und andere Speichermedien im Dispositiv Fernsehen übernehmen. Er ermöglicht wie diese eine Verzögerung des Konsums, das Anlegen von Vorräten.

Der beschriebene Spot erweist sich so in vielfacher Hinsicht als Chiffre für die dispositive Struktur des Fernsehens im 20. Jahrhundert. Er führt die Verflechtung von Wirtschaft und Unterhaltungsmedium Fernsehen vor: eine Kopplung die weit über die oben beschriebenen Analogien und institutionellen Verbindungen von Kino und Warenhaus hinausgeht.

Die Zirkulation der Waren ist von der der Bilder abhängig geworden. Und umgekehrt. Eine Zirkulation, die eines »Schaltplanes«, eines Dispositives, bedarf, um aus Medien immer wieder Formen zugewinnen und Formen immer wieder in ein Medium zu überführen. Formen verweisen so nur noch auf sich selbst und auf andere Formen. Dieser Prozess leistet weder Abbildung (äußerer Welt) noch Übertragung (innerer Bedeutung), sondern Reproduktion seiner selbst. Nicht nur das Paradigma Repräsentation, dessen Ende, wie wir seit Foucault wissen, schon vor 200 Jahren gekommen war, hat damit seine Kraft verloren, sondern auch die Paradigmen Abbildung und Konsens. Ursprung und Ziel dieser (Re-)Produktion sind allein: Sinn.

■





## X. Anhang

- GdG Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Zwei Bände. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1998.
- KdG Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1995.
- KdU Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1974.
- KrV Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Hamburg (Meiner) 1998.
- KSA Schlegel, Friedrich: Kritische Ausgabe. Hg. von Hans Eichner. München (Schöningh) 1962ff.
- RdM Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien. Opladen (Westdeutscher Verlag) 1996.
- SoS Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1984.
- WdG Luhmann, Niklas: Die Wissenschaft der Gesellschaft. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1990.

- Adorno, Theodor W.: Parva Aesthetica. Ohne Leitbild. In: Kulturkritik und Gesellschaft. Gesammelte Werke Bd. 10. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1977.
- Agnew, Jean-Christophe: Worlds Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550-1750. Cambridge (Cambridge University Press) 1986.
- Altenloh, Emilie: Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Jena (Diederichs) 1914.
- Appia, Adolphe: Die Musik und die Inszenierung. München 1899.
- Aristoteles: Metaphysik. Übersetzt von Hermann Bonitz. Hg. von Ursula Wolf. Hamburg (Rowohlt) 1994.
- Arnheim, Rudolf: Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff. Köln (DuMont) 1972.
- Asendorf, Christoph: Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert. Gießen (Anabas) 1984.
- Asendorf, Christoph: Ströme und Strahlen: das langsame Verschwinden der Materie um 1900. Gießen (Anabas) 1989.
- Auerbach, Alfred: Panorama und Diorama. Ein Abriß über Geschichte und Wesen volkstümlicher Wirklichkeitskunst. Grimmen 1942.
- Auerbach, Jeffrey: The Great Exhibition of 1851. A Nation on Display. New Haven (Yale Univ. Press) 1999.

- Baacke, Rolf-Peter: Lichtspielhausliteratur in Deutschland. Von der Schaubude bis zum Kinopalast. Berlin (Froelich & Kaufmann) 1982.
- Bablet, Denis: Edward Gordon Craig. Köln (DuMont) 1965.
- Bablet, Marie-Louise: Adolphe Appia. „Erfinder“ des modernen Theaters oder: Raumschöpfendes Licht. In: Daidalos Nr. 14 (Dez. 1984). Berlin (Bertelsmann) 1984.
- Baecker, Dirk: Die Dekonstruktion der Schachtel. Innen und Außen in der Architektur. In: Baecker/Luhmann 1990, S. 46ff.
- Baecker, Dirk: Die Unterscheidung zwischen Kommunikation und Bewußtsein. In: Krohn, Wolfgang; Küppers, Günter (Hg.): Emergenz. Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1992,

## Siglen

## Literaturverzeichnis

- S. 217-268.
- Baecker, Dirk (Hg.): Probleme der Form. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1993.
- Baecker, Dirk: Wozu Systeme? Berlin (Kadmos) 2002.
- Baecker, Dirk; Luhmann, Niklas; Frederick D. Bunsen: Unbeobachtbare Welt: über Kunst und Architektur. Bielefeld (Haux) 1990.
- Balke, Friedrich: Celluloidbälle, Sand, Messer. Die Bewirtschaftung des Medialen bei Fritz Heider und Niklas Luhmann. In: Brauns 2002, S. 21-38.
- Balzac, Honoré de: Das Chagrinleder. Berlin (Aufbau) 1974.
- Balzac, Honoré de: Gesetzbuch für anständige Menschen. Skizzen. Leipzig (Reclam) 1986.
- Baraldi, Claudio; Corsi, Giancarlo; Esposito, Elena: GLU – Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1997.
- Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart (Metzler) 2001ff.
- Bateson, Gregory: Form, Substanz und Differenz. In: ders., Ökologie des Geistes. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1985, S. 576-597.
- Baudry, Jean-Louis: Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat. In: Eikon. Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst. H. 5, Wien 1993.
- Baudry, Jean-Louis: Das Dispositiv: metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks. In: Psyche, Vol. 48, Nr. 11, 1994.
- Baudry, Jean-Louis: Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks. Gekürzt in: Pias 1999, S. 381-404.
- Bazin, André: What is cinema? Essays selected and translated by Hugh Gray. Berkeley, Los Angeles, London (University of California Press) 1967.
- Behler, Ernst: Frühromantik. Berlin, New York (de Gruyter) 1992.
- Behr, Adalbert; Hoffmann, Alfred: Das Schauspielhaus in Berlin. Berlin (Verlag für Bauwesen) 1984.
- Behrens, Peter: Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols (1900). In: Theorie des literarischen Jugendstils. Hg. von Jürg Mathes. Stuttgart (Reclam) 1984, S. 99-105.
- Bender, John: Imagining the penitentiary. Fiction and Architecture of Mind in Eighteenth-Century England. Chicago, London (The University of Chicago Press) 1987.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt/M. 1977.
- Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften Bd. V, 1/2, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1982.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Bd. 1, 2. Teil, Abhandlungen, hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1990.
- Bennett, Tony: The Birth of the Museum. London (Routledge) 1995.
- Berg, Henk de; Prangel, Matthias (Hg.): Kommunikation und Differenz. Systemtheoretische Ansätze in der Literatur und Kunstwissenschaft. Opladen (Westdeutscher Verlag) 1993.
- Berg, Henk de; Prangel, Matthias (Hg.): Differenzen. Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktivismus. Tübingen (Francke) 1995.
- Berg, Henk de; Prangel, Matthias (Hg.): Systemtheorie und Hermeneutik. Tübingen, Basel (Francke) 1997.
- Berger, Manfred (Hg.): Atlas Profanbauten. Berlin (Transpress) 1987.
- Bickenbach, Matthias: Das Dispositiv des Fotoalbums: Mutation kultureller Erinne-

- rung. In: Medien der Präsenz. Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert, hg. v. Jürgen Fohrmann, et al., Köln (DuMont) 2001.
- Biermann, Franz: Die Pläne für die Reform des Theaters bei K.F. Schinkel und G. Semper. (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Bd. 38) Berlin 1928.
- Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: Jauß 1969, S. 9-27.
- Bode, Wilhelm von: Denkschrift betreffend Erweiterungs- und Neubauten bei den Königlichen Museen in Berlin. Februar 1907. In: Bode 1930, S. 239ff.
- Bode, Wilhelm von: 50 Jahre Museumsarbeit. Bielefeld und Leipzig (Velhagen & Klasing) 1922.
- Bode, Wilhelm von: Mein Leben. Berlin (Herrmann Reckendorf) 1930.
- Böhme, Gernot: Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. München (Fink) 2001.
- Bollnow, Otto Friedrich: Mensch und Raum. Stuttgart (Kohlhammer) 1997.
- Bolz, Norbert: Theorie der neuen Medien. München (Raben) 1990.
- Braudel, Fernand; Ernest Labrousse (Hg.): Wirtschaft und Gesellschaft in Frankreich im Zeitalter der Industrialisierung 1789-1880. Frankfurt/M. (Syndikat) 1986.
- Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek b. Hamburg (Rowohlt) 1995.
- Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Bd. 3. Stuttgart (Metzler) 1999.
- Brauns, Jörg (Hg.): Form und Medium. (medien[i] Bd. 10, hg. von Claus Pias et al.) Weimar (vdg) 2002.
- Bredekamp, Horst: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Berlin (Wagenbach) 2000.
- Bubner, Rüdiger: Ästhetisierung der Lebenswelt. In: ders., Ästhetische Erfahrung. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1989, S. 143-156.
- Buddemeier, Heinz: Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. München (Fink) 1970.
- Bühler, Karl: Sprachtheorie. Stuttgart (Fischer) 1982.
- Bürger, Peter: Duchamp 1917. In: Kunstforum Bd. 100, 1989, S. 207-213.
- Burckhardt, Martin: Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung. Frankfurt/M. (Campus) 1997.
- Buren, Daniel: Achtung! Texte 1967-1991. Hg. von Gerti Fietzek und Gudrun Inboden. Dresden (Verlag der Kunst) 1995.
- Buren, Daniel (1995a): Funktion des Museums. In: Buren 1995, S. 143-151.
- Buren, Daniel (1995b): Funktion des Ateliers. In: Buren 1995, S. 152-168.
- Buren, Daniel (1995c): Von da an. In: Buren 1995, S. 215-249.
- Buren, Daniel (1995d): Grenzen/Kritik. In: Buren 1995, S. 123-142.
- Busch, Bernd: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie. Frankfurt (Fischer) 1995.
- Carroll, David: Paraesthetics. Foucault, Lyotard, Derrida. New York (Routledge) 1987.
- Cassirer, Ernst: Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundlagen der Erkenntniskritik. Hg. von Birgit Recki. (Gesammelte Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 6). Hamburg (Meiner) 2000.
- Certeau, Michel de: Kunst des Handelns. Berlin (Merve) 1988.
- Craig, Edward Gordon: Die Kunst des Theaters. Berlin 1905.

»Schauplätze«

- Craig, Edward Gordon: A living theatre. 1913.  
Craig, Edward Gordon: Scene. 1968.  
Crary, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert. Dresden (Rowohlt) 1996.  
Crass, Hans Michael: Bibliotheksbauten des 19. Jahrhunderts in Deutschland. München (Verlag Dokumentation) 1976.
- Davis, Dorothy: A History of Shopping. London (Routledge) 1966.  
Deleuze, Gilles: Was ist ein Dispositiv? In: Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken. Hg. von François Ewald und Bernhard Waldenfelds. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1991.  
Deleuze, Gilles: Postskriptum über die Kontrollgesellschaften. In: ders., Unterhandlungen 1972-1990. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1993, S.254-262.  
Deleuze, Gilles: Foucault. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1997.  
Della Santa, Leopoldo: Über den Bau und die Verwaltung einer öffentlichen Universalbibliothek. Hg. von Peter Prohl. Neudruck der Ausgabe von 1816. Karl-Marx-Stadt (Technische Hochschule) 1984.  
Derrida, Jaques: Die Wahrheit in der Malerei. Wien (Passagen) 1992.  
Diderot, Denis: Ästhetische Schriften. Berlin (Aufbau) 1968.  
Dieckmann, Herbert: Die Wandlung des Nachahmungsbegriffs. In: Jauss 1969, S.28-59.  
Duncan, Carol: Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums. London (Routledge) 1995.
- Eberhard, Johann August Eberhard: Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen. Bd. 1. Halle 1803.  
Ehrenfels, Christian von: Über »Gestaltqualitäten«. In: Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie, hg. von Richard Avenarius, 14. Jg., 1890, Leipzig (O. R. Reisland), S.249-292.  
Elsaesser, Thomas; Barker, Adam (Hg.): Early cinema: space – frame – narrative. London 1990.  
Engell, Lorenz: Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte. Frankfurt/M. (Campus) 1992.  
Engell, Lorenz: Bewegen Beschreiben. Weimar (vdg) 1995.  
Engell, Lorenz: Form und Medium im Film. In: Brauns 2002, S.155-166.  
Esposito, Elena: Code und Form. In: Fohrmann, Jürgen und Müller, Harro (Hg.): Systemtheorie der Literatur, München (Fink) 1996, S.56-81.  
Esposito, Elena: Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2002.
- Fiebach, Joachim: Audiovisuelle Medien, Warenhäuser und Theateravantgarde. In: Fischer-Lichte 1995.  
Fiebach, Joachim; Mühl-Benninghaus, W. (Hg.): Theater und Medien an der Jahrhundertwende. Berlin (Vistas) 1997.  
Fiedler, Leslie: Cross the Border – Close the Gap. New York 1972.  
Fischer, Ludwig: Perspektive und Rahmung. Zur Geschichte einer Konstruktion von Natur. In: Segeberg 1996, S.69ff.  
Fischer-Lichte, Erika: TheaterAvantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache. Tübingen/Basel (Francke) 1995.

- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1971.
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1977.
- Foucault, Michel (1978a): Recht der Souveränität/Mechanismus der Disziplin. Vorlesung vom 14.1.1976, In: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin (Merve) 1978.
- Foucault, Michel (1978b): Ein Spiel um die Psychoanalyse. Ein Gespräch mit M.F., In: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin (Merve) 1978, S. 118-175.
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1981.
- Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1983.
- Foucault, Michel: Andere Räume. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Hg. v. Karl-Heinz Barck et al. Leipzig (Reclam) 1990.
- Frank, Manfred: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1989.
- Frey, Dagobert: Zuschauer und Bühne. Eine Untersuchung über das Realitätsproblem des Schauspiels. In: ders., Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1984, S. 151ff.
- Fuchs, Georg: Die Schaubühne der Zukunft. Berlin/Leipzig o.J. [1905].
- Fuchs, Peter: Moderne Kommunikation: Zur Theorie des operativen Displacement. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1993.
- Fuchs, Peter: Die Metapher des Systems. Weilerswist (Velbrück) 2001.
- Gaetgens, Thomas W.: Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Beiträge zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche. München (Deutscher Kunstverlag) 1992.
- Geist, Johann Friedrich: Passagen: Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts. München (Prestel) 1979.
- Giddens, Anthony: Die Konstitution der Gesellschaft. Frankfurt/M. (Campus) 1995.
- Giedion, Siegfried: Bauen in Frankreich. Leipzig, Berlin (Klinkhardt & Biermann) 1928.
- Giedion, Siegfried: Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition. Basel, Berlin, Boston (Birkhäuser) 1976.
- Giertz, Gernot: Kultus ohne Götter. München (Kitzinger) 1975.
- Göhre, Paul: Das Warenhaus. Aus der Schriftenreihe »Die Gesellschaft«. Hg. von Martin Buber. Frankfurt/M. (Rütten und Loening) 1907.
- Goethe, Johann Wolfgang: Dichtung und Wahrheit. Berlin (Aufbau) 1984.
- Goethe, Johann Wolfgang (1998a): Zur Theorie der schönen Künste. Auszüge aus einem Reise-Journal. In: ders., Ästhetische Schriften 1771-1805, in: Sämtliche Werke, hg. von Friedmar Apel u.a., Bd. 18, Frankfurt/M. (Deutscher Klassiker Verlag), S. 202ff.
- Goethe, Johann Wolfgang (1998b): <Regeln für Schauspieler> In: ders., Ästhetische Schriften 1771-1805, a.a.O., S. 857ff.
- Goffman, Erving: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1989.

»Schauplätze«

- Großklaus, Götz: Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1995.
- Grote, Ludwig (Hg.): Die deutsche Stadt im 19. Jahrhundert. Stadtplanung und Baugestaltung im industriellen Zeitalter. München (Prestel) 1974.
- Grund, Uta: Edward Gordon Craigs Scene. Zur Wechselbeziehung der Künste um 1900. In: Fiebach 1997.
- Gumbrecht, Hans Ulrich; K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1991.
- Gumbrecht, Hans Ulrich; K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Stil: Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1986.
- Gunning, Tom: The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde. In: Elsaesser 1990, S. 56-62.
- Habel, Heinrich: Festspielhaus und Wahnfried – Projekte und ausgeführte Bauten Richard Wagners. München (Prestel) 1985.
- Habermas, Jürgen: Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1988.
- Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1990.
- Hänsel, Sylvaine; Schmitt, Angela: Kinoarchitektur in Berlin: 1895-1995. Berlin (Reimer) 1995.
- Harten, Ulrike: Karl Friedrich Schinkel. Die Bühnenentwürfe. (Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk, Hg. von Helmut Börsch-Supan und Gottfried Riemann, Bd. XVII). München, Berlin (Deutscher Kunstverlag) 2000.
- Hartmann, Nicolai: Möglichkeit und Wirklichkeit. Berlin (de Gruyter) 1938.
- Haug, Wolfgang Fritz: Kritik der Warenästhetik. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1971.
- Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. Dresden (Verlag der Kunst) 1987.
- Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes. In: Holzwege. (Gesamtausgabe, 1. Abt., Bd. 5.) Frankfurt/M. (Vittorio Klostermann) 1977, S. 1-74.
- Heidegger, Martin (1977a): Sein und Zeit. Frankfurt/M. (Vittorio Klostermann) 1977.
- Heidegger, Martin: Bauen Wohnen Denken. In: Vorträge und Aufsätze. Pfullingen 1985, S. 139-156.
- Heidegger, Martin: Die Frage nach der Technik. (Gesamtausgabe, 1. Abt., Bd. 7) Frankfurt/M. (Klostermann) 2000, S. 7-37.
- Heider, Fritz: Ding und Medium. Im Original in: Symposion, H. 1, Erlangen (Weltkreis) 1925. Hier zitiert nach der gekürzten Wiedergabe in: Pias 1999, S. 319-333.
- Helmholtz, Hermann von: Die Tatsachen in der Wahrnehmung. In: Philosophische Vorträge und Aufsätze. Berlin (Akademie) 1971.
- Henning, Friedrich-Wilhelm: Handbuch der Wirtschafts- und Sozialgeschichte Deutschlands. Bd. 2, Deutsche Wirtschafts- und Sozialgeschichte im 19. Jahrhundert. Paderborn (Schöningh) 1991.
- Herbart, Johann Friedrich (1850a): Lehrbuch zur Psychologie. In: Sämtliche Werke. Hg. von G. Hartenstein. Bd. V. Leipzig (Voss) 1850.
- Herbart, Johann Friedrich (1850b): Psychologie als Wissenschaft. 2. Teil. In:

- Sämtliche Werke. a.a.O., Bd. VI.
- Herbart, Johann Friedrich: Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie. Hamburg (Meiner) 1993.
- Hick, Ulrike: Geschichte der optischen Medien. München (Fink) 1999.
- Hickethier, Knut, Zielinski, Siegfried (Hg.): Apparat – Dispositiv – Programm. Skizzen zu einer Programmtheorie am Beispiel des Fernsehens. In: ders.; Zielinski, Siegfried (Hg.), Medien – Kultur: Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation. Berlin (Spiess) 1991.
- Hillier, Bill: Space is the machine: a configurational theory of architecture. Cambridge (Cambridge University Press) 1996.
- Hirth, Georg: Das deutsche Zimmer der Gotik und Renaissance, des Barock- Rokoko- und Zopfstils. München 1899.
- Hoff, Peter; Wiedemann, Dieter (Hg.): Medien, Künste, Kommunikation, Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Bd. 41. Berlin (Vistas) 1992.
- Hoffmann, E.T.A. (1816): Über Dekorationen der Bühne überhaupt und über die neuen Dekorationen zur Oper Die Zauberflöte auf dem Königl. Opern-Theater insbesondere. In: »Dramaturgisches Wochenblatt«, Berlin 17. Februar 1816, [gez. anonym: »Y«]. Zit. nach dem Abdruck in Harten 2000, S.122ff.
- Hoffmann, E.T.A.: Lebensansichten des Katers Murr. Nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Berlin (Aufbau) 1980.
- Hoffmann, E.T.A.: Seltsame Leiden eines Theaterdirektors. In: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd. 3, S. 253-473. Berlin (Aufbau) 1983.
- Hoffmann, E.T.A.: Des Veters Eckfenster. Erstveröffentlichung Berlin 1822 in der Zeitschrift »Der Zuschauer«. Hier zit. nach der Ausgabe in: ders., Gespenster in der Friedrichstadt. S. 239-272. Berlin (Der Morgen) 1986.
- Hoffmann, Hans Christoph: Die Theaterbauten von Fellner und Helmer. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Bd. 2. München (Prestel) 1966.
- Hoffmann, Hans Christoph: Theater und Oper in der deutschen Stadt. In: Grote 1974, S. 209-222.
- Hofmannsthal, Hugo von: Die Bühne als Traumbild. In: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hg. von H. Steiner. Prosa II. Frankfurt/M. (Fischer) 1951.
- Husserl, Edmund: Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Husserliana Bd. XXIII. Dordrecht, Boston, London (Kluwer Academic Publishers) 1980.
- Husserl, Edmund: Ding und Raum. Vorlesungen 1907. Hamburg (Meiner) 1991.
- Husserl, Edmund: Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Tübingen (Niemeyer) 1993.
- Hutter, Michael: Die frühe Form der Münze. In: Baecker 1993, S.159-180..
- Hutter, Michael: The Value of Play. In: Arjo Klamer (Ed.), The Value of Culture. On the relationship between economics and arts. Amsterdam (Amsterdam University Press) 1996, S.122-137.
- Hutter, Michael: Design in der Warenwelt. In: Medium Design, hg. von Siegfried Gronert, S.8-20. Weimar (Universitätsverlag) 2002.
- Izenour, George C.: Theater design. New Haven, Conn. (Yale Univ. Press) 1996.
- Jammer, Max: Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1980.

»Schauplätze«

- Jauß, Hans Robert (Hg.): Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen. München (Fink) 1969.
- Joachimides, Alexis; et al. (Hg.): Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institutionen des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990. Dresden (Verlag der Kunst) 1995.
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1974.
- Kant, Immanuel: Erste Fassung der Einleitung in die Kritik der Urteilskraft. In: Kant, Kritik der Urteilskraft, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1974, S.7-109.
- Kemp, Wolfgang: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität. In: Texte zur Kunst, 2 (1991), No.2, S.89-101.
- Khurana, Thomas: Was ist ein Medium? Etappen einer Umarbeitung der Ontologie mit Luhmann und Derrida.  
<http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/medium/khurana.html>
- Kittler, Friedrich A.: Weltatem. Über Wagners Medientechnologie. In: Diskursanalysen Band 1: Medien. Hg. v. F. Kittler, M. Schneider, S. Weber. Opladen (Westdeutscher Verlag) 1987.
- Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin (De Gruyter) 2002.
- Kohlmaier, Georg; Barna von Sartory: Das Glashaus: Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts. Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts Bd. 43. München (Prestel) 1981.
- Kolditz, Stefan: Film und kulturelle Kommunikation. Untersuchungen zur Veränderung der Wahrnehmungsweise am Modell des deutschen Stummfilms von 1895 bis 1913. Diss. HU Berlin. 1990.
- Koschorke, Albrecht: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1989.
- Koschorke, Albrecht: Das Panorama. Die Anfänge der modernen Sensomotorik um 1800. In: Segeberg 1996, S.149ff.
- Krabbe, Wolfgang: Die deutsche Stadt im 19. und 20. Jahrhundert. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 1991.
- Kuhn, Helmut: Stichwort »Ordnung«. in: Krings, Hermann et al. (Hg.): Handbuch philosophischer Grundbegriffe. Bd. 4. München (Kösel) 1973, S.1037ff.
- Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychanalytischen Erfahrung erscheint. In: Schriften 1, Hg. von Norbert Haas. Weinheim/Berlin 1986.
- Lancaster, Bill: The Department Store. A Social history. London (Leicester University Press) 1995.
- Lange, Konrad: Das Kino – in Gegenwart und Zukunft. Stuttgart (Ferdinand Enke) 1920.
- Langen, August: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus. Jena (Eugen Diederichs) 1934.
- Lazarowicz, Klaus: Die Rampe. In: ders., Gespielte Welt. Frankfurt/M. (Lang) 1997, S.29ff.
- Leach, William: Land of Desire. Merchants, Power, and the Rise of a New American Culture. New York (Pantheon Books) 1993.



- Lehmann, Maren: Differenzen entwerfen. Versuch über das Medium des Designs. In: *Medium Design*, hg. von Siegfried Gronert, Weimar (Universitätsverlag) 2002, S. 22-45.
- Lenk, Sabine: Théâtre contre Cinéma. Die Diskussion um Kino und Theater vor dem ersten Weltkrieg in Frankreich. Münster (Maks) 1989.
- Lessing, Gotthold E.: Laokoon. In: ders., *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hg. v. Wilfried Barnes et al., Bd. 5/2. Frankfurt/M. (Deutscher Klassiker Verlag) 1990.
- Lewin, Kurt: *Grundzüge der topologischen Psychologie*. Bern, Stuttgart (Huber) 1969.
- Littmann, Max: *Das Großherzogliche Hoftheater in Weimar*. München (Werner) 1908.
- Littmann, Max: *Das Charlottenburger Schillertheater*. München (Bruckmann) o.J. [1907].
- Luhmann, Niklas: *Soziologische Aufklärung 3. Soziales System, Gesellschaft, Organisation*. Opladen (Westdeutscher Verlag) 1981.
- Luhmann, Niklas (1981a): Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation. In: Luhmann 1981, S. 25-34.
- Luhmann, Niklas (1981b): Symbiotische Mechanismen. In: Luhmann 1981, S. 229-244.
- Luhmann, Niklas (1981c): Erleben und Handeln. In: Luhmann 1981, S. 67-80.
- Luhmann, Niklas: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst. In: Gumbrecht 1986, S. 620-672.
- Luhmann, Niklas: *Weltkunst*. In: Baecker/Luhmann 1990, S. 7-45.
- Luhmann, Niklas: *Soziologie des Risikos*. Berlin, New York (de Gruyter) 1991.
- Luhmann, Niklas: *Zeichen als Form*. In: Baecker 1993, S. 45-69. 1993.
- Luhmann, Niklas: *Die Wirtschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1994.
- Luhmann, Niklas: Was ist Kommunikation? In: *Soziologische Aufklärung*, Bd. 6. Die Soziologie und der Mensch. Opladen (Westdeutscher Verlag) 1995, S. 113-124.
- Luhmann, Niklas: *Organisation und Entscheidung*. Opladen (Westdeutscher Verlag) 2000.
- Lyotard, Jean-François: Bemerkungen über die Wiederkehr und das Kapital. In: ders., *Intensitäten*. Berlin (Merve) 1978, S. 15ff.
- Lyotard, Jean-François: Die Malerei als Libido-Dispositiv. In: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*. Berlin (Merve) 1982, S. 45-93.
- Marx, Karl: *Pariser Manuskripte 1844. Texte zu Methode und Praxis II*. Hg. von Günther Hillmann. Reinbek b. Hamburg (Rowohlt) 1968.
- Mayo, James M.: *The American Grocery Store. The Business Evolution of an Architectural Space*. Contributions in American History, Nr. 150. Westport, Connecticut; London (Greenwood Press) 1993.
- McKendrick, Neil; Brewer, John; Plumb, John H.: *The Birth of a Consumer Society. The Commercialization of Eighteenth-Century England*. Bloomington (Indiana University Press) 1982.
- Mendelssohn, Moses: Von der Herrschaft über die Neigungen. In: ders., *Schriften zur Philosophie und Ästhetik*. Barb. v. Fritz Bamberger u. Leo Strauss. Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe. Bd. II., S. 149-155. Stuttgart (Friedrich

»Schauplätze«

- Frommann) 1972.
- Merten, K.; Schmidt, S. J.; Weischenberg, S. (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Opladen (Westdeutscher Verlag) 1993.
- Meyer, Jochen: Theaterbautheorien zwischen Kunst und Wissenschaft. Zürich (gta) 1998.
- Mildenberger, Marianne: Film und Projektion auf der Bühne. Emsdetten 1961.
- Möller, Frank: Zwischen Kunst und Kommerz. Bürgertheater im 19. Jahrhundert. In: Hein, Dieter und Schulz, Andreas (Hg.): Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt. München (Beck) 1996.
- Moreck, Kurt: Sittengeschichte des Kinos. Dresden (Paul Aretz) 1926.
- Müller, Corinna: Frühe deutsche Kinematographie: formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912. Stuttgart [u.a.] (Metzler) 1994.
- Münsterberg, Hugo: Grundzüge der Psychologie. Leipzig (Barth) 1918.
- Münsterberg, Hugo: Das Lichtspiel: eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino / Hg. von Jörg Schweinitz. Wien (SYNEMA) 1996.
- Mussil, Stephan: Literaturwissenschaft, Systemtheorie und der Begriff der Beobachtung. In: Berg/Prangel 1993, S. 183-202.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli. Bd. 1: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-73. München (dtv) 1988.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1988a): Die Geburt der Tragödie. In: Nietzsche 1988, S. 9-156.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1988b): Unzeitgemäße Betrachtungen. Viertes Stück: Richard Wagner in Bayreuth. In: Nietzsche 1988, S. 429-510.
- Oettermann, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt (Syndikat) 1980.
- Ortega y Gasset, José: Meditation über den Rahmen. In: Triumph des Augenblicks – Glanz der Dauer. München (dtv) 1963.
- Osthaus, Karl Ernst: Das Schaufenster. In: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes für 1913. Jena 1913.
- Pabst, Rudolf (Hg.): Das deutsche Lichtspieltheater in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Berlin (Prisma-Verlag) 1926.
- Paech, Joachim: Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen. Zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert. In: Hickethier, Knut (Hg.), Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden. Berlin (Ed. Sigma Bohn) 1989, S. 68-77.
- Paech, Joachim: Eine Dame verschwindet. Zur dispositiven Struktur apparativen Erscheinens. In: Gumbrecht 1991, S. 773ff.
- Paech, Joachim (1997a): Literatur und Film. Stuttgart (Metzler) 1997.
- Paech, Joachim (1997b): Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik. In: Medienwissenschaft 4/1997, S. 400-420.
- Panofsky, Erwin: Die Perspektive als ‚symbolische Form‘. In: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Hg. von Hariolf Oberer u. Egon Verheyen. Berlin (Spiess) 1998, S. 99-167.
- Parsons, Talcott: Social Structure and the Symbolic Media of Interchange. In: Blau, P.M. (Hg.) Approaches to the Study of Social Structure. London 1976.
- Pasdermajian, Hrant: Das Warenhaus. Entstehung, Entwicklung und wirtschaft-

- liche Struktur. Köln (Westdeutscher Verlag) 1954.
- Peschken, Goerd: Der Messel-Bau. In: Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Hg.): Berlins Museen. Geschichte und Zukunft. Berlin, München (Deutscher Kunstverlag) 1994, S. 239-246.
- Petzet, Detta und Michael: Die Richard-Wagner-Bühne König Luwigs II. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Bd. 8. München (Prestel) 1970.
- Pevsner, Nikolaus: Funktion und Form. Die Geschichte der Bauwerke des Westens. Hamburg (Rogner & Bernhard) 1998.
- Pias, Claus; Engell, Lorenz; Vogl, Joseph (Hg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart (DVA) 1999.
- Pinthus, Kurt: Das Kinobuch. Frankfurt/M. (Fischer) 1983.
- Posener, Julius: Berlin auf dem Weg zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelm II. München (Prestel) 1979.
- Platon: Sämtliche Werke. Hg. v. Erich Loewenthal. Heidelberg (Verlag Lambert Schneider) 1982.
- Plessen, Marie-Louise von; Ulrich Giersch: Sehnsucht: das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts. Frankfurt/M. (Stroemfeld/Roter Stern) 1993.
- Powers, Alan: Shop fronts. London (Chatto&Windus) 1989.
- Rave, Paul Ortwin: Karl Friedrich Schinkel. Berlin, 1. Teil. Bauten für die Kunst, Kirchen / Denkmalpflege. Reprint der Ausgabe von 1941. Berlin, München (Deutscher Kunstverlag) 1981.
- Roberts, David: Die Paradoxie der Form in der Literatur. In: Baecker 1993, S. 22-44.
- Rosen, Philip (ed.): Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader. New York (Columbia Univ. Press) 1986 .
- Rousseau, Jean-Jacques: Brief an d'Alembert über das Schauspiel. In: ders., Schriften, hg. von Henning Ritter, Bd. 1. Frankfurt/M. 1988, S. 333-474.
- Santa, Leopoldo della: Über den Bau und die Verwaltung einer öffentlichen Universalbibliothek. Hg. von Peter Prohl. [Neudruck der italienischen Ausgabe von 1816]. Karl-Marx-Stadt (Technische Hochschule) 1984.
- Schaul, Bernd-Peter: Das Prinzregententheater in München und die Reform des Theaterbaus um 1900: Max Littmann als Theaterarchitekt. München (Lipp) 1987.
- Schild, Erich: Zwischen Glaspalast und Palais des Illusions: Form und Konstruktion im 19. Jahrhundert. Braunschweig (Vieweg) 1983.
- Schivelbusch, Wolfgang: Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert. München, Wien (Hanser) 1983.
- Schivelbusch, Wolfgang: Licht, Schein und Wahn: Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert. Berlin (Ernst) 1992.
- Schivelbusch, Wolfgang: Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main (Fischer) 1993.
- Schlegel, Friedrich: Lucinde. KSA, Bd. 5, München (Schöningh) 1962, S. 25-29.
- Schlegel, Friedrich: Kölner Vorlesungen von 1804-05. KSA, Bd. 12. München (Schöningh) 1964.
- Schlegel, Friedrich: Charakteristiken und Kritiken. KSA, Bd. 2. München (Schöningh) 1967.
- Schlegel, Friedrich: Fragmente zur Poesie und Literatur, KSA, Bd. 17, Nr. 1. München (Fink) 1981.

- Schliepman, Hans: Lichtspieltheater. Eine Sammlung ausgeführter Kinohäuser in Groß-Berlin. Berlin (Wasmuth) 1914.
- Schmidt, Siegfried J.: Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Verhältnis von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1994.
- Schmidt, Siegfried J.: Die Zählung des Blicks. Konstruktivismus – Empirie – Wissenschaft. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1996.
- Schmidt, Siegfried J.: Blickwechsel. Umriss einer Medienepistemologie. In: Rusch, Gebhard; ders. (Hg.), Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft. DELFIN 1997. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1999, S. 119-145.
- Schneider, Manfred: Die Gewalt von Raum und Zeit. Kleists optische Medien. In: Pias, Claus: neue vorträge zur medienkultur. Weimar (vdg) 2000.
- Schütz, Alfred; Luckmann, Thomas: Strukturen der Lebenswelt. Bd. 1. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1985.
- Schütz, Alfred; Thomas Luckmann: Strukturen der Lebenswelt. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1988.
- Schwanitz, Dietrich: Systemtheorie und Literatur. Opladen (Westdeutscher Verlag) 1990.
- Schweinitz, Jörg (Hg.): Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914. Leipzig (Reclam) 1992.
- Segeberg, Harro (Hg.): Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. München (Fink) 1996.
- Semper, Gottfried (1867): Königlicher Festbau in München. Baubeschreibung. In: Habel 1985, S. 629-640.
- Semper, Manfred: Handbuch der Architektur. Theater. 4. Teil, 6. Halb-Band, 5. Heft. Stuttgart 1904.
- Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt/M. (Fischer) 1986.
- Sennett, Richard: Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation. Berlin (Berlin Verlag) 1995.
- Simmel, Georg: Philosophie des Geldes. Gesamtausgabe, Hg. von Otthein Rammstedt, Bd. 6. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1989.
- Simmel, Georg: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Bd. 1. Gesamtausgabe, hg. von Otthein Rammstedt, Bd. 7. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1995.
- Simmel, Georg (1995a): Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch. In: Simmel 1995, S. 101-108.
- Simmel, Georg (1995b): Soziologie des Raumes. In: Simmel 1995, S. 132-183.
- Smith, Adam: Der Wohlstand der Nationen. München (dtv) 1974.
- Sombart, Werner: Der moderne Kapitalismus. Zweiter Band, Erster Halbband. Berlin (Duncker & Humblot) 1969.
- Spangenberg, Peter M.: Mediale Kopplungen und die Konstruktivität des Bewusstseins. In: Gumbrecht 1991, S. 791-808.
- Stanitzek, Georg: Im Rahmen? Zu Niklas Luhmanns Kunst-Buch. In: Berg 1997, S. 11-30.
- Steinhauser, Monika: Die Architektur der Pariser Oper. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Bd. 11. München (Prestel) 1969.
- Sternberger, Dolf: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert. Frankfurt (Insel) 1981.
- Stierle, Karlheinz: Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt. Mün-

- chen (dtv) 1998.
- Stoichita, Victor I.: Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Meta-Malerei. München (Fink) 1998.
- Ströker, Elisabeth: Philosophische Untersuchungen zum Raum. Frankfurt/M. (Victorio Klostermann) 1977.
- Sucher, C. Bernd (Hg.): Theaterlexikon, Bd. 2, Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien. München (dtv) 1996.
- Tacke, Veronika: Wirtschaftsorganisationen als Reflexionsproblem. Zum Verhältnis von Neuem Institutionalismus und Systemtheorie. In: Soziale Systeme 5 (1999), H. 1, Opladen, S. 55-81.
- Teysnot, George: Die Krankheit des Domizils. Wohnen und Wohnbau 1800-1830. (Bauwelt Fundamente 87). Braunschweig/Wiesbaden (Vieweg) 1989.
- Tieck, Ludwig: Phantasia. Berlin 1812.
- Tietz, Georg : Geschichte einer Familie und ihrer Warenhäuser. Stuttgart (DVA) 1965.
- Vidler, Anthony: Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime. Cambridge (Mass.), London (MIT Press) 1990.
- Vogl, Joseph: Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen. München (sequenzia) 2002.
- Wagner, Monika: Bewegte Bilder und mobile Blicke. Darstellungsstrategien in der Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Segeberg 1996, S. 171ff.
- Wagner, Richard: Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth (1876). In: Wagner 1914, Bd. 9, S. 322-344.
- Wagner, Richard: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Hrsg. von Wolfgang Golther. Berlin (Deutsches Verlagshaus Bong) 1914.
- Wagner, Richard (1914a): Das Kunstwerk der Zukunft. In: Wagner 1914, Bd. 3, S. 42ff.
- Wagner, Richard (1914b): Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882. In: Wagner 1914, Bd. 10. S. 297ff.
- Weidauer, Astrid: Berliner Panoramen der Kaiserzeit. Berlin (Gebr. Mann) 1996.
- Wendell-Holmes, Oliver : Das Stereoskop und der Stereograph. 1859. In: Kemp, Wolfgang, Theorie der Fotografie I, 1839-1912. München (Schirmer/Mosel) 1999, S. 114-121.
- Werber, Niels: Nur Kunst ist Kunst. <http://www.uni-bielefeld.de/sozsys/deutsch/leseproben/kunst.htm>.
- Wiener, Alfred: Das Warenhaus. Kauf-, Geschäfts-, Büro-Haus. Berlin (Wasmuth) 1912.
- Wiener, Alfred: Das Warenhaus. In: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes für 1913. Jena 1913.
- Wilzopolski, Siegfried: Das Warenhaus – Permanente Ausstellung des Zeigeistes. In: Hoff 1992, S. 105-141
- Winkler, Hartmut: Der filmische Raum und der Zuschauer. 'Apparatus' – Semantik – 'Ideology'. Heidelberg (Carl Winter) 1992.
- Winkler, Hartmut: Bilder, Stereotypen und Zeichen. In: Hoff 1992, S. 142ff.
- Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2002.

## »Schauplätze«

Wundt, Wilhelm: Grundzüge der physiologischen Psychologie. Leipzig 1908.  
Wussow, Otto Erich von: Geschichte und Entwicklung der Warenhäuser.  
Berlin 1906.

Yanni, Carla: Nature's Museum: Victorian Science and the Architecture of Display.  
Baltimore (The Johns Hopkins University Press) 1999.

Zielinski, Siegfried: Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der  
Geschichte. Hamburg (Rowohlt) 1989.

Zola, Emile: Paradies der Damen (Au Bonheur des Dames). Berlin (Rütten und Loening)  
1988.

Zucker, Paul: Theater und Lichtspielhäuser. Berlin (Ernst Wasmuth) 1926.

## Abbildungsverzeichnis

Die Abbildungen wurden folgenden Quellen entnommen.

- II-1 Weidauer 1996, S.59
- II-2 Oettermann 1980, S.41
- II-3 Geist 1979, S.262.
- II-4 Geist 1979, Abb.199.
- II-5 Geist 1979, Abb.202.
- II-6 Geist 1979, Abb.235.
- II-7 della Santa 1984.
  
- VII-1 Meyer 1998, S.80
- VII-2 Adolph von Menzel: Erinnerung an das Théâtre Gymnase in Paris, Archiv  
für Kunst und Geschichte, Berlin.  
Aus: Schivelbusch 1983, S.184
- VII-3 Theaternuseum München, Biermann 1928, Abb.27
- VII-4 Meyer 1982.
- VII-5 Meyer 1998, S.275
- VII-6 Petzet 1979, Abb. 749
- VII-7 Littmann 1907, S.31
- VII-8 Habel 1985, S.463
- VII-9 Wagner 1914, Bd.9, Tafel 2.
- VII-10 Wagner 1914, Bd.9, Tafel 4.
- VII-11 Wagner 1914, Bd.9, Tafel 1.
- VII-12 Littmann 1908, S.21f.
- VII-13 Bablet 1984, S.63.
- VII-14 Baacke 1982, S.16.
- VII-15 Baacke 1982, S.24.
- VII-16 Baacke 1982, S.21.
- VII-17 Pabst 1926, S.17.
- VII-18 Schliepmann 1914, S.89.
- VII-19 Schliepmann 1914, S.41.
- VII-20 Hänsel 1995, S.74
- VII-21 Baacke 1982, S.56.
- VII-22 Schliepmann 1914, S.81.
- VII-23 Schliepmann 1914, S.89.
- VII-24a Baacke 1982, S.60 VII-24b Hänsel 1995, S.113.

- VII-25 Schliepmann 1914, S.47.
- VII-26 Schliepmann 1914, S.43.
- VII-2 Hänsel 1995, S.45.
  
- VIII-1 Pevsner 1998, S.263.
- VIII-2 Schild 1983, S.70
- VIII-3 Schild 1983, S.55
- VIII-4 Schivelbusch 1992, S.130
- VIII-5 Pevsner 1999, S.270.
- VIII-6 Posener 1979, S.453
- VIII-7 Posener 1979, S.454
- VIII-8 Posener 1979, S.456
- VIII-9 Posener 1979, S.463
- VIII-10 Sennett 1995, S.245
- VIII-11 Pevsner 1998, S.259
- VIII-12 Pevsner 1998, S.259
- VIII-13 Powers 1989, S.39
- VIII-14 Powers 1989, S.46
- VIII-15 Leach 1993, Plate 8

Das Titelbild zeigt »Coup d'oeil du théâtre de Besançon« von Claude-Nicolas Ledoux in einer Radierung von Ramée.



