

# Inhalt

Einleitung .....	7
1. KAPITEL: Szenen .....	11
London 1793; Barkers Panorama 11   Paris 1800; Passage des Panoramas 18   Florenz 1816; Della Santas Traktat 23	
2. KAPITEL: Ansätze .....	33
Baudry 33   Lyotard 43   Foucault 49   Die deutsche Debatte 57	
3. KAPITEL: Sehen und Sprechen .....	67
Wahrnehmung 72   Anschauung 79   Kommunikation als Prozess 82 Dreifache Unwahrscheinlichkeit 85   Gegenstand und Objekt 88   Ob- jekt und Form 90   Beobachtung zweiter Ordnung 93	
4. KAPITEL: Systeme und Formen .....	97
Funktion und Leistung 101   Gestalt als Code 107   Code und Pro- gramm 117   Formen 120   Form und Medium 120   Form und Co- de 124   Sequenzen 126   Raum und Zeit 130   Ordnung 133	
5. KAPITEL: Theorie des Dispositivs .....	137
Restriktionen 137   Transformationen 145   Drei Dimensionen des Dispositivs 153   Der Raumbegriff 154   Abschirmung 158   Distan- zierung 168   Inszenierung 176	
6. KAPITEL: Schauräume .....	195
Das Theater um 1800 197   Das Theater Schinkels 206   Sempers Münchener Festbau 213   Wagners Festspielhaus in Bayreuth 217   Litt- manns Hoftheater in Weimar 225   Hellerau als Gegenmodell zum Kino 228   Lichtspiele 230   Die Geburt des Kinos 236   Das Kino- Dispositiv 247	

7. KAPITEL: Warenräume .....	257
Das Erscheinen der Waren 260	
Ware als Form 268	
Form und Gestalt der Waren 270	
Die Architektur des Warenhauses 286	
Das Schaufenster 300	
8. KAPITEL: Schluss – Ein Spot.....	317
Anhang .....	323
Siglenverzeichnis 323	
Literaturverzeichnis 323	
Abbildungsverzeichnis 334	

# 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 vielzitatierter Ausschnitt aus dem berühmten Krisenbrief soll den 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 in 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 Zerstreung 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 bewuszten und willkürlichen, nicht  
auf dem objecte liegt.

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

---

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

schaufen, schlieszet mehr als das bloße sehen ein, nemlich ein betrachten, besehen, einsehen, spectare, considerare.

Die Betonung liegt also 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 liegt der Fokus dieser Untersuchung nicht auf einer Mediengeschichte im engeren Sinne. Das Interesse richtet sich vielmehr, und das ist in der Formulierung »Schauplätze« 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 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. Es gibt allerdings einen Begriff, der in seiner Verwendung im französischen Poststrukturalismus das Versprechen enthält, genau an diesem Kreuzungspunkt von Medien und Raum anzusetzen: der Begriff des Dispositivs. In ihm verbinden sich die Ebenen des Diskurses und der beteiligten »Subjekte« mit einer raumzeitlichen Konditionierung dieses Verhältnisses. Das zweite Kapitel sichtet daher die vorliegenden Ansätze und versucht sich deren Potentials zu vergewissern.

---

<sup>2</sup> KdG, S. 344.

<sup>3</sup> Oettermann 1980.

<sup>4</sup> Baacke 1982.

<sup>5</sup> Paech 1997a, Segeberg 1996.

In dieser Analyse des Dispositivbegriffs zeigen sich, neben Ansätzen, die, wie der psychoanalytische 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. 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 zum Begriff des Dispositivs zu, in dem der Raum eine besondere Rolle spielt. Die drei Dimensionen des Dispositivs werden wesentlich aus einer skizzenhaften Genealogie des Raumes und des Raumbegriffs 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 Dispositivbegriffs 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 so genanntes e-Learning, zeigen die Relevanz solcher Ansätze. Nur wäre dann der Zuschnitt der Arbeit ein anderer gewesen und hätte das Feld der Beispiele noch weiter ausgedehnt werden müssen.

---

<sup>6</sup> In dem Aufsatz: »Andere Räume«. Foucault 1990.

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 legendäre »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: herzlichen Dank. Achim Brosziewski und vor allem Maren Lehmann haben mir mit ihren Fragen und Kommentaren geholfen, der (system)theoretischen Probleme Herr zu werden. Den Rektoren Gerd Zimmermann und Walter Bauer-Wabnegg, für die ich seit 1996 mit 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.

---

<sup>7</sup> KSA, Bd. 2, S. 364.

## Szenen

### London 1793: Barkers Panorama

Irgendwann am Ende des 18. Jahrhunderts, so erzählt eine Legende, wurde ein Ire wegen Schulden, die er nicht begleichen konnte, 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 hielt. 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 ebendiese 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 mit 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. Bemerkenswert ist ferner, dass die Illusion die Gefangenssetzung des Betrachters zur Voraussetzung hat. Abgeschnitten von der Außenwelt, ist er allein auf seinen Sehnsinn zurückgeworfen. 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

---

<sup>1</sup> Die Wiedergabe der Legende folgt Oettermann 1980, S. 33f.

<sup>2</sup> Ebd.