

EINLEITUNG

Seit einigen Jahren werden innerhalb der Theaterwissenschaft die Herausforderung und Situierung von Theater in der Medienkultur diskutiert. Die historische Dimension der Beeinflussung des Theaters durch neue (Bild-)Medien blieb dabei jedoch bislang weitgehend ausgeklammert. Dabei zeichnet sich insbesondere das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts durch zahlreiche neue, Bilder produzierende Medien und visuelle Institutionen aus, die rasch alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens beeinflussten. Die Heterogenität und Dichte dieser ›visuellen Kultur‹ kann, so der Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung, Theater nicht unberührt gelassen haben. Vielmehr ist zu vermuten, dass Theater einerseits auf die Innovationen im Bereich visueller Information und Unterhaltung reagiert, und andererseits einen eigenen Beitrag zur Konstitution der visuellen Kultur jener Jahre und zum wachsenden Bedürfnis der Gesellschaft nach visueller Information und Unterhaltung liefert.

Während das Zusammenwirken von Theater im 19. Jahrhundert mit neuen, insbesondere visuellen Medien und deren Ästhetik, außertheatralen Unterhaltungsinstitutionen sowie ökonomischen Faktoren im angloamerikanischen und französischen Wissenschaftsraum längst zum Untersuchungsgegenstand geworden ist, steht die Erforschung des Bezugs von visueller Kultur und Theater in Deutschland im 19. Jahrhundert noch immer aus. Hinzu kommt eine defizitäre Grundlagensicherung in Bezug auf die Kenntnis von Produktion und Rezeption insbesondere populärer Theaterformen dieser Zeit, die aus Rücksicht auf den Wettbewerb zu ständiger Innovation gezwungen sind.

Die vorliegende Studie geht der Einbettung des deutschen Theaters in die visuelle Kultur des späten 19. Jahrhunderts, insbesondere in der Zeitspanne 1869-1899, nach. Die damalige Reichshauptstadt und Theatermetropole Berlin bildet das geographische Zentrum der Betrachtung. In theoretischer Anlehnung an die jüngste Visual Culture-Forschung und in enger Arbeit an historischen, zum Teil bislang nicht ausgewerteten Quellenmaterialien werden Bildmedien und Institutionen visueller Kultur vorgestellt und (populäre) Theaterformen in den Blick gerückt, die von der Theatergeschichtsschreibung bislang nur marginal berücksichtigt wurden. Ziel dieser Untersuchung ist es zum einen, an ausgewählten Beispielen und unter zwingend notwendiger Berücksichtigung des zeithistorischen Kontexts die verschiedenen Spielarten der Verwobenheit von visueller Kultur und Theater zu beschreiben und die unterschiedlichen Reflexe begrifflich zu fassen. Zum anderen werden erste Schritte zur Aufarbeitung eines bislang ausgegrenzten Teils der deutschen Theatergeschichte unternommen.

Fragestellung und Kenntnisstand

In seiner Studie *Realizations* untersucht Martin Meisel das Zusammenspiel und die Wechselwirkungen der Künste, im Besonderen von Malerei, Theater und Literatur im 19. Jahrhundert. Das Bestreben, malerische Szenen für die Bühne zu entwerfen, sei schon in früheren Zeiten zu beobachten gewesen, und auch die Orientierung der Bühne an den Gesetzen der Malerei zeige sich beispielsweise in der zentralperspektivischen Gestaltung der Bühne und der Figurenkonstellation.¹ Über diese auf die Szenographie zielende Orientierung am ›Malerischen‹ hinaus beobachtet Meisel am Theater des 19. Jahrhunderts indessen eine »neue Dramaturgie«, die sich durch das Wechselspiel von Theater und Malerei ergebe: Nicht nur die *Mise en Scène* sei »pictorial«, sondern auch die Dramaturgie. Insbesondere in der Gattung Melodrama ändere sich der Begriff dessen, was ›dramatisch‹ bedeutet, in welchem Verhältnis die Bestandteile eines Stückes zu gewichten und wie ein Stück in Idealform gebaut sei. Die »neue, piktorale Dramaturgie« zeichne sich durch eine Fokussierung auf statische Tableaux und die Reihung (szenischer) Bilder aus:

But what is striking and characteristic in the nineteenth-century theater is that its dramaturgy was pictorial, not just its *mise en scène* and that such pictorialism was strongest in what were regarded as its most ›dramatic‹ genres. [...]

In the new dramaturgy, the unit is intransitive; it is in fact an achieved moment of stasis, a picture. The play creates a series of such pictures some of them offering a culminating symbolic summary of represented events, while others substitute an arrested situation for action and reaction. Each picture, dissolving, leads into consequent activity, but to a new infusion and distribution of elements from which a new picture will be assembled or resolved. The form is serial discontinuity, like that of the magic lantern, or the so-called ›Dissolving Views‹.²

In der letztgenannten Beobachtung vergleicht Meisel nur kurz die »pictorial dramaturgy« mit den Darstellungsweisen von *Laterna Magica* (magic lantern) und Nebelbildern (Dissolving Views³). Es handelt sich hierbei um populäre Medien des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, die neben ihrer Integration in eine theatrale Aufführung auch als eigenständige Einrichtungen visu-

1 »European theaters before the nineteenth-century have been highly pictorial, in the sense of being perspectively organized and acutely aware of the visual ensemble, including scenery and spectacle. A primary interest in spectacle is characteristic of renewals of theatrical life, and one thinks of the Florentine theater under the Medici and Davenant's Restoration extravaganzas.« Meisel 1983, S. 38f.

2 Ebd., S. 39.

3 »Die nebelhafte Verschwommenheit, mit welcher jedes Bild zunächst erscheint, und mit welcher es auch, nachdem es sich auf kurze Zeit zu voller Klarheit entwickelt hat, allmähig [sic!] wieder verschwindet, während gleichzeitig das folgende Bild hervortritt, gab denselben die Benennung, und gerade die Eigenthümlichkeit dieser Darstellungsweise bietet für Unterhaltung einen ungewöhnlichen Reiz. Es wird wohl kaum Jemand geben, welchem derartige Vorführungen unbekannt wären [...].« H. R. Böhm: *Anleitung zu Darstellungen mittelst der Laterna magica und des Nebel-Bilder-Apparates*. Hamburg: Richter 1876, S. 5.

eller Unterhaltung dieser Zeit prominent sind. Wesentlich in dieser Bemerkung Meisels ist, dass Eigenschaften anderer Medien (hier die serielle Diskontinuität der Projektionen) auch zur Beschreibung neuer dramaturgischer Prinzipien des Theaters hinzugezogen werden. Die visuellen Medien der Zeit scheinen daher ebenso von Bedeutung für die Herausbildung einer piktoralen Dramaturgie im britischen Theater des 19. Jahrhunderts wie es die gegenseitige Beeinflussung der Künste Malerei, Literatur und Theater ist. Es ist dieses Spannungsfeld der *dramaturgischen* Orientierung an den ästhetischen Konventionen der Bildkünste einerseits und der Herausforderung durch Darstellungsprinzipien und Wahrnehmungsmodi der neuen Bildmedien und -Institutionen andererseits, das die vorliegende Studie für das deutsche Theater zwischen den sechziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts diskutiert.

Als Beispiel für eine enge Orientierung der Szenographie an der Malerei im deutschen Theater um die Jahrhundertmitte sei die Theaterpraxis Franz von Dingelstedts genannt. Dieser pflegt bekanntlich unter enger Mitarbeit des Historienmalers Wilhelm von Kaulbach einen auf optische Wirkung hin ausgerichteten Inszenierungsstil mit »malerisch« wirksamen Szenengruppierungen. Die Konzentration Dingelstedts auf die Bildwirkung entspricht Meisels Formulierung von einer »pictorial mise en scène«, die auch in den Grands Opéras Anwendung findet, und welche insbesondere in den Ausstattungsstücken der achtziger und neunziger Jahre noch potenziert wird, worauf an anderer Stelle dieser Studie noch eingegangen wird. Als vermeintlicher Pionier einer an bildlichen Effekten ausgerichteten Dramaturgie und Regie gilt innerhalb der deutschen Theatergeschichte noch immer Max Reinhardt. Julius Bab etwa beschreibt Reinhardts Arbeit 1908 als eng an der Malerei orientiert. Der Regisseur sei stets bedacht gewesen, »die ganze Handlung in eine Kette von Bildern aufzulösen, in denen sich Dekorationen und Personen zu Wirkungen von farbiger und linearer Schönheit vereinen.«⁴ Bis heute gilt Reinhardts Regieführung als bahnbrechendes Beispiel für die enge Orientierung an ökonomischen Faktoren und an visueller Wirkung. Dass Reinhardts Verfahren, »die ganze Handlung in eine Kette von Bildern aufzulösen«, keineswegs originär ist, offenbart Meisels Beschreibung einer piktoralen Dramaturgie im britischen Theater der Jahrhundertmitte. Und auch in einer deutschen Kritik zu einer Posse von O.F. Berg in 3 Akten und 9 Bildern im *Deutschen Theater-Album* vom 13. September 1863 heißt es: »[D]ie einzelnen Bilder sind fast ohne Zusammenhang und dabei von schablonenhafter Kürze, von Charakteristik keine Spur, und an die Regeln dramatischer Dichtkunst hat sich Hr. Berg bekanntlich nie gehalten.«⁵ Das Aufbrechen dramaturgischer Regeln zugunsten einer Aneinanderreihung zusammenhangloser Bilder ist hier Charakteristikum und Monitum zugleich. Ferner werfen diese Stellungnahme und jene zu Reinhardts Regie sowie Meisels Formulierung einer *pictorial dramaturgy* die Frage nach dem Facettenreichtum des Bild-Begriffs im Theater jener Jahre auf, der sich, wie zu zeigen sein wird, einerseits nach den ästhetischen Konventionen der Bildkünste richtet und sich andererseits an den neuen medialen Verfahren der Bildproduktion orientiert.

4 Julius Bab: *Kritik der Bühne*. Berlin: Oesterheid 1908, S. 146.

5 Anonymer Verfasser in *Dt. Th.-Album*, 8. Jg., Nr. 36/37, 13. September 1863, S. 121.

Theater und andere Medien, »Bilder-Theater«

In der Theaterpraxis des 20. und 21. Jahrhunderts ist die Einbeziehung von Medien wie der Filmprojektion, oder digitalen Bildern, der Malerei oder von Elementen der Video-Clip-Ästhetik selbstverständlich. In seiner Publikation *Bildertheater* kontrastiert Peter Simhandl »konventionelles Theater« und das »Theater der Bilder«, das für das 20. Jahrhundert (seit den sechziger Jahren) charakteristisch sei. Während sich jenes »als Mittel zur Darstellung und Interpretation von Literatur begreift und mit dieser nahezu verschmolzen ist«, so argumentiert er, erzähle das Theater der Bilder in Opposition »keine kausallogisch aufgebauten Geschichten, sondern reiht bewegte Bilder aneinander und verknüpft sie assoziativ; [...] es vermittelt keine rational faßbaren Botschaften in diskursiver Sprache, sondern schafft ganzheitliche Bildwelten.«⁶

Während das von Simhandl beschriebene »Theater der Bilder« in engem Rekurs auf die bildende Kunst operiert (auch weil es unter Mitwirkung bildender Künstler entsteht), beobachtet Hans Thies Lehmann in seiner Publikation *Postdramatisches Theater* ein »erweitertes« Bildertheater als wesentliches Merkmal der Theaterästhetik der Gegenwart. Die Aneinanderreihung von Bildern sei ein Charakteristikum postdramatischen Theaters, welches in Wechselwirkung mit Impulsen der so genannten neuen Medien, der Popkultur und kulturindustriellen Momenten stehe:

Dazu gehören der rasante Wechsel von Bildern, das Tempo der Konvention in Kürzeln, das Gag-Bewußtsein der TV-Comedies, [...] Anspielungen auf den Alltag der Unterhaltungsbranche und ihre Macher, Zitate aus der Popkultur, Unterhaltungsfilmen und Reizthemen der Medien-Öffentlichkeit. [...] Postdramatisch sind diese Versuche darin, dass die zitierten Motive, Gags oder Namen nicht in den Rahmen einer kohärenten narrativen Dramaturgie gestellt werden, sondern als Phrasen in einem Rhythmus, als Elemente einer szenischen Bildcollage dienen.⁷

Die Beeinflussung durch neue Medien führt bekanntlich zu neuen ästhetischen Verbindungen von Theater, Kunst, Populär- und Medienkultur. Der zeitgenössische Zuschauer benötigt im gleichen Zug Medienkompetenz und »popkulturelles« Kapital,⁸ um diesen komplexen medialen Verflechtungen auf der Bühne folgen zu können. In der Praxis sind solche intermedialen Bezüge längst evident. Und inzwischen gehören sie auch zum Untersuchungsfeld theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung, welche die Interrelation von Theater und Medien grob in drei, durchaus permeable Positionen, unter-

6 Peter Simhandl: *Bildertheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer*. Berlin: Gadegast 1993, S. 8.

7 Hans Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1999, S. 419.

8 In Anlehnung an Pierre Bourdieus Begriff des »kulturellen Kapitals«, das dieser als eine Form intellektueller Qualifikation begreift, die durch familiäres Milieu oder Schulbildung geprägt ist. Kulturelles Kapital lässt sich verstehen als objektives Kapital (hierzu gehört der Besitz von Kulturgütern wie Kunst, Büchern), als inkorporiertes Kapital (z.B. (körper-)sprachliche Eloquenz) sowie als institutionalisiertes Kapital (z.B. Schul- oder Universitätsdiplome). Den Formen kulturellen Kapitals geht Bourdieu in verschiedenen Schriften nach, darunter in: *Die feinen Unterschiede*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002 [1987].

teilt: als Transposition von Medieninhalten zwischen verschiedenen Medien (Medienwechsel/Medientransformation), als eine besondere Form von Intertextualität und als Übertragung ästhetischer, medialer Konventionen und/oder Seh- und Hörgewohnheiten eines Mediums in ein anderes.⁹

Die prominenteste und am fundiertesten beschriebene Wechselbeziehung ist sicherlich diejenige von Theater und Film, die bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts zuweilen konträr diskutiert wurde. Theater – verstanden als »Leitmedium« des 19. Jahrhunderts – schien durch den Film als neue Kunst- und Unterhaltungsform in Gefahr verdrängt zu werden. Die Anschauung von Film als Konkurrenzinstanz des Theaters führte zu einer Debatte medialer Konkurrenz und zur Diskussion um die mediale Spezifität jeweiliger Einzelmedien (das »Filmische«, das »Theatralische« etc.). Die Idee medialer Spezifität schreibt jedem Medium exklusive Eigenschaften zu, hinsichtlich der ästhetischen Ausdrucksmittel, der technischen Übermittlung und der Betrachtungs- und Wahrnehmungskonvention. Diese Separierung von Medien bereitet Lessing in seiner *Laokoon*-Schrift vor, in der er die Künste in Zeit- und Raumkünste unterteilt, die je eigenen Gesetzmäßigkeiten unterliegen.¹⁰ Modi des Sehens und visuelle Darstellungsregeln einzelner Medien, ihre medialen Spezifika also, werden auf andere Medien übertragen, was am Beispiel der Literatur in den vergangenen Jahrzehnten mehrfach aufgezeigt wurde. Durch diese Aneignungen von anfänglich bestimmten Medien zugeschriebenen Eigenschaften verwischen relativ rasch die klaren Konturen medialer Spezifität. Schreiben wird »filmisch«, Literatur wird »panoramatisch«, vignettenhaft und piktoral.

Der Literaturwissenschaftler Götz Großklaus arbeitet beispielsweise in seinem Aufsatz »Wirklichkeit als visuelle Chiffre. Zur ›visuellen Methode‹ in der Literatur und Photographie zwischen 1820 und 1860«, in den Erzählungen E.T.A. Hoffmanns, Heines, Poes und Baudelaires deren »visuelle Qualitäten« heraus. Die »neue visuelle Wahrnehmung – die neue Thematisierung des Auges und des Bildes« entfalte sich »historisch gleichzeitig in unterschiedlichen Medien«, nämlich in der Literatur, der Fotografie und im Pan-

9 Christopher Balme: »Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung«, in: Ders. und Markus Moninger (Hg.): *Crossing Media*. München 2004, S. 13-31, hier S. 19f. Zum Begriff der Intermedialität siehe u.a. Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen, Basel: Francke 2002. Siehe auch Georg Christoph Tholens Aufsatz »In Between. Time, Space and Image in Cross-Media Performance«, in: *Performance Research* 6 (3), 2001, S. 52-60: »One could preliminarily summarize that post-modern performance is no longer orientated towards the utopian and, at the same time, naive mingling of art and life; but towards another *mise-en-scène* and the reflection of phantasmatic human role models and self-images, inasmuch as these are represented as always having been framed and fractured. This is exactly why contemporary art uses a variety of multi-medial means, because their image-producing ability to frame, cut and move freely can demonstrate the image and sound worlds of mass culture, which spread in their imaginary ephemerality and groundlessness.« Ebd. S. 53. Zur aktuellen Intermedialitätsforschung im Bereich der Theaterwissenschaft siehe den Sammelband von Günther Heeg und Anno Mungen (Hg.): *Stillstand und Bewegung. Intermediale Studien zur Theatralität von Text, Bild und Musik*. München: Epodium 2004.

10 Gotthold Ephraim Lessing: »Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie«, in: Ders.: *Werke*. Band 6, Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften. Darmstadt 1996.

orama.¹¹ Großklaus überträgt damit die visuelle Wahrnehmung dieser Medien auf die Lektüre literarischer Texte: Diese lenkten qua Sprache den (imaginativen) Blick des Lesers. Eine Verbindung, die auch Walter Benjamin in Bezug auf die Erzählung »Des Veters Eckfenster« von E.T.A. Hoffmann beobachtet, welche in seinen Augen »nichts anderes [ist] als ein solcher Lehrgang des physiognomischen Sehens.«¹²

Ähnliche mediale Analogien beschreibt Joachim Paech in Bezug auf den Film und »filmisches Schreiben im Poetischen Realismus«, wobei er betont, dass aufgrund des inkompatiblen »Zeichenmaterials« der Medien Literatur (Schrift) und Film (Bild/Ton) allenfalls die Ebene ihrer Erzähl-Strukturen vergleichbar und analog sein kann.¹³ Johann N. Schmidt hat in seiner Studie *Ästhetik des Melodramas* über das britische Melodrama sowie in seinem Aufsatz »Vom Drama zum Film.« Filmische Techniken im englischen Bühnenmelodram des neunzehnten Jahrhunderts« die Beziehung zwischen dem Melodrama und dem frühen Film diskutiert.¹⁴ Als auffällig stellt Schmidt folgende Gesichtspunkte heraus, die weiter oben auch für das Theater der zweiten Jahrhunderthälfte genannt wurden: Nämlich, dass Aktion und Spektakel auf den Modus ihrer technischen Produktion verweisen, die »effektiv gestaltete Einzelszene« das Publikum ebenso anspricht wie es die Reihung von Szenen zu einer Geschichte vermag, und schließlich, dass der »Attraktions- und Sensationscharakter« zur Reibungsfläche wird für Vertreter eines überlieferten Kunstverständnisses, das die Qualität (und künstlerische Wertigkeit, so lässt sich ergänzen) des Textes über »pures« visuelles Vergnügen stellt.¹⁵

Theater und visuelle Kultur

In den vergangenen drei Jahrzehnten sind im französischsprachigen und anglo-amerikanischen Raum innovative interdisziplinäre Arbeiten über das Wechsel- und Zusammenspiel von theatraler Unterhaltung, Praktiken der Populärkultur und neuen Medien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden. Vergleichbar umfassende Arbeiten zu dieser Interdependenz im 19.

11 Götz Großklaus: »Wirklichkeit als visuelle Chiffre. Zur ›visuellen Methode‹ in der Literatur und Photographie zwischen 1820 und 1860 (E.T.A. Hoffmann, Heine, Poe, Baudelaire)«, in: Harro Segeberg (Hg.): *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*. München: Fink 1996, S. 191-208, hier S. 207.

12 Walter Benjamin: *Beroliniana*. Berlin: Union 1987, Kapitel »Das dämonische Berlin«, S. 132

13 »Tatsächlich macht die Rede von vor-filmischen Analogien nur Sinn, wenn sie einen realen Kern hat. Sie kann meines Erachtens mit zwei Ebenen, die miteinander in Beziehung stehen, verbunden werden: Einmal mit Dispositionen der Wahrnehmung einer (gesellschaftlichen, kulturellen etc.) Realität die für das Schreiben der Literatur vor dem Film ebenso gilt wie für das Drehen von Filmen (das ist Eisensteins Argument), oder zum anderen mit Strukturen (der Semiotik) des Erzählens, deren analoge Organisationsformen (oder narrative Grammatiken) aufeinander abbildbar sind. Beide Ebenen stehen, wie gesagt, in Beziehung zueinander.« Joachim Paech: »Filmisches Schreiben« im Poetischen Realismus«, in Segeberg 1996, S. 237-260, hier S. 243.

14 Johann N. Schmidt: »Vom Drama zum Film. ›Filmische‹ Techniken im englischen Bühnenmelodrama des neunzehnten Jahrhunderts«, in Segeberg 1996, S. 261-277, hier S. 263.

15 Ebd., S. 264f.

Jahrhundert in Deutschland liegen im deutschen Forschungsraum bislang nicht vor.

Zu den Arbeiten über visuelle Kultur und Theater in England und Frankreich, welche die vorliegende Untersuchung methodisch beeinflusst haben, gehört etwa Richard Alticks breit angelegte Studie *The Shows of London*, in der er die Vielfalt der visuellen Kultur des 19. Jahrhunderts, speziell im Hinblick auf London, zusammengetragen hat und auch Medien in Augenschein nimmt, die von einschlägigen Mediengeschichten nicht berücksichtigt werden, darunter Panoptika, Eidophusikon, Cosmorama, Panorama, Freak Shows etc.

Michael R. Booth zeigt in seiner Publikation *Victorian Spectacular Theatre 1850-1910* die Vernetzung von spektakulären Theaterformen mit der Anfang des 19. Jahrhunderts einsetzenden Begeisterung für das ›Spektakuläre‹, das ›Bildliche‹ auf, die sich gleichzeitig in unterschiedlichen Medien und kulturellen Praktiken wiederfindet. »Spectacle was attended with much critical controversy which throws light on this theory and practice, and it grew, [...] not from theatre alone but also from society, culture, and the pictorial arts.«¹⁶ Im Verlauf seiner Studie erläutert Booth die enge Verflechtung der Emergenz neuer Medien und Institutionen visueller Unterhaltung mit Theater und einem gesellschaftliche Schichten übergreifenden Geschmack für »pictorialism and spectacle«. In Booth's Darstellung wird ferner ein Aspekt deutlich, den es auch in der vorliegenden Studie zu berücksichtigen gilt: »It is unlikely that [the people's] standards of theatrical taste were formed only in the theatre. The desire for pictures and spectacle may well have come from elsewhere.«¹⁷ Um die Einbettung von Theater in die visuelle Kultur des 19. Jahrhunderts angemessen zu beleuchten, ist folglich die Vergegenwärtigung des zeitgenössischen Kontexts, i.e. die Einbeziehung gesellschaftspolitischer, ökonomischer, populär- und medienhistorischer Aspekte notwendig.

In ihrer Untersuchung *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film* liefern Ben Brewster und Lea Jacobs einen fundierten Einblick in die Beeinflussung des frühen Films durch dramaturgische und Techniken der Inszenierung des Theaters. Sich auf A. Nicholas Vardacs Arbeit *Stage to Screen. Theatrical Origins of Early Film* beziehend, der das Theater des späten 19. Jahrhunderts als »cinéma manqué« (»unvollendetes Kino«) bezeichnet, zeichnen Brewster und Jacobs nach, welche Techniken der Konstituierung von Bühnen- und die Handlung strukturierenden Bildern im Theater (insbesondere in populären Formen wie dem Melodrama) angelegt sind, die gleich nach der Einführung des Films von den Bühnen verschwinden und für die Darstellung bewegter Bilder verwendet werden.¹⁸

Vanessa R. Schwartz geht in *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris* (1998) der Durchdringung der Großstädte mit Institutionen zur visuellen Unterhaltung, Konsum und Bildung und schließlich mit dem frühen Film nach und zeigt den engen Zusammenhang von visueller Kultur und der Herausbildung einer Konsum- und Massenkultur auf.¹⁹ Alle genannten Publikationen integrieren mehr oder weniger umfangreich auch

16 Michael Booth: *Victorian Spectacular Theatre 1850-1910*. Boston u.a.: Routledge & Kegan Paul 1981, S. ix.

17 Booth 1981, S. 3.

18 Ben Brewster, Lea Jacobs: *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford, New York : Oxford University Press 1997.

19 Vanessa R. Schwartz: *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*. Berkeley u.a.: University of California Press 1998.

Theater. Die Aufarbeitung insbesondere des populären Theaters in Frankreich (»théâtre boulevard«) oder dem angloamerikanischen Raum²⁰ diene diesen Studien als wichtige Referenz für ihre vergleichenden Untersuchungen zwischen Theater und anderen Medien der Zeit.

Im deutschsprachigen Raum sind vergleichbare Studien größeren Umfangs, die das *deutsche* Theater im oben skizzierten Spannungsfeld diskutieren, jedoch bislang nur marginal vertreten. In seiner Habilitationsschrift *BilderMusik. Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert* hat der Musikwissenschaftler Anno Mungen nachgewiesen, dass der überwiegende Teil der visuellen Unterhaltungsformen des 19. Jahrhunderts (im und außerhalb des Theaters) musikalisch untermalt waren. Unter seiner Fragestellung nach der medialen Interdependenz von Bildmedien und Musik arbeitet Mungen auf der Grundlage umfangreichen Quellmaterials des 19. Jahrhunderts detailliert die Produktions- und Rezeptionsbedingungen auch solcher Medien auf, die von der Mediengeschichtsforschung unberücksichtigt blieben. Theater zieht er dabei mit ein, es steht aber nicht im Fokus seiner Untersuchung.²¹

Eine detaillierte Beschreibung von ähnlichen, auf Bildern und spektakulären Effekten basierenden, auch populären Theater- und Unterhaltungsformen bleibt selbst in umfangreichen Publikationen, darunter auch die einschlägigen Theatergeschichtsbücher, unberücksichtigt. Hinzu kommt ein lückenhafter Kenntnisstand über Theater in Deutschland im 19. Jahrhundert, insbesondere was die Zeit zwischen den sechziger und achtziger Jahren betrifft. Das lange dominierende Verständnis von Theatergeschichte als Dramengeschichte und die vergleichsweise späte Öffnung zu Phänomenen der Populärkultur erklärt diese Forschungslücke ansatzweise.

Theatergeschichtliche Vorbehalte

Der Theaterhistoriker Manfred Brauneck charakterisiert in *Die Welt als Bühne* das Theater der zweiten Jahrhunderthälfte als ein privates Theaterwesen, »das sich kompromißlos der Unterhaltung und dem Geschäft verschrieb, ein breites Spektrum theatraler Schauvergnügungen anbot, vom Melodrama und dem lokalen Schwank und Possentheater bis zur Operette und dem Varieté, und Publikum aus allen Schichten der Gesellschaft anzog.«²² Auch Edward MacInnes stellt in *Das deutsche Drama im 19. Jahrhundert* fest, zwischen den »unleugbar wichtigen Perioden« Vormärz und Naturalismus liege eine Zeit, »in der das Drama in Deutschland in tiefen Verfall gerät und in der – so die allgemeine Meinung – keine Dramen von besonderer dichterischer Be-

20 In Auswahl für England: Michael R. Booth: *Theatre in the Victorian Age*. Cambridge: CUP 1991. Johann N. Schmidt: *Ästhetik des Melodramas*. Heidelberg: Winter 1986; in Auswahl für Frankreich: Michel Corvin: *Le Théâtre de Boulevard*. Paris 1989. John McCormick: *Popular Theatres of Nineteenth-Century France*. London u.a.: Routledge 1993. J. Paul Marcoux: *Guilbert de Pixérécourt. French Melodrama in the Early Nineteenth Century*. New York u.a.: Lang 1992.

21 Anno Mungen: »*BilderMusik*«. Remscheid: Gardez! 2006.

22 Manfred Brauneck: *Die Welt als Bühne*. Band 3. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 1999, S. 18.

deutung entstanden sind.«²³ Helmut Schanze stellt die Theatersituation nach 1850 wie folgt dar: Es habe »einerseits eine ›klassische‹ Literatur, andererseits eine nicht weiter in den Blick genommene, quantitativ durchaus beachtliche dramatische ›Produktion‹ [gegeben], deren Vorhandensein nur beklagt werden kann.«²⁴ In ihrer Arbeit zur Spielstätte Berliner Theater konzentriert sich Carla Rhode auf die Zeit zwischen 1888-1899 und begründet die weitgehende Ausklammerung der Vorgeschichte dieses bekannten Theaters damit, dass sie »mehr von lokal- und kulturgeschichtlicher als theatergeschichtlicher Bedeutung« sei, weil es sich bei den Theaterprogrammen dieser Zeit »um halbtheatralische Unternehmungen« gehandelt habe.²⁵ Die genannten Veröffentlichungen zur Theatergeschichte eint exemplarisch die Feststellung, es habe im Groben zwischen den sechziger und späten achtziger Jahren keine qualitativ nennenswerte deutsche Dramatik, statt dessen aber eine rege, von der reinen Realisation dramatischer Texte sich weg bewegende Theaterpraxis gegeben. Spezifizierungen dieser heterogenen Theaterpraxis liefert jedoch keine der genannten Studien.

Indessen häufen sich die Diffamierungen von solchen Theaterformen, die den normativen Regeln der Dramentheorie nicht standhalten und den dramatischen Text zugunsten optischer Effekte sekundär setzen, im zeitgenössischen Diskurs des 19. Jahrhunderts.

Kritische Reflexion im 19. Jahrhundert und historische Kontextualisierung

»Die Dichtung kannte man ja; man ging deshalb nicht mehr ins Theater, sie zu hören, sondern um zu sehen.« (Rudolph Genée 1889²⁶)

Die Konsultation deutscher Primärquellen aus der Zeit zwischen 1860 und 1900 (darunter Zeitungskritiken, Schriften zum Theater, Memoiren, Zensurakten Annoncen etc.) legt nahe, dass insbesondere das Theater seit den sechziger Jahren dominiert wird von Fragen der Ökonomie, opulenter Ausstattung und visuellen Effekten, die breiten Anklang beim zeitgenössischen Publikum finden, von der Kritik indessen denunziert werden. Kritiker der Umwandlung der Bühne zum Unternehmen machen mehrere Instanzen gleichgewichtig für den »Qualitätsverlust« verantwortlich: die »geschäftstüchtigen Direktoren«,²⁷

23 Edward MacInnes: *Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Schmidt 1983, S. 11.

24 Helmut Schanze: »Probleme der Trivialisierung« der dramatischen Produktion in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, in: Helga De la Motte-Haber (Hg.): *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 1972, S. 78-88, hier S. 84.

25 Carla Rhode: *Das ›Berliner Theater‹ von 1888-1899*. Diss. FU Berlin 1966.

26 Rudolph Genée: *Die Entwicklung des szenischen Theaters und die Bühnenreform in München*. Stuttgart: Cotta 1889, S. 80.

27 »[A]n der großen Calamität, daß unsere Bühnen den Nimbus ehrenwerther, sittenveredelnder Kunstinstitute verloren haben, daran tragen, wie wir dies wiederholt bewiesen haben, doch nur die Directoren die Schuld. Die nichtswürdige Denkungsart dieser Leute, ihre corrupte Moralität, ihre mitunter zuchthauswürdige Gewinnsucht – haben dem Theater massenhaft Feinde zugezogen und die Sympathieen [sic!] aller Besseren entzogen. [...]« Adolf Bertram: *Theater-Wespen*. Berlin: Schlingmann 1863, S. 62.

das »sensationslustige Publikum«²⁸, dessen Theatromanie, seinen in eine »nicht sehr glückliche Richtung«²⁹ tendierenden Geschmack sowie die Orientierung an bildlichen Effekten. Es ist auffällig, dass diese kritischen Stellungen umso signifikanter werden, je »dichter« i.e. ausdifferenzierter die visuelle Kultur der zweiten Jahrhunderthälfte wird. Mit dem Aufstieg der visuellen Medien und der Massendistribution von Bildern kommt eine Bilderfeindlichkeit zum Tragen, die sich auch im Bereich des Theaters deutlich zeigt. »Was die Bedeutung des pictorial turn [...] ausmacht, liegt [...] [darin], daß Bilder eine sonderbare Reibungsfläche und Anlaß zu Unbehagen in einer breiten Vielfalt von intellektuellen Untersuchungen sind.«³⁰ Was Mitchell hier für den Diskurs des 20. und 21. Jahrhunderts über Bilder formuliert, lässt sich auch auf den deutschsprachigen Diskurs über visuelle Kultur des 19. Jahrhunderts übertragen.

Im Jahr 1869 wird die Gewerbefreiheit im Norddeutschen Bund gesetzlich verankert, was nicht ohne Folgen für die Theaterbetriebe bleibt: Der Erlass der Gewerbefreiheit löst einen regelrechten Boom von Theaterneugründungen aus, Theater und Ökonomie gehen eine bis dahin nicht gekannte Verbindung ein. »Dazu kommt der soziale Aufstieg von bisher theaterfremden Vergnügungsunternehmungen, die ihre Darbietungen nun zum theatralischen Genre hochstilisieren. Zirkus, Café chantant, Tingeltangel, Variété und Singpielhalle sind die Organisationsformen, die nun theaterfähig werden [...]«³¹ Den volksdidaktischen und ästhetischen Anstrengungen trotzen folglich solche Theater, welche, mit Kaspar Maase gesprochen, als Einrichtungen populärer Kultur zu bezeichnen sind, die »uneingeschränkt Genuß vermitteln bei unterhaltender Rezeption«.³² Sie konstituieren im Wesentlichen die deutsche Theaterkultur im Untersuchungszeitraum, die sich zu keiner Zeit so heterogen in Bezug auf die Darbietungen und das Publikum zeigt wie nach 1869.³³

28 Denn dass das Publikum »eigentlich« die gute Kunst will und nur von den dummen Direktoren korrumpiert wird: diese Behauptung wird in ihrer holden Ahnungslosigkeit denn [...] durch immer neues Fallieren künstlerischer, durch immer neues Florieren rein geschäftlicher Unternehmungen enthüllt. Allerdings ist es auch unrichtig, dass nur schlechte Kunst Geschäft machen kann. Bei unserm ästhetisch durchaus unkultivierten Publikum spielt schlecht und gut überhaupt keine Rolle: Erfolg hat, was in mode [sic!] kommt – nichts andres!« Bab 1908, S. 162.

29 »Die Theaterlust ist keineswegs so gesunken, wie es [die] ehrenwerthen Thespiskarrenlenker [gemeint sind die Direktoren, NL] gern aller Welt hinaufdisputieren möchten; wohl aber hat der Geschmack der jüngeren Generation unseres Theaterpublikums eine nicht sehr glückliche Richtung genommen.« Bertram 1863, S. 62.

30 W. J. Mitchell: »Der Pictorial Turn«, in: Christian Kravagna (Hg.): *Privilege Blick*. Berlin: Edition ID-Archiv 1997, S. 15-40, hier S. 16.

31 Max Bucher et al. (Hg.): *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848-1880*. Band 1. Stuttgart: Metzler 1981, S. 147, Abschnitt »Gründerzeit und Theater«.

32 Kaspar Maase in Ders. und Wolfgang Kaschuba (Hg.): *Schund und Schönheit: populäre Kultur um 1900*. Köln u.a.: Böhlau 2001, S. 20.

33 In einer Ausgabe der *Recensionen* 1860 heißt es in Bezug auf die zunehmende Heterogenität des Publikums: »Berlin und Wien versammeln in ihren Theatern zweiten Ranges eine bunte Mischung aller socialen Elemente, von der nieders-

Dabei bilden die szenischen Umsetzungen angesehener Dramentexte nur einen Bruchteil des Repertoires. Als Folge der großzügig ausgeteilten Konzessionen zur Eröffnung von Spielstätten sinke, so diskutieren es Literaten und Kritiker, antiproportional zum Anwachsen der Bühnenbetriebe – trotz oder wegen des Konkurrenzkampfes – das künstlerische Niveau der Theater. Die Bühne entwickelte sich zu einem den Gesetzen des Marktes gehorchenden Unternehmen, zu einem gänzlich »kunstfremde[n] Geschäft.«³⁴ Kommerzialisierung und Konkurrenzdenken lassen aus den Dramatikern marktstrategisch agierende Produzenten und aus Theater-Agenten³⁵ unverzichtbare Zwischenwirte werden.³⁶ Kritiker stimmen darin überein, dass sich zwar das Theater »in ganz ungeheurem Maße entwickelt, während das Drama in einen unaufhaltsamen Verfall geraten ist.«³⁷ Die Perpetuierung und Hochhaltung dramenästhetischer Regeln geschehen ungeachtet der im Wandel begriffenen Theaterpraxis: Das Drama ist im Ideal der Theorie höchste Kunst(-übung), oberste literarische Gattung und wird bekanntlich in theoretischen Schriften während des gesamten 19. Jahrhunderts hochgeschätzt.³⁸ In der Theaterpraxis zeigt sich indes eine Schwerpunktverschiebung weg von der Realisation dramatischer Texte hin zu Ausstattungsstücken und heterogenen theatralen Formaten. Hier scheinen sich die zeitgenössischen mit den Auskünften in den oben zitierten Theatergeschichtsbüchern zu decken.

Neben der Kommodifikation von Theater beschäftigt sich die zeitgenössische Kritik jener Jahre mit der Frage, »wie viel Bild auf dem Theater sein darf. Beanstandet werden einerseits Stücke, die »Bilder« (im Sinne einer Szene, einer dramenstrukturellen Einheit) nebeneinander stellen, ohne dass diese durch die Handlung ausreichend motiviert würden. Andererseits geraten Aufführungen in die Kritik, die auf Schaulust und Ausstattungsprunk setzen. Diese liefen, so die Vorhaltungen der zeitgenössischen Stimmen, den Regeln des deutschen Dramas zuwider. Ein großer Teil der Theater habe sich, so Köberle 1880, dem »Cultus von Spectakel- und Ausstattungsstücken niedrigerer Gattung« verschrieben.³⁹

Die Vereinigung der Medien und Illusionstechniken wird zwar von der zeitgenössischen Kritik gesehen, allerdings unter dem generellen Vorwurf der Kunstlosigkeit diskutiert. Das »Überhandnehmen« anderer als der dichte-

ten Bildungsstufe aufwärts bis zu einem Quantum von Anforderungen [...].«
Recensionen 6. Jg., Nr. 11, 14. März 1860, S. 162.

34 Christian Gaehde: *Das Theater. Schauspielhaus und Schauspielkunst vom griechischen Altertum bis auf die Gegenwart*. Leipzig: Teubner 1908, S. 120.

35 Signor Saltarino listet in seinem *Artisten-Lexikon* 1895 über drei Dutzend Theater-Agenturen allein für Berlin auf. Signor Saltarino: *Artisten-Lexikon*. Offenbach am Main: Huber 1984 [1895].

36 Vgl. hierzu u.a. Ruth Freydanck: *Theater als Geschäft*. Berlin: Edition Hentrich 1995.

37 MacInnes 1983, S. 120.

38 Bucher et al. nennen u.a. Rudolph Gottschalls *Poetik*,⁶ 1891, Conrad Beyers in drei Bänden erschienene *Deutsche Poetik* (Stuttgart 1882-1884), Gustav Freytag: *Technik des Dramas* (1863), Albert Emil Brachvogel: *Theatralische Studien* 1863; Wilhelm Henzen: *Technik des modernen Dramas* 1878, Heinrich Bulthaupt: *Dramaturgie der Klassiker*, in zwei Bänden 1882; Avonianus: *Dramatische Handwerkslehre* 1896; Bucher et al. 1981, S. 136.

39 August Köberle: *Der Verfall der deutschen Schaubühne und die Bewältigung der Theater-Calamität*. Leipzig: Wolff 1880, S. 273.

rischen – nämlich der »theatralischen« – Mittel zur Spiegelung von Realität auf der Bühne lässt das Theater aus Sicht der gleichsam ikonoklastisch zu nennenden Verfechter einer klassischen, Wort zentrierten Dramenpoetik qualitativ dekadent erscheinen.⁴⁰ In den zahlreichen Schriften zur »Krise« des Theaters wird demzufolge auch das Schauen, der visuelle Konsum von Theater, thematisiert und dem rationalen Erfassen des Dargestellten entgegengesetzt. Virulent scheint die Frage nach der Problematik oder nach dem Wert des Schauens angesichts der sich differenzierenden visuellen Kultur: Die Industrialisierung, die Entwicklung von zahlreichen medialen Techniken zur Reproduzierbarkeit von Bildern konstituieren die visuelle Kultur ebenso wie ein höherer Freizeitwert durch veränderte Arbeitsbedingungen und die Errichtung zahlreicher Institutionen, die visuelle Information mit Unterhaltung verknüpfen. Neue Bildmedien werden erfunden, naturwissenschaftliche Untersuchungen zur Physiologie des menschlichen Sehapparats führen zu neuen Erkenntnissen in der Optik und zur Entwicklung weiterer optischer Geräte und Unterhaltungsmedien. Hinzu kommt die Prosperität von bildkünstlerischen Medien, die mit technischen Effekten angereichert sind und sich somit als Medien der Illusion innerhalb und außerhalb des Theaters eignen, wie etwa das Panorama oder Diorama.⁴¹ Mit der ersten Weltausstellung 1851 ist ein neues Format visueller Präsentation durchgesetzt, Panoptika, Schaufenster, Passagen und Museen sind weitere Institutionen visueller

40 Diese Kritik begegnet auch schon im zeitlichen Umfeld von Richard Wagner und in Bezug auf die Oper, die, so schreibt es Gesell 1886, »den verderblichen Luxus« (gemeint ist die Bühnenausstattung, NL) in die Theaterwelt gebracht habe. C.A. J. Gesell: *Die Übelstände des gegenwärtigen deutschen Schauspielwesens und Vorschläge zur Umwandlung desselben*. Leipzig 1886. Ernst von Wolzogen schreibt bspw. in seinem Artikel »Die Rettung des klassischen Repertoires für das deutsche Theater« 1859: »Wen möchte die Muse der Neuzeit, Meyerbeer oder Wagner, Halevy oder Verdi also stimmen? Aus ihren Spektakeln kehrt man heim nicht wie ein Wiedergeborener, sondern wie ein zu Tode Gemarterter, der vor lauter Nervenüberreizung selbst um seinen Nachtschlaf betrogen ist.« Ernst von Wolzogen: »Die Rettung des klassischen Repertoires für das deutsche Theater«, in: *Recensionen*, Nr. 28, 13. Juli 1859, S. 441-450, hier S. 446. Siehe auch Gustav Freytag zu Wagner: »Die Freude an unerhörten Decorationswirkungen ist mir immer als der Grundzug und das stille »Leitmotiv« seines Schaffens erschienen.« Gustav Freytag: *Erinnerungen aus meinem Leben*. Berlin: Nicolai 1995 [1887], S. 122. In den späten achtziger Jahren entfaltet sich insbesondere in München eine Gegenbewegung zum Ausstattungsreichtum der Theater (besonders der Wagner-Opern) und der Fokussierung auf Dekorationen auch in klassischen Stücken (Shakespeare). Die so genannte Bühnen-Reform besteht darin, eine Bühne zu schaffen, »welche in ihrer Einfachheit als eine gewisse Nachbildung der Shakespearschen den Dramen dieses Dichters eine freie und uneingeschränkte Entwickelung gestattet.« Siehe den Abschnitt »Die Münchener Bühnenreform« in Genée 1889.

41 In *Verlust der Mitte* umreißt Hans Sedlmayr den gleitenden Übergang von der Nutzung der Malerei als szenographisches Mittel zur allmählichen Vorseibständigkeit als visuelle Unterhaltung. »Dem Maler hatte Wagner als höchste Aufgabe die Gestaltung des Bühnenbildes zugeordnet. Die Karikatur dieses Programms ist die Vorliebe der Zeit für die sogenannten Kosmo- und Dioramen, Rundbilder, in denen das gemalte Bild nach Art von Bühnenbildern in plastischen Vordergrund übergeht. Es kommt zur Ausstellung von gemalten Bildern unter theatralischen Begleiterscheinungen.« Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte*. Salzburg¹⁰1983 [1948], S. 47.

Unterhaltung, Information und visuellen Konsums. Inoffiziell wird Schauen zu einer alle gesellschaftlichen Schichten einenden Beschäftigung. Im kritischen Diskurs steht die von Sensationen und oberflächlichen Bildreizen genetzte Masse dem rationalen Individuum gegenüber.⁴²

Das S c h a u e n ist eine Krankheit geworden und den gierigen Blicken der Menge können nicht genug neue Feste, täglich seltsamere Darstellungen geboten werden – nur die Sehnerven des Auges schauen noch, verlangen nach Befriedigung; weniger wollen die Gefühle des Herzens, Sehnsucht und Phantasie sich im klaren Strom dichterischer Schöpfungen selbst beschauen, widerspiegeln und wiederfinden.⁴³

Vergleichbar pejorativ gefärbte Äußerungen finden sich auch in anderen Kritiken zum zeitgenössischen Theater wieder. Unter ›Schauen‹ wird ebendort die Rezeption eines Massenpublikums verstanden, die der Kontemplation des gebildeten Betrachters diametral entgegengesetzt sei:

[E]s ist keine Kunst, sondern ein Dilettantismus des Genießens, den wir heute treiben, und eben der Flor der Illustrationsmode gibt einen der triftigsten Gründe für diese Frucht ab. Es ist geistige Näscherei, blasierter Gaumen, verzärtelter Magen, Bequemlichkeitsliebe, erloschene Phantasie, Verflüchtigung, Zerstretheit, womit wir den geistigen Inhalt eines Buches in ein paar Illustrationen wegnippen; von dem Genusse, dem dichter nachzuphantasieren, kaufen wir uns los wie von einer Mühe; den Appell an unsere Einbildungskraft verwandeln wir in einen Appell an unsere Augen [...].⁴⁴

Die technische Reproduzierbarkeit von Bildern (die »Illustrationsmode«) führt demzufolge zu einer Veränderung der Wahrnehmung von Kunst und im Alltag.⁴⁵ Und auch die Theaterpraxis bleibt von den Veränderungen und Ausdifferenzierungen der visuellen Kultur nicht unbeeinflusst. Kritiker begegnen der Ausdifferenzierung der visuellen Eindrücke mit Argwohn und sehen das bis dahin alleinige Gültigkeit besitzende textlich Vermittelte immer mehr durch das Visuelle verdrängt. In seinem Text *Literarische Herzenssachen* (1877) schreibt Ferdinand Kürnberger, man klage über »das Versiegen

42 »Entlang dieser Opposition wurden vor allem gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch Geschlechterdiskurse abgehandelt, die der Frau die Rolle der Schauenden zuwiesen. Das bezog sich dann vor allem auf die neuen kommerziellen Bildmedien und den Zusammenhang zwischen Konsum und ›Schauen‹. Schaufenster, illustrierte Zeitungen und Kino.« Werner Michael Schwarz: *Anthropologische Spektakel*. Wien: Turia und Kant 2001, S. 35.

43 Karl Gutzkow: »Die Bühne der Gegenwart«, in: Ders. (Hg.): *Unterhaltungen am häuslichen Herd*. Neue Folge, Zweiter Band. Leipzig: Brockhaus 1857, S. 446-447, hier S. 446. Sperrung im Original. Gutzkow gründete die *Unterhaltungen am häuslichen Herd*, die bis 1864 bei Brockhaus in Leipzig verlegt wurden, im September 1852.

44 Ferdinand Kürnberger: »Das Illustrationswesen« (1911), wiedergegeben in Karl Riha (Hg.): *Fundgrube Mediengeschichte: Texte und Kommentare*. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1997, S. 19-24, hier S. 21.

45 Vgl. hierzu auch Walter Benjamins Schriften »Das Passagen-Werk«, in: *Gesammelte Schriften* V.1, hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982 sowie *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977 [1963].

der dramatischen Poesie mitten in der Hochfluth der theatralischen Ausstattungs-Industrie. [...] Aber was ist denn die theatralische Ausstattung anders, als die *I l l u s t r a t i o n* im cynischen Riesenformat und beleidigendster Zudringlichkeit?«⁴⁶ Kürnberger vergleicht also die szenische Realisation der Dramenvorlage mit einer großformatigen Illustration und gibt die zeitgenössische Sorge wieder, das Drama stehe hinter der szenischen Ausstattung weit zurück. Eine Beobachtung, die auch Gaehde teilt, wenn er schreibt: »[E]s konnte [durchaus] geschehen, daß im Gewirr einer großen Szene, in einem breit und realistisch durchgeführten Lebensbilde, die Dichtung zur Nebensache wurde.«⁴⁷

Untersuchungsziel und theoretische Kontextualisierung

Das Ziel dieser Untersuchung besteht in einer konkreten Beschreibung und Benennung des Verhältnisses von Theater und visueller Kultur. Der Weg führt über eine gründliche Spurensuche anhand von zeitgenössischen Quellen und Beispielen. Der Zeitraum zwischen 1869 und 1899 ist bewusst als zeitlicher Rahmen der Untersuchung markiert. Das Jahr 1869 verweist auf die Einführung der Gewerbefreiheit, die maßgeblich zu einer Ausdifferenzierung der Theaterformen im deutschen Reich beigetragen hat und Theater zu einem frühen Beispiel von Massenunterhaltung werden lässt.⁴⁸ Zugleich konturiert sich innerhalb dieser zeitlichen Klammer die visuelle Kultur des 19. Jahrhunderts am sichtbarsten.

Es wird zu zeigen sein, dass visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert einen synchron wie diachron funktionierenden Verweisungszusammenhang zwischen bildkünstlerischen Traditionen, neuen Bildtechniken und Visualisierungsstrategien bilden, der auch traditionale Grenzziehungen zwischen hoher und niedriger Kunst und Kultur überschreitet. Im Mittelpunkt der Betrachtung stehen populäre Unterhaltungsformate und Spielstätten, die

46 Ferdinand Kürnberger: Kapitel »Bücher-Frou-Frou« in: Ders.: *Literarische Herzenssachen. Reflexionen und Kritiken*. Wien: L. Rosner 1877, S. 31.

47 Gaehde 1908, S. 126. Solche Vorwürfe, den dramatischen Text zugunsten der optischen Wirkung der Szene zu opfern, treffen auch Anfang des 20. Jahrhunderts Max Reinhardt: »Wenn Max Reinhardt den Ehrgeiz hat, [die durch die Schließung des Victoria-theaters bedingte] Lücke im Berliner Theaterleben auszufüllen, so soll ihm das unbenommen bleiben. Ausbitten muß man sich aber, daß er sich dann auch an die entsprechenden Autoren wendet und daß er seine Hand von den Klassikern läßt, die doch wahrhaftig nicht dazu da sind, den Text herzugeben für Beleuchtungskunststücke und Schaustellungen von Dekorationsmalerei.« Paul Goldmann: *Vom Rückgang der deutschen Bühne. Polemische Aufsätze über Berliner Theater-Aufführungen*. Frankfurt a.M.: Rütten & Loening 1908, S. 235.

48 »Außer seiner nationalen Bedeutung als Bildungsinstrument erfüllt [Theater] mehr und mehr Funktionen der ›Unterhaltung‹. Vorformen der Unterhaltungsindustrien des 20. Jahrhunderts, Grundstrukturen der Machbarkeit von Unterhaltung bildeten sich im vergleichsweise bescheidenen, aber weitgehend von kommerziellen Rücksichten abhängigen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts.« Roswitha Flatz: »Das Bühnen-Erfolgsstück des 19. Jahrhunderts«, in: Walter Hinck (Hg.): *Handbuch des deutschen Dramas*. Düsseldorf: Bagel 1980, S. 310-320, hier S. 318.

ein heterogenes, soziale Schichten übergreifendes Publikum ansprechen. Diese Fokussierung ist zum einen damit zu begründen, dass die populären Einrichtungen die überwiegende Mehrzahl des Theaterangebots bilden, zum anderen zeigt sich gerade dort die Wechselbeziehung zwischen visueller Kultur und Theater am deutlichsten. Neben der zeitlichen Eingrenzung (1869-1899) ist in der vorliegenden Betrachtung eine geographische Grenzziehung erforderlich, um der Komplexität des Themas beizukommen. Im Mittelpunkt der Ausführungen steht Berlin als Reichshauptstadt und Theatermetropole des Untersuchungszeitraums.

Mit dieser Untersuchung von visueller Kultur und Theater im 19. Jahrhundert soll ein Beitrag zur Visual Culture-Forschung geleistet werden, der die gegenwärtige Diskussion um visuelle Kulturen im 20. und 21. Jahrhundert um eine historische Perspektive, zahlreiche Beispiele aus den Jahren 1869-1899 und zugleich um Theater als Gegenstand dieser Forschungsrichtung ergänzt. Dabei sollen produktions- und rezeptionsästhetische, aber auch ökonomische Facetten der einzelnen Bildmedien und Institutionen des Visuellen besprochen und begrifflich gefasst werden. Theaterhistorisch soll diese Studie erste Schritte zu einer Aufarbeitung eines Bestanteils der deutschen Theatergeschichte unternehmen, dessen spezifische Qualität und Prosperität lange Zeit unterschätzt wurde.

Um das hier skizzierte, komplexe Untersuchungsfeld angemessen bearbeiten zu können, ist eine transdisziplinäre Vorgehensweise vonnöten. Dieser Abschnitt zur theoretischen Kontextualisierung stellt die *Visual-Culture-Forschung* als eine hybride Interdisziplin des Visuellen vor und nennt die für diese Studie entlehnten methodischen Verfahrensweisen.

Aufgrund der beschriebenen Forschungsdefizite und Auskunftslücken in den Sekundärquellen ist neben der interdisziplinären Herangehensweise eine Aufarbeitung und enge Arbeit an *Primärquellen* erforderlich. Die vergleichsweise lückenhafte Dokumentation derjenigen Theaterformen und -häuser, die am engsten in Wechselwirkung mit der visuellen Kultur des späten 19. Jahrhunderts stehen, macht eine penible und kritische Befragung heterogener Quellen notwendig. Aufgrund des großen Umfangs werden diese Materialien in einem eigenen Teilabschnitt gesondert vorgestellt und problematisiert.

Es wurde bereits angedeutet, dass der geographische Fokus dieser Schrift auf der damaligen Theatermetropole und späteren Reichshauptstadt *Berlin* liegt. Das abschließende Teilkapitel dieser Einleitung begründet diese Wahl und beleuchtet die Rolle Berlins innerhalb des Untersuchungszeitraums.

Begriffliches Werkzeug

Die Intermedialitätsforschung liefert ein Beschreibungsmodell zur Benennung der Bezüge zwischen Theater und Medien, das auch für die Bestimmung von Theater und visueller Kultur in der vorliegenden Untersuchung nutzbar gemacht wird, allerdings mit notwendigen Einschränkungen und Erweiterungen in Gegenstand und Methode. Denn die Wechselbezüge der Medien treffen auch die Interdependenzen der Bilder, wie Hans Belting andeutet:

Intermedialität, ein Grundmuster jeder Mediengeschichte, bringt von selbst die Bilderfrage ins Spiel. Sie ruft Bilder auf, die wir aus anderen Trägermedien kennen und

erinnern, und setzt das Bewußtsein von der Koexistenz oder Rivalität verschiedener Medien voraus. [...] Intermedialität ist ihrerseits nur eine besondere Spielform in der Interaktion von Bild und Medium.⁴⁹

Die Behandlung der Relationen von visueller Kultur und Theater im 19. Jahrhundert fokussiert *Bild-Medien* und *-Institutionen*, fragt entsprechend nach der visuellen und Medienkompetenz des zeitgenössischen Publikums. Die begriffliche Unterscheidung in ›Bildmedien‹ und Bild-Institutionen/Institutionen visueller Information und Unterhaltung lässt sich wie folgt begründen: als *Bildmedien* werden Bilder produzierende, optische Medien (wie Panorama, Diorama, Fotografie, Stereofotografie etc.) verstanden. *Institutionen des Visuellen* sind solche Einrichtungen, die Bilder oder Displays ausstellen, wobei mehrere unterschiedliche Bildmedien an der Produktion beteiligt sein können. Hierzu gehören etwa Passagen oder Panoptika, die verschiedene Bildmedien integrieren, oder das Panorama als Rotunde, in der verschiedene Bildmedien und Bildkünste gezeigt werden. Dass ein Panorama sowohl Bildmedium als auch – verstanden als ein architektonischer Bau, in dem Panorama- wie Dioramabilder anzuschauen sind – visuelle Institution sein kann, zeigt, dass die Unterteilung von Bildmedien und Institutionen des Visuellen eine heuristische, aber notwendige ist. Denn diese Unterscheidung grenzt die vorliegende Untersuchung der Geschichte visueller Kultur, die sich neben den optischen Medien auch anderen Stätten der Bildproduktion und -rezeption zuwendet, von einem mediengeschichtlichen Vorgehen, das einzelne Bildmedien im Hinblick auf ihre ›Weiterentwicklung‹ untersucht, ab. Die Geschichte visueller Kultur wird in der vorliegenden Untersuchung nicht als eine lineare Geschichte, sondern als eine permanente Überlagerung, Hybridisierung und Wechselwirkung der Einzelmedien, ihrer Produktions-, Rezeptions- und Distributionsmodi verstanden. Diese Interferenz wird im technischen, ästhetischen und im Hinblick auf ihre Publika angeschaut.

Meisels Begriff der *pictorial dramaturgy* wird in dieser Untersuchung als ein Arbeitsbegriff verstanden, um die Relation von Theater und visueller Kultur des 19. Jahrhunderts zu beleuchten. Ausgehend von Meisels Beobachtung, dass sich Szenographie und Dramaturgie gleichermaßen an der Malerei orientieren und Analogien zu optischen Medien aufweisen, ist an konkreten Beispielen zu fragen, ob und auf welche Weise Phänomene der visuellen Kultur auf die Programme und Ästhetik von Theater einwirken. Dabei soll nicht nur der Einfluss der Bildkünste auf Theater untersucht werden, wie ihn Meisel beschreibt, sondern es werden, wie oben bereits differenziert, unterschiedliche Bildmedien, visuelle Institutionen, deren Wirkung und Funktion sowie die veränderten Ansprüche des Publikums an Theater behandelt.

Die visuelle Kultur in der zweiten Jahrhunderthälfte hält verschiedene Formen und Lesarten des ›Piktoralen‹, also einen heterogenen Bild-Begriff, bereit, der mit den ebenso vielseitigen ›Einsatzbereichen‹ von Bildern zusammenhängt: künstlerische, technische, sprachliche oder mentale Bilder zur Vermittlung von Wissen, zur Unterhaltung, Vermittlung von Nachrichten, Geschichte und Geschichten.⁵⁰ Diese Differenzierungen schlagen sich auch in der Verwendung des Bild-Begriffs im Theater nieder.

49 Hans Belting: *Bild-Anthropologie*. München: Fink 2000, S. 49.

50 Vgl. hierzu den Aufsatz »Was ist ein Bild?« von W. J.T. Mitchell, in der er von der breiten Vielfalt »des Bildes« spricht, die eine Systematisierung des Bildes

Der Dramaturgie-Begriff hat sich längst von seiner ursprünglichen Bedeutung als auf die Praxis der Verfertigung und Aufführung von Stücken bezogene Poetik und Ästhetik des Dramas losgelöst und wird auch für nicht-dramatische theatrale Formen (e.g. Tanz) sowie andere Medien verwendet. Auch für die vorliegende Untersuchung ist eine Erweiterung des Begriffes vonnöten, die sich von der Fixiertheit auf die Schriftlichkeit des Dramas löst, um all diejenigen Theaterformen und -gattungen, ihre Wirkungsgesetze und -elemente näher zu beleuchten, die nicht ausschließlich auf einem dramatischen Text basieren. Mit besonderem Fokus auf visuelle Aspekte ist demnach nach der Dramaturgie von Medien der visuellen Kultur zu fragen, nach der Integration dieser Medien oder ihrer Wahrnehmungsmuster in den Theater-Text oder das Programm⁵¹ und nach der Rolle von Bildmedien und Elementen von Institutionen des Visuellen innerhalb der szenischen Aufführung. Schließlich ist die Wirkung der Aufführung auf die Zuschauer, die durch ihre ›passive Aktivität‹ und ihre Funktion als ›implizierte Betrachter‹ immer auch Teil der Theaterproduktion sind, zu berücksichtigen, und ihr (visueller) Bezugsrahmen, ihr ›visueller Horizont‹ zu vergegenwärtigen.⁵²

Visual Culture als hybride Interdisziplin des Visuellen

Was immer der pictorial turn also ist, so sollte doch klar sein, daß er keine Rückkehr zu naiven Mimesis-, Abbild- oder Korrespondenztheorien von Repräsentation oder eine erneuerte Metaphysik von piktorialer ›Präsenz‹ darstellt: Er ist eher eine post-linguistische, postsemiotische Wiederentdeckung des Bildes als komplexes Wechselspiel von Visualität, Apparat, Institutionen, Körpern und Figurativität. [...] ⁵³

Seit nunmehr einem Jahrzehnt diskutieren unterschiedliche Disziplinen die Relevanz und zentralen Merkmale visueller Kultur(en) unter dem gemeinsamen Dachtitel »Visual Culture«. Es handelt sich bei Visual Culture⁵⁴ um eine Transdisziplin, welche die Produktion und Wirkung von materiellen und Gedächtnisbildern sowie die soziale Konstruktion visueller Erfahrungen erfasst.

unmöglich mache, weshalb er von einer »Familie der Bilder« oder einem »Familienstammbaum der Bilder« redet: Jeder Zweig des Stammbaums bezeichnet einen Typ von Bildlichkeit, der im Zentrum einer intellektuellen Disziplin steht: geistige Bildlichkeit (Psychologie, Erkenntnistheorie), optische Bildlichkeit (Physik), graphische, plastische und architektonische Bildlichkeit (Kunstgeschichte), sprachliche Bildlichkeit (Literaturwissenschaft). W. J.T. Mitchell: »Was ist ein Bild?«, in: Volker Bohn (Hg.): *Bildlichkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 17-68.

- 51 Unter ›Programm‹ ist hier ebenso die Programmfolge eines Theaterabends wie die Programmgestaltung einer Spielzeit gemeint.
- 52 Siehe auch Flatz 1980, die formuliert, die Dramaturgie des Publikums richte sich an »Theatermacher und Autoren, deren inszenatorisch-dramaturgische Absichten sich erst im Nachvollzug des Publikums zum ›Ereignis‹ verdichten. Auf die Dauer gesehen hält das Publikum durch diese ›passive‹ Aktivität das Theater in Gang und behauptet sich damit als sein wesentlichster Faktor immer wieder.« Flatz 1980, S. 305.
- 53 W. J. T. Mitchell 1997, S. 19.
- 54 Im Folgenden wird der Begriff »Visual Culture« zur Benennung des Forschungsprogramms benutzt, »Visual Culture« als Gegenstand hingegen stets als »visuelle Kultur« bezeichnet.

Sie untersucht ebenso Bildmedien wie Institutionen des Visuellen in engem Bezug zum zeitpolitischen und gesellschaftlichen Kontext. Visual Culture hält wesentliche Fragestellungen und methodische Verfahrensweisen bereit, die auch für die vorliegende Erarbeitung des Verhältnisses von Theater und visueller Kultur maßgeblich sind. Im deutschsprachigen Raum etabliert sich erst seit Kurzem ein institutionelles Interesse an der Visual Culture-Forschung vergleichbaren interdisziplinären Forschungsprogrammen.⁵⁵ Als Ausnahme mag das Journal *Imageneering* gelten, das unter der Leitung Tom Holerts die angloamerikanischen Ansätze aufarbeitet und Einzelstudien deutscher Visual Culture-Forscher versammelt.⁵⁶

Die nachfolgenden Abschnitte skizzieren die disziplinären Voraussetzungen von Visual Culture, beteiligte Disziplinen, ihren Gegenstand sowie ihre methodischen Ansätze.

Voraussetzungen

In seinem 2003 erschienenen Aufsatz »Interdisziplinarität und visuelle Kultur« beschreibt W. J. T. Mitchell Visual Culture als »eine neue hybride Interdisziplin, die Kunstgeschichte mit Literatur, Philosophie, Filmwissenschaft, dem Studium der Massenmedien, der Soziologie und Anthropologie« verbindet.⁵⁷ Zum Forschungsgegenstand des weit abgesteckten Feldes der Visual Culture gehören Fragen nach der Funktionsweise und kulturellen Bedeutung von Sehen, Sensuellem, Wahrnehmung und Imagination, zu populären Bildern, Medien und visuellen Alltagspraktiken.⁵⁸

Die Visual Culture-Forschung bildete sich im Wesentlichen während der neunziger Jahre heraus, vor dem Hintergrund einer zunehmenden Durchdringung der Gesellschaften durch Bilder, deren Produktion und Wirkkraft, kurz: vor dem Hintergrund der von W. J. T. Mitchell »pictorial turn« genannten wissenschaftlichen »Wende zum Bild« und gleichzeitigen Abwendung vom »linguistic turn«.⁵⁹ Initial für die allmähliche Herausbildung von Visual Culture als transdisziplinärem Projekt war die Tatsache, dass trotz der enormen

55 Ein praxisorientiertes Projekt »Visual Culture I-IV« fand in den späten neunziger Jahren an der Stuttgarter Merz-Akademie statt. Siehe hierzu den Projektbericht von Diedrich Diederichsen: »Visual Culture – Ein Projektbericht«, in: *Texte zur Kunst* 36, Dezember 1999, S. 47.

56 Nicholas Mirzoeff vermutet, dass diese Verzögerung mit der Tradition der Vorbehalte gegenüber der Kultur- und damit auch der Bilderindustrie in der Nachfolge Adornos und der Frankfurter Schule zu erklären sei. Nicholas Mirzoeff im Interview mit Margaret Dikovitskaya in: Dies.: *Visual Culture*. Cambridge u.a.: MIT Press 2005, S. 233. Es bleibt zu berücksichtigen, dass auch innerhalb der Visual Culture-Forschung nicht ausschließlich ein »positives« Bild visueller Kultur vorherrscht. Vielmehr entstammt das Interesse an visuellen Phänomenen einem generellen Misstrauen und einer Kritik gegenüber (medialen) Bildern. Der ikonophoben Tradition in den Geisteswissenschaften geht explizit Martin Jay in *Downcast Eyes* nach. Martin Jay: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. Berkeley: University of California Press 2002 [1993].

57 W. J. T. Mitchell: »Interdisziplinarität und visuelle Kultur«, in: Herta Wolf (Hg.): *Diskurse der Fotografie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 38-50, hier S. 42.

58 Vgl. Mitchell 2003, S. 45.

59 W. J. T. Mitchell: *Picture Theory*. Chicago, London: University of Chicago Press 1994.

Wirkkraft des Visuellen in historischen und gegenwärtigen, vor allem westlichen Kulturen keine umfassende wissenschaftliche Theoriebildung zu seiner Bearbeitung vorlag.⁶⁰ Dieses Desiderat benennt Nicholas Mirzoeff, Herausgeber eines der ersten veröffentlichten Reader zum Thema: »[T]he gap between the wealth of visual experience in contemporary culture and the ability to analyse that observation marks both the opportunity and the need for visual culture as a field of study.«⁶¹

Visual Culture als ein Disziplinen übergreifendes theoretisches Konzept ergibt sich folglich aus konvergierenden Fragestellungen zu Funktion, Produktion und Wirkung von Bildern aus der Sicht unterschiedlicher Disziplinen wie Kunst-, Medien-, Film-⁶² oder auch Literaturwissenschaft, die sich genau mit Bildmedien und deren Wahrnehmungsweisen, Produkten visueller Kultur und ihrer gesellschaftlichen Bedeutung beschäftigen.⁶³

Die Emergenz von Visual Culture verdankt sich jedoch nicht nur einem Zusammenschluss der auf Visualität bezogenen Disziplinen, sondern auch Verschiebungen der Forschungsinteressen und Paradigmenwechsel innerhalb dieser Fächer.⁶⁴ In ihrem im Jahr 2005 erschienenen Band *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn* zieht Margaret Dikovitskaya Bilanz über die »Genealogie« von Visual Culture. Sie argumentiert, diese verdanke sich weniger einer »Heirat« zwischen Kunstgeschichte und Cultural Studies (wie Mitchell argumentiere) als vielmehr dem »cultural turn« seit den achtziger Jahren, der zur Reintegration sozialwissenschaftlicher, kulturwissenschaftlicher Fragestellungen in die Geisteswissenschaften geführt habe.⁶⁵ Es würde den Rahmen dieses einführenden Kapitels sprengen, eine Übersicht über die fachgeschichtlichen Bedingungen zu entwerfen. Daher finden sich die jeweiligen disziplinären Voraussetzungen und Beteiligungen in die nach-

60 »Am einfachsten läßt sich dies so ausdrücken, daß wir in einer Zeit, die oft als Zeitalter des »Spektakels« (Debord), der »Überwachung« (Foucault) und einer alles durchdringenden Bildproduktion charakterisiert wird, immer noch nicht genau wissen, was Bilder sind, in welchem Verhältnis sie zur Sprache stehen, wie sie sich auf Beobachter und die Welt auswirken, wie ihre Geschichte zu verstehen ist und was mit ihnen bzw. gegen sie gemacht werden kann.« Mitchell 1997, S. 17.

61 Nicholas Mirzoeff (Hg.): *The Visual Culture Reader*. London, New York: Routledge 1998, S. 3.

62 Vgl. hierzu Mitchell. »Die meisten mir bekannten akademischen Programme zur visuellen Kultur haben sich aus filmwissenschaftlichen Programmen heraus entwickelt, wo sich eine starke Tradition der Theoriebildung über den Status des Betrachters, über Visualität und über die massenhafte Verbreitung von Bildern anscheinend leicht auf das breiteste Feld der visuellen Kultur – von der Werbung bis zum Alltagsleben – anwenden ließ.« Mitchell 2003, S. 46.

63 Einige grundlegende Publikationen zu Visual Culture sind: Chris Jenks (Hg.): *Visual Culture*. London, New York: Routledge 1998 [1995]. Mirzoeff 1998; Ders. (Hg.): *Diaspora and Visual Culture*. London, New York: Routledge 2000. Jessica Evans, Stuart Hall (Hg.): *Visual Culture: the Reader*. London u.a.: Sage 1999. Richard Howells: *Visual Culture*. Cambridge: Polity 2003.

64 Vgl. Vanessa R. Schwartz und Jeannene Przyblyski (Hg.) *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*. New York u.a.: Routledge 2004.

65 Dikovitskaya 2005 führte Interviews mit zahlreichen prominenten Vertretern der angloamerikanischen Visual Culture-Forschung und listete die derzeitigen akademischen Institutionen und didaktischen Entwürfe für eine Integration der Visual Culture-Forschung in die Hochschulen auf.

folgende Übersicht über die Schwerpunkte und methodischen Ansätze von Visual Culture eingebunden.

Begriff

Visual Culture wird gelegentlich auch als »Visual Studies« oder »Visual Culture Studies« bezeichnet. Im Gegensatz zu Visual Culture oder Visual Culture Studies eignet sich jedoch die Benennung Visual Studies nur suboptimal als Dachbegriff. Der Grund hierfür liegt in der Unterschlagung der kulturellen, sozialen (der »cultural«) Faktoren, die Visual Culture zu einer Transdisziplin machen, die sich nicht nur visuellen Phänomenen, sondern auch den zeit- und kulturspezifischen Bedingungen ihrer Produktion und Perzeption zuwendet, wie Mitchell erklärt:

The name ›Visual Studies‹ seemed to me too vague, since it could mean anything at all to do with vision, while ›Visual Culture‹ (and this is an utterly commonplace notion) suggests something more like an anthropological concept of vision as artifactual, conventional, and artificial [...]. By calling the field visual culture, I was trying to call attention to vision as itself prior to consideration of works of art or images, and to foreground the dialectics of [...] ›nature/culture‹ in the formation of the visual field.⁶⁶

Der Begriff »visual culture« stammt ursprünglich von dem Kunsthistoriker Michael Baxandall, übernommen und ausgedehnt wird er durch dessen Fachkollegin Svetlana Alpers. In ihrer Studie über die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, *The Art of Describing*, leistet Alpers eine Zusammenschau von Phänomenen visueller Kultur.⁶⁷ In einem Fragebogen zu Visual Culture der Zeitschrift *October* 1996 resümiert sie ihre Ideen wie folgt:

When, some years back, I put it that I was not studying the history of Dutch painting as part of visual culture, I intended something specific. It was to focus on notions about vision (the mechanism of the eye), on image-making devices (the microscope, the camera obscura), and on visual skills (map-making, but also experimenting) as cultural resources related to the practice of painting. [...] The term ›visual culture‹ I owed to Michael Baxandall. But my use of the notion was different from his because of the nature of the case. [...] I was dealing with a culture in which images, as distinguished from texts, were central to the representation (in the sense of the formulation of knowledge) of the world. I was not only attending to those visual skills particular to Dutch culture, but claiming that in that place and at that time these skills were definitive.

On such an account, visual culture is distinguished from a verbal or textual one. It is a discriminating notion, not an encompassing one. Disciplinary boundaries, like differences between artistic mediums, are a subject of investigation, not of denial.⁶⁸

66 W.J.T. Mitchell im Interview mit Dikovitskaya in Dies. 2005, S. 238-257, hier S. 244

67 Svetlana Alpers: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago 1983.

68 Svetlana Alpers in *October. Art, Theory, Criticism, Politics*. 1996, o. S.

Alpers' Notiz verdeutlicht, dass eine Untersuchung von visueller Kultur verschiedene und auch disziplinär vielfältige Blickwinkel erfordert: den optischen, physiologischen (»notions of vision«, »mechanism of the eye«), einen mediengeschichtlichen (»image-making devices«) sowie die Berücksichtigung visueller Kompetenz der Bild-Produzenten ebenso wie der Rezipienten (»visual skills«). Das Studium visueller Kultur, dies macht Alpers' differenzierte Beschreibung des Feldes deutlich, geht weit über eine bloße Interpretation von (künstlerischen) Bildern hinaus und betrachtet auch die Macht und Affekte von Bildern.⁶⁹ Der innovative Gedanke besteht in der theoretischen Kopplung dieser Komponenten an die Fragestellungen der bildenden Kunst.

Gegenstand und methodische Ansätze

Visual Culture can be defined first by its objects of study, which are examined not for their aesthetic value per se but for their meaning as modes of making images and defining visual experience in particular historical contexts. Visual culture has a particular investment in vision as a historically specific experience, mediated by new technologies and the individual and social formations they enable.⁷⁰

Bei aller methodischen Vielfalt und multifokalen Fragestellungen sei gerade die Bestimmung des Gegenstands noch immer problematisch, so stellt Holert fest. Es sei »nicht einmal den Protagonisten der Visual Culture klar, welchen Status ihr Wissens- und Arbeitsgebiet eigentlich haben soll.«⁷¹ Dabei herrscht Konsens darüber, dass Visual Culture sich weniger mit der Bestimmung einer Ontologie oder Hermeneutik des Bildes befasst, sondern dem gesellschaftlich-kulturellen Funktionswandel in der Produktion und Rezeption von Bildern in der je zeitspezifischen Öffentlichkeit nachgeht. Künstlerische Bilder und ästhetische Aspekte von Bildern sind hiervon jedoch nicht per se ausgeschlossen, sondern etwa dort von Interesse, wo Bilder für Propagandazwecke instrumentalisiert werden.

Die interdisziplinäre Beschäftigung mit Bildern, ihrer Produktion und Wirkung innerhalb der Visual Culture wirft die Frage nach der Ähnlichkeit dieser wissenschaftlichen Bemühungen mit der Kunstgeschichte, die sich seit ihrem Bestehen ähnlicher Fragen des Bildes angenommen hat, auf. Ebenso wird innerhalb der Visual Culture die Relevanz der traditionellen kunstgeschichtlichen Methodik zur Besprechung von Bildern diskutiert. Mirzoeff argumentiert, Visual Culture sei keine Alternative zur Kunstgeschichte und auch keine modernisierte Version.⁷² Zum Studium der visuellen Kultur reiche die Kunstgeschichte nicht aus, erklärt Mitchell, weil sie auf einer Unterscheidung von Massenkultur und den »schönen Künsten« basiere und auch beharre, welche Visual Culture jedoch explizit aufhebe.⁷³ Allerdings implementiert

69 Siehe hierzu auch Mitchell 2003, S. 50.

70 Schwartz und Przyblyski 2004, S. 6f.

71 Tom Holert: »Kulturwissenschaft/Visual Culture«, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 226-235, hier S. 228.

72 Mirzoeff in Dikovitskaya 2005, S. 225.

73 Mitchell in Dikovitskaya 2005, S. 240.

Visual Culture Methoden der Kunstgeschichte zur Betrachtung von Bildern.⁷⁴ So sind bildästhetische Fragestellungen hilfreich, etwa um Fiktionalisierungs- und Manipulationsstrategien unterschiedlicher Bildtypen offen zu legen. Und in der Untersuchung der Entstehungs- und Bedeutungszusammenhänge des Visuellen scheint Visual Culture zunächst nicht weit weg von der Ikonologie Erwin Panofskys, die neben dem primären Anschauen von Bildern vor allem den Entstehungskontext und den Bedeutungszusammenhang der Darstellungen in ihrer zeitlichen und kulturellen Gebundenheit berücksichtigt.⁷⁵ Kunstgeschichte als Disziplin wird daher nicht »verdrängt«, sondern wird zur gleichberechtigten Disziplin neben anderen, die das Forschungsfeld Visual Culture bilden.

Hybridität visueller Kultur

Alpers' relativ frühe Anmerkungen zu einem möglichen Forschungsprogramm Visual Culture bleiben auch in den Folgejahren im Zentrum des Interesses und konturieren sich zu zentralen Fragestellungen und zu einem Gegenstand, der nicht nur Einzelmedien, Medienprodukte oder die technische Seite der Medien umfasst. Die innerhalb der Medienforschung lange verfolgte Ontologie von Einzelmedien ist für Visual Culture obsolet, denn ihre Untersuchungsebene bildet die *Konvergenz* der Bildmedien und Bilder. Wie Mirzoeff formuliert, bestehe »die grundlegende Geste von Visual Culture [...] gerade darin, die ›rein optischen‹ [...] Dimensionen der modernistischen Untersuchungen der Kunst und anderer visueller Medien zurückzuweisen, zugunsten eines immer schon hybriden Feldes der Repräsentation.«⁷⁶

Vielmehr wird ein Konvolut heterogener Komponenten visueller Kultur in den Blick gerückt, namentlich Praktiken visueller Produktion und Wahrnehmung (Malerei, Werbung, Fotografie, Film, TV, Kino, Journalismus und Propaganda).⁷⁷ Erst die Einbeziehung aber von soziologischen, ökonomischen und politischen Faktoren konstituiert Visual Culture als ein, wie W. J. T. Mitchell es benennt, »complex interplay between visibility, apparatus, institutions, discourse, bodies and figurality.«⁷⁸

74 »Art history has provided many of the tools of visual analysis and visual comparison informing visual culture studies, but it has also proved a site of useful resistance.« Schwartz und Przyblyski 2004, S. 4.

75 Gegenstand der Ikonographie ist die Bestimmung des Inhalts und des Themas von Bildern, Erforschung der Entstehung, der Verbreitung und des Wandels von Darstellungstypen. Panofskys ikonographisch-ikonologische Methode der Bildbehandlung wird von Aby Warburg vorbereitet. Nach Warburg bedeutet Ikonologie die Untersuchung der Funktion und des Gebrauchs von bildlichen Darstellungen in der Kultur. vgl. Abschnitt »Quellenmaterial« in diesem Kapitel.

76 Mirzoeff im Interview mit Tom Holert in Ders.: (Hg.): *Imagineering*. Köln: Oktagon 2000, S. 34-38, hier S. 35. Dies habe auch Konsequenzen für die einzelnen Disziplinen und ihre Institutionalisierung, so Mirzoeff an anderer Stelle: »If we're no longer going to teach film studies and media studies and art history separately but all together – which is increasingly becoming the way we are taught – then we need to write new and substantive histories, to which end of course there's a great deal of research to be done.« Mirzoeff in Dikovitskaya 2005, S. 227.

77 Vgl. Mirzoeff 1998, S. 5.

78 Mitchell 1994, S. 16.

Visuelle Kultur des Alltags, Affinität von ›elitär‹ und ›populär‹

Von großem Interesse innerhalb der Visual Culture ist die Durchdringung des Alltags mit heterogenen visuellen Phänomenen. W. J. T. Mitchell nennt als Gegenstandsfeld die »vernacular visuality«, was sich mit »dialektaler Visualität« übersetzen lässt, eine Alltagssprache also des Visuellen bzw. der Umgang mit Visualität in Alltag und Populärkultur.⁷⁹ Bereits im ersten Reader zum Forschungsfeld, *The Visual Culture Reader* (1998), schlägt der Herausgeber Nicholas Mirzoeff vor, die »visual experience«, die Visualität des Alltags in den Blick zu rücken.⁸⁰

Die Integration sowohl von Bildern der Kunst als auch der visuellen Kultur des Alltags in das Forschungsprogramm der Visual Culture setzt eine methodische Unterwanderung der Grenzen zwischen »high« und »low«, zwischen elitärer und populärer Kunst und Kultur voraus. Dabei wird diese Trennung nicht gänzlich aufgelöst, sondern eingedenk ihrer traditionellen Funktionalisierung als Mittel der Distinktion behandelt. Die beiden Gegensätze werden als interdependent respektiert, wie Mitchell erklärt: »[O]ne could argue that the emergence of distinctive institutions of fine art actually required a sense of popular or mass culture from which they could be differentiated.«⁸¹ Zu den Phänomenen visueller Kultur, die bislang nur marginal behandelt wurden, gehören beispielsweise Bildmedien wie das Panorama oder die Reklame, die sich zwar bildkünstlerischer Techniken bedienen, jedoch (schon zur Entstehungszeit) nicht als Bildkünste anerkannt wurden und daher nicht zum Gegenstandsbereich der Kunstgeschichte zählten. Auch Hans Belting, der einen Entwurf für eine Bildwissenschaft⁸² vorschlägt, die

79 Mitchell redet von »ordinary everyday practices of seeing« W.J.T. Mitchell in Dikovitskaya 2005, S. 240.

80 In seiner Studie *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900* unternimmt der Kulturhistoriker Kaspar Maase eine Annäherung an die »Stiefkinder« historischer Forschung, eine »wünschenswerte Historisierung der Populärkultur [...] in einer Gesellschaft, die unter dem Schlagwort der Postmoderne (und nicht zuletzt im Medium eines ästhetisierend-gefühligen Historismus) die Geschichtsvergessenheit kultiviert.«⁸⁰ In seiner 1997 erschienenen Publikation *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970* (1997), bietet er die Lesart von Massenkultur als Element der Demokratisierungsprozesse der Moderne an. »Seit der Industrialisierung identifizierte man Rummel und Groschenlektüre, Tingeltangel und Kino mit den neuen städtischen Unterschichten. Der Aufstieg der Populärkultur wurde – gerade, weil er auf den hartnäckigen Widerstand der Besitzenden und der Bildungsschichten traf – zum Symbol für den Gleichstellungsanspruch der ›Massen‹. An der Verbreitung des populären Geschmacks las man ab, wie weit die ›einfachen Leute‹ sich durchgesetzt hatten.« Maase 1997, S. 17.

81 Mitchell in Dikovitskaya 2005, S. 253.

82 Eine klar umrissene Bildwissenschaft liegt bis heute nicht vor, bislang konstituiert sie sich aus zahlreichen fachspezifischen Einzelstudien zu unterschiedlichen Bildphänomenen. Klaus Sachs-Hombach argumentiert, dass es aufgrund der Heterogenität der Bildphänomene, Bilddisziplinen und Bildparadigmen bislang nicht möglich gewesen sei, eine Bildwissenschaft zu etablieren. Voraussetzung der Besprechung jener ›Vielfalt‹ der Bilder sei jedoch eine allgemeine Theorie des Bildes. Es sei die Aufgabe einer multidisziplinären Allianz Bildwissenschaft, wie er sie vorschlägt, einen theoretischen Rahmen zu entwerfen, der

der Visual Culture inhaltlich und methodisch nahe kommt, erweitert den Begriff des Bildes. Bilder sind für Belting »Artefakte, die Bildwerke, die Bildübertragungen und die bildgebenden Verfahren, um nur einige Beispiele zu nennen.«⁸³ In seiner Publikation *Bild-Anthropologie* löst er den Bild-Begriff vom Kunstbegriff ab und öffnet damit die Verhandlung des Bildes für andere als kunsthistorische und kunstwissenschaftliche Diskurse. In dieser Loslösung und durch einen dezidiert kulturwissenschaftlichen Blick zeigt Belting, wie sich einerseits anders über Bilder sprechen, andererseits – geleitet von neuen Perspektiven – auf die Geschichte der Kunstgeschichte und ihrer Gegenstände blicken lässt. Belting redet einer Erweiterung des Werkkanons und vor allem des Bild-Begriffs das Wort, indem er für einen ›Dreischritt‹ bei der Besprechung von Bildern aus anthropologischer Sicht plädiert: Bild – Körper – Medium, beziehungsweise Bild – lebender (Betrachter-)Körper – Bild-Apparat. Er differenziert Bilder in »äußere/materielle«, die einen physischen Bildkörper brauchen, um sichtbar zu werden, und in »innere/mentale« Bilder, entwirft damit aber keinen Dualismus der Bilder, sondern betont deren Wechselwirkung.⁸⁴

Die Erweiterung der Semantik des Bild-Begriffs und die Ergänzung um die anthropologische Komponente sind nicht neu. Bereits Aby Warburg, der sich überdies eher als »Bildwissenschaftler« denn als Kunsthistoriker sah, betrachtete Bilder über kanonische und kulturelle Grenzen hinweg. In seinem Mnemosyne-Atlas stellt er vor allem die Kontinuität von Bildthemen und Topoi fest, die Epochen und künstlerische Kanones überschreiten. Dabei geht es ihm um die Ermittlung verschiedener Verfahren der Bildproduktion sowie um die Ergündung je zeit- und kulturabhängiger Funktionen von Bildern.⁸⁵

Mirzoeff bezeichnet Visual Culture auch als eine »transkulturelle Praxis«, womit er sowohl die Überschreitung der vordem genannten Kulturgren-

auch die begriffliche Klärung des Bildes und der Bestimmung eines *allgemeinen* Bild-Begriffs bedürfe, was Sachs-Hombach mit Hilfe des Zeichenbegriffs löst: Bildphänomene sind für ihn in erster Linie »externe Bilder mit Abbildungsfunktion«. Nur in der Kombination von Zeichen, Medium und Wahrnehmung sei eine »allgemeine Bildwissenschaft« möglich, und diese wiederum nur in einer Überwindung der Polarisierung von Natur- und Technikwissenschaften auf der einen und Geistes- und Sozialwissenschaften auf der anderen Seite fruchtbar. Darin, dass er Bilder mit Methoden zu fassen und zu bestimmen versucht, die denen der Sprachwissenschaft zur Behandlung sprachlicher Zeichen vergleichbar sind, distanziert sich Sachs-Hombach – wenn auch nicht expressis verbis –, von Visual Culture, die sich, wie weiter oben wiedergegeben, als post-linguistische, postsemiotische Annäherung an Bilder versteht. Klaus Sachs-Hombach: *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005; Ders.: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: Herbert von Halem 2003.

83 Belting 2000, S. 12.

84 »Zwar steckt im Begriff »Bild« schon der Doppelsinn innerer und äußerer Bilder, den wir nur in der westlichen Denktradition so zuversichtlich als Dualismus begreifen. Doch sind die mentalen und die physischen Bilder einer und derselben Zeit [...] so vieldeutig aufeinander bezogen, daß ihre Anteile nur schwer von einander zu trennen sind, es sei denn in einem handfesten materiellen Sinne.« Belting 2000, S. 20.

85 Vgl. Georg Syamken: »Aby Warburg – Ideen und Initiativen«, in: Ders. et al. (Hg.): *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*. Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt 1980, S. 33.

zen als auch die Überschreitung von disziplinären Grenzen zum Ausdruck bringt. Hier zeigt sich die methodische Verwandtschaft mit den Cultural Studies, die selbst keine eigene Disziplin sind, sondern ein Zusammenschluss verschiedener Disziplinen mit durchaus unterschiedlichen Gegenstandsfeldern, aber gleichen Herangehensweisen.⁸⁶ Visual Culture bringt also visuelle Analysen von Kunstgeschichte, Film- und Medienwissenschaft mit der Interpretation von Kultur zusammen, wie sie von Stuart Hall und anderen in den Cultural Studies bekannt gemacht wurde.⁸⁷ »Kultur« wird dabei nicht im Sinne einer elitären Kultur verstanden, sondern als Vielzahl von Lebensweisen, ihrer Kommunikations- und Organisationsformen, die sich nicht per definitionem festschreiben lassen, sondern sich in einem Wechselspiel unterschiedlicher kultureller Prozesse und Praktiken in den jeweiligen politischen, sozialen und ökonomischen Zusammenhängen zeigen.⁸⁸

Die Affinität von ›high‹ und ›low‹ ist auch innerhalb der Populärkulturforschung und der Mediengeschichte diskutiert worden. So erklärt beispielsweise Bernd Busch 1997, die Kunstproduktion habe sich kultureller Praktiken und der Tradition »trivialer Massenmedien« bedient, »die bislang überwiegend den niederen Bevölkerungsschichten vorbehalten gewesen waren«. Hierzu zählten beispielsweise Jahrmärkte, Schaugewerbe, Bänkelsänger oder populäre Druckgrafik, Unterhaltungen also mit Fokussierung auf visuelle Effekte.⁸⁹ »Nicht scharfe Grenzziehungen, sondern Übergänge und Wechselwirkungen zwischen unterschiedlichen Genres und ›Niveaus‹ kennzeichneten die populäre Kultur im 20. Jahrhundert.«⁹⁰ Auch in der Kunstgeschichte sind schon in den siebziger Jahren erste Ansätze einer Transgression kanonischer Abgrenzungen und einer Beschäftigung mit außerästhetischen Faktoren der

86 »[E]s handelt sich [bei Cultural Studies, NL] um eine Forschungsstrategie, die mittels innovativer methodologischer Ansätze eine Vielzahl von Disziplinen bei der Definition ihrer Gegenstände und der Annäherung an sie betrifft. [...] Cultural Studies kann als intellektuelle Praxis benannt werden, die beschreibt, wie das alltägliche Leben von Menschen [...] durch und mit Kultur definiert wird, und die Strategien für eine Bewältigung seiner Veränderungen anbietet. In diesem Sinn wird eine Balance zwischen politischem Engagement, theoretischen Zugängen und empirischen Analysen angestrebt.« Christina Lutter, Markus Reisenleitner: *Cultural Studies*. Wien: Turia und Kant 1998, S. 9.

87 Mirzoeff in Holert 2000, S. 35.

88 Lutter und Reisenleitner 1998, S. 10. Diese Umwertung von Kultur als »a whole way of life« geht auf Raymond Williams in den sechziger Jahren, insbesondere seine Arbeit *Culture and Society 1780-1950* aus dem Jahr 1958, zurück. »In Britain, ›culture‹ – and the set of approaches known as ›cultural studies‹ – has been the focus for analyses and ideological power, patterns of domination and subordination, and struggles to mobilize meaning around the social divisions of class, race, and gender.« John Clarke, »Pessimism versus Populism: The Problematic Politics of Popular Culture«, in: Richard Butsch: *For Fun and Profit. The Transformation of Leisure into Consumption*. Philadelphia: Temple University Press. 1990, S. 28-44, hier S. 28.

89 Bernd Busch: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. Frankfurt a.M.: Fischer 1997, S. 131f. Bereits 1972 formuliert Helmut Schanze zur Trivalliteratur: »Die Erforschung des Phänomens ›Trivalliteratur‹ könnte das Ergebnis haben, daß der Begriff selber aufzulösen sei zugunsten einer grundsätzlichen Revision literaturwissenschaftlicher Kanonbildung.« Schanze 1972, S. 88.

90 Maase 1997, S. 22.

Kunst, ihrer Produktion und Funktion zu beobachten; hinzugezogen werden auch Fragen der Soziologie und Ökonomie.⁹¹

Historizität, kontextuelle Situiertheit visueller Kultur(en)

Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektive auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt. (Walter Benjamin⁹²)

Das Bewusstsein von der kontextuellen Situiertheit visueller Phänomene unterstreicht Martin Jay als notwendige Voraussetzung sämtlicher Untersuchungen zu visueller Kultur.⁹³ Schwartz und Przyblyski plädieren für eine Differenzierung zwischen den einzelnen visuellen Medien oder »forms of spectacles« (wie Weltausstellungen und Wachsmuseen) bei gleichzeitiger Berücksichtigung des zeitspezifischen Kontexts.⁹⁴ Entscheidend ist der gesellschaftlich-kulturelle Funktionswandel in der Produktion und Rezeption öffentlicher Bilder. Die Art und Weise, wie Bilder in visuellen Kulturen funktionalisiert, bewertet werden und wirken, ist vom jeweiligen Kontext abhängig, aber auch von den jeweils prosperierenden Bildmedien mit eigenen Techniken, die unterschiedliche Kompetenzen erfordern.⁹⁵

Jonathan Crary diskutiert in seiner Arbeit *Techniques of the Observer* (1990, deutsch: *Techniken des Betrachters*, 1996) die »historische[...] Konstruktion des Sehens«⁹⁶ im 19. Jahrhundert und stellt Fragen des Sehens und Fragen des Betrachters in Relation zum (kultur-)geschichtlichen Kontext. Der Betrachter, als »Objekt der Erforschung« und als »Ort der Erkenntnis«⁹⁷ sei, so Crary, »in ein System von Konventionen und Beschränkungen eingebettet« und *sehe* folglich auch »innerhalb dieses Rahmens von vorgeschriebenen Möglichkeiten«.⁹⁸ Auch Crarys Untersuchung des Sehens, die ein relativ frühes Beispiel für eine umfassende Arbeit im Bereich der Visual Culture ist, beschränkt sich demnach nicht auf Kunst und Literatur, sondern berücksichtigt auch theoretische und experimentelle Fragen »des Betrachters« aus den Bereichen Philosophie, Naturwissenschaft, Technologie und Industrialisierung.⁹⁹

91 Vgl. Schwartz und Przyblyski 2004, S. 4f.

92 Benjamin 1977, S. 14.

93 Martin Jay im Interview mit Dikovitskaya in Dies. 2005, S. 203-209, hier S. 203.

94 Schwartz und Przyblyski 2004, S. 8.

95 Vgl. Holert in Holert 2000, S. 21.

96 Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters*. Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1996, S. 12.

97 Ebd., S. 27.

98 Ebd., S. 17. Siehe zur Geschichtlichkeit des Sehens auch Gottfried Boehm: »Sehen. Hermeneutische Reflexionen«, in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie*. 1. Jg., Heft 1, 1995, S. 50-67.

99 »Im Laufe des 19. Jahrhunderts hatte ein Betrachter immer mehr in unzusammenhängenden und unvertrauten Gegenden einer Stadt zu funktionieren. Er mußte sich an Zeit- und Wahrnehmungssprünge gewöhnen, die durch den Schienenverkehr, die Telegraphie, die industrielle Produktion und einen Über-

Betrachter, visuellkulturelle Kompetenz

Ein besonderes Gewicht in den Diskussionen visueller Kultur und der Bild-Produktion kommt dem Betrachter oder ›Konsumenten des Visuellen‹ als aktivem Mitproduzenten zu. Hier setzt die ›dynamische Differenz‹ ein, die Visual Culture von bild- oder medienwissenschaftlichen Betrachtungen unterscheidet, wie Nicholas Mirzoeff unterstreicht: »Die dynamische Differenz von Visual Culture scheint mir gerade darin zu liegen, dass sie sich stärker auf die Schnittstelle zwischen Betrachter/innen und visuellen Technologien konzentriert als auf die Funktion der Technologien oder einen universalisierten ›Blick‹.«¹⁰⁰

In der Beschäftigung mit den verschiedenen optischen Apparaturen und Medien des 18. und 19. Jahrhunderts geraten auch der Betrachter und die Modifikation seiner Wahrnehmung durch diese Medien ins Blickfeld. Auch hier spielen die disziplinengeschichtlichen Hintergründe der beteiligten Einzeldisziplinen hinein. So kam beispielsweise lange Zeit innerhalb der kunstgeschichtlichen Annäherung an Bilder dem Betrachter keine bedeutende Rolle zu (auch Panofsky lässt die Frage des Bildrezipienten unerledigt). Wolfgang Kemp hat auf die Notwendigkeit der Berücksichtigung eines rezeptionsästhetischen Ansatzes aufmerksam gemacht, dessen Prämisse lautet, dass die Betrachterfunktion im Bild vorgesehen ist. Kemps Begriff des ›impliziten Betrachters‹ verweist auf das Bewusstsein des Künstlers vom Betrachter während der Produktion seiner Arbeit, aber auch auf den Akt des Betrachtens als produktiven Part im Entstehungsprozess des Kunstwerks.¹⁰¹ Eine ergänzende Herangehensweise an den Betrachter unternimmt Hans Belting in seiner Diskussion der Interrelation von Bild, Körper und Medium. Belting legt dar, dass ein Bild nur funktioniert, wenn es betrachtet wird:

Die Anwesenheit des Bildes im Medium, so unbestreitbar sie von uns erfahren werden kann, birgt auch eine Täuschung in sich, denn das Bild ist auf andere Weise anwesend, als es sein Medium ist. Es wird zuerst zum Bild, wenn es von seinem Betrachter animiert wird. [...] Das filmische Bild ist der beste Beweis für die anthropologische Fundierung der Bilderfrage, denn es entsteht weder auf der Leinwand noch im ›filmischen Raum‹ des Off, sondern im Betrachter durch Assoziation und Erinnerung.¹⁰²

›Sehen‹, das Betrachten von Bildphänomenen als Bestandteil von Visualität wird innerhalb der Visual Culture als eine soziale und kulturelle Praxis verstanden.¹⁰³ Diese stehe in Zusammenhang mit der Emergenz neuer technologischer Formen von Spektakel, Schaustellung und Bildmedien im 19. Jahrhundert. In der weiter oben genannten Studie Jonathan Crarys, *Techniques of*

fluß an typographischer und visueller Information verursacht wurden. Andererseits war auch die diskursive Identität des Betrachters als eines Objekts der philosophischen Überlegungen und der empirischen Erforschung einer ähnlich drastischen Erneuerung unterworfen.« Crary 1996, S. 22.

100 Mirzoeff in Holert 2000, S. 35.

101 Wolfgang Kemp: »Augengeschichten und skopische Regime«, in: *Mercur*, Heft 12, 45. Jg., Dezember 1992, S. 1162ff.

102 Belting 2000, S. 30f.

103 Jenks 1998, S. 2.

the Observer, redet Crary einer Neu- und Umstrukturierung des Sehens das Wort, indem er die mentale und die körperliche, i.e. physiologische Leistung des Betrachtens zusammendenkt: Vor allem in den ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts – und damit noch vor der Erfindung der Fotografie – habe sich ein Wandel des Sehens und des Betrachterstatus vollzogen. Dem Sehsinn, so Crary, sei noch im 18. Jahrhundert der Tastsinn gleichberechtigt zur Seite gestellt, wohingegen sich im 19. Jahrhundert eine Autonomisierung des Sehens vollzogen habe, basierend auf der wissenschaftlich anthropologischen Aufteilung der Sinne und einer modifizierten Erfassung des menschlichen Körpers.¹⁰⁴ Er beobachtet eine Loslösung von klassischen Sehmodellen, für welche die (das zentralperspektivische Zeichnen und Sehen fördernde) camera obscura paradigmatisch ist, und die Hinwendung zu einem »subjektiven Sehen«,¹⁰⁵ für das die optischen Apparaturen und Unterhaltungsmaschinerien Stereoskop und Phenakistiskop Modelle seien. Crary diskutiert diese optischen Medien als

Schauplätze des Wissens und der Macht, die unmittelbar auf den Körper des Individuums wirken. [...] Die betreffenden optischen Geräte sind, und das ist überaus wichtig, Schnittpunkte, an denen philosophische, wissenschaftliche und ästhetische Diskurse mit mechanischen Techniken, institutionellen Erfordernissen und sozio-ökonomischen Kräften zusammentreffen.¹⁰⁶

Visual Culture bezieht diese Idee vom Bewusstsein des Betrachters und der Produktivität des betrachtenden Subjekts nicht auf Bildkunst, sondern auf alle visuellen Phänomene der visuellen Kultur. Hinzu kommt eine Unterscheidung zwischen dem Modus und der Qualität des Betrachtens. Während dem Betrachten von Kunst eine fokussierte, rasonierende Haltung und auch Connaissanceurturn zugeschrieben wird, verläuft das Schauen im von visuellen Stimuli bestimmten Alltag eher ohne Fokussierung, weshalb beispielsweise Tom Gunning auch das Wort »experience« anstelle von »perception«, Erleben/Erfahren also anstelle von Wahrnehmen bevorzugt, um die Aktion der Betrachter innerhalb der visuellen Kultur zu benennen.¹⁰⁷ In seiner späteren Veröffentlichung *Aufmerksamkeit* zielt Crary auf den Nachvollzug einer Genealogie der Aufmerksamkeit seit dem 19. Jahrhundert, indem er gleichzeitig untersucht, »auf welche Weise das neue Wissen vom Verhalten und der Ausstattung des Subjekts mit sozialen und ökonomischen Verschiebungen, mit neuen Darstellungspraktiken und einer umfassenden Reorganisierung der visuellen und akustischen Kultur einherging.«¹⁰⁸ Dabei behandelt er unterschiedliche Qualitäten oder Ausprägungen von Aufmerksamkeit, geht also

104 Crary 1996, S. 30.

105 Im Gegensatz zu den die Subjektivität des Sehens unterdrückenden Sehmodellen des 17. und 18. Jahrhunderts. Vgl. Crary 1996, S. 20.

106 Ebd., S. 19.

107 Thomas Gunning im Interview mit Margaret Dikovitskaya in Dies. 2005, S. 173-180, hier S. 173. »The point for me is that in the last one hundred years or so – in the twentieth century and the latter part of the nineteenth century – visual stimuli, whether they are posters or television or photographs in magazines, have multiplied enormously, often outside of the regimes that are usually thought of as culture, such as the museum or the art gallery. These visual stimuli are both part of our experience and a record of it.« Ebd., S. 174.

108 Jonathan Crary: *Aufmerksamkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 14.

weniger von einer Unverrückbarkeit oder Einseitigkeit der Semantik von Aufmerksamkeit, als von deren Vielgesichtigkeit aus.

Die Frage nach modalen oder qualitativen Unterschieden des Sehens wird innerhalb der Visual Culture kontrovers diskutiert. Einigkeit herrscht jedoch darin, die visuelle Kompetenz (literacy) der Betrachter in Bezug zu den veränderlichen Bedingungen der Bildproduktion und -rezeption zu berücksichtigen. Die visuelle Wahrnehmung des Menschen unterliegt somit zeit- und kulturgebundenen Veränderungen, bedingt durch immer neue Entwicklungen der (visuellen) Medien. Die Physiologie des menschlichen Sehapparats ändert sich nicht, wohl aber die (visuell)kulturell determinierte Wahrnehmung.

Problematisch bleibt auch die empirische Erhebung des Betrachtens, der subjektiven Wahrnehmungs- und Deutungsmöglichkeiten, insbesondere in Bezug auf historische Forschung. Es erweist sich generaliter als schwierig, die Wirkung visueller Phänomene zu bestimmen, ohne die einzelnen Publika zu differenzieren, wie Michael L. Wilson formuliert: »Who are the different audiences within visual culture and to what extent can we determine how they do or do not make sense of what they see?«¹⁰⁹

Exemplarische Untersuchungen innerhalb der Visual Culture sind geleitet von Fragen nach der kulturellen Kontextualität des Visuellen, der Produktion und Rezeption von Bildern, der Kritik an Bildern, der visuellen und der Medienkompetenz des Betrachters/Publikums. Dieser Katalog heterogener ›Anamnesen‹ des Visuellen verdeutlicht das breite Spektrum von Visual Culture als »interdisziplinäre Kulturwissenschaft des Visuellen«¹¹⁰, die sich auch ökonomischen und manipulatorischen Facetten sowie der sozialen und subjektiven Rezeption von Massenbildern in ›Bildergesellschaften‹ zuwendet.

Theater kann als ein Bild-Medium und zugleich als eine Bilder erzeugende und reproduzierende Institution betrachtet werden, die Inszenierungsstrategien, Formen der Darstellung und Wirkung sui generis aus optischen Medien, visuellen Effekten und Formaten des Bildes sowie der visuellen Kompetenz des Zuschauers speist. Trotz dieser offenkundigen Bezüge zum Visuellen, hat sich die Visual-Culture-Forschung dem Theater als Gegenstand ihrer theoretischen Erörterungen bislang nicht angenommen.¹¹¹

Die rudimentäre wissenschaftliche Behandlung des Untersuchungsfelds Theater und visuelle Kultur im 19. Jahrhundert erfordert für die vorliegende Studie neben einer interdisziplinären Orientierung das Studium historischer Materialien, die nachfolgend vorgestellt und diskutiert werden.

109 Michael L. Wilson: »Visual Culture. A useful category of historical analysis?«, in Schwartz/Przyblyski 2004, S. 26-33, S. 28.

110 So nennt Holert die deutsche Übersetzung von Visual Culture. Holert in Sachs-Hombach 2005, S. 229.

111 Umgekehrt zeigt sich seit kurzem ein Interesse der Theaterwissenschaft an Fragestellungen insbesondere der Bildwissenschaft, partiell der Visual Culture. Es sei hier auf eine der ersten Tagungen zum Thema mit dem Titel *Theaterwissenschaft zwischen Visual Culture und Bildtheorie* hingewiesen, die von Kati Roettger und Alexander Jakob initiiert wurde (Universität Mainz, September 2005) Siehe auch Kati Roettger, Alexander Jakob: »Ab der Schwelle zum Sichtbaren. Zu einer neuen Theorie des Bildes im Medium Theater«, in: Christoph Ernst et al. (Hg.): *Perspektiven interdisziplinärer Medienphilosophie*. Bielefeld: transcript 2003.