

BILDSTÖRUNG

Serielle Figuren und der Fernseher

Serielle Figuren haben kein Gedächtnis. Sie durchleben immer wieder dieselben Konflikte, sie verlieben sich immer wieder in dieselbe Person, sie verhalten sich, wie wir es von ihnen erwarten – vertraut, kalkulierbar, selbstvergessen. Hierin unterscheiden sich serielle Figuren von Seriencharakteren, die in einer fortlaufenden Inszenierung (beispielsweise einer Soap Opera, einem Serienroman oder einer Saga) entwickelt werden und dabei durchaus so etwas wie psychologische Tiefe gewinnen. Als serielle Figuren verstehen wir dagegen topische Figuren, die sich in der populärkulturellen Imagination des 20. und 21. Jahrhunderts fest etabliert haben und deren populärkulturelle Karriere von unterschiedlichen Medien geprägt wurde: Figuren wie Frankenstein's Monster, Dracula, Sherlock Holmes, Tarzan, Fu Manchu, Fantômas, Superman oder Batman. Für diese Figuren gilt grundsätzlich, was Lorenz Engell über die Helden der TV-Episodenserie der 1960er und 70er Jahre schrieb: «Sie lernen überhaupt nichts dazu, sie wissen alles immer schon, verändern sich jedoch in keiner Weise. Sie vergessen alles, was sie im Laufe der Serie erlebt haben, beziehen sich auch niemals auf gemachte Erfahrungen oder bewährte Problemlösungen, es sei denn solche, die außerhalb der Serie liegen».¹ Die Protagonisten der episodischen TV-Serie sind in der einzelnen Folge gefangen. Kontinuität schaffen nicht wie in Serien mit übergreifenden Handlungsbögen die Biografien oder Psychogramme der Charaktere, sondern die Parameter des Erzählens selbst: Plotmuster, Handlungsorte, Figurenkonstellationen, Ausstattungen. Serialität präsentiert sich als unaufhörlicher Akt der Rekursion: «Die Folge erinnert, die Serie vergisst».²

Serielle Figuren ähneln den klassischen Fernsehserienhelden nun insofern, als sie ähnlich situativ angelegt sind; der breitere Rahmen ihrer Entfaltung allerdings gestaltet sich signifikant anders. Serielle Figuren mögen zwar über Perioden ihrer Entwicklung durchaus auch in klassischen Serienerzählungen existieren: Sherlock Holmes, Fu Manchu, Fantômas und Tarzan erblickten das Licht der Welt als die Helden von Fortsetzungsromanen und alle genannten

¹ Lorenz Engell, *Erinnern/Vergessen. Serien als operatives Gedächtnis des Fernsehens*, in: Robert Blanchet u. a. (Hg.), *Serielle Formen. Von den frühen Film-Seriels zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg (Schüren) 2011 (Zürcher Filmstudien, Bd. 25), 115–133, hier 122–123. Vgl. auch Umberto Eco, *Der Mythos von Superman*, in: ders., *Apokalyptiker und Integrierte. Zur Kritik der Massenkultur*, Frankfurt/M. (Fischer) 1984, 273–312. Für eine ausführlichere Darlegung der Unterschiede zwischen serieller Figur und Seriencharakter siehe Shane Denson, Ruth Mayer, *Grenzgänger. Serielle Figuren im Medienwechsel*, in: Frank Kelleter (Hg.), *Populäre Serialität. Narration-Evolution-Distinktion*, Bielefeld (transcript) 2012, 185–203. Der Band dokumentiert die Arbeit der Forschungsgruppe «Ästhetik und Praxis populärer Serialität» (Göttingen, Leitung Frank Kelleter), die den Kontext für die vorliegende Forschungsarbeit darstellt.

² Engell, *Erinnern/Vergessen*, 123.

Figuren durchliefen Phasen, in denen sie Gegenstand einer fortlaufenden Radio-, Comic-, Film- oder Fernsehserie waren – und in diesem Rahmen erlangten manche Figuren auch durchaus Tiefenschärfe. Aber die einzelne Serienerzählung ist immer nur ein Schritt im plurimedialen Leben einer seriellen Figur. Sherlock Holmes lebt, wirkt, stirbt und aufersteht in Sir Conan Doyles Serienerzählungen von 1887 bis 1927, parallel widerfährt ihm all das jedoch auch im Rahmen eines Film Serials (von 1921 bis 1922) und in den folgenden Jahren in zahlreichen anderen medialen Formaten. Je öfter die Figur erzählt wird, desto flacher wird sie, bis es fast unweigerlich zu Reboots oder narrativen Brechungen kommt – die frühen Jahre werden erzählt, die dunklen Seiten der Figur aufgedeckt etc. Dann setzt in der Regel eine erneute Verflachung ein oder die Figur erweist sich als narrativ ausgeschöpft und verschwindet. Idealtypisch gesehen existieren serielle Figuren mithin *als* Serie – als eine Reihe von Inszenierungen, die sich eben nicht innerhalb eines homogenen medialen und diegetischen Raumes sondern *zwischen* oder *quer zu* solchen Erzählräumen entfalten. Betrachtet man die serielle Figur aber nicht im Fokus auf ihre je spezifische mediale Manifestationsform oder episodische Inkarnation, sondern vor dem Hintergrund ihrer plurimedialen seriellen Entfaltung, dann muss man auch die Diagnose der Gedächtnislosigkeit revidieren oder präzisieren. Denn die Kontinuität einer seriellen Figur wird mittels Verfahren von Reiteration und Aufschub gesichert, die ein serielles Gedächtnis ganz eigener Art herstellen. Um ein weiteres Mal auf Lorenz Engells Aufsatz zurückzukommen: Die serielle Figur ähnelt nicht nur der episodischen Figur der <primitiven> Fernsehserie, sondern sie nimmt gleichzeitig die Gedächtnispolitik der Post-Network-Serie vorweg, in der Figuren nicht länger als die Erinnerungssubjekte fungieren: «Sie verfügen nicht über das Gedächtnis, das Gedächtnis verfügt über sie».³

Deshalb sind serielle Figuren auch in ganz anderer Weise – pointierter, offensichtlicher – medial selbstreflexiv, oder vielleicht besser: medial rekursiv, angelegt als episodische Figuren. Für die Karriere dieser Figuren spielt die Selbstbeobachtung von Medien eine wichtige Rolle.⁴ Im Folgenden interessieren wir uns jedoch für den Effekt, den der medial spezifische Blick auf ein anderes Medium für die episodische Arretierung oder Verortung einer seriellen Figur hat. Mit dem Fernsehen nehmen wir ein massenkulturelles Leitmedium in den Blick, das das Selbstverständnis anderer medialer Unterhaltungsformate (Roman, Spielfilm) ab den 1930er Jahren wesentlich affizierte. Anstelle uns mit der Inszenierung serieller Figuren in der Fernsehserie zu beschäftigen (was sicherlich auch eine Betrachtung wert wäre), wollen wir uns dem momentanen Aufscheinen des Fernsehers als Bildträger, Kommunikationsmedium und Mattscheibe im plurimedialen seriellen Fluss der Inszenierung von seriellen Figuren annehmen. Der Fernseher, so unsere Hypothese, wird immer wieder auf sehr unterschiedliche Weise als Medium der seriellen Selbstvergewisserung inszeniert. Für diese Zwecke interessiert bezeichnenderweise nicht nur der

³ Ebd., 130.

⁴ Vgl. hierzu generell Kay Kirchmann, Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität, in: Ernst Karpf, Doron Kiesel, Karsten Visarius (Hg.), «Im Spiegelkabinett der Illusionen». Filme über sich selbst, Marburg (Schüren) 1996, 67–86; Lorenz Engell, Die genetische Funktion des Historischen in der Geschichte der Bildmedien, in: ders., Joseph Vogl (Hg.), *Mediale Historiographien*, Weimar (Archiv für Mediengeschichte) 2001, 33–56; Denson, Mayer, Grenzgänger. Und speziell in Bezug auf ausgewählte serielle Figuren und Formate: Shane Denson, Tarzan und der Tonfilm. Verhandlungen zwischen «science» und «fiction», in: Gesine Krüger, Ruth Mayer, Marianne Sommer (Hg.), «Ich Tarzan». Affenmenschen und Menschenaffen zwischen Science und Fiction, Bielefeld (transcript) 2008, 113–130; Frank Kelleter, Daniel Stein, Great, Mad, New: Populärkultur, serielle Ästhetik und der frühe amerikanische Zeitungcomic, in: Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva, Daniel Stein (Hg.), *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Bielefeld (transcript) 2009, 81–118; Shane Denson, Marvel Comics' Frankenstein. A Case Study in the Media of Serial Figures, in: *Amerikastudien* 56/4 (2012), 531–553; Ruth Mayer, Machinic Fu Manchu. Popular Seriality, and the Logic of Spread, in: *Journal of Narrative Theory* 43/3 (2013, im Erscheinen).

serialitätsaffine Charakter des Mediums Fernsehen, sondern immer auch der spannungsreiche Gegensatz von televisueller Ortlosigkeit (der <Sendung>, der <Ausstrahlung> oder der <Übertragung>) und materieller Präsenz (des Fernsehapparats), der die kulturelle Wahrnehmung des Mediums wesentlich bestimmt⁵ und der dafür sorgt, dass das Fernsehen und der Fernseher gleichermaßen als Inbegriff der seriellen Sequenzialität *und* als Störfaktor oder Instrument der Arretierung im Fluss der seriellen Figureninszenierung erscheinen. Unsere Fallbeispiele versuchen eine historische Entwicklung nachzuzeichnen, sie ließen sich im Bezug auf weitere serielle Figuren ergänzen, verfeinern und komplizieren.

1939: Fu Manchu. Der Fernseher im Roman

1939 war Fu Manchu seit fast 30 Jahren damit beschäftigt, die Weltherrschaft zu erringen. In den Romanen Sax Rohmers, der mit dem chinesischen Meisterschurken weltberühmt geworden war, sah man ihn ein ums andere Mal gegen seinen Gegner Sir Nayland Smith triumphieren und dann doch verlieren.⁶ Im neunten Band der Serie, *The Drums of Fu Manchu*, wird als Erzähler der Journalist Bart Kerrigan etabliert. Kerrigan hat wie seine Vorgänger – die wechselnden Erzählerfiguren der Fu Manchu-Geschichten – die schwierige Aufgabe, den schnellen Fluss der Ereignisse zu dokumentieren. Mehr als frühere Erzähler kämpft Kerrigan aber auch mit dem Problem, die Serienvergangenheit, an der er selbst keinen Anteil hatte und mit der er auch nur vage vertraut ist, mit den aktuellen Entwicklungen der Diegese in Bezug zu setzen. Dazu kommt 1939 der prekäre Erzählumstand, dass nun die funktionale Ästhetik des Romans nicht nur durch literarische Vorgeschichten geprägt ist, sondern auch dadurch, dass 1932 mit *The Mask of Fu Manchu* ein Film erschien, der Fu Manchu und seine Welt ikonisch gefasst und emblematisch ausgestattet hatte. Diese Verfilmung mit Boris Karloff in der Titelrolle war nicht die erste Adaption der Figur und es sollte nicht die letzte bleiben. Aber für die serielle Entfaltung der Figur war sie sicher die folgenreichste.

Für die Fu Manchu-Romane der 1930er, und vor allem für *The Drums*, bedeutet diese extra-diegetische Vorgeschichte zunächst, dass die Motive der Sichtbarkeit und der Visualität akzentuiert werden wie nie zuvor. Serielle Kontinuität wird eher bildhaft denn narrativ erzeugt; eher insinuiert denn entfaltet: Zu Beginn von *The Drums* findet Kerrigan sich so einmal allein in Nayland Smiths Büro. Er betrachtet die zahlreichen Bilder und Fotografien von Smiths Weggefährten im Kampf gegen Fu Manchu, die dem Fan der Reihe bekannt sind, Kerrigan aber nichts oder nur wenig sagen. Der Erzähler weiß damit deutlich weniger als der implizite Leser der Geschichte, auch wenn der tatsächliche Leser ebenso uninformiert sein mag wie Kerrigan. Die serielle Vorgeschichte scheint hier in jedem Fall nur als schattenhafte Erinnerung auf, als Abfolge von Bildern, dessen Narrative sich allenfalls den Eingeweihten erschließen.

⁵ Vgl. hierzu: Lynn Spigel, *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago (University of Chicago Press) 1992.

⁶ Vgl. Ruth Mayer, «The greatest novelty of the age». Fu-Manchu, Chinatown, and the Global City, in: Vanessa Künnemann, Ruth Mayer (Hg.), *Chinatowns in a Transnational World. Myths and Realities of an Urban Phenomenon*, New York (Routledge) 2011, 116–134.

Kerrigan wendet sich schließlich von den Bildern ab und dem Fenster zu, das eine vermeintlich weniger instabile Präsenz eröffnet: «I stared out of the window across the embankment to where old Father Thames moved timelessly on».⁷

Für den initiierten Leser verweist die Themse immer auch auf Fu Manchus vergangene Aktivitäten in London, als er die Wasserwege für seine sinistren Zwecke nutzte. In den 1930ern hat der chinesische Meisterverbrecher die fließenden, aber wenigstens geografisch lokalisierbaren Routen jedoch hinter sich gelassen, er verlässt sich nun nicht länger auf chinesische Dschunken oder moderne Dampfschiffe wie zuvor. Im aktuellen Roman manifestiert er sich deshalb auch nicht im urbanen Raum vor dem Fenster, sondern er bedient sich ausgerechnet jener Repräsentationsform, von der sich Kerrigan eben frustriert abwendete. Er erscheint als Bild. Genauer: Er erscheint auf dem Bildschirm. (Abb. 1) In Smiths Arbeitszimmer findet sich auch ein futuristisches «radio set with a television equipment»,⁸ und Fu Manchu nutzt eben diesen Weg, um mit Kerrigan in Kontakt zu treten. Vom Bildschirm her macht er sich daran, durch eine hypnotisch erzeugte «series of extraordinary visions» die Vergangenheit und die Gegenwart gänzlich zu überblenden. Serialität erscheint hier nicht mehr als Abfolge distinkter Episoden wie zu Beginn der Szene, sondern als Special Effect: «The eyes regarding me from the screen, although the image was colourless, seemed, aided by memory, to become *green* ... Then they merged together and became one contemplative eye».⁹ Hier konvergieren die ikonische Visualität Fu Manchus und das serielle Gedächtnis des Erzählers und führen zu einer Totalisierung des medialen Effekts. In einer fantastischen Sequenz, die wie eine Allegorie auf die Macht des Fernsehens, seine Zuschauer in ferne Welten zu entführen, wirkt, eröffnet Fu Manchu in der Folge Kerrigan eine dystopische Projektion der Welt der Zukunft. Zunächst versucht Kerrigan sich noch selbst zu beruhigen: «this was not the *real* Dr. Fu Manchu but merely his image»,¹⁰ aber er hätte wissen müssen, dass bei einer seriellen Figur <reality> und <image> eins sind. Die <wahre> Existenz der seriellen Figur ankert schließlich nicht in der Diegese einer einzelnen Erzählung, sondern wird durch die Kumulation der Inszenierungen immer wieder neu erzeugt. Die Szene endet mit Kerrigan auf dem Boden des Zimmers, in einem Zustand hilfloser Lähmung – wie die Parodie eines von Bildern überfluteten, handlungsunfähigen Fernsehzuschauers, «myself already in a state of living death».¹¹

Der Roman von 1939 nimmt hier in doppelter Hinsicht die Herausforderung des Mediums Film auf und begegnet ihr, indem er die audiovisuellen Medien in der literarischen Aneignung perfektioniert. Das Fernsehen als Medium der Übertragung und der Kommunikation, so wie es hier inszeniert wird,



Abb. 1 Fu Manchu (Glen Gordon) auf dem Fernseher, Videostill aus dem Vorspann zur Fernsehserie *The Adventures of Fu Manchu*, Regie: Franklin Adreon, William Witney. USA 1956 (13 Folgen)

⁷ Sax Rohmer, *The Drums of Fu Manchu*, New York (Zebra Books) 1985, 125, (1939).

⁸ Ebd., 125.

⁹ Ebd., 128.

¹⁰ Ebd., 127.

¹¹ Ebd., 133.



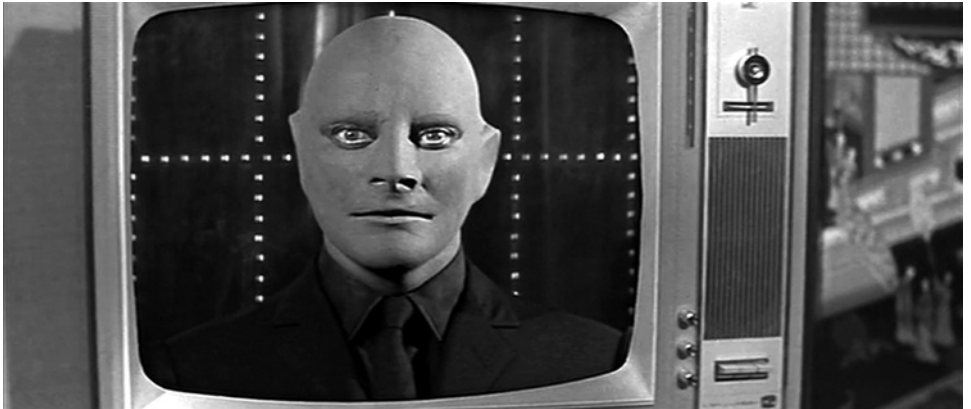
Abb. 2 Die Armbandkamera, Videostill aus der Filmserie *Drums of Fu Manchu*, Regie: William Witney, John English, USA 1940 (15 Folgen)

Abb. 3 Fu Manchu und seine Tochter schauen fern, Videostill aus *Drums of Fu Manchu*, Henry Brandon als Fu Manchu

sticht das Medium des Films aus und weist gleichzeitig auf die Grenzen der audiovisuellen Imagination. Auf dem literarischen Fernsehbildschirm kann Fu Manchu zur absoluten Präsenz werden, zeit- und ortlos und eben in dieser Totalität seriell – replizierbar, übertragbar, modular. Drei Jahre zuvor, in *President Fu Manchu*, hatte Rohmer noch den Versuch des Meisterverbrechers beschrieben, die amerikanische politische Ordnung für seine Zwecke zu unterlaufen. Dort wird das Äußerste im letzten Moment dadurch verhindert, dass ein Gegner der Verschwörer eine Radiostation entert und über den Rundfunk die Massen adressiert und informiert. 1939 hat Fu Manchu begriffen, dass Weltherrschaft Medienherrschaft voraussetzt und dass das Medium der Zukunft nicht das Radio ist und auch nicht der Film, sondern ein neues Medium der sofortigen televisuellen Bewegtbilder. (Abb. 2 und 3) Ein Jahr später, im höchst erfolgreichen Film *Serial Drums of Fu Manchu* (1940, 15 Folgen), ist es bezeichnenderweise gerade das Motiv des Fernsehens, das die mediale Adaption vom Roman zum Film überlebt (ansonsten hat das Serial wenig mit der Romanhandlung zu tun): Fu Manchu hat nun seine Gefolgsleute routinemäßig mit armbanduhrgroßen Kameras ausgerüstet, die Bilder gleichermaßen aufnehmen und übertragen, und er erscheint regelmäßig vor und auf dem Bildschirm, um seine unheimliche Omnipräsenz zu demonstrieren. Die Weltherrschaft ist dabei mehr als je zuvor zum Selbstzweck geworden, zum Spektakel der seriell verschraubten Selbstbetrachtung und Selbstinszenierung.

1965: *Fantômas*. Der Fernseher im Film

Fantômas se déchaîne ist der zweite Film in der populären Filmreihe der 1960er Jahre um den Meisterverbrecher mit der Maske aus Frankreich. Diese Reihe rekurriert ihrerseits auf die Erfolgsromane, die die Autoren Pierre Souvestre und Marcel Allain in industriell anmutender Serienproduktion von 1911 bis 1913 auf den Markt brachten (32 *Fantômas*-Romane mit über 12.000 Druckseiten in drei Jahren) und die dann von 1926 bis 1963 fortgeführt wurden. Die



Filmreihe bezieht sich wesentlich auf zahlreiche frühere Verfilmungen des Plots (angefangen mit einer legendären Stummfilmserie von 1913/14).¹² Auch in diesem Film hat der titelgebende Held einen seiner effektvollsten Auftritte auf dem Fernsehbildschirm. Sein Gegner Inspektor Juve, der durch Louis de Funès zum komischen Helden wurde, wird gerade im Fernsehstudio interviewt, als Fantômas den Bildschirm entert und sich das Medium zu eigen macht, indem er ihm eine Spur Farbe verleiht. Seine unbewegt-unheimliche Gesichtsmaske ist nicht grünlichblau, wie sonst in der Reihe, aber sie schimmert trotz Schwarzweiß-Bild immerhin grünlichgrau, die Augen hinter der Maske changieren ins Rötliche. (Abb. 4) Die ikonischen Züge der seriellen Figur erweisen sich hier, noch eklatanter als zuvor bei Fu Manchu, als hypervisuell oder hyper-medial. Denn bei *Fantômas se déchaine* fungiert der Fernsehauftritt der titelgebenden Figur ganz offensichtlich als Signal der Medienkonkurrenz, als Verweis auf die dem Fernsehen überlegenen Special Effects des Farbfilms. Die Szene wird aus der Perspektive der diegetischen Zuschauer gezeigt: vor dem Bildschirm befinden sich der Journalist Fandor, Fantômas' einziger wirklich ernstzunehmender Gegenspieler in dieser Variante der Geschichte, und dessen Freundin Hélène. (Abb. 5) Letztere greift sofort zum Fotoapparat, um Fantômas' Auftritt zu dokumentieren. Auch hier besteht die unheimliche Dimension der Szene zunächst in der medialen Grenzüberschreitung – das Fernsehbild dringt direkt in die Wirklichkeit der Zuschauer ein. Hélène ruft «Fantômas», als das Gesicht erscheint, und der Schurke antwortet: «Oui, c'est bien moi. Fantômas.» Aber Fantômas versucht danach keinen direkten Einfluss über seine Zuschauer zu gewinnen, wie Fu Manchu das in den 1930er Jahren noch anstrebte. Hier geht es um eine andere Dimension des Televisuellen, die allerdings mit der seriellen Dynamik ebenfalls eng verknüpft ist.

Zum einen verweist die Szene zurück auf den vorhergehenden ersten Film der Reihe, *Fantômas*, in dem die Figur eingeführt und in ihrem Streben nach Weltherrschaft aufgehalten worden war. Der Kampf geht weiter, so lernen wir zu Beginn des Sequels, und er hat sich auf eine andere Ebene verlagert. Jason

Abb. 4 Fantômas (Jean Marais) auf dem Fernseher, Videostill aus *Fantômas se déchaine*, Regie: André Hunebelle, F 1965

¹² Vgl. Robin Walz, Serial Killing. Fantômas, Feuillade, and the Mass-Culture Genealogy of Surrealism, in: *Velvet Light Trap* 37 (1996), 51–57; Tom Gunning, A Tale of Two Prologues. Actors and Roles, Detectives and Disguises in Fantômas, Film and Novel, in: *Velvet Light Trap* 37 (1996), 30–36; Thomas Brandlmeier, *Fantômas. Beiträge zur Panik des 20. Jahrhunderts*, Berlin (Verbrecher Verlag) 2007; Ruth Mayer, Die Logik der Serie. Fu Manchu, Fantômas und die serielle Produktion ideologischen Wissens, in: *POP. Kultur und Kritik* 1/1 (2012, im Erscheinen).



Abb. 5 Hélène (Mylène Demongeot) fotografiert den Bildschirm, Videostill aus *Fantômas se déchaîne*

Dittmer nannte das Prinzip der Retardierung, das die Narration von Konflikten um serielle Superhelden und Erzschurken in der Populärkultur bestimmt, «the tyranny of the serial»:¹³ Damit die Geschichte im seriellen Fluss bleibt, darf der Konflikt weder völlig eskalieren noch zugunsten einer Seite gelöst werden – er muss in der Schwebelage bleiben. Fantômas' im Grunde einziges Statement auf dem Bildschirm markiert dieses Dilemma einer aufgeschobenen Auflösung: «Encore un peu de patience. Je vais être bientôt le maître du monde».

Mehr noch als Fu Manchu war Fantômas von Beginn an eine Figur der Destruktion und der Disruption – die frühen Erzählungen führten ihn als völlig selbstbezüglich nihilistischen Effekt ein: als Emblem der Medienmoderne.¹⁴ Der Film von 1965 spielt mit derselben Einsicht, aber diese hat ihre verstörende Wirkung verloren – nicht von ungefähr endet die Szene mit Lachen, dem Triumphlachen des maskierten Schurken, aber auch dem Lachen der diegetischen (und extradiegetischen) Zuschauer über die groteske Situation im Fernsehstudio, wenn es wieder eingeblendet wird: der pompöse Inspektor windet sich nun hilflos in Fesseln. Fantômas' eigentliche Funktion scheint mithin in der Unterbrechung des *flow* der Nachrichtensendung mit ihren vorhersehbaren Floskeln und selbstgefälligen Auftritten zu bestehen. Mit dem Zusammenbruch der regulären Fernsehübertragung kommt die Handlung des Films ja erst in Gang. Den besten Kommentar zur Szene liefert vermutlich die kurze Serie an Pausennachrichten, die zu sehen sind, nachdem Fantômas' Gesicht aus- und bevor die Studioszenenerie wieder eingeblendet wird: «Nous nous excusons de cette interruption de l'image indépendante de notre volonté»./«Interlude»/«Dans quelques instants la suite de notre programme». Das, so könnte man sagen, ist Fantômas' eigentliche Botschaft und darüber hinaus das Programm der seriellen Figur.

Der gesamte Auftritt steht unter dem Vorzeichen der Pause, des «Interlude» oder Zwischenspiels, des schillernd Einzigartigen im grauen Einerlei des Fernsehprogramms. Hier wird nicht länger das Medium als universeller Gleichschaltungsapparat entworfen wie in der von Fu Manchu projizierten «series of

¹³ Jason Dittmer, *Retconning America. Captain America in the Wake of World War II and the McCarthy Hearings*, in: Terrence R. Wandtke (Hg.), *The Amazing Transforming Superhero! Essays on the Revision of Characters in Comic Books, Film and Television*, Jefferson (McFarland) 2007, 35–51, hier 37. Generell geht Dittmer in seiner Auseinandersetzung mit der Dynamik des Seriellen von monomedial angelegten Strukturen aus und versteht Serialität ausschließlich als lineare Sequenzialität. In der Folge unterschätzt er deshalb auch das politisch disruptive und subversive Potenzial serieller Narration.

¹⁴ Vgl. hierzu Gunning, *A Tale of Two Prologues*; Mayer, *Die Logik der Serie*.

global visions», denn hier ist der Übergang zur Mediatisierung der Welt bereits vollzogen. 1965 ist Fantômas das reine Bild, bei ihm fragt schon lange keiner mehr nach der Realität hinter der Maske. Hélène greift zu ihrer Kamera, um das Erscheinen des Phantoms auf dem Bildschirm zu dokumentieren. Aber wo sich die Geistererscheinung im traditionellen Verständnis gegen die mediale Aufzeichnung sperrt, lässt sich dieses Phantombild problemlos festhalten. Das Gespenst ist nie ganz da («weder Substanz, noch Essenz, noch Existenz, [es ist] niemals als solches präsent»¹⁵), die serielle Figur dagegen ist pure Präsenz, gerade weil sie sich seriell entfaltet. Ihr Flackern gleicht nicht der unheimlichen Transparenz und Zeitlosigkeit des Gespensts, sondern der unmittelbaren Zugänglichkeit des Fernsehbildes in seiner Flachheit und Ortlosigkeit.

1989: Batman. Der Fernseher im Netzwerk der Medien

Im Vergleich zu Fu Manchu und Fantômas – die mittlerweile von der Bildfläche so gut wie verschwunden sind – hat Batman nichts von seiner legendären Energie, Popularität und vor allem Sichtbarkeit eingebüßt. Dieser Umstand hat sicherlich mit der spezifischen medialen Geschichte dieser Figur zu tun: Sehr viel deutlicher als frühere serielle Figuren verortet Batman sich in einem fortgeschrittenen Stadium der vernetzten Mediatisierung. Die Figur betrat die kulturelle Szene 1939 – genau in dem medialen Moment als Fu Manchu, bereits etwas in die Jahre gekommen, das Fernsehen entdeckte, um den Roman zu retten. Im Gegensatz zu vielen anderen klassischen seriellen Figuren aber hat Batman keine literarische Vorgeschichte; er wurde in die Welt der Comics geboren und expandierte von dort in die Sphären des Animationsfilms und in die amerikanische Farbfernsehwelt der späten 1960er Jahre. Die Verteidigung der Literatur war somit nie Teil seiner Agenda, und auch wenn Batman in seinen späteren Jahren ein Faible für die Farbe Schwarz entwickeln sollte, fehlte es ihm – im Gegensatz zum zunächst schwarzweißen Fantômas – nie an Farbe; seine Ikonizität war von Anfang an völlig und originär visuell. Der Held von Gotham City ist deshalb den seriellen Schurken seiner Vorgängergeneration nicht nur moralisch, sondern vor allem auch medial überlegen. Die Phalanx von speziell auf ihn zugeschnittenen Gegnern, die sich ihm entgegenstellen, kann in vieler Hinsicht als gleichsam stellvertretend für die Meisterschurken der Vergangenheit begriffen werden. Die futuristischen televisuellen Taktiken eines Fu Manchu oder eines Fantômas aber sehen gegenüber Batmans Bildgewalt und Strahlkraft im zunehmend dezentral organisierten Netz der neueren Medien wortwörtlich alt aus.

Das wird nirgendwo deutlicher als in Tim Burtons Kino-Blockbuster *Batman* von 1989, einem Film, der den 50. Geburtstag seiner Titelfigur feierte, indem er sie folgenswer als serielle Figur kennzeichnet und damit in ein neues mediales Zeitalter – das unsere – katapultiert. Die Figur Batman generiert sich, wie andere serielle Figuren auch, aus oft prekären Verhandlungen zwischen Kontinuität und Diskontinuität, aus einem thematisch, aber auch medial

¹⁵ Jacques Derrida, Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2005, 20.



Abb. 6 Die Pressekonferenz des Bürgermeisters auf Bruce Waynes Monitoren, Videostill aus *Batman*, Regie: Tim Burton, GB/USA 1989

markierten Spiel mit den Prinzipien der Wiederholung und der Variation, der Ähnlichkeit und der Differenz. Burtons Film präsentiert sich vor dem Hintergrund der vielen Iterationen der Figur – vom heroischen (und dann ironisch-kitschigen) Strumpfhosen-Superhelden der Comics und des Fernsehens zum zwielichtigen dunklen Ritter der mit ihm (und durch den Comic-Autor Frank Miller) <gereiften> Graphic Novel. Für den Film spielt diese unruhige Vorgeschichte eine wichtige Rolle. Es geht hier ähnlich wie in den zuvor betrachteten Narrativen um Fu Manchu und Fantômas zum einen darum, das Seriene Gedächtnis für die Figur auf den neuesten Stand zu bringen.¹⁶ Zum anderen zielt Burtons *Batman* auf die Bilanzierung einer aktuellen Medienumbruchsituation, um die Figur zukunftssicher zu machen. Und für beide Zwecke wird ein weiteres Mal der Fernseher emblematisch.

In einer Schlüsselszene des Films sehen wir so, wie Batmans Erzfeind Joker eine Pressekonferenz des Bürgermeisters von Gotham City unterbricht, indem er die Fernsehübertragung kapert und sich direkt an die Bevölkerung wendet. (Abb. 6–8) Vier Monitore im Kontrollraum des Fernsehsenders zeigen, wie die Kontrolle über das Bildmedium verloren geht: Der Joker, der sich hier zum ersten Mal ohne sein grelles Makeup zeigt, schiebt das Bild der beiden rechten Monitore einfach mit der Hand zur Seite, um sich Raum zu schaffen. Auf den linken Bildschirmen wenden sich der konsternierte Bürgermeister und seine Entourage dem Joker – also den rechten Monitoren – zu und lauschen seiner Botschaft. Wie im Falle von Fantômas kommt es so durch die <Bild-Störung> des Jokers zu einer Unterbrechung, einer Disruption, die eine mediale Grenz überschreitung in Szene setzt. Die Fernstechnik erlaubt die kommunikative Interaktion zwischen räumlich getrennten Personen – der Bürgermeister und Joker sprechen sich auch direkt an; doch darüber hinaus gestatten das physische Arrangement der Fernsehmonitore und die Gestik des Jokers eine andere Art

¹⁶ Vgl. hierzu: Lynn Spigel, Henry Jenkins, *Same Bat Channel, Different Bat Times: Mass Culture and Popular Memory*, in: Roberta E. Pearson, William Uricchio (Hg.), *The Many Lives of Batman: Critical Approaches to a Superhero and His Media*, London (Routledge) 1991, 117–149; Will Brooker, 1986–1997: *Fandom and Authorship*, in: ders., *Batman Unmasked: Analyzing a Cultural Icon*, London (Continuum) 2000, 249–307.

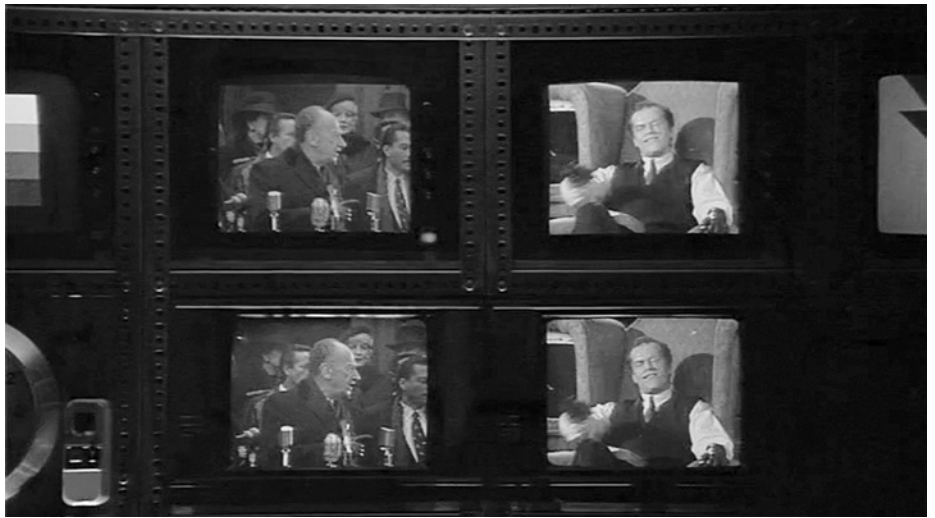


Abb. 7 Joker (Jack Nicholson) konfrontiert den Bürgermeister, Videostill aus *Batman*

von Interaktion, die sich materiell zwischen den Bildschirmen positioniert und den Bildern selbst eine geradezu physische Wirkungsmacht – und ein spürbares Gewicht – verleiht, so dass sie den apparativen Rahmen des Fernsehers in seiner Funktion als Vermittlungstechnik sprengen oder doch zumindest ad absurdum führen. Dabei geht es bezeichnenderweise nicht so sehr um ein unheimliches Eindringen des Fernsehbildes in die Wirklichkeit, wie es bei Fu Manchu manifest und bei Fantômas latent zum Ausdruck kam: Die postmoderne Realität von 1989 ist von virtuellen Bildern bereits viel zu sehr durchdrungen und gesättigt, als dass diese Dimension des <unheimlichen> Fernsehbildes hier noch eine maßgebliche Rolle spielen könnte. Burtons *Batman* adressiert vielmehr den rekursiven *re-entry* der inzwischen hyperrealen Macht der Bilder – durch die Manipulationen des Jokers werden die Bilder materiell handhabbar und in der Folge sichtbar *als Bilder*. Die vorgeführten inner- und interpiktorialen Beziehungen weisen hier somit nicht auf die konstruierte Gestalt der Wirklichkeit – das wäre die banale Lesart der Szene –, sondern stellen eher die robuste Materialität des Bildes als Element – mehr noch: als Akteur – in einer <flachen Ontologie> aus Menschen, Medien, technischen und organischen Dingen aus.¹⁷

Die Filmszene schaltet zu Episoden des urbanen Alltags. Wir sehen Menschen bei der Arbeit, Menschen in einer Kneipe: Menschen, für die Fernsehapparate unbeachtete Ausstattungsstücke darstellen – bis der Joker das Geld ins Spiel bringt, mit dem er Gotham korrumpieren will. Von diesem Moment an hat er die Aufmerksamkeit der diegetischen Zuschauer, und von da an sehen wir nur noch einen einzigen Bildschirm, von dem aus der Joker Batman herausfordert: «Can you hear me? Just the two of us, *mano y mano*. I have taken off my makeup; let's see if *you* can take off yours». Zu diesem Zeitpunkt sollte nun hinlänglich deutlich geworden sein, dass sich unter der Maske des Jokers lediglich eine weitere Maske verbirgt – wie Fu Manchu und Fantômas existiert

¹⁷ Batman – im Gegensatz etwa zu Superman, der auf Basis von übernatürlichen Kräften operiert – bezieht seine Wirkungsmacht aus einem Netzwerk von technischen Geräten, die im Sinne von Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie als «Mediatoren» agieren (anstelle bloße «Zwischenglieder» darzustellen). Vgl. Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, Cambridge, Massachusetts (Harvard) 1993, 78. Der Begriff der «flachen Ontologie» («flat ontology») stammt von Manuel DeLanda; vgl. DeLanda, *Intensive Science and Virtual Philosophy*, London (Continuum) 2002, 58.



Abb. 8 Joker usurpiert den Bildschirm, Videostill aus *Batman*

auch dieser serielle Meisterverbrecher ausschließlich als Disfiguration. Und natürlich spiegelt sich dieses prekäre Arrangement in der Gestalt von Batman selbst, der mit seinem Alter Ego Bruce Wayne ebenfalls als Teil des Spiegelkabinetts der Identitäten und Personae verstanden werden muss, das der Film von 1989 und die plurimedialen seriellen Inszenierung des Batman-Narrativs insgesamt vorführen.

Bruce Wayne/Batman verfolgt die Ansprache seines Gegners bezeichnenderweise nicht auf einem einfachen Fernsehapparat, sondern auf einem hochkomplexen Multimedia-System mit mehreren Bildschirmen unterschiedlicher Größe. Seine mediale Überlegenheit wird nicht nur durch die Zahl der Bildschirme, sondern auch durch die Multifunktionalität der Konsole demonstriert, die den televisuellen Empfang mit Bewegtbild-Produktion, Supervision, Speicherung und Datenverarbeitung kombiniert. Dieser Apparat verweist emblematisch auf die Dynamik der Medienkonvergenz, deren Gestaltungsmacht in wirkungsvoller Schlichtheit vor Augen geführt wird: Nach der Kriegserklärung seines Gegners drückt Bruce Wayne einen Knopf auf seinem Schaltbrett. Sofort gefriert das Bild des grinsenden Jokers auf allen Monitoren. Die Möglichkeit, selbst eine effektive Sendepause zu generieren, die erst der Videorekorder dem Zuschauer bietet, dient hier als eine einfache Antwort auf die Programmunterbrechung des Jokers. Fantômas' ephemerer Auftritt musste noch durch den Fotoapparat dokumentiert werden, hier nun wird das Videosignal durch einen Knopfdruck in ein Standbild transformiert – und im selben Zuge werden etablierte mediale Differenzen verwischt und das Potenzial der Medienkonvergenz präsentistisch-futuristisch in Szene gesetzt.

Das Standbild löst nun seinerseits eine Flut anderer – und diegetisch andersartiger – Bilder im Film aus: die Erinnerungsbilder, die den Mord an Waynes Eltern und die Vorgeschichte der seriellen Figur biografisch und medial

gleichermaßen erschließen oder überhaupt erst generieren. Die Erinnerungs- und Flashback-Sequenz wird durch Zeitausschnitte (als Repräsentanten einer <älteren> Ordnung von serieller Zeitlichkeit, die hier in die Ordnung der <neuen> Medien eingespeist werden) eingeleitet und dann in filmästhetisch bewährter Manier und mittels des konventionellen Repertoires der Vermittlung filmischer Erinnerung (Close-up auf das Gesicht des Erinnernden, Verzerrung von Kameraperspektive, Ton und Bildgeschwindigkeit, veränderte Farbgebung) erzählt. In gewisser Weise wird in diesem Rekurs die Bildmacht des Jokers ein weiteres Mal in Frage gestellt: Batman übernimmt die Kontrolle über seine Geschichte (und die Geschichte des Films) – die Szene nimmt Batmans Re-Adjustierung der moralischen und medialen Ordnung am Ende des Films vorweg.

In allen drei Fallbeispielen figuriert das Fernsehen als invasive Gewalt und disruptiver Faktor. Damit wird Fernsehen hier eben nicht nur als serielles Medium inszeniert, sondern immer auch als retardierendes Moment, als Störfunktion. Diese Tendenz hat sicherlich einiges mit der selbstreflexiven Struktur der ausgewählten Szenen zu tun, die allesamt den Erzählfluss aufhalten, um Vorgeschichten zu klären, zentrale Figurenkonstellationen oder die serielle Gegenwart im Bezug auf anstehende Entwicklungen zu verorten; kurz, das Seriengedächtnis neu zu organisieren. Es ist interessant zu sehen, dass der Fernseher und das Fernsehen (als Apparat und Medium) immer wieder besonders geeignet erscheinen, Verfahren der seriellen Erinnerung und Techniken des seriellen Vergessens zu kanalisieren und die Strukturen des Erinnerns und Vergessens emblematisch auszudrücken. Die Attraktivität von Fernsehen und Fernseher für serielle Erzählungen mag aber darüber hinaus auch mit der Beschaffenheit der seriellen Figur zu tun haben, mit eben jener Gratwanderung zwischen medialer Selbstvergessenheit und medialer Verfügbarkeit, die wir eingangs unter Bezug auf Engells Chronologie der fernsehseriellen Gedächtnispolitik ansprachen. In den Erzählungen um serielle Figuren interessiert der Fernseher als Apparat, als materielle Präsenz und als Präsenzmedium, als Instrument des Aufhaltens und Anhaltens von Serialität, das aber in den Fluss des Seriellen seinerseits eingeschrieben ist (sowohl diegetisch als auch extradiegetisch). Davon ausgehend markiert dieses Medium als Emblem innerhalb des plurimedialen Universums der seriellen Figur zunehmend auch die Einsicht, dass sich die Gesten der Medienkonkurrenz erübrigen und eine wie auch immer geartete Reaktion auf die Dynamik der Medienkonvergenz angezeigt ist. Burtons *Batman* stellt sich dieser Einsicht, aber es scheint fast so, als wolle der Film seine Implikationen nicht zu Ende denken. Im Rekurs auf etablierte Techniken der filmischen Diegese versucht er Kontrolle für und über die serielle Figur zurückzugewinnen. Diese reklamierende Wendung wirkt auf uns heute, über 20 Jahre nach Erscheinen des Films, wie eine Geste der nostalgischen Abschottung.

Vor dem Hintergrund der anhaltenden radikalen Neuverhandlung von Medienvielfalt und medialer Interaktion in den letzten Jahrzehnten sowie im

Kontext sich verändernder Produktions- und Rezeptionskonzepte und sich herausbildender transmedialer Erzählformate in der Ära der Digitalisierung (die mit plurimedialen Verfahren, wie wir sie beschrieben haben, einiges gemein haben, aber nicht mehr identisch sind) muss die serielle Figur als wesentlicher Motor der populärkulturellen Narration im 20. Jahrhundert grundlegend neu geschrieben werden, um für das 21. Jahrhundert noch zu taugen. Die meisten seriellen Figuren der Vergangenheit, so unsere Prognose, werden diesen Umbruch nicht überleben. Fu Manchu und Fantômas dürften sich als exemplarische Figurationen des 20. Jahrhunderts (vielleicht sogar: des langen 19. Jahrhunderts) erweisen. Andere, wie vielleicht Batman, mögen fortbestehen, aber mit dem diegetischen Rekurs auf die Vergangenheit ist ihre Zukunft nicht länger zu sichern. Doch das ist der Beginn einer anderen Geschichte mit ihren eigenen seriellen Wucherungen und Varianten.
