media/rep/
Repositorium für die Medienwissenschaft

zfm

Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.)

Zeitschrift für Medienwissenschaft. Heft 7: Serie

2012

https://doi.org/10.25969/mediarep/2710

Veröffentlichungsversion / published version
Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.): *Zeitschrift für Medienwissenschaft. Heft 7: Serie*, Jg. 7 (2012), Nr. 2. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/2710.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Zusammenfassung
Serielle Produktion, Strukturen und Ästhetiken der Serialität und serienförmige Zeit- und Verhaltensordnungen sind ein ausgezeichnetes Signum der Moderne. Sie sind eng verbunden mit den zyklischen Bewegungen der Maschinen und der damit einhergehenden serialisierten industriellen Produktion. Zugleich mit den seriellen Produktionsverfahren entstanden im 19. Jahrhundert serielle mediale Formen wie in Serien veröffentlichte Romane, Comics, Zeitschriften. Wie sehr sich die Serien der Produktion und die medialen Serien gegenseitig steigern, zeigt sich genau zu jenem Zeitpunkt, an dem Medien zu Massenmedien werden. Daher ist es nicht erstaunlich, dass das Prinzip der Serie sowohl in den Wissenschaften, Künsten und schließlich in der philosophischen Reflexion Einzug hielt.

Schwerpunktredaktion: Benjamin Beil, Lorenz Engell, Jens Schröter, Herbert Schwaab, Daniela Wentz

Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.)

Zeitschrift für Medienwissenschaft 7
Die Serie

184 Seiten, Broschur
ISBN 978-3-03734-230-5
ISSN 1869-1722

Zürich 2012

diaphanes eTexT
www.diaphanes.net

zfm

2/2012

GESELLSCHAFT FÜR MEDIENWISSENSCHAFT (HG.)

zfm

ZEITSCHRIFT FÜR MEDIENWISSENSCHAFT

7

DIE SERIE

DIAPHANES

EDITORIAL

Die *Zeitschrift für Medienwissenschaft* widmet sich der Breite und Vielfalt medienwissenschaftlicher Forschung. Sie möchte damit der besonderen Situation der Medienwissenschaft gerecht werden, die zwar in regem Austausch mit den tradierten Disziplinen steht, ihre Gegenstände und Fragestellungen jedoch oft abseits zentraler Paradigmen von den Rändern her entwickelt. Diese eigentümliche und produktive Art der Forschungstätigkeit möchte die *Zeitschrift für Medienwissenschaft* in ihren besonders innovativen Bereichen abbilden und ihr ein Forum für methodische, systematische und historische Diskussionen geben.

Jedes Heft besitzt daher ein SCHWERPUNKTTHEMA, das es erlaubt, disziplinäre Querverbindungen herzustellen, Anschlüsse zur internationalen Forschung zu suchen sowie verschiedene Ansätze zu bündeln, zu kontrastieren oder zur Diskussion zu stellen. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei Themen im Stadium ihrer Konstituierung und Etablierung. Damit sollen künftige Forschungsfragen der Medienwissenschaft freigelegt, emergierende Problemfelder umrissen sowie technische und ästhetische Entwicklungen auf ihre theoretischen und epistemologischen Fragen hin untersucht werden.

Die BILDSTRECKE stellt in jedem Heft eine von KünstlerInnen aufbereitete Bildersammlung vor. Der Status der Bildstrecke ist damit nicht der einer Illustration, sondern der eines eigenständigen Beitrags, in dem über Gebrauch, Ort und Struktur visueller Archive nachgedacht und geforscht wird. Mit dem Risiko des Widerspruchs, der Affirmation oder der Ungleichzeitigkeit zu den Aufsätzen geben die LABORGESPRÄCHE Einblicke in Laboratorien, in denen neue Wissensformen, Techniken und Wahrnehmungswelten verhandelt werden. Unter EXTRA erscheinen Aufsätze von aktueller medienwissenschaftlicher Relevanz, die nicht auf das Schwerpunktthema bezogen sind. DEBATTE bietet Platz für theoretische und/oder politische Stellungnahmen; WERKZEUGE reflektiert die Tools und Apps, die an unserem Forschen und Lehren mitschreiben. Die BESPRECHUNGEN schließlich behandeln in Sammelrezensionen aktuelle thematische Publikationen, in Einzelfällen auch wichtige Tagungen und Ereignisse.

Die *Zeitschrift für Medienwissenschaft* erscheint halbjährlich und wird von der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) herausgegeben. Auf *www.zfmedienwissenschaft.de* finden sich sowohl ein Link zu Texten, die im Open Access zugänglich sind, als auch zusätzliche Buchrezensionen und Tagungsbesprechungen.

Es gibt drei Möglichkeiten der Beteiligung an der ZfM: (1) die Entwicklung und redaktionelle Betreuung des Schwerpunktthemas einer Ausgabe, (2) die Einreichung von Artikeln für die Print-Ausgabe oder (3) von Rezensionen und Tagungsberichten für die Online-Ausgabe. Auf unserer Webseite finden Sie Richtlinien für die Einreichung von Schwerpunktthemen, Artikeln und Besprechungen.

ULRIKE BERGERMANN, OLIVER FAHLE, UTE HOLL, ANDREAS JAHN-SUDMANN,
PETRA LÖFFLER, KATHRIN PETERS, CLAUS PIAS, MARKUS STAUFF

INHALT

Editorial

DIE SERIE

10 BENJAMIN BEIL / LORENZ ENGELL / JENS SCHRÖTER / HERBERT SCHWAAB / DANIELA WENTZ
Die Serie Einleitung in den Schwerpunkt

19 ALEX CSISZAR
Serialität und die Suche nach Ordnung Der wissenschaftliche Druck und seine Probleme während des späten 19. Jahrhunderts

47 SVEN GRAMPP
Der Film zur Serie Andy Warhols «Sleep» ferngesehen

57 JULIA KURSELL
«Presque une image materielle» Die serielle Musik von Jean Barraqué

70 CHRISTINE BLÄTTLER
Serial Sixties auf Französisch Zur Ambivalenz der Serie

80 JENS RUCHATZ
Sisyphos sieht fern oder Was waren Episodenserien?

90 SHANE DENSON / RUTH MAYER
Bildstörung Serielle Figuren und der Fernseher

BILDSTRECKE

104 HELMUT VÖLTER
Masanao Abes Wolkenfotografien

EXTRA

115 ROSALIND C. MORRIS
Thesen zur Neuen Öffentlichkeit

LABORGESPRÄCHE

133 ENNO POPPE im Gespräch mit JULIA KURSELL und ARMIN SCHÄFER
Der Ort des Ausprobierens verschiebt sich ständig

143 STEFANIE SCHULTE STRATHAUS im Gespräch mit UTE HOLL
Persephone und Sisyphos im Archiv

WERKZEUGE

152 MARTIN WARNKE
Betriebssysteme der Wissenschaft

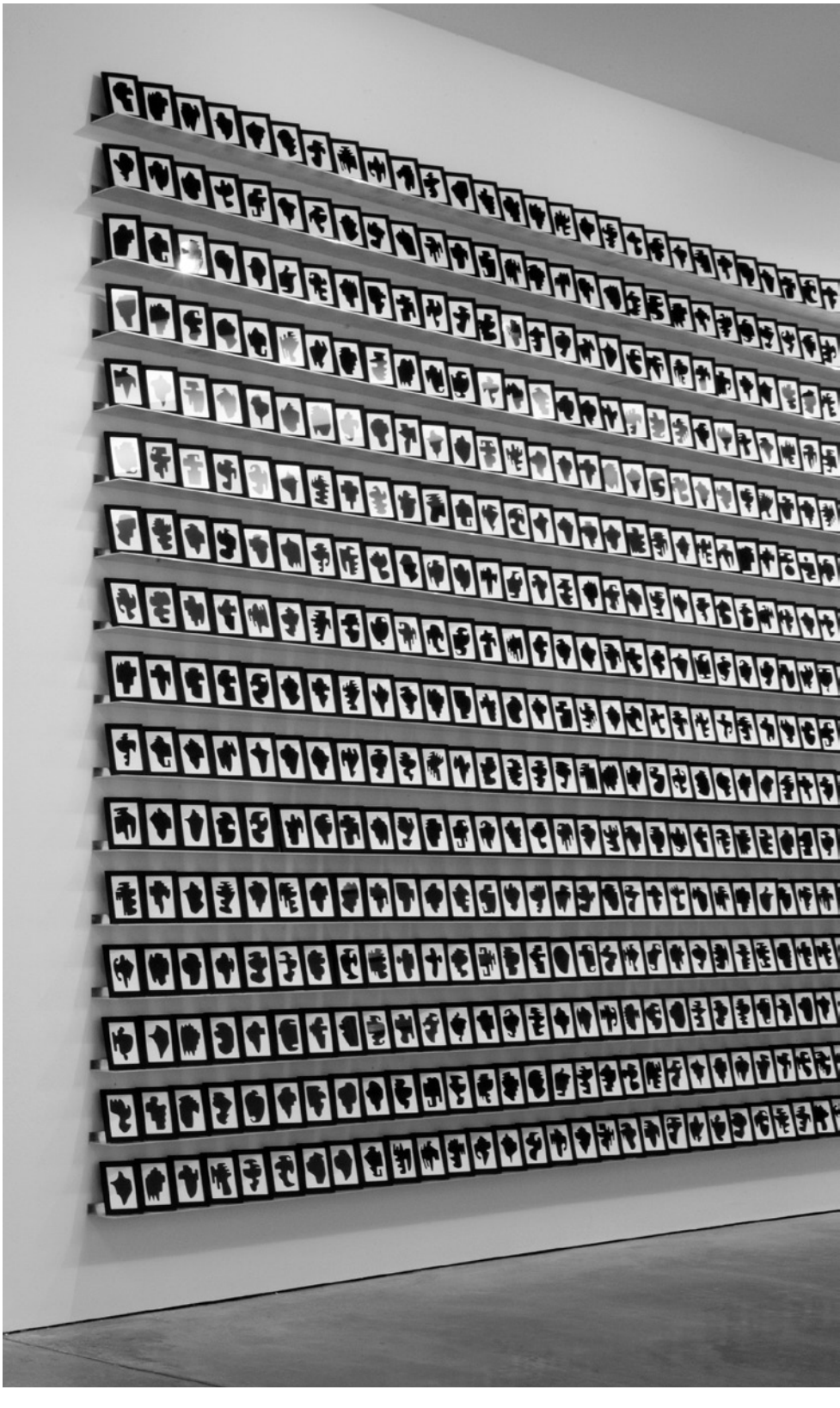
157 MARIUS BÖTTCHER / MARTIN SCHLESINGER
Die mittlere Reichweite zwischen Papierkorb und Archiv

BESPRECHUNGEN

166 LUKAS ENGELMANN, MARIETTA KESTING KATRIN KÖPPERT und ANNE-JULIA SCHOEN
Visuelle Kultur und Theorien des Bildes. Eine Rezensionsdiskussion

172 ROBERT SIMANOWSKI
Critical Web 2.0 Studies und die Botschaft der neuen Medien

178 AUTORINNEN
181 BILDNACHWEISE
182 IMPRESSUM



Allan McCollum, *The Shapes Project (2005–): Monoprints*, 2005/06.
Laserdrucke, je 15 × 11 cm, signiert und nummeriert, Metall, Installationsansicht Galerie Thomas Schulte Berlin, 2007

DIE SERIE

DIE SERIE

Einleitung in den Schwerpunkt

Serielle Produktion, Strukturen und Ästhetiken der Serialität und serienförmige Zeit- und Verhaltensordnungen sind ein ausgezeichnetes Signum der Moderne. Sie sind eng verbunden mit den zyklischen Bewegungen der Maschinen und der damit einhergehenden serialisierten industriellen Produktion. Zu der mit der «industriellen Revolution» heraufziehenden «neue[n] Generation von Zeichen und Gegenständen» bemerkte Jean Baudrillard: «Ihre Voraussetzung ist die Serie, das heißt die Möglichkeit, zwei oder *n* identische Objekte zu produzieren».[1] Zugleich mit den seriellen Produktionsverfahren entstanden im 19. Jahrhundert serielle mediale Formen wie in Serien veröffentlichte Romane, Comics, Zeitschriften.[2] Wie sehr sich die Serien der Produktion und die medialen Serien gegenseitig steigern, zeigt sich am Auftauchen der medialen Serien zu genau jenem Zeitpunkt, an dem Medien zu Massenmedien werden; nirgendwo aber so deutlich wie am Beispiel der seriellen Fotografie, der Chronofotografie, die die Analyse von Bewegungsabläufen erlaubte und so wiederum in Form der *time and motion studies* zur Optimierung der seriellen Produktion beitrug.[3] Daher ist es nicht erstaunlich, dass das Prinzip der Serie sowohl in den Wissenschaften, Künsten und schließlich in der philosophischen Reflexion Einzug hielt.

Die Naturwissenschaften benötigen in der Regel die Wiederholung eines experimentellen Ergebnisses, um dessen Validität zu stabilisieren: «Die wirkliche Definition des Realen lautet: das, wovon man eine äquivalente Reproduktion herstellen kann».[4] Daher wurden und werden Experimente in Reihen und Serien durchgeführt, Serialität ist in diesem Kontext eine der zentralen Bedingungen der Emergenz epistemischer Objekte.[5]

Dabei spielte auch das Auftauchen regelmäßig erscheinender wissenschaftlicher Zeitschriften eine entscheidende Rolle, wie ALEX CSISZAR in seinem

1 Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München (Matthes & Seitz) 1991, 87.

2 Vgl. Robert Hagedorn, Doubtless to be Continued. A Brief History of the Serial Narrative, in: Robert C. Allen (Hg.), *To Be Continued… Soap Operas Around the World*, London / New York (Routledge) 1995, 27–48.

3 Vgl. zur Chronophotographie z. B. Marta Braun, *Picturing Time. The Work of Etienne Jules Marey*, Chicago (University of Chicago Press) 1992. Zu den *time and motion studies* vgl. z. B. Suren Lalvani, *Photography, Vision and the Production of Modern Bodies*, Albany (State University of New York Press) 1995, 139ff.

4 Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, 116.

5 Vgl. Nick Hopwood, Simon Schaffer, Jim Secord, Seriality and Scientific Objects in the Nineteenth Century, in: *History of Science*, Volume 48, Parts 3/4, No. 161, September / December 2010, 251–285.

Beitrag zeigt. Csiszar konzentriert sich auf die Entwicklung wissenschaftlicher Periodika im späten 19. Jahrhundert, einer Zeit, die durch eine enorme Steigerung der Anzahl wissenschaftlicher Veröffentlichungen geprägt war – eine Steigerung, die gleichzeitig jedoch das Problem der zunehmenden Unüberschaubarkeit dieser Fülle von Publikationen mit sich brachte. Gerade in dieser Phase, so Csiszar, setzten wissenschaftliche Zeitschriften wichtige Impulse für die (Neu-) Strukturierung der *scientific communities*. In dieser Entwicklungslinie wissenschaftlicher Periodika steht natürlich auch die *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Die Serialität ist schließlich ein Aspekt der medialen Form der ZfM selbst.

In den Künsten entwickelten sich sehr bald zahlreiche und sehr verschiedene Formen serieller ästhetischer Strategien. Schon im 19. Jahrhundert hebt in Monets zahllosen *Seerosen* oder Cezannes immer wiederholten Gemälden der *Montagne Sainte Victoire* eine Tendenz zum ‹Seriellen in der Kunst›[6] an, die schließlich zu den radikal serialisierten Strategien der Pop Art und des Minimalismus führt, welche sich wiederum mit der seriellen industriellen Produktion und gerade auch Produktion von Bildern und Zeichen auseinandersetzen.[7] Mit der Serialisierung als ästhetischem Prozess tritt freilich ein gegenüber der industriell-maschinellen Serialisierung zweites, komplementäres Moment in den Vordergrund. Geht es in der Warenfertigung und -zirkulation um die Herstellung tendenziell unendlich vieler Reproduktionen nach einem Typ, erscheinungsgleiche Ausfertigungen nach demselben Muster, betreibt die Kunst die Serialisierung als genetisches Prinzip. In der Kette der Gemälde gibt es kein Ausgangs- oder Zielmodell und keine Kopie mehr, jedes Gemälde hat vielmehr einen Vorgänger und einen Nachfolger in einem tendenziell unabschließbaren Prozess der Hervorbringung. So verschiebt sich auch die Zeitform des Seriellen. Stellt die industrielle Warenfertigung die Zeit als Fluss still – die einzelnen Exemplare beziehen keine spezifische Zeitstelle und könnten auch in anderer Reihenfolge ausgefertigt werden –, so akzentuiert die ästhetische Serie Zeit als kreatives Prinzip. Bei genauem Hinsehen überlagern und komplementieren beide Aspekte der Serie einander allfällig: Als Bilderreihe ist beispielsweise ein Film im ästhetisch-generativen Sinn prinzipiell unabschließbarer Transformation seriell, aber als beliebig multiplizierbare, reproduktionsfähige Ware, die in vollkommen erscheinungsgleichen Exemplaren auf einen räumlich vorzustellenden Markt geworfen wird, handelt es sich um ein industrielles Serienprodukt.

Ein Versuch der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem solchermaßen differenzierten Prinzip der Serialität ist Andy Warhols Film *Sleep*. SVEN GRAMPP liest diesen Film einerseits als verdichtetes Archiv serieller Formen, und zwar nicht irgendwelcher, sondern präzise derjenigen Formen, die sich im Fernsehen der 1960er Jahre bereits ausgebildet haben. Andererseits beobachtet er, dass *Sleep* diese televisuellen Formen des Seriellen nicht einfach nur adaptiert, sondern vielmehr variiert und radikalisiert und damit bereits Entwicklungen in den Formausprägungen des Seriellen vorwegnimmt, die das Fernsehen erst später aufgreifen und sich zu eigen machen wird.

6 Vgl. Katharina Sykora, *Das Phänomen des Seriellen in der Kunst*, Würzburg (Königshausen + Neumann) 1983.

7 Vgl. Elke Bippus, *Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism*, Berlin (Reimer) 2003.

In der Musik wird seit etwa 1947 von serieller Musik gesprochen, um die Ablösung der modernen Musik von der Tonalität und das neue kompositionelle Verfahren der Reihenbildung, das bzgl. der Tonhöhen schon mit der Zwölftonmusik deutlich früher einsetzt, zu beschreiben. JULIA KURSELL diskutiert die komplexe Tradition der seriellen Musik und stellt die serielle Strategie von Jean Barraqué vor, in der die Frage nach einer Phänomenalität der Serie unter den Bedingungen der Atonalität gestellt wird: Denn die serielle Komposition besitzt, ebenso wie die tonale Musik, ein Potenzial der Fortsetzung von Ton zu Ton und der Auszeichnung des einzelnen Tons innerhalb der Ereignisfolge. Barraqué hat die «totale Organisation der Musikmaterie» im Serialismus aufgegeben und stattdessen die symbolischen Operationen des Komponierens ins Verhältnis zu einem «Außen» gesetzt. Er schlägt drei Begriffe vor, welche die Serie neu bestimmen: Aus seinen Analysen tonaler Musik und insbesondere der Musik von Claude Debussy hat er das Begriffspaar *note-ton* und *note-son* gewonnen, das auf die Materialität des Klangs als Außenseite der symbolischen Notation verweist. Er hat die serielle Reihentechnik zu seiner eigenen, autogenerativen Technik der «proliferierenden Reihe» fortentwickelt, die eine für Barraqués musikalischen Formbegriff konstitutive Unabschließbarkeit impliziert. Und er hat als «Entwicklung in Abwesenheit» ein Verhältnis fragmentarisch gegebener Zusammenhänge in der Musik bezeichnet, die den Formprozess offen halten für etwas, das jenseits des Formprozesses selbst liegt.

In der Philosophie taucht spätestens in den 1960er Jahren, insbesondere im französischen Kontext, der Begriff der Serie auf. Wie CHRISTINE BLÄTTLERS Beitrag rekonstruiert, widmet Jean-Paul Sartre in seinem Spätwerk *Critique de la raison dialectique* von 1960 dem Serienbegriff eine genaue Überlegung. Er fasst die Serie als industrielles Prinzip, das aber auch die in den Taxonomien und Praktiken der strukturalen Verfahren durchwirkt. Es greift in vielfältigen Anordnungen auf die soziale Existenz des Menschen aus, sorgt für sein Unbewusstsein und stellt seine Handlungsmöglichkeiten in «praktischer Inertie» weitgehend still. Die Zeitenthobenheit des serialisierten Menschen benimmt ihn auch seiner Handlungs- und Kreativitätspotenziale. Der in Phänomen und Begriff der «Klasse» derart passivierte Mensch findet jedoch zugleich aus seiner seriellen Situation heraus die Möglichkeit, sich zur «Gruppe» zu sozialisieren und damit eine Gegengröße aufzubauen, die Bewusstsein, soziales Handeln und schöpferische Tätigkeit kennzeichnen. Der Begriff der Serie strukturiert auch zentral die 1969 erschienene Studie *Logique du sens* von Gilles Deleuze. Dort heißt es auf der ersten Seite: «Wir stellen Serien von Paradoxa vor, die die Theorie des Sinns bilden».[8] Von entscheidender Bedeutung für die Theorie des Seriellen ist dabei Deleuzes sechstes Kapitel, in dem es nicht mehr um die Serien verschiedener – je paradoxer – Sinngebungsoperationen geht, sondern um die Form des Seriellen selbst. Serien als Sinnverschiebungen entstehen demnach ihrerseits stets aus der Interferenz mindestens zweier ihnen zugrunde liegender Serien, einer rhythmischen, die über dem Prinzip von Reproduktion und

8 Gilles Deleuze, *Logik des Sinns*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1993, 13.

Variation fungiert, und einer fließenden, deren Bewegung sich ganz in der Art dessen vollzieht, was oben als ‹ästhetische Serie› in Malerei und Film benannt wurde. Deleuze nimmt diesen Gedanken in seinen Reflexionen über das «Zeit-Bild» eher beiläufig wieder auf, in die Auseinandersetzung mit der Serie als kultureller und medialer Verlaufsform hat er aber noch kaum Eingang gefunden.[9] Blättler zeigt auf, wie überraschend Deleuzes Serienbegriff an denjenigen Sartres anschließt und ihn umstellt. Nunmehr ist die Serie selbst das kreative Prinzip. Deleuze zeigt sich in dieser Umstellung, so Blättler, insbesondere von den seriellen Arbeiten der Pop Art Warhols u. a. beeindruckt. Deleuzes Serie ist einer a-chronologischen Zeit verpflichtet, in der dem Raummoment und dem Zeitmoment des Seriellen keine Polarität, sondern vielmehr eine Synchronizität anhaftet. Dadurch verändert sich auch das Verhältnis von Serialität und Wiederholung. In früheren, vormodernen Konzepten schlossen sie einander aus wie Mechanik und Ritual. Bei Deleuze hingegen fließen beide ineinander und treiben einander an.

Auch in dem ebenfalls 1969 erschienenen Buch *L'archéologie du savoir* von Michel Foucault spielt der Begriff eine zentrale Rolle: «Künftig ist das Problem das der Konstituierung von Serien».[10] Foucault versucht mithilfe dieses Begriffs historiographische Konstruktionen in großen, epochalen Blöcken – die er selbst noch 1966 in seinem Buch *Die Ordnung der Dinge (Les mots et les choses)* verfolgt hatte – aufzusprengen und zu einer kleinteiligeren «Multiplikation der Schichten»[11] vorzustoßen. Dadurch sollte die heterogene Mikrostruktur des historischen Materials vor den glättenden Homogenisierungen durch historische Diskurse bewahrt werden.[12]

Trotz der Ubiquität serieller Phänomene und Formen, die auch in der Gegenwart weder an Aktualität noch an ästhetischer und epistemischer Sprengkraft verloren haben, hat jedoch keine Produktionstechnik, keine Kunstform und kein Medium dem Seriellen auf vergleichbare Weise Aufmerksamkeit geschenkt oder ihm zu ähnlicher Komplexität verholfen wie das Fernsehen, und umgekehrt ist kein anderes Medium so stark von der Form der Serie geprägt. Serialität ist der vorherrschende strukturelle und temporale Modus des Fernsehens, das sich auf diese Weise auch in gesellschaftliche Zeit- und Transformationsprozesse einschreibt. Das Fernsehen ist schließlich dasjenige (Massen-) Medium, das die Herausbildung, die Aufrechterhaltung und die Transformation der Konsumgesellschaft wie kein anderes antreibt und selbst von ihr abhängt.[13] Die Ökonomie des Konsums geht mit einem ungeheuren Serialisierungsschub einher, mit einer Wirtschaftsontologie, von der schon Günther Anders 1956 schrieb, in ihr gelte, dass das nur Einmalige *nicht sei*: «Realität wird durch Reproduktion produziert; erst im Plural, erst als Serie, ist Sein».[14] Doch es wäre zu kurz gegriffen, das Fernsehen nur als Agenten einer ökonomisch induzierten Serialisierungskultur zu begreifen. Die Fernsehserie, in ihrem Verhältnis von Ganzem und Teil, von Offenheit und Abgeschlossenheit, Unvollständigkeit und Restlosigkeit experimentiert vielmehr unausgesetzt mit

9 Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1990.

10 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1997, 16. Friedrich Kittler, Blitz und Serie – Ereignis und Donner, in: Axel Volmar (Hg.), *Zeitkritische Medien*, Berlin (Kadmos) 2009, 155–166, hier 155 unterstreicht, dass Foucault durch die Auseinandersetzung mit der seriellen Musik – und insbesondere dem Werk von Jean Barraqué – zu seinem Konzept der Serie gefunden habe.

11 Foucault, *Archäologie des Wissens*, 16.

12 Ein neuerer Versuch, Foucaults Konzept der Serie für eine medienhistoriographische Beschreibung zu nutzen, findet sich in Jens Schröter, *3D. Zur Geschichte, Theorie und Medienästhetik des technisch-transplanen Bildes*, München (Fink) 2009, 23ff.

13 Vgl. Lorenz Engell, Zeit und Zeichen, Welt und Wahl. Das amerikanische Fernsehen und der Kalte Krieg, in: Lorenz Engell, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.), 1950 (=Archiv für Mediengeschichte, Bd. 4), Weimar (Verlag der Bauhaus-Univ.) 2004, 219–232.

14 Günther Anders, Die Welt als Phantom und Matrize, in: ders., *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 1, München (Beck) 1956, 97–212, hier 180.

den Möglichkeiten und Erweiterungen des Seriellen, sie reflektiert und bearbeitet immer auch das Prinzip der Serie und mithin zugleich das Fernsehen selbst. Die Serie fungiert dabei, so wurde vorgeschlagen, als Funktionsgedächtnis des Fernsehens im Sinne Luhmanns und Espositos;[15] anhand der Geschichte der Fernsehserie wird zudem die Geschichte des Mediums insgesamt lesbar, anhand ihrer Merkmale das Mediale des Fernsehens sichtbar.[16] Zugleich bringt das Fernsehen die wohl umfangreichste Enzyklopädie des Seriellen hervor, an deren Reflexion und experimenteller Erforschung es sich zugleich abarbeitet. Deshalb kann das Fernsehen und können seine Serien kompetent als heuristischer Leitfaden zur Exploration des Seriellen, zur Historisierung der Serie und der Serialisierung als geschichtlicher Verlaufsform und schließlich zur Freilegung einer – oder mehrerer – Theorien des Seriellen herangezogen werden. So erwuchs der Themenvorschlag der Herausgeberin und der Herausgeber dieses Heftes der ZfM auch aus deren Befassung mit der Fernsehserie als Projektion und Reflexion des medialen Wandels im Rahmen eines DFG-geförderten Schwerpunktprogramms zur Mediatisierung.[17]

Die Medienkultur des Seriellen und die Serienform als medienkulturelle Form zu erforschen jedenfalls erfordert, auch wenn sie historisch, empirisch und systematisch weit über das Fernsehen hinausgreift, an zentraler Stelle die Berücksichtigung des Fernsehens. So wie die Theoriebildung zur Serialität des Fernsehens sich allerdings stets ihrer Einbindung in einen weit länger und breiter tragenden Komplex bewusst bleiben muss und das Außen des Fernsehens in Künsten, Ökonomien und vielfältigen Praktiken stets mitzuführen hat, so gilt auch, dass rezente Theorien, Ästhetiken und Philosophien des Seriellen und der Serialität sich vor dem Horizont der seriellen Praktiken des Fernsehens, ihrer Formenvarianz, ihrer Evolution, ihrem Wirkpotenzial bewähren müssen. Das philosophische Potenzial der Fernsehserie findet sich beispielsweise in deren impliziter Kritik an Vorstellungen von Progression und eines linearen Geschichtsverlaufs. So sieht Hartmut Winkler in der Fernsehserie als «nichtmechanische Serialität»[18] im Kontrast zur industriellen Serienproduktion die Möglichkeit einer Auseinandersetzung und Perspektivierung von Redundanz. Für den Philosophen Stanley Cavell ist das Moment des Seriellen der ontologische Grundzug des Fernsehens schlechthin.[19] Cavell sieht Serialität nicht nur als eine Form populärkultureller Warenproduktion, sondern er rückt das Fernsehen und Formate wie die Soap Opera durch ihre lange Dauer und ihre Wiederholungen, die wiederum Raum für Improvisationen lassen, in den Kontext der den Alltag berücksichtigenden Geschichtsphilosophie der Annales-Schule.[20] Diese tendenziell undialektische Serialität macht das Fernsehen zu einem Medium, das die Ereignislosigkeit des Alltags überwacht.[21] Diese Deutungen richten nicht nur das Augenmerk auf das Potenzial der Serie, sich mit der Zeit der Zuschauenden zu synchronisieren, diese zu strukturieren und das Fernsehen zu einem «sozialen Zeitgeber»[22] werden zu lassen, sondern verweist auch auf eine positive Bestimmung von Wiederholung, der Kritik an Totalität

15 Vgl. Lorenz Engell, Erinnern/Vergessen. Serien als operatives Gedächtnis des Fernsehens, in: Robert Blanchet u. a. (Hg.), *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*, Marburg (Schüren) 2011 (= Zürcher Filmstudien, Bd. 25), 115–133.

16 Vgl. auch Benjamin Beil u. a., Die Fernsehserie als Reflexion und Projektion des medialen Wandels, in: Friedrich Krotz, Andreas Hepp (Hg.), *Mediatisierte Welten. Forschungsfelder und Beschreibungsansätze*, Wiesbaden (VS) 2012, 197–223.

17 SPP 1505 «Mediatisierte Welten» (http://www.mediatisierte-welten.de).

18 Hartmut Winkler, Technische Reproduktion und Serialität, in: Günter Giesenfeld (Hg.), *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*, Hildesheim (Georg Olms) 1994, 38–45, 44f.

19 Vgl. Stanley Cavell, Die Tatsache des Fernsehens, in: Ralf Adelmann u. a. (Hg.), *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*, Konstanz (UVK) 2001, 125–164.

20 Vgl. ebd., 153.

21 Vgl. ebd., 150.

22 Irene Neverla, *Fernseh-Zeit. Zuschauer zwischen Kalkül und Zeitvertreib. Eine Untersuchung zur Fernsehnutzung*, München (Ölschläger) 1992, 60.

und dem teleologischen Fortschrittsverständnis, die sich mit dem Fokus auf das Gewöhnliche in den philosophischen Arbeiten von Nietzsche, Kierkegaard oder Thoreau verbinden lässt.

JENS RUCHATZ weist in seinem Beitrag darauf hin, dass die Fernsehserie auch jenseits ihrer jeweiligen narrativen Dimension bedeutungsstiftend operiert. Anders als vielfach die aktuelle Serienforschung, die sich mit Vorliebe den ästhetischen und narrativen Experimenten der zeitgenössischen Fortsetzungsserie widmet,[23] untersucht er eine derzeit in der Forschung eher vernachlässigte Form televisueller Serialität: die Episodenserie. Deren spezifische Temporalität und modus operandi liest Ruchatz zugleich als Einübung in und Reflexion der Affirmation existentialistischer Thesen, da die Episodenserie das Paradox der (Ab-)Geschlossenheit und Zyklizität bei gleichzeitiger Verpflichtung auf Wiederholung und Fortsetzung in der Schwebe hält und vorführt.

Auf ganz andere Art und Weise rücken RUTH MAYER und SHANE DENSON das Fernsehen oder vielmehr den Fernseh*apparat* selbst in den Mittelpunkt ihres Beitrags. Am Beispiel von Erzählungen serieller Figuren, wie Fu Manchu, Fantômas und Batman, zeigen sie, wie der Fernseher als «Medium der seriellen Selbstvergewisserung» inszeniert wird – und dabei einerseits als Inbegriff von Serialität den Charakter eben dieser Figuren reflektiert, andererseits aber gerade im Zeitalter der Medienkonvergenz stets auch als Störfaktor fungiert.

Von der derzeit boomenden Fernsehserie gehen unbestritten wichtige Impulse aktueller Medienkultur aus. Dabei erweist sich gerade das Serielle (als das vermeintlich Stabile des Fernsehens) als ästhetisches und strukturelles Experimentierfeld, das über trans- oder cross-mediale Strategien zunehmend in andere Medienbereiche diffundiert, die die Serienformate rahmen, begleiten, reflektieren oder auch weiterentwickeln und damit selbst wiederum zu Impulsgebern werden. Neuere Experimente des Seriellen akzentuieren sich insbesondere in Phänomenen der Expansion, der Zerstreuung und der Konvergenz.[24] Diese Weiterungen des Seriellen im Fernsehen mögen eng mit den vom Internet gebotenen neuen Plattformen der Medienkultur verknüpft sein. Dennoch stellt sich letztlich auch die Frage, ob das Internet die Fernsehserie tatsächlich weiterzuführen vermag. Denn das Internet befreit die Serie von den zeitlichen Rhythmen, die ihr von den Programmstrukturen und Übertragungsformen des Fernsehens auferlegt wurden. Das Internet imitiert immer noch eher eine Zeitlichkeit der Fernsehserie, die dem Medium Fernsehen die große Bindung an den Alltag oder die Möglichkeit der Reflexion über diesen verschafft hat. Wo sich eine wirklich vom Fernsehen emanzipierte Serialität des Internets verorten lässt, wie diese überhaupt mit ihm kompatibel ist, wären weitere Fragen, die sich an die Serialitätsforschung stellen ließen.

Von den technischen und ökonomischen Grundlagen der Industrie- und Konsumkultur her geprägt und sie wiederum – in seriellen Prozessen – beständig umbildend, durchwirkt die Form der Serie heute praktisch alle relevanten Bereiche des Alltags- und Medienhandelns. Sie trifft dort auf andere

23 Zu einer gerade in den letzten Jahren auch im deutschsprachigen Raum sehr lebhaft geführten Diskussion zu Fernsehserien vgl. u. a. Arno Meteling, Isabell Otto, Gabriele Schabacher (Hg.), *Previously on… Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*, München (Fink) 2010.

24 Vgl. z. B. Amanda D. Lotz, *The Television Will Be Revolutionized*, New York (New York University Press) 2007; Elizabeth Evans, *Transmedia Television. Audiences, New Media and Daily Life*, London/New York (Routledge) 2011; Aaron M. Smith, *Transmedia Storytelling in Television 2.0. Strategies for Developing Television Narratives Across Media Platforms*, Middlebury (Master Thesis Middlebury College) 2009; Henry Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York (New York University Press) 2006. Vgl. außerdem Benjamin Beil, Herbert Schwaab, Daniela Wentz (Hg.), *LOST in Media*, Münster (LIT) 2012 (im Erscheinen).

Praktiken, denen sie sich einerseits anschmiegt, die sie andererseits verschiebt und verlagert. Sie wird sowohl massenmedial – wie im Fernsehen und der marktgängigen Massenliteratur – ständig reformuliert und ausdifferenziert als auch – wie seit langem in den Künsten, in Musik, Experimentalfilm und Bildender Kunst – reflektiert. Kunst und Unterhaltungsindustrie haben die Serie aber nicht nur schlicht eingesetzt und ausgeführt, sondern zugleich ein ungeheures Maß an Wissen über die Serie und die Serialität entwickelt (und wiederum in Serienformen gebracht). Dieses in die Serien der verschiedensten Herkunft und Verbreitung eingefaltete Wissen freizulegen und in einen Zusammenhang mit den theoretisch und philosophisch entfalteten Begriffen der Serie und des Seriellen zu stellen ist das Unternehmen, dem sich der Schwerpunktteil dieses Heftes der ZfM in den hier versammelten Beiträgen widmet.

BENJAMIN BEIL, LORENZ ENGELL, JENS SCHRÖTER,
HERBERT SCHWAAB & DANIELA WENTZ

Berlinger, *Ignaz.* Bemerkungen über Kompensations-Pendel, nebst der Beschreibung seiner eigenen Kompensations-Methode für Pendel-Uhren. Wien, Jahrb. Pol. Inst. VI., 1825, pp. 14–52.

Berlinghieri. *See* Vacca-Berlinghieri.

Berlinski, ——. Ueber das Zahlenverhältniss der Geburten zu den Tageszeiten. Froriep, Notizen, XLV., 1835, col. 276–282.

—— **2.** Ueber das Verhältniss der Todesfälle zu den Tageszeiten. Froriep, Notizen, XLV., 1835, col. 292–298.

Berlioz, *A.* Machine Magnéto-électrique destinée à la production de la lumière. Annal. Télégraph. V., 1862, pp. 505–520.

Berlisky, *Carl.* Chemische Zerlegung des Sebenbaums (Juniperus sabina). Trommsdorff, Journ. der Pharm. VIII., 1800, pp. 94–104.

Bermann, *O.* Ueber Asymptotenchorden. Grunert, Archiv, XII., 1849, pp. 323–335.

—— **2.** Ueber die von Polaren und Asymptotenchorden eingehüllten Curven. Grunert, Archiv, XIV., 1850, pp. 382–394.

—— **3.** Ueber die von Polaren und Asymptotenchorden umhüllten Curven. Grunert, Archiv, XVI., 1851, pp. 179–193.

—— **4.** Ueber die von Asymptotenchorden umhüllten Curven. Grunert, Archiv, XVII., 1851, pp. 241–258.

—— **5.** Ueber die scheinbare Aenderung des Ortes und der Gestalt unter Wasser befindlicher Objecte. Schlömilch, Zeitschr. VIII., 1863, pp. 204–222.

Bernady, *Félix.* Compte rendu d'une éducation hivernale du Bombyx Arrindia (ou ver à soie du ricin). Toulouse, Mém. Acad. IV., 1860, pp. 505–509.

Bernaldez, *Fernando.* Estudios sobre las minas de carbon del centro de Francia. Revista Minera, VII., 1856, pp. 180–201, 209–214.

—— **2.** Reseña sobre la historia, la administracion y la produccion de las minas de Almaden y Almadenejos. Revista Minera, XII., 1861, pp. 577–586, 609–620; XIII., pp. 2–13, 33–47, 76–89, 161–170, 193–206, 289–300, 385–392, 417–425, 481–495, 524–532, 568–583.

Bernard, *A.* Sur un vice d'organisation de l'oreille externe. Magendie, Journ. de Phys. IV., 1824, pp. 167–168.

—— **2.** Mémoire sur les eaux minérales d'Uriage. Isère, Soc. Stat. Bull. II., 1841, pp. 339–375.

—— **3.** Second mémoire sur les eaux minérales salines et sulfureuses d'Uriage. Isère, Soc. Stat. Bull. III., 1843, pp. 191–202.

—— **4.** Sur l'analyse chimique de l'eau minérale thermale de Lamalou-le-Haut. Journ. Chimie Méd. X., 1844, pp. 654–675.

—— **5.** Sur le calcaire appelé molasse à Charrix. Paris, Soc. Géol. Bull. II., 1844–45, pp. 54–55.

Bernard, *A.* Perchè il succo gastrico non digerisca le pareti dello stomaco. Polli, Ann. di Chim. XXIV., 1857, pp. 113–115.

Bernard, *A.* Mémoire sur l'exécution des terrassements de la ligne de Busigny à Somain. Annal. des Mines, II., 1862, pp. 275–308.

Bernard, *Auguste.* Sur le Pinus uncinata et quelques espèces de plantes trouvées à Peyredeyre. Le Puy, Ann. Soc. Agric. XIV., 1849, pp. 258–287.

—— **2.** Note sur le genre Pinguicula. Besançon, Mém. Soc. Émul. VII., 1855, pp. 91–92.

Bernard, *C.* [Le Cyclone ne serait-il pas elliptique?] Mauritius, Trans. Meteor. Soc. V., 1861, pp. 58–62.

Bernard, *Ch.* Des climats dans leurs rapports avec l'agriculture. Journ. d'Agric. IV., 1852, pp. 247–250.

—— **2.** Des circonstances qui favorisent la germination. Belg. Soc. Centr. d'Agric. Journ. I., 1854, pp. 52–55.

Bernard, *Claude.* Recherches anatomiques et physiologiques sur la corde du tympan, pour servir à l'histoire de l'hémiplégie faciale. Paris, Ann. Médico-Psych. I., 1843, pp. 408–439; Froriep, Notizen, XXVIII., 1843, col. 215–216.

—— **2.** Sur les usages du suc pancréatique. Paris, Soc. Philom. Proc. Verb. 1843, pp. 34–36.

—— **3.** Recherches expérimentales sur les fonctions du nerf spinal, étudié spécialement dans ses rapports avec le pneumogastrique. Archiv. Gén. de Méd. IV., 1844, pp. 397–426; V., 51–96.

—— **4.** De l'altération du goût dans la paralysie du nerf facial. Archiv. Gén. de Méd. VI., 1844, pp. 480–496.

—— **5.** Du suc gastrique et de son rôle dans la Nutrition. Journ. de Pharm. V., 1844, pp. 428–433; Froriep, Notizen, XXIX., 1844, col. 33–35; XXX., 1844, col. 7.

—— **6.** Ueber den Einfluss der Nerven des achten Paares auf die chemischen Erscheinungen der Verdauung. Froriep, Notizen, XXXIII., 1845, col. 311–314.

—— **7.** Expériences sur la digestion stomacale, et recherches sur les influences qui peuvent modifier les phénomènes de cette fonction. Archiv. Gén. de Méd. 1846 (*vol. suppl.*), pp. 1–9.

—— **8.** Remarques sur quelques réactions chimiques qui s'effectuent dans l'estomac. Archiv. Gén. de Méd. 1846 (*vol. suppl.*), pp. 201–209.

—— **9.** Des différences que présentent la digestion et la nutrition chez les herbivores et les carnivores. Journ. de Pharm. IX., 1846, pp. 363–365; Erdm. Journ. Prak. Chem. XXXIX., 1846, pp. 44–48; Froriep, Notizen, XXXVIII., 1846, col. 129–133.

Abb. 1a Musterseite des ersten Bandes des *Catalogue of scientific papers* (gegr. 1867) der Royal Society

ALEX CSISZAR

SERIALITÄT UND DIE SUCHE NACH ORDNUNG

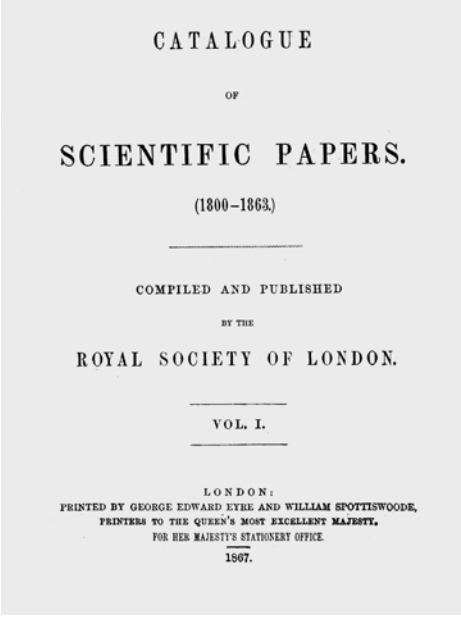
Der wissenschaftliche Druck und seine Probleme während des späten 19. Jahrhunderts

[…]

Über die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinweg sollten viele Aspekte der Informationswelten der Naturwissenschaftler […] komplexer und vielgestaltiger werden. An zumindest einer entscheidenden Front allerdings gab es eine signifikante Konsolidierung: Das wissenschaftliche Fachperiodikum verdrängte langsam andere Formate, um als die dominierende Druckgattung *(genre)* zur Repräsentation sowohl des kumulativen als auch des gegenwärtigen Wissensstandes, den die wissenschaftliche Gemeinschaft besaß, anerkannt zu werden. Mit dem zwanzigsten Jahrhundert wurde es zum selbstverständlichen Erfordernis, dass Wissenschaftler zur Begründung ihres Ansehens ihre Ergebnisse nicht nur einfach öffentlich machten, sie mussten sie in maßgeblichen *(authoritative)* wissenschaftlichen Journalen publizieren. Informationswissenschaftler und Berufungsausschüsse gelangten zur Nutzung des wissenschaftlichen Aufsatzes als Grundeinheit der Bewertung wissenschaftlicher Produktivität und wissenschaftlicher Karrieren.[1] Das wissenschaftliche Journal mit Peer Review hatte praktisch ein Monopol über sachverständige wissenschaftliche Autorschaft erlangt.

Aber dass nun Periodika den maßgeblichsten Ort zur Erfassung von Wissensansprüchen bilden sollten, hätte die Männer der Wissenschaft *(men of science)* noch bis ins 19. Jahrhundert hinein ziemlich verwundert. Als gelehrte Journale im 17. Jahrhundert erstmals aufkamen, wären sie mit die letzten Orte gewesen, an denen man nachgesehen hätte, um maßgebliche Wissensansprüche zu finden. Sie ähnelten Zeitungen und Gazetten, die ihrer Natur nach kurzlebig waren und oft in Misskredit standen. Als Neuigkeiten aus der Gelehrtenrepublik *(republic of letters)* enthielten sie Buchbesprechungen, Berichte über Fortschritte bei laufenden Unternehmungen sowie Auswahlsammlungen und Exzerpte zu Korrespondenz. Weit davon entfernt, ein Schauplatz der Begründung neuen

1 Das vom Journal mit Peer Review während des zwanzigsten Jahrhunderts behauptete Monopol als rechtmäßiger Kanal der Zirkulation und Geltendmachung wissenschaftlicher Ansprüche macht heute einer neuen gemischten Ökonomie aus Gattungen Platz, zu der Preprint Archive, Arbeitspapiere und Patentdokumente gehören.



CATALOGUE

OF

SCIENTIFIC PAPERS.

(1800–1863.)

COMPILED AND PUBLISHED

BY THE

ROYAL SOCIETY OF LONDON.

VOL. I.

LONDON:
PRINTED BY GEORGE EDWARD EYRE AND WILLIAM SPOTTISWOODE,
PRINTERS TO THE QUEEN'S MOST EXCELLENT MAJESTY,
FOR HER MAJESTY'S STATIONERY OFFICE.
1867.

Abb. 1b Titelblatt des ersten Bandes des *Catalogue of scientific papers* (gegr. 1867) der Royal Society

Wissens zu sein, war das gelehrte Journal selbst eine neuartige Lösung für das Problem, dass es *zu viel davon* gab. Die Rolle des Journal-Schreibers war, den beständigen Strom neuer Bücher und anderer Neuigkeiten, die ihren Weg durch die Gelehrtenrepublik nahmen, zu verfolgen, daraus auszuwählen, anzuordnen und zusammenzufassen.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts war das maßgebliche wissenschaftliche Journal entstanden, aber es blieb nur ein Element in einer breit gefächerten Ökonomie aus Formaten für maßgebliches wissenschaftliches Publizieren. Zu ihnen gehörten ebenso Monographien, Einzeldrucke, Sammelwerke, Enzyklopädien und ein buntes Spektrum periodisch erscheinender und an ein nicht-spezialisiertes Publikum gerichteter Druckgattungen. […] Gelehrte unterschieden gewöhnlich die Denkschriften und Abhandlungen der gelehrten Gesellschaften, die typischerweise in unregelmäßigen, längeren Abständen erschienen und eher geglättete, häufig durch Peer Review ausgewählte Texte enthielten, von den kurzfristigeren und mit Recht als weniger maßgebliche gesehenen Periodika, die kommerzielle Verleger herausgaben. Erst in den 1830er Jahren begannen viele gelehrte Gesellschaften in Großbritannien und Frankreich damit, periodische Berichte oder Zeitschriften zu veröffentlichen. Diese Wende zur Serialität hatte stattgefunden, nachdem bedeutende Gesellschaften wie die Royal Society und die Académie des Sciences sich gezwungen sahen, mit der Flut neuer, seit dem späten achtzehnten Jahrhundert erscheinender kommerzieller Periodika – die originale, mit Autorenname versehene Forschungsarbeiten publizierten – um Autorität und Inhalte zu konkurrieren.[2] Abhandlungen […] zirkulierten in der Regel als Drucke eines einzelnen Autors *vor* Veröffentlichung der Bände, in denen sie erscheinen sollten, und sie gaben oft wenige oder gar keine Hinweise auf ihre Verbindung zu letzteren.[3] Manchmal passierte das, weil die genaue Gestalt und das Erscheindungsdatum des vorgesehenen Bandes noch nicht feststanden. Es geschah aber auch, weil die Publikation unter einem einzelnen Autorennamen größeres Prestige zu verleihen versprach als die in größeren Werken mehrerer Autoren.[4] Noch 1867 konnte der Cambridger Physiologe Michael Foster von den hier und da publizierten Arbeiten eines Wissenschaftlers sprechen als «specimens of those broken pieces of fact, which every scientific worker throws out to the world, hoping that on them, some time or other, some truth may come to land».[5] […] Periodika waren in Ordnung für neue Fakten; aber dauerhafte Ansprüche auf Wahrheit blieben das Territorium der *Bücher*.

Umgekehrt konnten Männer der Wissenschaft, vor allem in Großbritannien, immer noch informelle Korrespondenz oder mündliche Mitteilungen als solche für hinreichend erachten, um Wissensansprüche öffentlich zu machen

2 Zum vermutlich ersten Beispiel der neuen Gattung, François Roziers *Observations sur la physique, sur l'histoire naturelle et sur les arts*, 1771, vgl. James E. McClellan, The Scientific Press in Transition: Rozier's Journal and the Scientific Societies in the 1770s, in: *Annals of Science*, Vol. XXXVI, 1979, 425–449.

3 Mit dem späten 19. Jahrhundert traf das sogar auf die *Philosophical Transactions* der Royal Society zu, die, nachdem sie die Royal Society 1852 verantwortlich übernahm, schrittweise vom monatlichen oder vierteljährlichen philosophischen Mitteilungsblatt den aufwendiger gemachten und seltener publizierten *Mémoires* der französischen Académie des Sciences immer ähnlicher geworden waren.

4 Diese Schwierigkeiten werden genauer diskutiert im *Rapport sur la réforme de la bibliographie scientifique*, Paris 1895, den ein Komitee der Association Française pour l'Avancement des Sciences zusammenstellte.

und Priorität zu begründen.[6] Als 1846 die Franzosen dem Astronomen Urbain Le Verrier das Verdienst zuschrieben, die Existenz des Planeten Neptun auf den Seiten der *Comptes rendus hebdomadaires* vorhergesagt zu haben, antworteten britische Astronomen mit der Unterstützung ihres eigenen Kandidaten für die Entdeckung, John Couch Adams. Obwohl Adams nichts zu dem Thema publiziert hatte, zitierten sie die Datenspur geschriebener Korrespondenz zwischen ihm und anderen britischen Astronomen und betonten, dass seine eigene Vorhersage «a subject of common conversation among [his personal friends] for the last two years»[7] gewesen sei. Der die französische Seite vertretende François Arago erwiderte, dass der einzige «rational and just way to write the history of science is to rely exclusively on publications having a precise date» – alles andere sei «confusion and obscurity». Aber Verlautbarungen wie diese waren keine zuverlässigen Beschreibungen anerkannter Regeln wissenschaftlicher Korrektheit. Sie blieben zu bestimmten Zwecken vorgetragene Argumente und wurden häufig durch nicht weniger überzeugende Widerlegungen neutralisiert.[8]

Im Verlauf des Jahrhunderts erlangten jedoch Behauptungen wie die Aragos, wonach der Druck die dauerhafteste Basis der Aufzeichnung wissenschaftlichen Wissens bot, immer mehr Glaubwürdigkeit und zugleich wurden spezialisierte Druckreihen zusehends zum harten Kern der gedruckten Wissenschaft. Es ging nicht einfach darum, dass es mehr von ihnen gab, die mehr Artikel ausstießen und eine immer minutiösere Aufgliederung der Wissenszweige abdeckten. Vielmehr stellte diese Verlagerung eine Zeitenwende in *den Arten von Druckgattungen dar, die als die angemessensten und vertrauenswürdigsten erachtet wurden*, um originale, mit Autorenname versehene Beiträge zum Wissen zu publizieren. In Ergänzung zur zirkulierenden Information über neue Entdeckungen waren wissenschaftliche Periodika zunehmend der *de jure*-Ort zur Absteckung und Entscheidung von Prioritätsansprüchen und man sah, dass sie in zunehmendem Maße das wichtigste Aufzeichungsmedium des wissenschaftlichen Fortschritts darstellten. Die Gelehrten fanden sich weniger aufgerufen, ihre wichtigsten Beiträge in Periodika durch Verfassen ausgedehnterer, zusammenfassender Monographien zu festigen. 1902 konnte Foster geltend machen, dass «when a man of science writes a book, he writes, as a rule, either a textbook, in which original matter is out of place or even dangerous, or a lengthened essay in which he develops general views at a greater length than he is at liberty to do in a periodical». Darwin [...] – er hatte nämlich «the results of long years of observation and reflection [embodied] in a series of books» – war damit schon ein Ausnahmefall gewesen. Das Beispiel von Thomas Henry Huxley passte besser zur neuen Norm: «Nearly all his important contributions to science were published in periodicals [...]. To judge of Huxley's worth as an investigator, one must go to his ‹collected papers›»; die Bücher, die er schrieb, waren «textbooks [...] or more or less polemical essays».[9] Und während informelle Korrespondenz und Konversation für den wissenschaftlichen Austausch so entscheidend blieben wie gehabt, gewann die Idee, wonach die Druckpublikation das unveränderlichste

5 Autobiography of a Physiologist [über Karl Ernst von Baer], in: *The Quarterly Review*, Vol. CXXII, 1867, 335–347, hier 343.

6 Zur anhaltenden Bedeutung des Gesprächs für die wissenschaftliche Arbeit und die Behauptung der Vorrangigkeit im Großbritannien der Jahrhundertmitte vgl. James A. Secord, How Scientific Conversation Became Shop Talk, in: Aileen Fyfe, Bernard Lightman (Hg.), *Science in the Marketplace: Nineteenth-century Sites and Experiences*, Chicago (Univ. of Chicago Press) 2007, 23–59; und Science, Technology and Mathematics, in: *Cambridge History of the Book in Britain*, Vol. V, Cambridge (Cambridge Univ. Press) 2009, 443–474, hier 444.

7 The New Planet, in: *The Civil Engineer and Architect's Journal*, Vol. IX, 1846, 331–332. Vgl. George Airy, Account of Some Circumstances Historically Connected With the Discovery of the Planet Exterior to Uranus, in: *Memoirs of the Royal Astronomical Society*, Vol. XVI, 1847, 385–414; und Robert W. Smith, The Cambridge Network in Action: The Discovery of Neptune, in: *Isis*, Vol. LXXX, 1989, 395–422.

8 F. Arago, Examen des remarques critiques et des questions de priorité que la découverte de Le Verrier a soulevées, in: *Comptes rendus hebdomadaires*, Vol. XXIII, 1846, 741–755, hier 751. (Alle Übersetzungen aus dem Französischen vom Autor.) Als schärfste Ablehnung der Vorrangigkeit des Drucks im Kontext der Neptun-Affäre vgl. David Brewster, Researches Respecting the New Planet Neptune, in: *North British Review*, Vol. VII, 1847, 207–246. Hier greife ich auf Erörterungen zum 19. Jahrhundert zurück, die Adrian Johns zur widersprüchlichen Rolle des Drucks bei frühmodernen experimentellen Kollektiven vortrug. Johns selbst äußert im abschließenden Kapitel seines *The Nature of the* Book, Chicago (Univ. of Chicago Press) 2000, Mutmaßungen, wie solche Überlegungen für das 19. Jahrhundert weitergehen könnten.

9 A Conspectus of Science, in: *Quarterly Review*, Vol. CXCVII, 1903, 139–160, hier 147–148.

und zugleich mobilste Vehikel maßgeblichen Wissens darstellt, weiter an Boden. Den fortgeltenden Vorrang persönlicher Netzwerke für die Zirkulation wissenschaftlicher Informationen sahen Reformer, die die Wissenschaft zu einer rationaleren, professionelleren und internationaleren Unternehmung umzugestalten versuchten, zunehmend mit Argwohn.

Der Aufstieg des Fachperiodikums war allerdings keineswegs jener Triumph von Gewissheit und Rationalität, als den ihn einige Beobachter des 20. Jahrhunderts schilderten.[10] Nicht nur war sein langsamer Aufschwung kontingent und erbittert umkämpft; seine offenkundige Dominanz am Ende des Jahrhunderts schien auch eine Unzahl neuer Probleme mit sich gebracht zu haben. Mit den Worten des Bibliographen am British Museum, Frank Campbell: «the development of Periodical Literature has been such as to constitute a very considerable danger to the progress of knowledge».[11] Der Aufstieg des wissenschaftlichen Periodikums warf nicht nur praktische, sondern auch symbolische Fragen darüber auf, ob dem gewaltigen, auseinanderlaufenden Sortiment an spezialisierten Reihen all jene Verwendungszwecke anvertraut werden konnten, die ihm jetzt auferlegt wurden, ob zur Ergänzung dieser Publikationen neue synthetisierende Gattungen *(synthesizing genres)* erforderlich sein könnten und sogar, ob die wissenschaftlichen Publikationspraktiken von Grund auf zu erneuern seien.[12]

Als praktische Angelegenheit zeigte es sich, dass nicht das Problem der Masse neuer Publikationen beherrschend war, sondern vielmehr das der Verteilung und Spezialisierung. 1883 drückte es ein anonymer Beitrag in *Nature* so aus: Die Männer der Wissenschaft «naturally grumble at the constant increase in the number of journals, Proceedings, Transactions, &c., which they must painfully look over. But this increase is inevitable. What we should aim at is not its curtailment so much as its methodical arrangement».[13] In der wissenschaftlichen Vorstellung stellte Serialität in Form von Periodika eine Herausforderung dar, öffnete aber auch neuen Raum für eine andere Perspektive auf Einheit und allgemeinen Charakter des wissenschaftlichen Unternehmens. Das Vertrauen in die Verständlichkeit und Zugänglichkeit der Natur hatte sich lange auf das Bild der Natur als Buch gestützt. Obwohl diese Metapher viele Varianten kannte, war das Buch der Natur im Allgemeinen das Werk eines einzelnen Autors und begrenzt (mit logischem Anfang und Ende), und es behandelte Gegenstände in zusammenhängender und umfassender Weise.[14] Aber wie James Clerk Maxwell 1856 scherzhaft andeutete, ergäbe sich wenig von dem, würde man sich die Natur stattdessen als ein *magazine* vorstellen. Diese Idee erwies sich als vorausschauend. Nachfolgende Beobachter wie Hermann von Helmholtz und Lord Rayleigh vermengten ihre Überlegungen zum Problem der Verbindung isolierter wissenschaftlicher Fakten zu theoretischen Einheiten regelmäßig mit Reflexionen zur Ordnung wissenschaftlicher Abhandlungen mittels umfassenderer, zusammenfassender Gattungen. Mit dem Jahr 1900 vertrat der Mathematiker und Physiker Henri Poincaré schließlich eine Sicht der Wissenschaft, in welcher die Natur überhaupt kein einzelnes begrenztes Buch mehr war,

10 Oft sahen heroische Narrative des wissenschaftlichen Journals die Begründung der *Philosophical Transactions* so, als ob dieses Ereignis definitiv eine ideale Lösung des Publizierens in der modernen Wissenschaft geschaffen hätte. Vgl. z. B. Mary Boas Hall, *Henry Oldenburg: Shaping the Royal Society*, Oxford (Oxford Univ. Press) 2002. Die gleiche heroische Darstellung der wissenschaftlichen Zeitschrift verwendete man in Anleitungen zum ethisch korrekten wissenschaftlichen Forschen und Publizieren. Vgl. Committee on Science, Engineering, and Public Policy in the United States (Hg.), *On Being a Scientist: Responsible Conduct in Research*, Washington, DC (National Academies Press) 1995, 9–10.

11 The Bibliography of Periodical Literature, in: *The Library*, Vol. VIII, 1896, 49–64, hier 49.

12 Nasser Zakariya hat neuerdings – im Kontext der Bemühungen eines Physikers des zwanzigsten Jahrhunderts, George Gamow, mögliche Formen zur Vereinheitlichung der Wissenschaft zu entwerfen und auszuarbeiten – eine detaillierte Konzeption der ‹*genres of synthesis*› erstellt. In Zakariyas Begriffsverwendung liegt der Schwerpunkt auf den formalen Dimensionen des ‹*genre*› (seine Hauptkategorien sind: *historical*, *exploratory*, *scaled* und *foundationalist*), während mein Fokus auf den materialen Formaten liegt, die Wissenschaftler in der Produktion eines ‹conspectus of science› in den Blick genommen haben. Wir teilen jedoch beide die engagierte Suche nach den Verbindungen zwischen begrifflichen Formen einer Vorstellung der Einheit der Wissenschaft und den darstellenden Gattungen, mit denen zusammen jene in der Regel erzeugt worden sind. Vgl. Kap. 2 von Nasser Zakariya, *Towards a Final Story: Time, Myth, and the Origins of the Universe*, Dissertation, Harvard University 2010.

13 Decentralisation in Science, in: *Nature*, Vol. XXVIII, 1883, 386.

14 Zu verschiedenen frühmodernen Iterationen dieses Tropos vgl. z. B. James Bono, *The Word of God and the Languages of Man*, Madison (Univ. of Wisconsin Press) 1995.

sondern stattdessen als eine grenzenlose Weite aus gedruckten Sachen gedacht wurde, als ein Körper, durch den sich der Wissenschaftler nicht so sehr liest, den er vielmehr *durchsucht*, aus dem er *selektiert* und den er *katalogisiert*.[15]

Poincarés Bild folgte umfangreiche Aktivitäten unter Zoologen, Physikern und anderen auf dem Fuße, die auf eine Reform der mit der Organisation des wissenschaftlichen Drucks befassten Publikationen und Institutionen zielten. Über die letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts erschien eine Reihe neuer Kataloge und Druckgattungen für Abstracts aus dem wissenschaftlichen Wissen im Tandem mit einer ansteigenden Flut von Klagen über das Durcheinander, das der Aufstieg der wissenschaftlichen Reihen hervorgerufen hätte. Obwohl es Sorgen über die Organisation des Drucks schon in den frühen Jahren der Druckerpresse gab, so war doch die anhaltende Aufmerksamkeit, die nun Naturwissenschaftler selbst über etliche Disziplinen hinweg dieser Frage schenkten, bemerkenswert. Mit dem Jahr 1896 begann der Dialog entlang einer Kluft zu verlaufen, die zwei besonders ambitionierte Unternehmungen trennte. Eine Folge internationaler, in diesem Jahr beginnender Konferenzen unter der Ägide der Royal Society brachte die Gründung des *International Catalogue of Scientific Literature*, einer multi-nationalen Einrichtung zur Produktion bibliographischer Information in siebzehn Wissenszweigen. Ihr Hauptrivale, das 1895 von den sozialistischen Internationalisten Paul Otlet and Henri La Fontaine in Brüssel gegründete Institut International de Bibliographie, war ein Verbund von Vereinigungen, die sich selbst das monumentale Ziel setzten, den gesamten publizierten intellektuellen Output der Welt zu organisieren.[16] Diese Unternehmungen sollten einen tiefgreifenden Einfluss auf die Praktiken der Informationsgewinnung und der formalen Such-Methodologie des zwanzigsten Jahrhunderts ausüben. Im verbleibenden Teil dieses Essays will ich mich allerdings auf einige jener Klagen, Vorschläge und Projekte konzentrieren, in deren Mitte diese beiden gewaltigen utopischen Vorhaben aufkamen.

Ein zentrales Thema im Folgenden ist, dass Entwicklungen in der allgemeinen periodischen Presse für diejenigen, die mit den Praktiken der Fachpublikation in den Wissenschaften befasst waren, sowohl eine wesentliche Quelle von Problemen als auch von möglichen Lösungen darstellten. Auf der einen Seite war der gewaltige Anstieg und die Diversifikation serialisierter Druckgenres eine beständige Mahnung, dass – zum Ärger von Fachleuten, die an der Konturierung vertrauenswürdiger Räume für Expertenkommunikation interessiert waren – jede vermeintliche Grenze zwischen fachlichen und allgemeinen Periodika bestenfalls instabil blieb. Andererseits boten neuartige Institutionen und Technologien der Massenpresse – wie etwa Leihbibliotheken, Presseausschnittdienste und bibliographische Publikationen – neue Modelle, um die Macht des fachspezifischen wissenschaftlichen Druckes zu verwalten und nutzbar zu machen. Für wissenschaftliche Kommunikation war die Massenpresse ein sich beständig veränderndes Feld, das sowohl aus Hindernissen wie auch aus Chancen bestand.

15 James C. Maxwell, Essays at Cambridge – 1853 to 1856, in: *The Life of James Clerk Maxwell*, London (Macmillian) 1882, 354; Hermann von Helmholtz, Über das Verhältniss der Naturwissenschaften zur Gesammtheit der Wissenschaft [1862], in: *Populäre wissenschaftliche Vorträge*, Vol. I, Braunschweig (Vieweg) 1865, 1–30, hier 12; Lord Rayleigh, Presidential Address, in: *Report of the Fifty-fourth Meeting of the British Association* [1884], London (John Murray) 1885, 3–23, hier 20; Henri Poincaré, Les relations entre la physique expérimentale et la physique mathématique, in: *Rapports du Congrès International de Physique*, Paris 1900, 1–29, hier 4.

16 Die beste Quelle zur Geschichte des Instituts ist W. Boyd Rayward, *The Universe of Information*, Moskau (Kniga) 1975.

«The machinery of scientific periodicals»

By a fiction as remarkable as any to be found in law, what has once been published [...] is usually spoken of as ‹known›, and it is often forgotten that the rediscovery in the library may be a more difficult and uncertain process than the first discovery in the laboratory.

LORD RAYLEIGH,
Ansprache des Präsidenten an die British Association for the Advancement of Science, 1884

Im Mai 1892 tauchte in Londoner Buchgeschäften eine Schrift mit dem Titel *On the Organisation of Science (Being an Essay Towards Systematisation)* auf. Sie trat für eine radikale Reform des Publikationsapparates der wissenschaftlichen Gesellschaften – «the machinery of scientific periodicals» – in Richtung einer drastisch gesteigerten Zentralisierung und Rationalisierung ein. Die Schrift wurde in der britischen wissenschaftlichen Presse ausführlich besprochen und ein bereits beständig anwachsendes missmutiges Raunen unter britischen Männern der Wissenschaft über den Zustand des wissenschaftlichen Publizierens verstärkte sich noch um mehrere Grade. Ihr unter Pseudonym schreibender Autor, «A Free Lance», hatte einen Nerv getroffen.[17] ‹Wissenschaftliche Literatur› war nun für die nächsten paar Jahre Objekt einer immer größer werdenden Liste schmutziger Wäsche mit wenig schmeichelhaften Schilderungen – darunter fanden sich Begriffe wie Chaos und Unordnung,[18] unkontrollierte Ausbreitung und Wachstum,[19] unbrauchbare und unzugängliche Quellen und undisziplinierte Autorschaft.[20]

Vieles davon war kaum neu; die alarmierte Sorge über die «infinite multiplicity of publication»[21] war spätestens seit dem siebzehnten Jahrhundert eine übliche Klage gewesen.[22] Sogar die Bilder, die die Männer der Wissenschaft zur Beschreibung ihrer Frustration benutzten – «indigestion», «flood», «chaos» – hatten häufig frühmoderne Vorläufer.[23] Wenn man es allerdings genauer betrachtet, so hat jede Zeitperiode ihre historisch spezifische Erfahrung der Informationsunverdaulichkeit. Wie ich oben ausgeführt habe, war die spätviktorianische Ausprägung dieses Phänomens tief verwurzelt in der allumfassenden Rolle, die das wissenschaftliche Periodikum zu spielen begonnen hatte. Zusammen mit dem steigenden Stellenwert des Drucks als Ort der Wahrung und Bewertung wissenschaftlicher Autorität bedeutete dies, dass das *allgemeine* Problem der Organisation der Wissenschaft – eine Angelegenheit, die historisch speziell mit der Organisation wissenschaftlicher Gesellschaften verbunden war (insbesondere in Großbritannien, aber in unterschiedlichem Maße auch anderswo) – jetzt gleichbedeutend war mit dem Problem der Organisation wissenschaftlicher *Periodika*.

Ebenso entscheidend ist, dass nun, da die Spezialisierung als wesentlicher (wenn auch nervenaufreibender) Aspekt wissenschaftlichen Lebens akzeptiert wurde, die reine Masse neuer Publikationen – ungeachtet der fortgesetzten Anziehungskraft der Bilder von Horden und Überschwemmungen – nicht die

17 *On the Organisation of Science*, London 1892. «A Free Lance» war ein Pseudonym für Frank H. Perry Coste (später Perrycoste) (1864–1928). Ausgebildet als Botaniker (B.Sc. 1891, Mitglied der *Linnean Society* im gleichen Jahr), verhalf ihm dieser kurze, aber ereignisreiche Einfall in die Wissenschaftspolitik zur Inspiration, sich selbst als Sozialphilosophen in der Art Spencers neu zu erfinden. Sein nächstes Hauptwerk: *Towards Utopia (Being Speculations in Social Evolution)*, London 1894, dehnte dieses Eintreten für die rationale Organisation der Wissenschaft auf die menschliche Rasse im Allgemeinen aus.

18 Z. B. Michael Foster, On the Organisation of Science, in: *Nature*, Vol. XLIX, 1894, 563–564, hier 563; T. D. A. Cockerell, A Suggestion for the Indexing of Zoological Literature, in: *Nature*, Vol. XLVI, 1892, 442; und A Free Lance, *Organisation of Science* (Anm. 17), 4.

19 Z. B. *Review of Reviews* (British), Vol. X, 1894, 194; und *Nature*, Vol. I, 1894, 539.

20 Z. B. Foster, Organisation of Science (Anm. 18), 564; und Henry E. Armstrong, Scientific Bibliography, in: *Nature*, Vol. LIV, 1896, 617–618, hier 618.

21 F. G. Donnan, The Organisation of Scientific Literature, in: *Nature*, Vol. XLVIII, 1893, 436.

22 Vgl. die Aufsätze von Ann Blair, Brian W. Ogilvie und Richard R. Yeo, in: Daniel Rosenberg (Hg.), *Early Modern Information Overload*, Sonderheft des *Journal of the History of Ideas*, Vol. LXIV, 1/2003. In seinem einleitenden Aufsatz skizziert Rosenberg die Möglichkeit, dass «perceptions of information overload have less to do with the quantity of information in production or circulation at any time than with the qualities by which knowledge is represented» (9). Dies ist genau meine Sicht.

23 Zum Bild der ‹Unverdaulichkeit› vgl. Barnabe Rich, *A Nevv Description of Ireland*, London 1610, dort: «Epistle to the Reader», ohne Seitenzahl; für einen ausgedehnten Gebrauch der Metapher der ‹Flut› vgl. Henri Basnage de Beauval, *Histoire des ouvrages des savans*, Juli 1688, 339 («une espece de deluge, & un debordement de Livres qui menace d'inonder la Republique des Lettres»).

Hauptbesorgnis ernsthafter Reformer war. Nur wenige störten sich daran, dass sie nicht hoffen konnten, mit dem Wissensfortschritt im Allgemeinen Schritt zu halten. Aber wenn das, was ‹gewusst› war, wie Lord Rayleigh andeutete, als nahezu identisch mit dem vorgestellt wurde, was ‹publiziert› war, dann entstand als das wesentliche Problem, das eine Lösung zu fordern schien – wie ich erörtern werde, war dies ein sowohl epistemologisches als auch soziales – die *Durchsuchbarkeit* der Literatur. Wie ich oben ausgeführt habe, konnte die Literatursuche viele Formen annehmen – und sie tat es auch, aber jetzt sorgten sich die Männer der Wissenschaft um ein vordringliches Problem: «There is», verkündete Michael Foster 1894, «a very pressing need of some easy machinery by means of which an inquirer may discover the existence and learn the exact date and position in literature of the papers which have been published on the subject upon which he is working».[24]

Wie sollte ein Forscher, der sich versichern wollte, dass ein neues Faktum, ein Gegenstand oder eine Theorie, über die er zu publizieren hoffte, nicht schon von einem ihm vorangegangenen Mann der Wissenschaft entdeckt und publiziert war, dies faktisch tun? Wie entdeckte er [in Bibliotheken] einfach nur das wieder, was ‹gewusst› wurde? Mit ihren zahlreichen Jahrbüchern, Katalogen und Nomenklaturen war kein Wissenschaftszweig einer Lösung dieses Problems näher gekommen als die Zoologie. Und jetzt waren es eben die Zoologen, die im stärker werdenden Sturm, der über den ungeordneten Zustand des wissenschaftlichen Drucks fegte, sofort die Führung übernahmen. Ihre zentrale Besorgnis galt der ikonographischen Misere des Systematikers, der beim Entdecken und Beschreiben dessen, was eine unbekannte Art zu sein schien, eine Bestätigung benötigte, dass sie auch wirklich *neu* war.[25] Bevor er ihr einen Namen gab und seine Beschreibung publizierte, war der Zoologe verpflichtet – um zu vermeiden, dass er nur zur Unordnung der Nomenklatur beitrug oder frühere Forscher ihres Verdienstes beraubte –, sich auf Literatursuche zu begeben.[26]

Wo sollte man beginnen? Die wichtigsten und maßgeblichsten Quellen waren Periodika, «the truest representations of the living thought of the day».[27] Aber alle potenziell relevanten Periodika unmittelbar heranzuziehen, wäre wohl erdrückend: «If anyone wish to realise the situation, let him – since object lessons are more striking than verbal description – pay a visit to the Linnean Society's reading room, and spend ten minutes in wandering through the wilderness of periodical literature set out on the tables.»[28] Es würde bedeuten, nicht nur den Inhalt der fachlichen, mit der Zoologie zusammenhängenden Journale zu konsultieren, sondern auch die Abhandlungen, vielleicht auch die Berichte zu den Arbeitsfortschritten nationaler, lokaler und fachspezifischer Gesellschaften, womöglich auch noch die nicht spezialisierten Zeitschriften. Die meisten wichtigen Periodika besaßen zumindest Jahresregister (ein von Henry Oldenburg mit der Fertigstellung des erste Bandes der *Philosophical Transactions* 1666 eingeführter, ehrwürdiger Brauch), aber die meisten waren

24 Michael Foster, The Organisation of Science, in: *Atti dell'XI Congresso Medico Internazionale Roma*, Rom 1895, 246–256, hier 254.

25 Z. B. T. Jeffery Parker, Suggestions for Securing Greater Uniformity of Nomenclature in Biology, in: *Nature*, Vol. XLV, 1891, 68–69; Cockerell, A Suggestion (Anm. 18); Thomas R. R. Stebbing, On Random Publishing and Rules of Priority, in: *Natural Science*, Vol. V, 1894, 337–344; F. A. Bather, Zoological Bibliography and Publication, in: *Report of the Sixty-seventh Meeting of the British Association* [1897], London 1898, 359–362.

26 Zur moralischen Verpflichtung der Literatursuche vgl. z. B. David Sharp, *The Object and Method of Zoological Nomenclature*, London 1873, 17; und Foster, Organisation of Science (Anm. 24).

27 John Shaw Billings, Our Medical Literature, in: *Transactions in the Seventh Session of the International Medical Congress*, London 1881, 54–71, hier 55.

28 A Free Lance, *Organisation of Science* (Anm. 18), 28.

sich einig, dass im Allgemeinen ein noch etwas direkterer *Zugang* erforderlich war: «Think of the literature that a scientific worker has to read through before he can know what has been done by others – journals, weekly, monthly, yearly, in all languages, journals upon all subjects!»[29] [...] Eine wesentliche Strategie war, einfach den Rat derer zu erfragen, die am wahrscheinlichsten mit dem fraglichen Sachgebiet vertraut waren;. aber insbesondere die jüngeren Forscher oder die an den Rändern mochten keinen solchen weiten Kreis aus Korrespondenten haben, auf den sie bauen konnten.[30] [...].

Solange die von einzelnen Autoren verfassten Bücher ein Schwerpunkt wissenschaftlicher Publikation blieben, waren bibliographische Werke in den Wissenschaften kontinuierlich in den seit langem bestehenden Traditionen der systematischen Bibliographien und der Buchhändler-Kataloge verblieben.[31] Systematische Kurzfassungen zur periodischen Literatur dagegen steckten zur Mitte des 19. Jahrhunderts noch in den Kinderschuhen. Als man mit der Zeit immer mehr spezialisierte Periodika gründete, deren Sachgebiete aufgeteilt und dann um überlappende Thematiken gruppiert waren, lieferten kommerzielle Journale zunehmend laufende Aufstellungen und Zusammenfassungen nicht nur zu relevanten neuen Büchern, sondern auch zum Inhalt anderer Journale oder Abhandlungsreihen. Die Berichte zu Arbeitsfortschritten, die wissenschaftliche Gesellschaften in Großbritannien und Frankreich selbst ernsthaft ab den 1830er Jahren zu publizieren begannen, waren üblicherweise nach den Berichten und Zusammenfassungen ihrer Aktivitäten gestaltet, die bereits seit den ersten Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts laufend in kommerziellen Periodika erschienen waren. Umfassendere Bibliographien entwickelten immer mehr ein Eigenleben als selbstständige Publikationen und einige von ihnen begannen sogar, ihre behandelten Inhalte mittels einer gewissen rationalen Ordnung zu arrangieren. Ein früher, laufend erscheinender Führer zu wissenschaftlichen Publikationen, der periodische Werke enthielt, war das *Pharmaceutische Central-Blatt* (gegründet 1830 und 1856 umbenannt in *Chemisches Central-Blatt*). Viele weitere begründete man in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, darunter der *Zoological Record* (1870), das *Bulletin des sciences mathématiques et astronomiques* (1870) und die *Beiblätter zu den Annalen der Physik und Chemie* (1877). Es waren deutsche Publikationen – besonders die *Jahresberichte*, also die auf bestimmte Disziplinen konzentrierten jährlichen Berichte mit Zusammenfassungen, Publikationslisten und gelegentlichen Besprechungsartikeln –, die das Feld dieser neuen synthetischen Gattungen in besonderem Maß beherrschten. Aber dass die schönsten Ausblicke auf die wissenschaftliche Landschaft aus einem deutschen Blickwinkel kommen sollten, bereitete den Männern der Wissenschaft in Frankreich und Großbritannien Unbehagen. Nicht nur könnte darin eine Quelle nationaler Verzerrungen liegen, die bibliographische Vorherrschaft selbst schien ihnen einmal mehr ein Zeichen – insbesondere im Kielwasser von Deutschlands nachklingendem Sieg im Deutsch-Französischen Krieg – ihres eigenen wissenschaftlichen und industriellen Niedergangs.[32]

29 Foster, Organisation of Science (Anm. 18), 563.

30 Dass es eine Sozialgeografie der Suchpraktiken gab und es gerade Studenten und eher randständige Gestalten waren, die das Problem des formalen Zugangs zur Literatur tendenziell am meisten betraf, war ein oft angeführter Punkt. Vgl. Order or Chaos?, in: *Nature*, Vol. XLVIII, 1893, 241; und: Zoological Nomenclature, in: *Natural Science*, Vol. VIII, 1896, 218.

31 Zur Geschichte des bibliographischen Verzeichnens vgl. Luigi Balsamo, *Bibliography: History of a Tradition*, Berkeley (Bernard M. Rosenthal) 1990, 143–176. Gegenstandsspezifische Bibliographien für Monographien waren während des achtzehnten Jahrhunderts weit verbreitet.

32 Z. B. Oliver Lodge, The Publication of Physical Papers, in: *Nature*, Vol. XLVIII, 1893, 292–293.

Aber die Zoologen in Großbritannien mochten immer noch mehr Grund zur Zuversicht gehabt haben als andere britische Wissenschaftler. Die *Bibliographia Zoologiae et Geologiae* (1848–1854) war ein bahnbrechendes Werk gewesen. Und der seit 1886 unter der Schirmherrschaft der London Zoological Society publizierte *Zoological Record* war der überall erhältliche, beste jährliche Führer zu zoologischen Abhandlungen mit einem Schwerpunkt auf der Systematik. Obwohl Qualität und Format seiner verschiedenen Abschnitte notorisch ungleich waren, enthielten viele Auflistungen auch Abstracts. Die von der Linnean Society veröffentlichten Journale und Abstracts waren eine weitere wichtige Informationsquelle und für viele britische Naturforscher in der Nähe greifbar. Aber diese Bände waren zugegebenermaßen unvollständig und bevorzugten englische Arbeiten.[33] Im Ausland gab es den von der neapolitanischen Stazione Zoologica veröffentlichten *Zoologischen Jahresbericht* (1879–), der unter globaleren Themenüberschriften kurze Abstracts in Deutsch enthielt. Der *Zoologische Anzeiger* hatte auch ein *Litteratur*-Kapitel, in dem Artikel nach einer lockeren Gegenstandsklassifikation aufgelistet waren. Aber der Zugang zu diesen kostspieligen Publikationen erforderte ziemlich sicher, dass man in der Nähe eines städtischen Zentrums war, und ebenso wahrscheinlich war ein Abstecher zu einer, wenn nicht mehreren Bibliotheken notwendig. Und da keine dieser Publikationen Ergebnis einer nennenswerten internationalen Zusammenarbeit war, mochte der Zoologe, der auf der Suche nach allem Bekannten zu einem bestimmten Thema war, sich auch genötigt sehen, die verschiedenen, gerade aufkommenden nationalen Indizes zu wissenschaftlicher Literatur heranzuziehen. Das französische Erziehungsministerium [Ministère de l'Instruction publique] zum Beispiel hatte 1881 damit begonnen, eine *Revue des travaux scientifiques* aufzulegen; sie versammelte Zusammenfassungen von Büchern und von in französischen Fachpublikationen erschienenen Artikeln. Aber ein Wunsch nach vollkommener Gründlichkeit konnte auch eine Prüfung der allgemeineren periodischen Literatur zur Folge haben. Das war kaum praktikabel, aber ein gewisser Rückhalt – zumindest für einige der wichtigeren anglo-amerikanischen Periodika – mochte durch Konsultation der Bände von *Poole's Index to Periodical Literature* gegeben sein, einem bahnbrechenden Index nicht-spezialisierter periodischer Werke, der ab 1882 in Zusammenarbeit mit der American Library Association wieder geführt worden war.

Die Zoologen klagten weiterhin, dass keines der angebotenen Suchinstrumente ihnen die Sicherheit geben konnte, ihre Pflicht der Literaturprüfung vollkommen erledigt zu haben. Der Krustazeen-Kenner T. R. R. Stebbing prophezeite, dass ein gewissenhafter Naturforscher bald «his studies in a manner divorced from nature [finden werde]. There is so much to read that little time is left for observing». Ohne einen umfassenden Index, warnte T. D. A. Cockerell, «nearly the whole lives of zoologists will come to be spent in libraries, until the thing gets so intolerable that some one suggests that we burn all the books, and start afresh from nature». Stebbing legte bei dem Problem den Finger in die

33 Vgl. E. A. Minchin, A Plea for an International Zoological Record, in: *Nature*, Vol. XLVI, 1892, 367–368; und F. A. Bather u. a., An International Zoological Record, in: *Nature*, Vol. XLVI 1892, 416–417.

Wunde: «there is no limit to the media of publication which may lawfully be employed», um neue zoologische Information zu erfassen.[34] Ansprüche, die Literatur *vollständig* zu durchsuchen, erforderten in der Praxis, einfach zu wissen, wo die Grenzen der maßgeblichen wissenschaftlichen Publikationen liegen. Kataloge, die ein spezifisches Fachgebiet, die Literatur einiger Nationen oder eine bestimmte Gruppe gelehrter Gesellschaften abdeckten, vermehrten sich, aber niemand hatte sich viel darum gekümmert, die äußere *Grenzen* der Landschaft des wissenschaftlichen Drucks zu beleuchten.

Die bedeutendste Anstrengung des 19. Jahrhunderts zur Errichtung solcher Grenzen – und ein drastisches Zeichen für die wachsende Bedeutung fachspezifischer Periodika – war der von der Royal Society in den 1860er Jahren eingeführte *Catalogue of Scientific Papers*. In der Folge des Berichtes eines Komitees der *British Association* von 1856, der die Schaffung eines Buchkataloges zu quer durch die Abhandlungen der gelehrten Gesellschaften verstreuten wissenschaftlichen Schriften befürwortete, hatte der Rat der Royal Society beschlossen, das Projekt in eigener Regie weiter zu betreiben. Er erweiterte den ursprünglichen Plan – der nur die Behandlung der physikalischen und mathematischen Wissenschaften vorgesehen hatte – auf die Abdeckung aller Naturwissenschaften und verfügte, die Reichweite des *Catalogue* sei auf das gesamte 19. Jahrhundert auszudehnen.[35]

Der *Catalogue* (Abb. 1a und 1b) war ein nach Autorennamen geordneter Index, der alle seit 1800 veröffentlichten Arbeiten mit «scientific matter» umfassen sollte. Sein wohl wesentlichstes Merkmal war, dass seine Herausgeber sich entschieden, nicht nur die in Publikationen der wissenschaftlichen Gesellschaften (den traditionellen Orten maßgeblicher wissenschaftlicher Publikation) erschienenen Abhandlungen zu erfassen, sondern auch jene wissenschaftlichen Arbeiten, die in kommerziellen Journalen erschienen waren, die sie als maßgeblich genug erachteten. Das explizite Ziel des *Catalogue* war *Vollständigkeit*. Diese wurde aber durch ein Setzen von Grenzen erreicht, die vorgaben, welche Arbeiten als genuine Beiträge zur Wissenschaft zählten. Zeitungen zählten nicht dazu, ebenso die meisten auf Popularisierung von Wissen oder Bildung konzentrierten Periodika, nicht zu vergessen die auf technische, professionsbezogene und medizinische Themen fokussierten (ausgenommen dann, wenn sie Arbeiten enthielten, die nach dem Dafürhalten der Herausgeber irgendein wissenschaftliches Fachgebiet berührten). So war der *Catalogue* eine Übung in der Durchsetzung der Charakteristika der flügge werdenden Gattung des fachspezifischen wissenschaftlichen Aufsatzes – das heißt ein von einem Autor verfasster, originaler Beitrag zur Wissenschaft mit einem festen Publikationsdatum, *unabhängig* davon, ob er von einer gelehrten Gesellschaft oder der kommerziellen Presse veröffentlicht worden war –, nachträglich und rückwirkend für den Rest des Jahrhunderts.[36] Dies war nun keineswegs eine Aufgabe ohne Umwege. Es hieß nicht nur, die äußeren Grenzen maßgeblicher wissenschaftlicher Schauplätze zu bestimmen, die Herausgeber des *Catalogue* waren, – da viele

34 Stebbing, On Random Publishing (Anm. 25), 337, 338; Cockerell, A Suggestion (Anm. 18), 442.

35 Vgl. A. Cayley, R. Grant, G. G. Stokes, in: *Report of the Twenty-sixth Meeting of the British Association* [1856], London 1857, 463–464. Pläne für ein Sachregister wurden wiederholt verschoben und machten erst dann wirklich Fortschritte, als sein Nachfolger, das *International Catalogue*-Projekt, auf eine Lösung der spaltenden Klassifizierungsfrage drängte. Der letzte, das Jahrhundert vervollständigende Band des originalen *Catalogue* erschien schließlich 1925.

36 Vgl. Secord, Scientific Conversation (Anm. 6), 444.

Beiträge zu wissenschaftlichen Periodika ihre Autoren nicht oder nur teilweise nannten – auch gefordert, einiges an investigativer Arbeit zu leisten – Autoren, Herausgeber und Verleger mussten kontaktiert werden –, um solche Werke wieder mit jenen Autoren zu vereinen, zu denen sie rechtmäßig gehörten.

Die Anordnung nach Autorennamen bedeutete, dass der *Catalogue* am meisten jenen Nutzern half, die wussten, *wer* über das Thema publiziert hatte, zu dem sie recherchierten. […] Dennoch berichteten Wissenschaftler, dass sie die autorenbasierte Anordnung sogar für eine thematische Suche hilfreich fanden, da sie oft die Namen der Handvoll Autoren kannten, die sich am ehesten mit den Themen beschäftigt haben, die sie interessierten. Nichtsdestotrotz – obwohl der *Catalogue* Folgen hatte für die Konturierung, *wer* als wissenschaftlicher Autor zählte (erstmals ermöglichte die Anordnung nach Autorennamen die Erzeugung eines numerischen Maßes für den Wert jedes Forschers durch *Auszählen* der Zahl wissenschaftlicher Abhandlungen, die er veröffentlicht hatte), ließ das Fehlen eines thematischen Index den *Catalogue* immer noch vergleichsweise uneffektiv bei jener Art systematischer Literatursuche sein, die ein Zoologe auf Ausschau nach aktuellen Artenbeschreibungen wohl vorzunehmen wünschte.[37]

In den naturhistorischen Disziplinen im Allgemeinem war das Problem eines effizienten Sachzugangs zur Literatur zunehmend Schwerpunkt der Katalogisierungsbestrebungen. Der wichtigste Gedanke, den Zoologen dabei im Blick hatten, war die Plage der Synonymität, bei der Arten beständig von neuen Entdeckern umbenannt wurden – nicht einfach auf Grund schlechten Benehmens, sondern weil es wenig systematische Mittel gab, eine vorrangig gegebene Entdeckung zu ermitteln.[38] Da die systematische Zoologie nur so zuverlässig war wie ihr taxonomisches System, hemmten Kommunikationsprobleme nicht einfach nur den Fortschritt oder führten zu Disputen über die Zuteilung von Verdiensten, sie schienen die Ordnung und die Integrität des Wissens selbst zu bedrohen.[39] Die enge Relation, die Zoologen zwischen Druck und nomenklatorischer Ordnung sahen, war aber nicht in sich unvermeidlich; sie hatte ebenfalls eine spezifische Geschichte. Der erste, 1842 von einem Komitee der British Association vorgelegte Versuch eines Standardcodes zur Festschreibung zoologischer Nomenklatur hatte einen Präzedenzfall geschaffen, der die *Druck*-Publikation, vorzugsweise in Periodika, zum entscheidenden Punkt bei der Implementierung ihres geheiligtsten Prinzips machte, dem ‹Gesetz der Priorität›: «MS names have no authority [...] Nor can any unpublished descriptions, however exact … claim any right of priority till published, and then only from the date of their publication.»[40] Versuche, eine essentielle Verbindung zwischen Druck und Priorität zum Gesetz zu machen, bedeuteten, dass sogar eine universelle Einigung auf einen Nomenklatur-Code (der erste zoologische Code, der internationale Geltung beanspruchte, wurde 1895 etabliert) ohne Literatur-Suchinstrumente zur Bereitstellung der Infrastruktur, in der die Zoologen operieren konnten, gegenstandsloser Unsinn wäre. Im Idealfall würden Kataloge naturhistorischer *Publikationen* im Tandem mit Katalogen publizierter

37 Für Anmerkungen von Wissenschaftlern zu den Pros und Contras beim Gebrauch des *Catalogue of Scientific Papers* vgl. die zahlreichen Reaktionen, die die Royal Society zu ihrem Vorschlag eines neuen Internationalen Katalogs erhielt. *Archives of the Royal Society*, MS 531.

38 «Two workers at a given subject living in different parts of the world invent each a terminology of his own. Each system is adopted by the inventor's own friends or countrymen». Parker, Suggestions (Anm. 25), 68.

39 Vgl. Harriet Ritvo, Zoological Nomenclature and the Empire of Victorian Science, in: Bernard Lightman (Hg.), *Victorian Science in Context*, Chicago (Univ. of Chicago Press) 1997, 334–353, hier 338.

40 Hugh Edwin Strickland u. a., Report of a Committee Appointed ‹to Consider the Rules by Which the Nomenclature of Zoology May Be Established on a Uniform and Permanent Basis›, in: *Report of the Twelfth Meeting of the British Association* [1842], London 1843, 105–121, hier 114.

Arten-*Namen* arbeiten.[...] Obwohl solche Artenkataloge selbst eine längere Geschichte haben, unterschied sich die neue Generation von Publikationen wie dem *Index Kewensis* darin, dass jetzt jede Art nicht nur ihrem Autor beigefügt war, sondern ebenso einem Literaturverweis, womit diese Kataloge selbst bibliographischen Instrumenten ähnlich wurden.[41]

Aus all diesen Gründen verfügten Zoologen über potenziell *mehr* Suchinstrumente, als sie wohl regelmäßig nutzen wollten.[42] Auf der anderen Seite des Spektrums konnten Männer der Wissenschaft in Disziplinen wie der Physik anführen, dass ihre Situation noch schlechter sei. Dem Beispiel der Zoologen folgend, begannen die Physiker 1893 eine ernsthafte Debatte über ihre eigenen erkannten Publikationsprobleme. Die Physical Society – Hauptgremium in der Vertretung britischer Physiker – war nicht so gut aufgestellt wie ihre Äquivalente in Disziplinen wie Chemie oder Zoologie und noch keine Gruppe hatte bis dato systematische Verfahren zur Informationsaufbereitung entwickelt.[43] Auf der Versammlung der British Association in Nottingham im September fand am letzten Tag der Sektion A (Mathematische und Physikalische Wissenschaften) eine hochgradig erhoffte Diskussion über die Publikation physikalischer Abhandlungen statt. Passend zum Anlass warb ein lokaler Buchhändler damit, dass Exemplare der Schrift des ‹A Free Lance›, *On the Organisation of Science*, zum Verkauf auslägen. Das Ereignis begann mit dem Vortrag einer Abhandlung des Mathematikers A. B. Basset zur Darlegung der Schlüsselprobleme; die nachfolgende Diskussion schloss Lord Rayleigh, George Fitzgerald, James Swinburne, Arthur Rücker und George Carey Foster ein. Swinburne charakterisierte «the present system of publishing physical papers as being about as bad as it could be», während andere über die relativen Vorzüge eines umfassenden Index, eines kooperativen Abstract-Dienstes oder den etwas radikaleren Plan einer Zentralisierung der Publikation physikalischer Abhandlungen debattierten.[44] Viele Physiker merkten an, dass praktisch die einzig nützliche, damals angebotene zusammenfassende Publikation für Physiker die *Beiblätter* zu den deutschen *Annalen der Physik und Chemie* waren, die 1877 mit dem Erstellen von Abstracts aus physikalischen Artikeln begonnen hatten. Das Problematische dabei war, dass jedes auf dem Kontinent veröffentlichte Journal mit Literaturhinweisen potenziell an Zugriffsschwierigkeiten, Sprachbarrieren und wichtigen Lücken in der Erfassung britischer Publikationen litt.[45] Es gab einfach keine zentrale Auflistung physikalischer Abhandlungen, die irgendeinen Anspruch auf ‹Vollständigkeit› und Verlässlichkeit erheben konnte; Endergebnis war, nach Swinburne, dass der «English physicist […] has no simple means of following the progress of his own special study».[46] Das Fehlen eines adäquaten zusammenfassenden Verzeichnisses ließ Oliver Lodge klagen, dass «mere printing in a half-known local journal is not proper publication at all; it is ‹printing for private circulation›». Auch der reale Zugang zu Journalen war ein potenzielles Problem. Forscher bezeugten, dass sie sich nicht nur auf wie auch immer geartete Abstracts verließen, die gerade in heimischen Periodika

41 Daydon Jackson Hg., *IndexKewensis* (1893–)[...].

42 Obwohl Register und Kataloge für die akademische Forschung im zwanzigsten Jahrhundert über viele Disziplinen hinweg weiterhin stark zunehmen sollten, so hat doch die Frage, in welchem Umfang und wie sie von den Forschern tatsächlich *genutzt* wurden, nur wenig historische Aufmerksamkeit erfahren. Einen Anfang für den Fall der Sozialwissenschaften im zwanzigsten Jahrhundert hat neuerdings Andrew Abbott in einer Reihe ausgezeichneter Aufsätze gemacht. Vgl. The Traditional Future: A Computational Theory of Library Research, in: *College and Research Libraries*, Vol. LXIX, 2008, 524–545.

43 Vgl. Suggestions by Professor Armstrong, Protokolle des Procedure Committee, *Archives of the Royal Society*, CMB 43.

44 Physics at the British Association, in: *Nature*, Vol. XLVIII, 1893, 525–529, hier 529.

45 Das Problem der Sprachbarrieren wurde oft erwähnt. Vgl. z. B. Lodge, Publication (Anm. 32), 293.

46 James Swinburne, The Publication of Physical Papers, in: *Nature*, Vol. XLVIII, 1893, 197–198, hier 197. Swinburne sollte eine zentrale Gestalt bei der Gründung der *Science Abstracts* im Jahr 1898 werden, welche die *Physical Society* und die *Institution of Electrical Engineer* im Verbund einrichteten. Ihr direkter Abkömmling, *Inspec* (1967–), ist weiter einer der führenden Abstractdienste für Aufsätze aus Physik und Ingenieurwissenschaften.

veröffentlicht wurden, um Abhandlungen *ausfindig zu machen*, sie waren ihnen auch notwendiger Ersatz für das Lesen der Abhandlungen selbst.[47] Ein «would-be reader of original memoirs and researches», hatte der Physiker Silvanus P. Thompson schon im Jahr 1883 bemerkt, war «compelled to journey from one shore of England to the other in order to consult the *Edinburgh Transactions*, the *Cambridge Transactions*, the *Comptes Rendus*, the volumes of *Poggendorff's Annalen*, and those of the *Annales de Chimie et de Physique*, or the memoirs of any one of the five great Academies of the European Continent».[48]

Das umgekehrte Problem – das von Autoren auf der Suche nach interessierten und sachkundigen Lesern – war ebenso prekär:«There is no complaint more frequently heard abroad than that important papers of English scientific men are almost inaccessible to the foreigner, because it has been the fashion to communicate them to local societies.»[49] Aber selbst wenn man das Problem auf die Zirkulation innerhalb Großbritanniens einschränkte, stellte ein Veröffentlichen mit gleichzeitigem Blick auf die Maximierung des Zur-Kenntnis-Bringens und das Prestige vor eine Reihe von Dilemmata. Nach Abschluss der Literatursuche und Erstellung einer möglicherweise erfolgreichen Abhandlung stand etwa ein zoologischer Autor vor der Frage, wo er sie nun einreichen sollte. Sicherlich waren die *Philosophical Transactions* der Royal Society der prestigeträchtigste britische Periodika-Schauplatz. Paradoxerweise bezeugten allerdings Beobachter, dass – ausgenommen der Autor wäre ein anerkannter Star gewesen – eine Veröffentlichung in den *Transactions* massiv daran hindern konnte, dass die Arbeit in die Hände derjenigen Leser gelangte, die am besten zum Erkennen ihrer Bedeutung in der Lage wären. Fachleute aus mehreren Disziplinen stellten fest, dass sie neue Folgen der *Transactions* nicht regelmäßig im Auge behielten, da für sie die Materialfülle jeder einzelnen Ausgabe weder relevant noch nachvollziehbar war, und ihre aufwändigen Quartformate seien nicht nur teuer, sondern auch umständlich bei der Einsichtnahme.[50] Ein zoologischer oder botanischer Autor würde besser auf eine Veröffentlichung in einem der Journale der Linnean Society setzen. Aber wenige, die auf das Vorankommen in ihrer Profession achteten – eine mit dem späten 19. Jahrhundert zunehmend relevante Sorge, insbesondere sobald ebenso wichtig wurde, *wo* und *wie viel* man publiziert hatte, wie *was* man entdeckt hatte – würden auf das Prestige verzichten wollen, das sich mit einer in den *Transactions* erschienenen Arbeit einstellen mochte – wenn sich denn die Gelegenheit bot. Der Wunsch, interessierte Leser zu erreichen, schien so zeitweise in direkten Konflikt mit der Begründung professionellen Ansehens zu geraten.[51]

Die entscheidendste Übergangslösung dieser Publikationsdilemmata war, persönlich die Verantwortung für die Verteilung zu übernehmen; dies zu unterlassen barg das Risiko, seine eigene Arbeit dem Vergessen zu überlassen: «Unless the author distributes lavishly separate copies of his paper in every quarter where he considers it important that it should be read, it will pass unnoticed.»[52] Die Zirkulation der, zum Beispiel, in jeder Ausgabe der *Philosophical transactions*

47 Lodge, Publication (Anm. 32), 292–293.

48 Silvanus P. Thompson, The Diffusion of Scientific Memoirs, in: *Nature*, Vol. XXIX, 1883, 171.

49 John Y. Buchanan, Publication of Scientific Papers, in: *Nature*, Vol. XLVIII, 1893, 340–341.

50 Vgl. z. B. Alex P. Trotter, The Publication of Physical Papers, in: *Nature*, Vol. XLVIII, 1893, 412–413; und A Free Lance, *Organisation of Science* (Anm. 18), 8.

51 Order or Chaos? (Anm. 30), 241.

52 Buchanan, Publication (Anm. 49), 340.

enthaltenen Abhandlungen schien «largely on presentation copies»[53] zu hängen. Tatsächlich war das Verteilen separater Exemplare von Abhandlungen, die auch als Teil eines Bandes mehrerer Autoren erschienenen waren, zumindest seit dem späten achtzehnten Jahrhundert ein wichtiger Zug wissenschaftlicher Gemeinschaften gewesen. Aber als dann die Periodika die Monographien als akzeptierter Standard der Publikation maßgeblicher Arbeiten ablösten, sahen die Gelehrten diese Praxis in einem neuen Licht – und zwar so sehr, dass ein neuer Begriff für dieses Format notwendig schien: «In these days when so much original work first sees the light in the pages of scientific periodicals or in the Transactions of Societies, and when such payment as the author receives often consists solely of a few copies of his paper separately printed off for distribution among his friends or fellow workers, the want is felt of an English word to designate such private impressions.» Der Begriff, der sich schließlich einbürgerte, war ‹*offprint*› [Sonderdruck], der in seiner Analogie mit ‹*offshoot*› [Ableger] Primat und Priorität der Reihenversion betonte.[54] (Im Gegensatz dazu konnten sich die seit langem verwendeten englischen Begriffe – ‹*separate papers*› oder ‹*separate copies*› – sowohl auf Extrakte wie auf wirkliche Schriften eines einzelnen Autors beziehen.) Die zentrale Rolle solcher Exemplare in der Wissenszirkulation musste jetzt von den Wissenschaftlern neu überdacht werden. Im Extremfall bestand die Gefahr, dass die Verteilungsfunktion der Verleger auf die bloße Rolle eines Zulieferers von Schriften für den Austausch in privater Zirkulation reduziert würde. Diese Situation hatte eine unbehagliche Ähnlichkeit zu früheren Epochen wissenschaftlicher Kommunikation und für die Verleger war es sicher ein Anliegen, nach möglichst vielen zahlenden Abonnenten zu streben. Kommerzielle Journale waren besonders darauf bedacht, Sonderdrucke auf ein Minimum zu reduzieren und oft wurden Autoren von einer vorzeitigen Verteilung abgehalten. Taylor & Francis, Verleger des *Philosophical Magazine* – das führende Journal für Physik in Großbritannien –, lieferte Autoren überhaupt keine Gratis-Sonderdrucke.[55] Die Zirkulation von Offprints war gerade im Falle bekannter Beitragender, auf die die Herausgeber wegen der Anziehung von Abonnenten zählten, ein umstrittener Punkt. Oft waren schwierige Verhandlungen erforderlich. Der Herausgeber der *Acta mathematica*, einem 1882 in Schweden herausgebrachten mathematischen Journal mit internationalen Ambitionen, sandte seinem Starautor Henri Poincaré dessen gewünschte Sonderdrucke nur widerwillig rechtzeitig zu.[56] Poincaré, der starkes Interesse hatte, seine Arbeit an die Leute zu verteilen, die für ihn wirklich eine Rolle spielte, drückte die Sache so aus: «if authors are generally impatient to have their separate copies, it is not in order to distribute numerous copies to all of their friends, but rather to send, as quickly as possible, a copy to ten or so important names *[grands noms]* whom they desire should know about their work.» Nach seiner Argumentation war das Verteilen einer begrenzten Zahl Sonderdrucke tatsächlich eher geeignet «[to] serve as an advertisement for the journal». Herausgeber hatten bei solchen Überlegungen allerdings verständlicherweise Bedenken.[57]

53 Trotter, Publication (Anm. 50), 412.

54 Isaac Taylor, A Word Wanted, in: *The Academy*, Vol. XXVII, 1885, 244. Eine Reihe weiterer Kandidaten wurde ab März 1885 in *The Academy* vorgeschlagen. Darunter waren: *deprint*, *authordraft*, *partprint*, *exprint*, *overprint*, *by-print*, *transprint* und *afterprint*.

55 A. B. Basset, The Organisation of Scientific Literature, in: *Nature*, Vol. XLVIII, 1893, 436.

56 Gustaf Eneström an Poincaré, 24. Mai 1885, *Archives Henri Poincaré*, Nancy, Frankreich.

57 Poincaré an Eneström, 3. Juni 1885, *Archives of the RSAS Center for History of Sciences*, auch verfügbar in: *Archives Henri Poincaré* (Anm. 56).

Auch für die faktische Möglichkeit der Forscher, systematische Literaturrecherchen durchzuführen, hatte der unklare Status der Sonderdrucke potenziell verheerende Folgen. Daher fand sich in den 1890er Jahren unter den Vorschlägen zur Reform des Veröffentlichens auch wiederholt die Forderung, mit einem Standardformat eindeutig die präzise Reihenquelle aller als Auszug erscheinender Schriften klar zu machen – Titel, Band, Datum, Seitenzahlen. Der traditionelle Einwand, dies sei Gesellschaften unmöglich, deren Abhandlungen nur in unregelmäßigen Abständen erschienen, war Gegenstand häufigen Spotts: «In brief, the argument is: ‹We are too poor to publish properly; therefore, we must allow authors to publish improperly.›»[58] Praktisch wie symbolisch bildeten die privaten Korrespondenznetzwerke, die die Zirkulation von Sonderdrucken stützten, einen Mikrokosmos aus all dem, was hinsichtlich des modernen wissenschaftlichen Publizieren einer Änderung bedurfte.

Was man allgemein benötigte, darin waren sich viele einig, waren bessere Standards und Regelwerke – mit einem Wort: eine bessere ‹machinery›. Diese war das folgenreiche Thema der Schrift, mit der A Free Lance 1892 die Leidenschaft der Männer der Wissenschaft angestachelt hatte: «Just as our machinery of local government has become a network of absurdities involving pecuniary waste and administrative inefficiency», schrieb er, «so, too, in the machinery of science we have a parcel of separate and mutually independent agencies [...] now all flourishing side by side, to their mutual detriment». Seine vorgeschlagene Abhilfe war besonders radikal gewesen. A Free Lance trat für eine radikale Zentralisierung der «machinery of science» ein, was für ein Verschwinden der meisten Periodika und eine Koordination der wissenschaftlichen Gesellschaften (deren hauptsächliche raison d'être, A Free Lance zufolge, die Herausgabe ihrer Journale geworden war) sorgen würde. Einer seiner Anhänger fasste die Idee so zusammen: «in each country each subdivision of science should have its one central and accredited journal in which all papers on that subject worthy of publication should be published.»[59] So wäre etwa die Londoner Physical Society die einzig legitime Publikationseinrichtung für Aufsätze zur Physik in Großbritannien; alle anderen Gesellschaften, die Aufsätze zu physikalischen Themen publizierten, würden ihre eigenen Publikationsanstrengungen dieser unterordnen, während regionale, nicht-spezialisierte wissenschaftliche Gesellschaften aufhören würden, als unabhängige Körperschaften zu existierten. So radikal das Programm auch war, in abgewandelter Form fand es Unterstützung bei mächtigeren Persönlichkeiten. Michael Foster, Seniorsekretär der Royal Society, stimmte mit den Grundzügen überein; seinen Überlegungen zufolge war solch eine Zentralisierung erforderlich, um eine strengere und einheitlichere Autorendisziplin zu stärken, denn in der gegenwärtigen Situation «a great deal of work is thrust upon the world [...] a veritable sewage thrown into the pure stream of science, which has to be got rid of before the stream can again become free from impurity».[60]

58 Bather, Zoological Bbibliography (Anm. 25), 361. Vgl. auch *Rapport sur la réforme de la bibliographie scientifique*, Paris 1895.

59 A Free Lance, *Organisation of Science* (Anm. 17), 4; Donnan, Organisation (Anm. 21), 436.

60 Foster, Organisation of Science (Anm. 24), 563.

Die spezielle Stellung der Royal Society war dabei wesentlich. Obwohl ihre internationale Reputation seit langem auf der Assoziation mit den *Philosophical Transactions* gründete, wurden diese besonders scharf kritisiert – wegen ihrer Masse, ihrer Kosten sowie mit der Beschuldigung, sie würden Autoren von der Publikation von Aufsätzen abhalten, die von Rechts wegen und zum generellen Wohl der Wissenschaft in Periodika der Fachgesellschaften gehörten.[61] Einstmals war das von der Royal Society gehaltene Monopol als Repositorium wissenschaftlichen Wissens plausibel, damit «men knew where to look for all that was new».[62] Aber wie Foster selbst einräumte, «the development of the several spezial scientific societies, and of several independent scientific periodicals, has entirely changed the circumstances under which the Society's publications and meetings were instituted».[63] Eine mögliche Lösung für die Royal Society war der gänzliche Verzicht auf das Geschäft des Publizierens originaler Arbeiten und die Investition ihrer Energien sowie des beträchtlichen Publikationsbudgets in neuer Form, um zu einem unparteiischen Manager wissenschaftlicher Information zu werden. Im Grunde hatte die Royal Society ihren ersten Schritt in Richtung eines solchen «universal bibliographer» schon getan, als sie in der Mitte des Jahrhunderts den *Catalogue of Scientific Papers* inaugurierte.[64] Auf Veranlassung von Foster begann die Royal Society im Sommer 1893 damit, den nächsten Schritt ernsthaft zu erwägen. Sie schuf ein «Procedure Committee», das prüfen sollte, wieweit die von A Free Lance, Foster und anderen skizzierten Empfehlungen in modifizierter Form umsetzbar waren, inklusive der Option einer Zentralisierung der Publikationsaktivitäten der britischen wissenschaftlichen Gesellschaften.[65]

Aber als dann die Organisatoren des Komitees begannen, ihre Ideen zusammen mit Vertretern anderer Gesellschaften gründlich zu prüfen, wurde offensichtlich, dass die gesetzten Ziele in einer Weise interpretiert werden könnten, die weit hinausging über die Verbesserung der praktischen Umstände der Literatursuche für Wissenschaftler. Obwohl ein breiter Enthusiasmus für die Einführung rationaler Organisation in den Literaturmarktplatz bestand,[66] führten diese Vorschläge doch auch zu Einwänden: sie könnten «abolish competition» und «retard progress and endanger liberty» in den Wissenschaften.[67] Ein boshaftes Resümee zur Argumentation des A Free Lance durch einen Kritiker seines Buches hatte diese Bedenken deutlich formuliert:

> British science, according to him, is wholesale robbery from beginning to end; this society steals the food of that; this journal poaches on the preserves of that; there is need of a well-organised detective force to stop pilfering and to recover the stolen property, and on the principle of setting a thief to catch a thief our «free lance» nominates the Royal Society to the part of the Howard Vincent of science.[68]

Die Rede von Diebstahl und Rückgewinnung machte nur explizit, dass die Frage einer Organisation der Wissenschaft nicht einfach, oder sogar vordringlich, die Schaffung eines effizienteren Systems betraf, das Wissenschaftlern

61 Die *Philosophical Transactions* schlecht zu machen, wurde selbst zu einer Art Metapher. Vgl. z. B. Lodge, Publication (Anm. 32), 293; A Free Lance, *Organisation of Science* (Anm. 17), 6–9; und Henry E. Armstrong, Presidential Address, in: *Journal of the Chemical Society*, Vol. LXV, 1894, 336–378, hier 344–345. Diese Infragestellung des *Rechts* der *Royal Society*, originale wissenschaftliche Arbeiten zu publizieren, stellte eine grundlegende Umkehrung der Normen zur Jahrhundertmitte dar, als etwa der Präsident der *Chemical Society* die Publikationsaktivitäten seiner Gesellschaft mit dem Argument rechtfertigte, dass diese *jene* Autoren nicht vom Publizieren von Arbeiten abbringen würde, die von Rechts wegen in die *Transactions* gehörten. Vgl. den Annual Report, in: *Quarterly Journal of the Chemical Society*, Vol. V, 1853, 153–165, hier 163.

62 Wanted: A Science Reform, in: *Chemist & Druggist*, Vol. XLI, 1892, 583–584, hier 583.

63 Michael Foster, Brief an den Präsidenten, vorgelegt beim *Council Meeting* vom 5. Juli 1893. Eine Kopie dieses Briefes ist dem Protokollbuch des *Procedure Committee* beigeheftet. CMB 43, *Archives of the Royal Society*, ohne Seitenangabe.

64 In: *Natural Science*, Vol. I, 1892, 241–243, hier 242.

65 Vgl. Protokolle des *Procedure Committee* (Anm. 63). Vgl. auch die Protokolle des *Royal Society Council* vom 5. Juli 1893.

66 Z. B. Buchanan, Publication (Anm. 49), 340; Foster, Organisation of Science (Anm. 24), 256; Lodge, Publication (Anm. 32), 292; und Armstrong, Presidential Address (Anm. 61), 343.

67 Anonyme Besprechung der Schrift von A Free Lance in: *Natural Science*, Vol. I, 1892, 242–243, hier 243.

68 Wanted: A Science Reform (Anm. 62), 583. (Vincent war der Gründungsdirektor des *Criminal Investigation Department* der Londoner Stadtpolizei.)

half, alles herauszufinden, was zu diesem oder jenem Thema neu war. Es ging mindestens ebenso sehr um die Verteilung der Macht, die kontrollierte, wer die Sprache maßgeblicher Wissenschaft sprechen konnte. Einige dieser reformerischen Bestrebungen könnten so als eine allerletzte, verzweifelte Anstrengung der großen wissenschaftlichen Gesellschaften – allen voran der Royal Society – gelesen werden, dem ausgedehnten Marktplatz des wissenschaftlichen Drucks ihre traditionellen Rollen als Schiedsrichter über wissenschaftliche Meinung und Geltung wieder zu entreißen. (Ein Verfechter von Reformen – der Chemiker Henry Armstrong – sollte diese Haltung später als «scientific socialism» etikettieren.[69]) Aber die Eigentümer kommerzieller Journale – deren Publikationen in der literarischen Wissenschaftslandschaft nun soviel Macht ausübten – hatten wenig Lust, sich an irgendeinem derartigen Plan zu beteiligen, während die kleineren Gesellschaften, die Abhandlungen publizierten, überzeugt werden mussten, etwas von ihrer Autonomie der größeren Sache wissenschaftlicher Koordination zu überlassen. Schließlich gab die Royal Society nach und formulierte einige der vordringlichen Anliegen des Procedure Committee auf einer weniger eingreifenden, aber geographisch anspruchsvolleren Basis neu. 1894 versandte die Royal Society ein Rundschreiben, das wissenschaftliche Gesellschaften aufrief – nicht nur in England, sondern rund um den Globus –, sich an der Gründung einer im großen Rahmen geplanten internationalen Organisation zur Produktion eines laufenden, nach Themen klassifizierten Kartenkatalogs der weltweiten wissenschaftlichen Produktion im Druck zu beteiligen. Dieser Vorschlag sollte, ab dem Jahr 1902, zur Publikation des *International Catalogue of Scientific Literature* führen.

Obwohl die eben ausgeführten, spezifischen Konturen der britischen Perspektiven einzigartig waren, so ging doch die allgemeinere Beschäftigung mit der Frage einer gegenstandsbasierten Suche und mit der Reformierung wissenschaftlichen Publizierens über Großbritannien hinaus. Nachdem ich einige der nach Reform verlangenden Stimmen dokumentiert habe, komme ich nun zu einem Überblick über verschiedene Ansätze und Hintergründe einiger derjenigen, die es auf sich nahmen, die Revolutionierung der Suchpraktiken in den Naturwissenschaften zu ihrer Sache zu machen. Die größte Dichte dieser Aktivitäten fand sich in Paris, wo während der 1890er Jahre Unternehmungen zur Neuformierung der Wege, auf denen Gelehrte Zugang zum Wissen im Druck fanden, im Mittelpunkt mehrerer konkurrierender Visionen einer Umgestaltung wissenschaftlicher Gemeinschaften standen.

69 A Move Toward Scientific Socialism, in: *Chemical World*, März 1914, 67–71. Die Grundzüge dieser Debatte sollten sich in den 1940er Jahren wiederholen, als John Desmond Bernal erneut einen Plan zur zentralen Verteilung wissenschaftlicher Aufsätze vorschlug. Der Hauptunterschied – neben den gesteigerten ideologischen Ansprüchen der Schlachten um die ‹Freedom in Science› – ist der, dass in den 1940er Jahren die entscheidende Rolle der Zeitschrift bei der Zuweisung wissenschaftlicher Geltung so festgefügt war, dass sein Vorschlag bei Wissenschaftlern wie Nicht-Wissenschaftlern gleichermaßen fast durchweg mit alarmierten und besorgten Äußerungen aufgenommen wurde.

Les «hommes à fiches»

«Les découpeurs ne sont pas des encyclopédistes.»
CHARLES-MATHIEU LIMOUSIN, 1895

«Little by little it had begun to dawn upon me», erzählt der amerikanische Philologe Henry Alfred Todd bei Rückkehr von einer bibliographischen Faktenfindungs-Mission 1900 in Paris, «that this curious difficulty of orienting myself in the burning subject of Bibliography was [...] due [...] to the emulation, not to say the rivalry, of the various bibliographical enterprises now represented in Paris.»[70] Während die Rufe französischer Wissenschaftler nach bibliographischer Reform nicht die rhetorischen Höhen erklommen, die sie in England erreicht hatten, erlebte Paris eine Explosion kleinerer Einrichtungen an der Basis, die dem Sammeln, Verbreiten und Organisieren des Gedruckten in den Wissenschaften gewidmet waren. Im Jahr 1900 waren dort ein Bureau Bibliographique de Paris, ein Institut de Bibliographie Scientifique, eine Commission du Répertoire Bibliographique des Sciences Mathématiques, ein Bureau Technique du Mois Scientifique et Industriel, ein Bulletin des Sommaires des Travaux Scientifiques, eine Société Bibliographique, ein Répertoire Bibliographique Industriel und ein Bureau Français du Catalogue International de la Littérature Scientifique beheimatet. Fast alle waren im vorausgehenden Jahrzehnt eingerichtet worden und hatten die Aufgabe, zuerst in wissenschaftlichen Reihen erschienene Informationen auf neuen Wegen zu sammeln, zu organisieren und zugänglich zu machen.[71] Die meisten waren nicht direkt an gelehrte Gesellschaften gebunden; sie waren vielmehr private Unternehmen, die Visionen einiger Entrepreneurs, die eine Marktlücke für wissenschaftliche Information ausgemacht hatten. Viele versuchten, Innovationen in der Organisation des Gedruckten für die Wissenschaften zu übernehmen, bei denen die allgemeine Presse vorangegangen war. Karteien, Review-Journale, Presseausschnittdienste, Übersetzungsdienste und Verleihbibliotheken waren einige der Grundelemente, aus denen eine neue rationale Ökonomie wissenschaftlicher Aufsätze geformt werden konnte. Vor allem der Zeitungsausschnittdienst, der die Möglichkeit einer Ausrichtung des Inhalts an den Bedürfnissen jedes individuellen Nutzers eröffnete, galt zukünftigen Innovatoren im fachspezifischen wissenschaftlichen Veröffentlichen als ein besonders mächtiges Modell.

1879, mitten in einem großen Boom der Massenpresse,[72] hatte in Paris eine radikal neue Art von Printmedien-Service ihr Debüt. Alfred Chérié, ein unternehmungslustiger Verleger und Herausgeber zahlloser Druckreihen, hatte die Eingebung, Künstlern eine Gelegenheit zu bieten, in ausgeschnittener Form Nachrichten zu ihrer Arbeit zu erhalten, die während der jährlichen Ausstellung *Salon de Paris* in Pariser Zeitungen erschienen waren. Er nannte seinen Dienst «La Correspondance artistique universelle». Obwohl Chériés ursprüngliche Idee eigentlich war, Lesern beim Verfolgen von in Pariser Zeitungen

70 Henry Alfred Todd, Cooperative Bibliography, in: *Proceedings of the Eighteenth Annual Meeting of the Modern Language Association of America*, 1900, XI–XVI, XII.

71 Die eine Ausnahme ist die *Société Bibliographique*, eine katholische Einrichtung, gegründet zum Zweck der «battle against intellectual and moral depravity» durch besseren bibliographischen Überblick zur Presse. Der Zusammenhang zwischen bibliographischem Verzeichnis und religiöser Zensur hat seine eigene sagenumwobene Geschichte, die zumindest bis zum *Index librorum prohibitorum* des sechzehnten Jahrhunderts zurückreicht.

72 Vgl. Robert Byrnes, The French Publishing Industry and Its Crisis in the 1890's, in: *Journal of Modern History*, Vol. XXIII, 1951, 232–242; und Benoit Lecoq, Les revues, in: *Histoire de l'édition française*, Vol. IV, Paris 1982, 333–339.

Abb. 2 **Der von *Courrier de la presse*, einem Pariser Presseausschnittdienst, verwendete Briefkopf (1897), der die verschiedenen Stufen in der Aufbereitung der Ausschnitte zeigt: *Direction*, *Lecteur*, *Découpage* und *Départ*. Detail aus einem von *Courrier de la presse* für die Korrespondenz verwendeten Briefkopf (6. Oktober 1897)**

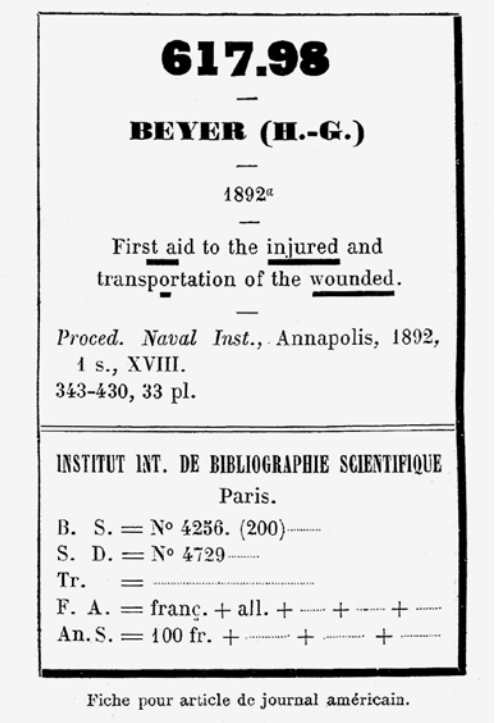
erschienenen Hinweisen auf ihren *eigenen* Namen und ihr Werk zu helfen, wurden doch andere Möglichkeiten des Einsatzes eines solchen Dienstes schnell deutlich. Er taufte sein Geschäft in *Argus de la presse* um und es wurde zum ersten der Presseausschnittbüros, die mit Beginn der letzten beiden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts florierten. Nutzer des Service abonnierten ihn auf der Basis einer Reihe von Sachbegriffen oder Namen und erhielten dann Ausschnitte aller Artikel zu diesen Themen, die von einer Armee professioneller ‹*lecteurs*› ausgemacht werden konnten, die sich durch die Tagespresse lasen und Ausschau nach allem Relevanten hielten. Das Grundkonzept griff schnell auf andere wichtige urbane Zentren in Europa und den Vereinigten Staaten über (Abb. 2).[73]

Da diese Dienste letztlich von einem weiten Bereich an Einrichtungen und Einzelpersonen genutzt wurden, waren sie für diejenigen wenig geeignet, die nach neuen Informationen über naturwissenschaftliche Themen oder andere fachgebundene Aktivitäten suchten. Ungeachtet der großen, von den Diensten gestellten Ansprüche, wonach sie es ihren Nutzern erlaubten, «[to] see all»,[74] war die Welt der Reihenpublikationen für eine einzelne Organisation viel zu umfangreich, um eine substantielle Menge davon zu sichten – und ihr Hauptfokus lag in der Regel auf Zeitungen. Keiner dieser Dienste versuchte ernsthaft, Fachperiodika abzudecken. Oder mit den Worten des Publizisten Charles Limousin: «Les *découpeurs* ne sont pas des encyclopédistes».[75] Limousin überlegte, dass diese Lücke in der Berichterstattung eine ideale Gelegenheit für andere mit mehr wissenschaftlichem Sachverstand sei, diese Innovation für wissenschaftliche Zeitschriften zu übernehmen. Er erfand den Begriff *éphémérographie*, um eine bibliographische Tätigkeit zu benennen, die sich periodische Literatur zum Gegenstand nahm. Eine Reihe unternehmungslustiger Journalisten-Wissenschaftler legte in Paris Pläne vor, mit denen sie sich an diesem neuen Feld des wissenschaftlichen Journalismus versuchen wollten. Die drei, auf die ich mich hier konzentrieren werde – Marcel Baudouin, Limousin und Herbert Haviland Field – gründeten je ein Unternehmen, wobei jedes einige

73 Für Einzelheiten zur Schaffung der ersten Presseausschnittdienste vgl. Anke te Heesen, *Der Zeitungsausschnitt*, Frankfurt (Fischer) 2006; und Boris Dänzer-Kantof, Sophie Nanot, *Le roman vrai de l'Argus de la press*, Paris (Editions Hervas) 2000.

74 Die Standardwerbung von *Argus de la presse* während der 1890er Jahre stellte als Anspruch: «lit, découpe et traduit tous les journaux du monde, et en fournit les extraits sur n'importe quel sujet»; spätere Werbeanzeigen verkündeten einfach: «VOIT TOUT». Vgl. Heesen, *Der Zeitungsausschnitt* (Anm. 73), 84–88, für Weiteres zur Differenz zwischen Traum und Realität bei diesen Diensten.

75 Ch. Limousin, L'éphémérographie: Bibliographie des journaux et publications périodiques, in: *Bulletin de l'IIB*, Vol. V, 1900, 146.



617.98

—

BEYER (H.-G.)

—

1892a

—

First aid to the injured and transportation of the wounded.

—

Proced. Naval Inst., Annapolis, 1892, 1 s., XVIII. 343-430, 33 pl.

INSTITUT INT. DE BIBLIOGRAPHIE SCIENTIFIQUE
Paris.

B. S. = N° 4256. (200)
S. D. = N° 4729
Tr. =
F. A. = franç. + all. + + +
An. S. = 100 fr. + + +

Fiche pour article de journal américain.

Abb. 3 **Muster von Baudouins *fiches*. Die Hinweise unten zeigen an, welche Arten an Information das Institut zum fraglichen Werk besitzt (S. D. = *Service des Découpures*, Tr. = *Traductions*, F. A. = *Fiches Analytiques*, An. S. = *Analyses Scientifiques*)**

der von der allgemeinen Presse entwickelten neuen Innovationen für das anwandte und zusammenbrachte, was sie als spezielle Bedürfnisse des ‹travailleur scientifique› verstanden.

Marcel Baudouins Institut de Bibliographie Scientifique»[76] (gegr. 1894) war unter all diesen Diensten seiner Konzeption nach vielleicht der ambitionierteste. Sein Ziel war der Aufbau einer «vast organization [...] for enhancing, in a way never before seen, the bibliographical research work of savants».[77] Im Zentrum seiner Vision stand die Karteikarte – «la fiche» (Abb. 3). Sie sollte den grundlegenden Baustein eines gewaltigen Repositoriums aus Informationen über wissenschaftliche Aufsätze bilden, das im Lauf der Zeit zu errichten war.

Baudouin war vom *Index medicus*, einer laufenden Bibliographie für die medizinischen Wissenschaften, tief beeindruckt, den der amerikanische Doktor und Bibliograph John Shaw Billings 1879 gegründete hatte.[78] Billings' in Folgen untergliederte Bibliographie hatte sich schnell als *das* Modell eines periodischen Index der Fachliteratur etabliert. In den 1890er Jahren stand er allerdings kurz vor dem finanziellen Ruin. Baudouins Eureka-Moment kam, als er erkannte, dass er nicht einfach dort weitermachen konnte, wo Billings zum Aufhören gezwungen war. Vielmehr konnte er es besser machen, indem er das überholte Buchformat des *Index medicus* durch etwas ersetzte, was auf eine Kombination aus breitem Kartenkatalog und Ausschneideservice hinauslief.[79] Anstatt die jährlichen Folgen in ihrer Gänze zu erhalten, sollten Abonnenten die speziellen Stichwörter oder Subdisziplinen ihres Interesses auswählen und das Institut verpflichtete sich vertraglich, von allen neuen, für diese Gegenstände relevanten *fiches bibliographiques* in laufender Form Exemplare zuzusenden. Dieses System sollte den Abonnenten die mit dem Erhalt von Hinweisen zu jedem einzelnen erfassten medizinischen Aufsatz verbundenen Kosten und Beschwerlichkeiten ersparen. Und es sollte – zumindest im Prinzip – eine schnellere Umlaufzeit beim Zustellen der Information an den Abonnenten erlauben. Baudouin rühmte sich, er hätte «invented a process that could instantaneously … put at the disposition of doctors the most complete, most perfect bibliographical documents available anywhere».[80]

Man hätte Baudouin gegenüber anführen können, solch ein Service *allein* lasse ja die Möglichkeit offen, dass für viele seiner weit verstreuten Abonnenten die erfassten Publikationen gar nicht so ohne Weiteres verfügbar seien – bloße Literaturangaben reichen nicht weit. Kein Problem! Baudouin bot auch *fiches analytiques* an. Das waren Karten mit Abstracts aus Büchern und Artikeln, die

76 Der genaue Name des Instituts schwankte; es war bekannt als *Institut de Bibliographie Scientifique*, als *Institut International de Bibliographique Scientifique* und als *Institut International de Bibliographie Médicale*.

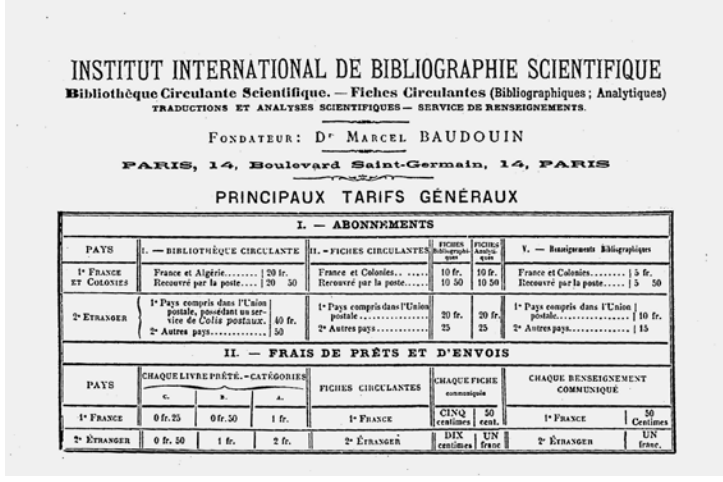
77 Marcel Baudouin, Le problème bibliographique, in: *Revue scientifique*, Vol. IV, 1895, 708–715, hier 708.

78 John Shaw Billings (1838–1913) war der General-Chirurg des Distrikts und Bibliothekar des *Surgeon-General's Office* (später: *National Library of Medicine*), bis er 1895 in den Ruhestand ging und Gründungsdirektor der *New York Public Library* wurde. Er begründete auch den *Index-catalogue of the Library of the Surgeon-General's Office*, ein retrospektives Verzeichnis medizinischer

seine Mannschaft auf Bestellung anfertigen sollte. (Das Institut beanspruchte, genügend Vorlaufzeit vorausgesetzt, diese Abstracts in jeder von seinen Abonnenten gewünschten Sprache liefern zu können.)

Das war nicht alles. Das Verzeichnis der offerierten Dienstleistungen wurde immer länger. (Abb. 4 zeigt dazu eine Aufstellung mit Preisen für das Jahr 1896.) Es gab auch eine von *Mudie's Select Library of London* angeregte Verleihbibliothek.[81] Baudouin bot an, jedes Buch aus der Sammlung des Instituts per Post zu verleihen.[82] Baudouin dachte dabei vorwiegend an die Abonnenten aus den Provinzen, aber sogar in Paris waren Verleihbibliotheken für Fachpublikationen nahezu unbekannt und die größeren Bibliotheken hatten unter Gelehrten den Ruf, in der Benutzung schwierig zu sein.[83] Er bot zudem einen Übersetzungsservice an, einen Ausschneide- und Kopierservice, einen *service de bibliothéconomie* (ein Dienst, der Privatbibliotheken für Gelehrte und Doktoren zusammenstellte, sowohl durch Ausrüstung mit einem geeigneten ‹Starter-Set› an Publikationen wie auch mit Bibliotheksmobiliar; es sollten aber auch bestehende Bibliotheken durch Neuklassifizierung ihres Inhalts wiederbelebt werden), sowie die Leistungen eines kommerziellen Verlegers. Und Baudouin hegte Hoffnungen, nach dem Modell der Nachrichtenagenturen wie Agence Havas eine zentrale Agentur für den Vertrieb wissenschaftlicher Neuigkeiten an die Journale selbst zu werden.[84]

Charles Limousins Programm war sowohl breiter als auch weniger eingängig als das Baudouins. Sein *Bulletin des sommaires des journaux scientifiques, littéraires, financiers* (gegr. 1888) machte dort weiter, wo eine allgemeine Indexierung von Journalen aufhörte und es lieferte Abonnenten einen bibliographischen Führer zu den Inhalten spezialisierterer Reihenpublikationen (Abb. 5). Anders als Baudouin ging er nicht von einem Fachgebiet und dem Plan einer späteren Ausdehnung aus, sondern erfasste, welche Periodika auch immer er verlässlich in die Hände bekommen konnte. Obwohl er kaum jemals einen Stand erreichte, an dem er Nutzern personalisierte Inhaltslieferungen anbieten konnte, so war doch sein Unternehmen unmittelbar durch die Presseausschnittdienste inspiriert. Er arbeitete direkt mit den Leitern von Argus de la presse zusammen, da er hoffte, sie könnten sich beide gegenseitig Kunden zuspielen. Symbole und Narrative für *découpage* und *Klassifikation* waren reichlich vorhanden; es gab eine regelmäßige Kolumne mit dem Titel «Coups de ciseaux». Ab 1896 war das *Bulletin* so formatiert, dass Nutzer die Seiten zerschneiden und auf individuelle



INSTITUT INTERNATIONAL DE BIBLIOGRAPHIE SCIENTIFIQUE

Bibliothèque Circulante Scientifique. — Fiches Circulantes (Bibliographiques ; Analytiques)

TRADUCTIONS ET ANALYSES SCIENTIFIQUES — SERVICE DE RENSEIGNEMENTS.

FONDATEUR: Dr MARCEL BAUDOUIN

PARIS, 14, Boulevard Saint-Germain, 14, PARIS

PRINCIPAUX TARIFS GÉNÉRAUX

I. — ABONNEMENTS

PAYS	I. — BIBLIOTHÈQUE CIRCULANTE		II. — FICHES CIRCULANTES	FICHES Bibliographiques	FICHES Analytiques	V. — Renseignements Bibliographiques	
1° FRANCE ET COLONIES	France et Algérie.....	20 fr.	France et Colonies..	10 fr.	10 fr.	France et Colonies.....	5 fr.
	Recouvré par la poste....	20 50	Recouvré par la poste.....	10 50	10 50	Recouvré par la poste.....	5 50
2° ÉTRANGER	1° Pays compris dans l'Union postale, possédant un service de *Colis postaux*.	40 fr.	1° Pays compris dans l'Union postale	20 fr.	20 fr.	1° Pays compris dans l'Union postale.....	10 fr.
	2° Autres pays.....	50	2° Autres pays	25	25	2° Autres pays.....	15

II. — FRAIS DE PRÊTS ET D'ENVOIS

PAYS	CHAQUE LIVRE PRÊTÉ. — CATÉGORIES C.	B.	A.	FICHES CIRCULANTES	CHAQUE FICHE communiquée		CHAQUE RENSEIGNEMENT COMMUNIQUÉ	
1° FRANCE	0 fr. 25	0 fr. 50	1 fr.	1° FRANCE	CINQ centimes	50 cent.	1° FRANCE	50 Centimes
2° ÉTRANGER	0 fr. 50	1 fr.	2 fr.	2° ÉTRANGER	DIX centimes	UN franc	2° ÉTRANGER	UN franc.

Abb. 4 Institut International de Bibliographie Scientifique. Preisliste 1896

Literatur. (Der *Index medicus* war ein *laufendes* Verzeichnis.)

79 Für eine Darstellung der modernen Geschichte der Karteikarte vgl. Markus Krajewski, *Zettelwirtschaft: die Geburt der Kartei aus dem Geiste der Bibliothek*, Berlin (Kadmos) 2002. Zur Migration der Karteikarte von den Vereinigten Staaten nach Europa im späten 19. Jahrhundert vgl. das sechste Kapitel.

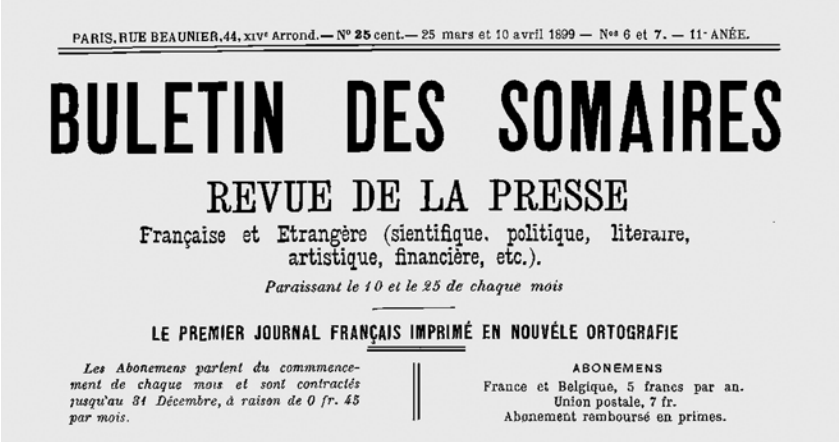
80 Baudouin, Le problème bibliographique (Anm. 77), 708–709.

81 *La bibliographie scientifique*, Vol. I, 1895, 110.

82 Verleihbibliotheken gründete man auch für andere Disziplinen, beispielsweise 1895 in Paris eine *Bibliothèque Mathématique des Travailleurs*. Vgl. *Les tablettes du chercheur*, Vol. VI, 1895, 212–214.

83 Vgl. die umfangreiche, von der *Revue scientifique*, Juli–August 1905, veröffentlichte Nutzerumfrage: «La science dans les bibliothèques».

84 «L'Institut désire jouer, dans le domaine scientifique, le rôle dévolu dans la grande Presse à l'Agence Havas, à l'Agence Nationale, etc.», in: *La bibliographie scientifique*, Vol. II, 1896, 18.



PARIS, RUE BEAUNIER, 44, XIVe Arrond. — N° 25 cent. — 25 mars et 10 avril 1899 — Nos 6 et 7. — 11e ANÉE.

BULETIN DES SOMAIRES

REVUE DE LA PRESSE

Française et Etrangère (sientifique, politique, literaire, artistique, financière, etc.).

Paraissant le 10 et le 25 de chaque mois

LE PREMIER JOURNAL FRANÇAIS IMPRIMÉ EN NOUVÉLE ORTOGRAFIE

Les Abonemens parlent du commencement de chaque mois et sont contractés jusqu'au 31 Décembre, à raison de 0 fr. 45 par mois.

ABONEMENS
France et Belgique, 5 francs par an.
Union postale, 7 fr.
Abonement remboursé en primes.

Abb. 5 Titelseite des *Bulletin des sommaires*, 1899. Man beachte, dass Limousin ein Verfechter der reformierten Orthografie war

Literaturkarten kleben konnten. Und er gab seinen Nutzern Anleitungen, wie man aus seinem Bulletin einen Kartenkatalog mit Register machen konnte. (Dazu veröffentlichte er das Journal in einseitig gedruckter Version.) Limousins große Hoffnung war, vielleicht das französische Erziehungsministerium überzeugen zu können, sein Projekt im größeren Rahmen aufzunehmen und eine Servicestelle zu gründen, die regelmäßig aus allen laufenden französischen Reihenpublikationen Ausschnitte erstellt und indexiert, um so das gedruckte Expertenwissen allen interessierten Bürgern zugänglich zu machen.[85]

Sowohl Limousin als auch Baudouin waren sehr stark durch das motiviert, was Baudouin «la décentralisation scientifique» nannte. Baudouin einerseits war im Küstendorf Saint-Gilles-Croix-de-Vie aufgewachsen und den Wurzeln seiner Herkunft immer glühend ergeben geblieben. (Später in seinem Leben kehrte er in seinen Geburtsort zurück, um dessen archäologische Reichtümer zu dokumentieren.) Aber er näherte sich den technischen Aspekten seines Programms durch seine kombinierten Erfahrungen als Physiker[86] und Autor für die medizinische Presse. 1883 in Paris zum Abschluss seiner medizinischen Ausbildung gekommen, hatte er sich in die Herausgeberarbeit für kommerzielle medizinische Zeitschriften vertieft[87] und mit dem Jahr 1892 wurde er Sekretär der Association de la Presse Médicale Française. Limousin andererseits kam direkt durch seine Erfahrung der sich rapide wandelnden Welt des Periodika-Drucks im weiteren Sinne zur Problematik. Limousin war Schriftsetzer und Schüler von Pierre-Joseph Proudhon, dem großen Antistaats-Sozialisten. 1865, als sich sein Vater Antoine aus gesundheitlichen Gründen zurückzog, wurde er Sekretär des Pariser Zweigs der Internationalen Arbeitervereinigung (die Erste Internationale). Er wurde zum wichtigen Publizisten für sozialistische Anliegen und gab verschiedene Publikationen heraus. 1880 gründete er die einflussreiche Monatsschrift *Revue du mouvement social*. Im Laufe der Zeit verschob er aber den Schwerpunkt der *Revue* von der Politik hin zu einer umfangreicheren Information seiner Leser über Entwicklungen im Bereich zeitgenössischer Fragen aus

85 *Bulletin des sommaires des journaux scientifiques, littéraires, financiers*, Vol. I, 6/1888, 44; Vol. II, 13/1889, 100; Vol. II, 14/1889, 108.

86 In den frühen 1890er Jahren war Baudouin *préparateur* an der *Faculté de Médicine* in Paris. Leider ist er heute vielleicht am besten als jener Pariser Doktor bekannt, der eine gründliche medizinische Untersuchung bei dem professionellen Flatulisten Joseph Pujol (*le Pétomane*) vornahm.

87 Dazu gehörten *Le progrès médical*, *Archives provinciales de chirurgie* und die *Gazette médicale de Paris*.

Wissenschaften und Kunst. Um dies systematischer leisten zu können, stellte er 1887 die *Revue* ein und ersetzte sie durch das *Bulletin*. In Übernahme des Proudhon'schen Markenzeichens eines dezentralisierten Sozialismus wollte Limousin die demokratisierenden Möglichkeiten der Massenpresse zu den Wissenschaften bringen, und zwar nicht durch das Bemühen der *Popularisierung*, sondern dadurch, dass er Arbeitskollegen spezialisierte Forschungsarbeiten der Wissenschaften *praktisch* zugänglich machte: «In the many countrysides of Brittany or Burgundy, the Alps or the Pyrenees, as well as lands in between, there are workers, thinkers, artists desiring to stay current on the work of their colleagues, and to communicate to their colleagues the results of their own researches and meditations.»[88] Limousin strebte nicht so sehr danach, die Grenze zwischen Experten- und Laien-Leserschaft niederzureißen, er wollte stattdessen unter den kollegialen *travailleurs* das Niveau des Informationsspielfeldes dadurch anheben, dass er den Zugang zur besonderen, spezialisierten Expertenliteratur demokratisierte.

Der Impetus des Herbert Haviland Fields Concilium Bibliographicum – ein Vertriebsservice gegenstandsbasierter Karteikarten zu zoologischen Publikationen – kam unmittelbarer aus der Werkbank im Labor, war aber teilweise ebenso durch das Dezentralisierungsproblem motiviert. 1890 war Field ein graduierter amerikanischer Student, der sich für sein Doktorat im Laboratorium von E. L. Mark an der Universität Harvard mit der Embryologie der Amphibien beschäftigte. In diesem, weit von den europäischen Machtzentren der Biologie entfernten Labor begeisterte er sich erstmals für die Zirkulation wissenschaftlicher Information. Während der Mitte des 19. Jahrhunderts hatte sich in Amerikas Bibliotheken rasch eine Kultur des Führens klassifizierter Indexkarten ausgebreitet – und in Harvard war diese besonders stark ausgeprägt.[89] Mark selbst sah seine vordringliche pädagogische Pflicht gegenüber seinen Studenten darin, sie in genau zwei Fertigkeiten zu trainieren: die eine waren moderne Methoden mikroskopischer Anatomie, die andere moderne Methoden des Bibliographierens. Er erinnerte sich: «students were ecouraged», neben anderem, «to form the habit of making out their bibliographic references on separate cards of standard size, and advised always to carry about with them blank cards for this purpose […]».[90] Der mehrsprachige und für sein erstaunliches Gedächtnis bekannte Field war somit genau am richtigen Platz, um die potenziellen weiteren Verwendungen dieser Informationstechnologie zu erfassen. Im Zuge des Abschlusses seines Ph. D. machte er sich nach Europa auf, um dort die üblichen Runden durch bedeutende europäische Laboratorien zu drehen. In dieser Zeit begann er auch, seiner Vision eines bibliographischen Empire Gestalt zu geben.[91]

1894 ließ sich Field in Paris nieder und wurde Mitarbeiter im Labor von Alphonse Milne-Edwards im Muséum d'Histoire Naturelle. Er begann, am neu aufkeimenden Leben der Société Zoologique teilzunehmen. Unter der Führung von Raphaël Blanchard hatte sich die Société[92] einen Namen gemacht, da sie

88 Causerie, in: *Bulletin des sommaires*, Vol. II, 1889, 100.

89 Vgl. Kap. 4 aus Krajewski, *Zettelwirtschaft* (Anm. 79).

90 E. L. Mark, «Dr. Phil. Herbert Haviland Field, 1868–1921», Schaffhausen 1921, 2. Field selbst erzählte später, dass er vom Finden besserer Mittel zur Lokalisierung von Aufsätzen aus seiner gut fortgeschrittenen Subdisziplin sofort fasziniert war. *Annotationes concilii bibliographici*, Vol. III, 1907, 1.

91 Field beteiligte sich an den britischen Debatten über die Reform wissenschaftlichen Publizierens, die ich in Teil I analysiert habe. Vgl. An International Zoological Record, in: *Nature*, Vol. XLVII, 1893, 606–607.

92 Robert Fox, The Early History of the Société Zoologique de France, in seinem *The Culture of Science in France, 1700–1900*, Aldershot (Variorum) 1992.

Gastgeber des ersten Internationalen Zoologischen Kongresses war (1889) und die Zoologen dazu drängte, eine internationale Entente für eine zoologische Nomenklatur zu schmieden.[93] Blanchards unablässige Arbeit an der Etablierung von Regeln für standardisierte zoologische Begriffe zwang ihn, Fragen zu stellen, die vom überkommenen epistemologischen Problem, was denn eigentlich zoologische Begriffe und Arten *sind*,[94] bis zum konkreten Problem reichten, dass solche Regeln materiale Vehikel der Übertragung und Verzeichnung erforderten, um überhaupt etwas anderes zu sein als idealistische Fantasien.[95] Die Mitglieder der Société waren also gut vorbereitet, um das Wichtige an Fields bibliographischer Vision zu verstehen, als er ihnen diese Anfang 1894 vortrug. Er prophezeite, dass dieses Unternehmen das materiale Substrat liefern könne, um Ordnung in der Nomenklatur zu schaffen.[96] Blanchard selbst wurde bald Mitglied einer neuen Kommission französischer Wissenschaftler zur Untersuchung der Problematik wissenschaftlicher Bibliographie.[97] Die zentrale Rolle der Société in der Pflege internationaler Kontakte zwischen zoologischen Einrichtungen war ein Segen, da Field nun begann, mit vielen europäischen und amerikanischen gelehrten Gesellschaften, Regierungen und Bibliographen zu verhandeln, um einen Konsens über die Notwendigkeit und Richtigkeit seines Plans zu schaffen. Blanchards und E.-L. Bouviers Lobby-Tätigkeit verhalf dem Thema Bibliographie auf dem Internationalen Zoologischen Kongress 1895 in Leyden zu einem prominenten Platz.[98] Wie man weiß, sah diese Konferenz die Errichtung der ersten Internationalen Kommission für Zoologische Nomenklatur (und des Codes, der die Grundlage aktueller Konventionen in der zoologischen Begriffsbildung blieb). Aber dank Blanchards Bemühungen fand dort auch die Gründung einer Internationalen Bibliographischen Kommission statt, die die Oberaufsicht über ein von Field betriebenes zentrales Büro zoologischer Bibliographie haben sollte.[99]

Das Concilium nahm schließlich in Zürich die Arbeit auf, nachdem die Schweizer Regierung angeboten hatte, das Vorhaben zu unterstützen. Field hatte bereits die Unterstützung eines Netzwerks aus mächtigen wissenschaftlichen Förderern gewonnen. Neben der Société Zoologique hatte er enge Beziehungen mit der Zoologischen Station in Neapel geknüpft, ebenso mit Julius Victor Carus, dem Gründungsherausgeber sowohl des *Zoologischen Anzeigers* wie auch des *Zoologischen Jahresberichts* (und Field zufolge ‹Nestor› der wissenschaftlichen Bibliographie). Field beschäftigte sowohl Angestellte wie ausgebildete Zoologen, um den von Autoren, Herausgebern und wissenschaftlichen Gesellschaften eingesandten, anhaltenden Strom aus Publikationen, der in das Züricher Büro flatterte, aufzunehmen und zu klassifizieren (Abb. 6). Im Jahr 1906 war das Concilium gut etabliert; es hatte über 2 Millionen Karten an Nutzer vergeben und 68.000 zoologische Artikel für die Kartei erfasst.[100] Es hatte sich mit dem *Zoologischen Anzeiger* zusammengeschlossen und erlangte, obwohl die finanzielle Lage immer prekär blieb, bei Zoologen aus einer Reihe europäischer Länder beachtliche Anerkennung.

93 Die *Société* hatte das Nomenklaturproblem schon früh nach ihrer Gründung aufgenommen, aber die Sache ging kaum voran bis Blanchard sie mit Macht auf die Agenda des Internationalen Kongresses von 1889 schob. Vgl. R. V. Melville, *Towards Stability in the Names of Animals*, London (Internat. Comm. on Zoologic. Nomenclature) 1995.

94 Gordon McOuat hat eine faszinierende Reihe von Essays zu Geschichte und Philosophie der Zusammenhänge zwischen Arten, Nomenklatur und Katalogisierung veröffentlicht. Vgl. von ihm: Species, Rules and Meaning, in: *Studies in History and Philosophy of Science*, Vol. XXI, 1996, 473–519; und The Politics of ‹Natural Kinds›, in: Ursula Klein (Hg.), *Spaces of Classification*, Berlin (Max-Planck-Inst. für Wissenschaftsgeschichte) 2003, 97–114.

95 Daher überrascht es nicht, wenn die große Gestalt der zoologischen Bibliographie, Julius Victor Carus, auch Gründungsmitglied der aus fünf Personen bestehenden Nomenklatur-Kommission war.

96 Zu Fields ursprünglichem Vorschlag vgl. La réforme bibliographique, in: *Mémoires de la Société Zoologique de France*, 1894, 259–263.

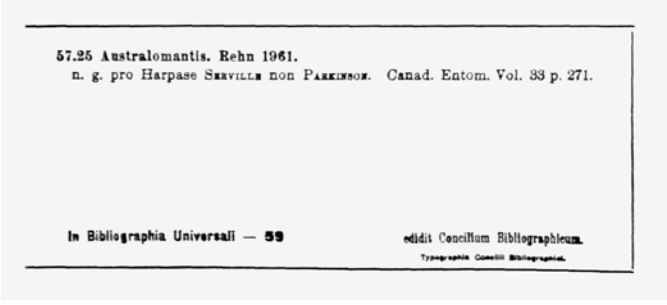
97 Zur Kommission gehörten außerdem Baudouin, Charles-Marie Gariel, Charles Richet und Adolphe Cartaz. Ihr Bericht erschien in: *Bulletin de l'AFAS*, Vol. LXXIII, 1895, 31–39.

98 Der Punkt ging auf der Agenda der Bildung der Nomenklatur-Kommission direkt voraus.

99 E.-L. Bouviers «Rapport sur le projet de réforme bibliographique» folgte die Benennung eines Komitees aus sieben Mitgliedern. Die *Société* war unter den ersten, die für das neue Büro, das Field leiten sollte, Mittel zur Verfügung stellten.

100 *Annotationes concilii bibliographici*, Vol. II, 1906, 31–37.

Jede dieser drei Unternehmungen verfolgte unterschiedliche Strategien, um Inhalt, Nutzer und finanzielle Mittel einzuwerben. Während Fields wichtigste Quellen der Unterstützung aus institutionellen Abonnenten und Förderern bestanden (öffentliche wie private), entschieden Baudouin und Limousin, mehr auf Einzelpersonen zu setzen. Baudouin hielt ständig Ausschau nach neuen, zahlenden Abonnenten – die Ordnung seiner Bezugsgebühren war so barock wie die lange Reihe der angebotenen Dienstleistungen –, während Limousin sich darauf fokussierte, die Herausgeber der Periodika selbst zu gewinnen. Limousin hoffte tatsächlich, seine Nutzer gebührenfrei mit seinen Publikationen versorgen zu können, indem er Verleger davon überzeugte, dass seine Dienstleistung ein dringend nötiges Organ der *publicité* für deren eigene Waren sei.[101] Er setzte darauf, dass sie bereit sein könnten, dafür zu *bezahlen*, dass sein Team die Inhalte ihrer Publikationen erfasst und bewirbt.


57.25 Australomantis. Rehn 1961.
n. g. pro Harpase Serville non Parkinson. Canad. Entom. Vol. 33 p. 271.

In Bibliographia Universali — 59 edidit Concilium Bibliographicum.
Typographia Concilii Bibliographici.

Abb. 6 Muster einer vom Concilium Bibliographicum publizierten Karteikarte. Das Kartenbeispiel ist veröffentlich in *Annotationes concilii bibliographici*, Vol. I, 1905, 18. Weitere Muster finden sich in G. M. Doolittle, *A History of the Concilium Bibliographicum, Zurich*, Master-Arbeit, Columbia Library School, 1929

Limousins Strategie war sowohl hinsichtlich ihrer Ambitionen wie ihres letztendlichen Scheiterns erhellend. Trotz seines Eifers in der *éphémérographie* entwickelte er keine sehr erfolgreiche Strategie zum Umgang mit den Problemen der Spezialisierung, die seine Zeitgenossen so sehr beschäftigten. Da er auf Fachgebiete aus war, sich jedoch nicht auf eine spezielle Fachrichtung beschränkte, verbaute er sich die Möglichkeit, zu irgendeinem Wissenszweig eine kritische Masse an Inhalten aus Periodika anzusammeln. Auch sah er – angesichts seiner Abhängigkeit vom tätigen guten Willen der Zeitschriftenherausgeber – die potenziellen Wirkungen eines Dienstes wie seinem eigenen auf die Periodika, die er zu erfassen hoffte, nicht voraus. Die Presseausschnittdienste selbst waren keine ernsthafte Quelle der Konkurrenz für Zeitungen und Zeitschriften gewesen, so lange die Herausgeber auf Abonnenten zählen konnten, die interessiert waren, ihre Publikationen mehr oder weniger von vorne bis hinten zu lesen. Aber dasselbe galt nicht notwendig auch im fachspezifischen wissenschaftlichen Druckwesen, wo Lesegewohnheiten und Vertriebsraten möglicherweise radikal anders sein würden – man denke an die Zögerlichkeit mancher Verleger beim Beliefern der Autoren mit gerade einmal etwa einem Dutzend Sonderdrucken – und wo eine effiziente Informationsstelle hätte ausreichen können, um die an einem engen Bereich von Sachgebieten interessierten Leser vollkommen zu überzeugen, auf ein Abonnement der Fortsetzungsreihen selbst zu verzichten. Diese Schwierigkeit traf Baudouins und Fields Unternehmungen weniger unmittelbar – sie waren vordringlich ihren zahlenden Abonnenten verpflichtet –, sie war aber nicht irrelevant. Obwohl keiner dieser Entrepreneurs seine Dienste als direkte Konkurrenz zu den wissenschaftlichen Periodika selbst verstand – hätte einer von ihnen durchschlagenden Erfolg gehabt,[102] sie hätten

101 Causerie, in: *Bulletin des sommaires*, Vol. II, 1889, 100.

102 Keiner von ihnen hatte durchschlagenden Erfolg. Limousins Unternehmen brach schließlich 1903 zusammen. Baudouins Institut lief besser; zeitgenössische Berichte vermitteln das Bild eines rührigen Geschäftes, das später eine Kapitalgesellschaft wurde, aber auch diese brach 1906 zusammen. Baudouin ging daraufhin in seine Geburtsstadt in der Vendée zurück, wo er sich dem Studium ihrer Prähistorie widmete und ein Archiv anderer Art ansammelte. Das Concilium bestand am längsten und blieb bis 1940 tätig.

vielleicht viele genau der *Zentralisierungs*-Ziele erreicht, die von den radikalsten reformistischen Stimmen in Großbritannien artikuliert worden waren.

Was Baudouin, Limousin und Field – die «hommes à fiches»[103] – zudem mit den britischen Reformern teilten, war, dass ihre Projekte sie letztlich zum Klassifizierungsproblem brachten. Jeder von ihnen optierte schließlich für die Erstellung einer systematischen Basis zur Erfassung der jeweils behandelten Sachgebiete. Tatsächlich schlossen sich alle drei zum Schluss dem 1895 in Brüssel gegründeten Institut International de Bibliographie an, und sie alle trugen zu dessen Programm bei, Deweys Dezimalsystem (das zu diesem Zweck aus Amerika importiert worden war) zu einer universellen Wissensklassifikation auszubauen – zu einer, von der ihre Schöpfer hofften, sie könne die Grundlage einer internationalen und interdisziplinären Sprache der Gelehrten bilden.[104] So gerieten sie durch ihre Unternehmen in direkten Gegensatz zum umgreifenden kooperativen Klassifizierungsprojekt, das die Royal Society im Zusammenhang mit ihrer Absicht zur Begründung eines Internationalen Katalogs wissenschaftlicher Literatur zur gleichen Zeit in Gang setzte.[105]

Schlussbemerkungen

In den letzten Jahren des Jahrhunderts kamen die beiden Milieus, die ich in diesem Aufsatz beschrieben habe, im Konflikt über die Frage bibliographischer Klassifikation in einen Dialog. Aber ihre unterschiedlichen Sichtweisen, welche Formen der Lösung nun genau erforderlich waren, um Organisation und Effizienz ins wissenschaftliche Publizieren zu bringen, waren bereits deutlich etabliert. Bis zu einem gewissen Grad könnten diese Differenzen den besonderen sozialen Topografien zugeschrieben werden, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts in Frankreich und Großbritannien ausgebildet hatten. Das für die britische Debatte bezeichnende Drängen auf Zentralisierung und Ordnung kann im Licht des weiten Feldes aus spezialisierten und lokalen wissenschaftlichen Gesellschaften gesehen werden, die zusammen mit kommerziellen Publikationen die britischen wissenschaftlichen Gemeinschaften als gefährlich fragmentiert und verstreut erscheinen lassen konnten. Dass hier die tief verwurzelte britische Erfahrung im Versuch, ein ausgedehntes Imperium durch Information zu regieren, der entscheidende Punkt war, zeigt das Motto auf der Titelseite der Schrift des A Free Lance zur Organisation der Wissenschaft: «Divide et impera». Im Gegensatz dazu ging der basisorientierte Ansatz einer «decentralisation scientifique» kleiner Informationsunternehmer in Frankreich ungezwungen mit Anstrengungen in der Dritten Republik zusammen, mehr Parität in die zentralisierten Machtstrukturen französischer Wissenschaft zu bringen (und so den Einfluss des Erziehungsministeriums und der Académie des Sciences zurückzudrängen).[106] Baudouin, Limousin und Field stehen jeder für ein bestimmtes Muster, nach dem viele von denen, die dem Schaffen neuer formaler Suchhilfen für wissenschaftliche Information den größten Enthusiasmus widmeten,

103 Die Bezeichnung stammt von Baudouin selbst. Vgl. Le problème bibliographique (Anm. 77), 711.

104 Trotz nahezu identischer Namen waren Baudouins und das belgische Institut zwei verschiedene. Zur Einführung Deweys nach Europa durch das IIB vgl. Rayward, *Universe of Information* (Anm. 16) und The Early Diffusion Abroad of the Dewey Decimal Classification: Great Britain, Australia, Europe, in: Gordon Stevenson, Judith Kramer-Greene (Hg.), *Melvil Dewey: The Man and the Classification*, Albany (Forest Press) 1983, 149–173.

105 Fields Unternehmen war es, das sich durch das neue Katalogisierungsunterfangen der Royal Society am unmittelbarsten bedroht sah. Ihr Scheitern im Finden eines gemeinsamen Weges für beide Anstrengungen ist Teil einer längeren Geschichte. Vgl. aber die Field betreffende Korrespondenz in der «International Catalogue Correspondence». In: *Archives of the Royal Society*, MS 531.

106 Vgl. z. B. Robert Fox, Science, The University, and the State in Nineteenth-century France, in: Gerald Geison (Hg.), *Professions and the French State, 1700–1900*, Philadelphia (Univ. of Pennsylvania Press) 1984, 66–146; und Alan Rocke, *Nationalizing Science: Adolphe Wurtz and the Battle for French Chemistry*, Cambridge (MIT Press) 2001.

Gestalten außerhalb der traditionellen wissenschaftlichen Machtzentren waren – auf der Suche nach Strategien zur Beseitigung dieses Ungleichgewichts. Trotz dieser wichtigen Unterschiede in der Gewichtung legt die generelle Hinwendung zum Problem der Klassifizierung der Wissenschaften nahe, dass beide Milieus auf eine ähnliche, wenngleich tiefer darunter liegende Herausforderung antworteten. Ich habe ausgeführt, dass diese Herausforderung der Aufstieg der wissenschaftlichen Periodika war. Dabei war der entscheidende Punkt nicht die steigende Menge an Artikeln, die man druckte, sondern vielmehr der Umstand, dass das Fachpublikationswesen zum wichtigsten Ort der Absteckung wissenschaftlicher Autorität und Geltung wurde. Aber obwohl der wissenschaftliche Artikel im zwanzigsten Jahrhunderts tatsächlich zur Hauptrecheneinheit in der bürokratischen Veranschlagung wissenschaftlicher Leistung werden sollte (sowohl kollektiv wie individuell), so ist doch die Geschichte, wie er dazu kam, diese Rolle auszufüllen, nicht seit jeher vorbestimmt. Dem wissenschaftlichen Artikel war es nicht vorherbestimmt zur Quelle unwandelbarer Mobilität zu werden.[107] Vielmehr stellte sich diese entscheidende Entwicklung erst in Folge des *Versagens* der Autorität jener Kollektive ein, die traditionell die Grenzen wissenschaftlicher Autorität zugewiesen hatten. In der Folge dieses Versagens – bei dem der Druck nicht Retter der sozialen Ordnung war, sondern vielmehr ihr Hauptangreifer – sahen sich die Männer der Wissenschaft gezwungen, den wissenschaftlichen Artikel nun, wie unbeholfen auch immer, mit Mechanismen auszustatten – etwa Peer Reviews, Entscheidungen über Priorität und Bewertung professioneller Erfordernisse –, um den wissenschaftlichen Wert zu schützen, der einst als Territorium der Gesellschaften und Akademien galt. Zur gleichen Zeit erfuhr der virtuose Mann der Wissenschaft eine subtile Neubestimmung in Begriffen der vermeintlich unpersönlichen und objektiven Kriterien der gedruckten Seite: Mitglied im guten Einvernehmen mit dieser Gemeinschaft zu sein bedeutete, die Literatur des Gebietes zu verfolgen, an geeigneten – in der Regel periodisch erscheinenden – Schauplätzen zu publizieren und nicht so unkontrolliert zu veröffentlichen, dass der reine Fluss der Wissenschaft befleckt werde.

Erst *in diesem Moment* erschien die Überfülle an Fachperiodika als Unordnung und Konfusion, und erst *in diesem Moment* stellte sie eine Bedrohung der moralischen Autorität der wissenschaftlichen Gemeinschaft selbst dar. Versuche der Rationalisierung gegenstandbasierter Literatursuche, wie sie die Männer der Wissenschaft im späten 19. Jahrhundert unternahmen, waren ein wesentlicher Teil dieses umgreifenderen Programms, periodische Literatur im Interesse der Etablierung neuer Standards der Gemeinschaft zu zähmen und ihnen Zügel anzulegen. Diese Zusammenhänge sind auch zur Erklärung der breiten Hinwendung zu standardisierter Gegenstandsklassifikation zu Ende des Jahrhunderts hilfreich. Ebenso wie Presseausschnittdienste waren standardisierte Klassifikationssysteme eine Innovation, die ihre Wurzeln im Druck für die Massen hatte (in diesem Fall in der Einrichtung öffentlicher Bibliotheken). Aber jetzt

107 Anm. d. Hg.: Damit spielt Csiszar auf den Begriff des «immutable mobiles» an, wie er in den wissenschaftshistorischen Forschungen von Bruno Latour verwendet wird, vgl. Bruno Latour, Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente, in: Andréa Belliger, David J. Krieger (Hg.), *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld (transcript) 2006, 259–308. Csiszar geht es darum, nachzuzeichnen, wie der wissenschaftliche Artikel erst zum «immutable mobile» wurde.

wurde diese praktische Lösung zur Anordnung von Büchern auf Regalbrettern mit dem überkommenen – und gerade damals florierenden – philosophischen Problem der Klassifizierung der Wissenschaften verwoben. Die Version dieses Genres im 19. Jahrhundert hatte ihre Wurzeln in den von Jeremy Bentham (1816), Auguste Comte (1830) und A.-M. Ampère (1834) vorgeschlagenen Klassifikationen und sie war – obwohl oft verbunden mit Projekten zur Reform von Curricula – größtenteils eine Sache spekulativer Metaphysik geblieben. Aber mit dem Aufkommen des Problems bibliographischer Klassifikation am Ende des Jahrhunderts wurde das philosophische Problem von den mehr empirischen und praktischen Organisationsfragen vereinnahmt, die die Wissenschaftler jetzt fesselten. Das Ziel war nun ein materiales wie metaphysisches zugleich. Baudouin formulierte es so: Mit einer wohl überlegten Klassifikation besäße die wissenschaftliche Gemeinschaft «not simply a repertoire of cards, but a true catalogue of original ideas».[108] Da die Männer der Wissenschaft periodische Publikationen zunehmend nicht nur als Behältnisse zur Aufnahme von «broken pieces of fact» sahen, sondern als die wichtigsten Repositorien genuinen Wissens, machten sie sich in kollektiven Experimenten auf den Weg, um neue synthetisierende Gattungen zu schmieden, die den zunehmend serialisierten Charakter wissenschaftlicher Darstellung mit ihren eigenen, vielfältigen Bemühungen um die Einheit des Wissens in Einklang bringen sollten.

108 La seconde Conférence Bibliographique Internationale de Bruxelles en 1897, in: *Revue scientifique*, Vol. LX, 1897, 236.

Nick Hopwood, Simon Schaffer und Jim Secord bin ich sehr dankbar dafür, dass sie mir die Teilnahme am Serialitätsprojekt ermöglicht haben, vor allem danke ich Jim Secord für seine Anregungen und Ermutigungen. Die Auseinandersetzung mit der Serialität erwies sich für meine Arbeit als entscheidender als ich zunächst gedacht hatte. Aber erst Jims feinsinnige, doch hartnäckiges Drängen half mir, dies im vollen Umfang zu sehen. Großen Dank schulde ich den Teilnehmern des abschließenden Serialitäts-Workshop in Cambridge im April 2009, ebenso Mario Biagioli, Janet Browne, Peter Galison, Lisa Gitelman, Chris Phillips, Steven Shapin, Hanna Rose Shell, Megan Shields Formato, Elizabeth Yale, Nasser Zakariya – und der Harvard Book History Writers' Group *für die sehr hilfreiche Durchsicht früherer Fassungen dieser Arbeit.*

Dieser Artikel erschien zuerst unter dem Titel «Seriality and the Search for Order: Scientific Print and its Problems During the Late Nineteenth Century», in: *History of Science*, Vol. 48, Numbers 3–4, 2012, 399–434. Wir danken dem Autor und dem Verlag für die freundliche Genehmigung zum gekürzten Wiederabdruck und zur Übersetzung.

Aus dem Englischen von Bernhard Fritscher, durchgesehen von Holger Steinmann.

SVEN GRAMPP

DER FILM ZUR SERIE

Andy Warhols «Sleep» ferngesehen

«[I]n the late 1950s I started an affair with my television […].»[1]

ANDY WARHOL

Zu einer Zeit, «als der gleichförmige Takt der Maschine durch das formlose Rauschen der Elektronik ersetzt wurde»,[2] dafür aber serielles Formenrepertoire als Thema und Prinzip in die künstlerische Sphäre der Minimal und Pop Art Einzug hielt, ein Jahr bevor Marshall McLuhan *Understanding Media* veröffentlichte und darin die kollektive wie kognitive Vernetzungslogik des televisuellen Bildes emphatisch feierte, knapp zwanzig Jahre nach der Niederschrift der *Dialektik der Aufklärung*, in der Theodor W. Adorno und Max Horkheimer das formale Organisationsprinzip der Kulturindustrie in der Wiederholung der immer gleichen Stereotypen brandmarkten, circa zwanzig Jahre früher als Umberto Ecos Text «Die Innovation im Seriellen», in dem sich der Semiotiker über die ästhetische Potenz des Seriellen Gedanken machte, und ein halbes Jahrhundert bevor wissenschaftliche Sammelbände das Fernsehen in Form der *quality TV serials* als ästhetisches Medium nobilitieren, wird in Andy Warhols Film *Sleep*[3] das zentrale temporale Organisationsprinzip des Fernsehens, nämlich die *Serialität*, prognostisch zutreffender als in McLuhans Beschreibungen des Fernsehens, differenzierter als im Diktum der Kritischen Theorie und etliche Jahre vor der akademischen Etablierung medien- und kulturwissenschaftlicher Forschung zu Fernsehen und seriellem Erzählen genau zu dem Zeitpunkt auf den Punkt gebracht, als das Fernsehen endgültig zum Leitmedium Nordamerikas aufgestiegen war.[4]

Sleep ist ein Film, in dem Formen des Seriellen ausfindig zu machen sind, die sich seit den 1950er Jahren vorzugsweise im und mit dem Fernsehen massenmedial Bahn gebrochen haben. Serielle Formen sind dort in dreifacher Weise auszumachen: Erstens werden sie *adaptiert*. *Sleep* ist zunächst einmal eine filmische Mimikry medienkultureller Prozesse, im Besonderen der flächendeckenden Etablierung des Fernsehens als seriell organisiertem Programmmedium.

1 Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol. (From A to B and Back Again)*, New York (Harcourt Brace Javonovich) 1975, 26.

2 Philip Ursprung, *Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute*, München (Beck) 2010, 26.

3 *Sleep*, Regie: Andy Warhol, USA 1963 (Darsteller: John Giorno; 16mm, 1:1,33, schwarz-weiß, stumm, 5h21min, 16 Bilder pro Sekunde).

4 1950 hatten ca. 900 000 US-amerikanische Haushalte einen Fernsehapparat, 1960 sind es bereits 90 % der Haushalte – vgl. dazu: James T. Patterson, *Grand Expectations. The United States, 1945–74*, Oxford (Oxford University Press) 1997, 348.

Zweitens sind die maßgeblichen seriellen Formen in *Sleep* auf knapp fünfeinhalb Stunden *verdichtet* erfahrbar. *Sleep* ist so verstanden ein hochkomprimiertes Archiv serieller Formenvielfalt. Drittens erzählt *Sleep* aber ebenso eine *Geschichte* serieller Formen, die – und hier geht der Film über die reine Adaption und Verdichtung etablierter serieller Formen hinaus – auch etwas über die damals noch *zukünftigen* seriellen Organisationsprinzipien des Fernsehens weiß. Via Variation und Radikalisierung der seriellen Fernsehformenrealität der 1960er Jahre werden nämlich weitere Formen des Seriellen antizipiert, wie sie dann in den folgenden Dekaden nahezu global ausfindig zu machen sein werden und bis dato das Fernsehen bestimmen. *Sleep* spiegelt somit historische mediale Entwicklungen wieder, verdichtet diese und entwirft darüber hinaus – strikt der avantgardistischen Maxime künstlerischer Produktion folgend – weitere mögliche Formszenarien.[5] Oder in leichter Abwandlung eines Publikationstitels der Herausgeber dieses Themenschwerpunktes formuliert: *Sleep* fungiert als filmische Reflexion, Komprimierung und Projektion des medialen Wandels.[6] Diese Behauptung möchte ich im Folgenden anhand einer vergleichsweise kleinteiligen Analyse von *Sleep*, angereichert um einige Exkurse in die Fernsehgeschichte, plausibilisieren.

Das Serielle ist von Anfang an Teil des Warhol'schen Ästhetikprogramms.[7] Das betrifft zuvorderst die Produktionsweise: «Dem Bild des autonomen modernen Künstlers, der seine Aufträge selbst bestimmt, setzte er das Bild eines Künstlers entgegen, der permanent zu Diensten steht. Konsequent bezeichnete er sein Atelier als Factory. [...] Warhol erledigte Aufträge mittels Siebdruck arbeitsteilig, fast wie am Fließband.»[8] Anschaulich wird die Nähe zur industriellen Serienproduktion an den Produkten selbst, vor allem an Warhols frühen Siebdrucken, deren Motive Stars wie Elvis Presley und Marilyn Monroe sind. Eine Schablone wird angefertigt, die als Druckvorlage für prinzipiell beliebig viele Reproduktionen genutzt werden kann. Seriell ist dieses Verfahren insofern, als es, ausgehend von einer Vorlage, die Herstellung einer Vielzahl von Exemplaren in zeitlicher Sukzession ermöglicht und überdies die produzierten Exemplare in eine erkennbare Relation zueinander bringt. Warhol ordnet die tatsächlich gedruckten Exemplare (immer wieder neu) in Reihen, also Serien an – und überführt somit das zeitliche Nacheinander der seriellen Produktion in eine räumliche Anordnung. Der Clou dieser Reihen ist indes, dass die einzelnen Exemplare nicht identisch sind, sondern gezielt minimale Abweichungen aufweisen (z. B. in der Farbgebung, den Helligkeitswerten, der Druckschärfe). Die Serien laufen demgemäß dem Ideal industrieller Reproduktionstechnik auf identische Wiederholbarkeit zuwider. Stattdessen wird eine serielle Ordnung aus *Wiederholung und minimalen Variationen* initiiert.[9] Dieses Organisationsprinzip der Siebdrucke bildet ebenfalls den Ausgangspunkt für den Film *Sleep*. Der vielleicht minimale, aber in diesem Kontext entscheidende Unterschied besteht jedoch darin, dass dabei die zeitliche Dimension des Seriellen nicht wie beim Siebdruck eine Übersetzung in eine räumlich-statische Reihe erfährt, sondern das temporale Register beibehalten wird, um darin zusehends neue Verzweigungen ausfindig zu machen.

5 Zur theoretischen Grundlegung eines so verstandenen Transfers und Austausches von Formen zwischen Medien- und Kunstsystem, vgl. Rainer Leschke, *Medien und Formen. Eine Morphologie der Medien*, Konstanz (UVK) 2011, 237ff.

6 Vgl. Benjamin Beil u. a., Die Fernsehserie als Reflexion und Projektion des medialen Wandels, in: Friedrich Krotz, Andreas Hepp (Hg.), *Mediatisierte Welten. Beschreibungsansätze und Forschungsfelder*, Wiesbaden (VS) 2012, 197–223.

7 Vgl. Katharina Sykora, *Das Phänomen des Seriellen in der Kunst. Aspekte einer künstlerischen Methode von Monet bis zur amerikanischen Popart*, Würzburg (Könighausen & Neumann) 1983, 153ff.

8 Ursprung, *Kunst der Gegenwart*, 26.

9 Seriell ist also etwas, das aus mehreren distinkten Teilen besteht, die formal, narrativ oder semantisch miteinander verbunden sind und das (zumindest von der Strukturlogik her) auf immer weitere Produktion von Teilen angelegt ist. Zu denken ist hierbei zuvorderst etwa an Serien von Bildern, die von ein und derselben Vorlage stammen, oder auch an die serielle Anfertigung von Automobilen in der Industrie nach einem Prototyp, oder auch die Etablierung eines Fernsehprogrammschemas, in dem eine Sendung an einem festen Sendeplatz wöchentlich wiederkehrt. Serielle Prozesse operieren häufig

Sleep ist ein Stummfilm von knapp fünfeinhalb Stunden Dauer. Einziges Motiv ist ein schlafender Mann. Häufig wurde und wird kolportiert, dass der Film den Schlaf dieses Mannes einfach sukzessive dokumentiert und 1:1 wiedergibt. Dem ist aber nicht so. Solch eine durchgängige Aufnahme wäre für Warhol ohnehin technisch unmöglich gewesen, denn er verwendete eine Bolex-Handkamera, deren Aufnahmezeit der einzelnen 16mm-Filmspulen auf drei bzw. knapp über vier Minuten limitiert ist.[10] Abgesehen davon sind während des Films deutliche Veränderungen der Position, Einstellungsgröße und -winkel der Kamera auszumachen. Das Material ist zudem nicht dem Aufnahmeverlauf entsprechend nacheinander angeordnet, sondern extrem achronologisch montiert. Viele Sequenzen kehren häufig identisch oder zumindest in Ausschnitten wieder.

Die ersten 4 Minuten und 11 Sekunden von *Sleep* bilden jedoch eine einzige Einstellung: Zu sehen ist der Ausschnitt eines Oberkörpers. Der Zuschauer kann die stetige Hebung und Senkung der Bauchregion des Schlafenden beim Ein- und Ausatmen beobachten. Von Anfang an ist damit das Thema des Seriellen eingeführt – und zwar zunächst aus der Perspektive *natürlicher* Serialitätsphänomene. Jedem Lebensphilosophen müsste dabei das Herz aufgehen. Denn an den Aufnahmen dieser Atembewegungen wird sehr anschaulich, dass erstens jeder Atemzug sich von allen anderen (wie minimal auch immer) unterscheidet und zweitens eine Segmentierung einzelner Atemzüge das Charakteristikum des Atmens nicht fassen könnte. Die natürlichen Bewegungen des Ein- und Ausatmens sind untrennbar ineinander verflochten und doch immer wieder einzigartig. Wir verfolgen also zu Beginn des Films eine nicht segmentierbare zyklische Wiederkehr des Ein- und Ausatmens. Zumindest gilt das für die ersten 4 Minuten und 11 Sekunden von *Sleep*. Danach geht es nämlich nicht mehr nur um die filmische Affinität zu einer außerfilmischen Serialitätsrealität, sondern um *medientechnisch generierte* Serialität.

Laut Friedrich Kittler zeichnen sich technische Medien, zu denen eben auch der Film gehört, dadurch aus, dass sie kontingente, physikalische Daten jenseits symbolischer, abstrakter Zeichensysteme speichern können.[11] Gerade das ist es ja, was einen Lebensphilosophen daran begeistern müsste. Diese Daten sind aber – und genau das ist aus einer kittlerianischen Perspektive im Gegensatz zu einer lebensphilosophischen der Clou technischer Medien – durch die Speicherung selbst in eine Form zu bringen, die die Daten manipulierbar macht. Beispielsweise können dann zeitserielle Ereignisse umgekehrt oder aber dieselben Sequenzen noch einmal gezeigt werden. Damit lassen sich auch Serien kreieren, die sich von natürlichen unterscheiden. Können diese doch *identische Wiederholungen* in der Zeit ausbilden. Solch eine Differenz zwischen medientechnisch generierten und natürlichen Wiederholungen wird dem Zuschauer von *Sleep* in der ersten halben Stunde vor Augen geführt – und zwar indem die Ausgangssequenz viermal identisch wiederholt wird.

Am Ende dieser halben Stunde wird eine weitere Variante medientechnisch fundierter Serialität eingeführt. In kurzer Folge sind sechs unterschiedliche

mit Wiederholungsfiguren, sind aber nicht darauf zu reduzieren. Einzelne Teile können mehr oder minder stark voneinander abweichen. Jedoch muss eben ein formaler, narrativer oder semantischer Zusammenhang erkennbar sein. Gerade an der (Fernseh-)Serie lässt sich zeigen, dass das Prinzip der Wiederholung und das des Seriellen nicht dasselbe ist. Die Fernsehserie zeichnet sich nämlich genau besehen nicht oder doch zumindest nicht nur durch Wiederholungsfiguren aus, sondern durch «endlos aufsummierbare[n] oder kontinuierbare[n] — Produktion von Neuem, immer neuer Folgen nämlich». (Beil u. a., Die Fernsehserie, 200.) Andersherum kann man legitimerweise Wiederholungsfiguren zu Serien ordnen. Beispielsweise lassen sich Wiederholungen derselben Fernsehserienepisode in einem Sender als ein Phänomen serieller Ordnungslogik verstehen. Ebenso lassen sich strukturelle Wiederholungen, etwa die geplante Ausstrahlung von Sendungen desselben Genres, die an einem Abend auf einem Fernsehsender nacheinander gezeigt werden, als serielles Phänomen verstehen. Zwar sind die Episoden nicht narrativ miteinander verknüpft, dafür jedoch formal. Gerade die letztgenannte Setzung zu akzeptieren ist wichtig, um nachvollziehen zu können, warum im Folgenden unterschiedliche Wiederholungen in *Sleep* als Serialitätsphänomene verstanden werden. Wiederholung und Serialität fallen jedoch mit dieser Bestimmung nicht in eins: So wie es serielle Phänomene ohne Wiederholung gibt, so sind auch Wiederholungen ausfindig zu machen, die nicht einer seriellen Strukturlogik folgen, vereinzelte, zufällige, nicht zu einer Reihe geordnete Wiederholungen etwa.

10 Der Film wurde zwar mit 24 Bildern pro Sekunde aufgenommen, aber mit 16 Bildern pro Sekunde projiziert, wodurch der zeitliche Ablauf gedehnt wird und damit die Projektionsdauer einer Filmrolle von drei auf knapp über vier Minuten ansteigt. Vgl. dazu genauer Stephen Koch, *Stargazer. The Life, World and Films of Andy Warhol*, New York, London (Marion Boyars) 2002, 36ff, (Orig. 1973).

11 Siehe z. B. Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin (Brinkmann & Bose) 1986.

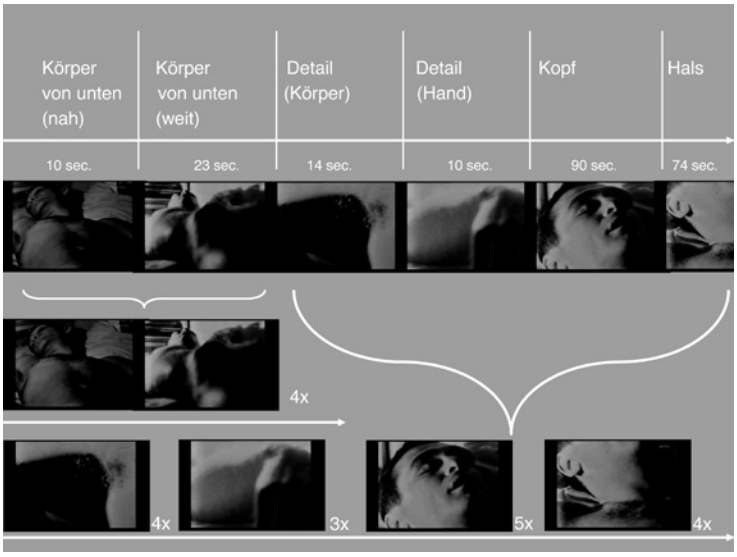


Abb. 1 Zu *Sleep*, Andy Warhol, 1964

Körper- bzw. Gesichtsausschnitte des Schlafenden zu sehen. Im Anschluss daran werden die ersten zwei Elemente in einem schnellen Wechsel dreimal wiederholt. Die anderen vier Elemente der Reihe treten dann durch häufige Repetition derselben Sequenz in Erscheinung (Abb. 1). Damit werden die einzelnen filmischen Sequenzen eben nicht mehr identisch wiederholt, sondern ihre Dauer segmentiert und die Anordnung variiert. Hier haben wir es also mit einer Serie von Wiederholungssequenzen zu tun, in denen zwar ausschließlich auf das Ausgangsmaterial zurückgegriffen, dieses jedoch umorganisiert wird.

Im weiteren Verlauf von *Sleep* finden sich neben diesen variierenden Wiederholungen *ähnlich* wiederkehrende Kameraeinstellungen, Körper- oder Kopfpositionen des Schlafenden (Abb. 2). Damit sind denn nicht nur die vier zentralen Wiederholungsarten benannt, die in *Sleep* nacheinander eingeführt werden, um eine serielle Ordnung zu etablieren und allmählich deren Komplexität zu steigern. Darüber hinaus ist so auch eine Typologie von Wiederholungen vorgestellt, die ziemlich genau diejenigen Typen beinhaltet, die die Grundlage *televisueller* Serialität bilden. Im Einzelnen sind das: (1.) die natürlich-zyklische Wiederholung, (2.) die identische Wiederholung, (3.) die Wiederholung, die das Ausgangsmaterial variiert, und (4.) die strukturelle Wiederholung.

Das Fernsehprogramm ist von Anfang an gebunden an zyklisch-natürliche Wiederholungsphänomene. Zunächst ist hier wohl zu denken an Weihnachtssendungen oder auch pompös gestaltete Silvestershows, die, in der Tradition des Radios, schnell – und eben alle Jahre wieder – Einzug in das Fernsehprogramm gehalten haben.[12] Daneben gibt es inzwischen kaum noch eine Fernsehserie, sei es *Lindenstraße*, *Buffy the Vampire Slayer* oder *House MD*, die nicht auch ihre Weihnachtsfolgen hat, die kurz vor Weihnachten ausgestrahlt werden.[13] Bereits seit den 1950er Jahren sind solche Weihnachtsepisoden, zumindest in den US-ameri-

12 Vgl. Vivian Sobchack: Frohes Neues Jahr und Nehmt Abschied, Brüder. Televisuelle Montage und historisches Bewußtsein, in: Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hg.), *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin (Vorwerk 8) 2003, 129–154; oder Lorenz Engell, Das Mondprogramm. Wie das Fernsehen das größte Ereignis aller Zeiten erzeugte und wieder auflöste, um zu seiner Geschichte zu finden, in: Friedrich Lenger, Ansgar Nünning (Hg.), *Medienereignisse der Moderne*, Darmstadt (WBG) 2008, 150–171, hier 155f.

13 *House M.D.* (USA seit 2004), Episode: *Merry Little Christmas* (2006). *Buffy the Vampire Slayer* (USA 1997–2003), Episode: *Amends* (1998). *Lindenstraße* (D seit 1985), jede Episode kurz vor Weihnachten.

14 Um nur ein eindrückliches Beispiel aus der äußerst langlebigen Serie um das Familienleben der Nelsons zu nennen: *The Adventures of Ozzie and Harriet* (USA 1952–1966), Episode: *The Busy Christmas* (Erstausstrahlung 1956 kurz vor Weihnachten, wiederholt wurde die Episode z. B. 1964 kurz vor Weihnachten, nunmehr gerahmt als Weihnachtserinnerung der Nelson-Familie und mit aktualisierten Weihnachtsgrüßen versehen.)

kanischen Sitcoms, gängige Praxis[14] wie auch die serielle Struktur von Jahresrückblicken, Olympiaden, Jubiläen usf., bis hin zur wöchentlichen wie täglichen Programmorganisation.[15] Bei all den angeführten Beispielen gilt: Es kehrt etwas zyklisch wieder, das erstens (zumindest auch) von außertelevisuellen Faktoren abhängig bleibt – wie in *Sleep* die wiederkehrenden Bewegungen des Ein- und Ausatmens. Zweitens ist diese Art der Wiederkehr immer wieder neu und untrennbar in ein zyklisch-natürliches Vorher und Nachher eingebunden (im Fall von *Sleep* in die natürliche Atembewegung, im Fall der televisuellen Weihnachtssendungen in den Verlauf der Jahreszeiten).

Die *identische Wiederholung* wird zum Zeitpunkt der Produktion von *Sleep* allmählich fester Bestandteil des US-amerikanischen Televisionskosmos. War doch die Wiederholung einzelner Episoden einer Serie, wie beispielsweise *The Adventures of Ozzie and Harriet* (USA 1952–66), *I love Lucy* (USA 1951–57) oder *Dragnet* (USA 1951–59, 1967–70) durch die *syndication* zwischen den drei großen Networksendern und lokalen Fernsehanstalten, also der lizenzierten Weitergabe von Sendematerial, bereits gängige Praxis (wenngleich die Wiederausstrahlungen auf den lokalen Sendern meist erst mit einigen Jahren Verzögerung stattfanden).[16] Später, in den 1970er Jahren, wurde dann der *rerun* auch gängige Praxis auf den Networksendern selbst, wurde dort zusehends in ein Mischungsverhältnis zu neuen Folgen gebracht und die Frequenz der Wiederausstrahlungen drastisch erhöht.[17] Damit waren Wiederausstrahlungen Ende der 1970er Jahre endgültig zentrale Bestandteile der Programmstruktur.[18]

Die das Ausgangsmaterial variierende und segmentierende Wiederholung ist wiederum zur Entstehungszeit von Andy Warhols *Sleep* bereits in die serielle Logik des Fernsehens fest integriert, sei es in Form eines immer wieder zu unterschiedlichen Zeiten bzw. verschieden lange auftauchenden Sendelogos, sei es in Form der Wiederverwertung desselben Filmmaterials über mehrere Episoden und Staffeln einer Fernsehserie hinweg, etwa für einen *establishing shot*. Oder man denke an die Fernsehberichterstattung über das Attentat auf John F. Kennedy im September 1963.[19] Ganz ähnlich wie beim Umgang mit den Livebildern von den Flugzeugen, die am 11. September 2001 in das New Yorker World Trade Center geflogen sind, wurden auch hier schon die kurzen Filmaufnahmen vom Attentat auf Kennedy permanent im Fernsehen gesendet, in allen möglichen Sendungen aufgegriffen, in unterschiedlich langen Sequenzen wiederholt, verlangsamt oder angehalten, mit Zwischenschnitten versehen usf. Gerade an diesem Beispiel zeigt sich deutlich, dass die Form der Wiederholung, in der das Ausgangsmaterial unterschiedlich segmentiert bzw. bearbeitet wiederkehrt, ein zentrales Ordnungsprinzip televisueller Programm- und Bildgestaltung ist – gerade *auch* im Umgang mit *außergewöhnlichen* Ereignissen, die im Gegensatz stehen zu stetig wiederkehrenden seriellen Phänomenen wie Weihnachten oder Daily Soap.

Abb. 2 Stills aus *Sleep*, Andy Warhol, USA 1964

15 Z. B. das Kinderprogramm früh morgens, die Soap Opera mittags für die Hausfrau, die zeitliche Differenz bei der Ausstrahlung desselben Abendprogramms auf ARTE in Deutschland (20.15 h) und Frankreich (20.45 h) aufgrund unterschiedlicher Abendessensgewohnheiten, usf.

16 Vgl. Jason Mittell, *Television and American Culture*, New York, Oxford (Oxford University Press) 2010, 166 und 170f.

17 «Ein *Mary-Tyler-Moore*-Fan, der die Episode *Chuckles the Clown* [die richtigerweise eigentlich heißt: *Chuckless bites the dust* (Erstausstrahlung 1975)] noch einmal sehen wollte, musste sechs Monate warten, bis CBS im Sommerloch die Wiederholung brachte — und dann noch mal fünf Jahre, bis die Episode es in die *syndication* schaffte.» (Steven Johnson, *Neue Intelligenz. Warum wir durch Computer und TV klüger werden*, Köln [Kiepenheuer & Witsch] 2006, 173).

18 Vgl. Derek Kompare, *Rerun Nation. How Repeats Invented American Television*, London (Routledge) 2004, 69ff.

19 Vgl. Erik Barnouw, *Tube of Plenty. The Evolution of American Television* , New York (Oxford Univ. Press) 1990, 332ff. (Orig. 1975).

Mindestens ebenso maßgeblich für die televisuelle Serialität dürfte die *strukturelle* Wiederholung sein. Man denke nur an einzelne Fernsehseriengenres, wie etwa die klassische Kriminalserie, in der zwar Woche für Woche neu immer weitere Fälle generiert werden, es jedoch zumeist um ähnlich gelagerte Probleme geht, die in strukturell ähnlicher narrativer Form ablaufen (Verbrechen/Investigation/Aufklärung). Es ließen sich auch ausgefallenere Beispiele für strukturelle Wiederholungen finden. So wurde das Apollo-Progamm der NASA im US-amerikanischen Fernsehen ab 1967 als eine vergleichsweise unregelmäßig ausgestrahlte Serie in Szene gesetzt, deren einzelnen Missionen sich, trotz unterschiedlicher Besatzungen, Missionszielen und einem Steigerungstelos (hin zur ersten Mondlandung), strukturell wiederholten (Vorbereitung/Durchführung/Rückkehr) und eben genau in dieser strukturellen Wiederholungsform narrativ und dramaturgisch vom Fernsehen in Szene gesetzt wurden (die Übertragung des Starts/Live-Schaltungen vom Raumschiff aus während der Mission/das Warten auf die Rückkehr usf.).[20] Die strukturelle Wiederholung lässt sich als televisuelles Prinzip ebenso auf serien- und sendungsübergreifender Ebene der Programmstrukturierung ausfindig machen. So ist etwa in der *VOX Crime Time*, die derzeit montags ab 20.15 Uhr im deutschen Fernsehen läuft, nicht nur eine Ansammlung von US-amerikanischen Serien zu sehen, die unmittelbar nacheinander ausgestrahlt werden.[21] Diese Serien gehören darüber hinaus demselben Genre an, nämlich der Kriminalserie, und sind hinsichtlich des Figurenarsenals und der narrativen Form strukturell sehr ähnlich. Die Episoden, die in der *VOX Crime Time* gesendet werden, sind so gesehen auch jenseits der sehr unterschiedlichen diegetischen Welten als *eine* Serie zu deuten, die durch strukturelle Wiederholungen organisiert ist.[22] Bereits ein kurzer Blick auf das Programmschema der CBS aus den 1960er Jahren zeigt deutlich, dass dieses Organisationsprinzip keine Entwicklung der letzten Jahre oder Dekaden darstellt, sondern das Fernsehprogramm spätestens seit den 1960er Jahren begleitet. Bereits 1963 beispielsweise liefen montags auf CBS folgende Sendungen nacheinander: *The Lucy Show* (20.30h), *The Danny Thomas Show* (21.00h), *The Andy Griffith Show* (21.30h).[23] Auch dort ist also bereits eine (Abend-)Programmstruktur ausfindig zu machen, die ähnliche Sendungen, in diesem Falle Sitcoms, nacheinander ausstrahlt – und diese zu Serien strukturell Wiederholungseinheiten zusammenfügt.

Die vier genannten Wiederholungsprinzipien, die charakteristisch für das Fernsehen sind, lassen sich in *Sleep* nicht nur, wie beschrieben, ebenfalls ausfindig machen, sondern werden dort in dichter Folge, in den ersten zwei Stunden des Films nacheinander entfaltet. *Nachdem* diese unterschiedlichen Wiederholungsprinzipien sukzessive und vergleichsweise klar voneinander unterscheidbar in das serielle System von *Sleep* eingespeist wurden, kehren sie ineinander verschlungen immer wieder. Manches kehrt in minimalen Varianten wieder, strukturelle Wiederholungen werden von identischen abgelöst und umgekehrt. Mit dieser Organisationsform ist ein Rezeptionseffekt nahegelegt, der von

20 Vgl. Engell, Mondprogramm, 154f.

21 Im Einzelnen sind das *CSI: Miami* (USA 2002–2012), *Crossing Jordan* (USA 2001–2007) und *Criminal Intent* (USA 2001–2011).

22 Die darüber hinaus *zyklisch* wiederkehrt: ›Jeden Montag ist auf Vox *crime time*.‹

23 Vgl. Anonym, *Fall 1963 Grid* (USA), http://tviv.org/Fall, last update am 24.05.2011, gesehen am 02.05.2012.

Lorenz Engell als einer der herausragenden Effekte *televisueller* Strukturlogik bezeichnet wird, nämlich die Auflösung oder doch Verunsicherung über lange Zeiträume hinweg darüber, ob etwas sich tatsächlich noch einmal identisch wiederholt oder variiert wird, also eine strukturelle oder eine zyklische Wiederholung darstellt.[24] Genau dieser Effekt tritt ein, wenn man sich *Sleep* länger als zwei Stunden anschaut: Es ist nicht mehr recht klar, ob etwas nur strukturell, in minimalen Varianten oder identisch wiederkehrt; alles scheint in der seriellen Anordnung des Materials statisch und variabel zugleich. Kurz: Alles ist im *flow*.

Im Fernsehen ist solch ein Programmfluss mit den genannten Indifferenzeffekten ja seit langem tatsächlich an der Tagesordnung und wird in der Forschung mit Bezug auf Raymond Williams' Beobachtung zur televisuellen Programmstruktur häufig als *flow* beschrieben.[25] Williams beschreibt diese Programmstruktur 1974 als eine neuere Tendenz im Fernsehen. «Es gab einen signifikanten Wechsel vom Konzept der Abfolge als *Programm [programming]* hin zum Konzept der Abfolge als *flow*.»[26] War die Programmstruktur zuvor noch klar in einzelne distinkte Sequenzen additiv angeordnet, werden die Grenzen dieser Einheiten, die immer auch Sinneinheiten sind, verwischt, aufgebrochen, aufgelöst. Dies geschieht etwa durch Werbeunterbrechung, Vorschau und Programmankündigung, aber auch – so könnte man Williams' Ausführungen umformulieren – durch die Potenzierung und Vermischung zyklischer, identischer, variierender und struktureller Wiederholungen.[27]

Williams' Ausführungen zum *flow* beginnen mit einer bezeichnenden Legende: Nach einer Atlantiküberquerung sitzt er in Miami in einem Hotel, schaut Fernsehen und ist dabei einer Erfahrung ausgesetzt, die er dann als *flow* wissenschaftlich ausbuchstabiert.[28] Bezeichnend ist diese Legende, weil sie erstens implizit auf einen institutionellen Unterschied zwischen US-amerikanischem und europäischem Fernsehen verweist, im einen Fall ein Fernsehen, das vorrangig durch private Sendeanstalten geprägt ist, im anderen Fall eines, das vor allem öffentlich-rechtlich organisiert ist. Damit geht zweitens eine Unterscheidung der Programmstruktur einher, eben die zwischen Sequenz (im öffentlich-rechtlichen Fernsehen) und *flow* (im privaten Fernsehen). Drittens – und in diesem Zusammenhang am wichtigsten – wird damit eine historische Schwelle markiert. Der Überfahrt in die Neue Welt folgt die Erfahrung einer neuen Fernsehwelt, wie sie dann spätestens ab den 1980er Jahren nahezu weltweit erfahrbar werden wird und im Zusammenhang steht mit technischen Neuentwicklungen der Verbreitungstechnologien wie Kabelnetze, Satellitenempfang und Fernbedienung.[29] Das Herzstück dieses «Neo-Fernsehen[s]»,[30] seine Programmstruktur, ist der *flow*.

Auch vor dem Aufkommen des Neo-Fernsehens sind *flow*-Elemente im Fernsehen auszumachen, vor allem im US-amerikanischen. So wurde zu Recht auf die frühen *Variety-Shows* des Fernsehens hingewiesen, in denen Elemente unverbunden und wahllos aneinandergereiht werden.[31] Zu denken wäre in diesem Zusammenhang aber ebenso – und hinsichtlich der Serialität noch sehr

24 Vgl. dazu ausführlich Lorenz Engell, *Vom Widerspruch zur Langeweile. Logische und temporale Begründungen des Fernsehens*, Frankfurt/M. u. a. (Peter Lang) 1989, 248ff.; oder auch kompakter in ders., Die Langeweile und der Krieg. Fernsehen und das Ende der Spaßgesellschaft, in: Alexander Karschnia u. a. (Hg.), *Zum Zeitvertreib. Strategien – Institutionen – Lektüren – Bilder*, Bielefeld (Aisthesis) 2005, 19–32, hier 23f.

25 Vgl. Raymond Williams, Programmstruktur als Sequenz und *flow*, in: Ralf Adelmann u. a. (Hg.), *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*, Konstanz (UVK) 2002, 33–43. Dort ist ein Auszug übersetzt aus dem Buch ders., *Television. Technology and Cultural Form*, London (Fontana) 1974.

26 Williams, Programmstruktur, 36.

27 Vgl. zu einer (Re-)Lektüre des *flow*-Konzepts als einer Form des radikalen Entzugs, vor dem jede Sinngebung, Zurichtung, Machtanspruch und Diskursivierung versagen muss: Richard Dienst, *Still life in real time. Theory after Television*, Durham (Duke University Press) 1995; oder auch das Langeweile-Konzept von Lorenz Engell (siehe Anm. 24). Engell selbst geht auf den Zusammenhang von *flow* und Langeweile ein, vgl. Lorenz Engell, *Fernsehtheorie zur Einführung*, Hamburg (Junius) 2012, 191f.

28 Vgl. Williams, Programmstruktur, 38f.; vgl. dazu auch Engell, *Fernsehtheorie*, 176f.

29 Vgl. dazu ausführlich John T. Caldwell, Televisualität, in: Adelmann u. a., *Grundlagentexte*, 165–202, (Orig. 1995).

30 Vgl. zu diesem Begriff: Francesco Casetti, Roger Odin, Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semio-pragmatischer Ansatz, in: Ralf Adelmann u. a., *Grundlagentexte*, 281–333, (Orig. 1990).

31 Vgl. Dienst, Still life, 27f.; Engell, *Fernsehtheorie*, 194.

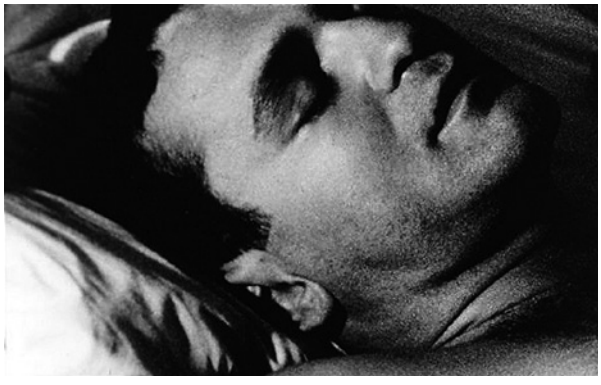


Abb. 3 Still aus *Sleep*, Andy Warhol, USA 1964

viel mehr – an ein Format, das das Fernsehen von Anfang an begleitet, nämlich die Daily Soap – ist diese doch auf Endlosigkeit angelegt, episodenübergreifend und narrativ weit verzweigend. Hier ist die Unterscheidbarkeit zwischen struktureller und identischer Wiederholung, zwischen Wiederverwertung eines bereits gesendeten Segments und einer minimalen Variation aufgrund der «komplizierten Beziehungsgeflechte»[32] noch stärker verwischt als beim episodenhaften und auf wenige Figuren konzentrierten Erzählen einer Serie wie etwa *I love Lucy*. Indes kennen neben der episodenübergreifenden Narrationsform der Daily Soap auch die episodisch erzählenden Serien den Indifferenzeffekt des Programmflusses, spätestens seit den 1970er Jahren, also, wie beschrieben, ab dem Zeitpunkt der Potenzierung der *reruns* im amerikanischen Fernsehen.

Auf der nächsthöheren Organisationsebene des Fernsehens kann man ebenfalls hinter die Schwelle zum Neo-Fernsehen zurückgehen, um *flow*-Effekte ausfindig zu machen. Denn zumindest strukturell gesehen sind bei dem bereits angeführten *VOX Crime Time* Abendprogramm ganz ähnliche Verwischungseffekte nahegelegt wie im *‹sitcom prime time monday›* bei CBS knapp fünf Dekaden früher. Das Phänomen des *flows*, der Indifferenzeffekt, der zentral durch die Verknüpfung unterschiedlicher Serialitätsmodi in der televisuellen Programmstruktur hervorgebracht wird, ist also dem US-amerikanischen Fernsehen der 1960er Jahre keineswegs fremd. Jedoch wird dieses Strukturprinzip erst im Übergang in die 1970er und vor allem seit den 1980er Jahren zum alles dominierenden, alle Sendungen und Programmbereiche durchziehenden Prinzip des Fernsehens. Der Film *Sleep antizipiert* diese Radikalisierungen Anfang der 1960er Jahre. Und genau in diesem Sinne ist *Sleep* filmische Reflexion, Komprimierung und Projektion des medialen, genauer: televisuellen Wandels.

Das Fernsehprogramm des Neo-Fernsehens kennt grundsätzlich kein Ende mehr. *Sleep* hingegen endet nach knapp fünfeinhalb Stunden – und zwar mit einem *freeze frame*, also dem Aussetzen der Bewegung, deren Einfrieren an einem Punkt (Abb. 3). Damit setzt sich dieses Standbild zum einen von einer Bestimmung des Filmischen ab, wie man sie im zeitlichen Umfeld von *Sleep* bei Siegfried Kracauer finden kann und die in der Folge in unterschiedlichen Varianten wiederholt wurde, etwa von Roland Barthes oder Gilles Deleuze.[33] Das filmische Bewegungsbild wird bei diesen Theoretikern bestimmt als eines, das in eine offene Zukunft hinein verläuft und das in seiner Bewegung eigentlich keinen Stillstand, nur Abbruch oder Ausblendung kennt.[34] Der abschließende *freeze frame* in *Sleep* ist jedoch nicht Abbruch oder Ausblendung. Genauso wenig stellt er einfach eine Bewegung still. Vielmehr ist er Ausdruck einer potenziellen Wiederkehr des Immer-Gleichen. Das funktioniert deshalb besonders

32 Johnson, Neue Intelligenz, 118.

33 Vgl. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1985 (Orig. 1960); Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1985; Gilles Deleuze, *Das Bewegungsbild. Kino 1*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1989.

34 Sollte ein Film doch einmal mit einem *freeze frame* enden, wie etwa in *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (Regie: George Roy Hill, USA 1969), um ein Beispiel im zeitlichen Umfeld von Sleep zu nennen, dann wird der *freeze frame* in einen fotografischen Modus überführt (das Bild vergilbt, wird schwarz-weiß) und zudem läuft das Geschehen auf der Tonebene weiter und verebbt. Ein anderes Beispiel wäre *Thelma & Louise* (Regie: Ridley Scott, USA 1991). Dort wird die Bewegung am Ende ebenfalls eingefroren, und zwar während die beiden Protagonistinnen mit einem Auto über eine Klippe rasen. Die Bewegung wird also stillgestellt, deutet aber noch im Stillstand auf eine (mögliche) Zukunft hin und ist insofern deutlich als Abbruch einer in die (offene) Zukunft gerichteten Bewegung zu verstehen. Vgl. zum Verhältnis von filmischer Bewegung und Standbild näher Lorenz Engell, ‹Are you in pictures?› Ruhende Bilder am Ende bewegter Bilder, besonders in Ethan and Joel Coens *Barton Fink*, in: Stefanie Diekmann, Winfried Gerling (Hg.), *Freeze Frame. Zum Verhältnis von Fotografie und Film*, Bielefeld (transcript) 2010, 173–191.

gut, weil der Rezipient zuvor über fünf Stunden lang in unterschiedliche Formen der Wiederkehr eingeübt wurde. In solch einem Kontext ist das Einfrieren einer Bewegung eben weder Abbruch noch Stillstand, sondern symbolisiert vielmehr das Versprechen auf unendliche Fortsetzung: Das Serielle wird niemals zu Ende gegangen sein.

Ja, dieses mitten in der Atembewegung eingefrorene Bild ist geradezu die symbolische Figuration des Seriellen schlechthin. Das ist nicht zuletzt auch deshalb so, weil es in diesem Verharren, in dieser spezifischen filmischen Einstellungsgröße, samt vorhergehendem Zoom auf das Gesicht hin, an eine Bildform erinnert, die seit den 1970er Jahren vorrangig in televisuellen Formaten, insbesondere in Soap Operas ein gängiges dramaturgisches Mittel der Serienproduktion darstellt: der *psychologische Cliffhanger*.[35] Bei einem *psychologischen Cliffhanger* handelt es sich «um den abrupten Handlungsabbruch an einer besonders spannenden Stelle», genauer noch: «um einen *emotional angespannten* Moment, mit dem eine Folge endet».[36] Der Zuschauer wird in Spannung versetzt und es soll garantiert werden, dass er auch in der nächsten Folge der Serie X wieder einschaltet.

Die Ironie des Cliffhangers in *Sleep* freilich ist: Erstens lässt er jeden angespannten Affekt vermissen, der einen Cliffhanger als einen psychologischen ausweist. Der Abgebildete schläft ja augenscheinlich seelenruhig; keine dramatische Musik setzt ein (im Gegensatz etwa zum Ende der allermeisten Episoden der *Lindenstraße*, wo man die Kunst des psychologischen Cliffhangers jeden Sonntag aufs Neue wunderbar beobachten kann). Zweitens weiß der Zuschauer von *Sleep* aufgrund der vorhergehenden fünfeinhalb Stunden: Alles wird (wie variantenreich auch immer) wiederkehren. Der Cliffhanger in *Sleep* ist somit seiner affektiven wie dramaturgischen Funktion entledigt und erhält eine *reflexive* Wendung: Er antizipiert nicht nur das Bild, das in naher Zukunft das gängige formale Abschlussbild einer Daily-Soap-Episode werden wird. Darüber hinaus wird die Funktionsweise eines Cliffhangers unterlaufen, also offengelegt. Zudem ist hier der Cliffhanger die größtmögliche Verdichtung des Serialitätsprinzips in einem Bild, in dieser *pars pro toto*-Figur wird das Serielle auf einen Punkt verdichtet anschaulich.

Warhol selbst formulierte einmal: «My movies have been working towards TV.»[37] Das könnte man auf den ersten Blick so verstehen, dass seine Filme sich dem Diktat des neuen ‹Leitmediums› Fernsehen unterwerfen, dessen serielle Struktureigenschaften übernehmen, gar in televisuellen Formen aufgehen sollten.[38] Diesem vermeintlichen Bescheidenheitsgestus des Filmemachers und Avantgardisten Warhol lässt sich aber mit Blick auf *Sleep* eine andere Deutung gegenüberstellen: Alles Wichtige ist nunmehr mit dem Film *Sleep* formuliert worden über die maßgeblichen seriellen Formen des Fernsehens, wie sie sich Anfang der 1960er Jahre im US-amerikanischen Kontext abzuzeichnen beginnen und sich in den kommenden Dekaden nahezu weltweit durchsetzen werden. Was die «Tagtraummaschine»[39] danach immer

35 Vgl. Ron Simon u. a., *Worlds Without End. The Art and History of the Soap Opera*, New York (Abrahams) 1997.

36 Martin Jurga, Der Cliffhanger, in: Herbert Willems, Martin Jurga (Hg.), *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*, Opladen (Leske & Budrich) 1998, 471–488, hier 472 und 476.

37 Zitiert nach John S. Margolies, TV – The Next Medium, in: *Art in America*, 57/5 (1969), 48–55, hier 48.

38 Andy Warhol hat im Übrigen in seiner weiteren Karriere tatsächlich auch für das Fernsehen gearbeitet, (Fernseh-)Serien konzipiert und war sogar selbst einmal Gaststar in der Fernsehserie *The Love Boat*. Siehe dazu Lynn Spiegel, Warhol's Everyday TV, in: *Multitudes* 2/5 (2010), 162–179.

39 Hartmut Winkler, *Switching – Zapping. Ein Text zum Thema und ein parallellaufendes Unterhaltungsprogramm*, Darmstadt (Jürgen Häuser) 1991, 27.

auch noch produzieren mag, es wird nur eine Wiederholung von *Sleep* gewesen sein. Andy Warhols Film zur Serie hat also streng genommen das Fernsehen überflüssig gemacht.

Nachtrag: In der Nacht vom 29. auf den 30.1.1999 wurde auf dem deutsch-französischen Sender ARTE zum ersten Mal überhaupt Warhols *Sleep* im Fernsehen ausgestrahlt. Kurz vor 6 Uhr morgens, nach circa viereinhalbstündiger Ausstrahlung des Films, gibt es folgende Texteinblendung: «Der Film *Sleep* von Andy Warhol dauert noch eine Stunde. Leider ist die Sendezeit von ARTE in Deutschland nun beendet. Wir entschuldigen uns bei den deutschen Zuschauern.» Danach wird an den Kinderkanal KI.KA übergeben. Seither wurde *Sleep* im Fernsehen nicht mehr wiederholt.

JULIA KURSELL

«PRESQUE UNE IMAGE MATERIELLE»

Die serielle Musik von Jean Barraqué[1]

Die serielle Musik ist durch eine Kompositionsweise definiert, die auf die sogenannte Reihentechnik der Zwölftonmusik zurückgreift. Arnold Schönberg hat diese Technik erfunden und ab 1921 in seinen Kompositionen angewandt. Ziel der Reihentechnik war es, in größeren musikalischen Zusammenhängen die Ausbildung eines tonalen Zentrums durch vorab festgelegte, willkürliche Tonordnungen zu vermeiden, in die alle zwölf chromatischen Halbtöne der Oktave anstelle der sieben diatonischen Töne herkömmlicher Tonarten aufgenommen wurden. In den 1940er Jahren wurde Schönbergs Verfahren in Frankreich als «méthode de composition sérielle» bekannt.[2] René Leibowitz, der am Konservatorium in Paris Komposition unterrichtete, prägte diese Bezeichnung in seinen Publikationen über Arnold Schönberg und dessen Schüler. Er stellte in Aussicht, dass Schönbergs Verfahren noch nicht ausgereizt sei, denn ebenso wie eine Reihentechnik der Tonhöhen sei auch eine Organisation anderer Toneigenschaften gemäß dem Verfahren der Reihentechnik denkbar.[3] Pierre Boulez, der bei Leibowitz studierte, setzte diesen Hinweis in seinen Kompositionen um. Er erkannte in den Stücken von Schönbergs Schüler Anton Webern ein neues Potenzial der Reihentechnik: Webern legte in einigen seiner Stücke für jeden Ton eine andere Lautstärke und Dauer sowie eine individuelle Artikulationsweise fest.

Boulez schlug vor, den Begriff der Reihentechnik zu erweitern und neu zu fassen: «Auf diese vier Komponenten ist die Wirkung der Reihe *(série)* nun erweitert worden, indem ihnen bezifferte Bezugspunkte zugewiesen wurden, die ebenso das Intervall der Frequenz wie das Intervall der Dauern, das Intervall der Dynamik und das Intervall der Klangfarbe charakterisieren».[4] Die Serie ist nicht mehr nur die Reihe von zwölf Tönen, sondern sie organisiert die musikalischen Parameter in Reihen. Die Rückübersetzung von Boulez' Begriff der Serie ins Deutsche führt zum Begriff des Serialismus bzw. der seriellen Musik,

1 Dieser Aufsatz ist mit Unterstützung eines Dilthey-Fellowships der VolkswagenStiftung entstanden. Ich danke ferner dem IKKM Weimar und den Herausgebern dieses Hefts.

2 René Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons. Les Variations pour orchestre op. 31 d'Arnold Schœnberg*, Paris (L'Arché) 1949, 54. «*Reihenkomposition* (terme dont l'équivalent français pourrait être: composition fondée sur une *série d'intervalles* ou encore méthode de composition sérielle)» (Kursivierung im Original).

3 Vgl. René Leibowitz, *Schœnberg et son école. L'étape contemporaine du langage musical*, Paris (L'Arché) 1947, 37f.

4 Pierre Boulez, Série, in: François Michel (Hg.), *Encyclopédie de la Musique*, Paris (Fasquelle) 1961, 696f. «C'est à ces 4 composantes que l'on a élargie maintenant l'action de la série, en leur appliquant des rapports chiffrés qui caractérisent aussi bien l'intervalle de fréquence que l'intervalle de durée, l'intervalle de dynamique que l'intervalle de timbre».

der dazu verwendet wird, die neue Kompositionsweise von der Zwölftonmusik abzugrenzen.[5]

Die serielle Musik knüpfte nicht nur an die Reihentechnik Schönbergs an, sondern sie traf auch auf neue medientechnische Bedingungen, die den Komponisten in den Experimentalstudios der Rundfunkstationen zugänglich wurden. Während Schönberg noch das Klavier und die Töne, die sich auf ihm unterscheiden lassen, zum Ausgangspunkt für sein Kompositionsverfahren genommen hatte, standen den Komponisten nach dem zweiten Weltkrieg die Tonstudios zur Verfügung. Die elektrische Klangerzeugung gab keine Tonstufen mehr vor, sondern Frequenz, Lautstärke, Dauer und Klangfarbe waren nun stetige Parameter, die sich nahezu beliebig regulieren und kombinieren ließen. Aus dem Durchlauf der Serien, in denen die verschiedenen Klangeigenschaften vorab festgelegt waren, entstand ein charakteristischer Klang, der als «punktuelle Musik» beschrieben wurde.

Herbert Eimert, der künstlerische Leiter des elektronischen Studios des Westdeutschen Rundfunks in Köln, erläuterte auf den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik im Jahr 1953 den Zusammenhang von Zwölftontechnik, elektronischer Musik und neuer Klanglichkeit: «Überall, wo Sie diese eigentümliche punktuelle Musik hören, ist der Geist Anton Weberns gegenwärtig, der ja die Idee der total organisierten Musikmaterie vorgeprägt hat, und überall, wo sie solche Musik hören, ergibt sich fast automatisch der Anschluß an die elektronischen Möglichkeiten. Am entschiedensten scheint mir bisher Pierre Boulez diesen Weg verfolgt zu haben».[6] Die Ausweitung der Reihentechnik auf alle Komponenten musikalischer Verläufe – auf die Zeitlichkeit, die Phrasierung und die Klangcharakteristik – spaltete die Musik in einzelne Klangmoleküle auf, die sich gerade nicht zu den verbrauchten musikalischen Ausdrucksweisen und Formen verklumpen sollten. Die Serie gewann jedoch keine eigene Phänomenalität. Mithilfe der seriellen Kompositionstechnik wurde die Ausbildung eines tonalen Zentrums blockiert, aber auch die Spuren der Serie selbst wurden aus der Musik gelöscht: Serielle Musik sollte atonale Musik sein – sie appellierte nicht an den Nachvollzug ihrer symbolischen Operationen durch den Hörer. Allerdings war sie für den Hörer nicht von einer zufälligen Klangfolge zu unterscheiden.

Im Folgenden soll das Beispiel einer seriellen Komposition diskutiert werden, in der die Frage nach einer Phänomenalität der Serie unter den Bedingungen der Atonalität gestellt wird: Jean Barraqués serielle Musik drängt, ebenso wie die tonale Musik, zur Fortsetzung von Ton zu Ton und zur Auszeichnung des einzelnen Tons innerhalb der Ereignisfolge. Barraqué hat die «totale Organisation der Musikmaterie»[7] im Serialismus aufgegeben und stattdessen die symbolischen Operationen des Komponierens ins Verhältnis zu einem Außen gesetzt. Er schlägt drei Begriffe vor, um die Serie neu zu bestimmen. Aus seinen Analysen der Musik von Claude Debussy gewinnt er das Begriffspaar *note-ton* und *note-son*,[8] das auf die Materialität des Klangs als Außenseite der

5 Vgl. Christoph von Blumröder, Serielle Musik, in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, Stuttgart (Steiner) 1995, 396–411; Rudolf Frisius, Serielle Musik, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 8, Stuttgart, Weimar (Metzler), Kassel (Bärenreiter) 1998, 1328–1354.

6 Zitiert nach Hans Heinrich Eggebrecht, Punktuelle Musik, in: ders. (Hg.), *Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart (Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft) 1974, 162–187, hier 164.

7 Eimert, zitiert nach Eggebrecht, Punktuelle Musik, 164.

8 Vgl. Jean Barraqué, *Debussy*, Reinbek (Rowohlt) 1988, 128.

symbolischen Notation verweist. Er entwickelt die serielle Reihentechnik zu seiner eigenen, autogenerativen Technik der «proliferierenden Reihe» weiter, die eine für seinen musikalischen Formbegriff konstitutive Unabschließbarkeit impliziert. Und er nennt «Entwicklung in Abwesenheit» ein Verhältnis fragmentarisch gegebener Zusammenhänge in der Musik, die den Formprozess offen halten für etwas, das jenseits des Formprozesses selbst liegt.

Barraqué beginnt Mitte der 1950er Jahre mit einer Vertonung von Hermann Brochs Roman *Der Tod des Vergil*, der 1945 in der französischen Übersetzung von Albert Kohn erschien.[9] In Brochs *La mort de Virgile* findet er Chiffren für sein eigenes Komponieren, die sich in den Titeln seiner Kompositionen zu Textauszügen aus dem Roman wiederfinden: *Le temps restitué* (1956–1968), *… au delà du hasard* (1957–59) und *Chant après chant* (1966).[10] Als Keimzelle des Stücks *Chant après chant* für sechs Schlagzeuger, Stimme und Klavier, das ein Auftragswerk für die «Percussions de Strasbourg» ist, dient die Textzeile «quelque chose qui était presque une image matérielle».[11] Brochs Formulierung des «beinahe materiellen Bildes» deutet eine Schwelle zwischen Zeichenhaftigkeit und Materialität an, jenseits derer das Bild zu etwas anderem wird oder aber das Material seine Autonomie verliert.

Die folgenden Analysen nähern sich in drei Schritten diesem Stück an. Zunächst steht eine Kompositionsstudie für Tonband aus dem Jahr 1953 im Mittelpunkt, die Barraqué an den Studios des französischen Rundfunks anfertigte. Sie ist der Ausgangspunkt für eine Herleitung von Barraqués Unterscheidung zwischen der Materialität des Klangs und dem Symbolwert der Töne. In einem zweiten Schritt soll an Olivier Messiaens Klavieretüde *Île de feu II* eine Technik erläutert werden, die Barraqué zur proliferierenden Reihe erweitert hat. In einem dritten Schritt soll schließlich Barraqués Analyse des Balletts *Jeux* von Claude Debussy vorgestellt werden.

Der Ton als Klang und Symbol

Zwischen 1951 und 1954 ist Barraqué zu Gast am Experimentalstudio des französischen Rundfunks. Das Studio wird von Pierre Schaeffer geleitet, der mithilfe der Studiotechnik «konkrete Musik» *(musique concrète)* aus aufgezeichneten Klängen herstellt. Schaeffer lädt regelmäßig Komponisten ins Studio ein, die dort die neuen Techniken der Komposition mit dem Tonband erproben. Darius Milhaud und Olivier Messiaen folgen seiner Einladung ebenso wie Pierre Boulez und Jean Barraqué.[12] Barraqué macht während seines Aufenthalts am Studio eine grundlegende Entdeckung: Er bemerkt, dass im Klangverlauf eine Dauer steckt, die von der symbolischen Notation nicht erfasst wird. Er verwendet in seinem Stück *Etude* (1953)[13] die aufgezeichneten Klänge eines präparierten Klaviers und unterzieht sie verschiedenen Manipulationen.[14] Rückwärts und vorwärts ablaufende Varianten derselben Klänge werden hintereinander gesetzt und dadurch der Klangverlauf und die Tonhöhe entkoppelt. Die

9 Nach Didier Eribon war es Michel Foucault, der Barraqué auf das Buch hinwies. Vgl. Didier Eribon, *Michel Foucault. Eine Biographie*, übers. von Hans-Horst Henschen, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1993, 112.

10 Zur Biographie von Jean Barraqué vgl. Heribert Henrich, *Das Werk Jean Barraqués. Genese und Faktur*, Kassel (Bärenreiter) 1997, 3–23; Paul Griffiths, *The Sea on Fire. Jean Barraqué*, Rochester (Rochester University Press) 2003. Für ein kommentiertes Werkverzeichnis von Barraqué siehe Heribert Henrich, Werkverzeichnis, in: Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (Hg.), *Jean Barraqué*, München (edition text + kritik) 1993 (Musik-Konzepte, Bd. 82), 105–108.

11 Jean Barraqué, *Chant après chant* [Partitur], Kassel (Bärenreiter) 1993, o. P. und 2f.

12 Zur Geschichte des GRM vgl. Évelyne Gayou, *GRM. Le Groupe de Recherches musicales. Cinquante ans d'histoire*, Paris (Fayard) 2007; zu den Gästen am GRM vgl. Jean-Christophe Thomas, Une préface pour cinq faces, und François Bayle, Les visiteurs de l'aventure concrète, in: *Begleitheft zu Archives GRM*, Booklet zu CD 1, Paris (Institut national de l'audiovisuel) 2004, o. P.

13 Zur Entstehungsgeschichte der *Etude* vgl. Henrich, *Das Werk Jean Barraqués*, 13f.

14 Zu Barraqués Kompositionsprozess in diesem Stück vgl. André Hodeir, *La musique depuis Debussy*, Paris (Presses Universitaires de France) 1961, 175.

Etude wird zu einer regelrechten Studie der Dauer als einer Klangeigenschaft, die sich gerade nicht wie ein musikalischer Parameter verhält: Der Klangverlauf ist keine stetige und abstrakte Größe, sondern eine Eigenschaft konkreter Klänge. Zwar gibt es in der Musik bereits ein Konzept der Dauer als musikalischer Parameter, der in den rhythmischen Notenwerten codiert ist. Dieser setzt jedoch entweder einen Ton voraus, der verlängert wird, ohne sich dabei in seinen entscheidenden Merkmalen zu verändern, oder aber der rhythmische Wert notiert lediglich den Zeitpunkt, an dem ein Ton beginnen soll, ignoriert aber den Verlauf des jeweiligen Klangs.

Dieser Unterschied zwischen dem Symbolwert und dem Klang des Tons tritt besonders am Klavier hervor. Das Klavier diente im 19. Jahrhundert der Darstellung musikalischer Zusammenhänge, die von ihrer spezifischen Klanglichkeit abgelöst wurden. Am Klavier wurden zwei- oder vierhändige Bearbeitungen von Streichquartetten und Symphonien gespielt; Korrepetitoren begleiteten übende Opernsänger und Ballett-Tänzer auf dem Klavier; an den Konservatorien und Musikschulen wurde es zum Studium von Tonsatz und Harmonielehre eingesetzt. Das Klavier sollte dieser Musik gerade nicht seinen eigenen, charakteristischen Klang überstülpen, sondern den Klang anderer Instrumente repräsentieren.

Der Musikwissenschaftler Hugo Riemann hat zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein psychotechnisches Training für Musikexperten entwickelt, für welches er das Klavier als Übungsgerät empfiehlt. Er weist seine Leser an, gehörte Klänge systematisch durch «Tonvorstellungen» zu ersetzen.[15] Man spielt dazu am Klavier einen einzelnen Ton und denkt ihn sich jeweils als einen der drei Töne eines Dur- oder Molldreiklangs. Der gespielte Ton ist dann Stellvertreter für einen Zusammenhang. Wenn der geübte Hörer schließlich alle potenziellen Zusammenhänge in der Vorstellung präsent zu halten vermag, wird er auch in der Lage sein, die tatsächlich erklingende Fortführung des Gehörten mit den vorgestellten Möglichkeiten zu vergleichen. Er hört, mit anderen Worten, auf Augenhöhe des Komponisten. Der klingende Ton wird dann nicht mehr als Klang bzw. in seiner klanglichen Materialität, sondern in einem Geflecht symbolischer Relationen gehört.

Die Rekognition einer Tonhöhe im Gehörten ist das Ergebnis eines Abstraktionsvorgangs, der den Tonvorstellungen vorausgehen muss. Wie alle Klänge besitzt auch der Ton eines Klaviers eine charakteristische Verlaufsform. In der Regel lässt sich der Verlauf eines Klangs in drei Abschnitte unterteilen. Er beginnt mit dem Einschwingvorgang des schwingenden Systems, der aus einem raschen Anwachsen der Schallenergie und deren darauffolgendem Abfallen besteht. Die Schwingung erreicht dann einen Zustand, in dem sie über eine gewisse Dauer hinweg gleich bleibt. Schließlich klingt sie allmählich ab. Je nachdem, wie das schwingende System beschaffen ist, kann dieser Verlauf jedoch verschieden ausfallen. So weisen nicht alle Töne, die in der Musik verwendet werden, alle diese Abschnitte auf. Schwingende Luftsäulen etwa setzen

15 Vgl. Hugo Riemann, Ideen zu einer «Lehre von den Tonvorstellungen», in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 21/22, 1914/1915, 1–26. Zu Riemanns Werkbiographie vgl. Alexander Rehding, *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge (Cambridge University Press) 2003.

ihre Schwingung nicht fort, wenn ihnen keine Energie zugeführt wird. Daher endet der Ton einer Orgel oder einer Flöte abrupt, wenn die Luftzufuhr beendet wird. Hingegen gilt für die meisten Schlaginstrumente, dass sie nicht in einen Zustand einer konstanten Schwingung eintreten, da ihnen nach dem Anschlagen in der Regel keine Energie mehr zugeführt wird. Der Klang geht dann vom Einschwingvorgang direkt in den Ausschwingvorgang über, der je nach der Elastizität des Klangkörpers unterschiedlich lange anhalten kann.

Das Klavier wird zu den Chordophonen bzw. Saiteninstrumenten gezählt. Die Saiteninstrumente zeichnen sich dadurch aus, dass sie einen Resonanzkörper benötigen, damit der Klang der Saiten überhaupt zu hören ist. Die Schwingung der Saiten allein reicht nicht aus, um eine hörbare Schwingung der anliegenden Luft hervorzubringen. Die Anregung der Saitenschwingung erfolgt auf verschiedene Weise. Bei den Streichinstrumenten erzeugt die Reibung der Bogenhaare auf der Saite eine fortgesetzte Schwingung; sie verfügen folglich über einen stationären Klanganteil. Im Klavier hingegen wird die Saite angeschlagen, der Klavierklang weist daher Gemeinsamkeiten mit dem Klang der Schlaginstrumente auf. Er wird in zwei Abschnitte geteilt, den Sofortklang und den Nachklang. Der Sofortklang entsteht aus einer Schwingung der Saiten in Richtung des aufschlagenden Hammers. Diese heftige Schwingung überträgt sich schnell auf den Resonanzboden und verklingt ebenso schnell. Eine zweite Schwingung, die quer zum Aufschlag verläuft, erzeugt den Nachklang, der sich nur langsam auf den Resonanzboden überträgt und daher länger anhält.

Diese Zweiteilung in einen frequenzreichen Anschlag und einen davon qualitativ verschiedenen Nachhall sorgt dafür, dass der Verlauf des Klavierklangs in sich heterogen ist. Zusätzlich prägen weitere Faktoren wie die mehrfache Bespannung der höheren Töne den Klang des Klaviers.[16] Der Hörer gewinnt daraus dennoch die Vorstellung einer Tonhöhe, weil das Hören darauf konditioniert ist, dem Verlauf die Tonhöhe zu entnehmen und über die Heterogenität gleichsam hinweg zu gleiten.

In der Umkehrung des mit einem Tonband aufgezeichneten Klavierklangs, wie sie Barraqué unternimmt, ist hingegen der ungewohnte Ablauf von Resonanz und Anschlag nicht so leicht auf eine Tonhöhe zu verrechnen. Die Tonhöhe scheint zunächst anzusteigen, der Ton wird immer frequenzreicher und lauter und endet schließlich abrupt auf der maximalen Lautstärke. Alle Vorgänge, die gewöhnlich den Abstraktionsvorgang vom Klangverlauf zur Tonhöhe unterstützen, sind zurückgenommen. Stattdessen ist das Hören, das keinen Halt in diesem ungewohnten Klang findet, darauf angewiesen, den Verlauf des Klangs abzuwarten. Barraqués *Etude* verwendet die Klänge eines präparierten Klaviers und verändert daher den gewohnten Klavierklang schon bevor eine Aufnahme auf Tonband stattgefunden hat. Entscheidend für seine Tonband-Studie ist jedoch nicht die Differenz zwischen Klang und Schallquelle, sondern diejenige zwischen der Materialität des Klangs und dem Symbol, das den Klang in der musikalischen Notation codiert.

16 Vgl. dazu Harry F. Olson, *Music, Physics and Engineering*, New York (Dover) 1967, 219; Nicholas J. Giordano, Sr., *Physics of the Piano*, New York (Oxford University Press) 2010.

Barraqué hat diesen Unterschied im Begriffspaar *note-ton* und *note-son* gefasst, das er in einer Monographie über die Musik von Claude Debussy entwickelt hat. Er analysiert, wie Debussy die Materialität von Tönen im musikalischen Geschehen herausstellt:[17] «Es ist merkwürdig, daß man bei Debussy das Erscheinen einer ganz neuartigen Klangauffassung feststellen kann, der man in bestimmten Techniken von heute wiederbegegnet: zum Beispiel die Unterscheidung der ‹Ton-Note›, die als Stufe angesehen wird, und der ‹Klang-Note›, die als Klangwert außerhalb aller Beziehungen genützt wird.»[18] Barraqué führt eine Stelle aus Debussys *La Mer* (1903/05) an, die diese Unterscheidung illustriert: Englisch-Horn und Trompete setzen dort zunächst den Ton c_1 in den Klang bei Ziffer 1 der Partitur und umspielen ihn dann mit einer melodischen Linie, die immer wieder zum c_1 zurückkehrt und auf diesem Ton verharrt. Diese Melodie stellt, wie Barraqué schreibt, «eine Art Kommentar zur Note c_1» dar, die «aus dem Ungewissen kommt».[19] Diese Note c_1 ist nicht in der harmonischen Struktur der Stelle enthalten, sie ist also keine harmonische Stufe bzw. eine *note-ton*. Das unvermittelt auftretende c_1 verleiht vielmehr der Stelle einen charakteristischen Klang. Es ist, wie Barraqué sagt, eine *note-son*.

Das Beharrungsvermögen eines Tons außerhalb der harmonischen Funktionen hebt also diejenigen seiner Qualitäten hervor, die nicht im Gefüge der harmonischen Ordnung aufgehen. In der Musik, die Barraqué selbst schreibt, gibt es jedoch keine harmonische Ordnung mehr, vor der sich die *note-son* abheben kann. Der funktionale Zusammenhang, der den Begriff der *note-ton* bestimmt, ist vielmehr auf das Ordnungsprinzip der seriellen Musik übergegangen.

Serialismus und Reihentechnik

Die serielle Musik knüpft an ein kompositorisches Verfahren an, das Arnold Schönberg als «Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen»[20] bezeichnet hat. Das Verfahren bot eine neuartige Lösung für das Problem der Form in der atonalen Musik: Es sollte zugleich den Rückfall in die Hierarchien der Tonalität vermeiden und eine Wiedergewinnung traditioneller Formen ermöglichen. Die Grundlage für dieses Verfahren war am Dispositiv des Klaviers gewonnen, und zwar aus seiner gleichmäßig temperierten Stimmung. Unter der Temperierung wird das Verfahren verstanden, keine reinen Intervalle zu stimmen, die zwar den besten Klang erzeugen, aber stets eine bestimmte Tonart privilegieren, sondern Kompromisse zu suchen, die einen akzeptablen Klang der Intervalle bieten und zugleich die Verwendbarkeit der Stimmung für möglichst viele Tonarten sichern. Im Fall der gleichmäßig temperierten Stimmung[21] bestehen die Kompromisse darin, die Folge der Halbtöne in ein äquidistantes Raster umzuwandeln. Innerhalb einer Oktave, also dem Intervall mit dem Verhältnis 1:2, finden sich dann zwölf gleiche Tonstufen mit dem logarithmischen Frequenzverhältnis von $1:\sqrt[12]{2}$. Jede Tonart klingt in diesem Raster gleich gut oder schlecht. Da der charakteristische Klangverlauf des

17 Vgl. Harald Pfaffenzeller, Jean Barraqué: *La mort de Virgile*, in: Metzger, Riehn (Hg.), *Jean Barraqué*, 10–58, hier 45; sowie die bei Henrich aufgezählten Mittel der Hervorhebung des Tons *h* in *Chant après chant*, vgl. Henrich, *Das Werk Jean Barraqués*, 217, Anm. 36.

18 Barraqué, *Debussy*, 128, Anm. [ÜS leicht verändert, JK].

19 Ebd.

20 Arnold Schönberg, Komposition mit zwölf Tönen, in: ders., *Stil und Gedanke*, hg. von Frank Schneider, Leipzig (Reclam) 1989, 146–176, hier 151.

21 Vgl. Wolfgang Auhagen, Stimmung, in Helga de la Motte-Haber u. a. (Hg.), *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 6: *Lexikon der systematischen Musikwissenschaft*, Laaber (Laaber) 2012, 451–456.

Klaviers ohnehin die Tonhöhe verschleiert, ist dieser Kompromiss für das Gehör leicht hinzunehmen. Seinen Erfolg demonstrierte nicht zuletzt die Funktion des Klaviers als Substitut für andere Instrumente, die es auch zum Arbeitsinstrument der Komponisten werden ließ.

Schönbergs Kompositionsmethode sah vor, diese zwölf Töne in mehreren Arbeitsschritten einer Vorordnung zu unterziehen: Der Komponist legte zunächst eine Reihenfolge der zwölf Töne fest. Diese sogenannte Reihe musste in der Komposition stets vollständig durchlaufen sein, bevor eine Tonstufe wiedererscheinen durfte. Damit sich ihre Abfolge dem Hören nicht als tonales oder thematisches Gebilde aufdrängte, waren Variationen der Grundgestalt zugelassen, nämlich die Transposition auf einen anderen Anfangston; die Umkehrung, bei der jeder Tonschritt in der Gegenrichtung ausgeführt wurde; der Krebs, bei dem die Reihe rückwärts durchlaufen wurde; und schließlich die verschiedenen Kombinationen der Variationen. Im Gegensatz zu der gewöhnlichen Dur- oder Moll-Tonart, die nicht zwölf, sondern nur sieben verschiedene Töne enthält, deren hierarchische Binnenstruktur ein tonales Zentrum ausbildet, vermied die Zwölftontechnik die Ausbildung eines solchen tonalen Zentrums. Weil die zwölf Töne des Klaviers alle verfügbaren Tonstufen abdeckten und zugleich keine dieser Tonstufen privilegierten, ließ sich auf dem Klavier eine Musik ohne tonales Zentrum auf ideale Weise umsetzen: Der obligatorische Reihendurchlauf auf dem Klavier ist nichts anderes als eine statistische Operation, die keine privilegierten Relationen im Raster der äquidistanten Schritte etabliert.

Für die serielle Musik stellt sich jedoch erneut die Frage, wie überhaupt musikalische Formen gebildet werden sollen. Die serielle Organisation der Parameter droht in eine Art Katalogisierung von Klangereignissen umzuschlagen, die keine formale Verknüpfung in Aussicht stellen. Abgesehen von dem Durchlauf vorab festgelegter Serien gibt es kein Formprinzip. Die total organisierte Musikmaterie blockiert die Formbildung.

Die Komponisten des Serialismus fanden nicht nur in den sehr kurzen Stücken Anton Weberns ein Modell für die Neudefinition der Reihentechnik, sondern auch in der Musik von Olivier Messiaen. Seine Klavieretüde *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) unternimmt gleichfalls eine Vorordnung von Tönen: Der Partitur ist eine Übersicht der ausgewählten Werte für die Tonhöhen, Dauern, Lautstärkewerte und Anschlagsarten vorangestellt, die im Stück verwendet werden.[22] In einer weiteren Etüde mit dem Titel *Île de Feu 2* (1950) aus derselben Etüden-Sammlung finden sich wiederum fixe Kombinationen von Parameterwerten. In der linken und rechten Hand sind jeweils zwölf aufeinanderfolgende Töne notiert, zu denen sich die folgende Angabe im Notentext findet: «interversion, 10 fois intervertie par elle-même, sur 12 valeurs, 12 sons, 4 attaques, 5 intensités».[23] Die Angabe *interversion* mit einer darauffolgenden römischen Ziffer zeigt im Stück jeweils den Beginn einer neuen Interpolation an.

Auf den ersten Blick scheint Messiaens Erneuerung der Reihentechnik in einer Ausweitung der vorab festgelegten Werte auf weitere musikalische

22 Vgl. dazu Julia Kursell, Armin Schäfer, Fliehend wie der Schall: Olivier Messiaen, *Archiv für Mediengeschichte*, 11. Jg., 2011: Takt und Frequenz, 99–113.

23 Anmerkung in der Klavierpartitur über T. 8, Olivier Messiaen, *Île de Feu 2*, Paris (Durand) 1950, 1.

Parameter zu bestehen. Die Permutationen dringen jedoch nun in die Reihe selbst ein. Während die Zwölftonreihe durch eine Abfolge von zwölf Tönen definiert ist, deren Zusammenhang zwar transformiert, aber nicht aufgekündigt werden darf, wird bei Messiaen der einzelne Ton für Umstellungen disponibel. Bereits in der ersten Interversion in *Île de feu II* ist deren Permutationsprinzip leicht zu dechiffrieren: Denkt man sich die auf dem Klavier nebeneinander liegenden Töne mit den Ziffern eins bis zwölf durchnummeriert, so beginnt diese erste Interversion auf den Tönen mit der Nummer 7 und 6 und steigt von diesen jeweils einen Ton nach oben bzw. unten. Dasselbe Prinzip der Abfolge – also 7–6–8–5–9–4–10–3–11–2–12–1 – wird auf das Ergebnis der Permutation erneut angewandt, und es entsteht eine neue Abfolge der zwölf Töne: Der nun auf dem siebten Stellplatz liegende Ton wird als erster gespielt, dann folgt der Ton mit der Stellplatznummer 6, und so fort.

Dieses Prinzip der Permutation entwickelt Barraqué zu seinem eigenen Prinzip der proliferierenden Reihen weiter. Es besteht darin, eine abstrakte Permutationsregel festzulegen, die auf bewegliche Stellplätze angewendet wird. Das Verfahren ist von der Reihentechnik Schönbergs ebenso unterschieden wie von Boulez' serieller Komposition. Ein Unterschied liegt darin, dass sich die Permutationen beliebig fortsetzen lassen. Barraqué legt nämlich nicht nur Permutationsregeln fest, die auf die Stellplätze der Reihe anzuwenden sind, sondern auch Transformationsregeln, die wiederum auf die Regeln der Permutation angewendet werden. Diese zwei Ebenen der Regelung produzieren die Reihen gleichsam im Selbstlauf und ohne deren mögliche Permutationen auszuschöpfen. Barraqué bezeichnet dieses Prinzip der Wucherung als «Autogenese», die auf eine Wiedergewinnung zeitlicher Verläufe in der seriellen Musik und mithin auf die musikalische Form zielt.[24]

Die Reihenproliferation erlaubt es nicht, aus dem Ergebnis der Permutation auf deren Ausgangsstadium zu schließen. Die Technik der Proliferation impliziert eine irreversible Transformation, die Barraqués Musik «unanalysierbar»[25] werden lässt. Jeder neue Zustand der Reihe löscht seinen Vorgänger. Der Rückverweis auf einen Ausgangszustand, wie ihn die Zwölftontechnik im Begriff der Grundgestalt mitführte, ist in der Reihenproliferation nicht vorgesehen. Vielmehr wird die Permutation von Barraqué als ein Verfahren konzipiert, das keinen Anfang und kein Ende besitzt. Es lässt sich nicht nur unendlich fortsetzen, sondern es geht auch auf keinen Anfangspunkt zurück. Eine Musik, der diese Reihen zugrunde liegen, greift scheinbar einen beliebig gewählten Ausschnitt aus einem Prozess fortwährender Erneuerung heraus.[26] Die Produktion der Tonfolgen ist unabschließbar und die Auswahl, die für eine Komposition daraus getroffen wird, weist über Anfang und Ende des konkreten Stücks hinaus.

Schließlich erfindet Barraqué auch Permutationsregeln, die bestimmte Stellplätze unberührt lassen. Der entsprechende Stellplatz wird entweder nicht in die Permutation einbezogen oder mit stets demselben zweiten Stellplatz ausgewechselt. Dadurch rücken einzelne Elemente in eine herausgehobene

24 Vgl. Jean Barraqué, Debussy ou l'approche d'une organisation autogène de la composition, in: ders., *Ecrits*, hg. von Laurent Feneyrou, Paris (Publications de la Sorbonne) 2001, 261–276.

25 Vgl. G. W. [Bill] Hopkins, Barraqué et l'idée sérielle, in: *Entretemps (Numéro spécial Jean Barraqué)*, Heft 5, 1987, 25–33. Nur mithilfe der Skizzen gelingt eine Rekonstruktion der Reihen, die Barraqués Stücke zugrunde liegen, vgl. z. B. Henrich, *Das Werk Jean Barraqués*. Henrich weist allerdings darauf hin, dass einige der Quellen zu Barraqués Reihen, die noch in einer Inventarliste des Nachlasses von Barraqué genannt waren, offenbar verloren gegangen sind.

26 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*, übers. v. Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin (Merve) 1992, 405, Anm. 82.

Position. Es entstehen atonale Zentren, die sich vor dem Hintergrund einer zufällig wirkenden Tonfolge behaupten und dem Hören einprägen.

Barraqué hat dieses Verfahren mit seiner Unterscheidung von *note-ton* und *note-son* verknüpft. Auch in der seriellen Musik gilt: Eine Note hat mehrere Wirklichkeiten *(plusieurs réalités)* in ihrer Eigenschaft als Ton, aber nur eine einzige Wirklichkeit in ihrer Eigenschaft als Klang. Durch ihre Wiederkehr auf demselben Stellplatz behauptet sich eine Note gegenüber dem Reihendurchlauf und damit auch gegenüber dem Anschein des Zufälligen, den dieser erweckt. Sie wird als *note-son* hervorgehoben, der auch im seriellen Zusammenhang dadurch eine neue Qualität zuwächst. Die Hervorhebung *(mise en évidence)* einer Note zielt aber nicht mehr, wie bei Debussy, auf das Timbre, sondern ihr Beharrungsvermögen zeichnet nun die *note-son* durch ihre Dauer aus.[27] Diese Dauer wiederum steht jedoch außerhalb der seriellen Ordnung. Sie ist nicht mit irgendeinem Wert innerhalb eines seriell organisierten Parameters der Zeitwerte deckungsgleich. Die Unterscheidung von *note-ton* und *note-son* stellt in der seriellen Musik vielmehr die symbolische Ordnung der proliferierenden Reihen und die Materialität des Klangs einander gegenüber.

Dauern: «Chant après chant»

In *Chant après chant* greift Barraqué das Problem der Dauer wieder auf, das im Tonbandstück eine erste Lösung fand. In *Etude* blockierten die rückwärts abgespielten Klänge des präparierten Klaviers, dass ein Symbolwert, der die Prozessualität des Klangs überdeckte, im Klang wahrgenommen wurde. *Chant après chant* ist für eine Kammerbesetzung aus einer hohen Singstimme, Klavier und ein Schlagzeugensemble von sechs Spielern geschrieben. Die Besetzung kündigt bereits eine Vielheit der Dauern an: Jede Klangquelle verfügt über andere Möglichkeiten, einen Klang fortzusetzen oder abzubrechen, ihn zu wiederholen oder seine Eigenschaften zu variieren. Diese verschiedenen Möglichkeiten werden gleich zu Beginn des Stückes ausgestellt: Dreimal hintereinander wird der idealtypische Klangverlauf eines Schlaginstruments auskomponiert, indem jeweils in verschiedenen Besetzungen ein frequenzreicher Aufschlag in einen ausklingenden Nachhall überführt wird. Den Anfang macht das Schlagzeug: Ein Glissando auf dem Glockenspiel und das Geräusch eines Guiro, d. h. eines Holzkörpers mit Kerben, über die mit einem Stab gerieben wird, leiten über zu wirbelnden Schlägen auf verschiedenen Trommeln (Konga, Tom Tom, Pauke, kleine Trommel, Rührtrommel). Sie münden in den Klang von sechs thailändischen Buckelgongs, die dann ungehindert ausschwingen.

Die Resonanz der Gongs schließt diesen ersten Klangverlauf ab. In ihren Nachhall hinein spielt das Klavier eine Folge schneller Noten, die den Akkord der Gongs zu einer Zwölftonreihe ergänzen. Weitere schnelle Töne, die ebenfalls zwölftönig organisiert sind, folgen in immer weiter ausgreifenden Intervallen. Sie münden wiederum in eine starke Resonanz, die das Klavier

27 Vgl. Barraqué, Debussy ou l'approche, 274.

durch ein lautes Tremolo auf einem einzelnen Ton in tiefer Lage auslöst und bei gehaltenem Pedal nachklingen lässt.

In diesen Nachhall setzt die Singstimme das erste Textfragment: «Quelque chose qui était presque une image matérielle».[28] Sie artikuliert zunächst «beinahe flüsternd» auf einer Tonhöhe im Frequenzbereich der Sprechstimme und geht dann allmählich in Gesang über, sodass das Wort «matérielle» bereits mit einem langen Vokal *a* ausgesungen wird. Während das Flüstern von leisen Geräuschen der Fellinstrumente unterlegt ist, wird das letzte Wort mit dem Klang angeschlagener Becken unterlegt, die zwar geräuschhaft sind, aber einen langen Nachhall besitzen. Der Gesang wird schließlich von einem Klang abgelöst, der ganz und gar der Materialität der Schallquellen unterstellt ist: Ein Becken, zwei Tam Tams bzw. Gongs ohne definierte Tonhöhe und fünf thailändische Buckelgongs bzw. Gongs mit einer definierten Tonhöhe, werden nacheinander mit folgender Spielanweisung angeschlagen: «très lent (en fonction des attaques et des résonances)».[29] Das heißt, jedes Instrument wird erst dann gespielt, wenn der Moment des Aufschlagens des vorhergehenden vorüber ist, und jeder neue Klang wird in den Nachhall des vorhergehenden hinein gesetzt. Nur die Klänge der thailändischen Gongs, die eine Tonhöhe besitzen, werden abgedämpft; sie leiten auf diese Weise von der Erscheinungsform der Note als Klang, zur Funktion der Note als Ton über.

Nacheinander stellen so Schlagzeug, Klavier und Stimme einen Übergang vom Geräusch zum Ton vor, der auch für jeden einzelnen Klangverlauf konstitutiv ist. Die Mittel, derer sie sich dabei bedienen, sind höchst unterschiedlich. So kann etwa die Stimme ihre Artikulation in hohem Maße variieren und sich verschiedener Arten und Weisen der Schallerzeugung bedienen, die vom Flüstern über das Sprechen und Singen bis hin zum Lachen oder Schreien reichen. Sie kann Tonhöhen und Vokalfärbungen differenzieren, Töne und Geräusche hervorbringen und schnelle Wechsel artikulieren. Auch länger anhaltende Töne kann sie erzeugen, allerdings nur durch konstante Energiezufuhr bzw. so lange die Atemluft reicht. Das Klavier wiederum differenziert ebenfalls Tonhöhen, der gewöhnliche Spielvorgang des Anschlagens einer Taste kann gar nicht anders, als eine distinkte Tonhöhe zu produzieren. Mithilfe der Dämpfer einerseits und der Repetitionsmechanik andererseits, die auch das rasche mehrmalige Anschlagen derselben Taste erlaubt, kann das Klavier entweder sehr rasche Tonfolgen oder aber, wenn die Dämpfer angehoben werden, einen langen Nachhall hervorbringen. Über einen stationären Klanganteil verfügt der Klavierton hingegen nicht. Er setzt sich allenfalls durch Resonanz im Klangkörper fort. Der Spieler hat keine andere Möglichkeit dem Schallkörper Energie zuzuführen, als durch das Anschlagen einer Taste. Der einmal angeschlagene Ton lässt sich nicht mehr verändern, sondern allenfalls unterbrechen. Die Schlaginstrumente schließlich sind in der Partitur nochmals aufgeteilt und verschiedenen Gruppen zugeordnet, nämlich Metall-, Fell-, und Holzinstrumenten sowie Stabspielen *(métaux*, *peaux*, *bois* und *claviers)*.[30] Die

28 Jean Barraqué, *Chant après chant*, Florenz (Aldo Bruzzichelli) 1967, 2f., Dirigierziffer 1. Der Partitur ist ein Abdruck des vertonten Textes vorangestellt. Der Text der Singstimme weicht davon an einigen Stellen ab, beispielsweise ist das Wort «qui», das sich auch in Hermann Brochs *La mort de Virgile* findet, nur in der Singstimme enthalten. Laut Henrich weisen die von Bruzzichelli angefertigten Partituren einige Fehler auf, so etwa in der Wiedergabe der vertonten Texte. Barraqué habe allerdings die vorangestellte Fassung autorisiert. Vgl. Henrich, *Das Werk Jean Barraqués*, 221.

29 Barraqué, *Chant après chant*, 3. «Sehr langsam (in Abhängigkeit von Anschlag und Nachhall)».

30 Ebd., o. P. [Orthographie verändert, JK].

Gruppen entsprechen nicht der instrumentenkundlichen Unterteilung, die Stabspiele, Holz- und Metallinstrumente zu Idiophonen zusammenfasst – bei diesen Instrumenten ist der angeschlagene Körper auch der Klangkörper – und sie somit von den Membranophonen bzw. Trommeln unterscheidet.

Für die Zuordnung der Instrumente zu den einzelnen «Klangfarben-Familien» *(familles de timbres)*[31] in *Chant après chant* ist entscheidend, wie sich die einzelnen Gruppen zu der Unterscheidung von Klang und Ton bzw. *notes-sons* und *notes-tons* verhalten. Die Schlaginstrumente können Tonhöhen oder Geräusche sowie lange und kurze Töne hervorbringen. Diese Unterscheidungen schneiden quer durch die Instrumentengruppen und sie lassen sich nur in Form von Ausschlusskriterien treffen: Die Stabspiele Xylorimba, Vibraphon, Marimbaphon und Glockenspiel bestehen alle aus einer Vielzahl von Klangkörpern, die gestimmt sind und auf denen, wie auf dem Klavier, eine vollständige Tonhöhenskala gespielt werden kann. Für alle anderen Instrumente muss hingegen, wenn sie überhaupt eine Tonhöhe besitzen, eigens die Anzahl und Stimmung der zu verwendenden Instrumente genannt werden. Metall-, Holz- und Fellinstrumente wiederum unterscheiden sich durch den Klangverlauf, in dem jeweils Anfang, Mitte oder Ende eine besonders charakteristische Rolle spielen. Die Nachhalldauer kann nur bei den Metallinstrumenten sehr lang sein, nur die Fellinstrumente können sich durch einen weichen Anschlag auszeichnen, und nur bei den Holzinstrumenten endet der Klang mitunter abrupt.

Die Besetzung von *Chant après chant* enthält daher eine entscheidende Vorgabe für die serielle Komposition: Die Instrumente können nicht alle denselben Operationen einer seriellen Vorordnung unterworfen werden. Während die Stimme, das Klavier und die Stabspiele seriell geordnete Tonfolgen hervorbringen können, gilt dies nicht für die Schlaginstrumente. Der Klang der Schlaginstrumente fügt sich nicht in die Ordnung der Tonhöhen ein, und auch die Unterteilung in Instrumentengruppen ist zu unspezifisch, um etwa einen Parameter der Klangfarbe festzulegen. Auch wenn der tatsächliche Klangverlauf sich in gewissen Grenzen manipulieren lässt – so können die Klänge der Gongs abgedämpft werden, auf den Fellinstrumenten statt einzelner Töne Wirbel gespielt werden –, sind dies immer Manipulationen, die im Realen stattfinden und sich nicht in symbolische Ordnungen überführen lassen. Wenn diese Klänge überhaupt in ein Verhältnis zu der Unterscheidung von *note-son* und *note-ton* zu stellen sind, dann folgt diese einer eigenen Logik: Ähnlich den rückwärts gespielten Tönen des Tonbands verändern die differenzierten, aber nicht beliebig manipulierbaren Dauern das Verhältnis von Ton und Klang in dem seriell geordneten Material. Sie zeigen eine materielle Außenseite der Töne.

Entwicklung in Abwesenheit

Die Reihenproliferation liefert ein erstes formbildendes Prinzip für die serielle Musik von Barraqué. Ein zweites Prinzip der Formbildung zeigt sich in *Chant*

31 Vgl. den Text des Programmhefts in Barraqué, *Ecrits*, 209.

après chant in einer Verkettung der Klänge zu auskomponierten Klangverläufen. Es gibt jedoch noch ein drittes Formprinzip, das zu den Ebenen der Tonhöhenorganisation und der Verkettung von Dauern hinzutritt. Dieses Formprinzip ist in dem vertonten Text angelegt. Barraqué findet das Modell für die Integration dieser dritten Ebene wiederum bei Debussy, und zwar in dessen Ballett *Jeux* (1913):

> Eine genaue Analyse zeigt, daß der Komponist … manchmal mit «Entwicklungen in Abwesenheit» rechnet, als ob die Musik sich in einem logisch begründeten Ablauf «anderswo» abgespielt, sich aber, plötzlich unterbrochen, auf einem toten Gleis befunden hätte. Auf diese Weise entzieht sich das Werk einer begrifflichen Zerlegung; denn die Vorstellung der Diskontinuität erhält einen neuen Sinn; es handelt sich in struktureller Hinsicht vielmehr um eine «alternative Kontinuität».[32]

Die alternative Kontinuität sichert Zusammenhänge, die in Debussys Musik nicht expliziert werden. Sie stellt Verbindungen zwischen den diskontinuierlichen Fragmenten her, die im simultanen Geschehen vorhanden sind: Im Ballett *Jeux* eröffnet ein Tennisball, der von außen auf die Bühne springt, die Handlung. Nachdem die Spieler den Ball eingeholt und ihr Spiel auf der Bühne fortgesetzt haben, werden sie selbst von einem zweiten Ball unterbrochen, der auf die Bühne springt und sie vertreibt, weil er das Eintreffen anderer Spieler ankündigt. In der Musik von Debussy, so insinuiert Barraqués Analyse, können sich musikalische Fragmente ebenso wie das abwesende, aber außerhalb der Bühne fortgesetzte Tennisspiel weiterentwickelt haben und wieder zur Musik dazu stoßen. Es entsteht ein komplexes Gefüge musikalischer Ebenen, die sich asynchron entwickeln.

In *Chant après chant* wird die Funktion einer Entwicklung, die auf einer außermusikalischen Ebene erfolgt, von dem vertonten Text übernommen. Barraqué verwendet hierzu Fragmente aus dem zweiten Teil von Brochs Roman *Der Tod des Vergil*. Sie ergeben keine vollständigen Sätze.[33] Zwischen ihnen hat «anderswo» eine Entwicklung stattgefunden, die im vertonten Text nicht aufscheint, obwohl sie für den Zusammenhalt der Fragmente einsteht. Schon im Roman selbst wird dieser Verknüpfungsmodus angedeutet, denn die Passage, aus der die Fragmente stammen, bildet eine Art Traumsequenz, die auf vorausgegangene Textpassagen zurückgreift.

In Barraqués Textvorlage vermischen sich diese Fragmente mit einer anderen eigenständigen, aber nur unvollständig gegebenen Entwicklung: Eine zweite, von Barraqué selbst verfasste Textebene ist in sie eingezogen. Sie ist in einem vollständigen Abdruck des Librettos, welcher der Partitur vorangestellt ist, durch Kursiv-Setzung kenntlich gemacht. Barraqués Text besteht ebenfalls aus fragmentarischen Abschnitten und einzelnen Wörtern, die teils an den Roman angelehnt sind, teils auf andere Kompositionen aus dem Projekt der Broch-Vertonung verweisen. Einzelne Wörter in beiden Textebenen sind durch Großschreibung hervorgehoben und bilden damit eine dritte Ebene der Verknüpfung, die quer durch die beiden anderen schneidet.

32 Barraqué, *Debussy*, 144.

33 Hermann Broch, *La mort de Virgile*, Paris (Gallimard) 2009, übers. v. Albert Kohn, 184–187. Sie lauten: «quelque chose | était presque une image matérielle | mais | image | dehors | la fenêtre découpée dans le clair de lune | se transmuait | c'était pour l'oreille une résonance seconde | au-delà de la perception | accouplées dans une étrange unité | un pré-écho de l'ultime achèvement | Il prêtait l'oreille à l'inaudible | des mers de silence | il ne flottait plus que la voix enfantine | résonance terrestre | ni jours | chant après chant | dans l'invisibilité où prend racine toute poésie | Pas encore et déjà | espace d'argent | solitude nocturne | Pas encore et déjà | Il march[e] à travers le dôme du rêve | rit dans le rêve, personne ne rit quand il n'y a pas d'issue | oserait rire | révolte | s'était tue». [Die Längsstriche markieren Auslassungen im Text].

Zwischen den Textebenen findet ein Wechselspiel statt, das die Entwicklung in Abwesenheit zu seiner Verknüpfung nutzt. Der Satz «Les notes résumentelles encore?»[34] aus Barraqués eigenem Text antwortet auf eine Frage, die Vergil im Roman stellt – «Les vers continuaient-ils à se manifester?»[35] –, die aber nicht in den vertonten Text aufgenommen ist. Die Frage nach der Verweisfunktion der Noten ist in der Vertonung mit geräuschhaften Klängen unterlegt, die durch das schnelle wiederholte Anschlagen von Instrumenten ohne bestimmbare Tonhöhe erzeugt werden. Auf die Deklamation dieses Satzes folgen zwei Glissandi im Vibraphon bei gehaltenem Pedal. Das Glissando nimmt die Unterscheidung der Tonhöhen, die das Vibraphon ermöglicht, wieder zurück: Die schnell aufeinanderfolgenden Töne verschwimmen ineinander, und sie werden mit Geräten hervorgebracht, die den Klang zusätzlich ins Geräuschhafte überführen. Für das erste Glissando schreibt die Partitur einen Metallbesen vor, das zweite wird mit einem weichen Filzkopfschlegel gespielt. Metrum und Tonhöhen der Gesangsstimme sind zwar ausnotiert, aber mit der folgenden zusätzlichen Angabe versehen: «Non mesuré (libre). Nuance molle dans le p[iano]. Intonation entre parlé et chanté. Très libre».[36] Die Partitur erreicht an dieser Stelle einen Nullpunkt der Vorschrift: Sie fordert dazu auf, sich dem Notierbaren zu entziehen.

Die serielle Musik steht außerhalb eines tonalen Zusammenhangs. Sie setzt keinen Nachvollzug der Zusammenhänge voraus, die sie schafft; und die Regeln, denen sie folgt, löschen selbst die Spuren ihrer Anwendung. Nur unter der Bedingung, dass die Klänge selbst die Form hervorbringen, ist überhaupt eine Formbildung möglich. Die Klänge, die nur in der Gegenwart und nur im Realen verfügbar sind, werden mit einem Textzusammenhang konfrontiert, der sich nur auf einer Ebene zusammenfügt, die außerhalb des Stücks liegt. Zwischen dem Stück und seinem Außen vermittelt die Kompositionstechnik der proliferierenden Reihen, die eine Fortsetzung garantiert, die über den gegebenen Moment hinausweist.

Der materielle Klang, der nicht über seine eigene Resonanz hinausgelangen kann, ist das «Sujet»[37] dieser Musik, das sich an der Schwelle zwischen Gegenstand und Instanz seiner Äußerung in der Schwebe hält: «Résonance terrestre qui n'est plus parole, qui n'est plus poésie, ni couleur, ni absence de couleur, ni transparence, – mais seulement sourire, image de jadis, image d'un sourire».[38] In der tonalen Musik übertönte die Gewohnheit, der *résonance* ein Symbol der Tonhöhe abzugewinnen, den Klang selbst. Barraqués Musik hingegen ringt um eine Form, die durch das Material ermöglicht wird und durch das Symbol hindurchgeht. In der «Entwicklung in Abwesenheit» findet seine musikalische Form jene Spannung, die sie außerhalb ihrer selbst zusammenhält.

34 Barraqué, *Chant après chant*, o. P. und 115f. (Dirigierziffer 69).

35 Broch, *La mort de Virgile*, 187.

36 Barraqué, *Chant après chant*. «Nicht gemessen (frei). Weiche Nuance im Piano-Bereich. Intonation zwischen Sprechen und Gesang. Sehr frei.»

37 Michel Foucault, Das Denken des Außen, in: ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. 1: 1954-1969, hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, aus dem Franz. von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondeck und Hermann Kocyba, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2001, 670-697, hier 672.

38 Broch, *La mort de Virgile*, 184.

CHRISTINE BLÄTTLER

SERIAL SIXTIES AUF FRANZÖSISCH

Zur Ambivalenz der Serie

Während die serielle Kunst mit Minimal, Pop und Conceptual Art ihre Urstände in New York feierte, bildete sich im Paris der 1960er Jahren eine philosophische Konjunktur der Serie heraus. Diese ging durchaus mit transatlantischen Bezügen vonstatten, und zwar zweifacher Art: Einerseits wurde die mit der elektronischen Fließbandtechnik verbundene fordistische Massenproduktion und -konsumtion zum Inbegriff uniformer menschlicher Verdinglichung und Entfremdung. Andererseits zeigte serielle Kunst Möglichkeiten, wie eben diese industrielle Herstellungsweise produktiv gemacht werden konnte.

Insbesondere zwei Ansätze markieren die Spannbreite der Serienstruktur: die Serie als entfremdeter Zwangszusammenhang auf der einen und als produktive Beziehung auf der anderen Seite. Beide Serienbegriffe artikulieren sich über Wiederholungen, beim einen ist sie identisch, beim anderen different charakterisiert. Jean-Paul Sartre dient die Serie dazu, die gegenwärtigen gesellschaftlichen Verhältnisse zu analysieren und im Modus der Kritik entsprechend zu beschreiben. Gilles Deleuze verfolgt ein affirmatives Unternehmen, wenn er mit dem Serienmuster die herrschende Ordnung zu unterlaufen sucht.

Es ist dies allerdings nicht das erste Mal, dass die Serie philosophisch einen Ort gefunden hat; insbesondere die Form der Zeit wurde gerne seriell gefasst: Die zeitliche Aufeinanderfolge bildet formal selbst eine Reihe.[1] Doch auch die räumliche Dimension der Serie fand philosophische Aufnahme. Über die spätantike Kette der Wesen, die taxonomischen Tableaus und die Reihenrelation in der Begriffsbildung bis zu strukturalistischen Serien manifestiert sich eine serielle Ordnung, die weder an eine zeitliche Aufeinanderfolge gebunden ist noch aus Wiederholungen besteht.[2] Gerade die ‹synchrone› Serie lenkt den Blick auf die Serie als sowohl formiertes wie formierendes Ordnungsmuster. Was macht nun das Spezifische der französischen Serial Sixties aus? Neben dem strukturalen Begriff fällt auf, wie Serialität und Wiederholung begrifflich überblendet und Unterscheidungen verwischt werden. An diesem Befund lässt sich eine historische Signatur ablesen. Den herausragenden Serienbegriff dieser Zeit prägt

1 Vgl. z. B. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*, hg. v. Ernst Cassirer, Hamburg (Meiner) 1966, Bd. 2, 338f.

2 Vgl. Arthur Lovejoy, *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*, Cambridge (Harvard University Press) 1936; Ernst Cassirer, *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik*, Darmstadt (WBG) 1980; Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris (Gallimard) 1969.

die technische Reproduzierbarkeit einer vom Fortschrittsparadigma desillusionierten Moderne; deren Wiederholungen schreiben sich gerade deshalb nicht bruchlos in eine Tradition von ‹Wiederholungskunst› ein, die es immer schon gegeben hat.[3] Wie unterschiedlich anhand der Serie Fragen nach Materialität, Sozialität und Geschichte gerade auch in formaler Hinsicht verhandelt werden, zeigen beispielhaft die Serienkonzeptionen von Sartre und Deleuze.

Serielle praktisch-inerte Ensembles

In seinem umfangreichen und sperrigen, wenig bekannten philosophischen Spätwerk *Critique de la raison dialectique* (1960) nimmt Sartre die soziale Dimension der Existenz in den Blick, einen Aspekt, den er in *L'Être et le néant* (1943) noch beiseite gelassen hat. Im ausdrücklichen Versuch, Existentialismus und Marxismus zu verbinden, bestimmt Sartre in der *Critique* mit der Serie eine Struktur der sozialen Gleichschaltung, wofür die industrielle Serienherstellung das Bild vorgibt. Mit dem Terminus *série* bezeichnet er eine Form sozialer Kollektive oder *ensembles pratiques*, die er von einer anderen Form, der Gruppe, unterscheidet.[4] Serie und Gruppe formieren sich in einem Spannungsfeld von Praxis (handelnden Individuen) und praktischer Trägheit (materieller Bedingungen). Als Serie bezeichnet Sartre eine kollektive Entität, deren Mitglieder vornehmlich passiv sind, und die nur durch die gemeinsamen materiellen, sogenannt praktisch-inerten Dinge und Strukturen vereint werden. Die Gruppe hingegen charakterisiert er durch aktive und sich einer Gruppenidentität bewusste Mitglieder. Diese beiden praktischen Ensembles unterscheiden sich damit über die Begriffspaare aktiv-passiv, bewusst-unbewusst und letztlich frei-unfrei. Dabei entstehen Gruppen aus Serien, und Gruppen können wieder in Serien zurück fallen.

Phänomenologisch genau beschreibt Sartre soziale Serien angesichts verschiedenster alltäglich erfahrbarer formierender Strukturen, wie das Warten auf einen Bus, Marktpreise, Inflation, Konventionen, öffentliche Meinung, Kolonialismus oder Antisemitismus. Auch die Hörer einer bestimmten Radiosendung lässt er zu einer Serie werden;[5] das Radio nimmt hier den Stellenwert des exemplarischen Massenmediums ein. Die Tatsache, dass viele Menschen sich zu einer bestimmten Zeit eine bestimmte Sendung anhören, konstituiere ein serielles Verhältnis zwischen den einzelnen Hörern und ihren Verhaltensweisen: Das Radio als praktisch-inertes Objekt ermöglicht bei Sartre keine Reziprozität, keinen Dialog; es spricht die Radiostimme, die anderen hören zu. Aus formalen Überlegungen heraus konstatiert Sartre hier eine Art kulturindustrieller Gleichschaltung einzelner Individuen, die auch in eine kollektive Praxis münden kann. Wenn das Radio als Instrument der Propaganda oder Hetze eingesetzt wird, gewinnt die daraus resultierende Einheit der einzelnen Hörer ihren Impuls von Außen – der entscheidende Faktor, über den sich «serielle Praxis» von der Praxis einer Gruppe unterscheidet. Sartre bleibt allerdings nicht bei

3 Umberto Eco, Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien, in: ders., *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*, Leipzig (Reclam) 1989, 301–324, hier 302. Siehe auch Christine Blättler (Hg.), *Kunst der Serie. Die Serie in den Künsten*, München (Fink) 2010.

4 Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique*, Paris (Gallimard) 1985 (Orig. 1960), bes. 361–446 / Jean-Paul Sartre, *Kritik der dialektischen Vernunft*, Bd. I, Reinbek b. Hamburg (Rowohlt) 1967, übers. v. Traugott König, bes. 270–365.

5 Sartre, *Critique*, 378–383 / Sartre, *Kritik*, 288–293.

einer kulturindustriellen Kritik stehen, denn seine Serie kann als Basis einer Gruppenbildung dienen. Massenmedien können genauso ein Ensemble anderer Art ermöglichen, bei welchem der praktische Impuls nicht als vorgegebener direkt übernommen, sondern selbst gewählt wird; eine daraus resultierende gemeinsame Praxis wäre als Aktion einer Gruppe zu bezeichnen.[6]

Wenn bereits bei der massenmedialen Serie eine essentialismuskritische Stoßrichtung beobachtbar ist, wird diese anhand der klassifikatorischen Serie noch deutlicher. Kategorien wie ‹der Kleinbürger› oder ‹der Arbeiter› sind nach Sartre schon theoretisch falsch, da sich mit ihnen die passive materielle Einheit einer Ansammlung zu dessen Wesen hypostasiert, unter das alle Einzelnen subsumiert werden. Sartres grundlegendste soziale Serie ist die Klasse, ein soziales Kollektiv, das durch äußere materielle Bedingungen hergestellt wird.[7] An der Klasse nun macht Sartre das beweglich gefasste und in der Zeit ablaufende Verhältnis zwischen Serie und Gruppe besonders anschaulich: Die Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Klasse bildet zwar die Basis für ein gemeinsames Klassenbewusstsein und eine allfällige Solidarität, diese folgen aber nicht notwendig daraus. Der Schritt, sich einen gemeinsamen Handlungsraum anzueignen, führt in die Gruppe. Der Mensch wird hier, auch als *animal sociale*, ganz modern als vernünftiges (d.h. bewusstes), handelndes und Geschichte schreibendes Wesen bestimmt; hier macht sich die wirkmächtige Vergegenwärtigung von Hegels *Phänomenologie des Geistes* durch Alexandre Kojève bemerkbar, auch wenn Sartre selbst nicht in dessen *séminaire* saß.

Umstände wie Infrastrukturen, Massenmedien oder Kategorisierungen konstituieren – als objektivierte Resultate menschlichen Handelns – materielle Einschränkungen und Widerstände gegen das Handeln und sind so als inert erfahrbar. Auch sozialen Serien, wie Strukturen und Dingen, schreibt Sartre einen praktisch-inerten Charakter zu. Diese von außen auferlegte serielle soziale Ordnung macht die einzelnen Individuen zu formal identischen Elementen, höchstens unterschieden durch ihre Ordnungszahl in der Reihe; diese kommt allerdings nur bedingt zum Tragen, wie im alltäglichen Beispiel einer Warteschlange – wer zuerst da ist, kommt zuerst dran. Doch auch hier sind die Einzelnen austauschbar. Das ist der Punkt, an dem die Wiederholung ins Spiel kommt. Sartre charakterisiert die soziale Serie als das «homogene Medium der Wiederholung»[8] und bringt sie auf die Formel von der «passive[n] Einheit der Vielheit».[9] Für wie durchgreifend Sartre die Formierungsmacht der Serienstruktur hält, manifestiert sich auf verschiedenen Ebenen; so kommt es zu «seriellen Verhaltensweisen, Gefühlen und Gedanken; anders gesagt, *die Serie ist eine Seinsweise der Individuen in bezug auf einander und auf das gemeinsame Sein*, und diese Seinsweise verwandelt sie in all ihren Strukturen».[10] Sartre greift auf das Bild der arbeitsteiligen Fabrikarbeit zurück;[11] die serielle Struktur als grundlegender Typus von Sozialität ist offensichtlich der industriellen Serienherstellung geschuldet. Sie schafft die strukturellen Bedingungen, unter denen Menschen im fortgeschrittenen Kapitalismus leben.

6 Zum Unterschied von «praxis sérielle» und «praxis commune» s. besonders Sartre, *Critique*, 373 / Sartre, Kritik, 283–284.

7 Sartre, *Critique*, 407–424 / Sartre, Kritik, 321–340.

8 Sartre, Kritik, 278 / Sartre, *Critique*, 369.

9 Sartre, Kritik, 284 / Sartre, *Critique*, 374.

10 Sartre, Kritik, 283–284 / Sartre, *Critique*, 373.

11 Sartre, Kritik, 270 / Sartre, *Critique*, 361.

Die einzelnen Individuen einer Serie versteht Sartre einerseits als einer äußeren Beherrschung unterworfen, die sie zur Masse vereinheitlicht, und andererseits als isoliert und ohne innere Beziehung untereinander, als Einzelne ohnmächtig und unvermögend. Das Serielle fasst er als «Pluralität von Isoliertheiten».[12] Die *raison* oder das Gesetz der Serie besagt, «der Andere [ist] ich selbst in jedem Anderen und jeder Andere in mir und jeder als Anderer in allen Anderen».[13] In diesem sozialen Kollektiv ist jeder Andere ein Fremder und austauschbar, auch als Konkurrent. Alle Individuen stehen sich ‹verneinend› gegenüber. Der Vereinzelung in der Serie, der Entfremdung als seriellem Modus und der gemeinsamen Erfahrung der Ohnmacht angesichts bestimmender Umstände stellt Sartre die handlungsfähige und gegenseitig gelingende Sozialität der Gruppe gegenüber. Die Identität, die hier zum Tragen kommt, ist eine andere als die gleichgeschaltete in der Serie, da sie aus dem Inneren des sozialen Kollektivs, von den einzelnen Individuen selbst und bewusst gewählt wird; deswegen versteht sie Sartre auch als Selbstbewusstsein der Gruppe. Insofern handelt es sich um eine bewusste, vernünftige Bejahung des Sozialen im Sinne eines emanzipatorischen sozialen Aktes.

In den angeführten Beispielen vereinfacht Sartre jeweils die Kollektivstruktur, indem er einfache Serien mit isolierten Gliedern beschreibt. Es gibt jedoch bedeutend komplexere Serien, weil die einzelnen Individuen sich gleichzeitig in verschiedenen Serien befinden. Diese Beziehungen «[bilden] komplexe Verkettungen und polyvalente Systeme».[14] Sie führen zu mehrwertigen Systemen, in denen sich Individuen vielfältig eingefügt finden. Die serielle Struktur bestimmt die Vielzahl interindividueller Beziehungen sowohl in ihrer wechselseitigen wie individuellen Auswirkung. Hier bringt Sartre das Milieu ins Spiel, weit gefasst als gesamte Umgebung: als «inerte Ansammlung», als «*inertes leitendes Milieu*, Milieu der Alteration».[15] Das Milieu als vielfache serielle Struktur wirkt mit ihrer kompakten Festigkeit bestimmend. Sartre fasst damit die materielle und wirksame Realität der von Menschen geschaffenen Strukturen auf die Menschen, und zwar nicht nur punktuell, sondern systematisch und mit dem Blick aufs Ganze. Die vielfältigen Beziehungen können im Zuge von praktisch-inerten Prozessen manifest werden und sich verändern. Dabei wird die «Aktualisierung einer wechselseitigen Bestimmung in der Trägheit» von einer «Verwirklichung einer Möglichkeit»[16] unterschieden, nur diese sei bewusst und willentlich bestimmt, letztlich ein Akt der Freiheit.

Wenn Sartre sich für ein kollektives Bewusstsein interessiert und in der Gruppe deren Selbstbewusstsein betont, welches ihrerseits der Serie fehle, befestigt er zwischen Gruppe und Serie den Gegensatz von Bewusstem und Unbewusstem. Dieser Gegensatz findet sich ebenso in einer diskursiven Konstellation mit Jacques Lacan. Während dieser in der Wiederholung einen psychoanalytischen Grundbegriff ausmacht, ist die Wiederholung bei Sartre ein Kennzeichen der sozialen Serie als unbewusstem Kollektiv. Festzuhalten ist hier, dass sich Lacan offen wie verdeckt mit Sartres Werk und auch dessen

12 Sartre, Kritik, 273 / Sartre, *Critique*, 364.
13 Sartre, Kritik, 284 / Sartre, *Critique*, 374.
14 Sartre, Kritik, 296 / Sartre, *Critique*, 384.
15 Sartre, *Critique*, 385 (Übersetzung C.B.).
16 Sartre, Kritik, 297 / Sartre, *Critique*, 386.

‹präreflexivem› Bewusstsein beschäftigte.[17] Umgekehrt setzte sich Sartre eingehend mit der Psychoanalyse auseinander, und die Beschreibung der praktisch-inerten Strukturen und ihrer Formierungsmacht ist gerade an der Serie auch als Debatte mit dem Strukturalismus zu lesen. Den Terminus Serie transferiert Sartre von formierenden Strukturen auf formierte Kollektive, die nun durch Wiederholungen gekennzeichnet sind. Die Formierung zu sozialen Serien bewertet er dezidiert negativ und trachtet danach, diese zu überwinden; er arbeitet an einem ‹praktischen Erwachen› aus dem strukturalistischen kollektiven Unbewussten.[18] Anders als seine Pariser Umgebung[19] hält er an einem emphatischen Begriff von Humanismus fest, welcher den Menschen über seine Handlungsmacht definiert, auch wenn damit keine Fortschrittsgeschichte mehr geschrieben wird.

Serielle Systeme von Simulakren

Zu Sartres Serienbegriff scheint Deleuze ein philosophisches Gegenprogramm zu verfolgen, doch gerade anhand der Serienfigur lässt sich darlegen, was genau es damit auf sich hat. 1964 schreibt er über Sartre: «Er war mein Lehrmeister» und «Sartre [bleibt] unser Lehrmeister».[20] Dies bezieht er auf Sartres neue Themen, seinen neuen Stil, seine neue, polemische und aggressive Art und Weise, Probleme zu formulieren, aber auch auf seine spezifische Aufmerksamkeit: «Allenthalben glänzte eine ungestüme Syntax aus Brüchen und Dehnungen, die an die beiden Sartreschen Obsessionen erinnerten: die Seen des Nichts-Seins, die Klebrigkeiten der Materie».[21] Auch die *Critique de la raison dialectique* ist Deleuze damals eines der schönsten und wichtigsten Bücher. Diese Äußerungen fallen angesichts der damals ‹modischen Geringschätzung›[22] Sartres auf. Die Kritik an Hegel, dem paradigmatischen Denker der Moderne, artikuliert Deleuze nun nicht kritisch wie Sartre, sondern programmatisch antihegelianisch und definiert damit modernes Denken um: «Das moderne Denken aber entspringt dem Scheitern der Repräsentation wie dem Verlust der Identitäten und der Entdeckung all der Kräfte, die unter der Repräsentation des Identischen wirken. Die moderne Welt ist die der Trugbilder *[simulacres]*».[23] Statt auf Repräsentation setzt er auf Trugbilder, statt auf Negation auf Affirmation, statt auf Identität auf Differenz. In diesem Zusammenhang markiert Deleuzes sich in den 1960er Jahren konstituierender Serienbegriff eine antihumanistische Wende und wird zum strukturellen Herzstück einer Produktivität, «die die unserer Epoche ist».[24] Diese Produktivität, wie sie besonders in der zeitgenössischen Kunst augenfällig ist, sollte auch für die Philosophie zu erschließen sein.

«Wenn das moderne Kunstwerk dagegen seine permutierenden Reihen und seine Zirkelstrukturen entfaltet, so weist es der Philosophie einen Weg, der zur Preisgabe der Repräsentation führt».[25] Neben literarischen Werken hatten es Deleuze besonders die «wunderbare[n] ‹serigenetische[n]› Reihen»[26] von

17 Vgl. Andreas Cremonini, *Die Durchquerung des Cogito. Lacan contra Sartre*, München (Fink) 2003; Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar. Buch 11*, Weinheim (Quadriga) 1987, übers. v. Norbert Haas. Siehe auch Michelle Yvonne Lekas, *A Brief Epistemology of Seriality*, Ann Arbor (UMI) 2000, die mit Sartre und Lacan Serienformate der 1950er Jahre auf ihre Begehrensstrukturen hin untersucht.

18 Zur Auseinandersetzung mit Claude Lévi-Strauss siehe Christoph Weismüller, *Zwischen analytischer und dialektischer Vernunft. Eine Metakritik zu Jean-Paul Sartres «Kritik der dialektischen Vernunft»*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2004, 378–406, hier 402. Vgl. auch Sartre, *Critique*, bes. 575–598 / Sartre, *Kritik*, 509–536.

19 Vgl. Stefanos Geroulanos, *An Atheism that is not Humanist Emerges in French Thought*, Stanford (SUP) 2010.

20 Gilles Deleuze, «Er war mein Lehrmeister», in: ders., *Die einsame Insel. Texte und Gespräche von 1953 bis 1974*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 2003, übers. v. Eva Moldenhauer, 115–119, hier 115 (Titel) und 118, (Orig. 1964).

21 Deleuze, Lehrmeister, 118–119.

22 Louis Althusser, *Die Zukunft hat Zeit. Die Tatsachen. Zwei autobiographische Texte*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1993, 203.

23 Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München (Fink) 1997, übers. v. Joseph Vogl, 11.

24 Gilles Deleuze, Woran erkennt man den Strukturalismus?, in: ders., *Die einsame Insel*, 248–281, hier 281, (Orig. 1972).

25 Deleuze, *Differenz*, 97.

26 Ebd., 375.

Warhol angetan, der wie andere Künstler der Minimal und Pop Art konsequent die Serienproduktion in die technische Produktion der Kunstwerke integrierte.[27] Warhols Serigraphien markieren über ihre strukturelle Homologie ein Verhältnis zur industriellen Herstellung und Konsumtion. Seine technischen Reproduktionen lassen sich als zweideutigen Kommentar zur entfremdeten Arbeitsgesellschaft lesen, deren Produktionsweise er offensiv affirmiert. Damit demonstriert er, wie deren Möglichkeiten für eine zeitgemäße Kunst fruchtbar zu machen sind, und genauso, wie integrierbar ihrerseits diese Kunst in ein umfassendes Reproduktionssystem ist.[28] Deleuze hat es philosophisch auf das kreative Potenzial von Warhols Serien abgesehen. Auch bei ihm konstituiert sich wie bei Sartre die Serie über Repetition, allerdings indem der Wiederholungsbegriff neu bestimmt und bewertet wird. Während Sartre die Wiederholung als von außen aufgesetzte Gleichmacherei kritisiert, die sich einer selbstgewählten Identität entgegenstellt, wertet Deleuze dies gleich doppelt um: Erstens bestimmt er die Wiederholung als different, und zweitens sollte diese auch gar nicht auf Identität, sondern auf Pluralität hinführen. Diese affirmative Differenz gilt ihm auch gegenüber ‹dem Anderen›. Wenn Sartre diesen primär negativ fasst und an das Fremde, die kapitalistische Konkurrenz, das Entfremdende gebunden hat, affirmiert ihn Deleuze. Der Selbe *(le même)* wäre eine Form von Identität, und gerade der Andere drücke neue Möglichkeiten aus und eröffne damit neue Perspektiven: «Denn unter den entfalteten Qualitäten und Ausdehnungen der Wahrnehmungswelt umhüllt er, drückt er mögliche Welten aus, die außerhalb ihres Ausdrucks nicht existieren».[29]

Deleuzes Wiederholungsbegriff speist sich aus dem psychoanalytischen Begriff, womit er nicht wie Sartre auf Bewusstsein zielt, vielmehr gezielt auf das Unbewusste setzt; damit wird ein produktiver Kurzschluss zwischen der spätkapitalistischen Produktionsform und der Wirkungsweise des Unbewussten herbeigeführt. Dies zeigt sich noch in der ‹Wunschmaschine› von *Capitalisme et schizophrénie* (1972/80), wenn der ‹positive Wunsch› den Lacanschen ‹negativen Mangel› ablösen soll. Als psychoanalytischer Grundbegriff manifestiert sich die Wiederholung nicht nur im Wiederholungszwang, gerade die Kur zeigt Deleuze im Durcharbeiten das schöpferische Potenzial der Wiederholung in einer seriellen Struktur – darin liege ihre «positive Kraft».[30] Die Kraft des Unbewussten macht dabei dessen differentielle und iterative, serielle, problematische und fragende Natur aus.[31] Damit unterscheidet sich diese Kraft von einem statischen Wiederholungszwang, aber auch von einer starren Struktur, die Deleuze pluralisiert, dramatisiert und damit entscheidend hin auf ein Werden dynamisiert. Es zählt die Resonanz zweier oder mehrerer Serien, die koexistent, different und akausal gefasst sind.

Die unbewusst wiederkehrenden Phantasmen macht Deleuze philosophisch als Simulakren produktiv. Damit gelangt er schon vor der Kinostudie zu einem nicht-chronologischen Zeitverständnis. Simulakren und Phantasmen sind nicht zeitlos – das wären sie nur angesichts eines konventionellen Zeitbegriffs.

27 Hal Foster, Die Crux des Minimalismus, in: Gregor Stemmrich (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden (Verlag der Kunst) 1995 (Fundus-Bücher, 134), 589–633, hier 622.

28 Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris (Gallimard) 1972, 114–126.

29 Deleuze, *Differenz*, 350.

30 Ebd., 33.

31 Ebd., 144.

Vielmehr geht es um eine andere Struktur der Zeit – wie man sie vom Traum kennt: «Synopsis und nicht Stasis: Szene und nicht Tableau».[32] Das Unbewusste hat seine eigene Zeit. Alt und neu, früher und später koexistieren wirkungsmäßig, schaffen eine Synchronizität, die gemeinhin dem Raum zugeschrieben wird, deshalb ist auch die Rede von einem «dynamische[n] Raum».[33] Eine zeitliche Trennung oder Distanz fällt nicht ins Gewicht. Das Paradox der Serien liegt für Deleuze gerade darin, dass Serien in der Realität aufeinander folgen, symbolisch aber koexistieren.[34]

Wenn die Trugbilder sich wiederholen, funktionieren sie strukturell über Serien bzw. ein ganzes serielles System, das sich in Intensitätsunterschieden artikuliert.[35] Die serielle Form realisiert sich dabei nur, wenn mindestens zwei Serien gleichzeitig interagieren: «Die serielle Form ist demnach im wesentlichen multiseriell».[36] Diese Systematizität gibt auch Büchern ihre Form, so besteht *Logique du sens* aus Serien statt Kapiteln, und *Mille Plateaux* eben aus Plateaus. Das Trugbildsystem macht Deleuze epistemologisch wirksam, indem er daran seine ‹Umkehrung des Platonismus› vorführt: weg von dessen hierarchischem Urbild-Abbildverhältnis sollen nun die Trugbilder aufsteigen. Deren serielles System wird bei Deleuze zu einem «Aktualisierungsort von Ideen».[37] In diesem Sinne beschreibt er Serialisierung, den Prozess der Serienbildung, analog zur theatralischen *mise en scène* als «mise en séries».[38] Dies betont den dynamischen, aktiven, artifiziellen und auch theatralischen Aspekt der Serie als Struktur.[39] *Logique du sens* macht gerade dies zu seinem Prinzip und expliziert die sinnstiftenden Serien, indem das Buch auf die schillernden Serienelemente setzt und diese miteinander kommunizieren lässt. Dabei zählt Deleuze auf die Bewegungen durch und zwischen den heterogenen Serien: «Zwischen diesen Basisserien stellt sich eine Art *innerer Resonanz* her; diese Resonanz führt eine Art *Zwangsbewegung* ein, die die Serien selbst übersteigt».[40] In «Theatrum philosophicum» würdigt Michel Foucault diese Fähigkeit der Ideen zu dramatisieren und folgert daraus: «Ein neues Denken ist möglich geworden; es ist überhaupt wieder möglich, zu denken».[41]

Bei Deleuze steht die Serie nicht mehr für eine entfremdende konzeptuelle oder materielle Kategorisierung wie bei Sartre, sondern für ein dynamisch-differenzielles, offenes und produktives System. Dies gilt noch für Verkettung und Rhizom, sowohl hinsichtlich eines pluralen Ichs wie sozialer Kollektive. Über das serielle System der Trugbilder wird das Unbewusste strukturell mit dem Sozialen, dem Ökonomischen und dem Politischen verknüpft. Wie Sartre versucht auch Deleuze, zusammen mit Félix Guattari, soziale Kollektive zu differenzieren und neu zu fassen. Über den Begriff der Segmentarisierung zielen sie auf ihr sozialphilosophisches Begriffspaar molare Klasse und molekulare Masse.[42] Molare soziale Ensembles beschreiben sie als makropolitische und hart segmentierte, molekulare als mikropolitische und elastisch segmentierte Ensembles; letzteren gestehen sie neben Elastizität auch die Kriterien Kommunikation, Erfindung und Kreativität zu. Jede Gesellschaft sehen

32 Jacques Derrida, Freud et la scène de l'écriture, in: ders., *L'écriture et la différence*, Paris (Seuil) 1967, 293–340, hier 321 (Übersetzung C.B.).

33 Deleuze, *Differenz*, 45; vgl. auch das zweite, «das Lokale oder die Position», sowie das fünfte strukturalistische Kriterium, «das Serielle», s. Deleuze, Strukturalismus.

34 Deleuze, *Differenz*, 162–163.

35 Ebd., 282.

36 Gilles Deleuze, *Logik des Sinns*, Frankfurt / M. (Suhrkamp), 57.

37 Deleuze, *Differenz*, 347. Vgl. Christine Blättler, Sabine Flach, Im Licht des Schattens. Der Schatten als eigentliches Wissen in Philosophie und Kunst, in: Klaus Gronenborn (Hg.), *Kunst der Schatten. Zur melancholischen Grundstimmung des Kinos*, Marburg (Schüren) 2006 (Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 23), 41–63.

38 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Editions de Minuit (Paris) 1969, 50 / Deleuze, *Logik*, 57.

39 Dabei soll nicht vergessen werden, dass auch Deleuze auf die Mathematik zurückgreift; allerdings nicht wie Sartre auf die Arithmetik, sondern auf Leibniz' Differentialrechnung.

40 Deleuze, *Logik*, 319.

41 Michel Foucault, Theatrum philosophicum, in: ders. *Dits et écrits*, Bd. 2, hg. v. Daniel Defert, François Ewald, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 2002 (Orig. 1970), übers. v. Michael Bischoff, 93–122, hier 122.

42 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*, Berlin (Merve) 1992, übers. v. Gabriele Rickle und Ronald Voullié, 283–316, hier 287–288.

Deleuze und Guattari durch die beiden Arten von Segmentierungen durchzogen. «Dennoch sind die Klassen schon in den Massen vorgebildet, sie kristallisieren sie heraus. Und die Massen fließen oder sickern unaufhörlich aus den Klassen heraus»[43] – auch hier findet sich ein beweglicher Zusammenhang zwischen zwei sozialen Kollektiven.

Signatur der Moderne

Sartre wie Deleuze machen in der Serie eine Struktur aus, mit der sich die moderne Wirtschafts- und Bewusstseinsform sozialphilosophisch wie epistemologisch reflektieren lässt. Sartre identifiziert in der Serie das paradigmatische Ordnungsmuster einer repressiven und entfremdeten Moderne, die Individuen als quasi seriell gestanzte gleichschaltet, und wovon es sich hin zu einer bewusst selbstgewählten kollektiven Identität zu befreien gilt. Deleuze findet gerade in der seriellen Struktur ein Potenzial, das differenzierend und vervielfältigend produktiv gemacht werden kann, indem es sich mit der wirtschaftlichen Produktionsweise verbündet. Den systematischen Stellenwert der Serienfigur entfalten beide deskriptiv wie normativ. Auf den ersten Blick scheint es, als ließen sich die beiden Ansätze daraufhin reduzieren, dass der eine die Serienstruktur modern kritisiert und der andere sie postmodern affirmiert. Wenn ihre Gegenüberstellung die konzeptuelle Spannbreite der Serie markiert, erschließt sich darüber aber auch ihre Nähe, die bis in einzelne Formulierungen hinein reicht. Bereits die Beschreibung komplexer serieller Gefüge mit Verkettung, heterogenen Ensembles, Serien von Serien verrät eine gemeinsame strukturalistische Referenz, von der aus ein je eigener Weg eingeschlagen wird. Eine nicht determinierende und offene Perspektive findet sich bereits bei Sartre zu Beginn der 1960er Jahre angelegt. An deren Ende dynamisiert Deleuze die Serienstruktur, die er zugleich umwertet.

Im Weiteren ist zu fragen, wie sich diese spezifische Serienkonjunktur zu früheren Serienfiguren einerseits und zu Wiederholungsphänomenen andererseits verhält; heute überlagert sich das Verständnis von Serie und Wiederholung weitgehend, und häufig werden sie synonym verwendet.[44] Bei früheren Serienbegriffen ist dies jedoch nicht der Fall. Diese betreffen primär die Serie als Ordnungsmuster, nämlich als zeitliche und räumliche, aber auch als logische Struktur, das prominenteste Beispiel liefert hier die Mathematik mit ihren arithmetischen und geometrischen Reihen und Funktionen. An die Serie als Ordnungsmuster schließen im 20. Jahrhundert noch Cassirer und Foucault an.[45] Die Wiederholung hingegen ist ein Phänomen, das traditionelle Kulturen in rituellen Praktiken und als zyklische Zeit des Mythos kennen und tradieren.[46] Beide Bereiche gehören zu Epochen, die vor der Moderne liegen; die Wiederholung bildet dabei den markanten Unterschied zum programmatischen Selbstverständnis der Aufklärung. Selbige definiert sich über die Hinwendung auf eine je zu öffnende Zukunft, zum historischen Fortschreiten als Fortschritt

43 Ebd., 291.
44 Vgl. u. a. Eco, Serialität.
45 Siehe Anmerkung 2.
46 Vgl. z. B. Claude Lévi-Strauss, der die rituelle Praxis über die Verfahren von Zerstückelung und Wiederholung bestimmt, Claude Lévi-Strauss, *L'homme nu*, Paris (Plon) 1971, (Mythologiques, Bd. 4), 601; Emil Angehrn, *Die Überwindung des Chaos. Zur Philosophie des Mythos*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1996.

und zur Idee des Neuen, und versteht gerade im Heraustreten aus der als Zwang identifizierten Wiederholung ihren emanzipatorischen und säkularen Charakter. Doch die Moderne ist ein komplexes Gebilde, das sich nicht auf vernünftige Aufklärung eingrenzen lässt, vielmehr auch deren ‹romantische› Gegenbewegungen umfasst. Angesichts der sozialen Verwerfungen im Zuge der ersten industriellen Revolution erstaunt es nicht, dass sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts gegenüber dem anfänglichen Optimismus vermehrt Unzufriedenheit, Widerstand und Desillusionierung artikulieren. Hier nun lässt sich eine spezifisch moderne Konjunktur von Wiederholungsfiguren beobachten, welche die Unverfügbarkeit des historischen Prozesses zu benennen und skandalisieren suchen. Die Wiederholungen beziehen sich nicht allein auf die Geschichte selbst, sondern auch auf deren Agenten: Individuum und soziales Kollektiv. Bereits im 19. Jahrhundert gesellt sich dazu die Unverfügbarkeit des Unbewussten – eine Verbindung, die bis heute aktuell ist.[47]

Die Überblendung von Serie und Wiederholung, wie sie Sartre und Deleuze auf je eigene Art vorführen, trägt also selbst schon einen historischen Index. Das spätmoderne Verständnis von Serie lässt sich weder nur als Instrument zur Kritik noch als eines der Affirmation adäquat charakterisieren. Sartres Serie ist als *ensemble de réseaux pratico-inertes* nicht allein repressiv zu verstehen, sondern genauso ermöglichend, nämlich als Grundlage der von ihm gesuchten befreienden Gruppenbildung.[48] Anhand der Serienfigur werden Bedingungen subjektiver Freiheit angesichts materieller Bestimmungen verhandelt; insofern kommt seinem seriellen Kollektiv ein transzendentaler Charakter zu.[49] Transzendental ist auch der Ansatz von Deleuze charakterisiert, wenn er darauf zielt, die Regel-Bedingungen zu eruieren, unter denen etwas als möglich gedacht werden kann.[50] Deleuze setzt auf die produktive Kraft von Simulakren und anderen Vielheiten. Damit wird der vielbeschworenen starken Handlungsmacht von Subjekten ein anderes Konzept entgegengesetzt, das nicht zuletzt auch als ein Versuch zu verstehen ist, Unverfügbarkeit umzuwerten: nicht bei der von Sartre beschriebenen Ohnmachtserfahrung gegenüber einem verselbständigten ökonomisch-technischen Prozess zu verbleiben, sondern im Unverfügbaren selbst eine Schaffenskraft auszumachen.[51] Daran lässt sich heute angesichts der mittlerweile diversifizierten, dezentralen und ahierarchischen Sachzwänge post-fordistischer Produktionsweisen nicht mehr direkt anschließen.[52] In diesen gibt es keine ewige Wiederkehr des Immergleichen, wie es Sartre noch angesichts der Ford'schen Fließbänder vor Augen stand, sondern ein Immergleiches der sich aneinanderreihenden ewigen Differenz.

Es ist das Konzept des Dispositivs, das Macht als (repressive) Herrschaft, aber ebenso als (produktive) Kraft begreifbar macht, und zwar über die seinerseits seriell gefasste Struktur, über die es Elemente eines «entschieden heterogenen Ensembles»[53] verbindet. In dieser Hinsicht lässt sich die moderne Serie, wie sie hier anhand zweier Ansätze vorgestellt wird, selbst als Dispositiv verstehen. Die industrielle Herstellung gab schon im Paris der späteren 1930er

47 Vgl. Søren Kierkegaard, *Die Wiederholung* (1843), Louis Auguste Blanqui, *L'éternité par les astres* (1872), Nietzsches Figur der ewigen Wiederkehr (ab 1882), Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation* (1890), Gustave Le Bon, *Psychologie des foules* (1895); Christine Blättler, Wiederholung, Differenz und die Frage nach der Geschichte, in: *3. Internationales Jahrbuch für Anthropologie* (im Erscheinen).

48 Dieser Aspekt wurde besonders durch Iris Marion Young hervorgehoben; Iris Marion Young, Gender as Seriality. Thinking about Women as Social Collective, in: dies., *Intersecting Voices. Dilemmas of Gender, Political Philosophy, and Policy*, Princeton (PUP) 1997, 12–37.

49 Klaus Hartmann, *Die Philosophie Jean-Paul Sartres. Zwei Untersuchungen zu L'être et le néant und zur Critique de la raison dialectique*, Berlin (de Gruyter) 1983, 172.

50 Deleuze, *Differenz*, 84–85; vgl. Marc Rölli, *Gilles Deleuze. Philosophie des transzendentalen Empirismus*, Wien (Turia + Kant) 2003.

51 An diesem Punkt lässt sich eine Verbindung zu Bruno Latour und seinen Konzepten von schwacher Handlungsmacht und menschlich-nichtmenschlichen Kollektiven ersehen; vgl. z. B. Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 2007. Zum ‹Deleuzianer› Latour siehe die Einleitung von Friedrich Balke und Marc Rölli, in Friedrich Balke, Marc Rölli (Hg.), *Philosophie und Nicht-Philosophie*, Bielefeld (transcript) 2011, 7–27. Siehe auch Ralf Krause, Marc Rölli, *Mikropolitik. Eine Einführung in die politische Philosophie von Gilles Deleuze und Félix Guattari*, Wien (Turia + Kant) 2010.

52 Slavoj Žižek bezeichnet Deleuze sogar als «Ideologen des Spätkapitalismus» und macht als gegenwärtigen begeisterten Deleuze-Leser den Yuppie aus; Slavoj Žižek, *Die politische Suspension des Ethischen*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 2005. Vgl. auch Gerald Raunig, Ulf Wuggenig (Hg.), *Kritik der Kreativität*, Wien (Turia + Kant) 2007.

53 Michel Foucault, Le jeu de Michel Foucault, in : ders., *Dits et écrits 1954–1988*, Bd. 2, Paris (Gallimard) 2001, 298–299, hier 299, (1977, Übersetzung C.B.). Im Unterschied zum beschriebenen Serienbegriff zeichnet sich das Dispositiv nicht durch das Moment der Wiederholung aus.

Jahre Anlass dazu, in der technischen Reproduzierbarkeit zeitgemäße befreiende Möglichkeiten auszumachen, und zugleich deren Umschlag in ‹Knechtung› zu bedenken.[54] Dieser Ambivalenz der Serie ist auch heute Rechnung zu tragen, indem die irreduzible Spannung dieser spezifisch modernen kulturtechnischen Form offengehalten wird. Für die französischen Serial Sixties hat ihr Jean Baudrillard diese Formulierung gegeben: «Sie spielt mit dem Spiel und kehrt ins Spiel zurück. Sie kann es parodieren, illustrieren, simulieren, fälschen, aber niemals stört sie dessen Ordnung, die auch die ihre ist». Es handelt sich um eine «*Kunst der Kollusion*» in einem Spiel, bei dem es kein Außen gibt: «Eine weder positive noch widersprechend-kritische Kunst (das sind die zwei Aspekte derselben Illusion), sondern eine homologe und kollusive: also eine zweideutige».[55]

54 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1991, 350–384, hier 359f.

55 Jean Baudrillard, *Pour une critique*, 125, 122 (Übersetzung C.B.).

JENS RUCHATZ

SISYPHOS SIEHT FERN

oder Was waren Episodenserien?

Die Episodenserie hat im heutigen Fernsehen einen schweren Stand. Selbst ein klassisch dem Episodischen verschriebenes Genre wie die Sitcom hat spätestens seit *Cheers*, fortgeführt mit *Friends* und *Scrubs* bis hin zu *How I Met Your Mother*, das Erzählen in abgeschlossenen Folgehandlungen relativiert. Auch Kriminalserien tendieren dazu, die episodisch abgeschlossenen Handlungsstränge durch folgenübergreifende zu ergänzen. Als ob es nicht ausreichte, dass die Episodenserie im Fernsehprogramm vom Aussterben bedroht ist, muss sie sich auch noch die Häme gefallen lassen, dieses Schicksal zu verdienen. Während das ‹monster of the week› der Episodenserie lächerlich gemacht wird, preist man die ‹neuen› Serien mit ihren auf Endlosigkeit angelegten Handlungsbögen, von den *Sopranos* bis zu *Lost*, für ihre komplexe Erzählweise.

Die behauptete Revolution kommt im Ton der Fernsehkritik allerdings recht altbacken daher. So leitet der Literaturwissenschaftler Sascha Seiler seinen Band *Was bisher geschah* mit der Feststellung ein, die neuen Serien hätten sich, «zumindest aus narrativer Sicht, eher den epischen Roman zum Vorbild» genommen als das «von starken ästhetischen Limitierungen betroffene Kino». Vorbilder im Fernsehen will Seiler sowieso keine kennen, scheint ihm die Soap Opera doch allzu «simpel gestrickt».[1] Um die Erzählweise besagter Serien zu würdigen, werden Kriterien in Anschlag gebracht, die mitten in die Gutenberg-Galaxis zurückführen, wenn etwa die laufend vertiefte Zeichnung der Charaktere oder die Komplexität lang anhaltender Erzählbögen gewürdigt wird.[2] Es kann jedoch kaum zielführend sein, die Fernsehserie anhand längst angestaubter Maßstäbe, zumal eines anderen Mediums, zu nobilitieren.

Um episodische Narration in ein besseres Licht zu rücken, möchte ich keine alternative Wertungskriterien einführen, sondern sie als ästhetische Form begreifen, die eine spezifische Bedeutung aktualisiert. Die Krise, in der die Episodenserie fernsehgeschichtlich zweifelsohne steckt, würde dann auf eine Krise des mit ihr verbundenen Bedeutungsgehalts hinweisen.

1 Sascha Seiler, Abschied vom Monster der Woche. Ein Vorwort, in: ders. (Hg.), *Was bisher geschah. Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen*, Köln (Schnitt Verlag) 2008, 6–9, hier 7. Siehe auch Nicholas Kulish, Television You Can't Put Down, in: *New York Times Online*, 10.9.2006: «The pay-cable television series is the closest that moving pictures have come so far to the depth and nuance of the novel.»

2 Walter J. Ong, *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, Opladen (Westdeutscher Verlag) 1987, 150–154, hat aufgezeigt, dass die Entwicklung von ‹runden Charakteren›, die sich im Laufe der Erzählung weiter runden, ein Resultat der durchgesetzten Buchdruckkultur sei.

Was definiert die Episodenserie?

Bei Aristoteles, auf dessen *Poetik* aktuelle Drehbuchfibeln noch gern zurückgreifen,[3] heißt es nicht ohne Missbilligung für diesen «schlechtesten» Erzähltypus: «Ich bezeichne die Fabel als episodisch, in der die Episoden weder nach der Wahrscheinlichkeit noch der Notwendigkeit aufeinander folgen.»[4] Episoden sind demnach so locker untereinander verbunden, dass sie erzähllogisch nicht zwingend aufeinander angewiesen sind. Das Episodische äußert sich somit beispielhaft, wenn bei der Ausstrahlung Serienfolgen ausgelassen oder vertauscht werden können, ohne dass die Narration unverständlich würde. Doch wie erzählt man, damit trotz solcher Beiordnung ein serieller Zusammenhang besteht?

Grundsätzlich sind zwei Modi zu unterscheiden, eine Erzählung seriell auf Dauer zu stellen. Die Fortsetzungsserie, auf Englisch *serial*, bewirkt dies, indem sie deren Handlungsstränge vorwiegend so anlegt, dass ihr Abschluss folgenübergreifend aufgeschoben wird und jedes Ende nur den Ausgangspunkt für weitere Handlungen abgibt. Typischerweise wird einer der parallelen Handlungsbögen am Folgenende abgebrochen, um die Spannung der Zuschauer auf die Fortsetzung zu steigern. Die episodische Serie oder *series* setzt hingegen auf ein ganz anderes Prinzip der Verbindung. Jede Episode folgt hier dem selben narrativen Muster, das von Folge zu Folge weiter getragen und dabei variiert wird. Abstrahiert aufs Allgemeinste wird in jeder Folge neuerlich in die Ausgangssituation eine Störung eingeführt, die häufig von außen kommt, im Laufe der Folge eskaliert und bis zum Ende so bearbeitet ist, dass sich der anfängliche Ruhezustand wieder einstellt.[5] Also liegen zwei grundverschiedene Strategien vor, zum fortgesetzten Sehen zu motivieren: Während das *serial* auf das Moment der *Fortsetzung* setzt und eine offene, noch nicht geschriebene Zukunft impliziert, garantiert die *series* die fortdauernde *Wiederkehr* des immer gleichen Schemas und propagiert damit gerade keine offene, sondern eine erwartbare Zukunft. Zu dieser Erwartbarkeit trägt freilich ein Moment der Kontinuität bei, wenn die Protagonisten konstant bleiben und allenfalls die für die Konflikte Verantwortlichen von Folge zu Folge wechseln.

Da Episodenserien schon länger um episodenübergreifende narrative Elemente ergänzt werden, sind seit den 1980er Jahren Vorschläge unterbreitet worden, das Tableau um zusätzliche Begrifflichkeiten zu erweitern oder aber den Gegensatz von *series* und *serial* zu einem Kontinuum einzuebnen.[6] Derlei Untersuchungen serieller Erzählformen begnügen sich in der Regel damit, die Morphologie der Serie narratologisch zu gliedern. Viel zu selten hat man sich hingegen mit den Erzählformen als Bedeutungsträgern auseinandergesetzt. Um einen solchen Fokus zu setzen, werde ich an der schlichten Unterscheidung von *series* und *serial* festhalten, die als Grundmuster ohnehin auch von der jüngeren Forschung nicht bezweifelt werden. Wenn ich im Folgenden Episoden- und Fortsetzungsserie gegenüberstelle, dann als Erzähl*prinzipien* und als *Idealtypen*.

3 Vgl. Kristin Thompson, *Storytelling in Film and Television*, Cambridge, Mass./London (Harvard Univ. Press) 2003, 37, sowie exemplarisch anonym, Aristoteles' *Poetik* für Drehbuchautoren, unter http://www.drehbuchwerkstatt.de/Fachtexte/aristoteles.htm, gesehen am 23.2.2012.

4 Aristoteles, *Poetik*, hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart (Reclam) 1982, 33.

5 Die Dramaturgie einer konkreten Serie spezifiziert dieses Muster natürlich genauer: Sie fixiert durch eine Aktstruktur, wann welche Art von Störung – z. B. ein Mord – auftritt, wann diese – z. B. durch einen zweiten Mord – gesteigert wird und wann welche Form von *dénouement* erfolgt.

6 So hat der italienische Kulturwissenschaftler Omar Calabrese vier Formen des Episodischen unterschieden, von autarken Folgen bis hin zu abgeschlossenen Episoden, die dennoch auf ein bestimmtes Ziel abgestellt seien; vgl. Omar Calabrese, *Neo-Baroque. A Sign of the Times*, Princeton, NJ (Princeton Univ. Press) 1992, 35-43. Neuere Ansätze ziehen es vor, an der Unterscheidung von Episoden- und Fortsetzungsserie festzuhalten, diese aber als Extreme eines Kontinuums zu relativieren. Das Problem ist damit freilich nur verschoben, denn beide Erzählmuster werden additiv behandelt, statt ihre Interferenzen zu reflektieren; vgl. Sarah Kozloff, Narrative Theory and Television, in: Robert C. Allen (Hg.), *Channels of Discourse, Reassembled*, 2. Aufl., London, New York (Routledge) 1992, 67–100, hier 92; Gaby Allrath, Marion Gymnich, Carola Surkamp, Introduction: Towards a Narratology of TV Series, in: Gaby Allrath, Marion Gymnich (Hg.), *Narrative Strategies in Television Series*, Basingstoke, New York (Palgrave Macmillan) 2005, 1–43, hier 5f.; Tanja Weber, Christian Junklewitz, Das Gesetz der Serie – Ansätze zur Definition und Analyse, in: *MEDIENwissenschaft: rezensionen*, H. 1, 2007, 13–31, hier 23–27.

Was bedeutet serielles Erzählen?

Jede serielle Erzählform, so meine Prämisse, impliziert nicht nur eine bestimmte Dramaturgie, sondern erzeugt zugleich eine spezifische Zeitlichkeit. Davon ausgehend behaupte ich, dass jede dieser Gestaltungen von Zeit eine kulturelle Bedeutung aufweist. Ich möchte die Episodenserie daher in dem Sinne als *symbolische Form* betrachten, in dem Erwin Panofsky die Perspektive als piktorale Raumorganisation gedeutet hat. Als «symbolische Form» verstanden konstruiert die perspektivische Darstellung nicht nur die Bühne, auf der sich die eigentlichen Bedeutungsträger anordnen, sondern fungiert selbst – in den Worten Ernst Cassirers – als «konkretes sinnliches Zeichen», an das «ein geistiger Bedeutungsinhalt» geknüpft wird.[7] Die Perspektive löst nicht nur ein Darstellungsproblem, sondern fungiert zugleich als Großzeichen, das ein bestimmtes Weltverhältnis ausdrückt und kulturell implementiert – gleichgültig, ob im Bildraum Teufel, Engel oder Idealarchitekturen zur Erscheinung kommen. Hieran anschließend schlage ich vor, die Episodenserie als einen Bedeutungsträger aufzufassen, der – zunächst einmal ungeachtet der mit ihm verbundenen Genres und Inhalte – ein spezifisches Zeitverhältnis ausdrückt.

Der meines Erachtens bislang konsequenteste Versuch, serielle Erzählmuster auf ihre kulturelle Bedeutung hin zu untersuchen, datiert schon dreißig Jahre zurück. 1982 fragt Tania Modleski in ihrem Aufsatz *The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas*, warum Soap Operas beim weiblichen Publikum (und fast ausschließlich bei diesem) so erfolgreich seien. Ziel ihrer Untersuchung ist es, das Hausfrauenpublikum nicht zu einer Ansammlung männlich indoktrinierter *cultural dupes* zu degradieren, sondern mit dem Objekt der Faszination auch dessen Publikum zu nobilitieren.

In diesem Zusammenhang kommt es Modleski weniger auf die Inhalte als auf den Erzählmodus der Soap, der Urform aller TV-Fortsetzungsserien, an. Zum einen identifiziert sie eine Parallele zwischen dem ständigen Wechsel der Handlungsstränge und dem Umschalten der Hausfrau zwischen ihren parallel zu bewältigenden Aufgaben: «Daytime television plays a part in habituating women to distraction, interruption and spasmodic toil.»[8] Zum anderen schließt Modleski die permanent aufgeschobene Lösung der narrativen Konflikte mit dem Lebenssinn der Hausfrau kurz. Aus deren Warte erwiesen sich gerade dauerhaft ungelöste Konflikte als erstrebenswert:

> Misery becomes not […] the consequence and sign of the family's breakdown, but the very means of its functioning and perpetuation. As long as the children are unhappy, as long as things *don't* come to a satisfying conclusion, the mother will be needed as confidante and adviser, and her function will never end.[9]

Der Verzicht auf eine klassische Erzählform, das fortgesetzte Erzählen einer Mitte ohne Anfang und Ende, eines «process without progression», wird damit positiv gewendet zu einer für die weiblichen Rezipienten gerade sinnhaften Erzählform, die Endlosigkeit als tröstlich vorführt.[10]

7 Ernst Cassirer, zit. nach Erwin Panofsky, Die Perspektive als ‹symbolische Form›, in: ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hrsg. von Hariolf Oberer, Egon Verheyen, Berlin (Wissenschaftsverlag Volker Spiess) 1988, 99–168, hier 108. Bei seinen symbolischen Formen hatte Cassirer freilich weit größere Einheiten – wie die Sprache, die Religion usw. – im Auge; vgl. Heinz Paetzold, *Ernst Cassirer. Zur Einführung*, Hamburg (Junius) 1993, 43–53.

8 Tania Modleski, The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas, in: dies., *Loving With a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for Women*, New York, London (Routledge) 1990, 85–109, hier 100. Vgl. auch in umgekehrter Kausalität ebd., 102: «The formal properties of daytime television thus accord closely with rhythms of women's work in the home. Individual soap operas as well as the flow of various programs and commercials tend to make repetition, interruption, and distraction pleasurable.»

9 Ebd., 90.

10 Vgl. ebd, 104–106.

Weiterführend an Modleskis Arbeit ist für mich, dass sie die Struktur der Erzählform herausarbeitet und diese mit einer eigenartigen, kulturell wesentlichen Bedeutung zusammenbringt. Über episodisches Erzählen erfahren wir dagegen wenig. Nur am Rande kontrastiert Modleski das für den Film kennzeichnende Erzählen hin zur *closure*, das Konflikte nicht aufschiebt, sondern auflöst, als typisch männlich.[11] Wenn man diese Sichtweise, wie Modleski, vom Film auf die Fernseh-Episode überträgt,[12] so negiert man jedoch das serielle Moment. Jedem erfolgreich abgeschlossenen Fall eines Ermittlers folgt nämlich ein weiterer – erfolgreich abzuschließender – Fall. Der Episodenserie gilt der erfolgreiche Abschluss lediglich als vorübergehende Ruhe vor der sicher erwartbaren nächsten Störung.

Um zu einer Deutung des episodischen Erzählens zu kommen, möchte ich auf den 1942, nicht allzu lang vor der Etablierung des Fernsehens, von Albert Camus publizierten Essay *Der Mythos von Sisyphos* zurückgreifen, der meiner Ansicht nach ein frappierendes Modell episodisch strukturierter Erzähl- und Lebenszusammenhänge liefert. Die Figur des in einem endlosen Zyklus der Qual fixierten Sisyphos beschließt als Daseinsmetapher Camus' *Versuch über das Absurde*. Die Ausgangssituation – gewissermaßen das Dispositiv, das zur Reflexion episodischen Erzählens anregt – ist einfach:

> Die Götter hatten *Sisyphos* dazu verurteilt, unablässig einen Felsblock einen Berg hinaufzuwälzen, von dessen Gipfel der Stein von selbst wieder hinunterrollte. Sie hatten mit einiger Berechtigung bedacht, daß es keine fürchterlichere Strafe gibt als eine unnütze und aussichtslose Arbeit.[13]

Der Wiederholung wird hier wie so oft eine negative Konnotation eingeschrieben: die Sinnentleerung. Sisyphos war zu dieser Strafe verurteilt worden, weil er sich gegen seinen eigenen Tod aufgelehnt hatte. Die von Sisyphos begehrte Fortdauer der Lebenszeit wird im Urteil der Götter zynisch in die ewige Wiederkehr des Gleichen gewendet.

Camus interessiert nicht das göttliche Straf-‹Dispositiv› an sich, das in Form der auf Dauer gestellten Wiederholung Sinnverlust als Strafe auferlegt, sondern die Haltung, die Sisyphos zu seinem Schicksal einnimmt:

> Schließlich ist nach dieser langen Anstrengung [...] das Ziel erreicht. Und nun sieht Sisyphos, wie der Stein im Nu in jene Tiefe rollt, aus der er ihn wieder auf den Gipfel wälzen muß. Er geht in die Ebene hinunter. Auf diesem Rückweg, während dieser Pause, interessiert mich Sisyphos. [...] Ich sehe, wie dieser Mann schwerfälligen, aber gleichmäßigen Schrittes zu der Qual hinuntergeht, deren Ende er nicht kennt. Diese Stunde, die gleichsam ein Aufatmen ist und ebenso zuverlässig wiederkehrt wie sein Unheil, ist die Stunde des Bewußtseins. In diesen Augenblicken [...] ist er seinem Schicksal überlegen. Er ist stärker als sein Fels.

Aus dieser mentalen Kraft, die Absurdität des Seins auszuhalten, leitet Camus sein berühmtes Diktum ab, wir müssten uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen.

11 Vgl. ebd., 107.

12 Vgl. ebd., 107: «The full revelation of a secret in these shows usually begins or proclaims the restoration of order. Marcus Welby can get his patient to agree to treatment; Perry Mason can exonerate the innocent and punish the guilty.»

13 Für dieses und die folgenden Zitate Albert Camus, *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde*, Reinbek (Rowohlt) 1959, 98–101.

Zu einer Metapher für das moderne Dasein wird Sisyphos, indem Camus ihn idealtypisch dem Industriearbeiter gleichsetzt, der tagtäglich dieselben Handgriffe wiederholt: «Heutzutage arbeitet der Werktätige sein Leben lang unter gleichen Bedingungen. Sein Leben ist genauso absurd. Tragisch ist er aber nur in den wenigen Augenblicken, in denen der Arbeiter bewußt wird.» Das heißt: dann, wenn er Einsicht darin gewinnt, dass sein Leben nicht einem linearen Vollenden von Aufgaben, sondern einem ausweglosen Zirkel entspricht. Camus' existenzialistische Volte will, dass diese Erkenntnis nicht zur Verzweiflung führt, sondern dass das Schicksal durch Verachtung mental überwunden wird.

Zieht man Camus' Lesart des Mythos von Sisyphos heran, um den kulturellen Gehalt der episodischen Serie zu entschlüsseln, so verschiebt sich der Fokus von der Lösung des Problems in einer Folge auf dessen verkappte Wiederkehr in der folgenden. Ein Mörder mag gefasst sein, doch das Böse bleibt bestehen und steht pünktlich zum Sendebeginn der nächsten Folge wieder bereit, um die Protagonisten zu beschäftigen. Ob man das Ganze als Kette von Erfolgen oder eher als Treten auf der Stelle ansieht, ist eine Frage der Perspektive. Durch die episodische Erzählform zur Gedächtnislosigkeit verdammt, fällt für die Serienhelden die «Stunde des Bewusstseins» aus, verschwindet sie doch in der Pause zwischen den Folgen.[14] Den mit einem Gedächtnis begabten Zuschauern ist es jedoch möglich, in den gelösten Fällen oder bewältigten familiären Konflikten die endlose Wiederkehr ein und derselben Aufgabe der Serienhelden zu ermessen.[15] Damit Sisyphos vor dem Fernsehbildschirm zu sitzen kommt, muss er sich freilich – mit Umberto Eco gesprochen – vom naiven Zuschauer, der sich in jeder Folge vom scheinbar Neuen verführen lässt, zum kompetenten Zuschauer erheben, der im Variierten das konstante Muster erkennt.[16] Fernsehserien erschweren die Erkenntnis, indem sie ihre Protagonisten nicht immer denselben Stein rollen oder denselben Handgriff ausführen lassen, sondern die Wiederkehr in stets neuen Kostümen verkleiden. Die Bewusstwerdung erfordert, eine Mittellage zwischen den Eco'schen Zuschauerpositionen einzunehmen, denn nur wenn in der Wiederholung nicht ausschließlich ein Kunstgriff der Serienproduktion, sondern zugleich eine Eigenschaft der diegetischen Wirklichkeit erkannt wird, gewinnt das episodische Erzählen existenzialistischen Gehalt. Die Episodenserie legt ihren Zuschauern dabei nahe, die zirkuläre Zeitform – zumindest für die diegetische Wirklichkeit – zu bejahen, genießen sie doch die anhaltende Wiederkehr und wünschen den Protagonisten geradezu, dass sie möglichst lange in ihrer Situation verharren mögen. Nur die Wiederkehr der Aufgaben garantiert nämlich die Fortsetzung der Serie.

Die Fernsehserie formuliert moderne Zeitlichkeit somit als Paradox. Einerseits propagiert die Moderne, wie Reinhart Koselleck wiederholt gezeigt hat, eine lineare Zeit, die auf eine noch nicht geschriebene, noch nie da gewesene Zukunft ausgerichtet ist.[17] Andererseits ist gerade auch in der Moderne mit pluralen Zeitlichkeiten zu rechnen.[18] Zirkuläre Zeit ist dabei nicht auf naturgebundene Jahreszeit- oder Tag- und Nacht-Rhythmen zurückgedrängt, viel-

14 Eine Ausnahme stellt beispielsweise die 100. Folge der Krimiserie *Monk* dar, in der sich der Protagonist Monk anlässlich der Lösung seines 100. Falls ermüdet Gedanken über ein Ende seiner Tätigkeit macht. Weil er im Zuge des 100. Falles noch den 101. gelöst hat, ist es ihm – als Freund sauberer Muster – jedoch unmöglich, seinen Rückzug umzusetzen.

15 Aufschlussreich zur Frage nach dem Gedächtnis der Serie: Lorenz Engell, Erinnern/Vergessen. Serien als operatives Gedächtnis des Fernsehens, in: Robert Blanchet u. a. (Hg.), *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*, Marburg (Schüren) 2011,115–132.

16 Vgl. Umberto Eco, Die Innovation im Seriellen, in: ders., *Über Spiegel und andere Phänomene*, München (dtv) 1990, 155-180, hier 167–169. Ecos Text handelt nicht von empirischen, sondern von *Modell*lesern, vergleicht also zwei idealtypische Lese*haltungen*, zwischen denen jede konkrete Rezeption oszilliert. Problematisch an Ecos Position bleibt freilich, dass er selbst – darin der Kulturkritik der Frankfurter Schule nicht so unähnlich, wie er glaubt – die Variation als oberflächliche Tarnung des konstanten Musters abtut.

17 Vgl. Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1979.

18 Vgl. Irene Neverla, *Fernseh-Zeit. Zuschauer zwischen Zeitkalkül und Zeitvertreib. Eine Untersuchung zur Fernsehnutzung*, München (Ölschläger) 1992, 32f.

mehr scheint gerade die lineare Fortschrittslogik auf ein strikt zirkuläres Zeitregime zu setzen, das den Tagesablauf jahreszeitenunabhängig reguliert. Die Programmstruktur des Fernsehens ist nicht der unscheinbarste Ausdruck dieser ambiguen Zeit, insofern sie einerseits einen fortlaufenden, zukunftsoffenen Flow ausbildet, der andererseits gerade zum Zwecke der Fortsetzung zirkulär strukturiert ist – in Tages-, Wochen- und Jahresrhythmen.[19]

Beide seriellen Erzähltypen des Fernsehens balancieren diese gegenläufigen Zeitordnungen unterschiedlich aus. Die Folgen der Episodenserie sind einerseits linear organisiert, insofern sie auf die Lösung der jeweils aufgeworfenen Konflikte hin streben. Auf der den Figuren nicht zugänglichen Ebene der Serialität erweist sich diese Linearität andererseits als Kurzschluss, weil jede *closure* aufs Serienganze gesehen folgenlos bleibt. Wenn das *serial* hingegen eine lineare Zeit erzeugt, die folgenübergreifend Zukunftsoffenheit akzentuiert, so weist sie zugleich Momente des Zirkulären auf, weil sich gerade die nicht dauerhaft lösbaren Probleme vielfach in gleichförmigen Situationen materialisieren. Es wäre jedoch übertrieben, das *serial* mit Eco als lediglich «maskierte» Form der *series* abzutun,[20] denn die Erzähltypen legen den Akzent jeweils anders – während die Wiederholungen in der offenen Zeit des *serial* sich scheinbar planlos realisieren,[21] lebt die periodische Organisation der Erzählbögen in der *series* gerade vom systematisch eingesetzten Prinzip der Wiederholung.

Darin, dass *series* ihr Grundproblem konstant halten, statt es aus der Welt zu schaffen, hat John Ellis *die* narrative Innovation des Fernsehens und seiner Wirklichkeitskonstruktion identifiziert: «Fundamentally», schreibt er, «the series implies the form of the dilemma rather than that of resolution and closure. This perhaps is the central contribution that broadcast tv has made to the long history of narrative forms and narrativised perception of the world.»[22] Wenn man davon ausgeht, dass das Fernsehen als «sozialer Zeitgeber»[23] fungiert, die Episodenserie ihre narrative Form der Wahrnehmung somit der außertelevisuellen Wirklichkeit aufprägen kann, lässt sich die Episodenserie umso mehr als eine Zeitphilosophie verstehen, die sich mit der Erfahrung der Moderne auseinandersetzt.[24]

Wie fernsehspezifisch ist dieser Modus nun? Auch ohne zu Aristoteles zurückzukehren, ist die episodische Erzählform deutlich älter als das Fernsehen. Insbesondere das Kriminalgenre scheint medienübergreifend – angefangen mit Arsène Dupin und Sherlock Holmes über Philip Marlowe bis hin zu Inspektor Clouseau und Kommissar Wallander – auf das lukrative «Prinzip» fixiert, «ein und die selbe Figur durch eine Kette einzeln publizierter Abenteuer gehen zu lassen».[25] Kennzeichnend für die episodische Fernseherzählung ist jedoch zum einen, dass die nächste Folge erwartbar, das fortgesetzte Erzählen also von Anfang an vorgesehen ist. Zum anderen koppelt das Fernsehen wie kein anderes Medium – außer dem Hörfunk – Erzählzeit, erzählte Zeit und Rezeptionszeit und setzt sein periodisches Zeitregime durch. Die episodisch wiederkehrenden *tasks* der Diegese werden gekoppelt mit periodischer Rezeption: So akzentuiert die Programmstruktur das Episodische als Bedeutungsträger.[26]

19 Zu den verschiedenen Zeitlichkeiten des Fernsehens nach wie vor instruktiv Neverla, ebd., 59–76.

20 Vgl. Eco, Die Innovation im Seriellen, 162. Bei seinen Ausführungen vertauscht Eco allerdings die übliche Unterscheidung der Begriffe ‹*series*› und ‹*serial*›.

21 Vor diesem Hintergrund könnte man auch das *serial* als Kritik an der Zukunftsorientierung der Moderne verstehen, findet es doch in der angeblich linearen Zeit die Wiederholung des – abgewandelt – Gleichen.

22 John Ellis, *Visible fictions. Cinema, television, video*, London, New York (Routledge) 1992, 91.

23 Neverla, *Fernseh-Zeit*, 59-76.

24 Camus selbst verstand die Kunst, insbesondere die Erzählung des Romans, als bildgewordene Philosophie. Er referiert allerdings nicht auf den Roman als Gattung, sondern nur auf dessen Meisterwerke. Vgl. Camus, *Mythos*, 79–85; David Carroll, Rethinking the Absurd: *Le Mythe de Sisyphe*, in: Edward J. Hughes (Hg.), *The Cambridge Companion to Camus*, Cambridge (Cambridge UP) 2007, 53–66, hier 60–63.

25 Peter Nusser, *Der Kriminalroman*, 3. Aufl., Stuttgart, Weimar (Metzler) 2003, 86. Zur durch die episodische Erscheinungsweise erzielten «Vorläufigkeit eines Endes» siehe für dieses Genre auch Hektor Haarkötter, *Nicht-endende Enden. Dimensionen eines literarischen Phänomens. Erzähltheorie, Hermeneutik, Medientheorie*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2007, 219f. u. 228.

26 Auch die meisten Zeitungs- und Heftchencomics sind episodisch konstruiert und erscheinen periodisch – freilich weniger auf einen bestimmten Rezeptionsrhythmus festgelegt. Die Auflösung seriell strukturierter, durch den Sendefluss periodisch segmentierter Rezeption, wie sie der Videorecorder, die DVD-Publikation von Serien oder Optionen zum Download von Sendungen bewerkstelligen, könnte die Parameter auch für das Fernsehen verändern – und einen möglichen Hintergrund für die Krise der Episodenserie liefern.

Abb. 1 Still aus *Number 6. The Prisoner*, GB 1967/68

Klassiker der Episodenserie

Zum Abschluss möchte ich an drei bewusst außergewöhnlichen Beispielen aus der Seriengeschichte zeigen, wie das ‹existenzialistische› Modell des episodischen Erzählens als sinnhafte Metastruktur nicht nur die Folgen rahmt, sondern seine Bedeutungsdimension konstruktiv in die Narration einbringt. Die britische Serie *The Prisoner* (1967–68) legt ihre Episodizität von Beginn an offen – fast jede der 17 Episoden setzt mit einem Vorspann ein, der uns die komplette Vorgeschichte der eigentlichen Serienhandlung liefert, sodass die Folgen umso austauschbarer werden.[27] Nachdem der Protagonist seinen Dienst als Geheimagent quittiert, wird er an einen Ort entführt, der aber nicht als Gefängnis, sondern als Ferienkolonie gestaltet ist. Der narrative Konflikt im sogenannten *village* besteht darin, dass die ominösen Entführer den nun ‹Number 6› genannten Gefangenen brechen wollen, um an bei ihm vermutete Informationen zu gelangen. Dieser verweigert sich seinerseits und unternimmt in den meisten Folgen einen Fluchtversuch. Die Serie zieht ihre Faszination daraus, dass die Vorhaben beider Kontrahenten jedes Mal scheitern, was zu noch raffinierteren neuen Anläufen führt. Die Tatsache, dass die Handlungen anders als bei Sisyphos variieren, relativiert sich, führt doch jede Handlung zum selben Ergebnis: dem Scheitern – und damit immerhin zu einer Variation des episodischen Erzählmusters, weil die Handlungen nicht im Sinne einer *closure* aufgehen, sondern die Krise am Anfang wie am Ende jeder Folge steht.[28] Diese Gleichwertigkeit der Handlungsverläufe akzentuiert emblematisch das Schlussbild jeder Folge, in dem Number 6 vor dem Hintergrund des *village* hinter Gitter gesetzt wird (Abb. 1).

Zweifelsohne entspricht Number 6 weniger dem absurden Helden Camus', der der Absurdität durch Verachtung trotzt, als einem Sartre'schen Aktivisten, der gegen sein Schicksal rebelliert. Andererseits ist die Erkenntnis des Scheiterns – der Moment des Herabrollens des Steins – ein Moment, der ausführlich gezeigt wird. Der im *village* übliche Gruß «Be seeing you» wird dann als Drohung lesbar, weil er die Gewissheit künftiger Begegnung betont. Mehr noch ist es aber die serielle Erzählweise, die das Ausweglose akzentuiert, indem sie für jede Folge eine erneut folgenlose Handlung fordert. In einer hellsichtigen Übertragung hat Ellis erkannt, der Protagonist sei «trapped within a series format from which he perpetually tried to escape»[29]. Die Erzählform entspricht dem Zwang, der Number 6 im *village* hält. Das zirkuläre Organisationsprinzip wird überdies symbolisch durch den Kreis visualisiert. Als Leitsymbol der Serie fungiert ein altmodisches Hochrad, das zum einen auf den Ansteckern zu sehen ist, die jeden Einwohner mit seiner Nummer identifizieren, und zum anderen mit auf der Stelle drehenden Rädern den Abspann einleitet (Abb. 2).

27 Die Austauschbarkeit der Folgen befördert unter Fans Diskussionen, welches denn nun die ‹richtige› Reihenfolge sei; vgl. Chris Gregory, *Be Seeing You … Decoding the Prisoner*, Luton (John Libbey) 1997, 20, Fn. 20.

28 Damit handelt es sich bei *The Prisoner* um eine besondere Form der Episodenserie, die nicht die Bearbeitung sukzessiv auftretender Einzelprobleme behandelt, sondern Folgen, die sich gleichwertig mit der Bearbeitung eines Rahmenproblems beschäftigen, aneinander reiht. Im Normalfall einer Krimiserie, beispielsweise, weiß man in der Diegese hingegen kaum davon, dass man am großen Kampf gegen das Böse partizipiert.

29 Ellis, *Visible Fictions*, 152.

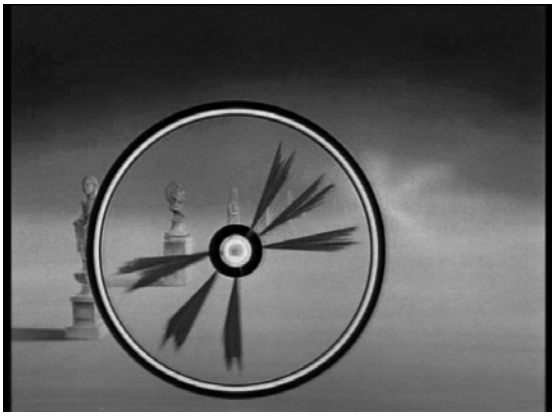


Abb. 2a/b Stills aus *Number 6. The Prisoner*, GB 1967/68

In den beiden Schlussfolgen gelingt es Number 6 schließlich, das *village* zu zerstören und nach London zurückzukehren, doch signalisiert die Serie, dass Number 6 nicht wirklich in Freiheit ist. Unter anderem entspricht die letzte Einstellung der Serie dem Beginn des Vorspanns und damit dem Auftakt der Serie überhaupt – und jeder ihrer Folgen. Zirkularität organisiert hier also nicht nur die einzelne Folge, sondern die Serie insgesamt. Das Ende des Zyklus signalisiert lediglich, dass wir in einen neuen Zyklus eintreten und die geglückte Flucht wieder nur eine scheinbare Befreiung darstellt, weil ein wirkliches Außen des *village* und der episodischen Erzählung nicht gegeben ist.

Miami Vice (1984–89), narrativ eine Serie über das undercover arbeitende Polizistenduo Crockett und Tubbs, scheint auf den ersten Blick kaum in diese Reihe zu passen, wurde die Serie doch von Anfang an vor allem auf ihren visuellen Stil hin betrachtet, verdichtet im sprichwörtlich gewordenen Gebot des Produzenten, Erdtöne aus der Farbpalette auszuschließen. Vor diesem Hintergrund war es ein Leichtes, die Serie mit einer postmodernen Kultur der Oberfläche gleichzuschließen und ihr eine signifikante narrative Struktur abzusprechen.[30] Dass *Miami Vice* den Kritikern so kontra-narrativ schien, liegt nicht allein an der Unterbrechung der Narration durch Attraktionen, etwa minutenlange musikvideoartige Passagen, sondern ebenso an der Handhabung der *closure*. Das Versprechen der Kriminalserie besteht hier nicht mehr in der Überführung und Festsetzung der Verbrecher am Folgenende. Viele Folgen sehen die *detectives* am Schluss mit leeren Händen dastehen – wenn überhaupt, sind kleine Fische gefasst worden, während die Drahtzieher entkommen konnten. Wird einmal *closure* erreicht, dann ist der Preis oft hoch: Ein Kollege ist umgekommen oder die Person, in die sich einer der Cops verliebte, muss verhaftet, wenn nicht getötet werden.[31] Dieses düstere Narrationsmuster wird mit der ersten Episode vorgezeichnet, als Crockett und Tubbs den Gangsterboss Calderone inhaftieren, dieser aber durch einen korrupten Richter freikommt und vor den Augen der Ermittler mit seinem Wasserflugzeug flieht (Abb. 3).[32] Wenn die Serie bewusst darauf verzichtet, dass am Ende des Tages wenigstens die Arbeit

30 Vgl. exemplarisch Lawrence Grossberg, The in-difference of television. Lawrence Grossberg maps TV's affective economy, in: *Screen*, 28. Jg., Nr. 2, 1987, 28–45, hier 29f. Als Gegenposition, die das *series*-Muster von *Miami Vice* subtil herausarbeitet, vgl. James Lyons, *Miami Vice*, Chichester (Wiley-Blackwell) 2010, 58–82.

31 Vgl. zum Versagen der Polizisten als konstitutivem Bestandteil von *Miami Vice* Scott Benjamin King, Sonny's virtues. The gender negotiations of *Miami Vice*, in: *Screen*, 31. Jg., Nr. 3, 1990, 287–289; Nurit Seewi, *Miami Vice. Cashing in on Contemporary Culture? Towards an Analysis of a U.S.-Television Series Broadcast in the Federal Republic of Germany*, Heidelberg (Winter) 1990, 65f. u. 73f.

32 Dass in diesem Fall der Kriminelle nur wenige Folgen später erneut ins Visier von Crockett und Tubbs gerät und dieses Mal zur Strecke gebracht wird, ist hier nicht entscheidend, denn auch wenn sich eine die Handlungsstränge später weiterführende Erzählstrategie findet, so ist sie keineswegs verlässlich erwartbar, wie wenn sie durch einen stereotypen Cliffhanger angekündigt würde. Eine gewisse *closure*, eine symbolische Aufarbeitung des Scheiterns, findet im Serienfinale von *Miami Vice* statt, das diese Szene – mit anderen Gegenspielern – spiegelt, die Cops dieses Mal aber nicht tatenlos zusehen, sondern das Flugzeug abschießen lässt.

Abb. 3 Still aus *Miami Vice*, Folge 1/Pilotfilm: *Brother's Keeper*, USA 1984

erledigt ist, dann agiert sie gegen die Genrekonvention des *police procedural*, dem *Miami Vice* immer noch zuzurechnen ist. Insofern nimmt *Miami Vice* ähnlich wie *The Prisoner* das absurde Moment der Enttäuschung und des Sinnverlusts in die Serienhandlung hinein und stellt dies durch Abweichung von den Konventionen der *series* wie auch des Krimigenres heraus.

Vor diesem Hintergrund bekommen die stilistischen Referenzen auf den Film noir inhaltliche Relevanz.[33] Die *under cover cops*, die fortdauernd der Verführung des Lasters ausgesetzt sind, sind nicht allzu weit entfernt von den mit unkonventionellen Methoden arbeitenden, moralisch ambiguen Ermittlern des film noir, deren Erfolg zuweilen ähnlich diffus bleibt. *Miami Vice* ist daher gelegentlich auch schon als existenzialistische Serie bezeichnet worden. So erinnert sich Fritz Göttler im Jahr 2006: «Mit *Miami Vice* war der Existenzialismus nach Amerika (zurück)gekommen. Der leichte Existenzialismus, wie Camus ihn verkörperte, der Philosoph, der aus dem Süden kam und so elegant aussah wie ein Model. Man müsste sich Sonny Crockett als glücklichen Menschen vorstellen …»[34]

Wenn man heutzutage noch von episodischem Erzählen im Fernsehen sprechen kann, dann am ehesten in Hinblick auf Zeichentrickserien wie *The Simpsons* oder *South Park*, die sich dadurch auszeichnen, dass sich die Figuren über Jahre und Jahrzehnte hinweg nicht ändern, d.h. ihr Charakter ebenso schematisch flach bleibt wie in der ersten Folge. Sämtliche Erfahrungen, die in einer Episode gemacht werden, sind in der folgenden schon wieder vergessen. Lehren werden nicht gezogen – und wenn, dann nur ironisch, um das Ziehen von Lehren selbst lächerlich zu machen. Die Innovation von Episodenserien wie *The Simpsons* besteht darin, dass sie ihre episodische Konstruktion nicht als Bedeutungselement auswerten, sondern sie ausstellen, um die eigene Bauform dem Spott zu überantworten.[35] Mehrfach wird die Notwendigkeit, zum Folgenende in den Ausgangszustand zurückzukehren, thematisiert. In der Folge *Simpsoncalifragilisticexpiala(Annoyed Grunt)cious*[36] kommt Shary Bobbins (alias Mary Poppins) zu den Simpsons, um – wie beim Vorbild – die Familie wieder zu verlassen, als sich das Verhalten aller positiv gewandelt hat. Als das Kindermädchen zurückkehrt, weil alsbald das übliche Chaos wieder Einzug gehalten hat, laufen die Erziehungsmethoden ins Leere und die ganze Familie singt bekräftigend: «We're happy just the way we are.»

Auch hier verbleibt das Zirkulär-Statische der Episodenserie nicht auf der Ebene des Plots, sondern dringt in die Story ein. Die Simpsons sind überzeugt, dass die episodische Form sie nicht an ihrer Entwicklung hindert, sondern ihnen erlaubt so wiederzukehren, wie sie sind und sein möchten. Dafür werden, hier machen die *Simpsons* keine Ausnahme, die Nebenfiguren dafür bestraft,

33 Vgl. Steven Sanders, *Miami Vice*, Detroit (Wayne State UP) 2010, 68–84; Jeremy G. Butler, *Television Style*, New York (Taylor & Francis) 2010, 72–81. Der Unterschied des Fatalismus des *film noir* im Vergleich zur auf Fortsetzung angelegten Fernsehserie wird in beiden Texten angesprochen.

34 Fritz Göttler, Gigolos in Pastell. Mit Miami Vice kam die Dekonstruktion, in: *Süddeutsche Zeitung*, 21.8.2006. Siehe weiterhin Sanders, *Miami Vice*, 42f.

35 Jason Mittell, Narrative Complexity in Contemporary American Television, in: *The Velvet Light Trap*, Nr. 58, 2006, 29–40, hier 34f., sieht in solcher narrativer Selbstreflexivität einen Weg, auch die Episodenserie an der Steigerung narrativer Komplexität teilhaben zu lassen.

36 Folge 166, 8. Staffel, Erstausstrahlung, 7.2.1997.

dass sie die statische Grundsituation stören: Noch während Homer Lisa versichert, dass sie Shary sicher wiedersehen werden, wird in ihrem Rücken das davonfliegende Kindermädchen von den Triebwerken eines Flugzeugs zerstäubt. Die Protagonisten müssen aus ihrer Binnenperspektive an die ewige Wiederkehr glauben, wohingegen die Erzähler verdeutlichen, dass das Gesetz der ewigen Wiederkehr nur für die Hauptfiguren gilt.

Die Serie *South Park* demonstriert die konservierende und konservative Kraft der Episodenserie umgekehrt, indem sie am Beispiel von Kennys Tod zeigt, dass selbst der Tod von Hauptfiguren dem zirkulären Prinzip der episodischen Handlung nichts anhaben kann. Nachdem er in der vorherigen Folge mehr oder weniger grausam umkam, ist Kenny – zumindest die ersten 78 Episoden lang – zum Auftakt jeder neuen Folge auferstanden, als sei nichts geschehen.[37] Der Ausgangszustand wird so nicht zum Folgenende, jedoch wenigstens bis zum Beginn der nächsten Folge wiederhergestellt und damit die von der Außenzeit entkoppelte Binnenzeit der seriellen Erzählung affirmiert.[38] Indem jedes Ereignis – sogar der Tod – folgenlos bleibt, treibt *South Park* eine fröhliche Auslegung des Episodischen auf die Spitze. Die Episodenserie kultiviert das Vergnügen am – variierten – Stillstand.

In der Handhabung des episodischen Erzählens in *South Park* und den *Simpsons*, eigentlich *den* Rückzugsräumen des streng Episodischen, zeigt sich die Krise des Erzählprinzips. Die zirkuläre Wiederkehr wird nicht mehr als Moment der Story, sondern allein des Plottings begriffen. Die Wiederkehr des Immergleichen ist, so könnte man vermuten, kein Wirklichkeitsmodell das – für sich genommen – verfängt, sondern muss fast immer, wenn sie dramaturgisch ernst genommen wird, durch einen linearen, zukunftsoffenen Fortsetzungsplot konterkariert sein. Sisyphos hat vor dem Bildschirm wohl gemerkt, dass er nur Teil einer Geschichte ist, die auch anders erzählt werden könnte.

37 Dieses Prinzip haben auch die *Simpsons* einmal abgewandelt. In Folge 473, *Donnie Fatso*, Erstausstrahlung 12.12.2010, wird der Gangster Fat Tony getötet, woraufhin sein gut trainierter Cousin Fit Tony nach Springfield kommt, um bis zum Ende der Folge Gestalt und Namen von Fat Tony anzunehmen.

38 Die Parameter solcher Zeichentrick-Serienzeit erarbeitet Oliver Fahle, Die Simpsons und der Fernseher, in: Arno Meteling, Isabell Otto, Gabriele Schabacher (Hg.), *«Previously on …». Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*, München (Fink) 2010, 231–242.

SHANE DENSON / RUTH MAYER

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 Frankensteins 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-Serials 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 Selbstrefentialität. 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 Zeitungscomic, 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 bestimmt[5] 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]

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)

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,

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

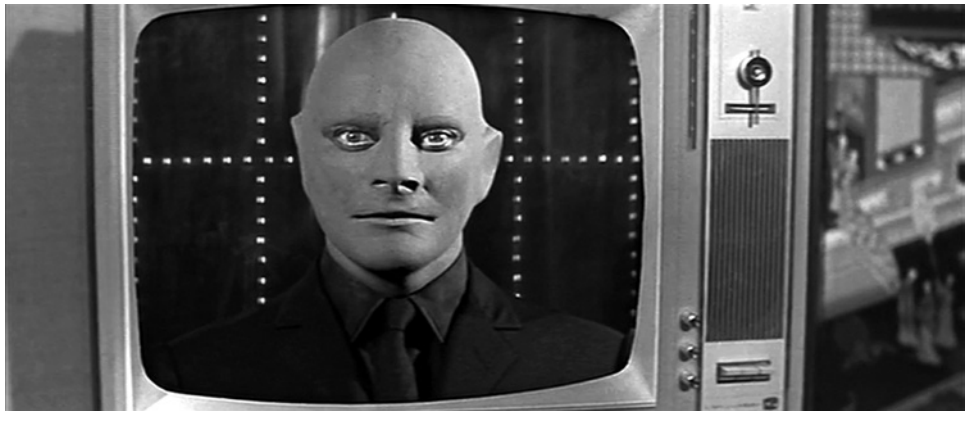


Abb. 4 Fantômas (Jean Marais) auf dem Fernseher, Videostill aus *Fantômas se déchaîne*, Regie: André Hunebelle, F 1965

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 dechaîne* 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

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* I/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»: Damit die Geschichte im seriellen Fluss bleibt, darf der Konflikt weder völlig eskalieren noch zugunsten einer Seite gelöst werden – er muss in der Schwebe bleiben.[13] 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 Studioszenerie 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 folgenschwer 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 Seriengedächtnis 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 Grenzüberschreitung in Szene setzt. Die Fernsehtechnik 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 Zeitungsausschnitte (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.

BILDSTRECKE

HELMUT VÖLTER

Masanao Abes Wolkenfotografien

Warum Wolken? Der japanische Physiker Masanao Abe, der in den 1930er Jahren Wolkenformen und -bewegungen am Fuji dokumentierte, wurde oft nach der Wahl seines Forschungsgegenstands gefragt. Er antwortete mit einer Anekdote: Nach Abschluss seines Studiums habe er, der eine lange Leidenschaft für das Kino hegte und auch selbst filmte, seinen Physikerkollegen Torahiko Terada gefragt, in welchem Forschungsgebiet das Anfertigen von Filmaufnahmen hilfreich sein könnte. Terada verwies auf Wolkenstudien.[1]

Bereits in den 1880er Jahren war die Fotografie ein wichtiges Instrument der Meteorologie gewesen. Wolkenfotografien dienten zum einen dem Aufbau einer Taxonomie der Wolkenformen und zum anderen der Bestimmung der Wolkenhöhe, Zugrichtung und -geschwindigkeit.[2] Seit den 1920er Jahren verwendeten Physiker wie der Franzose Joseph Kampé de Fériet auch Filmkameras, um Abläufe wie die Wolkenbildung und -auflösung an Bergen lückenlos festzuhalten.[3] So fotografierte und filmte auch Abe ab 1928 regelmäßig die Wolken am Fuji von einem eigens für diese Zwecke errichteten Observatorium aus. Fotogrammetrische Berechnungen, metereologische Messungen und Kartierungen ergänzten die Beobachtungen. Erst aufgrund des Krieges beendete Abe 1941 seine Wolkenarbeit.

Und warum am Fuji? Abes Antwort hierauf verband wiederum wissenschaftliche mit ästhetischen Gründen: Die symmetrische, gleichmäßige Kegelform des Berges, seine Größe sowie isolierte Stellung weitab von anderen Erhöhungen seien in ihrer Einfachheit viel leichter im Modell und in der Berechnung nachvollziehbar als die unregelmäßigen und chaotischen Formen anderer Berge.[4]

Aus heutiger Perspektive sind Abes Erkenntnisse über Luftturbulenzen an Bergen nur eine Fußnote der Wissenschaftsgeschichte. Vor allem bleibt uns von seiner Arbeit eine Serie von fotografischen Bildern und Filmen mit mehr als tausend Ansichten des Fuji, aufgenommen zu jeder Jahres- und Tageszeit. Die Kamera hatte für Abe immer ein zweifache Funktion: Sie produzierte Daten zur Vermessung und Berechnung von Luftströmen und lieferte zugleich Landschaftsbilder, die die Flüchtigkeit der Wolken mit der Gleichförmigkeit des Berges verbinden. Die Ästhetik der Bilder mutet geradezu konzeptionell an.

1 Vgl. Masanao Abe, *Tsurushi Kumo*, Tokyo 1969 [Abhandlung über Wolken an Bergen, mit einer autobiografischen Einleitung; übersetzt von Sabine Hänsgen].

2 Vgl. Helmut Völter, *Wolkenstudien. Cloud Studies. Études des nuages*, Leipzig (Spector Books) 2011.

3 Vgl. Joseph Kampé de Fériet, Atmosphärische Strömungen; Wolkenstudien nach Kinoaufnahmen im Hochgebirge (Jungfrau und Matterhorn), in: *Meteorologische Zeitschrift*, Bd. 53, Heft 8, August 1936.

4 Vgl. Masanao Abe, *Distribution and Movement of Cloud around Mt. Fuji Studied Through Photographs*, Tokyo (Central Meteorological Observatory) 1937.

Masanao Abe

CLOUD PHOTOGRAPHS

23 July

1932

11:25 am

24 July

1932

8:08 am

24 April

1933

11:50 am

26 September

1932

8:22 am

26 October

1932

10:25 am

10 October

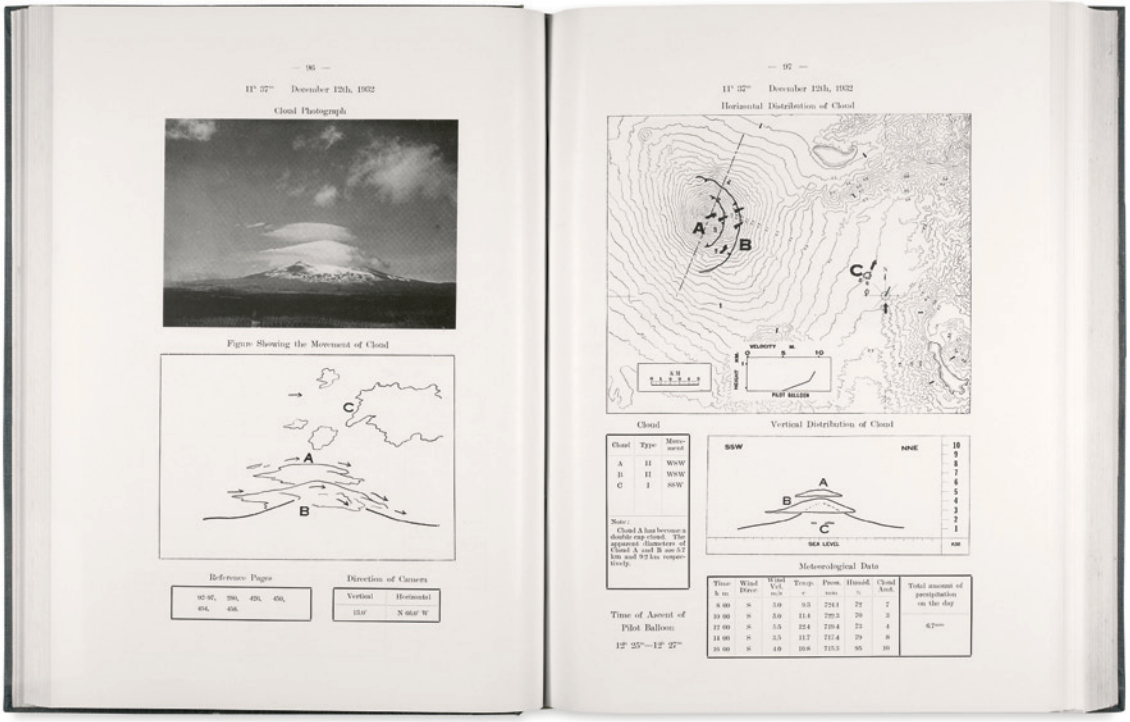
1932

4:35 pm

25 May

1933

8:56 am



— 96 —

11h 37m December 12th, 1932

Cloud Photograph

Figure Showing the Movement of Cloud

Reference Pages

95-97,	280,	428,	450,
454,	456.		

Direction of Camera

Vertical	Horizontal
15.0°	N 66.0° W

— 97 —

11h 37m December 12th, 1932

Horizontal Distribution of Cloud

Cloud

Cloud	Type	Movement
A	II	WSW
B	II	WSW
C	I	SSW

Note:
Cloud A has become a double cup cloud. The apparent diameters of Cloud A and B are 9.7 km and 9.7 km respectively.

Vertical Distribution of Cloud

Time of Ascent of Pilot Balloon:

12h 25m—12h 27m

Meteorological Data

Time h m	Wind Direc.	Wind Vel. m/s	Temp. °	Press. mm	Humid. %	Cloud Amt.	Total amount of precipitation on the day
8 00	S	5.0	9.5	724.1	72	7	6.7mm
10 00	S	5.0	11.4	722.5	70	3	
12 00	S	5.5	12.4	719.4	75	4	
14 00	S	5.5	11.7	717.4	79	8	
16 00	S	4.0	10.8	715.5	85	10	

Masanao Abe: Distribution and Movement of Cloud around Mt. Fuji Studied Through Photographs, Central Meteorological Observatory, Tokyo 1937

EXTRA

Tahrir Cinema, 2. Dezember 2011, der Schauspieler und Aktivist Khalid Abdalla präsentiert Fotos und Videos von jungen Aktivisten und «Bürgerjournalisten» auf den Straßen Kairos

ROSALIND C. MORRIS

THESEN ZUR NEUEN ÖFFENTLICHKEIT

Thailand, die Philippinen, Tunesien, Ägypten, Libyen, die Vereinigten Staaten, Mexiko, Frankreich, England, Italien, Griechenland. Überall in der Welt erhebt sich das wiederkehrende Gespenst einer Menschenmenge, die Veränderung fordert. Die Menge erhebt sich öffentlich, scheinbar unmittelbar, aber auch als offenbar unumgängliche Manifestation eines Anfangs, der nur zeitweilig vom Staat unterdrückt wurde. Sie stellt ihre Forderungen im Namen einer Öffentlichkeit, die sie zu verkörpern scheint, die aber sowohl zeitlich als auch räumlich über sie hinausgeht. Sie nimmt einen materiellen Ort mit definitiven Parametern in Besitz, bringt ihren Diskurs aber gleichzeitig über den immateriellen Raum der globalen Medien in Umlauf. Und sie spricht mit einer Stimme, die im offenbar transparenten Idiom einer transnationalen Sprache der Demokratie ertönt, einer Stimme, von der man sagt, sie habe nur auf die Gelegenheit gewartet, ertönen zu können: die Stimme des Volkes. Und doch ist dieses Sprechen nicht mehr im Sinne einer kommunikativen Handlung zu verstehen, erscheint es doch in einer Arena der Spiegelungen auf eine Art und Weise, die das, was man sehen kann, von dem trennt, was man hören kann. Im Verlauf dieses Prozesses wurden die Möglichkeiten der repräsentativen Politik umgestaltet. Wie ist diese Metamorphose in der langen Beziehungsgeschichte zwischen Medien und Politik zu verstehen?

1.

«Wir sind die 99 %», beteuern die Demonstranten von Occupy Wall Street (OWS) – wo immer man auf sie stößt: in New York, Oakland, Seattle, Chicago, Washington und an vielen anderen Orten. Die Bewegung bewegt sich, entspringt und wächst an einem Ort, bis sie woandershin weiterziehen muss. Sie löst sich auf und reformiert sich vor dem Einschreiten städtischer Beamter und der Polizei oder als Reaktion darauf und mutiert dabei täglich entsprechend

den Anforderungen der jeweiligen Organisationen und Individuen, die an ihrer Peripherie hinzukommen oder von ihrem metamorphosierenden Körper abfallen. Was all diese Ausdrucksformen teilen, ist der Ort, an dem sie auftauchen, nämlich die Straße. Obgleich sie in allen imperialen Momenten ein Medium der Staatsgewalt war, ist die Straße (nicht der Weg oder Pfad) ein Zeichen von Modernität, dessen soziale Form die Vernetzung[1] und dessen koordinierender ideologischer Wert die Mobilität ist. Die Straße ist vielerorts der letzte öffentliche Raum eines Territoriums, das heutzutage als reiner (Privat-)Besitz wahrgenommen wird. Von daher ergibt es durchaus einen Sinn, dass die unbestimmte Masse nicht die Arena oder Agora zum Ort ihrer mobilen Versammlung macht, sondern diesen asphaltierten ‹Zwischenraum›.

Die Protestierenden bedienen sich einer Rhetorik der Fast-Absolutheit, der 99 %, deren gleichzeitige Nähe und Distanz zum absoluten Konsens eine Bemerkung wert ist. Zum einen bildet diese statistische *Zahl* der Wohlstandsverteilung die Grundlage für einen Anspruch auf Repräsentativität und Legitimität. Sie verweist auf etwas, *das es schon gibt*. Zum anderen begründet sie die Forderung nach der Vertretung von Interessen, die ausdrücklich anders sind als die der herrschenden Minderheit. Diese Forderungen reichen von einer höheren Besteuerung der 1 % bis zu einem kompletten wirtschaftlichen Strukturwandel. In jedem Fall bezieht sich die Forderung jedoch auf etwas, das es *noch nicht gibt*. Die Rhetorik ist also gespalten, das Nicht-Existierende begründet sich selbst im Existierenden, und zwar auf der Basis eines idealen Isomorphismus zwischen den materiellen Interessen einer Mehrheit – die nichtsdestotrotz in statistischer Form abstrahiert wird – und deren repräsentativer *Macht* im Bereich der Politik. In diesem Zusammenhang spielt es keine Rolle, dass die Occupy-Bewegung wie auch die konservative Tea-Party-Bewegung, welche sowohl eine Parallele zu ihr darstellt als auch ihre Antithese, nur etwa ein Drittel der US-Bevölkerung als ideologisch Verbündete beansprucht.[2] Die Rhetorik der 99 % ist keine Darstellung ideologischen Engagements, sondern die Verkündung effektiver Ungerechtigkeit. Nur auf dieser Basis und aufgrund der Wahrnehmung einer Lücke anstelle eines idealen Isomorphismus bildet sie die ethisch-politische Grundlage für die Aktionen der Occupy-Bewegung im Namen einer größeren Anhängerschaft, deren Interesse sie zu verstehen, zu dienen und symbolisch zu verkörpern behauptet.

In der Vorstellung von Gerechtigkeit, welche die Occupy-Bewegung antreibt, ist Proportionalität ein wesentliches Prinzip. Es ist das unwiderlegbare Extrem des Ungleichgewichts zwischen den Wenigen und den Vielen, das die treibende Kraft der Protestbewegungen bildet. In den Vereinigten Staaten besitzen die obersten 1 % heute einen größeren Anteil am nationalen Reichtum als jemals zuvor seit 1928.[3] Doch beruht die Grenzziehung der Opposition zwischen dem 1 % und den 99 % auf der Auslöschung enormer sozioökonomischer Unterschiede innerhalb der 99 %-Kategorie, die von den Mittellosesten unter den Dauerarbeitslosen bis zum begüterten Manager alles umfasst. In Wahrheit

1 Damit meine ich anonyme und flüchtige Kontakte und nicht die Beziehungen, die sich aus vorgegebenen und dauerhaften Strukturen ergeben.

2 Laut einer gemeinsamen Umfrage des Public Religion Research Institute und des Religion News Service sympathisieren etwa ein Drittel der Amerikaner *entweder* mit der Occupy-Bewegung *oder* mit der Tea-Party-Bewegung. Vgl. *Survey: 3 in 10 Americans identify with Occupy, Tea Party Movements* unter http://religion.blogs.cnn.com/2011/11/17/survey-a-third-of-americans-identify-with-occupy-tea-party-movements/, gesehen am 10.12.2011.

3 Ein kurzer Überblick über die Verteilung des Wohlstands in den USA findet sich bei Sylvia Allegretto, *The State of Working America's Wealth: Through volatility and turmoil, the gap widens*, EPI Briefing Paper, Nr. 292, unter http://epi.3cdn.net/2a7ccb3e9e618fobbc_3nm6idnax.pdf, gesehen am 15.12.2011.

ist der Diskurs der 99 % kein Klassendiskurs, sondern das Gegenteil davon, ja seine Apotheose. Es ist ein Diskurs und eine moralische Ikonologie von Gerechtigkeit in Form von Proportionalität. Deshalb kann die Occupy-Bewegung ein so breites Spektrum an praktisch-strategischen Positionen unterbringen, die sowohl die Befürworter eines Strukturwandels umfasst als auch jene, die lediglich ein paar Elemente innerhalb der bestehenden Strukturen umgestalten möchten. Beide Forderungen sind in den Occupy-Protesten gleich stark vertreten, und es ist nicht ungewöhnlich, dass die Kritik an der aktuellen Situation die Form einer nostalgischen Verteidigung der Analyse von Adam Smith annimmt.[4]

Die Proportionalität lässt sich nicht vom Mehrheitsprinzip trennen, das an dem Punkt an seine Grenzen stößt und auf seine Autorität pocht, an dem die Annäherung an die Absolutheit der Absicherung von Kritik dienen kann – in der es darum geht (oder auch nicht), dass das Kapital seine eigenen Interessen fälschlich als die Interessen der Allgemeinheit darstellt.[5] Das Problem der Repräsentation wird dort durch diese Erhabenheit ersetzt, wo die fast schon magische Vereinigung von «wir» mit den «99 %» die Frage «wer spricht?» und «für wen?» zu umgehen scheint. Ich verwende den Begriff Erhabenheit hier im engsten Sinne zur Beschreibung einer Annäherung an das grundlose Verschwinden des rationalen, selbstverantwortlichen Subjekts angesichts einer unkalkulierbaren Ungeheuerlichkeit. Darin liegt die Ironie der Occupy-Bewegung. Um die Autorität zu schaffen, die mit der Proportionalität in einem repräsentativen, von Jacques Rancière als Zählung bezeichneten System einhergeht, ist sie abhängig von kalkulatorischer Vernunft.[6] Gleichzeitig basiert diese Proportionalität jedoch auf einem Auslöschen von Differenz, das wiederum in einem affektiv wirksamen Sinn von Partizipation an der Absolutheit und darüber hinaus in der möglichen Selbst-Präsenz dieser Absolutheit erreicht wird. Daher beziehen die Taktiken der direkten Aktion ihre Kraft. Ihr Reiz liegt in der Gegenwart, sie stellen das Versprechen einer Absolutheit in Aussicht, die quasi keiner Repräsentation bedarf. Wie im Folgenden demonstriert werden soll, ist die phantasmatische Beschwörung des Direct-Action-Protests eine Art Wiedergängerin der frühesten Entwicklungen politischer Kundgebungen im Rahmen anti-kolonialer Kämpfe und deren Produktion eines gewissermaßen neuen kollektiven politischen Subjekts, und zwar: «das Volk».

2.

Tatsächlich können weder das Mehrheitsprinzip noch Protestaktionen jemals die Frage beantworten, «Wer ist ‹das Volk›?», denn «das Volk» als solches kann niemals gegenwärtig sein. «Das Volk» setzt sich in Raum und Zeit fort, umfasst all jene, die waren und die noch kommen werden – und auch die, die ganz einfach zu Hause geblieben sind. Doch ist dieser Überschuss nicht auf die national-politischen Gruppierungen beschränkt, die sich unter der Rubrik

4 Siehe beispielsweise Sally Kohn, *Now it's «Occupy Foreclosed Homes»* unter http://www.cnn.com/2011/12/09/opinion/kohn-occupy-homes/index.html?hpt=hp_t2, gesehen am 10.12.2011.

5 Negt und Kluge erkennen diese Missrepräsentation zu Recht auch in den kritischen Diskursen über die Öffentlichkeit und nicht bloß in der bürgerlichen Ideologie. «Auf diesem Widerspruch, daß bürgerliche Öffentlichkeit substantielle Lebensinteressen ausgrenzt, gleichwohl aber das Ganze zu repräsentieren beansprucht, basiert die charakteristische Schwäche nahezu aller Formen der bürgerlichen Öffentlichkeit.» Oskar Negt, Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1972, 11.

6 Vgl. Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, London, New York (Continuum) 2010.

«Volk» organisieren. Das Soziale ist immer größer als das, was je gegenwärtig sein kann. Dieser Überschuss muss dennoch nicht nur quantitativ gemessen werden. Er ist auch eine Funktion der kommunikativen Dimension an sich.

In seinen Bemühungen, die bürgerliche Öffentlichkeit zu begreifen, bestätigt Habermas diesen Überschuss in der Sprache, welcher sicherstellt, dass Sprechakte nicht nur Wiederholung von Normen und Konventionen (à la Searle) sind. Er verfolgt seine Ursprünge zurück zu den Aktionen von Sprechern, welche die Lagebedingungen verhandeln, in denen ihre Forderungen anerkannt werden können – und zwar so, dass beispielsweise Behauptungen als Wahrheitsanspruch verstanden werden, als Metaphern, Beschwörungen, Drohungen und so weiter. Wie Seyla Benhabib bemerkt, beruht dieses meta-pragmatische Paradigma auf einer intentionalen Sprachtheorie und versteht Kommunikation als treibende Kraft, die eine Transparenz zwischen Intention und Ergebnis sicherstellt.[7] Derridas Kritik an diesem Ansatz besteht in einer Zuordnung dieses Überschusses zur Sprache selbst – anstatt zu der Lücke zwischen Intention und Realisation. Für Derrida entfaltet sich Bedeutung so lange endlos in der Zeit, wie es einen Leser gibt, der liest. Bestimmt wird sie nicht durch den Verweis auf eine originäre Intention, sondern vielmehr von den komplexen Beziehungen zwischen allen bezeichnenden Elementen im Bereich des Lesens und von der Unumgänglichkeit einer Auslöschung, die der Bedeutung selbst innewohnt.[8]

Dies ist zwar ein notwendiges Korrektiv, doch wenn wir die Occupy-Bewegung als Beispiel für generellere Veränderungen in der Öffentlichkeit und der heutigen politischen Praxis verstehen wollen – was wir in der Tat tun sollten –, reicht es nicht, eine Auseinandersetzung über sprachlichen Überschuss zu wiederholen. Wir müssen zum einen das Wesen und die Kraft der Verbindung (oder Trennung) von Proportionalismus und Repräsentationsprinzip verstehen und zum anderen das Streben nach Unmittelbarkeit. Um dies zu erreichen, ist es hilfreich, sich jene Sprachtheorien noch einmal genauer anzusehen, welche die kommunikative Praxis weder ausschließlich im Sinne einer Botschaftsfunktion verstehen noch im Hinblick auf ihre Sozialitätsfunktion (das Überwinden körperlicher Individuation), sondern ganz im Sinne linguistischer Zweideutigkeit. Meiner These zufolge wird unsere Zeitgenossenschaft vom Riss in den Beziehungen zwischen diesen Doppelaspekten der Sprache bestimmt, und das Resultat dieses Risses ist, dass der politische Wert des «Eine-Stimme-Habens» durch den des «Beim-Sprechen-gesehen-Werdens» ersetzt wird. Dieser Riss kann nicht getrennt werden von der speziellen Beschaffenheit der techno-medialen Umgebung, in der sich der Populismus derzeit entwickelt. Lassen Sie mich im Folgenden erklären, was ich mit dieser Zweideutigkeit der Sprache meine.

In Walter Benjamins Analyse kommuniziert die «Sprache des Menschen» nicht nur ihren Inhalt, sondern auch die Tatsache, dass etwas mitgeteilt wird, sowie die Fähigkeit dazu: «dieses Mitteil*bare* ist unmittelbar die Sprache selbst. Oder die Sprache eines geistigen Wesens ist unmittelbar dasjenige, was an ihm mitteilbar ist.»[9] Benjamins messianische, wenn auch materialistisch-

7 Vgl. Seyla Benhabib, Sexual Difference and Collective Identities: The New Global Constellation, in: *Signs* 2/24 (1999), 335–361, hier 340.

8 Für Derridas Auseinandersetzung mit Austin und Searle siehe *Randgänge der Philosophie*, hg. v. Peter Engelmann, Wien (Passagen) 1988.

9 Walter Benjamin, Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1991, 142.

philosophische Anthropologie findet in Lévi-Strauss, der Sprache mit Austausch gleichsetzt und daraufhin behauptet, jegliche menschliche Beziehung werde durch eine Wechselseitigkeit ermöglicht, die in einem zweifachen Ungleichgewicht besteht, ihr anthropologisches Echo und eine strukturalistische Transformation: «[…] das Individuum [erhält] stets mehr, als es gibt, und gleichzeitig gibt es mehr, als es erhält.»[10] Dieser Überschuss entsteht durch die Tatsache, dass die Gabe weder bloß das Gegebene ist, noch einfach die Idee des Gebens. Sie ist sowohl *signifiant* (das Bezeichnende) als auch *signifié* (das Bezeichnete), und als solches kommuniziert sie die Möglichkeit der Gegenseitigkeit – also des Vertrags, der Schuld und der Pflicht.[11]

Insofern als Kommunikation ein inhärent zweifacher Prozess ist, muss jedes Modell von Öffentlichkeit, das sie als Raum auslegt, in dem lediglich Botschaften gesendet und empfangen werden, oder als Produktion eines gemeinsamen Horizonts der Verständlichkeit, neu überdacht oder zumindest ergänzt werden. Die Forderung nach einem solchen Umdenken wird unterstrichen durch neuere Entwicklungen in der Art und Weise, wie im Zeitalter digitaler Übertragungen und sozialer Medien in gesellschaftlichen Bewegungen kommuniziert wird. Schließlich wirken Protestbewegungen heutzutage in der «Öffentlichkeit», ohne einen Konsens als Ziel vorauszusetzen, und sie tun dies mit Methoden, welche die Fähigkeit zur Kommunikation spiegeln, während sie sie gleichzeitig von jeder noch so verzögerten Struktur der Wechselseitigkeit trennen. Damit kennzeichnen diese Bewegungen eine Transformation der Öffentlichkeit und womöglich gar des Politischen selbst.

3.

Seit Immanuel Kant die Kritik der reinen Vernunft mit der Freiheit verband, *«seine Gedanken, seine Zweifel, die man sich nicht selbst auflösen kann, öffentlich zur Beurteilung auszustellen, ohne darüber für einen unruhigen und gefährlichen Bürger verschrieen zu werden»*, wurde die Diskussion über die so genannte «Öffentlichkeit» von Kants weiterem Beharren und seiner normativer Behauptung angetrieben, dies liege «schon in dem ursprünglichen Rechte der menschlichen Vernunft, welche keinen anderen Richter erkennt, als selbst wiederum die allgemeine Menschenvernunft, worin ein jeder seine Stimme hat.»[12] Die Kritik an Kants *Kritik* orientierte sich weitgehend an zwei Dingen: der Forderung, die Idee von der Universalität der Vernunft zu historisieren, zu relativieren und zu problematisieren, oder aber der Bemühung, die teleologische Annahme, eine vernünftige Diskussion sei stets um Einigung bemüht, durch eine Analyse zu ersetzen, welche die Tätigkeit des Diskutierens und den agonistischen Austausch bevorzugt.

Jürgen Habermas' Darstellung des Aufstiegs und Falls der bürgerlichen Öffentlichkeit als eines institutionalisierenden Raumes, in dem der rational-kritische Diskurs durch den freien Austausch von Ideen aufrecht erhalten wurde,

10 Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*, übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1981, 78.

11 Warum es so wichtig ist, den Begriff Signifikant mit «Bezeichnendes« anstatt mit »Bezeichner» zu übersetzen, siehe Samuel Weber, *Benjamin's Abilities*, Cambridge, Mass. (Harvard Univ. Press) 2008.

12 Immanuel Kant, *Kritik der reinen* Vernunft, 2. hin und wieder verbesserte Auflage (1787), München (Grin) 2009, 271.

ist zu bekannt, aber auch zu komplex, um sie hier im Detail wiederzugeben. Wichtig für unsere Zwecke ist seine Behauptung, es seien die Macht der Massenmedien und deren Beziehungen zum Kapital gewesen, welche die Errungenschaften dieses kurzlebigen Experiments untergraben hätten.

Habermas' bürgerliche Öffentlichkeit konnte in ihrer idealen Form alle Mitglieder der begüterten und gebildeten Klassen mit einschließen, war aber nie identisch mit der zu jedem Zeitpunkt existierenden gesamtgesellschaftlichen Öffentlichkeit. Nichtsdestotrotz waren die Exklusionen, welche der vermeintlichen Inklusivität der Habermas'schen bürgerlichen Öffentlichkeit gegenüber standen, der Mittelpunkt so mancher skeptischer Analyse. Diese Exklusionen fallen in zwei Hauptkategorien: jene, die bestimmen, welche Themen und Interessen von «allgemeinem Belang» werden könnten, und jene, welche die Fähigkeit eines bestimmten Sprechers abschwächen, in der Lage zu erscheinen, das Allgemeingültige zu bezeichnen und so verallgemeinerbare Behauptungen machen zu können.[13] Gayatri Spivak hat dem Begriff «subaltern» eine neue Bedeutung gegeben, um die Position desjenigen zu beschreiben, der strukturell von der Öffentlichkeit ausgeschlossen ist und dessen Stimme daher selbst in dem Moment unverständlich bleibt, in dem man sie am lautesten heraushört.[14] Wurde ein solcher Ausschluss wie üblich durch historisch spezifische gesellschaftliche Normen (sexuelle Unterschiede, Gender, Klassenzugehörigkeit, nationale Identität, religiöse oder ethnische Zugehörigkeit) überdeterminiert und wurden diese vom Staat und vom Kapital, die heute zusammen mit den Massenmedien ein Dreieck bilden, hervorgebracht, werden diejenigen, die strukturell blockiert sind, dennoch manchmal gehört. Häufig finden sie nicht etwa durch eine vernünftige Diskussion Gehör, sondern durch Gesten, deren Bedeutung gebendes Potenzial seine Kraft aus eben den vom Staat ausgeübten Repressionskräften sammelt, welcher, selbst wenn er als produktive Maschinerie fungiert, immer ein repressiver Apparat ist.

4.

Denken wir an einen Mann, der sich selbst opfert. Ich denke an Mohamed Bouazizi. Zu einem anderen Zeitpunkt hätte es auch der vietnamesische Mönch Thích Quảng Đức sein können, der einem ins Gedächtnis kommt, obgleich seinem Erscheinen eine langsamere Reise vorausgegangen wäre. In diesem Moment findet Bouazizis schreckliche Geste unseren Blick – wenn auch nicht unbedingt unser Gehör – mittels eines globalen Netzwerks, das soziale und höchst kapitalträchtige, mancherorts auch staatlich monopolisierte Medien zusammenbringt, und zwar mittels digitaler Technologien, welche die Voraussetzung bilden, nicht nur für das globale Kapital, sondern auch für die staatliche Kriegführung und aufständische Oppositionen.

Mohamed Bouazizis Selbstverbrennung als Akt selbstzerstörerischer Empörung war der Auslöser für eine Bewegung, deren Ausbreitung über ganz

13 Zur ersten Kategorie siehe Nancy Fraser, What's Critical about Critical Theory? The Case of Habermas and Gender, in: *New German Critique* 35 (1985), 97–131. Wie Fraser bemerkt, stützt Habermas seine Theorie auf eine historische Beschreibung, die einerseits die souveräne und personalistische Macht des Verwaltungsstaats und einer formalen kapitalistischen Ökonomie ersetzt sieht und andererseits die Verzweigung der sozialen Welt in öffentlich und privat mittels der Institution der Kleinfamilie. (106) Diese Öffentlichkeit definiert sich für sie als ein Theater in modernen Gesellschaften, in denen sich politische Partizipation durch das Medium des Gesprächs darstellt. Vgl. dies., Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy, in: *Social Text* 25/26 (1990), 56–80, hier 57ff. Auch Seyla Benhabib, *Selbst im Kontext: Kommunikative Ethik im Spannungsfeld von Feminismus, kommunitarismus und Postmoderne*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1995. Zur Frage der Heteronormativität als Grundlage für das Eintreten in den öffentlichen Diskurs vgl. Michael Warner, *Publics and Counterpublics*, Cambridge, Mass. (Zone Books) 2002.

14 Für Spivaks ursprüngliche und revidierte Argumente sowie eine Historisierung der Debatten, die diese eröffnet haben, siehe Rosalind C. Morris, *Can the Subaltern Speak: Reflections on the History of an Idea*, New York (Columbia Univ. Press) 2010.

Tunesien und dann Ägypten, Libyen, Syrien und andere Länder heute unter dem Begriff arabischer Frühling bekannt ist. Allen Widrigkeiten zum Trotz, sprach er doch von außerhalb des Raums der Macht und über diesen hinaus, war seine Geste bezeichnend – nicht, weil sie mit den Protokollen einer rationalen oder gar agonistischen Debatte übereinstimmte, sondern weil die Brutalität eines autoritären, vom globalen Kapital gestützten Staates die Bedingungen für eine gewisse Aufgeschlossenheit gegenüber seinen Bedeutungen geschaffen hatte – selbst wenn sie von jeglicher Ambition seitens des «Sprechers» losgelöst war, Bedeutung zu kontrollieren. Das ist es, was eine Selbstopferung bewirkt. Sie ist wie das Senden einer Botschaft, welche alle Anstrengungen, den Weg der Bedeutung zu bestimmen, übersteigt und die Beschränkung von Kommunikation kommuniziert anstatt die Möglichkeit zu selbiger. Als Opfer raubt es dem Medium die Möglichkeit jeder zukünftigen (wechselseitigen) Beziehung und spottet, ob aus Verzweiflung, Wut, Frustration, Rachsucht, Trauer oder sonst einem Grund, jeglichen Bestrebens, zu diskutieren und zu einer Einigung zu kommen, die auf zwischenmenschlicher Anerkennung beruht.

Indem er sich in einem Akt brutaler Selbst-Vergegenwärtigung der Öffentlichkeit in die Arme wirft, taucht der öffentliche Selbstmord gleichsam auf und wieder unter, ohne dabei die zukünftige Interpretation dieser Gesten zu verneinen. Das ist das Entscheidende. Was der öffentliche Selbstmord aufgrund seiner Öffentlichkeit in sich selbst kondensiert, ist eine Form von beabsichtigter Bedeutung, losgelöst von jeder zukünftigen kommunikativen Beziehung. Wie können wir die Verbreitung derartiger Gesten – die nichtsdestoweniger ihren Status als Ausnahmen beibehalten – sowie ihre akkumulierende Kraft in unserem Moment erklären? Eine angemessene Öffentlichkeitstheorie muss heutzutage über die Frage der widerständigen Handlungsmächte (Benhabib), der Vervielfachung von Bereichen und des Aufkommens von Gegenöffentlichkeiten (Fraser, Hauser und Warner) hinausgehen. Sie muss in der Lage sein, sich Öffentlichkeit jenseits des öffentlichen Bereichs vorzustellen, im Nicht-Raum einer vernetzten Welt.

5.

In vielen Sprachen funktionieren die Konzepte alternativer oder widerständiger Öffentlichkeiten und Gegenöffentlichkeiten hauptsächlich durch die Erläuterung der Grenzen, die einen bestimmten Diskursraum ausmachen, ob dieser nun im materiellen oder gesellschaftlichen Sinn wahrgenommen wird. Dementsprechend konzentrieren sich diese Konzepte auf die Bedingungen, die eine Debatte innerhalb begrenzter oder spezifizierter Gemeinschaften ermöglichen (wo der Allgemeingültigkeitsanspruch aufgegeben wurde). Diese beinhalten ein minimales Set an ontologischen und normativen Prinzipien, die von allen Teilnehmern in der rhetorischen Arena (Hauser) geteilt werden.[15] Radikale kulturelle Differenz (oft ein Kürzel für sogenannte religiöse Unterschiede, darunter

15 Vgl. Gerard Hauser, Vernacular Dialogue and the Rhetoricality of Public Opinion, in: *Communication Monographs* 2/65 (1988), 83–107.

fällt auch die Differenz, die es ablehnt, den Status einer «Religion» zu gewähren[16]) wird hier oft als eine Art äußere Grenze für die Verallgemeinerbarkeit jeder Öffentlichkeit angeführt. Aber selbst ohne diese Differenz zu postulieren, bleibt der Grad, bis zu dem eine Öffentlichkeit Dissens unterbringen kann, weithin umstritten. Letztendlich, so scheint es, bleibt die Idee der Öffentlichkeit unauflösbar mit der Frage nach einem gemeinsamen Sinn verbunden, jener alten anthropologischen Frage, der Clifford Geertz so ungeheuer viel Eleganz verliehen hat.[17] Doch scheinen Gesten wie die von Mohamed Bouazizi noch etwas anderes zu erfordern. Sie nehmen nicht «durch das Medium des Gesprächs» am politischen Geschehen teil, wie Fraser es formuliert. Vielmehr erscheinen sie als Ausdruck einer Frustration über die Unfähigkeit, Worten die kommunikative Arbeit zu überlassen. Kommunikation käme hier der Schaffung einer Situation gleich, in welcher der Behauptung einer Person auf eine Art und Weise als wahr zugestimmt wird (ihr Verständlichkeit zuerkannt wird), dass eine entsprechende Reaktion erfolgt. Allerdings drückt sich vieles, was öffentlich geschieht, vektorial aus und verdeutlicht genau diese Skepsis gegenüber den kommunikativen Fähigkeiten von Sprache. Es ist nicht nur der politische Selbstmord, der einen frustrierten Rückzug von einer möglichen zukünftigen Wechselwirkung kennzeichnet; soziale Bewegungen teilen zunehmend die vektorialen Praktiken, die McKenzie Wark schon vor mehr als zwei Jahrzehnten beschrieben hat.

In diesem Zusammenhang kann Öffentlichkeit nicht durch einen Verweis auf den Drang nach Konsens verstanden werden. Noch kann man sie begreifen, indem man den agnostischen Austausch mit der Ausrichtung auf Einigung ersetzt, wie sie in Patchen Markells Sprache betont wird.[18] Es wäre besser, die räumliche Rhetorik des englischen Begriffs «sphere» [im Englischen übersetzt man «Öffentlichkeit» mit «public sphere», A.d.Ü.] aufzugeben und die qualitative Ausrichtung des deutschen Begriffs wiederherzustellen, so dass man sich Öffentlichkeit eher als eine Form der Ansprache vorstellen kann und nicht als Intention, die auf Einigung ausgerichtet ist. Gleichzeitig hat diese «Ansprache» eine neue Dimension angenommen, in der das «Beim-Sprechen-gesehen-Werden» mit dem «Eine-Stimme-Haben» und damit dem Gehörtwerden konkurriert. Tatsächlich droht die Sichtbarkeit die Hör- und Lesbarkeit hier zu ersetzen. Die spektakuläre Sichtbarkeit der Geste des Tunesiers kommuniziert die Möglichkeit zur Kommunikation durch die Tatsache ihrer Öffentlichkeit. Man könnte auf sie als eine Art Meta-Zeichen verweisen. Doch ist das Zeichen selbst verschwunden. In diesem Sinne teilt sie eine Form von Öffentlichkeit, die aus der Spaltung jener beiden sprachlichen Dimensionen geboren wurde, die Benjamin und Lévi-Strauss beschreiben: zum einen die Fähigkeit *etwas* (ein Bezeichnetes) zu kommunizieren und zum anderen die Kommunikation der Möglichkeit von Kommunikation. Es ist diese Aufteilung, die Öffentlichkeit neu definiert als eine Form der Ansprache im Raum, in dem «Botschaften» abhanden gehen, missverstanden, überhört, sich zu eigen gemacht und abgestoßen werden, verstanden und akzeptiert oder abgeleugnet, nachgeahmt oder

16 Vgl. Talal Asad, *Genealogies of Religion: Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam*, Baltimore (John Hopkins Univ. Press) 1993.

17 Vgl. Clifford Geertz, *Dichte Beschreibung*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2003.

18 Archetypisch in dieser Tradition sind Dana Villa, Postmodernism and the Public Sphere, in: *American Political Science Review* 86 (1992), 712–721, und Chantal Mouffe, Deliberative Democracy or Agonistic Pluralism?, in: *Social Research* 66 (1999), 745–758. Patchen Markells Verteidigung von Habermas gegen die Konsenstheoretiker/-kritiker: Contesting Consensus: Rereading Habermas on the Public Sphere, in: *Constellations* 3 (1997), 377–400.

parodiert, wiederholt und in gekürzter oder übertriebener Form übertragen werden können und so weiter. Ihre stützende Form ist nicht das Kaffeehaus, sondern die Menge. Und ihre Essenz ist die Sichtbarkeit.

Wir könnten uns hier auf Lacan berufen; die Geste gibt sich selbst hin, um gesehen zu werden. Dieses Sich-Hingeben, um gesehen zu werden, ist in gewissem Sinne neu, doch nur insofern, als es die transformierte Wiederholung einer älteren Möglichkeit umfasst und vor allem Kants Verbindung von Öffentlichkeit mit dem Verb «ausstellen». Es war nämlich Kant, der den freien Austausch von Ideen erstmalig mit der Selbst-Reflexion in Verbindung gebracht hat. Die reflektierende Geste wird nun durch die Massenmedien entscheidend verändert, wodurch die Reichweite der Sichtbarkeit nahezu ins Unendliche ausgedehnt wird, während sich zugleich im Moment des Wiedererkennens durch den Anderen endlose Aufschubmöglichkeiten eröffnen. Heute findet die Ausstellung des Selbst nicht in Verbindung mit denjenigen statt, die einem selbst ähnlich sind, sondern in einem expandierenden Reich anonymer Empfänger, deren Zuhören die Form des ‹Überhörens› annimmt und deren Sehen im Voyeurismus besteht. Diese Entwicklung mag den Anschein haben, sie korreliere mit den neuen digitalen Technologien, doch liegen ihre Ursprünge in der Generalisierung der Printkulturen.

6.

Untersuchungen der Kolonialgesellschaften des 19. Jahrhunderts haben uns gezeigt, wie die politische Welt sich durch die Einführung der Printmedien und neuer Formen des Lesens verändert hat. Hier war es nicht der Aufstieg des Kaffeehauses, in dem vernunftbegeisterte Besitzbürger die Bedeutung von Gütern (wie Büchern) diskutierten oder versuchten, sich zwanglos und ohne Aufsicht entweder des Staates oder der Kirche über ihre Ideen zu verständigen. Vielmehr war es die Veränderung des Lesens durch sowohl Zeitungen als auch Literatur, die die Entstehung einer neuen Art von Öffentlichkeit ermöglichte – in erster Linie, weil ihre Mitglieder begonnen hatten, Botschaften auf andere Art zu erhalten. Diese Leserinnen und Leser hörten Dinge, die nicht gezielt an sie gerichtet waren und die von Autorinnen und Autoren geschrieben wurden, die ihre befremdlichen Leserblicke niemals hätten vorausahnen können. Darüber hinaus wurde diese Lesepraxis im Bereich der Politik verstärkt, wo die neuen Medien auf die Menge trafen, um die Form der Kundgebung zu schaffen. Dort wurde damit begonnen, in aller Öffentlichkeit Stellungnahmen abzugeben, ohne dass diese sich an jemand Bestimmtes richteten. Wie der Leser einer Zeitung war der Passant einer Kundgebung zunächst ein bloßer Überhörer. So trug die Kundgebung in den frühen Beispielen antikolonialer Unruhen in Südasien entscheidend dazu bei, es der Öffentlichkeit zu ermöglichen, sich zusammenzutun und sich selbst als Volk zu präsentieren.[19] Dies war vielerorts der Fall und ist auch heute noch so. Die Kundgebung umfasst eine

19 Vgl. James T. Siegel, *Fetish, Recognition, Revolution*, Princeton (Princeton Univ. Press) 1997, und Vicente Rafael, *The Promise of the Foreign: Nationalism and the Technics of Translation in the Spanish Philippines*, Durham (Duke Univ. Press) 2005, bes. 17–35.

Menschenmenge, die sich versammelt hat, um Botschaften zu überhören, die jenseits der dyadischen Strukturen von Sender und Empfänger kursieren und somit an der Grenze jedweden Bestrebens, einen gemeinsamen Bedeutungshorizont zu schaffen.

Natürlich beinhaltet die Bedingung, unter der eine Menge eine politische Rolle annehmen kann, die Existenz von Räumen, wo sie sich versammeln kann, Räume, in denen weder Besitzrechte noch die Staatsgewalt ein Zusammenkommen verhindern (was allerdings nicht ausschließt, dass jederzeit der Versuch unternommen werden kann, diese Macht auszuüben). Deshalb ist es von Bedeutung, dass die Protestbewegungen der letzten Jahrzehnte sich fast durchweg auf der Straße oder in öffentlichen Parks manifestiert haben. So wie 1991 in Thailand, als die mit Mobiltelefonen ausgestattete Mittelschichtsopposition des Militärputsches sich in Sanam Luang (einem großen öffentlichen Park in Bangkok) versammelte, um gemeinsam die Rajadamnoen Avenue hinunterzumarschieren, oder 2011, als überwiegend entrechtete Arbeitsmigranten und arme Landbewohner der nordöstlichen Randgebiete (Isaan) auf der Silom Road zusammenkamen, finanzielle Hauptschlagader und Handelszentrum, um gegen den vom Bürgertum unterstützten Coup zu protestieren, welcher auf die Absetzung des vom Medienmogul zum Premierminister gewordenen Thaksin Shinawatra gefolgt war. Das Gleiche gilt für den Tahrir-Platz in Ägypten, wo sich die Bürgerinnen und Bürger Kairos über Facebook und andere soziale Medien verabredet hatten, um die Absetzung des langjährigen autoritären Mubarak-Regimes sowie demokratische Reformen zu fordern, oder für den Zuccotti Park in New York City, wo die Occupy-Wall-Street-Bewegung ihre Zelte aufschlug, um ihren Widerstand gegen die ungleiche Vermögensverteilung in den USA und weltweit zu demonstrieren.

Der Unterschied zwischen diesen Menschenansammlungen und, sagen wir mal, dem Mob nach Fußballspielen ist, dass Erstere sich in Bezug auf ein Sprechen versammelt, das von ihr selbst inszeniert und von ihren Teilnehmern besucht wird, das gehört werden soll, sich aber nichtsdestotrotz an niemand Bestimmtes richtet. Das heißt, diese Art der Menge ist aufs ‹Überhören› ausgerichtet. Und im Gegensatz zu der von Canetti beschriebenen sich entladenden Masse, die sich ins Negative verflüchtigt bzw. in Gewalttätigkeiten entlädt, versuchen diese Versammlungen, sich selbst zu erhalten, indem sie sich auf eine Zukunft ausrichten, in der sie gelesen werden.[20] Dennoch dominiert hier eine ganz besondere Lesart. Slogans und Plakate sind das Mediensignal der Masse, da diese weder ein offensichtliches Subjekt noch ein identifizierbares Objekt haben. «Wir sind die 99 %», sagt eine x-beliebige Anzahl austauschbarer und unbestimmter Sprecher, von denen jeder die Stelle des «Wir» einnehmen kann.

Diese politisierte Menge und ihre Diskursform entstehen in der Öffentlichkeit – beide sind Erscheinungsformen von Öffentlichkeit –, werden aber auch von der Abwesenheit einer konventionellen (Hegel'schen) Dialektik der intersubjektiven Identitätsbildung bedingt. Das bedeutet nicht, dass die neue Menge

20 Siehe Elias Canetti, *Masse und Macht*, Hamburg (Claassen) 1960.

nicht nach Anerkennung strebt. Jedoch wird Anerkennung nicht erbeten, um ein gewisses Identitätsgefühl zu festigen, sondern eher, um den Status der Sprecher als derjenigen zu bestätigen, die *beim Sprechen gesehen werden* können. Sie verleiht ihnen Objektivität, ohne Intersubjektivität zu erzeugen. Was also von der versammelten Menge ausgestellt wird, ist weniger die Fähigkeit, zu sprechen oder gar gehört zu werden, als die, beim Sprechen gesehen zu werden.

Diese Fähigkeit, beim Sprechen gesehen zu werden, beinhaltet auch die Fähigkeit des Nicht-Sprechens. Hieraus bezieht die Politik der Stille, des dramatischen Schweigens, ihre Stärke. Wir wissen natürlich, wie mächtig die Dramatisierung von Stille beim Vorwurf der Zensur sein kann. Denken wir nur an 1991 in Thailand, als die Militärjunta, angeführt von Suchinda Khraprayoon, allen Nachrichtenmedien auferlegte, ihre Berichterstattung vor der Veröffentlichung zur Freigabe vorzulegen. Die *Bangkok Post* und *The Nation* erschienen daraufhin mit komplett ausgestrichenen oder gar leer gelassenen Seiten, womit sie der Junta quasi bescheinigten, dass sie gewisse Themen unter Verschluss hielt. In den Straßen Argentiniens wie anderswo machten Demonstranten mit zugeklebten Mündern darauf aufmerksam, dass sie *nicht* frei reden konnten, wobei es ihnen bis zu einem gewissen Grad immerhin möglich war, zu zeigen, dass sie keine Redefreiheit hatten.

Nun ist Verstummen nicht das Gleiche wie die Ablehnung von Sprache. Und so passiert denn auch etwas ganz anderes, wenn Demonstranten Arenen des öffentlichen Diskurses, wie beispielsweise Universitätshörsäle, betreten und sich nicht an der Diskussion beteiligen, ihrer Meinungsverschiedenheit lautstark Luft machen oder die Vortragenden unterbrechen, sondern stattdessen lieber Hust- oder Nieskonzerte geben, um ihre komplette Ablehnung eines linguistischen Austauschs deutlich und damit geltend zu machen, dass die Bedingungen für die Teilnahme an dieser Diskussion bereits zu Unrecht und als ungerecht überbestimmt worden sind.

Diese Taktiken theatralisieren eine Verweigerung von Sprache als das, was zum Gegenstand eines Deutungswettstreits gemacht werden kann.[21] Wird das Husten auf das rein Körperliche, auf das Medium der Sprache reduziert und nicht auf seine Bedeutung, kann es lediglich die Verweigerung einer kommunikativen Beziehung im Sinne von Habermas kundtun. Und das tut es sehr selbstbewusst innerhalb einer (im Allgemeinen impliziten) Kritik der Meta-Pragmatik, in der sich die Habermas'sche Auseinandersetzung entfaltet. Als Zeichen des Niedergangs des Öffentlichkeitsparadigmas, entwickelt innerhalb des bürgerlichen Rationalismus, sollte man es nicht unterschätzen. Nichtsdestoweniger ist das Husten kein kommunikativer Akt. Es stützt sich ganz einfach auf die radikale Trennung der beiden von Benjamin und Lévi-Strauss beschriebenen Dimensionen von Kommunikation. Es kommuniziert die Möglichkeit einer aus Kommunikation hervorgegangenen Beziehung und verweigert sie, zumindest metaphorisch, indem es das zurückhält, was für eine Deutungsarbeit geeignet wäre. Wir könnten sagen, es ist das Medium ohne Botschaft, die Botschaft der Vermittlung eingeschlossen.

21 Aus einem persönlichen Austausch mit Radhika Subramaniam am 10.12.2011.

7.

Obgleich es eine unumkehrbare Spaltung gibt, welche die Gesten des sich selbst opfernden Mannes (ob in Tunesien oder vor Jahren in Vietnam[22]) und den selbstbewusst hustenden Demonstranten trennt, teilen ihre Gesten doch, so unwahrscheinlich das sein mag, eine gewisse Qualität: Sie funktionieren auf der visuellen Ebene als Formen von Öffentlichkeit, um die Gegenwart des Gestikulierenden zu bestätigen, ohne eine reziproke Geste zu erbeten. Falls Dialektik im Spiel ist, ist diese dementsprechend keine intersubjektive Dialektik. Die Ansprache ist generell öffentlich und von jedem überhörbar.

Ich bin mir der Risiken des Vergleichs der extremen Verzweiflung, die Mohamed Bouazizi verspürt haben muss (und des Todesrisikos, dass er auf sich genommen hat), mit den mitunter launenhaft anmutenden Eskapaden der New Yorker Studierenden, deren Hustaktion keinerlei Risiko birgt, durchaus bewusst. Wenn ich ihn dennoch heranziehe, dann nicht, weil ich den moralischen und/oder politischen Wert beider Aktionen gleichsetzen möchte. Auch möchte ich keine Grenze ziehen zwischen den wirtschaftlichen Bedingungen, die Bouazizis Akt und das Aufkommen der Occupy-Bewegung überdeterminiert haben – obwohl es sowohl möglich als auch notwendig ist, diese Phänomene im Hinblick auf die jüngsten Entwicklungen in der Organisation des globalen Kapitals zu interpretieren. Was ich damit sagen will, ist, dass die Öffentlichkeit, die in diesen Gesten symptomatisiert wird, eine Form von «Ausstellung» darstellt bzw. des Gebens, um gesehen zu werden, aber auch, dass sie nicht auf repräsentativem Reden beruht, sondern auf der Vergegenwärtigung von Rednern in der Öffentlichkeit (vor allem auf der Straße). Das heißt, sie *beruht auf der Trennung von Kommunikation und Intersubjektivität*.

8.

Lassen Sie mich meine bisherigen Feststellungen wiederholen, um langsam zu einem Konzept von Öffentlichkeit zu kommen, das unserem gegenwärtigen Moment entspricht. Zunächst einmal reden wir von einem Raum der Ansprache, welcher über die Dialektik der Subjektbildung hinausgeht und von der Annahme entbunden ist, Bedeutung werde durch das Verhandeln von Sprecherintentionen erzeugt. Es ist ein Raum der Anonymität (im Unterscheid zum alten bürgerlichen Ideal eines Raumes, in dem Status keine Rolle spielt). Es ist ein Raum des Überhörens statt des wechselseitigen Austauschs. Und es ist darüber hinaus ein Raum, in dem die zweifache Dimension der Kommunikation gespalten ist, sodass die Kommunikation der Möglichkeit von Kommunikation (selbst wenn sie auf negative Art und Weise geschieht) und der Gegenstand einer Kommunikation auseinandergehalten werden.

In jeder politischen Situation, in der Repräsentation als «Eine-Stimme-Haben» gedeutet wird, nimmt Ungleichheit die Form des Gesehen-, aber

22 1963 verbrannte sich Thích Quảng Đức in Saigon aus Protest gegen die Verfolgung mahayanistischer Buddhisten durch römisch-katholische Kräfte im Süden des Landes. Das Bild des brennenden Mönchs verbreitete sich jedoch weltweit, und zwar nicht nur als Beweis für die katholische Unterdrückung, sondern als Zeichen einer ganz allgemeinen antikolonialistischen Haltung und wurde im Nachhinein dann von der Opposition gegen die US-amerikanische Einmischung in Vietnam mobilisiert.

Nicht-Gehörtwerdens an. Die Fetischisierung von Körpern – in der euro-amerikanischen Welt die des weiblichen, nicht-weißen Körpers – ist eine Funktion dieser Beziehung. Die Forderung nach «gesteigerter Sichtbarkeit», oft im Namen von Frauen und Farbigen, beruht daher auf einem tiefgreifenden Missverständnis. Es ist nicht so, dass Frauen oder Schwarze, um ein Beispiel zu nennen, unsichtbar wären. Sie werden vielmehr die ganze Zeit auf ihre Sichtbarkeit reduziert. Ist die Folge dieser Sichtbarkeit ein gewisser Mangel an Interesse seitens desjenigen, der die Macht zur Übersicht hat, dann liegt dies daran, dass bloße Sichtbarkeit keine potenzielle Macht konnotiert (die zu Anerkennung führen könnte). Daher bleibt das Dienstpersonal im kolonialen Haushalt unbemerkt. Übertretungen, welche die Sichtbarkeit des Dienstpersonals zur Folge haben, schaffen es üblicherweise nicht, ihm eine Stimme zu geben – insofern damit die Möglichkeit des Gehörtwerdens gemeint ist.

Wenn die Möglichkeit, gehört zu werden, heute jedoch ausgeschlossen ist, dann, weil Macht (persönliche oder staatliche) keinen bestimmten Diener zu brauchen scheint (Hegels Knecht), aber überall einen findet. Diese Möglichkeit ist alt, wurde aber durch die Globalisierung des Kapitals und die Flexibilität, die damit einhergeht und die selbst von den elektronischen Medien abhängig ist, erneut verstärkt. Diese Medien ermöglichen Kommunikation ohne Beziehung oder Vermittlung. Und an genau dieser Stelle – die einer politischen Logik, losgelöst von Bestätigung, einer Ökonomie, losgelöst von Territorialität, und einem Sprechen, losgelöst von Beziehung – nehmen neue Protestbewegungen ihre Form an – als eine Umkehrung innerhalb des Vermittlungssystems des globalen Kapitals.

Das auffälligste Merkmal dieser Bewegungen ist ihr Streben nach sofortigem Medienzugriff. Ihre Macht (Ereignisse zu beeinflussen) wächst nicht durch eine Dialektik der Bestätigung, sondern durch das anonyme Zirkulieren ihres (digitalen) Bildes in den globalen Medien. Dieses Zirkulieren ermöglicht das Zusammengehörigkeitsgefühl einer Menge, deren Ausmaß sich ikonisch materialisiert und die durch ihre Annäherung an eine unmögliche Absolutheit wirksam wird. Und indem ihr eigenes Bild zu ihr zurückkehrt (in einem Kreis, aber keinem dialektischen), nimmt die sich versammelnde Menge ihre mögliche Identität als kollektive Subjektivität an. Dennoch, um das kurz zu wiederholen, spricht dieses Subjekt weniger, als dass es zu sprechen scheint. Dies ist die heutige Form der «direct action»: Demonstranten machen Videos von sich selbst, und die Organisatoren der Kundgebungen stellen ihre Flachbildschirme auf, um die Live-Übertragung der wachsenden Menschenmengen zu zeigen, die sich auf dem Tahrir-Platz oder im Zuccotti Park versammeln. In New York City konnten sich die Demonstranten direkt am Ort des Protests auf Youtube sehen, und über Medienstationen auf den Straßen wurden die eigenen Bilder gesammelt, hochgeladen, geschnitten und gesendet und damit den offiziellen Medien Konkurrenz gemacht, deren Tendenz, die Größe von Kundgebungen zu unterschätzen, man schon immer zu korrigieren versucht hat. Aber diese

Übertragungen hatten auch noch einen anderen Zweck, nämlich den, mögliche Demonstranten aus einem unsichtbaren und sich ins Unendliche erstreckenden Raum anzuwerben.

9.

Crowdsourcing spielt heute in der Politik eine entscheidende Rolle, nicht nur in Protestbewegungen, sondern in autoritären Systemen, in denen despotische Regierungen sich ein Image von Repräsentativität verschaffen möchten. Warum? Warum müssen sowohl die Mächtigen als auch ihre Gegner in dieser Form erscheinen? Weil die Ideologie der populären Legitimität in Form von Proportionalität (und nicht nur die rationale Selbstlegitimierung) nahezu alle globalen politischen Landschaften durchzieht – obwohl, oder vielleicht weil, die Frage der Repräsentation ernsthaft abgelöst zu werden droht. Oskar Negt und Alexander Kluge haben diese Krise vor drei Jahrzehnten erkannt, als sie über einen kollektiven Zweifel an der Fähigkeit des Bürgertums zur Selbstlegitimierung schrieben. In einer Analyse, die gewisse Gemeinsamkeiten mit Foucaults Biopolitik-Konzept aufweist, stellen Negt und Kluge fest, dass das, was heute als Öffentlichkeit durchgeht (1972), «selber den Schein einer Öffentlichkeit bildet. [...] Diese Produktionsöffentlichkeiten sind nicht-öffentlich verankert; sie verarbeiten den Rohstoff Lebenszusammenhang und beziehen ihre Durchschlagkraft gegenüber den traditionellen Formen der Öffentlichkeit unmittelbar aus dem kapitalistischen Produktionsinteresse.»[23] Negt und Kluge waren dennoch nicht bereit, den Nutzen des Konzepts der Öffentlichkeit aufzugeben, wenn diese gleichzeitig einen Raum für das Proletariat bietet, sich selbst als Kollektiv darzustellen: «Solange der Widerspruch zwischen der wachsenden Vergesellschaftung der Menschen und den verengten Formen ihres privaten Lebens besteht, ist Öffentlichkeit gleichzeitig auch wirklicher Ausdruck eines fundamentalen gesellschaftlichen Bedürfnisses. Sie ist die einzige Ausdrucksform, welche die über den Produktionsprozess lediglich ‹privat› zusammengefügten Gesellschaftsglieder durch Zusammenfassung ihrer entfalteten gesellschaftlichen Eigenschaften miteinander verbindet.»[24] Und sie fuhren fort: «Öffentlichkeit besitzt dann Gebrauchswerteigenschaft, wenn sich in ihr die gesellschaftliche Erfahrung organisiert.»[25]

Aber organisiert sich gesellschaftliche Erfahrung auch in der Öffentlichkeit, wenn diese durch die Massenmedien gebildet wird, und zwar als visuelle Assemblage, in der anonymes Reden und Selbstbestätigung durch Selbstbebilderung die Dialektik der Subjektwerdung ersetzen, wodurch der Menge der Anschein eines kollektiven Subjekts verliehen wird, ohne als Voraussetzung eine langsamere Bewusstseinsbildung erforderlich zu machen und durch diese die Umstrukturierung ihres Anliegens? Wenn beispielsweise auf den Philippinen SMS-Nachrichten tatsächlich zum Sturz von Präsident Estrada geführt haben (2001), dann sowohl, weil damit Gerüchte und Informationen verbreitet wurden, die

23 Negt, Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung*, 12.
24 Ebd., 18.
25 Ebd., 20.

seine Autorität untergraben haben, als auch, weil man damit mittels einer anonymen Sendestrategie, die gewissermaßen wie eine Pyramide funktionierte, die Masse mobilisieren konnte.[26] 1991 waren Mobiltelefone von Demonstranten in Bangkok hauptsächlich dazu benutzt worden, über gerade stattfindende Ereignisse zu berichten, wodurch letztendlich auch die Proteste ein größeres Ausmaß annahmen.[27] Zwei Jahrzehnte später sorgte das Weiterleiten von SMS-Nachrichten dafür, dass Leute Nachrichten von Personen, die sie nicht kannten, an Personen verschickten, die sie nie getroffen hatten. In Südostasien wurde diese Technologie politisch ziemlich bedeutend. Was in den Philippinen schon 1999 als «Manie» galt, wurde in Amerika formal erst im Vorfeld der Wahl von Barack Obama im Jahre 2008 für politische Kampagnen genutzt. Die Jugend von Helsinki und Toronto hatte sich diese Logik längst angeeignet, um Musik-Events zu organisieren, und «Smartmob» war 2002 bereits ein gängiger Begriff zur Beschreibung dieser netzwerkartigen Prozesse für die Organisation scheinbar spontaner Zusammenkünfte (die ein paar Jahre später dann auch von Werbe- und Telekommunikationsunternehmen übernommen wurden).[28]

Das soll nicht heißen, dass Protestbewegungen wie Occupy Wall Street oder der arabische Frühling zur Smartmob-Sorte zählen. Sie werden ganz klar von realen, kritischen Prinzipien geleitet und nicht bloß von der Befriedigung eines Verlangens, das von der Kulturindustrie kultiviert wurde. Worauf ich hinaus will, ist, dass diese Forderungen, wenn sie gestellt werden, ihre Kraft nicht aus der Art und Weise beziehen, wie Ideen in der Öffentlichkeit zur Beurteilung ausgestellt werden, sondern durch die scheinbar sofortige Vergegenwärtigung der Menge in der Öffentlichkeit, einer Menge, deren Menge-Sein ihre Nähe zur Absolutheit beanspruchen muss, um an Kraft zu gewinnen. Doch muss diese Menge, um irgendeine Art von Objektivität zu erreichen – zum Zweck der eigenen Erhaltung, wenn nicht sogar der eigenen Reproduktion –, ein Bild von sich selbst haben. Das Bild bildet also den antizipatorischen Ursprung dieser Kraft wie auch ihre Reproduktion.

Aber eine Menge als solche spricht nicht, es sei denn durch repräsentative Stimmen oder in der Form, die jederzeit von jedem Einzelnen praktiziert werden kann, nämlich durch Slogans und manchmal auch in Liedern.[29] Insoweit ist sie lediglich der Schauplatz des Sprechens. Ein derartiges Sprechen, die Umkehrung von anonymem Zuhören, kann von jedem gehört, aber niemand Bestimmtem zugeordnet werden. Auch hier scheitert das Ideal des rationalen Austauschs basierend auf dem Bedeutungswettstreit, wie er in einer intentionalistischen Sprachtheorie verwurzelt ist.

10.

Im Wettstreit um die bürgerliche Öffentlichkeit weigern sich die heutigen Protestbewegungen, von den Formen und Praktiken derselben bürgerlichen Öffentlichkeit Gebrauch zu machen. Aber ohne die Fragen «Wer spricht?» und

26 Vgl. Vicente Rafael, Generation Text: the cell phone and the crowd in recent Philippine history, in: *Connect: art, politics, theory, practice* 2 (2011), Sonderausgabe zum Thema Technology, hrsg. von Radhika Subramaniam und Rosalind C. Morris, 123–132.

27 Vgl. Rosalind C. Morris, Surviving Pleasure at the Periphery: Chiang Mai and the Photographies of Political Trauma in Thailand, 1976-1992, in: *Public Culture* 2/10 (1998), 341–70.

28 Vgl. Clive Thompson, The Year in Ideas: Smart Mobs, in: *New York Times*, 15.12.2002.

29 Zur potenziellen politischen Macht der Musik durch die Menge siehe meine Veröffentlichung Witchcraft, in: *Social Text* 95 (2008), 113–133.

«Für wen?» um «Wie sprechen sie?» ergänzt zu haben, werden sie auf eine Zurückweisung der repräsentativen Eigenschaft von Sprache verkürzt. Die Symptome sind zweifältig, es geht um die Beherrschung der Blogosphäre durch das Streben nach reiner Expressivität. Hier «veröffentlichen» Leute ihre Meinung, aber nicht, um sie einer Beurteilung zu unterziehen. Die Tendenz zu affektiver Beschleunigung und flammender *ad-hominem*-Rhetorik, die jeder sehen kann, der die Kommentarseiten der Online-Zeitungen liest, ist so symptomatisch für diese Entwicklung wie die weltweiten Protestaktionen. Die Tendenz, dass Kritik die Form von Protest und Selbstdarstellung den Platz kommunikativer Beziehungen annimmt, wird überall sichtbar.

In diesem Sinne scheinen die Unzufriedenen (von denen nur einige wenige von sich behaupten können, Teil des Proletariats zu sein) sich Negts und Kluges Feststellung zu Herzen genommen zu haben: «Kämpfen die Massen gegen die um die Machtmittel der Öffentlichkeit verstärkte herrschende Klasse, so bleibt ihr Kampf aussichtslos; sie kämpfen dann immer gleichzeitig auch gegen sich selbst, da die Öffentlichkeit ja durch sie gebildet wird.»[30] Doch das Open-Source-Modell von Politik, wie Hardt und Negri es uns anbieten[31] und das wir in den per SMS organisierten Kundgebungen an so entfernten Orten wie den Philippinen, Tunesien, Thailand, Ägypten und New York beobachten, weist ein gut erkennbares Muster auf, das bislang keine radikale Alternative liefern konnte. Die Protestierenden hatten (mancherorts) die Macht, politische Regime zu ersetzen, aber nicht die politischen Strukturen (der ägyptische Anspruch auf Revolution wurde durch die Rückkehr des Militärs an die Macht zumindest vorübergehend Lügen gestraft). Es gelang ihnen, die Unternehmen bloßzustellen, aber nicht das Kapital.

Dies ist nicht zuletzt der Tatsache zu verdanken, dass sie innerhalb der allgemeinen Logik verhaftet bleiben, die von der bürgerlichen Öffentlichkeit dominiert wird und die genauso von den digitalen Medien abhängig ist wie die Oppositionsbewegungen. Es liegt auch daran, dass die Verlockung der Präsenz und die Unzufriedenheit mit der Repräsentation, die sich in Crowdsource-Bewegungen manifestieren, darauf beruhen, dass die Frage der Ideologie und damit der Bildungsarbeit ersetzt wurde. Wir wurden überwältigt von dem Slogan, das Medium sei die Botschaft; die Idee der Kommunizierbarkeit ist durch systematische Verkennung mittlerweile in allen Medien versteckt. Verbindung steht jetzt für Kommunikation. Die zweifache Dimension von Sprache droht zusammenzubrechen, wenn das, was Benjamin die «Unmittelbarkeit aller geistigen Mitteilung» nannte, andauernd in der Fantasie eines digitalen Angeschlossen-Seins wiederentdeckt wird. Und Vergegenwärtigung – das Erscheinen als jemand, der beim Sprechen gesehen werden kann – bietet sich selbst anstelle der Repräsentation an. Insoweit dies zu einem verallgemeinerten Politikmodell wird, werden wir fragen müssen, was, wenn überhaupt, verloren geht, wenn der Überschuss, der jenem von Lévi-Strauss beschriebenen doppelten Ungleichgewicht innewohnt, zunichte gemacht wird durch das Streben

30 Negt, Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung*, 13.

31 Michael Hardt, Antonio Negri, *Common Wealth. Das Ende des Eigentums*, Frankfurt/M. (Campus) 2010.

nach post-linguistischer Präsenz in der Bildsphäre. Wenn das Soziale auf dem Spiel steht, wie eine gewisse anthropologische Analyse dies suggerieren könnte, wird auch das Wesen der Kollektivität hinterfragt. Ironischerweise ist das Gespenst des vernetzten, aber beziehungslosen seriellen Individuums, das allen, die gerade lesen, seine Meinung als Textnachricht schickt, die Dystopie, vor deren Hintergrund die bürgerliche Öffentlichkeit ihre Pseudolösung anbietet. Die Aufgabe besteht darin, eine Opposition zu schaffen, die keine bloße Exemplifizierung dieser albtraumartigen Projektion ist.

Aus dem Englischen von Gaby Gehlen

LABORGESPRÄCHE

ENNO POPPE im Gespräch mit
JULIA KURSELL und **ARMIN SCHÄFER**

DER ORT DES AUSPROBIERENS VERSCHIEBT SICH STÄNDIG

Enno Poppe ist Komponist. Er studierte Dirigieren und Komposition an der Hochschule der Künste Berlin. Weitere Studien führten ihn an die Technische Universität Berlin und an das Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe. Er hat zahlreiche Stipendien und Preise erhalten, u. a. den Förderpreis der Ernst-von-Siemens-Musikstiftung (2004). Seine Stücke wurden u. a. bei den Donaueschinger Musiktagen, der *musica viva* München und den Salzburger Festspielen aufgeführt. Er leitet das *ensemble mosaik*, das auf die Interpretation zeitgenössischer Musik spezialisiert ist. Auf CD ist eine Auswahl kammermusikalischer Stücke erschienen, die unter anderem *Gelöschte Lieder*, gespielt vom *ensemble mosaik*, und Rad, gespielt von Ernst Surberg und Benjamin Kobler, enthält (col legno 2005), ferner der Zyklus *Holz-Knochen-Öl*, gespielt vom Klangforum Wien unter Leitung von Stefan Asbury (Wergo 2006), sowie die Videooper *Interzone* mit Texten von Marcel Beyer nach William S. Burroughs und einer Videoinstallation von Anne Quirynen, die 2004 vom *ensemble mosaik* bei den Berliner Festspielen uraufgeführt wurde (Kairos 2006). Im April 2012 wird die Oper *IQ* in Schwetzingen uraufgeführt. Das Libretto schrieb Marcel Beyer; Anna Viebrock inszenierte die Oper, die eine Koproduktion der Schwetzinger SWR Festspiele mit dem Theater Basel und dem ZKM Karlsruhe ist. Wir sprachen mit Enno Poppe am 7.11.2011 in Berlin.

Julia Kursell / Armin Schäfer **Wir, die Nichtmusiker, hören die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts anders als die Komponisten. Was der Komponist tut, erschließt sich nicht mehr unbedingt aus dem, was wir hören. So ist es schwierig, zwischen Material und Formen zu unterscheiden. Das Material steigt, wie Gilles Deleuze einmal sagt, auf die Ebene der Komposition auf. Wie arbeitet man mit dem Material?**

Enno Poppe Das Material hat einen großen Anteil an der Erfindung. Aber Material ist ein Begriff, der mir für das, was mich interessiert, nicht allzu passend

erscheint. Mir hat der Begriff des musikalischen Objekts sehr geholfen. Man kann sich zum Beispiel fragen, was eine kleinste Einheit ist, mit der man arbeiten kann. Was ist ein Baustein? Was ist eine Zelle? Wenn ich aber an dem Begriff Material festhalten müsste, würde ich sagen: Im Material sind Möglichkeiten des Komponierens angelegt. Das bloße Zeigen von Material ist noch keine Kunst. Das Material leistet Widerstand, und ich versuche, das Material auf Abwege zu führen.

J.K. / A.S. Es gibt die traditionelle Vorstellung, dass die Musik, wie die Sprache, über eine doppelte Gliederung verfüge und eine erste Ebene der Gliederung dem Komponieren vorgelagert sei. Claude Lévi-Strauss sagt beispielsweise, dass die Musik aus dem Kontinuum der Frequenzen die Elemente einer ersten Gliederungsebene, zum Beispiel Töne, auswählt. Im 20. Jahrhundert wurden andere Vorschläge gemacht, etwa wenn Schönberg die Idee einer Klangfarbenmelodie entwickelt und versucht, mit Klangfarben zu komponieren.

E.P. Es gibt eine interessante Verbindung von Klangfarbe und Intonation. Ich bin darauf in den Proben mit den Musikern gestoßen, aber auch durch Forschungsreihen am Computer mit Mikrointervallen, die so klein sind, dass sie das menschliche Ohr gerade noch als Differenzen wahrnehmen kann. In diesem Bereich ist es ungemein interessant festzustellen, dass jede Änderung der Tonhöhen zugleich die Klangfarbe verändert. Die Musiker wissen über die Änderung der Klangfarbe durch die Intonation viel mehr als die Komponisten. Das ist ein intuitives, letztlich über Jahrhunderte gewachsenes Wissen der Musiker. Wenn an einem Streichinstrument die Kontaktstellen, an denen der Bogen die Saite berührt, kontinuierlich verändert werden, verändert sich auch die Klangfarbe kontinuierlich: Der Klang ist nicht an einer Stelle plötzlich ganz anders, sondern es gibt ein Kontinuum der Klangfarbe zwischen den verschiedenen Arten zu streichen. Im Orchesterklang sind die Möglichkeiten, schon allein durch Verschmelzung der Klänge einzelner Instrumente verschiedene Klangfarben zu erzeugen, so groß, dass man auch hier von einem Kontinuum sprechen kann. Und in der elektronischen Musik kann man kontinuierliche Änderungen der Klangfarbe direkt über einzelne Parameter der Klangerzeugung ansteuern. Die Schwierigkeit besteht im Auswählen. Inmitten dieser unendlich kleinen Schritte klangfarblicher Veränderungen muss man einen Pflock einrammen und sagen: Das ist jetzt meine Stufe.

J.K. / A.S. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts gibt es mikrotonale Kompositionen. Allerdings spielt anfangs der Zusammengang von Intonation und Klangfarbe keine explizite Rolle. Man spricht eher davon, dass der überlieferte Tonvorrat erschöpft sei und zielt auf neue Kombinationsmöglichkeiten.

E.P. Es gibt für die Mikrointervalle, ganz grob gesagt, zwei Möglichkeiten, die Tonhöhen auszuwählen. Die eine Möglichkeit ist die der Linearität. Das heißt,

es wird eine Skala ausgewählt. Es gibt solche Skalen in der außereuropäischen Musik, etwa in der arabischen Musik, die Dreivierteltöne verwenden, oder im javanischen Slendro und die Skalen der balinesischen Musik, nach denen dort die Instrumente gestimmt sind. Es handelt sich bei diesen Skalen um etwas anderes als um eine Vervielfachung der Stufen – statt der üblichen zwölf Halbtöne in der Oktave beispielsweise eine Unterteilung in 48 Achteltöne –, wie sie anfangs des 20. Jahrhunderts vorgeschlagen wurde. Diese kleinen Unterschiede sind dem Gehör auch gar nicht mehr als Stufen zugänglich. Man kann mit Skalen sehr gut arbeiten und vorab eine Auswahl festlegen. Ich finde es sehr entspannend, eine Skala festzulegen und über ein Auswahlkriterium zu verfügen. Aber das löst noch nicht das Problem der Harmonik. Die zweite Möglichkeit geht von der Harmonik aus. Ich habe sehr viele Akkorde ausprobiert und Testreihen durchgeführt.

J.K. / A.S. Was hat die Suche nach den Akkorden angeleitet?
E.P. Es gibt etwa im Spektralismus, der von den Obertonreihen ausgeht, großartige Akkorde. Das Problem des Spektralismus, das aber auch sein Vorteil ist, liegt darin, dass die Musik sehr langsam wird, weil sie von einem Fundamentalton, einer Bassnote, ausgeht. *Espaces acoustiques* von Gérard Grisey: Eine Stunde lang E-Dur. Das ist mir auf Dauer zu starr.

J.K. / A.S. Grisey verwendet die Frequenzen der harmonischen Schwingungen bzw. Obertöne, aus denen eine periodische Schallschwingung zusammengesetzt ist und die in jedem Ton vorhanden sind. Der Klang ist in dem Stück ein tiefes E, für das Posaunen- und Kontrabasstöne zum Vorbild genommen wurden. Weil in dieser Skala ein reiner Durdreiklang enthalten ist, klingt die Musik insgesamt nach einer Durtonalität, wenn auch die Obertonreihe die Durtonalität zu einer Mikrotonalität erweitert.
E.P. Aber das war nicht, was ich gesucht habe. In der Hochschule hieß es, dass Mikrotonmusik nicht schnell sein darf, weil die Musiker ihre Töne nicht schnell genug finden können. Ich wollte aber eine schnelle mikrotonale Musik.

J.K. / A.S. Die Musiker müssen Anweisungen folgen, wie sie intonieren sollen, und sie müssen bestimmte Vorgänge einüben, um die vom Komponisten ausgewählten Mikrotöne zu spielen.
E.P. Was ich für mich gefunden habe, ist das Phänomen der Differenz- und Summationstöne. Sie treten beim Spiel oft störend in Erscheinung. Jeder Musiker kennt sie. Ich lasse diese Töne, die eine Art akustischer Täuschung sind, aber nicht einfach nur erklingen, sondern von Musikern intentional spielen. Ich erzeuge sie also künstlich und bilde daraus meine Akkorde. Zwei Töne, die gleichzeitig gespielt werden, erzeugen einen oder zwei Differenztöne, ich erhalte also aus einem Intervall bereits einen Akkord, der sich immer weiter vervielfacht.

J.K. / A.S. Die Differenztöne sind eine nichtlineare Verzerrung, die in manchen Instrumenten, aber auch im Ohr entstehen kann. Wie entsteht aus diesen Tönen eine mikrotonale Musik? Und wie lässt sich diese Musik beschreiben?

E.P. Ein Akkord, in dem die Differenztöne nicht von selbst, als Störung, entstehen, sondern eigens gespielt werden, hat etwas zugleich Vertrautes und Fremdes. Sie erzeugen so etwas wie eine Erinnerung an den natürlichen Vorgang im Ohr, der sie hervorbringt, sodass die Akkorde irgendwie vertraut klingen, und zugleich klingen sie, auf eine andere Weise, alle falsch oder fremd, denn die Differenztöne passen in der Regel nicht in die harmonischen Schemata, vor allem wenn die Töne, aus denen sie entstehen, kleine Abweichungen gegenüber den «richtigen», reinen Intervallen aufweisen, also mikrotonal verändert sind. Vielleicht würde ich diese Akkorde aber auch nur als farbig bezeichnen.

J.K. / A.S. Wann sind Ihnen die Differenztöne zum ersten Mal aufgefallen? Sie tauchen ja nicht immer auf. Es gibt Instrumente wie das Klavier, auf dem sie kaum zu hören sind.

E.P. Es ist klar, dass man die Differenztöne bei Instrumenten, die schwingende Luftsäulen erzeugen, also zum Beispiel mit Klarinetten, am besten hört. Zum ersten Mal hatte ich mit Differenztönen im Kindergarten zu tun, mit dem Glockenspiel. Wenn man auf das Glockenspiel eindrischt, ist es überwältigend, dass die Differenztöne bei Frequenzen, die sehr hoch sind, lauter sind als die Originaltöne.

J.K. / A.S. Was ist der Zusammenhang von Akkorden, die aus Differenztönen gebildet werden, und einer schnellen Musik?

E.P. Die Schnelligkeit der Musik hat mit den Differenztönen zunächst nichts zu tun. Das Ohr hat nur ein bestimmtes Auflösungsvermögen, und ab einer bestimmten Geschwindigkeit hört man Differenztöne vielleicht gar nicht mehr. In Paris gibt es eine Aufführungspraxis (das Ensemble Intercontemporain), in der besonderer Wert auf die Harmonik gelegt wird. Das Spiel hat etwas sehr Reines, auch Starres, und man hört besonders gut die Harmonik der Stücke. In Paris habe ich ein Stück geschrieben – *Gelöschte Lieder* –, das versucht, diese Harmonik von innen heraus auszuhebeln: Die Musik wird so schnell und so hoch, dass es für die Spieler unmöglich wird, sie noch rein zu intonieren. Mich hat interessiert, wo der Umschlagspunkt liegt. Das war noch, bevor ich dazu kam, systematisch über die mikrointervallische Musik nachzudenken. In dem Stück treten die Abweichungen in der Intonation noch als Fehler auf. Dieser Fehler ist jedoch auskomponiert. Der Fehler, die unsaubere Intonation war der Ausgangspunkt meiner Testreihen am Computer. Hier berechnete ich die Effekte und hörte sie mir an, soweit der Computer das Spiel eines Musikers überhaupt antizipieren kann. Diese berechneten Akkorde, die ich mir am Computer anhöre, könnte man als «rein» bezeichnen, denn sie entsprechen exakt meinen

Vorgaben. Das Ergebnis setze ich wieder in Instrumenten um, wo es sich wieder in ein unsauberes, ambivalentes Phänomen verwandelt.

J.K. / A.S. Wie also hängen Klangfarbe, Mikrointervalle und Geschwindigkeit des Spiels zusammen?

E.P. In meinem Stück *Rad* für zwei mikrotonal umprogrammierte Keyboards habe ich mir die Aufgabe gestellt: Wie kann ich mit Mikrointervallen eine hohe Geschwindigkeit erzeugen? Es ging mir darum zu testen, wie schnell die Mikrointervalle werden können. Was passiert, wenn das Ohr nicht mehr folgen kann? Welche Farben stellen sich ein? Und was passiert mit dem Instrumentalspiel? In dem Stück *Arbeit* für virtuelle Hammondorgel ist die Tastatur so umprogrammiert, dass dort, wo normalerweise die Oktaven liegen, die Sekunden, und wo sonst die Sekunden liegen, die Oktaven sind. Das heißt, die Klaviatur ist komplett auf den Kopf gestellt, strukturell umgekehrt. Und das wirkt sich auf alles aus. Der Pianist kann ganz leicht viele Oktaven spielen, aber das Spiel von Akkorden ist schwierig. Die Tastatur ist wie eine Versuchsanordnung, die Einschränkungen und Möglichkeiten vorgibt und dadurch die Erfindung anreizt. In diesen Stücken für umprogrammiertes Keyboard tritt der Zusammenhang von Farbe und Intonation deutlich hervor. Und das kann man auch am Klavier hören: Wenn die Klaviertöne eine andere Stimmung haben, klingen sie nicht mehr wie ein Klavier, sondern wie ein anderes Instrument. Man weiß eigentlich nicht mehr, was für ein Instrument spielt. Auch wenn ich weiß, dass die Stimmung die Farbe verändert, muss ich diese Effekte dennoch ausprobieren: Ich mache Tests, um die Akkorde zu hören und probiere die umprogrammierte Tastatur aus. So konnte ich nicht zuletzt auch meine eigenen pianistischen Obsessionen abarbeiten, die mich am normalen Klavier gelangweilt haben. Ich kann dabei einerseits pianistische Routinen abrufen, zum Beispiel die Czerny-Etüden, die ich in *Rad* verwendet habe. Andererseits kann ich an der Tastatur bestimmte Akkorde finden. Wichtiger ist noch, dass das Schreiben der Musik sich von der Tastatur, der Anordnung ablöst. Sonst klebe ich an meinen improvisatorischen Fähigkeiten und komme nicht aus meiner eigenen Programmierung heraus. Deshalb habe ich, noch bevor ich die Skalen festgelegt habe, im Grunde das Stück schon geschrieben und zwar in einer Partitur, die nur Hoch- und Tiefverläufe verzeichnet. Die Skala wurde dann in die Linien hinein erfunden. Ich schreibe eigentlich alle Stücke zuerst komplett ohne Tonhöhen auf.

(Wir bitten Enno Poppe, uns seine Skizzenhefte zu zeigen.)

E.P. Es gibt zumeist fünf verschiedene Skizzenzustände, aber ich kann auch ein, zwei Stadien überspringen, wenn ich das Gefühl habe, dass ich weiß, wie es weiter gehen muss. Das hier ist zum Beispiel ein sehr schnell geschriebenes Skizzenstadium eines ganzen Stücks. (Abb. 1) Jedes Kästchen ist eine Zelle. *(Poppe singt den Verlauf.)* Das ist das einfachste Skizzenstadium, ich versuche so

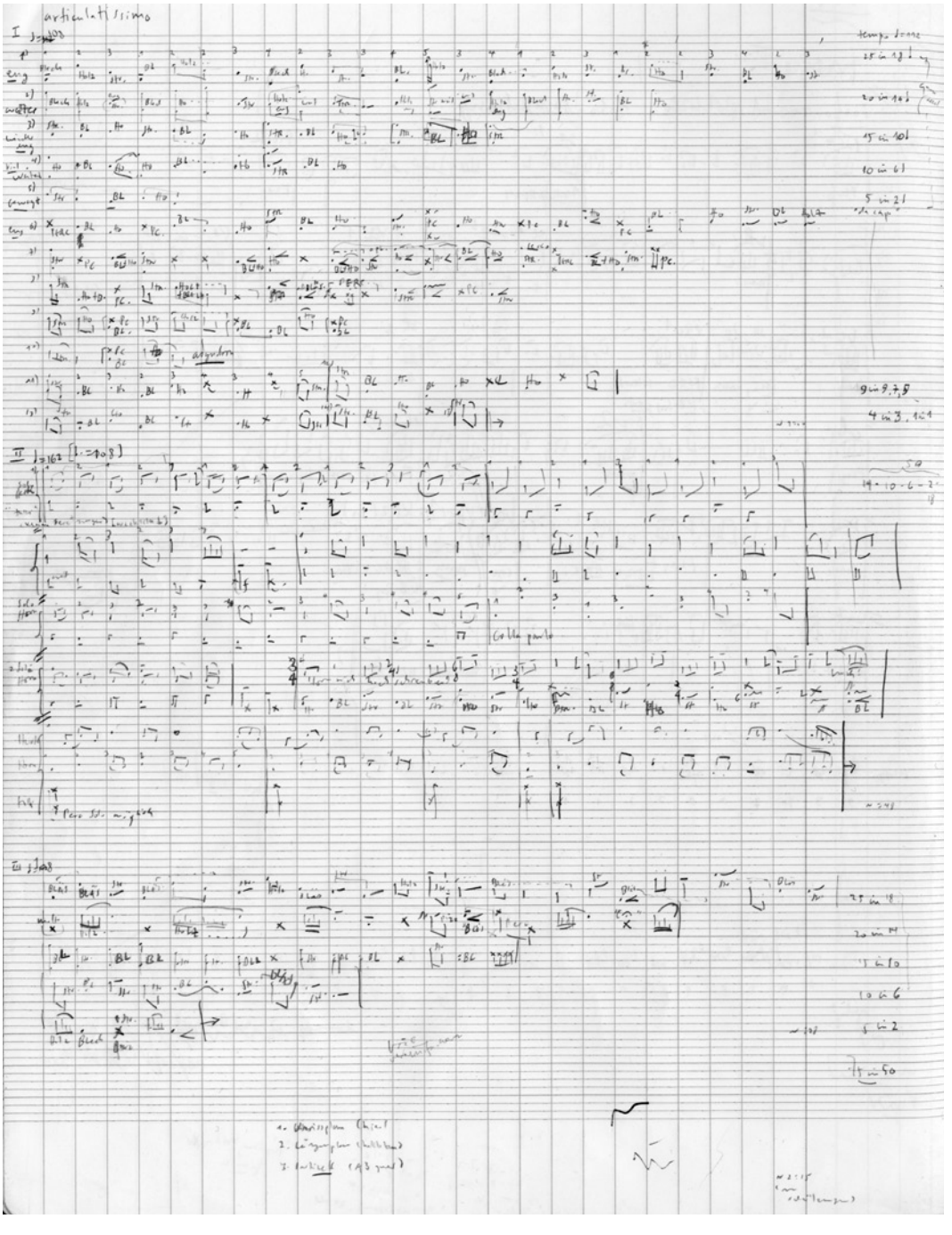


Abb. 1 Skizze zu *Speicher 1* (2010) für großes Ensemble

viel wie möglich auf einer Seite unterzubringen. In diesem Skizzenstadium hier gibt es bereits einen Zählmechanismus; jeder Zahl wird ein musikalisches Objekt zugeordnet. In einem zweiten Stadium beginne ich, die musikalischen Objekte auszuformulieren. Das sieht man in dieser Skizze aus *Wald*. (Abb. 2) Hier ist eine Skizze meiner neuen Oper *IQ* im letzten Stadium, in dem fast schon die Partitur vorliegt; ich muss nur noch die Tonhöhen einfügen. (Abb. 3)

J.K. / A.S. Das ist eine Vorgehensweise, die der traditionellen Vorstellung, wie zu komponieren sei, vollständig entgegengesetzt ist: Das Papier ist die Fläche, auf der das Stück entsteht. Es gibt zunächst den Formverlauf, dann kommen die Melodieverläufe und zuletzt die Tonhöhen.

E.P. Ich verwende nur noch diese französischen Hefte mit ihrer typischen Linierung, die den Vorteil besitzen, dass ich sie auch als Fünfliniensystem benutzen kann. Das normale karierte Papier hat einfach zu kleine Kästchen beziehungsweise zu große.

J.K. / A.S. Dieses Verfahren könnte man mit anderen Vorgehensweisen von Komponisten vergleichen. Igor Stravinskij hat ein Zeichengerät entwickelt, den Stravigor, eine Art Rastral, mit dem er auf weißem Papier nur diejenigen Linien einzeichnet, in die er auch tatsächlich etwas einträgt. Oder auch

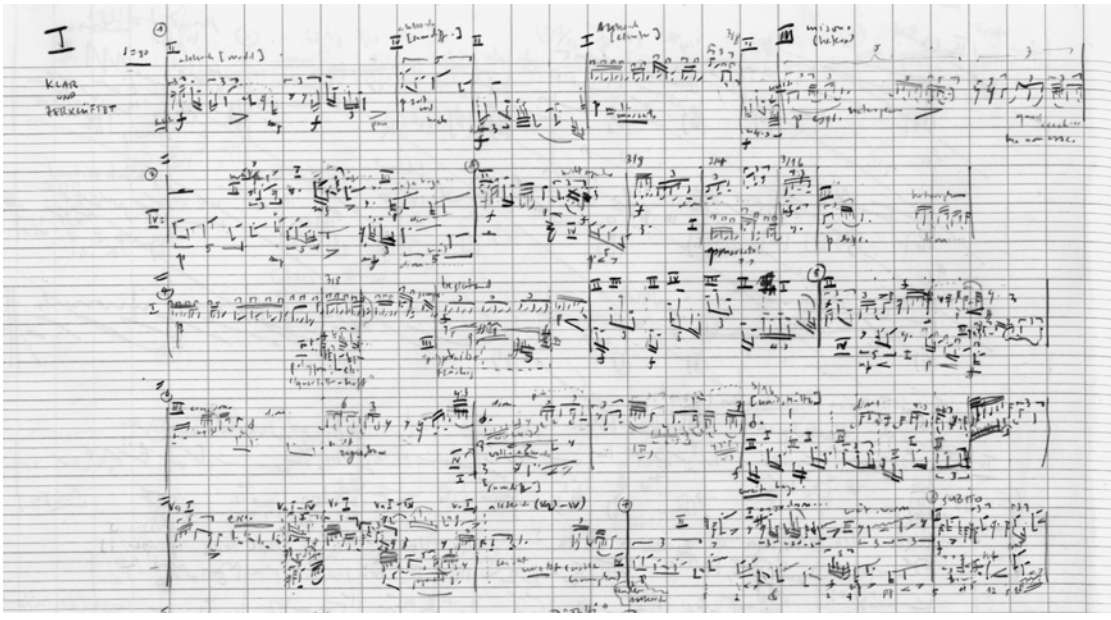


Abb. 2 Ausschnitt aus einer Skizze zu *Wald* (2010) für vier Streichquartette

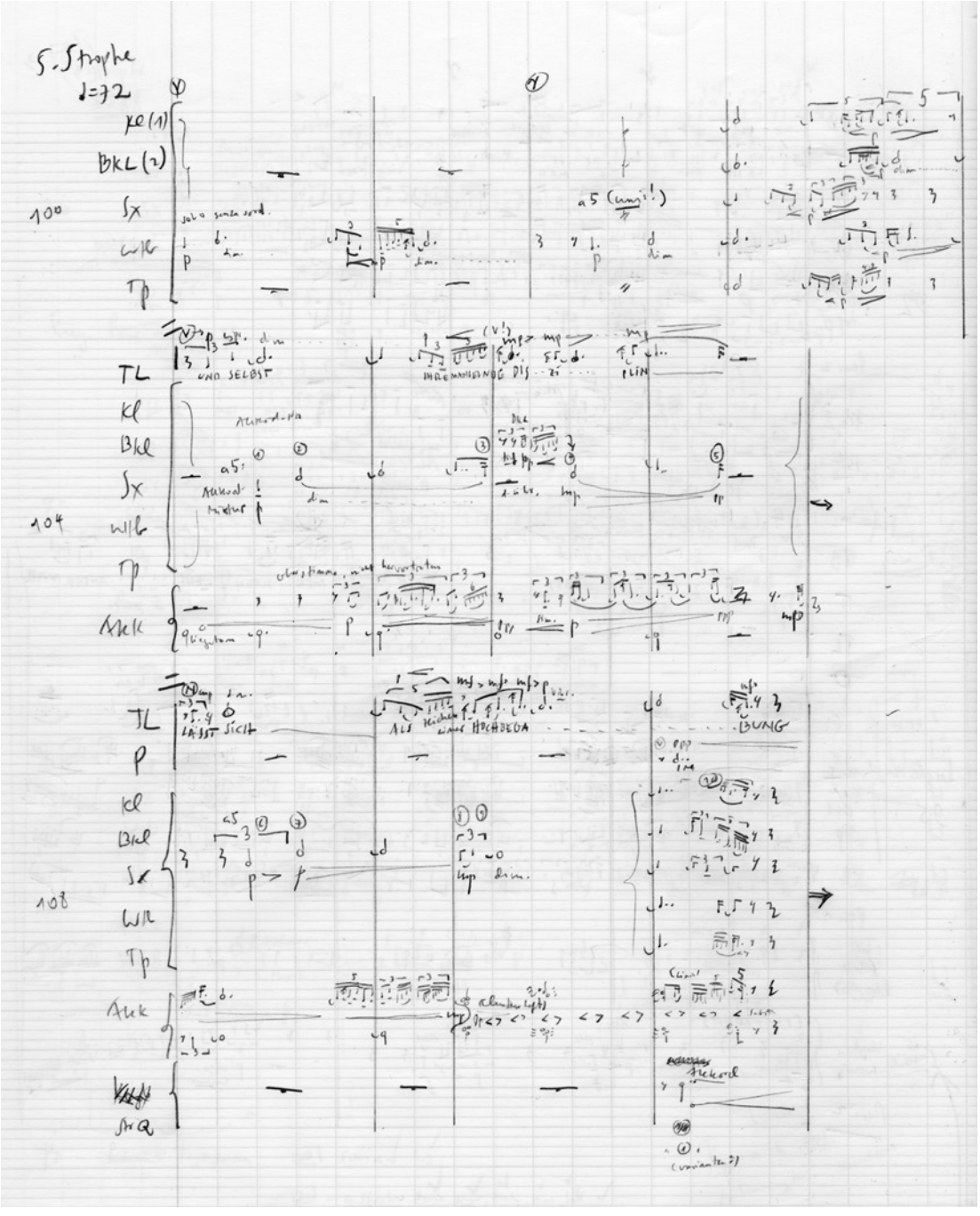


Abb. 3 Ausschnitt aus der Partiturskizze zur Oper *IQ* (2012)

mit einem Tonband, das einen Improvisationsprozess dokumentiert, wie es beispielsweise Giacinto Scelsi eingesetzt hat, wenn er auch den Transkriptionsprozess und zuletzt gar die Improvisation an andere delegierte. Wer mikrotonale Musik schreibt, muss ohnehin die Notation ergänzen oder erweitern. Mit einer Notation, die Verläufe aufzeichnet, ohne schon Tonhöhen zu wählen, kann man den Zwängen und Routinen, die in der traditionellen Notenschrift stecken, entfliehen. Inwiefern wird aber die Komposition durch Ihr Verfahren in eine bestimmte Richtung gelenkt?

E.P. Die Hefte sind nicht immer so flexibel, wie es wünschenswert wäre. Man kann zwar Teile des Papiers ausschneiden und anstücken. Aber das Verfahren zwingt mich, getroffene Entscheidungen auch stehen zu lassen.

J.K. / A.S. Wie verhalten sich die Skizzen zu den anderen Stadien, etwa zu den Berechnungen am Computer?

E.P. Die Rechnungen werden mit zunehmender Erfahrung immer einfacher. Ich habe festgestellt, dass die Resultate extrem komplizierter Berechnungen, wie ich sie früher etwa für die Tempoverhältnisse angestellt habe, nicht gehört werden. Im Grunde sind oft schon einfache Verhältnisse für das Hören sehr komplex, etwa wenn ich mit Mikrointervallen arbeite. Es gibt eine Komplexität, die sich nur als Kompliziertheit äußert. Die Zahlenreihen, mit denen ich früher die Linienverläufe festgelegt habe, sind mittlerweile einfacher geworden. Die Melodien, die ich früher algorithmisch und mit Rekursionsschleifen entworfen habe, schreibe ich inzwischen ohne die Hilfe des Computers.

J.K. / A.S. Der Arbeitsprozess geht fortwährend vom Verfahren zum Gehörten und vom Gehörten wieder zum Verfahren über und springt fortlaufend über diese Dissymmetrie hinweg.

E.P. Der Ort des Ausprobierens verschiebt sich ständig. Es gibt verschiedene Arten und Weisen, der Routine zu entkommen: Ich habe das Klavierstück *Thema mit 840 Variationen* mit kleinen Halbsekunden-Bausteinen geschrieben. Man kann das Verfahren aber überprüfen und herausfinden, ob es auch mit einem Riesenbaustein funktioniert: so entstand das Orchesterstück *Keilschrift*, das in 20 Minuten nur eine einzige melodische Zelle verwendet.

J.K. / A.S. 2012 wird eine neue Oper von Enno Poppe, die den Titel *IQ* trägt, uraufgeführt. Das Libretto hat Marcel Beyer geschrieben. Was sind die musikalischen Objekte der neuen Oper?

E.P. Marcel Beyer und ich haben uns zunächst eine Struktur überlegt. In diese Struktur ist auch der Text hineinerfunden worden. Dennoch geht es uns nicht um die Verfüllung einer Struktur.

J.K. / A.S. Es gibt Arien, Szenen, Handlungen, die die Frage aufwerfen: Warum wird überhaupt gesungen? Man versteht, dass die Figur des Sesto in

Mozarts *La Clemenza di Tito* nur begnadigt wird, weil sie eine so schöne Arie singt. Diese innere Motivation des Singens scheint in zeitgenössischen Opern fraglich geworden und die Korrespondenz zwischen Semantik und Gesang löst sich auf: Man versteht nicht, warum «Ich habe mir heute ein Spiegelei gebraten» gesungen wird.

E.P. Das Problem mit dem Spiegelei ist, dass gesungene Alltagssprache blöde wirkt, weil eine groteske Überhöhung entsteht. Marcel Beyer schreibt eine sangliche Sprache, die einerseits ohne Songtextplattitüden auskommt, andererseits ohne die üblichen Opernhochstellungsplattitüden.

J.K. / A.S. Wie ging der Arbeitsprozess mit Marcel Beyer weiter, nachdem die erste Struktur gegeben war?

E.P. Die ersten Skizzen sind in Rom, in der Villa Massimo entstanden. Wir haben acht Akte festgelegt, jeder Akt ist in acht Teile unterteilt. Wir haben die Dauern der einzelnen Teile festgelegt. Ebenso die Schauspieler und Sänger, mit denen wir arbeiten wollten. Dann haben wir szenisches Material gesammelt, das wir verwenden wollten.

J.K. / A.S. *IQ* ist eine Oper über Intelligenztests. Wie kommt die Testsituation auf die Bühne?

E.P. Die Orchestermusiker sind auf der Bühne und müssen selbst Rollen spielen. Was mich interessiert, sind Bühneninstrumente. Wie können die szenische Handlung und die Gegenstände, die sich auf der Bühne befinden, in die Musik integriert werden? Wie kann die Hierarchie zwischen Orchestermusikern und Sängern aufgebrochen werden? Die Musiker müssen zum Beispiel Töne nachspielen, die ihnen ein Computer vorgibt.

J.K. / A.S. Die Oper stellt den Zusammenhang zwischen dem Klang und seiner Entstehung, dem Akt seiner Hervorbringung aus?

E.P. Man hört mehr, wenn man den Akt der Hervorbringung sieht. Der Dirigent, der im Konzert einen Einsatz gibt, agiert für das Publikum; der Musiker wird seinen Einsatz auch alleine finden. Wenn man sieht, was man hört, gibt es eine andere Intensität.

J.K. / A.S. Wir danken für das Gespräch.

STEFANIE SCHULTE STRATHAUS
im Gespräch mit UTE HOLL

PERSEPHONE UND SISYPHOS IM ARCHIV

Stefanie Schulte Strathaus ist Filmhistorikerin und Kuratorin am Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V. in Berlin. Sie hat das Projekt *Living Archive – Archivarbeit als künstlerische und kuratorische Praxis der Gegenwart* initiiert, das sich eine Aufarbeitung der 8.000 Titel umfassenden Filmsammlung des Arsenal zur Aufgabe gesetzt hat. Dazu sind im Juni 2011 30 KuratorInnen, FilmemacherInnen, KünstlerInnen und andere Forschende eingeladen worden, Projekte zu entwickeln, die neue Zugänge zum Archivbestand dieser fast 50jährigen Kinoinstitution entwickeln. In monatlichen Kolloquien, «Öffentlichen Sichtungen» und einem mehrwöchigem Festival, das im Sommer 2013 stattfinden wird, werden die Projekte laufend diskutiert und präsentiert. Ute Holl spricht mit Stefanie Schulte Strathaus über schlafende Archive, weiterlebende Filme, instabile Erinnerung undunendliche Digitalisierung.[1]

Ute Holl **Wie entstand das *Living Archive*-Projekt?**

Stefanie Schulte Strathaus 2008 erhielten wir von der Plaster Foundation alle Filme von Jack Smith. Die meisten von ihnen waren Bestandteile von Performances – und so mussten wir überlegen, wie diese sowohl zu archivieren als auch einem Publikum zugänglich zu machen wären, zumal sie ohne den Filmemacher nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form existierten. Um das performative Element in die Gegenwart zu übertragen und die Filme mit Leben zu füllen, haben wir 50 Personen – Zeitgenossen und Bekannte von Jack Smith, aber auch jüngere – eingeladen, sich diese Filme gemeinsam anzusehen und daraus Projekte zu entwickeln, Gegenwartskontexte herzustellen, die die Präsenz von Jack Smith ersetzen könnten. Daraus wurde ein Festival mit alten und neuen Filmen, Videoarbeiten, Vorträgen und Performances, in denen die Filme von Jack Smith im Mittelpunkt standen.[2] Das war ein entscheidender Impuls. Wir waren aber schon immer davon ausgegangen, dass unsere Sammlung nur

1 http://www.arsenal-berlin.de/living-archive/news.html

2 «Live Film! Jack Smith! Five Flaming Days in a Rented World», eine Veranstaltung des Arsenal – Institut für Film und Videokunst und HAU/Hebbel am Ufer, kuratiert von Susanne Sachsse, Stefanie Schulte Strathaus und Marc Siegel, 28.10.–01.11.2009 in Berlin.

existiert, wenn und solange sie gesehen wird, sie ein performatives Moment hat, das bei jeder Aufführung einen unterschiedlichen Kontext generiert. Unsere Programmphilosophie heißt, nicht nur über die Filme selbst, sondern auch über die Art und Weise, wie wir sie präsentieren und kontextualisieren, nachzudenken. Mit dieser Fragestellung schauten wir auf unser Archiv von 8.000 Filmen, das in 50 Jahren gewachsen war.

U.H. Das Archiv ist selbst aus einer bestimmten Kinopraxis entstanden?

S.S.S. Bei Filmarchiven gibt es normalerweise irgendwann einen Sammlungsbeschluss, der die archivarischen Bedingungen definiert und Ein- und Ausschlusskriterien festlegt. Bei uns war das anders. Wir haben – als Anekdote – innerhalb unseres Archivs eine Kategorie «WPD»: «war plötzlich da», für einzelne Filme, von denen keiner mehr weiß, warum sie im Archiv sind. Dies gilt aber keineswegs für die gesamte Sammlung. Filme sind aus einer kuratorischen Praxis heraus bei uns geblieben. Sie wurden im Rahmen des Forums (Internationales Forum des Jungen Films) auf der Berlinale gezeigt oder im Kino Arsenal oder wurden uns von Filmemachern überlassen mit dem Wunsch, etwas dafür zu tun, oder weil sie in ihren Ursprungsländern der Zensur zum Opfer gefallen wären und hier Kopien zur Sicherung hinterlegt wurden. Private Sammlungen, die entsorgt werden sollten, wurden gerettet. So spiegelt das Archiv eine kuratorische Vergangenheit, aber auch die Vernetzungen aller Personen wider, die dem Arsenal verbunden waren. Das Archiv ist ein Spiegel internationaler Filmbeziehungen, das gleichzeitig eine West-Berliner Institutionengeschichte erzählt, die Geschichte eines unabhängigen Kinos. Aber es enthält auch Hollywood-Filme, die aus einer alternativen Vorführpraxis heraus hier gelandet sind. Es ist ein subjektives Archiv, aber kein zufälliges. Ich habe unterschätzt, wie viele Schätze wir beim Recherchieren entdecken würden, darunter vieles, was nur noch bei uns existiert. Daher müssen wir über Archivtheorie und über Geschichtsschreibung genauso nachdenken wie über technische Fragen des Archivierens. Was heißt es, sich als Filmarchiv zu definieren, ohne über alle technischen Voraussetzungen der Lagerung oder Restaurierung zu verfügen? Wie weit geht und trägt die eigene Verantwortung, wo muss man Partner hinzuholen? Einen Film hier zu entdecken und sich darum zu kümmern ist Teil eines sehr viel größeren Diskurses. Alle Filme gehören zu einer Sammlung mit 7.999 anderen. Jeder Film ist ein eigener: technisch, rechtlich, und auch in seiner Biografie, wie wir es nennen, seiner Produktionsgeschichte, und die Biografie dieser speziellen Filmkopie, die aus bestimmten Gründen zu uns kam, hier weiterlebte, vielleicht zwischendurch vergessen wurde oder ein Essigsyndrom[3] bekommen hat.

U.H. Aus welchem Anlass wurde dieses schlafende Archiv nach 50 Jahren zum Leben erweckt?

S.S.S. Geschlafen hat es nur, insofern es nie als Ganzes an die Öffentlichkeit getragen wurde. Aber wir haben daraus das Arsenalprogramm bestückt und

3 Vinegar-Syndrom: hydrolytische Zersetzung von Celluloseaccetat, von der die Filmoberflächen angegriffen werden.

Filme verliehen. Aus den Forumsfilmen, die bei uns blieben, wurden Programme der kommunalen Kinos in Deutschland und in der Schweiz beliefert. Damit wurden viele Generationen von Kinobesuchern sozialisiert. Insofern hat nicht die Sammlung geschlummert, sondern lediglich das Bewusstsein über ihre historische Bedeutung. In ihrer Materialität drohte sie erst in der jüngsten Zeit einzuschlafen aus Gründen der medientechnischen Entwicklung. Mittlerweile gibt es den 16-mm-Verleih, von dem dieses Archiv gelebt hat, nicht mehr. Gleichzeitig gibt es seit einigen Jahren ein wachsendes Interesse aus ganz anderen Kontexten, von Kuratoren, die über externe Recherchen zu uns kommen und feststellen, dass es bestimmte Filme nur noch bei uns gibt. Mit dieser Erkenntnis tragen wir plötzlich eine andere Verantwortung, denn der Film ist dann nicht mehr nur Teil dieser Sammlung, sondern muss auch für andere gesichert, zu neuem Leben erweckt werden.

U.H. Gibt es denn die Möglichkeit, im Hause Filme zu sichern?

S.S.S. Sicherung im klassisch archivarischen Sinne ist etwas anderes. Wir haben ja so gut wie keine Negative, sondern nur Vorführkopien, müssten also nicht sichern, weil wir kein Ausgangsmaterial haben. Erfahren wir jedoch, dass nur noch eine Kopie existiert, beginnen wir zu recherchieren, wo ein Negativ oder ein anderes Positiv liegt. Wir stellen, um Restaurierung und Digitalisierung vorzunehmen, Synergien mit anderen Archiven und Sammlungen her, stellen Förderungen sicher. Das geht nur mit Partnern. Eine wirkliche Sicherungskopie oder ein neues Negativ würden wir in einem anderen Archiv lagern. Es geht uns nicht um Besitztümer, auch nicht um Exklusivität, sondern um Anstöße, Entdeckungen, darum, das Weiterleben der Filme sicherzustellen. Das betrifft die technische Seite, heißt aber auch, dem Film einen neuen Kontext, eine neue Sichtbarkeit zu verschaffen. Daher haben wir dieses Projekt initiiert, in dem der Film als Teil einer künstlerischen oder kuratorischen Praxis der Gegenwart gesehen wird, die Interesse erzeugt. Das kann aber auch einfach nur bedeuten, ihn als DVD herauszugeben oder darüber zu schreiben. Auch das gehört für uns zu einem Sicherungsgedanken. Damit sichern wir kollektive Erinnerung.

Abb. 1 *Der Möglichkeitsraum IV – Access: Diamond, Enter, Fin … Archival Viewing Acts.* Performative Archivsichtung von Angela Melitopoulos und Constanze Ruhm im Rahmen von Forum Expanded 2012

U.H. Welche konkreten Praktiken gibt es unter den 50 Leuten, die am *Living Archive* beteiligt sind?

S.S.S. Wir selbst haben nicht die Kapazitäten, 8.000 Filme auf ihr Potenzial hin zu überprüfen. Wenn jedoch externe Kuratoren im Rahmen ihrer Projektrecherche etwas fanden, konnten wir in vielen Fällen davon ausgehend eine Digitalisierung vornehmen. Warum also nicht selbst Projekte initiieren? So entstand der Gedanke, Personen von außen mit Budgets zu versehen, damit sie bei uns recherchieren und Projekte realisieren können, die auf unserem Archiv basieren. Die Filme, die diese Leute nutzen, bearbeiten oder auch nur streifen, sind

die ersten, um die wir uns kümmern. Wir schaffen selbst den Bedarf, in der Aufarbeitung des Archivs bestimmte Filme zu priorisieren. 50 Leute waren es im Jack Smith-Projekt, im *Living Archive*-Projekt arbeiten jetzt ungefähr 40 Personen mit. Damit erhalten wir auch den multiperspektivischen Ansatz, aus dem heraus das Archiv entstanden ist, und sichern so nicht nur die Filme, sondern auch die Sammlung selbst in ihrer Eigentümlichkeit. Anstatt etwa einen klassischen Archivar zu beauftragen, wollten wir Archivarbeit lebendig gestalten. Jetzt arbeiten hier unterschiedliche Leute aus Theorie und Praxis, vom Film, aus der Kunst, Performer und Musiker, die alle zuvor schon Kontakt zum Archiv hatten. Damit wollten wir gewährleisten, dass sie dessen Wert zu schätzen wissen. Diese Leute aus unterschiedlichen Kontexten haben wir zunächst am Schneidetisch ausgebildet, ihnen Zugang zu anderen Archivalien, Ordnern, Unterlagen, Fotos, Postern, verschafft, eine Einführung in rechtliche Fragen gegeben, Grundwissen, mit dem sie jetzt arbeiten und eigene Projekte entwickeln können. Interessant ist, dass darunter Filmemacher sind, von denen wir eigentlich einen Film über ihre Recherche erwartet hatten, die stattdessen aber Vorträge halten. Theoretiker hingegen fühlen sich plötzlich befugt, etwas anderes, eine Performance zum Beispiel zu inszenieren. Energie entsteht aus dem gewissen Tabubruch, in ein Archiv einfach einzutauchen, und wieder aufzutauchen! Zunächst entstand die große Frage, wo fange ich an, wie setze ich an? Das war für alle eine erste Blockade. Dann aber war enormer Tatendrang geweckt.

U.H. Gibt es bestimmte Filme oder Sammlungen, Konvolute, die privilegiert untersucht werden, die Konjunktur haben?

S.S.S. Wir haben bei der Einladung der TeilnehmerInnen darauf geachtet, ein Spektrum abzubilden, und tatsächlich sind die Forschungen breit gestreut, es gibt wenige Überschneidungen. Die Gruppe Entuziazm, die schon vorher zur Filmvermittlung zusammen gearbeitet hat, setzt sich mit der Frage des Subjektiven im Archiv auseinander. Sie suchte einen Jahrgang der Filmgeschichte, der kaum Assoziationen im kollektiven Gedächtnis hervorruft, um sich dann alles anzuschauen, was in dem Jahr produziert wurde, in die Sammlung kam oder in einer anderen Form relevant war, um schließlich auf einen bestimmten Film

Abb. 2–5 *A Night at the Archive* von Avi Mograbi: Nach Zufallsprinzipien wurden sechs Filme aus dem Archiv ausgewählt, jeweils ein Akt pro Film wurde auf einem mobilen 35 mm Projektor vorgeführt. 10.9.2011 im Spandauer Außenlager des Arsenal

zu stoßen. Es wurde das Jahr 1978 und es kristallisiert sich allmählich ein Titel heraus, über den die Gruppe arbeitet. Eine andere Teilnehmerin, Dorothee Wenner, befragt Mitarbeiter, die in der Vergangenheit dafür verantwortlich waren, dass etwas in die Sammlung kam, und macht aus den Interviews ein Buch. Eine deutsche Künstlerin, Ines Schaber, und die indische DAAD-Stipendiatin Madhusree Dutta vergleichen das Vokabular verschiedener Sprachen zu Filmarchiven. Madhu sagte, als sie zu uns kam: «Du sprichst von Undergroundfilm. Das gibt es in Indien nicht, wir haben keine Keller». So entstand das Projekt. Einzelne Forscher wie Nanna Heidenreich, Marc Siegel oder auch ich untersuchen das Gesamtwerk von einzelnen Filmemachern in der Sammlung. Florian Wüst erforscht den gesamten Bereich Chile. Die Pianistin Eunice Martins, von der ich erwartet hatte, dass sie einen Stummfilm zur Vertonung heraussucht, geht stattdessen von den Nummernsystemen der Archiv-Datenbank aus, mit denen die Filme erfasst wurden, und entwickelt daraus eine Komposition, eine Soundarbeit, die dann das komplette Archiv beinhaltet.

U.H. Das Archiv wird zur Partitur.

S.S.S. Vielleicht ein letztes Beispiel aus dem Bereich der Hochschulen und Universitäten: Die Klasse von Hito Steyerl hat zu dem kubanischen Film *Now!*,[4] der nur 5 Minuten lang ist, eine komplexe Ausstellung konzipiert. Das Archiv wandert aus unseren internen Strukturen hinaus in studentische Projekte und durch Kuratoren und Stipendiaten aus anderen Ländern in internationale Kontexte hinein.

U.H. Das Archiv ist Prozess, Transformation, nichts Stabiles. Was heißt es aber, ein Archiv, das im Wesentlichen aus 16 mm und 35 mm Filmen besteht, zu digitalisieren?

S.S.S. Da wir die Filme gesammelt haben, um sie zu zeigen, haben wir oft kein geeignetes Ausgangsmaterial für die Digitalisierung und meistens auch nicht die Rechte. Eigentlich könnten wir uns aus der Verantwortung ziehen, denn für Digitalisierung sind wir mit unserem Bestand nicht zuständig. Jedoch erfahren wir durch die Projekte, dass sich in einigen Fällen die eigentlich «Zuständigen» nicht unbedingt darum kümmern. Daher wollen wir Anstöße geben, dass das

4 *Now!*, Regie: Santiago Alvarez, Kuba 1965

Archiv in Bewegung gerät. Insofern tragen wir Verantwortung. Hätten wir angekündigt, alles zu digitalisieren, hätten wir mit Recht niemals eine Förderung erhalten, denn erstens wäre es ein unerschöpfliches Projekt, die Ausgangsmaterialien überhaupt zusammenzutragen, zweitens fielen bei so vielen Filmen schnell Millionen-, wenn nicht Milliardenbeträge an, drittens wüsste ich nicht, wo wir diese Riesendatenmengen speichern sollten, das könnten wir nicht finanzieren. Und vor allem: Wer entscheidet in solchem Fall, wo man anfängt? Gleichzeitig war uns klar, dass unsere Filme zunehmend brachliegen, weil sie keiner mehr auf Zelluloid zeigt, während gleichzeitig ein wachsendes Interesse aufseiten von Ausstellungskuratoren oder in der Lehre, der Forschung besteht, die jedoch andere Abspielformen brauchen. Zwar könnte man verlangen, dass sie mit den Originalen umgehen lernen, doch diese Haltung von Zelluloid-Fanatikern teilen wir wiederum nicht. Wir sind der Meinung, das Optimum wäre, Digitalisierungen *und* neue Filmkopien herzustellen, zu sichern *und* zugänglich zu machen. In einigen Fällen ist das gelungen, etwa in Kooperation mit Ausstellungen, in denen ein Film geloopt wird, eine Digitalisierung und eine neue Kopie herzustellen. Mit unseren Möglichkeiten kommen wir finanziell, aber auch technisch an unsere Grenzen. Was wir tun können, ist «Zum-Leben-Erwecken», einen Diskurs, ein Nachdenken über Archive zu initiieren, und anzuregen, dass sich jemand um einzelne Filme kümmert. Zwischen Abtastung und Restaurierung liegen übrigens viele Möglichkeiten: Z. B. kann man entscheiden, eine DVD mit geringer Auflösung nur für Forschungszwecke herzustellen. Wenn man aber einen unbekannten Film einmal in die Hand nimmt und die Gefahr besteht, dass sich danach niemand mehr darum kümmern wird, sollte man dann nicht gleich einen Scan in höherer Qualität herstellen, der aber sehr teuer ist? Inwieweit wird das Archiv zum Sisyphos-Projekt, wenn wenige Jahre später schon niemand mehr mit unzureichend gesichertem Material arbeiten kann? In diesem Spannungsfeld bewegen wir uns. Einen Film haben wir gerade in Indien entdeckt. In Puna sprach mich jemand an, der Mitte der 70er Jahre in einem Kollektiv am Schnitt eines Filmes arbeitete. Im Filmarchiv in Puna gäbe es nur noch ein Negativ mit unvollständigem Ton, aber er meinte, wir müssten noch ein Positiv haben. Ich habe das geprüft, wir haben in der Tat eine Kopie mit deutschen Untertiteln und können also mit unserer kompletten Tonspur und dem indischen Bild-Negativ gemeinsam eine restaurierte Kopie herstellen, in Kooperation mit einem Archiv, das die Kapazitäten, die Kompetenzen und auch die Mittel dafür hat. So stelle ich mir das vor: Dinge werden angeregt und durch Zusammenarbeiten entsteht etwas Neues.

Übrigens wären die Untertitel ein Forschungsprojekt für sich: Viele Filme, die im Forum der Berlinale liefen, wurden mit Untertiteln versehen und sind deshalb bei uns geblieben. In manchen Fällen ist deshalb die einzige Kopie eines Films, die es noch gibt, deutsch untertitelt. Wäre es nicht interessant, darüber nachzudenken, welche doppelte Übersetzungsleistung die Untertitel damit aus heutiger Sicht vollziehen? Damit taucht die Frage auf, was der eigentliche Film ist.

U.H. Filmwissenschaft fragt, wo zwischen Material, Projektion und Publikum und wie unter verschiedenen historischen Wahrnehmungsformationen der eigentliche Film und das Filmbild zu verorten wären. In diesem Sinne verknüpft das *Living Archive* auf interessante Weise Personen und Filme. Entstehen da auch Konstellationen, in denen ein Film ganz anders eingeordnet und gesehen wird als etwa im subjektiven Archiv der Kuratorin? Gab es Überraschungen?

S.S.S. Als ich vor über 20 Jahren im Arsenal im Filmlager arbeitete, hatte ich einen tragbaren Projektor zu Hause und habe mir abends 16mm-Filme angeschaut. Damals, mit Anfang 20, beschäftigte ich mich mit Gendertheorie, Poststrukturalismus, hatte einen sehr theorielastigen Zugang zu vielen Filmen und eine klare Meinung. Gleichzeitig kam der größte Teil meiner Filmbildung aus der Sammlung des Arsenal, war also bereits historisch geprägt. Später habe ich im Arsenal Programme mit diesen Filmen gemacht, da hatten sie bereits eine andere Bedeutung, und jetzt, 10, 20 Jahre später, werden die Filme wiederentdeckt von Leuten, die auf eine ganz andere Art darüber sprechen. Ich bin immer wieder überrascht, wie sich Filme verändern, wenn jemand anders sie entdeckt, präsentiert. Das gilt übrigens auch für den Kunst-Kino-Diskurs. Noch in den 90ern meinte ich, einen Film gegen die übergriffige Kunstwelt verteidigen zu müssen. Inzwischen sehe ich da eine unglaubliche Bereicherung, weil neue Perspektiven in die sehr hermetische Welt des Kinos kommen. Die Kunstwelt entdeckte irgendwann Filme von Bruce Conner und wir dachten, das kennen wir längst. Aber so wie er dann kontextualisiert ist, wird plötzlich Neues an Bruce Conner sichtbar. Ich wünsche mir, dass sowohl die Kunst- als auch die Filmwelt diesen Perspektivwechsel stärker nutzen würden. Insbesondere da wir in Deutschland finanziell nicht so ausgestattet sind, dass wir uns um alle Bereiche des unabhängigen Films ausreichend kümmern könnten. Die Kunstwelt eröffnet auch neue ökonomische Räume.

U.H. Archiv heißt also wiederum, Gedächtnis umschreiben und nicht konservieren.

S.S.S. Richtig. Wir veranstalten öffentliche Sichtungen von Archivfilmen, ohne Vorwissen zu liefern, um die Filme gemeinsam mit dem Publikum zu erschließen. Die Leute zücken ihre iPhones, recherchieren gleich nachdem der

Abb. 6/7 *Now! (Extended). A Copy in Motion*, eine Ausstellung der «lensbased class» von Hito Steyerl, UdK Berlin, im Projektraum im Bethanien – Kunstraum Kreuzberg, 24.2.–4.3.2011
links «Skeleton» von Alice Escher
rechts «ArchiveBox» von Gian Luigi Scarpel; «o.T.» von Bärbel Trautwein

Vorhang sich geschlossen hat. Erika und Ulrich Gregor, die das Arsenal und das Forum gegründet haben, sind immer dabei und haben ein sehr gutes Gedächtnis. Sie können erzählen, wie ein Film entstand, oder wie er ins Archiv kam. Die Spuren der Geschichte verschwinden nicht, aber sie existieren nur aus einer heutigen Perspektive heraus. Wir machen heute im Prinzip nichts anderes als das, was Gregors schon in den 1960er Jahren getan haben: Wir kümmern uns um vergessene oder vernachlässigte Filme, sodass ein Gegenwartsbezug entsteht und dadurch ein Zugang zur Geschichte.

U.H. Bestehen aber nicht auch Bedenken, dass Filme in beliebige Kontexte gestellt werden?
S.S.S. Tatsächlich herrschen manchmal auch Beliebigkeit oder Ignoranz, wenn Filme in neuen Kontexten eingesetzt werden. Ich finde aber die Vielfalt wichtig und es ist unsere Aufgabe zu vermitteln, Dinge zugänglich zu machen. Dann kommen die Leute schon selber darauf, die Qualität und das dem Werk Eigene zu entdecken und zu schätzen.

U.H. Was wird aus dem Archiv, wenn es lebendig geworden ist?
S.S.S. Es war für uns zunächst nicht das Ziel, ein bestimmtes Produkt herzustellen. Aber das Projekt wird greifbarer, die Öffentlichkeit lässt sich besser erreichen, wenn am Ende etwas da steht. Nächstes Jahr wird die Institution 50 Jahre alt, ein perfektes Timing, denn so werden wir im nächsten Juni ein sehr umfangreiches, drei oder vier Wochen dauerndes Festival und Kongressprogramm im Arsenal und anderen Räumlichkeiten Berlins anbieten, in dem die Projekte vorgestellt werden. Das wäre der Höhepunkt, aber es entsteht auch ein Buch über das Projekt, von dem wir hoffen, dass es in der Archivtheorie einen Platz einnimmt und über unsere Institution hinaus verweist. Wir gehen davon aus, dass das *Living Archive* als Konzept für immer weiter besteht. Zwar sind dann die ersten Gelder aufgebraucht, hoffentlich aber auch viele Filme digitalisiert, möglichst viele Projekte, neue Filme, Performances, Bücher, DVDs entstanden, vor allem aber ist damit ein bestimmtes Denken angeregt worden, mit dem wir dann weiter arbeiten. Jetzt haben wir den Motor in Bewegung gesetzt, die Geister gerufen. So schnell geben die keine Ruhe.

Abb. 8/9 *A Shared Stage of Contingent Production*, Live-Performance und bewegtes Bild, 13.3.12, HAU 1/Hebbel am Ufer
links «Trauerspiel 1» von Ian White
rechts «Protektorama Weltheilungswald (Setting #2, The Black Maria Voodoo Studio)» von Johannes Paul Raether

WERKZEUGE

MARTIN WARNKE

BETRIEBSSYSTEME DER WISSENSCHAFT

Völlig zu Recht ist das Buch als dasjenige Medium identifiziert worden, welches das Wissenschaftssystem in seiner traditionellen Form geprägt hat.[1] Der Lehrkörper besteht aus Bücherschreibern, die Studierenden sollen es auch lernen, und der Lehrbetrieb beruht noch immer wesentlich auf der Verwendung dieses epochalen Wissensmediums. Durch das Hinzutreten anderer, meist digitaler Medien erlebt die Universität denn auch ihre Krisen, solche ihrer Operationalität, die dann zu Krisen des Sinns werden können. So bleibt es schwierig, der nachkommenden Generation ephemere Online-Medien wie die Wikipedia auszureden, wo der Lehrkörper sie doch zwangsläufig selbst benutzt.

Es soll aber nun von ganz anderen digitalen Medien die Rede sein, die eher indirekt an der Wissensproduktion beteiligt sind: von solchen der Wissenschaftsadministration, die Ressourcen vergeben, Arbeit organisieren, Privilegien zuteilen. Wie eine kritische Informatik schon lange weiß,[2] strukturiert Software durch Modellierung des Arbeitsprozesses auch die Arbeit selbst, meist ungewollt, außerhalb aller Vereinbarungen zwischen Nutzerinnen und Nutzern, Betriebsrat, Chefetage usw., durch die Hintertür. Gemeint sind etwa die betrieblichen Anwendungssysteme, am prominentesten SAP, die sämtliche Ressourcen eines Produktions- aber auch Administrationsprozesses verwalten, von der Personalverwaltung bis zur Logistik und dem Gebäudemanagement. Und wie alle wissen, die solcherart Software-Monstren einzuführen haben: Alles wird anders. Oder, wie Lawrence Lessig es ausdrückte: «Code is Law».[3] Die Softwaresysteme bedrohen die Freiheit, das ist Lessigs Sorge, und sie schaffen die Möglichkeitsbedingungen für jedwede Arbeit, die sie modellieren, auch für die akademische – neuerdings.

1 Siehe etwa Michael Giesecke, *Sinnenwandel Sprachwandel Kulturwandel*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1992.

2 Bahnbrechend etwa in: Terry Winograd, Fernando Flores: *Understanding Computersand Cognition*. Norwood, New Jersey (Ablex) 1986.

3 Lawrence Lessig, Code is Law. On Liberty in Cyberspace, in: *Harvard Magazine*, Januar/Februar 2000, http://harvardmagazine.com/2000/01/code-is-law.html, gesehen am 18.6.2012. Vgl. auch Lawrence Lessig, *Code and Other Laws of Cyberspace*, New York (Basic Books) 1999.

Wie wir Portal-Insassen geworden sind (Input, Output, Resource Allocation)

Mir ist dies wie Schuppen von den Augen gefallen, als ich merkte, dass ich von Stund an von meinen Hilfskräften abhängig bin, nicht etwa umgekehrt. Irgendwer sollte dazu fähig und berechtigt sein, das Content-Management-System der Universität zu bedienen, das den Web-Auftritt regelt und meine Institutsseite beherbergt, und irgendwer sollte auch meine akademischen Heldentaten – Publikationen, Drittmittel usw. – in die Forschungsdatenbank einpflegen, damit mir ja keine Fakultätsmittel entgehen, die schließlich Formelgebunden auf Grundlage der Forschungsdatenbank zugeteilt werden. Und dieser Jemand, der dafür tagelange Schulungen besuchen sollte, der wollte nicht ich sein – trotz meiner leidlichen Kenntnisse des Internet.

Dass Universitätsleitungen solche Systeme einführen, leuchtet unmittelbar ein: Nie zuvor war es möglich, deutsche Professorinnen und Professoren dazu zu bewegen, sich an so unwichtige Regeln zu halten wie die, die Corporate Identity einer Uni richtig umzusetzen – also zum Beispiel *keine* goldenen dreidimensionalen Logos vor einem tiefblauen Sternenhimmel als Seitenhintergrund rotieren zu lassen – oder die eigenen Publikationen brav bei der Bibliothek abzugeben, damit daraus eine Hochschulbibliographie werde. Wenn die deutsche Professorenschaft aber die Wahl hat, gar nicht mehr auf der Universitätsseite zu erscheinen oder keine jährlichen Geldmittel für ihre Publikationsergebnisse zu erhalten, dann klappt das plötzlich. Die Hilfskraft wird zur Schulung geschickt und dann wird's von deren Hand erledigt. Nur, dass leider wegen Bologna solche wertvollen Kräfte nur noch drei statt zehn Jahre lang zu beschäftigen sind.

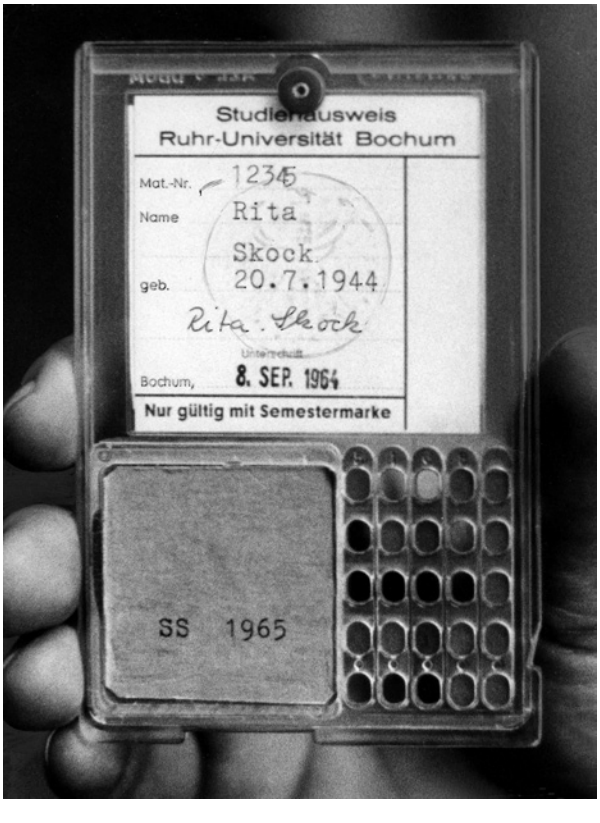


Abb. 1 Der erste Studentenausweis in Form eines Datenträgers für elektronische Auswertungen, April 1965

Mein größtes Erstaunen hat allerdings die Reibungslosigkeit hervorgerufen, mit der seit kurzem das Lehrveranstaltungsangebot erhoben wird. Alle, die mit solchen Verwaltungsabläufen früher befasst waren, werden bestätigen können, dass es *niemals* vorkam, dass der Lehrkörper die Formulare richtig und vollständig ausfüllte. Und das lag wohl kaum an mangelnder Intelligenz. Ich vermute, allen Beteiligten war zumindest unterschwellig klar, dass die wunderbaren akademischen Freiheiten nur in

einer Atmosphäre der Renitenz[4] gegenüber der Verwaltung blühen konnten. Ein unvollständiger Formulareintrag und widersprüchliche Raum- und Zeitangaben zogen spätere Verhandlungen in letzter Minute nach sich. Da konnte man seine Beziehungen spielen lassen und sich bis dahin alles noch einmal gut überlegen. Jetzt prüft das System schon bei der Eingabe. Regelverstöße oder Unvollständigkeiten bedeuten unbarmherzige Zurückweisung des Inputs, wie man es schließlich schon vom Online-Banking her kennt.

Die digitalen Medien der Administration gebären die rezenten Formen universitären Verwaltungshandelns. Paradigmatisch dafür war die Einführung des Campus-Management-Systems unter[5] SAP/R3 an der FU Berlin im Jahre 2006. Aus Gebäudemanagement wurde kurzerhand Anwesenheitspflicht. Es entsprach damit der Sachlogik der betriebswirtschaftlichen Standardsoftware, dass die Anmeldung zu einer Lehrveranstaltung kein Hineinschnuppern mehr zulässt, sondern dazu verpflichtet, dann auch hinzugehen: immer, damit die Räume gut ausgelastet sind.

Hier wird deutlich, welche Wirkmacht komplexe Software-Systeme haben, auch im akademischen Bereich, der davon allerdings erst ganz zuletzt betroffen wurde. Die Medientheorie wusste es abstrakt: «Die Medien bestimmen unsre Lage, die (trotzdem oder deshalb) eine Beschreibung verdient»,[6] muss aber für einen Moment von sich Abstand nehmen, um sich als Software-Unterworfene eines alltäglichen akademischen Betriebs selbst beschreiben zu können.

Zeitschriften herausgeben. Konferenzen veranstalten. (Protocols, Process Control)

Natürlich bedeutet es einen erheblichen kommunikativen Aufwand, ein Journal zu edieren. Dabei sind die Strukturen klar: Zu Texten werden von festgelegten Leuten weitere Texte erzeugt, diese müssen abgelegt, verteilt, tabellarisch zusammengefasst werden. Das schreit nach Automatisierung oder nach Mechanisierung von Kopfarbeit.[7] Schade eigentlich, dass sich offenkundig keine Arbeitswissenschaft mit den Verhältnissen der Informatisierung akademischer Kopfarbeit befasst zu haben scheint, denn was wir dort erleben, ist haarsträubend und wäre in keinem Betrieb zulässig. So sehen etwa Editorial-Systems eine stark ausdifferenzierte Arbeitsteilung vor, die in Rollen organisiert ist, die jeweils spezifische Workflows benötigen, so dass man zu ihrer Bedienung und vor allem zu ihrer intellektuellen Durchdringung ausgebildete Berater und umfängliche Handbücher benötigt.

Um kurz anekdotisch zu werden: Die Rolle des «Guest Editor» in einem solchen System bedeutet nicht etwa, dass man einzelne Papers bespricht, empfiehlt oder verwirft, sondern dass man dafür Reviewer überhaupt erst bestellt. Statt eines Erhebungsbogens poppt ein E-Mail-Fenster auf, über das ich andere zum Review einladen möge. Nicht nur, dass der Autor dieser Zeilen in diesem Moment wie der sprichwörtliche Ochs vorm Berge stand – kränkend

4 Siehe dazu den schönen Aufsatz zum Thema mit dem Titel «Negative Distanz» von und in: Maren Lehmann, *Theorie in Skizzen*, Berlin (Merve) 2010, 173–207.

5 Friedrich Kittler wies darauf hin, dass man nicht nur metaphorisch ‹unter› einem Betriebssystem arbeitet. Friedrich Kittler: Computeranalphabetismus, in: Dirk Matejovski, Friedrich Kittler (Hg.): *Literatur im Informationszeitalter*, Frankfurt / M., New York (Campus) 1996, 237–251, hier 244.

6 Friedrich Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, Berlin (Brinkmann & Bose) 1986, 3.

7 Frieder Nake, Informatik und die Maschinisierung von Kopfarbeit, in: Wolfgang Coy u. a. (Hg.), *Sichtweisen der Informatik*, Wiesbaden (Vieweg) 1992, 181–201.

genug –, auch die zu späte Einsicht, dass es gänzlich überflüssig gewesen war, das betreffende Paper überhaupt zu lesen, trug zu seiner schlechten Laune und somit zur Motivation des Geschädigten bei, das Thema überhaupt anzufassen. Der Gipfel der Zumutung bestand schließlich darin, dass das System seinem User bei Problemen ein zwanzigseitiges PDF zum Studium anempfahl.

Die Folge solchen Modellierungswahns ist eine Fragmentierung der Arbeit, die mit der von Marx beschriebenen in englischen Fabriken und Manufakturen locker mithalten kann. Es handelt sich recht eigentlich um eine Dequalifikation, denn wir wissen doch eigentlich selbst, was wir zu tun haben. Marx nannte das die «Exploitation wohlfeiler und unreifer Arbeitskräfte»,[8] und wir werden alle Hände voll zu tun haben in Zukunft, um nicht genau in diese Liga zu regredieren.[9]

Eigenranking (Rights Management, Abstraction)

Dass akademische Rankings zur Vielschreiberei geführt haben, wird hinlänglich unterstellt, denn eine Formel-gebundene Mittelzuweisung der Fakultäten zählt Veröffentlichungen, in Berufungsverhandlungen können die Publikationslisten nicht lang genug sein. Dagegen sollen Antragsportale helfen, etwa die der DFG, die Gegengifte träufeln, indem sie nur noch fünf statt unzähliger Publikationen erlauben beim Selbstlob der Antragsteller. Insgesamt, so schreiben Mahner, etwa Mark Bauerlein, wäre es sogar aus ökonomischen Gründen besser, wir schrieben überhaupt weniger: Das meiste wird sowieso gar nicht erst gelesen, geschweige denn zitiert, zudem sind die Publikationskosten exorbitant hoch, nimmt man das Salär, die Freisemester und Forschungsförderungen zusammen: «Books receive more citations on average, but not enough to justify the labor that went into their making.»[10] Bauerlein schlägt daher angesichts des Verlustes einer klugen und produktiven akademischen Publikationspraxis vor: «The best way to restore it is to solicit fewer printed pages from them.»[11]

Doch ist diese krude Deckelung im Vergleich zu den algorithmischen Verfahren zur Bewertung wissenschaftlicher Bedeutung über Citation Indexes und Impact Factors geradezu beschaulich-handwerklich. In unseren Tagen, in denen wir auch nur noch wissen können, was der Google-Page-Rank für wichtig befindet, erzeugt uns die Ranking- und Rating-Industrie in Gestalt eines *Web of Science* Kennzahlen, die bei Berufungsverfahren in den Hard Sciences bereits ausschlaggebend sind. Wie schön, dass es immer noch Journale gibt, die bislang noch keinen Eintrag auf http://eigenfactor.org haben! Dort wird nämlich nach Googles Methode gerankt, nicht umsonst hat das Portal den der Mathematik entnommenen Präfix «Eigen» gewählt, der eine unter rekursiven Transformationen stabil bleibende Eigenschaft beschreibt: Wir wissen, was wir bei den Wichtigen finden, verarbeiten genau dies, was uns vielleicht auch wichtig macht, und am Ende bildet sich eine stabile wissenschaftliche Erkenntnis heraus. Gewusst wird, was hoch gerankt ist, dieser Eigenwert der Wissenschaft ist so effektiv wie mittlerweile unhintergehbar.

8 Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 23, Das Kapital, Bd. I, Vierter Abschnitt, Berlin (Dietz-Verlag) 1968, 486.

9 Zum Mindesten könnten solche Verhältnisse dazu herhalten, den grassierenden Alkohol-Abusus unter den Akademikern zu legitimieren. Dazu Marx am Beispiel von Ziegelmachern: «Daß die größte Versoffenheit von Kindesbeinen an in dieser ganzen Klasse herrscht, ist nur naturgemäß. ‹Das Schlimmste ist, daß die Ziegelmacher an sich selbst verzweifeln [sic!]. Sie könnten, sagte einer der Bessern zum Kaplan von Southallfield, ebensowohl versuchen, den Teufel zu erheben und zu bessern als einen Ziegler, mein Herr!›». Marx, Engels, *Werke*, Bd. 23, 488.

10 Mark Bauerlein, Literary Research. Costs and Impact, in: *The Center for College Affordability and Productivity*, http://centerforcollegeaffordability.org/uploads/Literary_Research_Bauerlein.pdf, 4, dort datiert: November 2011, gesehen am 18.6.2012.

11 Bauerlein, Literary Research, 18.

Und nun? (Shutdown)

Unter diesen Komponenten eines Betriebssystems der Wissenschaft, zu dem dann auch noch Akkreditierungsagenturen, Qualitätszirkel oder Studienplatzvergabe-Systeme gehören und noch ihrer Beschreibung harren, arbeitet nun also das Wissenschaftssystem der Jetztzeit. Ihm sind die Medien der Wissensproduktion allesamt vorgängig und bestimmen, was als wahr gedacht werden kann. Dass das Buch als Leitmedium der Universität von anderen Kommunikationsmitteln abgelöst wird, ist demgegenüber lediglich als ein Epiphänomen einzustufen, weshalb auch Mediennostalgie oder demonstrativer traditioneller Gelehrtenhabitus nichts an alledem ändern werden. Nur eine Systemanalyse, eine Selbstbeschreibung unter Einbezug der hier erwähnten scheinbaren Belanglosigkeiten und Zumutungen akademischen Alltagslebens könnte ein wenig Klarheit und damit vielleicht auch Rückgewinnung von Gestaltungsraum geben.

Vielleicht ist der Kanzler gar in Zukunft wichtiger als der Präsident einer Universität? Und sollten wir sie oder ihn so sorgfältig wählen wie das Operating System unseres Computers?

MARIUS BÖTTCHER / MARTIN SCHLESINGER

DIE MITTLERE REICHWEITE ZWISCHEN PAPIERKORB UND ARCHIV

> «Ein leerer Tisch ist mehr als nur eine meist hölzerne und von vier Beinen gestützte Platte oder eine Art von vereinfachtem künstlichen Lasttier. Er ist überdies ein nie zu erreichendes Ideal: Man nimmt sich immer wieder vor, ihn seiner Last zu entledigen und endlich einmal reinen Tisch zu machen.»[1]
>
> VILÉM FLUSSER

Wissenschaftliche Schreibarbeit ist Reduktionsarbeit – das Löschen von Material; das Aussortieren, Wegwerfen und Vernichten von Gedanken; das Selektieren von Satzsequenzen, die es nicht in fertige Texte schaffen; das materielle wie immateriellen Verwerfen von Notizen und ganzen Arbeitsschritten, die im analogen wie digitalen Abfall landen. Wissenschaft erzeugt neben fertigen und publizierten Texten nicht verwendete und nicht verwendbare Reste, die an speziellen, privaten und öffentlichen Orten gelagert, aufbewahrt oder entsorgt werden. Wissenschaft produziert Sondermüll, der nach eigenen Recyclingverfahren wiederverwertet, endgelagert und vergessen wird.

Mitten in diesem Raum der Entstehung und Verwerfung von Resten überlagerte sich auch unsere filmische Erforschung der Medien des wissenschaftlichen Schreibens mit unserer eigenen Arbeit an eben diesem Film: Die 2012 fertiggestellte Dokumentation *Odyssee und Nahverkehr* ist eine filmische Expedition durch heimische Arbeitsplätze wissenschaftlichen Schreibens und lässt 25 GeisteswissenschaftlerInnen über Arbeitsabläufe, Standorte und Stationen von Schreibzeug, Büchern und Notizzetteln reflektieren. Die Reise changiert dabei zwischen kartografierbaren Fahrplänen der Wege des Wissens und Tauchfahrten in die tieferen Schichten des Schreibtisches inmitten der Sisyphos-Arbeit niemals endender Textauswüchse. In der Aufnahme und Auswahl der Reste, der Bilder und Interviewfragmente, die es schließlich nicht in den Film schafften, wurde schnell klar, dass in den übriggebliebenen Bruchstücken die

1 Vilém Flusser, *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?*, Göttingen (Immatrix Publications) 1989, 124.

Rolle der Reduktion auch als Reflexion der eigenen Löscharbeit zum erzählerischen Organisationsprinzip werden musste. In dieser vielleicht auch filmwissenschaftlichen Betrachtung ist diese Angelegenheit je nach Blickwinkel eine, die sowohl die fassbare Ausstattung und materiellen Schichten des eigenen Archivs als auch den beweglichen, schwer fassbaren Prozess des Schreibens und dessen theoretische Rahmungen betrifft. Zwischen Fülle und Leere erscheint hier das Problem der Reduktion je nach Einstellung als individuelle Notwendigkeit, Unmöglichkeit oder als Wunsch, als eine des Wertes des Vernichtens und des Verlustes, als eine der Ethik des Löschens und Vergessens, aber auch als eine mediale Frage nach der Un/Sichtbarkeit von Information, Wissen und deren Bruchstücken. Gerade das Übriggebliebene in diesen Bruchstücken, die Reste selbst als Werkzeuge zu begreifen, führte uns dabei der Film in verschiedenen Modi, Umgangsformen und Arbeitsmethoden vor Augen.

Wie individuell und persönlich diese Frage des Übriggebliebenen sein kann, beschrieb Cornelia Vismann im Frühjahr 2010 noch kurz vor ihrem Tod und verwies mit ihrem besonderen Verhältnis zu den Dingen auf eben jene wissenschaftlichen Techniken und Methoden, die die Suche nach Erkenntnisgewinn zwischen der Fülle und der Leere inmitten von Leben und Tod platziert:

> Wenn er [der Tod, d. A.] näher rückt, könnte man ja eigentlich denken: Jetzt muss ich erst recht sammeln und an das Nachlassverwalten gehen. Bei mir hat das einen eher befreienden Effekt, so dass ich denke: Jetzt brauche ich es nicht mehr, jetzt schaffe ich es ohne. Es ist eine richtige Befreiung. [...] Und da ich überhaupt nicht das Gefühl hab, ich muss mich in der Nachwelt verewigen oder ich muss da erhalten bleiben oder es gibt bei mir so wichtige Spuren, wo man sagen kann: da ist ein Prozess im Arbeiten gewesen – das ist bei mir einfach nicht so. Aber bin gerade in so einem Umbruch. Ich kann jetzt nicht sagen, dass ich ganz frei davon wäre und völlig minimalistisch, dann wäre dieses Zimmer leer und ich könnte so am Schreibtisch sitzen – das wollte ich auch gar nicht. Das ist schon so eine mittlere Reichweite zwischen Sammeln und Verwerfen, zwischen Papierkorb und Archiv.[2]

Im Leben einer Wissenschaftlerin lässt sich die Arbeit am heimischen Schreibtisch nur als ein Zugleich von Sammeln und Verwerfen beschreiben. Der Umgang mit der Fülle von Material, das in eigenen Un/Ordnungen verwaltet wird, ist dabei eine existentielle Angelegenheit.[3] Die räumlichen Bedingungen von Arbeitszimmern wie das Zusammenspiel verfügbarer medialer Formate ermöglichen und erfordern einen persönlichen Umgang, einen Lebensstil und eine eigene Innenarchitektur des Schreibens, die nicht nur konstitutiv für die Nutzerbiographie der schreibenden Agentinnen, sondern auch für die Architekturen und Dramaturgien der Texte sind. Mit Bernhard Siegert kann man behaupten, dass dabei eine wesentliche Herausforderung im unaufhörlichen Weiterschreiben unterschiedlichster Textgattungen besteht:

> Man bewegt sich in einem permanenten Textaufkommen. Man ist umgeben von Texten, die um einen herum permanent anwachsen. Hier wächst ein Vortrag, dort wächst ein Brief, dort wächst ein Gutachten, dort wächst ein Exzerpt oder ein

2 Bei diesen folgenden Zitaten ohne ausgewiesene Fußnoten handelt es sich um Statements aus der genannten Dokumentation *Odyssee und Nahverkehr*, Regie: Marius Böttcher, Martin Schlesinger, 2012, eine Produktion des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) Weimar. Weitere Informationen unter: http://www.ikkm-weimar.de/odysseeundnahverkehr, gesehen am 1.7.2012.

3 Siehe Erik Porath, Von der Vernunft des Sammelns zum Irrsinn des Wegwerfens, in: Gisela Ecker, Martina Stange, Ulrike Vedder (Hg.), *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen*, Königstein/Taunus (Helmer) 2001, sowie in: *e-Journal Philosophie der Psychologie* 3 (2005), http://www.jp.philo.at/texte/PorathE2.pdf, gesehen am 1.7.2012.

> Aufsatz. Und alles wird dann irgendwo hingeschoben. Und wenn man dann irgendwas anfängt, greift man immer auf etwas zurück, was sich irgendwo schon befindet.

Diese Allgegenwart der wachsenden Textteile und deren permanentes Fortschreiben an all ihren abgebrochenen Enden beschreibt dabei nicht nur ein wucherndes Simultanschreiben, sondern verweist vielmehr auf Effekte, die sich im Zeitalter von digitalen Medien qualitativ derart gewandelt haben, dass die Schreibarbeit, so Cornelia Vismann, nicht mehr nur als ein fortlaufendes Weiterschreiben, sondern vor allem als Löscharbeit und die Schreibenden als Medien der Selektion definiert werden muss:

> Man ist ja sowieso schon in der Fülle und ist nur noch ein Auswahlmedium für das Schreiben. Eigentlich ist es ja eher so, dass man gar nicht mehr schreibt, also dieser *horror vacui*, dieses vor einem leeren Blatt sitzen und nicht wissen, wie anfangen, das ist wahrscheinlich ein Topos, der Laptopschreibern überhaupt nicht mehr begegnet, weil irgendwie ist eine Datei immer schon begonnen. Da steht immer schon was. Das heißt, die Hauptarbeit des Schreibens besteht im Kanzellieren, im Löschen. So kommt mir Schreiben heutzutage vor: gar nicht mehr das Fließen, das Generieren eines Textes, sondern das Kondensieren, das Pointieren und das Scharfstellen eines Textes. Und das ist Löscharbeit.

Flüchtig lässt sich eine veränderte Präsenz und ein anderes Abtragen der Texte sicherlich mit einer gesteigerten Verfügbarkeit von analogem und digitalem Material, mit einem allgemeinen Mehr an Kommunikation oder mit größeren digitalen Speichermöglichkeiten erklären. So sind es nicht mehr einfach nur die unerledigten Sachen, die sich auf dem Schreibtisch stapeln, sondern auch eine Fülle an selbst- oder fremdproduzierten Informationen und Textbeständen, die es auf dem digitalen Schreibtisch zu filtern, zu ordnen und schließlich in ihrer Ausbreitung zu beschränken gilt.

Und genau in dieser mittleren Reichweite zwischen der unzugänglichen Dichte sich produzierender Texte und der natürlichen Datenkompression im materiellen Zerfall ist es die bewusst gesetzte Reduktion, die dem notorischen Platzmangel im Arbeitszimmer und auf Festplatten zu Hilfe eilt und reinen Tisch machen will. Anders wären, so Aleida Assmann, selbst Speichersysteme wie das Gedächtnis auch gar nicht denkbar, und so zeichnet sie gedächtnistheoretisch

Abb. 1/2 Stills aus *Odyssee und Nahverkehr*, Regie: Marius Böttcher, Martin Schlesinger, D 2012, 60 Min.

einen grundlegenden Strukturwandel nach: «Hatte man auf den Boden der Tradition das Gedächtnis von der Einschreibung und Speicherung her bestimmt, so wird es nun im Rahmen des historischen Bewusstseins von der Tilgung, der Zerstörung, der Lücke, dem Vergessen her definiert.»[4]

Damit findet sich nicht nur eine Wissensproduktion in den Ansammlungen der Archive, in der Vollständigkeit der Universalien, sondern ebenso eine wuchernde Sinnstiftung der Lücken. Angesichts des sich anhäufenden Textaufkommens verwundert auch nicht der wachsende Wunsch, gerade die Nullstellung und das Reset als Befreiungsakt zu lesen und in der Ausbreitung der Leerstellen neuen Platz zu schaffen. Da, wo Platz geschaffen wird, ist Raum für den Neuanfang. Manfred Schneider denkt in der Sehnsucht nach paradiesischer Sorglosigkeit eine Reinheit, welche die wissenschaftliche Tätigkeit mit ihren Praktiken des Löschens und Vernichtens gewissermaßen im Anschreiben gegen sich selbst beschreibt:

> Hinter dieser großen Tätigkeit steht ja eigentlich die Vorstellung, dass diese Tätigkeit überflüssig wird, also die Menschenverhältnisse so einfach und rein werden, dass dieser ganze mediale Apparat überflüssig wird. Also, es ist ein Traum der Wiederherstellung des Paradieses.[5]

Eine solche «Erfindung eines leeren Raumes»[6] findet sich schon bei Michel Serres. Mit der Zerstörung als Anfang alles Neuen beschreibt er das gewaltige Bild des gelben Flusses Huang Ho, der, alles Leben und Vernichtung innehabend, die Dinge mit sich reißt und dabei gleichzeitig Tod und Neubeginn bringt. Das restlose Nichts nach der Flut des Zuviel des Wassers, die Leere, die nach der Fülle kommt, verweist bei Serres auf die Zerlegung der Elemente «bis nur Atome bleiben»[7] und ist in diesem Sinne schon lange zuvor bereits bei Lukrez Grundvoraussetzung für die Neuordnung der Elemente und Umformung der Dinge überhaupt. Das Nichts wird somit Anfang und Kreislauf zugleich: «Diese Geschichte wird kein Ende haben»[8]. Hier verschiebt sich Vernichtungsarbeit als eine Praktik des Endes hin zu einem Neuanfang, wenn Dinge ausgelöscht und aufgearbeitet werden, zu Resten zerfallen, die nicht beseitigt werden können, die immer noch da bleiben, sich anhäufen und so den Untergrundschlamm für das Folgende bilden. Dieses Bild, das Serres als Denkfigur der *tabula rasa* fasst, beschreibt letztlich nicht weniger als die Nichtexistenz eben jenen reinen Tisches und lässt Markus Krajewksi auf das Setting des Resets stoßen:

> Die tabula rasa, so verlockend sie als Denkfigur auch sein mag, bezeichnet damit nicht zuletzt die Unmöglichkeit, reinen Tisch zu machen. Vordergründig mag sie für den Akt des Aufräumens stehen, für eine Rücknahme, ein Auf-Null-Stellen, ein Re-Set der gegenwärtigen Situation.[9]

So sind die Auflösung, der Versuch des Löschens und der Drang nach Reduktion niemals wirklich restlos. Der Raum der *tabula rasa* bleibt also nicht leer – denn was bleibt ist mindestens die Ordnung der *tabula rasa*, der Neubeginn im

4 Aleida Assmann: Texte, Spuren, Abfall. Die wechselnden Medien des kulturellen Gedächtnisses, in: Hartmut Böhme (Hg.), *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, Reinbek (Rowohlt) 1996, 96–111, hier 106.

5 Auch in Alain Resnais' *Toute la mémoire du monde* (1956) steht am Ende des lückenlosen Weltgedächtnisses, des Schreibens und Lesens, das Überfüssigwerden und die Entdeckung des simplen Geheimnisses des ‹Glücks›.

6 Michel Serres, *Der Parasit*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1987, 273.

7 Ebd., 272.

8 Ebd., 278.

9 Markus Krajewski, Tabula Rasa. Der Rest stiftet den Neuanfang, in: Barbara Thums, Annette Weiberger (Hg.), *Was übrig bleibt. Von Resten, Residuen und Relikten*, Berlin (Trafo) 2009, 23–34, hier 27.

Restlosen: «Die Geschichte begänne bei der Sintflut, wenn diese keinen Rest beließe: Noah, die Arche und ihre Tiere, die der Flut entkommen. Der Rest ist der Motor der Geschichte, die auf diesen restlosen Zustand folgt.»[10] So wie es Serres um die Unmöglichkeit des Restlosen geht, zeigt sich erst im Akt des Löschens das Potenzial dieser Operation. Assmann setzt an ähnlicher Stelle mit Ralph Waldo Emerson fort, der alles Geschriebene in einen Abgrund stürzen sieht, «den die Schöpfung des Neuen für das Veraltete öffnet».[11] Der «Wegfall der immanenten Widerstandskraft gegen Verfall und Vergessen»[12] führt gleichzeitig immer auch zu einer permanenten Produktion von Rückständen als Überdauerungsbruchstücke und weist damit die Texte nicht nur an ihren Platz in die «Gesetzmäßigkeiten [...] von Erneuern und Veralten, Produktion und Abfall»,[13] sondern fokussiert deren Abfallproduktion. Hier schärft sich das Ineinandergreifen der Praktiken des Löschens und Schreibens, wenn Texte veralten, sich erneuern und sich alsbald irgendwo zwischen Produktion und Abfall wiederfinden. Denn das Reset der Ordnung entspricht statt dem nie zu erreichenden Ideal des leeren Tisches vielmehr dem Konzentrat der übriggebliebenen Reste – zwar als Operation des Scheiterns eines Löschversuchs, doch gleichsam erstes Element eines neuen Fragmentgeflechts, zwischen dessen Lücken neue Zusammenhänge konfiguriert werden. Der leere Raum an der Stelle des Gelöschten schafft dabei nicht nur Platz, sondern bringt ebenso in anderer Anordnung neue Nachbarn zusammen. Im Gegenzug zur ständigen Textanhäufung stellt sich eben nicht die Praxis ihrer Verdrängung, Vernichtung und ihr Vergessen, sondern genauso auch das Bewahren und Hegen der übriggebliebenen Rückstände. So bemerkt Joseph Vogl:

> Und bei dieser [...], man könnte fast sagen, analen Produktion, fällt es mir irrsinnig schwer, irgendetwas davon wegzuschmeißen, selbst wenn es der größte Quatsch ist. Das heißt also, erster Imperativ: Es darf nichts verloren gehen. Ich würde sogar so weit gehen und sagen, dass Schrifttechnik insgesamt ein bisschen mit diesem Imperativ verbunden ist. Wenn es einmal da ist, dann ist es in die Welt gekommen und diese Welt soll nichts verlieren, darf nichts verlieren.

Die Organisation und Verwaltung der Löschrückstände und zur Seite geschobenen Textanhäufungen zeigt sich im Register des Vergessens in archivarischen Zwischenorten, an welchen die schriftlichen Überreste, so Vogl, zeremoniell und gewissenhaft bestattet und in Um-Ordnung zueinander gebracht werden:

> Man versucht in irgendeiner Weise, da ich eigentlich Unordnung gar nicht so gut aushalten kann, aber permanent Unordnung erzeuge, Black Boxes zu entwickeln, in denen die Dinge verschwinden, nicht vergessen werden können, im Grunde Gräber; also, die Dinge sind begraben, [...] die ich auch niemals wiederfinden werde, von denen ich aber weiß, sie sind da und sie sind von mir nicht sozusagen im Stich gelassen, sondern sie wurden in einem ordentlichen Beerdigungsverfahren mit einem Ort, mit einem Andenken, mit einer symbolischen Auszeichnung versehen.

10 Serres, *Parasit*, 277.
11 Ralph Waldo Emerson, Circles (1841), in: *Essays and Lectures*, hg. von Joel Porte, New York 1983, 403, zitiert n. Assmann, Texte, Spuren, Abfall, 104.
12 Ebd., 103.
13 Ebd., 103f.

Schubläden, Aktenordner und Kartons aussortierten Materials häufen sich als ausgelagerte Bestände in Ecken und Stauräumen an. Doch zu diesen analogen symbolischen Orten sind natürlich mit Desk- und Laptops neue Symbole hinzugekommen, welche die Gesten des Beisetzens und die Ordnung der Reste immaterieller gestalten. Digitale Papierkörbe, die sich entsprechend ihres Füllstandes automatisiert selbst vernichten, und wuchernde Reste-Ordner verwalten Abfallarchive, lindern den Trennungsschmerz und häufen gleichzeitig einen virtuellen Parallelbestand an. Digitale Auslagerungen füllen sich unsichtbar und geraten gleichsam unbemerkt in Vergessenheit.[14] Was sich bei *clean-ups* auf der Hardware unserer Rechner abspielt, ist für die meisten Nutzer besonders in Zeiten neuer Zeitmaschinen und Löschschutzvorrichtungen wie Apples *Time Machine* irrelevant wie das Wissen um das Funktionieren von Waschmaschinen. Computer sind weiterhin «Black Boxes, deren Innereien besagte Endbenutzer nichts mehr anzugehen brauchen».[15]

Die individuelle Auseinandersetzung mit dem Nutzen und Nachteil des Vernichtens und Vergessens für die eigene Schreibtischgeschichte ist eng mit den medialen Bedingungen und ihren medienhistorischen Transformationen verbunden. Von analogen zu digitalen Tools verändert sich im Fließtext die flüchtige Leichtigkeit des Löschens; vom Radiergummi zur *backspace*-Taste; vom Blatt Papier zur Benutzeroberfläche des Bildschirms; vom *desk* zum *desktop*, auf welchem sich seit Apples *Lisa* mit dem Papierkorb ein Symbol für einen Zwischenraum befindet, aus welchem Weggeworfenes wieder hervorgeholt werden oder zum zukünftigen Überschreiben in die Unsichtbarkeit des Arbeitsspeichers freigegeben werden kann. Neben der Black Box der Hardware des Computers entsteht aus analogen und digitalen, abgespeicherten Resten eine weitere Black Box, die zu einem wesentlichen Teil des Archivs wird. Dieser ist nicht bloßer Fundort für Nebensächliches, sondern zum einen ein Tool der Selbstverortung der Schreibenden im Off der Arbeit sowie zum anderen ein für Denken und Leben offensichtlich notwendiges, abgeschlossenes Speichergedächtnis im Betriebssystem eines Arbeitszimmers.

Das Verhältnis zu den begrabenen Bruchstücken auf RAM und ROM ist ein anderes als zu denen in den Regalen. Wird digitaler Rest noch in symbolischer Sorge auf Datenträgern exportiert und ihm damit ein Ort im Archiv zugewiesen,

Abb. 3/4 Stills aus *Odyssee und Nahverkehr*

taucht nun das Problem auf, dass er nicht nur verfallen, sondern unlesbar werden kann, wenn die notwendige Hardware selbst im Papierkorb gelandet ist. Werden digitale Reste weniger symbolisch und zentral gesammelt, verlieren sie womöglich auch ihre Funktion als Material, das die Produktivität, die gedachten Gedanken und den materiellen Beweis eines arbeitsamen Schreiblebens wahrnehmbar macht.

Neben einer gestreuten Verteilung und neben dem Unwissen über die einfache, aber abstrakte Frage des ‹Wo?› des Arbeitsspeichers können sich die Reste auf Computern dem Zugriff nicht entziehen und werden von Suchabfragen und Algorithmen genauso behandelt wie die übrigen Nicht-Reste. Wie und wann die Reste des Rechners wieder auftauchen und welche neuen Verbindungen zwischen ihnen entstehen, hängt also auch von den Medien ab, mit denen wir unsere Medien beobachten.[16] Andere Auslagerungen befinden sich – wie im Falle dieses Textes – schon gar nicht mehr im Arbeitszimmer, sondern auf Servern von Google Docs.

Claus Pias hat beschrieben, dass mit der Entwicklung von Benutzeroberflächen und ihren Papierkörben, Ordner- und Festplatten-Icons ein Bildschirmautor auftaucht, der als Hybridgestalt zwischen Autor und Sekretär permanent zwischen Funktionen von zwei Körpern wechselt. Zum einen, so Pias, erlauben die großen, weißen Lücken der Interfaces, wie beispielsweise die von Textverarbeitungsprogrammen, dem User individualisierte Praktiken; zum anderen, werden diese Autorenfunktionen an den Rändern von normalisierten Verwaltungstätigkeiten gerahmt:

> Der Benutzer wechselt daher permanent die Positionen von innen und außen: er schreibt – er speichert, er schreibt – er formatiert Absätze, er schreibt – er löscht, usw. Die medienhistorische Leistung des Computers ist es vielleicht, dass er eine personale Trennung in Topographie überführt (…). Die Benutzeroberfläche implementiert die Funktionen von zwei Körpern (nämlich einem individualisierten und einem normalisierten) in einen einzigen User und (ver)legt sie zugleich in die Temporale.[17]

Zwischen diesen Rändern und weißen Lücken liegen schließlich der Akt des Löschens und der übriggebliebene Rest. Demnach wären es auch die normalisierten Körper, die außerhalb der Programme die Reste in standardisierte Orte des Vergessens schieben, welche für das Löschen und das Verwalten verantwortlich sind. Diese Topographie führt im vernetzten Zustand schließlich zu einem weiteren Effekt. Möglicherweise ist es abseits gewohnter Schreib- und Publikationswege auch dieser im Außen liegende Raum der Reste, von dem aus mittels Social Media und Filesharing ein weiterer Körper von Bildschirmautoren und der kollektiv normalisierten Autoren mobiler Medien entsteht; und somit vielleicht ein gemeinschaftlicheres Wissenschaffen, eine weitere Interaktion der Informationen, eine andere Gedächtnisfunktion und bestenfalls ein neues Wissen: Das vom Programmierer und *interaction designer* Justin Blinder entwickelte Open-Source-Programm *Dumpster Drive* erlaubt NutzerInnen ihre digitalen Abfälle

14 Durch die wachsenden Speichermöglichkeiten und die daraus resultierende Gleichgültigkeit gegenüber dem gefüllten digitalen Papierkorb werden alsbald Papierkörbe Archiven immer ähnlicher, während die Archive sich wohl gleichsam immer mehr den Papierkörben annähern.

15 Friedrich Kittler, Hardware, das unbekannte Wesen, in: Sybille Krämer (Hg.): *Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1998, 119–132, online unter: http://hydra.humanities.uci.edu/kittler/hardware.html, gesehen am 1.7.2012.

16 Siehe hierzu den letzten Werkzeuge-Text von Florian Sprenger, Google Books als Medium und Medium, in: *ZfM* 06 (1/2012), 237–240.

17 Claus Pias, *Digitale Sekretäre: 1968, 1978, 1998*, http://www.uni-due.de/~bj0063/texte/sekretaere.pdf, gesehen am 5.7.2012.

wie gewohnt zu löschen, wobei diese über die Software auf einen Server hochgeladen werden, um von dort von anderen Verwertern recyclet zu werden. Was mit den Abfällen passiert, bleibt für seine Produzenten unsichtbar. «Dumpster Drive makes your trash social within the context of your desktop, allowing you to dumpster dive through the discarded files of others.»[18] Ein dezentralisiertes Peer-2-Peer-Netzwerk ist laut Programm-Homepage in Planung.

Auch sozialer Abfall und geteilte Reste werden den Wunsch nach Reduktion, paradiesischen Zuständen und reinen Tischen wohl nicht auslöschen können. Das Aufkommen von akademischen sozialen Netzwerken[19] verdeutlicht dabei einen weiteren Wunsch wissenschaftlichen Schreibens, nämlich dass Wissenschaft nicht nur in privater Reduktion und der Distribution fertiger Texte, sondern mehr noch in einer offenen Zirkulation und einem Weiterleben von verworfenen Gedanken bestehen könnte. Die losgelassenen Fragmente werden somit in ein zweites Leben entlassen.[20]

18 *http://dumpsterdrive.com/about/*, gesehen am 1.7.2012.

19 Siehe z. B. die Plattform *Mendeley*, *http://www.mendeley.com*, gesehen am 1.7.2012.

20 Die Reste dieses Textes wie Fragmente früherer Schreibstadien, entnommene Referenzen und Zitate wurden in mehreren Dateien über *Dumpster Drive* gelöscht und können ggf. noch über die Software gefunden werden.

BESPRECHUNGEN

VISUELLE KULTUR UND THEORIEN DES BILDES
Eine Rezensionsdiskussion

von LUKAS ENGELMANN, MARIETTA KESTING, KATRIN KÖPPERT und ANNE-JULIA SCHOEN

Martina Heßler, Dieter Mersch (Hg.), *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld (transcript) 2009.

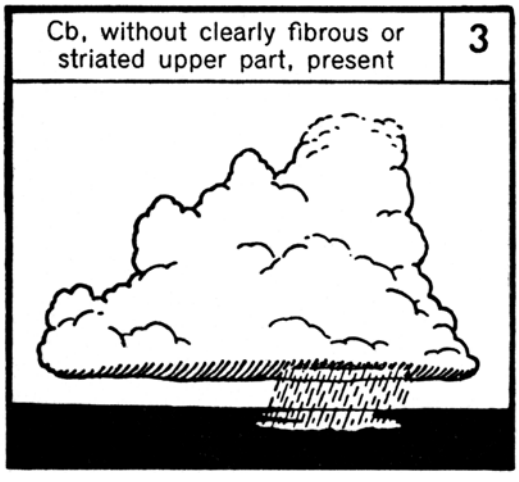
Sigrid Schade, Silke Wenk, *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld (transcript) 2011.

Der Band *Studien zur visuellen Kultur* der Kunsthistorikerinnen Sigrid Schade und Silke Wenk bietet eine deutschsprachige Einführung in das transdisziplinäre Forschungsfeld an, ohne eine neue Disziplin begründen zu wollen. Dass der Band kurz nach Erscheinen vom Verlag wie auch z. B. der Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin in den Stand eines Lehrbuchs erhoben wurde, mag auf die Notwendigkeit einer Publikation verweisen, die das disparate Feld der von Postcolonial- und Queer Theory sowie Cultural Studies inspirierten Visuellen Kultur systematisch aufbereitet. Nach einem ersten Überblick zur Relevanz von «Studien zur visuellen Kultur», die ihre Aufgabe darin sehen, das Verhältnis von Macht und Repräsentation kritisch zu untersuchen, stellen die Autorinnen Konzepte der Ikonologie, Semiologie und Repräsentationskritik vor. Abschließend kommen sie auf institutionelle Rahmungen zu sprechen und beschäftigen sich primär mit dem Museum und der Ausstellung.

Trotz der pragmatischen Entscheidung – wie die Autorinnen schreiben – von «Studien zur visuellen Kultur» im Singular statt von «Studien visueller Kultur*en*» (9) im Plural zu sprechen, möchten sie keine Homogenität im Nachdenken über die Frage produzieren, von welcher Kultur *wir* eigentlich sprechen. Sie eröffnen die Diskussion darüber, welche Disziplin (Kunstgeschichte, Bildwissenschaft, Kulturwissenschaft, Medienwissenschaft) geeignet ist, sich mit der Produktivität von Bildern und Bildgefügen auseinanderzusetzen, und welche «mit allzu schnellem, modischem Gestus» (11) Grenzen und Nutzen etablierter Konzepte ad acta legt.

Dieser Diskussion folgend entschieden sich Katrin Köppert, Marietta Kesting, Lukas Engelmann und Anne-Julia Schoen der Forscher_innengruppe Visual Culture,[1] die Thesen Schade/Wenks mit einem Sammelband zu konfrontieren, der mit seiner bildwissenschaftlichen Ausrichtung den *Studien zur visuellen Kultur* vermeintlich entgegensteht.

Der Band von Martina Heßler und Dieter Mersch versammelt unter dem programmatischen Titel *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft* Beiträge zu einer Wissenschaft des Bildes bzw. zu den Verhältnissen von Wissen und Bildern. Die Beiträge fragen nach Diagrammatiken, nach dem Status digitaler Bilder, untersuchen das Verhältnis von künstlerischen und wissenschaftlichen Bildstrategien und befragen Pläne, Karten und Diagramme auf ihre epistemischen Funktionen. Die Untersuchungen zur Kritik einer ikonischen Vernunft im Gegensatz zu einer sprachlogischen Vernunft zielen auf eine Auseinandersetzung mit den Qualitäten des Bildhaften als eigenständige Kategorie der Wissensvermittlung. Dem Bild wird eine eigene Logik, eine eigene



Form des Argumentierens zugesprochen. Diese Logik wird entlang der «Bildstruktur» in einer «visuellen Epistemik» (13) verfolgt, aber auch auf die Funktion «ästhetischen Handelns» (42) hin befragt. Beides soll das Feld einer zukünftigen «Wissenschaftstheorie der Visualisierung» abstecken, um diese als gleichberechtigten Teil der Philosophie und historischen Kritik der Wissenschaften zu etablieren (49). Das Unternehmen des Sammelbandes liegt damit in der Etablierung bildwissenschaftlicher Perspektiven, vielleicht sogar in der Begründung einer Disziplin.

Disziplinen, Turns, Lehrbücher

Lukas Engelmann Mich interessiert, wie die Autorinnen von *Studien zur visuellen Kultur* mit dem Hybridbegriff «Studien» sowohl den Bildwissenschaften als auch den Visual Culture Studies gerecht werden wollen. Sie leiten die Bildwissenschaft her, um sich kritisch mit dem *pictorial turn* im Zuge einer ‹neuen› Bilderflut auseinanderzusetzen. Ich vermute, ihr Anliegen ist zu zeigen, dass dieser Umbruch postuliert wird, um die Legitimität der neueren Bildwissenschaften herstellen zu können.

Katrin Köppert Was ja historisch betrachtet eine sich permanent wiederholende Entwicklung ist: Kunstgeschichte als Disziplin hätte sich ohne Erfindung der Fotografie – also diesem früheren *pictorial turn* – auch nicht in der Weise etablieren können. Und vor diesem Hintergrund kann auch die Funktion einer Einführung betrachtet werden: Es handelt sich um eine Sinnstiftung und Herleitung von Theorie und Praxis einer Visuellen Kultur, deren Ausgangspunkt wiederum die auf dem *pictorial turn* beruhende Bildwissenschaft ist.

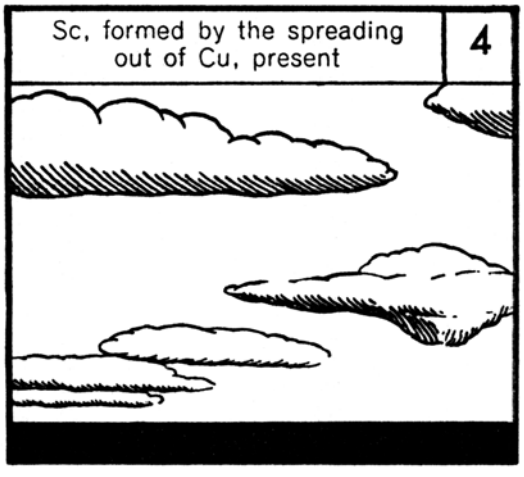
Marietta Kesting Das führt aber zu der merkwürdigen Position, mit der sich Mitchell auseinandersetzt:[2] Er kritisiert die Behauptung, die ‹anderen› würden Bilder falsch lesen, und damit den Anspruch, es müssten Anleitungen zum ‹Bilderlesen› geschrieben werden. Diese Kritik am Expert_innentum unterminiert somit die Idee des Lehrbuchs. Daher ließe sich behaupten, Schade/Wenk ginge es mit ihrer Einführung doch um eine Art des ‹mehr› oder ‹besseren› Sehens und nicht nur um eine Problematisierung des Verhältnis von Bild und Betrachter_in.

K.K. Auch die Infragestellung klar definierter Methoden vor allem im Feld der Visuellen Kultur lässt die Frage nach der Sinnhaftigkeit einer Einführung, die ja das Begehren nach Orientierung evoziert, aufkommen. Das problematisieren Schade/Wenk ja auch (vgl. 65) – nur wird mir nicht ganz klar, nach welchen Maßstäben sie sich dann für die jeweiligen Beispiele entscheiden – Erinnerungspolitiken, kulturelles Gedächtnis, Allegorien, Hysterie etc. Diese Beispiele scheinen mir sehr durch ihre eigenen Forschungsinteressen im Feld der Kunstwissenschaft geleitet und das führt dazu, dass Visuelle Kultur nahezu ausschließlich vor dieser Folie verhandelt wird.

Anne-Julia Schoen Um nochmal auf den *pictorial turn* zurückzukommen. Worin liegt denn der Gewinn, von ihm auszugehen, anstatt ihn zu bestreiten oder seine Sinnhaftigkeit zu hinterfragen?

L.E. Der Gewinn bei Heßler/Mersch liegt sicher darin, dass in den Disziplinen, die sie beforschen, Bilder mit ihren eigenen argumentativen Einsätzen längst als Instrumente von Erkenntnisgewinn begriffen und benutzt werden – und nicht nur, um Argumentationen zu untermauern, zu widerlegen oder zu popularisieren.

M.K. Interessanterweise agieren Schade/Wenk genau auf diese Weise: mit Bildern angebliche Argumentationen untermauern. Dabei gefällt mir nicht, wie sie an manchen Stellen die Bilder aus verschiedenen Kulturen und



unterschiedlichen Epochen über eine scheinbar äußerliche Ähnlichkeit gegenüber- und nebeneinanderstellen, Stattdessen plädiere ich für eine Kontextualisierung des jeweiligen Bildes. Visuelle Ähnlichkeiten sind sehr überzeugend, aber das heißt noch lange nicht, dass ähnliche Bilder in unterschiedlichen kulturellen Kontexten auch ähnlich ‹gelesen› werden.

A.-J.S. Aber das ist ein grundlegendes Verfahren in der Kunstgeschichte, die Gegenüberstellung von verschiedenen Bildern, die sich entweder motivisch, thematisch oder vielleicht auch technisch ähneln, auch wenn sie aus unterschiedlichen Kulturen und Epochen stammen.

K.K. Mich erinnert das an die Deutung des Warburg'schen Verfahrens, Bilder für die Herstellung eines ontologischen Wissens nebeneinanderzustellen. Dabei ließe sich behaupten, dass Schade/Wenk das reproduzieren, was sie kritisieren. Sie kritisieren, dass «wenn (Schlagbilder) aus den Kontexten isoliert werden, (sie) zu einer Deutung von Aby Warburgs Konzept [...] als ein fixiertes Bilderrepertoire von Archetypen führen, das sich gewissermaßen biologisch ‹vererbe› bzw. unmittelbar zugänglich und verständlich sei» (134). Durch ihre Weise, Bilder mehr oder minder assoziativ und wenig kontextualisiert auf einer Seite zusammenzuführen, unterstellen sie Bildern genau diese unmittelbare Wirkungsweise und betreiben eine «Kunstgeschichte ohne Text», wogegen sie ja eigentlich argumentieren.

M.K. Hinterfragen denn Schade/Wenk ihre eigene Forschungsperspektive und -verstandortung und historisieren sie sie? Das war für mich nicht so deutlich erkennbar. Also zwischendurch ein Innehalten und die Frage: Wie forschen wir über Bilder und ist es auch noch Teil der Überlegungen, sich selber beim Forschen zu beobachten?

Forschungsfelder und Forschungsgegenstände

L.E. Im Band von Heßler/Mersch wird ein Feld ausgebreitet, das erforscht, wie Wissenschaften mit Bildern arbeiten. Dies kritisch zu begleiten, scheint mir Aufgabe des Buches *Logik des Bildlichen* zu sein. Also nicht vergleichbar mit der Haltung Schade/Wenks, dass etwa die Cultural Studies es ja schon immer besser gewusst haben, sondern eher als eine Art Bestandsaufnahme der Relationen von Bild und Wissen aus interdisziplinärer Perspektive.

A.-J.S. Ich denke, die Strategie von Schade/Wenk ist eine Historisierung der Methoden und Erkenntnisse in der Kunstgeschichte und den aus ihr erwachsenen Feldern. Besonders im Kapitel «Feld und Institutionen» wird für mein Gefühl zu ausschließlich anhand des Museums eine Bestandsaufnahme historischer bzw. heute existierender Institutionen zur Kunstvermittlung und -veröffentlichung vorgenommen.

K.K. Ja, eine ziemlich wirkmächtige Bestandsaufnahme, da sie auch immer wieder die Abgrenzung zur Bildwissenschaft vornehmen und eine Logik des Bildlichen jenseits der sprachlichen Codiertheit von Bildern in Abrede stellen. Die Einführung nimmt nicht nur einen Bestand auf, sondern produziert einen disziplinären *gap*.

L.E. Also das hat mich auch unzufrieden gemacht. Sie definieren «Studien zur visuellen Kultur» so, dass die Aktivität des Forschens anstelle des Forschungsgegenstandes in den Vordergrund rückt, und legen Visuelle Kultur damit als eine semiotische Rahmung jeder Visualität fest, die entziffert werden kann und gedeutet werden muss. Von dort aus formulieren sie dann ihre Hauptkritik an der Bildwissenschaft: nämlich dass diese sich zu stark auf den Gegenstand – das Bild und dessen Bestimmung – eingeschossen habe. Gleichzeitig beantworten Schade/Wenk aber meines Erachtens nicht, warum sie sich aus der Perspektive der Visuellen Kultur der

Frage einer Bilddefinition einfach entziehen können. Umgekehrt interessiert mich dann, weshalb Heßler/Mersch diesen Fragen nach einer Logik des visuellen Denkens und des Bildlichen nachgehen und die kulturellen Bedingungen von dort aus erschließen. Weshalb kommt das wiederum bei Schade/Wenk nicht vor, die Unterscheidung zwischen Bild und dem Diskursiven?

M.K. Heßler/Mersch haben eine philosophische Herangehensweise, die nach der Ontologie verschiedener Bildtypen – wie etwa ‹wissenschaftlichen› Bildern fragt und diese an konkreten Beispielen spezifisch macht. Sie lassen jedoch leider die Perspektiven postkolonialer Kritik und damit machtpolitische Fragen von Gender und Race aus. Dazu gehört wie auch bei Schade/Wenk die Frage der Zitierkartelle, d. h. auf wen und welche Wissenschaftskulturen man sich bezieht, wenn es um Bilder als wirkmächtige Produzenten von Wissen geht und da stehen eher Wittgenstein, Panofsky, Peirce, Warburg im Vordergrund und Positionen etwa der feministischen Kritik bleiben beinahe vollständig ausgeblendet.

Bild und Text / Bild und Bild

L.E. Meine Frage wäre, wie man beide Perspektiven miteinander verschränken könnte. Das Bild als Element in einem Gefüge zu untersuchen, offenbart scheinbar die vielfältigen hierarchischen Strukturen der Visuellen Kultur. Wenn auf der anderen Seite davon ausgegangen wird, dass das Bild einer eigenen visuellen Logik folgt, über einen eigenen epistemologischen Einsatz, wie lassen sich dann hier Fragen von Race und Gender, von Hierarchien einschreiben? Wie kann das reflektiert werden?

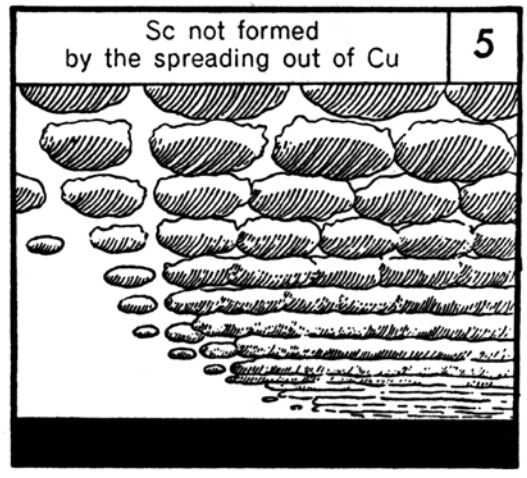
K.K. Wobei ich nicht sagen würde, dass sich Schade/Wenk der Frage, was ein Bild ist, völlig entziehen. Sie nennen sehr wohl Indexikalität, ‹natürliche› Referentialität und visuelle Logik, tun dies aber nur, um den Zeichencharakter von Bildern zu untermauern. Spannend ist daher, welche Antwort sie geben. Nämlich dass Bild und Schrift interagieren bzw. sich überkreuzen. Sie fragen also nicht nach der Logik des Bildlichen jenseits von Sprache, sondern nach der Zeichenordnung und danach, wie die Verhüllung der Zeichenordnung die Macht des Bildes produziert. Die Unsichtbarmachung der Zeichenhaftigkeit bewirke die Macht des Bildes.

L.E. Das finde ich interessant. Könnte man dann überspitzt sagen, dass sie dieses Argument der Schriftbildlichkeit nur einseitig bemühen – indem sie sagen, dass sich jede Visualität in eine semiotische Deutung auflösen lässt, das Bildhafte der Schrift aber außen vor lassen –, um zu legitimieren, dass sie letztendlich dabei bleiben, eine Semiotik des Bildes voranzutreiben.

Alle Ja.

L.E. Das wäre schon ein ganz anderes Argument, als das von Heßler/Mersch. Deren Argument ist ja, dass die Logik des Bildlichen eben nicht vollständig im Schriftlich-Sprachlichen aufgeht. Daran anschließend frage ich mich, ob Heßler/Mersch wirklich auf eine Art überzeitliche Bildlogik hinauswollen? Das würde ihnen aber nicht gerecht werden. Es scheint ihnen weniger um eine ontologische Unterscheidung zu gehen, als vielmehr um das Unterscheiden von ontologisierenden Wirkungsweisen.

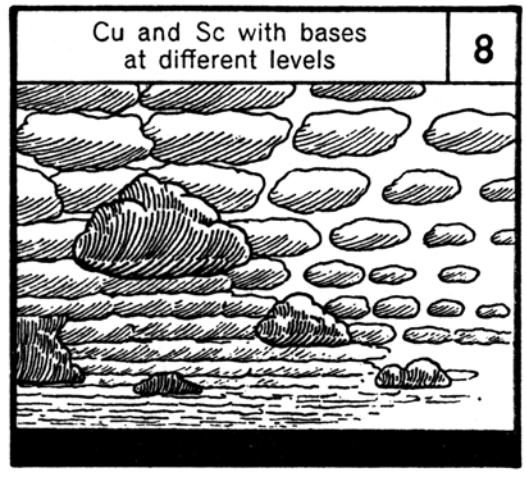
K.K. Die Kritik an der Behauptung einer essentiellen Differenz zwischen Schrift und Bild, die von Schade/Wenk an der Bildwissenschaft entwickelt wird, wird durch den Band von Heßler/Mersch punktuell konterkariert. Zum Beispiel im Artikel von Birgit Schneider («Wissenschaftsbilder zwischen digitaler Transformation und Manipulation. Einige Anmerkungen zur Diskussion des ‹digitalen Bildes›», 188–200), in dem es um die Frage des digitalen Bildes geht und inwiefern dieses dem Evidenznachweis bei gleichzeitiger Verschleierung der textlichen Codiertheit huldigt.



Dem Vorwurf von Schade/Wenk, dass dem so sei, stellt Schneider einen Ansatz, der auf das Geworden-Sein, aber auch das Manipulative dieser Bilder aufmerksam macht. Es geht nicht primär um Täuschung oder das Unsichtbarmachen des Codierens. Sondern um «die praktische Operabilität der digitalen Verfahren und ihrer Erkenntnisleistung», die keine Verstetigung dessen, was sicht- oder unsichtbar ist, zulässt. Solange die Prozesshaftigkeit digitaler Bilder in die Analyse einbezogen wird, unterliegt die Erzeugung von Wissen anderen Spielregeln. Im Digitalen werden Paradigmen – speziell das der Indexikalität als eines des Zeitalters analoger Fotografie – allmählich abgestreift.

M.K. Der Text von Jens Schröter befreit hingegen die digitale Bildbearbeitung vom Generalvorwurf der Manipulation («‹Wirklichkeit ist überhaupt nur darzustellen, indem man sie konstruiert›», 201–218). Vor diesem Hintergrund ist es umso interessanter, dass sich Schade/Wenk so sehr an der Berliner Medientheorie reiben. Vielleicht weil die häufig danach fragt, was das Computerbild sei, d. h. wie es zum Erscheinen gebracht wird, durch den Programmiercode, der aus Nullen und Einsen besteht, und damit die einzelnen Bildpunkte bestimmt. Das ist aus der Perspektive einer bestimmten Medientheorie, was sich ‹hinter› dem Computerbildschirm befindet und durch die bunten Bilder verdeckt wird: der Code. Ich frag mich auch, ob dieser Modus der Kritik nicht ziemlich begrenzt ist. Dennoch, finde ich, wird das Spektrum digitaler Bilderzeugung in *Logik des Bildlichen* spezifischer und ambivalenter als bei Schade/Wenk erörtert und anhand einzelner Bilder besprochen.

L.E. Zum Beispiel umschreibt Sybille Krämer in ihrem Beitrag zur operativen Bildlichkeit («Operative Bildlichkeit. Von der ‹Grammatologie› zu einer ‹Diagrammatologie›? Reflexionen über erkennendes ‹Sehen›», 94–122) ein quasi analytisches Gerüst für Bildlichkeit. Sie geht auf konkrete Elemente operativer Bildlichkeit ein: Räumlichkeit, Sichtbarmachen, ikonografische Dimension von Schrift wie z. B. Flächigkeit, Gerichtetheit, sukzessive Struktur. Es geht auch um Syntaktizität und als soziotechnisches Moment um den Wiedererkennungswert und Referenzialität. Aber auch um die Art und Weise, wie sich mit jeder Referenz das Dargestellte verändert. Auch sie bemüht philosophische Perspektiven, Kant, Wittgenstein, Peirce und sie setzt letztlich das Diagrammatische als einen Ursprung des Denkens.



M.K. Ich finde die Behauptung einer eigenen Logik des Bildes zu gewagt. In dem Beitrag von Uli Richtmeyer («Logik und Aisthesis – Wittgenstein über Negationen, Variablen und Hypothesen im Bild», 139–162) gibt es im Fazit eigentlich keine starke Aussage, sondern nur die Feststellung, dass «(m)it Hypothese und Variable im Bild die Bildlogik leitend wird, auch wenn die Negation im Bild nur in einem Wechselspiel zweier Logiken sichtbar ist» (160). Was ist mit dieser Aussage gewonnen? Ich bezweifle, dass Bilder generell affirmativ und nicht theoretisch sind.

A.-J.S. Mich wundert z. B. auch, dass Logik und Aisthesis, also sinnliche Wahrnehmung, immer gegenübergestellt werden. Wohin führt das?

Repräsentation vs. Produktion / Konstruktion von Wirklichkeit

A.-J.S. Mein anderer Kritikpunkt an Heßler/Mersch ist, dass es in manchen der versammelten Beiträge (Stephan Günzel, Jochen Henning und Stefanie Samida) doch immer um Repräsentationen von Wirklichkeit im Sinne von Mimesis geht. Die Referenz ist immer die Abbildbarkeit von Wirklichkeit und das wird auch als Maßstab angesetzt. Selbst wenn es um Konstruktion, Produktion oder Erfindung von Wirklichkeit geht, ist das Kriterium immer, so nah wie möglich an die vorgefundene Wirklichkeit heranzukommen. Auch das halte ich für eine Sackgasse.

L.E. Für dich bleibt der Band von Heßler / Mersch also sozusagen im Repräsentationsmodus?

M.K. Aber es gibt auch einige Texte, in denen das anders ist.

K.K. Zum Beispiel im Artikel von Gabriele Gramelsberger («‹Die präzise elektronische Phantasie der Automatenhirne›. Eine Analyse der Logik und Epistemik simulierter Weltbilder», 219–234). Darin geht es um die Simulation als Probehandeln im Rückblick auf Zukünftiges und wie das die Gegenwart konstruiert. Das stellt meiner Meinung nach schon eine Verschiebung hinsichtlich der Frage von Repräsentation dar.

A.-J.S. Ja, aber diese Wirkweise sehe ich überhaupt nicht als spezifisch für das Bildliche, das macht fiktives Erzählen doch die ganze Zeit.

L.E. Ja, aber Bilder stellen in der Simulation reale Affekte her.

A.-J.S. Das tun literarische Fiktionen ja auch. Autor_innen erschaffen Welten und stellen eine Wechselwirkung zwischen dem, was sein könnte, zu dem her, was war und was ist. Dies strahlt zurück auf die Art, wie ich Gegenwart wahrnehme. Dennoch sind Computersimulationen ein anderes Medium, wahrscheinlich kommt hier wieder einmal das Argument der größeren Unmittelbarkeit zum Tragen.

M.K. Das finde ich zu undifferenziert. Simulation und Fiktion lassen sich nicht einfach so in eins setzen.

Funktionen von Kunst, Ort und Kritik

A.-J.S. Ein wichtiger Punkt im Abschlusskapitel von Schade / Wenk ist, die Funktion und den Ort von Kunst zwischen Autonomie von und Kritik an den Verhältnissen auch gegenüber den eigenen Ermöglichungsstrukturen zu befragen. Laut Schade / Wenk sollten nicht die Institutionen und das kulturelle Feld durch die Kunst verworfen und hintergangen werden. Stattdessen wird Kunst als *der* Ort festgesetzt, von dem aus Kritik geübt werden kann.

M.K. Aber wenn Kunst der einzig mögliche Ort für Kritik bleibt – das scheint mir doch ein sehr euphemistischer Zugang bzw. eine Verherrlichung der Kunst jenseits von Marktlogiken zu sein.

A.-J.S. Ja, schon, aber Schade / Wenk beziehen sich immer auf historisch verortbare Situationen, die ihnen erlauben, nachzuzeichnen, wann die Autonomie der Kunst und ihre Abkopplung von Wirtschaft und Politik angestrebt wurde. Schade / Wenk betonen daher deutlicher denn je, dass es das ‹Außerhalb› des Rahmens von Gesellschaft, Politik, Wirtschaft und Hierarchien nie geben kann, dass Kunst immer verflochten und innerhalb dieses Rahmens existiert.

L.E. Der Beitrag von Astrit Schmidt-Burkhard in *Logik des Bildlichen* verweist z. B. auf diese Durchdringung, nur in eine andere Richtung («Wissen als Bild. Zur diagrammatischen Kunstgeschichte», 163–187). Mit der Beobachtung des *diagrammatic turn* konstatiert sie, dass das Diagramm in der Kunst bzw. im *art criticism* angekommen sei. Rosalind Krauss arbeitet leidenschaftlich gern mit Diagrammen. Fazit ist, wie sehr das Diagramm ein mächtiges Überzeugungsinstrument ist, weil es die Affektivität anspricht.

K.K. Die Verflochtenheit von Kunst wird meiner Meinung nach auch sehr schön im Beitrag von Elke Bippus deutlich («Skizzen und Gekritzel. Relationen zwischen Denken und Handeln in Kunst und Wissenschaft», 76–92). Wenn Bippus davon spricht, dass es kein Wissenschaftsbild ohne ästhetisches Handeln geben kann, dass also z. B. eine Skizze sowohl im künstlerischen als auch im Wissenschaftsdiskurs die Funktionen und die Prozessualität des Forschens offenlegt, dann ist damit auf das Politische verwiesen. Nämlich indem deutlich werden kann, dass das in Interdependenz zur Kunst stehende Wissenschaftsbild Wirklichkeit konstruiert. Und insofern lassen sich über den eigenen epistemologischen Einsatz von Wissenschaftsbildern durchaus Hierarchien in der Produktion von Wissen problematisieren.

---

1 Arbeitsgruppe des Graduierten-Kollegs «Geschlecht als Wissenskategorie» an der Humboldt-Universität zu Berlin, *http://www2.hu-berlin.de/gkge-schlecht/visualculture.php*, gesehen am 9.7.12.

2 William J.T. Mitchell, *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago (Univ. of Chicago Press) 2009, 5–27.

CRITICAL WEB 2.0 STUDIES
und die Botschaft der neuen Medien

von ROBERT SIMANOWSKI

Nicholas Carr, *The Shallows: How the Internet Is Changing the Way We Think, Read and Remember*, London (Atlantic Books) 2010.

Geert Lovink, *Networks Without A Cause: A Critique of Social Media*, Malden (Polity Press) 2012.

Evgeny Morozov, *The Net Delusion: The Dark Side of Internet Freedom*, New York (PublicAffairs) 2011.

Sherry Turkle, *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*, New York (Basic Books) 2011.

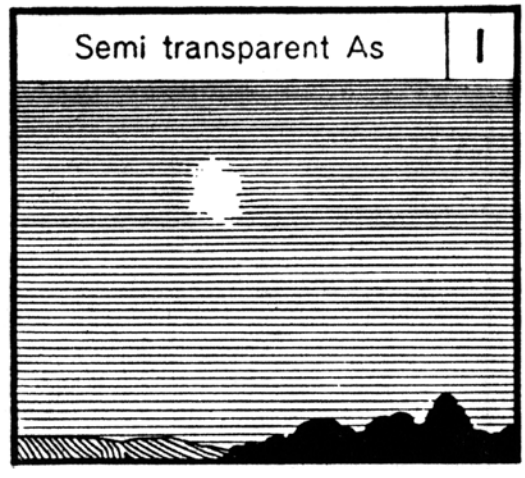
In seinem im Frühjahr 2012 erschienenen Buch *Networks Without a Cause* vermerkt der australisch-niederländische Medienwissenschaftler Geert Lovink «a new wave of Net critics such as Siva Vaidhyanathan, Sherry Turkle, and even Evegeny Morozov» (9). Wichtig ist die Betonung auf *neu*, denn wie einflussreiche Publikationen der Digital Media Studies um die Jahrtausendwende zeigen, war die Forschung von Anfang an kritisch, sei es bezüglich Cyberdemocracy, «Echo Chambers» (Lovink, 2) oder Identitätstourismus.[1] Zehn Jahre später veröffentlichen nun die von Lovink genannten Autoren Studien zu Politik und Kultur des Internet, die mehr oder weniger der Forderung «to rethink the Web 2.0 hype» entsprechen, die Lovink gemeinsam mit Ned Rossiter und der italienischen Gruppe Ippolita schon 2009 in den *10 Web 2.0 Theses* erhob.[2] Lovink selbst, der sein Buch *A Critique of Social Media* untertitelt, gehört zweifellos zu den vehementesten Verfechtern einer kritischen Netztheorie, Nicholas Carr, dessen 2010 publiziertes Buch über die Zerstörung der Lesekultur durch das Internet 2011 auf Deutsch erschien, gewiss zu den populärsten. Themen, Argumente und Methoden dieser Netzkritiker seien am Beispiel von Lovink, Carr, Turkle und Morozov illustriert.

Geert Lovinks Buchtitel greift eine der *10 Web 2.0 Theses* auf, wonach das Web 2.0 keine wirkliche Subkultur hervorgebracht habe, sondern die bisherige Anarchie des WWW ökonomisch und politisch zähmte: «What's new are their ‹social› qualities: the network is the message.» Der soziale, partizipative, demokratische Aspekt der entstandenen Öffentlichkeit ist dabei nicht ausreichend, wenn diese ohne wirkliche Entscheidungsmacht und ohne gemeinsames Ziel bleibt, wie Lovink im Buch ausführt. Das übliche Lob auf den «citizen journalism» kontert er mit einer Kritik der Blog-Kultur: «Many ‹users of blogs› do not conform to larger ideals but display a culture of ‹detached engagement›.» (2) Lovink lässt offen, worin die größeren Ideale bestehen könnten und wie sich sein Befund zu McLuhans Medienbegriff verhält. Er unterlässt auch die Durcharbeitung seiner Titelthese, die unter anderem zur Frage geführt hätte, inwiefern die Selbstgenügsamkeit der Netzwerke eine Folge der ökonomischen und politischen Domestizierung des Internet ist oder eben die Botschaft des Mediums. Denn *Wired*-Autor Jon Katz hatte den «citizens of the Digital Nation» schon 1997 attestiert, keinerlei «big ideas» zu Armut, Bildung oder anderen sozialen Fragen zu hegen, sich also nicht durch nationales oder soziales Bewusstsein zu konstituieren, sondern durch Mediennutzungspraktiken.[3] Umsichtige Netzkritik könnte und müsste den Befund der Netzwerke ohne Ziel zugleich theoretisch auswickeln durch die Kontrastierung mit anderen Beschreibungsmodellen der Gegenwart: das Ende der Geschichte, der großen Erzählungen, der Politik, des

Optimismus. Tritt die Technologie an die Stelle der Sozialutopie und hat damit ihren *cause* in sich selbst? Ist die Selbstbezogenheit der Netzwerke ihre geschichtsphilosophische Pointe?

An solchen Spekulationen ist Lovink – auch wenn er die Critical Web 2.0 Studies auf «less obvious emerging cultural logics» ausrichten will (10) und auf «speculative futurism» (23) – nicht interessiert. Seine Forschungsgegenstände bleiben offensichtlich genug – «real-time, linking vs. liking, and the rise of national webs» (10). Die Kapitel seines Buches arbeiten sich ab an Facebook, Google, WikiLeaks, Weblogs, Internet Radio, Information Overload, Comment Culture und Online Video Aesthetics. Zu all diesen Themen offeriert Lovink eine Fülle guter Einfälle – die Forderung eines «dialectical programming» (138), Medienabstinenz als Teil der *media literacy* (28) – und inspirierender Begrifflichkeiten – «petabytes of milliopinions» (12). Dabei scheint das Buch formal den Postulaten seines Gegenstandes folgen zu wollen, wenn es eingängige Schlagwörter über subtile Analysen stellt. Beispiel für die Flüchtigkeit der Diskussion ist die Behandlung von Natalie Bookchins berühmter Videoinstallation *Mass Ornament* (2009) als «paradigmatic» für die Frage: «If we agree that all artworks are collaborative, multi-authored efforts, how can they transmit a unique style and message?» (141) Lovinks Antwort – die «solo acts» und «self-portraits» der Tanzenden auf den verschiedenen YouTube-Videos würden in Bookchins Montage «part of a collective statement» – ist nicht falsch, bleibt aber weit unter dem, was hier zu sagen wäre. Schon der Titel der Arbeit, der Kracauers berühmten Essay evoziert, sollte deutlich machen, dass die gesammelten Video-Readymades Teil eines wohldurchdachten individuellen Statements der Künstlerin werden, so wie im Kunstwerk nicht die Raumerscheinung eines Gegenstandes seine Bedeutung ist (wie Kracauer der Fotografie attestiert), sondern die Bedeutung des Gegenstandes zur Raumerscheinung wird.

Auch wenn das Buch oft theoretische Rigorosität vermissen lässt, seine Stoßrichtung – «[to] address the politics and aesthetics of network architecture» (9) – ist unerlässlich für die geforderte Netz-Theorie jenseits affirmativer empirischer Mediennutzungsstudien. Der kritische Impuls, das macht dieses Buch so anregend, lebt in jedem seiner Elemente: wenn Lovink eine marxistische Analyse Googles fordert (8), wenn er die Verdrängung der «serious parallel ‹second-self› culture» des Web 1.0 durch Facebooks «commitment to the Real Self» aus dem Geiste



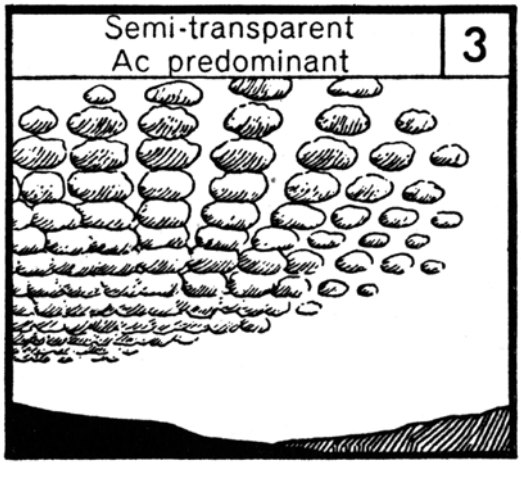
der Ökonomisierung und staatlichen Kontrolle der preisgegebenen Daten erklärt (40) und noch, wenn er die Politik des Privaten erörtert, in unscheinbaren Nachbemerkungen: «It is not simply that we have something to hide. Let's hope we all do.» (31)

Anders als Lovink fragt die Sozialpsychologin **Sherry Turkle** nicht nach dem Ökonomischen und Politischen hinter dem Technischen, sondern konzentriert sich ganz auf die Kritik des Mediennutzungsverhaltens. Turkle beschreibt ihre Methode als «intimate ethnography», die konkret in qualitativen Interviews mit rund 450 Menschen besteht, aus denen Turkle Medientheorie in Anekdotenform generiert. Die erste Anekdote, die auch den Titel des Buches erklärt, betrifft Turkle selbst: Eine Konferenz in Japan, es gab Wi-Fi und fast alle folgten kaum den Vorträgen, für die sie doch so weit angereist waren: «at this conference, it was clear that what people mostly want from public space is to be alone with their personal network» (14). Aber man meidet nicht nur die physisch Anwesenden, man ist auch online nicht wirklich präsent, wie unter anderem das Beispiel der 30jährigen Werbemanagerin Ellen zeigt, die während der wöchentlichen Skype-Telefonate mit ihrer Großmutter Emails erledigt und dies zwar schuldbewusst berichtet, sich gegen das Multitasking-Dispositiv des Mediums aber nicht wehren kann. Turkles Fazit ist schon in der Formulierung traditionsbewusst kulturpessimistisch: «connectivity and its discontents» (XLIV).

Angesichts der rasanten Entwicklung der neuen Medien und der damit einhergehenden grundlegenden Verände-

rung der Situation des Menschen ist es gewiss wichtig, an die Geschichten von gestern zu erinnern, da es noch als unhöflich galt, dem Bruder in einer Rundmail die eigene Verlobung kund zu tun (XLVI), Mitreisende zu Zeugen der Privatgespräche zu machen (155) oder einen physisch anwesenden Gesprächspartner «on ‹pause›» zu setzen, wenn das Handy klingelt (241). Ebenso interessant sind die Geschichten der Gegenwart (zum Beispiel die Online-Beichten im Kapitel *True Confession*) und der Zukunft (der erste Teil des Buches über die zunehmende Bedeutung des Roboters im individuellen und gesellschaftlichen Leben).

Gleichwohl fragt man sich, ob es so vieler Einblicke in persönliche Praktiken bedarf für so wenige Einsichten im Feld der Theorie. Turkle beschreibt mit der Genauigkeit der Ethnologin, wie sie zu ihren Informationen kam – mit dem 46jährigen Pete, der vor seiner enttäuschenden Ehe in virtuelle Affären in *Second Life* flieht, trifft sie sich, wie man erfährt, an einem für die Jahreszeit viel zu warmen Sonntag im Spätherbst –, spart aber hartnäckig bei der Hypothesenbildung. Wenn Turkle zum Beispiel die Online-Beichten als folgenlose Geständnisse gegenüber Fremden abtut – «It does nothing to improve our practical situations. It may keep us from taking positve action because we already feel we've done ‹something›» (372) –, vergibt sie die eigentlich spannenden Aspekte des Phänomens. Die Veröffentlichung und Demokratisierung der Beichte am Schweigegebot und Absolutionsmonopol der Kirche vorbei hat schließlich nicht nur moralische, sondern auch ethische Konsequenzen. Die Öffentlichkeit der Vergehen beeinflusst zwangsläufig die öffentliche Bewertung von Vergehen, Quantität bestimmt, auch hier, Qualität. Was aber, wenn die Statistik gefälscht ist? Wenn die Hälfte der gebeichteten Ehebrüche Erfindungen sind, um, wie Turkle für einen Fall berichtet, sich ein interessantes Leben anzudichten? Für solche Fragen ist Turkles methodischer Ansatz nicht gewappnet, und so bleibt es bei vielen interessanten Anekdoten mit wenig überraschenden Auswertungen; «some good conversation starters», wie es in einer *goodreads*-Review heißt.

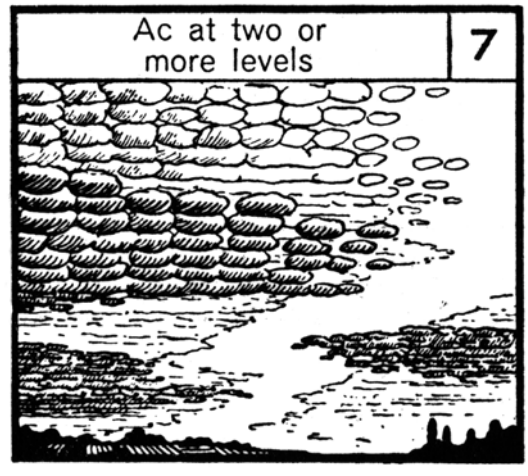


Wie bei Turkle, so lebt auch die Medienkritik des Publizisten **Nicholas Carr** vom Kulturpessimismus, nun aber formuliert aus McLuhans Perspektive der den Ahnungslosen aufgezwungenen Medienpostulate. Das Buch ergänzt die These aus Carrs Essay *Is Google Making Us Stupid? What the Internet is doing to our brains*, der 2008 in *The Atlantic* erschien,[4] um literaturhistorische und neurowissenschaftliche Exkurse zur Rolle des Buches in der Menschheitsgeschichte und zur Funktionsweise des Gehirns. Die These besagt, dass die Kultur des Multitaskings und Power-Browsings am Computer die Fähigkeit zur konzentrierten Tätigkeit durch die Sehnsucht nach Ablenkung verdrängt. Ohne *deep reading*, zitiert Carr die Hirnforscherin Maryanne Wolf, gibt es auch kein *deep thinking* und kein Gedächtnis, weil die Gegenstände nicht mehr lang genug unsere Aufmerksamkeit genießen, um per Synapsenbildung vom Hippocampus zur Hirnrinde, also vom Kurz- ins Langzeitgedächtnis verschoben werden zu können. Carrs Dystopie vom Verlust der Lesekultur erinnert an Bernhard Stieglers Buch *Die Logik der Sorge. Verlust der Aufklärung durch Technik und Medien*, das den generationsspezifischen Übergang von der «deep attention» zur «hyper attention» als reflexionslose «Wachsamkeit» für verschiedene Stimulationen problematisiert.[5] Zugleich denkt man an Walter Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz mit der Interpretation der von den Zeitgenossen allseits beklagten Schockwirkung der Bilder als Übungsinstrument für jene gesteigerte Geistesgegenwart, die das beschleunigte Leben der Moderne verlangte. Denn wenn die Gegner der Carr'schen Position und der von ihm referierten neurowissenschaftlichen Studien unterstreichen, dass die Multitasking-Praktiken des Internet zu erhöhter Gehirntätigkeit führen (so Gary Small in seinem Buch *iBrain*), moduliert diese Argumentation die Ersetzung von Geistesarbeit durch Geistesgegenwart, die Benjamin damals vornahm.

Der Politologe **Evgeny Morozov** war die kritische Stimme, als die Massenmedien 2009 die Proteste im Iran gegen Ahmadinedschad und 2011 den arabischen Frühling der Wirkung von Facebook und Twitter zuschrieben. Morozov nennt dies *digital orientalism*: Der Westen kompensiert seine Ahnungslosigkeit bezüglich der Situation in der arabischen Welt, indem er die Rolle seiner Technologie als Demokratisierungsmittel in politisch rückständigen Ländern hochspielt. Dass Morozov das Kind mit dem Bade ausschüttet und die Mobilisierungskraft ignoriert, die Twitter durchaus in der Bekanntmachung von Videos über staatliche Gräueltaten hatte, mag daran liegen, dass er als Konvertit schreibt, der, so Morozovs Eingangsbekennntis, vor kurzem selbst noch zu den Cyberutopisten gehörte, die im Internet die Lösung aller gesellschaftlichen Probleme sahen. Dass Morozov mitunter zu voreiligen Schlüssen neigt und gar eigenen Argumenten widerspricht, mag seine Liebe für pointierte Formulierungen erklären. So ist seine Kritik des *slacktivism* – «Today, aspiring digital revolutionaries can stay on their sofas forever – or until their iPad's batteries run out – and still be seen as hereos» (187) – pointiert und kurzsichtig, denn wenn der KGB Regimegegner heute vor allem im Internet aufspürt, wie Morozov im Kapitel *Why the KGB wants you to join Facebook* illustriert, ist auch das Sofa – oder wo immer man sitzt, wenn man sich in den Online-Diskurs einbringt – keineswegs so sicher, wie hier unterstellt.

Die viel effektivere und kostensparendere Überwachung mittels Software ist neben *digital orientalismus* und *slacktivism* das andere große Thema des Buches. Im Gegensatz zur verbreiteten Ansicht, das Internet diene per se demokratischer Meinungsbildung und der Organisierung demokratischer Kräfte, ist das Internet für Morozov vor allem ein Mittel der Kontrolle und Einschüchterung. Zwei Innovationen der softwaregenerierten Überwachung sind für Morozov die Ausblendung des Menschlichen – das im Stasi-Film *Das Leben der Anderen* den Stasi-Offizier noch auf die Seite seines Opfers übertreten lässt – sowie die Früherkennung künftiger Meinungsführer und Delinquenten durch die statistische Analyse der Häufigkeit von Tweets und Retweets.

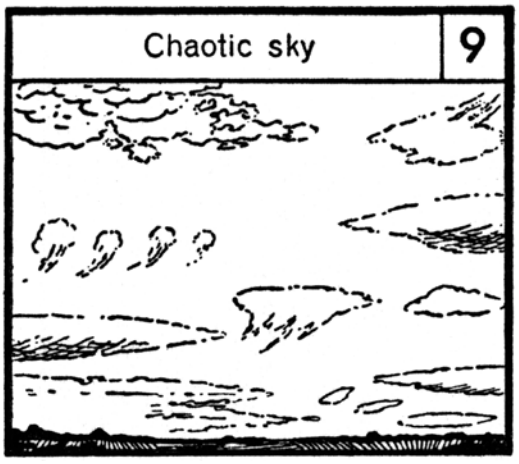
Das Verdienst dieses Buches ist zweifellos, angesichts der Euphorie der Massenmedien über die demokratiefördernde Wirkung des Internet, daran zu erinnern, dass das Medium nicht schon die ganze Message ist, beziehungsweise zu fragen, inwiefern seine verschiedenen Botschaften (zensurlose Kommunikation, automatische



Datenauswertung) sich gegenseitig relativieren. Zugleich verdeutlicht Lovinks Antwort auf Morozov den Schnitt, der die neue Welle der Netz-Kritik durchzieht: «The insight that the internet can be used for both good and evil should never become our concluding remark» (160) Lovink wirft Morozov «offline romanticism» vor und fordert statt dessen die Entwicklung eines «long term view on how networked technologies should and should not be embedded in political and cultural practices» (160). Medienwissenschaft ist hier, das unterscheidet Lovink von Turkle, Carr und Morozov, ganz klar dem politischem Aktivismus verbunden.

Um ein Fazit dieser vier Beispiele der «new wave of Net critics» zu ziehen: Sie sind informativ und kritisch in vielerlei Hinsicht, aber nicht besonders mutig. Die Vorstöße erschöpfen sich in der Kritik des Offensichtlichen: der Macht der *corporate programmers* (Lovink), der Überwachungsfunktion des Internet (Morozov), des Verlusts von traditionellen Kommunikationsformen (Turkle) und Kulturtechniken (Carr). Das sind alles zweifellos wichtige Interventionen. Gleichwohl vermisst man forscheres Nachfragen, auf welches gesellschaftliche Problem die Dispositionen der neuen Medien eigentlich eine Antwort sind. Kann man mit vergleichbarer Hinterlist wie einst Benjamin die naheliegende Kritik des Neuen dekonstruieren?

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, zumindest für etwas Überraschung zu sorgen. Wenn zum Beispiel Turkle den Trend zu «weak-tie relationships» (13) in sozialen Netzwerken mit dem Wunsch nach Kontrolle be-



gründet – «Today, our machine dream is to be never alone but always in control. This can't happen when one is face-to-face with a person» (157) –, drängt sich die Frage auf, inwiefern dieser Trend eine Reaktion auf die Risikogesellschaft (Beck) darstellt und zugleich dem Modell des flexiblen Menschen (Sennett) entspricht. Wenn Turkle die Funktionalisierung der Smart Phones – «the place where loneliness can be defeated» – als Selbstverlust kritisiert – «[b]ut if we are always on, we may deny ourselves the rewards of solitude» (3) –, ist genau diese sozialpsychologische und kulturphilosophische Prämisse der fruchtbaren Einsamkeit auf ihre aktuelle Geltung zu prüfen.

Im gleichen Sinne lässt sich Carrs Klage über den Verlust des tiefen Denkens mit Blick auf Isaiah Berlins berühmte Denk-Typen Igel und Fuchs diskutieren, wie es Ben Macintyre in seinem *Times*-Artikel *We need a dug-out canoe to navigate the net* (28.1.2010) nahelegt. Berlin zufolge sehen die Igel die Welt aus der Perspektive *einer* leitenden Idee, während die Füchse vielerlei Ideen leichthin aufnehmen, ohne sich einer bestimmten ganz zu verschreiben. Ist das Igeldenken in seiner Zuspitzung totalitär und fundamentalistisch, wie Macintyre unterstellt? Ist die beklagte Umstellung von Deep- auf Hyper-Attention also das wahrnehmungspsychologische Übungsfeld einer multikulturellen Gesellschaft? Oder erzeugt im Gegenteil der Modus des Browsens und Scannens statt Toleranz nur Indifferenz, die jederzeit in Fundamentalismus umschlagen kann, gerade weil ihr die Durchdachtheit wahrer Toleranz fehlt?

Auch bei Lovink, der in der Manier der Lesesuchtdebatte um 1800 dem Web 2.0 Zeitverschwendung vorwirft – «the networks without cause are time eaters, and we're only being sucked deeper into the social cave without knowing what to look for» (6) –, wäre eine Reflexion der impliziten teleologischen Zeitvorstellung angebracht. Wohin ist der Mensch nach dem Ende der Geschichte und der großen Erzählungen phylogenetisch noch unterwegs? Woraufhin entwirft er sich ontogenetisch noch? In welchem Sinne also muss er die Zeit sinnvoller einsetzen als er es in den Netzwerken tut? Der italienische Philosoph Gianni Vattimo hatte angesichts der postmodernen Orientierungskrise 1985 seinem Berufsstand eine neue Funktion zugewiesen: Den Menschen nicht mehr zu zeigen, wohin sie unterwegs sind, sondern wie man unter der Bedingung lebt, nirgendwohin unterwegs zu sein.[6] Ließe sich die phatische Kommunikation der Netzwerke als Antwort auf dieses Problem verstehen? Die Hyperaktivität auf Facebook als Befreiung vom Horror vacui, als glücksspendende Tiefe des Oberflächlichen? Es gibt gute Gründe, einer solchen Perspektive entgegenzutreten. Mit diesen Gründen sollte eine wirklich umsichtige Medienkritik entweder beginnen oder enden.

---

1 Etwa bei: David Bell, Barbara M. Kennedy (Hg.), *The Cyberculture Reader*, New York, London (Routledge) 2000; Lisa Nakamura, *Cybertypes: Race, Ethnicity, and Identity on the Internet*, New York, London (Routledge) 2002; Andrew Shapiro, *The Control Revolution*, New York (Public Affairs) 1999; Cass Sunstein, *Republic.com*, Princeton, NY (Princeton Univ. Press) 2001; David Trend (Hg.), *Reading Digital Culture*, Malden (Blackwell) 2001.

2 Ippolita, Geert Lovink, Ned Rossiter, FCJ-096 The Digital Given: 10 Web 2.0 Theses. In: *The Fibreculture Journal* 14 (2009), http://fourteen.fibreculturejournal.org/fcj-096-the-digital-given-10-web-2-0-theses, gesehen am 5.7.2012.

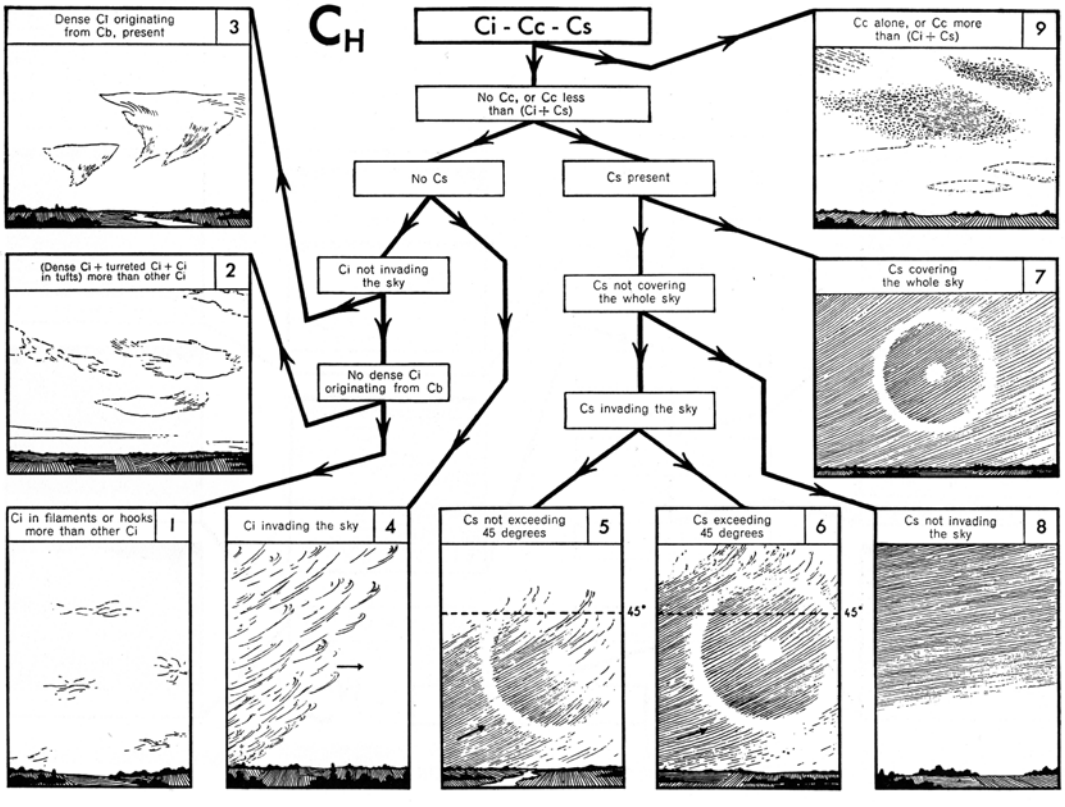
3 Jon Katz, *Media Rants. Postpolitics in the Digital Nation*, San Francisco (HardWired) 1997, 52f.

4 Online unter: http://www.theatlantic.com/magazine/toc/2008/07, gesehen am 15.7.2012.

5 Bernard Stiegler, *Die Logik der Sorge. Verlust der Aufklärung durch Technik und Medien*, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2008. Vgl. auch Marie-Luise Angerers Sammelrezension zu Bernard Stieglers Publikationen in ZfM 5, 2010, 177–180.

6 Gianni Vattimo, *Jenseits vom Subjekt. Nietzsche, Heidegger und die Hermeneutik*, Wien, Graz (Passagen) 1986 (Orig. 1985), 17.

PICTORIAL GUIDE FOR C_H-CLOUDS



AUTORINNEN

Benjamin Beil ist Junior-Professor für Medienwissenschaft mit Schwerpunkt Digitalkulturen an der Universität zu Köln und Mitglied des DFG-Forschungsprojekts «Die Fernsehserie als Reflexion und Projektion des Wandels». Forschungsschwerpunkte: Game Studies, TV-Serien, Trans- und Intermedialität. Aktuelle Veröffentlichungen: *First Person Perspectives. Point of View und figurenzentrierte Erzählformen im Film und im Computerspiel*, Münster (LIT) 2010; *Avatarbilder. Zur Bildlichkeit des zeitgenössischen Computerspiels*, Bielefeld (transcript) 2012.

Christine Blättler, Professorin für Wissenschaftsphilosophie an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Genesis und Geltung; Serialität, Gesellschaft und Wissen; Objektivität, Experiment und Modell. Aktuellste Publikationen: Nietzsche und die Experimentalisierung des Lebens, in: Helmut Heit, Günter Abel, Marco Brusotti (Hg.), *Nietzsches Wissenschaftsphilosophie*, Berlin (de Gruyter) 2012; (Hg.), *Ränder der Enzyklopädie*, Berlin (Merve) 2012.

Marius Böttcher ist seit 2010 im Junior-Fellow-Programm «Theorie und Geschichte kinematographischer Objekte» am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) der Bauhaus-Universität Weimar. Forschungsschwerpunkte und Veröffentlichungen u. a. zu DEFA, Baustellenkinematographie, Roadmovie und Filmkritik. Zusammen mit Martin Schlesinger Regie des Films *Odyssee und Nahverkehr* (2012).

Alex Csiszar ist Assistant Professor für Wissenschaftsgeschichte an der Harvard University. Forschungsschwerpunkte: Geschichte wissenschaftlicher Autorschaft und Veröffentlichung sowie die Geschichte der Literaturrecherche in den Wissenschaften.

Shane Denson ist Post-Doc in American Studies an der Leibniz Universität Hannover. Forschungsschwerpunkte: populäre Serialität, Medientheorie, Technikphilosophie. Er ist Mitglied der DFG-Forschergruppe «Populäre Serialität» (2010–2013, Göttingen). 2013 erscheint *Transnational Perspectives on Graphic Narratives: Comics at the Crossroads*, hg. mit Christina Meyer und Daniel Stein, London, New York (Continuum).

Lorenz Engell ist Professor für Medienphilosophie an der Bauhaus-Universität Weimar, Direktor (mit Bernhard Siegert) des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) und Projektleiter (mit Jens Schröter) des DFG-Forschungsprojekts «Die Fernsehserie als Reflexion und Projektion des Wandels». Veröffentlichungen u. a. *Fernsehtheorie zur Einführung*, Hamburg (Junius) 2012, *Playtime. Münchener Film-Vorlesungen*, Konstanz (UVK) 2010, Mitherausgeber u. a. der *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* (seit 2009) und des *Archiv für Mediengeschichte* (2000–2010).

Lukas Engelmann studierte Geschichte und Gender Studies an der Freien Universität und der Humboldt-Universität zu Berlin. Er verfolgt ein medizinhistorisch wie bildwissenschaftlich ausgerichtetes Promotionsprojekt mit dem Arbeitstitel «Krankheitsbild AIDS» im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs «Geschlecht als Wissenskategorie», HU Berlin.

Sven Grampp ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Forschungsschwerpunkte: Medientheorie, Space Race, Fernsehen. Letzte Publikationen: *Marshall McLuhan – Eine Einführung*, Stuttgart (UTB) 2011; *Picture Space Race*, Berlin (Avinus) 2011.

Marietta Kesting studierte Photographie am Bennington College, Vermont, USA, und Kultur- und Medienwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. 2008–2010 war sie Assistentin am Institut für Zeitgeschichte in Wien. Seit 2010 ist sie Stipendiatin des DFG-Graduiertenkollegs «Geschlecht als Wissenskategorie», HU Berlin, und assoziierte Wissenschaftlerin des MPI Göttingen im Projekt «Global DiverCities».

Katrin Köppert studierte Gender Studies und Neuere deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin. 2010–2012 wissenschaftliche Mitarbeiterin am DFG-Projekt «Medienamateure in der homosexuellen Kultur», Universität Siegen. Seit 2012 Stipendiatin des DFG-Graduiertenkollegs «Geschlecht als Wissenskategorie», HU Berlin. Im Rahmen ihrer Dissertation beschäftigt sie sich mit Medien-Techniken queerer Affekte in der «Avateurkultur».

Julia Kursell ist Dilthey Fellow an der Fakultät Medien und Associate Fellow am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) der Bauhaus-Universität Weimar. Ihre Arbeitsgebiete sind die Geschichte der Hörphysiologie, Psychoakustik und Musikwissenschaft sowie die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Aktuelle Publikationen: A Gray Box. The Phonograph in Laboratory Experiments and Field Work, 1900–1920, in: Karin Bijsterveld, Trevor Pinch (Hg.), *The Oxford Handbook of Sound Studies*, New York (Oxford Univ. Press) 2011, 176–197; Visualizing Piano Playing, 1890–1930, in: *Grey Room* 43 (2011), 66–87.

Ruth Mayer ist Professorin für American Studies an der Leibniz Universität Hannover. Ihre Forschungsschwerpunkte: populäre Serialität, Kulturkontakt, Wissenschaftstheorie. 2012 erschien *Chinatowns in a Transnational World*, hg. mit Vanessa Künnemann, London, New York (Routledge). Sie ist Mitglied der DFG-Forschergruppe «Populäre Serialität» (2010–2013, Göttingen). Eine Monographie zur *yellow peril*-Figur Fu Manchu und zu den seriellen Interaktionen von Populärkultur und Ideologie erscheint 2014.

Rosalind C. Morris ist Professorin am Department of Anthropology der Columbia University, New York. Sie hat zur Geschichte der Moderne und der Massenmedien in Südostasien geforscht sowie eine Ethnografie der Minenarbeiter in Südafrika verfasst. Insbesondere beschäftigt sie sich mit der Frage von Sprache und Repräsentation. 2010 hat sie *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea* herausgeben, New York (Columbia Univ. Press). Demnächst erscheint *Wars I have (not) Seen*, Kalkutta, London (Seagull Books).

Enno Poppe ist Komponist und Dirigent. Er studierte in Berlin, Karlsruhe und Paris, unterrichtete unter anderem bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, erhielt zahlreiche Preise und Ehrungen sowie Kompositionsaufträge von renommierten internationalen Auftraggebern. Uraufgeführt wurden zuletzt das Orchesterstück *Welt* (2012, musica viva, München) und die Oper *IQ* (2012, Schwetzinger Festspiele).

Jens Ruchatz ist seit dem Wintersemester 2012/13 Professor für Medienwissenschaft mit dem Schwerpunkt audiovisuelle Transferprozesse an der Philipps-Universität Marburg. Habilitation mit der Arbeit «Interview – Celebrity. Ein medienhistorischer Beitrag zur Geschichte der Individualität». Forschung und Lehre u. a. zu Geschichte und Theorie der Fotografie, Medientheorie des Populären, Medien und Gedächtnis, Medialität als Mediendifferenz, Theorien der Fernsehserie, aktuell Arbeit an der Publikation (mit Sven Grampp) *Die Fernsehserie. Eine medienwissenschaftliche Einführung*, Bielefeld (transcript) 2012.

Armin Schäfer ist Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Geschichte der Medienkulturen an der FernUniversität in Hagen. Mitglied der DFG-Forschergruppe «Kulturen des Wahnsinns. Schwellenphänomene der urbanen Moderne (1870–1930)». Seine Arbeitsgebiete sind u. a. Lyrik, Literatur des Barock, akustische Medien und Psychiatriegeschichte.

Martin Schlesinger ist wissenschaftlicher Mitarbeiter und Doktorand am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum. Forschungsschwerpunkte: Ästhetik und Theorie des Films und der audiovisuellen Medien, Brasilianischer Film. Wichtigste Publikation: *Brasilien der Bilder*, Weimar (VDG) 2008 (= Serie moderner Film, Bd. 7). Zusammen mit Marius Böttcher Regie des Films *Odyssee und Nahverkehr* (2012).

Anne-Julia Schoen studierte Anglistik/Amerikanistik, Neuere/Neueste Geschichte und Psychologie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Anglistik, Humboldt-Universität zu Berlin und mit dem Dissertationsprojekt «A line of their own. Das Formlose in den Arbeiten anglo-jüdischer Avantgardekünstlerinnen und -dichter, 1910–1937» an das dortige DFG-Graduiertenkolleg «Geschlecht als Wissenskategorie» assoziiert.

Jens Schröter ist Professor für Theorie und Praxis multimedialer Systeme an der Universität Siegen, Leiter der dortigen Graduiertenschule «Locating Media». Projektleiter (mit Lorenz Engell) des DFG-Forschungsprojekts «Die Fernsehserie als Projektion und Reflexion des Wandels». Forschungsschwerpunkte: Theorie und Geschichte digitaler Medien, Theorie und Geschichte der Photographie, Fernsehserien, Dreidimensionale Bilder, Intermedialität, Kritische Medientheorie. Veröffentlichungen u. a. *3D. Geschichte, Theorie und Medienästhetik des technisch-transplanen Bildes*, München (Fink) 2009; (Co-Autor), *Eine Theorie der Medienumbrüche 1900/2000*, Siegen (universi) 2011. http://www.multimediale-systeme.de

Stefanie Schulte Strathaus ist Ko-Direktorin des Arsenal – Institut für Film- und Videokunst, Berlin. Mitglied des Auswahlkomitees des Berlinale Forums sowie Gründerin und Leiterin des Forum Expanded. Kuratorin zahlreicher Filmprogramme u. a.: Michael Snow, Guy Maddin, Heinz Emigholz, Birgit Hein, Ulrike Ottinger, Stephen Dwoskin, der Film- und Veranstaltungsreihen *Wer sagt denn, dass Beton nicht brennt, hast Du's probiert? Film im West-Berlin der 80er Jahre* (2006 mit Florian Wüst) und *Live Film! Jack Smith! Five Flaming Days in a Rented World* (2009 mit Susanne Sachsse und Marc Siegel).

Herbert Schwaab ist Akademischer Rat am Lehrstuhl für Medienwissenschaft der Universität Regensburg und Mitglied des DFG-Forschungsprojekts «Die Fernsehserie als Reflexion und Projektion des Wandels». Forschungsschwerpunkte: Filmphilosophie, Mediatisierung, Heavy Metal, der Begriff des Gewöhnlichen, Sitcom und Kunst von Menschen mit Autismus. Wichtige Veröffentlichungen: *Erfahrung des Gewöhnlichen. Stanley Cavells Filmphilosophie als Theorie der Populärkultur*, Münster (LIT) 2010; *Heavy Metal als Kultur und Welt*, hg. mit Rolf F. Nohr, Münster (LIT) 2011.

Robert Simanowski ist Extraordinarius am Seminar für Medienwissenschaft, Universität Basel, Herausgeber des *Journals für digitale Ästhetik*, http://dichtung-digital.org. Forschungsschwerpunkte: Kunst, Kultur und Politik der digitalen Medien; Mediengeschichte des Buches. Publikationen u. a.: *Textmaschinen – Kinetische Poesie – Interaktive Installation. Zum Verstehen von Kunst in digitalen Medien*, Bielefeld (transcript) 2012; *Digital Art and Meaning. Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, and Interactive Installations*, Minneapolis (Univ. of Minnesota Press) 2011. http://simanowski.info

Helmut Völter ist Typograf und Buchgestalter im Bureau Spector in Leipzig. 2011 erschien sein Buch *Wolkenstudien*, Leipzig (Spector Books), über wissenschaftliche Fotografien von Wolken. Die gleichnamige Ausstellung war zu sehen im Museum für Photographie in Braunschweig (2010) und im Fotomuseum Winterthur (2011–12). 2013 wird sein Buch über den japanischen Physiker und Wolkenfotografen Masanao Abe erscheinen.

Martin Warnke ist geschäftsführender Institutsleiter am Institut für Kultur und Ästhetik digitaler Medien (ICAM) der Universität Lüneburg und verantwortet mit Rolf Großmann den Bereich Digitale Medien/ Kulturinformatik. Ferner ist er derzeit Sprecher des DFG-Projekts «Meta-Image» in Kooperation mit der Humboldt-Universität zu Berlin und der Universität zu Köln. Jüngste Buchpublikation: *Theorien des Internet zur Einführung*, Hamburg (Junius) 2011.

Daniela Wentz ist Kulturwissenschaftlerin (Medien) und wissenschaftliche Mitarbeiterin am DFG-Forschungsprojekt «Die Fernsehserie als Reflexion und Projektion des Wandels» an der Bauhaus-Universität Weimar. Forschungsschwerpunkte: Theorie und Philosophie des Fernsehens, Fernsehserien, Diagrammatologie, Raum- und Bildtheorie. Buchveröffentlichung u. a.: *Die Medien und das Neue*, hg. mit André Wendler, Marburg (Schüren) 2010.

BILDNACHWEISE

S. 8 Courtesy: Allan McCollum und Galerie Thomas Schulte, Berlin

S. 18, 20 aus: *Royal Society's Catalogue of scientific papers*, 1867

S. 37 APM Courrier, Collection Mundaneum, Mons, Belgien

S. 38 aus: Le problème bibliographique, in: *Revue scientifique*, Vol. IV, 1895, 708–715, hier 713

S. 39 Institut International de Bibliographie Scientifique

S. 40 *Bulletin des sommaires*, 1899

S. 43 *Annotationes concilii bibliographici*, Vol. I , 1905, 18

S. 50 Copyright: Sven Grampp

S. 51, 54 Copyright: Andy Warhol

S. 105 – 112 Glasnegative (auf der Rückseite beschriftet) aus dem Nachlass von Masanao Abe. Copyright: Archiv Masamichi Abe, Tokyo / Helmut Völter, 2012

S. 114 mit freundlicher Genehmigung des Museums für Photographie Braunschweig

S. 138, 139, 140 mit freundlicher Genehmigung von Enno Poppe

S. 145 Copyright: Jane Katharina Di Renzo

S. 146, 147 Copyright: Gerd Mittelberg

S. 149 Copyright: Markus Ruff

S. 150 Copyright: Nina Hoffmann

S. 153 ullstein bild – dpa

S. 159, 162 Copyright: Marius Böttcher, Martin Schlesinger

S. 167 – 177 alle Abb. aus: World Meteorological Organization (Hg.), *International Cloud Atlas*, Genf (WMO) 1956

S. 183 ullstein bild – TopFoto

Unser Dank gilt Florian Ebner, Markus Ruff und Helmut Völter.
Falls trotz intensiver Nachforschungen Rechteinhaber nicht berücksichtigt worden sind, bittet die Redaktion um eine Nachricht.

IMPRESSUM

Herausgeberin Gesellschaft für Medienwissenschaft e.V. c/o Prof. Dr. Malte Hagener, Philipps-Universität Marburg, Institut für Medienwissenschaft, Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35039 Marburg, info@gfmedienwissenschaft.de, *www.gfmedienwissenschaft.de*

Redaktion Ulrike Bergermann, Braunschweig; Oliver Fahle, Bochum (*Koordination Beirat*); Ute Holl, Basel (*Koordination Laborgespräche*); Andreas Jahn-Sudmann, Göttingen / Thomas Waitz, Wien (*Koordination Webseite*); Petra Löffler, Wien/Weimar (*Koordination Peer Reviewing*); Kathrin Peters, Oldenburg (*Bildredaktion, V.i.S.d.P.*); Claus Pias, Lüneburg (*Koordination offene Einreichungen*); Markus Stauff, Amsterdam (*Redaktion Besprechungen*)

Redaktionsanschrift: Zeitschrift für Medienwissenschaft c/o Prof. Dr. Ulrike Bergermann, HBK Braunschweig, Institut für Medienforschung, Postfach 25 38, 38015 Braunschweig, info@zfmedienwissenschaft.de, *www.zfmedienwissenschaft.de*

Schwerpunktredaktion Heft 6
Benjamin Beil, Lorenz Engell, Jens Schröter, Herbert Schwaab, Daniela Wentz

Beirat Marie-Luise Angerer (Köln), Inge Baxmann (Leipzig), Cornelius Borck (Lübeck), Mary Ann Doane (Berkley), Mladen Dolar (Ljubljana), Lorenz Engell (Weimar), Gertrud Koch (Berlin), Thomas Y. Levin (Princeton), Anthony Moore (Köln), Avital Ronell (New York), Martin Warnke (Lüneburg), Hartmut Winkler (Paderborn), Geoffrey Winthrop-Young (Vancouver)

Grafische Konzeption und Satz
Stephan Fiedler, *www.stephanfiedler.eu*

Druck und buchbinderische Weiterverarbeitung
Druckhaus Nomos, Sinzheim

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft

DFG

Die **Zeitschrift für Medienwissenschaft** erscheint zweimal im Jahr.

Jahresabonnement (Print oder Online 2012) € 49,80
Einzelheft (Print) € 24,90 (Preise zzgl. Versandkosten)

Das Abonnement verlängert sich jeweils um ein weiteres Jahr, falls es nicht acht Wochen vor Ablauf eines Kalenderjahres gekündigt wird.

Mitglieder der Gesellschaft für Medienwissenschaft erhalten die Zeitschrift für Medienwissenschaft kostenlos.
Mitgliedschaft: *www.gfmedienwissenschaft.de/gfm/mitglieder/*

Verlag diaphanes, Hardstrasse 69, CH-8004 Zürich, kontakt@diaphanes.net, *www.diaphanes.net*

Bestellung: kontakt@diaphanes.net
Telefon 0041 43 3220 783, Fax 0041 43 3220 784

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die der Übersetzung. Kein Teil dieser Zeitschrift darf in irgendeiner Form – durch Fotokopie, Mikrofilm oder irgendein anderes Verfahren – ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere von Datenverarbeitungsanlagen, verwendbare Sprache übertragen oder übersetzt werden.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

© **2012** by diaphanes, Zürich
Printed in the Federal Republic of Germany

ISSN 1869-1722

ISBN 978-3-03734-230-5

***Batman*, TV-Serie (USA 1966–1968). Adam West als Batman und Burt Ward als Robin, 1966**