media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Sönke Hahn

Bunker—TV, TV—Bunker: Heterotope Mechanismen am Beispiel von Schutzbauwerken und (Fernseh-)Serien

2017

https://doi.org/10.25969/mediarep/4158

Veröffentlichungsversion / published version
Hochschulschrift / academic publication

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Hahn, Sönke: *Bunker—TV, TV—Bunker: Heterotope Mechanismen am Beispiel von Schutzbauwerken und (Fernseh-)Serien*. Weimar: Bauhaus-Universität Weimar 2017. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/4158.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
https://doi.org/10.25643/bauhaus-universitaet.3711

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0/ License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

BUNKER—TV
TV—BUNKER

Heterotope Mechanismen

am Beispiel von Schutzbauwerken und (Fernseh-)Serien

Ph. D.-Thesis
Abschlussarbeit zur Erlangung des akademischen Grades *Doctor of Philosophy* (Ph. D.)
an der Bauhaus-Universität Weimar, Fakultät Gestaltung, Promotionsstudiengang *Medienkunst*

von
Sönke Hahn, M. F. A.
Matrikelnr: 91301

Mentoren:

Wissenschaft — Prof. Dr. Lorenz Engell (Bauhaus-Universität Weimar)

Praxis — Prof. Wolfgang Kissel (Bauhaus-Universität Weimar)

Bearbeitungszeitraum:

1. Oktober 2012 bis 14. September 2016

Gutachter:

Wissenschaft — Prof. Dr. Lorenz Engell (Bauhaus-Universität Weimar)

Praxis — Prof. Björn Bartholdy (Technische Hochschule Köln)

Disputation: Weimar, 7. November 2017

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis 2

1 Einleitung 6

1.1 Von der *excusatio non petita* zur Aktualität und Zielsetzung 9

1.2 Forschungsstand und Quellenlage 12

1.3 Aufbau und Vorgehen 13

1.4 Künstlerischer Teil 15

2 Der Bunker 17

2.1 Begriffsbestimmung 17

2.2 Geschichtlicher Überblick 20

3 Die (Fernseh-)Serie 37

3.1 Grundlegende Eigenarten und Bewertungen des televisiven Seriellen 37

3.2 Theorien und Typen 47

3.3 Geschichtlicher Überblick 59

4 Heterotopie nach Foucault 73

4.1 Diskurs, Episteme und Macht – Terminologische Voranstellungen I 73

4.1.1 Diskurs 73

a Der Diskurs/die Diskurse 73

b Der Diskurs, das Nicht-Diskursive, das Dispositiv und das Subjekt 77

c Diskursanalyse 83

d Die Serielle Geschichte 84

4.1.2 Episteme 86

a Episteme der Ähnlichkeiten – die Renaissance 87

b Episteme der Repräsentation – die Klassik 87

c Episteme des Menschen – die Moderne 89

4.1.3 Macht 91

a Juridische Macht 92

b Strategische Macht 95

c Resümee 100

4.2 Foucault, der Diskurs und die Medien – Voranstellung II 102

4.2.1 Foucaults Medienbehandlung 103

4.2.2 Diskurs und Medien(-Theorie) 105

a Vom einseitig-linearen zum Variablenansatz 106

b Systemtheoretische Implikationen 107

c Netztheoretische Implikationen 113

4.2.3 Zwischenfazit 119

4.3 Quellen der Foucault'schen Heterotopie 121

4.3.1 Heterotopie in der Medizin 121

4.3.2 Heterologie und Transgression nach Bataille 122
a Heterologie 122
b Transgression 125
4.4 Im Kontext der Heterotopie-Definitionen 128
4.4.1 Der Wahnsinn 128
4.4.2 Transgression und das Denken des Außen 132
a Überschreitung 133
b Übertretung 134
c Hybride Formen des Außen 138
4.4.3 Mittel-Region(en) (und Medien-Indikationen) 139
4.5 Die erste Heterotopie-Definition Foucaults (1966) 142
4.6 Die zweite Heterotopie-Definition Foucaults (1966/67) 146
a Die Heterotopie und ihr anverwandte Formen 151
b Fünf (bis sechs) Grundsätze der Heterotopie 154
4.7 Bezüge zur Macht – Heterotopie-Rezeption bis 1984 168
4.8 Heterotopie und Immersion 174
4.8.1 Illusion – sensorisch bis narrativ 174
4.8.2 Leihkörperschaft – ästhetische Erfahrung 180
4.8.3 Überimmersion 183
4.8.4 Anästhesierung 184
4.8.5 Wirklichkeit 185
4.8.6 Fixierung 188
4.8.7 Ambivalenzen – ein Zwischenfazit 189
4.9 Zwischenfazit Heterotopie 191

5 Mit der Heterotopie korrelierende Konzepte 196
5.1 Die (sozial-)räumliche Trias und der Aleph – Lefebvre und Soja 196
5.2 Der Raum von oben und unten – De Certeau 204
5.3 Gekerbter und glatter Raum – Deleuze/Guattari 207
5.4 Der Nicht-Ort – Augé 209
5.5 Hybridität/Dritter Raum – Bhabha 213

6 Sieben (revidierte/abgeleitete) Grundsätze der Heterotopie 216

7 Analyse von Bunkern, Bunkeranverwandtem und der televisiven Serialität gemäß der Heterotopie 224
7.1 Grundsatz 1: Prozess/Reise/Kreislauf – Sphäre/Raum – überlagernde Räume – (mobiles) Medium – „Image“ 224
7.1.1 Bunker 224
7.1.2 (Fernseh-)Serie 229
7.2 Grundsatz 2: Utopie und Heterotopie – fließende Übergänge im Realisierungsgrad, zwischen Ordnung und Unordnung sowie deren Illusion 235
7.2.1 Bunker 235
7.2.2 (Fernseh-)Serie 240
7.3 Grundsatz 3: zugänglich bis unzugänglich und die Semipermeabilität 244

7.3.1 Bunker 244
7.3.2 (Fernseh-)Serie 247
7.4 Grundsatz 4: Zeit – anders, begrenzt-seriell, ewig, endlich 254
7.4.1 Bunker 254
7.4.2 (Fernseh-)Serie 260
7.5 Grundsatz 5: Verschachtelung – intern, extern und ihr Ausbleiben 266
7.5.1 Bunker 266
7.5.2 (Fernseh-)Serie 271
7.6 Grundsatz 6: Selbsterkenntnis/Synthese – Unversöhnlichkeit/Selbstverlust 276
7.6.1 Bunker 276
7.6.2 (Fernseh-)Serie 280
7.7 Grundsatz 7: Oszillation – das eine, das andere oder ein Dazwischen 283
7.7.1 Bunker 283
7.7.2 (Fernseh-)Serie 287
7.8 Grundsatz 7b – Bunker und (Fernseh-)Serie in Bezug zueinander 291

8 Praktischer Teil – Erläuterung und Dokumentation 295
8.1 *Habitat 1* – Arbeit I 299
8.1.1 Inhalt 300
8.1.2 Thema/Intention 302
8.2 *Habitat 2* – Arbeit II 309
8.2.1 Inhalt 311
8.2.2 Thema/Intention 314
8.3 *Habitat 3* – Arbeit III 325
8.3.1 Inhalt 326
8.3.2 Intention 328

9 Fazit 334

Abkürzungsverzeichnis 337

Abbildungsverzeichnis 338

Siglenverzeichnis 340

Quellenverzeichnis 341
Behandelte Serien/Miniserien/(mehrteilige) Fernsehfilme/bewegtbildmediale Werbung 360
Behandelte (Kurz-)Filme/Cine-Serien/(Episoden von) Dokumentationen 362
Behandelte Literatur 363
Behandelte Gemälde/Fotographien/Skulpturen/Installationen/Comic Strips/Artworks 364
Behandelte Musik 365

Anhang A 366
A1 – Konzept, Drehbuch und Storyboard zu *Habitat 1* 366
A2 – Konzept, Drehbuch und Storyboard zu *Habitat 2* 366

A3 – Konzept, Strukturgrafik und gesetzte Textprobe zu *Habitat 3* 366

Anhang B 367

Das Konzept der Foucault'schen Heterotopie im Wandel – eine Aufstellung der Eingriffe.....367

Ehrenwörtliche Erklärung 369

Sönke Hahn – Curriculum Vitae..... 371

1 Einleitung

Das 1966/67 entstandene Konzept der Heterotopie des französischen Philosophen Michel Foucault ist, obschon knapper Natur und erst nach seinem Tod einer größeren Öffentlichkeit zugänglich geworden, zunächst in der Architektur und dann über diese hinaus auf fruchtbaren Boden gefallen. Die vereinfacht den Raum des Anderen behandelnden Überlegungen des Philosophen lassen sich in das Feld entsprechender Theorien einordnen. Die Frage nach dem Raum ist jedoch allgemein ein weites Feld: Dessen Facettenreichtum zeigen Dünne/Günzel (2012) in einer von ihnen kommentierten und kategorisierten Sammlung verschiedener Raumvorstellungen. Immer wieder ist dabei die Raumfrage an Zeitkonzepte gebunden – die Wortherkunft vom „Raum" oder „‚espace', ‚espacio', ‚spazio', ‚space' etc." (ebd.: 10) verweist mit dem Bezug auf das lateinische „spatium" auf ein „zeitliches Intervall". Der Zwischenraum des „spatium" oder „espace" verdeutlicht eine „relationale Verortung", hingegen „Raum" insbesondere territorial verstanden wird (vgl. ebd.: 10). So ist auch der Begriff der Topographie auf bestimmte, ‚tatsächliche' geografische Räume bezogen, welche (vorschnell – wie Dünne (2009: 6) anmerkt[1]) als vorgegeben und auf den Menschen einwirkend verstanden werden, ohne selbst Ergebnis einer menschlichen Produktion zu sein.

Die Topographie ist in einer Paarung mit der Topologie verbunden. In dieser nun geht es um relationale Verbindungen in einem abstrakten, nicht-physischen, nicht-containerartigen, nicht bloß als Erfahrungsraum zu verstehenden Raumkonzept, welches sich vor allem als ein „Feld zwischen Körpern" (Dünne 2009: 6) versteht. Zunächst scheinen sich die Philosophie und die Mathematik oder die Physik hinsichtlich der Raum- und Zeitfrage gegenüberzustehen. Mit Leibniz' Verzicht auf dreidimensionale Raumvorstellungen (vgl. ebd.: 6) oder der „nicht-euklidischen Geometrie wie auch von der Physik mit der relativistischen Raumzeitlehre [...] [gehen] Erschütterungen der Vorstellung eines stabilen dreidimensionalen ‚Raumbehälters'" (Dünne/Günzel 2012: 11) einher. Daher sind verschiedene, den jeweiligen wissenschaftlichen Disziplinen entsprechende, spezifische Raumkonzepte entstanden. Ende der 1980er bzw. zu Beginn der 1990er Jahre ist ein „spatial turn" vollzogen worden, welchem auch unter Einfluss der in dieser Arbeit der theoretischen Grundlage dienenden Bestimmung der Heterotopie, genau genommen der zweiten Definition des Begriffs (dazu gleich mehr) durch Foucault, zum Durchbruch verholfen wurde (vgl. Dünne 2012: 292, dort Fußnote 12). Foucaults Konzept ordnen Günzel/Dünne (2012: 290 ff.) den sozialen Raumtheorien zu – also einer demgemäß produzierten, nicht auf Vorgefundenem basierenden ‚Geographie'. Die Überlegungen des französischen Philosophen sind, so Dünne (2012: 292), einem topologischen Denken geschuldet, denn die Heterotopie bezieht sich der Etymologie des Begriffs entsprechend immer auf etwas in Relation Anderes oder gar Ausgegrenztes. In dieser Arbeit zeigt sich jedoch – trotz dieser plausiblen Einordung des Foucault'schen Raumkonzeptes –, wie weitreichend die Heterotopie verschiedene Raumvorstellungen in sich aufnimmt und vereint: So sind, aller sozialen Raumgestaltung zum Trotz, eben auch das Meer und damit verbunden das Schiff bei Foucault wiederkehrende Projektionsflächen für eine positiv/eutopisch aufgeladene Vorstellung von Freiheit und ein beinahe romantisches Anderes. Letzteres könne auf den Planken des Wassergefährtes wie auch jenseits des Horizontes als realisierte Utopie vorzufinden sein (vgl. 4.6 u. 4.4.1). Genauso ist die Heterotopie mit dem Schiff auch eine Zwischeninstanz: Jedoch operiert es in dieser Konstellation nur vermeintlich ‚unvoreingenommen' als bloßes Transportmittel – wer schon einmal per Schiff gereist ist, weiß, dass diese wie auch alle anderen Transportkonzepte (oder weitergedacht: mediale Informationsübertragungen) nie neutral sind, son-

1 So sei die Arbeit Lefebvres – hier als mit der Heterotopie korrelierendes Konzept verstanden – topografisch konzipiert, aber eben auch um einen produzierenden Raum wissend (vgl. 5.1).

dern die Reise und auf dieser das Ziel bzw. den Zielzustand des Reisenden mitbedingen (siehe 4.2.2 u. 4.8). Dann aber kann die Heterotopie auch wie ein Territorium und dessen Grenzen verstanden werden, in welchen sich mit dem jenseits Gelegenen ein stereotypes Feindbild verbinden lässt. Hinter einer der Grenze anverwandten Mauer können Ungewollte (als Wahnsinnige, Verbrecher oder Unliebsame in entsprechenden Anlagen) oder den herrschenden Konventionen widersprechende Tätigkeiten (etwa die voreheliche Sexualität im Motel oder andere Sexualformen im Bordell) verschwinden, weiß Foucault exemplarisch zu berichten (siehe 4.4.1 u. 4.6b).

Wie nun lässt sich die Heterotopie Foucaults über die genannten Andeutungen hinaus bestimmen? Darauf ist keine verkürzte Antwort zu geben: Zunächst ist das Konzept von Foucault erstmals 1966 in seinem Werk *Die Ordnung der Dinge* und dann im gleichen Jahr in einem Radiobeitrag respektive darauf basierend 1967 in einem Vortrag in Paris vor einer Runde Architekten in voneinander tendenziell abweichender Definition vorgestellt worden. Erst nach dem Tod des Philosophen wurde die zweite Version von 1966 bzw. 1967 in Printform veröffentlicht.

Zunächst definiert Foucault die Heterotopie im Vorwort zu *Die Ordnung der Dinge* beiläufig als die Sprache zerstörend, Sinnzusammenhänge und das gewohnte Denken aushebelnd sowie als Ausdruck von Chaos. Hingegen zeige die Utopie geordnete Strukturen. Mit dem Radiovortrag dann ist die Heterotopie eine realisierte Utopie, ein umgesetzter Nicht-Ort des Anderen. In seiner zweiten Definition erläutert der Philosoph anhand von fünf oder sechs Grundsätzen (auch innerhalb einer Definition gibt es nicht nur inhaltliche Abweichungen, sondern auch strukturelle Unklarheiten) die Heterotopie, welche nun auch bauliche Entsprechungen besitzen kann: Doch dabei ist sie nicht nur als Urlaubsort ein anderer Raum in Relation zum ‚normalen' Raum – welchen Foucault im Übrigen nie bestimmt. Vielmehr verbindet die Heterotopie selbst mehrere Räume (wiederum einer Zwischeninstanz ähnlich) sowie auch Zeiten miteinander: Am Mittelmeer der Gegenwart stehen als zeitlich begrenzt besuchbares Urlaubsressort fungierende Repliken polynesischer Dörfer urzeitlicher Anmutung. Im Kino wird der Zuschauerraum vom wohlgemerkt virtuellen Raum auf der Leinwand überlagert. Verknappt beschreibt Foucault die Heterotopie 1. als einen Ort von Abweichungen, welcher den unproduktiven Alten oder der Defloration Platz bieten soll. 2. Heterotopien können sich verändern, sich der Entwicklung der an sie gekoppelten Räume anpassen. 3. Wie im besagten Kino können sich in einer Heterotopie verschiedene Orte und (4.) verschiedene Zeiten überlagern bzw. die Heterotopie kann eigene Zeitformen besitzen. 5. Heterotopien sind an (ritualisierte, ihre Schwelle markierende) Akte der Öffnung und Schließung gebunden. 6. – obschon nicht explizit von Foucault so nummeriert: In Kompensations- und Illusionsheterotopien wird der Normalraum als Illusion entlarvt oder umgesetzt, was in einer ‚gewöhnlichen' Topie nicht möglich ist.

Mit einem Vorausgriff auf die einleitende Skizze zum Forschungsstand ist bereits hier anzumerken, dass die Heterotopie einem Steinbruch gleich genutzt werden kann: So wird sie als Gegenkonzept zum normalen Raum begriffen, als dessen Widerlager verstanden, welches gar fatal festgefahrene, mindestens heuchlerische Gesellschaftsprozesse aufzeigen kann, sodass sich Veränderung einstellen können. Doch Foucault beschreibt mit der Heterotopie durchaus auch negative Mechanismen: Die Heterotopie ist ein Ort, in den die wirtschaftlich unproduktiv eingestuften Alten, der Tod als stetes Damoklesschwert, aber auch als krankheitserregender Leichnam sowie besagte nicht geduldete Tätigkeiten verschoben werden – ins Altersheim, auf den Friedhof am Stadtrand oder eben in das Motel oder Bordell (vgl. AR: 40 ff.). Obschon Foucaults Heterotopie-Erläuterung in den beiden Versionen dieser zweiten Definition knapp ausfällt, steckt sie voller Implikationen, die eine genauere Untersuchung erfordern. Somit nimmt die Aufarbeitung der Heterotopie-Facetten und eine Einordnung dieser Definitionen in das Gesamtwerk Foucaults und über ihn hinaus, mit Blick auf an die Heterotopie anschließende Konzepte weiterer Philosophen und Wissenschaftler eine zentrale Stellung in dieser Arbeit ein.

Die Heterotopie wird auf die beiden Untersuchungsobjekte Anwendung finden bzw. es werden deren heterotope Eigenarten herausgearbeitet: zum einen ist dies der Bunkerbau, zum anderen die (Fernseh-) Serie. Bunkeranlagen werden in der Tradition des Verteidigungs- und Festungsbaus sowie der Grenzsicherung stehend vor allem in Bezug auf die Bauten des 2. Weltkrieges als auch des Kalten Krieges behandelt. Darüber hinaus werden Schutzbauten zur Speicherung von Kulturgütern oder als Saatgutbanken Behandlung finden. Es wird auf private Bewegungen verwiesen werden, deren Mitglieder sich mit individuellen Vorratslagern bis hin zu eigenen Schutzbauten vor drohenden Katastrophen zu retten versuchen. Zudem behandelt die vorliegende Arbeit auch die umgekehrte ‚Wirkungsrichtung' der Bauwerke – Gebäude, die ihr Umfeld vor dem in ihnen Gelagerten schützen sollen: etwa Atommüll. Schon hier wird deutlich, wie nahe dieser erste Untersuchungsgegenstand der Heterotopie ist – der Müll wird wie die Unproduktiven, die vermeintlich Kranken oder die Nonkonformen hinter Mauern verbracht. Das Konzept des Bunkers ist aber auch in vielerlei Hinsicht in Bezug zu gängigen Medien zu setzen und an deren audiovisuelle Formen gekoppelt: Die Bunkernetze des Atlantikwalls oder der Maginot-Linie finden nicht nur eine Entsprechung in orbitalen Raketenabwehrsystemen. Als bunkeranverwandt lässt sich auch die sogenannte Firewall beschreiben, der es obliegt, den heimischen Computer zu schützen. Als „Great Firewall" soll sie das chinesische Internet vor ideologisch ungewollten Inhalten abschirmen. In diesem medialen Sinne erweist sich also die Grenze zum zweiten Untersuchungsobjekt – der fiktionalen (Fernseh-) Serie – als fließend. Diese Serien bilden fantastische Kosmen aus, die, obschon virtuell, im leihkörperschaftlichen Mitfiebern betreten und besucht werden können. Solche ‚Räume' können ähnlich der von Foucault als heterotop verstandenen Bibliothek oder dem später in der Analyse behandelten Kulturschutzbunker im Barbarastollen funktionieren: In der stetigen, narrativ bedingten Rückwendung zum Ausgangpunkt am Ende der Episode scheinen sie – gegen den steten Wandel der Welt und eine unstet empfundene Gegenwart – Zeitlosigkeit und Verlässlichkeit zu suggerieren. Nicht zuletzt gilt das Fernsehen und seine Serialität selbst – häufig habituell bedingt – als Müll: ein Etikett, welches in der nachfolgenden Arbeit zu diskutieren ist.

Die Klammersetzung – (Fernseh-)Serie – ist bewusst gewählt und verweist auf die problematische Bestimmung des Mediums und seiner Serialität: Ist eine von streamingbasierten On-Demand-Anbietern produzierte Serie eine Webserie? Was, wenn sie im linearen Fernsehen ausgestrahlt wird und dieses wiederum gestreamt, statt über Kabel, Funk oder Satellit übertragen wird? Abseits einer geschichtlichen Einführung müssen Beschränkungen in diesem Untersuchungsfeld getroffen werden, um die Realisierbarkeit dieser Arbeit zu gewährleisten: Daher begrenzt sich die Untersuchung auf fiktionale Formate – einteilbar in vier serielle Narrative. Die Serien des Typus I kehren am Ende einer episodalen Handlung zum Ausgangspunkt zurück, das Verpassen von Episoden erweist sich als nicht-problematisch, da die Welt der Serie bleibt, wie sie ist. Der Typus II erzählt über die Grenzen der Folgen hinweg, kontinuierlich, sodass durchaus Figurenbestände Veränderungen unterworfen werden, die serielle Welt unsicher anmutet. Die Typen III und IV sind Hybride. In progressiv-completed Formaten werden Episodenhandlungen angeboten, die um wenige horizontale Handlungsstränge angereichert sind, welche aber nicht essentiell für das Verständnis der Episoden sein müssen. In der Miniserie oder dem staffelnarrativen Konzept werden horizontale Erzählungen nach absehbarer Zeit zu einem Ende gebracht. In einer ggf. anschließenden Staffel können das Thema und/oder der Erzählstil, der Look und die distinkte Welt fortgeführt werden.

Der Vergleich von Bunkern bzw. Schutzbauten wie auch der fiktionalen (Fernseh-)Serie scheint – so könnte reflexhaft eingewandt werden – doch von gänzlich unterschiedlicher Fallhöhe zu sein: Ist das erste Feld Bestandteil tödlicher Kriege, zum (wenn auch naiven) Überleben katastrophaler Konflikte gedacht, als Maßnahme der Kriegsvorbereitung zu verstehen oder als Schutzbau vor tödlichen Strahlenabfällen konzipiert, ist das zweite Feld ‚nur' Unterhaltung. Doch eine solche Behauptung offenbart – wie gezeigt

werden wird (u. a. im nächsten Abschnitt) – ein (simplistisches) heterotopes Denken, welches Unterhaltung als verzichtbare Trivialität der Kunst etwa gegenüberstellt.

1.1 Von der *excusatio non petita* zur Aktualität und Zielsetzung

Der italienische Semiotiker Omar Calabrese (1992: xi) stellt seiner im Folgenden Relevanz gewinnenden Arbeit zum Neo-Barock diese unaufgeforderte Entschuldigung voran, da er gegen gängige (habituelle) Konventionen verstoßend Donald Duck und Dante zu vergleichen beabsichtigt. Er selbst fühlt sich jenen „curious people" zugehörig, welche derartige Grenzen zu durchbrechen versuchen wollen. Auch der Autor dieser Arbeit begreift selbige unter einer solchen Prämisse stehend: Nicht von zwei unvergleichbaren Spähern – die Bunkerbauten einerseits, die unterhaltende Serialität anderseits oder der Normalraum hier und der Raum des Anderen dort – soll folglich ausgegangen werden, sondern auch das ‚Dazwischen' soll in graustufiger Form Beobachtung erhalten. Dabei – und wiederum im Sinne Calabreses *excusatio* – werden zwei Untersuchungsobjekte zunächst abweichender Fallhöhe in dieser Arbeit in Bezug zueinander gesetzt. Selbstverständlich ist sich der Autor dieser Arbeit der Konnotationen insbesondere jener Bunkerbauten bewusst, welche in ihrer während des 2. Weltkrieges in Nazi-Deutschland errichteten Form Ausdruck einer völkischen Gemeinschaft und damit totalitären Ideologie sein sollten. Im beschränkten und verweigerten (gegen Sinti, Roma und Juden gerichteten) Zugang zu den Schutzbauwerken wurde einer menschenverachtenden Haltung Ausdruck verliehen. Daher sind diese Gebäude zu Mahnmalen und Symbolen des Todes der Ausgeschlossenen, der zum Bau herangezogenen Zwangsarbeiter, der Schuld Deutschlands sowie des Schreckens dieser und aller Kriege geworden. Der sensible Umgang mit diesen Aspekten wird im Folgenden zu wahren versucht.

Anderseits jedoch – und das ist eine zentrale Annahme dieser Arbeit – sind die Mechanismen der Heterotopie allgegenwärtig – eben auch in Form narrativ-inhaltlicher Konzepte: ob als Wunsch oder Feindbild, als ideale oder dystopische Serien-Welt und innerhalb dieser wiederum anhand der Darstellung verschiedener, ähnlich charakterisierter Konfliktparteien oder Sphären. Das Erzählen (vom Anderen) wird aus Sicht des Autors dieser Arbeit aber oftmals vorschnell abgestempelt: Obschon die Kindheit wesentlich von Geschichten bestimmt wird und wir anhand dieser einen ersten Zugang zur Welt erhalten, wird das Erzählen im Erwachsenenalter etwa einem Begriff wie der negativ konnotierten „Unterhaltung" zugeordnet und damit als dem ‚Ernst des Lebens' entgegengesetzt bestimmt. In der Betrachtung von Foucaults Gesamtwerk, welches sich auch medizinischen und juristischen Phänomenen widmet, wird offenbar, dass sich (heterotope) Narrative keinesfalls auf Bücher oder eben (Fernseh-)Serien beschränken lassen. Oftmals werden diese (alltäglichen) Erzählweisen aber nicht als solche wahrgenommen, wird die narrative Bestimmung des Alltages verkannt. Foucault hingen vermag mit der Heterotopie bzw. in den in ihrem Kontext stehenden Arbeiten aufzuzeigen, dass eben juristische und medizinische Schemata wandelbar und bisweilen willkürlich sind. In der Medizin veränderten sich über die Jahrhunderte hinweg die Fragestellung und der Untersuchungsfokus, sodass überlieferte Dokumentationen von Krankheitsbildern sich dem Verständnis gegenwärtiger Mediziner entziehen (vgl. S III: 527). Gleichsam lassen sich selbsterfüllende (systemische) Konzepte beobachten: wenn das Verhalten der als ‚irre' Ausgemachten einerseits etwa im Beteuern, nicht krank zu sein, als Teil der Krankheit verstanden wird und anderseits der Kranke die Erwartung des Arztes erfüllt (vgl. SW I: 72). Die Regeln dieser miteinander in Bezug stehenden Räume im weitesten Sinne – des Gefangenen/Kranken und des überwachenden Mediziners/Wärters – können sich auf gesellschaftlicher Ebene in der bekannten Divergenz zwischen juristischer und in der Bevölkerung empfundener Gerechtigkeit äußeren: Zwei heterotope Welten stoßen so aneinander. Hier wird bereits deutlich, wie heterotope Räume einem diskursiven, also einem mindestens das Sagbare und bisweilen das Denkbare reglementierenden Konzept ähneln – womit ein Blick auf das Gesamtwerk

Foucaults und den Begriff des Diskurses dringend notwendig wird. Damit einhergehend wird die Problematik mangelnder Interdiskurse (ein ebenfalls in Teilen auf Foucault zurückgehendes Konzept – siehe 4.1.1a) zwischen derartigen Heterotopien offenbar: Interdiskurse könnten die differenten Sichtweisen in Bezug zueinander setzen. Insofern ist auch die Brücke zwischen verschiedenen Erzählungen und Erzählweise zu untersuchen. Dabei fungieren die Bunker nicht nur als Raum der jeweiligen Gegensätze, sondern offerieren eine ‚vermittelnde' Funktion. Gleiches gilt für die bunkeranverwandten Phänomene und damit auch die (Fernseh-)Serialität. In diesem Sinne wird mit der vorliegenden Arbeit der Versuch unternommen, den Bunkerbau und die (Fernseh-)Serialität hinsichtlich der ihnen gleichermaßen eigenen heterotopen Facetten zu betrachten.

Aktualität gewinnt die Betrachtung der Heterotopie etwa mit den seit 2014 aufkommenden (rechts-) populistischen Protesten gegen die Aufnahme von Flüchtlingen islamischen Glaubens. In diesen wird ein schon seinem Föderalismus halber heterotoper Raum Deutschland, gar Europa, plötzlich als homogene Sphäre gegenüber dem Anderen ‚da draußen' verstanden. Gleichsam werden ‚die Medien' subjektiviert – man könnte auch sagen: ‚heterotopisiert' – als angeblich fremdgesteuertes Ganzes verstanden, welchem es gegenüber dieser Bewegung an Objektivität mangele. Wie bereits einleitend angedeutet, erweist sich alleine das Fernsehen als wesentlich komplexer, als es diese sprachliche Vereinfachung zum Ausdruck bringt. In *Das Denken des Außen* (vgl. 4.4.2) – einem ebenfalls im Kontext der Heterotopie stehenden Text – skizziert Foucault, wenn auch auf Machtkonzepte bezogen, wie eine Vorstellung oder die Aufladung uneinsehbarer oder unverständlicher Räume sich auswirken können: Klischees und Stereotypen bilden sich aus. Foucault kennt ebenfalls verstellende Konzepte, die Analogien zu gängigen Medientheorien aufweisen, sodass auf diese im Folgenden eingegangen werden muss – etwa die Thesen zur Simulation und Hyperrealität bei Baudrillard (1978) oder Eco (1986): In seiner ersten Heterotopie-Definition zieht Foucault als Beispiel die fiktionale Enzyklopädie des argentinischen Schriftstellers Borges heran. Die angeblich aus China stammende Einteilung kategorisiert in einer (aus westlicher Sicht) unverständlichen Weise (siehe 4.5). Durch die Verortung im fernen China erhält die Taxonomie jedoch scheinbare Gültigkeit. So indoktrinierend eine solche Anordnung zu wirken vermag, so deutlich verweist eine medientheoretische Betrachtung der Heterotopie (auch in Bezug auf Foucaults Gesamtwerk) auf eine weitere und gleichsam gegensätzliche Ebene: ‚Die Medien', die mit ihnen entstehenden Diskurse sowie eine Gleichsetzung beider Begriffe zeigen, dass sie durch die teilhabenden Subjekte, Akteure oder letztlich Individuen beeinflusst werden können (4.1.1 u. 4.2.2). Die pauschale Vorstellung verstellender und Illusion erzeugender Medien wie auch der Ausruf einer angeblich homogenen Kultur durch die Protestbewegung zeugen von einem bipolaren Raumverständnis, in welchem es keine Graustufen zu geben scheint. Im Zeitalter von vielfältigen Weltbildern, Widersprüchen, gar von Unsicherheiten scheint das Angebot vermeintlich populistischer Gewissheiten (gegen diese Angst, aber auch unter Instrumentalisierung selbiger) verführerisch. Graustufen sind allerdings, neben einem dichotomen Verständnis, auch eine mögliche Facette der Foucault'schen Heterotopie: Mit Blick auf die der Heterotopie Pate stehenden Überlegungen des französischen Philosophen Georges Bataille (4.3.2) kann das Fest (oder in Ableitung: der Karneval) als Exzess dem Normalraum widersprechen, Konventionen als fragwürdig entlarven und eine Zwischenwelt erschaffen. Diese Veranstaltungen sind aber auch als Ventile (polizeilich) begrenzter Fasson zu verstehen und führen, nach Ablauf der für sie vorgesehenen Zeit, wieder in den Normalraum zurück: Der Nubbel wird verbrannt.

Diese Arbeit kann und wird sich nicht im Detail den angerissenen, aktuellen politischen Entwicklungen widmen oder Stellung zu ihnen beziehen können. Sie versucht hingegen, mit Hilfe der Heterotopie und anhand zahlreicher Beispiele aus den Untersuchungsfeldern, eine Skizze der Mechanismen zur Bestimmung des Anderen und der schwarz-weißen bis graustufigen Relationen zum Normalraum zu zeichnen. Diese Arbeit versteht sich dabei nicht per se als entlarvend, sondern aufzeigend: In der Betrachtung ver-

einfachter Unterscheidungen – etwa der Differenz zwischen Kunst und Kommerz (als jeweilige Heterotopie sozusagen) – versucht diese Arbeit, die hinter den wertenden Kategorien stehenden, heterotopen Gedanken herausarbeiten. Dabei wird zu zeigen versucht, dass erstens Graustufen zwischen den Polen, Feldern oder Topien zu beobachten sind. Zweitens soll verdeutlicht werden, dass alles, je nach Perspektive, heterotop sein kann und das Bewusstsein darum sich als fruchtbar zu erweisen vermag. Bewusst steht dieser Gedanke der Foucaults Konzept entgegengebrachten Kritik gegenüber, welche auf Grund der schwammigen Definition der Heterotopie die universelle oder beliebige ‚Heterotopisierung' jedes Raums moniert (vgl. Dirks 2012: 183).

In Bezug auf die Untersuchungsfelder – Bunker und (TV-)Serie – ist jedoch die Behandlung auch aktueller Entwicklungen unumgänglich: Erst kürzlich, zunächst in den 1970er und 1980er Jahren, aber insbesondere ab der Jahrtausendwende, haben sich hinsichtlich der televisiven Serialität neue Entwicklungen eingestellt. Das Angebot hat sich vervielfältigt, neue Distributionsmodelle stellen die Frage nach dem (Fort-)Bestand vorhergehender. Die unbequemen, sozialkritischen, sogenannten Qualitätsserien halten der Gesellschaft einen Spiegel vor. Gleichsam sind sie und auch jene um harmonische Ideale bemühte Serien Mikrokosmen, die je nach Intention oder Narrationsprinzip begrenzte Räume (oder Heterotopien) darbieten (siehe 3.2). Das für das Fernsehen ausgerufene Zeitalter der Unsicherheit korreliert mit dem Ende des Kalten Krieges (siehe 3.3 u. 2.2). Die Bunkerbauten der vermeintlich eindeutigen Konflikt-Blöcke scheinen nun (wenn nicht angesichts nuklearer Vernichtungskraft schon zuvor obsolet) an Bedeutung verloren zu haben. Gleichsam finden sich moderne Adaptionen des Konzeptes als Raketenabwehrschild bis hin zur Firewall im Internet und in den heimischen vier Wänden – „My home is my castle" (vgl. Kimpel 2008: 295). Dann bemühen sich verschiedene Gruppen (etwa sogenannte Prepper), Unternehmen (etwa des Bunkerbaus) und Privatpersonen (jene, die Privatbunker bauen oder sich Plätze in privatisierten Komplexen des Kalten Krieges sichern) für mannigfaltig befürchtete Katastrophen (Seuchen, Kriege, Rezessionen, stellare, auf der Erde einschlagende Körper) Vorbereitungen zu treffen. Trotz der nuklearen Katastrophen in Tschernobyl und Fukushima, obschon die Endlager für die entstandenen und entstehenden Abfälle nur fraglich über Hunderttausende von Jahren hinweg Schutz vor den strahlenden Substanzen bieten können oder deren Gefahrenpotential zu kommunizieren vermögen, werden weltweit neue Reaktoren geplant: Paradoxerweise wird mit diesen Neubauten versucht, die Umweltverschmutzung durch fossile Energiequellen zu minimieren bzw. vereinbarte Klimaziele zu erreichen (vgl. Stratmann 2015).

Die größte Problematik in der Untersuchung sowohl der TV-Serie (die Entwicklung um das 3. Goldene Zeitalter nach der Jahrtausendwende) als auch des Bunkers (Endlagerdebatte) ist einerseits ihre nur begrenzte wissenschaftliche Aufbereitung (dazu gleich mehr). Anderseits ist die Untersuchung durchaus problematisch, da die Entwicklungen zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Arbeit nicht vollends absehbar sind. Der Untersuchende steht diesem Geschehen nahe bzw. ist Teil der beschriebenen Epoche – Foucault selbst erkennt dieses Problem, wenn er die Episteme der Moderne zu definieren versucht (4.1.2). Doch das in besagten Protesten den Medien abgesprochene Vermögen oder der Wille, Objektivität wiederzugeben, beruht auf einer fragwürdigen Annahme: nämlich, dass diese eine Wirklichkeit überhaupt objektiv betrachtet werden kann. Derartige Vorstellungen kommen – wie die Behandlung medientheoretischer Konzepte im Folgenden zeigen wird (4.2) – fragwürdigen Vereinfachungen angesichts komplexer subjektiver und intersubjektiver Weltkonzepte gleich. Lediglich ein Bemühen um Objektivität sei Journalisten (vgl. Schmidt 1994: 18) und in Ableitung hier dem künstlerisch-wissenschaftlichen Untersuchenden abzuverlangen.

Wie Jahn-Sudmann/Kelleter (2012: 209 ff.) für diese den Autor involvierende Praxis wissenschaftlicher Arbeit allerdings betonen, stellen sich in diesem relativ distanzlosen Vorgehen Kopplungseffekte zum Untersuchungsgegenstand ein. Die hybride Beschaffenheit dieser Dissertation – als künstlerische wie

wissenschaftliche Arbeit gleichermaßen (zum Aufbau gleich mehr) – lässt, neben einer um Objektivität bemühten Haltung, (künstlerische) Intentionen zu: Die Aufmerksamkeit der Betrachter soll auf die heterotopen Prozesse in unserer Welt oder ihren Welten, gar auf uns als von heterotopen Facetten und Subjekten (im Berufs- und Privatleben etwa) bestimmte Individuen gelenkt werden. Von dieser Selbstreflexion ausgehend kann durchaus auf eine ‚bessere' Zukunft gehofft werden, wenn auch hier keine pauschalen Lösungsvorschläge zum Erreichen dieser offeriert werden können.

Zusammenfassend will diese Arbeit zunächst die wenig dezidiert bearbeiteten, in ihrer jeweiligen Gesamtheit erfassten Bereiche einführend erläutern und in Beziehung zueinander stellen. Aus diesem kurios anmutenden Vergleich sollen Synergien abgeleitet werden. Diese wiederum sollen in einem dialektischen Sinne ein Verständnis für verschiedene, einander heterotope Bereiche schaffen. Insgesamt soll so ein Bewusstsein für die Reichweite/die Alltäglichkeit des Heterotopen und dessen positive, negative und graustufige Facetten erreicht werden. Dieses Aufzeigen versteht sich entsprechend der modernen Medientheorie als Angebot. Zudem geht diese Arbeit nicht mit einem Anspruch auf Vollständigkeit einher. Vielmehr wird hier anhand zahlreicher Beispiele aus den beiden Untersuchungsfeldern ein Eindruck zu vermitteln versucht.

1.2 Forschungsstand und Quellenlage

Um diese in ihrer Fallhöhe also different bewertbaren Felder miteinander in Bezug zu setzen, wird das bekannte, aber knappe Konzept Foucaults zur Heterotopie in seiner ersten und zweiten Definition herangezogen. Das Feld der Heterotopie scheint bei erster Betrachtung ein Höchstmaß an Aufmerksamkeit und Widmung erfahren zu haben. Daniel Defert (2013), Michel Foucaults Weg- und Lebensgefährte, hat in einem Nachwort zur schriftlichen Veröffentlichung des Radiovortrags auf die insbesondere in der Architektur und Urbanistik erreichte Bedeutung des Begriffs verwiesen – wenn auch seine Ausführungen in Ermangelung konkreter Quellen bisweilen übereuphorisch anmuten.

„Schon wieder Foucaults Heterotopie?", mögen daher Urbanisten, Architekten und Soziologen ausrufen. Denn trotz der Reichweite von Foucaults Theorie mehrt sich auch Kritik an ihr: Zu fragmentarisch und assoziativ scheint das Konzept, zu inkonsistent der Entwurf. Nicht umsonst fragt der US-amerikanische Urbanist Edward Soja (2011: 11) daher, warum Foucaults Konzept 20 Jahre brach lag. Der US-amerikanische Geograph David Harvey (2000: 538) betrachtet den Umstand, dass Foucault die Heterotopie weder je wieder direkt aufgegriffen noch veröffentlicht hat, als einen Hinweis auf den zweifelhaften Wert der Theorieskizze. Ebenso schließen sich Fragen hinsichtlich offenkundiger Auslassungen an – besagte Frage nach dem Charakter des Normalraums etwa. Wie etwa die Systemtheorie erlaubt auch Foucaults zweiter Heterotopie-Ansatz eine Übertragung auf nahezu jeden Sachverhalt, sodass alles heterotop sei kann. Aber nur vereinzelt wird die Heterotopie im Kontext des Foucault'schen Gesamtwerks und seiner Metamorphosen betrachtet, noch wird man den Indikationen in den kurzen Heterotopie-Definitionen gerecht. Wird die Heterotopie im Kontext von Diskursgeschichte, Machtbegriffen und ähnlichen an sie anschließenden Theorien betrachtet, ergibt sich zwar kein widerspruchsfreies Bild (und soll es auch nicht – zur Diskontinuität gleich mehr), aber durchaus ein nachvollziehbares, tendenziell zusammenhängendes Konzept.

Als nicht minder problematisch erweisen sich die beiden Untersuchungsfelder: Die Quellenlage mit Fokus auf Verteidigungs- und Bunkerbauten ist durchaus umfangreich. Jedoch nur selten werden die Festungsanlagen und Bunkerbauten zusammenhängend betrachtet wie etwa bei Brice (1991). Die Literatur zu Bunkerbauten wird hingegen von Werken bestimmt, die sich der Listung von Bauwerken inklusive visueller Dokumentationen und kurzer textlicher Erläuterungen verschrieben haben. Alternativ konzent-

rieren sich die jeweiligen Arbeiten auf bestimmte Bauwerke oder Epochen (vgl. Kaule 2013, vgl. Best 2009, vgl. Foedrowitz 1998). Die Sammelbände (etwa Wenk (2001) oder Marszolek/Buggeln (2008)) basieren auf facettenreichen Einzelstudien – häufig greifen sie dabei auf Virilios *Bunkerarchäologie* (2011) zurück. Am Beispiel des Atlantikwalls, einem zur Sicherung des von den Nazis besetzten Europas erbauten Netzwerk von Bunkern, widmet sich der französische Philosoph, über einen strikten architektonischen Bezug hinausgehend, den sozialen, ideologischen als auch ästhetischen Eigenarten der Schutzbauwerke. Zwischen Bewunderung, Abscheu und Furcht vor der durch den Bunker implizierten Beschleunigung und wachsender Schlagkraft künftiger Kriege und Medien beschreibt er seine Untersuchungsobjekte. Höchstens am Rande wird in der Literatur auf jene Stahlbeton-Konstrukte eingegangen, die der Sicherung von Atommüll dienen sollen: Weder sind verbindliche Lösungen für die Lagerung gefunden worden – obschon erste Anlagen (etwa in Frankreich) verschlossen worden sind – noch haben die politischen Debatten ein Ende gefunden. Die bisherigen Pläne scheinen also vorbehaltlicher Natur. Die Frage der Entsorgung ist ein unbequemes Thema, welches als Not-In-My-Backyard-Debatte (siehe 7.2.1) in einem oftmals bipolaren Lagerdenken mündet. Nicht weniger unbequem ist auch die Auseinandersetzung mit den für Krisen- oder Kriegsfälle errichteten Anlagen: Bewunderung schwappt den gewaltigen Komplexen hinsichtlich deren Monumentalität entgegen, obschon sie das Ergebnis etwa nationalsozialistischer Ideologie sind. Sie sind unliebsame Erinnerung an vergangene Taten oder potentiell zukünftige Gefahren, sodass ihr Abriss nicht nur aus ökomischen Erwägungen heraus erfolgt und die lukrativ anmutenden Grundstücke in den Städten anders genutzt werden sollen. Gleichsam hat die Musealisierung etwa der Bunker des Kalten Krieges erst spät, nach der Jahrtausendwende eingesetzt. Möglicherweise ist aus dieser Problemlage heraus das begrenzte Portfolio spezifischer Literatur zu erklären.

Die (Fernseh-)Serie weist einen ebenfalls problematischen Literaturbestand auf. Schon das Medium selbst gilt als nur schwerlich zu erfassen und ist zudem lange Zeit per se als minderwertig gebrandmarkt worden, sodass die Theorien des Fernsehens eine Ausnahme geblieben sind und partiell bleiben werden (siehe 3). Das sogenannte Qualitätsfernsehen und insbesondere dessen serielle Formen sowie die On-Demand-Anbieter stellen zur Diskussion, ob die televisive Serialität überhaupt noch mit dem Fernsehen, dem Gerät sowie einem linearen *Flow* assoziierbar ist. Lorenz Engell (2012) stellt anschaulich bekannte Fernsehtheorien oder mit dem Fernsehen in Verbindung stehende Konzepte zusammen. Werke wie das Praxishandbuch von Karstens/Schütte (2010) oder *Television and American Culture* von Mittell (2010) sowie *Television Style* von Butler (2010) erlauben Einblicke in die Mechanismen des Fernsehens und seiner Serien auf ökonomischer wie ästhetischer Ebene. Die Sammelbände von Nesselhauf/Schleich (2014, 2015 u. 2016), ermöglichen mit ihrer Fokussierung einer postparadigmatischen ‚hochwertigen' Serialität (nach 1980) bis zum 3. Goldenen Zeitalter (nach 2000) eine erste umfangreiche Beschreibung einzelner Serien und serieller Phänomene sowie erste einführende Texte jenseits spezifischer Beispiele. Grundsätzlich wäre ein Mehr einer in die televisive Serialität einführenden Literatur wünschenswert.

Im Folgenden soll – im Rahmen dieser Arbeit in komprimierter Form – ein solcher einführender Überblick über diese beiden Untersuchungsbereiche versucht werden.

1.3 Aufbau und Vorgehen

Die Arbeit untergliedert sich in einen wissenschaftlichen und einen praktischen Teil. Als theoretische Grundlage fungiert die einleitend kurz umrissene Heterotopie im erweiterten Sinne (also mit Blick auf Foucaults Gesamtwerk und über ihn hinausgehende bzw. an ihn anschließende Konzepte und Theorien). Da die Heterotopie – wie bereits angedeutet – als fragmentarisch, widersprüchlich und voller Implikationen steckend beschrieben werden kann, ist sie notwendigerweise zunächst detailliert zu erläutern. Insofern ist die Heterotopie mit dem Bunkerbau und der (Fernseh-)Serie ein drittes Untersuchungsfeld. Das

Vorgehen innerhalb dieser Arbeit lässt sich sowohl als deduktiv wie induktiv beschreiben. Dass beides gleichermaßen geschieht, sich aber im Aufbau der Arbeit eine deduktive Abfolge erkennen lässt, ist den medialen Beschränkungen bzw. den Konventionen des wissenschaftlichen Arbeitens in schriftlicher Form geschuldet. Der wechselseitige Prozess ergibt sich aus der Ausrichtung der Arbeit als künstlerisch-wissenschaftliche Dissertation. Künstlerische Experimente sind das Ergebnis wie auch die Quelle des wissenschaftlichen Teils – zum Aufbau des künstlerischen Teils gleich mehr.

Obschon diese Arbeit nun der gängigen Konvention schriftlicher Formen folgt, hinterfragt sie auch lineare Muster: Zum einen geschieht dies hinsichtlich einer mit der Linearität verbundenen Vorstellung kausaler Wirkungsmächte der Medien, obschon ihrer als widerspenstig und aktiv zu beschreibenden Rezipienten. Zum anderen ist die Linearität mit Blick auf die modernen Erzählweisen der (Fernseh-) Serien und deren Tendenzen zur Paradoxie zu hinterfragen. Foucault selbst zweifelt an einer Ideengeschichte, einer linearen Geschichtsschreibung oder an der Vorstellung einander ablösender Prozesse stetiger Kontinuität. Wenig überraschend überarbeitete der Philosoph etwa seinen Diskurs- und Machtbegriff sowie das Konzept der Heterotopie, sodass sich deren Bestimmungen verschieben. Allerdings scheint Foucault – mit der Diskursanalyse und der Genealogie bzw. der Seriellen Geschichte eigentlich solche Kontinuitäten ablehnend – immer wieder in klassische Muster eindeutiger Abfolgen zurückzufallen: Mit seiner Bestimmung verschiedener Episteme schafft er eine Art Epocheneinteilung, welche sich in seinem gesamten Werk nachvollziehen lässt (4.1.2). Anscheinend steht also in Foucaults Gesamtwerk die Kontinuität in Graustufen der Diskontinuität gegenüber. Anders gesagt: Sein Gesamtwerk selbst ist als ein vielfach verschachtelter heterotoper Raum zu begreifen.

Auch die Analysen des Bunkerbaus und des Fernsehens sowie seiner seriellen Formen werden zeigen, Vorhergehendes erweist sich als konstant und existiert weiter: Der Bunkerbau kann als Fortsetzung des Festungsbaus gewertet werden und wird in die Erdumlaufbahn und in digitale Welten verlagert. Die linear programmierten, (vereinfacht ausgedrückt:) unbeeinflussbaren Angebote des Fernsehens erweisen sich (noch) als resistent gegenüber den Entscheidungsfreiheit bietenden (oder mindestens suggerierenden) On-Demand-Anbietern (siehe 3). Ohnehin weist der moderne *Flow* Äquivalenzen zum typischen *Flow* des Fernsehens und seinen fix-terminierten, unendlich fortlaufenden Programmen auf. Die heimischen vier Wände oder die ‚heimische Festung' wird, statt durch Sehschlitze im Bunker, mit dem Fernsehgerät zum Beobachtungsort der Welt – obschon das Wohnzimmer womöglich vom Fernseher selbst geschaffen, sozusagen um das Gerät herum gebaut wurde (siehe 3.1).

Die Analyse erfolgt basierend auf sieben Grundsätzen. Diese fußen auf Foucaults zweiter Heterotopie-Definition und auf der Einordnung dieser Theorie in das Werk des Philosophen. Sie gründen aber auch auf den im Kontext der Heterotopie stehenden Konzepten bei Lefebvre (1991), Augé (1994), De Certeau (1988) und Soja (2011). Die Grundsätze sind allerdings kein Kriterienkatalog oder gar eine Checkliste, sondern ein Konzept der Untersuchung: So markiert der erste Grundsatz eine einleitende Bestimmung des Untersuchungsgegenstandes, hingegen der letzte Punkt ein Fazit verkörpert, welches die ggf. vorhandenen, oszillierenden (oder graustufigen) Facetten des Untersuchungsobjektes herausstellt. Die einzelnen hier insbesondere der Analyse des Televisiven oder darüber hinaus als Beispiel dienenden (fiktionalen) Werke werden nur kurz inhaltlich beschrieben und somit vorausgesetzt bzw. können über bekannte Wege ‚nachrecherchiert' werden. Gleiches gilt auch für die knappen Beschreibungen der Bunkerbauten: So sollen vielfältige Beispiele in die Arbeit eingebracht werden.

Was bedeutet dies konkret für den Aufbau der nachfolgenden Ausführungen? Diese Arbeit ist bestrebt – im Rahmen der textlichen Konventionen – eine Rezeption der einzelnen Aspekte (bzw. Kapitel) in nichtlinearer Weise zu ermöglichen. Foucaults Revision seiner eigenen Konzepte oder die mehr oder minder bewussten Widersprüche in seinem Gesamtwerk gestalten eine chronologische Aufbereitung seines Den-

kens problematisch: Der Macht-Begriff etwa steht im Folgenden der Heterotopie voran, obschon dieser erst später, nach Foucaults erster und zweiter Heterotopie-Definition durch den Philosophen weiterentwickelt wurde. So sollen grundlegende Konzepte Foucaults vorgestellt werden, bevor ein dezidierter Blick auf seine Heterotopie geworfen wird. Diese Arbeit wird sich mehrfach des Verfahrens der Querverweise bedienen, um die jeweiligen Texte separat rezipierbar zu halten und bei Bedarf eine genaue Verortung weiterführender Informationen anzubieten. Die dadurch entstehenden Redundanzen erlauben so ein Verständnis einzelner Teile der Arbeit als Fragment, aber auch der Arbeit als Ganzes – ähnlich dem Untersuchungsgestand (Fernseh-)Serie etwa und dortiger dialogischer Rekapitulationen des Geschehens von einer auf die andere Folge. Die Arbeit richtet sich insgesamt an eine medien-wissenschaftlich bis medienphilosophisch versierte Leserschaft, soll aber auch mit ihren einführenden Charakteristika zu den drei Untersuchungsfeldern und ihren Redundanzen stets Interessierten ohne dezidierten Hintergrund einen Zugang ermöglichen.

1.4 Künstlerischer Teil

Dem seriellen Untersuchungsgegenstand, aber auch der Abgeschlossenheit und/oder Offenheit des Bunkers gemäß untergliedert sich die praktische Arbeit in drei Teile und bildet eine lose Trilogie aus. Alle praktischen Arbeiten verstehen sich (wie die gesamte Promotion) als Versuch bzw. Experiment im Sinne Zolas (2014): Die künstlerische Arbeit an einem Narrativ und seiner Geschichte können sich in Teilen ihrem Schöpfer entziehen, sodass auf Ebene der Konzeption, der Autorenschaft, aber auch der audiovisuellen Umsetzung der Projekte künstlerische und heterotope Prozesse erforscht werden können. Im Sinne Lyotards (2008: 105) ist bzw. waren deren Ausgang, deren Erkenntnisse und Regeln nicht immer im Voraus zu bestimmen.

Die Kurzserie *Habitat 1* ist eine Übung und Studie zu seriellen Verfahrensweisen und deren Konzeption. Auf inhaltlicher Ebene – die Handlung ist in einem Habitat angesiedelt – dient diese Arbeit auch einer ersten Untersuchung heterotoper Mechanismen in bunkeranverwandten Bauten. Im Gesamtkomplex stellt dieser erste Teil einen einführenden Akt dar, auf den der Hauptteil folgt. Unter dem Titel *Habitat 2* werden ein weit umfangreicheres Serienkonzept und dessen Umsetzung gefasst. Letztlich als finaler oder dritter Akt und über die Promotion hinausgehend dient das künstlerisch-wissenschaftliche Konzept von *Habitat 3* als Vorausblick auf eine künftige Bearbeitung des Seriellen in einer anschließenden Publikation. In einem neo-barocken (siehe 3.2), seriellen Sinne werden die (künstlerischen wie auch wissenschaftlichen) Teile in einen Abschluss überführt und sogleich für künftige Fragen und Perspektiven geöffnet.

Die praktische Forschung kann und soll nicht als (expliziter) Generator von Lösungen für die positiv bis negativ auslegbaren oder anwendbaren Mechanismen der Heterotopie(n) fungieren: Auf einer inhaltlichen Ebene erhofft sich der Autor, Denkanstöße in abstrakter Weise anregen zu können, sodass die heterotopen Mechanismen mit ihren auf Grenzziehung, Ausgrenzung, und simplistischen Feindbildern beruhenden Gegensätzen sowie die historischen Vorbilder solcher Denkmodelle in das Bewusstsein der Rezipienten gelangen. Mit Blick auf ein konstruktivistisches und/oder weniger gerichtetes Verständnis der Medien (siehe 4.2.2) kann eine solche Aufklärungsabsicht respektive die reflexive Erkennung möglicher fataler Facetten des Heterotopen an sich selbst – wie gesagt – nur ein Angebot an den Rezipienten sein. Die Umsetzung dieser Intention soll auf ein allzu eindeutiges Hinweisen verzichten, um subtil über die eingebrachten Ambivalenzen subjektintern als auch extern Diskussionen im Publikum zu bedingen.

Die gesamte praktische Arbeit dient der Herausstellung heterotoper (Medien-)Konzepte. Die drei Teile sind also der Theorie partiell vorgeschaltet wie auch – in einem Wechselspiel, einem selbst heterotopen

Prozess also – das Resultat der wissenschaftlichen Arbeit innerhalb der Promotion. In den praktischen Arbeit werden heterotope Facetten erforscht: die Serie als Bunker, serielle Aspekte des Bunkers sowie beide Untersuchungsobjekte als fragmentierte, (wiederholt) zugängliche Heterotopien. In den drei Werken werden Heterotopien auf einer inhaltlichen Ebene behandelt: In *Habitat 1* und *2* sind es sich abgrenzende Regime, konkrete Bunker als Handlungsorte und/oder zeitliche Alternativen (in einer nahen Zukunft, einer vermeintlich alternativen Zeitlinie eines dritten Weltkrieges in den 1980er Jahren), welche die Realität der Rezipienten ‚heterotop' zu überlagern vermögen. Wie die Trilogie der praktischen Arbeiten stehen sich die heterotopen ‚Räume' innerhalb der jeweiligen Serien nicht nur gegenüber, sondern bilden ein relationales Verhältnis aus: Was liegt jenseits des Handlungsortes oder des Bunkers in *Habitat 2*? Im Zentrum des Konzeptes zu *Habitat 3* steht die Behandlung verschiedener, als heterotop zu verstehender Elemente der fiktiven Serialität im Kontext des Fernsehens (etwa: *Binnencliff*—Werbung—serielle Welt) wie auch eine Symbiose einander heterotoper Bereiche: der Wissenschaft und künstlerischen Praxis (als Autor). Im Sinne der Ausrichtung dieser Promotion und über sie heraus soll ein Team bestehend sowohl aus Praktikern als auch Theoretikern ein einführendes Werk zur televisiven Serialität verfassen: In textlicher Form sollen fundierte Definitionen zu den seriellen Typen (siehe 3) mit einem Erlebnischarakter bzw. einer typografischen Repräsentation eines *Flows* des Televisiven verbunden werden. Zu Umsetzung dieses Vorhabens ist ein Publikationskonzept entwickelt worden. Ende 2017/im Frühjahr 2018 wird der entsprechende Band im Handel erhältlich sein.

Entsprechend der sich hier bereits abzeichnenden Verwandtschaften zwischen (televisiver) Serialitiät und Bunkern im weitesten Sinne als auch ihrer Bezüge auf das zentrale Theoriefeld wird auf einer weiteren Ebene die konkrete Rahmung der seriellen Welten, ihrer Bilder und ‚Mauerwerke' fokussiert: Abseits der inhaltlichen Behandlung von besagten Gegensätzen und Grenzziehungen einander heterotoper Räume wird mit dem Aufgriff des Fulldome-Mediums in *Habitat 1* und *Habitat 2* die Einsehbarkeit oder der Außenbezug der virtuellen Bilder verhandelt: Das Fulldome-Medium ist ein 360°-zu-180°-Projektionsverfahren. Die Bilder werden in eine Hemisphäre projiziert, unter der das Publikum seinen Platz findet – scheinbar werden die Grenzen des Frames nun aufgehoben, da das Fulldome-Bild nahtlos und randlos erscheint. Im Angesicht der Rezeption dieses in eine Kuppel projizierten Bewegtbildes wird zudem auch ein Übergang zwischen realen und virtuellen Dimensionen behandelt: Denn die Halbkugel der Abspielstätte entspricht dem Habitat auf jenem Raumschiff, welches in *Habitat 1* zum Handlungsort wird. Dort verkörpert die Halbkugelkonstruktion ein Schutzkonstrukt gegen das Nichts des Weltalls. Allerdings: Alsbald fühlen sich seine Einwohner eingesperrt, statt von ihm beschützt.

Habitat 1 und *Habitat 2* sind als Kurzserienfolgen oder Kurzpiloten audiovisuell realisiert worden: Bereits in der Einführung zum Seriellen wie auch im Bunkerbau wird auf die ökonomische Dimension beider Untersuchungsgegenstände verwiesen werden (siehe 2 u. 3). Zwar schließt diese, wie zu zeigen sein wird, nicht jeden künstlerischen Anspruch aus, doch setzt diese den Werken Grenzen – und das auch hinsichtlich der Realisierbarkeit innerhalb dieser Arbeit: Zusätzlich zur Konzeption und/oder Erstellung der Drehbücher werden die Dreharbeiten und die anschließende Postproduktion im Rahmen der zeitlichen Vorgabe der Promotion daher exemplarisch als sogenannte Kurzpiloten realisiert. Wesentliche Bestandteile der künstlerischen Arbeiten liegen in Form von Drehbüchern und den (Serien-)Konzepten respektive der Planung einer künstlerisch-wissenschaftlichen Publikation vor (*Habitat 3*). Der Aufbau der seriellen Konzepte orientiert sich an gängigen Strukturen entsprechender Entwürfe zu verschiedenen Serien (etwa von Dennis Eick (2005, 2008) zusammengestellt). Die Konzepte wie auch die audiovisuellen Realisationen (insbesondere von *Habitat 1* und *2*) sind der Arbeit in Form eines zweiten Bandes angefügt. Die Konzepte adressieren, anders als der wissenschaftliche Teil dieser Arbeit sowie die Dokumentation der praktischen Werke (siehe 8), Produzenten, Autoren, Kreative und Interessierte, sodass sie von einem tendenziell emotionalen Duktus bestimmt werden.

2 Der Bunker

Als Einführung in das erste der beiden hier behandelten Untersuchungsobjekte werden im Folgenden grundlegende Eigenarten des Bunkerbaus bestimmt. Daran anschließend wird eine geschichtliche Skizze des Bunkers bzw. seiner Wegbereiter vorgenommen. Die hier einer Übersicht halber angeführten Aspekte werden spezifischer und detaillierter im Analyseabschnitt (siehe 7) Behandlung finden.

2.1 Begriffsbestimmung

Die Herkunft des Begriffs „Bunker" ist umstritten – er wird gemeinhin aus dem englischen Sprachraum in den deutschen einfließend bestimmt (vgl. Hatton 2001: 57) bzw. sei aus dem Englischen in die deutsche Sprache eingeflossen. Zusätzlich zu einer zum Schutz vor Kriegen oder Katastrophen gedachten Auslegung ist der Terminus etwa in der Seefahrt verbreitet und beschreibt eine Lagerstätte für Massengut oder Treibstoff (das Bunkern – etwa von Kohle (vgl. Reed 2008: 191). Unabhängig davon kann ein Bunker auch als landseitiger Speicher (vgl. Hatton 2001: 57) verstanden werden. Im Englischen wird deutlicher denn im Deutschen zwischen „to bunker" als „aufbewahren" und „to shelter" als „beschützen" unterschieden. Entsprechend wird im Englischen zwischen Bunkern und Schutzbauwerken differenziert. Im Deutschen kann der Begriff Bunker durchaus beide Assoziationen umfassen (vgl. Reed 2008: 191).[2] Der Begriff ist zudem synonym für einen Container oder umgangssprachlich das Gefängnis nutzbar (vgl. Duden).[3] In einem weit gefassten Verständnis des Begriffs sind die Kirche (als romanisches Bollwerk gegen das Böse etwa oder als tatsächliche in Beton ausgeführte Bunkerkirche)[4], der Panzer (als Fahrzeug und als Fortführung von Bekleidung – etwa als Harnisch bzw. Rüstung), das U-Boot (gegen die Entdeckung durch den Feind/als Habitat gegen die für Menschen lebensbedrohliche Tiefe des Meeres) als auch die sogenannten fliegenden Festungen des 2. Weltkrieges (gegen feindlichen Beschuss gepanzerte, mit Abwehrgeschützen versehene US-amerikanische Bomber des Typs B17) zu ergänzen (vgl. Virilio 2011: 69). Sogar Raumfahrzeuge lassen sich hier anführen, welche mit Hitzeschilden den Wiedereintritt in die Atmosphäre bzw. das Überleben des Fahrzeugs und seiner Insassen ermöglichen sollen. (Mikro-) Meteoritenschutzschilde sollen die stellaren Habitate[5] vor der Zerstörung bewahren. Grundsätzlich sei, wie der französische Philosoph Paul Virilio feststellt, der Bunker wie ein Schiff oder ein Flugzeug mit dem umgebenden Medium verbunden. Virilio veröffentlicht 1975 eine Analyse

2 Während des 2. Weltkrieges forderten die Behörden nur solche Bauwerke als Bunkers zu bezeichnen, die vor Bomben schützen und gassicher ausgelegt waren (vgl. Foedrowitz 1998: 32).

3 Überdies wird mit dem Begriff auch ein (Sand-)Hindernis im Golf-Sport bezeichnet (vgl. Duden).

4 Die sogenannte Bunkerkirche in Düsseldorf wurde als vermeintliche Kirche getarnt. Diese Gestaltungsmaßnahme des 1940 errichteten Baus sollte während des 2. Weltkrieges lediglich der Tarnung des Gebäudes dienen, in der Hoffnung, als Zielfläche für Luftangriffe auszuscheiden (vgl. Kaulen 2013: 34 f.). Erst nach dem Krieg wurde der einst in mehrere Ebenen unterteilte Hochbunker zu einer tatsächlichen Kirche umgebaut und wird bis heute entsprechend genutzt.

5 Der Begriff wird hier ähnlich dem Verweis im Duden auf den englischen Gebrauch des Terminus für Unterwasserkapseln eben auch für das Wohnmodul in Weltraum oder allgemeiner in einem für das menschliche Überleben problematischen Umfeld verwendet. Er steht entsprechend seiner Etymologie (lateinisch: „habitare" = „wohnen") für Wohnstätten oder Lebensräume. Der Begriff „Lebensraum" ist allerdings durch den Nationalsozialismus vorbelastet: Dort fungierte er im Rahmen der rassistischen Ideologie als Ausdruck des für das deutsche Volk angeblich notwendigen Raums. In der Biologie wird der Begriff „Habitat" synonym mit dem des Biotops verwandt. In der Biologie kann – für die Betrachtung der heterotopen bzw. bunkeranverwandten Verschachtelung (siehe 7.5) relevant – das Habitat (lateinisch = „er/sie/es wohnt") als konkretes, begrenztes Vorkommen innerhalb eines größeren Biotops verstanden werden (vgl. Nehring/Albrecht 2000: 78).

der Überreste des im Zuge des 2. Weltkrieges von den Nationalsozialisten errichteten, aus Befestigungen von Norwegen bis zur Grenze Spaniens bestehenden Atlantikwalls.

Die sprachliche Nähe des Betonmantels eines Bunkers zum Kleidungstück Mantel zeigt, dass sich das genannte Charakteristikum des Schutzes jenseits von meterdicken Wänden finden lässt (vgl. Virilio 2011: 70). Virilio geht davon aus, dass der Bunker letztlich eine Synthese aus der Kampfbekleidung und den Facetten des Habitats sei. Den Aspekt der bunkeranverwandten Kleidung beschreibt auch Wenk (vgl. ebd.: 64): Insbesondere mit Kafkas *Die Verwandlung* und dem dort zum Insekt gewordenen, durch einen äußeren Panzer geschützten, aber (von seinen Lieben folglich) distanzierten Hauptprotagonisten sei auch von einer Verbunkerung des Körpers zu sprechen. Virilio erkennt eine Entwicklungskette vom Harnisch über Tauchgeräte und den Festungsbau bis zum Bunker (vgl. ebd.: 64). Die zum Schutz vor Angriffen etwa in Form von Bombardements errichteten Bunker sollen keinem dauerhaften, sondern einem begrenzten, episodalen Wohnen (einem Aufenthalt in einer Festung ähnlich) dienen (vgl. ebd.: 71). Dennoch findet dieses Wohnen, welches nicht zuletzt an die Ressourcen im Bauwerk gekoppelt ist, in der Verbindung von Bunkerbau und Wohnen Bestätigung: Mutmaßlich erprobten die Nationalsozialisten als Bunker realisierte Wohngebäude für den beabsichtigten Umbau Berlins zu „Germania“: Bei den sogenannten „weißen Häusern“ in der Nähe des mecklenburgischen Rechlins soll es sich um Testobjekte zu diesem Zweck handeln (vgl. *Spiegel TV: Brutalität in Stein – Die Bauten der Nazis gestern und heute* 2002). Nicht zuletzt wird mit einem solchen Vorhaben der kriegerischen Ausrichtung der nationalsozialistischen Ideologie Ausdruck verliehen: Stets hätte es ‚Feinde‘ gegeben, stets ein Kriegszustand geherrscht. Aus der Not heraus wurden nach dem 2. Weltkrieg einige Bunker zumindest befristet zu Wohnstätten (vgl. Foedrowitz 1998: 143 ff.). Auch Schutzbauwerke des Kalten Krieges sind in Wohnanlagen umgewandelt worden (vgl. Heinemann/Zieher 2008: 168 ff.). In den USA können gegenwärtig Wohnhäuser erworben werden, die auch Dank eines neuen, mit Fasern versetzten Betons „den Aufprall von Gegenständen besser abfedern“ (Jackson 2012) und insgesamt einem Bunker mit Helikopterlandeplatz gleichen. Eine Verbunkerung ist momentan auch in Form bewachter und umzäunter Wohnkomplexe zu beobachten (vgl. Soja 1996: 134). In diesen Kontext muss auch der Panikraum – ein befestigter und autarker, im Haus verbauter Schutzraum (u. a. zum Schutz gegenüber Eindringlingen) – in diesen Komplex gezählt werden, hat er es doch sogar in einen gleichnamigen Film geschafft und ist in diesem zu einem zentralen Akteur geworden. Grundsätzlich erfahre unter dem Motto „My home is my castle“ die Verbunkerung eine auf das Wohnen übertragene Rehabilitation (vgl. Kimpel 2008: 295).

Einhergehend mit der exemplifizierten christlich-religiösen Architektur und deren Metaphorik lässt sich auch auf bunkerartige Grabstätten wie die Pyramiden verweisen (vgl. Hatton 2001: 61). Die (nicht zuletzt auf Grund ihrer Materialien) dauerhaft-monolithischen Funktionen solcher ‚Bunker‘ können daher als ein mit der Sehnsucht nach Ursprünglichkeit und Konstanz aufgeladenes Totem verstanden werden (vgl. ebd.: 63). Insofern sind Bunker als ‚(un-)gewollte‘ Denkmäler zu begreifen: Als massive Stahlbeton-Konstruktionen nur schwerlich (durch Sprengung oder Fräsen – vgl. Heinemann/Zieher 2008: 130) zu beseitigen, sind viele Bunker eine Erinnerung an Kriege. Die Deutung dieser Werke schwankt in Deutschland oder Österreich allerdings zwischen einer unbequemem Erinnerung (auch an die mit ihnen verbundene Zwangsarbeit) und ihrer Bewunderung als „‚Helden‘ unserer Städte“ (ebd.: 37), welche die Verbrechen des NS-Regimes ausblendet.

Zur Verklärung beitragend lässt sich auch die von Hitlers Chefarchitekt Albert Speer 1969 aufgestellte „Theorie vom Ruinenwert“ lesen: Ihr gemäß sei der Verfall der nationalsozialistischen Gebäude in deren Konzeption bereits eingeplant worden. Die Prämisse ihres Baus sei es gewesen, ähnlich den Ruinen des Altertumes, Jahrtausende zu überdauern (vgl. Pias 2001: 39). Die Historie dieser These ist allerdings fragwürdig und gilt als durch Speer im Nachgang angefügte Verklärung des nationalsozialistischen Bauwesens (vgl. Fuhrmeister/Mittig 2008: 227 f.). Zwar habe sich, wie Pias (2001: 39) (erleichtert) bemerkt,

die positive Betrachtung des Dritten Reichs nicht erfüllt, doch ist die Theorie zu einer allgemeingültigen (die ideologischen Facetten übersehenden) Überhöhung dauerhaft unzerstörbarer Werke geworden (vgl. Marszolek/Bugglen 2008: 16).

Abseits der Ambitionen, welche die Bunker als Mahnmal von Fanatismus und Totalität des Krieges im Allgemeinen und des Nationalsozialismus im Besonderen sowie den Tausenden während ihres Baus zu Tode gekommenen Zwangsarbeitern widmen wollen, lassen sich auch Versuche ihrer Umfunktionierung (in Lagerstädten, Kinos oder Wohnkomplexe) erkennen: Nicht selten äußern sich diese Absichten auch in Form von Abrissbemühungen der oftmals gut gelegenen, innerstätischen Bunkeranlagen (vgl. Heinemann/Zieher 2008: 24). Kritisch hingegen bewertet Kimpel (2006: 62 f.) die an eine (erneute) Tarnung erinnernden Umgestaltungen der Fassenden, um die Kriegsüberbleibsel unsichtbar zu machen. Aber bereits zu Bauzeiten wurden die Anlagen getarnt – nicht nur um keine oder eine geringere Angriffsfläche zu bieten, sondern wohl auch, weil die defensiven Maßnahmen den fahlen Beigeschmack einer aufziehenden Niederlage in sich trugen (vgl. Hatton 2001: 59 u. Virilio 2011: 69).

Der Bunker gilt Virilio als Anachronismus (vgl. Virilio 2011: 65): Klar definierte Frontverläufe und Zuordnungen in vorne und hinten, welche mit den Sehschlitzen und Kanonen des Atlantikwalls noch zum Ausdruck kamen, lassen sich bereits angesichts der im 2. Weltkrieg totalen[6], auf Zivilisten und das Hinterland abzielenden Kriegsführung so nicht mehr bestimmen – schon gar nicht angesichts nuklearer Vernichtungspotentiale des Kalten Krieges oder [in Ableitung: – S. H.] im Informationszeitalter. In der Konsequenz ist das Konzept Bunker jenseits manifester Formen zu denken, letztlich auf Barrieren des Internets – etwa die „Great Chinese Firewall" zum ‚Schutz' und der Zensur des dortigen Internets (siehe 7.2.1) – als auch auf eine Grenz- oder Flüchtlingspolitik zu übertragen. So kehrt der im Dritten Reich geprägte Begriff der „Festung Europa" aktuell in den Sprachgebrauch zurück: Die österreichische Innenministerin Mikl-Leitner nutzte den Terminus 2015 (vgl. Georgi 2015), um eine aus ihrer Sicht notwendige Zielsetzung eines umfassend kontrollierbaren Zugangs zu Europa zu erreichen. Genauso wird auf grafischer Ebene – etwa auf dem Cover des *Spiegel* 10/2016 – ein Festungsbau als Entsprechung einer fatalen Abriegelung Europas genutzt. Als eine solche Fortführung des Festungsbaus ist – wie angedeutet und gleich (2.2) deutlicher zu sehen sein wird – auch der Bunker zu betrachten (vgl. Mattl 2001: 71).

Das abstrakte Verständnis des Begriffs Bunker entspricht auch Virilios Anmerkung, dass das in den 1980er Jahren im Rahmen des Kalten Krieges ausgerufene Verteidigungsprogramm des US-Präsidenten Reagan, die „Strategic Defence Initiative", letztlich eine Entsprechung der Maginot-Linie sei. Das nach dem 1. Weltkrieg von den Franzosen zur Verteidigung ihrer westlichen Grenze gegen deutsche Aggressionen erbaute System von Bunkern sei nun, übertragen auf die Konfliktparteien des Kalten Krieges, in den Orbit verlegt worden (vgl. Mattl 2001: 75). Der Bunker gilt Virilio aber auch als Verkörperung einer (oftmals nur vermeintlichen und propagandistisch aufbereiteten Suggestion von) Sicherheit im Angesicht bevorstehender oder potentieller Krieg oder Katastrophen (vgl. Virilio 2011: 78 u. 80). In besagter anachronistischer Anwandlung des Gebäudes/der Gebäude drückt sich in ihm/in ihnen auch ein Ausblick auf künftige, noch totalitärere Kriege aus, denen kein Bunker statthalten wird können. Dennoch – das zeigen die bereits anklingenden Abstraktionen des Bunkerbegriffs als auch die anschließende historische Skizze – ‚erfreuen' sich mit dem Bunkerbau assoziierbare Konzepte einer Konstanz und einer Aktualität.

In Anbetracht dieser Ausführungen scheint Hattons (2001: 61) Aussage, dass zwischen Pyramide, Bunker und Atomreaktor nur graduell zu unterscheiden sei, sowie die im Deutschen vorzufindende Unschärfe in

6 Der Begriff selbst geht auf den französischen Journalist Léon Daudet zurück, der bereits während des 1. Weltkrieges entsprechend den von den Deutschen geführten Krieg beschreibt. Bereits in diesem Krieg verwischen die Grenzen zwischen Heimat und Front zunehmend (vgl. Neitzel 2014). Die Zerstörung des menschlichen Habitats sei, so Virilio (2011: 63) in Bezug auf den Atlantikwall des 2. Weltkrieges und künftiger Konflikte, das oberste Ziel dieser Art, Krieg zu führen.

der Differenz zwischen Bunker und Schutzbau nachvollziehbar: Einerseits sollen Bunker jenes in ihnen verbrachte Gut/die in sie geflüchteten Menschen vor äußeren Einflüssen/Ereignissen schützen. Diese können, neben Attacken konventioneller Art, aus dem Einsatz chemischer, biologischer und atomarer Waffen resultieren oder den (von Hollywood zur Jahrtausendwende etwa in *Deep Impact* oder *Armageddon* skizzierten) Globalen Killern – den Einschlägen stellarer Objekte – geschuldet sein. Als Panikraum, als befestigte Wohnanlage oder als eine Grenzbefestigung sollen sie, wie bereits angedeutet, vor einem verschiedentlich definierten Ungewollten aus dem Außen schützen. Die äußeren Umstände können auch als gängige Umwelteinflüsse verstanden werden, gegen die das Binnenklima des Bunkers (vgl. Mattl 2001: 85) mit einer konstanten Luftfeuchtigkeit und Temperatur (vgl. Heinemann/Zieher 2008: 121) gesetzt wird. Etwaige Güter sollen so vor einem (beschleunigten) Verfall geschützt werden: Dabei kann es sich um Korn handeln – etwa im (1939 bombensicher ausgeführten) Speicher des Liverpooler Hafens (vgl. Hatton 2001: 57). Es ist aber auch an das seit 1975 auf Mikrofilm gesicherte „Gedächtnis deutscher Kultur" im baden-württembergischen Barbarastollen (vgl. Menke 2009)[7] sowie an das originären Kunstobjekten im niederländischen Vlissingen-Oost Schutz bietende Objekt zu denken (vgl. 7.7.1). Anderseits sollen bunkeranverwandte Bauwerke der risikobehafteten Erzeugung von Energie durch Kernspaltung dienen und (deren) giftige Abfälle als Zwischenlager oder in einer unter der Oberfläche gelegenen Ausführung als Endlager sichern. In der zivilen Nutzung der Kernenergie befinden sich die Reaktoren bzw. die Druckbehälter als auch Teile der Kühl-Kreisläufe in einem aus Stahl konstruierten (kugelförmigen) Sicherheitsbehälter, dem Containment, welches wiederum vom biologischen Schild, einer Betonkonstruktion, umschlossen wird. Diese Struktur soll nicht nur die Umwelt vor der Radioaktivität im Inneren schützten (vgl. Küppers/Pistner 2012: 69), sondern wiederum auch das Innere vor äußeren Einflüssen bewahren: Zu diesen Faktoren können z. B. Schneelasten und (zumindest in den Ausführungen der Gebäude in Deutschland) der Absturz etwa eines Militärflugzeuges zählen (vgl. Pistner/Küppers/Kurth 2012: 96). Die Lagerung bzw. Entsorgung dieser Gefahrenstoffe gilt in mehrfacher Hinsicht als „Wicked Problem" (Röhlig et al. 2014: 7 ff.): Nicht nur müssen Zeitspannen von Tausenden bis Millionen von Jahren baulich überbrückt werden, sondern auch die versiegelten Areale nachhaltig als nicht betretbar gekennzeichnet oder dortige Grabungen verhindert werden. Bereits seit den 1980 Jahren wird sich diesem, unter dem Begriff der Atomsemiotik zu fassenden, Problem gewidmet (siehe 7.3.1).

2.2 Geschichtlicher Überblick

Seit Frühzeiten führen, so Martin Brice (1991: 5) in seinem Vorwort zu seinem illustrierten Überblick über die Geschichte der Wehranlage vom Altertum bis in die Gegenwart, Menschen Kriege. Entsprechend wählten sie für ihre Siedlungen (auch gegen Raubtiere) zu verteidigende Orte, welche häufig durch ihre erhöhte Lage eine Übersicht über ihr Umfeld ermöglichen sollten. Diese ersten durch Erdanhäufungen, Dornengestrüpp wie auch schnellwachsende Hecken gesicherten Anlagen stellten weniger eine unüberwindbare Größe dar, als eine sichtbare Markierung der Grenze zur Besiedlung und des (souveränen) Selbstverständnisses ihrer Bewohner (vgl. ebd.: 10 f.). Brice verweist auf den Gründungsmythos Roms: Die Häme Remus' angesichts der einfach zu überwindenden Grenzen des gerade gegründeten Roms veranlasste Romulus letztlich seinen Bruder zu töten (vgl. ebd.: 10). Eine Alternierung von Gräben und Hügeln kennzeichnete die nächste Stufe in der Abwehr von Gegnern. Dieses Konzept bedurfte aber auch eines für die Verteidiger und Bewohner notwendigen Ein- und Auslasses: eines Tores (vgl. ebd.: 11).

7 Offiziell wird die in Oberriet bei Freiburg im Breisgau gelegene Anlage als „Zentraler Bergungsort der Bundesrepublik Deutschland" bezeichnet. Die Anlage wird vom Bundesamt für Bevölkerungsschutz und Katastrophenhilfe verwaltet. Seit 1978 ist das Bauwerk mit der höchsten Schutzstufe der UNESCO für Kulturgut versehen (vgl. BBK o. J. a).

Die zu versinken drohenden, der Erosion durch Regen erliegenden Erdwälle mussten jedoch stetig ausgebessert werden. Selbst die aus Holzzäunen gefertigten Anlagen erwiesen sich als wartungsaufwendig (vgl. ebd.: 13). Verstärkt wurde sich daher dem Naturstein oder künstlichen Steinen zugewandt (vgl. ebd.: 14). Die entsprechenden Mauern sollten einerseits der Bevölkerung Schutz bieten, als auch das ‚gemeine Volk' von den geheiligten oder privilegierten Bezirken fernhalten – so seien etwa die Gebräuche in der babylonischen Ebene um 3500 v. Chr. zu beschreiben (vgl. ebd.: 14).

Erst die Ägypter entwickelten dezidiert militärische Bauten in Form strategischer, zum Schutz vor Invasoren dienender Forts – die städtischen Mauern zielten eher auf den Schutz des Pharaos ab und dienten statt zur Abwehr einer Belagerung Prestigezwecken (vgl. ebd.: 17). Die griechischen Stadtstaaten waren wiederrum einerseits von einer den natürlichen Gegebenheiten gemäß errichteten, meist auf einem Berg gelegenen Akropolis bestimmt. Diese bot dem Palast und dem heiligen Bezirk durch die hohe Lage und ein zusätzliches Mauerwerk einen sicheren Platz (vgl. ebd.: 20). Andererseits waren die Städte selbst von einer steinernen Mauer umschlossen.

Die eigentlich zur Verteidigung konzipierten Anlagen bzw. Baumaßnahmen wie etwa Gräben wurden beispielsweise von den Römern ins Gegenteil gekehrt: Der von ihnen angelegte „Circumvallatio" sollte jeden Ausbruchsversuch der Belagerten verhindern (vgl. ebd.: 21).[8] Bei Marschunterbrechung legten die römischen Truppen hingegen selbst festungsartige Lager an – das mit Wällen und Gräben ausgeführte „Castra Stativia" (ebd.: 36 f.). Dort wie auch in dauerhaften Lagern – z. B. den sogenannten „Burgis" (Singular: „Burgus")[9] – nutzten sie eine standardisierte Architektur. Überdies dienten dem römischen Reich vom 1. bis in 4. Jahrhundert Limites als Grenzbefestigungsanalagen in einer vornehmlich nicht durch natürliche Hindernisse definierten Topografie – bekannte Vertreter sind etwa der Hadrianswall in Großbritannien oder der sich aus verschiedenen Limites zusammensetzende Limes Germanicus.[10] Ein weiteres bekanntes Beispiel für Grenzbefestigungsanalagen ist die aus verschiedenen Abschnitten bestehende Chinesische Mauer, deren Bau bereits 467 v. Chr. begann (vgl. Brice 1991: 18 f.). Auf deren modernes Äquivalent ist bereits verwiesen worden.

Im Mittelalter wurden nun sogenannte Burgen als repräsentative wie auch wehrhafte Wohnsitze zur Herrschaft umliegender Gebiete erbaut (vgl. Böhme 2004b: 7). Wie schon die Legionslager eine Ansiedlung außerhalb der Schutzbereiche begünstigten, wurden auch Burgen Grundlage vieler Niederlassungen (vgl. Brice 1991: 41, Böhme 2004b: 7) – was sich auch an ihrer Nennung als Namensbestandteil gegenwärtiger Städte nachvollziehen lässt.

Im frühen Mittelalter (8.–10. Jahrhundert) nahmen die zunächst noch als Großburgen im Auftrag „übergeordnete[r] Reichsgewalt" (ebd.: 12) ausgeführten Komplexe urbane Aufgaben als Handelszentrum oder Ort der Gerichtsbarkeit wahr und waren (im Gegensatz zu Fluchtburgen) konstant bewohnt

8 Durch Rampen, Belagerungstürme und Artillerie in Form von Katapulten (vgl. Brice 1991: 26) versuchten die Römer nun die gegnerischen Anlagen zu überwinden. Durch den „Testudo" soldatischer Schilde oder durch den massiveren „Musculus" schützten sich die Belagerer vor den Verteidigern und konnten etwa das Mauerwerk untergraben (vgl. ebd.: 25). All diese Techniken allerdings waren [typisch für die römische Assimilation von Wissen in den eroberten Gebieten, nicht nur eigene Erfindungen, sondern – S. H.] weit vor dem Römischen Reich bekannt (vgl. ebd.: 25) bzw. werden in Variation bis heute genutzt. Die Gegenmaßahmen der Verteidiger spiegeln im Übrigen mit dem Einsatz von Katapulten gegen die Aggressoren und der Untergrabung von Belagerungstürmen die Maßnahmen der Angreifer wider (vgl. ebd.: 30). Damit aber die Belagernden nicht selbst Opfer einer Attacke etwaiger den Belagerten zu Hilfe eilenden Truppen wurden, schlossen sie um den Belagerungsring und das eigene Lager die „Contravallation".

9 Bei der Bezeichnung könnte es sich auch um eine Ableitung von „Berg" handeln (vgl. Piper 2014: 1 ff.).

10 Zunächst noch in Holz ausgeführt wurden die Limites einerseits – nach Aufgabe der Ambitionen der direkten Eroberung jenseits der Grenze liegender Gebiete – durch Steinmauern ersetzt (vgl. Brice 1991: 34), anderseits auch gemäß Bau- und Modernisierungsmaßnahmen modifiziert. In genauen Abständen verfügte die Grenzanlage über Wachtürme und nachgelagerte Forts, deren Truppen zur Verteidigung ausrücken oder bereits einfallende Kräfte aus ihrer nachgeordneten Stellung heraus zurückschlagen sollten.

(ebd.: 11). Der Typus dieser weitläufig angelegten Burg überholte sich allerdings, als dass sie im Niedergang der Villikationsverfassung (ebd.: 11)[11] nicht mehr zu Sicherung eines landwirtschaftlichen Großbetriebes notwendig waren. Nun verlagerten einzelne Adelige einhergehend mit einem auch gegenüber etwaigen übergeordneten Strukturen anderen Selbstverständnis[12] ihren Wohnsitz von wenig defensiv angelegten und separat stehenden (Herrschafts-)Häusern in (Wohn-)Burgen. Für deren Realisierung wurden aus militärischen wie auch repräsentativen bis symbolischen Gründen heraus erhöhte Positionen gewählt (ebd.: 13).

Die Erweiterung der Anlagen durch Türme und/oder sogenannte Motten (aufgeschüttete Erdhügel, franz.: „motte" oder als Komplex: „chateau à motte") verstärkten eine wehrhafte Auslegung, sodass diese folglich als „bewohnte Wehrbauten" zu bezeichnen sind (ebd.: 15).[13] Insbesondere der Wohnturm ist eine im Übergang zu 11. Jahrhundert anzusiedelnde Entwicklung (ebd.: 15 u .17). Im späten Mittelalter wurde die Differenzen zwischen Wohn- und Schutzbereich ausgeprägter umgesetzt.[14]

Mit dem Aufkommen von Feuerwaffen – im 14. Jahrhundert (vgl. Friedrich/Zeune 2004: 24), ab ca. 1320 (vgl. Brice 1991: 67) – wurden die Burgen und Verteidigungsanlagen der Städte zunächst umgebaut und etwa Schießscharten für Kanonen ergänzt. Dennoch setzte im 14. Jahrhundert ein Burgensterben ein, welches in Deutschland auch aus der Verarmung etwaiger Ritter und dem Bauernkrieg (1525) resultierte, letztlich aber der im Angesicht der neuen Waffensysteme schwindenden Wehrhaftigkeit der Burgen geschuldet war (vgl. ebd.: 65 ff.). Die Mauern wurden durch das direkte Feuer der Kanonen als auch den indirekten Beschuss der Mörser überwindbar. Obschon Steinladungen weiterhin Verwendung fanden, erwiesen sich die neuartigen gusseisernen bis explosiven Geschosse als weit effizienter (vgl. ebd.: 70 ff.).

Schloss und Festung lösten ab 1450 die Burg ab (vgl. Lass 2004: 27). Der Begriff Schloss als wenig defensiver Wohnsitz ist dabei wesentlich dem deutschen Sprachraum zuzuordnen (ebd.: 27).[15] Das Schloss grenzt sich durch Mauern, Gräben, Gitter oder „Markierungen im Pflaster" (ebd.: 45) von seiner Umwelt ab – vom 16. bis 19. Jahrhundert ist es allerdings häufig noch von tatsächlich der Verteidigung dienenden Anlagen umgeben. Der Begriff „Festung" ist umstritten – allgemein scheint er als Überbegriff aller Wehrbauten nutzbar (vgl. z. B. Brice 1991: 69). Der Begriff gilt als Bezeichnung für unabhängig ihrer Größe systematisch errichtete Anlagen der Verteidigung gegen Feuerwaffen (vgl. Brohl 2004a: 48, vgl. Brice 1991: 69) oder aber die Festung ist eine spezifische Form gegenüber der Burg, da sie wesentlich durch den tendenziell militärischen Zweck (vgl. ebd.: 50 f.) bestimmt wurde und (in Angesicht der Dimensionen der nun aufkommenden Kriegsführung) nicht mehr privater Initiative war (vgl. Brice 1991: 69).

---

11 Das zweiteilige Modell vom Herrenhof bewirtschafteter Felder einerseits und als Fronleistung bestellter Agrarflächen andererseits wandelte sich zugunsten einer auf Geld und Grundbesitz basierenden Herrschaft.

12 Im Zuge dieses Selbstbewusstseins, aber erst nach dem Jahre 1000, beginnen sich die Adeligen nach ihren Wohnstätten zu benennen (vgl. Böhme 2004b: 14).

13 Im Sinne des weit gefassten bzw. weit referenzierenden Bunkerbegriffs sei hier auch auf die bereits im 1. Jahrhundert vor Christus durch Plinius dem Älteren (1906) überlieferten Warften an der Nordseeküste verwiesen, die als künstlich aufgeschüttete Hügel Sturmfluten trotzen sollten und es etwa auf den nordfriesischen Halligen heute noch tun.

14 Obschon keiner einheitlichen (da topografisch bedingten) Bauweise, ist dennoch ein Katalog spezifischer, wiederkehrender Elemente des Burgenbaus zu beobachten (vgl. Friedrich 2004: 18). Zu diesen gehören der Bergfried als letzter Rückzugsort und Prestigebau, der Palas als separater, repräsentativer Wohnbau, ein Saal, eine Ringmauer, ein (repräsentativer) Torbau sowie eine Kapelle; ab dem 14. und 15. Jahrhundert/der Gotik auch eine vorgelagerte, umgebende Zwingeranlage (vgl. Friedrick 2004: 19).

15 Der Wohnsitz eines Landesherren lässt sich zunächst als Schloss gegenüber dem Haus eines Adeligen differenzieren – wie im Französischen die Unterscheidung zwischen Château und Maison. Letztlich wird das Schloss aber im deutschen Sprachraum vornehmlich als Wohnsitz monarchisch-aristokratischer Fasson verstanden, womit der Schlossbau in Deutschland mit der Weimarer Verfassung und der Aufhebung adeliger Privilegien endete (vgl. Lass 2004: 27).

Diese differenten Bestimmungen lassen sich hier nicht ausräumen, die Ambivalenz des Begriffs aber durchaus in den folgenden Ausführungen nachvollziehen: Die letztlich nur minimal veränderten Verteidigungsanlagen der vorhergehenden Jahrhunderte wurden mit dem Aufkommen der neuen Waffen binnen kurzer Zeit (Mitte des 15. Jahrhunderts) auf „Riesendimensionen" gesteigert (vgl. Brohl 2004a: 49) – auch angetrieben durch die Furcht von den Türken, welche 1453 in Konstantinopel Kanonen einsetzten (vgl. ebd.: 49). Aufragende, symbolträchtige Türme verschwanden zusehends. Die Festungsanlagen wurden hinter Glacis (von den Angreifern zu bewältigende, ansteigende Aufschüttungen mit nachfolgendem Graben) quasi unsichtbar und erhoben sich nur unmerklich aus der Landschaft (vgl. ebd.: 50).

In der für Deutschland zu bestimmenden Phase der „geschlossenen Systeme" (1500–1750) wurden die noch immer lückenlos etwa um eine Stadt geführten Anlagen mit Rondellen versehen – zur Minimierung von Treffern nicht hochaufragender, dafür aber massiver und den aufgesetzten Geschützen (zu Handhabung der Frontlader) große Flächen bereitstellender Bauten (vgl. Loose 2004b: 215 ff.). Statt kostenintensiven Mauern wurden nun verstärkt Bastionen bestehend aus Erdaufschüttungen errichtet (vgl. Brohl 2004a: 54). Die Bastionen und die regelmäßige Bastionierung der Befestigungsanlage sollten vor allem als vorgelagertes Bauwerke tote Winkel im den Angreifern geltenden Beschuss vermindern (ebd.: 55 u. Loose 2004c: 74 f.). Die gesamte geometrische Anlegung der Festungen im Grundriss, aber auch im Profil der Erdwälle (vgl. Brice 1991: 82), zielte (neben dem Standhalten gegen feindlichen Beschuss) darauf ab, trotz in Relation zum Mittelalter niedriger Bauten, eine umfängliche Sichtbarkeit des Feindes zu ermöglichen als auch den gegen ihn gerichteten Beschuss zu optimieren (vgl. ebd.: 77). Allerdings besaß der Bau von Festungsanlagen gleichsam eine ästhetische Dimension, als dass sie einem auf geometrischen Prinzipen fußenden Anspruch von Vollkommenheit genügen sollten (vgl. Brohl 2004a: 55).

Zeitgleich kommt aber auch ein anderer Typus von Wehrbauten auf: das Blockhaus.[16] Es lässt sich als kleines blockförmiges Gebäude von wenigen Stock aus Holz oder Stein beschreiben, welches kleinen Besatzungen kurzzeitigen Schutz bieten oder zu Zeiten Heinrich VIII. als Träger von Geschützen dienen sollte. Als selbstständiges Bauwerk fungierten Blockhäuser zur Zeit der Tudors im Verbund mit weiteren Forts zur Sicherung Englands vor Invasoren (vgl. Brice 1991: 78).

Die Phase der „gemischten Systeme" von 1660–1785 (vgl. Brohl 2004a: 52) ist insbesondere durch die Arbeiten des Franzosen Sébastien Le Prestre, Seigneur de Vauban geprägt: Er löste die Bastionen vermehrt von der Festung und macht sie zu vorgelagerten Werken. Zudem entwickelte er ein Netz von Festungen zur Grenzsicherung. Von einer strikten geometrischen Anlage der Komplexe jedoch sah er vermehrt ab und war um eine (nicht zuletzt kostengünstige) Anpassung an die topographischen Gegebenheiten bemüht (vgl. Brice 1991: 94, vgl. Brohl 2004a: 55).[17]

16 Die Herkunft auch dieses Begriffs ist umstritten. Er stammt womöglich aus dem Niederländischen, ist aber auch im Französischen sowie Englischen zu finden. Der Begriff bezieht sich, neben seiner militärischen Bedeutung, seinem Verständnis als Schutzort, auch auf Wohnhäuser und Holzhäuser (vgl. Trübners Deutsches Wörterbuch 2010: 369). In der Besiedlung Nordamerikas dient das Blockhaus, neben der Grenzsicherung, als Schutzbauwerk der europäischen Siedler vor den Ureinwohnern (vgl. Allgemeines deutsches Volks-Conversations-Lexikon und Fremdwörterbuch 1845). Insofern ist das Blockhaus dem höher aufragenden Geschützturm (= höher als im Durchmesser – Loose 2004a: 142 f.), dem Rondel wie aber auch in seiner Eigenständigkeit der Bastion anverwandt. Als Schutzbauwerk dient es etwa auch der Sicherung von Brücken. Ein solcher Brückenkopf (z. B. Brücke von Remagen/„Ludendorff Brücke") kann nicht nur als vollständige Bastion, sondern auch als Stadt (z. B.: Deutz) ausgebaut sein (vgl. Loose 2004a: 87). In einer bedingt selbstständigen Variante kann das Blockhaus als Kehlblockaus (oder Kehlwerk/Réduit) die gleichnamige Kehle (die Rückseite eines Forts – vgl. Brohl 2004b: 168) verteidigen. Zur Vorder- und Rückseitigkeit eines Forts siehe die nachfolgenden Ausführungen. Der Begriff Blockhaus lässt sich überdies auch auf kleine Bauten innerhalb von Schützengräben etwa übertragen.

17 Vauban war sowohl auf den Gebiet der Verteidigung als auch Eroberung bewandert: Durch verschiedene Schutzmaßnahmen näherten sich die Angreifer nach Vaubans Plan mit „fahrbaren Schutzwehrschilden" (Brice 1991: 94) in Gräben (Sappen) oder Stollen (Minen) der Mauer an, sodass diese mit der Zündung einer Mine zum Einsturz gebracht werden konnte. Zudem nutzte er die Verteidigungsanlagen zur Eroberung, indem er abprallende Geschosse zur Bekämpfung der hinter den Wällen befindlichen Verteidiger einsetzte (Rikoschetierung) (vgl. ebd.: 94). Dieses Vorgehen ermöglichte ihm

Zwar lässt sich ansatzweise eine Trennung von Militär und Zivilleben in den ägyptischen oder römischen Anlagen bis hin zu Vaubans Festungsnetz erkennen. Diese Unterscheidung setzte sich aber erst in einem langfristen Prozess des Festungsbaus durch (vgl. ebd.: 51). Festungen wurden als Städte sowohl von den Besatzungen der Verteidigungsanlagen als auch Zivilisten bewohnt (vgl. Brice 1991: 95). Die innerhalb der Stadtbefestigung befindliche, aber separat von ihr gesicherte Zitadelle (zur Beherrschung der Stadt) diente zunächst als Wohnsitz für die Familien der Soldaten und auch als Verwaltungssitz, Gefängnis oder Schatzkammer (vgl. Brohl 2004a: 51). Besagte Trennung wird schließlich (vorläufig – siehe nachfolgende Ausführungen zum totalen Krieg) mit der „Einführung der offenen Systeme, also der vorgeschobenen, vom Siedlungskern getrennten Forts“ (ebd.: 51) (in Deutschland zwischen 1740–1918) vollzogen. Die eigenständigen Werke wurden allerdings so angeordnet, dass sie idealerweise die verwundbaren Stellen ihrer Nachbarn bestreichen und sich somit gegenseitig Deckung geben konnten.

Die stetig zunehmende Reichweite der Geschosse, die im Verhältnis zu schwarzpulverbasierten Geschossen erhöhte Sprengkraft der Brisanzgranate sowie die durch die Einführung der Hinterlader erhöhte Kadenz machten es notwendig, fünf (später 15) Kilometer vor dem zu schützenden Areal Vorwerke oder Forts zu errichten (vgl. ebd.: 56). Die Erd- und Ziegelkonstruktionen mussten zunehmend mit bewehrtem Beton oder Stahlplatten versehen werden.[18] Überdies waren die einzelnen Werke nun nicht mehr vollends mit einer gleichwertigen Verteidigungsanlage umschlossen, sondern sie verfügten über eine (zwar partiell gesicherte) Rückseite – die Kehlseite – und einen stärkeren, in Richtung der zu erwartenden Angriffe befestigten Bereich. Die Besatzungen dieser Objekte wurden mit Vorräten (Munition wie auch Lebensmitteln) für mehrere Wochen ausgestattet (vgl. Kaule 2013: 10). Die Besatzung und Ausrüstung wurden in den bisweilen unterirdischen Bereichen der Anlagen, in meterdick aus Stein, Beton, Stahl und Erdreich gesicherten Gewölben, den Kasematten, untergebracht. Die Geschütze oder Beobachtungsposten wurden mit (ausfahrbaren/drehbaren) Panzerkuppeln aus Stahl versehen.

Waren die alten Verteidigungsanlagen um den nun durch einen Ring von Forts gesicherten Kern – eine Stadt etwa – beispielsweise im Sinne der sogenannten „altpreußischen Manier“ zur Zeit Friedrich des Großen belassen bzw. umgebaut worden, wurden sie zum Ende des 18. bzw. zu Beginn des 19. Jahrhunderts geschleift: Ihr Nutzen wurde bezweifelt, da ihr Beschuss durch gegnerische Kräfte auch erhebliche Schäden in den Städten anrichten würde und sie ohnehin der Stadtentwicklung hinderlich seien (vgl. Brohl 2004: 57).[19]

Nichtdestotrotz wurde das mit einem Ring aus über 40 Forts und Zwischenwerken versehene Verdun – die Festung Verdun – in der gleichnamigen Schlacht des 1. Weltkrieges 1916 schwer beschädigt. Das zu diesem Komplex zählende Fort Douaumont – Ende des 19. Jahrhunderts in Sandstein ausgeführt, Anfang des 20. Jahrhunderts durch Betondecken verstärkt – z. B. wurde von den Deutschen kurzzeitig eingenommen. Nun bildete die Kehlseite des Forts die Angriffsfläche zwischen Deutschen und Franzosen. Erst nach einigen Monaten konnte das Fort von den Franzosen zurückerobert werden, denn selbst die

einen schnellen, in den Kosten relativ geringen und angeblich, so Brice, sowohl auf eigener als auch Verteidigerseite verlustminimierten Sieg. Umgekehrt nutzte Vauban sein Wissen, um die Verteidigungsanalgen so zu konzipieren, dass sie seiner Belagerungs- und Eroberungsstrategie widerstanden. Vauban und seine Schule haben ca. 150 Festungen und damit häufig auch ganze Städte in ihrer Struktur und ihrem Aussehen beeinflusst (vgl. ebd.:101).

18 Eine ähnliche Verstärkung erfuhren auch die als künstliche Inseln (als Resultat von mit Senkkästen verbauten Betons oder Aufschüttungen) etwa vor der britischen Küste und auch in anderen Bereichen des Empires errichtete steinerne Forts (vgl. Brice 1991: 138). Durch eine zusätzliche Lage Holz sollten die bei möglichen Treffern entstehenden Erschütterungen kompensiert werden (vgl. ebd.: 138).

19 Die 1830 in Preußen erteilte Anweisung des Monarchen zum Stopp derartiger Abrissarbeiten wurde nie vollends befolgt. Ohnehin, so Brohl (2004: 58 f.), ist der Denkmalcharakter von Festungsanalgen, trotz ihrer auch gestalterischen Qualität, wenig ausgeprägt – etwa im Verhältnis zu den oftmals verklärten Burgen. Auch deshalb bestünde für Festungen ein verstärkter Forschungsbedarf (vgl. ebd.: 59 f.).

Rückseite der Anlage war gut gesichert. Die Schlacht endete insgesamt mit keiner nennenswerten Änderung im Frontverlauf bei einem Blutzoll von mehr als 300.000 Toten.

Wesentlich aber ist der Bunkerbau im Sinne eines gängigen Verständnisses eines betonummantelten Konstrukts an mehrere Aspekte gekoppelt: an die bereits gesehene Entwicklung der Waffentechnik und des (Stahl-)Betons[20] wie auch die des Flugzeuges und seiner Abwurfmöglichkeiten (vgl. Heinemann/Zieher 2008: 15, vgl. Bosma 2012: 23). Letztlich sei mit dem Flugzeug [mehr als durch Artillerie und Mineure bereits erreicht – S. H.] eine dreidimensionale Kriegführung entstanden (vgl. Bosma 2012: 26): „Airspace was formerlsy an abstract, measurless, emptiness [...]." Dieser Dreidimensionalität ist im Übrigen auch das U-Boot zuträglich (vgl. ebd.: 26), das bereits im ersten Weltkrieg intensiv zum Einsatz kam, nachdem die *H. L. Hunley* der Konföderierten im nordamerikanischen Sezessionskrieg den militärischen Nutzen dieses Schifftyps unter Beweis gestellt hatte.[21]

Schon im Vorfeld des ersten Weltkrieges gewann der Luftraum für kriegerische Auseinandersetzungen an Bedeutung. Italien etwa flog am 1. November 1911 im Zuge des osmanisch-italienischen Krieges mit einer einzelnen Maschine eine Attacke auf eine Oase nahe Tripolis. Dieser Angriff gilt als erster Luftangriff per Flugzeug überhaupt – Attacken mit Luftschiffen hatte es bereits zuvor gegeben.[22] Das erste strategische Bombardement per Flugzeug wurde am 11. Oktober 1914 – im Zuge des 1. Weltkrieges also – vom Deutschen Reich auf Paris geflogen (vgl. Gray 1997: 130). 1915 wurde London unter Verwendung von Zeppelin-Luftschiffen mehrfach bombardiert (vgl. ebd.: 130, vgl. Bosma 2012: 26). Ab 1916 wurden Angriffe wieder mit Flugzeugen auf London geflogen, deren Schaden jedoch ‚gering' ausfiel – da, trotz weniger Abschüsse, nur die Hälfe aller Flugzeuge die Stadt erreichte (vgl. Gray 1997: 27). Die psychische Wirkung sei allerdings verheerend gewesen, sodass die Londoner wochenlang in bis zur Erstickung gefüllten U-Bahn-Tunneln und Kellern nächtlichen Unterschlupft suchten (vgl. Bosma 2012: 27). Zur Vergeltung flogen die Briten 1918 Luftangriffe auf das Deutsche Reich; die Franzosen reagierten 1916 auf ein deutsches Bombardement einer nicht verteidigten Stadt mit einem Luftschlag gegen Karlsruhe (vgl. ebd.: 27). Dennoch sind in der Gesamtzahl nur wenige Bombenabwürfe im 1. Weltkrieg zu verzeichnen, welche im Volumen von einigen 1.000 Tonnen schnell eine Entsprechung in den sogenannten „kolonialen Bombardements" fanden (vgl. Gray 1997: 131).[23]

---

20 Bereits die Römer kannten Formen von Beton, erst jedoch mit dem 19. Jahrhundert wurde das Material intensiv genutzt und mit Armierungseisen versehen (vgl. Kaule 2013: 11). Statt nur als ergänzendes Material zu dienen, ersetzte es zuvor wesentlich aus gebranntem oder (Natur-)Stein errichtete Konstruktionen (vgl. ebd.: 10 f.). Die entstandenen Wände wurden, wie gesehen (Fußnote 18), auch mit Stahlplatten verstärkt.

21 Am 17.2.1986 versenkte das U-Boot der Konföderierten die U.S.S. Housatonic. Die Hunley selbst ging nach dem erfolgreichen Angriff verloren.

22 Dies zeigt auch ein zeitlich begrenzter Bestandteil der Haager Konvention: Das Dokument nimmt expliziten Bezug auf Luftschiffe und „neue Wege" des Angriffs aus der Luft. Dieser Vertrag war allerdings auf fünf Jahre beschränkt und im Abkommen von 1907 gegenstandslos geworden bzw. dieses wurde nicht ratifiziert (vgl. Schladebach 2014: 23 f.).

23 Der Begriff sei, so Bosma (2012: 23), in Frankreich geprägt worden. Überdies entwickelten die Franzosen einen Jäger/Bomber zu diesem Zweck unter der Typenbezeichnung „Kolonie" (ebd.: 23, Gray 1997: 131). Spanien, Frankreich und Großbritannien flogen Luftangriffe auf ihre Kolonien, um eine Befriedung bzw. eine Herrschaft ohne Besetzung zu erreichen bzw. wiederherstellen zu können (vgl. Bosma 2012: 23). Die USA bombardierten 1927 die ehemalige spanische Kolonie Nicaragua. Allerdings riefen diese wie auch andere Attacken in der westlichen Welt kaum eine öffentliche Reaktion hervor (vgl. Gray 1997: 131) – korrelierend mit dem Weltbild der Kolonialherren, gemäß dessen die Ureinwohner kaum als zivilisiert eingestuft wurden (vgl. Bosma 2012: 23). Nicht zuletzt mögen größere Reaktionen auch ausgeblieben sein, weil die Haager Landkriegsordnung nicht explizit für die Kolonien bestimmt und auf sie angewandt wurde (vgl. Kuß 2010: 17, vgl. Bosma 2012: 23). Eine weit stärke Reaktion riefen hingegen die deutschen Bombardierungen zur Unterstützung des Faschistenführers Franco im Spanischen Bürgerkrieg hervor. Die deutsche Luftwaffe nutzt ihren Einsatz als Labor zur Erprobung von Angriffstechniken, Bombentypen sowie Flugzeugen (vgl. Bosma 2012: 31). So entwickelt die Legion Condor eine Taktik in mehreren Wellen: Zunächst sollten Betongebäude zerstört und Dachstühle beschädigt werden, darauf Brand- und Splitterbomben abgeworfen werden (vgl. ebd.: 31). Allein im April 1937 hatten die Deutschen mehr Bomben abgeworfen als im gesamten 1. Weltkrieg (vgl. Maier 2007: 21). Zu den Angriffen der Deutschen zählen das Bombardement von Durango und nur wenige Wochen später das von Gernika (26.4.1937), wel-

Im Zuge des 1. Weltkrieges wuchs das Bewusstsein für die Potentiale des Flugzeuges als neuer Waffengattung und als Möglichkeit zum Abwurf von Munition (vgl. Heineman/Zieher 2008: 15). Entsprechend wurden die zivile und militärische Luftfahrt zunehmend von einander getrennt – die ‚unbeschwerten' Pionierzeiten fanden ihr Ende (vgl. Bosma 2012: 25). Der Krieg könnte entsprechend durch die Demoralisierung des Hinterlandes aus der Luft, eine angebliche Präzision der Bombardements sowie die im Gegensatz zur Statik der Grabenkämpfe des 1. Weltkrieges dynamischer und gesamt schneller und somit verlustärmer geführt werden – er würde damit aber auch totalere Züge erhalten.[24] Trotz dieser abzusehenden Dynamisierung wurden aus den Bombardements von Paris und London Schutzmaßnahmen abgleitet (vgl. ebd.: 26): Die Festungen um das belgische Lüttich – eines der Schlachtfelder des 1. Weltkrieges – wurde nochmals ausgebaut (vgl. Kaule 2013: 186 f.). In Großbritannien wurde eine Organisation zum Ausbau des Luftschutzes gegründet, welcher aber auf Grund finanzieller Engpässe zu Beginn des 2. Weltkrieges weit hinter den anvisierten Zielen zurücklag (vgl. Lemke 2008: 156f.).[25] Viele Maßnahmen seien aber bereits 1930 überholt gewesen (vgl. Bosma 2012: 26): Dem traditionellen Feld von defensiven Strukturen zuzuordnende Anlagen wie die nach dem Krieg entstandene Maginot-Linie sowie der während des 2. Weltkrieges gebaute Altantikwall erwiesen sich als einfach zu umgehende oder einzunehmende Anlagen (vgl. Kaule 2013: 11, Brice 1991: 147 u. 155). Sie waren zum Zeitpunkt ihrer Fertigstellung oft nicht gegen die Reichweite und die Durchschlagskraft der aktuellen Waffensysteme gewappnet. Im Verhältnis zu ihrer propagandistisch erreichten Aufladung zwangen ökonomische Gründe zudem zu weit weniger elaborierten Umsetzungen.

Die zunehmende Mobilität der Kriegsführung, die unter dem Begriff des Blitzkrieges Einzug in den Sprachgebrauch gefunden hat, beschränkte sich allerdings nicht nur auf den Einsatz von Flugzeugen: Eine Zunahme der Dynamik der Kriegsführung wurde bereits zuvor durch den Einsatz der Eisenbahn beflügelt – etwa im amerikanischen Bürgerkrieg oder dem Deutsch-Französischen Krieg. Auf Grund ihrer auch im 2. Weltkrieg fortwährenden Relevanz wurden etwa von der Reichsbahn (meist als Hochbunker ausgeführte) Schutzeinrichtungen errichtet. Denn die ausgebildeten Bahnmitarbeiter galten, so

---

ches nicht zuletzt durch Picassos *Guernica* Berühmtheit erlangte. Dort fand auch der als „Generalsstabmischung" bekannte Bombenmix Anwendung (vgl. Maier 2007: 19). Die unverteidigte und damit in der Haager Landkriegsordnung explizit von Angriffen ausgeschlossene 5.000-Einwohner-Stadt wurde in diesem kriegsverbrecherischen Akt fast vollständig zerstört. Obschon das Bombardement wesentliche Ziele (die Zerstörung einer Brücke) verfehlte, galt es dem Stabschef der Legion Condor, von Richthofen, in unverhohlener Euphorie als Erfolg (vgl. ebd.: 18 f.).

24 Verschiedene theoretische Konzepte zum künftigen Luftkrieg gehen nach dem 1. Weltkrieg davon aus, dass der Luftkrieg als unterstützende, aber auch autonome Maßnahme der Kriegsführung zu betrachten ist, welche die Moral der Bevölkerung zu brechen vermag und damit den Krieg vorzeitig beenden würde. Dabei glaubte man – gegen ein Flächenbombardement – die wenn auch illusorischen und euphemistischen Präzisionsbombardements einsetzen zu können (vgl. Bosma 2012: 28), um damit geringere Verluste an Material und Menschenleben zu erreichen. Der italienische Pilot und Offizier Giulio Douhet prognostizierte daran anschließend, explosive, chemische oder biologische Stoffe für den Einsatz aus der Luft vorsehend, dass die einst entfernte Frontlinie in die Haushalte gebracht werden würde (vgl. ebd.: 29). Die deutsche Übersetzung seines 1921 erschienen Buches sollen auch Göring und Hitler gelesen haben (vgl. ebd.: 28). Die Bevölkerung sei nun fortan zum Feind geworden, nicht nur die gegnerischen Armeen (vgl. ebd.: 26).

25 Zu den Maßnahmen gehörte die Aushebung von Splitterschutzgräben – etwa in Parks. In der Erde versenkbare Stahlschutzräume für Privathaushalte wurden bei geringen Einkommen auch kostenlos gestellt. Jedoch blieben die Ordern hinter den Erwartungen zurück. Als erfolgreicher erwies sich ein Nachfolgemodell, welches auch in Wohnungen aufgestellt werden konnte (vgl. Lemke 2008: 162). Die sogenannten „Surface Shelter" – in der Mitte der Straße errichtete Gebäude – entpuppten sich häufig als fehlerhaft und mussten nachgebessert oder abgerissen werden (vgl. ebd.: 160). Mit Ausbruch des 2. Weltkrieges und den deutschen Bombardements wurden in oftmals chaotischen Zuständen jegliche Keller (auch in Ermangelung ihrer Sicherheit) gestürmt sowie die U-Bahn-Tunnel genutzt. Ein Deep-Shelter-Programm lehnte die britische Regierung sowohl aus Kostengründen als auch auf Grund der langwierigen Bauzeit ab (vgl. ebd.: 158). Selbst die „Cabinet War Rooms" der britischen Regierung wurden – in Relation zur deutschen und italienischen Verbunkerung (vgl. Reed 2008: 191) – in nur drei Meter Tiefe angelegt. Ihre Standkraft gegen ein direktes Bombardement war während des Krieges Anlass für eine Debatte bzw. wurde in Zweifel gezogen (vgl. ebd.: 194 f.). Eine Verlegung der Regierung in Objekte außerhalb Londons wurde auf Grund einer dadurch befürchteten Demoralisierung der Bevölkerung verworfen (vgl. ebd.: 195, vgl. Kaule 2013: 184). Auf Grund der ‚einfachen' Ausführung des Bauwerks müsse, so Reed (2008: 191), eher von einem Shelter als tatsächlichem Bunker gesprochen werden.

das nüchterne Kalkül, als schwer ersetzbar. Überdies sollten die weithin sichtbaren und damit kaum zu sichernden Bahnhofsanlagen so konzipiert werden, dass eine Teilzerstörung keinen grundsätzlichen Ausfall ihrer Funktion nach sich ziehen sollte bzw. die Schäden kurzfristig repariert werden konnten (vgl. Foedrowitz 1998: 61). Zudem lassen sich auch Eisenbahnbunker entdecken – z. B. die als „Askania Mitte“ und „Askania Süd“ bezeichneten Anlagen, welche im Kontext der Wolfschanze 1941 gebaut wurden. Diese sollten die Führersonderzüge beherbergen (vgl. Kaule 2013: 198). Gemäß des weit gefassten Begriffsverständnisses des Bunkers ist es der Panzer, der nach seinen Einsätzen im 1. nun im 2. Weltkrieg zu einer festen Größe einer dynamischen Kriegsführung wurde. In Anlehnung an Panzerschiffe wurden sie am Ende des 1. Weltkrieges als „Erdpanzer“ bezeichnet (vgl. Virilio 2011: 68 f.). Überdies gibt es, so Virilio sein Postulat der Statik des Bunkers partiell revidierend, neben dem von ihm auch als rollende Festung bezeichneten Panzer, weitere Aspekte, welche für eine graduelle Dynamik des weit gefassten Begriffs sprechen: Virilio verweist auf die Pläne der Nationalsozialisten, (im Sinne einer Drehbarkeit) bewegliche Bunker zu konstruieren.[26] Er nimmt auch Bezug auf den Umstand, dass die Bunker (des Atlantikwalls) durch ihre auf sich selbst ruhende Konstruktion in ihrer Umgebung autark zu schwimmen vermögen (ebd.: 76 f.). Am Atlantikwall lassen sich, wie Virilios Fotodokumentation der Anlagen zeigt, durch die Erosion der Umwelt verschobene oder umgekippte Bunker ausmachen. Schon das Baumaterial selbst, der Beton in seiner flüssigen Form, zeuge, so Virilio (2011: 63 u. 76 f.), von einer Bewegung und Vermischung, welche die Zerstörung des Harnischs, des menschlichen Körpers sowie des menschlichen Habitats andeutet. Genauso werde mit dieser Beobachtung auch die zunehmende ‚Vermengung‘ von Front und Hinterland ersichtlich. Virilio (2011: 63) glaubt mit der Fluidität in der Konstruktion und der im Bunkerbau mitgeführten Zerstörung auch eine Vorform der atomaren Spaltung und Waffen zu erkennen. Gleichsam wurden die Bauwerke von den Explosionen im Erdreich bewegt bzw. in einer Ableitung könnten und werden bei entsprechenden Explosionen die in sich ruhenden Objekte verschoben.

Vom 25. auf den 26. August 1940 fallen erstmals britische Bomben auf Berlin (vgl. Heinemann/Zieher 2008: 15). Zur Beschwichtigung der Bevölkerung sollten mit dem kurz darauf initiierten Führer-Sofortprogramm „Sonderaktion Luftschutz“ entsprechende Anlagen errichtet werden (vgl. ebd.: 15, vgl. Foedrowitz 1998: 9 ff.) – über die Grenzen Berlins hinaus im gesamten Reich. Öffentliche Neubauten und militärische Einrichtungen allerdings waren bereits nach der Machtübernahme durch die Nazis mit Luftschutzanlagen ausgestattet worden (vgl. Kaule 2013: 11), dennoch haben in Berlin 1940 nur „für weit weniger als zehn Prozent der 4,3 Millionen Einwohner Luftschutzräume zur Verfügung“ gestanden (vgl. Foedrowitz 1998: 9–12): „Einzig Vorbeugemaßnahmen wie Brandschutzübungen und Maßnahmen zur Verdunklung wurden in größerem Umfang vom Reichsluftschutzbund durchgeführt.“ (ebd.: 12) Insgesamt konnten die Schutzräume oder Bunker weder in Deutschland noch im erneut Angriffen aus der Luft ausgesetzten Großbritannien einen umfassenden Schutz der Bevölkerung gewährleisten.[27] Soll-

26 In diesen experimentellen Bunkern sollte ein aus Kostengründen in Beton statt Stahl ausgeführter Geschützturm auf einem Magazinbunker positioniert werden. Über Rollen war das Geschütz drehbar und sollte so das beschränkte Schussfeld konventioneller, nur bedingt aus der Schießscharte heraus drehbarer Geschütze erweitern. Gleichsam hätte es zur eigenen Verteidigung nach jeder Schussabgabe vom feindlichen Feuer weggedreht werden sollen (vgl. Virilio 2011: 161).

27 Der Fokus der Baumaßnahmen in Deutschland lag – entsprechend der Erwartung von Luftangriffen aus nordwestlicher Richtung – auf den entsprechenden Regionen in Norddeutschland und dem Ruhrgebiet sowie grundsätzlich militärisch-industriellen Arealen bis nach Ostdeutschland hinein (vgl. Heinemann/Zieher 2008: 15). Gemäß den anfänglichen Plänen zum zivilen Luftschutz sollten von den 1940 in 61 sogenannten „Bunkerstädten“ (ebd: 15) lebenden 20 Millionen Menschen 54 % in den Schutzbauten Platz finden. Später wurde dieses Ziel auf 3,3 % reduziert (vgl. ebd.: 17). Insofern unterschieden sich die Zahlen der tatsächlich in den Bauwerken Unterzubringenden in Großbritannien nicht wesentlich von denen in Nazi-Deutschland, welches trotz der propagandistisch aufbereiteten und tatsächlichen massiven Bauvorhaben etwa in Form von Hochbunkern und Flakbunkern ein Gesamt-Defizit von 60 Millionen Plätzen aufwies (vgl. Lemke 2008: 159). Als erfolglos lassen sich die Maßnahmen jedoch nicht beschreiben – so seien die Verluste an Menschenleben auf Grund eines aus Materialmangel und ideologischen Überlegungen in Japan wenig elaborierten Luftschutzsprogramms, aber auch der verbreiteten Holzbauweise (vgl. Aoki 2008: 140) weit höher ausgefallen. Statt auf in Stahlbeton

ten Festungen (wie die Maginot-Linie) den rückwertigen Raum schützen, umschlossen sie – als Bunker verstanden – nun auch etwaige Produktionsstätten (z. B.: der U-Boot-Montage) im einstigen Hinterland (vgl. Aschenbeck 1995: 10).

In Deutschland wurde zunächst (in einer ersten Phase[28]) noch ohne einheitlichen Standard gebaut, die standardisierten Bunker sollten bald darauf bis zu 1.000-kg-Bomben abfangen können (vgl. Heinemann/Zieher 2008: 20). Trotz der potentiell negativen, defensiven, die Niederlage Nazi-Deutschlands ankündigenden Auslegung der Bauten (vgl. Virilio 2011: 49) wurden mit dem Fortgang des Krieges (1942) die Verschönerungsmaßnahmen zurückgefahren und auf den ‚Endsieg' verlegt (vgl. Heinemann/Zieher 2008: 62, vgl. Foedrowitz 1998: 41 ff.). Die anfängliche mittelalterliche oder neoklassizistische Anpassung, bestehend aus Verblendungen durch Mauerwerk und Dachpfannen, musste bald einfacheren Ausführungen in Form von Tarnanstrichen weichen (siehe auch 7.2.1).

In einem gegenläufigen Sinne wurden die Bauten nicht nur über eine nachträgliche ästhetische Anpassung mit mittelalterlichen Wehrbauten in Verbindung gebracht: Luftschutztürme in Lübeck oder Hannover waren als mittelalterliche Wehrtürme ausgeführt worden. Diese Architektur sollte die Tradition bekannter, sicher erscheinender Wehrbauten fortführen (vgl. Foedrowitz 1998: 42). Dies geschah, obschon die romantische, auf mittelalterlichen Vorbildern fußende Architektur zumindest in einem 1940/41 ausgeschriebenen Wettbewerb zugunsten moderner Ästhetik überwunden werden sollte (vgl. ebd.: 41). Vielmehr mag das betonhafte Erscheinungsbild als moderne Entsprechung des Festungsbaus und demgemäß einer Wehrhaftigkeit gegolten haben. Gerade etwaige Hochbunker, U-Boot-Bunker, oder Flaktürme verfügten über diese wehrhafte Aura (vgl. Heinemann/Zieher 2008: 62). Die Bunker sollten allerdings eigentlich – so eine Schrift zu Hamburger Luftschutzbauten – nicht einer „nackte[n] ‚Betonkiste'" (Foedrowitz 1998: 42) entsprechen.

Die Bunker sollten zudem im nationalsozialistischen Verständnis als Sinnbild der Volksgemeinschaft fungieren, welche sich dem ‚unüberwindlichen' Bollwerk Bunker ähnlich gemeinsam den äußeren Gefahren stellen sollte. Tatsächlich mutierten die Bunker, so Marszolek/Buggeln (2005: 286), eher zu einem Ausdruck der Apathie der Deutschen im Angesicht der Totalität des Krieges und der ideologischen Indoktrination. Konträr zur zwar im Nachgang aufgestellten Theorie des Ruinenwertes und deren beabsichtigter, wehmütiger Überhöhung des untergegangen Nationalsozialismus wurde der Bunker Sinnbild eines Grabmahls oder Sargs (vgl. Kimpel 2006: 56) – etwa der Tausenden während ihres Baus verstorbenen Zwangsarbeiter (siehe später 7.2.1).

---

realisierte Bauten konzentrierten sich die Maßnahmen in Japan auf Stellungen bzw. Luftschutzräume und -Stollen, die lediglich im Volksmund als Bunker bezeichnet wurden (vgl. Aoki 2008: 152 f.)

28 Der Bunkerbau des Dritten Reiches lässt sich in drei Wellen unterscheiden: von November 1940 bis 1941 basierend auf dem genannten Sofortprogramm; ab 1941 bis Mai 1943 in der die Zielsetzung der Plätze in den Bauwerken deutlich reduzierenden Form und eine dritte unspezifische Welle ab 1943, welche angeblich 1945 noch mit einer weiteren, mit Ende des Krieges unrealisiert gebliebenen Phase fortgeführt werden sollte (vgl. Heinemann/Zieher 2008: 15 u. 17). Ab 1943 wurde aber aus Ressourcenknappheit auf den Bau von dem Zivilschutz dienenden Anlagen verzichtet bzw. begonnene Vorhaben eingestellt (vgl. ebd.: 17). In der letzten realisierten Phase wurden vornehmlich Stollen gebaut (vgl. Foedrowitz 1998: 39 ff.). Angesichts ihrer mangelnden Schutzfähigkeit scheint diese Maßnahme eher einer propagandistischen respektive beruhigenden Absicht geschuldet gewesen zu sein (vgl. Heinemann/Zieher 2008: 17). Um den Materialmangel zu kompensieren und gleichsam dem großen Bedarf für die meterdicken Konstruktionen gerecht zu werden, wurden bisweilen auch Fahrradrahmen als Armierung verwandt (vgl. ebd.: 68). Überdies lassen sich zwei Tendenzen des Bunkerbaus der Nationalsozialisten erkennen: Die Bunker wurden häufig sehr groß ausgeführt, da Berechnungen ergeben hatten, dass der Materialverbrauch pro Schutzplatz in großen Komplexen kleiner ausfiel denn in nur wenigen Schutzbedürftigen Raum bietenden Bauwerken (vgl. Foedrowitz 1998: 33 f.). Die Errichtung oberirdischer Anlagen erwies sich ebenfalls als materialsparender: Auf Grund des Verdämmungseffektes hätten die Wände unterirdischer Anlagen wesentlich stärker ausgeführt werden müssen, da sich die Wirkung der im Erdreich explodierenden Bomben verstärkt (vgl. ebd.: 33). Ein Regelbau wie der schlanke, hochaufragende, spitz zulaufende, aber zum Sockel flach abfallende, nach seinem Erfinder benannte, 1938 patentierte Typus „Winkel" (vgl. Kaule 2013: 155) sollte wenig Angriffsfläche bieten und die Bomben vor der Detonation ableiten. Grundsätzlich wurden drei Grundtypen gebaut: „überirdische Hochbunker, Tiefbunker und unterirdische Luftschutzstollen" (Foedrowitz 1998: 32).

Ca. 6.000 Gebäude – einschließlich der Objekte des Werkschutzes, Krankenhäuser und Sonderbauten wie Flaktürme oder militärischer Einrichtungen – wurden vermutlich allein in Deutschland kurz vor und während des 2. Weltkrieges errichtet (vgl. Heinemann/Zieher 2008: 17) – ungeachtet umgebauter privater und öffentlicher Keller. Zudem – ein Raketenschild (etwa bei Reagan) vorwegnehmend – erkennt Bosma (2012: 36) im 2. Weltkrieg eine gewisse bunkeranverwandte Virtualität: In einem gestaffelten System patrouillierender, durch Radar geführter Jäger, Abhörstationen, Scheinwerferbatterien und Flugabwehrgeschütze sowie nachgeordnet aufsteigender Jägerverbände sollten gegnerische Kräfte abgefangen werden. Unterstützung fand dieser Maßnahmenkatalog etwa durch Sperrballons, welche die im Sinkflug befindlichen Flugzeuge aufhalten sollten (vgl. Bosma 2012: 36). Bosma (2012: 36) bezieht sich hier explizit auf die sogenannten „Kammhuber-Linie“ bzw. das „Himmelbettverfahren“ – ein sich von der Schelde bis nach Dänemark erstreckendes Netz zur Abwehr englischer Flugzeugverbände basierend auf fest installierten Stationen und Stellungen der Deutschen. Die Briten hingegen nutzen die Radartechnik auch in ihren Flugzeugen – mit Hilfe des H2S-Systems konnte die Landschaft dargestellt und der Bombenabwurf optimiert werden (vgl. Virilio 2011: 55). Das Gerät erleichterte die Bombardierung Hamburgs (vom 25.7–3.8.1943) – welche, so Virilio (2011: 55), einen Vorgeschmack auf die Zerstörung der Atombombe darstellte: 1896 entdeckt der französische Physiker Henri Becquerel die Radioaktivität des Urans, 1938 gelang den deutschen Chemikern Otto Hahn und Fritz Straßmann die erste Kernspaltung (vgl. Neles 2012: 2 f.). Nach einem Test im Juni 1945 in New Mexico im Rahmen des Manhattan-Projektes[29] wurde am 6.8.1945 die Atombombe auf Hiroshima abgeworfen, am 9. August auf Nagasaki. Als verheerendster Luftangriff der Menschheitsgeschichte mit 88.000 bis 100.000 Toten gilt allerdings die (konventionelle) Bombardierung Tokios vom 9. auf den 10.3.1945 (vgl. Aoki 2008: 139).

Mitte der 1950er Jahre begann die zivile Nutzung der Kernenergie: Nachdem die USA 1951 einen ersten Versuchsreaktor in Betrieb genommen hatten, folgte 1954 in der Sowjetunion ein ziviler Reaktorbau, 1957 wurde in Großbritannien das erste kommerzielle Kraftwerk hochgefahren. 1960 wurde der erste reguläre Reaktor der BRD in Betrieb genommen, sechs Jahre später in der DDR (vgl. Neles 2012: 3 f.). 2012 nutzten 30 Länder mit 435 Kraftwerken die Kernenergie (vgl. ebd.: 1).[30] Spätestens in den 2020er Jahren sollen alle deutschen Reaktoren stillgelegt werden, hingegen weltweit – trotz verschiedener Unfälle bei der nuklearen Stromerzeugung (dazu gleich mehr) – neue Vorhaben geplant sind.

Nuklearer Abfall wird in Deutschland in zwei Kategorien unterteilt – in wärmeentwickelnde Abfälle hoher Radioaktivität und in wenig radioaktive Substanzen vernachlässigbarer Wärmeentwicklung (vgl.

29 Wie weit das Programm zur Entwicklung einer Atombombe in Nazi-Deutschland gediehen war, ist umstritten – vgl. *Zdf Zeit: Die Suche nach Hitlers Atombombe.*

30 Die in Deutschland gebauten Reaktoren fallen unter die Kategorie der Leichtwasserreaktoren, den weltweit meist genutzten Reaktortyp (vgl. Küppers/Pistner 2012: 64 f.). Dieser basiert auf der Kühlung des Brennstoffes durch Wasser als auch einer Energieübertragung zur Stromerzeugung/zur Turbine durch selbiges. Im Primärkreislauf durchströmt das mit Brom versetzte, durch Druck flüssig gehaltene Kühlmittel den Reaktor. Am Dampferzeuger erwärmt der Primärkreislauf den Sekundärkreislauf. Der Wasserdampf treibt schließlich die Turbinen zur Energieerzeugung an (vgl. ebd.: 68 f.). Als Brennstoff wird Uran eingesetzt, welches neben seinen anderen beiden Isotopen (Uran-238 und -234) drei bis fünf Prozent Uran-235 aufweisen muss (vgl. ebd.: 65 ff.), da dieses (im Verhältnis zu Uran-238) genügend Bindungsenergie freigibt bzw. aus der Spaltung des Nukleus genügend Neutronen hervorgehen, um weitere Atome zu spalten und eine Kettenreaktion in Gang zu setzen (vgl. Pistner 2012: 33). Die Differenz der den Leichtwasserreaktoren zugehörigen, gerade erläuterten Druckwasserreaktoren zu den Siedewasserreaktoren besteht darin, dass in letzteren das Kühlmittel gleichsam direkt die Turbine antreibt (vgl. Küppers/Pistner 2012: 71). Schwerwassermoderierte Reaktoren hingegen nutzen Deuterium als Kühlmittel. Dieses in der Natur nur selten vorkommende Material muss angereichert werden, allerdings entfällt damit die Anreicherung des Urans als Brennstoff, Natururan kann genutzt werden (vgl. ebd.: 73). Der Typus „schneller Brüter“ setzt statt auf Wasser basierenden Kühlmitteln flüssige Metalle ein (vgl. ebd.: 76). Der Begriff Brüter rührt daher, dass der Reaktor spaltbares Material erzeugt, welches nach der Entnahme und Weiterverarbeitung als neuer Brennstoff eingesetzt werden kann (vgl. ebd.: 76 f.). Gleichsam lässt sich mit ihm waffenfähiges Plutonium produzieren (vgl. ebd.: 74). Das Kernkraftwerk Kalker sollte in Deutschland diesem Typ entsprechen, ging aber nie in Betrieb. Die Kühlung mit Natrium ist problematisch, da es sich bei Luft- und Feuchtigkeitskontakt entzündet (vgl. ebd.: 77), sodass das gefährliche Handling dieses Typus seine geringe Verbreitung zu erklären vermag.

Schmidt/Neles 2012: 162). In Kernkraftwerken entstehen (neben den verbrauchten Brennelementen) etwa aus dem Kühlmittel gefilterte Betriebs- und Abrissabfälle (vgl. ebd.: 165 f.). Irrtümlich, so Schmidt/Neles (2012: 167), wird die sogenannte Wiederaufbereitung (vereinfacht: also die Rückgewinnung noch vorhandenen spaltbaren Urans und Plutoniums aus dem aufgebrauchten Treibstoff für weitere Brennstäbe) als Form der Entsorgung verstanden, obschon dabei selbst Abfälle entstehen. Seit 2005 ist in Deutschland der Transport von Brennelementen zur Aufbereitung ins Ausland verboten, der Rücktransport jedoch ist noch nicht abgeschlossen (vgl. BfS 2016). Methoden der Behandlung von radioaktiven Abfällen mit geringer Wärmeentwicklung sind die Dekontamination (von Oberflächen), das Eindampfen (von Flüssigkeiten), das Pressen der Substanzen (zur Volumenreduktion), die Verbrennung (vorausgesetzt einer Rauchgasbehandlung) und das Einschmelzen, wobei die Schlacke als auch das Material teilweise radioaktiv bleiben. Daher werden die beim letztgenannten Verfahren entstehenden Materialien auch für „Abschirmkomponenten" in der Atomindustrie selbst genutzt (Schmidt/Neles 2012: 171). Die in den 1970er Jahren getroffenen Überlegungen, die Abfälle „endgültig aus der Biosphäre" (ebd.: 186) via Raumfahrzeugen zu entfernen, wurde auf Grund der erwarteten Kosten und der Unfallgefahren (in Form noch in der Atmosphäre explodierender Gefährte) verworfen. Hingegen anderseits Raumfahrzeuge häufig selbst nukleare Energiequellen mit sich führen: Das radioaktive Material erzeugt während seines Zerfalles Energie für etwaige Bordsysteme.

Die Zwischenlagerung erscheint insbesondere sinnvoll, um die Wärmeabgabe im potentiellen Endlager zu minimieren (vgl. ebd.: 171). Die Endlagerung hat hingegen das Ziel, wartungsfrei und dauerhaft die Abfälle zu lagern, bis diese ungefährlich werden – in Deutschland geht man dabei von einer Million Jahren aus (vgl. ebd.: 172). Das Isotop Uran-238 zum Beispiel hat eine Halbwertzeit von 4,5 Milliarden Jahren (vgl. Küppers 2012: 50). Um diese Lagerung zu gewährleisten, soll angesichts vielfältiger unabsehbarer Entwicklungen eine unterirdische Verbringung angestrebt werden (vgl. Schmidt/Neles 2012: 173) – unter verschiedenen Gesteinsschichten bis Gebirgsbereichen. Als ideales Wirtsgestein wird in Deutschland Ton, Salz und Granit betrachtet (vgl. ebd.: 173). Lagerstätten wie das Forschungsbergwerk Asse (Einlagerung 1967–1978) für die BRD und das zunächst von der DDR genutzte, ehemalige Salzbergwerk Morsleben in Sachsen-Anhalt (Einlagerung von 1981–1998) wurden mit der Hoffnung auf eine Endlagerung verbunden (vgl. ebd.: 174 f.). Das stillgelegte Eisenerzbergwerk Konrad in der Nähe von Salzgitter wurde seit 1976 zunächst für schwach radioaktive Abfälle geprüft, seit 2000 gilt die Einrichtung nach Einigung der Bundesregierung und der Kernenergiewirtschaft als Standort eines Endlagers (vgl. ebd.: 176). Voraussichtlich in den 2020er Jahren soll die Anlage ihren Betrieb aufnehmen. Diese Anlage ist für nicht-wärmeentwickelnde Materialien vorgesehen, im niedersächsischen Gorleben hingegen soll ein Endlager für wärmeentwickelnde Abfälle entstehen. Seit 1977 wird über den Standort debattiert, eine endgültige Entscheidung steht noch aus (vgl. ebd.: 179).

Auch in der Betrachtung internationaler Planung stellt sich die Lage als kompliziert da: Die Pläne der 1960er Jahre erwiesen sich in den Erkundungsverfahren als nur bedingt tauglich und deren Umsetzung entpuppte sich als weit komplizierter denn gedacht (vgl. ebd.: 181 ff.). Zusätzlich zur mangelnden öffentlichen Akzeptanz sind die Endlagerentscheidungen auch von „sachfremden Erwägungen" (vgl. ebd.: 182) bestimmt: Sie sollen abseits geologischer Überlegungen in bevölkerungsarmen wie auch strukturschwachen Gegenden angelegt werden. Ergänzt werden muss hier auch die in der Atomsemiotik diskutierte Kommunizierbarkeit der potentiellen Endlager – sind doch womöglich heute lokal oder global konventionalisierte Symbole in Tausenden von Jahren unbekannt geworden, sodass nach dem wärmeabgebenden Materialien ähnlich einer Grabstätte oder einem erwarteten Schatz gesucht werden könnte (siehe 7.3.1 u. 7.5.1).

Mit Ende des 2. Weltkrieges sollten zunächst – entsprechend des Alliierten Kontrollrats – alle militärischen Bunkeranlagen in Deutschland zerstört werden, um ein neuerliches deutsches Aggressionspotential

zu verhindern (vgl. Kaule 2013: 14). Ebenso wurden die Luftschutzorganisationen aufgelöst (vgl. ebd.: 14). Viele Anlagen wurde allerdings zunächst zur Unterbringung von Flüchtlingen (vgl. Foedrowitz 1998: 143 ff.), als ‚Menschenlager' genutzt (vgl. Marszolek/Buggeln 2008: 19) oder dienten bis in die 1950er Jahre als Studentenheime (vgl. BBK o. J. b). Zwischenzeitliche Nutzungen als Hotel oder Bordell sind ebenfalls bekannt (vgl. Heinemann/Zieher 2008: 23) sowie ein Gebrauch Hamburger Bunker für das erste deutsche Fernsehprogramm nach dem 2. Weltkrieg (siehe 7.8).

Mit dem beginnenden Kalten Krieg und der Teilung Deutschlands[31] kamen die Entfestigungs- oder Schleifungsarbeiten zum Erliegen (vgl. Kaule 2013: 14). Die Sowjetunion holte gegenüber den USA auf: Sie hatte 1949 ihre erste Atombombe, 1953 eine Wasserstoffbombe gezündet und vor den USA 1957 einen künstlichen Satelliten in die Erdumlaufbahn geschickt (vgl. Rose 2008: 172). Über Kernwaffen verfügen gegenwärtig ca. neun Staaten: die USA, die Sowjetunion bzw. Russland, China, Pakistan, Indien, Frankreich, Großbritannien und Nordkorea (vgl. Englert 2012: 190). Die stetig wachsende Nähe zwischen Militär und Zivilleben hatte bereits vom ersten auf den zweiten Weltkrieg die zivilen Opferzahlen steigen lassen (vgl. Rose 2008: 172). In den USA geriet damit der Zivilschutz immer mehr in den Fokus, denn die Ozeane konnten gegen die neuen Waffen und ihre Trägersysteme nicht länger Schutz bieten (vgl. ebd.: 173). Präsident Eisenhower lehnte allerdings das Konzept der „Festung Amerika" ab und präferierte den privat initiierten Bunkerbau (vgl. ebd.: 174): Dieser stieß jedoch zunächst nur auf wenig Interesse. Nur allmählich nahm die Zahl privater Objekte während der Kennedy-Administration und der in dieser Zeit entstandenen Zuspitzungen des Kalten Krieges, etwa in Form der Berlin-Krise, zu. Der Privatbunkerbau wurde von verschiedenen Phänomenen begleitet: Makler lockten damit, Wohnraum außerhalb gefährdeter, atomarer Zielgebiete anzubieten. Manch gegründete Bunkerbaufirma führte das Schutzbauwerk in betrügerisch-unsachgemäßer Weise auf dem Niveau von überdachten Swimmingpools aus (vgl. ebd.: 177 ff.). Kennedy selbst jedoch unterstützte den privaten Bunkerbau nicht – auch, weil die um ihn entflammte Debatte eine bisweilen radikale Selbstverteidigung des Objektes und der Vorräte gegen den nächsten Nachbarn vorsah und die sozialen Unterschiede durch den Bunkerbau überdeutlich wurden (vgl. ebd.: 180 ff.). Stattdessen sollten, so Kennedy, die Flugzeuge und ihre Last vor dem Abwurf aufgehalten werden (vgl. ebd.: 182). Nichtdestotrotz legten auch die USA Bunkeranlagen für die Regierungsorgane an – z. B. den noch immer der Geheimhaltung unterliegenden Bunkerkomplex „Mount Weather" (vgl. ebd.: 186).

Ab Mitte der 1950er Jahre sollten in Angesicht des Koreakrieges die noch funktionsfähigen Bunker auf dem Gelände der BRD sukzessive in einem Sofortprogramm reaktiviert und, durch die Kubakrise bestärkt, für den Zivilschutz herangezogen werden (vgl. BBK o. J. b). Nach einer rezessionsbedingten Unterbrechung (1967) wurde das Programm als „Nutzbarmachungsprogramm 1977" bis Mitte der 1990er Jahre fortgesetzt. Entsprechend wurden vorhandene Bunker und Stollenanlagen des 2. Weltkrieges modifiziert (vgl. ebd.). Seit Mitte der 1960er Jahre förderte die BRD die Errichtung von zivilen Schutzräumen durch private oder kommunale Bauherren (vgl. ebd.). Sie wurden entsprechend den von den Vorgängerministerien des Bundesministeriums für Verkehr, Bau- und Stadtentwicklung herausgegebenen Richtlinien bzw. bautechnischen Grundsätzen errichtet. Diese Neubauten wurden auch als Mehrzweckobjekte ausgeführt – fungier(t)en als Parkhäuser oder U-Bahnhöfe (vgl. Kaule 2013: 15). Ein umfassender Schutz

31 Im erweiterten Sinne der hier vorgenommenen Betrachtung des Bunkers muss hier auch auf die Grenzbefestigung der DDR verwiesen werden, die in der Rhetorik der Verantwortlichen als „antifaschistischer Schutzwall" scheinbar gegen eine äußere Bedrohung gerichtet war. Tatsächlich waren die Grenztruppen als Bestandteil der DDR-Streitkräfte auch vorgesehen, gegen die NATO bzw. die Bundeswehr zu kämpfen (vgl. Heinemann 2011: 121). Wie Foedrowitz (1998: 178) anmerkt, unterstanden die Helfer zum Aufbau der Mauer im August 1961 auch dem Zivilschutz der DDR, welcher ohnehin in enger Zusammenarbeit mit den Verteidigungsorganen der DDR den Luftschutz gewährleisten sollte. Letztlich waren die Anlagen – schon anhand ihrer in den 1970er Jahren entstandenen Ausführung, in ihrem Querschnitt ersichtlich werdend – gegen die Fluchtversuche der eigenen Bevölkerung angelegt.

der Bevölkerung scheint allerdings weltweit angesichts dazu notwendiger Kosten, der kurzen Vorwarnzeit sowie des Zeitaufwandes der Einschleusung in das Bauwerk kaum je genügend erreicht worden zu sein oder erreichbar. Die Bauwerke des Kalten Krieges wurden überdies basierend auf Sprengkräften berechnet, die bei der Realisierung der Objekte längst als überholt galten. Zudem hätten die Bauwerke einem direkten Treffer im Bereich von 50 kT grundsätzlich nicht standhalten können, sodass stets eine Distanz zwischen Bauwerk und Detonationspunkt angenommen werden musste (oder erhofft wurde) (vgl. Freitag/Hensel 2010: 202). Der „Ausweichsitz der Verfassungsorgane des Bundes im Krisen- und Verteidigungsfall zur Wahrung deren Funktionsfähigkeit“[32] in einem ehemaligen, nie in Betrieb genommenen Eisenbahntunnel hätte gerade einmal der Hiroshima-Bombe standhalten können. Statt von 20 kT musste aber bereits 1962 von 250mal stärkeren Waffen ausgegangen werden (vgl. Peter 2008). Die in nur 100 Metern unterhalb des Berges gelegene Einrichtung kam nicht der Anforderung der NATO von mindestens 200 Metern nach. Überdies übersah man den Schutz der elektrischen Anlagen im Bunker-Inneren vor dem bei der atomaren Explosion entstehenden elektromagnetischen Impuls: Hätte das Bauwerk die Kräfte der Bombe überstanden, wären womöglich alle elektrischen Gerätschaften defekt gewesen (vgl. ebd.).

Einen bleibenden Eindruck auf die weltweiten Festung-, Verteidigungs- bzw. Schutzbauvorhaben übten auch der Sechs-Tage-Krieg (1967) sowie der Vietnamkrieg (1955–75) aus: Ersterer illustrierte, wie binnen kurzer Zeit ungeschützte Flugfelder und dort platzierte Maschinen zerstört werden können, sodass daran anschließend Kampfflugzeuge weltweit vermehrt in „Bogendeckungen“ – bunkerartigen Hangars – untergestellt wurden (vgl. Kaule 2013: 15).[33] Der Vietnamkrieg zeigte die durch getarnte Tunnelsysteme erreichte Beharrlichkeit der Kombattanten (hier Nordvietnams) (vgl. Brice 1991: 172 ff.).

Wurde in der BRD (abseits standardisierter, militärischer Einrichtungen) entsprechend zwar der ministerialen Vorgaben, aber durch einzelne Träger spezifisch gebaut, war der Bunkerbau in der DDR aus ökomischen [und sicherlich auch ideologischen – S. H.] Gründen häufiger von Standardtypen geprägt (vgl. Kaule 2013: 15). Aus ebensolchen ökonomischen Gründen hielt sich (vgl. ebd.: 16, vgl. Best 2009: 8 f.) der Zivilschutz der DDR grundsätzlich in Grenzen.[34] Mit der Wiederaufrüstung bzw. den beiden deutschen Armeen und den auf dem Gebiet der BRD wie auch DDR stationierten Verbänden der NATO einerseits und des Warschauer Pakets anderseits wurden gewaltige Einrichtungen realisiert – geprägt durch die potentielle gegenseitige atomare Vernichtung: Regierung oder Führungsstäbe sollten zumindest bis zum Gegenschlag überleben können (vgl. Kaule 2013: 14 f.) – abhängig natürlich von den Ressourcen der jeweiligen Einrichtungen. Unter diesem Eindruck entstanden in der BRD etwa der Ausweichsitz oder die Anlage im Barbarastollen. Der Bunker des Nationalen Verteidigungsrates der DDR (kurz:

32 Die in Bad Neuenahr-Ahrweiler gelegene Anlage wurde von 1962 bis 1971 errichtet. Der Tunnel diente während des 2. Weltkrieges dem Luftschutz, wurde aber auch zur Produktion von Raketen genutzt, die von Zwangsarbeitern und KZ-Häftlingen gefertigt werden mussten. Im Zuge langfristiger Rückbaumaßnahmen ist seit 2008 der verbleibende Teil der Anlage als Dokumentationsstätte zugänglich (vgl. Kaule 2013: 138 f.).

33 Außerdem entstand – im Sinn des hier weit gefassten Blicks auf den Bunker erwähnenswert – in der Folgezeit ein „‚Verteidigungswall‘ offener Feldwerke“ (Brice 1991: 170). Diese Maßnahmen haben Israel gesamt festungsartig gemacht.

34 Ein 1978 beschlossener Katalog sollte bis in die 1990er Jahre umfassende Schutzbauwerke für die Bevölkerung entstehen lassen – insbesondere während Umbauarbeit oder Neuerrichtungen (vgl. Best 2009: 8). Abgesehen von „den Bunker[n] für Parteiobere wie Honecker und Mielke“ (Foedrowitz 1998: 179) wurde das Programm bereits im November revidiert. Der Bau der mit oftmals ungenügendem Schutz gegen Strahlung versehenen Räume wurde 1985 auf Anraten des Nationalen Verteidigungsrates der DDR beendet (vgl. Best 2009: 8). In Anbetracht der Auflistung der aufwendigen und kostenintensiven, in den Bereichen operativer Arbeitsräume an eine „Suite eines Luxushotels“ (ebd.: 44) erinnernden Ausstattung des Bunkers in Prenden (vgl. ebd.: 43 ff.) lassen sich daher Zweifel an der Mittelverteilung anbringen. Tatsächlich zeigt der Bunker allerdings auch intern große Diskrepanzen in der Qualität der Unterbringungen auf – dazu später mehr: 7.5.1.

NVR) – umgangssprachlich auch „Honecker-Bunker“ genannt[35] – etwa hätte den bis zu 500 Personen im Falle des Einsatzes von A-, B- oder C-Waffen lediglich 14 Tage Schutz bieten können (vgl. Best 2009: 22). Im vollständigen Verschluss – in der Betriebsweise III – wäre das Bauwerk hermetisch verschlossen und im Umluftbetrieb für 36 Stunden funktionsfähig gewesen. Diese Betriebsweise wäre im Falle eines über dem Bunker oder in unmittelbarer Nähe des Bauwerks ausgebrochenen Brandes notwendig gewesen, da die Filter das Kohlenmonoxid nicht hätten binden können (vgl. ebd.: 22 u. 24). Die theoretisch durch weitere Versorgung verlängerbare Aufenthaltsdauer (vgl. ebd.: 22) muss allerdings angesichts des zur erwartenden Zerstörungsgrades sowie womöglich der immer noch hohen Strahlenbelastung mit einem Fragezeichen versehen werden.[36]

Die Fernmeldeeinrichtungen und Knotenpunkte sowie Material- und Munitionsdepots beider Konfliktparteien des Kalten Krieges wurden in geschützter Weise ausgeführt (vgl. Kaule 2013: 14). Die Bunkeranlagen war oftmals in einem Netz über die jeweiligen Territorien verteilt – etwa in der BRD als verbunkerte Warnämter des Zivilschutzes, denen die Messung von Umweltparametern und die sofortige Warnung der Zivilbevölkerung oblag (vgl. ebd.: 15).

Zwar wäre die Eskalation des Kalten Krieges zunächst auf den Territorien der DDR und BRD ausgetragen worden (bisweilen wurde eine Begrenzbarkeit des (atomaren) Konfliktes auf diese Areale angenommen), deren politisches und militärisches Agieren war jedoch an die NATO und den Warschauer Pakt gebunden.[37] Das Portfolio der beschriebenen Baumaßnahmen beschränkte sich demgemäß nicht nur – wie schon an den Maßnahmen und Debatten in den USA und in Großbritannien gesehen wurde – auf die beiden deutschen Staaten, sondern ist entsprechend der globalen Dimension der gegnerischen Parteien über Europa hinausgehend zu betrachten: Die Waffensysteme selbst – die Raketensilos und ihre Kontrollstellen – waren (bzw.: sind) bis tief in US-amerikanische und sowjetische bzw. (soweit identisch) russische Gebiete verbunkert. Die Besatzungen soll(t)en, mit Gurten gesichert, die Einschläge überstehen und reagieren können (vgl. Eichhofer 2010, vgl. Brice 1991: 177 f., vgl. Best 2009: 44). Konzepte wie das des Hinterlandes scheinen angesichts der Reichweite der Interkontinentalraketen, der in ihnen transportierten Anzahl von Sprengköpfen wie auch deren Vernichtungsradien obsolet geworden zu sein – und damit einhergehend auch die Unterscheidung zwischen Friedenzeit und der Zeit des Krieges (vgl. Virilio 2011: 40 ff. u. 72 f.). Andererseits drückt sich in der Rhetorik des „Eisernen Vorhangs“ und der (für westliche Spionage im Gegensatz zu sowjetischen Agenten kaum zu durchdringenden – Halter 2010: 129) Grenze zwischen den Blöcken ein vermeintlich klares Weltbild aus. Die Sowjetunion wurde etwa zum „Reich des Bösen“ (vgl. Steininger 2011: 47), der Westen als faschistisch bezeichnet (vgl. Heine-

35 Die Anlage wurde als Objekte 17/5001 bezeichnet und war Teil des Komplexes 5000 (Freitag/Hensel 2010: 10). Der Bunker befand/befindet sich im brandenburgischen Prenden. Das Objekt ist nach der Übergabe an die Bundeswehr bis 1993 weitgehend abgewickelt worden: Die ca. 500 Tonnen schweren, zur Kompensation von Erschütterungen des Bauwerks innerhalb des Gebäudes frei schwingenden Tragwerke etwa (dazu in 7.1.1 mehr) wurden „aufgebockt“ (Freitag/Hensel 2010: 104 f.) sowie die technischen Anlagen zurückgebaut (vgl. Kaule 2013: 81). Der umfassenden Versiegelung zum Trotz wurde die Anlage 2002 illegal geöffnet, dann 2008 erneut, aber legal, zugänglich gemacht und dokumentiert. Seit 2008 ist das Bauwerk erneut versiegelt. Eine private Initiative bemüht sich um eine museale Nutzung des Objektes. Das Schutzbauwerk war je nach Quelle ebenfalls basierend auf der Hiroshima-Bombe berechnet worden und damit zu seiner Fertigstellung 1983 technisch überholt (vgl. Fülling 2006). Einer anderen Quelle zufolge hätte es ein Vielfaches der Hiroshima-Bombe überstehen können, sei für die Detonation einer Megatonnen-Bombe in 750 Metern Entfernung ausgelegt gewesen (vgl. Freitag/Hensel 2010: 202).

36 Die Theorien zu einer Verbringung der Überlebenden des Honecker-Bunkers via Hubschrauber Richtung Osten (vgl. Best 2009: 55) sollen fragwürdig sein, so Freitag/Hensel (2010: 204), denn dafür wären Flugzeuge notwendig gewesen. Für diese sei keine direkte Landemöglichkeit vorgesehen gewesen – höchstens auf einer nahegelegenen Autobahn hätte der Anflug durchgeführt werden können.

37 In den durch die Führung der Vereinten Streitkräfte des Warschauer Paktes bestimmten Operationen wäre den DDR-Militärs kein Kommando über eine Armee eingeräumt worden: Die zwei von Deutschland ausgehenden Weltkriege belasteten das Vertrauen selbst in den sozialistischen Bruderstaat (vgl. Heinemann 2011: 183 ff.).

mann 2011: 97). In Bezug auf den Warschauer Pakt ist allerdings weit weniger von einem „monolithischen Block“ (ebd.: 182) zu sprechen – vielmehr hätten nationale Interessen durchaus Bestand gehabt.

Noch vor Ende des Kalten Krieges kam es zu mehreren Unfällen in der zivilen Nuklearenergienutzung – 1979 erfolgt eine partielle Schmelze im US-amerikanischen Komplex auf Three Mile Island und 1986 explodiert im sowjetischen Tschernobyl ein Reaktor (vgl. Neles 2012: 4), nachdem testweise simuliert werden sollte, ob bei einem Stromausfall die Kühlung der Anlage gewährleistet werden kann (vgl. Küppers/Pistner 2012: 123). 2011 kam es infolge eines von einem Erdbeben ausgelösten Tsunamis zur Katastrophe im japanischen Fukushima: Mehrere Reaktoren der sechs Blöcke umfassenden Anlage havarierten oder wurden beschädigt (vgl. ebd.: 129 ff.).

Mit der Wiedervereinigung und dem Ende des Kalten Krieges konnten Bunkeranlagen des BRD-Sofortprogramms nach individueller Entscheidung der betreffenden Ministerien aus der sogenannten Zivilschutzbindung entlassen werden (vgl. BBK o. J. b) – d. h. für andere Zwecke genutzt, umgebaut oder abgerissen werden. Objekte des Nutzbarmachungsprogramms wurden zunächst weiter unter der Zivilschutzbindung geführt, sie werden aber mittlerweile ebenfalls abgewickelt (vgl. ebd.) und diese wie auch nicht-zivile Bunkeranlagen zum Verkauf angeboten. Doch bereits zuvor wurden verschiedene Objekte für eine Umnutzung oder einen Abriss freigeben. Nicht selten gingen und gehen derartige Vorhaben mit einer Debatte über die potentielle Funktion der Bauten als (unbequemes) Mahnmal wie auch den ökonomischen Nutzen der Gebäude und die von ihnen belegten Flächen einher (vgl. Kaule 2013: 17). Erst mit den 1970er Jahren wuchs das Bewusstsein für die sich in den Bunkerbauten ausdrückenden Verbrechen der Nationalsozialisten (vgl. ebd.: 15). Die Abriss- oder Umgestaltungsarbeiten entpuppten sich aber nach bisweilen über 30 Jahren Aushärtung des in den 2. Weltkrieg-Bunkern verbauten Betons als schwierig, sodass einige Unternehmen an diesen Vorhaben (finanziell) gescheitert sein sollen (vgl. Heinemann/Zieher 2008: 23).[38]

Der Privatbunkerbau ist entsprechend etwaiger Förderprogramme (des Kalten Krieges) nicht grundsätzlich ein neues Phänomen, jedoch scheint er zunächst besonders in den USA – auch als Teil der sogenannten Prepper-Bewegung – in einem gewissen Rahmen zu boomen. Die Prepper (von englisch „to prepare“ = „vorbereiten“) versorgen sich mit aus ihrer Sicht für eine eventuelle Katastrophe notwendigen Ressourcen (Werkzeuge, Nahrungsmittel, Medikamente – ggf. auch [S. H.] Waffen) und schulen entsprechende Fähigkeiten – etwa zur Nahrungssuche oder für den Bau von Unterkünften (vgl. Prepper Gemeinschaft Deutschland (kurz: PGD) o. J.). Auch in Deutschland gibt es mittlerweile eine wachsende Prepper-Szene (vgl. Maxwill 2016). Der Begriff Bunker ist in dieser Bewegung, die sich im Falle der PGD lose auf eine Tradition sich während des amerikanischen Bürgerkrieges selbstversorgender Siedler beruft, als Ort des Verwahrens von Ausrüstung und Lebensmitteln statt als per se bombensicheres Bauwerk zu verstehen. Nicht nur von Waffennarren, sondern auch von verschwörungstheoretischem Denken (dazu gleich mehr) versucht sich die PGD zu distanzieren (vgl. ebd.).

In (mit Vorbehalt zu genießender) Selbst- und Fremd-Darstellung geben die auf den Bunkerbau/die Bunkerverwaltung spezialisierten US-Firmen an, dass Privatbauwerke bereits weit verbreitet seien (natürlich auch unter Prominenten oder Super-Reichen) (vgl. *Codes & Conspiracies: Bunkers*[39]). Sie bieten ver-

38 Heinemann/Zieher (2008) zählen weitere Probleme einer Umnutzung auf: Durch die Dicke der Wände ist der Lichteinfall eingefräster Fenster gering. Die konstanten klimatischen Verhältnisse bieten Chancen, erfordern allerdings (je nach Nutzung) einen permanenten Lüftungs- als auch Heizungsbetrieb. Die originär vorhandenen Zugänge zu den Bunkern erfüllen oftmals nicht die Sicherheitsauflagen zum Betrieb etwaiger Kinos etc.

39 Die Dokumentation des US-Kabelsenders American Heros Channel – einem Ableger des Dicovery Channels – widmet sich vornehmlich schon seiner Benennung entsprechend in bisweilen überhöhter Weise der (US-amerikanischen) Militärgeschichte. Markus Mäurer (2014), der diese Episode für die deutsche Erstausstrahlung auf N24 übersetzt hat, bewertet diese Folge als einem Werbevideo für Bunkerhersteller ähnlich.

schiedene, zu erwerbende Bunker-Modelle an – deren einfachste Ausführung an lange, in das Erdreich einzulassende Metallröhren erinnern. Über einen zweiten, getarnten Ausstieg sollen zudem defensive Maßnahmen der Bunkerinsassen bei einem Angriff auf den Hauptzugang ermöglicht werden.

Doch auch die Kosten selbst solcher einfachen Ausführungen scheinen den Privatbunkerbau mindestens zu einem mittelständischen Unterfangen zu machen. Selbst aber zur Kubakrise, die oftmals als Höhepunkt des Kalten Krieges in der (US-amerikanischen) Öffentlichkeit wahrgenommen wird,[40] soll es ‚nur' 200.000 derartige Objekte in den USA gegeben haben (vgl. Rose 2008: 187). Auf Grund der auch von den Privatpersonen betriebenen Geheimhaltung lassen sich keine genauen oder aktuelleren Zahlen ermitteln.

Die von etwaigen Privatfirmen erworbenen, ehemaligen Militärobjekte werden so umfunktioniert, dass sie mit luxuriösen Räumen oder Kunstrasenflächen zum Ausführen mitgebrachter Haustiere wie Kreuzfahrtschiffe wirken würden (vgl. *Codes & Conspiracies: Bunkers*). Ein solches Unternehmen ist unlängst (2015) nach Europa expandiert und hat eine NVA-Einrichtung in Rothenstein nahe Jena erworben, um diese entsprechend umzubauen (vgl. Lachmann 2015), sodass sie als „Vivos Europa One" „34 high net worth families" Schutz bieten soll (The Vivos Group o. J. b). Die Anlage entstand in einem ehemaligen Bergwerk, welches 1943 als Produktionsstätte für Carl Zeiss Jena dienen sollte. Mitte der 1960er Jahre wurde das Stollensystem zu einem Komplexlager der NVA umgewandelt (vgl. Kaule 2013: 120 f.). Den Schutzsuchenden (die ihren Platz mit mehreren Zehntausend Dollar bezahlen) soll ein Refugium geboten werden, welches – so die Internetpräsenz der Firma – gegenüber verschiedenen potentiellen, in einer Endzeitstimmung befürchteten oder verschwörungstheoretisch angehauchten Szenarien als Lebensversicherung diene (vgl. The Vivos Group o. J. c).[41] Dem Privatbunkerbau, abseits der angeblichen Profession des sich selbst darstellenden Unternehmens, jedoch erteilt man mit einem Verweis auf die *Twilight*-Episode „The Shelter" (S03/E03) von 1961 eine Absage: Nachbarn und Bekannte – sie haben vom Bauwerk erfahren – wollen in den privaten Schutzraum. Doch das Bauwerk hat nur begrenzte Ressourcen und Kapazitäten, sodass ein Kampf um die Plätze ausbricht. Entsprechend der oben genannten Debatte also werden die Ereignisse in der Episode der Anthologieserie (siehe zum Begriff: 3.2) inszeniert.

Grundsätzlich weisen die hier gezeigte sinkende oder mangelnde Distanz zwischen Friedens- und Kriegszeiten, der Front und Heimat, die Dynamisierung der Kriegsführung durch Vehikel verschiedener Art und der abstrakte Bunkerbegriff viele Analogien zu Virilios Thesen auf. Diese sind unter den Schlagwörtern „Ästhetik des Verschwindens", „Dromologie" oder „rasender Stillstand" bekannt. Virilio beschreibt kritisch die Nähe von Medien und Kriegsführung, da beide auf Täuschung und Tarnung basieren würden. Die Dynamisierung des Krieges von einstigen Botengängen bis zur Echtzeitübertragung und Lenkung von Waffen entspräche nicht nur der der Medien bzw. habe deren Entwicklung beflügelt, sondern die Beschleunigung an sich wird von ihm als geschichtlicher Motor ausgemacht (vgl. Pias 2003: 286). Virilio fürchtet letztlich, dass die Beschleunigung apokalyptische Züge annehme: Die Beschleunigung nähere sich der Lichtgeschwindigkeit an, sodass in einem rasenden Stillstand der Raum verloren gehe. Zwischen Realität und Illusion kann nicht mehr unterschieden werden – erstere verschwinde im Nicht-Bemerken wie die vorbeirauschende Landschaft einer Zugfahrt.

Allerdings – wie an der historischen Skizze bereits zu erahnen ist und in der Analyse des Heterotopie-Begriffs bzw. in der damit einhergehenden Behandlung des Konzeptes der Immersion ersichtlich wird

40 Jedoch ist es in den 1980er Jahren zu mehreren ähnlich ‚brenzligen' Situationen potentieller Eskalation gekommen: Die NATO-Übung „Able Archer" 1983 wurde als tatsächliche Kriegsvorbereitung gedeutet (vgl. Heinemann 2011: 136).

41 Zu den via Gif-Animation dargestellten Ereignissen zählen Pandemien, religiöser bis rassistischer Terrorismus, der 3., atomare Weltkrieg (dargestellt als Konfrontation von Obama und Putin), der ökonomische Kollaps, stellare, elektromagnetische Impulse, Asteroiden, die Verschiebung der Pole bis hin zur Auslöschung der Bevölkerung durch Illuminaten (versehen mit einer Fotografie des Eingangs des Konzentrationslagers Ausschwitz) (vgl. The Vivos Group o. J. c).

(4.8.5) – scheint eine beobachtbare Distanzierung in vielfältiger Ausformung der simulativen und verstellenden Beschleunigung und Nähe entgegenzustehen. Virilios Sichtweise, so zeigt Pias (2001: 51) und bedingt einen Vorgeschmack auf die Ambivalenz des Bunkerbegriffs bzw. der entsprechenden Mechanismen (siehe Analyse, insbesondere 7.7.1), habe sich nach der Bunkerarchäologie in ihrem textlich ausgetragenen Kulturpessimismus selbst zum Bunker entwickelt:

> „Mit der Verengung der Sehschlitze wird es dunkler im Bunker, und irgendwann verengt sich die Öffnung zwangsläufig zur Lochblende. Der Bunkerbewohner darf sich dann umdrehen und den Blick vom Horizont abwenden. Wie man hört, verläßt Virilio inzwischen Paris nicht mehr."

3 Die (Fernseh-)Serie

Grundlegende Charakteristika (wertender bzw. zum Film vergleichender, ästhetischer, technologischer und kommerzieller Art) stehen am Anfang einer Begriffsbestimmung des Fernsehens, welche allerdings, wie bereits einleitend gesehen, zum wandelbaren Medium und seinen Serien keine abschließende Definition liefern kann und soll. In einem zweiten Schritt werden die seriellen Theorien des Fernsehens – im Kontext des sogenannten Neo-Barocks – Beschreibung erfahren, um dann praktikable Typen des Seriellen vorzustellen. Wie auch im korrelierenden Kapitel zum Bunker wird sich hier nicht auf ein bestimmtes Land oder einen bestimmten Zeitraum beschränkt, sodass dem Ansinnen eines einführenden begrifflichen wie historischen Überblicks (3. Schritt) gerecht zu werden ist.

3.1 Grundlegende Eigenarten und Bewertungen des televisiven Seriellen

Das Fernsehen ist einerseits durch seine Live-Charakteristik bestimmt – insbesondere in der Phase seiner Etablierung als eigenständiges Medium nach dem 2. Weltkrieg stehen noch keine Aufzeichnungsmöglichkeiten zur Verfügung (vgl. Engell 2012: 23). Zur geschichtlichen Einordung siehe 3.3. Andererseits ist es die Serialität, welche zum Kennzeichen des Mediums geworden ist: Sie gilt als „Grundgerüst" (Kreuzer 1975: 27 ff.) des Fernsehens. Kaum etwas im TV ist nicht entsprechend organisiert: Selbst nicht-fiktionale Formate wie Nachrichten können und werden in den Komplex der Serie gezählt (vgl. Junklewitz/Weber: 2008: 14) – werden sie doch regelmäßig in distinktem Look (On-Air-Design), konstanter Konzeption und durch wiederkehrende Protagonisten (mindestens hinsichtlich der Moderatoren) begleitet ausgestrahlt.[42]

Die Live-Charakteristik und die Serialität sind jedoch keine voneinander getrennten Eigenschaften des Fernsehens, sondern bilden einen fließenden Übergang, einen Komplex aus. Dieser Umstand erklärt sich etwa mit Cavells Begriff des *Monitorings*: Die Simultanität des Fernsehens kreiere keine begrenzte Welt, sondern einen Ereignisraum wenig kadrierter Bilder eines beliebig zugänglichen – ein-/um-schaltbaren – Sichtbaren (vgl. Fahle 2011: 123). Dieses wird Cavells Betitelung entsprechend nicht nur um seiner selbst willen dargeboten, sondern damit es vom Zuschauer aus in Schach gehalten werden kann (vgl. Cavell 2001: 144). Aus den heimischen vier Wänden wird damit die Überwachung des Da-draußen-Liegenden möglich: Die Welt wird idealerweise stets auf dem TV-Gerät vorgefunden und beruhigt – ohne in ihrer durch Krieg und Umweltverschmutzung „wachsenden Unbewohnbarkeit" (ebd.: 161) ersichtlich werdend [und damit also doch etwas ausschließend – S. H.] – den Zuschauer (vgl. ebd.: 161 f.). Weil zwischen tatsächlichem Live, Wiederholung und Wiedergabe kaum zu unterscheiden sei, wäre das Gezeigte immer „da", beinahe stillstehend in der Zeit der Zuschauer „gefangen" (ebd.: 145). Auf den Aspekt des Stillstandes wird gleich zurückzukommen sein. Mit der Analogie von „*live*/Leben" (ebd.: 146 – Kursive im Original) impliziert Cavell auch die Wechselwirkungen des Fernsehens/des Draußen auf das Drinnen und umgekehrt – dazu in 7.1.2 u. 7.6.2 mehr. Wichtig hier jedoch ist – im Sinne Cavells vordergründig kritisch-negativer Betrachtung des Fernsehens und seiner Serialität –, dass der Rezipient in dieser Konstellation, obschon seines (unbewussten) Hangs zum ‚In-Schach-Halten', zur passiven und unreflektierten Größe mutiert (vgl. Engell 2012: 20 f.): eine diskussionswürdige Aussage. Caldwell

42 Zwar argumentieren Weber/Junklewitz (2008: 16), dass Nachrichten keine Erzählungen an sich seien, so zeigt sich doch in 4.8 die Nähe des Fiktionalen und Faktualen respektive des Fiktiven und Realen (vgl. zur Differenz der Begriffe: Zipfel 2001: 165 ff.). Allein aus Gründen der Begrenzung (siehe Einleitung) wird sich diese Arbeit vornehmlich den fiktionalen TV-Formaten des Seriellen widmen.

(2000: 44 f.) hingegen betrachtet ‚live' auch jenseits einer zeitanalogen Übertragung als Methode, dem Gezeigten Lebendigkeit zu verleihen (vgl. auch Hahn 2013b: 21): „Liveness effects are [...] systematically used to establish intimacy and effect individuation." Auf die erzeugte Nähe als auch die damit einhergehende (mimetische) Abbildung der (oder einer) Realität ist unter dem Begriff des „Qualitätsfernsehens" zurückzukommen. In diesem Zusammenhang wird auch offensichtlich werden, dass sich das Fernsehen nicht pauschal einer Ausblendung von Unliebsamem schuldig macht, wie es Cavell suggeriert.

Dem Seriellen haftet nun jedoch die Anmutung des für große Zielgruppen in Teilen des Fernsehens notwendigen Trivialen, also auf einen größten gemeinsamen Nenner reduzierter Inhalte (vgl. auch Engell 2012: 14, vgl. Röscheisen 2013a) und Narrative an. Nicht zuletzt mit Walter Benjamin wird für Bewegtbildmedien – er behandelt ausgehend von der Fotografie vornehmlich den Film – im Zuge der zwar schon vor diesen Medien nachweisbaren Serialität ein Verlust der Aura des Kunstwerkes attestiert. Die massenhafte Reproduktion fotografischer Abbildungen mache endgültig die Frage nach dem Schöpfer und der Originalität eines Werkes überflüssig (vgl. Benjamin 1991: 442). Besonders deutlich wird dabei Kreuzer (1975: 27 ff., 35, 161): Lediglich als Ableitung des Films wird das Fernsehen zum Ort „plebejischer" (ebd.: 35) Bedürfnisbefriedigung und zeige seine Unvereinbarkeit mit der Kunst auf. Ähnlich stellt auch Schuhmacher (2006: 182 f.) fest, dass Fernsehen letztlich nur Hausfrauen, Arbeitslose, Kinder, Studenten und Alte konsumieren würden und es für selbige gemacht werde.

Durch die Position der Apparatur in den vier Wänden, die Live-Charakteristik des Mediums sowie die angeblich allgemeingültige Leichtigkeit des Sehens werde – so Adornos noch unter dem Eindruck der nationalsozialistischen Gleichschaltung stehende Beobachtung zum Fernsehens der 1950er Jahre – eine seriell erreichte, beständig stereotype Verdummung oder Verstellung tatsächlicher Zusammenhänge erreicht. Deren suggestive Nähe sei dabei aber nur vermeintlicher Natur – siehe dazu 7.2.2. Das Fernsehen wird – Adorno bleibt dabei unkonkret, beinahe ‚verschwörungstheoretisch' nebulös (vgl. Stöbner 2008: 109) – von (kommerziellen) Interessen unterwandert und Teil der sogenannten (von Adorno und Horkheimer herausgearbeiteten) Kulturindustrie, aus welcher kein Ausbruch möglich scheint. Der Zuschauer ist in dieser Konstellation nur ein passiver Empfänger, der sich des entpolitisierten Modells kaum zu erwehren vermag (vgl. Grisko 2009: 237).

Jene, die sich nun mit dem Fernsehen beschäftigen sollten, laufen angesichts dieser negativen Betrachtung des Mediums Gefahr, sich aus dem Olymp in den Schweinekoben (vgl. Winkler 2006: 93) begeben zu müssen. Auch die technischen Facetten des Mediums gestalten das Fernsehen für Wissenschaftlicher wie Philosophen uninteressant (vgl. Engell 2012: 14 f.). Gerade aber diese Dimension, erweitert um eine ebenso ungeliebte Betrachtung kommerzieller Eigenarten, erlaubt aus Sicht des Autors dieser Arbeit überhaupt erst die TV-Serie in Ansätzen umfassend begreifen zu können. Zudem kann das Medium mit einer umfassenden Betrachtung seiner (negativen) Konnotation entrissen und über eine von simplen Polaritäten bestimmte Denkweise hinaus betrachtet werden. Das Fernsehen also gänzlich einer Würdigung als dezidierte Form zu versagen, kündet zunächst von einer zweifelhaften, wertenden (vgl. Cardwell 2007: 19 ff.) und dabei in ihrem Mechanismus selbst trivialen (vgl. Köhler 2011: 21) und schwarz-weiß bestimmten Qualität. Dann aber drückt der Begriff mit einem Blick auf seine Etymologie, nämlich „Eigenart" meinend, die schwerlich zu greifende Qualität des Mediums und insbesondere seiner Serien im Sinne einer Definierbarkeit aus. Diese Uneindeutigkeit ist einerseits als Chance der Theoriebildung zu verstehen (vgl. Engell 2012: 15 f.). Andererseits sind diese widersprechenden Eigenarten des Mediums und seiner seriellen Produkte Indikatoren der heterotopen Facetten des Fernsehens und seiner Serialität bzw. der Widerspruch selbst ist als Grundsatz der Heterotopie zu verstehen (siehe 6 u. 7.7.2)

Kreuzers Schelte hinsichtlich des Fernsehens als bloßes filmisches Derivat jedoch verweist in abgemilderter Auslegung – für die folgende Betrachtung relevant – auf die fließenden Übergänge des Fernsehens zu

anderen Medien, eben auch zum Film. Dieser nun wird – obschon Benjamin den Film als Beispiel des Aura-Verlusts heranzieht und, wie Engell (2012: 14 f.) betont, nicht wenige kritische Abhandlungen den Film zum Thema haben – in einem wertenden Sinne als mindestens etablierter betrachtet und kann im Gegensatz zum Fernsehen auf eine breite Theoriebasis bauen.

Einhergehend mit dem Begriff des *Monitorings* beschreibt Cavell (2001: 143) das Konzept des *Viewings*. Dieses nun sei für den Film kennzeichnend: Wiederum wertend auslegbar, beschreibt es die im Gegensatz zum Fernsehen dezidierten Blicke und Kadrierungen einer sukzessiv entstehenden, begrenzten (Mikro-)Welt – hingegen das Bild des Fernsehens aus Cavells Sicht eher unbedarft scheint. Der Film offeriert eine sonst kaum erfassbare Erfahrung: ein durch Anfang und Ende klar bestimmtes Werk oder einen (Lebens-)Abschnitt (vgl. Luhmann 1996: 98) gegenüber dem höchstens zäsuralen, aber fließenden Übergängen im ‚wahren' Leben (vgl. Hahn 2016). Zwischen seinem Anfang und Ende vollzieht sich etwas – der Film ist ein abgeschlossenes Werk der Veränderung: des Wandels. Der Film ist damit zunächst hinsichtlich seines eindeutig ersichtlichen Endes als lebensfern zu betrachten – lebensnah ist er jedoch angesichts seiner Darstellung eines Wandels. Das Fernsehen erlaubt diese abgeschlossene Einsicht (vermeintlich) nicht und läuft unaufhörlich weiter. Es kann damit aber dem Leben in dessen stetem Fluss (vgl. Kracauer 1964: 109) ähnlich gelten. In seiner seriellen Redundanz ist es dann jedoch, so die hier zunächst vorgestellte Sichtweise auf das Medium, vor allem um einen (wiederum negativ auslegbaren, da Veränderungen ausschließenden, Realität verstellenden) Status quo bemüht: einer „Stilllegung der Zeit" (Engell 2012: 151). Intermedial also stehen sich Film und Fernsehen scheinbar gegenüber – Wandel, Endlichkeit und Abgeschlossenheit einerseits und unendliche Fortführung bis hin zur Stagnation anderseits. Es wird gleich zu sehen sein, dass diese Differenz so nicht in Gänze haltbar ist.

Diese (wertende) Unterscheidung setzt sich auch im Verständnis der Rezeptionsdispositive der jeweiligen Medien fort: Die Baudry'sche[43] Überlegung eines abgedunkelten Raums im Kino, der (im Zusammenhang mit der direktionalen Bestuhlung) den Blick auf die Leinwand und das dortige Geschehen lenkt, steht der Unruhe des privaten Umfelds, des Fernsehers in der Küche, am Esstisch oder im Wohnzimmer gegenüber. Gleichwohl das Gerät selbst zum (bedauerten) Versammlungsort der Familie geworden ist, gar die Aufteilung der heimischen Wohnfläche beeinflusst und/oder seinen Ort – das Wohnzimmer – erst geschaffen hat (wie Spigel (1992) argumentiert), sei der televisive Rezeptionsakt von Ablenkung – der Benjamin'schen Zerstreuung (vgl. Benjamin 1991: 465, vgl. Schicha 2003: 108) – gekennzeichnet (vgl. Hickethier 1995: 66). Entsprechend werde vor allem über Sprache erzählt – als wäre das Fernsehen lediglich ein um visuelles Beiwerk ergänztes Radio, dessen Dialoglast als minderwertig verstanden wird (vgl. Mielke 2006: 483 f.): Stets scheint es dabei um Redundanz bemüht, um den beliebigen Einstieg in das Geschehen – der Soap etwa – zu gewährleisten. Tatsächlich liegen die Wurzeln der Soap in der vor dem Radio und später dem Fernsehen angedachten Nebenbetätigung im heimischen Haushalt. Obschon ihrer angeblich minderen Güte wird sie, wie in der geschichtlichen Einführung (3.3) zu zeigen ist, zum Wegbereiter einer komplexeren Narration im Radio und Fernsehen – sogar wohl auch im Kino. Zunächst scheint das Fernsehen auch audiovisuell dem Film nachgeordnet: Nicht nur der Ablenkung halber dominieren Großaufnahmen (von Gesichtern) das frühe und klassische Fernsehen, sondern auch angesichts seiner anfänglich geringen Bildqualität und der begrenzten Diagonale der TV-Geräte.

In dieser Abgrenzung des Fernsehens vom Kino-Dispositiv darf aber nicht die dem Film geltende Nacheiferung des Fernsehens und seiner Apparaturen übersehen werden (vgl. Hickethier 1995: 66): Im Zuge des technischen Wandels sind höhere Auflösungen auf den Fernsehgeräten möglich, während die Bild-

43 Obschon – wie in 4.2.2c zu sehen sein wird – Baudrys (1999) Kino-Dispositiv keineswegs eine positive Deutung des Films und Kinos per se enthält, sondern sogar auch auf die unausweichliche Indoktrination oder auch die simulative Charakteristik des Gezeigten analog zu Platons Höhlengleichnis verweist.

schirme in ihrer Größe zunehmen. Viele post-paradigmatische (zum Begriff des Paradigmenwechsels siehe im Detail 3.3) Produktionen des Fernsehens sind (wieder) auf Film statt Video umgesetzt worden und können damit auch den High-Definition-Standards[44] (nach hochauflösender Abtastung) gerecht werden – respektive entfalten erst so ihre volle visuelle Qualität bzw. beabsichtigte Konzeption.[45] Aktuelle Produktion werden bereits oft auch in 4k (2160 Pixel in der Vertikalen) realisiert. Auch die Ablösung des 4:3-Formates (1,33:1) bzw. die Einführung von Abspielgeräten im 16:9-Seitenverhältnis (1,78:1) sowie entsprechend eingefangene Werke (oder bereits vorausschauend im Breitbild gedrehte, erneut publizierte Produktionen oder entsprechend umgewandelt, im Cropping wegfallendes Material nutzende Formate[46]) müssen als Nacheiferung der breiten Bildformate des heutigen Kinos in diesen Komplex gezählt werden (vgl. Hahn 2013b). Umgekehrt ist das Fernsehen seit seiner Etablierung ebenso eine auf das Kino Einfluss nehmende Größe – darauf ist in der geschichtlichen Einführung (3.3) als auch in 7.5.2 zurückzukommen. Mit der Einführung dieses Seitenverhältnisses im TV glaubt Lury (2005: 24) an ein tendenzielles Ende der nahen Einstellungsgrößen.

Im Bemühen einer Abgrenzung von Fernsehen und Kino werden überdies die Rezipienten unterschätzt: Wie Hickethier daher schon 1995 feststellt, zieht eine unruhige Umgebung nicht zwingend auch eine oberflächliche Rezeption mit sich. Dafür spreche die lange Tradition der Ausstrahlung von Kinofilmen im TV. Letztlich hat sich, wie Eco bereits in den 1980er Jahren zu erkennen glaubt, auch der Blick auf das einst minderwertig empfundene Fernsehen relativiert – jedoch wiederum, wie Köhler (2011: 21) kritisch anmerkt, in einer schwarz-weißen Tendenz, namentlich unter dem Begriff des hochkulturell anmutenden Qualitätsfernsehens. Der wahrscheinlich 1984 von Feuer/Keer/Vahimagi auch im wissenschaftlichen Zusammenhang eingeführte Begriff (in einer Publikation zur Qualität der MTM Enterprises-Werke, u. a. die Produktionsfirma der der Firma ihren Namen gebenden Sitcom *The Mary Tyler Moore Show*) erlangte durch den vom US-amerikanischen Wissenschaftlicher Robert Thompson aufgestellten Katalog Bekanntheit: Er entwickelte 1996 eine zwölf Punkte umfassende Liste, welche von Blanchet (2011) überarbeitet zur Grundlage des aktuellen Diskurses wurde: 1.) Qualitätsfernsehen, oder kurz: das QTV bzw. die Qualitätsserie[47] ist kein gewöhnliches, sondern ein anderes, sich vom übrigen abgrenzendes Fernsehen (vgl. Thompson 1997: 14, vgl. Blanchet 2011: 44 ff.). 2.) Die QTV-Serien werden von Künstlern oder Auteures entwickelt (vgl. Thompson 1997: 14, vgl. Blanchet 2011: 48) – genauer gesagt von *Writer-Producern*, die in Form des *Executive Producer* als *Showrunner* auftreten und die künstlerische Leitung der gesamten Serie innehaben (vgl. Blanchet 2011: 49). Für Thompson steigen diese aus dem Film in „die Niederungen" (ebd.: 49) des TVs hinab. Blanchet bezweifelt diesen Trend, denn Serienmacher wie J. J. Abrams (*Lost, Alias, Fringe*) kämen selbst aus dem Fernsehen. Die Namen dieser Fernsehautoren hätten noch nicht ein mit Filmschaffenden vergleichbares Prestige erlangt.[48] Dies mag anhand jüngerer Beispiele (Blanchets Ausführungen stammen von 2011) diskutabel sein.[49] Der Autorenfokus

44 „Standard" darf hier nicht mit der gemeinhin als Standard-Definition bezeichneten Auflösung von 1024 x 576 (Breitbild) verwechselt werden.

45 Das in Relation körnige Material (etwa 16 mm) ist in der bisherigen Standard-Auflösung nur schwerlich gegenüber dem 35-mm-Film unterscheidbar gewesen.

46 *Babylon 5* wurde bereits in den 1990er Jahren in 16:9 gefilmt (vgl. Straczynski 1993), zunächst in 4:3 abgetastet bzw. zuvor entsprechend der 4:3-Safe-Lines komponiert. Erst später wurde das Material dann in 16:9 veröffentlicht. Für eine neue Edition von *The Wire* – weite Teile der Serie wurden in 4:3 (35 mm), später auch in 16:9 (s35 mm) gefilmt – wurde das Originalmaterial gecroppt bzw. die vor der Erstausstrahlung leicht beschnittene ‚Safe Area' herangezogen bzw. die Originalfootage hochauslösend in 16:9 abgetastet (vgl. Griffin 2007 u. vgl. Simon 2014).

47 Thompson bezieht sich in seiner Begriffswahl auf das Fernsehen, beschreibt aber in seinem Buch vornehmlich Serien, sodass diese Umbenennung praktikabel ist.

48 Hingegen Vince Gilligan, der *Showrunner* von *Breaking Bad*, im Feuilleton und aktueller wissenschaftlicher Literatur zu einer wohlbekannten Figur geworden ist – gar als „Star" gilt (vgl. Förster 2014: 14).

49 Die Regiearbeit des Filmemachers David Fincher im Piloten von *House of Cards* hat zumindest einen prägenden Beitrag im Stil der Serie hinterlassen: Die kalte Bildsprache des Regisseurs lässt sich auch in der Serie entdecken. Hingegen der

fungiert sowohl als Markierung einer Hochwertigkeit als auch als ein Unsicherheiten ausräumendes Vehikel zur Beschreibung der Serien – gewisse Qualitäten scheinen so erwartbar zu werden (vgl. ebd.: 51, vgl. später 4.1.1a). Ein Konzept wie das „Auteur TV" (vgl. Lampprecht 2016: 66 ff.) versucht ebenfalls eine dezidierte künstlerische Autorenschaft zum Ausdruck zu bringen. Anderseits kann die Markierung der Produkte mit großen Namen auch trügen und dem Marketing geschuldet sein – etwa in Form des Zusatzes „präsentiert durch". Dieser Punkt stellt allerdings auch zur Diskussion, ob kollaborative Werke wie Serien mit dem Fokus auf einen Schöpfer nicht eine arg vereinfachte Zuordnung erfahren. Insbesondere die durch den sogenannten *Writers' Room* (ein Team von – gleichberechtigten – Autoren/Filmemachern – vgl. Röscheisen 2014b) konzipierten QTV-Serien sind nur in Grenzen auf einzelne Verantwortliche bzw. einen konkreten *Showrunner* zu reduzieren. Gerade die Arbeit im *Writers' Room* (auch *Writer's Room* oder *Writer's Lab/Pool* – vgl. Fröhlich 2013: 43) wird für die Qualität dieser Serialität als essentiell angesehen (vgl. Rothemund 2013: 28). 3.) Das QTV richtet sich an ein gebildetes, anspruchsvolles und dabei auch wohlhabendes Publikum – ein Umstand, der historisch zum wesentlichen Faktor komplexer Serialität und ihrer ökomischen Realisierbarkeit geworden ist (siehe insbesondere 3.3). 4.) Die QTV-Formate sehen sich Widerständen der Verantwortlichen oder der Auftraggeber gegenüber und können sich nicht bei großen Publika behaupten – die Erfolge von *Lost, Desperate Housewives* (vgl. Blanchet 2011: 52ff.) oder *The Walking Dead* scheinen angesichts der geringen Quoten einer Serie wie *Mad Men* (vgl. Röscheisen 2013a) Ausnahmen zu bleiben. Gleichwohl deutet sich mit dem Paradigmenwechsel (unter dem später hier eingeführten Serientypus III) eine Abkehr von strikten Episodenserien und eine Tendenz zu komplexeren Erzählformen an: Eine ansatzweise Etablierung komplexeren Erzählens lässt sich so auch bei großen Publika erahnen. Die fortwährende Produktion einer Serie ist überdies von der Distributionsform abhängig – im Pay-TV bedingt durch die Abonnentenfinanzierung oder jenen Sendern, die einen Prestigegewinn durch das QTV erreichen wollen, wird den Produktionen mehr Zeit in ihrer Etablierung bzw. eine grundsätzlich geringere Quote zugestanden (siehe dazu gleich mehr). 5.) Diese Serien verfügen über ein großes Figurenensemble, welches verschiedene Perspektiven und differente Plots erlaubt (vgl. Blanchet 2011: 55 f.). 6.) Die Serie haben ein Gedächtnis: Handlungsstränge werden in verschiedenen Längen über die Folgen hinaus bis hin zur gesamten Serie [oder über diese (intermedial) in Franchise-Systemen hinweg – S. H.] fortgesetzt (vgl. ebd.: 56 f.). 7.) QTV-Serien bilden neue Genres aus bzw. vermengen bekannte Genres (vgl. ebd. 2011: 58, vgl. Thompson 1997: 15). Wobei der QTV-Begriff letztlich, wie Thompson später feststellt und sich mit der oben gesehenen Erwartungshaltung an das Label QTV angedeutet hat, selbst zum Genre (zu „formulas") und zu einem erwartbaren Muster wird (vgl. Thompson 2007: xix f.). 8.) Die Serien sind in ihrem Schreibstil verschlungen, literarischer Natur und wiederum (siehe 2.) von starken Autoren geprägt (vgl. Thompson 1997: 15, vgl. Blanchet 2011: 59 f.). Mit diesem Punkt werden drei Eigenschaften assoziiert: erstens ein dezidierter Schreibstil bzw. ein den Figuren aufgeprägter, zum repräsentierten Milieu passender Sprachgebrauch. Zweitens orientieren sich die QTV-Serien durchaus an tatsächlichen literarischen Vorlagen.[50] Drittens gelten sie als komplexer, wobei sich die Bestimmung des Begriffs als schwierig erweist (vgl. Blanchet 2011: 59). Serielle Komplexität ist zunächst durch die über die abgeschossenen Folgen der Episodenserie hinausgehenden Handlungsstränge definierbar (vgl. Mittel 2006: 32). Die Erzählstränge interagieren und kollidieren miteinander (vgl. ebd.: 34). Zudem stellen sie dabei ihre eigene Konstruktion dem Publikum vor. Dieser

Filmemacher Steven Soderbergh in seiner Serie *The Knick* die Kamera, die Regie sowie den Schnitt übernimmt. Darüber hinaus engagieren sich prämierte Film-Schauspieler in seriellen Formaten und treten für eine kreative Serialität im Allgemeinen ein – so etwa der *House of Cards*-Schauspieler Kevin Spacy mit seiner öffentlich vorgetragenen Forderung nach mehr Kreativität und Komplexität im Fernsehen – nach dieser würde der Zuschauer [die QTV-Zuschauerschaft zumindest – S. H.] nämlich verlangen (vgl. Röscheisen 2013c). Clive Owen (*The Knick*) agiert nicht nur als Hauptdarsteller, sondern auch als *Executive Producer* der Serie.

50 z. B.: *Game of Thrones – A Song of Ice and Fire* (George R. R. Martin), *Revenge – Le Comte de Monte-Cristo* (Alexandre Dumas), *Jekyll – Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (Robert Louis Stevenson) u. v. m.

Vorgang löst den Rezipienten zwar aus der kreierten Welt heraus, der Blick auf die sich offenbarenden Strukturen scheint sich aber als reizvoll zu erweisen (vgl. ebd.: 35). Bestimmte narrative Phänomen (Änderungen in der Chronologie, Analepse, Rückblende, Perspektivwechsel („Rashomon Effect"), (fantastische) Träume, *Voice Over*) – erlernt im konventionellen TV – werden nun zur Konfusion des Publikums in verstärkter Weise eingesetzt (vgl. ebd.: 36 f.) und als Herausforderung dem ohnehin aktiven Zuschauer dargeboten (vgl. Rothemund 2013: 39). Grundsätzlich erweist sich die Bestimmung der Serialität über den Komplexitätsbegriff aber als – wenn auch vom wertenden Begriffen absehen wollend – als weiterhin konnotativ (vgl. ebd.: 40)[51] und scheint insgesamt auf ein als besser betrachtetes Mehr von Facetten und Verknüpfungen reduzierbar. 9.) Das QTV ist selbstreflexiv – das heißt, es referenziert auf sich selbst, zeigt ein ‚Bewusstsein' für seine Eigenarten etwa als Produkt des Fernsehens und seine eigene Entstehung auf. Es nimmt Bezug auch auf andere Medien und Werke und zitiert diese (vgl. Blanchet 2011: 60 f., vgl. Thompson 1997: 15) bzw. setzt ein Wissen über diese partiell voraus. 10.) Die Themen des QTVs sind kontrovers – im Sinne eines mahnenden Humanismus werden gesellschaftsrelevante Probleme und Missstände in multiperspektivischer Ambivalenz behandelt. Genauso zählen aber auch Darstellungen von Gewalt und Sexualität in dieses Kriterium: Neben dem Interesse an den anspruchsvollen Themen und deren mimetischer, teils notwendig expliziter Darstellung bemühen sich die Sender so aber auch um ihre Attraktivitätssteigerung. Insbesondere die Pay-TV-Sender – in den USA von den sonst für das Free-TV geltenden Richtlinien zur Gewaltdarstellung ausgenommen – gelingt es so ein Alleinstellungsmerkmal zu erreichen (vgl. Blanchet 2011: 63 ff., vgl. Thompson 1997: 15, vgl. Dunleavy 2009: 138). 11.) Das QTV zielt dabei darauf ab, realistisch zu sein (vgl. Thompson 1997: 15), übt sich in der Darstellung charakterlicher Tiefe (z. B. Alkoholiker in *Battlestar Galactica*) oder der möglichst genauen Abbildung von Epochen (*Mad Men*: 1960er Jahre), wobei die Konzepte von Wirklichkeit und Realität natürlich nur schwerlich greifbar sind (vgl. Blanchet 2011: 66 f., siehe auch: 4.2.2 u. 4.8.5). Die QTV-Serie beabsichtigt, die mimetische und/oder im Sinne Aristoteles übersteigerte bis kondensierte Abbildung ‚tatsächlicher' Um- oder Missstände (vgl. Nesselhauf/Schleich/Solange 2013, siehe 7.5.2). 12.) Die QTV-Formate werden gelobt und mit Preisen ausgezeichnet – auch dieser Punkt zeigt gleichermaßen eine wertende Dimension des QTV-Begriffs als auch, dass der Begriff mit dieser erwarteten oder erwartbaren Prämierung stilistischer und/oder genre-artiger Natur ist (vgl. Blanchet 2011: 63 f.).

In einer polemisch angehauchten Auflistung von 13 Regeln zeigt Hill (2013) einerseits die mittlerweile offenbare Konstruiertheit des „Prestige TVs", anderseits arbeitet er dominierende Charakteristika des 3. Goldenen Zeitalters (zur zeitlichen Verortung 3.3) heraus: Er zeigt, dass im Mittelpunkt dieser Serien ambivalente Figuren (männliche und weibliche Anti-Helden) stehen, welche in einem Sozialverband – häufig einer Familie – eingebunden sind. Die Seriensettings sind regelmäßig am Ende einer Epoche angesiedelt: In *Boardwalk Empire* ist es die Prohibition/Weltwirtschaftskrise und deren Ende, in *Mad Men* sind es die gesellschaftlichen Umbrüche zum Ende der 1960er bzw. zu Beginn der 1970er Jahre (vgl. ebd.). Angesichts dieses Wandels ist niemand sicher – auch nicht vor dem Tod.[52] Diese Umbrüche füh-

51 Rothemund hat 2013 einen eigenen Entwurf serieller Komplexität vorgelegt, welcher aus sechs Kriterien besteht: 1. Vielzahl der Faktoren (zahlreiche Akteure, Räume etc.), 2. Vielfalt der Faktoren (Facettenreichtum), 3. Verbindung der Faktoren (figurale Netzwerke/Gruppen, episoden- und staffelübergreifend etc.), 4. Nichtlinearität der Narration (nicht Aneinanderreihung, sondern Bezugnahme auf frühere Aspekte des Netzwerks), 5. Offenheit der Narration (Genre-Mix, Bezüge zu anderen Medien, Anschlussfähigkeit der Kommunikation, offene Folgen etc.), 6. Kontingenz der Narration (Möglichkeitsräume, Unsicherheiten ...).

52 Neben den genannten Regeln 1 (Anti-Helden), 2 (Familie), 3 (Ende einer Ära) und 12 (niemand ist sicher), ist es 4. ein Mentoren- oder Protegé-Verhältnis zwischen dem Helden und anderen Figuren. 5. Der Antagonist ist selbst komplex angelegt. 6. Flaschenhalsepisoden sollen die horizontale Handlung in Kurzform „destillieren". 7. Drogen stehen im Mittelpunkt der Handlung und bedingen das gesamte Netz der Figuren und Ereignisse. 8. Sex, 9. Gewaltverzicht – insofern: nicht inflationär, wenn dann aber eindrucksvoll, 10. Jeder Pilot soll aus zwei der folgenden Komponenten bestehen: einem Gesundheitsproblem, der Beseitigung einer Leiche, einer Partyszene, einer Explosion, dem Zeigen von Superkräften

ren in *Mad Men* einerseits zum Ende der „Kreativen Revolution" in der Werbebranche (vgl. Hahn 2015: 113 f.), andererseits fällt dieser Umbruch mit dem für die (televisive) Serialität einschneidenden Paradigmenwechsel überein – siehe geschichtliche Einführung 3.3.

Die Kriterien Dunleavys zum „High-End-TV" (vgl. zum Begriff auch Nelson 2007 oder 2013: 27: Der Begriff meint „ein hochwertiges Konzept und hohe Produktionswerte aus Sicht der Industrie.") entsprechen weitgehend Thompsons Ausführungen, ergänzen diese aber um den tendenziell cineastischen Look der Serien.[53] Konzepte wie das des „Cinematic Television" zeigen die Verbindung der ‚visuellen Serien' beider Medien an (vgl. Fahle 2011: 130) – insbesondere Caldwells „Televisualität" theoretisiert diese Nähe: siehe erneut in Geschichte 3.3. Mit Begriffen wie Multi- oder Single-Camera-Setup wird auf die differenten Produktionsbedingungen und Qualitäten verwiesen: Statt schnell mit vielen Kameras eingefangen zu werden (etwa in der Soap), würden mit dem aufwendig ausgeleuchteten Einsatz einer einzelnen Kamera dezidierte (dem *Viewing* bei Cavell ähnliche) Bilder geschaffen.[54]

Die Schnittmengen der Konzepte können aber bereits hier nicht über ihre mangelnde Spezifik und Neutralität hinwegtäuschen. Den Begriffen gemein ist, dass sie einem Label gleich der Aufwertung und Abgrenzung der jeweiligen Produkte vom anderen, diesmal dem gewöhnlichen, Fernsehen dienen sollen und können (siehe dazu 7.1.2/7.5.2), wie schon das Qualitätskino sich als Ausdruck gegenüber dem minderwertigen Kino profiliert hat (vgl. Lampprecht 2016: 68 u. Blanchet 2011: 68). Eine solche im Feuilleton und der Wissenschaft aufgegriffene ‚Begeisterung' für bestimmte Werke kann der langfristigen Würdigung der Serien dienlich sein. Dies bedeutet nicht nur eine kommerziell fortwährende Auswertung (auf Grund der attestierten Hochwertigkeit), sondern ist dem künstlerischen Verständnis der Werke und ihrer Schöpfer entsprechend notwendig. Schließlich, so Menke (2013: 103 ff.), sind Intuitionen [zu denen, neben den Sendern, auch die rezensierenden Feuilletons zählen können – S. H.] notwendig, um der Kunst einen Raum zu bieten. Trotz einer weiten Verbreitung dieser mehr oder minder wertenden Konzepte in der Wissenschaft und dem Feuilleton (vgl. etwa überblickhaft Nesselhauf/Schleich 2016b), sei darauf verwiesen, dass sich die Bedeutung der Begriffe auch ohne ihre exakte Benennung antreffen lässt: Den Rezipienten müssen die Begriffe und Konzepte nicht geläufig sein, vielmehr sei die ablehnende Haltung etwa dem Medium Fernsehen gegenüber habituell vorhanden (vgl. Kumpf 2013: 359).[55]

---

oder Fähigkeiten des Helden. 11. Mehr oder minder versteckte Referenzen auf die Literatur sollen eingebracht werden. 13. Ein *Comic Relief* lockert die tendenziell düsteren Szenarien auf (vgl. Hill 2013).

53 Dunleavys Kriterien sind: 1. Genre-Mix, 2. (starke) Autorenschaft, 3. zunehmende narrative Komplexität, 4. Kreation eines Must-see-Effektes, 5. ein visueller Stil, der die Nähe zwischen Kino und TV minimiert.

54 Auch diese Unterscheidung ist mit Vorbehalt zu verstehen – einerseits operieren auch gegenwärtige Soaps, trotz des Multikameraeinsatzes, im gängigen Film-Noir-Look oder der populären Handkamera (siehe 3.3), anderseits werden bei Bedarf auch mehrere Kameras im ‚hochwertigen' TV eingesetzt – z. B. in *The Shield* oder *KDD – Kriminaldauerdienst*, um dort die dokumentarische Anmutung zu unterstreichen. Zudem gibt es, neben im unverhohlenen Studio-Ambiente realisierten Versionen, über das Single-Kamera-Verfahren eingefangene Sitcoms: als Vorreiter *Scrubs* (vgl. Butler 2010: 174 f.) und später *New Girl* oder *Unbreakable Kimmy Schmidt*.

55 Diese habituelle Bestimmung des Mediums und seiner Produkte kann hier jedoch nur am Rande erfolgen: Zunächst wird das Fernsehen als Medium seiner seriellen Dimension halber grundsätzlich im bildungsbürgerlichen Milieu abgelehnt. Im Sinne Bourdieus (1989: 177, 204) dient diese Ablehnung einer Bestimmung des sozialen Verbandes als auch des Anderen oder außerhalb Liegenden. Die dem QTV-Begriff entsprechend konzipierten (auch das QTV gilt ja als Genre eigner Art), im Feuilleton oder Freundeskreis rezensierten Serien konnten/können nun zum, im Bereich des Hochkulturellen etablierten, Film aufschließen (vgl. dazu auch die Untersuchung von Kumpf 2013). Das Fernsehen als solches – insbesondere mit dem berühmten Claim eines US-Pay-TV-Anbieters („It's not TV. It is HBO.") deutlich werdend – wird weiterhin stigmatisiert, abgelehnt oder mindestens mit dem QTV-Begriff als ein anderes Fernsehen bestimmt. Die literarische Auslegung dieser Serien mag zudem auch dem Ausdruck verleihen, was Hartmann (2010) als „Fetisch" versteht – nämlich der (kulturell-habituellen) Selbstdefinition über das Lesen als angeblich dem Sehen gegenüber anspruchsvollerer Rezeptionsakt. Genauso sind dabei der Unsicherheit, die Gatekeeper-Funktion, den gesellschaftlichen Elite-Status zu verlieren, geschuldete, reflexhafte Ressentiments gegenüber neuen Medien zu beobachten. Diese Ablehnung dem medialen Neuen gegenüber sei wohl ein, historisch betrachtet, immerwährendes Phänomen (vgl. Mitchell 2005: 212 f.).

Doch dürfen der Qualitätsbegriff und die mit ihm beschriebenen Eigenarten sicherlich nicht auf ein bloßen habituellen und/oder Marketing-Interessen geschuldetes Phänomen reduziert werden. Der Begriff ist in Teilen ein Vehikel, um das Interesse an dem einst unterprivilegierten Medium auch in wissenschaftlichen Bereichen zu beflügeln (vgl. Nesselhauf/Schleich 2016: 17). Anderseits ist das partiell wachsende Interesse von Filmemachern als auch die Rezeption der Serien ein Anzeichen für eine bestimmte (jenseits wertender Zuschreibungen) auszumachende Qualität: Das Fernsehen als einstiges Derivat des Films scheint gegenüber dem Kino an Bedeutung zu gewinnen (vgl. ebd.: 10, vgl. Meteling/Otto/Schabacher 2010: 7). Gerade das Mehr an Zeit erlaubt gegenüber dem Kino umfassender Geschichte zu erzählen (vgl. Hahn 2014: 288). Sicherlich nicht ganz wertfrei bzw. euphorisch (da auf den Film referenzierend) wird damit die komplexe Serie auf Grund ihrer horizontalen Handlung und audiovisuellen Qualität zum „Blockbuster" oder darüber hinaus zum „Megamovie" erklärt (vgl. Reinecke 2007, vgl. Hahn 2014: 284). Richard Kämmerlings (2010: 33) beschreibt die Serie *The Wire* – das multiperspektivischen Stadtportrait Baltimores – als gegenwärtige Entsprechung von Balzacs Rahmenzyklus. Dieses Beispiel aber auch die Serie *The Soparanos* avancieren zum US-amerikanischen Pendant des Gesellschaftsromans – ähnlich dem deutschen Paradebeispiel von Thomas Manns *Die Buddenbrooks* (vgl. Jünger/Nietsche/Voigt 2015: 7).[56] Der Sammelband *Gegenwart in Serie* (Nesselhauf/Schleich 2015) zeigt eindringlich, wie vielschichtig gegenwärtige oder historische Gesellschaftsprobleme gerade in den seit 1999/2000 entstandenen Serien Behandlung finden: In *Sherlock*, *The Night Shift* und *Grey's Anatomy* wird, neben den Ausrichtungen/Settings der Serien (einer zeitgemäßen Adaption der literarischen Detektiv-Figur in *Sherlock*, die Abbildung der Nachtschicht in einem Krankenhaus (*The Night Shift*) und des Krankenhausalltages (*Grey's Anatomy*)), mit jeweiligen Figuren die Kriegsheimkehr (aus dem Irak oder Afghanistan) bzw. die schwere Rückkehr und der Umgang mit dem Erlebten behandelt (vgl. Nesselhauf 2015). Die im Kontext der jüngsten Weltwirtschaftskrise stehende Serie *Shameless* (ihre US-Adaption) überträgt die globale Habgier der Mächtigen und Banken auf den Mikrokosmos Familie, in welchem der Hauptprotagonist als Alkoholiker seine Kinder nicht nur meist auf sich allein gestellt im maroden Haus der Familie in einem Problemviertel Chicagos zurücklässt, sondern seine Lieben bei Gelegenheit auch bestiehlt (vgl. Bobineau 2015). Mit Blick auf die geschichtliche Einführung ist seither sogar von einer Vervielfältigung auszugehen, gar einen Boom (in den Grenzen der kleinen Zielgruppen) dieser seriellen Form – dieses Genres und seiner kritischen Dimensionen – auszumachen.

Eine Überwindung der simplen, wertenden (auch im QTV-Begriff mitgeführten) Zuschreibungen und ihrer trivialen Natur (vgl. Köhler 2011: 21) mag daher sinnvoll erscheinen. Mit Blick auf die heterotope Analyse (siehe 7) wird deutlich, dass sich solche dualen Unterscheidungen selbstreflexiv im Medium und zwischen seinen Serien-Typen antreffen lassen. Die einzelnen Serien ‚wissen' selbst um den wertenden Diskurs und verweisen ebenso selbstreflexiv auf ihn: In *Mad Men*, in der Folge „Waterloo" (S07/E07), bemüht sich Peggy Olsen, eine Mitarbeiterin der im Mittelpunkt der Serie stehenden Werbeagentur der 1960er Jahre, für eine Fast-Food-Kette eine Kampagne zu erstellen. Diese beruht auf der Prämisse, die Familie in den Etablissements des Unternehmens zusammenzubringen und den Sozialverband dem die heimischen vier Wände dominierenden Fernsehen zu entreißen. Die dichotome Dimension des QTV-Begriffs ist schon angesichts dieses Selbstbezuges nicht vollends auszublenden und wird entsprechend im Folgenden immer wieder Anklang finden.

Gemäß der Vervielfältigung des televisiven Angebotes gerät auch die zeitlich individuelle Verfügbarkeit der Serie auf zahlreichen Endgeräten wie Computern, Notebooks, Tablets und Smartphones scheinbar

56 Selbst die oftmals zähe Rezeption scheint eine Entsprechung zu finden: „The Wire war eine Qual'" und dessen Betrachtung sei lediglich erfolgt, „[n]ur um sagen zu können: Ich habe es gesehen. So wie man eben Goethe und Schiller liest [...]" (Dalkowski 2015). Die beschwerliche slangartige Sprache im O-Ton der Serie (vgl. ebd.) erschwere die Rezeption.

zum Beleg (in Differenz zum Kino-Dispositiv) eines unruhigen Rezeptionsumfeldes des Fernsehens und seiner Serien. Daraus resultieren angeblich bestimmte Gestaltungsansätze bzw. diese sollen nun wieder aufleben: Die etwaige Prognose zur Rückkehr naher Einstellungsgrößen im Angesicht der kleinen Bildschirmgrößen besagter Gerätschaften scheint auf Grund der wiederum hohen Qualität der mobilen Geräte (die im Falle von Mobiltelefon und Tablet bereits im Bereich von Full-HD (1080p) oder 4k liegen) verfrüht oder gar fragwürdig (vgl. Hahn 2013b: 19). Ebenso kann über abschirmende Kopfhörer oder virtuelle Brillen die umgebende Unruhe potentiell minimiert werden (vgl. ebd.: 20). Genauso wird die Bindung oder Aufmerksamkeit durch die Serien selbst, ihre Geschichten und Narrative möglich (vgl. ebd.: 20). Die überspitzten, rigorosen und gleichsam raffinierten Erzählungen vermögen es, eine Sogwirkung zu erzeugen, die im Zuge der progressiven Narration eine den Drogen anverwandte Dimension erreichen würde (vgl. beispielsweise Nesselhauf/Schleich 2013a, siehe 7.5.2, insbesondere mit Blick auf die sogenannte Überimmersion: 4.8.3). Hingegen vermutet Lehmann (2016: 53) zumindest auf inhaltlicher Ebene eine Rückkehr zu den kleinen Geschichten.

Die individuelle Abrufbarkeit – tendenziell bereits anhand der DVD oder durch die mittlerweile internetbasierten On-Demand-Dienste erreicht – und dem daraus resultierenden Binge-Watching (dem Verschlingen zahlreicher Folgen/Episoden hintereinander, ganzer Staffeln einer Serie am Stück) wird ein weitreichendes Potential zugesprochen: Zunächst gilt die DVD-Box dem deutschen Literaturkritiker Richard Kämmerlings (2010: 33) als haptische Entsprechung des papierenen Romans. Diese Entwicklung habe die Finanzierung und damit die künstlerischen wie auch komplexen (QTV-)Serien erst möglich gemacht. So könne die verschachtelte Handlung ohne die größeren (wöchentlichen/saisonbedingten) Unterbrechungen des linearen Fernsehens rezipiert oder aufgeholt werden (vgl. Hahn 2013b: 17, vgl. Mittell, 2010: 424). Jüngst werden auch neu erscheinende Serien auf den On-Demand-Plattformen bzw. ihre Folgen und ganze Staffeln ad hoc veröffentlicht. Gleichsam wird die Ad-hoc-Veröffentlichung auch kritisiert: Sie gefährde einen gemeinsamen Austausch innerhalb sozialer Gruppen über die jeweilige Produktion bzw. ihre distinkte Folgen. Allerdings sind große Zielgruppen seit dem Paradigmenwechsel in den 1970/80er Jahren ohnehin selten geworden. Die Ad-hoc-Veröffentlichung lasse das öffentliche Interesse alsbald abklingen und schmälere die Wirkung einzelner Folgen und deren (insbesondere im QTV mit seiner fortlaufenden Handlung eingebrachten) *Cliffhanger* (siehe 7.3.2 u. 7.5.2). Der Begriff „Binge-Watching“ ist zudem teilweise negativ aufgeladen, gilt einem Konsum gleich als unreflektiertes Verschlingen (vgl. Hahn 2013b: 14 f.). Nicht zuletzt mag mit dem individuellen Abruf ein Teil der beruhigenden Wirkung des Fernsehens und seiner Serien verlorengehen – werden sie doch nun nicht mehr in einem dem Alltag Struktur verleihenden *Flow* veröffentlicht. Mit dem Begriff *Flow* beschreibt Williams (2005) ein aus den einzelnen Werken des linearen Fernsehens in seiner ununterbrochenen, verschieden zeitliche (Vorschau, redunaten Werbung und etwaigen filmischen Content) Abfolge entstehendes Ganzes fließender und gleichsam neuen – paradoxen – Sinn generierender Einheit.

Ob die Folge oder Staffel damit innerhalb einer Serie an Bedeutung verliert bzw. wie dieser Verlust bewertet wird, ist ein ambivalentes Feld, welches in 7.5.2 Behandlung findet. Grundsätzlich bleiben alle im Folgenden beschriebenen Formen des Seriellen, von mehr oder weniger begrenzten, segmentieren bis fragmentarischen Zügen verschiedener Skalierung begleitet: Akte, deren Anzahl auch dem Distributionsmodell der Serie geschuldet ist (siehe nachfolgend), sowie Episoden oder Staffeln als Produktionseinheit einerseits – andererseits als Erzähleinheit (siehe 3.2).

Die über das Internet abrufbaren, zeitlich und räumlich verfügbaren Werke stellen zur Diskussion, inwieweit noch vom Fernsehen oder der Fernsehserie gesprochen werden kann – ist sie doch mit der Apparatur, dem „TV-Set“, nicht mehr per se verbunden: Das Fernsehen scheint zum Distributor oder Trägermedium geworden zu sein. Anderseits lassen sich mit den automatisch startenden, weiteren Folgen einer Serie oder den aus dem Nutzerverhalten errechneten Empfehlungen Tendenzen auf On-Demand-

Plattformen ausmachen, die dem linearen, unbeeinflussbaren Fernsehen in seiner horizontalen Programmierung bzw. dem *Flow* nach Williams ähnlich sind. Diese ‚neuen' Anbieter selbst scheinen somit nicht weit von altbekannten Kanälen entfernt zu sein (vgl. Hahn 2013b).[57] Insbesondere wenn der On-Demand-Anbieter Amazon Video 2016 einen freien, aber werbeunterstützten Zugang testet (vgl. Pohlig 2016) und seit 2017 Kanäle anbietet. Ohnehin zwingen die exklusiven Angebote den Rezipienten die Abonnements mehrerer Anbieter auf (vgl. Krei 2015) oder führen womöglich langfristig zu übergeordneten/unabhängigen Kanälen, die auf On-Demand-Basis Inhalte der konkurrierenden Plattformen lizensieren und wiederum zum individuellen Abruf anbieten (vgl. Johnston 2013, vgl. Hahn 2013b: 21). Es lässt sich somit nur graduell zwischen dem linearen und dem modernen *Flow* unterscheiden.

Umgekehrt sind die auf den Set-Top-Boxen oder Smart-TVs via Apps abrufbaren On-Demand-Angebote – also die Hinwendung des streamingbasierten Fernsehens zu ‚klassischen' Endgeräten – Indikatoren einer fortbestehenden „Fernsehhaftigkeit" (vgl. Hahn 2013b). Die für das lineare Fernsehen produzierten Serien werden einerseits von den Basic-Cable-, On-Demand- oder Pay-TV-Anbietern weiterverwertet. Anderseits werden die auf ihnen erstveröffentlichten und/oder selbstproduzierten Werke an andere Anstalten weiterverkauft. Da also auch Pay-TV-Produktionen in einer Free-TV-Ausstrahlung funktionieren müssen, wird bereits die Konzeption und Produktion von diesem Hintergedanken bestimmt (vgl. Keith 2013, vgl. Hahn 2013b, vgl. Rothemund 2013: 30). Daher soll hier auch weiterhin von der Fernsehserie gesprochen werden – mindestens im Sinne einer tendenziellen Unbestimmbarkeit von televisiver Serialität.

Es lassen sich zwei Pole der Distribution bestimmen – zum einen das ‚frei empfängliche',[58] werbefinanzierte oder (im Fall öffentlich-rechtlicher Institutionen:) werbe-ko-finanzierte Free-TV, zum anderen das Abonnenten-finanzierte Pay-TV. Zum letzteren Komplex lassen sich auch die gegenwärtigen On-Demand-Anbieter wie Netflix oder Amazon Video bzw. Amazon Prime Video zählen, die (bisher) werbefrei eingekaufte oder eigene Produktionen zum Abruf anbieten. Eine Zwischeninstanz verkörpern die sogenannten Basic-Cable-Sender: Sie sind einerseits werbefinanziert, andererseits werden sie von den Kabelnetzbetreibern vergütet, welche pro Abonnement des jeweiligen Netzes einen Betrag an den Sender abführen – Bekanntheit auch im deutschsprachigen Raum erlangten dabei die Eigenproduktionen wie *Breaking Bad, Mad Men, Hell on Wheels, Halt and Catch Fire* und der Quotenerfolg *The Walking Dead* des US-amerikanischen Basic-Cable-Senders AMC.[59] Aus diesen beiden Polen resultiert – mit Blick auf den Qualitätsbegriff – eine Differenz in den angestrebten Quoten: Die Free-TV-Anbieter sind über weite Strecken auf große Publika angewiesen oder alternativ auf sogenannte, als besonders lukrativ ausgemachte, besonders werberelevante Blue-Chips: die schon in Thompsons QTV genannten bildungs- und finanzstarken wie anspruchsvollen Rezipienten, mit denen auch bei geringer Quote hohe Werbeeinahmen generiert werden können. Diese Gruppe ist im Zuge des Paradigmenwechsels nicht nur als besonders werberelevant identifiziert worden, sondern gilt auch für das Abonnentenfernsehen als interessant – entsprechend der Annahme, dass diese Rezipienten für hochwertige Produktionen gezielt Gebühren zu entrichten bereit und in der Lage sind (vgl. Hahn 2013a).

57 Die Prognose vom Ende des Kabelfernsehens in den USA ist ebenso verfrüht, da die internetbasierten Anbieter das Kabel nutzen bzw. es generell auch der Internetübertragung dient und sie so in den Set-Top-Boxen als Komponente des typischen Fernsehsets Einzug halten (vgl. Hahn 2013b: 13).

58 Abhängig ist diese freie Ausstrahlung von (weiteren) zu entrichtenden Gebühren – etwa als Nutzungsgebühren des Kabelnetzes, in Form etwaiger HD-Aufschläge für das Satellitenfernsehen oder als Rundfunkgebühr der öffentlich-rechtlichen Sender.

59 Dieses Geschäftsmodell basiert insbesondere in Anbetracht der oft quotenschwachen Prestigeproduktionen auf der Annahme einer Wertsteigerung nicht nur des Senders, sondern auch der Attraktivität des Kabelnetzbetreibers, welcher mit seinem größeren oder ‚hochwertigeren' Portfolio mehr Kunden gewinnen kann. In Deutschland hingegen erheben die Kabelnetzbetreiber Gebühren für die Einspeisung der Angebote jeweiliger Sender.

Die kommerzielle Nutzung des Mediums bedingt – wie letztlich in allen gestalterischen Bereichen – ein Spagat in der Ausgestaltung einzelner Serien zwischen künstlerischen Interessen und den monetären Absichten der Auftrag- und/oder Geldgeber. Gleichwohl gilt das Pay-TV als wesentliche Triebfeder des QTVs (vgl. Seiler 2008: 6), denn – obschon als „Kunstform" (vgl. Seitz 2014) betrachtet – sollen derartige Serien einen Ertrag generieren (vgl. Hahn 2013b: 17, vgl. Nesselhauf/Schleich 2016: 19). Überdies begründen diese drei Distributionsformen auch einen fließenden Übergang zwischen kommerziellen und ästhetischen Größen – exemplarisch am sogenannten *Cold Open* erkennbar: Dieses vornehmlich den Free-TV-Sender dienende Element – als kurzer, dem Vorspann vorgelagerter Akt, der einen direkten Einstieg, reißerisch ein Szenario, ein Rätsel aufzeigt, welcher/s den Zuschauer vom Wegschalten abhalten soll – lässt sich als erzählerische Maßnahme längst in den QTV-Werken und auch in entsprechenden Pay-TV-Produktionen finden. Deren Abonnentenfinanzierung gestaltet eine solche Instant-Bindung bzw. die tatsächlichen Quoten und Abrufzahlen zu einer bedingt relevanten Größe (vgl. Hahn 2013b: 14).[60]

Der von verschiedenen Einflussgrößen bestimmte und bewertete, aber auch damit uneindeutige Serienbegriff soll nun im Folgenden, ohne seine Ambivalenz ausräumen zu können, spezifiziert werden.

3.2 Theorien und Typen

Eine Bestimmung der (televisiven) Serialität beginnt mit der Unterscheidung von Zyklus und Serie: „Zyklus" meint seiner Etymologie entsprechend einen Kreis(-Lauf) oder etwas regelmäßig Wiederkehrendes. Der Zyklus wird im Duden als sinnvolle Variante, nicht aber als Synonym des Begriffs Serie gehandelt (vgl. Mielke 2006: 41). Ein Zyklus besteht im literarischen Verständnis aus autonomen Werken, welche durch eine übergeordnete Thematik (vgl. ebd.: 40 u. 47), ähnlich der sogenannten Anthologieserie, zusammengehalten werden. Dieses Format ist, neben seiner Thematik, eine durch einen bestimmten Look oder ein wiederkehrendes Ensemble gekennzeichnete Abfolge (im Rahmen des Überbaus) eigenständiger Episoden und Geschichten. Die Serie, verstanden als Wiederkehr gleicher (variierender) Ereignisse, mag dem Zyklus entsprechen – beide können überdies an die Stationen einer Reise, an kalendarische Momente oder eine Programmstruktur des (*Audience-*) *Flows* (vgl. ebd.: 2 u. 496) außerhalb der fiktiven Welt oder des Mediums gebunden werden oder sein. Anderseits sei die Segmentierung einer über das Ende einzelner Werke oder Folgen hinweg fortlaufender Handlung als seriell zu beschreiben. Während der Zyklus durch einen Abschluss gekennzeichnet ist, beschreibe „seriell" eine noch nicht zu diesem Abschluss gelangte Produktion oder Abfolge einzelner Werke (vgl. ebd.: 47). Dann aber erweisen sich Zyklen wie *Tausendundeine Nacht* als durch Kataphern bzw. die von Mielke gleichgesetzten *Cliffhanger*[61] bestimmt – sie brechen also auf dem Höhepunkt ab, um in der nächsten Nacht fortgesetzt zu werden (vgl. ebd.: 40). Die einzelnen autonomen Werke könnten einem Zyklus zugehörig verstanden werden, wenn dieser als über eine bloße Thematik hinausgehender Rahmen konzipiert ist. Dabei muss allerdings zwischen einer Binnenhandlung und der eigentlichen Rahmung in Form eines fiktiven Publikums unter-

60 Auch Pay-TV-Kanäle operieren quotenabhängig, sodass bei einem zu geringen Interesse der Abonnenten die Einstellung einer Serie erfolgt – etwa von *Carnivàle* (vgl. Blanchet 2011: 52 ff.).

61 Zur zweifelhaften Gleichsetzung der beiden Begriffe vgl. Fröhlich 2015: 112 ff. Die Katapher lässt sich demnach mit der Passage „Als ER abdankte, war Ludwig I. ein verbitterter Mann." (Versalien – S. H.) erklären: ER ist ein spannungserzeugendes Element, welches – unmittelbar – durch die namentliche Zuordnung aufgeklärt wird. Dies sei im *Cliffhanger* auf Grund der an ihn anschließenden Unterbrechung (am Ende einer Folge/Staffel bis zur nächsten) nicht gegeben. Selbst die Analogien des *Cliffhangers* mit dem Doppelpunkt oder dem Fragezeichen sind ungenügend. Insbesondere auf den Doppelpunkt muss notwendigerweise etwas folgen. Die Katapher gleiche einem (Hin-und-Her-)Wandern, welches immer den gesamten Text voraussetze. Mit Blick auf die (zyklische) Gesamtbetrachtung einer abgeschlossenen Serie (z. B.: *Lost*) wird Fröhlichs Unterscheidung jedoch abgemildert bzw. ist die Gleichsetzung Mielkes nicht grundsätzlich von der Hand zu weisen. Siehe zur Katapher und dem *Cliffhanger* auch 8.3.

schieden werden, welches mit dem realen Publikum eine doppelte Rezeptionssituation bildet (vgl. ebd.: 47). Über einen solchen Rahmen verfügen Endlosserien wie etwa die Soap nicht (vgl. ebd.: 47). Dort ist die Rahmung einfacher Natur und nur durch das reale Publikum gegeben. Im Zyklus – an seinem Ende – wird nun aber auf diese (einleitende) fiktive Situation in einer Kreisbewegung zurückgekommen und die einstige Lage verändert sich: Es hat sich ein Wandel der anfänglichen Situation vollzogen (vgl. ebd.: 47).

Mit Blick auf Serien wie *Lost* und *The Wire* – beide prototypisch dem Komplex des QTVs zuzuordnen (siehe Blanchet 2011) – und die QTV-anverwandte[62] Sitcom *How I Met Your Mother* (kurz: *HIMYM*) erweist sich der Übergang von Zyklus und Serie als fließend: Die bestimmten Perspektiven gewidmeten Staffeln in *The Wire* bilden ein Gesamtportrait Baltimores aus, welches zudem über das Ende der Serie hinaus fortwährende Kreisläufe innerhalb der Stadt impliziert – nämlich, dass sich zwischen Hoffnung und Resignation das skizzierte Geschehen in der Stadt fortsetzt. *Lost* nimmt in seinem Finale Bezug auf die ersten Momente auf der Insel nach dem initiativen Flugzeugabsturz und die Geschichte von Teds Suche nach seiner Seelenverwandten in *HIMYM* wird nicht nur dem realen, sondern einem fiktiven Publikum in Form der Kinder des Hauptprotagonisten vorgetragen.[63]

Deleuze widmet sich, so Fahle (2011: 124), der Zeitlichkeit bzw. der Serialität insbesondere in zwei Werken – *Die Logik des Sinns* (*Logique du sens*) und *Differenz und Wiederholung* (*Différence et répétition*). Auf die dritte Behandlung der Zeit bei Deleuze – namentlich die Unterscheidung des filmischen Zeit-Bildes und Aktionsbildes – wird wesentlich in der Analyse, 7.4.2, zurückzukommen sein. Obschon Deleuze sich nicht explizit auf das Fernsehen bezieht, schlägt Fahle (2011: 124) vor, die Theoreme auf dessen Serialität zu übertragen. Deleuze (2007: 84 f.) unterscheidet nun zwischen der „Repräsentation“ und „Repetition“. Wie er für den Film beschreibt, dass dieser nicht nur eine Abbildung der Welt ist, sondern selbst ein Welt erschafft (vgl. Fahle 2002: 97), entfernt sich das moderne – zur historischen Einordnung siehe 3.3 – Fernsehen zunehmend vom Repräsentationsakt und wendet sich einer verstärkten Serialisierung und Entkontextualisierung zu: Besonders die schleifenförmige Selbstreferentialität der Reality-TV-Formate als auch die visuellen Exzesse eines Musiksender wie MTV mit seinen hohen Schnittkadenzen betrachtet Fahle (2011: 124) als (visuellen) Ausdruck dieses essentiellen Umbruchs im Fernsehen. Die Loslösung von der Repräsentation erlaubt, Neues zu zeigen, ohne sich im Namen eines anderen rechtfertigen zu müssen (vgl. Trinks 2000: 77). Sicherlich ist aber diese Repräsentationsabkehr nur in Grenzen oder, wie Fahle (2011: 124) schreibt, „in Teilen“ des Fernsehens und seiner Serialität zu beobachten. Denn, wie gesehen (3.1), werden die unter dem Begriff des sogenannten Qualitätsfernsehens fallenden Serien auch über ihre Realismus-Abbildung definiert – ja schon die Beschreibung der Serialität als Fluss des Lebens verleiht dem Fernsehen eine ‚realistische Dimension‘. Die Live-Charakteristik als auf nicht

62 Die Sitcom mit ihrer studio- bzw. theaterartigen Anmutung entspricht auf den ersten Blick nicht dem cineastischen Anspruch der hochwertigen Serialität. Hingegen die komplexe und unzuverlässige Narration gerade einer Serie wie *HIMYM* unlängst auch die Aufnahme dieses Formates nicht nur aus wertenden Gründen, sondern auch aus den primär inhaltlichen und narrativen, den Kriterien Thompsons entsprechenden Aspekten heraus in den Reigen der QTVs begründet hat (siehe die Aufsätze unter dem Überbegriff „Von Comedy zur Quality“ in Nesselhauf/Schleich 2016a).

63 Der Flugzeugabsturz über der Tropeninsel bildet den Anfang und das Ende von *Lost* – ohne die fortlaufenden Ereignisse in den Staffeln ungeschehen zu machen, gelingt es vielen der Charaktere im Rahmen der mythischen Handlung die Insel unbeschadet hinter sich zu lassen, während ein Hauptprotagonist, Sheppard, auf der Insel zurückbleiben muss. In einer (auch visuellen) Klammer findet er sich in jenem Bambushain wieder, in welchem er nach dem Absturz im Piloten der Serie erwachte. Im Finale verstirbt er nun an seinen (durch den Absturz bedingten?) Verletzungen, während über ihm die (nicht im Absturz befindliche) Maschine die Insel passiert. In *The Wire* werden je Staffel verschiedene Bereiche des post-industriellen, von Armut und Kriminalität gescholtenen Baltimores beleuchtet: die Arbeit der Polizei, die Sicht einer Gang, die Arbeit im Hafen, das Schulwesen, die Politik sowie die Presse. Obschon einige Charaktere in mehreren der fünf Staffeln der Serie auftauchen, bleibt die Serie weitgehend den differenten Perspektiven treu. Die Staffeln sind beinahe separat zu rezipieren und ergeben insgesamt mit McNultys berühmtem, zwischen Resignation (weder die Situation der Stadt noch die der einzelnen Einwohner hat sich schließlich verändert/verbessert) und Hoffnung anzusiedelnden Blick auf die Stadt (denn doch gibt es Gutes unter den Einwohnern) einen Zyklus.

vollends vorhersehbaren, zufälligen Ereignissen, auf einer Nähe zum Realen oder real inszenierten Geschehen als auch auf selektiven Größen (Kameraposition etc.) fußende Abbildung verweise, so Eco (2012: 201 ff.) im Sinne seiner Theorie des „Offenen Kunstwerks" (dazu gleich mehr), auf das Potential des Fernsehens insgesamt, Aussagen über die Welt und ihre Möglichkeiten zu treffen.

In die *Logik des Sinns* unterscheidet Deleuze (1993a) zwischen chronologischer und äonischer Zeit. Letztere sei, so Fahle (2011: 127) – ganz im Sinne dieser Arbeit zur Heterotopie (siehe 4.6 u. 6) – auch als „heterochron" zu benennen. Diese beiden Formen sind jedoch nicht voneinander trennbar – vielmehr oszilliert eine jede Serie zwischen ihnen und gleichsam sind die beiden Formen jeweils als eigene Serien zu begreifen: Einerseits gewinnt die (narrative) Serie in der chronologischen Bewegung eine Einheit und alle „Elemente des Wandels" gewinnen Stabilität, anderseits wird die gleiche Serie und ihre Welt in der Heterochronie destabilisiert und stetig transformiert. Es wird einem Werden Ausdruck verliehen (vgl. ebd.: 127). Das Werden ist ein Paradoxon: Zwei (zeitliche) Tendenzen treffen aufeinander – Vergangenes und Künftiges, genauso wie Alice (im Wunderland) älter wird, schrumpft sie dabei (vgl. Deleuze 1993a: 15).[64]

Deleuze widmet sich aber auch in seinem 1988 erschienenen Werk *Le Pli – Leibniz et le baroque* (dt.: *Die Falte – Leibniz und der Barock*) einem Phänomen, welches durchaus zum Synonym (komplexer) televisiver Serialität taugt: dem (Neo-)Barock. „Der flache Bildraum der Renaissance" (Günzel 2013: 175) wird im Barock des 16./17. Jahrhunderts durch einen Tiefenraum abgelöst. Der Barock schafft nichts Neues, sondern generiert Falten verschiedenster Stilrichtungen (vgl. Deleuze 1993b: 3). Die Faltung ist ein nicht endender, stetiger Prozess, eine Bewegung zwischen oben und unten, außen und innen (vgl. ebd.: 34 ff.). Die getrennten Bereiche sind andererseits autonom und doch einander bedingend (vgl. ebd.: 28 f.) – in Deleuzes auf Leibniz referierender (architektonischer) Allegorie entspricht das Innere dem Äußeren und umgekehrt: eine Konstellation, die auch auf die Wechselwirkungen zwischen Zuschauerraum und Bildschirmgeschehen anwendbar ist.

Die Behandlung des (Neo-)Barock im Kontext der Serialität ist allerdings weniger auf Deleuze zurückzuführen als vielmehr auf die in den 1960er Jahren entstandene Arbeit des italienischen Philosophen und Schriftstellers Umberto Eco: Dieser stellt fest, dass die Theorie des „Offenen Kunstwerkes" nichts anderes sei als die Poetik des Seriellen, welche auf die Produktion offener und polyvalenter Strukturen abziele (vgl. Eco 1991: 379, vgl. Ndalianis 2011: 85). Diese beiden Eigenarten meinen eine durch den Schöpfer der Werke intendierte Offenheit ihrer Interpretation durch die Rezipienten (vgl. Eco 1992: ix). Eco gibt zu verstehen, dass er diese Offenheit insbesondere als Charakteristik der Avantgarde betrachte.[65] In Übertragung auf den hier vorgestellten Kontext mag man anfügen: des anderen, ‚hochwertigen' Fernsehens. Omar Calabrese (1992) – an Ecos Theorie anschließend – nun trifft diese Differenz weit weniger, da er in den 1980er Jahren (gegenüber Ecos in den 1960er Jahren verfassten Arbeit) einen fließenden Übergang zwischen den Massenmedien und der Avantgarde erkennt (vgl. Eco 1992: ix) – ein Moment des Umbruches der dem Beginn des Postmodernismus (vgl. Ndalianis 2011: 86) und insbesondere dem sogenannten Paradigmenwechsel des Fernsehens entspricht. Überdies geht Calabrese in seiner im Verhältnis zu Eco jüngeren Arbeit von einem durch die Fernbedienung gestärkten, aktiven „Leser" aus (vgl. Eco 1992: ix f.).

64 Fahle zieht hier die televisive Serialität mit der filmischen zusammen – Deleuze nimmt in seinen Ausführungen zum Werden auf die filminternen Serien von Klischees innerhalb eines Filmes wie *Les Carabiniers* Bezug.

65 Bereits in *Das offene Kunstwerk* spricht er dem Fernsehen die neo-brocke Eigenart vielschichtiger Interpretationsangebote und Weltbilder zu (vgl. Eco 2012: 201 ff.).

Diese noch gegenwärtige Phase – Ndalianis (2004) widmet sich nach der Jahrtausendwende der umfassenden Analyse barocker Formen verschiedenster Medien; auch Deleuze (1993b: 9) löst den Barock von seinen historischen Wurzeln, bestimmt ihn über die Falte – bezeichnet Calebrese als „Neo-Barock".[66]

Keinesfalls will daher Calabrese (1992: xiii) mit dieser Bestimmung die Wiederkehr oder Rückwendung zum Barock des 17. Jahrhunderts ausrufen. Der Begriff Barock, dessen Herkunft und Bedeutung umstritten sind, beschreibt etwas Absurdes, Groteskes oder Vulgäres. Er ist eine sich erst im 18. Jahrhundert ausbildende kritische Bewertung entsprechender Werke als Gegenbegriff zum anhand der Regeln des klassischen Altertums Erstellten (vgl. ebd.: 15, vgl. Ndalianis 2004: 7, vgl. Gombrich 2005: 387). Sowohl Calabrese als auch Ndalianis (2004: 5) wollen diesen Gegensatz nicht aufgreifen – vielmehr sehen sie eine Verbindung und Integration beider Phänomene ineinander. Sie betrachten den Neo-Barock als ein Konzept des Aufbrechens von Konventionen oder eines Übergangs zu Regelwerken auch jenseits nur antiker Vorbilder. Letztlich werde er aber selbst zu einem Regelwerk: Als barock gilt jenes, was sich gegen die Norm stellt. Künstler und Gestalter gelten als barock, wenn ihnen in ihrem Schaffen ein Kontrollverlust droht. Gleichwohl ist der Barock des 17. Jahrhunderts andererseits auch zum Symbol von Rationalität und Kontrolle etwa hinsichtlich eines aufkommenden kapitalistischen Systems geworden (vgl. ebd.: 9 u. 43). Auch heute sind die kommerziellen Interessen der Unterhaltungsindustrie und der Massenmedien mit der Ästhetik des Neo-Barocks verbunden (vgl. ebd.: 26) – gleiches gilt für die (zwar vielfach in ihrer Quote schwachen) Qualitätsserien, die insbesondere im US-amerikanischen Raum, trotz ihrer um Prestige (der Sender) bemühten Intention und tatsächlicher künstlerischer Facetten, als gewinnbringendes Produkt verstanden werden (vgl. Hahn 2013a: 17). Als barock lassen sich Gestalter aber auch beschreiben, wenn sie einer künstlerischen Freiheit frönen oder etwas Extravagantes schaffen (vgl. Ndalianis 2004: 8 f.). Der Barock ist Ausdruck eines exzessiv vollzogenen Anderen oder einer eben gegen gängige Normen agierenden Norm. Der Neo-Barock ist ein Kanon und doch – wie Ndalianis (2004: 9) mit ihrem Verweis auf dessen Prägung von Romantik, Surrealismus und Impressionismus zeigt – kein in Stein gemeißeltes Regelwerk des 17. Jahrhunderts, sondern eben jenseits einer Beharrung auf jahrhundertalten Prinzipien wandelbar.

Der Barock ist über primär spektakuläre visuelle Formen (vom durch Effekte unterstützten Theater und der Oper bis hin zum monumentalen Raumschiff als Einstieg in *Star Wars: Episode IV* – vgl. Ndalianis 2004: 91 u. 194) hinaus auch ein narratives Phänomen (vgl. ebd.: 87): Die von Ndalfanis beschriebene stilistische Virtuosität des Neo-Barock (vgl. ebd.: 15) jedoch ist – wie in der historischen Skizze televiser Serialität noch offenbar werden wird – als visueller Exzess für den Paradigmenwechsel des Fernsehens kennzeichnend und ist als kinematographische Aufwertung für ‚hochwertige' Serien charakteristisch. Auch auf primär narrativer Ebene spiegelt der Neo-Barock viele Facetten des sogenannten Qualitätsfernsehens wider: Der serielle Gedanke Ecos bzw. dessen neo-barocke Züge richten sich, so Ndalfanis (2004: 86), gegen aristotelische Prinzipen einer linearen Abgeschlossenheit und gegen eine begrenzende Rahmung. Die fragmentierte bis instabile Struktur, die Komplexität, die Vielschichtigkeit, die Vermischung von Genres oder literarischen Formen (Literatur und Dichtung), die Selbstreflexion und die aktive Rezeption sind für den Neo-Barock als auch die Qualitätsserie typisch (vgl. ebd.: 15, vgl. siehe 3.1). Der Neo-Barock ist Thompsons Kriterien überdies gemäß multidirektional und polyzentrisch, sodass sich labyrinthische Strukturen ausbilden (vgl. Ndalianis 2011: 87). Der von Ndalianis angedachte Polyzentrismus begrenzt sich aber nicht auf eine Serie (als TV-Serie etwa), sondern überschreitet die medialen Grenzen und bedingt multimediale *Cross-Over* (vgl. Ndalianis 2004: 25). Mit diesem auch transmedial zu verstehenden Moment würden fiktionale Welten bisweilen derart (als Themenpark etwa) in die Reali-

66 Calabrese (1992: 16) verweist darauf, dass der Term bereits zuvor existent war, er ihn Gillio Dorflers Arbeit *Baroque in Moderne Architecture* entnommen hat: Dieser werte den Abfall von systematischen und geordneten Strukturen zugunsten von Asymmetrien nicht nur positiv.

tät übertragen, dass Fiktion und Realität traumähnlich ununterscheidbar werden (vgl. ebd.: 25). Insgesamt erweisen sich nicht nur die Kriterien, sondern entpuppt sich der QTV-Begriff mit seiner Genre-Werdung wesentlich dem Neo-Barock und seinem Charakter als Regelwerk anverwandt.

Das Netz von neo-barocken Strukturen ist nicht nur instabil, sondern seiner nicht-linearen Anordnung entsprechend auch unzuverlässig. In einer Erzählung können sich vermeintliche Fakten als fehlerhaft erweisen und frühere Zeitpunkte revidiert werden (siehe auch Ndalianis' (2011: 95) Grafik zum am weitesten neo-barock ausgeformten Serientyp). Der unzuverlässige Erzähler kann als Ausdruck von Realismus oder Lebensnähe des Erzählens verstanden werden – da dieser, wie Neusüß (2013: 24) feststellt, als Charakter/Ich-Erzähler (etwa in *HIMYM*) gar nicht zuverlässig (man könnte auch sagen: objektiv) sein kann. Dieses Konzept der Objektivität wird in 4.8.5 nochmals aufzugreifen sein.

Der Neo-Barock habe ein geringes Interesse an der Fortentwicklung des Plots (vgl. Ndalianis 2004: 15), der Anfang und das Ende werden versteckt (vgl. Ndalianis 2011: 87): Wie sich *Star Wars: Episode IV* bereits bei ihrer Premiere (vor der Realisierung der Teile I–III und VII–IX) als Fortschreibung einer Geschichte markiert habe (vgl. Ndalianis 2004: 24). Ndalianis bezieht sich dabei insbesondere auf die Verweise am Anfang des Films hinsichtlich einer weit entfernten, lang zurückliegenden Geschichte einerseits und der textlichen Skizze zum Imperium, welches die letzten Reste der Republik zerstört habe und nur noch eine Gruppe Rebellen zu fürchten habe. Die in den späteren Veröffentlichungen des Films eingefügten Episodennummern und deren Titel waren 1977 nicht zu sehen.

Einer neo-barocken Serie liege eine rhythmische Struktur zugrunde (vgl. Ndalianis 2011: 87): Der Schwerpunkt der neo-barocken Ästhetik basiere auf der Wiederholung im Sinne der Variation (vgl. Ndalianis 2004: 33). Die von Calabrese entworfenen und von Ndalfanis erweiterten fünf Typen (televisiver) Serialität werden gleich Behandlung finden. Auch bei Eco ist die Wiederholung Ausgangspunkt einer Beschreibung verschiedener Formen – unter diesen nimmt die Serie lediglich eine Position ein. Die Einteilung Ecos weist allerdings Schnittstellen zu den angerissenen Konzepten des Seriellen auf, sodass auch seine Kategorien gesamt als Beschreibung der Serialität verstanden werden können.[67]

---

67 Wiederaufnahme – Eco differenziert nicht strikt zwischen Fernsehen und Kino: Geschichten und ihre Charaktere werden aufgegriffen und fortgeführt, wie z. B. in den *Star Wars*-Trilogien; (Pseudo-)Wiederaufbereitung – geläufiger heute als Remake oder ‚reimagined' Version: Bekannte Werke oder Geschichten werden neu aufgelegt oder interpretiert, Shakespeares Arbeit [man könnte auch Goethes *Faust* ergänzen – S. H.] greift etwa während der Entstehungszeit bekannte Geschichten auf (vgl. Eco 1989: 304); Serie – feste Hauptfiguren und Situationen, um die herum mit Gastfiguren scheinbar neue Geschichten erzählt werden: Solch eine Form der Wiederholung tröstet, denn sie erfüllt die Erwartungen auf Seiten der Rezipienten – erreicht durch ihre Vorhersehbarkeit. Als Unterpunkt der Serie gilt Eco die Schleife: Selbst, wenn in Rückblenden etwas Unbekanntes über die Protagonisten offenbart wird, ändert sich letztlich deren Grundhaltung nicht. Sie erhalten eine umfangreiche Vergangenheit, jedoch – dem stagnierenden Prinzip entsprechend – keine oder kaum Zukunft. In der Spirale (als weiterer Unterpunkt der Serie) wird eine vertikale Anreicherung der Figuren betrieben – weniger geht es hier um die (vermeintlich) neuen Geschichten zu den jeweiligen Protagonisten, sondern um deren Tiefe und Facettenreichtum. Ecos Spirale ist also mit dem Zyklus als Kreislauf verwandt, aber um eine progressive Ebene erweitert – es schließt sich quasi ein weiterer Zyklus an. Die wiederkehrenden Verhaltensweisen werden also einem partiellen Wandel oder gar einer Steigerung unterzogen. In einem unbenannten, letzten Unterpunkt der Serie beschreibt Eco mit dem Einsatz bekannter Stars als Protagonisten und Regisseure realisierte Werke, die zwar je für sich anders erscheinen und doch gleiche Geschichten beinhalten – etwa die zahlreichen John Wayne-Filme (vgl. ebd.: 306). Auf eine ähnliche Labelung ist bereits im Kontext des QTV-Begriffs verwiesen worden. Als nächster Typ der Wiederholung gilt Eco die Saga: Vornehmlich als Familiengeschichte weist sie eine kontinuierliche Figurenentwicklung und Geschichte auf – wenn diese aber auch schließlich wiederholende Momente beinhalten, da doch alle Generationen sich den gleichen Herausforderungen zu stellen haben (vgl. ebd.: 307). Eco verweist in Anbetracht der Saga auf deren Nähe zu Balzac und exemplarisch auf dessen Werk *La Comédie humains* hin. Wenn auch Eco der Familien-Sage *Dallas* nicht das Potential des Gesellschaftsromans zuerkennt, so gilt ihm, abseits Balzacs Werken, die Serialiät (der Saga) aber potentiell zu einer gesellschaftskritischen Funktion befähigt (vgl. ebd.: 314 f.). Der Intertextuelle Dialog (vgl. ebd.: 307 ff.) beschreibt eine Referenzialität oder Reflexivität ähnlich des von Thompson als charakteristisch für das QTV ausgemachten Kriteriums: Aus anderen Werken wird zitiert oder vorhergehende Elemente in Abwandlung aufgegriffen: Indiana Jones' Tötung des Riesen im ersten Teil ist eine Anspielung auf Woody Allens *Bananas*. Im zweiten *Indianer Jones*-Film gelingt dem Hautprotagnisten eine ähnliche Tat nicht – mangels seiner Waffe bzw. auf Grund eines leeren Holsters: Der Humor des Zitates

Zwei Pole – die Typen I und II

Grundsätzlich lassen sich zwei Pole der (televisiven) Serialität aus den vorhergehenden Ausführungen ableiten: Erstens eine bisweilen auf Grund ihrer auf Schematismen fußenden Produktion (etwa in Form dauerhaft genutzter (Charakter-)Sets) industriell anmutende, in Zeit und Entwicklung von Handlung und Figuren stagnierende, um den Status quo bemühte Serialität – diese wird auch als Episodenserie oder englisch „series" bezeichnet. Zweitens lässt sich eine progressive Form ausmachen, deren Handlung(en) über die Episode hinweg fortgesetzt und nicht vergessen oder zurückgesetzt wird – die sogenannte Fortsetzungsserie oder englisch „serial". Der Begriff „Episode" beschreibt einen Teil einer Serie des ersten Pols, die „Folge" ein Fragment des zweiten Pols – allerdings sind beide Begriffe wie auch die Pole selbst als fließend zu beschreiben: dazu gleich mehr.

Als Paradebeispiel des ersten Pols können insbesondere Serien wie *Bonanza* oder in Teilen[68] auch *The Simpsons* gelten. Die Episoden stehen für sich, sind als Best-Of rezipierbar – ungeachtet ihrer Produktions- oder Ausstrahlungsdaten. Nach jeder Episode werden die Erfahrungen der Figuren, die wie auch immer veränderte Welt der Serie wieder in den Ausgangszustand zurückversetzt. Diesem Schema der sogenannten Episodenserie entgegen treten dann die Alterung der Schauspieler (vgl. Nesselhauf/Schleich 2013b) oder deren Ausstieg (vgl. Engell 2011: 123). Vermeintlich scheint damit die Animationsserie ein idealer Ort dieser Zeitlosigkeit und des Vergessens (vgl. Nesselhauf/Schleich 2013b), wenn nicht auch dort Technik, Auflösung und Seitenverhältnisse einen Wandel erfahren. Wichtig hier ist jedoch, dass die einzelne Episode somit nicht das Element der Serien bildet – respektive die Serie nicht die Summe ihrer Episoden ist, sondern die Wiederholung als zentrales Merkmal gelten muss (vgl. Engell 2011: 123).

Zunächst sind die neo-barocken Charakteristika – die des „infinite process" und des Ndalfanis'schen „lack of concern for plot development" (Ndalianis 2004: 15) – als Entsprechung einer fortwährenden Produktion neuer Fälle bzw. Folgen zu betrachten. In diese Serie kann, ohne deren Anfang kennend und ohne ein absehbares Ende, jederzeit über eine einzelne (allerdings abgeschlossene und am Ende in Stagnation überführende) Episode eingestiegen werden: Die Welt der Serie, an die sich Zuschauer wie auch die Protagonisten erinnern, bleibt konstant, frei von tatsächlichen (über die Geschichte der einzelne Episode hinausgehenden) Gefahren. Sie ist ggf. sogar im Sendeplatz konstant und (damit zusätzlich) verlässlich rezipierbar (vgl. Engell 2011: 122).[69] Die Oszillation dieser Serien, ihrer Figuren und Handlungen zwischen Erinnern (des Immer-schon-so-Gewesenen) und Vergessen (gemachter Erfahrungen am Ende der Episode) wird noch in 7.1.2 u. 7.4.2 Vertiefung finden.

Hier zeigt sich aber auch eine über die bloße Stagnation hinausgehende Facette des ersten Pols und damit eine allmähliche Annäherung zum zweiten Pol: Eco betont, dass selbst die Blätter eines Stapels Schreibmaschinenpapier nur dem Anschein nach als die selben, aus Sicht des Physikers hingegen als die gleichen zu beschreiben sind. Deleuzes (2007: 20 f. u. 99) stellt fest, dass die wiederholte Betrachtung desselben Werkes keinesfalls dasselbe Rezeptionserlebnis garantiere, sondern – progressiv – andere Aspekte des Werks gegenwärtig werden können. Die genannten seriellen Beispiele besitzen daher eine variierende

funktioniert wesentlich nur über ein Vorwissen (vgl. ebd.: 308 u. 311). Ebenso werde, unter diese Kategorie fallend, häufig in einem Werk der Schöpfungsprozess desselbigen gezeigt – ein Broadway Musical sei im Theater oder Film immer die Geschichte über die Produktion des Musicals selbst (vgl. ebd.: 311).

68 Sich als konstant erweisende Abweichungen vom Schema der Serie – der Rückkehr zum Status quo – sind z. B., dass Lisa eine Vegetarierin wird (S07/E05) oder Flanders Frau verstirbt (S11/E17) (vgl. Nesselhauf/Schleich 2013b).

69 Das bedeutet natürlich nicht, dass die Serien dieses Pols keine unbequemen Themen aufgreifen können – die langlaufende (erst 2010 eingestellte) Serie *Law & Order* gehört insbesondere diesem ersten Pol an und behandelt(e) dennoch juristische, ethisch-moralische bis gesellschaftsbezüglich problematische Themen, ohne eine wesentliche episodenübergreifende Handlung aufzuweisen. Einerseits stehen am Ende der Episoden der Serie – in einer realistischen Anmutung – nicht immer gerechte Urteile und andererseits bleibt selbiges nicht selten (und damit gegen das Erzählprinzip (dem Typus I) ‚verstoßend') auch gänzlich aus (vgl. Fernsehserien.de o. J.).

Dimension: Die neuen Fälle in der Krimiserie *Columbo* folgen den (erwartbaren) Schemata vom Mord bis zur Überführung des Mörders durch den schrulligen Hauptprotagonisten (vgl. Eco 1989: 320), doch werde das Schema von Folge zu Folge variiert.

Eco weiß darum, dass gerade die mit der Variation verbundene Innovation lange Zeit als Ausdruck des (wenn überhaupt vorhandenen) Wertes eines auf Schemata basierenden Seriellen galt. Für den Neo-Barock sei es allerdings wichtig zu verstehen, dass es sich um einen Knoten von Schema und Variation handelt (vgl. ebd.: 320). Der Reiz solcher Formate basiere gerade auf der Variation des immer gleichen Schemas (vgl. ebd.: 305) – und weniger dem Verfolgen eines konkreten Schicksals wie in Ecos Beispiel das von *Dallas'* J. R. Ewing (vgl. ebd.: 320). In der komplexen Serialität – so Mittell (2006: 35) in Betrachtung der barocken Eigenarten (vgl. Rothemund 2013: 39) – trete bisweilen die kreierte Welt zurück und man bewundere vielmehr ihre Konstruktion.

Daher – und zum Bindeglied der Pole werdend oder Calabrese (1992: xii) entsprechend einen überbegrifflichen „prevailing taste [...] of our epoch" ausbildend – lassen sich die Charakteristika des Neo-Barocks auch auf den zweiten Pol des Seriellen anwenden: in einem progressiveren Sinne, einer zunächst das Ende (je nach Erfolg der Serie und deren weiterer kommerzieller Fortführung) herauszögernden Form einer unendlichen Fortsetzungsserie (wie der Soap).[70]

Die Figuren vergessen in den diesem zweiten Pol zuzuordnen Serien nicht das in den vorhergehenden Folgen Geschehene. Die Handlungsstränge werden (horizontal) über die Episoden oder Staffeln hinweg fortgeführt und (zusätzlich) zusammengehalten. Neben der Soap als „Urtyp" dieser Erzählweise (vgl. Engell 2011: 124) – einem als wenig ‚hochwertig' geltenden Produkt (vgl. Schuhmacher 2006: 182 ff.) – gehören in einer solchen „Basis-Definition" (Nelson 2012) weite Teile der Qualitätsserie oder der komplexen Serialiät diesem Pol des Erzählens an. Sogenannte Prime-Time-Soaps – zur Hauptsendezeit ausgestrahlte und mit einem höheren *Production Value* versehene Serien – wie *Dallas* werden zu Bindegliedern des horizontalen Erzählens in der Seifenoper und dem als hochwertig empfundenen und stark budgetierten Erzählen im Sinne des QTV-Begriffs (vgl. Thompson 1997: 34). So lässt sich hier auf die „„soap-like"" (Creeber 2004: 12) Eigenarten von QTV-Vertretern wie *The Sopranos* verweisen (vgl. zur Analogie der Soap und den *Sopranos* auch Nelson 2007: 27 ff.).[71] Allerdings muss mit Blick auf dieses Beispiel auch festgehalten werden, dass die Thompson'schen Kriterien durchaus auch auf Serien mit wenig und geringer Plotentwicklung über ihre Episoden hinweg anwendbar sind und sich Komplexität nicht erst in horizontalen Handlungssträngen offenbart: Mittell (2006: 34) lehnt daher eine grundsätzliche Gleichsetzung der über-episodalen Prime-Time-Serial mit dem QTV ab. Er verweist darauf, dass sich bereits innerhalb einzelner Episoden des konventionellen Fernsehens komplexe Tendenzen entdecken lassen, indem mehrere Handlungsstränge parallel laufen. Episodale Serien wie *CSI*, *Law & Order* oder *Star Trek* sind zudem, trotz ihrer für sich stehenden Episoden, in Franchise-Systeme eingegliedert, die über die Serien oder Medien (etwa bei *Star Trek* in Form von derzeit 13 Kinofilmen bei sieben TV-Serien und

70 Trotz ihrer stagnierenden Prinzipien werden auch in der Episodenserie Folgen entsprechend jahreszeitlicher und mit der Erstausstrahlung korrelierender Zyklen umgesetzt – etwa in *Bonanza:* Passend zur Weihnachtszeit wird auf der Ranch das Fest zelebriert. In einer fortlaufenden, unabgeschlossenen Soap (vgl. Dunleavy 2009: 97 zur Unterscheidung von Soap-Typen) wie der *Lindenstraße*, so Prugger (1994: 106), entspricht eine Schwangerschaft der Protagonisten den tatsächlichen neun Monaten außerhalb der Serie.

71 Trotz einer solchen Assoziierbarkeit sind Differenzen auch zwischen der Prime-Time-Soap und dem QTV ersichtlich – insbesondere hinsichtlich ihrer Redundanz: Die komplexe horizontale Handlung wird in einer Produktion wie *Breaking Bad* nicht notwendigerweise durch *Recaps* – trotz eines wöchentlichen Intervalls in der Erstausstrahlung – oder wie in der Soap üblich dialogisch und offen in der nächsten Folge rekapituliert, sondern vorausgesetzt. Im Ausstrahlungszyklus versäumte Folgen erschweren so den Wiedereinstieg. *Breaking Bad* profitierte daher zum Ende der Serie von der Kooperation mit Netflix, welches die vorhergehenden Folgen aller Staffeln nicht nur zur Auffrischung anbot, sondern letztlich noch mit der Serie nicht-vertrauten Zuschauer die Chance bot, in kurzer Zeit – via On-Demand-Binge-Watching – bis zum Finale aufzuschließen (vgl. Hahn 2013b u. 2016).

zahlreichen kanonisierten Sachbuch- und Romanreihen) hinweg Welten und Universen schaffen. Die Analogien zur Zopfdramaturgie der Soap sind unübersehbar – und das auch in einzelnen Episoden einer stagnierenden Serie: Eine Steigerung erfährt das „narrative Spektakel" klassischer Episoden nämlich in der verschachtelten Narration, die Mittell „interwoven ploting" (2006: 34) nennt. Eine einzelne Episode wie etwa die *Star Trek: The Next Generation*-Folge „Frame of Mind" (S06/E21) offenbart trickreich ineinander verschlungene Handlungsstränge (vgl. ebd.: 35 f.), die es der im Mittelpunkt der Episode stehenden Figur wie auch dem Zuschauer beinahe unmöglich machen, festzustellen, was real ist und was nicht. Die Fatalität in der Missachtung einzelner Episoden und ihrer Eigenarten findet beispielweise bei Eco Ausdruck: Eine schematische bzw. auf Variation eines Schemas fußende Serie wie *Columbo* würde – wenn in ferner Zukunft (3000 n. Chr.) nur eine ihrer Folgen überliefert worden wäre – womöglich selbst zu einer großen Geschichte aufgeladen und die eigentliche Serie unwahrnehmbar und nur ein „Stück" von ihr Betrachtung finden (vgl. Eco 1989: 324). In der dem ersten Pol zuzuschreibenden Serie *Family Guy* wird zudem – im Sinne des QTVs und des Neo-Barocks – die eigene Stagnation selbstbezüglich zum Thema gemacht:

> „‚Yeah, how did you lose your job there anyway?' – Lois replies: ‚Oh, I don't know. Do you really care, Peter? Does anyone really care?' – Peter: ‚Yeah, you're right. The story's over. Everything will be back to normal next week. So yeah, who gives a damn. (*looking around*) Anybody got any more jokes? Stewie? Anything funny? No? Brian? Meg? Chris? No? (*looking into the camera*) Alright. See ya folks.'" (Nesselhauf/Schleich 2013b – Kursive im Original – Family Guy-Episode „FOX-y Lady" (S07/E10))

Der fortwährende Wandel innerhalb von TV-Serien ist – entgegen der vorschnellen Beschreibung des Fernsehens als Medium von Konstanz oder Stagnation – von Formen des Endes durchzogen: etwa vom nicht zum Ende der Folge revidierbaren (und abseits des durch den Ausstieg eines Schauspielers bedingten) Tod eines Protagonisten. Gleichsam hält die Welt der Serie analog zur realen Welt für die Hinterbliebenen nicht wirklich an oder wird zurückgesetzt, sondern besteht in ihrer Progression fort (vgl. Hahn 2016: 84). Die unter den sogenannten QTV-Begriff fallenden Formate beinhalten eine unbequeme, vom Ende im weitesten Sinne bestimmte Welt: Neben der Repräsentation sozialer Missstände erschaffen sie dystopische oder post-apokalyptische Szenarien, welche nach oder vor dem Untergang der heutigen Gesellschaft, Kultur oder dem Tod einzelner Protagonisten angesiedelt sind (vgl. Grampp/Ruchatz 2014, vgl. Hahn 2016) – dazu in den Analyse-Abschnitten 7.2.2 u. 7.4.2 mehr.

Gerade aber die suggerierten Rätsel – etwa bei *Lost:* das der mythischen Insel – verlangen – und damit entgegen der neo-barocken Eigenart unendlicher Variationskontinuität und der Ignoranz der Plotentwicklung – nach einer Auflösung. Die Steigerung und Überbietung innerhalb einer so konzipierten progressiven Serie sowie die an sie gerichteten, aus einer Rätselaneinanderreihung resultierenden oder wachsenden Erwartungen auf Seiten des Publikums münden regelmäßig bei einer vorzeitigen (vor Erreichen der Lösung erfolgenden) Absetzung in einer Enttäuschung (vgl. Hahn 2014: 287). Die Serien bleiben mit einem eventuellen *Cliffhanger* unvollendet – nur in wenigen Fällen gelingt ein extra produzierter Abschluss.[72] Im konkreten Fall von *Lost* hat jedoch auch das erreichte Ende Unbefriedigung hervorgerufen und konnte nicht an die Suggestionen im Verlauf der sechs Staffeln heranreichen (vgl. Hahn 2014: 287, vgl. auch Mittell 2015: 322). Der unzureichende, viele Fragen offen lassende Abschluss, habe *Lost*, so Schleich/Nesselhauf (2016b: 23), sogar den Platz im Kanon der *Großen Vier* (*The Sopranos, The Wire, Breaking Bad* und *Mad Men*) gekostet.

72 Für *Firefly* (2002) etwa wurde 2005 ein Kinofilm (*Serenity*) nachgeliefert (vgl. Mittel 2006: 31). Die Komprimierung des Plots ganzer Staffeln (wie im Falle von *Firefly*) offenbart, so Mittell (2006: 31), die zeitlich begrenzten Möglichkeiten eines Films im Verhältnis zu einer Serie.

Die Behandlung der Endlichkeit ist also eine Frage der Perspektive: Lässt sich eine Serie als abgeschlossenes Produkt oder (mit Mielke), trotz etwaiger selbstständiger Staffeln oder Episoden, als kohärenter Zyklus/als Gesamtwerk vom Ende her betrachten und bewerten? Mit der in *Lost* inszenierten Rückkehr zum Anfang – dem Flugzeugabsturz – und dem in *The Wire* aus verschiedenen Perspektiven entstehenden Stadtportrait ist auf diesen Aspekt bereits eingegangen worden. Weitere Formen eines konzipierten oder zumindest gesamtperspektivischen Endes im Sinne auch einer graduellen Abgeschlossenheit werden in 7.4.2 Behandlung finden. Dabei – der Verweis auf die Rezeption des *Lost*-Finales deutet es an – gilt es zu fragen, ob die (auch im Verhältnis zum Film) langfristigen Erzählungen aus neo-barocker Perspektive (einer instabilen Unendlichkeit) heraus überhaupt die Abgeschlossenheit und (nicht minder relevant:) die kausale Vollkommenheit eines (klassischen) Films erreichen können oder sollen? Umgekehrt ist spätestens mit dem modernen oder postmodernen Film auch im Kino kaum noch von einer Abgeschlossenheit per se auszugehen (vgl. Fahle 2011: 121, vgl. zu den Film-Begriffen Fahle 2005), wie sie die Reaktionen auf das Ende von *Lost* auch für die progressive Serie zu fordern scheinen. Das Ende von *The Sopranos* wurde und wird als ähnlich unbefriedigend bewertet, weil es auch dort nicht gelang, alle Fragen auszuräumen und dem Verlangen der Rezipienten nach einem Abschluss nachzukommen (vgl. Nesselhauf/Schleich 2016: 21). Gleichsam gilt es mit seinen Anspielungen auf Mafia-Filme als „eine Zusammenfassung von allem, was die Serie ausgemacht hat. [...] Dabei übersehen eben jene Zuschauer, dass die Serie stets bewusst mit gängigen Konventionen gebrochen hat; warum sollte das ausgerechnet beim Finale anders sein?“ (ebd.: 21).

Des Weiteren stellt sich die Frage, ob das Ende einer Serie (wiederum wie beim Film) von Anbeginn vorgesehen ist? Wird es dem Film entsprechend zunächst versteckt (vgl. Engell 2005: 12 f.) und/oder ggf. aufgeschoben?[73] Auch diese Frage wird in den Analysekapiteln (7.2.2 u. 7.4.2) Behandlung finden.

Gegen die theoretisch fortwährende Produktion von Episoden oder Folgen einer Serie beider Pole steht Hickethiers (1991: 8) Feststellung, dass sie eben nicht endlos produziert werden können. In diesem Zusammenhang lässt sich auch auf die übergeordnete – systemische – Ebene verweisen: Wie im Fernsehen der Sendeplatz (und bei On-Demand-Anbietern das Auswahlmenü) für Neues frei werden muss, wechselt das Programm in den Kinosälen (vgl. Hahn 2016: 79). Das Kino bzw. der Film und das Fernsehen – ohne beide per se gleichsetzen zu wollen – sind weit weniger strikt in einem Gegensatz operierend vorstellbar: Schon die Unterscheidung von *Viewing* und *Monitoring* erweist sich, wie Fahle (2011: 123) herausstellt, als problematisch, denn beide Phänomene sind Teil des Fernsehens bzw. seiner einzelnen Produkte. Die Endlichkeit des Fernsehens hat zumindest aber, abseits suggestiver Enden oder der Lösung gesamtserieller Rätsel, in einer Rückkehr (oder Konstanz – siehe geschichtliche Einführung 3.3) des zweiten, im Folgenden vorgestellten Hybriden einen Platz unter den seriellen Formen gefunden.

Hybride

Zwischen den besagten Polen des Narrativen lassen sich nun verschiedene Übergangstypen ausmachen. Calabrese (1992) und (auf ihn aufbauend) Ndalianis (2011) haben mit ihren fünf Typen einen ersten entsprechenden Zugang ermöglicht.[74] Dieses Konzept ist allerdings von sehr starken Überlappungen

73 Teile des Endes von *HIMYM* wurden bereits zu Beginn der ersten Staffel vorproduziert. Überraschend wurde die Serie um eine neunte Staffel verlängert: Der dadurch erforderliche Vorgang der Streckung findet Ausdruck in der Prämisse der letzten Staffel, die im Gegensatz zu den vorhergehenden nur an einem Wochenende spielt, statt ein ganzes Jahr abzubilden. *Babylon 5* verfügte über ein (relativ) konkretes Konzept für eine sich über fünf Staffeln erstreckende Handlung (Haupts 2010: 100) – siehe dazu später mehr 7.4.2.

74 I. die Episodenserie – distinkt anfangende, endende, also abgeschlossene Episoden und konstante Charaktere. Insgesamt können so unbegrenzt viele Episoden produziert werden: Dieses Erzählen sei aber mehr klassisch (im Sinne Hollywoods) denn neo-barock. Calabrese verortet diesen Typus insbesondere in den 1950er Jahren, hingegen Ndalianis ihn in Abwandlung auch nach 2000 anzutreffen glaubt: Auf Ebene der Charaktere würden diese dann allerdings einen Hang dazu aufweisen, Entwicklungen vereinzelt horizontal fortzuerzählen und zeigten damit Schnittmengen zu den folgenden Pro-

gekennzeichnet. Einfacher und praktikabler, gewiss aber ebenfalls im Angesicht des schwer greifbaren Mediums Fernsehen nicht überlappungsfrei, kann die Unterteilung in vier Typen des seriellen Erzählens gemäß des *Living Handbooks of Serial Narration* gelten. Der erste Pol entspricht damit dem Typus I, der zweite dem Typus II. Typus III, ein Hybrid aus I und II, die Progressiv-completed-Serie liegt somit zwischen den beiden Polen. Alternativ wird diese auch als „Flexi-Narrativ" (Nelson 2013: 24) oder „Cumulative Narrative" (Newcomb 2004) bezeichnet. Wie fließend und graduell dennoch die Übergänge zwischen diesem Typus und den Polen des seriellen Erzählens sind, zeigt Nelson (2013: 26), wenn er die progressive High-End-Serie als Variante des Flexi-Narratives bezeichnet. So ist die dem QTV oder High-End-TV zugehörige Serie *The Sopranos* mit ihrer über weite Strecken episodenspezifischen Handlung diesem Typus zuzuordnen (vgl. ebd.: 27). Dennoch sind, wie Nelson (2007: 2) feststellt, nicht alle flexi-narrativen Serien High-End-Serien: Mit der Soap oder soapanverwandten Formaten ist bereits darauf verwiesen worden, dass das ‚hochwertige' Fernsehen nicht pauschal mit dem Pol II gleichgesetzt werden kann und die Übergänge bzw. die Kriterien des QTVs im Verhältnis zum konventionellen oder klassischen Programm (um den Typus I) fließend sind. Ebenfalls als Hybrid der Typen I und II sind die Miniserie und die staffelnarrative Form – der Typus IV – zu begreifen. Dieser Typus weist aber auf Grund seiner Endlichkeit/Abgeschlossenheit bei gleichzeitiger Fortsetzbarkeit und partiell über die Erzähleinheiten (hier vor allem: die der Staffel) hinausgehender Stränge Schnittstellen zum Typus III auf.

Hybride – Typus III

Der Typus III besteht aus abgeschlossenen Folgen – dem Fall der Woche. Er wird allerdings über verschiedene horizontale Handlungsstränge ergänzt – eine Liebesbeziehung, als sogenannte „Private Line" (Eschke/Bohne 2010: 130), zwischen den Hauptprotagonisten in *Castle* etwa oder in Form des über große Teile (sechs der sieben Staffeln) der gesamten Serie hinweg als Antagonist zur Hauptfigur agierenden Red John in *The Mentalist*. Dieser Konflikt wird (neben den wöchentlichen Fällen) vereinzelt oder (insbesondere zu Staffel-Beginn und -Ende) in dezidierten Episoden behandelt.

Mit einem Blick auf die Nielsen Rankings[75] in den USA scheint es sich bei dem Typus um die dominierende Form des seriellen Erzählens zu handeln: Das Auslassen von Folgen/Episoden ist möglich, denn

totypen auf: II. In diesem Prototyp werden die eigentlich abgeschlossenen Episoden von einem übergeordneten, finalen – also eine graduelle Endlichkeit implizierenden – Ziel zusammengehalten – etwa dem Entkommen von der Insel in *Gilligans Island* oder jenseits inszenierter Stoffe dem Finale in Gameshows/ Reality-TV-Formaten wie *The Bachelor*. Diese Zielsetzung geht bei fiktionalen Serien auch mit einem letztlichen Wandel der Serie selbst einher (vgl. Ndalianis 2011: 91 f.) – die sich dem Finale nähernden Folgen geben verstärkt ihre partielle Selbstständigkeit auf. Klassische Erzählweise und der Neo-Barock beginnen sich nun zu verbinden: III. Dieser Prototyp beschreibt das Ergebnis des Wandels von II. im Angesicht des bevorstehenden Finales. Streitbarerweise (siehe geschichtliche Einführung 3.3) attestiert Calabrese insbesondere *Bonanza* diese Veränderung – wenn auch nicht auf das Ende der Serie bezogen: In diese Serie hätte, dem Zeitgeist entsprechend, allmählich eine über die abgeschossenen Episoden hinausgehende Figurenentwicklung Einzug gehalten (vgl. Calabrese 1992: 37f.). Ndalianis glaubt einen solchen (wiederum anders datierten Wandel) bei den *Simpsons* ausmachen zu können (vgl. Ndalianis 2011: 93): Sie weist auf die oben angedeuteten Abweichungen vom Prinzip der Episodenserie bei den Simpsons hin. IV. Dieser Prototyp wird von einer Variation des Themas und von einem sich einstellenden palimpsestisierenden Effekt bestimmt. Er kommt ohne eine übergeordnete, die Episoden verbindende Handlung aus. IV. entspricht dem Typus „Serie" bei Eco: Nur leichte Variationen kennzeichnen die Episoden der vornehmlich dem Krimi-Genre angehörenden Serien (vgl. ebd.: 93 f.). Gerade die Formate des *CSI*-Franchises tragen diese Variationen auch auf stilistischer Ebene aus (vgl. ebd.: 94). V. Der letzte Prototyp ist durch eine Fortsetzung der Handlung(en) bestimmt, weist allerdings vielfältige, bisweilen instabile narrative Formationen und Verbindungen auf. Dieses komplexe Netz wird auch durch nicht-chronologische Anordnungen und Kopplungen gekennzeichnet. Tendenziell endlos und ohne eine Zielsetzung ist dieser Typus als „serial" zu beschreiben (vgl. ebd.: 96): Einzelne Handlungsstränge erstrecken sich in unterschiedlicher Dimension über die Episoden hinaus (vgl. ebd.: 96). Auch in der Simultanität – dem durch Splitscreens unterstützen Echtzeitprinzip der Serie *24* etwa – drücke sich die neo-barocke Charakteristik dieses Prototyps aus bzw. dieser Prototyp stelle gegenüber dem ersten Punkt dieses Spektrums das neo-barocke Extrem dar.

75 Dort dominieren Serie wie *Blue Bloods* oder Sendungen des *NCIS*-Franchises (*NCIS*, *NCIS: Los Angeles*, *NCIS: New Orleans* – originär ist *NCIS* als Backdoor-Pilot von *JAG* gestartet) als inszenierte fiktionale Formate das Ranking (vgl. Nielsen 2016). *Blue Bloods* spielt in Kontext einer New Yorker Großfamilie, deren Mitglieder sich der Familientradition gemäß im Kontext von Polizei und Jurisprudenz bewegen, vornehmlich – daher auch der Titel – als Polizisten agieren.

deren Handlung ist wesentlich in sich geschlossen. Die konstante Rezeption wird durch besagte zusätzliche, über die Episodengrenzen hinweg geführten Handlungsstränge und deren Nachvollziehbarkeit ‚belohnt'.

Hybride – Typus IV

Der Begriff Miniserie bzw. im Englischen „miniseries" ist zunächst irreführend, denn genau genommen ist sie ihrer horizontalen Erzählweise gemäß eine „mini-serial". Der Begriff Miniserie wurde und wird im deutschen Sprachraum durch Formulierungen wie „Fernsehfilm/spiel in x Teilen" oder „Mehrteiler" (Kließ 2000: 144) ersetzt – Formulierungen, die, so Lückerath (2013), an Eltern- oder Großeltern-Fernsehen erinnern würden. Anderseits mag damit die dem Begriff eigene negative Konnotation des Seriellen zugunsten des besser bewerteten Films vermieden werden (vgl. Mielke 2013: 504). Der dadurch erreichte Eindruck der filmischen Herkunft dieses Typen korreliert mit der eher über den Film nach Deutschland gekommenen Serialität bzw. der filmischen Tradition des Fernsehens (vgl. Lückerath 2013, vgl. 3.3). Die Miniserie im seriellen Diskurs außen vorzulassen, beschreibt Lückerath (2013) als ein „Schubladen-Problem". Aus seiner Perspektive offenbart sich dieses Problem insbesondere, wenn damit die Miniserie in der Qualitätsfrage zum deutschen Fernsehen und seiner Serialität außer Acht gelassen wird. Der Autor selbst aber erkennt, trotz des Verweises auf die Miniserie, eine mangelnde Serientradition in Deutschland, hält also an einer Differenz der Miniserie von der Serialität in Teilen fest. Die Miniserie ist ein progressives Format, das (im Verhältnis zur Serial) lediglich in seinem Folgenumfang begrenzt ist (vgl. Creeber 2004: 9).

Die zunächst im Verhältnis zum übrigen Fernsehen hohen *Production Values* der Miniserie der 1970/80er Jahre und ihr wiederum an literarischen Vorbildern orientierter Schreibstil (als Verfilmung von entsprechenden Werken oder in ihrer Komplexität ähnlichen Stoffen) sollten die (im Zuge des Paradigmenwechsels aufkommende) Konkurrenz für die großen US-Free-TV-Networks in ihre Grenzen weisen. Dieses Alleinstellungsmerkmal und die Nutzungsabsicht des Typus haben sich auf dem US-Markt allerdings nicht halten können (siehe geschichtliche Einführung 3.3). Die Miniserie trägt zunächst den Charakter eines Events, weil sie in ihrer Endlichkeit und Ausstrahlung außer der Reihe als ‚Anomalie' den *Flow* des Fernsehens durchbricht – die auf narrative und inhaltliche Facetten abzielende Irregularität in Thompsons Katalog findet hier eine zeitliche bzw. systembezügliche Entsprechung. Zudem werden die Folgen in kurzer Kadenz, auch an hintereinander folgenden Tagen ausgestrahlt – gebunden an Feiertage und/oder die „sweeps periods", die Phasen der Quotenermittlung auf dem US-Markt (vgl. Hagedorn 1995: 38). Die sogenannte „Eventprogrammierung" entspricht der Irregularität der Miniserie – ganze Staffeln (auch nicht-miniserieller Formate) werden mit mehreren Folgen hintereinander und an wenigen Tagen ausgestrahlt. Sowohl der Eventcharakter der Miniserie als auch die Eventprogrammierung korrelieren wiederum mit dem durch die komplexen televisiven Formate begünstigten respektive dem durch sie hervorgebrachten Binge-Watching außerhalb des klassischen wöchentlichen Fernseh-*Flows* (vgl. Hahn 2014, vgl. Hahn 2015b, vgl. Hahn 2016).

Gleichsam schließt der Begriff der Miniserie ein schon in den Typen II und III auftretendes Phänomen ein – das der staffel-spezifischen Handlungen in Form beispielsweise der Staffel-Antagonisten in *Dexter* (vgl. Hahn 2016: 82): In staffelnarrativen Serien wie *Die Brücke – Transit in den Tod* oder *Kommissarin*

Die einzelnen Episoden sind wesentlich von einem Fall bestimmt und von den ebenso in den jeweiligen Episoden abschließend Behandlung findenden familiären Problemlagen geprägt. Weitere berufliche und familiäre Werdegänge hingegen werden über die Episoden hinaus fortgetragen. Die Serien der *NCSI*-Franchise sind von Ermittlungen im losen Umfeld der US-Navy und US-Marines gekennzeichnet. Verschwörungen, Beziehungen oder geheimdienstliche Akteure oder Widersacher werden über die Episodengrenzen hinweg fortgeführt. Diese Serien wie auch die Krimiserien im Allgemeinen werden – der in ihnen genutzten Abläufe/Untersuchungsmethoden halber –als „Procedurals" bezeichnet (vgl. Douglas 2008: 237, vgl. Blanchet 2011: 57).

Lund wird pro Staffel ein Fall gelöst. Die Staffeln sind separat rezipierbar und in sich abgeschossen – insofern wird der Typus I im Typus IV in größere Dimensionen, die der Staffel, überführt (vgl. Hahn 2014 u. 2015b). Entsprechend werden die Staffeln von *Die Brücke* schlicht als „Die Brücke 1", „Die Brücke 2" und „Die Brücke 3" bezeichnet. In der nächsten Staffel wird ein neuer Fall bearbeitet, die Ereignisse der vorgehenden Staffel werden vom Ermittlerteam aber nicht vergessen (etwa in *Die Brücke* der Tod des Kindes eines der Ermittler am Ende der ersten Staffel).

In diesem vierten Serientyp lässt sich zwischen jenen Serien mit konstanten Charaktersets (wie in den zuletzt genannten Beispielen hinsichtlich der Ermittlerteams) und jenen Formaten differenzieren, die einen thematischen und/oder stilistischen Überbau bei wechselnden Figurenbeständen aufweisen: Serien wie *American Horror Story*, *True Detective* oder *Fargo* bleiben ihrem Genre, dem visuellen und narrativen Konzept weitgehend treu, sie erzählen aber innerhalb einer Staffel eine spezifische, abgeschlossene Geschichte.[76] Diese Serien können als Entsprechung der Anthologieserie auf Staffelebene verstanden werden (vgl. Hahn 2013b: 285). Auch hier zeigt sich erneut der fließende Übergang von minderwertig betrachteten Werken zu Premiumprodukten bzw. die Problematik in der Bestimmung des QTV-Begriffs, denn wie die unendliche Soap dem zweiten Pol, ist die auf ein Finale hin orientierte Telenovela dem Typus IV ähnlich (vgl. Hahn 2014 u. 2015b).

Die Miniserie oder die staffelnarrativen Konzepten bieten allerdings (im Boom komplexer Serien nach 2000, aber schon während des Paradigmenwechsels des Fernsehens) ein Alternativangebot zum ‚normalen' Fernsehen: ein nicht nur suggeriertes, sondern tatsächlich und von Anbeginn absehbares Ende. Obschon von Thompson nicht vorgesehen, lässt sich ihre Endlichkeit partiell dem Genre QTV zuordnen (vgl. Hahn 2014, vgl. Hahn 2015b, vgl. Hahn 2016): Ihre narrative Komplexität ist in Relation zum Typus I größerer Dimension, aber im Verhältnis zum Typus II erkennbar endlich. Statt wie im Typus I nur auf die Episode sind die Geschichten des vierten Typus auf Staffeln begrenzt. Trotz dieses Abschlusses sind sie – ähnlich dem Typus III – fortsetzbar oder bei Bedarf Stränge über die Staffelgrenzen hinweg fortführbar.

Die kürzeren (aber im Verhältnis zum Film nach wie vor längeren) Erzählungen der Miniserie minimieren die letzten Barrieren für Filmmacher, sich dem Fernsehen zuzuwenden (vgl. Seitz 2014), da sich ihr Engagement so nicht in der Unendlichkeit der Fortsetzungsserie zu verlieren droht. Ohnehin lässt sich eine Annäherung der Staffellängen der Typen IV und II erkennen: Die Komplexität und die dadurch bedingten Arbeitsbelastung, das schwere Handling verschachtelter Narrative sowie die hohen Standards und die damit einhergehenden Produktionskosten lassen die (weiterhin in Relation zum Film längeren) Zeitvolumina in den QTV-Serien des Typus II schrumpfen: Die Episodenzahlen (pro Staffel) des Typus IV und II entsprechen beinahe einander – im Typus II sind es ca. 12/13 à 42–60 Minuten und im Typus IV zwei bis sechs Folgen à 90 Minuten (vgl. Hahn 2014, vgl. Lückerath 2013). Hingegen in den Produktionen des Typus I und III 22 bis maximal 26 Episoden üblich sind (vgl. Douglas 2008: 69).

Die (wiedererlangte oder durch Veränderung erreichte) Aktualität der Miniserie kommt im Begriff „Limited Event Series" zum Ausdruck – einem unkonkreten, modern erscheinenden Synonym der Miniserie. In ihm drückt sich auch die mit diesen abschließenden Produktionen einhergehende Unsicherheit über den Erfolg einer Serie sowie die Beabsichtigung der Minimierung ökonomischer Risiken aus: Sollte die Serie nicht fortgesetzt werden, kann die Staffel ihrer abgeschlossenen Handlung halber als Miniserie oder als ‚komplette Serie' vermarktet werden (vgl. Hahn 2014: 287 f.).

Die Ambivalenz der Serialität des Fernsehens und über dieses Medium hinaus zwischen Progression und

76 Interessanterweise greift *American Horror Story* zur Realisierung der verschiedenen Geschichten und Figuren auf ein Portfolio wiederkehrender Schauspieler zurück.

Stagnation, Abgeschlossenheit/Endlichkeit und Offenheit/Unendlichkeit wird im Folgenden – der geschichtlichen Einführung als auch der heterotopen Analyse – Ausdruck verliehen. Die televisive Serialität bleibt daher – dem stetigen Wandel als auch den fließenden Übergängen zwischen den dargelegten Typen geschuldet – höchstens auf eine Minimaldefinition herunterzubrechen. Daher soll hier abschließend auf einen solchen Ansatz von Weber/Junklewitz (2008: 18) verwiesen werden: „Eine Serie besteht aus zwei oder mehr Teilen, die durch eine gemeinsame Idee, ein Thema oder ein Konzept zusammengehalten werden und in allen Medien vorkommen können."

3.3 Geschichtlicher Überblick

Der deutsche Philosoph Walter Benjamin (1991: 446) verweist auf die Kopie-Verfahren von Kunstwerken durch die Griechen mit Hilfe des Abgusses und der Prägung. Konnten damit Münzen und Terrakotten bereits massenhaft hergestellt werden, so wurden im 2. und 1. Jahrhundert v. Chr. im griechischen und römischen Raum Werke wie die Laokoon-Gruppe im Auftrag aufkommender, wohlhabender Sammler reproduziert (vgl. Gombrich 2005: 111). Im korrelierenden Kapitel zum Bunker wird auf die einheitlichen Bau- und Architekturprinzipien etwa über das gesamte Römische Reich hinweg verwiesen (siehe 2.2). Eco (1989: 324) merkt an, dass es sehr wohl denkbar ist, auch zu Zeiten Aristoteles dem Seriellen zuzuordnende Phänomene des Schematischen zu vermuten: Schließlich wäre es möglich, dass die überlieferten Werke, trotz ihrer im Sinne Benjamins auratischen Dimension, nur zu den ‚Glücklichen' oder zu den nur aus willkürlichen, geschmäcklerischen Gründen (vgl. Calabrese 1992: 22) zur Überlieferung selektierten Werken gehören. Hingegen die vermutlich vielen weiteren Dramen im 4. Jahrhundert v. Chr. ähnlich gewesen sein können oder womöglich als schlechter ausgemacht wurden (vgl. Eco 1989: 323). Die uns bekannten Werke waren vielleicht keine Neuerung oder einmalig, sondern wurden von ihren Zeitgenossen eventuell ‚nur' als Variation ausgemacht (vgl. ebd.: 324). Eine einzelne Serienfolge könnte in ferner Zukunft als ebenso einzigartig aufgeladen werden (siehe 3.2).

Mielkes (2006: 2) Betrachtung zyklisch-serieller Erzählungen beginnt mit dem 8. Jahrhundert, mit *Tausendundeine Nacht*, und erstreckt sich bis hin zum Fernsehen und dessen Formen. Im 15. Jahrhundert,[77] mit Gutenbergs Erfindung der beweglichen Lettern beginnt eine erste Medienrevolution (vgl. ebd.: 156), in deren Konsequenz Schriftwerke in Form von Ablass-Briefen bis hin zu Propaganda-Flugblättern im Dreißigjährigen Krieg entstehen (vgl. Faulstich 2000a: 34 f.). Das Barock-Zeitalter, ab dem 16./17. Jahrhundert, ist von Kopien im Printbereich und der Malerei bestimmt. Seine Mechanismen eines unendlichen Flusses von (fragilen, kontroversen, Konventionen aufbrechenden) Strukturen ohne Ende und Anfang sind als Neo-Barock bis in die Gegenwart tauglich, die (televisiven) Formen des Seriellen zu beschreiben (vgl. Ndalianis 2004: 48, siehe 3.2). Genauso lässt sich die dem Barock zugeschriebene Vulgarität einerseits und die ihm zugesprochene Verkörperung künstlerischen Schaffens anderseits bis zur progressiven Serialität des Fernsehens nachvollziehen (siehe 7.5.2).

Im 18. Jahrhundert entsteht die „Lehre vom geistigen Eigentum" (Faulstich 2000b: 136). Das Buch wird vom Medium für Eliten zum Rezeptionsobjekt auch „einfacher Bürger" (vgl. ebd.: 137). Genauso entwickelt es sich vom Nachrichtenmedium zum Gegenstand der Unterhaltung (vgl. Mielke 2006: 156): Die

77 Belting zeigt die Komplexität des Kopienwesens im 15. Jahrhundert auf: Das angebliche Lukasbild im niederländischen Cambrai – eine Kopie/Interpretation eines vermutlich byzantinischen (aber unbekannten) Originals durch einen italienischen Künstler – wurde zum Original des Evangelisten erklärt, um dann in der Stadt als „Repräsentation der Stadtpatronin" (Belting 1993: 490) den Kult des ‚ausgestochenen' vorherigen Kultbildes zu übernehmen. Zur Durchsetzung der „Kultübertragung" (ebd.: 491) wurden nun wiederum Kopien angefertigt. Das Kopienwesen jener Zeit basierte allerdings nicht auf einer Eins-zu-Eins-Entsprechung, sondern die Kopie wurde als selbstständig im Wert und als im Duktus sichtbare Interpretation des kopierenden Künstlers verstanden, welcher aber weiterhin den Einzelheiten des Originals gerecht werden musste (vgl. ebd.: 491).

Zahl von Zeitschriften und Magazinen wächst (vgl. Nesselhauf/Schleich 2013c, vgl. Mielke 2006: 158). Diese Entwicklung wird durch die im Zuge der industriellen Revolution aufkommenden effizienten und letztlich erschwingliche Produkte hervorbringenden Druckmaschinen, aber ebenfalls in Deutschland bzw. Preußen beispielsweise durch die Einführung der Schulpflicht bedingt (vgl. Mielke 2006: 156). Genauso wirkt sich auch eine liberalere Politik hinsichtlich der Presse positiv auf den Erfolg des Feuilletonromans in England und Frankreich aus. Dieser sollte das Informationsangebot um Unterhaltung erweitern, um die diversen mit den Zeitungen angesprochenen Gesellschaftsschichten stärker binden zu können (vgl. Fröhlich 2015: 262 f.). Victor Hugos *Les Misérables* etwa richtete sich an kleinbürgerliche Schichten (vgl. ebd.: 264). Aus ähnlichen Gründen wurde auch der viktorianische Fortsetzungsroman – im Gegensatz zum Feuilletonroman in dezidierten Heften veröffentlicht – zu einem Erfolgsmodell: trotz der in beiden Distributionsformen zunächst hohen Kosten der Abonnements (vgl. ebd.: 264 f.). Während einige Romane erst im Nachhinein für diese Verwertung geteilt wurden, wurden nun auch für den Zweck einer Veröffentlichung in Teilen konzipierte Arbeiten angefertigt (vgl. ebd.: 264) – so habe Charles Dickens seine ‚Serien' sehr genau und im Vorfeld geplant (vgl. Nesselhauf/Schleich 2013c). Günstige Formen der Unterhaltung kamen zudem im 18. Jahrhundert als Trivialromane auf (vgl. Mielke 2006: 158) und etwa Mitte des 19. Jahrhunderts in Form der sogenannten, sich an die Arbeiterklasse richtenden „Penny Dreadfuls" (vgl. Nesselhauf/Schleich 2013c). Alsbald setzte auch die Kritik an dem Genuss dieser trivialen und fiktionalen Unterhaltungsliteratur ein (insbesondere, weil diese vor allem von Frauen konsumiert worden sei) – eine Bewertung, die sich, so Mielke (2006: 158 f.) über schriftliche Medien hinaus bis zur heutigen televisiven Seifenoper als beständig erweise. Die Unterhaltungsliteratur wurde zum Schund erklärt, der süchtig mache – zwei Beschreibungen, die, wie oben (siehe 3.1) angedeutet, sowohl der Serialität und/oder dem Fernsehen an sich als auch (in einer bisweilen positiven Auslegung) dem progressiven Erzählen in der Soap sowie dem QTV zugesprochen wurden und werden. In den im Deutschen als Groschen-Heftchen bzw. den entsprechenden (insbesondere ab 1910 massenhaft Verbreitung findenden – vgl. Mielke 2006: 487), als Hintertreppen- oder Liefer-Romane (vgl. Strobel 2000: 240) beschriebenen Arbeiten erstreckten sich die Geschichten über 100 bis 200 Heftnummern (vgl. ebd.: 240). In diesen Komplex zählen letztlich ebenfalls einer Abwertung unterzogene Comics bis hin zu (fotografischen) Pornoheftchen (vgl. ebd.: 239).

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts, dem literarischen Realismus, wurden die Werke Charles Dickens' und Alexandre Dumas' in mehreren Teilen veröffentlicht: *Der Graf von Monte Christo* erschien etwa über zwei Jahre hinweg (August 1844 bis Januar 1846). Dumas wurde pro Zeile bezahlt, weshalb sein Duktus zu Ausschweifungen neigte (Eco 1994: 84 ff.). Gleichsam wurde sein Schaffen von Zeitgenossen gerühmt, da die Geschichten und Charaktere – begünstigt durch die kurze, für jedermann realisierbare Rezeptionszeit einer ‚Folge' – zu täglichen Begleitern, Ratgebern und Referenzgrößen wurden: „I have often heard the remark, ‚Monte-Cristo has done so and so; *I think he was right*,' or wrong, as the case may be, exactly as one would praise or blame the proceedings of a living person.'" (zitiert nach Ross 1981: 201 – Kursive im Original) Dabei wurden sie in einem aristotelischen Sinne realer als die Realität (vgl. Nesselhauf/Schleich 2013c). Als herausragendes und wegbereitendes Beispiel – diesmal statt einer rein progressiven Handlung im Form eines progressive-completed Formats – erweist sich Arthur Conan Doyles *Sherlock Holmes*: Die sich über die Folgen hinweg weiterentwickelnden Charaktere treten in weitgehend in sich geschlossenen Geschichten auf (vgl. ebd.).

An dieser Stelle werden allerdings nachhaltige Unterschiede zwischen dem angelsächsischen und deutschen Sprachraum offenbar: „Es gibt keinen deutschen Dickens, keinen deutschen Dumas – es gibt keinen berühmten Autor, der serielle Fortsetzungsnarration in Deutschland populär und als Unterhaltungsform zu Ansehen verholfen hat." (Fröhlich 2013: 47) Auf die daraus resultierenden Konsequenzen ist gleich noch zurückzukommen. Dennoch gibt es auch deutsche Beispiele für serielle Romanformen –

Theodor Fontane veröffentlichte seine Arbeiten etwa in den damals populären Periodika *Die Gartenlaube* (vgl. Nesselhauf/Schleich 2013c). Wenn auch natürlich nicht die gesamte Literatur des 19. und anfänglichen 20. Jahrhunderts serielle Formen angenommen hatte (vgl. ebd.: 2013c), so war bzw. ist Serialität doch im deutschen Raum unterrepräsentiert.

„Bevor die zyklisch-serielle Narration im Rundfunk hörbar wird" (Mielke 2006: 476) – also vor Erfindung des Tonfilms, aber letztlich über seine Einführung hinaus – wurde sie beginnend mit Ende des 19. Jahrhunderts visualisiert – in Form der sogenannten „Kino-Serials" (ebd.: 477), der „Cine-Serie" (Junklewitz/Weber 2011: 337) oder dem sogenannten „Film Chapter Play" (Mielke 2006: 477). Diese Formen werden anhand der Katapher respektive des *Cliffhangers* unterbrochen. Sie verweisen aber auf das Kommende und sollen das Publikum dahingehend neugierig machen. Diese Geschichten wurden in 10 bis 20 Teilen fortgeführt (vgl. Junklewitz/Weber 2011: 337). Genauso lassen sich auch Formen des progressive-completed Typus in diesen Kinoformaten erkennen (vgl. ebd.: 337 f.). Die Cine-Serie erlebte in den vergangenen über 100 Jahren ihres Bestehens vielfältige Auf-und-Abs: Sie wurde in den USA bis zur Wirtschaftskrise in den 1930er Jahren vom ‚singulären' Film zurückgedrängt, um dann vor allem als B-Movie eine Renaissance zu erfahren. Ab den 1950er Jahren waren serialisierte Kino-Formate in den USA allein ihrer Assoziation mit dem minderwertigen B-Movie wegen selten geworden (vgl. ebd.: 340). Die Sicherheit der wiederkehrenden Charaktere und Welten wurde nun von den durch Gerne-Parameter bestimmten und anhand ihrer identifizierbaren Filmen – durch Einzelwerke also – erreicht (vgl. ebd.: 341). In Deutschland hingegen gelangten serielle Formen im Kino zu Popularität, da sie im jungen Fernsehen der BRD unterpräsentiert waren und nach dem Krieg, auf Grund ihres zwischenzeitlichen Verschwindens, als neuartig empfundenen wurden (vgl. ebd.: 341). Mitte der 1960er Jahre waren große Teile des deutschen Kinos durch Fortsetzungen dominiert. Die sich darauf einstellende Übersättigung wurde erst in den 1980er Jahren durch die deutschen Filmserien im Kontext von Otto Walkes oder Dieter Hallervorden durchbrochen (vgl. ebd.: 345).

Die kriselnde US-Kino-Industrie entwickelte eine bis heute praktizierte Strategie „hochbudgetierter" (ebd.: 346) Eventproduktionen und Cine-Serien. Diese Krise war und ist, neben großen Misserfolgen einzelner Werke (vgl. ebd.: 345), auch der Konkurrenz durch das Fernsehen geschuldet – dazu gleich mehr. Junklewitz/Weber unterscheiden hinsichtlich dieser Kino-Strategie zwischen zwei Varianten: Zum einen wird eine Steigerung des Aufwandes von einem Teil zum nächsten betrieben. Zum anderen wird im Franchise-Reboot (etwa 2009 von *Star Trek* bzw. der Crew um Captain Kirk) ein Neustart einer Serie vollzogen (vgl. ebd.: 347), der sich im audiovisuellen wie erzählerischen Duktus niederschlägt. Hingegen muss Marvels seit ca. 2008 bestehendes „Cinematic Universe" mit seinem auf Comic-Charakteren und auf Superhelden basierenden Kinofilm- und Fernsehserien wiederum als die Grenze zwischen Film und Fernsehen auflösend gelten.

Alsbald – im frühen 20. Jahrhundert – schloss das Radio an derartige (zunächst als Stummfilm entstandene) Fortsetzungsformate an – noch bevor Radio-Seifenopern eingeführt wurden (vgl. Mielke 2006: 477). Das Massenmedium Radio wurde – deutlicher als die Begleiter aus den regelmäßig erscheinenden Printmedien – durch die unbeeinflussbaren, präsentischen Angebote wie später auch das lineare Fernsehen zum Zeitgeber (vgl. ebd.: 482). Das Radio individualisierte sich allmählich vom Saalfunk der 1920 Jahre, fand seinen Platz auf heimischen Geräten (vgl. ebd.: 482). Das Radio wurde über die ersten 50 Jahre des 20. Jahrhunderts zum Leitmedium (vgl. ebd.: 482), welches das Buch ablöste. Das Radio erlaubt(e) gegenüber schriftlichen Formen einerseits lebendige, in wechselnden Stimmen vorgetragene oder vorgelebte Dialoge. Anderseits wurde diese Dialoglastigkeit auch als trivial verstanden. Gleichsam sind weiterhin Erzählinstanzen, eben nun in hörbarer Form, vorhanden (vgl. ebd.: 483 f.).

Der Ort der Geselligkeit oder des Vorlesens im Salon oder in den heimischen Räumen wurde nun wesentlich vom Radiogerät bestimmt (vgl. ebd.: 484) – eine Figur deren mitschwingendes Bedauern sich angesichts des Fernsehgerätes wiederholt: Ein dahingehendes Beispiel ist exemplarisch an einer *Mad Men*-Episode in 3.1 behandelt worden. In Deutschland ist das Medium seit den 1920er Jahren ein Instrument bildungsbürgerlicher Vorstellung von Hochkultur (vgl. ebd.: 485 ff.) und soll – nach der Unterbrechung durch die Propagandagleichschaltung des Nationalsozialismus – politscher Bildung dienen. Die als minderwertig begriffene und kommerziellen Interessen geschuldete Radio-Soap blieb damit in Deutschland in Relation zu den USA eine Randerscheinung (vgl. ebd.: 488). Auch in dieser Konsequenz – wie schon an der Ermangelung eines deutschen Pendants zu Dumas und Co. gesehen – kann die zyklisch-serielle Tradition in Deutschland auf keine direkten Vorgänger im Radio zurückblicken. Der kontinuierliche Stammbaum dieses Erzählens in den USA von Print-Formen, über das Kino/Radio zum TV kann in Deutschland nicht nachgezeichnet werden (vgl. ebd.: 493). Eine gewisse Kontinuität ist hingegen über die Herleitung aus der Kinoserie und mit der dem Filmkonzept anverwandten Miniserialität herzustellen – dazu gleich mehr.

Die ersten erfolgreichen Soaps im Radio wurden ab 1933 in den USA ausgestrahlt. Sie waren – daher auch der Name Soap – direkte Auftragsarbeiten von Waschmittel- und Seifenherstellern und waren im häuslichen Alltag angesiedelt und sollten – entsprechend dem damals gültigen Modell – die Hausfrau ähnlich den Trivialromanen ansprechen sowie den Frauen eskapistische Inhalte aus der oft als Isolation empfundenen Vorstadt bereitstellen (vgl. ebd.: 494 ff.). Zunächst waren die US-Networks wesentlich durch ihre Funktion als Distributoren (als Anbieter buchbarer Sendezeit fremdproduzierter Sendungen) geprägt – nur allmählich erstellten sie auch eigene Formate.

Wenngleich nicht als Soap – allein schon der nicht-kommerziellen, sondern öffentlich-rechtlichen Beschaffenheit des deutschen Rundfunks halber – so doch im Duktus ähnlich, können Formate wie *Familie Hesselbach* betrachtet werden (vgl. ebd.: 500): Obschon auf *Cliffhanger* verzichtend, offenbart sie – für die Soap typisch – multiple Erzählstränge in einer Zopfdramaturgie (vgl. ebd.: 500 f.). Der *Cliffhanger* scheint zunächst ein Instrument kommerzieller Natur, er soll nämlich (als *Binnencliff*) das Wegschalten in der Werbepause verhindern oder das Wiedereinschalten in der nächsten Folge (oder Staffel) gewährleisten. Aus der Anrüchigkeit seiner kommerziellen Absichten resultiert sein bisweilen schlechter Ruf (vgl. Hahn 2013b: 11, vgl. Junklewitz/Weber 2010: 119 ff.). Grundsätzlich sei der deutsche Rundfunk dieser Zeit (und damit auch das Fernsehen) einerseits von einer anhaltenden Ablehnung des als in der Tradition des Trivialromans stehenden Seriellen und anderseits durch eine beabsichtigte Verhaltensmodellierung und von Benimmanweisungen (vgl. Mielke 2006: 504) bestimmt gewesen. So soll(te) – ebenfalls als Konsequenz der Gleichschaltung Nazi-Deutschlands – ein demokratisches Medienverständnis gepflegt und ebenso einem pluralen Bildungs- und Unterhaltungsauftrag entsprochen werden. Dieser Auftrag sollte auch gegen die Interessen des Publikums durchgesetzt werden (vgl. ebd.: 505 f., vgl. Hahn 2013a: 17).

Ab 1954 wurden die den Besatzungszonen Westdeutschlands gemäßen, öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, welche etwa als Nordwestdeutscher Rundfunk (NWDR) seit 1948 auch das Fernsehen zu initiieren versuchten, in der „Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland“ (ARD) offiziell zusammengefasst (vgl. Karstens/Schütte 2010: 12 f.).[78] Trotz der staatsfernen Ausrichtung der Sender lässt die Rundfunkordnung durchaus Vertreter politischer Parteien und staatlicher Organe in den Räten der Sender zu: Ein bis heute diskutiertes Politikum wurde so begründet (vgl. ebd.: 13). In der DDR hingegen wurde der Rundfunk 1952 basierend auf der politischen

78 Die Anstalten veränderten seither ihre Bezugsgebiete – etwa wurde der NWDR in den WDR und NDR aufgeteilt, mit der Wiedervereinigung entstanden der MDR und RBB.

Linie der Sowjets und später der SED als Organ ihrer Ideologie und damit als Staatsfernsehen initiiert (ebd.: 12). Das US-amerikanische Fernsehen dagegen ist immer ein kommerzielles Fernsehen gewesen (vgl. Engell 2012: 50) – das öffentlich-rechtliche Fernsehen in den USA (das Public Broadcasting System – kurz: PBS) ist auf Spenden angewiesen und partiell werbefinanziert (vgl. Karstens/Schütte 2010: 116).

Das Fernsehen in seiner nach Engell (2008: 30 f.) vierten Phase[79] – der klassischen, sich zwischen 1950 und 1970 erstreckenden Ära des Mediums (vgl. ebd.: 30 f.) bzw. dem Zeitalter der Networks zwischen 1940 und 1980 (vgl. Mittell 2010: 10 f.), auch „TVI" (1948–1975 – Behrens 1986) oder „era of scarcity" (Ellis 2002: 39 ff.) genannt – wurde zunächst von seiner Live-Charakteristik geprägt: präsentisch wie eine Theateraufführung (vgl. Mielke 2006: 501). Das Fernsehen – meist nur aus wenigen Kanälen bestehend und nur über einen nicht den gesamten Tag abdeckenden Sendebetrieb verfügend (vgl. Ellis 2002: 39) – wurde nun in dieser Zeit zunehmend als selbstverständlich begriffen (vgl. Engell 2008: 30). Es vermochte große Teile der Bevölkerung zusammenzubringen und Themen für den nachfolgenden Tag zu generieren (vgl. Ellis 2002: 46 ff.). Wie schon das Radio war es zunächst vornehmlich in Gaststätten und Fernsehstuben rezipierbar (vgl. Fernsehmuseum 2011, vgl. Grisko 2009: 17). Dem Fernsehen, so Jurga (1994: 42), kam (bzw. in Teilen kommt) die Rolle eines Barden zu. Es versuchte diese gewohnheitsmäßige Etablierung und seine Distinktion allerdings sogleich zu verschleiern: So unsichtbar die Montage im Film ist, so vermeintlich transparent erscheint das Fernsehen als ‚Fenster zur Welt' (vgl. Engell 2008: 31) – eine bis heute gängige Assoziation. Gleichsam aber hielt es selbst Einzug in jenes Außen, jene Welt, die es auf der Mattschiebe zeigte. Damit einhergehend begann es sich selbst zu archivieren und dokumentieren – ermöglicht wurde dies durch die Ablösung der Live-Charakteristik zugunsten der Aufzeichnung (vgl. ebd.: 31).

Der Anfang dieser Phase wird als (1.) Goldenes Zeitalter des Fernsehens bezeichnet. In dieser Zeit entstanden bis heute in ihrer Popularität anhaltende Formate wie die Sitcom, die Arztserie, die Polizeiserie und die Game Show sowie die (televisive) Soap (vgl. Thompson 1997: 20). Aber insbesondere die Varieté Show und die Anthologieserie prägten das Goldene Zeitalter und sind heute zum überhöhten Symbol des Fernsehens geworden, wie es einst gewesen sei oder noch heute hätte sein sollen (vgl. ebd.: 20). Vielleicht auch aus dieser Perspektive heraus ist die Wiederkehr der Mechanismen der Anthologieserie als miniserieller Form nach 2010 zu betrachten. Als ab Mitte der 1950er Jahre Verfahren der Aufzeichnung entwickelt und eingeführt wurden, endete das erste Goldene Zeitalter des Mediums: Bereits zuvor waren die Live-Werke als Kinoscopes – über das Abfilmen des Live-Bildes von einem Monitor, dem Zwischenbildverfahren (vgl. Grisko 2009: 13) – archiviert, später zur Wiederholung bzw. in den USA zur Syndikation genutzt worden (vgl. Copeland 2007: 261). Anderseits wurde eine Sendung wie z. B. die Serie *I Love Lucy* bereits 1951 auf Film gebannt (vgl. ebd.: 261). Die Syndikation erlaubt(e) den Vertrieb der Sendungen über die präsentische Live-Übertragung (oder später: die Erstausstrahlung) hinaus. Die durch die Syndikation zusätzlich wachsende Dominanz der Großen Drei (ABC, CBS, NBC) – sie erreichten in ihrer Hochphase über 90 % aller US-amerikanischen Haushalte (vgl. Mittell 2010: 25) – führte von

79 Von 1880 bis 1925 befand sich das Medium in einer experimentellen Frühphase – es besaß noch kein „Selbstbewusstsein", bildete keine Selbstreferenz aus (vgl. Engell 2008: 29). 1884/85 erhielt Paul Nipkow sein Patent zum elektronischen Teleskop durch das Kaiserliche Patentamt (vgl. ebd.: 27, vgl. Grisko 2009: 13) – abseits dieser oder vergleichbarer Pläne überlieferte das Medium nichts von sich selbst (vgl. Engell 2008: 29). Ab Mitte der 1920er Jahre begann die spektakuläre Phase des Mediums: Das Medium funktionierte nun hinsichtlich der Übertragung von A nach B; was es zeigte, war dabei nachrangig – Hauptsache, es zeigte überhaupt etwas (vgl. ebd.: 29f.). Von diesen Demonstrationen wurden nun als „Vorstufe der Selbstbeobachtung" (ebd.: 30) (fotografische) Zeugnisse überliefert. In der Phase des Selbstentzuges – von 1925 bis 1950 – erkannte sich das Medium gegenüber anderen Medien, anderseits lehnt es sich, diese Erkenntnis verweigernd, an diese anderen (künstlerisch) etablierten Medien an und imitiert diese auf intermediale Weise (vgl. ebd.: 30).

1970 bis 1995 zu einem als regulierende Maßnahme gedachten Verbot, eigene Inhalte zu produzieren.[80] Die Abkehr von dieser Vorschrift resultierte aus einer veränderten Wettbewerbssituation (vgl. Karstens/Schütte 2010: 118): Die Vorherrschaft der Großen Drei war durch die Konkurrenz der zahlreichen Kabelfernsehsender (im Zuge des Paradigmenwechsels) gebrochen worden. Damit scheint auch der Fortbestand der Syndikation nach 2000 zunehmend fraglich (vgl. Mittell 2010: 35). Hingegen gewinnt der internationale Verkauf von Serien bzw. ihrer Konzepte zur Adaption an Bedeutung, da die US-Produzenten oftmals ihre Werke mit Verlust an die Networks verkaufen (vgl. Dunleavy 2009: 211).[81]

In den 1960er Jahren wurden die Engpässe im US-Fernsehen und die freien Sendeplätze durch Kinofilme kompensiert und belegt (Monaco 2002: 501). Hier offenbart sich die wechselhafte Beziehung von Film und Fernsehen, die allerdings schon früher ihre Anfänge nahm: Mit dem Film teilt das Fernsehen „den Traum von der Aufzeichnung [...] bewegter Bilder" (Grisko 2007: 13). Neben ästhetischen Überlegungen soll es die Konkurrenz des Fernsehens gewesen sein, die in den 1950er Jahren dazu führte, dass im Kino zunehmend das eben auch im Fernsehen genutzte Seitenverhältnis von 1,33:1 (oder 4:3) durch breitere Formate abgelöst wurde (vgl. Hart o. J.). Die Rezeption der Kinofilme am Fernsehgerät wurde und wird als Letterbox – insbesondere vor Einführung der High-Definition – durch die geringe Auflösung erschwert, hingegen der Scan der Footage zum Informationsverlust am linken und rechten Bildrand führt: So kann das Kinofilm-Erlebnis auf der Mattscheibe über weite Strecken der Historie als in Relation zum Kinosaal diskrepant bezeichnet werden. Mit der Einführung des 16:9-Seitenverhältnisses nun näherte sich das Fernsehen wieder dem Kino an – was insbesondere in der cineastischen Anmutung des ‚hochwertigen' TVs zum Ausdruck kommt. Die aber keinen einheitlichen Seitenverhältnissen folgenden Kinoformate (z. B.: 1,66:1 – europäisches Breitwandformat, 2,35:1 – Cinemascope (vgl. Monaco, 2002: 106 ff.)) wie auch die jenseits industrieller Standards andere Größen nutzenden Fernsehserien (etwa *House of Cards* in 2,00:1 oder *Borgen* in 2,20:1) beding(t)en eine anhaltenden Diskussion zwischen konzeptionellen Überlegungen der Kreativen, Unverständnis der Rezipienten zu den anhaltenden Balken auf ihren Geräten als auch der Bedeutung des Eingriffs in das Bild durch die Distributoren (vgl. Hahn 2013b: 12 u. Bailey 2013).

Ohnehin, statt das Kino als großes Vorbild des Fernsehen zu verklären, hat es sich selbst des TVs und Videos bedient – etwa den bewusst amateurhaften wirkenden und dokumentarischen Look auf die Leinwand gebracht. Dann fungiert(e) das Fernsehen als Wegbreiter komplexer Hollywood-Filme auch im Fantasy- oder Science-Fiction-Genre. Zum einen etablierte das Fernsehen ein Wissen über die klassische Narration und weckte damit das Bedürfnis nach neuen Herausforderungen, anderseits bot/bietet es selbst

80 Lokale Stationen können so populäre Shows als „Off-network reruns" (Mittell 2010: 34) erwerben, aussenden und damit ebenso lokale Werbekunden gewinnen. Zudem sollen syndizierte Serien im sogenannten „Stripping" täglich ausgestrahlt bzw. nach Wunsch der jeweiligen Stationen programmiert werden (vgl. ebd.: 33 f.). Zu diesem Zweck jedoch müssen die infrage kommenden Serien den Typen I oder III entsprechen, also weitgehend ohne horizontale Handlung auskommen. Mittel (2010: 33) betont die Unabhängigkeit der syndizierten Formate von einem bestimmten Sender bzw. dessen Identität. Allerdings lässt sich dem entgegnen, dass sich bei den von ihm als Beispiel gewählten Serien wie *Xena: Warrior Princess*, *Baywatch* oder *Star Trek: The Next Generation Cold Opens*, Werbeunterbrechungen und entsprechende Binnen-*Cliffhanger* vor Werbepausen ausmachen lassen, sodass die Syndikation vornehmlich klassischen Networks und den an sie angeschlossenen Stationen zuzuordnen ist. In der sogenannten „first-run syndication" (ebd.: 35) können die Produzenten und Networks anhand der lokalen Stationen differente Zeitzonen bedienen oder Produkte jenseits der Prime Time vermarkten (ebd.: 35). Das Geschäftsmodell der Syndikation war für die großen Networks wie ABC, CBS und NBC derart lukrativ, dass die daraus generierten Erlöse Ende der 1960er Jahre die Werbeeinnahmen überstiegen (vgl. Karstens/Schütte 2010: 117). Als Folge wurden die „Financial Interest and Syndication Rules" von der US-Regulierungsbehörde (Federal Communications Commission – kurz FCC) eingeführt, um das Wettbewerbsungleichgewicht zu kompensieren: Den Networks war es verboten, die Rechte an ihren Produktionen dauerhaft zu behalten, zudem mussten ihre Produktionen als Auftragsarbeiten extern realisiert werden (vgl. ebd.: 117). Um weiterhin selbst produzieren zu können, tendierten die Networks dazu, sich gegenseitig Serien zu produzieren (vgl. ebd.: 118). Die durch diese Reglementierung und durch den Vertrieb in Form der Syndikation bisweilen unabhängigen Produzenten konnten/können so die kommerzielle und kreative Kontrolle über ihre Werke behalten (Mittell 2010: 35).

81 Vgl. weiterführend zur Adaption Weber 2012.

anspruchsvolle Produktionen, die auf das Kino abgefärbt haben: *Fight Club*, *The Sixth Sense* oder *The Game* wären ohne die Serie *Twilight Zone* nicht möglich gewesen (vgl. Bordwell 2006: 74) – obschon die dem Typus I zuzuordnende Anthologieserie nur innerhalb ihrer abgeschossenen Episoden trickreiche Plots aufspannen kann.

Der Paradigmenwechsel des Fernsehens/Multi-Channel Era/TVII

Mit Beginn der 1970er Jahre (vgl. Engell 2008: 31 f.) bzw. den 1980er Jahren (vgl. Mittell 2010: 11) vollzog das Fernsehen seinen tiefgreifenden Wandel – nicht nur in den USA, sondern auch in Deutschland und nicht nur hinsichtlich einer oben angedeuteten, veränderten Wettbewerbssituation: In einem Konglomerat von technischen, gesellschaftlichen, ökonomischen wie narrativen Faktoren veränderte sich das Medium – in diesem Komplex lassen sich Ursachen und Wirkungen nicht distinkt benennen (nur wenig anders ist schon die Entstehung der Gutenberg-Galaxis von Mielke (2006: 156) als multikausal beschrieben worden). Diese Veränderungen sind unter dem Begriff eines Paradigmenwechsels zu fassen, infolge dessen die Phase des „modernen Fernsehens", der Selbstreflexion (vgl. Engell 2008: 31 f.), das „Neue Fernsehen" (Stauff 2005), die sogenannte „Multi Channel Era" (vgl. Mittell 2010: 11), die Epoche „TVII", die sich von 1975 bis 1995 erstreckende „post-network era" (Behrens 1986) oder die „era of availability" (Ellis 2002: 39) begannen: Im Übergang vom Paleo- zum Neo-Fernsehen (vgl. Casetti/Odin 2001) wurde das Bild des Mediums intransparent und lenkte fortan den Blick auf das Fernsehen selbst (vgl. Engell 2012: 44). Dies kann einerseits in Form einer Behandlung seiner selbst erfolgen (vgl. Engell 2008: 31) – etwa als Serie, welche im Produktionsfeld des Fernsehens angesiedelt ist (z. B.: *30 Rock*). Anderseits wird das Fernsehen selbst zum Beteiligen an der Geschichte – etwa als es 1969 den Rückblick vom Mond auf die Erde ermöglichte: „Die fernsehgenerierte Welt als Welt schaut sich selbst beim Zuschauen zu [...]" (Engell 2003: 61)

Diesen Umbruch allerdings begrüßten Odin/Casetti keinesfalls: In ihrer Betrachtung des Endes des staatlichen Rundfunkmonopols und der Einführung der Privatsender in Italien (vgl. Engell 2012: 45) glaubten sie auch eine Abkehr von der durch das Fernsehen bisher ermöglichten Wissensgenerierung zugunsten trivialer, um Partizipation bemühter Unterhaltung im Gewand einer Videoästhetik zu erkennen (vgl. Odin/Casetti 2001: 311 ff). Tatsächlich erhob sich die Audiovision über ihren bis dato gepflegten Status als bloße „Verpackung" (Hahn 2013a: 14) oder als Visualisierung einer Bühne und wird (bedauerlicherweise wie Odin/Casetti glauben) bisweilen gar zur dominierenden Instanz. Diese selbstrepräsentative, das eigene Vermögen zur Schau stellende Televisualität wurde nun geradezu exzessiv in einem Format wie *Miami Vice* ausgelebt (vgl. Caldwell 2001: 63 u. 173). *Miami Vice* bzw. dessen Anleihen bei Film-Noir-Stil wurden zur visuellen Inspiration von späteren Serien – etwa des *CSI*-Franchises (vgl. Tinchev 2008: 40 ff.). Zusammen mit dem von Bordwell (2007) ausgemachten „intensified continuity" – einer hohen Schnittkadenz und der Handkamera – ist diese Stilistik bis heute anhaltend sowohl im Kino als auch im Fernsehen zu einer dominierenden Ästhetik geworden – über die Grenzen des QTVs hinweg (vgl. Butler 2010: 175 u. 210). Zudem zog der Hollywoodstil, so Caldwell (2001: 172), auch in Form des teureren Trägers Film (wieder – er wurde ja bereits zuvor genutzt) in das Fernsehen ein und wurde nun dem Stil des Kinos gemäß zum Einsatz gebracht (vgl. ebd.: 173 f.). Die kinematographischen Elemente stehen allerdings in einem Spannungsverhältnis zur videografischen Effektlast des Fernsehens (vgl. ebd.: 173 f.). Hingegen erkennt Kirchmann (2010: 62) in den 1980er Jahren auch eine Stärkung der seriellen Narration. So bildete sich aus der klassischen Soap nun eine mehrsträngige Variante aus (vgl. Engell 2010: 127). Der Umbruch bedingte daher auch das Ende der Dominanz des seriellen Erzählens im Sinne des Typus I (vgl. Caldwell 2001: 200).

Die großen Networks erlitten Ende der 1970er Jahre massive Quoteneinbrüche – ihr seit Jahrzenten gleichbleibendes Angebot hatte eine Übersättigung bewirkt (vgl. Thompson 1997: 43). Daraus sei auch

eine über den bis dato dargebotenen Trash hinausgehende Anspruchshaltung erwachsen (vgl. Caldwell 2001: 171). Aus den sozialen Umbrüchen jener Zeit – ein sich veränderndes Geschlechterbild oder der Kampf gegen rassistische Diskriminierung – resultierte das Ende des Massenpublikums. Verschiedentlich ausdifferenzierte Bevölkerungsgruppen entstanden oder wagten es, sich öffentlich als solche zu benennen – ihnen wurde und wird in Form von spezifischen Kanälen entsprochen: etwa für ein schwarzes oder spanisches Publikum (vgl. Mittell 2010: 11 u. 75, vgl. Caldwell 2001: 170). Dezidierte Gruppen wurden als potentielles Zielpublikum ausgemacht und werden anhand verschiedener Kriterien und Messverfahren (bis hin zur Big-Data-Analyse des Abrufs und der Sehgewohnheiten (Unterbrechungen, Spulen) bei den On-Demand-Anbietern – siehe Hahn 2013b: 17 f.) bis heute zu erfassen versucht. Der Ausbau des Kabelnetzes in den USA (vgl. Mittel 2010: 45) begünstigte und wurde umgekehrt durch diese (gesellschaftliche/zielgruppenspezifische) Ausdifferenzierung beflügelt: Zahlreiche Kabelsender entstanden (prominente Vertreter sind MTV und CNN (vgl. Caldwell 2001: 172)), die in eine Konkurrenz zu den Platzhirschen, den großen Networks, traten und deren Marktanteile Ende der 1980er Jahre auf 64/65 % drückten (vgl. ebd.: 172 f.). Das Fernsehen sieht sich fortan nicht mehr nur mit anderen Medien, sondern nun auch zu anderen Sendern und Programmen im Wettbewerb stehend (vgl. Engell 2008: 31). Die oben benannten drei Distributionsformen – (werbefinanziertes) Free-TV, das Basic-Cable und das Pay-TV, zu dem die auch später aufkommenden internetbasierten On-Demand-Anbieter gezählt werden können – entstanden ausgehend von diesem Umbruch.

Die erst schwach budgetierten Mitbewerber greifen auf neue Technologien zurück – sie gebrauchen das Video als Trägermedium und machen sich dessen elektronische, später digitale Nacharbeitung zu Nutze. Die kriselnden Networks stellten ebenfalls verstärkt auf diese Techniken um – mit der Absicht, so Kosten zu sparen (vgl. Caldwell 2001: 173).

Sowohl die großen Networks als auch die neuen Anbieter bemühen sich andererseits insbesondere um anspruchsvollere, gebildetere, aber auch wohlhabendere Zielgruppen (siehe 3.1) – die „quality audience" (Mittell 2010: 84). Diesen musste zur Neugewinnung (Kabelsender) oder Rückgewinnung (Networks) mit anspruchsvollen Produkten begegnet werden und muss es noch heute (vgl. ebd.: 84). Die Networks versuchten zunächst noch einmal sowohl große Publika als auch anspruchsvolle Zielgruppen gleichermaßen zu erreichen – das Mittel zum Zweck waren aufwendige, auf Film statt Video produzierte, als Event inszenierte Miniserien nach literarischen Vorlagen (vgl. Hahn 2014: 281 ff. u. Hahn 2015b). Alsbald jedoch zogen die übrigen Fernsehsender hinsichtlich der *Production Values* als auch des Anspruchs in Narration und Handlung nach (vgl. Hagedorn 1995: 39): Das zweite Goldene Zeitalter des Fernsehens nahm so seinen Anfang – dazu gleich mehr. Das Volumen der miniseriellen Produktionen allerdings führte zu eine Übersättigung (vgl. ebd.: 39). Die Miniserie verschwand darauf nach kurzer Zeit bereits in den 1980er Jahren und bis nach 2010 weitgehend aus dem US-Fernsehen.

Hingegen erweist sich die Miniserie in Deutschland als konstant[82] – obschon einer mangelnden Tradition komplexen seriellen Erzählens und trotz ebenfalls großer Einschnitte im Zuge des Paradigmenwechsels (vgl. Hahn 2014: 287): Das Fernsehen wurde ab 1984 auch in der BRD für private Sender geöffnet – das duale System entstand (vgl. Karstens/Schütte 2010: 20). Obschon die Prime-Time-Soap *Dallas* bereits seit 1981 hierzulande durch die öffentlich-rechtlichen Anstalten ausgestrahlt wurde, gelangte die erste Daily Soap *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* erst 1992 als Adaption des australischen Formates *The Restless Years* durch RTL nach Deutschland und wurde alsbald von den vorliegenden Drehbüchern losgelöst bis heute fortgesetzt (vgl. Weber 2012: 162 f.). Erst mit diesem Format sei das explizite (wenn auch bis-

82 Beispiele miniserieller Produktionen aus Deutschland: *So weit die Füße tragen*; die Spielfilme als auch Miniserien umfassende *Heimat*-Reihe von Edgar Reitz; *Der große Bellheim*; die Miniserien bzw. staffelnarrativen Fortsetzungen um die Familie Semmeling (*Einmal im Leben*, *Alle Jahre wieder – die Familie Semmeling*, *Die Affäre Semmeling*); *Unsere Mütter, unsere Väter*; *Das Hotel Adlon* u. v. m.

weilen triviale) zyklisch-serielle Erzählen in seiner „vorläufig letzten Ausprägung“ (Mielke 2006: 467) nach Deutschland gekommen (vgl. ebd.: 490). Dieses späte Erscheinen – die bis dato gängige Einkaufspolitik nahm sich nur häppchenweise (vgl. Schneider 1994: 118) und unter dem oben beschriebenen Glauben an die Minderwertigkeit derartiger Formate des Seriellen an – wertet auch Lückerath (2013) als Ursache für die gering ausgeprägte Serienkultur in Deutschland. Zudem wurde und wird Serialität im deutschen Fernsehen vor allem in Status-quo-Formaten gepflegt, da so stetig Harmonie in der seriellen Welt – eben am Ende einer jeden Episode – (wieder-)hergestellt werden könnte und sollte (vgl. Hickethier 1998: 239, Mielke 2006: 504 f.). Komplexe Narrative [des QTVs – S. H.] würden aber durch die Soap trainiert (vgl. Caughie 2000: 205). Okun Ertener, der *Showrunner* von *KDD – Kriminaldauerdienst*, einem Format des Typus II (vgl. Hahn 2013a: 19), welches im deutschen Massenmarkt bzw. im ZDF wohl nicht die (auch auf Grund seiner kritischen Schonungslosigkeit – vgl. Eschke/Bohne 2010: 17) an es gerichteten Quotenerwartungen zu erfüllen vermochte (vgl. Junklewitz o. J.)[83], glaubt, dass ohne ein Erlernen komplexer Narrative diese moderne Serialität hierzulande keinen Boden gewinnen könne (vgl. Wildermann o. J.). Die mit den komplexen Narrativen und dem QTV verbundene sozialkritische Dimension scheint damit vor allem auf den Fernsehfilm beschränkt, welcher sich in Deutschland in Relation zum internationalen Fernsehen als außergewöhnlich konstant erweist (vgl. Lückerath 2013). Anders argumentiert Röscheisen (2014c): Vielmehr sei mit dem dualen System ein auch die öffentlich-rechtlichen Sender erfassender Quotendruck entstanden, der ein Vergessen der bis dato durchaus aufkommenden seriellen Traditionen im Fernsehen bewirkt habe.[84]

Sicherlich muss auch die, trotz des Paradigmenwechsels, nach wie vor differente Marktstruktur in Deutschland Berücksichtigung finden – Pay-TV-Anbietern wie Sky oder die streamingbasiereten Dienste wie Netflix, Amazon Prime Video (ehemals Lovefilm), Maxdome und bis Ende 2016 Watchever führen einen erbitterten Kampf. Die „Marktpenetration“ sei auf Grund der Markstrukturen in Relation zu England und den USA hier aber nicht zu erreichen (vgl. Krei 2015 u. Lückerath 2016).[85] Die miniseriellen

83 Erreichte eine QTV-Serie wie *Mad Men* in den USA meist höchstens drei Millionen Zuschauer (vgl. Röscheisen 2013a), tendieren die Quoten beispielsweise von *SOKO Leipzig* – eine mit ihren meist abgeschlossenen Fällen, aber teilweise (auf Ebene der Ermittler) horizontalen Handlungssträngen dem Typus III zuzuordnende Serie – zur Fünf-Millionen-Marke (vgl. Sanchez 2013). KDD fiel hingegen erst in seiner dritten Staffel unter drei Millionen Zuschauer (vgl. Croner 2010).

84 Serien wie *Der Fahnder*, *Ich heirate eine Familie, Auf Achse* und *Liebling Kreuzberg* sind Beispiele deutscher, tendenziell progressiver Serialität (vgl. Mayer 2013), die dem Typus III zuzuordnen sind: Fälle, Probleme in der Familie, gemeinsame Urlaube, Transportaufträge oder Mandanten bestimmen diese Formate. Überdies – den QTV-Kriterien im weitesten Sinne, insbesondere Hills süffisanter Ableitung entsprechend (siehe 3.1) – weisen gerade der *Fahnder* oder *Liebling Kreuzberg* ambivalente Figuren auf, die in fragwürdigen Entscheidungen die Fälle lösen oder für ihre Mandanten eintreten. Mit dem exzessiven oder distinkten Look der in den 1990er Jahren ausgestrahlten Serie *Die Partner* und *Balko* wurde im deutschen Fernsehen post-paradigmatisches, televisuelles Neuland betreten (vgl. Reufsteck/Niggemeier 2005, vgl. Hahn 2013a: 23).

85 Als weitere Faktoren können auch die geringe Risikobereitschaft der Programmmacher im Abweichen von Konventionen bzw. eine Resignation der Kreativen in Anbetracht der über Jahrzehnte andauernden Formelhaftigkeit des Fernsehangebotes gedeutet werden – insbesondere mit Blick auf die finanzstarken öffentlich-rechtlichen Anstalten (vgl. Fröhlich 2010: 171 ff. u. Sjurts, 2005: 310 u. Röscheisen 2014). Allerdings können neben miniseriellen Produktionen durchaus dem QTV entsprechende Produktionen in Deutschland ausgemacht werden: Abgesehen von *KDD* sind Serien wie *Weissensee* mit der kontinuierlichen Geschichte um eine Stasi-Funktionärsfamilie (vgl. Hahn 2013a: 19 ff.) sowie unlängst *Deutschland 83* und *Club der roten Bänder* als komplexe, unbequeme und horizontal erzählende Serien auszumachen: *Deutschland 83* erzählt kontinuierlich die Geschichte eines ostdeutschen Agenten auf seiner Mission in Westdeutschland. Hingegen *Club der roten Bänder* sich über die Grenzen der Episoden hinweg dem Schicksal schwer kranker Jugendlicher widmet. Gerade das letztgenannte Beispiel tendiert allerdings zum Serientypus III, als dass die einzelnen Folgen ein gewisses Abenteuer (z. B. die Ausrichtung eines Geburtstages S01/E08) behandeln. Der zeitgleiche Tod eines der Clubmitglieder bestimmt die nächste Folge. *Doctor's Diary*, *Der letzte Bulle* oder *Danni Lowinski* sind ebenfalls dem Typus III zuzuordnen und damit tendenziell progressiv: Der Fall der Woche und die Suche nach der großen Liebe bestimmen *Doctor's Diary*. Neben einem Fall wird *Der letzte Bulle* von der Suche nach dem Schuldigen an dem der Serie als Prämisse voranstehenden Koma des Hauptprotagonisten Mick geprägt. In *Danni Lowinski* beschäftigt sich die Junganwältin nicht nur mit dem Fall der Woche, sondern auch ihrem Liebesleben (vgl. ebd.: 21 ff.). Die episodale Handlung in *Tatortreini-*

Werke können als Pendant der komplexen Serialität im Angesicht einer bedingt ausgeprägten Historie progressiver Erzählens und der hiesigen (Massen-)Marktstrukturen bzw. grundsätzlich als für einen Massenmarkt besser geeignet betrachtet werden (vgl. Hahn 2014). Röscheisen (2014a) fragt allerdings mit Blick auf den US-Massenmarkt und die dortigen Erfolge, wo die deutschen Äquivalente zu den graduell horizontal erzählenden (Typus III), aber weite Publika erfassenden Serien wie *House M.D.* oder *Sherlock* bleiben. Allerdings sind durchaus Ansätze dieser Art zu finden – z. B. in den Folgen von *Polizeiruf 110: Rostock* mit den dort stark ausgeprägten horizontalen Handlungssträngen um die beiden Ermittler.[86]

Das 2. Goldene Zeitalter – der QTV-Begriff

Mit dem Umbruch (zunächst in Form der Miniserie als auch besagter Steigerung audiovisueller und narrativer Natur im übrigen Fernsehen) wurde das 2. Goldene Zeitalter des Mediums eingeleitet, welches Thompson veranlasste, seinen Kriterienkatalog des QTVs aufzustellen. Diese Eigenschaften leitet er insbesondere am Beispiel der Serie um eine Polizeieinheit, *Hill Street Blues,* ab, in welcher verstärkt (jenseits einer Soap) horizontale Erzählstränge genutzt werden. Die Serie wurde ihrer literarischen Qualitäten halber etwa von der Schriftstellerin Joyce Carol Oates (1985: 5) gelobt.

Serien mit einer Tendenz zum Pol II des Erzählens (also auch die Typen III und IV) werden, ergänzt um die audiovisuelle Aufwertung, als ‚modern' gegenüber dem klassischen Fernsehen (bzw. seiner Typus-I-Serialität) beschrieben. Wie gesehen (3.2), sind die Facetten des QTV-Begriffs nicht nur ihrer wertenden Eigenarten halber fragwürdig, sondern beschränken sich nicht auf die horizontale Narration. Sie besitzen auch eine episodenbezügliche Komponente. Überdies mutiert das QTV ohnehin selbst zum Genre – gleich dazu mehr. Entsprechend macht der Umbruch auch vor einem Paradebeispiel stagnierenden Erzählens nicht halt, welches nur schwerlich unter das etwa Selbstreflexion beinhaltende QTV-Label gefasst werden kann. Der von Calabrese (1992: 38) gesehene Wandel im Erzählprinzip von *Bonanza* fällt in den Zeitraum dieses Paradigmenwechsels – siehe oben (3.1), auch zum QTV-Begriff. Diese Serie erfahre somit – auf die hier genutzte Einteilung bezogen – einen Wandel vom Typus I zum Typus III.

Atempause des QTVs/Anfänge des TVIII

Doch dieses 2. Goldene Zeitalter ist nicht von Dauer und habe, so Blanchet (2011: 39 f.), in den 1990er keine Kontinuität erfahren. Vielmehr dominierten Formate des Typus I/III wie *MacGyver*, *Buffy: The Vampire Slaye*r oder *X-Files* mit ihrem Fall/Monster der Woche (vgl. Blanchet 2011: 39 f.).[87] Mit der

ger erweist sich mit der Kammerspielcharakteristik der jeweiligen Folgen/Tatorte bei gleichzeitiger offener Handlung – die Hauptfigur Schorty begegnet Hinterbliebenen, den Toten (und ihren Geistern), bisweilen Mördern und je nach Situation zufällig Vorbeikommenden – momenthaft, unaufgelöst und fragmentarisch. In Anbetracht des sonst vorherrschenden Harmonie-Gedankens im deutschen Fernsehens wirkt die Serie innovativ. Mit der Serie *Lerchenberg* zeigen sich der US-amerikanischen Serie *30 Rock* ähnliche, selbstironische Züge des Fernsehens und des ZDFs: Sascha Hehn spielt sich selbst als über seinen Zenit hinausgewachsenen Star, der mit seinen Allüren dem von Inkompetenz und Gerangel bestimmten Redaktions- und Verwaltungsapparat gegenübersteht, letztlich etwas Neues schaffen will und dann doch an diesem Traum scheitert – die Spirale der Mechanismen dreht sich weiter.

86 Die in jungen Jahren erlebte Flucht aus der DDR in die BRD spielt für Ermittlerin König immer wieder eine Rolle, in ihrem Bemühen, das damalige Geschehen aufzuarbeiten. Bukow muss sich, neben den Beziehungsproblemen zu seiner Frau, immer wieder mit den kriminellen Aktivitäten seines Vaters auseinandersetzen oder greift auf dessen dubioses Netzwerk und Hilfe zurück.

87 Mit Blick auf die vorhergehend beschriebene ‚Vorbildfunktion' der Soap, ihre wegbereitende Funktion, könnte hier nur vermutet werden, dass die Hinwendung zu diesen hybriden Sendungen (dem Typus III entsprechend) schlicht notwendig war, um die Lernkurve fortzusetzen und mit hochwertigen Produktionen partiell horizontaler Handlung den Weg für das 3. Goldene Zeitalter zu bereiten. Denn Adornos Betrachtung des Fernsehens in den 1950er Jahren (in *How to Look at Television*) und das von ihm ausgemachte verdummende Potential des Fernsehens fiel nicht nur in Deutschland auf fruchtbaren Boden (vgl. Köhler 2011: 18 f.), sondern (Adorno verfasst diese Studie in den USA und am Beispiel des dortigen Fernsehens) auch in den Vereinigten Staaten – obschon dem Fernsehen dort traditionell mit weniger Vorbehalten begegnet wird: Noch 1987 – im Zuge des Paradigmenwechsels also – verfasste der US-Amerikaner Allan Bloom eine Abhandlung zum seiner Meinung nach u. a. durch das Fernsehen verursachten Niedergang Amerikas (vgl. auch Anonymus/Frederiksson o. J.).

Verbreitung des Videorecorders wurde das Fernsehen in den 1980er und 1990er Jahren von seiner strikten, präsentischen Linearität befreit – es konnte (wenn auch in sich abnutzender und geringer Qualität) gesammelt und bei Bedarf abgerufen werden (vgl. Hahn 2013b: 11 f.). Doch der Vertrieb serieller Produkte beschränkte sich auf Best-of-Bänder. Nicht zuletzt waren die hohen Kosten als auch der Platzbedarf im Regal abschreckende Eigenarten der Kassette (vgl. Mittell 2010: 423). Erst die DVD vermochte es Ende der 1990er Jahre – kleiner, audiovisuell hochwertiger und (scheinbar) fern von Abnutzungserscheinungen –, auch televisive Produkte zur individuellen Rezeption darzubieten. Mitte der 1990er Jahre begann das „TVIII" (Behrens 1986) bzw., wie Nelson (2007: 7) bestimmt, das durch seine Digitalität definierte „TV3"-Zeitalter: Durch sogenannte „‚digi-boxes'" wurde es nun etwa möglich, spezifisch den Empfang zu reglementieren – etwa Pay-per-view-Angebote bereitzustellen (vgl. ebd.: 12).

Zeitalter der Konvergenz/TVIV

Um die Jahrtausendwende herum sieht Mittell (2010: 11 f.) das Zeitalter der Konvergenz des Fernsehens mit anderen Medien, insbesondere mit dem Internet, beginnend. Der exportstarke, aber kaum importierende US-Markt öffnet sich tendenziell im Zuge der medialen Globalisierung. Das Fernsehen scheint nun

> „seine eigene Geschichte [...] [zu] ergreif[en]. Vom Fernsehen aus gesehen – und ein Außenstandpunkt zum Fernsehen wird zunehmend schwierig; die Konvergenz von Fernsehen und anderen, neueren Medien wie dem Internet wird vielleicht dafür sorgen, dass dies auch so bleibt – ist Geschichte die Geschichte des Fernsehens. Zugriff auf die Vergangenheit realisiert sich als wahlfreier, entsequenzialisierter Zugriff auf die eigenen Archivbestände und Dokumente und als deren wie immer umgearbeitete Wiederaufführung." (Engell 2008: 32)

Vom Fernsehen an sich ist daher nun noch schwer zu sprechen, scheint es – als Leitmedium abgelöst –, von neuen Dispositiven bestimmt zu werden (vgl. Lampprecht 2016: 73) oder sich, wie gesehen, zu einem Trägermedium unter vielen zu entwickeln: Das ihm zugesprochene Merkmal – die Serialität – zeigt von ihm losgelöste Tendenzen auf bzw. nimmt als von der Apparatur entkoppelte, als televisiv zu beschreibende Formen an. Als Ausdruck dieser Archivierungsbestrebungen und der Abrufbarkeit des Gespeicherten und als Fortführung der DVD können auch die zahlreichen On-Demand-Plattformen oder die das (lineare) Fernsehen ergänzenden Mediatheken gewertet werden: Diese Formen begünstigen neue Sehgewohnheiten; die komplexe Serialität wird anderseits durch das Binge-Watching gefördert (vgl. Hahn 2013b: 16 f.). Über die Set-Top-Boxen oder das Erfassen der Klicks im Neuen Fernsehen werden Datensätze über die Rezipienten erhoben und archiviert (vgl. Stauff 2005: 240). Der digitale Abruf löst aber auch ein Platzproblem (oder soll dies tun): Statt der voluminösen Kassette und der DVD sind diese platzsparend via Stream abrufbar – wie etwa die Sky Deutschland-Werbung seit Anfang 2016 zusätzlich zum Angebotsspektrum kommuniziert: „Ich will sie alle haben! [...] Aber, was wär das dann hier für ein Chaos? (*Blick auf Stapel von DVD-Boxen*) – Keins! Denn alles, was ich will, ist da drin!" (*Blick auf Sky-Interface am Bildschirm*).

Der Platz des Fernsehens – nach dem 2. Weltkrieg für und von ihm geschaffen – in der Mitte des Heims und der Familie verliert nun an Bedeutung, als dass die vielfältigen Inhalte bzw. im erweiterten Sinne die der On-Demand-Anbieter individuell im Haus und über es hinaus abrufbar sind. Gleichsam bleiben individuelle Gruppenrezeptionen – Absprachen zum räumlich gemeinsamen oder mindesten zeitgleichen Rezipieren von Serien – beständig oder entwickeln sich der Einzelrezeption gegenüberstehend (vgl. Hahn 2013b: 17 f.): etwa unter dem kuriosen Begriff des „Public Viewings" und/oder dem gleichnamigen Rezipieren des all-sonntäglichen *Tatortes*. Das durch die Abdunkelung des Raums begünstigte Heim-Kino (vgl. Nelson 2007: 15) wird mit der kinematographischen Visualität der Fernsehserien und der Abspielgeräte sowie den dem Kino als ebenbürtig geltenden Formaten zu einem Ort des Televisiven. Mit

dieser individuellen Abrufbarkeit auf verschiedensten Endgeräten beginnt eine „era of plenty“ (Ellis 2002: 39) und gleichsam das „Zeitalter der Unsicherheit“ (ebd.: 74 ff.), welches aus den Umbrüchen der 1970/80er Jahre, dem Ende des Kalten Krieges und dem Verlust eindeutiger Weltbilder resultiert (vgl. ebd.: 63 ff.). Die aus den Anschlägen am 11. September 2001 resultierenden Entwicklungen mögen ebenfalls in diesen Komplex gezählt werden. Dieser Wandel schlägt sich bereits in der simplen Verschiebung der Frage „Was hältst du von der gestrigen Sendung?“ (klassisches Fernsehen) zu „Hast du das (oder jenes) Programm gestern gesehen?“ (ab dem modernen Fernsehen) nieder (vgl. ebd.: 71 – Übersetzung S. H.) Ellis (2002: 72 u. 78 f.) bezeichnet diesen Prozess als „working through“ – ein stetiges, nicht zwingend lineares Ausprobieren und Darbieten des Fernsehens von multiplen Narrativen und Erklärungen. Das Fernsehen wird hier also gesamt in einer dem Neo-Barock ähnlichen Weise verstanden. Es bietet nun nicht mehr die eine Weltsicht, sondern in seinen Produkten viele verschiedene (vgl. ebd.: 79). Eine Serie wie *Twin Peaks* – ein Genre-Mix bestehend aus Horror-, Krimi- und übernatürlichen Mystery-Elementen im Kontext einer Mordermittlung[88] – spiegelt in ihrer Instabilität diesen Zeitgeist wieder (vgl. Beil/Engell/Schröter/Schwaab/Wentz 2012: 210).

Das 3. Goldene Zeitalter

Einerseits den unsteten Zeitgeist reflektierend und wohl auch auf Grund der beschriebenen, wachsenden Auswertbarkeit und besseren Rezipierbarkeit ist über die *The Sopranos* oder *The Wire* hinausgehend ab 1999/2000 eine Wiederkehr und ein Mehr progressiver Serialität erkennbar. Die Verortung dieses Umbruchs nun an der Jahrtausendschwelle sehen Kirchmann (2010: 61 ff.) oder Schabacher (2010: 20) als zumindest fragwürdig an, würde das Datum derartige Aussagen prädestinieren. Dennoch: In der Folgezeit entstehen die *Großen Vier* (Nesselhauf/Schleich 2016b: 11). Im erweiterten Sinne zählen zu diesem Kanon des ‚hochwertigen‘ Fernsehens auch *Boardwalk Empire* (2010–2014), *Game of Thrones* (seit 2011) und *True Detective* (seit 2014).

Mit der Figur des Neo-Barock und den schon im vorherigen Zeitalter ersichtlichen Typen des seriellen Erzählens darf jedoch nicht ein bloßes Portfolio mehr oder minder dominanter, gleicher und rhythmisch wiederkehrender Formen des seriellen Erzählens angenommen werden. Wie Ndalianis’ (2004 u. 2011) oder Calabreses (1992) Analysen zeigen, ist der (Neo-)Barock selbst ein sich entwickelndes Konstrukt: Der Neo-Barock oder anders gesagt die serielle Komplexität haben ausgehend vom Paradigmenwechsel eine Steigerung erfahren – von der Soap und Miniserie zur Prime-Time-Serie (oder mindestens der mehrsträngigen Soap), von der Anthologieserie auf Episodenbasis bis hin zum Staffelnarrativ. Die analog zur Zäsur, dem damit beginnenden Zeitalter, als modern, komplex und/oder ‚hochwertig‘ zu beschreibende Serialität erstreckt sich über die Typen II, III und IV. Umgekehrt ist diese neue oder mindestens intensivierte Serialität Spiegel eines Konglomerats von Entwicklungen ästhetischer, gesellschaftlicher, technischer und ökonomischer Einflussgrößen.

Trotz des akademischen Interesses an der Rezeption als auch Rezension dieser komplexen oder ‚hochwertigen‘ Serialität, ist ihr Erfolg an die (Nicht-)Gewöhnung/das (Nicht-)Erlernen der komplexen Narrative gebunden. Gleichsam scheint das Interesse an den komplexen Serien oder dessen Ausbleiben an ihren Innovationsgrad gekoppelt und darauf zu basieren, ob (erwartbar – einem Genre gleich) Unerwartetes dargeboten werden soll oder nicht. Letztlich wird damit auf eine geschmäcklerische Dimension im Sinne des Mood-Managements verwiesen. Welcher serielle Pol oder welcher Rezeptions-*Flow* präferiert wird, ist an eine Bedürfnislage gekoppelt: Wird nach kurzen (episodengebundenen) und/oder Harmonie herstellenden oder nach langfristigen, unabgeschlossenen und ‚realistisch‘ bis dystopischen Erzählungen verlangt? Wird ein linearer, unbeeinflussbarer, ohne „Qual der Wahl“ auskommender (vgl. Hickethier 1995:

88 Die Serie bzw. ihr Ende blieben nach ihrer Einstellung offen. Für 2017 ist die Ausstrahlung einer dritten Staffel geplant.

75, vgl. Hahn 2013b: 17) *Flow* oder eben ein via On-Demand-Dienstleister individuell wählbares bzw. abrufbares Angebot gewünscht?

Daher bedeutet dieses erneute Zeitalter des progressiven Erzählens weder das (direkte) Ende des linearen *Flows* noch anderer serieller Formen: Die Status-Quo-Serialität bzw. der anverwandte Typ III sind insbesondere in Crime-Serien wie *Law & Order* (und deren Franchise) bis heute erkennbar (vgl. Engell 2011: 121 f.) oder bis vor Kurzem in Form des zwar visuell expressiven, aber dem Typ I und III verschriebenen *CSI*-Franchises. Genauso bringen die On-Demand-Anbieter ähnliche Strukturen und Konkurrenzverhältnisse zutage, wie sie schon im linearen Fernsehen zu erkennen waren (vgl. Hahn 2013b: 21). Umgekehrt erweitern die linearen Fernsehsender ihre Angebote über Mediatheken. Damit ist auch der Paradigmenwechsel nicht als ad hoc vollzogener Umbruch zu verstehen, sondern als ein in den 1970/80er Jahren auszumachender Wandel, der sich durchaus vorher und anhaltend bis heute bemerkbar macht.

Das QTV ist zumindest kein reines Nischenphänomen mehr (vgl. Nesselhauf/Schleich 2016: 13) und erlebt mit den zahlreichen ihm zuzuschreibenden Produktionen einen Boom. Diese Entwicklung offenbart schon das im Verhältnis zu den wenigen Beispielen Thompsons in den 1980er und Anfang der 1990er Jahre[89] weit größere Angebot der progressiven und/oder ‚hochwertigen' Serien ab 2000[90] (vgl. Thompson 2007: xvii, vgl. Blanchet 2011: 39 ff.). Ob damit – trotz denkbarer Lernerfolge und daher einer weiterreichenden Verbreitung komplexen Erzählens etwa in den USA – eine Dominanz des in seinen neo-barocken Eigenschaften ausgeprägtesten Prototyps, des bei Ndalianis (2011: 95) fünften Prototypus oder (seiner Analogie nach) des 2. Pols des seriellen Erzählens auszumachen ist, scheint zweifelhaft: Die Vorstellung einer Dominanz widerspricht dem Thompson'schen und durch Blanchet partiell bestätigten Diktum der niedrigen Quoten, demgemäß eine QTV-Serie, abgesehen von Ausnahmen wie z. B. *Lost,* kaum große Publika erreicht (vgl. Blanchet 2011: 52 ff.).[91] Die Quoten der in Calabreses Schema den Prototypen 1 und 4 zugeordneten *CSI*-Serien (vgl. Ndalianis 2011: 89 u. 94) liegen mit ihrer größeren (Wieder-)Anschlussfähigkeit, auf Grund ihrer Fallstruktur, die das Verpassen von Episoden ohne Verständnisverlust erlaubt (vgl. Eschke/Bohne 2010: 141 u.151 f.), weit über denen der QTV-Formate. Vielmehr lässt sich hier eine euphorische Reaktion vermuten, die im wissenschaftlichen Diskurs oder in den QTV-affinen Milieus eine allzu subjektive Wahrnehmung erzeugt, dass diese um den 2. Pol versammelte Serialität den Markt weitgehend bestimmt. Die Reichweite der ‚hochwertigen' Formate im Feuilleton und im wissenschaftlichen Diskurs – der dortige Boom, der dortige ‚Aufstieg' dieser Serien aus einer Nische heraus – darf aber dennoch nicht über die Spezifität und Begrenztheit des Publikums hinwegtäuschen.

Die QTV-Serialität weist – u. a. als aus den für die Trivialisierung der Massenkultur als Urheber ausgemachten USA kommend – auf die für den (Neo-)Barock durchaus charakteristischen Verbindungen kommerzieller und künstlerischer Interessen hin (vgl. zum Neo-Barock Ndalfanis 2004: 91): Die entweder zur Prestigesteigerung der Networks vorgesehenen oder dem anspruchsvollen (Pay-TV-) Abonnementen als Angebot dargebotenen Produktionen sind in ihrer umfassenden Verwertungskette

89 *Hill Street Blues, ER, Twin Peaks, Moonlighting, St. Elsewhere, Cagney & Lacey, Northern Exposure, L.A. Law, Picket Fences, Chicago Hope, Homicide* (vgl. Thompson 1997) – viele dieser Serien lassen sich in ihrer horizontalen Ausrichtung eher dem Typus III zuordnen und sind weiterhin durch eine episodale Struktur gekennzeichnet. Wie gesehen (3.1), ist der QTV-Begriff aber nicht per se dem Typus II zuzuordnen.

90 Ohne Anspruch auf Vollständigkeit: die *Großen Vier*, dann: *Boardwalk Empire, Game of Thrones, Battelstar Galactica, Desperate Housewives, The West Wing, The L Word, Nip/Tuck, Californication, Rome, Tudors, Deadwood, Weeds, Six Feet Under, 24, True Blood, Prison Break, Lost, The Shield, Mr. Robot, The Knick, The Americans, Homeland, Hell on Wheels, Falling Skies, Bates Motel, The Following, Black Sails, Hannibal, The Walking Dead, Fear the Walking Dead, Downton Abbey, Better Call Saul, House of Cards, Lilyhammer*, u. v. m. (vgl. beispielhaft Nesselhauf/Schleich 2016a u. b u. 2014, vgl. Blanchet 2011: 39 ff., vgl. Nussbaum 2009 oder die Auflistung in Hahn 2013c.)

91 Mögliche Gründe der Erfolge könnten sein: der Genre-Mix, welcher viele verschiedene Interessengruppen anzusprechen vermag, als auch das internationale Ensemble, da dieses weltweite Identifikationspotentiale bietet.

lukrativ und werden mit dieser Absicht in Auftrag gegeben (vgl. Hahn 2013b: 17, vgl. Nesselhauf/Schleich 2016: 19).

In bisweilen euphorischer Weise wird den On-Demand-Anbietern und dem *Writers' Room*, ja dem US-Fernsehen insgesamt, eine ‚Leichtigkeit' im Umgang mit den komplexen, anspruchsvollen und kontroversen Stoffen unterstellt (z. B. ersichtlich in: Seitz 2014). Hinsichtlich der bereits mit dem Paradigmenwechsel offenbar werdenden, prestigesteigernden und der damit verbundenen/darüber hinausgehenden lukrativen Dimension mag dies in Teilen zutreffen oder sich in der Genre-Werdung des QTVs ausdrücken. Jedoch lenkt diese Betrachtung davon ab, dass auch US-amerikanische Sender (unter ihnen auch die Pay-TV-Sender und deren Studios) ihre Produktionen begleiten und womöglich in selbige eingreifen (vgl. Lückerath 2014). Wenn auch Konzepte wie das des *Writers' Rooms* in Deutschland selten sind und die (Risiko-)Bereitschaft der Verantwortlichen zur Realisierung neuer und kontroverser Stoffe gering ist (vgl. Röscheisen 2013b, vgl. Sterneborg 2015, vgl. Förster 2014), sei zumindest diese grundsätzliche Problematik in den Staaten nicht viel anders als in Deutschland (vgl. Lückerath 2014). Brett Martins Buch „Difficult Men" (2013: 268 ff.) zeigt, dass das Konzept von *Breaking Bad* 2005, trotz des 3. Goldenen Zeitalters, sich seines provokanten Inhalts wegen (verkürzt: ‚Vorstadt-Lehrer kocht Drogen.') nur schwer vermitteln ließ – obschon sich in der Serie, so Martin, eine „kreative Revolution" des Fernsehens ausdrückt.

Zum Ende der ersten Dekade oder der ersten 15 Jahre des 21. Jahrhunderts – wiederum also einem markanten Datum – wurden erste Abgesänge auf das QTV laut: Erneut würden sich die Studios und Networks konventionellen Erzählformen zuwenden (vgl. Seiler 2008: 9). Thompson (2007: xx) erkennt selbst die Genrehaftigkeit seiner Kategorien. Der Schematismus der ‚hochwertigen' Fernsehserie wird etwa von Hill süffisant anhand von 13 Punkten illustriert (siehe 3.1). Der deutsche Journalist Jürgen Schmieder (2015: 34) spricht von einem „Käfig des Erzählens". Letztlich falle das revolutionäre QTV mit seiner Überbietung an Obszönität einer Kommerzialisierung anheim, die im Sinne einer Me-too-Strategie vorstellbar ist: Die QTV-Serialität zeige eine (dem Kino ähnliche) Tendenz zur Generierung von Spin-Offs (vgl. Nesselhauf/Schleich 2016: 18) bzw. eine Rückkehr zu den Franchise-Systemen der Typen I und III: also einer Serialisierung über die Grenzen einer Serie (/eines Mediums) hinweg.

Als denkbarer Indikator einer aus diesem Überangebot in Anbetracht weiterhin kleiner Zielgruppen resultierenden Übersättigung mag die Wiederkehr der bereits zuvor aus der Not (der Networks) heraus eingesetzten Miniserie und des staffelnarrativen Modells auf dem US-Markt der letzten Jahre gesehen werden: Nicht nur Networks, sondern auch Kabel- und Pay-TV-Sender widmen sich derartigen Produktionen (vgl. Hahn 2014: 288 f.). Spätestens nach dem Ende von *Mad Man* – also einer Serie der *Großen Vier* – sei ein postqualitatives Zeitalter angebrochen (vgl. Nesselhauf/Schleich 2016b: 19). Dieses Zeitalter ist jedoch im Sinne des Endes des Booms des QTV-Genres zu verstehen: Denn die wiederkehrenden Staffelnarrative sind beispielsweise über eine bloße Neuauflage hinaus als Renaissance und damit in einem neuartigen, erweiternden Sinne zu betrachten. Insofern muss einem Rückfall in eine Resignation gegenüber televisiven Produkten angesichts industrieller Standards oder Genres zuvorgekommen werden. Wie Mittell (2010: 236) anmerkt, dass die Gleichsetzung eines Originalitätsmangels mit dem Genre zu kurz greife; wie Blanchet, trotz der Genre-Haftigkeit des QTVs, davon ausgeht, es handelt sich bei den Qualitätsserien nicht um Eintagsfliegen, zeigt sich im Bereich der komplexen Narration weiterhin innovatives Potential: Die abgeschlossenen Ermittlungen in der ersten Staffel von *Broadchurch* um den Mord an einem Kind, in welchem das Figurenensemble der Ermittler und Dorfbewohner aus der Bahn geworfen wurde, erfährt in der zweiten Staffel einen Genre-Wechsel. Als Gerichtsdrama werden der Fall und die kaum verheilten Wunden wieder aufgerissen. Andererseits darf nicht die aus der (Genre-)Begrenzung erwachsene Kreativität vergessen werden, die analog zu Luhmanns (2006: 507) Postulat (einer aus der Reduktion erwachsenden Komplexität) zu entstehen vermag.

4 Heterotopie nach Foucault

Dieses Kapitel nimmt sich der als Scharnier zwischen den beiden Untersuchungsfeldern fungierenden Heterotopie an. Zunächst sollen grundlegende Konzepte bei Foucault – der Diskurs und die Macht – Erläuterung finden. Dann sollen die Quellen der Foucault'schen Heterotopie sowie die beiden Definition der Heterotopie selbst behandelt werden. Im Anschluss wird ein hinsichtlich der Heterotopie (als ‚real-räumliche' und gleichsam virtuelle Größe) relevantes Konzept angeschlossen – das der Immersion.

4.1 Diskurs, Episteme und Macht – Terminologische Voranstellungen I

4.1.1 Diskurs

a Der Diskurs/die Diskurse

Zunächst ist der Begriff „Diskurs" ein in vielen wissenschaftlichen oder wissenschaftsverwandten Bereichen (z. B.: feuilletonistischer Medienkritik und -reflexion) anzutreffender Terminus, der vor allem einen der Diskussion ähnlichen Austausch von Argumenten innerhalb eines Feldes bzw. bezogen auf einen Sachverhalt ausdrücken soll. Sein Gebrauch lässt sich zudem als modisch, um Elaboration bemüht, verstehen. Wesentlich fußt er im deutschsprachigen Raum auf der Tradition Habermas' (vgl. Gerhard/Link/Pfarr 2014: 117) und meint demnach einen „Austausch von Argumenten" (ebd.: 117). Wenngleich zunächst großer Differenzen zwischen Habermas und Foucault ist im Habermas'schen Konzept auch eine Annäherung an den französischen Philosophen zu erkennen: Der Unterschied bestehe lediglich darin (vgl. Link/Link-Herr 1990: 88f), dass Habermas den Diskurs durch Intersubjektivität hervorgebracht sieht. Foucault hingegen postuliert, dass jene Dinge, von denen im Diskurs gesprochen wird – die dieser Diskurs strukturiert und reglementiert – erst im Diskurs hervorgebracht werden (vgl. AW: 74, vgl. Diaz-Bone 1999: 123). Dass auch bei Foucault durchaus vorhandene Elemente in einen Diskurs integriert oder durch sein Regelwerk transformiert werden können, darauf verweisen insbesondere die von ihm gesehenen, normierenden Potentiale des Diskurses im Kontext auch der vom Philosophen herausgearbeiteten Machttypen (vgl. Link 2014b: 244 f. – siehe später Macht: 4.1.3). Die Gedanken Foucaults zur Interdiskursivität (vgl. AW: 225) können hier als weiterer Indikator einer Nähe zu Habermas gewertet werden: Mit seinen knappen Äußerungen zu „interdiskursiven Konfigurationen" (AW: 225) verschiedener Diskurse zueinander hat der Philosoph die sogenannte „Interdiskurstheorie" initiiert. Ein Interdiskurs ist (in aller Kürze) als ein re-integrierendes, komplexitäts-reduktionistisches Bindeglied zu verstehen (siehe Interdiskurs: 4.1.1b). Zudem impliziert Foucault mit diesem Konzept rahmende oder übergeordnet wirkende Diskurse (oder Dispositive), welche (Sub-)Diskurse hervorbringen, bevor diese selbst ihre Elemente – das eigene Feld von Aussagen – erschaffen. Als letzte (übergeordnete) Instanz könnte dabei die Kultur gelten (vgl. Parr 2014: 203).

Um den Aufbau eines Diskurses zu veranschaulichen, lässt sich die Visualisierung von Kammler bzw. deren Erweiterung von Diaz-Bone (1999: 125) nutzten:

Abbildung 1: Diskurs – frei nach Kammler (1986: 98) u. Diaz-Bone (1999: 125)

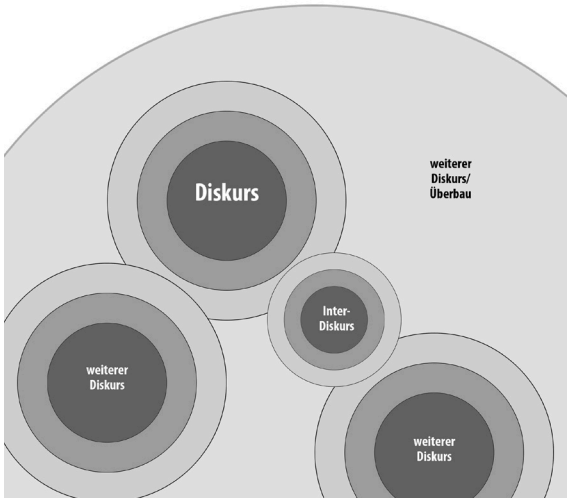


Abbildung 2: Diskurs – frei nach Kammler (1986: 98) u. Diaz-Bone (1999: 125)

Im Kern ist der Diskurs für Foucault „eine Menge von Aussagen, die einem gleichen Formationssystem angehören", bzw. eine Serie von Aussagen (vgl. AW: 156, vgl. Kammler 1986: 99). Die Aussage als Element ist bzw. die Elemente des Diskurses sind nicht an einen konkreten Urheber im Sinne des Descartes'schen Cogito gebunden (vgl. Landwehr 2008: 70, vgl. ODis: 37), sondern im Kontext von Subjekten und Dingen entstanden. Der Diskurs scheint somit einem netzwerkartigen Konstrukt zu entsprechen – auf die relationalen Aspekte des Diskurses ist gleich (und später in 4.1.1b) zurückzukommen. Zudem sollten die Aussagen nicht mit dem gängigen Verständnis etwa eines Aussagesatzes gleichgesetzt werden (vgl. AW: 157). Vielmehr sind sie eine ohne Syntax auskommende Abfolge von Zeichen, die aber Strukturen zumindest erahnen lässt (vgl. AW: 123).[92] Foucault untersucht auch die „Realitätsbedingungen für Aussagen" (AW: 184), wobei ihn weniger interessiert, was hinter einer Behauptung steckt, „sondern die Bedingung des Auftauchens von Aussagen [...] nach denen sie fortbestehen, sich transformieren und verschwinden" (AW: 184).

Diskurse organisieren das Verhältnis zwischen sprechenden Subjekten (und der Sprache) und ermöglichen somit konkrete, auf bestimmte Dinge bezogene Denkprozesse, Zuschreibungen oder Definitionen (vgl. AW: 74, 156). Gerade die Wissenschaft erfüllt eine solche Funktion, indem sie Taxonomien aufstellt und Dingen ihre Namen gibt (vgl. OD: 164). Die relativ stabile, regelhafte Struktur eines Diskurses ist demnach, trotz ihrer seriellen Beschreibung und Abfolge, nicht als kontinuierliche Kette zu begreifen (vgl. Spieß 2008: 240). Diskurse müssen (im Sinne der Seriellen Geschichte – 4.1.1d) als diskontinuierlich verstanden werden: Sie können „sich überschneiden und manchmal berühren, [...] einander aber auch ignorieren oder ausschließen" (ODis: 34).[93]

92 Die scheinbar ungeordnete, zufällige, Foucault als Beispiel dienende Abfolge der Buchstaben A-Z-E-R-T ist nur mit dem Blick auf die französische Schreibmaschine und der Kenntnis um die häufigsten Buchstaben in der französischen Sprache als Ausdruck sinnhaft (vgl. AW: 124). Nur aus dem stets wandelbaren Kontext heraus, der allerdings in einem wechselseitigen (also einflussnehmenden, langfristig veränderlichen) Verhältnis zur einer solchen Abfolge von Zeichen steht, lässt sich für Foucault der Sinn einer Aussage bestimmen (vgl. AW: 126 u. 144 f.).

93 Wenngleich auch hier mit Blick auf Foucaults Geschichtsauffassung, aber auch die von ihm aufgestellten Episteme (siehe 4.1.1d u. 4.1.2), eine gewisse Linearität im Werk des Philosophen nicht zu übersehen ist.

Die Historizität eines Diskurses fasst Foucault zudem unter dem als Element des diskursiven Archivs geltenden Begriff des „historischen Apriori" zusammen. Dieses verkörpert „die Gesamtheit der Regeln, die eine diskursive Praxis beinhalten" (AW: 185).

Insofern werden Unterscheidungen wie die der Inquisition in Anbetracht der Arbeiten Galileis, aber auch der Physik in wahr und falsch als keinesfalls konstante Größen herausgestellt, sondern sie können sich ebenso (willkürlich) verändern (vgl. Dotzler 2008: 106). Dies zeigt Foucault insbesondere in seiner Analyse des vernuftbestimmten oder als dessen Negation definierten Wahnsinns (siehe 4.4.1). Mit dem Begriff „Archiv" beschreibt Foucault nicht nur in Teilen die einer Lagerstätte des Wissens ähnelnde, mit dem Begriff gemeinsprachlich assoziierte Institution (vgl. AW: 187), sondern vor allem ein System „der Formation und Transformation der Aussagen" (AW: 188): „Das Archiv ist das System dessen, was gesagt werden kann [...]" (AW: 187) und beinhaltet die „Gesamtheit der tatsächlich geäußerten Diskurse" (S I: 981). Gerade in der letzten Aussage Foucaults zeigt sich nicht nur die Wandelbarkeit oder mögliche Gedächtniskomponente des Diskurses, sondern erneut eine übergeordnete Struktur, die verschiedene Diskurse umschließt. Unter dem Begriff des Dispositivs ist auf diesen Aspekt noch zurückzukommen (siehe 4.1.1b). Einschränkend ergänzt Foucault, dass zur Analyse des Archivs eine zeitliche Differenz notwendig sei, da der Archäologie Betreibende selbst durch das Archiv bestimmt wäre und sich auch diesem nicht zu lösen vermag (vgl. AW: 189).

Als Korrelat bezeichnet Foucault das Verhältnis einer Aussage und ihres Referenten. Selbst wenn die Überprüfung des Referenten scheitert, weil etwa der Satz „Das goldene Gebirge liegt in Kalifornien." sich nicht auf eine tatsächliche geologische Formation bezieht, lässt sich in phantastischen Werken wie einem Roman durchaus ein Referent – eben innerhalb einer fiktiven Welt – ausmachen (vgl. AW: 130 ff.). Statt eines bloßen Referenzverhältnisses sieht Foucault hier ein „Referential der Aussage" (AW: 133) am Werk,

> „das nicht aus ‚Dingen', ‚Fakten', ‚Realitäten' oder ‚Wesen' konstruiert wird, sondern von Möglichkeitsgesetzen, von Existenzregeln für die Gegenstände, die darin genannt, bezeichnet oder beschrieben werden, für die Relationen, die darin bekräftigt oder verneint werden. Das Referential [...] bildet den Ort, die Bedingung, das Feld des Auftauchens, [...] der Zustände der Dinge und der Relationen, die durch die Aussage selbst ins Spiel gebracht werden [...]." (AW: 133)

Hier wird, wie bereits zuvor genannt, deutlich, dass es der Diskurs selbst ist, der den diskursiven Gegenstand hervorbringt: Die Diskurse sind „als Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen" (AW: 74). Somit ist die Aussage nicht einfach ein als Baustein aus dem Diskurs zu lösendes oder gesondert zu betrachtetes Element. Auch das am Diskurs beteiligte Subjekt scheint Foucault lange Zeit beinahe ausschließlich, zumindest aber wesentlich, durch den Diskurs bestimmt (vgl. Ruoff 2013: 206). Es existiert quasi nur im Kontext des Diskurses. Foucault erkennt in seinen Auseinandersetzungen mit der Macht dann aber auch den Einfluss des Subjektes auf den Diskurs an (siehe 4.1.3). Dennoch ist ein diskursspezifisches Subjekt nur eines unter den vielen, die einen Menschen ausmachen. Aber nicht nur der Element-Begriff innerhalb des Diskurses ist als Relation oder in Abstufungen zu verstehen, sondern auch der Diskurs-Begriff selbst: Erstens ist der Diskurs als ein singuläres Wissenssystem zu verstehen, dann (zweitens) ist ein Diskurs „nur" einer unter vielen.

Als singulären Begriff gesellschaftlich-kulturellen Wissens setzt Foucault den Diskurs in seinem Werk *Archäologie des Wissens* mit dem der Episteme gleich (vgl. Sarasin 2005: 97). Gleichsam sind Diskurse (im Plural also) aber in den Denksystemen zu verorten oder, wie gesehen, in interdiskursiver Betrachtung als Kultur zu bezeichnen. Wird der Diskurs im Plural verwendet (2.), sind verschiedene Gruppen von Aussagen gemeint, die sich als verschiedene – vielleicht durch einen Interdiskurs oder ein Dispositiv gerahm-

te – Diskurse in Anbetracht kollektiver Symbolik etwa über ein und dasselbe Objekt entfalten können: Entsprechend ist der Autor einerseits eine ästhetische Figur, dann wieder scheint er als Urheber im Sinne eines juristisches Konzeptes aufzutreten oder gar selbst eine Ware zu sein (vgl. Parr 2014: 234). Zwar ist der Diskurs ein strukturgebendes Regelwerk, aber eben auch ein durch diese Regeln Begriffe hervorbringendes Konzept (vgl. Diaz-Bone 1999: 123).

Unter dem Begriff der Episteme, den Foucault in der Tradition des französischen Philosophen Gaston Bachelard und der Epistemologie gebraucht,[94] wird „die Gesamtheit der Beziehungen, die in einer gegebenen Zeit die diskursiven Praktiken vereinigen" (AW: 272 f.), verstanden. Trotz in gewissem Rahmen konventionalisierter Strukturen ist eine Episteme kein starres, totalitäres erkenntnisorientiertes Konstrukt, sondern sie ist als wandelbar zu verstehen oder zu analysieren. Neue epistemische Phasen, beispielsweise durch einen Bruch mit dem bisherigen Wissen eingeläutet, können jederzeit beginnen (vgl. AW: 272 f.). Anhand solcher Episteme veranschaulicht Foucault den differenten Status des Wahnsinns seit Ende des Mittelalters. Den Begriff der Episteme setzt Foucault nicht nur mit dem des Diskurses gleich, sondern bezeichnet ihn später auch als Dispositiv (vgl. S III: 395) – als Konglomerat von „Diskursen, Institutionen, architektonischen Einrichtungen, reglementierenden Entscheidungen, gesetzten, administrativen Maßnahmen, wissenschaftlichen Aussagen, philosophischen, moralischen und philanthropischen Lehrsätzen, kurz Gesagtes ebenso wie Ungesagtes" (S III: 392).

Foucault unterscheidet vier Formationsregeln: 1. Formation der Gegenstände: Die Gegenstände werden vom Diskurs hervorgebracht – so können etwaige, mit neuen Fragestellungen herausgearbeitete Krankheiten als neue Gegenstände gelten (vgl. AW: 61). Dieser erste Schritt entspricht dem sogenannten „Referential der Aussage" (vgl. Kammler 1983: 97). Welches sind die Differenzierungsmodalitäten oder etwaigen Institutionen, die die Dinge im Diskurs hervorbringen, einteilen oder von ihm scheiden? So wird etwa der Wahnsinn (siehe 4.1.2 u. 4.4.1) durch Institutionen und das Strafsystem, dann durch Instanzen der Abgrenzung (Kirche, Medizin etc.) und drittens durch eine Verbindung der beiden durch kategoriale Einteilungen wie Körper, Seele und Leben bestimmt (vgl. Kammler 1983: 102). 2. Die Formation der Äußerungsmodalitäten: Subjektposition – wer kann sich im Diskurs äußern, in welchem Bezug steht das Subjekt zum Diskursgegenstand, an welche Einflussgrößen ist es gekoppelt (vgl. Landwehr 2008: 69)? Diskurse beruhen aber nicht auf einem individuellen Gründungsakt (siehe dazu auch das Konzept des Autors: 4.1.1b) als Resultat einer Ideengeschichte (vgl. Kammler 1983: 103 f., siehe Serielle Geschichte: 4.1.1d). 3. Formation der Begriffe: Zunächst sind damit intersubjektive, nicht auf Subjekte rückführbare Begriffe gemeint (vgl. AW: 75 f.). Dabei können als schematische oder konventionalisierte Eintragungen verstandene Tableaus,[95] wie sie Foucault für die Episteme der Klassik – zum Begriff siehe gleich (zu den Epistemen: 4.1.2) – als essentielle Grundlage des Sag- und Denkbaren markiert, an zentraler Stelle stehen (vgl. Kammler 1983: 107). Doch geht diese Ebene über die eines „deduktiven Begriffsgebäudes" (AW: 83) hinaus. Die Organisation der Aussagen (vgl. AW: 83) steht hier im Mittelpunkt – Schemata, Spezifizierungen und chronologische oder narrative Anordnungen der Aussagen (vgl. Landwehr 2008: 69). Diese Begrifflichkeiten besitzen eine wiederholende, serielle Facette (vgl. Kammler 1983: 106). In einem weiteren Schritt gebietet dieser Punkt, auf interdiskursive Elemente einzugehen, als dass diese dem zu untersuchenden Diskurs vorhergehen müssen und sich der Diskurs nicht aus sich heraus alleine erklären lässt (vgl. ebd. 106). 4. Formationsstrategien: Hier sind Inkompatibilitäten innerhalb der Diskurse gemeint. Diese stehen zwar unter einem gemeinsamen diskursiven Regelwerk, sind aber unvereinbar, sodass sich aus ihrem Widerspruch Teilmengen bilden können. Obgleich der Inkompatibilität zerfallen Diskurse, trotz ihrer andersartigen Teilelemente, nicht notwendigerweise; wer-

94 vgl. zur Epistemologie: Bachelard 1980 und Bachelard 1993.

95 zum Begriff Tableau vgl. GK: 20 und 127.

den sie doch durch die gleichen Regeln hervorgebracht und durch die weiter für beide Bereiche geltenden Regeln zusammengehalten (vgl. AW: 96). Somit kann der Diskurs als eine übergeordnete Einheit oberhalb dieser Teilmengen gelten – dieser Gedanke erfährt noch durch den Begriff des Dispositives Erweiterung (siehe nachfolgend: 4.1.1b). Gerade Kammler (1983: 107 f.) betont, dass diese Formation eben nicht nur eine interne, sondern auch externe – interdiskursive – Dimension aufweise. Diese Teilmengen, aber auch der Diskurs, können in Bezug zu anderen Diskursen stehen.

b Der Diskurs, das Nicht-Diskursive, das Dispositiv und das Subjekt

Die Beziehung des Diskurses zu dem ihm Äußeren oder dem Nicht-Diskursiven bleibt entsprechend nicht nur dieser begrifflichen Modifikationen des Diskurs-Begriffes uneindeutig, wird von Foucault nicht verbindlich festgelegt bzw. scheint ebenfalls (wie sich bereits mit dem Konzept der Diskontinuität andeutet) einen Wandel zu vollziehen: So sind die Regeln eines Diskurses ihm innerlich, weder innerlich noch äußerlich zu verorten oder existieren an der Grenze zum Außen des Diskurses (vgl. AW: 70 f., 108, 69 f.).

Unter den Begriffen der Verknappungs- und Ausschließungssysteme erkennt Foucault Ordnungsmechanismen, die den ungestümen, sich also tendenziell stetig transformierenden Charakter des Diskurses einzugrenzen suchen (vgl. ODis: 11): Die „‚Diskurskontrolle' [...] [versuche] die Äußerlichkeiten des Diskurses in die Logik des Unsichtbaren zurückzuführen (Kontinuität, Bedeutung)" (Müller 2006: 145) und sodann eine die Störung minimierende, normierende Funktion zu erfüllen. Verknappungssysteme delegieren den Diskurs aus seinem Inneren heraus und wollen etwa mit einer klaren Zuordnung der Autorenschaft die Suggestion eines (vermeintlich) wahrhaftigen Bezugssystems erreichen (vgl. ODis: 20 f.): ‚XY hat Folgendes gesagt' – derartige Formulierungen erhalten so ihren Sinn bzw. sind Mittel einer Sinngenerierung. Für Foucault ist aber – obschon der gängigen Prämisse dieser Deklaration – weniger von einer konkreten Autorenschaft auszugehen: Der Autor ist für den Philosophen zunächst vor allem nur Schreiber der Zeichen, der „das ungewusste Wissen der Literatur" offenkundig werden lässt (vgl. S I: 702). Die noch im Folgenden mehrfach zu behandelnde, in seinem Frühwerk als mythisch zu beschreibende Suche des Philosophen nach dem Außen als einem Ursprünglichen und das Bemühen um Transgression in dieses scheint in dieser Aussage durch. Der Philosoph geht später von einer Autorenschaft im Sinne eines Diskursbegründers aus, dessen Arbeit über das einzelne Werk hinausgehenden Diskursen als Grundlagenarbeit dient (vgl. S I: 1022).

Ausschließungssysteme hingegen setzten von Außen an und bedingen den Diskurs durch Grenzziehungen, Tabus und die Unterscheidungen in wahr und fasch (vgl. ODis: 16 f.). Die im Kontext Foucault'scher Heterotopie-Definitionen noch im Detail zu behandelnde, wohlgeordnet erscheinende, aber reale und phantastische Geschöpfe auflistende Taxonomie Borges' kann als anschauliches Beispiel fungieren, wie gleichsam beunruhigend ein solcher, Definitionen bereitstellender Diskurs (vg. OD: 35) wirken kann. Ein oszillierendes Verhältnis zeigt sich damit: Der Diskurs kann eine vom Ordnungssystem/der Macht im Zaum zu haltende Größe sein (vgl. ODis: 20 f.), die Macht jedoch als Regelsystem auch von ihm ausgeübt werden. Der Eindruck eines „autonomen Diskurses" (Dreyfus/Rubniow 1994: 11 f.) entpuppt sich daher als illusorisch. Wenn Foucault in seiner Überarbeitung des Konzeptes der Macht von einer starren Hierarchie abzusehen beginnt und ein netzwerkartiges Feld der Macht und ihrer Wirkungsrichtungen erkennt, zeigt der Philosoph auch, dass andere gesellschaftliche Praktiken den Diskurs bestimmen, anstatt dass ausschließlich der Diskurs Bereiche der Gesellschaft zu prägen vermag (vgl. ebd.: 11 f.). Zwar strahlt der Diskurs durch seine Regeln eine Macht aus und entscheidet über das Sagbare (und im erweiterten Sinne: auch das Sichtbare). Aber die Macht geht insofern über das bisherige Diskurs-Verständnis hinaus, als dass sie sich auch auf das ihm Äußere bezieht und somit zwischen diskursi-

ven und nicht-diskursiven Elementen und Subjekten steht. Die Beziehungen des Diskurses zu dem ihm Äußeren werden nun im Folgenden behandelt.

Mit *Die Ordnung der Dinge* versucht Foucault eine Wissenschaftsgeschichte zu schreiben (vgl. Frietsch 2014: 42), die aber als „Geschichte des *Gleichen*" (OD: 27 – Kursive im Original), wie im Übrigen auch Bataille für die Wissenschaft fürchtet (siehe 4.3.2), einen Sachverhalt nur unter großen, automatisch im Vorgang der Definition entstehenden Ausschließungen erfassen kann. Foucault ist sich der homogenisierenden Problematik der Wissenschaft hinsichtlich der Geschichtsschreibung bewusst: Alle potentiellen, vom Diskurs überschrittenen Schwellen würden vorschnell als auf einen Ursprung zurückführbare Kette gedacht (vgl. AW: 269). Von diesem Ursprungsgedanken rückt Foucault jedoch ab – vgl. etwa AW: 182. Foucault interessiert sich zusehends für das abseits des Diskurses liegende Nicht-Diskursive (S II: 253). In diesen Komplex zählen auch in einem durchaus singulären Diskurs-Verständnis jene Subjekte, denen eine gesellschaftliche Teilhabe verwehrt bleibt. Aktuell mögen dies etwa Migranten und unter ihnen vor allem weibliche Subjekte sein, die, obwohl in einem Registrationsverfahren aufgenommen, doch, so Castro Varela (2007: 129), unbeteiligt bleiben würden. Foucault würde derartige Subjekte als „infam" beschreiben.[96]

Mit dem Begriff der Praktiken beschreibt Foucault zunächst noch einen Gegenpol zum Diskurs, als dass die vom Philosophen damit gemeinten Institutionen und Praktiken selbst außerhalb eines oder des Diskurses befindlich sind, da sie „unterhalb des Sagbaren liegen" (S II: 253). Dann aber wird mit dem Begriff der diskursiven Praktiken bereits ein Öffnung des Feldes vorzogen, als dass sie der Philosoph in „technischen Komplexen, in Institutionen, in Verhaltensmustern, in Vermittlungs- und Verbreitungsformen, in pädagogischen Formen, die sie aufzwingen und aufrechterhalten" (S II: 295) manifestierend betrachtet. Der Begriff drückt zudem eine prozesshafte Note aus, da in der „Formationen der Gegenstände" etwa, so Kammler (1986: 101 ff.), durch die Praktiken Diskursives und Nicht-Diskursives verbunden wird. Das Nicht-Diskursive könnte somit synonym mit dem Ungesagten/Unsagbaren zu verstehen sein, bezieht es sich doch auch auf Formen nicht-sprachlicher Natur – wie besagte Institutionen oder architektonische Anordnungen.

Konsequenterweise ist damit (auch unter Einbezug Foucaults oben kurz skizziertem, netzwerkartigem Machtverständnis) das am Diskurs beteiligte Subjekt nur eine Facette des Menschen, welcher außerhalb des jeweiligen Diskurses an möglichen anderen Diskursen anteilig ist und in Form anderer Subjekte erscheinen könnte. Zwar postuliert Foucault durchaus provokant, und ihm die Kritik antihumanistischer Anwandlung einbringend (vgl. Sarasin 2005: 128), das Subjekt werde vom (sprachlichen) Diskurs hervorgebracht, mindestens wesentlich durch den Diskurs bedingt oder ihm drohe das Verschwinden im Diskurs einer Absorption ähnlich (dazu siehe auch Immersion: 4.8). Er bestreitet aber nicht grundsätzlich die Existenz des Menschen, sodass dieser zerlegt in zahlreiche, je Diskurs agierende Subjekte, Einfluss auf den Diskurs haben kann: „Diese Serie von Subjektivitäten wird niemals zu einem Ende kommen und uns niemals vor etwas stellen, das ‚der Mensch' wäre. Die Menschen treten ständig in einen Prozess ein, der sie als Objekt konstituiert und sie dabei gleichzeitig verschiebt, verformt, verwandelt – und der sie als Subjekt umgestaltet." (S IV: 94)

Obschon er also in diesem Sinne erst mit der Moderne (etwa als wissenschaftliche Bezugsgröße oder als Geisteskranker – siehe Episteme: 4.1.2) zu existieren beginnen scheint, fragt Foucault, ob er nicht „seit langem schon verschwunden war" (OD: 389). Der Philosoph glaubt überdies, durch seine provokante

96 Diese Menschen – im kurzen Text zur Infamie (*Das Leben der infamen Menschen – La vie des hommes infâme*) benutzt der Philosoph den Begriff Mensch in einer seinem Subjekt-Verständnis ähnlichen Weise – sollen, so Castro Varela weiter, nicht in Erscheinung treten. Doch aufgrund ihrer offiziellen Registrierung gelänge dies nicht, sodass sie Spuren in der Machtkonstellation hinterlassen würden. Foucaults Beschreibung der Infamen schließt überdies – insbesondere hinsichtlich ihres beabsichtigten Verschwindens – an die der Wahnsinnigen an (siehe 4.4.1).

These und sein Subjektverständnis, dem Subjekt (und damit dem Menschen im weitesten Sinne) seine Endlichkeit aufzeigen zu können. Das in Foucaults Ausführungen dezentrierte Subjekt (eben nur als Teil des Diskurses) definiert der Philosoph „as a instance that would like to, but cannot disapperar" (Visker 1999: 3). Denn nur dadurch, dass das Subjekt durchaus nicht vollends verschwindet, kann es, so Visker (1999: 3), erst die auf es einwirkenden Regeln erkennen – eine Ambivalenz der Immersion ähnlich (4.8).

Statt eben als Urheber zu agieren und in einer konstanten Kette von Ideen einen eindeutigen Platz einzunehmen, wird es in dieser dezentralen Vorstellung zum Akteur. Das Subjekt ist dabei nicht nur eine passive Größe, ein Resultat der Sprache oder Macht, sondern nimmt selbst eine aktive Rolle ein und wird sogar zu einer sich selbst beherrschenden Instanz (siehe Askese: 4.1.3b). Gerade im Übergang zur Moderne sind es nicht zuletzt Panoptismus und Disziplinierungen, die den Menschen in bestimmte Subjekte zu unterteilen versuchen und gleichsam aus vielfältigen Subjekten einen Menschen akkumulieren wollen (vgl. ÜS: 283).

Das Ungesagte und das Nicht-Diskursive sind dem Diskurs äußerlich, stehen zum Diskurs aber in einem engen, sich gegenseitig bedingenden Verhältnis wie anhand der verschiedenen Definitionen Foucaults zu den diskursiven Regeln bereits deutlich wurde. Nicht zu Unrecht wirft Kammler daher die Frage auf, wozu eigentlich die Unterscheidung Diskurs und Nicht-Diskursives nützlich ist, da es doch „schon zur ‚Dimension des Diskursiven' gehört" (Kammler 1986: 105). Jedoch scheint diese Frage dem pluralen Charakter des Diskurses und den verschiedenen Diskursen nicht gerecht zu werden, als dass diese doch miteinander in Beziehung stehen und eine durchaus systemtheoretische, selbstreferentielle Umweltbeziehung beinhalten können (siehe etwa Systemtheorie: 4.2.2b). Das Außen des Diskurses kann dabei eben auch anderen (diskursiven) Regeln unterliegen, die keine Verbindung zum Diskurs-Inneren und damit zumindest in Relation eine ansatzweise Eigenständigkeit aufweisen. Eine feinere Unterscheidung treffen Wraner/Langer (2007): Das mit dem Begriff der diskursiven Praktiken miteinbezogene Nicht-Sprachliche mache das Nicht-Diskursive nicht zu einer nicht-sprachlichen Komponente, sondern zu einem „nicht-unmittelbaren" an den Diskurs Angeschlossenen – also zu einem mittelbaren oder einem uneigentlich Diskursiven.

Im 1963 erschienenen *Die Geburt der Klink. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks* (*Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*)[97] zeigt Foucault anhand der Schilderung der Behandlung psychisch Kranker, wie wenig die Krankheit selbst im Fokus der Untersuchungen stehen kann und stattdessen – einem Kreislauf ähnlich – ein Krankheitsbild im Diskurs überhaupt erst geschaffen wird. Foucault illustriert dabei, dass im Diskurs über den Wahnsinn, wenn überhaupt, nur Aspekte des Wahnsinns in den entsprechenden Diskurs aufgenommen, andere hingegen ausgeschlossen werden (vgl. ODis 12): Entweder gilt das Wort des Wahnsinnigen „[...] für null und nichtig, es hat weder Wahrheit noch Bedeutung [...]" (ODis: 12), oder man traut ihm „eigenartige Kräfte" (ODis: 12) zu. Die Bestimmung des Wahnsinns ist ein diskursives Produkt. Nichtsdestotrotz dient der Wahnsinn sowohl als Gegensatz zur Vernunft und auch als Unterscheidungsgröße dessen, was nicht zum vernunftbasierten Diskurs gehört. Das Diskursive ist eine Frage der Perspektive, ebenso dann auch das Nicht-Diskursive. Das Andere des Diskurses kann sich daher selbst als Diskurs anderer Art oder als übergeordnete Struktur identifizieren oder identifiziert werden. Erst also in einem erweiterten Sinne, den vielschichtigen Wechselverhältnissen zwischen Diskurs und Nicht-Diskursivem und dem später von Foucault ausgerufenen Dispositiv-Begriff entsprechend, ist das dem Diskurs Äußere eingeschlossen.

97 Jedoch erst im Vorwort der 1972 erscheinenden Auflage wird die Diskursanalyse wörtlich erwähnt (vgl. Völker 2014: 32). Das „was auch immer Diskursanalyse sein mag" (Sarasin 2006: 119), wurde von Foucault jedoch bereits in *Die Geburt der Klinik* praktiziert. Zur weiteren Genealogie des Begriffs vgl. ebd.: 115 ff..

Genauso ist das Sichtbare, welches Foucault bereits in seiner Definition der diskursiven Praktiken mit den dort angeführten architektonischen Anordnungen implizit mit einschließt, eng an den Begriff des Diskurses gekoppelt: Mit dem in *Die Geburt der Klinik* vom Philosophen beschriebenen, investigativen und visuell orientierten Blick des Arztes wird das Sichtbare zu einer über eine etwaige Krankheit mitbestimmenden Größe. Im prozessualen Akt der Untersuchung wird das einstig Unsichtbare sichtbar und dem Diskurs hinzugefügt (vgl. Ruoff 2013: 101). Foucault wird durch die phänomenologische Sicht Maurice Merleau-Pontys im Hinblick auf das Sichtbare geprägt (vgl. Schneider 2013: 181). Das Sichtbare ist bei Merleau-Ponty ein Möglichkeitsraum, innerhalb dessen sich das Sehen bildet und ein Bild als „eine Manifestation des Sehens" entsteht (vgl. Fahle 2006: 82). Zwischen unserem Sehen und dem potentiell Sichtbaren bestünde, so Merleau-Ponty (1986: 172), eine Beziehung „wie zwischen dem Meer und dem Strand".[98]

Das Sichtbare gilt nun Foucault aber zunächst als das Diskurs-Äußere: Sichtbarkeit und Sagbarkeit stehen sich scheinbar als das Nicht-Diskursive und das Diskursive gegenüber (vgl. Deleuze 2009: 71): „[...] [V]ergeblich spricht man das aus, was man sieht: das, was man sieht, liegt nie in dem, was man sagt [...]." (ebd.: 92, vgl. OD: 38) Sie sind heterogene Bereiche, die nicht auf ein und dieselbe Formation reduzierbar sind (vgl. Deleuze 2009: 48f.): „Sowenig die Aussagen ablösbar sind von ihren Ordnungen, so wenig sind die Sichtbarkeiten von ihren Maschinen [z. B. dem Panoptikum? –S. H.] ablösbar." (ebd.: 83) Tatsächlich befinden sich beide Felder in einer Schlacht miteinander (vgl. ebd.: 95): Als Scharnier zwischen beiden Feldern diene die von Foucault beschriebene Archäologie, in ihrem Bemühen, beide zu unterscheiden (vgl. ebd.: 48).

Ob damit das Sichtbare als Diskurs eigner Art zu verstehen ist? Oder ein Diskurs, trotz dessen beschriebenem Fokus auf dem Sagbare und die Unvereinbarkeit dessen mit dem Sichtbaren, beide Facetten beinhaltet? Auch dieser Umstand bleibt in Foucaults wechselndem Begriffsverständnis uneindeutig: Eine solche Beziehung zwischen diesem als Nicht-Diskursiv und Diskursiv Gekennzeichneten scheint sich beispielsweise in architektonischen Formen wie dem Gefängnis – insbesondere dem Panoptikum (siehe 4.1.3b u. 4.7) – zu zeigen: Das Verbrechen wird dort sichtbar und Aussagen über das rechtswidrige, nonkonforme Verhalten der jeweiligen Täter werden möglich (vgl. ebd.: 70 f.). Deleuze (2009: 94) sieht jedenfalls diese zwei Felder in Verbindung zueinander stehend, denn die Grenze, die sie trennt, ist eben auch ihre gemeinsame: Im „audiovisuellen Archiv" (ebd.: 92) zeigt sich eine Diskrepanz zwischen Sag- und Sichtbaren, die sich, so Deleuze, in einer filmischen Bild-Ton-Schwere äußert. Diese Beschreibung deutet eine Verbindung beider Bereiche an – eben hier konkret in einem filmischen Werk als intentionales Erzähl- und/oder Stilmittel. Der das Sagbare und Sichtbare voneinander trennende Riss wird anhand eines im Zwischenraum beider liegenden Fadens „miteinander vernäht" (Deleuze 2003a: 140).

In seiner 1963 veröffentlichten Abhandlung über den französischen Schriftsteller Raymond Roussel (siehe auch 4.5) beschreibt Foucault dessen sogenannte Maschinen, welche die literarische Herangehensweise des Autors erkennen ließen. Diese Maschinen seien „ein unsichtbares sichtbares Abbild" (RR: 68). Dort stellt Foucault nicht nur einen Bezug des Diskurses auf das Sichtbare in Aussicht, sondern verweist auch auf das Unsichtbare. Das Unsichtbare im Sinne Merleau-Pontys wird von Foucault auch in seiner

98 In Bezug auf Paul Cezanne stellt Merleau-Ponty fest, dass es dem Maler nicht darum gehe, eine Dekonstruktion des Sehens zu betreiben, sondern er versuche, durch sein wenig naturalistisches, im Bruch mit der Perspektive operierendes Agieren, eine Wahrnehmung des Raums als Erfahrung jenseits eines euklidischen Denkens zu erreichen (vgl. Günzel 2012: 114f.): So stellt er Teller etwa in einer Aufsicht statt in einer sich der übrigen Perspektive des Gemäldes einfügenden Weise dar. Cézanne weigert sich, zwischen Ordnung und Chaos entscheiden zu müssen (vgl. Fahle 2006: 83). Das Verständnis der Heterotopie bei Foucault als chaotisch, ihr gegenüber die geordnete Struktur der Utopie (siehe 4.5) sowie das spätere Verständnis der Heterotopie als realisierte Utopie (siehe 4.6) offenbaren in einer Ableitung eine oszillierende Dimension des Konzeptes (eben zw. Ordnung und Chaos) des Philosophen (siehe 6) und lassen sich hier als Querverweis anschließen.

Analyse eines Manet-Bildes (*La serveuse de bocks*) und der dort aus dem Bild hinausführenden Blickachsen thematisiert (siehe Episteme: 4.1.2).

Wie nun ist das Unsichtbare in den terminologischen Komplex einzuordnen? Zunächst ist der Diskurs selbst, obschon das Sagbare definierend, als solcher unsichtbar: So ist etwa das Bild des französischen Malers René Magritte, dessen Abbildung eine Pfeife zeigt, die dann auch noch mit den Schriftzug „Dies ist keine Pfeife" unterschrieben ist, ein den Bezeichnungsdiskurs negierender, ihn aber gleichsam in die Sichtbarkeit überführender Diskurs (vgl. Meister/Roskamm 2014: 121, siehe auch 4.6b). Müller (2006: 136) z. B. bestimmt das Unsichtbare als dem Nicht-Diskursiven zugehörend, indem sie das diesseits und jenseits des Diskurses Liegende mit dem Sichtbaren und Unsichtbaren gleichsetzt. Dadurch leibt sie das Sichtbare dem Diskurs ein. Eine weit deutlichere Bezugnahme und eine ‚gemeinschaftliche' Betrachtung des verschiedentlich Diskursiven (sei es als Sagbares und/oder Sichtbares) oder des Nicht-Diskursiven (sei es als das Sichtbare und/oder Unsichtbare/Ungesagte) wird erst mit den Dispositiv-Begriff sowie Foucaults revisioniertem Machtkonzept vollzogen.

Die Interdiskurstheorie oder -analyse beginnt ab Mitte der 1970er Jahre Fuß zu fassen (vgl. Parr 2014: 202). Die Differenzen zwischen hochspezifischen oder – sic!: – kompensatorischen (vgl. ebd.: 203 – siehe Heterotopie: 4.6b) Diskursen und übrigen kulturellen oder gesellschaftlichen Bereichen werden mit Interdiskursen ausgeglichen: Sie vermögen es, terminologisch oder auf Komplexität basierende Differenzen zwischen verschiedenen, stark ausdifferenzierten Gebieten zu überbrücken (vgl. Parr 2014: 203). Um diese Ankopplung zu erreichen, nutzt der Interdiskurs narrative Strukturen wie Schemata und Stereotypen. Angesichts dieser Methodik ist die so erreichte Verbindung fragmentarischer Natur und führt in systemtheoretischer Betrachtung sogar zu einer stärkeren Diskrepanz der zusammengebrachten Gebiete (Reduktion als Komplexitätssteigerung – siehe später: 4.2.2b). In das Repertoire dieser Interdiskurse zählen auch Kollektivsymbole, welche einer Verbindung der differenten Diskurse dienen sollen. Diese Symbole können alltäglicher Natur sein – etwa wenn der Begriff „Organismus" eine Vorstellung zu generieren vermag, die in verschiedenen Diskursen verschiedentlich genutzt wird und dennoch einen überbrückenden Moment beinhaltet (vgl. Parr: 2014 203). Anders als noch für den Diskurs bestimmt, zeigt die Idee des Interdiskurses auch die Möglichkeit auf, dass mit einem Wandel oder einem neuen Diskurs nicht notwendigerweise alle Diskurs-Elemente verschwinden, noch grundsätzlich neue hervorgebracht werden müssen. Vielmehr können diese unter einem neuen Regelwerk transformiert werden (vgl. Landwehr 2008: 69, vgl. AW: 246). Gerade aber die Fachliteratur gilt in einer paradoxen Wendung als Interdiskurs, als dass sie ohne eigene Themen oftmals ‚lediglich' verschiedene Diskurse in sich vereint (vgl. Parr 2014: 204 f.). Insofern gelingt es einem nicht vollends homogenisierenden Interdiskurs, differente Aspekte bzw. Diskurse nicht zu Lasten ihrer Unterschiede zu betrachten entstehen – in 5.5 ist darauf zurückzukommen. Damit kann auch intertextuell zwischen Gesagtem und Gesehenem eine Verbindung entstehen. Interdiskurse bieten damit eine analytische Grundlage, um herauszustellen, wie verschiedene Elemente und Diskurse Anwendung finden (vgl. ebd.: 205). Anmerken ließe sich allerdings, ob damit nicht jeder Diskurs angesichts der relationalen Bezüge gleichsam ein Interdiskurs ist und stets zu Aspekten außerhalb seiner Grenzen in Bezug steht (– selbst in einer systemtheoretischen, selbstreferentiellen Auslegung).

Eine ähnliche, heterogene Elemente ‚unter ein Dach bringende' Definition lässt sich auch in Foucaults berühmten Dispositiv-Begriff erkennen. Diesen führt der Philosoph insbesondere in *Archäologie des Wissens* ein. Schon die (etymologischen) Quellen, die Link (2013b: 238) für Foucaults Definition des Begriffs identifiziert, verweisen auf eine übergreifende Anordnung von Elementen – nämlich innerhalb eines (technischen) Apparates oder einer planvollen Ausrichtung und Anordnung militärischer Mittel (vgl. ebd.: 238). Der Dispositiv-Begriff wird von einer Zweiteilung gekennzeichnet: Er ist – neben besagte Apparatur und abseits dieser objekthaften Bestimmung – ein subjektiver Komplex – etwa hinsichtlich

der Macht über das Dispositiv oder die Disponierten (beispielsweise in Form von Soldaten) (vgl. ebd.: 238).

Das Dispositiv ist also durchaus eine normierende Größe, als dass es (ähnlich dem Diskurs) eben auch jene Bereiche erfasst, die dem das Dispositiv Kontrollierenden zuwiderlaufen. So stehe das Sexualdispositiv in der Bio-Politik (siehe nachfolgend: 4.1.3b) eben auch aus Angst der Herrschenden (um ihre Vorstellung von Normalität) dem (angeblichen) Perversen gegenüber. Im Dispositiv werden also keinesfalls per se die Gegensätze ausgeräumt – analog zum Interdiskurs ist der Dispositiv-Begriff damit aber eine Möglichkeit, widersprüchliche Elemente zusammenzudenken. Der Diskurs um etwaige Krankheitsbilder wie das des Wahnsinns (welche Foucaults Beobachtung zufolge, weniger tatsächlich ermittelt, als vom Arzt dirigiert werden (SW I: 72)), aber auch das im Folgenden explizierte Konzept des Panoptikums und dem dortigen Verhältnis von Wächtern und Gefangenen stellen jeweils ein das Andere (als Gegensatz des Gesundseins oder des Rechtschaffendseins) einschließendes Dispositiv dar.

Vorschnell wäre es allerdings, den Begriff auf hierarchische Machtstrukturen zu reduzieren: Normdispositive bieten übersubjektive Orientierung jenseits konkreter Eigeninteressen. Genauso ist, wie in der Revision des Machtbegriffs durch Foucault selbst beobachtet, das Dispositiv auch als Netz zu verstehen:

> „Das, was ich mit diesem Begriff zu bestimmen versuche, ist erstens eine entschieden heterogene Gesamtheit, bestehend aus Diskursen, Institutionen, architektonischen Einrichtungen, administrativen Maßnahmen, wissenschaftlichen Aussagen, philosophischen, moralischen und philanthropischen Lehrsätzen, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes, das sind die Elemente des Dispositives. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das man zwischen diesen Elementen herstellen kann. [...] [Zweitens:] zwischen diesen diskursiven oder nicht-diskursiven Elementen gibt es gleichsam ein Spiel, gibt es Positionswechsel und Veränderungen in den Funktionen, die ebenfalls sehr unterschiedlich sein können." (S III: 392 f.)

Drittens ist ein Dispositiv, so Foucault wiederum in einer militärischen Rhetorik, die Antwort auf einen Notstand. Ein altes Dispositiv oder Foucaults Beispiel einer zu integrierenden Bevölkerungsgruppe mache ein (neues) Dispositiv notwendig. So können diese Dispositive auf den jeweiligen Notstand mit Kanonen wie Reden antworten (vgl. Jäger 2001: 76) – seinem bisweilen polarisierenden Tenor entsprechend oder widersprechend beschreibt Foucault in seinen Arbeiten derlei Maßnahmen häufig eher ‚unaufgeregt' und jenseits einer positiven wie auch negativen Sichtweise.

Die Verbindung heterogener Elemente im Dispositiv zeigt sich ebenfalls in Anbetracht der schon behandelten, über einen rein sprachlichen Diskurs-Begriff hinausgehenden Aspekte – z. B. des Sichtbaren: Jedes Dispositiv scheint, wenn auch Sagbares und Sichtbares nicht als analog zu begreifen sind, doch „ein Brei aus Sichtbarem und Sagbarem" (Deleuze 1992: 58) zu sein, sie „bilden das Objekt [...] einer Epistemologie" (ebd.: 73). Auch hier gilt, dass die Formationen des Sagbaren und Sichtbaren nicht statischer Natur sind, sondern sich verändern und damit auch die Beziehung zueinander neu bestimmen können (vgl. ebd.: 71). Die Verbindung beider werde seit Anfang des 19. Jahrhunderts ersichtlich und bestünde in einem „‚naiven' Diskurs" (GK: 10). Dies meint Foucault etwa im Wandel des ärztlichen Blickes in *Die Geburt der Klink* zu erkennen: Nicht mehr wird nach dem gefragt, was der Patient hat, sondern in der Frage nach der Lokalisierung der Schmerzen (vgl. GK: 16) werde ein Interesse nach der Sichtbarkeit mitgeführt. Die Verknüpfung von Sagbarem und Sichtbarem zur diskursiven, dispositiven oder gar epistemischen Anordnung gelingt insbesondere über die Macht: „[...] [Es gibt] keine Machtbeziehungen [...], ohne daß sich ein entsprechendes Wissensfeld konstituiert, und kein Wissen, das nicht gleichzeitig Machtbeziehungen voraussetzt und konstituiert." (ÜS: 39) So wird das Wissen selbst zur Macht (vgl. S III: 45). Foucault unterzieht den Machtbegriff einer grundlegenden Revision (siehe später: 4.1.3) – dennoch: In einem repressiven und herrschenden Verständnis gerät der Diskurs – durchaus als ein das Sag-

bare (und ggf. Sichtbare) beinhaltendes, die Aura der Macht selbst ausstrahlendes Konzept – zum Außen der Macht. Das Repressive sieht sich von ungestümen Diskursen bedroht (vgl. ODis 10 u. 30). Nicht zuletzt wird so die relationale, perspektivgebundene und insbesondere die über die Problematik des Sicht- und Sagbaren hinausgehende Uneindeutigkeit des Diskurs-Begriffs offenkundig. Womöglich deshalb wendet sich Foucault verstärkt dem Nicht-Diskursiven und insbesondere der Macht zu, um nicht zuletzt ein komplexeres Analyseverfahren zu erreichen. Dieses Verfahren begrenzt sich nicht auf das Sagbare: Wenn das Sichtbare nicht ohnehin schon im Verhältnis des Sagbaren zum nicht-diskursiven Sichtbaren Relevanz zugesprochen bekommen hat, so doch im Zusammenhang von Dispositiv und Macht.

Den Begriff des Dispositivs verwendet Foucault bisweilen gleichbedeutend mit dem des Diskurses – was angesichts des Facettenreichtums des Diskurses und seiner innen- wie außenbezüglichen Anschlüsse und Machtverhältnisse nicht überrascht.

c Diskursanalyse

Die Diskursanalyse zielt auf die Herausarbeitung von Ordnungen und Ähnlichkeiten ab und versucht – inspiriert von der in der Moderne aufkommenden Arbeit des französischen Biologen Xavier Bichat (vgl. GK: 144 f.) – in die Dinge einzudringen, sie zu zerlegen sowie ihre Schichtungen herauszuarbeiten. Allerdings erst in der 1969 erschienenen *Archäologie des Wissens* arbeitet Foucault den Diskurs als Analyseschema konkreter heraus, bleibt aber eine genaue Struktur der Diskursanalyse schuldig (vgl. Parr 2014b: 236). Eine probate, aus vier Schritten bestehende Methodik zeigt etwa Diaz-Bone (1999) auf: Erstens gilt es den Diskurs von anderen abzugrenzen. Foucault gelingt dies insbesondere durch seine Untersuchung von Bruchstellen in der Historie. Zur Identifikation eines Diskurses ist Vorwissen nötig, sodass ein Textkorpus erstellt werden kann (vgl. Diaz-Bone 1999: 130 f.). Diese Vorannahmen müssen allerdings im Laufe der Diskursanalyse selbst einer Revision unterzogen werden (vgl. ebd.: 131), obschon dies angesichts der auch in der Analyse am Diskurs als Subjekt partizipierender Position des Untersuchenden nicht vollends zu gelingen vermag. In einer Interdiskursanalyse gilt es unter Umständen, die Kollektivsymbole zu untersuchen bzw. die im Interdiskurs verbundenen Diskurse zu rekonstruieren (vgl. Parr 2014: 205).

Methoden innerhalb dieses ersten Punktes sind das „thematische, akteur- oder institutionsorientierte Vorgehen“. Zudem ist „von existierenden Disziplinen auszugehen und die Genealogie eines institutionalisierten Wissenkorpusses zu analysieren“ (Diaz-Bone 1999: 131, siehe dortige Fußnote). Die von Foucault über die Archäologie hinausgehende, sowohl das dem Diskurs Äußere als auch insbesondere die Macht einbeziehende Genealogie ist Ausdruck der Absicht des Philosophen sich nicht nur innerhalb der Machtkomplexe, sondern sich auch in der Geschichtsschreibung jeglicher Vorstellung eines In-Stein-Gemeißelten zu verweigern. Alles kann und muss stets neu geschrieben und betrachtet werden (siehe zur Seriellen Geschichte: 4.1.1d). Der Machtanalyse etwa darf nicht ein bestimmtes Machtkonzept als Grundlage voranstehen, sondern dieses muss in der Analyse erst einmal bestimmt werden. Dabei will Foucault keinesfalls klassische Wissenschaften grundsätzlich infrage stellen, sich aber gegen eine homogenisierende Wissenschaft stellen. Entsprechend geraten in der Genealogie auch Irrtümer, nicht in den Kanon der Geschichte aufgenommene (Kleinst-)Ereignisse in den Mittelpunkt, sodass jenseits von Institutionen sogar Gefühle oder Triebe etc. (vgl. S II: 166) untersucht werden sollen: Ohne diesen weit gefassten und gleichsam detailbezogenen Blick wäre es Foucault nicht möglich, etwa den Wahnsinn und seinen Wandel herauszuarbeiten. Denn die alleinige Betrachtung einer Anstalt verschleiert letztlich den Charakter des Wahnsinns und drückt lediglich ein hierarchisches (juridisches) Machtverhältnis aus: Es sind Strukturen, in welchen der Arzt die Art und Weise der Krankheit als Regisseur übernimmt (vgl. SW I: 72) und am Patienten die von ihm erwartete Theorie erst hervorbringt. Aus einer ausschließlichen Innenperspektive heraus würden diese Strukturen womöglich unbeachtet bleiben.

Zweitens: In diesem Schritt muss die Diskursstruktur rekonstruiert werden. Diese kann allein durch eine Betrachtung von Ähnlichkeiten und Differenzen erfolgen, die sich räumlich etwa in Koordinatensystemen einer multidimensionalen Skalierung darstellen ließen (vgl. Diaz-Bone 1999: 131). Zu diesem Zweck müssen die Formationsregeln des Diskurses analysiert werden (siehe: 4.1.1a). Als diskurstragende Elemente werden jene Komponenten bezeichnet, deren Entfernen zum Einsturz des diskursiven Gebäudes führen würde (vgl. Link 1998: 15). In diesem Arbeitsschritt ist eine Beschränkung auf das im Diskurs Realisierbare (ob sagbar oder sichtbar) ungenügend: Vielmehr ist ein Blick auf die im Diskurs nichtrealisierbaren bzw. ausgeschlossenen Konstellationen notwendig – also jene Aspekte, die als negative Definition etwa der Vernunft über ihr Gegenteil, den Wahnsinn (4.1.2 u. 4.4.1), oder eben das Andere, gar heterotop gelten.

Drittens: Nun muss sich den über den Diskurs hinausgehenden Beziehungen konkret zugewandt werden – seine Umwelt und interdiskursive Bezüge müssen Betrachtung finden. So bringt etwa das am Diskurs teilhabende Subjekt soziales Kapital ein, welches außerhalb des untersuchten Diskurses liegt. Genauso sind es aber auch Institutionen, die Einfluss auf den Diskurs ausüben und die es in die Analyse miteinzubeziehen gilt. In diesen Komplex zählen eben auch das Nicht-Diskursive im Sinne diskursiver Praktiken und die Wissensfelder – Episteme –, innerhalb derer der Diskurs zu verorten ist (vgl. Diaz-Bone 1999: 133).

Im letzten, vierten, Schritt, gilt es über eine Bestandsaufnahme hinausgehend eine genealogische, historisch-soziale Analyse des Diskurses und seiner Dynamik anzustellen: Welche Veränderungen hat der Diskurs vollzogen?

d Die Serielle Geschichte

Mit *Archäologie des Wissens* und *Die Ordnung des Diskurses* führt Foucault das Konzept der „Seriellen Geschichte“ in sein Werk ein. Dieses Konzept geht initiativ nicht auf den Philosophen zurück, sondern findet zwischen den Weltkriegen zunächst als Wirtschaftsgeschichtsschreibung seine Anfänge (einen Überblick zur Genealogie des Begriffs: Honegger 1982: 500 ff., hier: 506).

Foucaults Ansatz zur Geschichtsschreibung will die linear gedachte, kausale Vorstellung des Geschichtsverlaufs überwinden (vgl. S II: 345), die als Ideengeschichte den Eindruck sich in das kollektive Gedächtnis einschreibender Kontinuitäten erzeugen würde (vgl. AW: 15 u. 198 f.). Zudem dient die damit einhergehende Kontinuität, so Foucault, zur Rechtfertigung von Ideologien (vgl. AW: 26). Des Weiteren fungiert sie als Grundlage einer – indirekt mag man hier auch das von Foucault im Kontext der Heterotopie genutzte Attribut heranziehen wollen: „tröstlichen“ (siehe 4.5) – Sicherheit für die fortbestehende Existenz des Subjektes oder erfülle gar dessen „Stifterfunktion“ (vgl. AW: 23).

Foucault betrachtet eine solch konkrete Verbindung derartig referenzieller Verweisketten jedoch als obsolet. Stattdessen geht Foucault davon aus, dass die Geschichte unterschiedliche, durchaus parallel existierende, in Beziehung zueinander stehende, sich bedingende, überschneidende oder kreuzende Zyklen und Prozesse unterschiedlicher Dauer und Geschwindigkeit aufweist (vgl. S II: 345). Interessanterweise korrespondiert diese Beschreibung mit den paradoxen Erzählformen komplexer Serialität, insbesondere mit den Ausführungen Deleuzes (3.2). Das Subjekt ist für Foucault, wie bereits erwähnt (4.1.1b), kein in seiner Ganzheit erfassbares Wesen, sondern wird diskursiv und historisch (mit-)bedingt und verändert sich demgemäß. Überdies definiert es sich auch selbst (vgl. Foucault 1996: 94), indem es sich vom Anderen (dem Wahnsinn oder den Wahnsinnigen) abzugrenzen versucht – dieser Aspekt wird in der Erläuterung der Leihkörperschaft (4.8.2) nochmals relevant.

Als grundlegende Einheit der Seriellen Geschichte fungiert das Ereignis. Dieses ist weder als strikt räumlich noch zeitlich zu begreifen (vgl. ÜWW: 250), sondern als eine über das Diskursive hinausgehendes

Element definiert: Diskurse sind ein Ereignis innerhalb der Foucault'schen Geschichtsauffassung bzw. selbst eine Folge von Ereignissen (vgl. S III: 595). Die Diskursanalyse nimmt in der Geschichtsbetrachtung Foucaults eine zentrale Stellung ein und fungiert in ihr als Element (vgl. Rouff 2013: 108): „Unter einer Diskursanalyse verstehe ich kein Ereignis, das in den Diskursen oder einem Text stattfände, sondern ein Ereignis, das zerstreut ist zwischen Intuitionen, Gesetzen, politischen Siegen und Niederlagen, Forderungen, Verhaltensweisen, Revolten und Reaktionen." (ÜWW: 250) Statt sich nur auf wissenschaftliche Bereiche zu begrenzen, untersucht Foucault nun auch Sitten und Gebräuche (vgl. S I: 645). Zur Abgrenzung von konventionellen Verfahren der Geschichtsschreibung bezeichnet Foucault sein Vorgehen als „Archäologie" oder als „Beschreibung des Archivs" (SI: 981).

Zum Portfolio der Ereignisse der Seriellen Geschichte zählen auch die Diskontinuität und der Bruch: Beide Begriffe entlehnt Foucault ebenfalls Bachelard (1993: 208 f., vgl. auch S IV: 70). Mit der Diskontinuität kommt Foucault über die Lektüre Georges Canguihelms, welcher an Bachelard anschließt, in Kontakt. (S III: 559f.). Der Begriff der Diskontinuität drückt aus, dass es innerhalb der Geschichte immer wieder zu Sprüngen kommt, die ein neues Wissensgebiet begründen. Jedoch kann dieses neue Wissen in seiner Andersheit auch in bestehende Bereiche eingebunden werden (vgl. S IV: 951). Es verändert diese aber, sodass die Dinge fortan nicht mehr in der bis dato gewohnten Weise verstanden und interpretiert werden können (vgl. OD: 269) – ähnlich wie in Foucaults Beispiel die Aussage des Satzes „Die Erde ist rund." in der Zeit vor und nach Kopernikus einen jeweils anderen Informationsgehalt besitzt (vgl. AW: 150).

Als ebenfalls transformativ, aber weit eindringlicher muss der Begriff des Bruchs betrachtet werden: In *Archäologie des Wissen* (270 f.) bezeichnet Foucault den Bruch auch als Schwellenmoment. Das durch den Bruch Transformierte lässt sich nicht mehr in gewohnte – vornehmlich wissenschaftliche – Wissensgebiete integrieren. Daher sind, so Foucault, die historisch überlieferten Beschreibungen von Krankheiten oftmals für heutige Mediziner aufgrund einer anderen, sie prägenden Wissensanordnung und demgemäßer Diskurse nicht mehr auf bekannte Erkrankungen übertragbar oder diesen zuzuordnen (vgl. S III: 527).

Kurz nach der Fertigstellung von *Die Ordnung der Dinge* kommt Foucault mit Stefan Kuhns 1962 erschienenen Werk *The Structure of Scientific Revolutions* (*Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*) in Berührung. Kuhn nennt den Bruch auch einen Paradigmenwechsel (vgl. Sarasin 2005: 78). Hingegen lehnt Foucault diesen Begriff als Symbol für transformative Prozesse ab, da er ihm zu inhaltsbezogen gilt (vgl. S III: 190).[99] Es wäre allerdings kritisch zu hinterfragen, ob der Philosoph selbst diese Differenz einhalten kann: Ist nicht auch sein Beispiel des nicht mehr verständlichen Krankheitsbildes inhaltlicher Natur und kann damit als paradigmatisch gelten? Insbesondere scheint dies zuzutreffen, wenn die ‚Irren' mit Beginn der Moderne nicht mehr nur im Gegensatz zu gesellschaftlichen Konventionen, sondern als tatsächlich krank eingestuft werden.

Die von Foucault betriebene Archäologie versucht nun insbesondere die Diskontinuitäten und Bruchstellen innerhalb der Geschichte und der Wissensgebiete herauszuarbeiten. Anders als in der klassischen Geschichtsschreibung setzt Foucaults Serielle Geschichte nicht an epochalen (Groß-)Ereignissen an, sondern der Philosoph widmet sich regelmäßig (literarischen) Einzelbeispielen. Im Sinne dieser auf Details bezogenen Methodik soll der Historiker einen begrenzten Datensatz heranziehen – etwa das Schiffsaufkommen und Ladungsverzeichnis des Hafens von Sevilla –, um daraus, eben jenseits großer epochaler Konstrukte und dem Bemühen, globale Entwicklungen zu skizzieren und noch unentdeckte Transforma-

99 Kuhn zieht in seinen Ausführungen im Übrigen den Begriff der Inkonsummerabilität zur Unterscheidung verschiedener, gegensätzlicher, im Bruch zueinander stehender Wissenschaftstheorien hinzu. Als inkonsummerabel beschreibt auch Bataille das Verhältnis vom Homogenen zum Heterogenen – siehe 4.3.2.

tionen zu identifizieren (vgl. S II: 341). Dennoch kann sich Foucault, wie ein Blick auf die von ihm bestimmten Episteme zeigt, auch in dieser Detailanalyse nicht gänzlich von einer epochalen Beschreibung trennen.[100] Wenn Foucault also auch keine universelle Geschichtsschreibung oder Theorien aufstellen will, so nehmen die Episteme dennoch einen grundlegenden und weitreichenden Charakter im Werk des Philosophen ein.

Die Begriffe Diskontinuität und Bruch mit ihren Bezügen zur Transformation und dem zumindest begrifflichen Querverweis auf die Unvereinbarkeit von wissenschaftlichen Theorien implizieren nicht nur eine Differenz bzw. Beziehung und Nicht-Beziehung zwischen verschiedenen (wissenschaftlichen) Sphären, sondern beinhalten vor allem eine zeitliche Komponente: Die neuen oder anderen Wissensanordnungen verändern oder verdrängen alte Modelle. Sie können aber mit Blick auf Foucaults Serielle Geschichte noch in ihrer Unterschiedlichkeit parallel fortbestehen.

4.1.2 Episteme

Foucaults 1961 erschienene Dissertation *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (*Wahnsinn und Gesellschaft*) untersucht die differenten Wahrnehmungen und Definitionen des Wahnsinns und der Wahnsinnigen in der Renaissance, Klassik und Moderne. Eine ähnliche Einteilung – wenn auch unter dem Begriff der Episteme nicht eine Epoche zu verstehen ist – macht sich der Philosoph in *Die Ordnung der Dinge* aus dem Jahre 1963 zunutze, in welchem er auch seine erste Definition der Heterotopie vornimmt. Foucault versucht aber dort im Wesentlichen die Veränderung zwischen dem Zeitalter der Ähnlichkeit (der Renaissance), der Repräsentation (der Klassik) und des Menschen (der Moderne) zu skizzieren. Anhand zahlreicher literarischer Beispiele oder Exempel aus der Bildenden Kunst sowie detaillierter interdisziplinärer Analysen will der Philosoph den Wandel des Denkens und Wissens nachvollziehen. Ist es noch in *Wahnsinn und Gesellschaft* Foucaults Anliegen, eine „Geschichte des Anderen" als die des Wahnsinns zu verfassen (vgl. OD: 27), ist das Ziel der in *Die Ordnung der Dinge* betriebenen Archäologie eine „Geschichte des Gleichen" zu schreiben. Der Philosoph tendiert später wieder zur Untersuchung des Anderen (u. a. auch mit seinem Blick auf das Nicht-Diskursive, das Dispositiv und die Heterotopie). Das oszillierende Verhältnis zwischen dem Gleichen und dem Anderen in den drei Episteme und zwischen ihnen findet sich als essentielle Figur in der Heterotopie wieder (siehe 4.6 u. 6). Obgleich sich also die Zielsetzung beider Arbeiten unterscheidet, so bleiben die Epocheneinteilungen/die von Foucault herausgearbeiteten Episteme eine von ihm mehr oder minder explizit genutzte Bezugsgröße: Die im Kontext der ersten Heterotopie-Definition Relevanz gewinnenden Foucault-Texte *Vorrede zur Überschreitung* und *Das Denken des Außen* (zu beiden siehe insbesondere: 4.4.2) lassen sich der Moderne/Episteme des Menschen zuordnen. Ebenso wird zu sehen sein, dass sich diese Einteilungen in der Behandlung der Macht erahnen lassen.

Die Einteilung der drei Epochen/Episteme bleibt bei Foucault jedoch häufig unkonkret. Hier scheint Foucaults Serielle Geschichtsauffassung anzuklingen: Sein Interesse gilt der transformativen Diskontinuität innerhalb zeitlich bestimmter Wissensanordnungen. Grob lassen sich jedoch folgende Einteilungen nachvollzeihen – ein Umstand, der Foucault partiell als Strukturalisten hat erscheinen lassen. Die Renaissance (bzw. Episteme der Ähnlichkeiten) erstreckt sich von ca. 1500 bis 1650 (vgl. Frietsch 2014: 44), die der Repräsentation (bzw. der Klassik) im Anschluss bis zur Wende des 18./19. Jahrhunderts und die Moderne/die Episteme Mensch herrscht bis in unsere/die Foucault'sche Gegenwart vor.

100 Selbst die Heterotopologie trägt mit der ihr voranstehenden Raumgeschichte epochale Charakteristika – siehe 4.6.

a Episteme der Ähnlichkeiten – die Renaissance

Unter den dieser Episteme ihren Namen gebenden Ähnlichkeiten versteht Foucault Sinnzusammenhänge – etwa die Entsprechung zwischen einer geöffneten Walnuss und dem Gehirn: Diese Ähnlichkeit habe in dieser Zeit zu dem Glauben geführt, die Frucht helfe bei Kopfschmerzen (vgl. OD: 58). Diese Episteme ist von als unendlich zu deklarierenden Verweisketten gekennzeichnet. Diese erscheinen aber nicht unerklärlich oder gar angsteinflößend, sondern als Indikator göttlichen Schaffens und werden als Ausdruck eines Gesamtwerkes verstanden (vgl. OD: 48). „Die Welt drehte sich in sich selbst: die Erde war die Wiederholung des Himmels, die Gesichter spiegelten sich in den Sternen [...]. Die Malerei imitierte den Raum, und die Repräsentation [...] gab sich als Wiederholung: Theater des Lebens oder Spiegel der Welt [...]." (OD: 46)

Zwischen Zeichen und Bezeichneten befindet sich ein Drittes, dass die unsichtbare Ähnlichkeit als *Signatur* sichtbar macht bzw. Ähnliches anhand eines Zeichens markiert und die Dinge in Beziehung zueinander setzt (vgl. Frietsch 2014: 44 u. Fink-Eitel 2002: 39). Doch meint Foucault hier keinesfalls ein einfaches Lesen, sondern ein aktives, auch durch das Sehen erfolgendes Erkennen der Signaturen und der dadurch sichtbar werdenden Ähnlichkeiten (vgl. Bollmann 2001: 75). Die Welt und ihre Natur sind quasi ein offenes Buch: Das Sehen und Schreiben wird in dieser Episteme als beinahe deckungsgleich empfunden (vgl. Frietsch 2014: 45).[101]

Bereits in der Renaissance kommen jedoch Zweifel an einer göttlichen Verweiskette auf und führen zu einer „Multiplikation des Sinns" (WG: 37): Zwischen Zeichen und Bezeichnetem offenbart sich eine Leere, die nicht mehr durch Signaturen oder Ähnlichkeitskonzepte gefüllt werden kann. Folglich weichen in dieser Epoche einstmals definitive Bedeutungszuweisungen Ungewissheiten. Dadurch wird spätestens in der Moderne die aus der Leere rekurrierende Charakteristik der Sprache offenbar. Allerdings wird diese Leerstelle nun – wie Foucaults Machtkonzepte (siehe insbesondere Bio-Macht: 4.1.3b), die Teile des Werkes des Philosophen prägende Suche nach dem Ursprung und die in 4.3.2 zu sehenden Quellen heterotoper Konzepte bei Bataille zeigen – nicht grundsätzlich von einer erhabenen, ungreifbaren Aura befreit, sondern durch alternative Konzepte ersetzt. Dennoch – wie Foucault im (überarbeiteten) zweiten Heterotopie-Entwurf veranschaulicht: – hinterlässt der Zweifel an Gott und einem Seelenheil Spuren im Umgang mit dem Tod, als dass eine individuelle Grabstätte Relevanz gewinnt, der Tod aber gleichsam zusehends als Auslöser von Krankheiten auf (räumlicher) Distanz gehalten wird (vgl. AR: 41 f. u. 4.6b).

Der Aussagecharakter ein und desselben Satzes verändert sich mit dem Umbruch, welcher die Episteme voneinander differenziert (vgl. AW: 150): Die bereits genannte Aussage, dass die Erde um die Sonne kreist, erhält im Übergang von der Episteme der Ähnlichkeiten zur Klassik einen neuen Sinn.

b Episteme der Repräsentation – die Klassik

In der Episteme der Repräsentation ist selbige nun als autonom zu begreifen und als auf sich selbst bezüglich zu verstehen: Als Beispiel dieses Übergangs dient Foucault Miguel de Cervantes Roman *El genioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* (1605 – erster Teil und 1615 – zweiter Teil). In *Don Quijote* zeigt

101 Der Philosoph unterscheidet vier Arten von Ähnlichkeitsbeziehungen: In der *convenietia* drückt sich eine örtliche Nachbarkeitsbeziehung der Dinge aus. In der *aemulatio* geht es nicht mehr um eine unmittelbare Verortung ‚nebeneinander', sondern um eine Nachahmung, welche einer, anhand eines Spiegels entstandenen Verdopplung gleich zu beschreiben ist. In der *Analogie* verbinden sich die *convenietia* und die *aemulatio*, um – ausgehend vom Menschen – Ähnlichkeitsbeziehungen in der Welt zu benennen. Unter dem Begriff der *Sympathie* beschreibt Foucault über größere Entfernungen zu beobachtende Ähnlichkeitsbeziehungen. Diese operieren wiederum mit der Unterscheidung zwischen Sympathie und Antipathie, sodass aus einer Ähnlichkeitsbeziehung nicht eine Gleichmachung der Verweispartner folgt (vgl. OD 46 ff., vgl. Bollmann 2001: 74 f.).

sich, dass der bevorstehende Umbruch von der Ähnlichkeit zur Repräsentation durchaus von den Zeitgenossen, zumindest von Cervantes, bemerkt worden ist: Don Quijote trauert einer zu seiner Zeit längst vergangenen Epoche der Ritterlichkeit nach. Er stellt in all seinen Begegnungen Ähnlichkeitsbeziehungen zu den von ihm verschlungenen und zur Realität erkorenen Ritterromanen her. Doch diese „Ähnlichkeiten täuschen, kehren zur Vision und zum Delirium um. Die Dinge [...] sind nicht mehr das, was sie sind, die Wörter irren im Abenteuer umher, inhaltslos, ohne Ähnlichkeit, die sie füllen könnten" (OD: 79 f.). Im zweiten Teil bricht Don Quijote zu neuen Abenteuern auf und begegnet Menschen, die ihn aus dem Buch zu seinen Abenteuern (dem ersten Teil) bereits kennen: „Don Quichotte [wird] gegen seinen Willen der Gegenstand der Repräsentation [...], die er selbst in seinem Wesen ist." (OD: 263) Im Übergang zur neuen Episteme gelangt die Sprache zu ihrer Souveränität (vgl. OD: 81) als ein durch Grammatik selbst organisierendes System (vgl. Fink-Eitel 2002: 39).

Foucault verdeutlicht die in der Episteme der Klassik an die Stelle der Ähnlichkeit tretenden Mechanismen anhand des Beispiels der Landkarte: Sie funktioniert nicht über ihre Ähnlichkeit mit der in ihr abgebildeten Landschaft, sondern ihr „Inhalt [...] [wird] durch eine Repräsentation repräsentiert" (OD: 99). Das Dritte, hier in Form (göttlicher) Ähnlichkeit, ist nun [vermeintlich – S. H.[102]] verschwunden und stattdessen durch die sogenannte „reine Repräsentation" (OD: 45) ersetzt. Nach wie vor gibt es zwar spiegelbildliche Abbildungen (vgl. Fink-Eitel 2002: 40) – etwa in Form der illusionistischen Trompe-l'oeil-Malerei. Aber in dieser Episteme stellen sich angesichts solcher täuschenden Werke oder der Erfahrung des sich einer Illusion hingebenden Don Quijotes Ungewissheiten ein, da doch die Repräsentation dieser Fasson nicht mehr eine Wahrhaftigkeit des Zeichens garantiert (vgl. OD: 80, vgl. Sarasin 2005: 76). Um diese Referenzlosigkeit zu kompensieren, entstehen komplexe Ordnungssysteme: „Und so wie die Interpretation des sechzehnten Jahrhunderts eine Semiologie über die Hermeneutik legte und im wesentlichen eine Erkenntnis der Ähnlichkeit war, so ist das Ordnen mit Hilfe der Zeichen die Konstitution allen empirischen Wissens als Wissensgebiete (*savoirs*) der Identität und des Unterschiedes." (OD: 91 – Kursive im Original) Der Modus des Tafelbildes etwa – die vollständige Abgeschlossenheit, welche theoretisch nicht auf ein Außen des Bildes verweist – weicht zugunsten eines Außenbezuges auf.

Als Ausdruck sowohl des Übergangs von der Ähnlichkeit zur Repräsentation (und damit als zweites) Anschauungsstück nach *Don Quijote* gilt das von Foucault gewählte, im Jahre 1656 entstandene Gemälde Diego Velázquez' mit dem Titel *Les Meninas* (*Die Hoffräulein*): Es zeigt verschiedene Höflinge und den Maler selber hinter seiner vom Betrachter abgewandten Leinwand. Im Zentrum des Bildes befindet sich – nur einen kleinen Bereich der gesamten Komposition ausfüllend – ein Spiegel, welcher das spanische Königspaar abbildet. Dieses steht, so Foucault, für den Maler auf dem Bild Modell und zwar an jener Position, welche nun vom Betrachter des Gemäldes eingenommen wird (vgl. OD: 31 ff.).[103] Das Bild Velázquez' greift das außerhalb des Werkes Geschehende, das abwesende Königspaar also, auf, repräsentiert aber selbiges nur in einem kleinen Ausschnitt und widmet sich stattdessen dem Repräsentationsprozess, in dem es eben jenes Szenario zeigt, in welchem der Maler ein repräsentatives Portrait des Paares anfertigen will. Das Bild kann seine Repräsentationsfunktion nicht vollends hinter sich lassen, repräsentiert aber bereits die Repräsentation selbst. Die vom Betrachter besetzte Position des Königspaares stört die partielle Repräsentation und veranschaulicht die mit der Episteme der Klassik einhergehende Ungewissheit der reinen Repräsentation. Das Geschehen im Bild muss (beinahe – die Spiegelung bildet es ja im Ansatz ab) ohne das für die Situation (die Beschäftigung des Malers, die anwesenden Höflinge) we-

102 Ebenso vermeintliche oder tatsächliche Ähnlichkeitsbeziehungen lassen sich als essentiell im Verständnis gerade der Qualitätsserie (3.1) erachten bzw. haben darüber hinaus das Potential, durch ihre Spiegelbildlichkeit eine Anschlussfähigkeit oder Zugänglichkeit zu (medialen) Welten zu schaffen – siehe Immersion: 4.8.5.

103 Möglich ist auch, dass die Spiegelung NICHT das Königspaar außerhalb des Bildes abbildet, sondern die Reflexion das auf die im Bild befindliche, vom Betrachter abgewandte Leinwand gebannte Portrait der Herrschaftspaares zeigt.

sentliche Herrscherpaar auskommen. Die Blickwinkel der Akteure auf der Leinwand und der Zuschauer vor der Leinwand sind von Auslassungen gekennzeichnet – dem im Bild befindlichen Double des Malers fehlt nun das Modell zur Vollendung des Portraits (vgl. OD: 44). Im Entstehungsprozess hätte andersrum das Modell stehende Paar das von ihm abgewandte Bild nicht sehen können (vgl. OD: 44). Statt des Königspaars tritt nun eine Vielzahl von Betrachtern an die Stelle seiner Modellfunktion und somit an jenen Punkt, den der im Bild befindliche Maler fokussiert. Gleichsam stehen die Zuschauer des Bildes an jener Stelle, die der reale Maler während der Darstellung des Repräsentationsaktes selbst eingenommen hat. Dadurch wird der Zuschauer einerseits in eine relationale Ungewissheit gestürzt: „Sehen wir, oder werden wir gesehen?" (OD: 33) Anderseits veranschaulicht diese Konstellation einen zweifach blinden Punkt: Denn die Betrachter des Gemäldes werden ja nicht im Bild abgebildet und sind höchstens stellvertretend durch das Königpaar sowie jenen den Betrachter einbindenden Blick des Malers im Bild repräsentiert bzw. in selbiges eingedrungen (vgl. OD: 32 f.). Das Subjekt bleibt weitgehend eine Leerstelle, ein ‚blinder Fleck' in Velázquez' Gemälde. Stattdessen kann die Repräsentation „befreit von dieser Beziehung [zum Subjekt – S. H.], die sie ankettete, [...] sich als reine Repräsentation geben" (OD: 45).[104] [105]

Sowohl für den Übergang von der Episteme der Ähnlichkeit zur Klassik als auch der Klassik zur Moderne nutzt Foucault allerdings andere Beispiele: wie gesehen, *Don Quijote* für den Beginn der Klassik und, noch zu behandeln, de Sades *Juliette und Justine* zum Übergang in die Moderne. Prinz (2014: 69) vermutet daher einen von Foucault bewusst konzipierten Sonderstatus der Analyse des Gemäldes Velázquez' und erklärt so auch dessen dem beinahe gesamten Textblock vorausgehende Position.[106]

c Episteme des Menschen – die Moderne

Mit der Moderne, der Episteme Mensch, welche Foucault ca. 1800 beginnend sieht, gesteht sich der Philosoph ein, dass die genaue Bestimmung dieser Wissensordnung schwierig sei, weil sie eben noch bis in unsere Zeit andauert und somit keine ausreichende Distanz zu ihr gewonnen werden kann (vgl. OD 273).

De Sades Doppelroman-Serie *Juliette und Justine*, die sich jeweils einer der beiden Schwestern widmet, jedenfalls sieht Foucault an der Schwelle zur Moderne (vgl. OD 262): Die in de Sades Werk beschriebene sexuelle Begierde weise zunächst eine repräsentative und eindeutige Beziehung zwischen dem Verlangen und seiner Darstellung auf, anderseits werden die Grenzen dieser Repräsentation erreicht (vgl. Friedrich 1998: 102), da die sexuellen (Gewalt-)Exzesse in transgressiver Weise auf das „‚Andere' im Ich" (ebd.: 102) hindeuteten.

---

104 Streitbar ist, ob das Beispiel dem Übergang zwischen der Episteme der Ähnlichkeit oder der der Repräsentation Ausdruck verleiht (z. B. bei Sarasin 2005, Ruoff 2013) oder einen Übergang der Klassik zur Moderne markiert: Foucault selbst bezeichnet es als „Repräsentation der klassischen Repräsentation" (OD: 45) und impliziert damit zumindest die Zugehörigkeit des Bildes zur Episteme der Klassik. Die Position des Analyse innerhalb Foucaults *Die Ordnung der Dinge* – an welche sich die Beschreibung der Ähnlichkeit anschließt –, die Datierung des Bildes, welche in den Übergang von der Repräsentation zur Klassik fällt, unterstützt die Verortung des Gemäldes an der Schwelle zur Klassik: Velázquez scheint es noch nicht möglich, die Ähnlichkeitsbeziehungen aufzugeben, er zeigt das Herrscherpaar entsprechend wenigstens im Spiegel – nur beinahe ist die Referenz ausgeblieben. Er zeigt aber gleichsam den Akt der Repräsentation selbst als Ausdruck einer autonomen Repräsentation und somit der folgenden Episteme der Klassik auf. Allerdings sind die beinahe Subjektlosigkeit des Gemäldes, das Spiel um die vom Betrachter einzunehmende Subjekt-Position des Königspaars und/oder realen Malers ein Indikator der Verbindung zu folgender Episteme: Diese Vorstellung über den Menschen setzt sich erst mit der Moderne durch (vgl. OD: 373).

105 Andererseits verdoppelt sich hier auch die Rahmung der ‚Geschichte' des Gemäldes – analog zu den Ausführungen zum Zyklus (3.2): Das Königspaar als auch der beliebige Betrachter des Werkes verkörpern eine doppelte Rahmung zu den auf dem Bild die Portrait-Schaffung begleitenden Höflingen.

106 Die Unstimmigkeit in der Zuordnung dieses Beispiels ist sicherlich der eingangs erwähnten heterotopen Charakteristik des Gesamt-Werkes Foucaults selbst geschuldet, aber womöglich auch als Resultat der Seriellen Geschichte zu betrachten, infolge dessen epochale Strukturen (die Foucault trotz ihrer Ablehnung ja selbst hervorbringt) infrage gestellt werden.

So stoßen auch die oftmals hinsichtlich der Medizin oberflächlichen Ordnungssysteme also an ihre Grenzen (vgl. Sarasin 2005: 79): Die auf den Tableaus immer noch präsenten Ähnlichkeits- oder Nicht-Ähnlichkeitsbeziehungen – etwa zwischen verschiedenen Krankheiten – werden einem Denken entgegengestellt, welches statt „Identitäten oder Unterschiede [...] [die] [...] inneren Beziehungen zwischen den Elementen" (OD: 270) und den aus ihnen heraus funktionierenden Organisationen in den Blickpunkt rückt. Foucault beobachtet diesen Wandel in der auf sein Werk *Wahnsinn und Gesellschaft* Bezug nehmenden Arbeit *Die Geburt der Klinik*: Weniger wird der Wesenscharakter einer Krankheit bzw. einer Krankheitsfamilie in ihren auf Ähnlichkeit fußenden Metamorphosen und ihren sich äußernden oberflächlichen, ohne körperliche Untersuchung abzuarbeitenden Merkmalen bewertet (vgl. GK: 31 f.), weniger werden nun die den individuellen Kranken vernachlässigenden, aus der Natur hergeleiteten Gesetzmäßigkeiten zum Ausgangspunkt der Diagnose genommen (GK: 25), sondern es wird die Lokalisierung der Krankheit in den Mittelpunkt gestellt. Die Frage „Was haben sie?" wird durch „Wo tut es Ihnen weh?" abgelöst (vgl. GK: 16). Die Naturgeschichte wird durch eine Geschichte der Natur abgelöst (vgl. Scholz 2007). Grundsätzlich wird das containerartige Denken in Tableaus fester Orte (der Wissenschaft) zugunsten von relationalen Feldern aufgelöst (vgl. Dünne 2009: 14 f.).

Das Sichtbare erhält in den Wissenschaften einen anderen Status – beispielsweise innerhalb des ärztlichen Blicks: Durch das Sezieren vermag der Mediziner in den Körper einzutauchen, ihn in dessen räumlichen Strukturen zu betrachten. Aber erst als der epistemologische „Konflikt zwischen zwei Gestalten des Wissens" (GK: 139), deren eine Partei die Symptome zu ordnen versucht und deren andere in den Körper hineinblicken will, zugunsten letzterer überwunden wird, können sich die Vorstellung der Anatomie und die Definition der Krankheit als pathologische, räumliche Stelle durchsetzen. Das Lesbare, Sichtbare und Hörbare bilden schließlich eine „Triangulierung der Sinne" (GK: 176) in einem zeitlich seriellen Untersuchungsvorgang, sodass das Unsichtbare erfassbar werden kann (vgl. GK: 179 f.). Die verstärkt genutzte Mikroskopie ermöglicht Dinge sichtbar zu machen, die mit dem bloßen Auge nicht wahrnehmbar sind (vgl. Scholz 2007). Die Dichotomie zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit erfährt bereits mit der Klassik eine Recodierung, sodass das Unsichtbare – trotz seiner negativen Aspekte – Begehrlichkeiten weckt (vgl. Müller 2006: 136).[107]

„In dem Maße also, wie die Anatomie das Gewebe und damit die wirklichen funktionalen Elemente des Körpers freilegt, entfernt sie sich vom Raster des Sagbaren bzw., wie Foucault in *Les mots et les choses* [...] sagen wird, vom Tableau. Sie macht, so muss man Foucault lesen, in einem zugleich grundlegenden und emphatischen Sinne das Wirkliche, den wirklichen Körper sichtbar." (Sarasin 2006: 121) Dem bis dato skeptisch betrachteten Bild wird nun in der Wissenschaft mehr Vertrauen etwa zur Bestimmung von Pflanzen entgegengebracht (vgl. Scholz 2007). Mit der Erfindung der Fotografie wird das Unsichtbare auf einen Träger gebannt (vgl. Müller 2006: 136).

Der Philosoph analysiert Manets *La serveuse de bocks* (Foucault 1999: 25 ff.)[108] und folgert auf Grund der aus dem Bild herausführenden Blickachsen des dargestellten Mannes und der Frau, dass das Gemälde weit weniger das Sichtbare und stattdessen das Unsichtbare zeigt (vgl. ebd.: 27). Merleau-Pontys Bestimmung des Sichtbaren als etwas Umfassendes (vgl. Fahle 2011: 117), aus dem sich das konkrete Bild

107 Neben einer Verzeitlichung, beispielsweise in Form der Evolutionstheorien, entwickelt sich ein starker Raumbezug, infolge dessen sich vor allem ein wachsendes wissenschaftliches Interesse nach jenem Verborgenen entfaltet, welches zuvor etwa durch ein höheres Wesen als unantastbar galt (vgl. Müller 2006: 136) und nun in der Suche nach Wahrheit Beachtung findet (vgl. ebd.: 142). Dies sei das „Latente im modernen Sinn" (ebd.: 136).

108 Im Vordergrund ist ein Mann im Profil, dem Betrachter beinahe den Rücken zugewandt, sitzend abgebildet. Im Hintergrund steht eine, im Halbprofil zum Betrachter gewandte Kellnerin. Weitere Personen sind zu erahnen, aber nur durch Hut oder Hinterkopf erkennbar.

herauslöst/herausbildet, ist bereits oben behandelt worden (siehe Diskurs: 4.1.1b). Das Unsichtbare in Foucaults Ausführungen setzt nun Fahle mit dem Außen des Bildes gleich (vgl. Fahle 2011: 119).

In der von Müller gesehenen, revidierten Dichotomie des Sicht- und Unsichtbaren jedoch wird die Latenz zu einer oszillierenden Größe zwischen beiden Polen. Müller bezieht sich dabei auf den deutschen Philosophen Anselm Haverkamp[109], der die Latenz als etwas aus dem Verborgenen Stammendes und Gefährliches betrachtete. Gefährlicher jedoch sei es, das Latente gänzlich zu verdrängen (vgl. Haverkamp 2004: 54 f.), statt sich mit ihm auseinanderzusetzen. In der Sichtbarmachung wird das Latente manifest. Der Diskurs ist eine solche manifeste Form (vgl. Müller 2006: 143). Überdies werde damit Aufklärungsarbeit geleistet – so die vorläufige Annahme: Foucault erkennt allerdings, Müller (2006: 144 f.) zufolge, das Scheitern dieser Sichtbarmachung im Panoptismus (siehe 4.1.3 u. 4.7). Ohnehin ginge es in der Archäologie Foucaults nicht mehr um die Sichtbarmachung des Unsichtbaren, sondern mit dem Bezug auf das Diskurs-Äußere um ein latentes Dazwischen (vgl. Müller 2006: 143 f.), welches als Drittes medienähnlich zwischen besagten Polen steht (vgl. ebd.: 136 f.).[110]

Die Sprache vermag es nun nicht mehr, die Unendlichkeit zu enthüllen (vgl. VR: 341), sondern führt uns die Endlichkeit und das Sein vor Augen (vgl. VR: 341). Nicht nur im Kontext der Sprache und der Sexualität (vgl. VR: 340 f.), sondern auch in Bezug auf den Körper gewinnt der Tod in dieser Episteme eine besondere Relevanz: Für Foucault ist der Tod zwar nicht wie für Bataille als fortführende Kontinuität des Lebens auszulegen, noch die transgressive Erfahrung einer notwendigerweise tödlichen Selbstaufgabe verpflichtet (siehe 4.3.2), doch wird das Ende des Lebens aus Sicht des Philosophen in dieser Episteme zur Möglichkeit, Krankheiten genauer bestimmen zu können. Das Ende des Menschen/sein Tod wird somit für die medizinische Forschung (in der Autopsie etwa) zur Zäsur (vgl. Völker 2014: 36).

Die Medizin wie auch die Humanwissenschaft gelten Foucault als Ausdruck der neuen Episteme, in welcher sich das Konzept eines Wesen etabliert, das „sich selbst als natürliches [...] erkennen“ (OD: 375) kann. Im vielen verschiedenen Disziplinen der Wissenschaft wird sich nun dem Menschen, verstanden als ein solches Wesen, gewidmet, um ihn dann doch zerlegt in verschiedene Subjekte zwischen Diskursen und Machtkonstellationen beinahe verschwinden zu lassen. Beinahe – denn sowohl im Diskurs, der Macht und den zahlreichen Beispielen Foucaults wird das Subjekt/der Mensch als solches/solcher in einer revisionierten Perspektive vom Philosophen als Akteur erkannt.

4.1.3 Macht

Im Foucaults Machtverständnis lassen sich zwei Strömungen unterscheiden: die juridische einerseits und die strategische Macht anderseits. Beiden Bereichen lassen sich verschiedene, partiell in historischer Abfolge stehende Machttypen zuordnen. 1975 ist Foucaults Buch *Surveiller et punir* (*Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*) erschienen, in welchem er juridische Machttypen behandelt, aber auch den zum strategischen Feld zählenden Panoptismus. In *La volonté de savoir* (*Der Wille zum Wissen*) aus dem Jahr 1976 sowie in den Vorlesungen zur Gouvernementalität aus den Jahren 1977/78 und 1978/79 (*Sécurité, Territoire et Population* und *Naissance de la biopolitique*) widmet sich der Philosoph der strategischen Macht.

---

109 Haverkamp (2004: 17) erachtet eine Aufklärung über das Latente durch künstlerische Werke als möglich. Allerdings betrachtet er – kulturpessimistisch anmutend – die stetige, archivbasierende Abrufrufbarkeit sowie das von einem Sensationscharakter wie einer steten Forderung nach Neuem bestimmte Mediale in seiner Generierung von Langeweile als charakteristisch für ein Zeitalter der Latenz (vgl. auch Weber 2004).

110 Müller will die Latenz nicht mit dem Unsichtbaren gleichsetzen – Latenz soll als Medium fungieren. In ihrer Referenz auf Haverkamp jedoch markiert Müller, entsprechend dessen Latenz-Verständnis, selbige als ein tendenziell verborgenes Negatives. Überdies zieht sie auch das implizite Wissen in den Bereich der Latenz, was letztlich die Latenz als ein relationales Unsichtbares/Gegenwärtiges erscheinen lässt – siehe zu Polanyi und dem impliziten Wissen auch Immersion: 4.8.2.

Die beiden Komplexe lassen sich wesentlich durch das grundlegende Verständnis der Macht hinsichtlich ihrer Produktivität unterscheiden: Juridische Machttypen sind vor allem einschränkender, ausschließender oder negierender Natur. Sie grenzen Subjekte aus – etwa Wahnsinnige – oder versuchen über den Diskurs zu bestimmen, indem sie diesen z. B. via Ausschließungs- und Verknappungssysteme kontrollieren wollen. Abseits neuer, aber innovationslos wirkender Verbote und Bestrafungsverfahren und Technologien (vgl. Ruoff 2013: 158) bringen solche Machttypen nichts hervor und sind genötigt, sich stetig in ihren repressiven Verfahren [stagnierend-seriell – S. H.] zu wiederholen (SW I: 106). Bestrafungen werden vor allem auf den Körper ausgerichtet, später dienen sie zur Regulierung des Einzelnen in Form disziplinarischer Maßnahmen.

Diese Machttypen gehen folglich zunächst von einer an die Person des Souveräns oder eine Intuition gebundenen Vorstellung von Herrschaft aus. Die Macht in diesem Feld scheint sich, wie noch weiterführender bei Bataille zu sehen sein wird (siehe 4.3.2), auf ein ungreifbares Außen zu berufen, welches sich aus einem Göttlichen oder Erhabenen speist. Foucault unterscheidet drei Typen juridischer Macht: der feudale Machtbegriff während der absolutistischen Herrschaft in Frankreich, die im 18. Jahrhundert reformierte Justiz als neue Politik des Körpers sowie die Disziplinarmacht, welche ihre Anfänge bereits in Klöstern findet, aber erst im 17. Jahrhundert bis heute verstärkt in Erscheinung tritt (vgl. ÜS: 192).

Die strategische Macht hingegen gilt Foucault als stärker produktiver Natur: So steht im Mittelpunkt der sogenannten Bio-Macht durchaus auch die Gesundheit der Menschen – zumindest aus einer bestimmten Sichtweise heraus. Letztlich soll so die ökonomische Produktivität gewährleistet oder ausgebaut werden – bzw. eben auch einer Ideologie Folge geleistet werden: In Anbetracht nationalsozialistischer Rassenlehren kann das als problematisch zu verstehende Konzept etwa auch auf die ‚Reinheit' der Bevölkerung abzielen. Macht wird in diesem Komplex nicht als ein an einer Person festzumachendes Konstrukt verstanden, sondern als ein Feld von kleinteiligen Machtverhältnissen, die sich im Widerspruch oder im Konflikt zueinander befinden und sich somit stets verschieben können (vgl. SW I: 113). Zum Komplex der strategischen Macht zählen in Abfolge die ab den 2. Jahrhundert bis mindestens bis zur Klassik zu beobachtende „Pastoralmacht", ab den 18. Jahrhundert die „Bio-Macht", der bereits erwähnte „Panoptismus" sowie die im 15. und 16. Jahrhundert aufkommende, wesentlich in der Moderne vorherrschende „Gouvernementalität". Gerade diese Typen sind im Sinne der Seriellen Geschichte Foucaults zu verstehen und heben sich demnach nicht zwangsweise auf oder verdrängen einander.

a Juridische Macht

Zunächst ist das Feld der juridischen Macht von einer sehr allgemeingültigen Vorstellung von Macht bestimmt: Der absolute, körperlich in einer Person sichtbare Herrscher – dessen Macht z. B. durch etwas Unsichtbares oder Göttliches legitimiert wird (vgl. Müller 2006: 136) – sieht im Übertreten eines Verbotes sein/ihr Selbstverständnis verletzt. Fern einer gerechten Strafe soll die sogenannte „große Mater" auf den Delinquenten angewandt werden, sodass dessen zerschundener Körper zum Exempel der Macht wird (vgl. ÜS: 4 ff. u. Foucault 2007: 110): Entsprechend rächt sich der feudale Souverän grausam am Mörder seines Vorgängers (vgl. ÜS: 12) und stellt so die Unantastbarkeit der herrschenden Institution zur Schau (vgl. Foucault 2007: 110). Selbst jenseits einer Todesstrafe wird das Verbrechen sichtbar in den Körper eingetragen – beispielsweise als Brandzeichen. Der Körper ist somit in dreifacher Hinsicht im ersten Machttypus des juridischen Feldes als wesentlicher Hebelpunkt zu identifizieren: Diese Form der Macht ist auf den individuellen, den Körper des Souveräns als auch den Gesellschaftskörper bezogen (vgl. ÜS: 44 ff.).

Mit dem 18. Jahrhundert – der Episteme der Klassik – setzt eine Reform der verhältnislosen Bestrafung ein: Zunächst werden die körperlichen und tödlichen Strafen weiterhin öffentlich vollstreckt, die Strafen sind aber entsprechend des Verbrechens bemessen. Mit der Episteme Mensch – der Moderne – wird die

Strafe nun einer verbindlichen, vorab einsehbaren Auflistung entnommen bzw. in diese eingetragen.[111] Die Prozesse werden nun öffentlich abgehalten – bisher waren sie selbst dem Angeklagten gegenüber geheim. Nun wird statt des Körpers verstärkt die Seele adressiert. Denn in dieser Epoche stellen sich Zweifel an der Repräsentation und damit auch der Sichtbarmachung des Verbrechens am Körper ein. Die ‚Umorientierung' der Macht – wenn man so will – ist Foucault gemäß nicht als Ausdruck eines Mehrs an Menschlichkeit (vgl. ÜS: 25) zu interpretieren, sondern drückt lediglich einen neuen Ansatz aus. Der Seele soll anhand der verbindlichen Strafrichtlinien Sicherheit vermittelt und dabei auf sie einschränkend/möglichen Verstößen vorbeugend eingewirkt werden. Die Seele gilt Foucault als Korrelat der Machttechniken (ÜS: 41 u. 129); als „Relais" zwischen Macht und Körper wirkt sie auf letzteren ein (vgl. Marti 1999: 86). Gegenüber der allgemeingültigen Vorstellung des Körpers als Kerker der Seele ist für Foucault in einer Invertierung der Körper in der Seele eingeschlossen, obschon sie – die Seele – auch gleichsam in ihm wohnt (vgl. Marti 1999: 86, vgl. ÜS: 42). Der Mensch wird jedenfalls nun entsprechend dieser Foucault'schen Episteme als Größe auch im Strafsystem und den Machtapparaten erkannt.

Der dritte Machttypus dieses Feldes – die Disziplinarmacht – entsteht gewissermaßen ‚von unten': Sie sei in England ein Ausdruck des Versuchs einzelner Gruppen, die vom Souverän ausgehenden Normen zu verfolgen oder weiter auszubauen bzw. trete in Frankreich als Missbrauch königlicher Strafanweisung in Erscheinung mit dem Ziel, ungeliebte Personen einsperren zu lassen (vgl. WF: 97). Zwar ist die Marter abgeschafft und die Bestrafung wird ‚nur' über die Einsperrung etwaiger Verbrecher vollzogen, doch hält der Fokus auf den Körper des Einzelnen insofern an, als dass er nun optimiert und innerhalb eines größeren Apparates eingegliedert werden soll.

In etwaigen Anstalten soll der Einzelne – zunächst als Weggesperrter ausgegrenzt – nicht nur normiert werden, sondern der den Inhaftierten zugesprochene Müßiggang soll überwunden werden, sodass die unproduktiven Unvernünftigen wieder einen Beitrag leisten können. Die Disziplinarmacht zeigt also durchaus selbst eine tendenziell produktive Seite – wenn auch diese gleichsam redundanten Mechanismen geschuldet ist: Sie soll die Produktivität des Körpers durch seine Dressur steigern – etwa anhand eines peniblen Trainings die Schlagkraft der Truppe erhöhen (vgl. ÜS: 198) oder anhand exakt vorgegebener Arbeitsabläufe eine möglichst zeitökonomische Ausbeute erreichen. Die wirkliche Neuerung der Disziplinarmacht ist dabei weniger der militärische Drill, als die Qualität/der Detailgrad, mit welcher/m nun sogar die Bewegungen des Körpers vorgegeben und an zeitliche Vorgaben angepasst, aber auch beobachtet werden (vgl. ÜS: 173 f.). Hier zeigt sich, dass die Wurzeln der Disziplinarmacht bereits im Mittelalter, der Renaissance und Klassik liegen, wo zunächst die Leprakranken, später die Pestkranken (vgl. ÜS: 253 ff.) und Verbrecher sowie die Wahnsinnigen überwacht und gemaßregelt wurden. Hinter der Disziplinarmacht steht, so Foucault, eine von solchen Krankheiten abgeleitete Angst – „vor den Aufständen, vor den Verbrechen, vor den Landstreichern, vor den Desertionen, vor den Leuten, die ungeordnet auftauchen und verschwinden, leben und sterben" (ÜS: 254).

Die genaue Bestimmung der Positionen jedes Einzelnen innerhalb eines Betriebes wie auch der Gesellschaft erlaubt seine gezielte Ansprache bzw. eine Analyse des Produktionsprozesses im Ganzen. Das Verdienst dieses Machttypus – wenn er auch nicht auf humanistischen Absichten basiert – ist es, dass die sich entwickelnden modernen Staatsapparate eine höhere Effizienz durch ‚subtil' normierende Zwänge erreichen (ÜS: 236), ohne martialische Bestrafungen durchführen zu müssen. Die Vorstellung einer den Menschen bestimmenden Arbeit, so will es Foucault zeigen, ist nicht allgemein gültig oder eine historische Konstante, sondern erst dem Erkennen seiner Potentiale innerhalb der Produktionsabläufe geschuldet (vgl. WF: 122).

111 Für Foucault wird dieser Wandel durch eine 1838 erstellte Vorschriftensammlung für das „Haus der jungen Gefangenen in Paris" (ÜS: 12) markiert.

Die produktive Facette der Disziplinarmacht wird auch über die in ihr ermöglichten, ordnenden Strukturen deutlich – beispielsweise als Klassifizierung der Individuen, wenngleich die von ihr geschaffenen Gesellschaftsstrukturen mit strikten Reglementierungen durchgesetzt werden (vgl. Bublitz 2014: 275). In Einrichtungen wie der Schule oder Kaserne werden ganze Gruppen und ihre Körper dressiert und normiert – ohne, dass das Individuum als solches von Bedeutung scheint. Erstmals bildet sich in diesem Zusammenhang das bis heute gültige Konzept der Schulklassen heraus, in welchen nicht einfach eine Gruppe von Menschen verschiedenen Alters und differenter Wissensbestände unterrichtet, sondern die Schülerschaft eingeteilt wird, bis sie schließlich in mit dem Lehrstoff korrelierende Gruppen zu unterscheiden und entsprechend entindividualisiert adressierbar ist. Bereits ohne eine strikte räumliche Trennung der Klassenverbände in einzelnen Unterrichtsräumen offenbaren sich räumliche Ausformungen dieses Machtypus innerhalb von Klassenräumen: Sitzordnungen machen die Identifikation auf dem gleichen Wissensstand Befindlicher möglich und damit ein gruppenbezogenes Unterrichten (vgl. Ruoff 2013: 183).

Obschon der gruppenbezogenen, gerichteten Maßnahmen, ist eine gewisse Individualität innerhalb der Disziplinarmacht weiterhin wünschenswert und scheint ihrem Anliegen nicht zu widersprechen, als dass sie so durch umfassende Schulungen Spezialisierungen und damit ein flexibleres, zur Produktivität beitragendes Agieren ermöglichen kann. Dabei ist die äußerliche Erscheinung des einzelnen z. B. im Militär, als Zeichen von Stärke etwa, nicht mehr ausschlaggebend – vielleicht spielt Foucault hier auf die Abkehr von Prachtuniformen an? Entsprechend der modernen Episteme zielt die Disziplinarmacht vielmehr auf die tatsächliche Effizienz (des Soldaten) ab (vgl. ÜS: 174). Analog zum Bezug auf das Individuum sollen nun statt vertikalen Ordnungsstrukturen horizontale Mechanismen greifen, die das Verhalten des Einzelnen erfassen und beobachtbar machen. So wird eine Entlastung typischer Verkörperungen von Kontrolle in Form von Vorgesetzten oder Offizieren erreicht, da die gegenseitige Überwachung (und in extremer Form: die Denunziation und der Terror), aber auch eine damit einhergehende Selbstdisziplinierung (unter dem Eindruck, stetig überwacht zu werden) ähnliche Funktionen übernehmen können (vgl. Ruoff 2013: 157).

Saage postuliert im Kontext des utopischen Körpers bei Foucault (4.6a) ernüchternd sein Verständnis des einzelnen Körpers als letzten Rückzugsort einer wohl positiv verstandenen Utopie (eigentlich einer Eutopie) bzw. deren Ende: Die Fragmentierung in einzelne Körper oder Subjekte (erreicht durch disziplinarische Maßnahmen) habe der „kollektiven Anstrengung der Unterdrückten“ (ebd.: 23) zur Realisierung positiver Utopien ein Ende gesetzt. Dabei ist der Körper weniger eine realisierte Utopie, sondern eine Dystopie, die dieser Entwicklung als „Kehrseite der Gesellschaft“ (AR: 39) Ausdruck verleihen kann. Dieser Eindruck mag sich angesichts des Umstands noch steigern, dass die ‚Bereichsutopie Körper‘ (vgl. ebd.: 23) in der Disziplinarmacht, trotz ihres Fokus auf der Seele, erfasst oder der Einzelne ohnehin verstärkt in seinen Eigenschaften analysiert wird. Damit scheinen auf den ersten Blick Körper und Seele keinerlei (heterotope) im Widerspruch zum Normalraum bzw. zur Macht stehende Charakteristika aufweisen zu können. Foucaults Feststellung, dass es im disziplinarischen Machtverständnis nicht mehr darauf ankommt, dass etwaige Botschaften erkannt werden würden, sondern dass die Körper des Einzelnen auf etwaige Befehle direkt reagieren sollen, kann hier angeschlossen werden (vgl. Rouff 2013: 147).

Dennoch mutet diese Aussagen widersprüchlich an: Denn sie suggeriert eine vertikale Hierarchie. Die damit einhergehende Totalität der Macht erweist sich aber gerade im wechselseitigen Geflecht disziplinarischer Anordnungen und gegenseitiger Überwachung als nur vermeintlich. Die Macht verteilt sich bereits hier zusehends auf einzelne Akteure in einem Netzwerk, wie es Foucault in seinem späteren Konzept der strategischen Macht – insbesondere an der architektonischen Anordnung panoptischer Gefängnisse – verdeutlicht (vgl. SW I: 115). Genauso behält der partielle Bezug auf den Körper, das Individuum oder ein Subjekt weiterhin, also auch in Foucaults zweiter Betrachtung der Macht, Relevanz. Die repressiven,

vertikalen Facetten der Disziplinarmacht scheinen verstärkt um produktive, horizontale bzw. eben netzwerkartige Machtstrukturen ergänzt zu werden, sodass die Disziplinarmacht als ein Bindeglied zum zweiten Feld Foucault'scher Machtvorstellung fungiert. Von Freiheit lässt sich hier aber nur im Sinne einer im rechtlichen oder formalen Rahmen/im disziplinarischen Kontext ‚gewährten' Form sprechen (vgl. ÜS: 285).

b Strategische Macht

Die Pastoralmacht

Mit der bis ins 18. Jahrhundert beobachtbaren Pastoralmacht stellt Foucault insbesondere den feudalen wie auch reformierten Machtypen des juridischen Feldes die strategische Ausformung der Macht gegenüber. Seit dem 2. Jahrhundert basiert die Pastoralmacht auf dem Verhältnis vom Hirten zu seinen Schafen. Auch wenn die Terminologie zunächst christlicher Anmutung ist, geht es Foucault um ein allgemeingültiges Verhältnis vom Machthaber zu den Beherrschten, welches sich beispielsweise im Modell des entsprechend deklarierten Herrschers als „guter Hirte" ausdrückt (vgl. Ruoff 2013: 170). In diesem Verhältnis wird das Leben des Einzelnen von entsprechenden Vorgaben des Hirten umfassend reglementiert. In ihrer christlichen Variante bedeutet dies eine individuelle Bestrafung etwaiger Sünden, die im Geheimen dem Hirten zu beichten sind. Doch die Beichte beschränkt sich keinesfalls auf einen religiösen Bereich, sondern wird auch im Zusammenhang mit weltlichen Gerichten verlangt (vgl. Sarasin 2005: 132) und in übertragener Weise auch in der ärztlichen Untersuchung zum essentiellen Bestandteil (SW I: 70 ff.).

Zunächst erzeugt das Konzept der Pastoralmacht also den Eindruck, mit ihm sei eine eher dem juridischen Machtverhältnis zugehörige, vertikale Hierarchie gemeint. Das Schicksal des Hirten jedoch ist an das seiner Schafe geknüpft, sodass hier ein wechselseitiges Verhältnis zu beobachten ist: Der Hirte ist z. B. in seiner religiösen Funktion und der damit verbundenen linearen, auf das jüngste Gericht ausgerichteten Vorstellung für das Verhalten seiner Schafe und ihr Seelenheil schlussendlich verantwortlich, muss sich ggf. auch für diese/s opfern. Umgekehrt sind die (positiven) Leistungen seiner Schafe auch seinem Verdienst geschuldet (vgl. GG I: 247 f.).

Die Bio-Macht

Mit Beginn der Foucault'schen Klassik wandelt sich die Pastoralmacht wesentlich – schon seit dem Mittelalter war sie Gegenbewegungen ausgesetzt, welche die Macht des Hirten infrage gestellt haben. Nun jedoch mündet die Pastoralmacht in einen in seinen Mechanismen ähnlichen Machtypus – die Bio-Macht. Statt das Individuum mit einer (religiösen) Doktrin beherrschen zu wollen, bemüht sich der Staat um den Einzelnen im Kontext der Bevölkerung. Weniger gilt es, den Körper direkt zu disziplinieren, sondern die Bio-Macht versucht über statistische Erhebungen auf die Sexualität der Bevölkerung einzuwirken (vgl. Ruoff 2013: 89 u. SW I: 31 u. 140). Foucault zeigt, dass die Sexualität (zumindest ihre legitimen Formen) durchaus immer ein, wenn auch implizites, Thema war und nun mit der Bio-Macht zum Hebel geworden ist.[112]

Die Grundlage, die Sexualität kontrollieren zu wollen, ist die Vorstellung, durch sie und im Zuge öffentlicher Gesundheitsmaßnahmen eine produktivere Bevölkerung entstehen zu lassen. Der Eindruck aber, mit der Bio-Macht würde nur noch ein massenfokussierender Machttyp vorzufinden sein, ist vorschnell, denn das Individuum ist durch das Fortbestehen disziplinarischer Mechanismen und Einrichtungen

112 So zeigt Foucault in *Vorrede zur Überschreitung*, dass nicht die Sexualität grundsätzlich unterdrückt wurde, sondern insbesondere ihre extremen Formen an den Rand der Raserei verschoben werden – siehe 4.4.2. In seiner zweiten Heterotopie-Definition stellt Foucault fest, dass z. B. des Nachts in der Jesuiten-Kolonie per Glockenschlag zum Geschlechtsakt aufgefordert wurde, und zwar noch vor Beginn der Moderne (siehe 4.6b).

mehr den je zur statistischen Auswertung seiner Eigenarten, Potentiale oder räumlichen Positionierungen von Interesse (vgl. S III: 694). Dies lässt sich auch an Foucaults vor der Revision seines Machtbegriffs aufgestellten Beobachtung belegen, dass mit der Moderne (4.1.2c) zwar der Mensch als solcher erst in den Fokus rückt, er aber zerlegt in (statistisch relevante) Subjekte sogar zu verschwinden droht. Entsprechend erfahren die menschlichen Subjekte nicht nur eine ökomische Beachtung, sondern man widmet sich ihnen in einem Portfolio verschiedener Wissenschaftsdisziplinen.

Die Zielsetzung dieser Machtypen ist nicht auf ein vertikales Hierarchieprinzip zu reduzieren – zwischen verschiedenen Institutionen bis hin zu den Eltern spannt sich ein Netz von Maßnahmen und Akteuren auf, welches zu einer gegenseitigen und selbstbezüglichen Disziplinierung führt. Auf Grund dieser, einem Netzwerk ähnelnden, Strukturen ist die Macht in diesem Typus nicht bei Einzelnen oder einer Gruppe zu finden. Die Macht verteilt sich derart, dass sich das Anliegen der Bio-Macht nicht vollends steuern lässt (vgl. Ruoff 2013: 91). Die gemeinhin als eine herrschende Gruppe empfundenen Bevölkerungsteile wenden die Konzepte der Bio-Macht auch auf sich selbst an, statt sie nur anderen bzw. den ‚Beherrschten' aufzudrängen (vgl. Ruoff 2013: 160): Ähnlich wie der Adel fürchtet auch das Bürgertum um seinen Stand und bemüht sich dessen Fortbestehen durch Vererbung/Erbfolgeregelungen zu sichern (SW I: 149). Daher treten in der Bio-Macht neben ökonomischen und wissenschaftlichen auch ideologische Interessen in Erscheinung, die eine mindestens normative (etwa hinsichtlich sexueller Praktiken) und angesichts des Holocaust auch eine über Rassentheorien hergeleitete Ausschließung bis fatale massenmörderische Komponente beinhalten können.

Zudem sei in der Moderne nun nicht mehr das Gesetz, so Foucaults durchaus provokante Feststellung, sondern die Norm im Sinne des zu einem bestimmten Zeitpunkt definierten Normalen zur entscheidenden Instanz geworden. Die Norm scheint, Foucault gemäß, das Gesetz als Instrument zu nutzen (vgl. Schwaiger 2009: 17, vgl. SW I: 139). Die so verstandene Norm ist einerseits eine Zustandsbeschreibung und anderseits eine Forderung nach einem Soll-Zustand, einem künftigen Ideal. Als gängiger Gegensatz des Normalen gilt das Anormale, welches allerdings letztlich genauso regelmäßig auftreten kann. Umgekehrt ist vielmehr das Normale (als Gesundsein) ein unnormaler oder ideeller Zustand. Schwaiger (2009: 10) stellt so die Relationalität des Normbegriffs heraus – eine Figur, die in der Definition der Heterotopie wiederkehren wird. Letztlich „sanktioniert [das Gesetz – S. H.] die Überschreitung, die Norm misst die Überschreitung" (ebd.: 11). Das von Foucault an der Bio-Macht abgeleitete Gegensatzverhältnis zwischen Norm und Gesetz (vgl. SW I: 139) ist jedoch kritisch zu betrachten: Zum einen ist es schon die Verbindung beider Konzepte, die eine Gegensatzpaarung fraglich erscheinen lässt. Zum anderen scheint zum Beispiel die Normierung (der Sexualität) des Einzelnen und der Bevölkerung weniger im Kontrast zum Gesetz zu stehen: „Es ist leicht zu sehen, daß das Blut auf der Seite des Gesetztes, des Todes, der Überschreitung, des Symbolischen und des Souveränen steht; die Sexualität gehört zur Norm, gehört zum Wissen zum Leben, zum Sinn, zu den Disziplinen und Regulierungen." (SW I: 143) Das Gesetz wurde letztlich auch von den Nationalsozialisten in ihrer Vorstellung rassistischer Reinheit als Instrument genutzt, um die ausschließende und tödliche Ideologien durchzusetzen. Anderseits resultiert die Verbindung von Norm und Gesetz im Rassismus auch aus einem Pseudo-Wissen, einem als gültig markierten Wissen, welches, wie Foucault 1982 verdeutlicht, den irrationalen Sozialdarwinismus eben als rational versteht (vgl. Foucault/Rabinow 2000: 435). Im Übrigen sind diese Ideologien den in der Moderne ja mindestens angezweifelten göttlichen Gesetzen in ihrer Aura nicht unähnlich bzw. vermögen deren Platz als erhabenes (zukünftiges) Ideal einzunehmen. Weiterhin also – im Sinne der Seriellen Geschichte – bleiben auch Vorstellungen von einer erhabenen Macht(-Sphäre) erhalten. Auf diesen Umstand ist mit den transgressiven Facetten und im Kontext der Heterotopie nochmals zurückzukommen (4.3.2).

Mit diesem Hinweis auf die so legitimierte Vernichtung von Leben selbst in feldartigen Machtkonstellationen verweist Foucault einerseits darauf, dass solche strategischen Machtkonzepte nicht vorschnell als

pluralistisch im Sinne einer Ausgewogenheit verstanden werden dürfen und vor derartigem Fatalismus gefeit sind. Das Konzept der Bio-Macht und -Politik entlarvt den vermeintlichen Widerspruch zwischen der Anerkennung des Menschen in der Moderne, jenen das Leben und die Geburtenrate fördernden Maßnahmen und der (industriellen) Massenvernichtung (vgl. SW I: 133, vgl. Foucault 1999b: 295). So fungiert der Rassismus in Machtstrukturen/in Staaten auch als Zäsur zwischen dem, was leben darf und nicht, was gut und böse ist (vgl. ebd.: 295 f.)

Anderseits zeigt Foucault so auch, dass hierarchische Ordnungen vertikaler Natur im Sinne der Seriellen Geschichte weder gänzlich abgelegt worden sind noch ‚klassische' Machttypen auf ein gerichtetes Gehorsamsverhältnis reduziert werden können: Vertikale Hierarchien greifen auf bzw. sind auf netzwerkartige Fortführung angewiesen – das zeigt Foucault etwa mit der ‚eifrigen' Umsetzung vom Souverän ausgegebener Normen durch seine Anhänger (vgl. Sarasin 2005: 152). Dieser Mechanismus ließe sich möglicherweise auch auf den geringen Widerstand respektive die von der Bevölkerung mitgetragene Gleichschaltung etwa im Nationalsozialismus übersetzen. Nur eine Bio-Politik der Vielfalt kann entsprechenden rassistischen Modellen entgegenwirken, glaubt Foucault (vgl. S III: 128).

Der Panoptismus

Wie die Maßnahmen der Pastoralmacht oder die der Bio-Politik disziplinarische Züge aufweisen, müssen auch die beiden weiteren in das strategische Feld gehörenden Machttypen Foucaults – der Panoptismus und die Gouvernementalität – im Kontext der vorhergehenden Formen der Macht gedacht werden. Der Panoptismus gehört beiden Feldern an, vereint Bezüge verschiedener Machtypen in sich. Der Begriff basiert auf dem „Panopticon" – einem Konzept für eine ökonomische Gefängnisarchitektur. Das Panoptikum ist jedoch keinesfalls an diese architektonische Anforderung gebunden, vielmehr dient es Foucault als Vehikel für gesellschaftspolitische Machtprinzipien (vgl. Deleuze 1992: 51 f.). Foucault versteht das Panoptikum als Diagramm politischer Technologie (vgl. ÜS: 264). In einer Ableitung lässt sich dieses Konzept, jenseits eines konkreten Bauwerks, auf staatliche Strukturen übertragen – eben in Form disziplinarischer Optimierungsansätze oder der die Bevölkerung zu erfassen suchenden Bio-Politik (vgl. Foucault 1999b: 295): insbesondere unter dem Thema (audiovisueller (oder in gegenwärtiger Perspektive: digitaler)) Überwachung.

Der Begriff geht auf das von Jeremy Bentham 1787 konzipierte „Inspection Haus" zurück: Gemäß der Etymologie des Begriffs (lateinisch: „panotus" = „allsehend") handelt es sich dabei um eine architektonische Anordnung, die eine umfassende Überwachung eines Gebäudes von einem ihm zentralen Punkt ermöglicht. Benthams Architektur-Entwurf ist im Hinblick auf Gefängnisse konzipiert, der Mechanismus des Panoptikums lässt sich aber auch in der Konstruktion von Fabriken entdecken. Im Zentrum einer ringförmigen Architektur befindet sich ein Wachturm, auf den die Räume des Gebäudes hin ausgerichtet sind. Da alle Räume zum Zentrum des Gebäudes offen gehalten sind und vom Außenbereich Licht als Gegenlicht einfällt, können sämtliche Räume vom Turm aus eingesehen werden. Jeder Gefangene ist, typisch für disziplinarische Machtypen, einzeln zu identifizieren und konkret in einer Zelle verortet. In einer Ableitung gelte das Panoptikum als ideal, um bei Kranken die Ansteckung, bei Irren gewaltsame Auseinandersetzungen und bei Kindern das Abschreiben zu verhindern (vgl. ÜS: 257 f.). Der Panoptismus zielt auf die zu disziplinierenden Subjekte ab (vgl. ÜS: 287).

Große Gruppen Gefangener können so mit wenig Personal überwacht werden. Die visuelle Überwachung wird um akustische Komponenten in Form der bis zum Turm führenden „Hörrohre" ergänzt. Die Sichtbarkeit (und Hörbarkeit) (vgl. ÜS: 25) des Verhaltens jedes Gefangenen soll in einer Selbstdisziplinierung münden. Das Unsichtbare gewinnt dabei eine besondere Bedeutung: Denn die Überwachten können auf Grund etwaiger am Turm angebrachter Jalousien nicht in das Innere der Kanzel blicken. Wer sie überwacht oder ob es überhaupt einen Beobachter gibt, lässt sich auf Seiten der Beobachteten

nicht feststellen, sodass eine Selbstdisziplinierung einsetzt und eine Macht praktiziert wird, ohne überhaupt an eine herrschende Person gebunden zu sein. Sowohl die Gefangenen als auch die Wächter sind austauschbare Figuren (vgl. Wolf 2014: 280), was Foucault als demokratisches Prinzip betrachtet. Anschließen ließe sich hier auch die Figur des Autors, die Foucault ohnehin nur in bestimmten Kontexten anerkennt/als nützlich definiert oder in Velázquez' Gemälde als mit dem Zuschauer überlagernd bestimmt (siehe 4.1.2b): Wie ein Herrscher oder ein Wächter wird auch der Autor zu einer austauschbaren Figur (vgl. Sarasin 2005: 142) und das rezipierende Subjekt zu einer beteiligten Größe etwa an einem Roman und seinen Welten. Für Müller (2006: 144 f.) bedeutet dies, dass der Diskurs zum eigentlich Machtausübenden wird und die Stelle klassischer Herrschaftsfiguren besetzt.

Gleichsam sollen sich die Insassen auch gegenseitig überwachen. Der Blick in andere Räume und Zellen und das dortige Geschehen ist aus den Zellen heraus weitgehend möglich. Die Macht verteilt sich daher im Panoptikum – nicht nur unter den Insassen: Auch die Wärter im Wachturm können, neben der in der Selbstdisziplinierung ohnehin verteilten Macht, nicht als per se herrschende Größe, trotz ihrer zentralen, vermeintlich Autorität ausstrahlenden Position im Wachturm, verstanden werden. Vielmehr stehen sie – in ähnlicher Weise wie in der Pastoralmacht – mit den Gefangenen in Beziehung (vgl. Ruoff 2013: 168 f.). Nur das Bewusstsein der Gefangenen, beobachtbar zu sein oder beobachtet zu werden, ermöglicht ihnen ihre Arbeit, sind sie im Verhältnis zu den Gefangenen doch zahlmäßig unterlegen. Abseits des Gefängnisbeispiels wird mit dem Panoptismus deutlich, wie sehr die Disziplinarmacht eine Gesellschaft auf jeder (bis auf die familiäre) Ebene zu durchdringen vermag bzw. von dieser/jedem einzelnen „in Gang [gehalten wird] – jeder [ist] ein Rädchen" (ÜS: 279).

Mit Blick auf die im gesamten Feld der strategischen Macht beobachtbaren, netzwerkartigen Strukturen ist der Eindruck des „Nicht-entrinnen-Könnens" aus diesen disziplinarischen Mechanismen wie denen des Panoptikums und deren Anwendung auf größere Sozialverbände vorstellbar: Die im Extremfall von tatsächlichen Personen unbesetzte Machtposition führt nicht zum Ende dieses Machttypus. Die Suggestion eines Überwachungsapparates, dem nicht zu entkommen ist, ist eben eine ökonomische Prämisse des Konzeptes hinsichtlich des geringen Personalaufwands. Der Apparat allerdings erreicht, trotz etwaiger Selbstdisziplinierung, keine faktisch lückenlose Überwachung der Insassen – auf Grund der im Verhältnis zum Personal oder in einer Übertragung auf das Informationszeitalter ‚großen' Datenmengen. Die unter den Begriff der „Surveillance Studies" fallende Auseinandersetzung mit panoptischen oder anverwandten Konzepten ließe sich als weiterführendes Feld dieses Diskurses ausmachen.[113]

Dennoch wäre es vorschnell, Foucault in Anbetracht der im Panoptikum ausgemachten demokratischen Anwandlung einen naiven Idealismus vorzuwerfen: Foucault erkennt sehr wohl, dass der Panoptismus weiterhin eine „Asymmetrie der Mächte" (ÜS: 286) unterstützt und damit klassische Herrschaftsprinzipien wie die des juridischen Feldes nicht vollends ihre Gültigkeit verlieren. Die disziplinarische Macht mag zwar ‚von unten' mitbegründet sein, kann sich aber auch in übergreifenden Institutionen manifestieren (vgl. Sarasin 2005: 153). Müller (2006: 145) glaubt im Panoptismus Foucaults die „misslungene Entmachtung des Unsichtbaren" zu erkennen. Denn das Auskommen ohne konkrete Personen – der Diskurs als Souverän (vgl. ebd.: 14 f.) – birgt das Potential/die Wahl, das eigene Bestehen zu beenden: „[...] [D]ie Demokratie [kann] die Wahl des Totalitarismus erfinden" (ebd.: 145) „Foucault macht deutlich, dass die Latenz zum Vollzug eines demokratischen Politischen nötig ist, zugleich jedoch als Instru-

113 In dieses Feld zählen auch die auf die Untersuchungsobjekte bezogene multisensorische Überwachung der Bunker aus deren Kontrollräumen heraus (siehe insbesondere Praxis: 8.2) sowie die unter dem Begriff von Big Data durchgeführte Analyse und Erfassung des Nutzerverhaltens auf etwaige Fernsehserien bereitstellenden On-Demand-Plattformen (siehe 7.3.2).

ment der antidemokratischen Markierung (innerer wie äußerer) feindlicher Kräfte dienen kann“ (ebd.: 145)[114]

Gouvernementalität

Zielt der Panoptismus oder die Pastoralmacht noch stark auf Individuen oder Gruppen von Menschen ab, wird in der Bio-Macht (und ansatzweise im Panoptismus – in einer Ableitung unter dem Stichwort „Surveillance“) die Regulierung der Bevölkerung ins Auge gefasst. So auch in der Gouvernementalität:

> „Unter Gouvernementalität verstehe ich die Gesamtheit, gebildet aus den Institutionen, den Verfahren, Analysen und Reflexionen, den Berechnungen und den Taktiken, die es gestatten, diese recht spezifische und doch komplexe Form der Macht auszuüben, die als Hauptzielscheibe die Bevölkerung, als Hauptwissensform die politische Ökonomie und als wesentliches technisches Instrument die Sicherheitsdispositive hat.“ (Foucault 2005: 171)

Die Gouvernementalität findet ihre Anfänge in der Klassik, als erstmals die Existenz Gottes hinterfragt wird und die Vernunft auch der Staatsführung zugrunde gelegt wird sowie den Souverän zu durchdringen beginnt. Zunächst ist die Staatsräson durch eine Leere bestimmt – analog zu Foucaults und Batailles Ausführungen zum unantastbar wirkenden Herrscher oder zu erhaben wirkenden Idealen (4.3.2), die sich aus einem anderen Raum (einer Heterotopie) oder gar aus besagter Leere heraus begründen (vgl. Ruoff 2013: 139).

Schon mit der Bezeichnung dieses Machttypus als Gouvernementalität (abgeleitet von „gouvernemental“ – „die Regierung betreffend“) verdeutlicht Foucault, dass es ihm hier um die Art und Weise des Regierens geht, die Regierungskunst (vgl. Foucault 1992: 12). Obschon Foucaults, wie oben gesehen, durchscheinender, netzwerkartiger Vorstellung von Macht; der Feststellung, einer sich nicht auf einige beschränkenden Macht, scheint es ihm hier zunächst um die passive Rolle der Beherrschten zu gehen, auf die der regierende Apparat einwirkt (ebd.: 41). Dies scheint sich auch angesichts der staatlichen, unter äußeren Zwängen (der Konkurrenz zu anderen Staaten) stehenden Bemühung zu bestätigen: Die Kontrolle im Inneren soll gewährleistet werden, sodass sich ein Bevölkerungswachstum einstellt – in der Annahme, durch eine größere Bevölkerung produktiver zu sein (vgl. GG I: 451). Alsbald entpuppt sich diese Formel als zu simpel, eine umfassende statistische Auswertung und eine umfassende Verwaltung werden notwendig, um den Wohlstand des Staates zu sichern (vgl. GG II: 30) bzw. zu mehren. Das Konzept dieser Macht ist damit dem der Bio-Macht/-Politik ähnlich. Diese Form der Macht wird noch umfassender in der Gouvernementalität fortgeführt. So soll auch hier zur Optimierung der Produktivität der Bevölkerung beigetragen werden. In diesem Zusammenhang wird deutlich, dass die Umsetzung absoluter Regelwerke wenig zweckdienlich ist und flexiblen, auf umfassenden Datensätzen basierenden Lösungen weichen muss. Zu den verschiedenen Maßnahmen gehören disziplinarische Vorgaben, gesetzliche Verbote oder sicherheitsdispositive Reaktionen. Diese basieren auf statistischen Beobachtungen der Kriminalität, von Krankheiten oder der Versorgungslagen. Die Probleme in diesen Feldern sollen durch ein gesundheitspolitisches oder polizeiliches Vorgehen angegangen werden. Die auf Datensätzen fußenden Reaktionen innerhalb des Staates/der Bevölkerung leiten sich aus Entwicklungen bzw. Veränderungen der jeweiligen Mittelwerte ab: Nur bei Verlassen dieses Wertes oder einer Verschiebung zu einem Extrem werden entsprechende Aktionen initiiert – d. h. umgekehrt, dass etwaige Verbrechen, Krankheiten oder Versorgungsengpässe nicht in toto unterbunden werden können und sollen. Analog mit dieser Entwicklung geht auch die Ende des 18. Jahrhunderts aufkommende Vorstellung von Gesellschaft einher (vgl.

114 Im Nachgang der gescheiterten Revolution von 1848 datiert Müller (2006: 146) den „Interdiskurs der Latenz“ – eine Fusion politischer und naturwissenschaftlicher Subsysteme: Die so entstandenen Verschwörungs- und Rassentheorien sowie die Eugenik münden schließlich im Faschismus. Die bedrohliche Facette der Latenz verweist hier nochmals auf die negative Komponente der Foucault’schen Biopolitik.

Foucault/Rabinow 2000: 431 f.): Zusätzlich zu den territorialen Faktoren und den vielen Subjekten ist es nun ein Netzwerk von widersprüchlichen oder widerständigen Facetten, dem sich die Regierenden zu stellen haben: „Die neue Realität ist die Gesellschaft" (ebd.: 432, Übersetzung – S. H.), welche nicht mehr gerichtet (etwa mit polizeilicher Überwachung per se) zu beherrschen ist.

Doch in der Gouvernementalität erhält auch die Freiheit eine partielle Neubewertung. Sie bleibt ein Resultat der Macht, aber fußt auch auf ihr – die Gouvernementalität geht von einem freiheitlichen Individuum aus, welches auf sein gesellschaftliches Umfeld zu wirken weiß (vgl. Sarasin 2005: 179 u. GG I: 112–113) und selbst Macht ausübt. Im Zusammenhang mit den wesentlich auf statistischen Erkenntnislagen basierenden Machttypen und der Überarbeitung des Freiheitsbegriffs ist auch Foucaults Subjekt-Konzept zu fassen: Der Mensch wird in mannigfaltigen Kontexten als immer wieder anderes Subjekt verstanden.

Mit der Gouvernementalität wird im Verhältnis zur Bio-Politik noch deutlicher, dass sich nicht alle Prozesse steuern lassen, sondern vor allem Rahmenbedingungen des gesellschaftlichen Zusammenlebens geschaffen werden sollen (vgl. Sarasin 2005: 180). Die Vorstellungen eines ‚natürlichen' kapitalistischen Marktes sind es, die Zweifel am restriktiven Polizeistaat aufkommen lassen. Seiner Künstlichkeit werden die als natürlich empfundenen Vorstellungen sich selbst regulierender Märkte gegenübergestellt (vgl. GG I: 501). Generell gleiche die Gesellschaft einem Unternehmen, in welchem (basierend auf besagten statistischen Erhebungen) nur zur Regulierung und in einem gewissen Rahmen eingegriffen wird. So sollen bestimmte Vorgaben – hier nimmt Foucault Bezug auf die Gründung der Bundesrepublik Deutschland und die soziale Marktwirtschaft – durchgesetzt werden. Daher glaubt Foucault, im Gegensatz zur Disziplinargesellschaft, dass es in der Gouvernementalität eine potentielle Toleranz gegenüber schwankenden Optimierungsgraden und gegenüber Minderheiten geben kann (vgl. GG II: 359).

Dies bedeutet die Anerkennung unterschiedlicher Eigenarten verschiedener Bereiche der Gesellschaft, welchen auch auf spezifischer Weise begegnet werden muss. Darüber hinaus fällt darunter auch die Idee der Selbstbeherrschung: Bereits der Pastoralmacht entgegenwirkend, werden in christlichen Frühzeiten Askese-Techniken genutzt, um nicht notwendigerweise durch den Hirten, sondern aus sich selbst heraus, etwas über sich zu erfahren und sich selbst erfassen zu können (vgl. Ruoff 2013: 172). Wie schon an verschiedenen Stellen ersichtlich hat sich der Subjektbegriff Foucaults gewandelt bzw. besitzt je Zusammenhang einen anderen Akzent – hier wird nun die Entsprechung von Individuum und Subjekt angenommen. Die verschiedenen Technologien des Selbst (neben der Askese sind es etwa auch physische Betätigungen oder Reinigungsrituale – vgl. Sarasin 2005: 194) ermöglichen, Foucault gemäß, sich selbst erkennen und ggf. auch verändern zu können (vgl. S IV: 968).

c Resümee

Die juridischen und strategischen Machtkomplexe dürfen nicht als sich grundsätzlich gegenseitig aufhebende Konzepte verstanden werden, sondern Foucaults zweite Annäherung an den Themenkomplex ist vielfach revisionistischer oder erweiternder Natur. Grundsätzlich offenbart die Betrachtung der beiden Komplexe zwei Schlussfolgerungen: Foucaults vielschichtige Behandlung der Machtmechanismen trägt zu einer weiter gefassten Bewertung des Machtbegriffs jenseits einer linearen, negativ belegten Vorstellung bei. Dazu zählt auch der Umstand, dass Foucault zwischen „Herrschen" und dem „gouvernementalem Regieren" unterscheidet (vgl. GG I: 173 f.): Ist ersteres an ein direktes Kommandieren gebunden, ist letzteres wie die Pastoralmacht auf die Führung der und die Sorge um Menschen abzielend (vgl. GG I: 186 f. u. 192). Der Philosoph zeigt sowohl in der juridischen als auch in der strategischen Macht ‚typische' Vorstellungen von Herrschaftsverhältnissen auf. Er weist auf den Körperbezug/Körperkult moderner totalitärer Systeme (vgl. Sarasin 2005: 148) und in deren Zusammenhang auf biopolitische Rassenideologien hin. Aber der Philosoph verzichtet gerade mit seiner zweiten Analyse der Macht auf eine

allzu pauschale Beschreibung des Untersuchungsobjektes, welche Macht als per se bösartig deklariert oder einer marxistischen Auslegung entsprechend als ausschließlich ‚von oben' wirkend bestimmt (vgl. ebd.: 151): Macht kann ein die Widerstände gegen sie selbst (also das, was außerhalb eines klassischen Machtbegriffs liegt) sowie den stetigen Wandel (oder Kampf der Klassen in einer gemäßigten, dem kommunistischen Manifest folgenden Interpretation – vgl. ebd.: 151) einschließendes Netzwerk sein, welches immer wieder Anreize für neue Diskurse schafft. Einzig das im Sinne einer transgressiven Übertretung Nicht-Lebbare oder das Wahnsinnige scheinen sich außerhalb der Macht zu befinden (vgl. ebd.: 156). Wenngleich hier einschränkend auf die machtvolle Aura dieses Ungreifbaren verwiesen sei – siehe dazu Bataille: 4.3.2.

Freiheit ist damit keine Illusion; sie fußt auch nicht, wie Foucault umdenkenderweise feststellt, pauschal auf Disziplin, sondern sie ist ein Korrelat von Sicherheitsdispositiven (vgl. GG I: 78) sowie eine in gouvernementalen Staaten offerierte Möglichkeit. Die Freiheit ist damit dem an dieser Stelle von Foucault einem Individuum gleich beschriebenen Subjekt zu eigen (vgl. GG II: 97).

Den produktiveren Aspekt einer netzwerkartigen Macht glaubt Foucault z. B. in ihrem wesentlichen Beitrag zur Wissensgenerierung zu erkennen (vgl. ÜS: 39). Das Wissen selbst wird zu einer Macht, die anhand räumlicher Metaphern beschreibbar ist. Macht und Wissen werden dabei zu medialen Formen, die im Raum wie im Diskurs wirken (vgl. S III: 45). Ja selbst die Sexualität knüpft Foucault an die Macht, da diese nicht nur Lust hervorbringt, sondern auch von der Macht erfasst und produktiv genutzt werden soll (siehe Bio-Macht: 4.1.3b).

Foucault zieht die Gesamtbetrachtung von Macht, Wissen, Diskursen und den ihnen entgegengebrachten Widerständen (wie andeutungsweise gesehen: 4.1.1b) unter dem Begriff des Dispositives zusammen (vgl. SW I: 29). All diese Facetten werden in einer umfassenden Auseinandersetzung mit der Heterotopie immer wieder Relevanz erhalten.

Die beiden Macht-Komplexe stehen einerseits für eine historische Beobachtung, die anstelle klar definierter, rigoros durchgesetzter Herrschaftsverhältnisse netzwerkartige Abstraktionen der Macht andeutet. Erneut im Sinne Foucaults Serieller Geschichte ist es wichtig sich zu vergegenwärtigen, dass die Machtkonzepte (im Werk des Philosophen) einen Wandel vollziehen können, dieser aber nicht alte Formen ad hoc obsolet macht und ihrem Fortbestehen ein Ende setzt. Gleichwohl führt der Philosoph an, dass zumindest bestimmte Formen und konkrete Beispiele (wie die Demokratie) sehr wohl enden/sich selbst ein Ende setzen können. Foucault impliziert, dass sich netzwerkartige Strukturen bereits seit feudalen Zeiten, trotz vielfach totalitärer Herrschaftsfiguren, erkennen lassen und partiell Macht ausüben. Andersherum wird so auch deutlich, mit Blick auf Diktaturen oder starke Präsidialämter, dass klassische Herrschaftskonzepte in der Moderne keinesfalls hinfällig werden. Daher scheint vor allem in der juridischen Macht die Frage Bedeutung zu erlangen, wer Macht hat und wer nicht. Hingegen versucht die strategische Macht sehr wohl unter Einbezug auch klassischer Machtkonstellationen ein größeres Bild zu erfassen: Wer will wie und zu welchem Zweck Einfluss auf andere ausüben?

Eine Dreieckskonstellation zwischen der mikrophysischen Disziplinarmacht, der makrophysischen Gouvernementalität sowie klassischer Herrschaftskonzepte entsteht. Insofern lässt Foucault nicht von der seiner Kriegshypothese (vgl. Ruoff 2013: 150 f.) entstammenden Rhetorik von „Kampf" und „Strategie" vollends ab, obschon er diese These selbst abschließend anzweifelt: Die Kriegshypothese fußt auf der Beobachtung Foucaults, dass pyramidale Herrschaftsmodelle eben nicht nur extern, sondern intern und damit aus der Gesellschaft heraus, infrage gestellt werden und sich sozusagen innerhalb eines sozialen Verbandes Kämpfe einstellen. Seitdem die Legitimation göttlicher Herrscher in Zweifel gezogen wird, befände sich die Gesellschaft in einer Art Krieg, welche dann wieder durch homogenisierte, normierende Maßnahmen etwa der (nicht immer radikalen) Bio-Macht kompensiert werden sollen. Foucaults Abrü-

cken von der These selbst erklärt sich mit den von ihm gesehenen, nicht immer negativ auslegbaren Aspekten der Macht: etwa in ihrer Verbindung zum Wissen und den von ihm bereits in den juridischen Machttypen implizierten Netztendenzen. Insofern ist die Kriegshypothese sowohl ein Bindeglied als auch einen Zwischenschritt in der Foucault'schen Machtkonzeption.

Nicht von Foucault selbst herausgearbeitet, aber an ihn anschließend wird mit dem Konzept der Deleuze'schen Kontrollgesellschaft die Theorie der Disziplinargesellschaft erweitert. Deleuzes Ansatz soll daher der Vollständigkeit halber an dieser Stelle eine Nennung finden: In der Kontrollgesellschaft verlagert sich der Akzent der Disziplinargesellschaft – nicht mehr das Wegsperren an sich, die genaue Verortung, sondern die Bewegung und der Zugang zu distinkten Bereichen bzw. der Datensatz darum sind von Interesse. Statt mit strikten Regeln im Krankenhaus der Disziplinargesellschaft werde mit der Tagespflege eine scheinbare Freiheit erreicht (vgl. Deleuze 2003b: 255 f.). Das elektronische Halsband als Alternative zur Einsperrung suggeriert „offene Milieus" (vgl. ebd.: 261). In Wirklichkeit steht dieses Neue dem vorhergehenden Wegsperren im Resultat nur unwesentlich anders gegenüber. Denn Deleuzes Konzept weist auch Schnittpunkte zu Foucaults Gouvernementalität auf, als dass auch hier die Gesellschaft als einem Unternehmen ähnlich betrachtet wird (vgl. ebd.: 260): „Der Mensch ist nicht mehr der eingeschlossene, sondern der verschuldete Mensch." In dieser Kapitalismuskritik erkennt Deleuze eine ambivalente Dimension: Die Grenzen der Milieus und Menschen lösen sich auf und werden gleichsam umso stärker – etwa in Form von Slums – ausgeprägt. Auf diese oszillierende Dimension ist in der Beschreibung der Heterotopie zurückzukommen (siehe 6 u. 5.3).

4.2 Foucault, der Diskurs und die Medien – Voranstellung II

Der Begriff Medien ist – trotz seiner Häufigkeit und seines anhaltenden, modisch-modern erscheinenden Gebrauchs – ein vielfältiger, uneinheitlicher Terminus: Medien sind der Etymologie des Wortes (lateinisch = „Mitte") entsprechend als „in der Mitte Befindliche" oder ein „Zwischenraum" (Tholen 2005: 150) zu beschreiben. Denn wo es Medien gibt, muss es Distanz geben (vgl. ebd.: 153). Gleichsam gibt es keine Kommunikation ohne Mittel (vgl. Maletzke 1998: 53). Medien können zu diesem Zweck ein technisches Instrument (z. B. das Telefon) oder in interpersoneller Kommunikation etwa neben sprachlicher, mimetischer auch gestischer Natur sein, um der Verbreitung von Aussagen zu dienen (vgl. ebd.: 51 u. 53). Gelten Bild, Text und Ton als Basismedien, können auch der Mensch sowie z. B. das Rad medial verstanden werden. Ob nun McLuhans Rad als ausschließlich metaphorisch zu bezeichnen ist – etwa bei Faulstich (2000a: 22) – oder nicht, ihnen allen ist die Vermittlung gemein.

Medien und ihre Kommunikationsfunktionen lassen sich in ihrem Umfang oder ihrer Reichweite wie auch in ihrer Komplexität in unterschiedlichen Dimensionen beobachten, analysieren, gestalten und rezipieren.[115] Die Differenz lässt sich in einer vierstufigen Unterteilung veranschaulichen: Unter den Begriff der Massenmedien oder einem Terminus wie etwa der Kunst sind Komplexe zu fassen, die gesellschaftliche Funktionen erfüllen. Sie beinhalten etwa verschiedene (im Falle der Massenmedien: weitreichende) Meinungsangebote und bieten Weltkonstrukte – darauf ist noch zurückzukommen: 4.8.5. Die Massemedien beispielsweise setzen sich aus Einzelmedien wie etwa dem Film und dem Fernsehen zusammen. Diese unterliegen jeweils für sich bestimmten medialen Eigenarten oder Zwängen (vgl. Maletzke 1998: 73), die ihre künstlerischen, kommunikativen oder auch ökonomischen Möglichkeiten definieren. Jedoch lösen sich diese Grenzen zwischen einzelnen Medien zusehends in einem Konvergieren multimedialer Art auf. Die Substrate oder Produkte der Medien – etwa in Form eines konkreten Films – lassen sich als Werk beschreiben. Ohnehin, so Fahle (2012: 173), ist es schwer auszumachen, ob ein Film

115 Eine weitere Unterscheidungsmöglichkeiten stellt die historische Ordnung in primäre, sekundäre und tertiäre Medien dar – vgl. z. B. Faulstich 2000a: 31 ff. oder Maletzke 1998: 53 ff.

als Werk oder sein Bild oder sein Ton bereits Medien seien – letztlich enthalte im Anschluss an McLuhan jedes Medium damit ein anderes.

Trotz ökonomisch-industrieller Prägung der Medien unterhalten die Massenmedien, als Funktionssysteme verstanden, wie gerade angedeutet, Beziehungen zu künstlerischen Bereichen der Gesellschaft. Die Grenzen auch zwischen diesen Definitionen scheinen also fließend.[116] In kommunikations- oder medientheoretischen Konzepten werden Medien in ihre Mechanismen zu erklären versucht. Dabei wird je nach Disziplin oder ihrer interdisziplinären Ausrichtung eine dezidierte Mediendefinition vorgenommen – etwa als Theorie des Films: z. B. Rudolf Arnheims *Film als Kunst*. Oder eine Theorie setzen sich ausgehend von medienspezifischen Ausführungen bestimmter Autoren weitreichend durch: So lässt sich Marshall McLuhans *Understanding Media* von dem in seinem Text als Beispiel dienenden Medium (dem Fernsehen) lösen und auf andere Medien- und Kommunikationsprozesse übertragen. Entscheidend ist jedoch, dass die Grenzen zwischen den hier differenzierten Bereichen des Medienverständnisses, welches Medien als Mediatoren einerseits und als ein Funktionssystem bis hin zum konkreten Substrat anderseits begreift, weitgehend theoretischer Natur sind – wie bereits die Verbindung kommerzieller Interessen und der künstlerisch-ästhetischen Gestaltung der TV-Serie zeigen konnte (siehe 3.1).

Auch angesichts der zwischen Autoren, Künstlern, Produzenten und Rezipienten stehenden Medien ist von komplexen (Wechsel-)Beziehungen auszugehen, welche ein Spektrum von gerichteten Kommunikationsweisen bis hin zu netzwerkartigen Strukturen umfassen. Gerade in letzteren geht das Medium komplexe Beziehungsgeflechte ein. Damit verbunden stellt sich dann auch die Frage, inwiefern der Mediator neutral agiert oder selbst essentielle Größe in kommunikativen Prozessen ist. Diese kommunikationstheoretischen Aspekte werden im Kontext des Foucault'schen Medienbegriffs und in der Herausstellung der Analogien von Medien- und Begriffskonzepten des Philosophen zu bekannten Kommunikationstheorien Erläuterung finden.

4.2.1 Foucaults Medienbehandlung

Eine Sammlung ‚medientheoretischer' Texte Foucaults – wie sie Bernhard J. Dotzler (2013) vorgenommen hat – illustriert das Portfolio der Behandlung der Medien im Werk des Philosophen und zeigt vor allem das Ausbleiben medientheoretischer Konkretisierungen auf. Eine genaue, das Werk Foucaults überspannende Bestimmung dessen, was der Philosoph unter Medien versteht – sei es als konkretes Produkt, Einzelmedium oder ein unter dem Begriff ‚der Medien' zu verstehendes System – bleibt aus. Eher assoziativ und instrumentell widmet sich Foucault den Medien und nutzt sie zur Veranschaulichung bestimmter Themen wie dem der Episteme oder leitet aus medialen Beispielen den Wandel zwischen ihnen ab. Entsprechend mutieren seine Arbeiten – wenn sie in medialen Kontext gerückt werden – zu einem Feld selektiv genutzter, medienverwandter Facetten. Foucault weiß, dass er kein Kunsthistoriker ist (vgl. Parr/Thiele 2014: 347, vgl. Siegel 2014: 434, vgl. S I: 794) und verzichtet vielleicht auch deshalb auf eine dezidierte Auseinandersetzung mit einem Medien- oder Kunstbegriff.

Wesentlich werden Foucaults Arbeiten von literarischen Beispielen bestimmt (vgl. Siegel 2014: 434), aber auch von bildmedialen Analysen. In Velázquez' *Las Meninas*-Gemälde, Cervantes' *Don Quijote* oder

116 Eine Differenz zwischen Kunst und Medien ist aus Sicht des Autors dieser Arbeit wenig zweckdienlich, da diese, wie einführend zur TV-Serie bzw. dem Qualitätsdiskurs anklingend, in einem oftmals trivialen Schwarz-Weiß-Denken und einer Hochkultur-Debatte mündet: Infolgedessen wird die ‚gute', nicht kommerzielle, unabhängige und kritische Kunst einer kommerzialisierten, im Ford'schen Sinne serialisierten, tiefenlosen und unkritischen Medialität insbesondere der auch mit einer Vermassung (vgl. Maletzke 1998: 45) assoziierter Massenmedien gegenübergestellt. Die bedingte Haltbarkeit dieser Dichotomie zeigt nicht nur die den komplexen, aber lukrativen Serien zugesprochene künstlerische Qualität, sondern anderseits auch der Status von Kunst als Handelsgut: Im System der Galerien und ihren Anforderungen wird dieses durchaus genauso äußeren Zwängen unterworfen. Im Folgenden wird der Begriff der Kunst also (im Sinne der hier im Fokus stehenden relationalen Heterotopie) jenseits einer solchen Aufladung genutzt.

den Arbeiten de Sades drückt sich eben die Schwelle zweier Episteme und nicht zuletzt ein Bewusstsein der jeweiligen Zeit über einen bevorstehenden, partiell vollzogenen Wandel aus (4.1.2). Die Beispiele Foucaults zeigen so auch das reflektierende Potential derartiger Medien oder der Werke – nicht nur aus einer historischen Betrachtung heraus, sondern bereits für die zeitgenössischen Rezipienten.

Dennoch widmet sich Foucault beispielsweise auch den Bewegtbildmedien: In *Le retour de Pierre Rivière* (*Die Rückkehr des Pierre Revière*) äußert sich Foucault 1976 über den Film zur gleichnamigem historischen Figur (*Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère*) – der Philosoph war ein indirekter Wegbereiter des Films, als dass er die Dokumente zu Revière zusammengestellt hat (vgl. Foucault 2013f: 181 ff., vgl. Klung 2012: 241). Selbst in der Medizin oder im Panoptismus bzw. seiner architektonischen Ausformung/seinem Vorbild, dem Panoptikum, oder dem Asyl wird die Sichtbarkeit zur essentiellen Größe für Foucaults Ausführungen. Die im Zuge Foucaults augenscheinlichem Sprachfokus entstehende Suggestion, wonach er nahezu alles als Text zu lesen gedenkt und ein semiologisches Konzept – ähnlich dem Christian Metz' zur Filmanalyse – anstrebe, kehrt der Philosoph sogar ins Gegenteil um: Zwar habe die Fotografie den „anarchische[n] Kommunismus" (Dotzler 2008: 112) des Bildes beendet, die Technik eine Disqualifikation der Bilder herausgefordert (vgl. ebd.: 112) und verschuldet, „die Bilder nur als Sprache zu lesen" (vgl. Foucault 2013e: 99). Im Vorwort zur Behandlung der Malerei des französischen Künstlers René Magritte will Foucault aber den „Text als Bild" analysieren (vgl. Foucault 1997: 15).

Foucault befasst sich überdies mit Gefängnissen/dem Panoptikum im Zusammenhang mit seiner Auseinandersetzung mit dem Wahnsinn und der Macht – also mit baulich-medialen Formen. Er widmet sich auch – wiederrum im Angesicht des Wahnsinns – dem Schiff (welches in seiner zweiten Heterotopie-Definition erneut als beinahe romantische Imaginationsfläche Relevanz gewinnt: siehe 4.6b, zum Wahnsinn konkret: 4.4.1): Die auf den Narrenschiffen Befindlichen reisen zwischen den sie ablehnenden Ortschaften umher. Der Strand und die Küste werden von Foucault sowohl als ein Ort ausgesetzter Wahnsinniger als auch hinsichtlich des an der Schwelle von Land und Meer verlorenen oder verschwindenden Subjektes verstanden. Gerade im Kontext der Heterotopie versteht Foucault die Kaserne und die (Hochzeit-)Reise als Katalysatoren oder Zwischeninstanzen (siehe 4.6b).

Keinesfalls ist Foucaults wenig explizite Behandlung des Medialen als Anzeichen einer Geringschätzung zu interpretieren: Der Philosoph äußert sich zu den Potentialen der Medien angesichts des im Kontext des Algerienkrieges erfolgenden Coup d'Ètate von 1958 gegen den französischen Präsidenten und den Sturz des Schahs 1979: „Wie es scheint, konnte de Gaulle den Putsch von Algier wegen der Transistorradios überstehen. Falls der Schah stürzt, wird das zum Teil wegen der Tonbandkassette geschehen." (Foucault 2013g: 279) Foucault mag daher als kritischer Analytiker der Medien gelten, aber nicht per se als pessimistisch ihnen jegliches Vermögen von Veränderung absprechend. So bemerkt er süffisant, dass der mit dem Begriff von (Ver-)Massung und dem durch das Fernsehgeräte eingeschränkten ‚Liebe-Machen' argumentierende Postmodernismus von einer allzu pauschalen Ablehnung der Gegenwart künde (vgl. Foucault/Rabinow 2000: 435). Zudem könne das Volk gegen die Macht der Medien die ihm eigenen Archive setzen (vgl. Dotzler 2008: 113). Durchaus, so deutet Dotzler (2013: 328) an, ließe sich hier eine Analogie im Denken Foucaults und den im sogenannten „Arabischen Frühling" von den sozialen Medienplattformen eingenommenen Rollen erkennen. Wenn auch diese durch Rückkopplung und Interaktion geprägten Plattformen nicht mehr unter dem (z. B.: Luhmann'schen (vgl. 1996: 10 f.) oder dem Verständnis bei Maletzke (1998: 45) entsprechenden) Begriff der Massenmedien fallen. Auf den Plattform-Charakter der Medien und Heterotopie ist noch zurückzukommen: 4.6b. Foucault deutet – durchaus dem Paradigmenwechsel des Fernsehens ähnlich (siehe 3.3) – an, dass die Vervielfältigung der Kanäle und Angebote der Beschränkung einer gerichteten, medialen Macht zum Gelingen verhelfen kann und damit anstrebenswert sei (vgl. Dotzler 2008: 113). Hier wiederum lässt sich – wenn auch, wie

gesagt, nicht mehr im Sinne der Massenmedien – eine Überlappung zu Luhmann anschließen: Der Soziologe begreift die Massenmedien nicht als unentrinnbare Instanz zur Indoktrination im Sinne Adornos und Horkheimers. Der den Medien zugesprochenen Rolle der Konstruktion von Wissen über die Welt stellt Luhmann von den Medien potentiell generierte Unsicherheiten und Widersprüche gegenüber (vgl. Luhmann 1996: 177, vgl. Karis 2012: 68).[117]

Neben diesem uneinheitlichen, aber vielschichtigen Aufgriff von Medien innerhalb Foucaults Werk, gelingt es dem Philosophen implizit mit den drei Epistemen Auskunft über die Funktionswiese seines weit gefassten Medienverständnisses zu geben – dies sei hier in komprimierter Weise nochmals wiederholt: Im Zeitalter der Ähnlichkeit gilt es, (göttliche) Verweisketten darzustellen – wenn auch diese Pauschalisierung des Zeitalters zu kritisieren und Foucaults Geschichtsschreibung des Gleichen (vgl. OD: 27 u. 4.1.1b) geschuldet ist (vgl. Frietsch 2013: 45). In der Episteme der Repräsentation werden Regelsysteme geschaffen, die auf sich selbst bezogen den Eindruck von Ordnung vermitteln ohne notwendigerweise Vorgefundenes abbilden zu wollen. Genaue Abgrenzungen erfolgen – Nicht-Gewolltes wird etwa im Gefängnis je nachdem, was als vernünftig gilt, ausgegrenzt. Gleichsam stellen sich Täuschungen ein – in der Malerei als fotorealistische Illusion oder als ‚notwendiger' Selbstbetrug wie der des Don Quijote im Angesicht willkürlicher und unwahrhaftiger Repräsentation. Mit der dritten Episteme, dem Zeitalter des Menschen, mehren sich die Zweifel an der Funktionsfähigkeit dieser Systeme – wesentlich auch, weil durch den „Tod Gottes" (siehe dazu auch 4.3.2b) ihre Legitimation verschwunden ist. Nun geraten jene Aspekte, welche mit ihnen nicht erfasst werden können, in den Fokus. Daher werden Medien verschiedenster Fasson – z. B.: das Mikroskop – zur Betrachtung des Unsichtbaren herangezogen, um den Dingen auf den Grund zu gehen. Allerdings bricht – für die Betrachtung von Bunkern wie auch der Fernsehserie nicht unrelevant – Foucaults mediale Bezüglichkeit in *Wahnsinn und Gesellschaft* in jenem Moment ab, „als das gedruckte Buch sein Wissensmonopol einbüßte" (vgl. Kittler/Tholen 1989: 8). Die Archäologie des Philosophen stoppe gleichsam, als das „Schriftmonopol" gebrochen wurde (vgl. Parr/Thiele 2014: 348, vgl. Kittler/Tholen 1989: 9). Kittler versucht nun hier an Foucault anzuschließen und unter dem Begriff des historischen Apriori vor allem die Speicherfunktion medialer Formen (vom Grammophon bis hin zum Computer) im Kontext des Diskurses zu betrachten (vgl. Parr/Thiele 2014: 348).

Obschon also vielfältiger Uneindeutigkeiten des Medien-Begriffs selbst und der hier skizzierten Auseinandersetzung Foucaults mit dem Terminus sind die Bezüge des Philosophen auf Medien sowie die Implikationen theoretischer Art bereits in dieser kurzen Einführung erkennbar geworden.

Diese Verbindungen der Medien und ihrer Theorien zu den Foucault'schen Begriffen wie Diskurs und Macht sowie insbesondere zur Heterotopie werden im Verlauf der Arbeit in zwei Schritten behandelt: Zunächst sind sie im Zusammenhang mit dem Diskurs zu betrachten (im Anschluss: 4.2.2), da diese nicht nur als ein sprachliches, sondern als ein räumliches Konzept zu begreifen sind (vgl. Sarasin 2005: 98). In einem weiteren Schritt sind die Medien mit dem Heterotopie-Begriff in Bezug zu setzen (siehe insbesondere: 4.8).

4.2.2 Diskurs und Medien(-Theorie)

Foucaults Philosophie findet – wohl auch auf Grund ihrer vielfältigen Ansatzpunkte in der Behandlung der Medien – kaum einen alleinigen Platz in den Lehrbüchern zur Medientheorie (vgl. Dotzler 2008: 105). Die medialen Beobachtungen Foucaults, aber auch die in seinem Gesamtwerk zentralen Begriffe

117 Luhmann allerdings unterstellt Foucault partiell zu Unrecht – wohl mit Blick auf die juridische Macht sowie den Panoptismus und dabei die netzwerkartigen Konstellationen Foucaults späterer Revision seiner Machtvorstellung unerwähnt lassend/übersehend –, dass dieser ein hierarchisches Machtbild vertrete (vgl. Luhmann 1986: 4, vgl. Karis 2012: 68).

wie die des Diskurses und der Macht weisen Verbindungen zu bekannten Kommunikationstheorien auf. Diese sollen nun entsprechend der kommunikationswissenschaftlichen Kategorisierung von einseitig-linearen Ansätzen, systemtheoretischen Ansätzen hin zur Netztheorie behandelt werden.

a Vom einseitig-linearen zum Variablenansatz

In *Die Ordnung des Diskurses* deutet Foucault den Diskurs als ein Medium, indem er feststellt, „daß in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organsiert und kanalisiert wird“ (ODis: 10 f.). Diese Termini sind nicht zuletzt auf Claude Shannon zurückzuführen und mit ihm „genuine medientheoretische Kategorien“ (Dotzler 2008: 105) geworden. Die Stellung des Diskurses erinnert an das Kommunikationsmodell des einseitig-linearen Ansatzes, welches Shannon gemeinsam mit Warren Weaver in den 1940er Jahren entwickelt hat: Vom Sender auf den Empfänger wird via einem Medium eine Botschaft übertragen. Zwischen Autoren, Künstlern, Urhebern und Rezipienten würde sich eine Abfolge ausbilden: Der Autor kommuniziert über das Medium mit dem Rezipienten. Mit seinen Reglementierungen, einer potentiellen Gerichtetheit des Sagbaren kann der Diskurs als zwischen Sender und Empfänger agierendes oder sich aufspannendes Medium verstanden werden. In dieser Konstellation steht der aktive Sender dem passiven Empfänger gegenüber. Auch dies schließt streckenweise an Foucaults Diskurs an: Dieser kann durch verschiedene Instrumentarien von außen einer Kontrolle unterzogen werden.

In einer oberflächlichen, die oftmalig provokante Note Foucaults und die Metamorphose seiner Konzepte übersehenden Betrachtung scheint das Subjekt im Verständnis des Philosophen nur ein passives, durch den Diskurs bedingtes Konstrukt zu sein. Der Philosoph bezeichnet die Sprache als Gemurmel, der sich das Subjekt unterordnet und in der es gar zu verschwinden droht. Erst mit der Begrenzung des Diskurses wird das Subjekt möglich (vgl. Dotzler 2008: 103). Diese quasi aus dem Unkonkreten heraus entstandene Manifestation deckt sich mit dem, was die Informatiker Rauschen nennen (vgl. ebd.: 103 u. WG: 12). Das Rauschen ist nun bei Shannon/Weaver jener Bereich, aus dem das Signal herausgefiltert werden muss. Die ausgemachten Bezügen Foucaults auf die Malerei und Merleau-Ponty hinsichtlich der Sichtbarkeit ließe sich hier anschließen (siehe 4.1.2c): Das Sehen oder ein bestimmtes Bild wären dann ‚nur‘ ein (gerahmter) Teil des Sichtbaren respektive der Diskurs wäre eben nur ein Ausschnitt des potentiell Möglichen. Foucaults Merleau-Ponty ähnliche Metaphorik eines am Strand in den Sand gemalten Gesichts, welches sich in der Wellenbewegung des Meeres verlieren kann (vgl. OD: 462), ist hier zu ergänzen.

Mit dem von Paul Lazarsfeld entwickelten Modell der zweistufigen Kommunikation und der sogenannten „Meinungsführer“[118] wird die gerichtete Wirkung der Medien partiell relativiert: Den Medien und sich potentiell widersprechende Meinungsführer oder Quellen werden in einer (gerichteten) Kommunikationskette vorstellbar. Zwar erweist sich dieses Konzept ebenfalls an Foucaults Überlegung anschließbar, insbesondere an das von ‚Experten‘ (hierarchisch: Arzt > Patient, Wärter > Gefangener) mitbestimmte Dispositiv (vgl. Link 2014a: 240), doch bleibt der Eindruck einer gerichteten Kommunikation erhalten.

Diese Übereinstimmungen würden allerdings nicht nur der Kommunikation an sich – das einseitig-lineare Konzept gilt weitgehend als überholt (vgl. Maletzke 1998: 108)[119] –, sondern auch den medialen

118 In der in den 1940er Jahren entwickelten Theorie Lazarsfelds gilt die Annahme, dass die Meinung etwaiger Zuschauer mit diesen Experten wirkungsstark beeinflusst werden kann, diese Experten einen über die Medien hinausgehenden Referenzpunkt bieten und die interpersonale Kommunikation der medialen überlegen sein kann (vgl. Maletzke 1998: 113).

119 Karis (2012: 53) merkt beispielsweise treffend an, dass neue, wechselseitig angelegte Theorien nicht notwendigerweise den gerichteten Charakter vorheriger Konzepte aufheben, sondern lediglich verschieben – wie etwa in Form des Meinungsführers geschehen. Letztlich würden Kategorisierungen bekannter und neuer Theorien in Gruppen, die etwa zwi-

Facetten des Diskurses nicht gerecht werden. Denn der Diskurs wird eben auch von innen heraus anhand z. B. von Verknappungssystemen zu kontrollieren versucht. Zu diesen gehört auch der Autor und die damit nicht nur (rechtlich) konkrete Zuordnung eines Werkes (oder Diskurses), sondern (in einer utopisch-heterotopischen Perspektive – vor allem im Bezug auf die erste Definition des Terminus: 4.5) die Suggestion eines beruhigend wirkenden Bezugssystems. Mag Foucault auch den Autor nicht per se negieren, so impliziert er doch mit Blick auf sein Subjektverständnis, seine Machtdefinition wie auch den Diskursbegriff (siehe 4.1), dass der Rezeptionsakt einem Konglomerat von Faktoren entspricht: einer von den Autoren, Rezipienten wie auch in Anbetracht der vom Diskurs ausgehenden Reglementierung und Vorgaben sowie der umgekehrt auf ihn durch die anteiligen Subjekte erreichten Wechselwirkung.[120]

Nicht nur als weiterer Ausdruck intervenierender Variablen im Kommunikationsprozess (vgl. Maletzke 1998: 109) kann der bekannte 1964 in *Understanding Media: The Extension of Man* getätigte Ausruf des kanadischen Medientheoretikers Marschall McLuhans gelten: „The medium is the message." Zeitgleich erkläre, so Dotzler (2008: 105), nämlich Foucault den Diskurs zur Botschaft. Weniger das transportierte Gut als das Medium selbst verkörpert bei McLuhan die Botschaft (vgl. Tholen 2005: 152). McLuhan gemäß sind Medien durch den Menschen bestimmt und seine Spiegelbilder (vgl. McLuhan 1992: 57 u. 65). Die Ko-Evolution jedoch ist kein einseitiger Prozess, sondern wirkt auch auf den Menschen gleichermaßen zurück (vgl. Engell 2012: 35, vgl. McLuhan 1992: 50). McLuhan bezieht sich dabei auf die Erweiterungen und Auslagerungen des menschlichen Körpers – darauf ist unter den Begriffen der Immersion und insbesondere der Leihkörperschaft zurückzukommen (4.8).

In *Archäologie des Wissens* jedenfalls definiert Foucault den Diskurs nun zu einem Gut, dass stets „die Frage nach der Macht stellt" (AW: 175). Mag dies zunächst einer Nähe McLuhans und Foucaults widersprechen (eine gerichtete Wirkung vom Sender auf den Empfänger andeuten), ist es, so Doetzler (2013: 321 f.), die von Foucault nachgelegte Beschreibung des Diskurses, welche die Verbindung beider Ansätze verdeutlicht: „[D]ie Analyse der Aussagen behandelt sie [die Diskurse – S. H.] in der systematischen Form der Äußerlichkeit." (AW: 175) McLuhan wiederum beschreibt das Medium in einer an Foucaults Diskursbestimmung erinnernden Weise: „[...] weil eben das Medium Ausmaß und Form des menschlichen Zusammenlebens gestaltet und steuert." (McLuhan 1992: 18)

b Systemtheoretische Implikationen

Diese Wechselwirkungen der Medien wie auch der Diskurse – insbesondere zum Menschen bzw. bei Foucault dem Subjekt – deuten auf eine Nähe zum Konstruktivismus und der Systemtheorie hin.[121] Zu-

schen einer starken oder schwachen Medienmacht unterscheiden bzw. die Theorien einteilen, zum Fortbestand vermeintlich überholter Modelle führen.

120 In dieser medialen Betrachtung Foucault'scher Ausführungen (und seines Subjekt- wie auch Diskursverständnisses, welches von normierenden (externen) Größen mitbeeinflusst wird) ist auch die im Zusammenhang mit dem Autoren erfolgende Implikation des Philosophen hinsichtlich schematischer Vorgaben nennenswert: Bereits der Heilige Hieronymus habe anhand bestimmter Kriterien Texte bestimmten Autoren zugeordnet (vgl. S I: 1018 f.). Damit verweist Foucault auch auf die nicht nur an Autoren, sondern auch an Werke herangetragenen Konventionen oder Genrevorgaben. Neben einer Erwartungshaltung auf Seiten der Rezipienten dienen diese im industriellen Medienkomplex der seriellen Produktion (siehe 3) oder auch manchem Autor als Möglichkeit eines Spiels oder Bruchs mit diesen (vgl. Mikos 2008: 262 ff., siehe Immersion 4.8).

121 Beide Theorien sind keine exklusiv medientheoretischen Konzepte: Der Konstruktivismus resultiert aus einer philosophischen Tradition ontologischen Denkens zur Frage nach der Realität (vgl. Weber 2003: 180). Maßgeblich vom österreichisch-amerikanischen Psychotherapeuten Paul Watzlawick ausgehend, hat der Konstruktivismus weitere Wurzeln in der Kybernetik, Biologie und Soziologie (vgl. ebd.: 181 f.). Die Systemtheorie fußt auf einer im 18. Jahrhundert aufkommenden Thematisierung des die Theorie begründenden Terminus. Die Systemtheorie gilt wesentlich durch die Grundlagenarbeit Ludwig von Bertalanffys bestimmt (vgl. ebd.: 203). Von Bertalanffy prägt die Vorstellung eines Systems als ein Ganzes miteinander in Beziehung stehender Elemente. Das System als solches kann seiner Umwelt gegenüber geschlossen wie auch offen sein. Luhmann wird diese Grundlagenarbeit partiell mit der Welt-/Umwelt-Differenz einer Revision unterziehen – wie gleich zu sehen sein wird. Im Zentrum des Konstruktivismus steht die Vorstellung eines

nächst lassen sich die „frappierenden Analogien“ (Link 2003: 58) zwischen Foucault und Luhmann anhand der von beiden geschaffenen Gesamtwerke erkennen, welche jeweils mannigfaltige Bereiche der westlichen Kultur und Gesellschaft mit detaillierten Analysen ins Auge fassen. Luhmann selbst glaubt, sein Werk – wie hier auch für Foucault festgestellt wurde (Einleitung) – „nicht mehr linearisieren“ (Luhmann: 1984, 13 f.) zu können.

Weitere Indikatoren für eine Verbindung zwischen Foucault und Luhmann sind in ihrem weit gefassten Medienverständnis bzw. Gebrauch des Medienbegriffs zu beobachten: Für Luhmann sind sowohl Raum, Zeit als auch Licht sowie Sprache, Malerei, Film und Fernsehen als Medien vorstellbar (vgl. Luhmann 1995: 179 u. 186).

Eine konkrete Analogie zwischen Systemtheorie bzw. Systemen und dem Foucault’schen Diskursbegriff lässt sich in Luhmanns Kommunikationsverständnis erkennen: Auch der Systemtheoretiker stellt sich die Frage nach der Relevanz eines medialen Verfassers, wenn er mit der kruden Metapher eines Blutkreislaufs die containerartige Kommunikation zwischen A und B als wenig funktional entlarvt (vgl. Luhmann 2011: 250 f.). Letztlich billigt Luhmann – folgt man der klassischen Kommunikationsterminologie – sowohl Sender als auch Empfänger aktive Potentiale zu.[122] Allerdings darf auch Luhmanns Verständnis nicht mit dem eines Menschen als direkter Akteur verwechselt werden – womit sich eine weitere Analogie zu Foucault offenbart: Bei Foucault gehört das Subjekt zum Diskurs, es wird vom jeweiligen Diskurs mitbestimmt, aber vermag spätestens mit dem Begriff der Macht selbst den Diskurs zu prägen (4.1.1b).[123] In einem Diskurs ist das Individuum nur als Teilaspekt erfasst und nimmt in einem anderen Diskurs wiederum eine andere Subjektfunktion ein. Dies gilt auch für die Systemtheorie: Luhmann erkennt den Menschen nicht als Systemelement an – höchstens als psychisches oder biologisches System. Der gängigen Vorstellung eines Systems bestehend aus vielen Menschen widerspricht er; der Mensch ist allerdings an vielen verschiedenen sozialen und kommunikativen Systemen als Subjekt teilhaft (vgl. Luhmann 2002: 82). Ohne System jedoch gebe es [und damit durchaus wieder dem Foucault’schen Diskursbegriff anverwandt – S. H.] das jeweilige Subjekt nicht (vgl. Hartmann 2003: 313).

Wie für Systeme unter dem Begriff der Autopoiesis beschrieben, bringt auch der Diskurs seine Elemente hervor und lässt diese im Diskurs/System zirkulieren (vgl. Luhmann 2011: 78 f., vgl. Emmerich/Hormel 2003: 98, vgl. Otto 2006: 177). Die Grenzen des Systems wie auch des Diskurses sind also für die in ihnen zirkulierenden Elemente und teilhabenden Subjekte konstituent. Die reduktionistisch anmutende Beschränkung führt gleichsam zu einer Komplexitätssteigerung. So ist auch Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form zu verstehen: Während das Medium – etwa die Sprache – selbst unzugänglich ist (vgl. Luhmann: 1995: 180), bildet sich in einem geschlossenen System eine Vielzahl von „kombinatorischen Möglichkeiten“ als Form (ein bestimmter Satz) heraus (1997: 481). Foucault beschreibt entsprechend Merleau-Ponty (1994: 172 f.) das konkrete Bild als aus dem Möglichkeitsraum des Sichtbaren herausgearbeitet. Wenn auch nicht explizit, so geht doch die auf Foucault fußende Interdiskurstheorie in ihrer kompensatorischen Kopplung von Spezialdiskursen und weiteren Gesellschaftsbereichen von einer

autopoietischen, selbstreferentiellen und in sich geschlossenen Systems – auch der Mensch wird als ein solches erkannt (vgl. ebd.: 165). Niklas Luhmann gilt als „Begründer der modernen Systemtheorie“ (ebd.: 204), bringt aber, da er selbst Konstruktivist ist, entsprechende Ansätze in seine Systemtheorie ein. Im Zentrum der Luhmann’schen Systemtheorie stehen soziale Systeme, welche er als operativ geschlossen, selbstreferentiell und autopoietisch (vgl. ebd.: 205) beschreibt. Andere Systeme sind Maschinen, psychische und biologische Systeme.

122 Gerade in diesem Zusammenhang könnte der bereits an verschiedenen Stellen gebrauchte Begriff des Rezipienten irreführend sein oder ihm lediglich einen passiven Status zuerkannt werden. Aus konstruktivistisch-systemtheoretischer Perspektive (und ebenso im Sinne des späteren Subjektverständnis Foucaults) muss dieser als aktiv gedacht werden. Da der Begriff ähnlich wie Zuschauer oder Zielgruppen in den (medialen) Sprachgebrauch aufgenommen wurde, soll er hier – als eben tendenziell aktiv verstanden – beibehalten werden.

123 Den Machtbegriff Foucaults hält Luhmann allerdings – die Revision des Begriffs durch den Philosophen und damit auch das Subjektpotential übersehend – für einseitig und repressiv (vgl. Luhmann 1986: 4, vgl. Karis 2012: 68).

nur teilweise gelingenden Verbindung beider aus: Die ausdifferenzierten Bereiche weisen nämlich eine weit höhere Komplexität auf (vgl. Parr 2014a: 203) bzw. diese kann dank der vermeintlichen/partiellen Kopplung beibehalten oder ausgebaut werden.

Generell sei das Modell Luhmanns, so Teuber (2005: 367), mit einem dem Diskurs-Konzept Foucaults und der Diskurs-Analyse anhaftenden Problem verwandt: Beiden wären von der mangelnder Distanz des Analysierenden zum untersuchten Diskurs bestimmt, denn der Diskurs muss ja immer vorausgesetzt werden und sei erst im Bruch erkennbar.

Foucaults wachsendes Interesse am Nicht-Diskursiven (oder dem Anderen wie auch der Heterotopie) sowie das Erkennen der illusorischen Vorstellung eines autonomen Diskurses (4.1.1b) lässt sich in Verbindung zu Luhmann setzen: Für ihn ist ein System nicht per se als autark zu titulieren, sondern ist seiner Umwelt gegenüber offen (vgl. Luhmann 1991: 64). Allerdings revidiert die sogenannte System-Umwelt-Differenz die Vorstellung (etwa Bertalanffys) eines objekthaft gedachten Systems, welches wie ein Fettauge auf der Suppe stringent getrennt von seiner Umwelt schwimmt (vgl. Luhmann 1995: 10). Daher ist die Umwelt keine vorsystemische Sphäre, die pauschal zur Anpassung nötige, sondern der Umweltbezug erfolgt in der aus dem System hervorgehenden Unterscheidung, die Luhmann als „re-entry" benennt: „Sie [die Systeme – S. H.] erzeugen eine Form, die zwei Seiten hat, nämlich eine Innenseite – das ist das System – und eine Außenseite, die Umwelt." (Luhmann 1995: 27) Damit ist die Differenz ein zweifacher Vorgang – nämlich vom System erzeugt als auch beobachtet (vgl. Luhmann 1997b: 45). Der Re-Entry lässt sich bei Foucault in der Beschreibung der Diskurse zum Wahnsinn erkennen: Die Wahnsinnigen werden in einer Welt-Umwelt-Differenz ausgegrenzt, ihre tatsächlichen Eigenarten insofern ignoriert, als dass sie diskursintern als Unvernünftige bestimmt werden (siehe 4.4.1).

Sowohl das System als auch der Diskurs sind wandelbar. Unter dem Begriff einerseits der Evolution bei Luhmann (1997b: 413 ff., vgl. auch Leanza 2010: 124) und anderseits bei Foucault mit der „Wucherung des Diskurses" (ODis: 33, vgl. Schäfer 2010: 117) impliziert wird eine weitere Analogie ersichtlich. Die von Luhmann postulierte Artenvielfalt und ihre Evolution sind an die Welt-Umwelt-Differenz gekoppelt (vgl. Luhmann 1997b: 433). Die Umwelt also trägt – wenn auch systemisch bedingt, aber Luhmann zufolge doch existent – dazu bei, neue Impulse zu setzen (vgl. Luhmann: 1995: 189).[124]

Systeme verfügen Luhmann zufolge über ein Gedächtnis (vgl. Luhmann 1996: 179) – insbesondere in diesem Kontext tragen die Massenmedien zu einem gesellschaftlichen Gedächtnis bei und transportieren Gewissheiten – eben auch dessen, was Welt sein kann (vgl. ebd.: 9). Ein gedächtnisanverwandtes Konzept ist bei Foucault im Begriff des Archivs sowie dessen Element, dem „historischen Apriori", auszumachen. Das Foucault'sche Archiv ist jedoch nicht als bloße Ablage oder als Gedächtnis selbst zu verste-

124 Versteht man diese Impulssetzung auch als Aggregat, etwas Neues zu erschaffen, so kommt den Massenmedien bei Luhmann die Rolle zu, neue Informationen oder gar ganze Moden zu transportieren (vgl. Luhmann 1996: 120 u. z. B. Luhmann 1997b: 996 zum Buchdruck). Mediennästhetiken selbst können – etwa die der Handkamera – als solche modischen Phänomene beschrieben werden (vgl. Bordwell 2007a u. b). Der schon durchaus im frühen Kino gebräuchliche Einsatz der Handkamera hat sein Revival im Zuge künstlerischen Gebrauchs (z. B.: Dogma 95) als auch einer dokumentarischen oder konsumenten-orientierten Etablierung (in Form von Urlaubsvideos) gefunden – etwa in Produktionen wie *Blair Witch Project*. Anhand der Handkamera zeigt sich die Kopplung von Systemen oder entsprechend verstandener Diskurse: Die wesentlich einem künstlerischen oder auch trash-artigen Komplex entstammende Ästhetik hat Einzug in den sogenannten Mainstream gehalten. Die Handkamera befände sich nach diesem exzessiven Gebrauch aber bereits im Kino auf dem Rückzug, so Bordwell (2007b). Im modernen Fernsehen, den sogenannten QTV-Formaten, scheint sie allerdings nach wie vor weit verbreitet. Dass Moden durchaus kurzzeitig verschwinden und dann wiederkehren können, weist auf ein systemisches oder diskursives Erinnern und Vergessen hin. Die Unterscheidung zwischen verschiedenen Zeiten gelingt auch dem Diskurs, als dass etwa die Vergangenheit reflexiv auf den Diskus einwirken kann (vgl. Otto 2006: 177, vgl. auch: Engell 2008: 31). Das Vergangene ist dabei aber auch in einem (heterotopen) Außenbezug zu verstehen, wie Otto erläutert: „Die Vergangenheit bildet dabei [Otto bezieht sich auf die Diskursivierung der Geschichtlichkeit – S. H.] so etwas wie ein konstitutives, also zutiefst immanentes, Außen des jeweils aktuellen historischen Wissens" (ebd.: 177).

hen, sondern bestimmt als Regelwerk über Erinnern und Vergessen (vgl. AW: 187). Dieser Vorgang ist nicht linear zu verstehen, sondern in einem selektiven Ablauf kann auch Kürzliches vergessen werden, während Langzurückliegendes weiterhin präsent bleibt (vgl. AW: 187 f.).

Die sogenannte Semantik Luhmanns knüpft an seinen Evolutionsbegriff an – die Semantik ist eine Ideenevolution (vgl. Leanza 2010: 124). Auch die Semantik gilt Luhmann als Regelwerk, welches wie der Diskurs über Aussagen bestimmt (vgl. AW: 58).[125]

Für die ‚angeschlossenen'/‚teilhabenden' Subjekte psychischer und biologischer Systeme bedeutet dies, dass das System (wie auch der Diskurs) z. B. Vorgaben zur Vorstellung des Sagbaren bestimmt. In der Systemtheorie bzw. via eines Systems wird eine Vorstellung der/einer Welt kreiert, die normierenden Charakter haben kann (vgl. Luhmann 1996: 64 f. u. 142 f.) – wenn auch, das sei hier nochmals betont, dieses Konstrukt wesentlich in einem Konglomerat und damit auch durch das aktive Subjekt mitbestimmt wird.[126] Wenn auch Luhmann durchaus um die von den Medien ausgehende Unsicherheit weiß, so deutet er im Verständnis von weite Bevölkerungsteile erreichenden Massen- und Leitmedien insbesondere das Fernsehen als Instanz beständiger, stabilisierender Redundanz (vgl. Engell 2011: 120).

Als Konstruktivist glaubt Luhmann – zwar keine radikale Position einnehmend –, dass die „wirkliche Wirklichkeit" (Maletzke 1996: 128) existiere, sie dem System unbegreiflich bleibe (vgl. Luhmann 1997a: 51) und die (wenn man so will:) einfache Wirklichkeit systemisch bedingt ist. Auch Foucault geht von einer perspektivisch gebundenen Wahrheit aus, die immer nur im Kontext bestimmter Regeln EINE Wahrheit hervorbringt (vgl. S IV: 34). Gerade der Gebrauch des Diskurses im Singular sowie die von Foucault betriebene Gleichsetzung des Begriffs mit dem der Episteme deuten zum einen auf das diskursiv vermittelte Wissen von der Welt hin (vgl. Parr 2014b: 234). Zum anderen zeigt sich hinsichtlich der Verschaltung verschiedener Diskurse oder dieser innerhalb eines Dispositives sowie der Episteme eine Schnittstelle zu der von Luhmann behandelten Kopplung differenter Systeme.[127]

---

125 Die Semantik beinhaltet „Sinnverarbeitungsegeln" (Luhmann 1993: 19). Sinn ist für Luhmann ein Universalmedium (vgl. Luhmann 1997a: 61), welches durch einen Verweisüberschuss endlose Verweisketten produzieren kann, die vom System „auf mögliche Anschlussoptionen oder nicht gewählte Möglichkeiten" (Leanza 2010: 127) begrenzt werden müssen. Zwar kritisiert Foucault die Ideengeschichte und das Denken in Kontinuitäten, dennoch erkennt der Philosoph selbst nicht nur Verweisketten in der Episteme der Ähnlichkeit, sondern eben auch ihre reglementierende Wirkung (siehe 4.1.2). Foucaults Archäologie jedoch richtet sich bewusst gegen ein solches, um eine ideengeschichtliche Kontinuität bemühtes Vorgehen.

126 Grundsätzlich aber gilt es mit Luhmanns Systemtheorie – trotz sprachlicher Implikationen einer eindeutigen Ursachen-Wirkungsbeziehung (Luhmann kritisiert ohnehin, dass Sprache seine Theorie nur unzulänglich erklären könne (vgl. Luhmann 1991: 64) – einer allzu kausalen Vorstellung zu widerstreben (vgl. Luhmann: 1997b: 13). Gerade in Foucaults Überlegungen zur Seriellen Geschichte spiegelt sich eine Abkehr von derartigen Denkmustern wider. Letztlich sind die Systemtheorie wie auch die Überlegungen Foucaults zum Diskurs von einem Bezug des Systems/Diskurses zu anderen Systemen/Diskursen bzw. ihrer Umwelt in einer Ambivalenz zu beschreiben: Die Umwelt ist nicht zu negieren, aber auch wesentlich inner-systemisch/-diskursiv bestimmt. Überdies zeigt Luhmann (wie auch der spätere Foucault) eine Ablehnung einer „Ursprungshypothese" (Luhmann 1997b: 13) zugunsten eines zirkulären Denkens auf – sowohl Luhmann als auch Foucault lehnen das kausale Denken also ab.

127 Die Massenmedien als Funktionssystem einer Gesellschaft nehmen in der Wirklichkeits- und Weltfrage bei Luhmann eine zentrale Stellung ein. Dies ist bereits hinsichtlich der Aspekte des Neuen oder der Mode angedeutet worden: „Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien." (vgl. Luhmann 1996: 9) Diese durch Massenmedien kommunizierte Wirklichkeit ist genau genommen eine nachgeordnete Realität, denn die Massenmedien beobachten selektiv die Welt oder andere Systeme und tragen dann zur Bildung einer Realität auf Seiten der Rezipienten bei (vgl. ebd.: 14). Einzelne Medien fördern in dieser Konstellation, so Luhmann, die Generierung von Schemata (vgl. ebd.: 190 ff.). Diese sind gleichsam dem Verständnis der Massenmedien nützlich. Sie dienen z. B. der strukturellen Kopplung des Funktionssystems mit dem Menschen – wenn auch dieser wiederum im Luhmann'schen Sinne als „Implikation" zu verstehen ist (vgl. ebd.: 135). Damit zeigen sich Parallelen zum Foucault'schen Subjektverständnis. Foucault erkennt, wie gesehen (Fußnote 121), in der Beschreibung der vom Heiligen Hieronymus genannten, als schematisch auszumachenden Eigenarten etwaiger Schriftsteller und deren Werke, aber auch in den Interdiskursen (4.1.1) das ‚verbindende' Potential einheitlicher Muster.

Obschon dieser Überschneidung von Diskurs und System gelingt die Gleichsetzung Diskurs/Medien und System/Medien nicht vollends. Dies zeigt schon Luhmanns Anspruch, ein verbindliches, universelles Denksystem herauszuarbeiten – eine Supertheorie (vgl. Reinhardt-Becker 2014: 214b, vgl. Luhmann 1991: 19): ein Gedanke, welcher nicht den kleinteiligen, offenen und wandelbaren Definitionen in Foucaults Werk entspricht. Gleichsam kollidiert Foucaults Abkehr von der Ideengeschichte (siehe 4.1.1d) mit Luhmanns ideengeschichtlicher, von Kontinuität geprägter Ausrichtung (vgl. auch Reinhardt-Becker 2014b: 214).

Die etwa durch die Luhmann als Medium geltende Sprache erreichten Kopplungen oder die durch den Luhmann'schen Sinn erzeugbaren Verbindungen mögen den verschiedenen, heterogenen Aspekten innerhalb eines Diskurses, verschiedener Diskurse, des Diskursiven und Nicht-Diskursiven entsprechen. Mag sich auch der Eindruck einer Entsprechung eines ‚übergeordneten', heterogene Aspekte zusammenzudenkenden Interdiskurs- oder Dispositivbegriffs bei Luhmann etwa hinsichtlich von System und Subsystem einstellen, gelten dem Soziologen einzelne Medien nicht als Systeme. Dies wirkt überraschend, da Luhmann zumindest den welt- oder alternativ-weltlichen Charakter medialer Produkte wie etwa eines Films anerkennt:[128] Einzelne Werke bieten demnach eine zweite Realität innerhalb der bestehenden (medial vermittelten) Realität. Diese zweite Realität ist sichtbar gekennzeichnet durch den Einband eines Buches etwa, welcher die Schwelle zwischen den Realitäten verkörpert.[129] Als Objekt zur „Realität gehörig", ist es Teil einer alternativen Realität (vgl. Luhmann 1996: 98 f.). Die Systemtheorie scheint nur dann an Foucaults Diskurs-Begriff bzw. im Besonderen an die mediale Entsprechung des Diskurses anschlussfähig, als dass diese Übertragung einerseits Luhmanns Verständnis einzelner Medien oder Werke zuwider erfolgt. Oder indem diese Bestimmung andererseits freimütig interpretiert wird und sich gleichermaßen der von Luhmann für die Massenmedien und Einzelmedien postulierten Potentiale der Weltkonstruktion bedient.

Die Überwindung dieser unsauberen Analogie vermag insbesondere die dritte der zehn Thesen des US-Amerikaners W. J. T. Mitchell zu leisten.[130] Mitchells Thesen oszillieren zwischen längst als „bekannt"

128 Solch einzelne Werke oder Medientypen (z. B. der Film) sind Teile von Systemen – etwa der Massenmedien. Innerhalb dieser differenziert Luhmann zwischen Unterhaltung, Werbung und Nachrichten und beschreibt es als System von Produzierenden – etwa Redakteuren, Autoren, Kreativen. Anhand einzelner Medien koppelt sich das System dann an andere Gesellschaftsbereiche. Der Grund für diese Bestimmung ist, dass einzelne Medien für Luhmann nicht autopoietisch, sondern ‚als gemacht' und damit allopoietisch zu beschreiben sind (vgl. Weber 2003: 207).

129 Siehe dazu auch die Analyse des Vorspanns in 7.3.2.

130 Mitchell (2005): 211 ff.: „1. Media are a modern invention that has been around since the beginning." – Zwar stünden im heutigen Verständnis des Medialen vor allem Massenmedien im Fokus, aber auch archaische Medien wie Skulpturen oder Körperschmuck zeigten die Langlebigkeit des Medialen an. „2. The shock of new media is as old as the hills." – Neue Medien würden immer schon kritisch-negativ als Untergang des Alten betrachtet werden. Doch dies sei eine zu radikale Position, da das ‚Neue' doch auf das Alte Bezug nehme. Umgekehrt sei damit natürlich nicht jedes Medium nur vermeintlich neu und tatsächlich alt, sondern sowohl in Stufen als auch in Facetten als neu zu identifizieren. Der Kunsthistoriker verdeutlicht damit die subjektiv-perspektivische Betrachtung der Medien. „3. A medium is both a system and an enviroment." – Medien sind eher einem Gefilde (oder einem Netzwerk) verschiedenster Facetten ähnlich, statt als manifeste, klar zu umreißende Formen zu beschreiben. Medien sind für Mitchell sehr weit gefasst – etwa auch „Habitate" (sic!). „4. There is always something outside a medium." – Besonders die Fenstermetapher, das Fenster als Medium verstanden, veranschaulicht, dass es immer ein vom jeweiligen Medium aus gesehenes Außen gibt. „5. All media are mixed media." – Trotz etwaiger Kanonisierungen und Einteilungen gibt es keine „puren" Medien. „6. Minds are media, and vice versa." – Medien bestimmen uns, als dass wir sie nicht nur erschaffen, sondern sie uns und wir nicht nur über sie, sondern in ihnen denken. Gerade dieser Aspekt deckt sich auch mit Foucaults Verständnis des Subjektes und letztlich des das Individuum bestimmenden Diskurses. „7. Images are the principal currency of media." – Vor allem Bilder („Images" – siehe zum Begriff auch 4.8) sind das Zirkulierende, unabhängig von der medialen Form: auch in schriftlicher oder akustischer Ausführung. „8. Images reside within the way organisms reside in a habitat – Dieser ‚Lebensraum' kann ein älteres Medium sein, es bietet neuen Medien zukunftweisender Fasson eine Plattform. „9. The Media have no adress and cannot be adressed." – Sprachliche Figuren wie ‚die Medien' verstellen, so Mitchell, den Umstand, dass es nur ein System, aber niemanden anzusprechen gibt – m. E. nach ein tatsächliches und weitreichendes Verständnisproblem der Funktionsweise der Medien, welches sich auch in kruden Formulierungen wie etwa „Lügenpresse" niederschlägt – vgl.

(vgl. Kruse 2007) geltenden Aussagen, der Systemtheorie anverwandten und dieser widersprechenden Punkten. Jedenfalls ruft der Kunsthistoriker in seiner dritten These mit Bezug auf Luhmann aus: „A medium is both a system and an enviroment." (Mitchell 2005: 211) Innerhalb eines Systems wie im Diskurs und damit in einem Medium wird eine Vorstellung von Wirklichkeit bzw. eine Welt geschaffen. Zudem verfügen Medien, so Mitchell (2005: 211) weiter, immer über ein Außen – dieser Gedanke entspricht nicht nur den vorgestellten diskursiven/dispositiven, system-umwelt-bezüglichen Überlegungen Foucaults und Luhmanns, sondern auch den für die Heterotopie typischen Bezügen zwischen verschiedenen Räumen.

Eine fragile Nähe zur Systemtheorie lässt sich dann wieder anhand der bereits erwähnten strukturellen Kopplung erkennen, in welcher die Außenseite der Medien von den Zuschauern eingenommen wird. Diese können als (psychische) Systeme über die Kopplung mit dem einzelnen Werk eine systemische Verbindung eingehen (vgl. z. B. Luhmann 1996: 132 u. vgl. Berghaus 2011: 240).[131]

Ein weiterer Anhaltspunkt für eine Verbindung von Diskurs und Medium kann im Kontext Foucault'scher Machtbeobachtungen ersehen werden: Dass Foucault um die Macht der Medien hinsichtlich ihrer potentiellen Prägung der Welt weiß (vgl. Foucault 2013d: 281), lässt sich nicht nur an seinen Äußerungen zum Einfluss des Fernsehens erkennen, in welchen er den Zwang, bestimmten horizontalen oder vertikalen Programmierungen zu folgen, moniert (vgl. Foucault 2013c: 8). Die Medien vermögen „unser alltägliches Leben [...] zu lenken" (Foucault 2013d: 281) und Normierung nicht zuletzt im Sinne eines Vernunftbegriffs durchzusetzen (vgl. Dotzler 2013: 281 f.). In ähnlicher Weise fungiert auch das Panoptikum, welches medienwissenschaftlich vor allem unter dem Aspekt des Sehen-und-Gesehen-Werdens Betrachtung findet (vgl. Parr/Thiele 2014: 351 f.). Benthams so nie realisiertes Konzept findet gerade in den audiovisuellen Medien wie dem Fernsehen und seinen konkreten Produkten eine Entsprechung.[132] Deleuze (1992) beschreibt das Panoptikum als Maschine zur Disziplinierung: Impliziert er damit die Vorstellung des Panoptikums als Medium? Es scheint einem Diskurs/Dispositiv nicht unähnlich, als dass es sowohl auf Seiten der Gefangenen als auch der Wärter disziplinierte Subjekte hervorbringen kann bzw. eine Wechselwirkung, mindestens eine Beziehung, zwischen den Gruppen erzeugt (siehe auch 4.1.3b u. 4.7).

Das Dispositiv ist im Kontext des Panoptikums zu einer essentiellen Figur in der Medienwissenschaft geworden. Zunächst gelingt es dem Terminus, wie anhand des problematischen Diskursbegriffs deutlich wird, ein weitreichendes Bild auch nicht-diskursiver oder außerdiskursiver Formen zu erfassen (siehe 4.1.1b). Interessanterweise wird dabei etwa die aus dem Panoptikum abgeleitete Position des Zuschauers zur essentiellen Größe etwaiger Übertragung auf gängige Medien – wie z. B. in der 1975 entstandenen Arbeit des französischen Theoretikers Jean-Louis Baudry (1999): Im Kinodispositiv wird die relativ starre Verortung des Zuschauers in einem abgedunkelten Saal behandelt. Der Zuschauer ist zwischen Projektor

Hahn 2015a. „10. We adress and are addressed by images of media." – Nicht das Medium selbst, sondern als Figuration (z. B. als Avatar) tritt es an die Rezipienten heran oder in Form bestimmter Räume, aus denen heraus wir angesprochen werden. Dieser Aspekt wiederum deckt sich mit der Luhmann'schen Form/Medium-Unterscheidung, dem Subjektverständnis bei Foucault sowie der Unsichtbarkeit des Diskurses wie sie Leanza herausarbeitet.

131 In Anbetracht dieser Kopplung oder des interdiskursiven Brückenschlags, kann dann das – um auf den Aspekte des Gedächtnisses und der oben kurz skizzierten Mode zurückzukommen – außerhalb liegende Vergangene als vermeintlich Neues wiederkehren: als dass es in einem anderen Diskurs/System behandelt, aus diesem heraus aufgegriffen wird. Auch in dieser Verbindung zum Anderen tritt die starke Beziehung zwischen den ‚Räumen' sowohl im Diskurs, der Systemtheorie, aber auch im Komplex der Medien zutage, welche – in einem Vorausgriff – heterotope Züge trägt. Andere Elemente und Sphären können differente Facetten anderer oder ggf. umfassender Systeme, Diskurse bzw. Dispositive beinhalten (siehe 4.1.1b).

132 Erlauben sie doch vom heimischen Wohnzimmer, die Welt oder andere Welten einerseits voyeuristisch zu sondieren – etwa im Format *Big Brother* (vgl. Parr/Thiele 2014: 351) – als auch von der massenmedialen Normierung erfasst zu werden. Gerade aber unter dem Begriff der „Surveilance Studies" wird der mit dem Panoptikum verbundene Gedanke einer stetigen Überwachung jenseits des Gefängnisses auf unsere Gegenwart übertragen.

und Leinwand befindlich – eine Konstellation die Baudry Platons bekanntem, in *Der Staat* genannten, Höhlengleichnis als anverwandt betrachtet.[133] Dispositive selbst erfassen nicht nur ästhetische Eigenarten, sondern über ein einzelnes Werk hinausgehende Techniken und Institutionen des jeweiligen Feldes (vgl. Stauff 2005: 134). Zudem können solche Dispositive wiederum im Dienst übergeordneter oder anderer Strukturen stehen: einer Institution oder Ideologie (vgl. ebd.: 137).

Der Eindruck aber, das Panoptikum wie auch der Panoptismus trügen nur repressiv-redundante Züge und seien Ausdruck vertikaler Machtverhältnisse, vernachlässigt die von Foucault außerdem mit der architektonischen Anordnung sowie dem Machttypen verbundenen, bisweilen demokratischen Facetten wie auch die wechselseitigen Beziehungskonstellationen (siehe nachfolgend u. 4.7).

c Netztheoretische Implikationen

Deleuze und Guattari (1992) nehmen sich – im Anschluss an Foucaults Heterotopie-Konzept (vgl. Günzel 2012, dazu später: 5.3) – 1980 in ihrer Arbeit *Das Glatte und das Gekerbte* des Begriffs des Rhizomes und gewebeartiger Strukturen an und beschreiben ein Denken, welches jenseits linearer Baumstrukturen anzusiedeln ist und auch die „Unterscheidung Welt, Buch, Autor" (Hartmann 2003: 313) analog zu Foucaults Implikationen zum Subjekt/Autor und Diskurs als bedingt funktionsfähig entlarven. Doch bereits zuvor hat der Philosoph ähnliche Strukturen – auch für die Medien – zumindest angedeutet: So kann die von Baudry ausgelobte – durchaus dem Panoptikum anverwandte – Konstellation des auch mit der Metaphorik des wirkungsmächtigen Traums bestimmten Kino-Dispositivs hinterfragt werden. Zudem kann die ‚Überdeterminiertheit' (vgl. Parr/Thiele 2014: 349) des Dispositives im Sinne eines weniger gerichteten Wirkungs- respektive Machtverständnisses bei Foucault bestimmt werden.[134]

Dispositive können darüber hinaus, trotz ihrer Stabilität und vertikalen Hierarchie-Anwandlung, verschiedene, sich widerstreitende Diskurse umschließen (vgl. Link 2014a: 241), sodass in der Konsequenz auch die eigentliche Ausrichtung des Panoptikums als Gefängnis scheitert (vgl. Stauff 2005: 133). Dadurch erfährt auch das starre, weil der juridischen Disziplinarmacht zugehörende Panoptikum eine produktive Note, als dass auf dieses Scheitern flexibel reagiert werden könnte (vgl. ebd.: 133). Vorstellbar wäre dies, indem etwa andere oder umfassendere Überwachungsmaßnahmen oder schlicht Durchsuchungen die Überwachung des als Gefängnis verstandenen Panoptikums und dessen Rundumüberwachung ergänzen. Das Scheitern an sich, so Foucault, müsse ebenfalls zum Dispositiv zählen (vgl. ebd.: 133). Das Panoptikum wird so letztlich zu einem mehrdimensionalen Konzept: Auch wenn im Sinne Foucaults Serieller Geschichtsauffassung ein grundsätzlicher Abfall von jeglichen hierarchischem Macht-Modellen nicht zweckdienlich erscheint, offenbart die vom Philosophen vorgenommene Revision der Macht netzwerkartige Strukturen und damit im Panoptikum ambivalente Machtverhältnisse: z. B. Wärter > Gefangene bzw. Wärter—Gefangene. Im Panoptikum stellt sich ein gemeinsames System ein, in dem über die Frage der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit hinausgegangen wird und in einem (wiederum im Vorgriff:) heterotopen Sinne mehrfach differente Räume/Sphären zueinander in Bezug gesetzt werden (Wachturm—Zelle, Gefängnis—Außenwelt).

133 Die Fixation der in der Höhle Befindlichen führt auf Grund eines im Eingangsbereich brennenden Feuers und der damit ermöglichten Projektion zu einer Übertragung der Schatten der sich vor der Höhle Aufhaltenden auf die vor den Angeketteten sichtbare Wand. Die Schatten werden von den Angeketteten in dieser Konstellation nicht als Abbilder, sondern als tatsächlich wahrgenommen. Auch im Kino befindet sich der Rezipient zwischen Projektor/Lichtquelle und Projektionsfläche in einem abgedunkelten Raum entsprechend einer gerichteten Sitzordnung positioniert (siehe auch 3.1 u. 4.8).

134 Unter dem Begriff der Immersion werden – siehe 4.8 – weitere Aspekte des Eintauchens in Medien ersichtlich, die jenseits der Fixation im Sinne Baudrys operieren. Besonders deutlich wird mit dem Konzept der Immersion, dass die Rezeption ein subjektbedingtes, brüchiges Erlebnis ist, welches nicht zwangsweise durch äußere Umstände (der Gestaltung des Werkes oder der Immersion und ihren Grad) bestimmt wird. Dies deckt sich auch mit der Kritik Christan Metz' (2000) an einer Vorstellung einer allzu fremdbestimmten, schlafähnlichen Rezeptionshaltung im Kino.

Diese Beobachtung erweist sich auf andere Medien, abseits des als solches verstandenen Panoptikums, übertragbar: Die differenten Projektionsflächen deuten an, dass sich in der klassischen Fernsehkonstellation etwa zwischen den Zuschauern, den Apparaten und den auf ihnen gezeigten Welten ein nur geringes Gefälle einstellt. Unerheblich ist dabei, ob es sich um eine Leinwand (vgl. Baudry 1999) oder um angeregte Flüssigkristalle moderner Monitore handelt. McLuhan (1992: 357) verweist auf eine Umkehr dieses Verhältnisses, in welchem der beleuchtete Bildschirm nun auf die Zuschauer projiziert. Zudem entsprechen die medialen Welten wesentlich denen der vier Wände, in welchen die Rezipienten ihren Platz finden; diese Welten sind aber gleichsam fernsehen-/medien-gemacht (vgl. Baudrillard 1978: 45 ff., siehe auch 3.1 u. 7.1.2). Wer oder was hier prägende und geprägte Größe ist, lässt sich nicht abschließend bestimmen. In einem zunächst noch systemtheoretischen Verständnis ist so zwischen Zuschauer und Medium ein Kreislauf entstanden – eine Figur, die neben dem Panoptikum von Foucault auch in bestimmten Verfahren ärztlicher Untersuchung behandelt wurde und sich als mögliche Facette der Heterotopie identifizieren lässt.[135]

Nimmt man Deleuzes (1992: 56) dem Panoptikum zugesprochene Beschreibung, dass dieses einer Maschine ähnlich sei, wörtlich, ließe sich mit dem Foucault'schen Konzept eine Verbindung von Maschine und Mensch erahnen. Eine solche Nähe deckt sich auch mit McLuhans Ausführung, als dass er Medien als eine Erweiterung des Menschen und als eine Auslagerung seiner Fähigkeiten versteht (vgl. McLuhan 1992: 57 ff.). Die im Kontext der bereits in den systemisch-diskursiven Analogien aufgezeigten Wechselwirkungen zwischen etwaigen Subjekten und einem Medium (etwa dem Panoptikum) oder seinen Diskurse (oder ggf. deren Diegese) vermögen es, auf ein Denken Foucaults abseits anthropozentrischer Muster hinzuweisen.

Die theoretische Erfassung eines solchen Ansatzes vermag die nur einschränkend realisierbare Analogie von Diskurs/Medium und Luhmann'scher Systemtheorie zu bewältigen: Es handelt sich dabei um die kausal-lineare Strukturen zu überwinden suchende, rhizomatische (vgl. Dölemeyer/Rodatz 2010: 212 f., vgl. Latour 2006b: 565) Akteur-Netzwerk-Theorie (im folgende kurz ANT[136]). In dem auf den Arbeiten der französischen Soziologen Michael Callon und Bruno Latour Mitte der 1980er Jahre fußenden Theoriefeld erhalten, als ein zentrales Merkmal, Objekte einen gleichwertigen Status zu Subjekten – ohne aber Objekten ein Bewusstsein und Subjekten eine Gegenständlichkeit anzudichten. Gerade dieser Einbezug auch technischer Faktoren mache die ANT zum populären Theoriekomplex im Angesicht der „Technisierung der Gesellschaft" sowie der „Sozialisierung der Maschine" (Belliger 2006: 13 ff.). Der Mensch/das Subjekt wird im Zusammenhang mit den Objekten zum Hybrid oder Kollektiv (vgl. ebd.: 15): Latours Beispiele sind u. a. die Verbindung von Subjekt und Waffe (Latour 2002: 216 ff.).[137]

---

135 Dieser Kreislaufgedanke erinnert außerdem frappierend an das Beispiel des Systemtheoretiker Paul Watzlawik: Ein irrtümlich am Krankenhaus von Bediensteten einer Anstalt für Geisteskranke Abzuholender findet kein Gehör bzw. alles, was er sagt – er sei nicht der richtige und nicht geisteskrank –, bestätigt aus Sicht der Fahrer nur die Diagnose der Geisteskrankheit. Ebenso ließe sich hier Watzlawiks Beispiel des Kreislaufes zwischen Glöckner und Artilleristen anführen: Um 12 Uhr läuten die Glocken, während von der Burg Kanonenschüsse abgegeben werden – beide Akteure orientieren sich aneinander, ein Fremder stellt bei Betreten des Ortes fest, dass die Uhrzeit fehlerhaft ist.

136 Das Akronym wird von Latour ganz bewusst als Entsprechung zu „ant", englisch für „Ameise", genutzt. Diese gilt ihm als fleißig, im Kollektiv agierend und damit die Idee seiner Theorie verkörpernd (vgl. Latour 2007: 24).

137 Subjekte und Objekte werden, um eine weitere Differenzierung zwischen den Kategorien zu vermeiden, als Akteure (vgl. Kneer 2009: 21) oder, um die sich mit dem Terminus Akteur andeutende Subjektivität zu umgehen, als Aktanten bezeichnet. Letzterer Begriff bezieht sich aber auch auf präfigurierte und damit einfach geltende Handlungsträger (vgl. ebd.: 23). Zu den Aktanten gehören damit Bakterien, Kraftwerke, aber genauso Konzepte (vgl. Latour 2007: 115), Ideen (vgl. Keupp 2014b) oder moralische Vorgaben. Den häufig auch synonym gebrauchten Begriffen Akteur und Aktant sowie ihren Handlungsprogrammen soll, so die Idee der ANT, in der Analyse etwaiger Netzwerke gefolgt werden. Doch das in einem Netzwerk Zirkulierende sagt wenig über das eigentliche Zustandekommen des Netzwerks selbst aus: „Den Schienen folgen ist nicht dasselbe wie die französische Betreibergesellschaft SNCF zu untersuchen." (Latour 2014a: 71) Aktanten/Akteure sind Elemente, die den Raum um sich herum beugen (vgl. Callon/Latour 2006: 85), mehr oder minder erfolgreich „Elemente von sich abhängig" (ebd.: 85) machen oder eine Differenz zu ihnen schaffen (Latour 2007:

Auch bei Foucault können – mit dem ANT gesprochen – Objekte als Akteure fungieren: Seziermesser oder Mikroskope erlauben einen Blick in die Schichten des Körpers oder dessen Analyse bzw. Gefängnisse werden, wie gesehen, zum Aktanten der Resozialisierung. Ein tendenzielle Subjekt-Objektverbindung lässt sich ebenfalls bei dem Philosophen erahnen: Eine neue Technik ermöglicht eine neues Zusammenleben und beeinflusst es wesentlich. Foucault erläutert dies am Beispiel des außerhalb oder innerhalb des Hauses stehenden Kamins und Herdes. Einschränkend ergänzt er jedoch, dass diese Dinge nicht das Zusammenleben verändern würden, wenn nicht auch ein Interesse zu dieser Veränderung auf Seiten der Subjekte bestünde (vgl. Rabinow/Foucault 2000: 438). Er zeigt damit ein wechselseitiges Verhältnis an.

In der ANT spiegelt sich das Subjektverständnis Foucaults wieder: Ist der Mensch bei Foucault eine „Serie von Subjektivität" (Foucault 2013d: 281) und an Diskursen passiv und aktiv teilhabend, ist er im ANT mindestens ein Dividuum, ein eigenes Netzwerk. Auch im ANT wird das Subjekt oder Individuum gleichsam von jenen Netzwerken, an denen es teilhaft war und ist, mitbestimmt. Es vermag aber auch umgekehrt diese zu beeinflussen (vgl. Dölemeyer/Rodatz 2010: 8). Ebenso ergeht es dann analog der von Foucault ohnehin nur in bestimmen Kontexten (juristischer Fasson etwa) ausrufbaren Figur des Autors: In der ANT kann dieser, z. B. als Historiker oder (allgemeiner:) Wissenschaftler zwar Einflüsse ausüben, wird aber gleichsam in dieser Arbeit selbst „übersetzt" (vgl. Keupp 2014c).

Netzwerke, synonym auch als Assoziation oder als „Serie von Assoziation" (Latour 2014a: 73) bezeichnet, sind in ihren Verknüpfungen von diesen Übersetzungsprozessen bestimmt. Anreize zu dieser Übersetzung können etwa monetärer Natur sein. Sowohl bei Latour als auch Foucault ist etwa die Sprache ein Übersetzungsprozess. Jedoch gerade aus der Perspektive der ANT gelingt es den Mensch-Objekt-Hybriden oftmals, einen höheren Wirkungsgrad, ein stabileres Netzwerk zu erschaffen, als es textliche Anweisungen beispielsweise zum Verschließen einer Tür zu leisten in der Lage sind.[138] Die Wechselwirkung zwischen einer architektonischen Anordnung wie dem Panoptikum und den Wärtern sowie den Insassen könnte als weiteres Beispiel eingebracht werden. Diese Wechselwirkung rückt den, wenn auch wenig explizierten, weit gefassten Medienbegriff Foucaults in die Nähe des ähnlich umfassenden Aktanten/Akteur-Begriffs bei Latour.[139]

---

123). Allerdings ist „der Akteur [...] nicht außerhalb der Beziehungen [existent], die er eingeht. Seine Identität schwankt parallel zu ihnen" (Callon 2006: 152). „Das Wort ‚Akteur' zu verwenden bedeutet, daß nie klar ist, wer und was handelt, wenn wir handeln, denn kein Akteur auf der Bühne handelt allein." (ebd.: 152) Daraus resultiert auch die Bindestrichkonstruktion „Akteur-Netzwerk", denn nur in diesem Zusammenspiel ist von einem Akteur zu sprechen. Zur deutlicheren Herausstellung wird insbesondere im Folgenden statt des Bindestrichs der Geviertstrich verwendet (siehe auch 4.6b): —

138 So macht der Berliner Schlüssel das Abschließen zwingend notwendig, denn sonst lässt sich der Schlüssel nicht aus dem Schloss entfernen (vgl. Latour 1996). Diese prozesshaft-narrative Facette der Netztheorie (welche der des Schwellen- oder Grenzüberschreitens in der Heterotopie-Definition gleicht) lässt jedoch die visuelle Darstellung der ANT beschwerlich erscheinen bzw. eine solche zu einer über die Zweidimensionalität hinausgehenden Struktur werden. Der Begriff der Zweidimensionalität ist hier ausschließlich auf die Visualisierung bezogen, die flachen Hierarchien der ANT (dazu gleich) bleiben in ihrer entsprechenden ‚Flachheit' davon nicht betroffen. Die Visualisierung eines Netzwerkes ist vor allem als Momentaufnahme – eben des machtvollen (siehe Latour 2006a: 195), in Bewegung beobachteten (vgl. Keupp 2014a)) Handelns – zu verstehen (vgl. Latour 2007: 247). Der Begriff der Netztheorie scheint daher einem Hilfsbegriff zu entsprechen und sei Latour zufolge besser als „Werknetz" zu beschreiben (vgl. ebd.: 247).

139 In diesem Kontext sei erwähnt, dass Medien allerdings keinen herausragenden Platz in Latours ANT einnehmen (vgl. Latour/Cuntz/Engell 2013: 83f.). Sie werden aber als Mediatoren gegenüber den neutral aufgefassten Zwischengliedern als eigene Größe verstanden, die keinen unveränderlichen Transport des ‚Gutes' gewährleisten (vgl. Latour 2005: 39, vgl. Latour/Cuntz/Engell 2013: 84). Die Übersetzung erfolgt über mehrere Phasen (vgl. Kneer 2009: 25). Fraglich scheint, ob es überhaupt Zwischenglieder in diesem neutralen Sinne gibt (vgl. Latour/Cuntz/Engell 2013: 86). Der Flow im Diskurs, so Latour, und als explizites Beispiel ein Mikrofon seien solche Zwischenglieder: Im Fall einer Störung wird das Gerät mit seiner Reparatur in den Status eines Zwischengliedes zurückgedrängt, um dann der (neutralen) Tonübertragung zu dienen. Daher sind letztlich alle Zwischenglieder Mediatoren – eben nur unsichtbar/unbemerkt und als neutrale Transportinstanzen verstanden (/missverstanden) (vgl. ebd.: 87). Latour – sich auf Serres beziehend (siehe gleich – Fußnote 144) – spricht dieser Störung überdies, etwa den heiseren Stimmbändern eines Sängers, das Potential zu, kreativ mit

Die infolge des Übersetzungsprozesses entstehenden Ketten setzen sich mit der oben behandelten Abkehr von der Vorstellung eines Transports korrelierend – sowohl Foucault als auch Latour lehnen das Diffusionsmodell ab (vgl. Dölemeyer/Rodatz 2010: 206) – nicht aus passiven Akteuren zusammen. Der „Token" erfährt in diesem Vorgang eine Veränderung, der Transport bricht eventuell gar ab, sodass „die getreue Übertragung einer Aussage [...] zu einem ungewöhnlichen Einzelfall und vielen wahrscheinlicheren anderen" (Latour 2006a: 199) wird. So stellt sich durch die Übersetzung der Eindruck einer gewissen Kontinuität ein – Latour aber lehnt die mechanische Vorstellung von Netzwerken ab, in der durch die Veränderung eines Akteurs alles verändert wird (vgl. Latour 2005: 77): Der Akteur/Aktant ist eben auch Teil anderer Netzwerke, in der Lage Brüche zu verursachen oder andere Prozesse ‚andernorts' fortbestehen zu lassen. Diskontinuität und Kontinuität stehen in einem Wechselspiel zueinander – ähnlich dem ambivalenten Verhältnis einer diskontinuierlichen Geschichte bei Foucault und dennoch epochenartiger Einteilungen (sowie mit einem Vorausblick: auch die widersprechende wie auch im Dienste des ‚Normalen' stehende Heterotopie).

Das in der ANT aufgegriffene Konzept der Blackbox zeigt zum einen eine Nähe zur Diskurs- und System-Theorie auf,[140] zum anderen weist der Begriff eine – für die Betrachtung der Heterotopie Relevanz gewinnende – räumlich anmutende Metaphorik auf: Box = als Ort/Raum. Blackboxes sind sehr stabile (räumliche) Gebilde (vgl. Callon 2006b: 335). Sie entsprechen in Latours diplomatischer bis militärischer Rhetorik einer netzwerkartigen Allianz. Genau genommen kann aber jeder Akteur eine Blackbox sein, insofern nicht alle ihm innewohnenden Verknüpfungen ersichtlich, noch von Interesse der jeweiligen Untersuchung oder weiterer Akteure und Netzwerke sind.[141]

Überdies behandelt Latour (2007: 140) in diesem Zusammenhang die kontrafaktische Geschichtsschreibung. Das ‚Aufbrechen' historischer Blackboxen durch den Historiker oder Künstler setzt künstliche oder kontrafaktische Prozesse oder Analysen in Gang (vgl. Grunden 2015, siehe dazu besonders das Wäre-wenn-Szenario im praktischer Teil: 8.2 u. A2).

Diese mit dem Begriff der Blackbox verbundenen räumlichen Anleihen sollen in der ANT – und damit, wie Kneer (2009: 26) herausarbeitet, in Differenz zur Systemtheorie – eigentlich abgelegt werden: Es gibt in ihr kein Innen und Außen; das Netzwerk bestünde förmlich nur aus Grenzen. Anstelle der Entfernung wird die Verknüpfung gesetzt, sodass auch einander nahe Räume eine hinsichtlich ihrer Verbindung große Distanz besitzen können (vgl. ebd.: 26). Genauso sind in der ANT die Begriffspaare lokal—global als auch Mikro- und Makroebene gegen ihr geläufiges Verständnis nicht auf einer Distanz oder Größe fußende, sondern in der Anzahl ihrer Verknüpfungen wie auch deren Stabilität zu differenzieren (vgl.

dieser Störung umzugehen, sodass der Modus der Fiktion ([Fic]) entstehe (vgl. ebd.: 86). Auf den Begriff der Fiktion im Zusammenhang mit Latours Existenzmodi ist ebenfalls gleich zurückzukommen.

140 Zunächst nimmt Luhmann im Kontext der doppelten Kontingenz selbst auf das sogenannte Blackboxing Bezug. Die sich gegenseitig opaken Systeme sind Ausdruck der Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation. Allerdings bilden sich zwischen den sich gegenseitig unsichtbar gegenüberstehenden ‚Kisten' „Weisheiten", wie Luhmann sie nennt: Diese sind als gegenseitige Annahmen oder einem Quid-pro-quo-Verhältnis ähnlich zu verstehen. Im Prozess ihres Aufeinandertreffens können diese Verhältnisse auch zu einer Seite kippen, sodass der zuerst Agierende „das Heft in die Hand" (Luhmann 2011: 308) bekommt.

141 Latour veranschaulicht dies indirekt in einem Interview durch seinen stetigen Verweis auf das lederbezogene Sitzmöbel, auf welchem er Platz genommen zu haben scheint. Es ist zwar nicht zwingend nötig zu fragen, aber durchaus ließe sich untersuchen, ob nun ein Designer oder die Kuh das Aussehen des Möbels bestimmt hat. In jedem Fall ist insbesondere die Kuh vergangen – außer „man [denkt sich] eine Fiktion über dieses Sofa" aus (Latour/Cuntz/Engell 2013: 87). Wie Diskurse und Systeme verfügen also auch Akteur-Netzwerke über ein ‚Bewusstsein' für Zeit und hypothetische Zustände ihrer selbst oder der Welt. Ein konkreteres Beispiel in ihrer eigentlichen Gestalt ersichtlich werdender Netzwerke einer geöffneten oder sich offenbarenden Blackbox sind die während einer Präsentation ausfallenden Komponenten eines Lichtbildprojektors. Entsprechend des Mediatoren-Begriffs müssen Medien in der ANT nicht als ‚bloß' zwischen den Knoten eines Netzwerkes operierend verstanden werden, sondern können entsprechend selbst als Netzwerk und als Blackboxen zu verstehen sein. Damit vermögen sie nicht nur ihr eigenes Netzwerk auszublenden, sondern mögen eben ‚typisch' für Medien als nicht sichtbar zu erscheinen oder missinterpretiert zu werden.

ebd.: 26, vgl. Latour 2006b: 564). Denn entscheidend ist, dass das Netzwerk nicht die Gesellschaft, noch der Akteur-Begriff den Menschen beschreibt, sondern beide Termini „zwei Gesichter desselben Phänomens" (ebd.: 565) sind. Um diese geringen Unterschiede zwischen Makro- und Mikroebene zu veranschaulichen, zu zeigen, dass die Wissenschaft keine Skalierung kennt, bezieht sich Latour auf Foucaults Panoptikum, dessen idealistisches Überwachungsansinnen er ins Gegenteil verkehrt: Als „Oligopitkum" würde die Überwacher zwar einiges genau sehen können, doch eine Allmachtsfantasie und eine unbedingte Kontrolle würde sich nicht erfüllen oder einstellen, da schon der kleinste Fehler diese Rundumsicht stören würde (vgl. Latour 2005: 182). Auch das militärische Kommandozentrum oder der Leitstand seien demnach nicht größer als ein Frontabschnitt, insofern sie miteinander verbunden sind und ihre Funktionsfähigkeit auf dieser Verbindung basiere (vgl. ebd.: 182). Gerade deshalb sei es essentiell, wenn von Systemen etwa im Fall von Organisationen oder Imperien in der ANT gesprochen werde, sofort folgende Fragen anzuschließen: „In which building? In which bureau? Through which corridor is it accessible? Which collegues has it been read to? How has it been compiled?" (ebd.: 183)

Insofern scheint Latour mit dem Oligoptikum und mit der von ihm ableitbaren Beobachtung einer statt monoplistischen als oligopol zu beschreibenden Machtkonstellation die Grenzen des Panoptikums/seiner Überwachungspotentiale (siehe 4.1.3b u. 4.2.2b.) anzusprechen. Implizit scheint er die Netzstruktur der Macht bei Foucault zu erkennen und diese durch den vom Panoptikum inspirierten Ansatz des Oligoptikums in Beziehung zur ANT zu setzen. Anhand dieses nicht nur im Panoptikum ersichtlichen Wechselspiels zwischen den Akteuren/Aktanten wird ebenfalls deutlich, dass auch die Machtfrage nicht nur bei Foucault, sondern auch in der ANT von zentraler Bedeutung ist.[142] Durch zirkulierende Entitäten – etwa in Form von Geld – sollen immer auch potentiell anderen Netzwerken angehörende Akteure der Agenda des eigenen Netzwerks unterstellt werden.[143]

Nicht zuletzt wird mit der Blackbox dann doch – und daher in einer kritischen Note in der ANT lediglich eine semantische Dimension erkennend – eine räumliche Rhetorik etabliert: Denn etwaige Netzwerke sind nur als Teilnetzwerke analysierbar und als Blackboxen zu begreifen. Ihre Verbindung mit anderen Netzwerken, möglicherweise in Form eines Supernetzwerkes, ist nicht völlig zu erfassen. Dieser Aspekt korreliert mit dem Diskurs und dessen relationalen Bezüglichkeiten zu dem ihm Äußeren (vgl. Dölemeyer/Rodatz 2014: 13). Entsprechend seien, so Latour, Objekte außerhalb eines kollektiven Lebens letztlich „unbekannt, in der Erde vergraben" (Latour 2006c: 503). Allerdings steht dieses (vergrabene) Andere in der ANT im Falle der Blackbox, trotz der Unsichtbarkeit ihres ‚Inneren', mit anderen Akteur-Netzwerken in einem Verhältnis – ähnlich dem umschließenden Dispositiv-Verständnis bei Foucault.

Das Unsichtbare entspricht einer Reduktion von Komplexität. Die Reduktion erlaubt, etwaige Maschinen oder Institution (auch zum analytischen Zweck) auszublenden oder als umfassenden Akteur zu beschreiben: In Callons ANT-Beispiel der Muschelfarmen in Frankreich, die zwar nach japanischen Vorbild gestaltet werden, wird das Heimatland der Technik bzw. werden die dortigen Netzstrukturen in den Ausführungen nicht zuletzt aus pragmatischen Gründen ausgeblendet (vgl. Keupp 2014 f.). Genauso

142 Die Macht aber ist in der ANT an die der Handlung geknüpft – wer Macht hat, sie aber nicht ausübt, bleibt machtlos, es geschieht nichts. Nur wer Macht ausübt, andere handeln lassen kann, ist als mächtig zu beschreiben (vgl. Latour 2006: 196). Macht ist also nicht pauschal zu besitzen. Von zentraler Bedeutung in der ANT ist daher nicht nur die Struktur des Netzwerkes, sondern die Aktion bzw. die Handlung (Latour 2002: 148).

143 An diesem Punkt werden Parallelen zu Serres' (1987) Konzept des Quasi-Objektes ersichtlich, welches als Ball einerseits zwischen den Spielern zu zirkulieren scheint, da auch der Einfluss einer Mafia-Familie in Anbetracht ihrer Verbrechen kreisen kann (vgl. Latour 2014a: 71). Denn anderseits erhalten die um den Ball kreisenden Spieler erst durch den Ball ihre Bedeutung (vgl. Serres 1987: 346 ff.). Infolge dieser Subjekt-Objekt-Beziehung sei auch die Aufteilung der Welt in isolierte Bereiche wie Natur und Kultur „zusammengebrochen" (Belliger 2006: 16). Vorstellungen einer einseitigen Herrschaft über die Natur sind mit der ANT, so Latour, ad acta zu legen, denn sie würden ein Verkennen der Zusammenhänge vorprogrammieren (vgl. Rosa/Stecker/Kottmann 2013: 241) – wiederum analog zu Foucaults netztheoretischen Implikationen in seiner Revision der Macht.

erweisen sich alltägliche Nutzeroberflächen am Computer oder Smartphone als Außenseite eines komplexen, aber uneinsehbaren Gerätes. Im Zuge dessen Netzwerkfähigkeit muss bisweilen auch von einer nicht einsehbaren Datenverarbeitung und ggf. Weitergabe dieser ausgegangen werden.[144] Mit den Foucault'schen Implikationen zur Interdiskurstheorie können ähnlich vereinfachende oder verbindende Potentiale beschrieben werden, als dass ein Diskurs in seiner Außenbetrachtung (oder der Blick auf einen heterotopen Raum) als die ihm innewohnende Komplexität unsichtbar machende und vereinfachte Blackbox erscheint. Daher kann weder der Diskurs noch das Akteur-Netzwerk oder bei Callon (2006: 179 f.) die Akteur-Welt, trotz eines sie ggf. rahmenden Blackboxings, ohne das ihnen Äußere oder weitere Verknüpfung gedacht werden.[145]

Das Netzwerk ist bei Latour also vor allem ein Instrument, „kein Ding da draußen" (Latour 2007: 228). Insofern offenbart es auch keine ‚wirkliche Wirklichkeit', sondern in einer konstruktivistischen Tradition eine mögliche Perspektive auf die Wirklichkeit oder erschafft im Zuge ihrer Übersetzung eine Wirklichkeit.[146] Schnittstellen mit den kritischen Sichtweisen Batailles oder Foucaults ausbildend (siehe 4.3.2 u. 4.5), fordert Latour ein Umdenken in der Wissenschaft, da diese nicht in der Lage ist – trotz aller Suggestion – ihrem Neutralitätsanspruch zu entsprechen.

Latour zufolge scheint der gemäß der ANT Analysierende, z. B. des Netzwerkes etwa eines Labors und seiner Zulieferer, Techniker, Juristen für Patientenangelegenheiten oder der Business-Angels für weitere Forschungsvorhaben (vgl. Latour 2014a: 68 f.), letztlich „über alle [Segmente aus Religion, Recht etc.] das gleiche" (ebd.: 75) zu sagen. Um die in der ANT gering ausgeprägte Qualifizierung der Assoziationen zu präzisieren, wendet sich Latour mit dem Aime-Projekt („An Inquiry into the Mode of Existence") den sogenannten „Existenzweisen" zu (vgl. Latour/Cuntz/Engell: 96 u. 93).[147] [148] Der dortige „Modus Netzwerke ([NET])" weist viele Parallelen zur ANT auf, ist aber nun nur noch einer von vielen (vgl. Latour 2014b, vgl. Keupp 2014e), sodass die Verbindungen dieser Art und Weise zur ANT fragwürdig erscheint. Der Existenzmodus der Fiktion ([Fik]) trägt hingegen immersive – dazu in 4.8 mehr – Züge, als dass sie, die Fiktion, eine Auskopplung aus dem Hier und Jetzt bedeutet und einen Aufbruch in eine andere Welt beschreibt (vgl. Latour 2014a: 349). Die fiktiven Figuren etwa der Sitcom *Friends* (sic!) sind Latour gemäß genauso existent wie reale Subjekte (vgl. ebd.: 340). Die Figuren drängen sich nicht nur den Rezipienten, sondern auch ihren Schöpfern auf. In einer Ableitung scheinen sie also eine autonome Note aufzuweisen, müssen aber wiederum durch die Rezipienten interpretiert werden (vgl. ebd.: 340 f.).

144 Insofern kann, muss aber nicht das Interesse einer ANT-gemäßen Analyse darin bestehen, jegliche Backboxen zu öffnen und ihre Entstehung zugänglich zu machen (vgl. Schulz-Schaeffer 2011: 293).

145 Hier sehen Dölemeyer/Rodatz (2010: 212) allerdings auch eine Divergenz zum Foucault'schen Diskurs: Dieser künde wesentlich von Regeln und Stabilität, die ANT müsse jedoch aus der Perspektive des Prozesshaften gedacht werden. Gleichsam aber billigen sie dem Diskurs oder auch dem Dispositiv zu, die kleinteilige Analyse der ANT in größere – wohl als weiter gedachte, verknüpfungsstärker oder stabiler beschreibbare – Komplexe fassen zu können, die Latour (2006b: 565) als „Locus" (respektive Loci) bezeichnen würde. Diese besitzen einerseits eine zusammenfassende Dimension und sind anderseits auch als Rahmung der internen Interkationen zu beschreiben (vgl. ebd.: 565).

146 Latour ist auch vom leeren Raum zwischen den Netzwerken fasziniert, als dass dieser „das Ausmaß unserer Ignoranz" zeigt (vgl. Latour 2006: 565). Weniger geht es Latour um die Definition dieses und jenes Akteurs, sondern darum, – in einer beinahe aufklärerischen, den Akteur anleitenden Absichtserklärung – „die Akteure dazu [...] zu befähigen, ihre Wege durch die weltbildenden Aktivtäten des jeweils anderen zu finden" (ebd.: 567). Wahrheit und Wissen sind damit – erneut an Foucault anschließend – Produkte von Netzwerken und damit von Menschen wie auch Nicht-Menschen.

147 Bisher sind 15 Modi der Existenz bestimmt worden. Auf der Internetpräsenz des Projektes können weitere eingebracht und diskutiert werden (http://modesofexistence.org/). Die Modi treten allerdings nicht grundsätzlich getrennt voneinander auf, sondern können „intensiv miteinander verkehren" (Latour/Cuntz/Engell 2013: 93).

148 Einer der Modi ist zum Beispiel der „Doppelklick": Der Benutzung von Maus oder Trackpad am Computer folgend beschreibt Latour so ein Blackboxing – nämlich die durch den Vorgang (für den eine Vielzahl von Patenten oder anders gesagt: Netzwerken notwendig sind (vgl. Latour/Cuntz/Engell 2013: 88 f.)) erreichte „Leugnung der Vermittlung" (ebd.: 89). Siehe dazu auch das Beispiel der grafischen Nutzeroberfläche.

Die Fiktion weist dabei eine produktive Instanz auf, hat „uns gemacht“ (vgl. ebd.: 350) – ein Aspekt, der wiederum mit der (im Zusammenhang mit der Immersion behandelten) Leihkörperschaft korreliert.

Latour folgert „daß man niemals wahrhaft weiß, ob es der Künstler oder das Publikum ist, welches das Werk schafft“ (Latour 2014a: 343 f.). Durch eine an die Differenz von Form und Medium erinnernde Unterscheidung konstatiert Latour, dass sich eine Form oder Figur niemals vom Material, aus dem es hervortritt, lösen könne – es etwa nicht gänzlich vom Rauschen zu lösen ist, aus dem es hervorging (vgl. ebd.: 350). Hier wird also wiederum eine Verbindung zum Foucault'schen Denken ersichtlich: Der Diskurs vermag das Subjekt zu konstituieren oder es zu absorbieren (siehe auch dazu ebenfalls Immersion). Der Diskurs verkörpert eine gegenüber dem Rauschen geordnete Struktur. So ist es erst die Transformierung der Form, die das Subjekt generiert. In der Konsequenz versteht Latour damit die Fiktion als einen eigenen Modus, welcher unabhängig von Narration und der Kunst ist – beides wiederum kann allerdings Fiktion sein (vgl. Latour/Cuntz/Engell 2013: 91 f.).

In einer vermeintlich paradoxen, konstruktivistischen Färbung beschreibt Latour, dass die Technik und ein Werk nicht das Resultat bestimmter Subjekte sind, sondern diese ihnen vorausgehen:

> „Durch die doppelte Bewegung des Absendens und des Rückstoßes bevölkert sich die Welt mit anderen Geschichten, anderen Orten und anderen Akteuren, und erscheinen die möglichen Positionen eines Autors, eines Schöpfers, eines Subjekts. Auf diese Weise verändert sich und faltet sich das Sein. Alterierung in der Alterierung. Falte in der Falte. Reprise in der Reprise.“ (Latour 2014a: 350 f.)[149]

Selbst mit dem strittigen Anschluss[150] der Existenzweisen an die ANT zeigen sich Schnittstellen zu Foucault auf: die netzwerkartige Beziehung der Elemente und Subjekte im Diskurs und zu jenen dem Diskurs äußeren Bereichen; die Verschachtelung verschiedener Diskurse bzw. Netzwerke ineinander als auch die Perspektivfrage dessen, was als diskursiv (oder insbesondere heterotop) gilt.

4.2.3 Zwischenfazit

Die hier vorgenommene Betrachtung medialer Bezüge bei Foucault zeigt zahlreiche Anknüpfungspunkte zu bekannten Theorien auf. Gerade Foucaults wenn auch problematischer Diskursbegriff sowie die vielschichtigen Machtkonzepte des Philosophen weisen Parallelen zu modernen (Medien-)Theorien wie der

149 Entsprechend der Unterscheidung von Form und Medium einerseits und einer Verschachtelung anderseits argumentiert auch Mitchell in einer Latour anverwandten Weise: Beide Größen (Form und Medium) sind letztlich austauschbar bzw. können ineinander verschachtelt sein. Dabei nimmt Mitchell auch Bezug auf Luhmanns Content-Begriff, als dass jedes Medium ein anderes beherberge. Dieses beherbergte Medium muss allerdings nicht ein etabliertes Medium, sondern kann etwa als Science Fiction auch ein neues/imaginiertes Medium sein (vgl. Mitchell 2005: 216). Als Beispiel nutzt Mitchell (2005: 211) zudem ein an Wittgensteins „Aspektewechsel“ erinnerndes, diesen aber wesentlich im Sinne eines Wechselverhältnisses interpretierendes Vexierbild: Dieses stellt einerseits eine Vase dar, deren Weißraum jenseits der Konturlinien zu liegen scheint. Andererseits sind diese Umrisse postwendend als Silhouetten zwei einander zugewandter Gesichter zu verstehen – der Weißraum erscheint nun als Fläche der Objekte und wird zur Form gegenüber der einstigen, das Medium markierenden Vase.

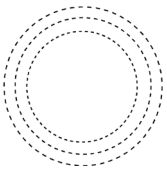
150 Die Existenzweisen oder -Modi weisen (wenn Latour auch über eine Nähe zu Luhmann nicht glücklich ist) Ähnlichkeiten zur Systemtheorie bzw. konkreter den dortigen Subsystemen wie beispielsweise Wirtschaft, Religion, Kunst und Wissenschaft auf (vgl. Latour/Cuntz/Engell 2013: 93). Diese Nähe führt dazu, wie Keupp (2014f) durchaus mit Bedauern feststellt, dass unsichtbare Phänomene wie der Habitus oder der Diskurs nun doch in die ANT Einzug hielten. Kritisch stößt ihm dabei auf, dass Latour die Muster quasi den Netzwerken voranstellt. Die Modi sind aber nicht blind aufgeprägte Vorgaben: Wie Latour illustriert, ist es sehr wohl möglich, selbstkritisch, wie etwa Luther es tat, den Religionsmodus ([REL]) auf Grund des Ablasshandels als nicht mehr vollends operabel zu hinterfragen (vgl. Latour/Cuntz/Engell 2013: 93). Die ebenfalls in diskursiven oder dispositiven Regelwerken sowie die in diesen Konzepten theoretisch enthaltenen Widerstände und Kontroversen (z. B. als Rauschen des Diskurses) können als weitere Parallele vom Diskurs-Begriff und der ANT angesehen werden: trotz des Foucault'schen Beispiels zirkulärer Strukturen etwa in der Behandlung (psychisch) Kranker.

System- und Akteur-Netzwerk-Theorie auf. Das Denken Foucaults zeigt drei medientheoretische Implikationen auf. Diese Folgerung basiert zunächst auf McLuhans provokanter Gleichsetzung von Medium und Botschaft und deren Übertragung auf den Diskurs: Medien gelten als welt-stiftend oder sind an der Konstitution von „Diskursen und Dispositiven [...] nur mitbeteiligt" (Tholen 2005: 152). Daraus ergibt sich die Ableitung, dass auch Diskurse realitätsbedingend sind und wiederum an anderen Diskursen oder Dispositiven beteiligt sind. Zusammenfasend ergeben sich folgende Überlegungen:

I. Im jeweiligen Diskurs/Dispositiv werden Medien genutzt, aber auch entsprechend geprägt und/oder mitbestimmt. Gleichsam nimmt das Medium in ihm eine regulierend-normierende, machtvolle Position ein, die einer systemischen, netzwerkartigen, über eine simple Transportvorrichtung hinausgehenden Zwischenstellung gleichen kann.

II. Der Diskurs bzw. das Dispositiv kann mit dem Medium selbst gleichgesetzt werden. Beide gelten als Spiegel und Teil der Welt zugleich (vgl. Dotzler 2008: 110 u. 115[151]) und werden in einem Konglomerat von Faktoren erarbeitet. Beide nehmen Zwischenpositionen ein (als Mittler oder (Inter-)Diskurs). Diese Stellung kann unterschiedliche Dimensionen haben: Sie kann nur zwischen Werk und Rezeptionssubjekt oder darüber hinausgehend auch um den Autor, verschiedene Meinungsführer etc. erweitert verstanden oder analysiert werden. Das einzelne Werk ist als Entität vorstellbar, welche – wenn auch nicht per se daseinsanalog – als Netzwerk oder Experimentalraum (vgl. Zola 2014, siehe 4.8.2 u. 8) vorstellbar ist und eine gewisse Teilautonomie aufweist.

III. In einer Zusammenziehung beider Positionen kann von einer Verschachtelung – besonders anhand des Panoptikums gesehen – ausgegangen werden: Neben einem Medium existieren andere Medien, neben Diskursen andere Diskurse, neben einem Dispositiv andere Dispositive. Ein Medium/Diskurs/Dispositiv könnte Teil eines anderen Mediums/Diskurses/Dispositives sein. Die Übergänge und Netzwerke sind fließend. Das im Außen Liegende findet in einem anderen Medium/Diskurs/Dispositiv seinen Platz und kann von dort aus ggf. einen Einfluss ausüben. Je nach Perspektive kann das Medium/der Diskurs/das Dispositiv als konkrete Form gelten, selbst ein Rauschen sein bzw. als unsichtbares, plattformartiges Regelwerk verstanden werden.



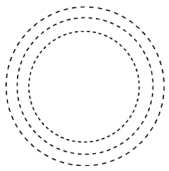
Diskurs/Dispositiv

von innen nach außen:

Aussagen/Wissen

Regelsysteme

andere Diskurse/das Nicht-Diskursive/andere Diskurse des Dispositives/andere Subjekte des teilhaften Subjektes



Medium

von innen nach außen:

Geschichte

Narration

Medium: andere Werke/ Mediensysteme/andere Medien/andere Subjekte des Rezeptionssubjekts

Abbildung 3: Diskurs/Dispositiv und Medium (eigene Darstellung in Anlehnung an Kammler (1986: 98), Diaz-Bone (1999: 125) und Dünne (2009: 14))

151 Foucault betrachtet den Diskurs nicht als Spiegel, sondern als Teil der Welt. Dotzler (2008: 115) relativiert diese Aussage: „Wie von ‚Sprache und Diskurs' ist aber gerade für einen solchen Ansatz [Dotzler bezieht sich auf seine eigene Abhandlung zur netzartigen Fasson des Diskurses – S. H.] auch von den – anderen – Medien vorab zu sagen, daß sie, statt bloß die Welt widerzuspiegeln, ‚Teil der Welt' sind. In diesem Sinne hat Foucault nicht nur bei Gelegenheit einmal eine ‚Ontologie der Literatur' umrissen, sondern allgemeiner eine Ontologie des Diskurses realisiert und mit ihr eine Ontologie der Medien immerhin indiziert."

Diese Analogien gilt es nun in einem nächsten Schritt – bei schon ersichtlichen und genannten Überschneidungen (etwa der Beziehung der Medien(-Systeme) zur Umwelt/dem Außen; der Zwischenposition der Medien oder des (Inter-)Diskurses) – mit dem Begriff der Heterotopie in Bezug zu setzen.

4.3 Quellen der Foucault'schen Heterotopie

Im Folgenden werde jene Texte und Phänomene beleuchtet, welche wahrscheinlich Foucault beflügelt haben, seine Konzepte der Heterotopie zu entwickeln. An die Beschreibung der Heterotopie in der Medizin schließt sich Bestimmung des Begriffs bei Bataille an.

4.3.1 Heterotopie in der Medizin

In der Medizin habe sich, so der Humanbiologe Sigurd F. Lax, der Begriff Heterotopie, obschon sein erster Gebrauch in diesem Kontext nicht vollends aufzuklären sei, in den 1920er und 1930er Jahren in der Fachliteratur etabliert (vgl. Lax 1998: 117). Vorhergehend lässt sich zumindest die Nutzung des Adjektivs „dystop" nachweisen (vgl. ebd.: 117). Die Dystopie (griechisch = „schlechter Platz") wird in der Medizin auch heute noch vielfach synonym zur Heterotopie gebraucht (vgl. Roche Lexikon 2003: 477).

Als Heterotopie oder heterotop werden in der Medizin nun sowohl an irregulärer Position befindliches – normales – Gewebe als auch an einem abweichenden Ort entstehende Ereignisse wie etwa die Reizbildung im Herzmuskel bezeichnet (vgl. Lax 1998: 114). Im Kontrast dazu beschreibt „orthotop" (griech. „orthos" = „richtig", „gerade") (vgl. ebd.: 114) oder „normotop" die zu erwartende, korrekte Position etwaiger Strukturen und Phänomene (vgl. Roche Lexikon 2003: 1341 u. 1798). Die im menschlichen Körper oftmals nur wenige Zentimeter großen Stellen heterotopen Gewebes lassen sich als Inseln beschreiben – beispielsweise wenn sich Gewebe der „Magenschleimhaut in der Schleimhaut der Speiseröhre ausmachen" lässt (vgl. Lax 1998: 114).

Vermutlich resultieren Heterotopien aus einer fehlerhaften Entwicklung bereits im Embryo, eine spätere – postnatale – Veränderung wird nicht als Ursache angenommen (vgl. ebd.: 117). Vielmehr werden jene Gene als Verursacher vermutet, die in der Lage sind, zwischen verschiedenen benachbarten Geweben zu unterscheiden. Die differenten Ausreifungsprozesse der jeweiligen Strukturen führen dann zur Dislokation des Gewebes bereits im embryonalen Stadium. (vgl. ebd.: 117). Eine spätere Umwandlung von Gewebe wird im Unterschied zur Heterotopie als Metaplasie (griech. „metaplasien" = „umgestalten") beschrieben (vgl. ebd.: 117). Diese kann sich wieder zurückbilden, hingegen medizinische Heterotopien von Dauer sind (vgl. ebd.: 121 f.).

Gerade in der Betrachtung heterotopen Gewebes, welches als gesund, eben nur am falschen Ort befindlich, verstanden wird, stellt sich, so Lax, die Frage nach seinem „Krankheitswert" (ebd.: 117). Das heterotope Gewebe kann durchaus, dann jedoch indirekt, Beschwerden verursachen: Das an abweichender Stelle lokalisierte Gewebe der Gebärmutterschleimhaut (medizinischer Terminus: „Endometriose") etwa wird während der Regelblutung nicht wie normales Gewebe abgestoßen. Infolgedessen können Vernarbungen entstehen, die einen Eingriff notwendig machen (vgl. ebd.: 121). Anderseits sind Heterotopien jedoch nicht häufiger von Krankheitsbefall betroffen als orthotopes Gewebe (vgl. ebd.: 120). Vielmehr fügt sich das heterotope Gewebe durchaus in die „harmonische Ordnung" (ebd.: 123) seines Umfeldes ein. Somit sind Heterotopien als Indikator der „Individualität des Organismus" (ebd.: 123) und seiner Spielräume struktureller Art zu sehen.

4.3.2 Heterologie und Transgression nach Bataille

Der französische Schriftsteller Marquise de Sade skizziert die Konsequenzen jener menschlichen Beziehungen, welche darauf beruhen, sich gegenseitig wie Abfall zu behandeln (vgl. Bischof 1984: 165 f.). Diese Beobachtung dient Bataille als Grundlage, den Begriff der Heterologie in *La valeuer d'usage de D.A.F. de Sade. Lettre ouverte à mes camerades actuels* (*Der Gebrauchswert des D.A.F. de Sades. Offener Brief an meine gegenwärtigen Genossen*) zu erläutern.

Batailles Text ist allerdings erst 1970 publiziert worden, nach Batailles Tod im Jahr 1962, und somit nach dem im Folgenden vorgestellten, zwischen 1966 und 1967 entstandenen Entwurf Foucaults zur Heterotopie. Wahrscheinlicher ist daher, dass Foucault mit der Heterologie in der 1933/1934 erschienenen Arbeit Batailles *La structure psychologique du fascisme* (*Die psychologische Struktur des Faschismus*), in der der Autor den Faschismus in Italien und Deutschland zu erklären versucht, in Kontakt kam. Überdies übte das Collège de Sociologie – eine von 1937–1939 bestehende, von Bataille mitinitiierte Gruppe von Philosophen und Soziologien, die u. a. auch durch surrealistische Strömungen bestimmt wurde – Einfluss auf Foucault aus (vgl. Chlada 2005: 122 ff.). Denn dort ist die Heterologie Grundlage der Bemühung, sich aus einer linkspolitischen Perspektive heraus gegen eine kapitalistisch-bürgerliche Gesellschaft und den Faschismus aufzustellen (vgl. ebd.: 123 f.). In seinem 1957 veröffentlichten Werk *L'Erotisme* (dt. *Die Erotik*) behandelt Bataille den Begriff der „Transgression" im Kontext religiöser und sexueller Tabus. Batailles Konzept der Transgression zeigt nicht nur Schnittmengen mit der Heterologie auf, sondern wird von Foucault später selbst aufgegriffen und erweist sich für ein umfängliches Verständnis der Heterotopie als essentiell (vgl. Hetherington 1997: 44).

a Heterologie

Grundlage für Batailles Konzept der Heterologie ist, so Bischof (1984: 140 u. 153), der 1930 erschienene Aufsatz *Le bas matérialisme et la gnose* (*Der niedere Materialismus und die Gnosis*), in welchem der Philosoph die Idee der „niedrigen Materie" vorstellt (vgl. ebd.: 153; vgl. Bataille 1986: 14). Der Begriff „Gnosis" ist der Etymologie des Wortes folglich als Erkenntnis zu übersetzen (griechisch: „gnosis" – „(Er-) Kenntnis). Als Heilslehre steht die Gnosis im Kern religiöser Systeme (vgl. ebd.: 16). Die Gnosis fußt auf einem Gegensatzpaar: der Konfrontation zwischen dem Guten und Bösen (vgl. ebd.: 11 und ausführlich: Schultz 1986: iii ff.). Obschon die gnostischen Lehren eine (idealistische) Vollkommenheit und das Gute bezwecken, tritt in ihnen auch eine „düstere Liebe zur Finsternis" zum Vorschein – zum Beispiel in ihrer Darstellung eines Gottes mit Eselskopf (vgl. Bataille 1986: 9). Der Dualismus zwischen beiden Kräften wird nicht aufeinander reduziert, zu einer versöhnlichen Hoffnung zusammengezogen (vgl. ebd.: 12): Vielmehr suggerierte die Gnosis, dass es möglich ist, „in aller Freiheit ein Spielball des Bösen zu sein, wenn das Böse sich nicht vor Gott verantworten muss". Das Böse gewinnt dabei ein beinahe optimistisches Verständnis (vgl. ebd.: 13).

Bataille bezeichnet die Darstellung die Eselskopfes, die u. a. auf den vier zum Aufsatz gehörenden Gemmen zu entdecken ist, zunächst als „Manifestationen des Materialismus" (ebd.: 9). Die ewig existierende, autonome Materie ist die Verkörperung des Bösen (vgl. ebd.: 11). Gegen das Böse anzugehen, lehnen die Gnostiker ab, denn mit einem solchen Kampf verstärke sich das Böse und durch ihn werde „der Geist in die Interessen der materialen Welt verstrickt" (Bischof 1984: 104). Gleichsam soll diese Haltung veranschaulichen, dass die Gleichsetzung von Aktivität/aktivem Handeln und dem Guten nicht zu halten ist (vgl. ebd.: 103 f.). Bischof sieht dies am Schicksal der Gnostiker selbst exemplifiziert: Da die gnostischen Bewegungen nicht nur in ihren Lehren Elemente, die konträr zur herrschenden (geistigen) Ordnung stehen, integrieren (vgl. Bataille 1986: 9), sondern eine Alternative des Denkens aufzeigen, wurden sie zur Zeit des Christentums der Verfolgung und der Zerstörung ihrer Texte ausgeliefert (vgl. ebd.: 10).

In Batailles Ausführungen drückt sich – wie schon implizit an der „Verstrickung des Geistes" zu sehen ist – ein weiteres dualistisches Verhältnis aus: das zwischen Geist und Materie. Bataille bestimmt in der Gnosis die Materie nun zum aktiven Prinzip – anders als im außerhalb der Gnosis, im Idealismus vorherrschenden Verständnis des höher gestellten und aktiven Geistes als Grundlage materieller Ableitungen (vgl. ebd.: 11, vgl. Bischof 1984: 100). Materie wie auch Geist definiert Bataille somit als gleichwertige, autonome und aktive Größen, die sich gegenüberstehen (vgl. ebd.: 100 f.). Die Umkehr des Verhältnisses zwischen Geist und Materie setzt nun das „Allerverächtlichste", die nicht „zu sublimierende Materie an die Stelle des Allerheiligsten" (ebd.: 108). Dadurch werden Einsichten in herrschende Mechanismen möglich und der Geist von den ihm durch das System auferlegten Restriktionen befreit (vgl. ebd.: 108). Abseits einer wertenden Unterscheidung von Gut und Böse (vgl. ebd.: 108) verkörpert die niedrige Materie das gängigen Ordnungen, dem etablierten Denken und Geist sowie der Vernunft Entgegenlaufende: Sie ist „dem idealen menschlichen Bestreben äußerlich und fremd und sperrt sich dagegen, sich auf die großen ontologischen Maschinen reduzieren zu lassen" (ebd.: 14). Leidenschaft soll an die Stelle der Vernunft und ihrer Herrschaft gesetzt werden. Die niedrige Materie drückt sich beispielsweise in dem Idealismus konträren Werken der Bildenden Kunst aus, die sich aufmachen, traditionelle (Ideal-) Vorstellungen zu karikieren (vgl. ebd.: 14).

Das Konzept des Materialismus zieht Bataille nun insofern mit dem eigentlich als Gegenpol fungierenden Begriff des Idealismus (vgl. Bataille 1986: 7 f.) zusammen, als dass beide Weltanschauungen die niedrige Materie (anders als in der Gnosis) ausschließen und letztlich nach denselben hierarchischen Prinzipien (oben und unten, gut und schlecht etc.) funktionieren (vgl. ebd.: 7, vgl. Bischof 1984: 154 u. 100 ff.). Der Begriff der niedrigeren Materie stellt das „Fundament" für Batailles Heterologie (vgl. Bischof 1984: 153); Bataille gebraucht den Begriff in ähnlicher Weise wie den des Heterogenen, denn beide fußen auf verdrängten Elementen (vgl. ebd.: 154). Heterogenes setzt Bataille in Kontrast zum Begriff des Homogenen, welches als Ausdruck von Konventionalität (vgl. Bataille 2012a: 60), einer Vergleichbarkeit und von klaren Regeln fungiert (vgl. Bataille 1997: 10). Ist die homogene Realität als wissenschaftlich zu benennen, so muss die Realität des Heterogenen als willkürlich beschrieben werden: Sie ist eine aus dem Unbewussten oder dem Traum rekurrierende archaische Ladung, die von Objekt zu Objekt übertragbar ist bzw. sie wird in einem subjektiven, unbewussten Vorgang dem Objekt durch das Individuum zugesprochen (vgl. ebd.: 17 f.). Im Kontrast zur alltäglichen Welt ist dieses Heterogene ganz anders und unwägbar (vgl. ebd.: 18). Die Heterologie lässt sich somit – zunächst – als eine Lehre des gänzlich Anderen begreifen (vgl. Bataille 2012a: 61).

Das Sakrale steht in enger Verbindung zum Heterogenen, gilt Bataille als seine besondere Form: Dem Heterogenen wird wie dem Mana (als geheimnisvoller Kraft von Königen und Magiern) ein ‚unbekanntes' oder ‚gefährliches' Potential zugesprochen, welches anhand des Tabus (als Berührungsverbot) deutlich von der homogenen Welt getrennt erscheint (vgl. Bataille 1997: 15 f.). Das Sakrale versteht Bataille entsprechend der lateinischen Herkunft des Wortes als widersprüchlich zwischen Heiligem und Verfluchtem oszillierend. Dennoch steht für ihn nicht das religiöse Heilige im Mittelpunkt, sondern eine atheistische Vorstellung des Sakralen (vgl. Chlada 2005: 79). Sowohl die Unreinen/Elenden wie auch das Reine/Erhabene[152] können sakrale Züge tragen – so gelte zum Beispiel das Menstruationsblut in einigen Kulturen – trotz seiner Unreinheit – als durchaus genauso heilig wie die Götter selbst (vgl. Bataille 1997: 20 f.). Insofern deutet die Begriffswahl die Ambivalenz des Heterogenen an, Chance (Veränderung herbeizuführen – für Bataille im Sinne einer Revolution durch die Unterdrückten) und Risiko (zweifelhaften

152 Das Attribut „erhaben" ist sowohl dem Homogenen als auch Heterogenen zuzuordnen. Anders als etwa Mattheus (1984a: 226 f.), der das Erhabene nur im Homogenen erkennt, weil es gegenüber dem passiven Ausgestoßenen aktiv ist, scheint es, wie gesehen, nach Bataille durchaus auch eine aktive Komponente im Heterogenen zu geben – etwa, wenn es sich in einer Revolution ausdrückt.

Kräften wie dem von Bataille skizzierten Faschismus im Form eines Führerkultes zu dienen) gleichermaßen zu sein.

Die Heterogene drückt sich in anormalen oder asozialen Praktiken aus (vgl. Bataille 2012a: 66), in allem, „was die homogene Welt von sich abstößt" (Bataille 1997: 16). Zu diesem Spektrum gehören Träume, Verrückte und Abfall (ebd.: 16 f.). Die Heterologie bezeichnet Bataille daher auch als „Skatologie", als Wissenschaft der Exkremente (vgl. Bataille 2012a: 64) – er erwägt sie sogar „Agiologie" zu nennen: „Agios" meint wie „sacer" heilig/verflucht (vgl. Mattheus 1984b: 206). Als „Gewalt, Maßlosigkeit, Delirium und Wahnsinn" (Bataille 1997: 17) tritt das Heterogene gegen die soziale Homogenität an. Diese heterogenen Impulse unterlaufen die Interessen der homogenen, gar stagnierenden Gesellschaft. Sie sind aber gleichsam auch die Existenzgrundlage einer Gesellschaft (vgl. Bataille 2012a: 66). So ist die ggf. einer Gemeinschaft Halt gebende, sie vereinigende Wirkung der Monarchie auf dem heterogenen Status des Monarchen gegründet (vgl. Bataille 1997: 24 f.). Das Streben homogener Gesellschaften nach Einheit setze geradewegs etwas ihr Äußerliches voraus (vgl. ebd.: 24 f.). Dieses muss nicht nur abgrenzender/auszuschließender Natur sein oder ist in Form einer erhabenen Herrscherfigur anzutreffen, sondern wäre auch als Ideal denkbar – als Verkörperung eines anzustreben Soll-Zustandes. Zu diesen Zielsetzungen lassen sich – bedauerlicherweise – auch ausgrenzende und tödliche Ideologie zählen.

Das Heterogene ist aber zudem der Auslöser gesellschaftlichen Wandels (vgl. Bataille 2012a: 66) und Grundlage menschlicher Autonomie (vgl. Bischof 1984: 153). Hingegen der homogene Bereich einer Gesellschaft in diesem Kontext „als Grund der menschlichen Unterworfenheit" (ebd.: 153) zu verstehen ist.

Grundsätzlich bleibt die Definition des Heterogenen, da sie nur als Negation erfolgen kann, auf das Homogene als Referenzgröße angewiesen (vgl. Bataille 2012: 63, vgl. Bischof 1984: 173 ff.). Das Heterogene Batailles entspricht einem Portfolio des Anderen – dem Unterdrückten und der Leidenschaft im Kontrast zur Vernunft: Das Heterogene wird mit dem Unbewussten verbunden, dem Abfall, gar Fäkalien oder dem Bösen, es kann aber auch das Erhabene verkörpern. Vermeintlich zeugen Batailles Ausführungen von einer dichotomen Denkweise (vgl. Friedrich 1998: 27), wenn nicht die Kategorien des Abfalls und des Bösen, wie schon zuvor die niedrige Materie, jenseits einer strikten Konnotation gedacht und ihre Beziehungen zum Homogenen berücksichtigt werden: Die heterogenen Gegenstände reagieren nämlich aufeinander und wechseln ihre Position in diesem Gefüge so, dass die abstoßenden zu anziehenden und umgekehrt die anziehenden zu abstoßenden werden können (vgl. Bataille 1997: 17). Zudem erweist sich das Beziehungsgeflecht zwischen dem Homogenen und Heterogenen als vielschichtig, insofern auch innerhalb der beiden „Pole" (z. B. innerhalb militärischer Hierarchien) heterogene Ausformungen entstehen (vgl. ebd.: 28 f.).

Die unterdrückten Elemente initiieren anhand einer Revolution einen möglichen gesellschaftlichen Wandel. Diese Revolution lässt sich zunächst durch die simple Unterscheidung in zwei sich gegenseitig ausschließenden Gruppen definieren (vgl. Bataille 2012a: 66). In einer zweiten Phase der Revolution würde die gewaltsame Vertreibung der bis dato unterdrückenden Gruppe durch die Unterdrückten erfolgen (vgl. ebd.: 66). Tatsächlich zeichnet sich nun aber ein damit einhergehender Kreislauf ab: Das ausgeschlossene Heterogene begründet zwar die Revolution, führt aber im Zuge des Umsturzes erneut homogene Strukturen ein. Insbesondere im ebenfalls posthum erschienenen Aufsatz *La „v*ieille taupe*" et le* préfixe *sur dans les* mots *surhomme et* surréaliste (2012) zeigt Bataille dies anhand des Konzeptes des Über-Adlers, der im Zuge der Revolution als neues Ideal an die Stelle des vorherigen, ebenfalls idealisierten Adlers gesetzt wird (vgl. Bischof 1984: 158 f., vgl. Bataille 2012b: 96). Wohl auch deshalb distanziert sich Bataille vom Surrealismus, insofern er insbesondere in den Aussagen dessen Vertreters Andre Bréton

statt der Hinwendung zum Heterogenen nur neue idealistische Konzepte erkennt (vgl. Mattheus 1984b: 202 ff.).

Obschon die Lektüre Batailles die linkspolitische Orientierung des Philosophen deutlich erkennen lässt, identifiziert er eine Problematik im Revolutionsansatz von Karl Marx: Nicht nur schließt Marx das Heterogene in Form des sogenannten Lumpenproletariats aus und distanziert sich und seine Idee von solchen, von ihm als Abfall ausgemachten gesellschaftlichen Bereichen, sondern er gründet die kommunistische Revolution auf dem Grundsatz des Homogenen und setzt damit den oben beschriebenen Kreislaufs lediglich fort (vgl. Bischof 1984:154 f.). Über den Kommunismus hinaus verdeutlicht Bataille daher, so Bischof (1984: 155), den allen homogenen Systemen zugrunde liegenden Mechanismus des Ausschlusses des Heterogenen. Dieser Prozess kann nur anhand der Akzeptanz des Heterogenen in jedem Menschen durchbrochen werden (vgl. ebd.: 155), bevor sich das Heterogene, stetig unterdrückt und ohne Möglichkeit des Ausdrucks seiner selbst, mit fatalen Kräften (etwas dem Faschismus [und weiter gedacht auch dem Kommunismus – S. H.]) verbünden wird (vgl. ebd.: 160 f.).

Als Wissenschaft des Heterogenen kann die Heterologie jedoch so lange nicht gelten, bis sie die grundsätzliche Verpflichtung zum Homogenen hinter sich lässt und ihrer eigenen Prozesse gewahr wird: In der um Repräsentation bemühten Wissenschaft kann nur das Homogene beschrieben werden bzw. das Untersuchte wird homogenisiert. Die nicht-assimilierbaren Elemente des Heterogenen werden sowohl im Sozialen wie auch der Wissenschaft nicht eingeschlossen: „[Die] Grenze sozialer Assimilation ist zugleich auch eine der wissenschaftlichen Assimilation." (Bataille 1997: 14) Denn jeder Vorgang, der das Heterogene zu erfassen versucht, unterwirft ihn einem reduktionistischen, methodischen Wissenssystem (vgl. Bischof 1984: 172, vgl. Bataille 1997: 14 f.). Das im Prozess verworfene Heterogene wird letztlich so von der Wissenschaft selbst produziert (vgl. ebd.: 152 u 171 f., vgl. Bataille 2012a: 62 f.). Statt einer Erkenntnis strebt Bataille daher die Untersuchung des Erkenntnisprozesses, der zur Homogenisierung führt, eines „blinden Flecks" also, an (vgl. Bischof 1984: 173).

b Transgression

Bataille definiert den Begriff der Transgression als Bruch mit den (sexuellen und religiösen) Regeln. Er unterscheidet zwischen der profanen und sakralen Welt. Erste verkörpert die Arbeitswelt, eine rationalisierte und auf Produktion ausgerichtete Sphäre, in welcher der Mensch als Werkzeug fungiert. Hingegen das Sakrale sich durch Verschwendung, Verausgabung und Zerstörung charakterisiert (vgl. Bischof 1984: 177). Das Heilige wird durch den Gegenstand des Verbotes gekennzeichnet (vgl. Bataille 1994: 68), hingegen das Verbot selbst den profanen Raum markiert (vgl. ebd.: 67). Während das Verbot einerseits abschreckt, übt das hinter der Überschreitung desselbigen liegende Göttliche eine Faszination aus (vgl. ebd.: 68). Analog kann dem Heiligen – auch jenseits eines religiösen Verständnisses – sowohl Ehrfurcht als auch Begierde entgegengebracht werden (vgl. ebd.: 68). Hier mag man sich an die von Bataille dargelegte Ambivalenz des Heterogenen bzw. des Sakralen in Anbetracht von erhaben wirkenden Führern erinnert fühlen. Abseits dieser Bedeutung ist das Sakrale für Bataille und das Collège essentiell, als dass sein gemeinschaftsstiftendes Potential etwa in Form vom Gründungsmythen der im Faschismus erfolgenden Ausgrenzung entgegenwirken könnte. So soll das Fremde integriert werden und so sollen hybride Kulturen und Gesellschaften geschaffen werden (vgl. Chlada 2005: 124, siehe auch später: 5.5).

Die heilige und profane Sphäre verbinden sich zu einer Welt (vgl. Bataille 1994: 67), als zwei sich bedingende, aber auch widerstreitende, heterogene Bereiche. Die Überschreitung des Verbotes bzw. der Grenze zwischen diesen Arealen – der Begriff der Grenze taucht bereits im Kontext des Heterogenen und Homogenen auf – ist somit nicht mit einer Verneinung des selbigen gleichzusetzen, sondern vervollständigt es sogar: „Das Verbot ist da, um verletzt zu werden." (vgl. ebd.: 64) Damit erweist sich das Heilige, als das Heterogene verstanden, als partiell offen für transgressive Erfahrungen.

In Religionen wie dem Christentum vollzieht sich die Überschreitung als Figur zwischen dem Schrecken hin zu einer durch Tabus reglementierten Vorstellung einer gewaltfreien, guten Welt (vgl. ebd.: 69). Das Schreckliche zu erfahren, sich auf der anderen Seite des Heils wiederzufinden, wird quasi notwendig, um die erlösende Botschaft erst begreifen zu können. Hier offenbart sich ein doppelter Charakter der Transgression: Gleichsam ist nämlich durch die sexuelle Tabuisierung im Zuge des Christentums die Transgression selbst zur Sünde geworden, statt weiterhin als Zugangsmöglichkeit zum Heiligen zu dienen (vgl. Friedrich 1998: 24). So kann selbst das Heilige mit Blick auf das Christentum zu einer Form des Homogenen mutieren, dessen Unterdrücktes als Heterogenes seinen Reiz erfährt. Die Überschreitung wird – nachdem aus dem Heiligen alles Unreine entfernt wurde – zur Erniedrigung: „Der Teufel [...] wurde aus der göttlichen Welt verjagt." (Bataille 1994: 117) Dennoch behält auch er eine göttliche Aura und wird nicht vollständig profaniert (vgl. ebd.: 117), sondern ist zunächst dem Unreinen innerhalb des Sakralen zuzuordnen. Tatsächlich jedoch kommt es zu einer Trennung innerhalb des Sakralen: Das Reine und Unreine stehen sich gegenüber – obschon eigentlich zwischen ihnen ein Raum voller Abstufung vom schlechten zum guten Spektrum dieser Konstellation auszumachen ist (vgl. Bischof 1984: 205). Das archaische Bewusstsein um die im Zuge der Vergesellschaftung Ausgegrenzten sowie die mit dem doppelten Charakter des Sakralen noch ermöglichte, jenseits von Moral operierende Reintegration des Anderen sind so nicht mehr existent (vgl. ebd.: 185 u. 205).

Der Gleichsetzung der Überschreitung mit der Freiheit oder einer Befreiung von einem solchen bipolaren Konzept des Zwangs erteilt Bataille allerdings eine Absage: Die Transgression ist häufig selbst an Regeln gebunden (vgl. Bataille 1994: 65), die eine tatsächliche regellose Unordnung verhindern. Dazu führt Bataille das Beispiel der im Anschluss an den Tod ihres Herrschers auf einigen Pazifik-Inseln ausbrechenden Exzesse an. Ohne die Instanz des Königs ist geradezu eine „grenzenlose Überschreitung" (ebd.: 65) zu beobachten. Diese erfolgt aber nur in einem gewissen (zeitlichen) Rahmen und endet in diesem Fall mit der Skelettierung des Verstorbenen (vgl. ebd.: 66 f.). Ähnliches gilt auch für (heilige) Feste, in denen alltägliche Tabus kurzzeitig ausgesetzt werden (vgl. ebd.: 68) und sich der Mensch im Aufgehen in den mythischen Motiven „entindividualisiert" (Chalda 2005: 80). Solche Feste, sogar Ferien, sind jedoch nicht nur anhand von Reglementierung begrenzt, sondern müssen als Teil einer „Zweckrationalität" oder als definierter Ausgleich zur Arbeitszeit betrachtet werden (vgl. ebd.: 80). Das Sakrale in seiner erhabenen Form tendiert ohnehin zur Homogenisierung – man bedenke den hohen Grad an Organisation von Religionsgemeinschaften und ihre profanen Machtinteressen (vgl. Bischof 1984: 189). Das eigentlich zügellose Sakrale wird – in einer ‚bereinigten' Form mit einem guten Gott assoziiert – nun mit der Vernunft verbunden. Daher wird das Profane in den Geist bzw. die Idee/das Ideal einerseits und die Materie bzw. das Rohe anderseits unterteilt (vgl. ebd.: 208 ff.). Diese erneute Unterteilung, die schon im Zusammenhang mit dem Begriff der Gnosis ersichtlich wurde, verlegt die Grenze zwischen dem Sakralen und dem Homogenen nun direkt in den homogenen Raum (vgl. ebd.: 10).

Die religiös hergeleitete Vorstellung des Sakralen ist für Bataille im heutigen Zeitalter ihrer Grundlage beraubt: Mit dem sogenannten „Tod Gottes" (vgl. Nietzsche 1973: Aphorismus 125) ist der Sünde bzw. der (religiös verstandenen) Transgression als dem Bösen das notwendige Gegenüber – das Gute – genommen worden, sodass sich die Überschreitung nun vor allem als Exzess in Form von „Kampf, Tod, Rausch und Gewalt" ihren Ausgleich sucht (vgl. Friedrich 1998: 24 f.). Die sogenannte „innere Erfahrung" beschreibt genau diesen Sachverhalt: Durch den Exzess verschiedenster Arten wird das Wissen negiert (vgl. Bataille 1999: 25), das Subjekt verweigert sich der Erkenntnis (vgl. ebd.: 280) und begibt sich über die Grenze der Erkenntnis hinaus (vgl. ebd.: 20). Doch diese Erfahrung muss nicht zwangsweise am eigenen Körper erlebt werden, insofern durchaus auch Darstellungen wie die der Folter von Menschen ähnliche Reaktion hervorrufen können (vgl. Wiechens 1995: 72, vgl. Bataille 1993: 245). Chlada

(2005: 81 ff.) nennt hier u. a. den durch seine Darstellung von Lust und Schmerzen einen Skandal auslösenden Film *Im Reich der Sinne*.

Anhand der oben beschriebenen Prozesse und der in ihnen mitgeführten (selbstzerstörerischen) Selbstaufgabe soll nun der Mensch, so Bataille, eine emanzipatorische Transgression in ein ‚Jenseits' seiner selbst erfahren (vgl. Mattheus 1984b: 93, vgl. Bataille 1973: 202). Grundlage dieses Bedürfnisses nach Grenzüberschreitung ist die Individualität des Menschen und das aus ihr erwachsende Bedürfnis, diese Begrenzung zu überwinden und eine ursprüngliche Kontinuität zu erfahren (vgl. Bataille 1994: 17 f.) und „das Ganze der Welt zu werden" (Mattheus 1984b: 93, vgl. Bataille 1973: 202).

Die Selbstaufgabe bestärkt letztlich sogar das autonome Individuum:

> „[...] [W]ie kann man das Ganze werden, ohne der ganze Mensch zu sein? Dieser ganze Mensch kann ich nur werden, wenn ich aufgebe. Ich kann es nicht durch meinen Willen sein: Mein Wille ist zwangsläufig der, ein Ergebnis zu erlangen! Aber wenn das Unglück (oder das Glück) es will, daß ich aufgebe, denn werde ich wissen, daß *ich* der ganze Mensch *bin, der keiner Sache untergeordnet ist*. (Übersetzung: Mattheus 1984b: 93 – Übersetzung nach Bataille 1973: 202 – Kursive im Original)

Das Streben nach Kontinuität bewegt sich nach Bataille (1994: 21) immer am Rande des Todes. Der Tod selbst verschafft dem diskontinuierlichen, sterblichen Menschen eine Kontinuität. Bataille fordert aber – auch in Abgrenzung zu de Sades über diese Grenze hinausgehenden Sexualpraktiken – lediglich sich dieser Grenze soweit zu nähern, „wie [es] diese Welt ertragen kann" (ebd.: 21).

Dennoch tritt hier erneut Batailles Hoffnung zutage, sich – neben einer Selbsterfahrung – durch Exzesse oder neue Mythen autoritärer Strukturen zu entledigen oder Ersatzstrukturen für diese zu schaffen. Dieses Anliegen schlägt sich nicht zuletzt in der von Bataille gegründeten Geheimgesellschaft, der Acéphale,[153] nieder, der ein gleichnamiges kopfloses und somit Herrschaftslosigkeit symbolisierendes Wesen als Zeichen oder Logo dient: Bataille soll sich dort bei einem Treffen selbst als Opfer vorgeschlagen, die übrigen Anwesenden zu seiner Tötung aufgefordert haben, um der Gesellschaft durch einen so kreierten Mythos das Fortbestehen zu ermöglichen (vgl. ausführlich zur Geheimgesellschaft Moebius 2006: 253 ff., hier 271 f.). In einem sehnsuchtsvollen, positiven Verständnis des Begriffs Utopie (die etymologische Bedeutung des Wortes – im Kontext der Heterotopie – wird noch zu zeigen sein: 4.6) scheint Bataille angesichts seines praktischen Umsetzungsversuchs weniger einer großmundigen Faszination, als einer tatsächlichen Wunschvorstellung Ausdruck zu verleihen. Diese wiederum stehe – anders als die eigentlich marxistische Agenda Batailles suggeriert – auch vielfach dem Faschismus nahe (vgl. Miller 1995: 125). Die Feststellung Friedrichs, dass sich Batailles Transgression und Heterologie, an Hand deren der Philosoph auch die Mechanismen des Faschismus skizzierte, nicht grundsätzlich unterscheiden, mag dies unterstreichen. Beispielsweise lassen sich die Dichotomie zwischen mindestens zwei Kräften (erhabenes Ideal—Volk bzw. Idealraum—andere Welten), aber auch ihr wechselhaftes, sich bedingendes Verhältnis sowohl in der Heterologie als auch der Transgression entdecken. Beide Konzepte sind ein Versuch Batailles, die „postchristliche Überschreitungserfahrung theoretisch zu fassen" (Friedrich 1998: 25). Abseits der Polarisierung eröffnet Bataille jedoch in einem übertragenen Sinn einen zeitlich und räumlich begrenzten Ort, der quasi als (religiöses) Fest zwischen den konträren Sphären zu verorten sein könnte. Damit verweist Bataille eben auch auf graustufige Facetten des Transgressiven.

153 Unter dem gleichen Titel erscheint 1939 auch eine an das Collège angeschlossene Zeitschrift.

4.4 Im Kontext der Heterotopie-Definitionen

Obgleich die beiden Definitionen der Heterotopie bei Foucault sehr knapp ausfallen, fließen doch viele Andeutungen weiterer Gedankengängen des Philosophen in beide Ansätze ein. Diese tragen nun essentiell zum Verständnis des Heterotopie-Konzepts bei und sollen den beiden Entwürfen daher vorangestellt werden. Zu den im Folgenden vorgestellten Kontexten gehören die Geschichte des Wahnsinns, die Transgression (jetzt bei Foucault) und damit verbunden die Konzepte des Außen und des Doppelgängers sowie die Bezugnahme des Philosophen auf die sogenannte „Mittel-Region".

4.4.1 Der Wahnsinn

Die Geschichte des Anderen, so stellt es Foucault im Vorwort von *Die Ordnung der Dinge* fest (kurz nach der ersten Erläuterung des Heterotopie-Begriffs), ist die des Wahnsinns (vgl. OD: 27). Damit mag Foucault auf seine explizite Behandlung des Wahnsinns in seiner Dissertationsschrift *Wahnsinn und Gesellschaft* verweisen. Bereits in deren Vorwort reißt Foucault mehrere Figuren an, die im Zusammenhang mit der Heterotopie von Bedeutung sind. So beschreibt er den Orient als liminale Figur des abendländischen Denkens. Dieser wecke koloniale Begehrlichkeiten, strahle aber auch die Aura zivilisatorisches Ursprungs aus, bleibe jedoch letztlich unzugänglich (vgl. WG: 10, siehe später zum Kolonialismus: 4.6b). Diesen Gedanken der Unzugänglichkeit vertieft Foucault in *Vorrede zur Überschreitung* anhand der dortigen, ausführlichen Beschreibung der Grenze sowie in *Das Denken des Außen* im Zusammenhang mit dem Begriff der Transitivität – siehe nachfolgend.

Mit dem Ursprungsgedanken verbindet Foucault zum Entstehungszeitpunkt seiner Arbeit noch das Anliegen, jenen Punkt vor der Trennung von Vernunft und Wahnsinn ermitteln zu können (vgl. WG: 7). Hier mag man sich an Bataille erinnert fühlen, der bereits eine vom endlichen Menschen ersehnte, ursprüngliche Erfahrung als Ganz-Werden mit der Welt beschrieben hat – siehe 4.3.2. Von dieser auf eine Ursprünglichkeit abzielenden Position rückt Foucault jedoch mit *Archäologie des Wissens* ab und versucht seiner Geschichtsauffassung gemäß auf eine kausal-lineare (Ideen-)Geschichte zu verzichten (vgl. AW: 29, vgl. Völker 2014: 32).

Zudem finden im Vorwort von *Wahnsinn und Gesellschaft* repressive sexuelle Verbote Erwähnung, welche die abendländische Welt wesentlich prägen. Auch hier zeigt sich, dass Foucaults Denken durch Batailles Auseinandersetzungen mit der Sexualität und dem Sakralen geprägt zu sein scheint. Allerdings relativiert Foucault ansatzweise bereits in *Vorrede zur Überschreitung* und deutlicher in seiner *Analytik der Macht* (2005a) derartige, per se von einer Unterdrückung der Sexualität ausgehende Postulierungen. Dieser Aspekt wird in Kapitel 4.4.2 noch detaillierter zu behandeln sein.

Eine eindeutige Definition des Wahnsinns bleibt Foucault zum Beginn seiner Arbeit vermeintlich schuldig: Der Wahnsinn sei – je nach Übersetzung der entsprechenden Textstelle – durch die „Abwesenheit des Werkes" (WG: 11) oder das „Fehlen der Arbeit" (S I: 227) gekennzeichnet: „Qu'est-ce donc que la folie, dans sa forme la plus générale, mais la plus concrète, pour qui récuse d'entrée de jeu toutes les prises sur elle du savoir? Rien d'autre, sans doute, que *l'absence d'oeuvre*." (DE I: 162 – Kursive im Original) Foucault begreift den Wahnsinn etwa als das Andere des Diskurses. Ihn interessieren die Ausgegrenzten und jene, die sich nicht selbst äußern können, weil sie durch willkürliche Vernunftbestimmungen, aber auch in den vom Philosophen ausgemachten, sich selbst erfüllenden Kreisläufen (der ärztlichen Untersuchung) kein Gehör finden. Dieses Anliegen versucht der Philosoph auch in *Der infame Mensch* zu realisieren: Sich solchen Ehrlosen oder den ihre bürgerlichen Rechte Eingebüßt-Habenden zuzuwenden, entspricht Foucaults gegengeschichtlicher Absicht, jenseits der Geschichte des Gleichen, dem Anderen der Geschichte einen Raum zu bieten.

Wie Bataille für das Sakrale (vgl. Bischoff 1984: 177) arbeitete Foucault heraus, dass der Wahnsinn nicht zuletzt aus einer bestimmten politischen, kritisch zu bewerteten (einer kapitalistischen) Perspektive heraus als unproduktiv ausgemacht wird und damit auch der Vernunft gegenüber zu stehen scheint. Zudem spricht der Wahnsinn nicht die Sprache der Vernunft, da er sich der Syntax und den intersubjektiven Diskursen verweigert (vgl. Sarasin 2005: 24). Gerade in den Werken Roussels, denen Foucault, wie in 4.5 zu sehen ist, eine ganzes Buch widmet, zeigt sich der Wahnsinn in den anhand von Modifikationen der Worte entstehenden mehrdeutigen Sätzen und offenkundig werdenden Rissen der Sprache (vgl. ebd.: 94).

Sowohl die Revision des Wahnsinns hinsichtlich der an ihn geknüpften Hoffnungen um ein authentisches Ursprungswissen, als auch die Geschichtsauffassung Foucaults können als Beleg für die ‚Vermeintlichkeit' einer ausbleibenden Bestimmung des Wahnsinns fungieren. In *Die Versuchung des heiligen Antonius* (*La Tentation de saint Antoine*) des französischen Schriftstellers Gustave Flaubert erkennt Foucault, dass dort der Wahnsinn nicht wie bei Roussel in der Sprache erfahrbar gemacht werde, sondern sich der Schriftsteller vorhergehend niedergeschriebener, von anderen Autoren stammender Ideen zum Wahnsinn bedient habe (vgl. Sarasin 2005: 93 f.): nämlich des Motivs der Versuchung, hier in Bezug auf die titelgebende Figur. Damit zeigt Foucault zunächst, dass der Wahnsinn (in der Moderne) im Bereich des Fantastischen anzusiedeln ist. Foucault verdeutlicht damit aber auch die historischen Dimensionen des Wahnsinns, die er an Flauberts Zitation als nachvollziehbar ausmacht, benutzt dieser doch eben vorgefundene Motive des Wahnsinns (vgl. ebd.: 93 f.): Alles, auch das Wissen, ist Wahnsinn und der Zugang zum Ursprung des Wahnsinns unmöglich, mag Foucault daraus gefolgert haben.

1961 will der Philosoph den Wandel in der Wahrnehmung dessen untersuchen, was als ‚irre' gilt, als nicht-gewünscht betrachtet oder als Krankheit in Differenz zum Normalen/Vernünftigen identifiziert wird. Foucault skizziert daher die Geschichte des Wahnsinns ab Ende des Mittelalters. Diese Untersuchung liefert auch unabhängig von der den Philosophen zum Zeitpunkt des Verfassens prägenden Frage nach einer Ursprünglichkeit wesentliche Hinweise auf das Andere bzw. auf das später behandelte Heterotope. Diese Geschichte nun basiert auf den oben (4.1.2) bereits skizierten Epistemen des Philosophen:

Die Renaissance

Die sich im 14. Jahrhundert abschwächende Lepra-Epidemie schafft Platz in den sogenannten Leprosenhäusern (vgl. Ruoff 2013: 241), sodass zusehends der Wahnsinn und die Wahnsinnigen diesen Platz einnehmen können. Zu Beginn der Renaissance, so Foucault, hätten Wahnsinnige teilweise, wenn auch meist eingesperrt an etwaigen Orten wie den Narrentürmen, innerhalb der Gesellschaft gelebt. Der Wahnsinn habe zum Alltag gehört und ihm sei geradezu gastfreundlich begegnet worden (vgl. WG: 66 f.). Die Bestimmung der Vernunft wie auch des Wahnsinns sei in der Renaissance durch Ähnlichkeiten gekennzeichnet und in ihren Mechanismen identisch (vgl. WG: 56). Der Irre sei in dieser Epoche nicht grundsätzlich von normalen Menschen unterschieden, sondern es sei eine Ähnlichkeit zu ihnen gesehen worden (vgl. OD: 81).

Wirkt die von Foucault gesehene Gastfreundlichkeit (vgl. WG: 67) zunächst angesichts der Umstände, welche die Geisteskranken in dieser Epoche über sich haben ergehen lassen müssen, geradezu euphemistisch, weist der Philosoph zumindest auf die stete Vertreibung (fremder) Irrer etwa aus städtischen Gemeinschaften hin. Die Versorgung der heimischen Irren durch die jeweiligen Städte erfolgte ohne jegliche Behandlung und bestand wesentlich aus der Ernährung der ins Gefängnis Gesperrten (vgl. WG: 27). Zudem seien sie auf Narrenschiffe verfrachtet oder ihnen zum Zweck der Abreise Schiffe anvertraut worden (vgl. WG: 28 f.). Im Kontext der Narrenschiffe spricht Foucault von einer „Liminarsituation" (WG: 29): Den Zutritt zur Stadt verwehrt, finden sich die Irren im Gefängnis der Schwelle selbst wieder. Auf dem Schiff umgeben vom Wasser, dessen unbekannten Gefahren und den ebenso unvorhersehbaren

Ankunftsorten, sind die Irren gefangen in der Freiheit des Meeres. Auf dem Schiff sind sie heimisch – hingegen die Destination und der Abreiseort niemals ihnen gehören können (vgl. WG: 29). Das Motiv des Schiffes wird in der zweiten Heterotopie-Definition Foucaults erneut Thema werden (4.6b).

Das Wasser und der Wahnsinn gelten Foucault als verwandt (vgl. WG: 29). Anhand dieser Verbindung impliziert Foucault eine Verdoppelung des Wahnsinns: der Wahnsinn (der Irren) im Wahnsinn (des Meeres). In dieser Konstruktion offenbaren sich verschiedene relationale Aspekte des Wahnsinns: Zunächst werden die Irren vom Wahnsinn des wogenden Meeres bedroht, müssen sich an das ihr Leben gewährleistende Schiff klammern (vgl. WG: 29): „Er [der Irre] ist Passagier *par excellence*, das heißt der Gefangene der Überfahrt, und, wie man nicht weiß, wo er landen wird, so weiß man auch nicht, wenn er landet, aus welcher Welt er kommt." (WG: 29 – Kursive im Original) Jene von Seeleuten in den Küstenorten ausgesetzten Irren (vgl. WG: 29 f.) fungieren ähnlich einer Figur, die Foucault in *Das Denken des Außen* genauer benennt: als „Außen des Außen" (4.4.2c). Sie sind so als Verkörperung des negativ betrachteten, ungewissen Meeres zu begreifen. Gleichsam befinden sie sich an der Küste in einem Dazwischen – auf der einen Seite der Wahnsinn des Meeres, auf der anderen die den Wahnsinnigen skeptisch begegnenden Küstenbewohner.

Foucault erkennt, dass in der Renaissance der Wahnsinn, neben der gewissen, ihm entgegengebrachten Akzeptanz, zusehends (wie das Meer als negativer Ort des Wahnsinns) in einem strikten Gegensatz zur Vernunft gedacht wird. Der Wahnsinn wird zu einer zweifachen Gestalt: „Drohung und Verlachung, schwindelerregende Unvernunft der Welt und unbedeutende Lächerlichkeit der Menschen." (WG: 31) Die bedrohliche Form des Wahnsinns lässt sich in literarischen Werken beobachten, etwa in der satirischen Schrift *Das Narrenschiff* von Sebastian Brant aus dem Jahre 1494 (vgl. WG: 25), in welcher der Autor anhand einer Gruppe von Narren menschliches Fehlverhalten verdeutlicht.

Nicht nur in einer tendenziellen Neubewertung des Wahnsinns und seiner Bestimmung über die Vernunft kündigt sich die folgende Episteme an: Da nun aber bereits in der Renaissance göttlich Gegebenes hinterfragbar wird und die Verweisketten aufgebrochen werden, stellen sich eine Vervielfältigung möglicher Bedeutungen (vgl. WG: 37) ein und damit einhergehend auch ungewisse Weltbilder. Foucault spricht der Renaissance in diesem Kontext die ‚Befreiung' des Wahnsinn aus dem bis dato vorherrschenden Ähnlichkeitsverhältnis zu (vgl. WG: 37).

Die Klassik

Der „wilden Ähnlichkeit" (OD: 81), die bisher noch zwischen den nicht als krank angesehenen Irren und der übrigen Menschheit bestanden habe, würde nun eine Form entgegenstehen, die „sich in der *Analogie entfremdet* hat" (OD: 81 – Kursive im Original). Damit bezieht sich Foucault nicht nur auf die Renaissance, sondern darüber hinaus auch auf die in der Moderne institutionalisierte Definition Kranker – etwa innerhalb der Psychiatrien.

Der Wahnsinn wird spätestens mit Descartes' (2008) im Jahre 1641 erschienenen *Meditationen* (vgl. WG: 69, vgl. Sarasin 2005: 30) – für Foucault einem Gewaltakt gleich – über die Vernunft bestimmt. Daher kann ein jeder sofort einen Irren anhand dessen unnormalem oder nicht-akzeptiertem Verhalten identifizieren und sich selbst als nicht-wahnsinnig, sondern vernünftig bestimmen (vgl. WG: 176 f.). Der Wahnsinn ist für Foucault entsprechend dieser Argumentationsführung nicht durch eine tatsächliche Krankheit verschuldet, sondern nur über die Negation der Vernunft begründet. Der Wahnsinn bleibt in dieser Verneinung leer wie das von Foucault beschriebene Außen (siehe 4.4.2). Zwischen diesen Sphären – der Vernunft und Unvernunft – bildet sich in dieser Episteme eine dezidierte Grenze aus, welche aber letztlich perspektivischer Natur ist.

Eine Manifestation erhält diese Entwicklung in der verstärkten, sie vom übrigen Gesellschaftsbereichen ausschließenden Internierung der Verrückten in Gefängnissen oder Einrichtungen wie dem Pariser Hôpital général. Anders als der für die Renaissance von Foucault ausgemachte, teilweise ‚freundliche' Umgang mit dem Wahnsinn sind diese Konzepte der Einsperrung repressiver Natur – selbst besagtes Hospital steht in diesem Dienst. Entsprechend ihrer Unproduktivität werden die Irren mit Arbeitsscheuen und (sexuellen) Freidenkern (wie auch etwa dem französischen Schriftsteller Marques de Sade) eingesperrt (vgl. WG: 68) oder sollen als Zwangsarbeiter (wieder) einen produktiven Beitrag leisten (vgl. WG: 83). Unterschiedslos werden alle jene eingesperrt, deren Verhalten konträr zu einer von der Vernunft abgeleiteten Wertvorstellung läuft (vgl. WG: 193) und/oder die sich einer Unproduktivität schuldig machen. Gleichwohl erkennt der Philosoph in seiner Machtanalyse auch, dass in Frankreich die Verleumdung von Menschen beim König ein probates Mittel war, um unerwünschte Familienmitglieder zu beseitigen (vgl. WF: 97). Foucault bezeichnet diesen Vorgang in Bezug auf den Wahnsinn als „große Einsperrung".

Diese Theorie Foucaults ist jedoch mittlerweile widerlegt worden (vgl. Sarasin 2005: 31). Entsprechend scheint auch diese Beschreibung des Philosophen einem Hang zu Überspitzung geschuldet, anhand derer er grundsätzliche Vorgänge – hier: einer nicht gegebenen Differenz zwischen Vernunft und Unvernunft – zu erklären versucht. Überdies darf angesichts dieser Ausführungen nicht dem Glauben aufgesessen werden, Foucault interessiere sich für die Einsperrung als solche, sondern ihn tangiert die Ausschließung oder die Sichtbarmachung dieser Ausschließung (vgl. Deleuze 1992: 85) des Anderen etwa in besagten Einrichtungen wie dem Hôpital général.

Die Moderne

In der Moderne stoßen die neuen, referenzlosen Ordnungssysteme nun alsbald an ihre Grenzen, das Verständnis des Menschen wird etabliert, allerdings der Mensch zu einem in Subjekte zerlegten Konzept (siehe 4.1.2). Entsprechend können auch die Änderungen in der Begegnung mit den sogenannten Irren gesehen werden: Der französische Arzt Philippe Pinel befreit 1794 geistig Kranke aus mehreren Pariser Hospitälern; 1796 gründet der Quäker Samuel Tuke in York ein Asyl für Geisteskranke, in denen die Bewohner nicht mehr an Ketten gebunden sind (vgl. WG: 482 f.). In dieser Konstellation spezialisierter Einrichtungen/Kliniken gelangt der Wahnsinn zu einer eigenen Sprache, insofern nun die Kranken erstmals für den Wahnsinn sprechen (vgl. WG: 407).

Die Gründung derartiger Institutionen sowie das Ablegen der Ketten oder die Befreiung von ihnen ist nur scheinbar ein Ausdruck einer (erneuten) Freiheit des Wahnsinns: Durch die fortbestehende Ausgrenzung wird der vormals noch vorhandene Verbindung zwischen Vernunft und Unvernunft nun vollends ein Ende gesetzt (vgl. WG: 8 u. 520). Auch die vom Wahnsinn ergriffene Sprache oder die damit verbundenen Vorstellungen einer sich einstellenden Befreiung schränkt der Philosoph weitgehend ein: Denn die Zwangsjacke ersetzt letztlich nur die Ketten (vgl. WG: 457). In subtiler, nicht-physischer Form werden moralische Vorgaben und ihre Konzepte der Freiheit zur restriktiven Ordnung der Betroffenen eingesetzt (vgl. WG: 8 u. 507).

Allerdings scheint Foucault, wie in diesem Kapitel einleitend angedeutet, in der Behandlung der Kranken die Ausformung einer Art von problematischem Kreislauf zu erkennen, der Züge eines in sich geschlossenen Repräsentationssystems trägt: „Die Internierung ist im Begriff, sich nach den Formen zu ordnen, die sie hat entstehen lassen." (vgl. WG: 455) Die Behandlungspraxis der Patienten etwa nötige ihnen die erwarteten Krankheitsbilder auf, denn die Wahrheit würde in diesen Prozessen nicht das Ziel sein, wie Foucault später in *Die Macht der Psychiatrie* (*Le Pouvoir psychiatrique*) feststellt. Parallelen zu dieser kreisförmigen Überlegung lassen sich auch in den Ambivalenzen des Panoptikums erkennen: Dieses birgt demokratische Potentiale, dann erschafft es aber auch netzwerkartige Abhängigkeiten zwischen Wächter und Überwachten und scheint damit einem selbsterhaltenden System nicht unähnlich.

In Anbetracht derartiger Kreisläufe, aber auch vieler verschiedener wissenschaftlicher Betrachtungsweisen ist die in der Moderne ‚aufkommende' Vorstellung des Menschen für Foucault gleichsam ein Verweis auf die nur im Kontext von (wissenschaftlichen oder ideologischen) Diskursen mögliche Existenz des Menschen oder sein Verschwinden. Mit dem Tod Gottes in der Moderne wird offenkundig, dass der Mensch von der Sprache beherrscht und durchdrungen wird (vgl. OD: 364). Wie sich bereits in der Betrachtung des Foucault'schen Definitionskomplexes zum Diskurs gezeigt hat, drohe er „wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand" (OD: 462) zu verschwinden.

Beinahe ernüchternd glaubt Foucault, der Wahnsinn habe eigentlich nur noch in der Werken z. B. Nietzsches, dessen Arbeit und insbesondere späteres Leben selbst durch eine psychische Erkrankung bestimmt wurde, einen Platz (vgl. WG: 536). Die noch zu sehende Bezugnahme auf die Arbeiten Roussels oder die Werke Blanchots verdeutlicht zudem (siehe 4.4.2 u. 4.6) die von Foucault gesehene Nähe zwischen Wahnsinn und Surrealismus (vgl. S I: 235). Wesentlich ist dieser ernüchternde Ausruf eines letzten Rückzugsortes des Wahnsinns Foucaults bereits erwähnter Suche nach dem Ursprünglichen bzw. der Abkehr von diesem Vorhaben zuzuschreiben. Der Philosoph glaubt, dass es jenseits der in den Anstalten verorteten, also über ihre Unvernunft als wahnsinnig deklarierten Personen hinaus, eine (unzugängliche) Form des Wahnsinns gibt. Dieser Gedanke scheint in seiner Schrift *Das Denken des Außen* erneut durch und tritt dort als Macht sakraler Anmutung auf. Die Analyse Flauberts zeige Foucault, so Sarasin (2005: 93 f.), jedoch, wie schon vorweggenommen, dass der Wahnsinn nicht im Herzen zu finden ist, sondern als historisches und fantastisches Konstrukt verstanden werden muss.

Dennoch erkennt Foucault in der Beobachtung des Wahnsinns ein (dialektisches) Potential: Einem repräsentativen Spiegel gleich könne der (vernünftige) Mensch im Wahnsinn sich selbst und seine Bedürfnisse erblicken (vgl. Foucault 2003: 21, vgl. Sarasin 2005: 37).

4.4.2 Transgression und das Denken des Außen

Im 1963 – also drei Jahre vor *Die Ordnung der Dinge* – veröffentlichten Aufsatz *Préface à la transgression* (*Vorrede zur Überschreitung*) skizziert Foucault ein Konzept der Transgression. Dieses schließt in vielerlei Hinsicht an Batailles Ausführungen zum selben Begriff an – siehe 4.3.2. Ausgehend vom Umgang mit der Sexualität in der Moderne untersucht Foucault die Prägung des Einzelnen im Angesicht der Sprache und sie übertretender Erfahrungen. Im 1966 entstandenen *La pensée du dehors* (*Das Denken des Außen)* liefert Foucault zunächst ein Beispiel für sein Diskurs- und Subjektverständnis: Er verweist auf das Gemurmel der Sprache, welches das ‚Außen' der Sprache sei. Das Gemurmel kann erst durch die Begrenzung des Diskurses ein „Ich denke." hervorbringen. Der Philosoph greift in dieser zweiten Arbeit das Konzept der Transgression erneut auf und beschreibt verschiedene, im Zusammenhang mit dem Begriff stehende Konzepte: Er stellt das Außen zum einen als unbetretbare, sakrale Sphäre vor. Zum anderen tritt hier die Vorstellung eines relationalen Anderen zutage – Foucault impliziert hybride Instanzen und Räume zwischen normalen und diesen anderen und/oder ungreifbar erscheinenden Welten. Zur Veranschaulichung seiner Argumentationslinie nimmt Foucault in diesen beiden Texten auf literarische Arbeiten von Bataille und des französischen Schriftstellers Maurice Blanchot Bezug.

Als Grundlage für Foucaults Beschreibung der Transgression dient der durch den Tod Gottes in der Moderne verursachte Einschnitt bzw. die dadurch entstandene Leere an der Stelle des Sakralen. Das Außen bezeichnet jenen nun leeren Raum (vgl. Ruhstorfer 2004: 133). Foucault setzt die Transgression (wie auch das Begehren bei de Sade) mit der Erfahrung dieses Außen gleich (vgl. DA: 679).

Die einst (religiöse) tabuisierte Sexualität findet sich in ihrer modernen Form nun am Rand der Raserei (vgl. VR: 320f.). Sie bildet eine Differenz zwischen ihrer ‚normalen' und anderen Form heraus. Wenn sich Foucault auch erst in der Revision seines Machtkonzeptes deutlich von einer pauschalen Vorstellung

der abendländischen Repression der Sexualität verabschiedet (siehe 4.1.3), gelingt es ihm hier zu zeigen, dass diese nicht per se, sondern nur in spezifischen Formen verdammt wurde. Diese Differenz beschränkt sich jedoch nicht einfach auf die Unterscheidung zwischen gemeinhin akzeptierten und diesen konträren Sexualpraktiken (vgl. Müller 2004: 668), sondern der so entstandene Riss dient dazu, „in uns [eine Grenze – S. H.] zu ziehen und uns selbst als Grenze zu entwerfen" (VR: 320 ff.).

Anhand dieser Textstelle können zwei verschiedene Konzepte der Transgression entdeckt werden. Während der erste Transgression-Ansatz noch Spuren Hegel'scher Denkweise aufzeigt und die Aufhebung der Grenze bzw. einen vernunftbasierten Erkenntnisgewinn andeutet und das Abwesende anwesend zu machen versucht (vgl. VR: 341), ist das zweite Konzept stärker an Batailles „innere Erfahrung" angelehnt: Diese von Borsò in Differenz zur „Überschreitung" „Übertretung" benannte Transgression wird von einer Unüberwindbarkeit der Grenze bestimmt: „Der Weg der Entgrenzung ist vielmehr der Weg einer systematischen Loslösung vom Ich." (Borsò 2008: 102) „Der Transgressionsakt selbst muss übertreten werden." (ebd.: 102)

a Überschreitung

Entsprechend Borsòs Unterscheidung gilt es, sich nun dem ersten Teil des Zitates zu widmen: Die Unterteilung der Sexualität entspricht einer Unterscheidung, wie sie einst durch die Differenz zwischen den sakralen und profanen Welten vollzogen wurde. Unreine sexuelle Praktiken finden sich also im Gegensatz zu den normalen Formen in einem quasi-sakralen Raum wieder. Das Sakrale ist nur noch als „leere Form" (Friedrich 1998: 26) rekonstruierbar. Der Hang zum Exzess findet nun im profanen Raum statt. Insofern verkörpert die Sexualität eine leere – eben nicht mehr auf dem (göttlichen) Sakralen rekurrierende – Profanierung, die sich ausschließlich auf sich selbst bezieht (vgl. VR: 321). Gleiches gilt Foucault auch für die Sprache: „So ist diese felsige Sprache [...], für die Bruch, Schroffheit und zerrissenes Profil charakteristisch sind, eine zirkuläre Sprache, die auf sich selbst verweist und sich auf eine Infragestellung ihrer Grenze zurückzieht [...]." (VR: 334). Diese Aussage spiegelt zunächst eine für die Foucault'sche Klassik und Moderne charakteristische Eigenschaft wider.

Doch darf diese Selbstbezüglichkeit nicht, so Foucault in *Das Denken des Außen*, als „Nach-innen-Wendung" verstanden werden, sondern als Heraustreten aus der Repräsentationsgebundenheit (vgl. DA: 672). Mit der Moderne tritt die literarische Sprache „aus sich selbst heraus und bildet ein Netz, dessen verschiedene Punkte [...] sich im Verhältnis zu allen Übrigen in einem Raum befinden, der sie zugleich aufnimmt und voneinander trennt" (VR 672).

Deutlicher als Bataille arbeitet Foucault im Kontext der Transgression die Figur der Grenze heraus und koppelt diese an die Überschreitung: Die sich in der Überschreitung offenbarende Grenze ist als ganzer Raum, zumindest als Strichlinie zu begreifen (vgl. VR: 324). In dieser Aussage lassen sich Analogien zu Batailles Konzept des Festes erkennen, dass die kurzzeitige Außerkraftsetzung der Tabus sowie die Teilhabe am Verbotenen ermöglicht. Zudem ist auch Batailles Fest in seiner liminaren Position als eine Art Raum zu verstehen.

Im Weiteren definiert Foucault die Grenze als nicht absolut unüberwindbar, sondern sie lässt sich überqueren. Umgekehrt muss eine Grenze fern jeglicher, ihre Überschreitung erschwerender Hürden als inexistent bezeichnet oder als ihre Scheinhaftigkeit offenbarend betrachtet werden (vgl. VR: 325). Die Grenze trennt nicht nur strikt Konträres und stellt diese Positionen einander in schwarz und weiß gegenüber (vgl. VR: 325). Vielmehr ist das Überschreiten der Grenze mit einem Blitz in der Nacht vergleichbar. Die nächtliche Schwärze wird durch den Blitz und seine Leuchtkraft durchbrochen, als gar nicht so schwarz ersichtlich. Dann aber ist die Helligkeit des Blitzes nur durch die Schwärze der Nacht wirksam. Mit seinem Verschwinden kehrt der kurze Moment der Transgression, der Infragestellung der nächtli-

chen Eigenart, wieder zum Ausgangspunkt, der vorherigen Beschaffenheit der Nacht zurück (vgl. VR: 326). Das auf der anderen Seite der Grenze Befindliche wird im Zuge der Überschreitung nicht ausgelöscht. In einem dialektischen Sinne werden also nicht die beiden Seiten der Grenze zu einer Synthese zusammengeführt, sondern die durch die Grenze geteilten Gegenpositionen bleiben (analog zu Batailles gemäßigter Beobachtung – also jenseits gewaltsamer, revolutionärer Umbrüche) gewahrt. Insofern kann die Transgression durchaus als „nicht-positive Bejahung" der Teilung gelten (vgl. VR: 326).

Die Grenzen und ihre Transgression ähneln dem Durchkreuzen von Wellen. Die Überschreitung folgt bzw. offenbart damit eine komplexe Anordnung von Grenzen, die nicht nur bipolare Räume repräsentieren, sondern auch selbst von zahlreichen Grenzen unterteilt werden: In einer sequentiellen Weise tut sich nach jedem Überschreiten einer Grenze eine weitere auf, während sich die überschrittene Grenze wieder schließt, als sei nichts gewesen (vgl. VR: 324 f.). Diese Umschreibung zeigt mit Bezugnahme auf Batailles Fest möglicherweise auch den Wechsel zwischen den profanen und sakralen Sphären an: „[...] Auf jede Verausgabung folgt eine Periode gesetzlich geregelter Produktion." (vgl. Bischof 1984: 179)

Dieses Wechselspiel führt dazu, dass die in der Transgression gewonnenen Gewissheiten höchstens kurz Bestand haben, sich dann aber zu Ungewissheiten wandeln, die kaum mehr mit dem gewohnten Denken begriffen werden können und sich nur schwerlich zuordnen lassen (vgl. VR: 325). Verweist Foucault hier implizit auf die Wandelbarkeit, eine sequentielle Staffelung oder die Abstufungen innerhalb heterogener Welten hin, die bereits Bataille in seiner Heterologie angedeutet hat?

Zunächst ist die vom Subjekt erlebte ekstatische Erfahrung des jenseits der Grenze Befindlichen nicht zu kommunizieren, nicht von der Sprache zu erfassen (vgl. Borsò 2008: 102). Dies veranschaulicht Foucault an einer Passage aus Batailles Roman *Le Bleu du Ciel* (*Das Blau des Himmels*): Das ekstatisierte Auge dreht sich der Augenhöhle zu – eine Umkehr der Verhältnisse setzt ein: In diesem Moment wird die Umgebung, der nächtliche Himmel zur neue Augenhöhle, während das verdrehte Auge im Boden den Himmel und durch das kurzzeitige Aufblitzen der Transgression im Schädel die Leere der Nacht erkennt (vgl. VR: 337 f.).

Diese beschriebene Umkehr ist – obschon Batailles Roman ein Werk der Moderne ist – den von Foucault gesehenen Ähnlichkeitsbeziehungen (der Klassik) hinsichtlich einer sich selbst abbildenden, spiegelbildlichen Welt nicht unähnlich: Sind ‚vergangene' Episteme (durchaus analog zu Foucaults Serieller Geschichte) und damit die Ähnlichkeitsbeziehungen nicht ad acta gelegt? Darauf ist später erneut zurückzukommen (z. B.: 4.4.2c). Das von Bataille entlehnte Bild nun offenbart einen Übergang zur Übertretung.

b Übertretung

Die eben beschriebene, sprachliche Wendung bei Bataille setzt Foucault mit der „inneren Erfahrung" bei Bataille gleich (vgl. VR: 337 f.). Das Auge kehrt in diesem Exzess quasi zu seinem Ursprung zurück, indem es die Grenze seines Blicks überschreitet (vgl. VR: 337). Wie auch in den Werken und sprachlichen Verfahren Roussels (4.5), entdeckt Foucault in Batailles auf die andere Seite springenden Auge die Verbindung von Tod und Sprache (vgl. VR: 337): Die an der Grenze ihres Seins angekommene Sprache stellt sich mit dem von Bataille beschriebenen Auge selbst infrage, zeigt ihre innere Leere auf (das Auge als Hohlkörper) und zerstört ihre diskursiven Anordnungen (vgl. VR: 338). Auch die Texte des französischen Schriftstellers Maurice Blanchot werden von Foucault in ähnlicher Weise charakterisiert: Indem etwa Blanchot in seinen Werken auf eine Sprache verzichtet, die auf verinnerlichbaren Gewissheiten fußt oder auf sie Bezug nimmt und indem er seine eigenen Diskurse stetig verneint, sät er, so Foucault, Unsicherheiten und bringt Zweifel am Ausdruck der Sprache hervor. Er stellt sogar die Möglichkeit sich aus-

zudrücken infrage (vgl. DA: 679). Damit gelingt es Blanchot sich dem unbetretbaren Außen einer Sprache anzunähern (vgl. DA: 679).

In *Das Denken des Außen* exemplifiziert Foucault diese ausbleibende Transitivität anhand zweier Romane Blanchots: In *Aminadab* wird Thomas durch die Gesten einer Frau zum Betreten eines Wohnhauses veranlasst. Der Hautprotagonist scheint von nun an zwischen den ungewöhnlichen Bewohnern unter einer abstrakt-ungreifbaren, das Haus prägenden Autorität gefangen. In *Le Très-Haut* (*Der Allerhöchste*) wird Henri Sorge, ein kleiner, treuer Staatsdiener, mit der Umwandlung seines Mietshauses in ein Lazarett konfrontiert: Der totalitäre Staat wird von einer Epidemie heimgesucht. Sorge muss sich mit den Bewohnern des Hauses als auch einer den Staat stürzen wollenden Untergrundbewegung auseinandersetzen.

Wenn sich nun in *Le Très-Haut* die Hauptfigur Sorge nicht nur der Autorität unterstellt, sondern den Staat im übertragenen Sinne als Element seiner selbst begreift, später aber seine eigentlich diesem Staat als Werkzeug fungierende Tätigkeit einstellt, zeigt sich das Verschwinden des jeweiligen Subjekts. In *Aminadab* wird die Hauptfigur Thomas (durch seine Doppelgänger – dazu später in 4.4.2c mehr) seiner eigenen Sprache beraubt und verschwindet (vgl. Müller 2004: 677).

In diesem Verschwinden zeigt sich das Sein der Sprache (vgl. DA: 674) – Foucaults Überlegungen sind zum Zeitpunkt der Entstehung des Textes noch von einem starken Sprachbezug geprägt. Der kurze Satz „Ich spreche." ist für Foucault angesichts seiner, wenn überhaupt nur während seiner Aussprache existenten Diskurse und Kontexte, völlig referenzlos und leer (vgl. DA: 670 ff.). Die Sprache ist nur „formloses Rauschen" (DA: 695) und besitzt – mit Beginn der Klassik (siehe *Die Ordnung der Dinge*) – keine über den Menschen herrschende Macht und keine Gedächtnisfunktion (vgl. DA: 695). Sie muss hingegen in einer aus sich heraustretenden Selbstbezüglichkeit, als jenseits jeglicher Repräsentation begriffen werden (vgl. DA: 672). Zwar bezieht sich die Sprache auf Gegebenes (vgl. DA: 695 f.), aber im Zuge eines Seins bestehend aus stetig generierten Erwartungen und dem zukunftsorientierten, von Wandel bestimmten Vergessen dieser Erwartungen offenbart die Sprache die Fähigkeit des Verbergens, „die jede bestimmte Bedeutung und selbst noch die Existenz des Sprechenden auslöscht" (DA: 696). Letztlich spricht die Sprache selbst, folgert Foucault anhand der Werke Blanchots (vgl. DA: 679):

> „Eine Tradition [...] hat uns gelehrt, das Denken des Denkens führe uns ins Tiefste unseres Inneren. Das Sprechen des Sprechen [zu sagen: „Ich spreche."] führt uns [...] auf anderen Wegen in jenes Außen, in dem das sprechende Subjekt verschwunden ist. Zweifellos liegt hier der Grund, warum das abendländische Denken so lange gezögert hat, das Sein des Sprechens zu denken: als hätte es die Gefahr geahnt, die der Evidenz des „Ich bin" von der nackten Erfahrung des Sprechens droht." (DA: 673)

Foucaults Sprachbezüge sind bereits in seinen Beispielen in *Das Denken des Außen* in einem erweiterten, diskursiven Sinne zu verstehen: Subjektstatus besitzt Sorge also nur durch den Staat, ohne ihn wird er seiner Existenz beraubt. Das Individuum Thomas geht als Subjekt im Diskurs des Hauses auf, das durch die ungreifbare, dem Gebäude äußerliche Macht gespeist wird, deren Erhabenheit sich Thomas schlussendlich fügt. Diese Beispiele lassen sich mit den provokanten Feststellungen Foucaults in seinen Ausführungen zum Werk Roussels in Beziehung setzen: Nur die Sprache „und nur sie allein [bildet] das System der Existenz" (RR: 185). Existenzbedrohend kommt, so Foucault in *Das Denken des Außen*, auch der Gesang der Sirenen für Odysseus und seine Männer daher. Doch Odysseus fesselt sich bekanntlich an den Mast seines Schiffes und lauscht – wenn auch unter Qualen – den todbringenden Stimmen: „[...] [A]ls wäre man lebend durch den Tod gegangen, um ihn dann in einer zweiten Sprache wiederherzustellen." (DA: 688) Nur so kann die Verlockung der Sirenen – die Heldentaten des Odysseus in ihren Liedern zu erzählen – als Täuschung begriffen und gleichzeitig die eigentliche Heldensaga begonnen werden

(vgl. DA: 688). Insofern präsentiert Foucault diese *Odyssee*-Szene und das Agieren der Sirenen als fatalen Ruf des Außen.

An dieser Stelle ist auf den zweiten Teil des eingangs genannten Zitats Foucaults zur Funktion der Sexualität zurückzukommen: Wir selbst müssen uns als Grenze begreifen (vgl. VR: 320 f.). Entgegen der Überschreitung, in welcher im Zuge der Reflexion das Andere verinnerlicht wird und dabei vorgefertigten Vorstellungen eines Außen zum Opfer fallen bzw. ihnen einverleibt werden kann (vgl. DA: 676 f.), soll das ‚Denken des Außen' diese Art der Rückbezüglichkeit überwinden: „[K]ein Geist auf der rastlosen Suche nach seiner Einheit, sondern endlose Erosion des Außen." (DA: 677)

Die Fiktion Blanchots – unter dem Begriff versteht Foucault die Erzählweise/die Narration im Unterschied zur Fabel/Geschichte (vgl. S I: 654 ff.), hier spricht er aber wohl verallgemeinend von fiktionalen Werken – nimmt im Zusammenhang mit einer ausbleibenden Transgression eine Zwischenposition ein: Die in den Werken Blanchots beschriebenen offenen Räume, Flure und Korridore, in denen sich das Vergangene und Künftige oder zwei verschiedene Dinge annähern können, als ob sie eine Synthese erreichen, sind nur eine Täuschung. Trotz also seiner suggestiven Offenheit zeigt das Außen niemals seine wahre Natur. Vielmehr verspürt man in der (im Sinne Borsòs hier wohl:) Übertretung, unabänderlich außerhalb des Außen zu sein (vgl. DA: 680). Die vom Außen ausgehende Anziehung bei Blanchot, die Foucault mit Batailles Transgression gleichsetzt bzw. mit Borsò erneut wohl der Übertretung gleichkommt (vgl. DA: 679), ist nur eine eindringliche Geste, hinter der sich nichts verbirgt (vgl. DA: 680). Das Außen wird nicht reduzierbar und bleibt ungreifbar (vgl. Friedrich 1998: 27). Dennoch rekurriert die das Geschehen im Haus bedingende Macht aus dem Außen – dem Nichts als dem über allem stehenden, letzten Gesetz (vgl. Müller 2004: 679). Wie schon bei Batailles Untersuchung des Faschismus das Heterogene, scheint auch Foucault das Außen als Machtquelle zu identifizieren. Einerseits wird so das Außen zu einer mit dem homogenen Raum verbundenen Größe, andererseits wird es auch zu einer relativen Form: Es mag in *Aminadab* die Quelle der im Haus wirkenden Macht verkörpern (vgl. ebd.: 679), während das Bauwerk selbst die profane Welt repräsentiert. Angesicht der irritierenden Gesetze innerhalb des Hauses und der mit der transgressiven Anziehung verbundenen Achtlosigkeit, auf Grund derer Thomas das Gebäude überhaupt erst betritt (vgl. Müller 2004: 680), könnte hier von Foucault eine Abmilderung des bisweilen sakral anmutenden, unbetretbaren Außen impliziert werden. Die wellenförmige Beschreibung der Grenze, aber auch die facettenreichen Wechselspiele zwischen dem Homogenen und Heterogenen (bereits bei Bataille) können als weitere Indikatoren für diese Beobachtung gelten: So scheint dem aus der ‚Normalität', von der Straße kommenden Thomas das Haus eine andere Welt zu sein – wenn schon nicht als unbetretbares Außen, so doch als Transgressionserlebnis im Sinne der Überschreitung. Entsprechend lässt sich anhand dieser Interpretation des Blanchot'schen Romans ein Vorgriff auf das von der Sprache weitaus gelöster operierende, stärker räumlich gedachte, zweite Heterotopie-Konzept Foucaults vermuten – dazu gleich mehr: 4.6.

Mit Blick auf Foucaults Gesamtwerk und dem dort einem starken Wandel unterworfenen Begriff des Diskurses sowie der Macht ist auch der Subjektbegriff als relativ zu betrachten: Nicht die Existenz des Menschen wird von Foucault infrage gestellt, sondern insbesondere hier auf seine ‚Zerlegung' in verschiedene Diskurse hingewiesen, welche wiederum das Subjekt wesentlich bestimmen – wenn es auch umgekehrt den Diskurs mitzugestalten vermag (siehe 4.1.1 u. 4.1.3). Foucault erkennt also die zur „inneren Erfahrung" nach Bataille gehörigen, nicht-tödlichen Methoden der Begegnung respektive der Nicht-Begegnung mit dem Außen oder der Selbstübertretung. In der durch viele Beispiele illustrierten Skizzierung der referenzlosen, zwischen Ende und Anfang oszillierenden Sprache Blanchots erkennt Foucault die Chance für einen Erkenntnisgewinn: „Vielleicht definiert sie [die entstandene Sprachnot – S. H.] den Raum einer Erfahrung, in der das Subjekt, das spricht, anstatt sich auszudrücken, sich aussetzt, auf die Begegnung seiner eigenen Endlichkeit zugeht und sich unter jedem Wort an seinen eigenen Tod verwie-

sen findet.“ (VR: 341) Dabei werden die literarischen Beispiele nicht nur von Foucault zur Illustration genutzt, sondern erhalten beinahe den Status einer Ersatzerfahrung gegenüber dem tatsächlichen Exzess. Wie bereits hinsichtlich des Diskurses angemerkt, ist das diskursive Subjekt ein mit seiner Endlichkeit konfrontiertes, aber nicht vollends zum Verschwinden zu bringendes Wesen (vgl. Visker 1999: 3).

Deutlich nimmt Foucault selbst von einer radikalen Transgression Abstand und verlagert sie in ein Spiel von Masken (vgl. Sarasin 2005: 149). Eine sadistische Erotik gekoppelt an oftmals nationalsozialistische Aspekte lehnt der Philosoph aber ab (vgl. S II: 1023). Er betrachtet diese als armseligen Versuch, die als entfremdet empfundene Gegenwart nur aus dem Ende der Welt heraus begreifen zu können.

Damit ist das in Blanchots Roman beschriebene ‚Verschwinden‘ Sorges der Transgression tendenziell (denn mit Bataille gehört der Tod durchaus zum Portfolio der Transgression (vgl. Friedrich 1998: 24 f.) – insbesondere im Sinne der Übertretung) entgegengesetzt zu verstehen: Sorges kurzes Aufbegehren (das Verlassen seines Postens, in welchem er dem Gesetz als „Außen des Außen“ dient – zum Begriff siehe 4.4.2c) wandelt sich schließlich zur Erfüllung des Gesetzes. Keine Erkenntnis um die Macht-Mechanismen des Außen ist ihm möglich geworden, sondern die abstrakte Macht des Gesetzes scheint ihn eingeholt zu haben. Ähnlich wie Thomas werden die Revolutionäre aus Blanchots Roman *Le Très-Haut* jedoch selbst nicht in das Außen des Gesetztes vordringen, sondern vom Gesetz und damit gegen ihr Anliegen vereinnahmt (vgl. DA: 686). Sie haben ihren Subjektstatus verloren – anders der von Foucault als Beispiel herangezogene Odysseus, der im drohenden Verschwinden doch Subjekt bleibt: Haben die Protagonisten in Blanchots Romanen nicht den Charakter des Gesetzes, seine aus der Leere rekurrierende Macht erkennen, sich also nicht an den Mast fesseln und damit keine Erfahrung des Außen im Sinne Foucaults erleben können? Sind sie einem Glauben an eine repräsentative, referenzgebundene, gar erhabene Macht verhaftet geblieben? Haben sie sich im Versuch, das Außen zu erreichen, verloren?

Der Widerstand gegen die Macht wird (darunter könnten auch die Revolutionäre in *Le Très-Haut* fallen (siehe dazu 4.4.2c)) im Foucault’schen Sinne mit eingeschlossen – allerdings auch in einem möglichen negativen, keinen Ausbruch aus diesem Kreislauf (ähnlich der Behandlung psychisch Kranker) zulassenden Verständnis. Hingegen wird – die hier vorgenommene Zweiteilung der transgressiven Erfahrung fortführend und damit eine partielle Distanz sowie partielle Selbstaufgabe vorsehend – unter dem Konzept der Immersion auf einen (ebenso teilweisen) Subjektverlust zurückzukommen sein. In Kontext der Immersion, als Überimmersion (4.8.3), findet die fatale Selbstaufgabe erneut ihren Platz.

Foucault negiert wie Bataille implizit – trotz der von ihm erkannten Potentiale der Erfahrung – jegliche Vorstellung einer durch die Transgression erreichten Freiheit. Zwar nimmt der Tod Gottes unserer Existenz die Grenze der Grenzenlosigkeit (vgl. VR: 322 f.), doch diese Erfahrung verdeutlich wiederum nur die Dominanz der Grenze (VR: 323): „Gott zu töten, um die Existenz von dieser sie begrenzenden Existenz zu befreien, aber auch um sie wieder zu den Grenzen hinzuführen, die diese grenzenlose Existenz auslöscht.“

Eine ähnlich ambivalente Dimension des Transgressiven lässt sich auch in Foucaults Einleitung zum 1978 erscheinenden Sammelband *Herculine Barbin dite Alexina B* (*Über Hermaphrodismus: Der Fall Barbin*) entdecken. Der Band umfasst u. a. Auszüge der Memoiren von Herculine. Diese/r wurde als Mädchen erzogen, lebt auch bis in seine/ihre Berufstätigkeit als Lehrer/in als Mädchen/Frau. Seine Beziehungen oder Annährungen zu Frauen wie auch Barbins eigener Zwiespalt angesichts der um Kaschierungen bemühten Lebenssituation sowie ärztliche Untersuchungen ‚entlarvten‘ Barbin als Mann oder stellten sie/ihn als solchen bloß – eine Zuordnung, die überdies gerichtlich manifestiert wurde. Barbin nahm sich schließlich – aus dem öffentlichen Interesse verschwunden, alleinstehend – in Paris das Leben. Einerseits habe sich Herculine in der Rolle, keinem Geschlecht zugehörig gewesen zu sein, gefallen, anderseits habe Barbin sich ihrem/seinem eigenen Geschlecht, der dazwischen liegenden Position vergewis-

sern wollen (vgl. Chlada 2005: 95 f.). Dieses Beispiel Foucaults ist Ausdruck, wie sehr eine simple binäre Unterscheidung (geschlechts-)diskursiv vorgegeben sein kann (vgl. ebd.: 95 f.).

c Hybride Formen des Außen

Als ein erstes Beispiel für hybride Formen eines Außen-Bezuges sind die narrativen Motive Blanchots wie Türen und Flure zu werten (vgl. DA: 678). Mit diesen Motiven wird eine räumliche Annäherung vorgegaukelt. Das Erreichen dieses erhabenen Außen bleibt jedoch ausgeschlossen und die gegensätzlichen Bereiche scheinen „endlos voneinander entfern[t]“ (DA: 678). Gerade die sich aus dem Außen speisende Macht des Gesetzes in Blanchots Romanen dient Foucault als Ausgangspunkt einer weiteren hybriden Form: Für die Roman-Figuren bleibt das Außen des Gesetzes unfassbar und stattdessen tritt, so Foucault, immer wieder das *Außen des Außen* in Erscheinung – Akteure, die dem Gesetz gehorchen, sich einer Autorität unterstellen, von der sie nicht einmal wissen, ob sie existent ist (vgl. DA: 684 ff.). Das Außen des Gesetzes selbst kann nie wirklich betreten werden, es entzieht sich dieser Bemühung und man verliert sich in diesem Versuch (vgl. DA: 684 f.) – eine Konstellation, die der des Panoptikums, seiner stets sichtbaren, aber nie einsehbaren Überwachungskanzel ähnlich scheint (siehe 4.1.3b u. 4.7): Im Verlauf des Romans *Aminadab* fügt sich Thomas den Verhältnissen des paradoxen Hauses, welches er betreten hat, da er glaubt, im von der Macht des Außen beherrschten Haus ewig umherirren zu müssen (vgl. Müller 2004: 677). Thomas wird selbst zum *Außen des Außen*, zum Diener der Macht.

Die Begegnung des Hauptprotagonisten mit dem Außen kann nicht nur in der Konfrontation der Figuren mit dem *Außen des Außen* ausgemacht werden. In den von Blanchot beschriebenen „Begleitern“ bzw. „Doppelgängern“ der Hauptfiguren wird eine weitere Begegnung deutlich. Wenn auch Foucault wenig trennscharf herausarbeitet, ob der Begleiter nicht auch ein unsichtbares, aber doch offenkundiges Gesetz verkörpert (vgl. DA: 691), sind beide Konzepte nicht deckungsgleich zu verstehen: Ist das *Außen des Außen* als Vertretung/Statthalter oder Verkörperung des eigentlich ungreifbaren Außen zu denken, muss der Doppelgänger abstrakter begriffen werden. Der Doppelgänger kann nur parasitär durch die Sprache seines anderen existieren. Er ist selbst kein „sprechendes Subjekt“ (DA: 392). Die Sprache verhilft dem Subjekt zur Existenz, dessen Sprechen wiederum die Grundlage seines Begleiters ist. Der Begleiter selbst ist die Grenze zum Abgrund der Sprache (vgl. DA: 692).

In dieser Leere wiederholt der Begleiter die Worte und Sätze des Diskurses und des Ichs (vgl. DA: 69 f.) – aber ohne damit das Innere nach Außen projiziert zu haben. Die Sprache wird zur vermittelnden Instanz zwischen dem Ich und dem Begleiter bzw., wie Müller (2004: 679) herausstellt, der Welt und dem Nichts. Der Begleiter fungiert dabei nicht als „Projektion des Inneren“ (Deleuze 1992: 136). Das Double ist die

> „Verinnerlichung des Außen: Es ist keine Zweiteilung des Einen, sondern die des Anderen. Es ist keine Reproduktion des Gleichen, sondern die Wiederholung der Differenten. Es ist nicht die Emanation eines ICH, es ist das Immanent-Werden eines stets anderen oder eines Nicht-Ich. Es ist niemals der andere, der in der Verdopplung das Double ist, ich bin es, der sich als das Double des anderen erfährt: ich begegne nicht mir im Äußeren, sondern ich finde den in mir.“ (ebd.: 136 – Versalien im Original)

In *Aminadab* ist Thomas' Doppelgänger Dom nur für ihn selbst sichtbar (vgl. DA: 691). Welche Kenntnis das Double über die Verhältnisse im Haus besitzt, bleibt ungewiss – vielleicht ist er also als eine Form des *Außen des Außen* zu interpretieren. Die Sprache Thomas' wird im Verlauf des Romans – in welchem sich der Protagonist dem Gesetz unterstellt – durch seinen Doppelgänger ergriffen und ist plötzlich von ihm unabhängig. Wie der Blitz die Nacht erhellt, leuchtet im Verschwinden Thomas', im Sprechen des Doppelgängers und in der Autonomie der Sprache der Raum des Außen, das Gemurmel der Sprache

(vgl. DA: 692) und in Falle dieses Romans die Macht des Gesetzes auf. In *Le Très-Haut* ist es Sorges Nachbar Dorte, der auf Grund einer Krankheit – eine Epidemie sucht den Staat des Romans heim – außerhalb der Ordnung existiert und der Hauptfigur gegenübersteht (vgl. DA: 692). Da auch dieser Begleiter, wie schon Dom, wenig konkrete Züge annimmt, folgert Müller (2004: 677), dass diese Figuren dem begrenzten Charakter der Existenz des Subjekts jenseits der Sprache Ausdruck verleihen sollen. Der Begleiter scheint sich in die Liste der Mittel zur Gestaltung der Erzählung und Geschichten in Blanchots Romanen einzureihen, als dass auch er „ganz nah und ganz fern" (DA: 692) ist.

4.4.3 Mittel-Region(en) (und Medien-Indikationen)

Zunächst sind es die in *Die Ordnung der Dinge* oder in der Geschichte des Wahnsinns (und in Foucaults Schriften zu Macht) immer wieder herangezogenen medialen Beispiele, die zur Verdeutlichung einer Veränderung oder eines Übergangs zwischen den Epistemen fungieren: In Cervantes' *Don Quijote* oder in den Arbeiten de Sades drückt sich die Schwelle zweier Episteme und nicht zuletzt ein Bewusstsein der jeweiligen Zeit über einen bevorstehenden, partiell vollzogenen Wandel aus. Den Übergang von der Klassik zur Moderne veranschaulicht der Philosoph u. a. anhand des Velázquez-Gemäldes *Las Meninas*.[154] Mit der über das Bild hinausgehenden Blickkonstellation und dem Einbezug des Betrachters wird auf den ‚blinden Fleck' des Menschen verwiesen, der in der Klassik nicht gleichsam Subjekt und Objekt der Darstellung zu sein vermochte und somit abwesend und anwesend zugleich war (vgl. Frietsch 2014: 47). In der Moderne wird der Menschen nun wahrnehmbar bzw. gleichsam in Subjekte zerlegt. Mit einem Konzept wie dem der Transgression stellt Foucault für die Moderne ein Mittel in Aussicht, den ‚blinden Fleck' zu überwinden. Mit der schon in Foucaults Behandlung von Velázquez' Gemäldes anklingenden Idee des Spiegels wird vom Philosophen darüber hinaus eine weitere Konstellation erläutert, dem „eigenen Blick" (vgl. ebd.: 47) zu begegnen. Das im Zusammenhang mit der Heterotopie entwickelte Konzept des Hybrides ‚Spiegel' nimmt schließlich eine medienanverwandte Position im Dazwischen verschiedener, auch konträrer Bereiche ein – siehe 4.6a.

Die Begegnung zwischen „Erzähler und dem untrennbaren Begleiter" (DA: 693) erfolgt in Blanchots Werken an einem „ortlosen Ort" (DA: 693). An diesem finden die Erzählungen ihren Platz und aus ihm heraus wird die nur kurze und begrenzte Existenz des Subjekts (innerhalb des Romans) deutlich bzw. bestimmt (vgl. DA: 693): Das Subjekt kann sich dort verlieren, wenn die subjekt- und referenzlose Sprache sich vom Erzähler löst. Foucault verdeutlicht diese durch ein erneutes Aufgreifen des Bildes eines den nächtlichen Raum erhellenden Blitzes: Der ortlose Ort lässt „in seinem endlosen Lauf ihr [das des Erzählers und seines Begleiters – S. H.] kurzes Aufleuchten und plötzliches Verschwinden deutlich hervortreten [...]." (DA: 693)

Damit führt Foucault in *Das Denken des Außen* mehrere (bereits im Zusammenhang mit dem Diskurs behandelte) Implikationen ins Feld: die des Verhältnisses des Autors zum Werk sowie das des Rezipienten nicht nur zum Werk, sondern auch zu den (fiktiven) Figuren innerhalb des Werkes. Die Transparenz einer fiktiven Figur laufe immer Gefahr, sich nicht wirklich dem Außen anzunähern, sondern mit vorgefertigten Konzepten an „das alte Netz der Innerlichkeit [anzu-]knüpfen" (DA: 676). Foucault impliziert mit diesen Ansätzen Assoziationen zu sozial- und kommunikationstheoretisch bestimmten Begrifflichkeiten wie Schemata, Stereotypen oder gar Klischees. Andererseits kann sich der Zuschauer im (immersiven – siehe 4.8) Rezeptionsakt (in Bekanntes) für eine bestimmte Zeit verlieren, indem er partiell absorbiert wird – ähnlich den vorhergehend beschriebenen Foucault'schen Überlegungen zur Transgression.

154 Anderseits ließe sich dieses Beispiel bei Foucault auch als Übergangsillustration bzw. als eine Zwischenstation zum Umbruch zwischen der Episteme der Ähnlichkeit und der der Repräsentation heranziehen: Die genaue Verortung dieser Analyse ist umstritten – siehe 4.1.2.

Der von Foucault umrissene Zwischenraum existiert scheinbar unabhängig vom Erzähler und seinem Begleiter als Ort, in dem das Unbegreifbare und eine Ordnung zusammenfallen. Im Kontext der paradoxen, in *Das Denken des Außen* thematisierten Werke wird der ortlose Ort selbst zum Außen des „Schreibens und Sprechens" (DA: 693), zum Ausgangspunkt einer an eine dispositive Formation erinnernden Reglementierung des Erzählers und seines Begleiters. Spielt Foucault hier auf die Position des Autors an? Das Murmeln des Begleiters jedenfalls sei für den Philosophen nichts anders als die Sprache des Schriftstellers, so Gelhard (2005: 273).

Auch der von Foucault in diesem Zusammenhang – in *Vorrede zur Überschreitung* – nur in einer Randbemerkung herangezogene Gedankengang des Ethnologen und Schriftstellers Michel Leiris bzw. dessen Haltung zum Schriftstellertum verdeutlicht diese Beziehung zwischen dem Autor und seinem Werk respektive eines sich zwischen ihnen ausbildenden (Begegnungs-)Raums: Zur Veranschaulichung seiner Arbeitsweise nutzt Leiris den spanischen Stierkampf, die sogenannte „Tauromachie". Leiris (1982: 45) bewundert den Stierkampf, weiß aber auch um seine Ambivalenz – etwa als Gefahr für den Torero und in Form der Exekution des Stiers. Diese Ambivalenz wertet Leiris (1982: 61) als eine zwiespältige Form von Schönheit, die nie Vervollkommnung erfährt und damit unvollendet bleibt – eine Figur, die an den Neo-Barock erinnert (3.2). Die Literatur funktioniert für Leiris wie eine Arena (vgl. Moebius 2006: 349), in der sich der Schriftsteller mit sich selbst im Kampf befindet und sich selbst gefährdet (vgl. VR: 341), gar zu verlieren droht (vgl. Leiris 1982: 53). In Ableitung könnte mit Blick auf Foucaults Subjektverständnis also von aus miteinander in einem Disput stehenden, diskurs-ko-bedingten Subjekten innerhalb eines Individuums ausgegangen werden. Ein identisches Phänomen wurde im praktischen Teil dieser Arbeit ersichtlich bzw. konnte dort Ausdruck erfahren – siehe insbesondere 8.2 u. A2.

All diese Implikationen mögen zunächst an Foucaults Vorstellung eines „autonomen Diskurses" erinnern (siehe 4.1.1b). In Anbetracht von Foucaults netzwerkartiger Machtvorstellung, aber auch seines, wie gesehen, oftmals relativen Tenors in der Beschreibung des Außen und des Subjektes scheint es, als sei nicht nur der Diskurs, sondern auch ein (heterotoper) Zwischenraum selbst von einem Konglomerat von Faktoren bestimmt. Dieses Konglomerat vermag die teilhabenden Subjekte zu beeinflussen und die sich zwischen ihnen aufspannenden Geschichten hervorzubringen sowie die Subjekte selbst wesentlich mitzubestimmen. Einer linear gerichteten Autorenschaft scheint Foucault mit diesen Andeutungen und Umschreibungen zugunsten netzwerkartiger Beziehungsgeflechte erneut eine Absage zu erteilen.

Einen weiteren Zwischenaspekt erkennt Foucault in den Romanen Blanchots: Die dortige Fiktion manifestiert sich nicht in konkreten Bildern (vgl. DA: 678), sondern in einer Zwischenpositionierung, sodass sich das (einzelne?) Bild im Dazwischen aufzulösen scheint. Die Fiktion Blanchots setzt also in einem transformativen oder auf Verschiebung fußenden Verfahren an (vgl. DA: 678). Spielt Foucault hier auf das Bewegtbild an? Oder verweist der Philosoph, neben der dem bewegten Bild eigenen Abfolge von Bildern, auf die Endlichkeit und Fortsetzbarkeit eines medialen Produktes und damit auch auf serielle Prinzipien?

Die Beispiele Foucaults zeigen das Potential der Medien, reflektierender Natur zu sein. Die Analyse verschiedenster, meist aber literarischer Werke durch Foucault und die von ihm vollzogene Rezeption dieser Werke deuten zudem auf eine Ersatzerfahrung hin. Infolge derer kann eine exzessive Erfahrung (erreicht durch Drogen oder gar den Tod) alternativ und weniger radikal durch eine Konfrontation mit diesen ‚anderen' fiktionalen Räumen umgesetzt werden.

Doch Foucault beschränkt sich nicht auf Untersuchungsobjekte, die als typische Medien gelten (siehe dazu 4.2). Er behandelt auch architektonische oder topografische/topologische Formen, welche in ihrer Beschaffenheit dennoch einer Etymologie des Medienbegriffs entsprechen: Vor allem der Strand wird in solch einer Metaphorik zur Schwelle, an welcher sich nicht zuletzt die von Schiffen ausgesetzten, in den

Küstenorten ungewollten Irren zwischen dem Heterogenen und Homogenen ‚verloren' wiederfinden (siehe 4.4.1). Je nach Perspektive ist das Meer Sehnsuchtsort oder wirkt bedrohend und das Land ist ein endlich erreichtes Ziel oder die Verkörperung des Hinter-sich-Gelassenen – ein Gedanke, der in der zweiten Heterotopie-Definition weitere Behandlung findet.

Kurz nach seinen ersten Ausführungen zur Heterotopie beschreibt Foucault namentlich die sogenannte „Mittel-Region". Diese knappe Beschreibung erfolgt im einführenden Abschnitt seiner Arbeit *Die Ordnung der Dinge.* Daran schließt sich, in der für Foucault typischen assoziativen Arbeitsweise und damit lose/ohne nähere Kontextualisierung, die Behandlung des Begriffs der Mittel-Region an. Diese befindet sich zwischen zwei Polen: Einerseits sind es kulturelle Codes, die jedem Individuum eine umfassende Ordnung aufprägen und vorgeben. Das Konzept der Vernunft ist für Foucault (und Bataille) beispielsweise eine (gesellschafts-)prägende Größe in der Wahrnehmung des Anderen – etwa in Form des Wahnsinns. Andererseits wird das Spektrum von reflexiven, um Erklärung bemühten Strukturen wie der Wissenschaft oder der Philosophie bestimmt (vgl. OD: 23). Im Raum zwischen diesen Endpunkten „des Denkens" werden die kulturellen Codes ihrer Transparenz beraubt und dabei auch die ihnen zugrunde liegenden Ordnung einsehbar. Darüber hinaus wird somit die „nackte Erfahrung der Ordnung und ihrer Seinsweise möglich" (OD 24). Diese Figur weist Parallelen zu Batailles Ansatz auf, die Heterologie zu nutzen, um den Erfahrungsprozess, verstanden als besagten ‚blinden Fleck', sichtbar zu machen.

Mit dieser von Foucault beschriebenen Form eines dazwischen stehenden Raums wird ein für das Konzept der Heterotopie (siehe 4.5 u. 4.6 u. 6) relevanter Aspekt beschrieben: Zunächst lassen sich innerhalb eines homogenen Raums zwischen verschiedenen Bereichen einer Gesellschaft (Prägung durch Codes vs. Legitimation und Erklärung der Codes) durchaus einander konträre Strukturen erkennen. Diese operieren zumindest im Spektrum des Denkens von verschiedenen (gegensätzlichen) Endpunkten aus (vgl. OD: 22 f.). Insofern scheint das Homogene (der Gesellschaft) selbst auch aus heterogenen Elementen zu bestehen. Diese Auslegung ist allerdings zu relativieren: Der reflektierende Pol stellt die Ordnung nicht per se infrage – ähnlich hat es Bataille etwa für das aufrüttelnde, aber zeitlich begrenzte Fest beschrieben: Die Philosophie und die Wissenschaft setzen sich zwar mit den jeweiligen kulturellen Formen und ihren Ordnungen auseinander und vermögen sie reflexiv herauszuarbeiten. Sie sind aber in dieses bipolare Schema eingebunden. Foucault mag vielleicht hier andeuten wollen, dass sie Gefahr laufen, die vorhandene Ordnung nur zu bestätigen. Die so zwischen den verinnerlichten Codes und ihrer Reflektion entstehende Beziehung ist dem Gedanken des im Umgang mit dem Wahnsinn in der Moderne von Foucault implizierten Kreislaufs nicht unähnlich – siehe 4.1.2 u. gleich: 4.4.1.

In diesem Kontext kommt der Mittel-Region eine besondere Bedeutung zu, denn sie setzt zwischen der kultureller Prägung und der reflexiven Auseinandersetzung mit der Kultur an. Ihre Betrachtung macht nicht nur die Codes an sich transparent, sondern die (möglicherweise kreisförmigen) Prozesse ihrer Anwendung und Reflexion. Die Beschreibung der Mittel-Region entspricht der Foucault'schen Vorstellung der Episteme (vgl. Sarasin 2005: 96 f.), als dass in ihr die Vereinigung der diskursiven Praktiken erfolgt (vgl. AW: 272 f.) bzw. ersichtlich wird. Die dezidierte Analyse dieses Bereiches jedoch deklariert Foucault als beschwerlich und „konfus" (vgl. OD: 23), da der Philosoph sowohl der Untersuchung als auch der Mittel-Region selbst weiterführendes Potential zuspricht: In ihr und ihrer Analyse zeigen sich zunächst jenseits des gewohnten Systems befindliche, ursprüngliche (obgleich Foucault von der Ursprungssuche, wie gesehen, selbst Abstand nimmt) Denkmuster. Der Analysierende (hier in einem letztlich anders als in der Transgression (4.4.2) von ihm als dialektisch erachteten Sinne) erkennt, „daß diese Ordnungen vielleicht nicht die einzig möglichen oder die besten sind" (OD: 23). Wenn auch implizit, wird mit diesen Ausführungen Foucaults das Dazwischenstehende in einem modernen Medienverständnis zu einer einflussnehmenden Größe – über eine neutrale Arena hinaus.

Die bereits hier angedeutete Relevanz einer dazwischenliegenden Region wird in den Heterotopie-Definitionen beiläufig, deutlicher in der Erweiterung der Heterotopie über Foucault hinaus Erwähnung finden.

4.5 Die erste Heterotopie-Definition Foucaults (1966)

Foucault gebraucht den Begriff „Heterotopie" erstmalig in seinem im Frühjahr 1966 erschienenen Buch *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (*Die Ordnung der Dinge*) (vgl. Ritter/Knaller-Vlay 1998: 8, vgl. Defert 2013: 74). Ausgangspunkt seiner dortigen Ausführungen zur Heterotopie ist „eine gewisse chinesische Enzyklopädie'" (OD: 17, Borges 1966: 212). Diese entstammt dem Aufsatz *Die Analytische Sprache John Willkins'* aus der Feder des argentinischen Schriftstellers Jorge Luis Borges. Zunächst rekapituliert Borges dort die von Willkins – einem auf vielfältigen Feldern tätigen Forscher und Theologen des 17. Jahrhunderts – entwickelte Einteilung des Universums in 40 Kategorien und exemplifiziert diese an der achten, der Kategorie der Steine: Dort werden Steine nach gewöhnlichen, durchschnittlichen, kostbaren, durchsichtigen und löslichen Exemplaren unterschieden (vgl. Borges 1966: 211).

In Anbetracht der Willkür und Vieldeutigkeit dieser Differenzierung und ihrer sich auch in weiteren Kategorisierungen Willkins' fortsetzender „beunruhigender" Wirkung fühlt sich Borges an besagte chinesische Enzyklopädie erinnert, welche er bei dem Sinologen Franz Kuhn entdeckt haben will (vgl. Borges 1966: 212). Gleichwohl der angeblichen Referenz auf Kuhn gilt die chinesische Enzyklopädie als Erfindung Borges' (vgl. Borchmeyer 2001: 53). In der vermeintlichen Quelle, so fährt der Schriftsteller fort, ließe sich eine Einteilung von Tieren in bestimmte Gruppen finden (Borges 1966: 212):

> „a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppierung gehörige, i) die sich wie Tolle gebärden, k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen."

Für Foucault nun symbolisiert diese Enzyklopädie die Grenzen des Denkbaren und seiner Diskurse (vgl. OD: 17), sie scheint ihm nicht via herrschender Vorstellungen begreifbar zu sein. Foucault bezieht sich dabei weniger darauf, dass in dieser Einteilung sowohl (fiktive) Fabeltiere als auch reale Lebewesen einen Platz finden, als vielmehr auf den gemeinsamen Raum, in dem all diese Tiere zusammentreffen (vgl. OD: 19, vgl. Tafazoli/Gray 2012: 10). Zunächst werden in der Enzyklopädie die Fabeltiere eben als solche deklariert und von anderen, realen Geschöpfen – z. B. Hunden – unterschieden. Diese Unterscheidung selbst erweist sich als eigentlich eingängig konzipiert (vgl. Borer/Schellow/Schimmel/Wodianka 2013: 17). Die alphabethische Benennung der Kategorien lässt (vermeintlich) eine Ordnung erkennen. Aber anhand dieser so bedingten Abfolge der Kategorien werden die stark differenten Felder miteinander in Verbindung gesetzt (vgl. OD: 18). Aus der geringen Nähe etwa des Fabeltieres und der herrenlosen Hunde resultiert das, was Foucault zunächst als Unfassbarkeit des Denkens bestimmt (vgl. OD: 18) und den Text für seine Leser unsinnig erscheinen lässt.

Mit dieser „gegen unser gewohntes System verstoßende[n], unerwartete[n] Zusammenführung des Ungleichen" (Tafazoli/Gray 2012: 10) wird die von Foucault in Borges' Essay entdeckte Unmöglichkeit jedoch nicht vollends durchdekliniert. Die Unmöglichkeit der Aufzählung in der chinesischen Enzyklopädie besteht vielmehr darin, dass der gemeinsame Raum, in welchem – um das Beispiel fortzusetzten – die herrenlosen Hunde und Fabeltiere aufeinander treffen, also als unvereinbare Ordnungen in Kontakt treten, zerstört wird (vgl. OD: 18).

Nur vermeintlich ist eine solche Aufzählung und die Begegnung der Tiere/ihrer differenten Ordnungen in der Ortlosigkeit der Sprache und in den die Stimme transkodierenden Seiten eines Buches möglich: „Das Absurde ruiniert das *Und* der Aufzählung, indem es das *In*, in dem sich die aufgezählten Dinge verteilen, mit Unmöglichkeit schlägt. Borges fügt dem Atlas des Unmöglichen keine Gestalt hinzu." (OD: 19 – Kursive im Original) Die alphabetische Abfolge der Kategorien kennzeichne als einzig sichtbares Element daher nur vorgeblich die Enzyklopädie bzw. eine Ordnung. Tatsächlich maskiert und kennzeichnet sie aber das Verschwinden des gemeinsamen Bodens für das Zusammentreffen der Tiere und deren Ordnungen (vgl. OD: 18 f.).

Die Tragweite dieses zerstörerischen Mechanismus der chinesischen Enzyklopädie veranschaulicht Foucault durch die Metapher des „Operationstisches" (OD: 19). Diese geht auf jenen den Surrealismus wegbereitenden, französischen Dichter Lautréamont (eigentlich: Isidore Lucien Ducasse), genauer: den 6. Gesang in seinem Werk *Les Chants de Maldoror* (*Die Gesänge des Maldoror*) vom Ende der 1860er Jahre zurück: Als „schön wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch" beschreibt Lautréamont dort einen Mann.[155]

Foucault nimmt nun – bevor er sich dem Operationstisch weiter zuwendet – Bezug auf den französischen Schriftsteller Raymond Roussel (vgl. OD: 19), dessen Gesamtwerk er sich 1962 im Aussatz *Dire et voir chez Raymond Roussel* (*Sagen und Sehen bei Raymond Roussel*) und in einer 1963 erschienenen Monografie en détail widmet.[156] Roussel gilt ebenfalls dem Surrealismus nahe (vgl. Geisenhanslüke 2014: 80) und ist damit in der Moderne im Foucault'schen Sinne zu verorten.

Der Schriftsteller, so zeigt Foucault in jenem Text, erschafft sprachlich doppeldeutige Konstrukte, auf Grund derer „eine Folge identischer Wörter, [...] zwei unterschiedliche Dinge" (RR: 20) zu bedeuten vermag.[157] Die Maschinen Roussels wiederholen eine zerstörte Sprache (vgl. RR: 63) und verdeutlichen so das Sein der Sprache als uneindeutiges System, welches in Ermangelung genügender Worte im Verhältnis zu den potentiell benennbaren Dingen sich immer neuer Wege bemächtigen muss (vgl. RR: 20 f.). In diesem Zusammenhang offenbart sich, so Foucault (vgl. RR: 64), die Verbindung von Sprache und Tod: Die Worte verschwinden somit oder kehren zu sich zurück (vgl. RR: 21), sie sprechen aus einer Leere heraus (vgl. RR: 189).

Seine Methoden, um diese Oszillation zwischen Kontinuität, Wiederholung, Wiederkehr bzw. Verschwinden, Endlichkeit und Tod zu erreichen, – die sogenannten Verfahren[158] oder besagte Maschinen (vgl. RR: 68) – legt Roussel in der nach seinem Tod 1933 in einem palermischen Hotel – einem Selbstmord – publizierten Autobiografie mit dem Titel *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (*Wie ich einige*

155 Diese paradoxe Textstelle ist zum wesentlichen Selbstverständnis des Surrealismus geworden: In ihr drückt sich das „von den Surrealisten entdeckte Phänomen [aus], daß die Annäherung von zwei (oder mehr) scheinbar wesensfremden Elementen auf einem ihnen wesensfremden Plan die stärkste poetische Zündung provoziert." (Ernst 2003: 600)

156 Das erste Kapitel der Monographie ist eine Variante des Aufsatzes (vgl. S I: 284).

157 Foucault illustriert dies an Roussels *Parmi les Noirs* (*Unter den Schwarzen*): Die Geschichte beginnt mit dem Satz „Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billiard." („Die Buchstaben auf Weiß auf den Randstreifen des alten Billardtisches.") und endet mit „Les lettres du blanc sur les bandes du vieux phillard." („Die Briefe des Weißen über die Banden des alten Plünderers") (vgl. RR: 19). Anhand der im Französischen identisch klingenden Worte „billard" („Billardtisch") und „pillard" („Plünderer") bzw. der mehrfachbelegten „lettres" („Buchstabe", „Brief") und „bandes" („Ränder", „Banden") entsteht eine Bedeutungsvielfalt (vgl. Klawitter 2003: 53). „Jedes Wort ist zugleich belebt und gefährdet, erfüllt und entleert durch die Möglichkeit, daß es da noch ein zweites Wort gäbe – dieses oder jenes oder weder das eine noch das andere, sondern ein drittes, oder nichts." (RR: 18) In dieser Doppelung offenbart sich ein Riss: „Die Aufgabe der wiederholenden Sprache [ist] ihren Mangel aufzuzeigen, den winzigen Riß deutlich zu machen, der sie darin hindert die exakte Repräsentation dessen zu sein, was sie repräsentiert, oder auch die Leere eines Rätsels auszufüllen, das sie ungelöst ließ." (RR: 30)

158 Es sind drei verschiedene Verfahren, mit denen Roussel im Verlauf seiner Werke arbeitet – vgl. hierzu übersichtlich Klawitter 2003: 55 ff.

meiner Bücher geschrieben habe) dar. Aber hinter der Autobiografie Roussels steckt, so Foucault, nur ein scheinbar um die Entschlüsselung des Gesamtwerkes bemühtes Ansinnen. Vielmehr bleibt sie im Hinblick auf die behandelten Werke fragmentarisch und selektiv (vgl. RR: 12). Obschon die Autobiografie dem Gesamtwerk Roussels einen Spiegel vorzuhalten scheint (vgl. RR: 8), fügt sie ihm eine weitere Ebene hinzu, sodass nun von einem „doppelten Geheimnis" ausgegangen werden muss (vgl. RR: 7 f.). Der Selbstmord gehört zur Zeremonie dieses Geheimnisses (vgl. RR: 11): Roussel habe sich kurz vor seinem Tod zur sonst immer unverschlossenen Verbindungstür zwischen seinem und dem Zimmer seiner Lebensgefährtin geschleppt – als man ihn an der Schwelle tot auffand, war die Tür verschlossen (vgl. RR: 10). Foucault deutet diese Todesumstände als Selbstverlust Roussels, den dieser analog zum leeren Spiegel der Sprache, der dort sich offenbarenden Bewegung des Verschwindens vollzogen zu haben scheint (vgl. Geisenhanslüke 2014: 83). Denn das Ende der Existenz stellt sich für Foucault als ein „Moment ihrer Vollendung in einer sich schließenden Welt" (vgl. Binswanger 1992: 83 u. 54, vgl. Miller 2005: 113, Fußnote 47) dar. Diese Beschreibung erinnert an Foucaults Vorstellung zur (radikalen) Transgression (siehe 4.4.2).[159]

Das Verfahren der Verdoppelung, welches konstitutiv für die Arbeiten des Autors ist, habe Roussel nun, so vermutet Foucault, um sein Werk geschlossen, um selbiges zum Abschluss zu bringen (vgl. RR: 15). Das eigentlich in der Autobiografie Offenbar-werden-Sollende kehrt sich so ins Gegenteil um und überlässt den Rezipienten einen Raum nicht endender Ungewissheiten (vgl. RR: 16): „wie die zweideutige Geste, durch die Roussel auf der Schwelle, in der letzten Nacht, die Tür vielleicht öffnete, vielleicht schließen wollte" (RR: 16). In einer Ambivalenz scheint es Roussel gelungen zu sein, das (heterotope) Befremdliche seines Werkes (bewusst?) nicht in Verständnis aufzulösen und doch umgekehrt, seine bisweilen ungreifbaren, fragmentarischen Noten in ein abschließendes, aber offenes Narrativ zu verwandeln – ein dem Neo-Barock ähnliches Konzept (3.2).

Den zur weiteren Beschreibung der in der chinesischen Enzyklopädie entdeckten Unmöglichkeit des Raums dienenden Tisch zeichnen entsprechend Roussels Sprachgebrauch zwei Bedeutungsebenen aus: Zunächst verfügt der Operationstisch gemäß der angerissenen Passage Lautréamonts – der Begegnung von Regenschirm und Nähmaschine auf dem Tisch – über eine paradoxe (surreale) Dimension. Auf dieser zweiten Ebene ist der Operationstisch als Tableau zu begreifen, als Ordnungsschema, anhand dessen die Benennung der Dinge gelingt, anhand dessen sich die Dinge räumlich in der Sprache verorten lassen (vgl. OD: 19).

Dieser Sezier- bzw. Operationstisch ist aber nun, so stellt Foucault fest, durch die Beschaffenheit der chinesischen Enzyklopädie „fortgenommen" (OD: 19). Zwar mag die alphabetische Abfolge den unvereinbaren Kategorien der Tiere (1. Bedeutung des Operationstisches) kurzfristig als Ordnung dienen und somit partiell der 2. Bedeutung des Operationstisches nachkommen. Aber diese Abfolge erfüllt nur kaschierende Zwecke. Diese (vermeintlich) geordnete Unmöglichkeit ist einer weiteren Form der Unmöglichkeit gewichen.

In dieser noch schlimmeren Unordnung existieren die Fragmente verschiedener Ordnungen in einer „ungeometrischen und regellosen" Dimension der Abweichung, dem Heterokliten (vgl. OD: 18), in welchem sich die Dinge weder „orten noch ordnen" (Ritter/Knaller-Vlay 1998: 8) lassen: „Die von Borges erfundene Liste wirft die Wörter [...] auf sich selbst zurück." (Defert 2013: 74) An die Beschreibung des Heterokliten schließt Foucault nun den Begriff der Heterotopie an:

159 Miller unterstellt Foucault daher Todesfantasien. Zwar könnten diese in der Tradition von Batailles Selbstmordritualen gesehen werden, Eribon (1998: 34 ff.) jedoch zieht die Schlussfolgerung Millers in Zweifel. An dieser Stelle deutet sich (erneut) an, dass sich die Selbstaufgabe/der transgressive Akt von Foucault nicht notwendigerweise in einer derartigen Radikalität äußern muss und anhand von Alternativen erreicht werden kann (vgl. Miller 1995: 113).

> „Die Heterotopien beunruhigen, wahrscheinlich weil sie heimlich die Sprache unterminieren, weil sie verhindern, daß dies und das benannt wird, weil sie die gemeinsamen Namen zerbrechen oder sie verzahnen, weil sie im voraus die ‚Syntax' zerstören, und nicht nur die, die die Sätze konstruiert, sondern die weniger manifeste, die die Wörter und Sachen (die einen vor und neben den anderen) ‚zusammenhalten' läßt. [...] Die Heterotopien (wie man sie so oft bei Borges findet) trocknen das Sprechen aus, lassen die Wörter in sich selbst verharren, bestreiten bereits in der Wurzel jede Möglichkeit von Grammatik. Sie lösen die Mythen auf und schlagen den Lyrismus der Sätze mit Unfruchtbarkeit." (OD: 20)[160] [161]

Die Heterotopie setzt Foucault im Sinne der von ihr verursachten Sprachlosigkeit sowie des von ihr verschuldeten Verlusts eines gemeinsamen Ordnungsraums mit der Unordnung gleich. Indirekt kennzeichnet der Philosoph die Heterotopie als Atopie (griechisch: „atopia" = „Ortlosigkeit"): „[...] [E]s [ist] unmöglich [...], für sie einen Raum der Aufnahme zu finden und unterhalb der einen und der anderen [Ordnung – S. H.] einen gemeinsamen Ort zu definieren." (OD: 20) Den Gedanken der Kollision von Gegensätzlichem (eben hier der Tier-Kategorien) bei einer erreichten Verbindung oder Synthese entlarvt Foucault auch in *Vorrede zur Überschreitung* als höchstens kurzzeitig oder vermeintlich: Dort beschreibt er die (sequentielle) Grenze, die sich immer wieder schließt und/oder ohne Synthese eine weitere Grenze folgen lässt. Zudem verweist er auf die Motive scheinbarer Annäherung (Türen, Flure etc.) bei Blanchot – siehe 4.4.2.

Zum Gegenstück der Heterotopie bestimmt Foucault die Utopie (vgl. Defert 2013: 74, vgl. OD: 20). Der Begriff ist eigentlich als „Nicht-Ort" zu übersetzen (griechisch: „ou" = „nicht"), wird aber im alltäglichen Sprachgebrauch auch als „guter" Ort – der Übersetzung des Wortes „EU-topie" entsprechend – verstanden (vgl. Defert 2013: 74). Foucault gebrauche den Terminus hier, so Chlada (2009: 6), allerdings im Sinne der rationalen abendländischen Vernunft. Die eutopischen Tendenzen im Gebrauch des Begriffs und in seiner Übertragung auf die Heterotopie werden später ersichtlich werden (siehe 6). In der Heterotopie drückt sich damit (bisher – es wird noch in der zweiten Heterotopie-Definition zu zeigen sein, dass dies so nicht zu halten ist) ein Gegensatz zur Vernunft oder konkret die Unvernunft aus – wie in Foucaults Epistemen seit der Klassik nachvollziehbar (4.1.2). Foucault arbeitet in seinen Untersuchungen zum Wahnsinns und der Klink heraus, dass die Vernunft eine willkürliche, relationale Vorstellung ist.

Obschon sie also nicht real sind, erlauben Utopien (manchmal auch nur trügerisch) den Zugang zu verständlichen und wohlstrukturierten (sprachlichen) Räumen, die sich mit städtebaulichen Analogien wie Avenuen oder Gärten beschreiben lassen (vgl. OD: 20). Werden mit der Heterotopie das Sprechen und die Grammatik sowie jegliche potentiellen Geschichten und ihre Erzählungen verhindert, „berichten Utopien von einem Ort, den es nicht gibt" (Defert 2013: 75) und bleiben so „in der richtigen Linie der Sprache befindlich, in der fundamentalen Dimension der *fabula*" (OD: 20 – Kursive im Original). Daher gelten für Foucault Utopien konträr zu Heterotopien als tröstlich (vgl. OD: 20).

In diesem Kontext lässt sich auch Foucaults (an Roussels ambivalente, sein Gesamtwerk schließende, den Mythos um ihn und seine Geheimnisse beflügelnde Autobiografie und seinen Selbstmord erinnernde) Beinahe-Wendung verstehen, wenn er in Borges' Enzyklopädie utopische Züge entdeckt: Denn die Enzyklopädie als vermeintliche Ordnung und tatsächliche Unordnung voller potentieller Ordnungen wird

160 Diese Aussage zum durch die Heterotopie verursachten Verharren der Wörter findet sich in ähnlicher Weise auch in der im gleichen Jahr entstandenen Schrift Foucaults *Vorrede zur Überschreitung*: Dort beschreibt Foucault eine zirkuläre Sprache, „die auf sich selbst verweist" (VR: 334).

161 In *Das Denken des Außen* wählt Foucault die von Homer beschriebene Konfrontation Odysseus mit den Sirenen als ein Beispiel. Mit ihnen wird das Außen, der ersten Heterotopie-Definition ähnlich, zu einem anziehenden, aber auch fatalen Feld.

zum Schein in einem konkreten Raum verortet, dessen „Name allein für das Abendland eine große Reserve an Utopien bildet“ (OD: 21). China wird von Foucault, aus eben dieser abendländischen Perspektive heraus, als Traum und Mythos privilegierender Ort oder Raum verstanden. Das Land sei von einer räumlichen Ausdehnung bestimmt, von Barrieren durchzogen, von einer Mauer umgeben und unempfindlich gegenüber der Zeit. Der Philosoph mag auf die isolationistische Politik Chinas in den 1960er Jahren wie auch auf den bis ins 19. Jahrhundert vorherrschenden „Sinozentrismus“ anspielen. In jedem Fall werde selbst die Schrift dort statt in horizontalen in vertikalen Strukturen geformt (vgl. OD: 21).

In dieser mythischen Andersheit erblickt Foucault „eine Kultur, die völlig der Aufteilung der Ausdehnung geweiht ist, die aber die Ausbreitung der Lebewesen, in keinem der Räume verteilte, in denen wir die Möglichkeit haben zu benennen, zu sprechen und zu denken“ (OD: 21). Die heterotope Konstruktion Borges’ erhält also ein utopisches Gewand. Der Operationstisch oder das Tableau kehren zurück – allerdings nicht als eine sich als unmöglich entlarvende Ordnung alphabetischer Reihenfolge, sondern in einer über den Sprachfokus hinausgehenden räumlichen Auslagerung. Diese trägt gleichsam in ihrer mythischen Stereotypisierung und ihrer distanzvollen Betrachtung fantastische Züge.[162] Die Vorstellung des Anderen als Projektionsfläche oder von eigenen Vorstellungen ‚überprojiziert‘, wird Foucault in seiner zweiten Annäherung an den Begriff der Heterotopie in Form einer bisweilen verklärten Sichtweise auf das Schiff aufgreifen. Insofern ist bereits hier zu hinterfragen, ob zwischen den beiden Heterotopie-Definitionen tatsächlich eine unüberwindliche Diskrepanz herrscht:

4.6 Die zweite Heterotopie-Definition Foucaults (1966/67)

„Ganz anders“, so aber Defert (2013: 75), ist Foucaults Gebrauch des Begriffs in seinem Radiovortag vom Dezember 1966 (vgl. ebd.: 75). Der Vortrag wurde vom Radiosender France Culture unter dem Titel *Les topies réelles ou ‚Lieux et autres lieux‘* (vgl. Defert 2013: 98) als Teil der Reihe *L’utopie et la littérature. Littérature sur l’utopie* ausgestrahlt. Im gleichen Monat steuert Foucault der Reihe mit *Les corps utopique* (*Der utopische Körper*) einen weiteren Vortrag bei (vgl. Defert 2013: 98).[163] Mit dieser Ausstrahlung begann das, was Defert (2013: 71) eine „seltsame Geschichte [einer] chaotischen Rezeption“ nennt und Knaller-Vlay/Ritter (1998: 8) gar als „Affäre“ bezeichnen. Die Widersprüche dieser Odyssee, welche mit der oben angedeuteten Entlehnung des Begriffs aus der Medizin oder den Bezügen auf Bataille, der sich wandelnden Begriffsbestimmungen im Gesamtwerk Foucaults sowie in der Definition des Heterotopie-Begriffs im Übergang von *Die Ordnung der Dinge* zum Radiovortrag begonnen haben, sollen im Folgenden nachgezeichnet werden.

Erst 2004 wird Foucaults Radiovortrag zur Heterotopie gemeinsam mit seinen Ausführungen zum utopischen Körper als *Utopies et hétérotopies* veröffentlicht – wenn auch anfänglich nur als Audio-CD vom *Institut national de l’audiovisuel* herausgegeben, welches die Radiobeiträge Foucaults archiviert. Der die Heterotopie fokussierende Radiovortrag des Philosophen wird seither allerdings abweichend zum originären Titel in den etwaigen Print-Ausgaben mit *Les Hétérotopies* (*Die Heterotopien*) überschrieben. Im folgenden Jahr ist der Tonträger in einer Kombination mit der französischen Transkription beider Vorträge

162 Vgl. zum Begriff Mythos, zu dessen archaischen Facetten, zur kultur-gesellschaftlichen Prägung und zu einer kommunikationstheoretischen Einordung des Begriffs: Hahn 2009.

163 Ein Fragezeichen bleibt hinsichtlich der genauen zeitlichen Verortung der Vorträge und damit ihrer Reihenfolge im Dezember 1966. Defert spricht in seinem den Sammelband abschließenden Nachwort zunächst vom 7.12. und 16.12.1966 für die Ausstrahlung der Vorträge: Er kennzeichnet „den zweiten“ Vortrag als jenen, der als „Vortrag über die Heterotopien“ bekannt wurde. Gleichsam benennt er den 7.12. als jenen Moment, mit dem der Begriff Heterotopie seine weitreichende Bekanntheit zunächst in der Architektur zu erlangen begann. Hingegen die im gleichen Band aufgenommene Phonographie (vgl. H: 95 ff.) Foucaults Ausführungen zur Heterotopie auf den 7.12. datiert und den Vortrag zum utopischen Körper auf den 21.12.. Der 16.12. findet dort keine weitere Nennung.

und deren deutscher Übersetzung auch hierzulande erschienen. Mittlerweile (seit 2013) kann der zweisprachige Band auch ohne den Datenträger bezogen werden. Eine eigenständige französische Print-Ausgabe (jenseits der Audio-CD) ist schließlich 2009 publiziert worden (vgl. Borer/Schellow/Schimmel/Wodianka 2013: 16).

Die „erstaunliche internationale Karriere" (Defert 2013: 70) des Begriffs scheint angesichts der späten Veröffentlichung des Radiovortrags wesentlich durch das Dazutun des Architekten Ionel Schein begründet: Dieser verfolgte den Vortrag im Dezember 1966 am Radio (vgl. ebd.: 70). Schein soll das Potential der neuen, noch in den Kinderschuhen steckenden Wissenschaft, der Heterotopologie, erkannt haben (vgl. Defert 2013: 77). Er war es auch, der daraufhin Foucault zu einem Vortrag im Rahmen des Cercle d'études architecturales einlud – einer nicht zum Zweck beruflicher Interessenvertretung, sondern zum unverbindlichen und reflektierenden Austausch hinsichtlich des eigenen Schaffens zusammenkommenden Gruppe von Architekten (vgl. ebd.: 77, vgl. Defert 1997: 276).

Mit dieser Einladung ging offenbar ein Missverständnis einher (vgl. Knaller-Vlay/Ritter 1998: 8).[164] Allem Anschein nach, so Knaller-Vlay/Ritter (1998: 8), glaubten die Architekten, das von ihnen in Foucaults Ausführungen ausgemachte, städteplanerische Potential entstamme seinem Buch *Die Ordnung der Dinge*. Nichtdestotrotz fertigte Foucault im Frühjahr 1967 in Tunesien eine „gesetztere Fassung" (vgl. Defert 2013: 70) des Radiovortrags an. Foucault revidierte und ergänzte seine Ausführungen von 1966: So fügte er etwa eine umfangreiche Einleitung hinzu. Er strich hingegen die Metapher des elterlichen Bettes als Form der durch die Imagination von Kindern erschaffenen Heterotopie, anhand derer sie sich in den Wellen des Meeres treibend oder im Wald oder einem Indianerzelt glauben (vgl. H: 10) – siehe dazu Anhang B. Diesen überarbeiteten Vortrag unter dem neuen Titel *Des espace autres* präsentierte Foucault (vgl. Knaller-Vlay/Ritter 1998: 8) am 14. März 1967 in der Pariser Boulevard Raspial vor den Architekten (vgl. Defert 1997: 276). Foucaults Vortrag wurde mitgeschrieben – allerdings nicht, so Defert (2013: 77), um ihn zu publizieren, sondern um die Abschrift nur innerhalb des Zirkels zu nutzen und somit dessen Mitgliedern zur Verfügung zu stellen.

Foucault ergänzte seine ursprüngliche Überlegung von 1966 (vermutlich benutzte er während des Radiovortrags ein Skript (vgl. ebd.: 71)) um eine „Geschichte des sozialen Raums" (Dünne 2012: 293). Unter Einbezug der daran angeschlossenen Heterotopie-Definition sowie Foucaults erster Heterotopie-Definition versucht der Philosoph eine Unterscheidung zwischen dem Wissen (der Welt) als Innenraum gegenüber dem Nicht-Wissen (der Welt) als Außenraum aufzuzeigen (vgl. Dünne 2009: 9, siehe auch Grafik ebd.: 10). Dabei stellte er dem Vortrag von 1967 eine „Wissensgeschichte" (vgl. ebd.: 10) voran.

Die historische Darstellung in seiner zweiten Heterotopie-Definition erweist sich als komprimiert und streckenweise im Vergleich zu den in *Wahnsinn und Gesellschaft* und *Die Ordnung der Dinge* aufgestellten Epistemen – siehe 4.4.2 – als widersprüchlich: Foucault lässt sich dort nämlich nicht zu einer Episteme

164 In einem am 2. März 1967 im tunesischen Dorf Sidi bou Said verfassten Brief Foucaults (vgl. Defert 1997: 274) – der Philosoph arbeitete seit 1966 als Lehrbeauftragter an der Universität in Tunis (vgl. Eribon 1999: 266 f.) – tritt dieser Umstand zutage: „Kannst Du Dich noch an das Telegramm erinnern, über das wir so sehr gelacht haben und in dem ein Architekt eine neue Stadtplanungskonzeption zu erblicken glaubte? Dabei stand das gar nicht in dem Buch [Die Ordnung der Dinge], sondern stammt aus einem Radiovortrag über Utopien. Jetzt erwarten sie von mir, daß ich ihnen den am 13. oder 14. März noch einmal halte." (Defert 1997: 274) Im Wortlaut des Briefes spiegelt, sich, so Defert (2013: 276), auch zu Teilen die Enttäuschung Foucaults wider angesichts seiner wohl hohen, mit dem Buch verbundenen Erwartungen: Das Buch sollte, so das Ansinnen Foucaults, im „zeitgenössischen Denken einiges durcheinanderbringen" (ebd.: 276). Neben der genannten Verwechslung sind es auch Anfeindungen, die dem Philosophen zugesetzt haben mögen: Jean-Paul Satre attestiert dem zwar linkspolitisch aufgestellten Foucault auf Grund seiner in *Die Ordnung der Dinge* vorgenommen Marx-Kritik (vgl. Sarasin 2005: 83) bourgeoise Attitüden. Der von diesen Umständen ausgehende Dämpfer veranlasste Foucault schließlich im folgenden Jahr, sich bewusst in die – „gelebte" (Defert 2013: 73 f. u. Defert 1997: 276) – Heterotopie, in das besagte tunesische Dorf in der Nähe Karthagos zurückzuziehen, um ungestört schreiben zu können. Selbst der Umstand, dass sich das Buch binnen kurzer Zeit zum Bestseller entwickelte (vgl. Chalda 2005: 7), scheint diese Reaktion nicht verhindert zu haben.

des Mittelalters aus, umgekehrt zeigt er in seiner zweiten Heterotopie-Definition keinen konkreten Raumtyp für die Renaissance auf, in welcher er doch die Episteme der Ähnlichkeit verortet.[165]

Der Ortungsraum des Mittelalters, so Foucault nun in seiner zweiten Heterotopie-Definition, war durch ein kausal erklärbares dualistisches Verhältnis unterscheidbarer Orte und Dinge gekennzeichnet: Dem Heiligen stand das Profane, dem ländlichen der städtische Ort gegenüber; was dort entfernt wurde, befand sich folglich an anderer Stelle. Foucault schließt direkt mit Galileo Galilei an das Mittelalter an: Mit ihm – zu Beginn der von Foucault bestimmten Klassik – sei das vorhergehende Kontinuum durch den Raum der Ausdehnung ersetzt worden (vgl. AR: 36). Foucault bezieht sich dabei nicht per se auf die mit Galilei erneut einhergehende Erkenntnis, dass statt der Erde, die Sonne den Mittelpunkt in der Konstellation unseres Planetensystems einnimmt, sondern auf die Bestimmung des Raums als allumfassenden, wie Dünne (2012: 294) folgert, „absoluten Raum". Die Erde als relativer Körper nimmt immer wieder andere Teile dieses Raums ein (vgl. Günzel 2012: 24).[166] [167] Somit ist für Foucault ab dem 17. Jahrhundert „der Ort einer Sache [...] nur mehr ein Punkt in ihrer Bewegung, so wie die Ruhe einer Sache nur mehr ihre unendlich verlangsamte Bewegung" ist. Das Schiff – etwa als Narrenschiff, auf dem die Irren auf der Schwelle in einem relationalen Verhältnis zum Meer und etwaigen Ankunftsorten gefangen sind – verkörpert diesen Gedanken bereits in der von Foucault in *Wahnsinn und Gesellschaft* bestimmten Episteme der Ähnlichkeit. Im mit dem 17. Jahrhundert beginnenden Zeitalter der Repräsentation wird auch der Wahnsinn zu einem relativen Objekt – abhängig von den Normen der Vernunft.

Dünne (2006: 294) bemängelt, dass Foucault in dieser zweiten Epoche seiner Raumgeschichte ein Beispiel für heterotope Formen schuldig bleibt. Dieser Umstand sei, so Dünne weiter, dem Faktum geschuldet, dass das Andere nach Foucault in jener Zeit strikt ausgeschlossen worden sei. Dünne betrachtet Galilei als Schwellenfigur zwischen dem Mittelalter und Foucaults Konzept der Klassik. Dabei übersieht er zunächst das von Foucault im Zusammenhang mit seiner Analyse des Wahnsinns herangezogene Bild des Schiffes sowie den als gastfreundlich beschriebenen Umgang mit der heterogenen Figur des Wahnsinns in der Renaissance. Tatsächlich markiert Galileis Tod Mitte des 17. Jahrhunderts den Beginn der Klassik im Foucault'schen Sinne: In dieser werde das Andere (etwa in Form des Wahnsinns) der Vernunft gegenübergestellt. In dieser negativen Definition lässt sich jedoch das Andere beispielsweise ganz konkret als Wahnsinn in restriktiven Institutionen wie dem Hôpital général in Paris verorten – siehe 4.4.1. Dort findet das ausgeschlossene Andere einen in Relation zur Vernunft bestimmten, deutlich ummauerten Platz.

Dieses Raumkonzept wird in der Moderne weitgehend durch den „Raum der Lagerung"[168] ersetzt, in welchem die als „Reihen, Bäume oder Gitter" (vgl. AR: 36) zu beschreibenden Elemente in einer nachbarschaftlichen Beziehung zueinander stehen (vgl. AR: 36). Foucault denkt dabei an die Datenspeicherung, den Verkehr, aber auch an die Verteilung von Menschen und ihrer Beziehungen zueinander in

165 Im Sinne der Ähnlichkeitsbeziehungen wird das Andere in jener Episteme nicht per se ausgegrenzt, sondern einbezogen. Der von Foucault ‚unterschlagene' Raumtypus der Ähnlichkeit kann in dieser Geschichte der Räume höchstens dann einen Platz finden, als dass dieser, wie die erste vom Philosophen benannte Raumepoche, noch im mittelalterlichen Denken einer „natürlichen Lagerung" (AR: 36) operiert hätte bzw. noch stark von einer auf ein Gesamtwerk/einen göttlichen Schöpfer zurückführbaren Konstellation der Welt ausginge.

166 Der absolute Raum gilt insofern als umstritten, als dass er durchaus eine sakrale Note beinhaltet. Die historischen Umstände, in denen etwa Newton den Begriff prägte, machten zunächst die Rückkopplung des Raums an Gott notwendig (vgl. Günzel 2012: 25).

167 Als wesentliches Beispiel dient dabei Galilei das Schiff: Unter Deck können sich alle Objekte unabhängig von der Bewegung des Schiffes in ihrer Position verändern. Aber selbst, wenn sie unter Deck an einer Stelle verharren, bewegen sie sich mit dem Schiff (vgl. Galilei 1891: 197 f.).

168 Diesen Gedanken greift Foucault in *Das Denken des Außen* auf: Die moderne Sprache „bildet ein Netz, dessen verschiedene Punkte [...] sich im Verhältnis zu allen Übrigen in einem Raum befinden, der sie zugleich aufnimmt und voneinander trennt." (DA: 672)

verschiedenen Situationen (vgl. AR: 36f.). In ähnlicher Weise – einem veränderlich referentiellen Verständnis – begreift Foucault auch die auf sich selbst bezogene, aus sich selbst heraustretende literarische Sprache – siehe 4.1.2 u. 4.5 – und schlägt damit eine Brücke zu seiner ersten Heterotopie-Definition.

Zudem sei innerhalb der Moderne – im Umbruch vom 19. zum 20. Jahrhundert – die Epoche der Zeit durch die des Raums abgelöst worden (AR: 34):

> „Wir sind in der Epoche des Simultanen, wir sind in der Epoche der Juxtaposition, in der Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander. Wir sind, glaube ich, in einem Moment, wo sich die Welt weniger als ein großes sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt."

Foucault bezieht sich, um der Zeitfixierung des 19. Jahrhunderts Ausdruck zu verleihen, auf „den zweiten Grundsatz der Thermodynamik" (vgl. AR: 34): Die auch als Wärmelehre bezeichnete Thermodynamik besagt in ihrem zweiten Hauptsatz, dass ein Körper niedriger Temperatur nicht selbstständig Energie auf einen Körper höherer Temperatur übertragen kann. Da Foucault seinen Bezug auf die Thermodynamik nicht näher ausführt, kann nur vermutet werden, dass sich der Philosoph in diesem Zusammenhang auch auf den im 2. Hauptsatz ergänzend mitgeführten Begriff der Entropie bezieht. Die Entropie wird oftmals mit einem Maß der Unordnung gleichgesetzt (vgl. Wiesen o. J.). In einem geschlossenen System nimmt mit der Zeit die durch Wärmeabgabe entstehende, irreversible Entropie der Elemente zu (zumindest ohne einen Eingriff von Außen) bzw. sie strebt auf einen Maximalzustand zu. Das System erleidet den Wärmetod, einen (theoretischen) Gleichgewichtszustand, infolge dessen jegliche Prozesse – z. B. auch die des Universums selbst – zu einem Ende gelangen würden. Vöcklinghaus (2009: 232) weist im Zusammenhang mit der Entropie auf die mit ihr verbundene, mögliche Assoziation eines Zustands der Vollkommenheit hin, einen Endpunkt einer positiv verstandenen, utopischen Idee. Foucault würde mit dem Ausruf des Endes der Epoche der Zeit diesem gesellschaftlichen Ideal aber ein Absage erteilen (vgl. ebd.: 232). Vielleicht versucht Foucault hier die fatale und totalitäre Wirkung verschiedener Ideologien aufzuzeigen, deren auf Hegel zurückgehenden Idealismus, er zu überwinden sucht (vgl. Pillen 2014: 172).[169] Auf diesen Gedankengang deutet zumindest auch Foucaults spätere Ausführung im Vortrag von 1967 hin, in welchem er die Zeit im 19. Jahrhundert als entsakralisiert betrachtet (vgl. AR: 37): Die (idealistische) Zielrichtung scheint obsolet, die Zeit scheint „nur als eine der möglichen Verteilungen zwischen den Elementen im Raum" (AR: 37) zu sein. Andererseits ließe sich in Foucaults Abgesang auf die Thermodynamik bzw. einen Endzustand auch ein Brückenschlag zu den ‚unendlichen' Prozessen des Neo-Barock erkennen (siehe 3.2).

Keinesfalls aber, so ergänzt Foucault, darf die „schicksalhafte Kreuzung der Zeit mit dem Raum" (AR: 34) übersehen werden. Der Philosoph stellt hier nicht zuletzt, neben der Verbindung beider Größen (Raum und Zeit), noch andere Faktoren als Ordnungsmechanismen der Elemente in Aussicht (vgl. AR: 37) – etwa die an die (Ent-)Sakralisierung gebundene Vorstellung der Macht (siehe 4.1.3 u. 4.7).

169 Willke (1987: 99) stellt der mit der Entropie verbundenen Vorstellung eines idealistischen Endzustandes jedoch im Sinne des Wärmetods entgegen, dass damit das System sterben würde. Hingegen würden Systeme (soziale wie organische) doch darum bemüht sein, diesen Tod zu verhindern, indem sie die Entropie zu organisieren versuchen. Insofern offenbart diese Passage bei Foucault auch – mit Blick auf die Ausführungen des Philosophen zur netzförmigen Macht (4.1.3) – eine Implikation zum Schematismus von (faschistischen) Machtkonzepten: Stetig wird ein Ideal suggeriert, aber nie erreicht. Es rekurriert aus einem unerreichbaren Außen (siehe 4.4.2). Foucaults impliziter Hinzuzug des Wärmetods kann aus dieser Warte auch mit Batailles Konzept einer stagnierenden Gesellschaft zusammengezogen werden: sicherlich nicht in einem strikten Sinne des physikalischen Wärmetods, sondern insofern in einer stagnierenden Gesellschaft dann keine Entwicklung mehr möglich wäre, sodass erst revolutionäre Umbrüche Veränderungen bewirken könnten (4.3.2a).

Der heutige Raum ist nur „weitgehend“ und noch nicht vollends entsakralisiert. Im Sinne einer Seriellen Geschichtsauffassung existieren beide Formen fort – keineswegs ist die eine durch die andere Form ersetzt worden. Der Raum ist zudem weiterhin – trotz etwaiger Netzwerktendenzen – durch eine strikte Unterscheidung zwischen verschiedenen Räumen bestimmt. Wenn nicht als Differenz zwischen dem (göttlichen) Heiligen und Profanen, so stehen sich die Räume doch durch ihre unterschiedlichen Zuschreibungen gegenüber – wie etwa der private dem beruflichen Raum (vgl. AR: 37). Dies bezeichnet Foucault als „stumme[] Sakralisierung“ (vgl. AR: 37). Schon anhand dieses Beispiels wird deutlich, dass der Raum, in dem wir leben, nicht neutraler Natur ist, sondern er „mit Qualitäten aufgeladen ist“ (AR: 37). Foucault betont dabei, dass diese Erkenntnis nicht nur die seinige ist, sondern bereits durch die Phänomenologie im Generellen und durch Bachelard im Besonderen erlangt wurde.

Foucault wird an verschiedenen, auch hier behandelten Stellen durch Bachelard beeinflusst (siehe 4.1.1) Er entlehnt ihm die Konzepte des Bruchs oder der Diskontinuität, welche beispielsweise für die Analyse des Wahnsinns und der Transformation der Episteme und Diskurse nicht unwesentlich sind: Verrückte seien zunächst akzeptiert, dann mit anderen unerwünschten Elementen ausgeschlossen worden; in der Klassik und Moderne setzt sich ein Krankheitsverständnis durch, welches aber zunächst auf Grundlage der Vernunft, als ihr Gegensatz und somit negativ definiert wird. Hier nun bezieht sich Foucault auf Bachelards *Poetik des Raums*: Diese Ausführungen sind das Ergebnis des von Bachelard ausgemachten epistemologischen Bruchs im Zuge von Einsteins Relativitätstheorie, in deren Konsequenz auch die Physik den Raum als variabel begreift (vgl. Günzel 2012: 122). Bachelards Topophilie (griech. = „Raumliebe“) geht davon aus, dass es Räume gibt, die aus einer Bevorzugung heraus anderen Räumen gegenüber schützenswerter erscheinen (vgl. Bachelard 2012: 166) – aus materiellen oder auch ideellen Gründen. Dieser Raum ist entsprechend des phänomenologischen Ansatzes Bachelards ein Raum des Erlebens und nicht geometrisch zu erfassen. Für Bachelard ist etwa der Dachboden ein Ort bestimmter Raumerfahrung, den Foucault – obschon auf ihn später verzichtend – als eine durch die kindliche Imagination bedingte, einen Reiz des Verbotenen ausstrahlende Heterotopie bezeichnet (vgl. H: 10). Für Bachelard sind diese Orte vor allem Speicher tröstlicher Kindheitserfahrungen (vgl. Bachelard 2012: 169) und besitzen eine zeitliche Komponente (vgl. Günzel 2012: 123): „In seinen tausend Honigwaben speichert der Raum verdichtete Zeit.“ (Bachelard 2012: 167) Kritisch wendet sich Bachelard gegen eine allzu dichotome, geometrische Unterscheidung – auch in der Philosophie – zwischen drinnen und draußen, Sein und Nicht-Sein sowie Diesseits und Jenseits (vgl. ebd.: 170 f.). Insbesondere das Sein entspricht einer spiralförmigen Struktur, deren Mittelpunkt man sich nie wirklich annähern könne – mal wolle man rein, mal raus, stetige Umkehrungen reihen sich aneinander (vgl. ebd.: 172 f.).[170] Außerhalb seiner selbst ist das Sein „sozusagen im Draußen eingeschlossen“ (ebd.: 173). Mit diesem Verweis auf Bachelard erhält die Heterotopie – zusätzlich zur Aneinanderreihung einander anschließender Grenztransgressionen (4.4.2) – eine prozesshafte, serielle Komponente.

Eine allzu geometrische Metaphorik solle hingegen, so Bachelard weiter, u. a. durch Vokabeln der Wärme und Kälte ersetzt werden, um die Abstufungen zwischen Drinnen und Draußen zu verdeutlichen (vgl. ebd.: 173 f.). Vor allem die Dichtung (auch des Surrealismus) könne diesem Ansatz gerecht werden (vgl. Günzel 2012: 121 f.).[171] Künstlerische Felder und die Wissenschaft versucht Bachelard damit in Beziehung zueinander zu setzen (vgl. ebd.: 122). Ein solches Vorgehen kann auch Foucault attestiert werden – angesichts seiner häufigen Bezugnahme auf literarische Werke. Sie gelten ihm nicht nur als Untersuchungsobjekte, sondern sie sind Gegenstände eigener – eben mit künstlerischen Mitteln erreich-

170 Die Figur der Spirale erinnert an Ecos gleichbenannte Vorstellung einer Form von (televisiver) Serialität – siehe 3.2.

171 In der Phänomenologie „des Runden“ ist das Da-Sein als ebenso rund zu begreifen und zwar als eine Erfahrung der Einsamkeit, die das Leben „[...] wie die Nuß [...] in ihrer Schale runde[n]“ (Bachelard 2012: 177) lässt.

ter – wissenschaftlicher Aussagekraft: so z. B. die einen Umbruch andeutende Arbeit Velázquez' (siehe 4.1.2).

Foucaults Raumkonzepts ist angesichts dieser Implikationen in seiner zweiten Heterotopie-Definition nicht auf geometrische Größen zu beschränken, sondern auch als Erfahrungsraum gedacht. Der dem Philosophen entgegengebrachte Strukturalismusverdacht, der trotz vieler Sprachbezüge durchscheinende Raumbezug sowie die in der zweiten Heterotopie-Definition präsentierte Thematisierung von verschiedenen Räumen lassen vermuten, dass Foucault diese phänomenologische Sichtweise nicht in Gänze annimmt und sich auch einem topologischen Verständnis zuwendet (vgl. Günzel 2012: 124, vgl. Deleuze 1992: 15).

a Die Heterotopie und ihr anverwandte Formen

Der in der Moderne von Gegensätzen durchzogene, stumm-sakralisierte Raum ist für Foucault einerseits mit dem Verweis auf ‚unsere Träume' und Leidenschaften ein heterogener Innen-Raum – hell oder dunkel, hoch oder tief (vgl. AR: 37 f.). Im Raum des Außen hingegen erblickt der Philosoph einen uns erodierenden, ebenfalls heterogenen Raum, in dem wir leben, von dem das Subjekt mitbestimmt wird. Gemäß des komplexen Verhältnisses zum Außen kann, so Foucault (vgl. AR: 38), kaum von einem leeren Raum gesprochen werden, der strikt definierbar, erklärbar und „farblich" markierbar ist. Dabei scheint Foucault wohl auf den leeren Raum nach dem Tod Gottes Bezug zu nehmen, welcher in transgressiven Akten eine solche erodierende Wirkung auf das Subjekt entfalten kann (siehe 4.1.2). Gleichsam spielt er auch – zumindest in der ersten Version seiner zweiten Heterotopie-Definition – auf die vielen Unterteilungen und differenten Qualitäten des Raums an (vgl. H: 9). Das Beziehungsgeflecht, in dem wir leben, lässt sich nicht definitorisch-kausal in einer Kette von einem auf den anderen Raum ableiten, mag der Philosoph hier implizieren (vgl. AR: 38). Er lässt sich ebenso wenig an einen – mit Blick auf Foucaults Absage an dessen Suche (siehe oben: 4.1.1b) – Ursprung zurückbinden.[172]

Utopien sind Nicht-Orte, die mit realen Orten/der Gesellschaft in Verbindung stehen (vgl. AR: 38). Obschon Foucault seiner ersten Definition der Utopie in einem weitgehend etymologischen Sinne treu bleibt, bindet er den Begriff in einem Zusatz doch an die positive oder idealistische Wortbedeutung zurück. Er verweist implizit auf die entsprechend negative Entwicklungen aufzeigende bzw. vor ihnen warnende Dystopie: „Perfektionierung der Gesellschaft oder Kehrseite der Gesellschaft" (AR: 39).

Heterotopien sind anders als die Utopie als Nicht-Ort/Nicht-Reales in allen Kulturen und Zivilisation anzutreffende

> „wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind,

172 Foucault mag sich dieser Abkehr jedoch im Radiovortrag noch nicht allzu sicher gewesen sein: Als ob der Philosoph bereits der Brüchigkeit des Konzeptes gewahr war, es aber noch nicht vollends hinter sich gelassen hat, wie er es später mit einer Klarstellung zu einer nicht der Ursprungssuche verschriebenen Archäologie zum Ausdruck bringt. Foucault zieht – im Kontext der Ursprungsuche – die Utopie mit dem Traum zusammen: „[I]m Kopf der Menschen [...] oder auch am ortlosen Ort ihrer Träume, in der Leere ihrer Herzen" (H: 9) ist die Utopie für Foucault entstanden. Dem Traum hat sich der Philosoph in einer frühen Arbeit aus dem Jahr 1954 gewidmet, die im Anschluss an den Schweizer Psychologen Ludwig Binswanger (vgl. S I: 112) eine Suche nach dem Ursprung des Existenten bestreiten sollte, um mit dem Traum „das Geheimnis des Seins zu lösen [...] – wie [...] die Surrealisten seit den zwanziger Jahren behauptet hatten" (Miller 1995: 111). In seiner Überarbeitung des Vortrags gilt Foucault der Traum als zum Raum des Inneren gehörend, hingegen die Heterotopie dem Außen zuzuordnen ist (vgl. AR: 36). Foucault gilt zudem der Wahnsinn als dem Traum ähnlich (vgl. WG: 240), da beide illusorisch sind – der Wahnsinn jedoch ginge über dieses Traumverständnis hinaus. Siehe in ähnlicher Weise, auf die Immersion bezogen: 4.8. Eng verbunden mit diesem Ursprungsgedanken ist auch Foucaults Auseinandersetzung mit der Selbstaufgabe in Form des Suizides: Neben der Suche nach dem Ursprung hat der Philosoph auch von einer solchen radikalen Selbstaufgabe Abstand genommen (4.4.2).

> gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz andere sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die Heterotopien." (AR: 38 f.)

Heterotopie sind nicht nur dergestalt, „daß sie die von diesen bezeichneten oder reflektierten Verhältnisse suspendieren, neutralisieren oder umkehren. [...] [und] allen anderen Platzierungen widersprechen" (AR: 38). Als Beispiel solcher heterotoper Orte nennt Foucault ein bereites Spektrum bestehend aus „Gärten, Friedhöfe[n], Irrenanstalten, Bordelle[n], Gefängnisse[n], die Dörfer des Club Méditeranée" (H: 11).

Diese Definition ist nur ein vorläufiger Status zuzusprechen: Denn der Philosoph wendet sich eigentlich als nicht-heterotop bestimmten Räumen zu und/oder behandelt eben auch weniger als tatsächliches Gegenlager fungierende Orte – dazu im Folgenden (insbesondere 4.6b) mehr.

Aus Foucaults Ausführungen lassen sich drei Formen ableiten, die der eigentlichen Heterotopie als anverwandt gelten können: Solche Räume können zum einen als Beziehungspunkte/-Räume umschrieben werden (A), hingegen der Körper (B) wie auch der Spiegel (C) als utopisch-heterotope Hybride gelten müssen.

A. Beziehungspunkte: Dort ist die eigentlich von Foucault negierte kausale Betrachtung bestimmter Platzierungen und ihrer Verflechtungen möglich – wohl aufgrund ihrer relativ augenscheinlichen Eigenarten: Der Zug bewegt sich von einem Ort zum anderen, ist aber selbst ein Ort, den man durchqueren kann. Ein Haus lässt sich in verschiedene Räume differenzieren. Cafés, Strände und Kinos sind Ruhepunkte des Alltags (vgl. AR: 38). Hier allerdings deutet sich die Ungenauigkeit in diesem Definitionsansatz Foucaults an – denn das Kino ist für den Philosophen, wie gleich zu sehen sein wird, auch eine Heterotopie. In der Überarbeitung seines zweiten Heterotopie-Vortrags für den Cercle d'études architecturales jedoch hat Foucault nur wenige Monate später – immer noch implizit – aber doch deutlicher einer allzu kausalen Verkettung „räumlicher Platzierung" (AR: 38) eine Absage erteilt.

Foucaults Beispiele ähneln den vom französischen Anthropologen Marc Augé beschriebenen Nicht-Orten – darauf ist noch zurückzukommen: 5.4. Diese Räume jedoch besitzen nicht die für Foucault zunächst/bisher wesentliche Charakteristik der Heterotopie: die Widerspenstigkeit. Aber auch diese Facette seiner Definition wird kurz darauf vom Philosophen selbst, wie im folgenden Abschnitt (4.6b) zu zeigen sein wird, einer Relativierung unterzogen bzw. sie gerät ins Hintertreffen.

B. Der Körper ist ebenfalls ein Topos utopischer und heterotopischer Güte. Dies zeigt Foucault nur wenige Tage nach dem Radiovortrag zur Heterotopie in seiner Auseinandersetzung mit dem utopischen Körper. In dem Vortrag verweist der Philosoph in vielfältiger, aber stets impliziter Weise auf weitere Aspekte seines Werkes, die zum Verständnis der Foucault'schen Heterotopie wichtige Hinweise beisteuern. Allerdings geht Foucault hier sehr assoziativ vor, sodass sich noch innerhalb des Vortrags seine Sichtweise auf den Körper verschiebt. Die Behandlung des utopischen Körpers ist zudem von einer Oszillation zwischen Ursprungsdenken und dessen Relativierung, gar Ablösung bestimmt.

Zunächst ließe sich, so Foucault (H: 27), die Seele gegenüber dem manifesten Körper als Utopie denken.[173] Die Utopie ist für Foucault im Kontext des Körpers ein „Ort jenseits aller Orte, aber ein Ort, an dem ich einen körperlosen Körper hätte" (H: 26). Der Körper (in seinem Verschwinden) wird als Mumie in eine Zeitlosigkeit, Ewigkeit überführt (vgl. H: 27). Ohne den Begriff der Heterotopie in diesem Vortrag explizit zu erwähnen, scheint es, der Körper könne z. B. anhand etwaiger Verkleidungen, Maskierungen und Tätowierungen durchaus ein Anderswo betreten (vgl. H: 32). Der so erreichte Raum sei nicht von dieser Welt, sondern sakraler Anmutung bzw. sei mindestens (und damit in wiederum relati-

173 Der Köper allerdings wird im Zuge der Foucault'schen Machtkonstellationen gegen gängige Vorstellungen in der Seele eingeschlossen (siehe 4.1.3a).

vierender Rhetorik) ein anderer Raum (vgl. H: 32). Die utopischen Körper erhalten durch bestimmte religiöse oder weltliche Kleidungen einen Ausdruck und gleichsam eine Verortung in der Welt bzw. eine Zuschreibung zu diesem anderen Raum (vgl. H: 33).

Die in der grundlegenden Definition des Heterotopie-Begriffs ersichtliche Beziehungskonstellation (beispielsweise als Repräsentation des oder Widerlager zum normalen Raum) lassen sich in Foucaults Beschreibung des utopischen Körpers wiederfinden: Durch die Augen können wir den Körper verlassen, etwas außerhalb des Kopfes/der Augen sehen, gleichsam dringt dieses Äußere durch die Öffnungen hinein (vgl. H: 29). Im Tanz verschwimmen die Grenzen zwischen jenen dem Körper Äußeren und Inneren, ebenso im durch Drogen erzeugten Exzess (vgl. H: 33). Mit einem Blick auf Konzepte wie das der mit der Immersion verbundenen Leihkörperschaft lassen sich ähnliche (mediale) Erfahrungen erahnen – auf diese wird in 4.8 explizit zurückzukommen sein.

Foucault bestimmt den Körper zum Mittelpunkt oder Ausgangspunkt unserer Wahrnehmung der Welt: „[E]r ist mit sämtlichen ‚Anderswo' verbunden [...]." (H: 34) Vom Körper leiten wir die Bestimmung von unten und oben, links und rechts etc. ab (vgl. H: 34). Aus ihm gehen alle realen und utopischen Orte hervor, wie die Sonnenstrahlen von der Sonne als Symbol des Körpers oder wie im absolutistischen Sonnenstaat (nach Tommaso Campanellas (1988) 1602 entstandenem Konzept?) von einer zentralen Stelle aus (vgl. H: 34). In dieser Beschreibung mag sich zunächst ein Widerspruch zu Foucaults Mensch- und Subjekt-Verständnis andeuten: Dort steht das Subjekt schließlich nicht an zentraler Stelle. Aber der Philosoph negiert die Existenz des Menschen ja nicht per se, sondern bestimmt ihn in viele Subjekte zerlegt. Saage folgert, dass das in Foucaults zweiter Heterotopie-Definition anklingende, positive Utopie-Verständnis genauso zerlegt wird, wie der Mensch in Subjekte. Der Körper wird zu einer „Bereichsutopie" und die utopische Idee auf den Körper beschränkt, sodass sie „die reale Welt im Kern unverändert" (Saage 2008: 23) belässt. Die Utopie und damit der Körper werden für Saage (2008: 23) virtuell – sie können sich ereignen oder auch nicht.[174]

In jedem Fall oszilliert der utopische Körper selbst zwischen einem manifesten Verständnis, seiner Zerlegung und Nicht-Existenz, sodass er selbst partiell im Anderen aufgeht, positioniert oder zum Anderen wird: In der Utopie wird der Körper (vgl. Klass 2009: 152) zu einem Nicht-Ort, einem „Fantom, das nur der Spiegelwelt mit ihren Trugbildern angehört, und das auch nur in Bruchstücken" (H: 30). Klass glaubt – Foucaults Beschreibung fortführend –, dass damit der Köper am Nicht-Ort ein „Simulakrum seiner Selbst" (Klass 2009: 152) werde. Ob Klass dabei auf das Simulationskonzept des französischen Philosophen Jean Baudrillard anspielt, ist nicht zu klären – dies würde allerdings (verkürzt) bedeuten, dass damit der utopische Köper eine Simulation ist, die derart real wird, dass ein Zugang zur eigentlichen Realität unmöglich und vergessen gemacht wird (siehe 4.8.5).[175]

Der Körper, so Foucault weiter, bedürfe letztlich gar nicht der Utopie um Utopie zu sein, denn er ist stets „anderswo als in der Welt" (H: 34) und doch – entsprechend der schwankenden Betrachtungsweise Foucaults – ein manifester, nicht zu bestreitender Ort. Der Verflüchtigung des Körpers durch die „utopische Raserei" (H: 35) wird zunächst mit der körperlichen Liebe oder dem Erleben von Schmerzen Einhalt geboten. So werden selbst unsichtbare Stellen (vgl. H: 29) des Körpers spür- und zuordbar (vgl. H: 35 f.) – hier mag man sich an das Exzessive der transgressiven Erfahrung bei Bataille erinnert fühlen

174 In diesem Zusammenhang könnte auch der Bezug Foucaults auf den Körper als utopische (realisierte) Form einer Warnung nicht unähnlich interpretiert werden: Sind letztlich nur die Körper oder gar die Seele als anderer Ort vorstellbar? Oder sind gar nur noch die Gedanken – entsprechend der bekannten Liedzeile – als frei zu betrachten?

175 Assoziationen mit populären Werken wie etwa William Gibsons 1984 erschienenem Roman *Neuromancer* oder der 1999 beginnenden *Matrix*-Filmreihe der Wachowski-Geschwister drängen sich hier auf. In jedem Fall müssen sowohl das Simulakrum als auch das „Fantom" in einer medialen Betrachtung der Heterotopie nochmal im Detail behandelt werden (siehe unten 4.8).

(4.3.2). Darüber hinaus sind es der Spiegel und die Leiche, welche den Körper erfahrbar machen – auch in seiner Endlichkeit. Friedhöfe, Grabstätten und Mumien würden den Körper verschwinden lassen, indem sie ihn aber in die Ewigkeit überführen und sich gegen seine Endlichkeit stellen. Anhand von Leiche und Spiegel würden wir nun erkennen können, „dass wir einen Körper haben" (H: 35). So erkennen wir nicht nur unsere Begrenztheit im Spiegel, sondern auch die Einschränkung des Blickes, den ‚blinden Fleck' unserer Wahrnehmung.[176]

C. Foucaults Beschreibung des Spiegels in der Überarbeitung der zweiten Heterotopie-Definition knüpft zum einen an die dargelegte Selbsterfahrung des Körpers an. Zum anderen schließt die Figur des Spiegels in vielerlei Hinsicht an Foucaults Darstellung der zweiten Ähnlichkeitsbeziehung – der *aemulatio* – im Zeitalter der Ähnlichkeit an: Der Spiegel ist dort für Foucault Symbol einer spiegelbildlichen Ähnlichkeitsbeziehung (siehe 4.1.2a). In seiner Überarbeitung bestimmt der Philosoph den Spiegel zum Hybrid oder zu einer „Mittelform" (AR: 38) zwischen der Utopie und der Heterotopie:

> „Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich mich erblicken läßt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels. Aber der Spiegel ist auch eine Heterotopie, insofern er wirklich existiert und insofern er mich auf den Platz zurückschickt, den ich wirklich einnehme; vom Spiegel aus entdecke ich mich als abwesend auf dem Platz, wo ich bin, da ich mich dort sehe; von diesem Blick aus, der sich auf mich richtet, und aus der Tiefe dieses virtuellen Raumes hinter dem Glas kehre ich zu mir zurück und beginne meine Augen wieder auf mich zu richten und mich da wieder einzufinden, wo ich bin. Der Spiegel funktioniert als eine Heterotopie in dem Sinn, daß er den Platz, den ich einnehme, während ich mich im Glas erblicke, ganz wirklich macht und mit dem ganzen Umraum verbindet, und daß er ihn zugleich ganz unwirklich macht, da er nur über den virtuellen Punkt dort wahrzunehmen ist." (AR: 39)

In der Deklarierung des Spiegels zu einer hybriden Form lässt sich, so z. B. Zurschmitten in Bezug auf Computerspiele (2013: 613), auch ein Ansatz erkennen, mit dem Foucault Medien zu beschreiben versucht – etwa jene hier behandelten Bewegtbild-Formate wie auch in einem weit gefassten Medienverständnis die Bunker, die in utopischer oder dystopischer Weise – aber im Fall des Bunkers realisierter Form – ein Gesellschaftsbild zu präsentieren versuchen (siehe 2). Einer klassischen Mediendefinition nicht unähnlich steht der Spiegel zwischen zwei Sphären und präsentiert sich mal mehr, mal weniger als transparente oder neutrale Instanz (später mehr 4.8).

b Fünf (bis sechs) Grundsätze der Heterotopie

Die Untersuchung der Heterotopien, die Heterotopologie, beschreibt Foucault im Vortrag vor den Architekten als systematische Beschreibung verschiedener Räume (vgl. AR: 39 f.). Noch im Radiovortrag verbindet er mit diesem Vorgehen die Hoffnung, eine Wissenschaft der Heterotopie könnte sich ausformen (vgl. H: 11). Diesen Wandel in Foucaults Position gegenüber der Heterotopologie als Wissenschaft, sein Abrücken von diesem Konzept scheint angesichts Batailles Kritik am Begriff der Wissenschaft, der mit einer Wissensanordnung allzu schnell einhergehenden, homogenisierenden und damit das Andere ausschließenden Mechanismen durchaus sinnvoll: So möchte sich Foucault womöglich eine Offenheit in

176 Auch in seiner Analyse von Velázquez' *Las Meninas* führt Foucault diese Problematik mit: Das Königpaar als ein Subjekt des Bildes wird nur als Spiegelung sichtbar und das Subjekt des Malers nur als Double auf der Leinwand. Der Betrachter – obschon alles in der Komposition auf ihn ausgerichtet ist – bleibt ausgelassen und ohne direkte Spiegelung selbst ein ‚blinder Fleck' bzw. wird anderseits selbst zum ‚Urheber' und ‚Modell' des Werkes.

der Untersuchung des Heterogenen in seinem Facettenreichtum und seiner (wie sich mit dem ‚willkürlichen' Konzept der Vernunft gegenüber dem Wahnsinn (vgl. 4.1.2) andeutet:) Relativität bewahren.

Diesem wechselhaften und sich gegen eine Dichotomie aussprechenden Ansatz gemäß soll die Skizzierung der heterotopen Grundsätze Foucaults beleuchtet werden: Der Philosoph umreißt die Heterotopologie/die Heterotopie anhand von fünf (oder sechs) knapp gehaltenen Grundsätzen, die im Versuch einer eindeutigeren Beschreibung wie folgend benannt werden sollen:[177]

1. Krisen- und Abweisungsheterotopien
2. Wandelbarkeit der Heterotopie – bis zum Ende und je nach Perspektive
3. Unvereinbare Orte (oder Facetten) zusammenbringen
4. Neben Räumen, auch differente Zeiten
5. Öffnung und Schließung
6. Illusions- und Kompensationsheterotopien

Diese werden nun zunächst in einer Kurzfassung einleitend wiedergegeben (*Kursive*). Im Weiteren werden sie detailliert unter Einbezug bisher aufgezeigter Kontexte und Implikationen aus dem Gesamtwerk Foucaults sowie auf Grund ihrer nicht immer trennscharfen Definitionen und ihrer Querverweise auf die übrigen Grundsätze erläutert. In einer durchaus kritischen Betrachtung soll so der oftmals im Verborgenen liegenden Komplexität der Grundsätze Ausdruck verliehen werden. Zu diesem Zweck werden zahlreiche Beispiel aus verschiedenen Disziplinen (zusätzlich zu den von Foucault angeführten) der Anschauung dienen.

1. Krisen- und Abweichungsheterotopien

Jede Kultur, jede soziale Gruppe erschafft Heterotopien. Dabei gibt es aber wahrscheinlich keine allgemeingültigen Heterotopien, sondern je Verband werden sogar ähnliche Themen graduell abweichend ‚heterotopisiert' (vgl. AR: 39). Eine Heterotopie kann ortsgebunden oder mobil sein. Foucault unterscheidet zwei grundlegende Typen der Heterotopie: A. die Krisenheterotopie und B. die Abweichungsheterotopie.

A. Krisenheterotopien sind (verbotene) Orte des Heiligen oder des Privilegierten, welche als ein Raum für Menschen in Krisensituationen fungieren: Alte, Heranwachsende, Frauen im Wochenbett und menstruierende Frauen (vgl. AR: 40). Mit Blick auf Bataille (und Foucaults Bezug auf ihn hinsichtlich der Transgression (siehe 4.3.2 u. 4.4.2)) zeigt sich in diesem ersten Punkt zumindest implizit eine Thematisierung eines erhabenen Heiligen: Dieses ist mächtig, aber unerreichbar oder nur unter bestimmten Umständen betretbar (siehe auch Grundsatz 5). Bataille nimmt Bezug auf die Menstruation und betont, dass diese in einigen Kulturkreisen nicht als schmutzig empfunden werde, sondern als heilig gelte (siehe 4.3.2).

Aktuellere Formen dieses Typus – Foucault erläutert seine Ideen 1966/1967 – seien der Militärdienst oder die Hochzeitsreise, welche die erste sexuelle Erfahrung in ein Anderswo verlagern sollen. Insbesondere die Hochzeitsreise erweist sich als an keinen geografischen Ort gebunden, sondern in ein ungebundenes Dazwischen verlagert (vgl. AR: 40). Foucault zufolge ist dieser Typus 1.A zunächst bei Urgesellschaften vordergründing anzutreffen, er ist aber noch immer nicht von der Abweichungsheterotopie abgelöst worden.

177 Allerdings lassen sich im Radiovortrag nur der 1., 2. und 5. Grundsatz entsprechend benannt ad hoc identifizieren. Die verbleibenden zwei Abschnitte können aus Sicht des Autors dieser Arbeit im Mitschnitt des Vortrags, aber auch mit Blick auf die spätere schriftliche Veröffentlichung der Ausführungen von 1966 nicht direkt oder nur im Kontext sowie aus der Sekundärliteratur abgleitet werden. In den Abschriften des Vortrags von 1967 sind hingegen fünf Grundsätze als solche markiert. Aber auch dort wird der 5. Grundsatz als letzter Punkt bezeichnet (vgl. AR: 45).

B. In Abweichungsheterotopien findet das als nicht-konform erachtete Verhalten etwa geistig Kranker, z. B. in entsprechenden Anstalten, seinen Platz. Als Hybrid zwischen Krisen- und Abweichungsheterotopie sieht Foucault das Alter bzw. das Altersheim. Ein hohes Alter werde immer mehr in einer auf Produktivität ausgerichteten Gesellschaft durch die zunehmende Unproduktivität dieser Lebensphase als eine Krise oder Abweichung begriffen.

2. Wandelbarkeit der Heterotopie – bis zum Ende und je nach Perspektive

Heterotopien müssen keinesfalls konstant sein, sondern können sich entwickeln, verändern – regelrecht verschoben – und umfunktioniert werden (vgl. AR: 41) oder gar verschwinden (vgl. H: 13). Heterotopien können auch, je ihrer Verbindung zu verschiedenen Gesellschaftsbereichen, (gleichzeitig) differente Funktionen erfüllen (vgl. AR: 41) bzw. entsprechend unterschiedlich wahrgenommen werden. Somit wird die Heterotopie zu einer polarisierenden oder oszillierenden Fläche.

Zum Beispiel hat sich die Funktion des Friedhofs gewandelt. Der Friedhof ist der andere Raum des Alltags, zu dem der homogene Raum aber eine Beziehung unterhält, da langfristig nahezu jeder/jede Familie dort jemanden beerdigen muss. Früher lagen die Friedhöfe im Zentrum der Stadt – der einzelnen Leiche jedoch wurde kaum Beachtung geschenkt (vgl. H: 13). Mit der zunehmenden Profanisierung entstehen Zweifel an der Unsterblichkeit der Seele und aus diesen erwächst das Bedürfnis nach einem separaten Sarg statt eines Massengrabes. Der Tod wird einerseits verdrängt, aus dem Alltag ausgeschlossen, ihm im Zweifel nun aber ein Mehr an Aufmerksamkeit zugesprochen – ein oszillierendes Verhältnis deutet sich in diesem Grundsatz an. Zudem wird der Tod spätestens im 19. Jahrhundert mit Krankheiten assoziiert oder der Leichnam als deren Quelle vermutet, sodass die Friedhöfe aus dem Zentrum, von ihrer zentralen Position an den Stadtrand verlegt werden.[178] [179]

In der Überarbeitung seines Radiovortrags streicht Foucault zwar die mit Konzepten der Zäsur und des Endes angefütterte Bemerkung zum Auflösen und Verschwinden einer Heterotopie. Ebenso streicht er die an die (Medien-)Evolution und das kritisch zu betrachtende sogenannte Riepl'sche Gesetz (nachdem insbesondere etablierte Medien nicht verschwinden) erinnernde Passage: etwa das Netz des Telefons habe das Bordell ersetzt (vgl. H: 13). Nichtdestotrotz schwingt dieser Gedanke der Endlichkeit bzw. des Wandels im überarbeiteten Konzept der Heterotopie weiterhin mit: Gerade Foucaults schon genanntes Beispiel des Militärdienstes – verstanden als Wehrpflicht etwa – entpuppt sich gegenwärtig als verschwunden bzw. hat möglicherweise durch andere freiwillige Tätigkeiten (sei es nun etwaiges Reisen nach der Schule, freiwillige Sozialdienste, freiwilligen Wehrdienst/Berufsarmee) eine Entsprechung/eine Alternative gefunden.

All dieser Wandel (oder das Verschwinden) von Heterotopien sei, so Foucault, an die „Synchronie der Kultur, in der sie sich [die Heterotopie – S. H.] befindet" (AR: 41) gebunden. So werden Parks mit dem Zusammenbringen von Natur und Stadt gleichsam als Ruheort, als Lebensmittelpunkt bestimmter Gruppen wie auch Hort krimineller oder unerwünschter Elemente empfunden: Die Heterotopie-Analyse von Dirks (2012) illustriert dies anhand der Bestrebungen, bestimmte Menschengruppen durch polizeiliche Maßnahmen und Erlasse aus Parkanlagen oder alternativen Kontakträumen zu verdrängen.

178 Ergänzen ließe sich hier – analog zu der von Foucault ausgemachten Entsakralisierung – der erhöhte Platzbedarf der Friedhöfe bei gleichzeitig geringem Platz innerhalb der Städte, sodass manch Friedhof einem (produktiveren?) Marktplatz weichen musste – so geschehen etwa in Weimar: Der heutige Herderplatz war zunächst ein Friedhof, die Zunahme des Handels im 14. Jahrhundert veranlasste letztlich die Umwandlung der Fläche in einen Marktplatz (vgl. Wurlitzer/Sucher 2010: 155).

179 Nur implizit verweist Foucault in diesem Zusammenhang auf die nekropolen Eigenarten mancher Friedhöfe, indem er sie als „andere Stadt" (vgl. AR: 42) bezeichnet: So verfügt der Wiener Zentralfriedhof beispielsweise, neben zahlreichen, wohl von Foucault als „schwarze Bleiben" (AR: 42) bezeichneten, Mausoleen und anderen Grabstellen, bekanntlich über ein Straßennetz und eine Buslinie.

Aus dieser Synchronie heraus leitet Soja (welcher in Bezug auf Foucault und auch dessen Heterotopie das Konzept eines dritten Raums entwickelt – siehe 5.1) die Frage ab, ob die Geschichtsschreibung und die Bewahrung historischer Stätten überhaupt gelingen können. Schließlich müssen diese konservierten Räume ohne die relationalen Verbindungen und ihr damaliges Umfeld auskommen. Die konservierende Arbeit münde womöglich in einer Simulation, die das Alte dem Gegenwärtigen unterstelle (vgl. Soja 2011: 191 f.).[180]

3. Unvereinbare Orte (oder Facetten) zusammenbringen

Heterotopien können mehrere gegensätzliche und unvereinbare, auch zeitlich differente Platzierungen an einem Ort zusammenbringen (vgl. AR: 42). Dies kann z. B. nach Foucault als Projektion oder Inszenierung geschehen, kann aber auch einen kontrapunktierenden Einsatz von Medien im Verhältnis zum normalen Raum wie auch innerhalb von Medienprodukten implizieren. Erneut: Eine solche Heterotopie muss nicht an einen Ort gebunden sein, sondern ist möglicherweise beweglicher und mobiler Natur.

Foucaults Beispiele sind das Theater und das Kino, welche einerseits auf der Bühne andere Orte inszenieren, anderseits auf der zweidimensionalen Fläche der Leinwand dreidimensional erscheinende Räume projizieren (vgl. AR: 42). Die von Foucault gelieferte Definition des Kinoerlebnisses könnte, trotz ihrer Kürze, durchaus der des *hors champ* entsprechen (siehe zur Erfindung des *hors champ* durch die Fotografie und die moderne Malerei: Fahle 2011: 121). Foucault bezieht sich hier, so vermutet Lehmann (2013: 81), auch in der Betrachtung des Kinos auf das Illusionstheater und seine naturalistischen Darstellungsweisen. Jedoch führt dieser Punkt durchaus ein abstrakte Note mit sich: Der Gedanke zur Kollision unterschiedlicher Facetten lässt sich auch in dem von Foucault behandelten Film *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère* erkennen: Dort wird wiederholt im Sinne einer Schere eine Diskrepanz zwischen Bild und „Laut-Bild" (Deleuze 1992: 92 f. Fußnote, vgl. auch Foucault 2013f: 184) erzeugt.[181]

Ein Verfahren wie etwa Berthold Brechts um desillusionierende und distanzvolle Erfahrungen bemühtes Episches Theater (vgl. Juhnke 2012) könnte als heterotop betrachtet werden, weil es die Unvereinbarkeit zwischen dem Rezeptionsraum und dem dargestellten Raum betont. Diese Differenz ist durch das Eintauchen während der Rezeption – die Immersion (vgl. 4.8) – nicht immer durchgehend zu treffen bzw. mit dem Konzept der Leihkörperschaft (ebenfalls: 4.8.2) ist von einem dritten Raum zwischen den genannten Positionen auszugehen. Anderseits ließe sich dann von einer vermeintlich heterotopen Unvereinbarkeit sprechen, wenn anhand von Distributions- und Kunstformen, abseits erwartbar ein Rezeptionserlebnis darbietenden Orten/Gebäuden wie Kino oder Theater, ‚unerwartete' Räume (medial) mit wiederum anderen Räumen verbunden werden. Als Beispiel ließe sich hier auf die Kunstformen des Audiowalks verweisen (vgl. 4.8): Dabei handelt es sich um einen medial unterstützten Spaziergang durch einen realen Ort. Über einen videofähigen (MP3-)Player können eine audiovisuelle Narration oder andere Materialien abgerufen werden. Der erkundete Raum wird durch die Einspielungen verschiedener fikti-

180 Implizit verweist Soja damit darauf, dass historische Stätten nicht nur eine (mehr oder minder dem Normalraum unterstellte) Heterotopie sein können, sondern womöglich schon in ihrer Gegenwart heterotop waren. Dafür spricht das von Soja gewählte Beispiel des Domizils von Biddy Masson in Los Angeles, welche als erste Afroamerikanerin in der Stadt Grundbesitz erwarb und zu einer Symbolfigur der schwarzen Gemeinde geworden ist (vgl. Soja 2011: 189 f.).

181 Foucault weist anhand des Manet-Gemäldes *Un bar aux Folies-Bergère* auf – heterotop auslegbare – „Unstimmigkeiten" (Foucault 1999a: 42) im Werk des Malers hin bzw. Foucault zeigt weitere Formen von besagten ‚Scheren' auf: Die an zentraler Stelle im Bild dargestellte Frau befindet sich vor einem Spiegel – ihr Spiegelbild entspricht jedoch nicht der Perspektive, in welcher Manet diese Dame abgebildet hat: Zwei Perspektiven überschneiden sich – sowohl vor der Frau als auch rechts von ihr scheint der Maler zu stehen (vgl. ebd.: 43). Manets Bild verdeutlicht durch diese Überlagerung das Verhältnis vom Sichtbaren und dem als Möglichkeitsraum zu verstehenden Unsichtbaren – wie es Fahle mit Merleau-Ponty herausarbeitet (2006/2011), siehe dazu auch 4.1.1b. Darüber hinaus weist das Bild aber auch einen dynamischen, man könnte sagen, bewegtbildlichen bis seriellen Moment auf: „Der Maler nimmt somit nacheinander oder besser gleichzeitig zwei miteinander nicht zu vereinbarende Perspektiven ein." (Foucault 1999a: 43)

onaler oder historischer Facetten ergänzt, überlagert oder kontrapunktiert. Natürlich gilt auch hier, dass je nach Gestaltung und erreichter Immersion die heterotope Charakteristik, kontrapunktierend zu sein, variieren kann/unterschiedlich wahrgenommen wird.

Die mobile Betrachtung medialer Formen nicht nur während eines Audiowalks, sondern über entsprechende Endgeräte auch des Films und des Fernsehens, sieht Foucault in Anbetracht des Zeitpunkts seiner Ausführungen nicht vor. Diese ließen sich hier aber durchaus mit Blick auf die vom Philosophen gesehene Mobilität der Heterotopie in Form des Gartens ergänzen. Der Garten vermag in der orientalischen Tradition den Kosmos, mindestens die Welt in ihrer heiligen Vollkommenheit wiederzugeben (vgl. AR: 42 f.). Wenig überraschend wird der Kleingarten ab Mitte des 19. Jahrhunderts zu einem den städtischen Lebensumständen, dem Mietwucher als auch den Autoritäten widerstrebenden Ideal einer (archaischen) Naturverbundenheit als auch eines solidarischen Miteinanders (vgl. Jensen 2005: 318). Dann aber wird die zunehmend größere und Bedeutung gewinnende Bewegung mit ihrem festungsartigen Verständnis der Parzellen (vgl. ebd.: 323) mit dem Kleingartengesetz von 1919 reglementiert (vgl. ebd.: 321).

Eigentlich hat Foucault universellen Heterotopien eine Absage erteilt. In seinen mannigfaltigen Variationen glaubt der Philosoph aber, dass der Garten z. B. als Zoo „universalisierende“ (AR: 42) Potentiale berge. Als mobile (mediale) Formen des Gartens (vgl. AR: 43) gelten Foucault Orientteppiche, da diese eigentlich abstrahierte Darstellungen von Gärten seien (vgl. H: 15). Gleichsam ist ihre Verortung in Räumen auch Ausdruck einer zeitlichen Komponente, sodass sie als „‚Wintergärten‘“ (vgl. H: 15) auch von der Jahreszeit unabhängig wahrgenommen werden können. Die geordneten – vollständigen – Strukturen des Gartens (oder Teppichs) erinnern den Philosophen an das Schreiben literarischer Werke (vgl. H: 15). Diese (in der Überarbeitung gestrichene) Assoziation erlaubt erneut einen Bezug zur ersten Heterotopie-Definition Foucaults: Zumindest die strukturierte Ordnung sieht der Philosoph in *Die Ordnung der Dinge* als Merkmal der nicht-realisierten durchaus positiv-ideell aufgeladenen Utopie. Nun scheint er diesen Aspekt zumindest in seinem Radiovortrag auch für die Heterotopie als gültig zu erklären.

Mit der „gärtnerischen Tätigkeit“ (H: 15) am Roman mag Foucault überdies darauf verweisen wollen, dass in (fiktiven) Werken Welten geschaffen und konzipiert werden. Implizit lässt sich dabei mit dem Vollständigkeitsanspruch des Gartens/Teppichs ein Bezug auch auf künstlerische Darstellungen wie die des Tafelbilds erahnen. Dieses kennt kein Außen, es nimmt nicht auf ein solches Bezug (vgl. Fahle 2011: 121) und ist somit in seiner umfassenden Repräsentation geradezu beruhigender Natur – wiederum wie das Utopische in Foucaults erster Heterotopie-Definition. Andererseits ist bereits oben gesehen worden (3.2) und noch in der Analyse zu zeigen (7.5.2), dass eben dieser Vollständigkeitsanspruch vielen gegenwärtige Formen der Kunst fehlt und zugunsten einer (ungewissen) Offenheit entfällt.

Diese illusionistischen und naturalistischen Konzepte müssen jedoch, wie schon das möglicherweise immersive Erleben etwa im Brecht’schen Theater suggeriert, nicht zwingend als Voraussetzung für die Heterotopie verstanden werden. Betrachtet es Lehmann als charakteristisch für das gegenwärtige Theater, metonymischer Natur zu sein und bestimmt diesen Umstand konträr zu Foucaults Heterotopie, attestiert Hetherington gerade diese metonymische Facette auch der Heterotopie: Dabei nimmt er Bezug auf Foucaults Auseinandersetzung mit dem belgischen Surrealisten René Magritte bzw. dessen Gemälde *La trahison des images*. Die naturalistische Darstellung einer Pfeife wiederholt sich auf besagtem Bild als identische, aber kleinere, gerahmte Darstellung auf einer Staffelei.[182] Diese Komposition ist nun unterschrieben mit „Dies ist keine Pfeife“. Entsprechend folgert Hetherington:

182 Magritte fertigte zwei Versionen des Bildes an – erstere zeigt nur die Pfeife und den Aussagesatz, die zweite ist um die Staffelei ergänzt (vgl. Foucault 2013: 33).

> „Heterotopia signify not through resemblance, as in a way a metaphor works – one thing being used to resemble another – but through similitude, more an example of metonymy, as in the manner that Magritte explores in his paintings, where meaning is dislocated through as series of deferrals that are established between a signifier and a signified rather than directly to the referent." (Hertherington 1997: 42 f.)[183]

In der Assoziation der Heterotopie mit besagten rhetorischen Figuren und ihnen inhärenten Ähnlichkeitsbeziehungen zeigt sich die Zugänglichkeit bzw. Eigenart des heterotopen Raums, welcher partiell Bekanntes voraussetzt, um eben den Tropen zum Erfolg zu verhelfen. Dabei tritt (in einem interdiskursiven Sinne – siehe 4.1.1b) eine vermittelnde, reduktionistische Charakteristik des Heterotopen in Erscheinung – nämlich komplexe Sachverhalte mit Begriffen zu überlagern: So erlaubt etwa die Verortung der Borges'schen Enzyklopädie in China, die Ungreifbarkeit der Taxonomie zu akzeptieren. Gerade letzteres Beispiel lässt die Heterotopie dann als „Oxymoron" erscheinen, als dass in ihr oder im Prozess ihres Betretens Unvereinbares zusammengebracht wird. Magrittes Werk ist aber auch Ausdruck einer paradoxen Sichtbarmachung: Der unsichtbare Diskurs der Benennung wird sichtbar in das Bild eingetragen – Bild und Text aber werden gegeneinander ausgespielt (vgl. Meister/Roskamm 2014: 121). Die Ähnlichkeitsbeziehungen und die Repräsentationsaussage werden schließlich unterbrochen (vgl. Foucault 2013a: 51), womit der Wechsel in einen heterotopen Raum ohne Referenzen dem Betretenden deutlich auffallen dürfte.[184]

4. Neben Räumen, auch differente Zeiten

Heterotopien können, als Heterochronie verstanden, an „Zeitschnitte" (vgl. AR: 43) gebunden sein, infolge dessen die sie betretenden Personen mit ihrer „normalen" Zeit brechen. Heterochronische Heterotopien besitzen also eine gegenüber dem Normalraum/der Normalzeit eigene Zeitstruktur. In diesem Sinne muss der Friedhof verstanden werden, da er nicht nur dem Alltag die Endlichkeit des Todes gegenüberstellt, sondern auch Ausdruck eines Verschwindens des Lebens (Subjektes? – siehe 4.1.1b) ist (vgl. AR: 43). Das Betreten einer solchen Heterotopie kann zudem als Ausdruck eines Übergangs in eine andere Zeit aufgefasst werden – etwa einen Lebensabschnitt. Dabei unterscheidet Foucault zwei verschiedene Zeitbezüge: A. Zeit akkumulierende, in eine Ewigkeit überführende Heterotopien und B. seriell-zyklische, kurzfristige bzw. begrenzten Zeitabschnitten entsprechende Heterotopien.

A. Die Bibliothek und das Museum sind seit Beginn der Moderne um die Anhäufung von Zeit bemüht, versuchen jenseits [so zumindest das Ideal[185]] geschmäcklerischer Interessen „alles" (AR: 43) zusammen-

183 Im Zusammenhang mit den beiden Tropen „Metonymie" und „Metapher" muss hier auch die „Synekdoche" ergänzt werden. Gerade in Charlie Kaufmanns Film *Synecdoche, New York* tritt zum einem das der rhetorischen Figur eigene Prinzip des *pars pro toto* – dem Vorhaben des Hauptprotagonisten, die ganze Welt innerhalb eines Lagerhauses nachzustellen – in Erscheinung. Zum anderen werden mit diesem sich von der Welt außerhalb des Vorhabens abgrenzenden Bereich (dem Studio der Hauptfigur) nicht nur ein ‚anderer' Raum und darin wiederum mit den Kulissen unterteilte Bereiche, also viele Räume, geschaffen, sondern die Grenzen zwischen Realität und Fiktion werden – einer Hyperrealität oder Simulation (vgl. Eco und Baudrillard – siehe 4.8.5) nicht unähnlich – tendenziell unbestimmbar.

184 So wird Magritte nicht zuletzt für Foucault zu einem Maler eines Nicht-Ortes – hier wohl im Sinne der ersten Heterotopie-Definition des Philosophen, denn der Maler erschaffe so einen instabilen koordinatenlosen Raum (vgl. Fani 2012: 33). Gleichsam tritt in Magrittes Pfeifenbild auch ein serielles Moment – eben durch die textliche und bildliche Wiederholung der ‚schwebenden' Pfeife – zutage (vgl. Meister/Roskamm 2014: 122). Zur Originalität und Wiederholung im Zusammenhang der Nähe von Immersion zur Heterotopie vgl. 4.8.

185 Dass Institutionen, zu denen auch das Museum gehört, eine essentielle und prägende Funktion wahrnehmen, ein notwendiger Legitimationsraum wie auch eine einschränkende Rahmung sein können, hat der deutsche Philosoph Christoph Menke (2013: 103 ff.) gezeigt. Beispielhaft ließe sich auch eine 2012 vollzogenen Debatte im *Der Spiegel* heranziehen, die einerseits die willkürliche Hochkultur-Bestimmung, die Unmündigkeitsdeklaration des Bürgers durch die Kulturpolitik moniert. Anderseits wird in einer solchen Politik von einer durch Kulturgüter (nicht zuletzt: kausal) erreichten Wohltat ausgegangen. Eine kulturell gebildeten Bürgerschaft sei notwendig, zudem wird ein tendenzieller kultureller

zutragen, um ein „Generalarchiv“ (AR: 43) zu erstellen. Dabei wird alles Gespeicherte quasi aus der Zeit gelöst, vor den Einwirkungen des Außen in einem „unerschütterlichen Ort“ (AR: 43) geschützt und in ewige Fortdauer überführt.[186]

B. Hingegen ist die flüchtige Heterotopie (vgl. AR: 44) an einzelne oder sich rhythmisch wiederholende Ereignisse geknüpft – an ein Fest oder einen Jahrmarkt, die kurzzeitig einen jeweiligen Ort oder Raum verwandeln, in eine Andersartigkeit bestehend etwa aus Wahrsagern oder Schlangenfrauen übersetzen oder [mit Rückbezug auf Bataille] eine andere Welt betretbar machen (vgl. AR: 44). Im Kontext eines kurzzeitigen Besuchs nennt Foucault auch das Theater als Beispiel (vgl. H: 16) – ohne jedoch weitere heterochrone Dimensionen dessen oder etwa der Bewegtbildmedien aufzuzeigen. Nicht nur das Theater, auch andere mediale Formen darüber hinaus vermögen vergangene oder zukünftige oder gar imaginäre Epochen aufleben zu lassen. Zudem ermöglichen diese Medien auf Grund etwaiger Differenzen zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit, weitere heterochrone Formen im Verhältnis zur Zeit im Zuschauerraum zu etablieren.

4.A und 4.B können auch gemeinsam auftreten: Jene bei Foucault genannte Ferienanlage, die mit ihren Strohhütten die polynesischen Inseln und ihre Dörfer imitiert, erlaubt ihren Gästen, einen Urlaub in Ursprünglichkeit und Nacktheit zu verbringen (vgl. AR: 44). Für den Aufenthalt befinden sich die Gäste in einer anderen Zeit. Gleichsam ist eine solche Anlage dem Museum anverwandt, indem sie ein (vermeintlich) ursprüngliches Leben bewahrt.[187] Anderseits wird in diesen Feriendörfern die Zeit selbst als lineare – nach dem Sündenfall (vgl. H: 17) initiierte – Abfolge erfahrbar. Damit scheint Foucault hier seine partielle Hoffnung auf eine Rückkehr zum Ursprung/ein Erfahrbarmachen des selbigen anklingen zu lassen.

Die Beschreibung der Heterochronie entspricht der Seriellen Geschichtsauffassung Foucaults, als dass auch diese verschiedenartige (Zeit-)Strukturen nebeneinander vorsieht – siehe 4.1.1d. Wie auch andere Zeitformen nebeneinander fortbestehen, halten sich, trotz der strukturalistisch anmutenden Einteilung der Episteme, Facetten dieser beinahe epochalen Phasen über ihr Auslaufen hinweg: Die Episteme der Ähnlichkeit – obschon eigentlich mit Beginn der Klassik endend – scheint also nicht vollends aufgehoben zu sein. Da sich die von Foucault beschriebene Ferienanlage, neben ihrer heterochronen Eigenart, am historisch falschen Ort befindet, initiiert dieser Grundsatz durchaus auch eine Diskussion über Originalität und Hyperrealität. Die unter diese Begriffe wie auch einen Prozess/eine narrative Abfolge fallenden Aspekte werden in 4.8 noch vertiefend behandelt. Hier sei nur vorweggenommen, dass immersive und/oder über szenografische Konzepte sowie nach dem „Prinzip des ‚Rides‘“ (Mikunda 2005: 141 ff.) in Parcours (vgl. auch De Certeau: 5.2) gescripteter Ereignisse operierende Museen ein Als-Ob-Erlebnis aus anderen Zeiten generieren können – so etwa im Deutschen Auswandererhaus in Bremerhaven, welches die Abreise aus und mittlerweile auch die Ankunft in Deutschland zur Zeit verschiedener Migrationswellen erlebbar macht.

Gerade aber mit der Facette einer (Ein-/Aus-)Reise zeigt sich die Nähe der zweiten Heterotopie-Definition und der heterotopieanverwandten Formen – insbesondere transitorischer Orte: Im Radiovortrag betont Foucault im Zusammenhang mit der Beschreibung heterotoper Zeitlichkeit im Rückblick auf

Patriotismus empfohlen – vgl. zur Debatte Haselbach/Klein/Knüsel/Opitz 2012: 136 ff. und Schmitz 2012: 118 ff., vgl. auch 3.2.

186 Bibliotheken sind aber, trotz dieser suggestiven Konstanz, von einem Wandel bestimmt, als dass sie kontinuierlich ihren Bestand erweitern, neuen Werken oder neuer Literatur, neuen Disziplinen sowie neuen Medienformen Platz einräumen.

187 Unerwähnt lässt Foucault, ob solche am Mittelmeer aufgestellten polynesischen Dörfer nur eine Suggestion des Anderen, ein Klischee verkörpern, wie es der Philosoph selbst einige Jahre später in *Das Denken des Außen* als mögliche Problematik anführt (vgl. DA: 676 f.).

die Kaserne und ausgelagerte sexuelle Erfahrungen den zeitlichen Schwellencharakter der Heterotopie: Nicht nur die ihr eigene Zeitlichkeit steht im Kontrast zur gewohnten, sondern sie markiert auch eine Zäsur hin zu einer anderen Lebensphase, die z. B. „aus Naiven aufgeklärte Staatsbürger machen soll" (H: 17) Im Sinne einer transgressiven Erfahrung ist das Andere also auch als Veränderung aufzufassen. Insbesondere das Gefängnis muss Foucault gemäß in dieser Weise verstanden werden (vgl. H: 17). Seine korrigierende Funktion steht im Dienst der Macht und der Vernunft – mit dem Ziel, die erneute Produktivität der Gefangenen herzustellen (siehe 4.4.1, siehe 4.1.3). Insofern wird der ohnehin in Foucaults zweiter Heterotopie-Definition vorherrschende Eindruck des Prozessualen um einen transitorischen Aspekt ergänzt, den der Philosoph noch mit dem trivial anmutenden Beispiel des Zuges als weniger heterotop erachtet hat. Nun muss es nicht die Metaphorik eines Film wie *Snowpiercer* sein, in welchem sich eine ganze Gesellschaft vom Ende bis zur Lokomotive in ‚Klassen' gestaffelt auf einer ewigen Reise durch eine Eiswüste befindet, um den zäsuralen Charakter des Mediums Zug sowie einer Reise selbst oder deren seriell-zyklischer Dimension zu erkennen: Eine Heterotopie wie etwa die Kaserne kann durchaus als eine katalytische Position im Sinne von Foucaults ‚Mann-Werden' verstanden werden.

Eine solche lebensverändernde Übertretung erweist sich als unumkehrbar und linear bzw. das Leben als von verschiedenen Ereignis-Serien bestimmt. Dann aber wird mit der Bibliothek auch auf ein stagnierendes Zeitverständnis einerseits wie auch andererseits auf eine progressiv-serielle, paradox-akkumulierende Dimension verwiesen (siehe auch 3.2). So sind auch Foucaults Ausführungen zur Transgression, die dortige Behandlung einer Sequenz von Grenzen in zweifacher Hinsicht zu interpretieren: als stetig neue Hürden und Abschnitte, wie aber auch wiederholende Muster oder Verhaltensweisen – siehe 4.4.2 und zu den seriellen Formen 3.2.

5. Öffnung und Schließung

Heterotopien sind von einem System aus „Öffnungen und Schließungen" (AR: 44) umgeben, sodass sie sich gleichsam abgrenzen und zugänglich bleiben. Verschiedene Riten und Reinigungsakte bedingen den Zugang zum heterotopen Raum.[188] Innerhalb der betretenen Räume kann es wiederrum Ordnungsstrukturen geben, denen man sich zu fügen hat. Foucault unterscheidet indirekt zwischen zwei in ihren Qualitäten differenten Formen des Eintretens in eine Heterotopie: Heterotopien wie das Gefängnis oder die Kaserne würden nicht freiwillig betreten (vgl. AR: 44). Um aus freien Stücken Zutritt zu heiligen Orten (etwa einer Moschee) oder hygienischen Bereichen (dem Hamam – vgl. H: 18) zu erhalten, müssten bestimmte Handlungen (der Reinigung/der Entkleidung) geleistet werden. Dadurch besitzen Heterotopien auch eine Markierungsfunktion (Verhalten/Uniformen). Der die Heterotopie Betretende kann sich in einem paradox-illusorischen Verhältnis zum Normalen als auch zum anderen Raum wiederfinden – er wird zum eingeschlossenen Ausgeschlossenen. Der Vorgang des Ein- oder Aufschließens ist wiederholbar, wie auch die Heterotopien selbst serielle Strukturen aufweisen können. Wie schon in 1. und 4. Punkt tritt auch hier der Gedanke der Heterotopie als Ort einer Auslagerung (des Ungewollten) in Erscheinung.

Mit Blick auf das von Deleuze (1992: 70 f.) als Sichtbarmachung der Delinquenten beschriebene Asyl und Gefängnis sowie Foucaults Ausführungen zum utopischen Körper lässt sich hier von einer Markierung sprechen, die eine eindeutige Zuordnung (nicht zuletzt anhand einer Uniform) möglich gestaltet. Der konventionalisierende Charakter der Heterotopie zeigt sich dabei nicht nur in der Bekleidung, son-

188 Zunächst muss auch auf die Umkehr der Riten und Reinigungsakte hingewiesen werden, die Foucault möglicherweise mitdenkt, aber nicht en détail ausführt: Zwar ist das Betreten der Kaserne im Falle eines gesetzlich geregelten Wehrdienstes (weiterhin je nach individueller Position) genauso wie die Inhaftierung mit einem Zwang und mit bestimmten Ritualen verbunden – Einweisungen, Einkleidung und Untersuchung sowie langfristigen Formen von Gehorsam. Gleichsam ist der Austritt aus diesen heterotopen Räumen an Rituale gekoppelt: Entkleidung (der Uniform), Diensterfüllung, Rehabilitierung und abgeleistete/abgesessene Zeit. Ähnliches gilt selbst für freiwillig betretene Heterotopien – das erneute Anlegen der Kleidung nach dem Besuch im Dampfbad (ein Beispiel Foucaults: AR: 44) ist notwendig, da das nur mit Lendenschurz bekleidete Individuum nicht auf der Straße akzeptiert werden würde.

dern auch in einer identischen Gefängnisarchitektur, ähnlich konzipierten Militärkomplexen oder in einem übertragenen Sinne auch in etwaigen Franchise-Systemen und entsprechenden (Hotel-, Geschäfts- und Restaurant-)Ketten. Gerade die Erfahrung ihres Betretens und Verlassens scheint hinsichtlich etablierter Erwartungshaltung auf Seiten der Besucher und konstanter Designkonzepte wiederholbar.

Auch wenn Foucault im 4. Grundsatz bereits auf den lebensverändernden Charakter im Betreten eines anderen Raums hinweist, fließt hier subtil die Vorstellung ein, das Betreten und Verlassen könne weit weniger nachhaltiger Natur sein: Wenn, wie Deleuze (2007: 20 f. u. 99) herausarbeitet, eine identische Erfahrung als Wiederholung nicht möglich ist, so sind derartige Heterotopien doch von einer beruhigenden (weltweiten) aus Zeit und Raum gelösten, tendenziellen Verlässlichkeit gekennzeichnet.[189] So verkörpern auch im Heterotopie-Diskurs Anklang findende Themenparks (vgl. Legnaro/Birenheide 2005: 20 ff., vgl. Steinkrüger/Zehetmair 2012: 225 ff.) beispielsweise eine sichere, verlässliche (wiederholbare) Erfahrung und Welt, die der Unstetigkeit der ‚Realität' (und deren Wandel) gegenübergestellt scheint.

Unter Einbezug der kreisförmigen Strukturen in der Psychiatrie und der panoptischen Sichtbarkeit können in Heterotopien auch eigene Ordnungen identifiziert werden, indem zwischen Arzt und Patienten oder zwischen Wärter und Gefangenen ein wechselseitiges, kreisförmiges Machtverhältnis entsteht (z. B.: 4.1 u. 4.2.2c). Gleichsam offenbaren diese beiden Beispiele die enge Verbindung der Heterotopie mit dem Normalraum, denn die Ärzte und Wärter betreten den Ort der Kranken und der Verbrecher im Rahmen ihres Dienstes. Die ‚Unfassbarkeit' der Heterotopie in Foucaults erster Definition ist auch als eine subjektive Wahrnehmung zu verstehen: Aus einer bestimmten Perspektive mag das Andere, die Welt der im Foucault'schen Sinne nur als Negation der Vernunft krank Verstandenen, ungeordnet wirken. Es kann aber durchaus – etwa einer militärischen Grundausbildung ähnlich – nach scheinbarem Chaos im Zuge einer Eingewöhnung als Ordnung eigener Art erkannt werden und dann sogar die einst normale Welt als andersartig markieren.[190] Die Heterotopie kann zudem als neue Welt angenommen werden, welche die alte in Vergessenheit geraten lässt (siehe auch 4.8.3).

Foucault verweist zudem auf den illusorischen Gehalt der Öffnungen und Schließungen (den er im letzten Merkmal nochmals vertieft, aber in abgewandelter Form behandelt): Das auf brasilianischen Gütern Fremden zur Übernachtung stets ‚offen' bereitstehende Zimmer liegt nur vermeintlich im Herrenhaus, sondern ist mit einem eigenen Zugang versehen und weist keinerlei Verbindung zum Rest des Hauses auf – der Besucher ist „kein Eingeladener [...] [,] nur Vorbeigänger" (AR: 45). Eine Entsprechung dieses Gästezimmers meint Foucault in den Räumen US-amerikanischer Motels zu entdecken, welche einem unverheirateten Pärchen den in den 1960er Jahre nicht legitimen Geschlechtsakt ermöglichten (vgl. AR: 45). Sie hätten einen Ort geboten, „[...], wo man mit seinem Wagen und mit seiner Freundin einfährt und wo die illegale Sexualität zugleich geschützt und versteckt ist: ausgelagert, ohne ins Freie gesetzt zu sein" (AR: 45). Einerseits stehen diese Motels jedem offen, stellen keine Fragen, bieten ‚ein Dach über dem Kopf', anderseits sind die Gästezimmer aber letztlich Ausdruck des Ausschlusses der dortigen Aktivitäten und der sie Betreibenden aus dem Sichtfeld und sogar dem gesellschaftlichen Selbstverständnis. Dieses Beispiel lässt sich entsprechend des ersten Grundsatzes und der zäsuralen Implikation des Auszihens in die Welt für ‚daheim' ungehörig erscheinende Tätigkeiten als Auslagerung von etwas Ungewolltem begreifen. Dies ist ein Aspekt, mit dem sich der Philosoph bereits im Kontext des Wahnsinns auseinandergesetzt hat: Auch dort werden die Unvernünftigen aus dem Sichtfeld entfernt bzw. an konkrete ‚ummauerte' Orte verbracht – siehe 4.4.1. Das Motel und die in diesem Beispiel mit ihm verbundene

189 Auch hier gilt es natürlich einschränkend auf die langfristigen Veränderungen im Design und den Angeboten etwaiger Ketten hinzuweisen. Überdies gibt es Abweichung in den lokalen Produktpaletten.

190 Der Stephen King-Roman *The Shawshank Redemption* bzw. dessen Verfilmung ist u. a. eine Illustration für die Schwierigkeiten, welchen sich nach langen Haftstrafen entlassene Gefängnisinsassen zu stellen haben. Der Film verdeutlicht, dass sie nun in einer für sie fremden Welt außerhalb der Gefängnismauern zurechtkommen müssen.

außereheliche Sexualität werden somit zu einem zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit befindlichen Latenten.

Im Nebengang stellt Foucault so erneut die konventionalisierenden Züge der Auslagerung von etwas Ungewollten heraus, denn nur vermeintlich beinhalten derartige Heterotopien ein wirkliches Gegenlager zum normalen Raum: War die mit der Hochzeitsreise verbundene Defloration legitim, aber im normalen Umfeld ungebeten, so wird das gesetzlich Verbotene (in diesem Fall: die voreheliche Sexualität) hier in illusorischer Art und Weise aus dem Sichtfeld entfernt. Das Motel wird dabei aber – wie es Foucault ja exemplarisches herausarbeitet – zu einer stereotypen Verkörperung eines Ortes des Tabubruchs.[191] Ähnlich wie es Scholz (2007) für das post-9/11 entstandene Gefangenlager in Guantanamo attestiert, ist hier von einer sichtbaren Unsichtbarkeit auszugehen. Wenngleich Foucault vornehmlich aus einer französischen bzw. westlichen Perspektive heraus argumentiert (und sich auch diese Arbeit weitgehend der Beispiele dieser Sphäre bedient), ist beispielweise das japanische Kontakt-Café eine im gleichen Themenfeld befindliche, gegenwärtige Entsprechung dieses Phänomens: Da Prostitution in Japan illegal ist, wird hier offiziell nur eine Plattform für die Kontaktaufnahme geboten, deren Ausgang dem Anschein nach zufälliger Natur ist. Die vermeintliche Neutralität der Plattform – des Mediums Café, wenn man so will – verstanden als transitorische Heterotopie ist als fragwürdig auszumachen. Dies zeigt nicht zuletzt auch das Problem fremdenfeindlicher Kommentare etwa bei Facebook: Einerseits muss die Verantwortung der nur wenig eine Kontrollfunktion ausübenden Betreibenden des (im weitesten Sinne:) Forums, anderseits müssen die Eigenarten der Plattform und ihre vermeintliche Neutralität hinterfragt werden – nämlich sowohl einen (demokratischen) Meinungsaustausch zu ermöglichen als auch auf Grund weitgehender Anonymität und geringer Hemmschwellen Ressentiments zu begünstigen. Dann aber ist Rassismus natürlich keine Erfindung des Mediums, sondern – bedauerlicherweise – unabhängig vom Medium.

Auch wenn Foucault glaubt, dass das offen-geschlossene Gästezimmer im Sinne der brasilianischen Höfe im Verschwinden begriffen ist, so ließe sich eine aktuelle Entsprechung beispielsweise in sogenannten In-Game-Käufen erkennen: Der Verzicht auf solche schränkt das Spiel zeitlich (die Produktionsabläufe in Aufbauspielen erfolgen nur verzögert) oder im Umfang ein, der Spieler hat in Multi-Player-Spielen mit Nachteilen zu kämpfen. Er oder sie sind also ein (immersiver) Teil der Welt und doch nicht wirklich.

Obschon Foucault keinen weiteren Grundsatz dezidiert erwähnt, er im Radiovortrag den 5. als letzten Gedanken markiert, leitet der Philosoph in seiner Überarbeitung mit „schließlich“ in einen weiteren Absatz über, den etwa Tafazoli/Gray (2012: 11) als einen möglichen 6. Grundsatz interpretieren:[192] Die dort, wie bereits vorhergehend, thematisierte Illusion kann jedoch als Zeichen für die Zusammengehörigkeit des 5. Grundsatzes und dieses letzten Abschnitts gewertet werden, da dieser sich nun der sogenannten Illusionsheterotopie widmet. Neben ihr wird in den letzten Seiten der Definition noch ein weiterer Heterotopie-Typus, die Kompensationsheterotopie, eingeführt, sodass es angesichts deren Komplexität sinnvoll erscheint, diese Beschreibung in einen gesonderten – den 6. – Grundsatz zu verschieben.

6. Illusions- und Kompensationsheterotopien

191 Wie spielerisch derartige Konstellation sein können, zeigen auch die sogenannten Knutsch-Karussells, welche die in den 1960er Jahren ungewollte Tätigkeit unter einem sich kurzzeitig über den Fahrgästen bzw. den Gondeln entfaltenden Verdeck ermöglichten (vgl. Reck 2014). Um diese mehr oder minder offenbare Heterotopie zu zügeln, wurden verschiedene Richtlinien ins Lebens gerufen – etwa die Verschlusszeit maximal begrenzt bzw. verkürzt oder ein Betriebsverbot während des Gottesdienstes erwirkt.

192 Dieser Abschnitt wird in der Übersetzung des Vortrags von 1967 als „letzter Zug“ (AR: 45) oder als „letztes Merkmal“ (S IV: 941) eingeleitet.

Heterotopien sind nicht nur vom normalen Raum getrennt, sondern pflegen eine Beziehung zu diesem (vgl. AR: 45 und zuvor bereits: 38). Dabei muss eine Heterotopie dem normalen Raum nicht zwangsweise widersprechen, ihn kritisieren, sondern kann auch den normalen Raum bestätigen, seiner Legitimation dienen und von ihm beherrscht werden. Die Heterotopie wirkt womöglich statt chaotisch im Verhältnis zum normalen Raum weit geordneter. Foucault unterschiedet hier zwei Funktionen: Illusionsheterotopien (A) entlarven den täuschenden Charakter des normalen Raums. In der Kompensationsheterotopie (B) wird im normalen Raum nicht Realisierbares im anderen Raum in die Tat umgesetzt oder eine Illusion des derart angestrebten Ideals gegenüber dem Normalraum ersichtlich.

A. Der Begriff Illusion bezieht sich hier, anders als in den zuvor genannten Beispielen (Suggestion der Offenheit im Gästezimmer, Illusion des ausgelagerten Ortes (Motel), Illusion eines dreidimensionalen Raums auf der Leinwand), auf den „Realraum" (AR: 45) oder Normalraum: Dieser wird als Illusion entlarvt, indem etwa das Bordell die Sexualmoral des normalen Raums als Täuschung herausstellt (vgl. AR: 45). Gewiss ist das Bordell aber auch selbst eine Illusion im Sinne einer realisierten positiv verstandenen Utopie (korrekterweise: Eutopie) oder einer Wunschvorstellung: Da es Sexualformen erlaubt, die vielleicht im konventionellen Alltag nicht akzeptiert werden und nur im Freudenhaus üblich erscheinen (vgl. H: 21). Analog zu Foucaults Motel-Beispiel ist das Bordell eine mehr oder minder legitime Form eines (sichtbaren) Unsichtbaren. Mit ihrer ‚wunscherfüllenden' Komponente zeigen Bordelle – quasi in einer Überleitung – kompensatorische Funktionen auf:

B. Die Kompensationsheterotopien verkörpern eine Illusion – zunächst im Sinne einer in die Realität umgesetzten, ideal anmutenden und damit ebenfalls Foucaults erster Definition entsprechenden Utopie – in Abgrenzung zum (etwa unordentlich empfundenen) Normalraum (vgl. AR: 45). Mit Blick auf das Bordell (und damit zunächst analog zu A) drückt sich in ihnen ein vielleicht im Normalraum nicht realisierter Wunsch aus. Für Foucault sind es insbesondere die Kolonien, die diesem Bedürfnis nach idealtypischer Ordnungsvorstellung nachkommen. Der Philosoph ist – entsprechend seiner linkspolitischen Agenda – von den durch die Jesuiten in Paraguay gegründeten Gemeinschaften fasziniert: In den sogenannten Reduktionen (spanisch: „reduccio" = „Siedlung") wurde das Zusammenleben der indigenen Einwohner in geradezu kommunistischer Weise von den (europäischen) Jesuiten geregelt: Genau wurde das familiäre Eigentum (Haus und Garten) definiert und begrenzt, hingegen der Boden sowie die Viehbestände kollektivem Besitz unterstellt waren. Das Areal wurde in durchdachten Strukturen angelegt, die sich in den verschiedenen Reduktionen ähnelten. Der Alltag innerhalb der Gemeinschaft war penibel vorbestimmt – etwa wurde der Zeitpunkt des Fortpflanzungsaktes von den Mönchen per Glockenschlag vorgegeben (vgl. AR: 45 f.).

Interessanterweise ist die Heterotopie hier also nicht wie der Wahnsinn als ein Gegenbegriff zur Vernunft bestimmt oder gemäß Bataille als etwas Heterogenes jenseits von Idealen anzusehen, sondern verkörpert vielfach selbst ein Ideal. Insofern wird an dieser Stelle erneut die Relativität der Zuschreibungen dessen, was heterotop ist, deutlich. Realisierte Utopien müssen also nicht nur realisierte Nicht-Orte im Sinne eines ausgegrenzten Anderen sein, sondern können dem Normalraum als Projektionsfläche bzw. Umsetzung seiner angestrebten Ideale dienen.

Im Radiovortrag allerdings unterstellt Foucaults im Nachgang der kompensatorischen Heterotopie und insbesondere den kolonialen Bemühungen Naivität (vgl. H: 21) – spielt der Philosoph damit auf die Nicht-Realisierbarkeit mancher Ideale oder die Grenze kompensatorischer Bemühungen an, etwa wenn sich die Kolonien vom Mutterland lossagen? Foucault nimmt im Vorwort seiner während des 1954 ausgebrochenen Algerienkrieges (welcher 1962 mit der Unabhängigkeit des Landes von Frankreich ende-

te[193]) entstandenen Arbeit *Wahnsinn und Gesellschaft* zumindest Bezug auf den aus einer abendländischen Perspektive und ihrer Vernunft heraus reizvollen, begehrlich erscheinenden, aber unzugänglichen Orient (vgl. WG: 9). Foucault lässt sich nicht näher zur konkreten Beziehung der Kolonien zu den sie beherrschenden Staaten oder den sie prägenden Kulturkreisen aus – ein Problem, auf welches gleich zurückzukommen ist. Diese Beziehung ist aus einer heterotopen Betrachtung wohl als paradox zu beschreiben: „Es [das Andere – S. H.] ist auszuschließen, um die innere Gefahr zu bannen, und gleichzeitig einzuschließen, um seine Andersartigkeit zu reduzieren." (Hölz 1998: 25) Diesem Gedanken entspricht auch Foucaults 5. Grundsatz, in welchem er das ‚eingeschlossene Ausgeschlossene' mithilfe des Gästezimmers illustriert.

Wie bereits im Zusammenhang mit Batailles Überlegungen zum wohlbegrenzten Exzess – etwa in Form des Festes – gesehen (siehe 4.3.2), wird daher offenbar, dass die Heterotopie nicht ein aus Sicht des Normalraums, als den sich wohl die Kolonialmacht in ihrer Subjektivität beschreiben würde, ‚unbeherrschbares' Anderes darstellt: Weder die Kolonie noch das Fest stehen wirklich außerhalb der homogenen Ordnung bzw. sollen außerhalb ihrer stehen. Mag der Karneval als Festivität jenseits normaler Ordnungen empfunden werden (vgl. Legnaro/Birenheide 2005: 25), ist er doch ein wohl strukturiertes Ereignis im Rahmen dieser normalen Ordnung und wird z. B. polizeilich überwacht. Macht, Ordnungsstrukturen und heterotope Konzepte stehen also in Beziehung zueinander (dazu später mehr: 4.7).

Foucault deutet auch hier an, dass subjektive Perspektiven zur essentiellen Größe dessen werden, was als anders gilt. So kann im Bemühen einer Kolonie um Unabhängigkeit nun die ‚alte Welt' umgekehrt selbst zur Heterotopie werden. Dieser ‚alte' Raum steht nun im Gegensatz zum Selbstverständnis der Kolonie. Dieser Gegensatz kann differente Formen annehmen: Die euphorische Begrüßung der französischen Armee bei der 2013 erfolgenden Intervention gegen Islamisten im seit 1960 von Frankreich unabhängigen Mali verdeutlicht das ambivalente – heterotope – Verhältnis zwischen einer (ehemaligen) Kolonie und ihrer (ehemaligen) Kolonialmacht (vgl. Holert 2013: 327 ff.). Besonderen Ausdruck findet dieses Verhältnis in einer Passage des malischen Filmemachers Manthia Diawara:

> „Ich empfand die französische Intervention in Mail als eine Dosis Realismus, die man mit großer Demut, ja Scham hinnehmen muss, weil ich dachte, mein Land sei anders als diejenigen, die ich als ‚Bannerrepubliken' (*républiques bannières*) betrachtete, also jene, die den Fahnen der anderen huldigen: Länder, wo der Westen immer helfen muss; Länder, die versagt haben und wo sich die Menschen beim Anblick weißer Soldaten wie Kinder über den Weihnachtsmann freuen. Die Malier in den Straßen tanzen zu sehen [...] war für mich ein Standbild (*arrét sur l'image*), das mich einerseits an das Scheitern unserer Unabhängigkeit und vorgeblichen nationalen Souveränität denken ließ, und andererseits an die vollständige Rückkehr unter eine französische Hegemonie wie jene eines Vaters, der seinen Sohn nicht erwachsen werden lassen will."[194] (zitiert nach Holert 2013: 344 f. – Kursive im Original)

193 Korrekterweise muss hier angemerkt werden, dass Algerien rechtlich nicht als Kolonie Frankreichs galt, sondern integraler Bestandteil des Mutterlandes war. Allerdings wurde im nordafrikanischen Gebiet ein System etabliert, dass einem Großteil der in Algerien Lebenden keine vollen Bürgerrechte zusprach.

194 Überdies arbeitet Holert die heterochrone Eigenart fotografischer Abbildung der 2013er Intervention heraus. Er vergleicht (vgl. Holert 2013: 331 ff.) u. a. das 2013 entstandene Foto Joe Penneys eines malischen Kindes mit einem Stück Brot in der Hand und einer selbstgebastelten, verkehrt herum hängenden Trikolore in der anderen mit der bekannten Analyse Roland Barthes' (2010: 260) eines Covers der *Paris Match* aus dem Jahr 1955: Dort wird ein farbiger Jugendlicher in der Kadetten-Uniform des Afrique Occidentale Française zum Zweck offenbarer Kolonialpropaganda abbildet. Die einstige Synchronisation des Titelbilds der *Paris Match* mit dem damaligen Kolonialverständnis sei, trotz der 2013 erfolgenden (wie Diawara erkennen lässt:) zwiespältigen Begegnung mit der ehemaligen Kolonialmacht, nicht wiederhergestellt. Alleine die Körperhaltung des Kindes auf Penneys Foto zeige eine Verweigerung dieser Synchronisation (vgl. Holert 2013: 345 f.).

Am sogenannten Duffy's Cut – einem nach dem für den Ausbau der Eisenbahn zuständigen Vertragspartner benannten Gleisabschnitt in Pennsylvania – fielen 1832 57 irische Einwanderer teilweise einer Cholera-Epidemie zum Opfer. Sie wurden aber auch aus Furcht vor weiterer Ansteckung und generellen Ressentiments gegen die Immigranten[195] von lokalen Anwohnern ermordet (vgl. *Secrets of the Dead: Death on the Railroad*): Insofern lässt sich ein nativistisches Selbstverständnis der Nachfahren ehemaliger Einwanderer gegenüber Neuankömmlingen aus der ‚alten Welt' ersehen. Jenseits eines kolonialen Kontextes sind auch ähnliche Mechanismen in populistisch und rechtextremistisch anwandelnden Bewegungen wie der PEGIDA zu erkennen: eine positive Vorstellung der eigenen, homogen geltenden Kultur (vgl. Chaudhry/Mudde 2015), die gegen das Andere definiert wird und aus Sicht der Bewegung besonderen Schutzes bedarf. Das (gegenwärtige) Selbstverständnis einer ehemaligen Kolonie wie den USA lässt sich exemplarisch auch in Roland Emmerichs pathetischem Film *The Patriot* erahnen, in welchem einer der Unabhängigkeitskämpfer aussagt: „They call this the New World. It's not. It's the same as the old. But we'll have the chance to build a new world."

Es lassen sich hier weitere Beispiele – auch privater Initiative – anführen, welche eine Abgrenzung gegenüber einem Anderen anstreben bzw. ein Ideal zelebrieren: Henry Ford beabsichtigte 1920 mit dem künstlich geschaffenen Ort- und Fabrikkomplex Fordlândia, den lukrativen Kautschukanbau und einen Kulturtransfer US-amerikanischer Werte nach Brasilien miteinander zu verbinden (vgl. Gunkel 2010).[196] Eine planstädtische, realisierte Utopie geht auf den Disney-Konzern zurück, der in 1990er Jahren den Ort Celebration in Florida gründete: Ein 70seitiges Regelwerk liegt dem dortigen Leben zugrunde, welches von einer US-amerikanischen Vorstellung eines vollgeordneten, homogenen und nachbarschaftlichen Miteinanders im kleinstädtischen Umfeld bestimmt ist (vgl. Seethaler 2011).[197] 1961 gründete eine deutschen Sekte nach der Ausreise aus Deutschland in Chile die Colonia Dignidad, um vermeintlich das Ideal eines christlichen und naturverbundenen Lebens zu realisieren: Die von ihrer direkten Umgebung autarke Gemeinschaft war festungsartiger Anmutung, richtete sich aber auch gegen die oftmals vom Sektenführer missbrauchten und gefangen gehaltenen Kinder und (chilenischen) Bewohner der Gemeinschaft.[198]

---

195 Der Konflikt zwischen irischen Einwanderern und in den USA Geborenen wird auch in Martin Scorseses *Gangs of New York* in der Konfrontation der Dead Rabbits und Natives, einer nativistischen Bewegung von Nachfahren früher Siedler, zum Thema.

196 Missmanagement und Planungsfehler kennzeichneten von Anbeginn das Vorhaben. Das Areal war auf Grund seiner Topografie ungünstig für den Anbau, mangelnde botanische Kenntnis der Verantwortlichen (eine zu enge Bepflanzung und damit einhergehender Schädlingsbefall) führte zum Ausbleiben des erhofften Ertrags. Die aus den USA übernommenen Arbeitszeiten, aber auch die puritanischen Verbote von Alkohol und Bordellen mündeten 1930 in einem Aufstand, dessen Auslöser unbeliebtes, aus hygienischen Gründen den Angestellten aufgezwungenes, gleichsam vom Lohn abgezogenes Kantinenessen war. 1945 wurden die Anlagen nach kurzzeitiger Übernahme durch die brasilianische Regierung geschlossen (vgl. ausführlich: Grandin 2009).

197 Die 1996 bezugsfertige Kleinstadt wurde zunächst umfassend durch das Regelwerk bestimmt – Veränderungen der Gebäude und der Gärten waren untersagt, sogar die Farbe der Vorhänge definiert. Das auf Harmonie, Sicherheit und Gesundheit ausgerichtete Leben avancierte alsbald für einige Einwohner zu einem von Reglementierungen, Gerüchten um Video-Überwachung und Fremdbestimmung gezeichneten: Die Mitbestimmung der Einwohner war beschränkt; nicht gewählte Vertreter, sondern der Konzern war entscheidende Instanz. Selbst nachdem sich Disney schon kurz vor der Jahrtausendwende aus den Schriftzügen und Werbemaßnahmen der Stadt zurückzog und das Unternehmen 2004 das Stadtzentrum verkaufte, änderte sich die Situation nicht wesentlich: Celebration wird, statt von demokratisch bestimmten Körperschaften, durch ansässige wie auch nicht vor Ort lebende Eigentümer bzw. den aus ihnen gewählten Gremien bestimmt. Die Harmonie der intendierten Idylle wurde überdies durch einen Streit der Anwohner über die Lehrmethoden der örtlichen Schule als auch besonders durch die Immobilienkrise 2008 gestört/gebrochen, sodass in der Folgezeit das Kino schließen musste, ein erster Mord und Selbstmord geschah (vgl. Seethaler 2011).

198 Der Gründer der Gemeinschaft, Paul Schäfer, stand bereits in Deutschland unter Verdacht der Pädophilie. Dennoch konnte er mit einigen Anhängern die unter einer auf seine Person hin ausgelegten, totalitären Herrschaft stehende Gemeinschaft in Chile aufbauen, die sich gegen eine aus ihrer Sicht von Missständen geprägte Umwelt abzugrenzen versuchte. Weitere Familien folgten, Kinder wurden sogar der Kolonie übergeben, um dort gemäß der suggerierten paradiesischen Zustände leben zu können, auch der Raub von Kindern soll erfolgt sein. Nicht nur die Kinder wurden gefoltert,

Die bestätigende Funktion des Anderen für den Normalraum hat der Philosoph bereits implizit in *Die Ordnung der Dinge* angeschnitten – wenn dort auch mit einem anderen Akzent: Zwischen den Polen des Denkens – der Wissenschaft/Philosophie und den kulturellen Codes (siehe 4.4.3) – deutet er Mechanismen an, die unter Umständen nur die gegebene Ordnung rechtfertigen. Hier nun verdeutlicht der Gedanke den Ausbruch aus einem solchen Kreislauf bei gleichzeitiger Etablierung eines neuen zirkulären Schlusses, welcher nun eben die alte Welt als (negativen) Gegenpart definiert. So tritt in dieser Bezüglichkeit und Wechselwirkung des heterotopen Raums zum perspektivisch deklarieren (Normal-)Raum auch die sich im 4. Grundsatz oder im Prozess des Betretens der Heterotopie offenbarende Gedächtniskomponente (als Bibliothek) in Erscheinung: Der neue Raum wird möglicherweise vom Alten, dem Vorhergehenden mitgeprägt. Das Vorhergehende transportieren die Siedler mit in ihrer ‚neue' Welt. Sie oder ihre Nachfahren wollen es ggf. – ähnlich einem Kleidungsstück – abstreifen.

Als problematisch erweist sich jedoch Foucaults Verzicht auf eine Würdigung jenes Raums, in welchem die Kolonien etabliert wurden. Die dort bereits lebenden Menschen finden aus Foucaults abendländischer Perspektive heraus keine Nennung. Gegen seine eigentlich in der zweiten Heterotopie-Definition mitgeführte Ablehnung der Vorstellung eines leeren Raums, scheint der Philosoph, nun doch entsprechend zu denken (vgl. Urban 2007: 79 f.). Foucault selbst deutet 1972 an, ein Verschlucken der Welt jenseits des Abendlandes durch selbiges zu beobachten (vgl. Foucault 2013b: 14 f.), wobei er es in einer sofortigen Wende für möglich hält, dass das abendländische Wissen adaptiert wird, sich also vom Kulturkreis lösen und letztlich nur als Phase im Rest der Welt gedeutet werden könnte (vgl. ebd.: 15). Die Kritik an Foucaults Einseitigkeit kann damit aber nur partiell widerlegt werden: Der implizite Verweis Foucaults auf eine Perspektivfrage (des Heterotopen) mag verdeutlichen, dass eine Betrachtung der Kolonien aus Sicht des durch die Kolonialmächte besetzten Raums oder vereinnahmten Menschengruppen keinesfalls bei ihm per se ausgeschlossen wird. Urban schlägt dennoch vor, die eindeutigere Definition des kolonialen Heterotopie-Verständnisses nach Hölz (1998: 25) hinzuzuziehen: „Die fremden Länder [...] wandeln sich zu europäischen ‚Heterotopien', d. h. zu Orten, die in die eigene Kulturwelt eingeschlossen sind und doch gleichzeitig wegen ihrer Andersartigkeit ausgegrenzt werden. Die Heterotopien werden im kolonialen Diskurs so vereinnahmt, daß die Geschichte des Anderen sich als problematische Geschichte des Eigenen lesen läßt."

Ausdruck realisierter oder möglicher Ideale ist für Foucault insbesondere auch das Schiff: „Das Schiff, das ist die Heterotopie schlechthin. In den Zivilisationen ohne Schiff versiegen die Träume, die Spionage ersetzt das Abenteuer und die Polizei die Freibeuter." (AR: 46) In einer verklärenden, positiven Sichtweise vermag das Schiff als Ort ohne (festen) Ort für Foucault die Fantasie zu beflügeln. Zwischen den Kolonien, den Bordellen und Häfen hin- und herreisend verkörpert es den Übergang zum potentiell Anderen (vgl. AR: 46). Mit dieser Beschreibung des Schiffs widmet sich Foucault erneut transitorischen Facetten und lässt die Grenzen zwischen Heterotopie und Heterotopie-Anverwandtem verschwimmen. Der Philosoph hat sich dem Schiff und dem Meer bereits in seiner Dissertation in Form des Narrenschiffs bzw. im Kontext des Wahnsinns gewidmet. Der Wahnsinn ist für Foucault nicht grundsätzlich als negativ zu betrachten, sondern ein eigentlich zu befreiendes Phänomen (weil der Philosoph hinter ihm auch einen Zugang zur Ursprünglichkeit vermutet). Doch zeichnet er in diesem Zusammenhang kein pauschal positives Bild des Schiffes: Denn die wahnsinnigen Passagiere sind, ausgesetzt am Strand, im Schwellenbereich zwischen Meer und den Orten anzutreffen, verloren oder gefangen (siehe 4.4.1). Das Schiff selbst ist eine Verkörperung des Wahnsinns, als dass auf ihm die Narren untergebracht werden. Sie sind somit

sondern auch als Zwangsarbeiter eingesetzte Chilenen wie Gefangene des Pinochet-Regimes – Schäfer pflegte enge Beziehungen zur Militärdiktatur und deren Geheimpolizei. Erst nach der Festnahme Schäfers 2005 öffnete sich die Kolonie, verfasste ein Schuldeingeständnis und reformierte sich, insofern die Trennung von Mann und Frau, Jungen und Mädchen aufgehoben wurde. Die Kolonie nannte sich in Villa Baviera um (vgl. Müller/Luna/Pieper/Zuber 1997, vgl. *Deutsche Seelen – Leben nach der Colonia Dignidad*).

letztlich selbst wahnsinnig, auf dem Schiff als Ort des Wahnsinns vom mit dem Wahnsinn korrelierenden Meer/von einem heterogenen Raum umgeben – hier wird eine Verschachtelung heterotoper Phänomene angedeutet (siehe 6). Die Zusammenziehung dieser beiden Betrachtungen des Schiffs verdeutlicht den ambivalenten Charakter desselbigen, heterotope Imaginationsfläche neuer Möglichkeiten und gleichsam ein Ort bedrohlicher Verlorenheit zwischen den Orten des Anderen und auf den Weiten des Meeres zu sein. Im übertragenen Sinne drückt sich mit diesem widersprüchlichen Charakter des Schiffes in Foucaults Werk auch das widersprüchliche Wesen der Heterotopie selbst aus – je nach Perspektive und Interesse grundsätzlich anders zu sein, im positiven, negativen oder dazwischenstehenden Sinne.[199]

Die von Foucault bestimmten Grundsätze sind einerseits eine Beschreibung heterotoper Funktionen (1. u. 6.), anderseits werden an ihnen die paradoxen Mechanismen veranschaulicht, welche die Gegensätze oder Andersartigkeiten in ihrer Unvereinbarkeit zusammenbringen oder als Zwischeninstanz transformieren. Zum Zweck der Veranschaulichung dieser ‚graustufigen' Oszillation wird – wie bereits im Titel dieser Arbeit zu sehen ist – der Geviertstrich ohne Leerzeichen zur Anwendung gebracht: z. B. Ort—anderer Ort, offen—geschlossen, Zeit—andere Zeit, Wandel—Stagnation, Realität—Illusion.

4.7 Bezüge zur Macht – Heterotopie-Rezeption bis 1984

Erst im April 1968 publiziert das italienische Architekturmagazin *L'architettura. Cronache e storia* Teile der französischen Mitschrift des Vortrags von 1967 (vgl. Ritter/Knaller-Vlay 1998: 8) – unter Auslassung der Einleitung (und ihrer Bezüge zur Thermodynamik), der Beschreibung der stummen Sakralisierung und Nennung der anhaltenden Raumdifferenzen, trotz eines Zeitalters der Netze sowie der Bezugnahme auf die der Heterotopie anverwandten Formen (Transitort und Spiegel) – vgl. Anhang B.

1977 taucht der Begriff Heterotopie im Sammelband *Il dispositivo Foucault* erneut auf (vgl. Defert 1997: 279 u. Defert 2013: 82). Der Sammelband beginnt mit dem Vorwort des italienischen Architekten Franco Rella, in welchem dieser das Machtkonzept Foucaults mit dem der Heterotopie zusammenzieht (vgl. Defert 2013: 82 ff.). Die juridische Macht in ihrem aus einer Leere rekurrierendem Sinne zieht Rella – ohne 1977 die Ausarbeitung des zweiten Machtkomplexes Foucaults vollends überblicken zu können – mit Foucaults späterem strategischen Machttypus und dessen netzwerkartiger Segmentierung zusammen: Rella interpretiert Macht als nicht zu verortendes Konstrukt, welches in Form unendlicher Heterotopien in Erscheinung tritt bzw. sich in diesen verteilt und zum Nicht-Ort wird (vgl. Wallenstein 2007: 397).

Rella glaubt eine Verbindung der heterotopischen Ideen Foucaults und der Macht im Panoptismus zu erkennen (vgl. Defert 2013: 83). Er verweist auf die „‚in Myriaden von Lokalsierungen {oder Dispositiven}'" (ebd.: 83) zerfallende Macht: Als ein mikrophysisches Feld betrachtet Foucault insbesondere sein Machtkonzept der Gouvernementalität. Die Zusammenziehung von Macht, Panoptismus und Heterotopie, so Defert, habe Foucault jedoch nie getroffen. Implizit mag diese Beziehung aber in einem Inter-

199 Mit dem Aufgriff des Schiffsmotives in seiner zweiten Heterotopie-Definition könnten sowohl Foucaults postmoderne Tendenzen (neben der Vernunftkritik des Philosophen) als auch seine Kritik an der Vorstellung der Postmoderne einen Ausdruck finden: 1982 hat sich der Philosoph in einem Interview kritisch zum Postmodernismus geäußert (vgl. Foucault/Rabinow 2000: 435), als dass dieser immer von einer Verklärung (dort bezogen auf die Sexualität) der Vergangenheit zeuge und die Gegenwart verachte: Das TV-Gerät verhindere die Sexualität, die Betten stammen (im abwertenden Sinne) aus der Massenproduktion – so würden es die Postmodernisten ausrufen. Dabei würden dessen Vertreter aber immer wieder vergessen, unter welchen Umständen die Menschen zuvor haben leben müssen. Es scheint, als ob Foucault mit einem gewissen Abstand die verklärende Sichtweise eines einstmals besser situierten, entlarvenden Wahnsinns und in einem weitergedachten Sinne einer verträumten Vorstellung maritimer Abenteuer implizit zu hinterfragen scheint. Beachtenswert allerdings ist hier, dass zwischen *Wahnsinn und Gesellschaft*, Foucaults Heterotopie-Definitionen und seinen kritischen Ausführungen zur Postmoderne beinahe 20 Jahre liegen. Nur vermuten lässt sich, dass der Philosoph dem Wandel der Seefahrt in diesen zwei Dekaden gewahr ist und ihre Veränderungen auch seinen Standpunkt zum Motiv Schiff beeinflussen: Das Schiff büßt an romantischem Projektionspotential ein, als dass der Container mit den 1960er Jahren seine Erfolgsgeschichte antritt und die Handelsschifffahrt rationalisiert (siehe z. B. Klose 2009).

view von 1976 Ausdruck finden, wenn der Philosoph die Notwendigkeit, eine Geschichte der Räume zu schreiben, betont. Diese Geschichtsschreibung, so Foucault, muss notwendigerweise eine Geschichte der Macht sein (vgl. Defert 1997: 281 u. S III: 250–271). Foucault weist dabei zudem auf jene Kritik hin, die ihm 1967 entgegengebracht wurde und ihn als reaktionär bezeichnete, weil er statt der Zeit als Quelle zur Klärung „der Fragen des Lebens und Fortschritts" (Defert 1997: 281) den Raum fokussiert.

Obschon Foucault das Gebäude- bzw. das entsprechende Machtkonzept nie zur Heterotopie erklärt hat (vgl. Defert 2013: 83 f.), beschreibt er in einem, der Neuauflage des Buches zum Panoptikum vorhergehenden Interview unter dem Titel *L'œil du pouvoir Entretien avec Barou, J.-P. et Perrot, M.* (*Das Auge der Macht*) das architektonische Konzept als „Programmutopie" (vgl. Foucault 2013h: 171). Damit stellt er den Panoptismus in einer an die Heterotopie-Definition erinnernden, die reale Umsetzung der Utopie betonenden Weise dar: „Er [Bentham – S. H.] beschreibt in der Utopie eines allgemeinen Systems besondere Mechanismen, die wirklich existieren." (ebd.: 178)

Das Panoptikum ist als Gefängnis durchaus als Heterotopie im oben genannten Sinne zu verstehen, als ein anderer Ort, als eine Abweichungsheterotopie für nonkonformes Verhalten. Oder es ist Ausdruck einer wohldurchdachten wechselseitigen und ggf. produktiven Ordnung – ähnlich der Kolonien oder gar Strafkolonie. Allerdings deuten die differenten Beobachtungssituationen wiederum auf verschiedene andere Räume innerhalb des Panoptikums hin, die sich nicht im Dualismus zwischen Wärtern und Insassen erschöpfen, sondern sich um die verschiedenen Zellen (und deren Beobachter) etc. erweitern ließen. Somit ist das Panoptikum nicht nur eine Verkörperung der Vielschichtigkeit innerhalb eines als heterotop gekennzeichneten (als Gefängnis bestimmten) Areals, sondern auch als sichtbares Gefängnis – in einer Außenperspektive – ein Ort des sichtbar/unsichtbaren Anderen.

Es könnte auch ein Sinnbild des Verhältnisses zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, oder dem Sagbaren und Sichtbaren, dem Diskursiven und Nicht-Diskursiven sein: Das Dispositiv Panoptikum schließt eben auch die unsichtbaren, die nicht gewollten Facetten ein – man denke nur an unter den Gefangenen (nicht zuletzt auf Grund der nur bedingt realisierbaren Überwachung der Gefangen auf Grund des geringen Personenbestands) entstehende Hierarchien und Kommunikationen.

Rellas zuvor skizzierten und eben auch auf das Panoptikum bezogenen Überlegungen decken sich mit Foucaults Beschreibung der Macht des Gesetzes in den Romanen Blanchots – insbesondere in *Aminadab* (siehe 4.4.2c). Sogar Bataille ließe sich hier ergänzen, als dass dieser die monarchische (und in Erweiterung sogar idealistische) Macht aus dem abstrakten Anderen heraus wirken sieht. Allerdings ist dieses abstrakte Außen der Macht, auf das sich Rella im Anschluss an Foucaults Konzept des aus der Leere seine Macht ziehenden Gesetzes, zu relativieren: Die Macht, so wie sie Rella versteht, ist einer perspektivischen Wahrnehmung geschuldet; aus dem Normalraum heraus scheint es, als sei sie ein vermeintlich ungreifbar oder unantastbar außerhalb Liegendes. Entsprechend wird die Macht auch zu einer bedrohlichen Figur, der es nur um Kontrolle und Fremdbestimmung zu gehen scheint.

Die Macht aber nimmt – wie schon für das Dispositiv gesehen wurde – auch auf das Nicht-Diskursive/das Andere im Sinne eines sich der Macht und ihrer normierenden Aspekte Entziehenden oder ihr Entgegenstehenden Bezug. Der ihr entgegengebrachte Widerstand, der durchaus an den beschriebenen heterotopen Orten seinen Platz finden kann, ist Teil dieses Feldes von Machtbeziehungen (vgl. SW I: 117, siehe auch 4.1.3b). In diesem Machtverständnis können andere Räume dem Normalraum entgegenlaufen, aber auch Abhängigkeiten zu ihm aufweisen (z. B.: das Fest). Das zuvor behandelte Beispiel des Films *Snowpiercer*, in welchem die Reste der Menschheit in einem Zug leben, entlarvt zum Ende, dass die Aufstände der Armen aus einer bewussten Allianz ihrer Anführer mit den Reichen an der Spitze des Zuges herrühren. Die Aufstände dienen der perfiden Idee der Beseitigung nicht nur von Spannungen, sondern auch einer Bevölkerungskontrolle bzw. Dezimierung. Mit diesem Beispiel, aber auch

dem Bewusstsein um eine perspektivische Frage (z. B.: neue Welt vs. alte Welt in der Kolonialfrage) deutet sich eine Verbindung der heterotopen Konzepte zu Foucaults zweitem Machtverständnis an: Vordergründig geht es Foucault dabei um ein über Differenzen und Beziehungen entstandenes und sich stets veränderndes Netzwerk der Macht. Dieses umfasst sowohl den Norm- als auch heterotopen Raum und wirkt nicht den gängigen Definitionen gemäß von oben als Überbau (vgl. SW I: 115).

Diese dezentrierten Netzwerke stehen nicht nur zwischen den Subjekten, Menschen oder sozialen Gruppen: Die in der Moderne entstehenden Machtkonstellationen zerlegen den Menschen – obschon er in dieser Episteme überhaupt erst als solcher erkannt wird (4.1.2) – in verschiedene Subjekte. Diese kommen in mannigfaltigen statistischen Erfassungen und Machtkonstellationen zur Anwendung oder werden dort fokussiert bzw. erst herausgebildet. Sie finden in verschiedenen Diskursen und/oder Heterotopien ihren Platz – in passiven (den Regeln von Diskurs/Heterotopie ausgesetzten) wie auch aktiven (den Diskurs/die Heterotopie mitgestaltenden) Rollen.

In den beiden Foucault'schen Herangehensweisen an den Macht-Begriff werden aber noch weitere Bezüge zur Heterotopie ersichtlich. Die räumlichen Aspekte der Macht werden besonders in der im Zuge der Disziplinarmacht aufkommendem Einteilung etwaiger Schüler, den Bemühungen um die genaue Position des Einzelnen deutlich sowie in dem diesem Machttypus anverwandten Panoptismus. Die Macht des Anderen (ob ungreifbar königlich (gar göttlich) oder als unsichtbare Überwachung durch Wärter), ihr Einfluss auf andere Räume (Kolonien oder Feste), die auch den anderen Räumen eigenen Machtstrukturen (etwa innerhalb des als anderen Ortes/als Gefängnis verstandenen Panoptikums) sowie die wechselseitigen (kreisförmigen) Strukturen (zw. Wärter und Gefangenen etwa) veranschaulichen, dass der andere Raum (und in diesem Zusammenhang auch der Normalraum) eng an den Machtbegriff gekoppelt ist. Weder Einzelne noch Gruppen können, so Foucault, die gesamte Macht für sich beanspruchen (vgl. SW I: 116). Dies zeigen auch in der Heterotopie-Definition und ihren Kontexten angedeutete Konzepte transitorischer oder vermittelnder Räume: In ihnen wird weder per se eine Symbiose der beiden Räume bewirkt, noch werden etwaige Gegensätze pauschal unangetastet belassen (siehe Transgression: 4.4.2) oder neutral transportiert (siehe 4.2). Görling (1997: 20) postuliert gar, „er [der heterotope Raum – S. H.] kann nicht besessen werden". Jedoch zeigen Beispiele wie das des Festes ein Görling graduell widersprechendes, partielles Besitz- oder Herrschaftsverhältnis an – die beiden Machttypen Foucaults schließen sich nicht generell aus (siehe 4.1.3).

Angesichts dieser Komplexität des Machtbegriffs und seiner in der Analyse heterotoper Strukturen erkennbaren Relevanz überrascht es nicht, dass Foucault in seinem Spätwerk die Macht zur entscheidenden Instanz seiner Analysen macht, welche auch dem Diskurs voransteht.

Die Freiheit, die Foucault in der Macht, insbesondere der Gouvernementalität, ermöglicht sieht, lässt sich in der mit der Heterotopie zusammenhängenden Transgression sicherlich erahnen und als Freiheit begreifen, andere Räume zu betreten. Doch hat Foucault dem transgressiven Akt eine pauschale Freiheitswirkung abgesprochen – diese Feststellung spiegelt sich in der zweiten Definition der Heterotopie wider: Weder der Wahnsinn noch der Exzesse befinden sich notwendigerweise außerhalb der Machtkonstellation, abseits von Gesetzgebung und Normierungsvorhaben. Somit zeigt sich in einer zusammengezogenen Betrachtung von Macht und Heterotopie, dass der durchaus positive Charakter der Heterotopie, ihr Verständnis als entlarvend-kritisches oder (im Sinne der ersten Heterotopie-Definition:) beunruhigendes Konzept sich nicht vollends halten lässt: Die Heterotopie kann eben, wie schon mehrfach gesehen, Ordnungsstrukturen (des Normalraums) bestätigen, sich in ihren Dienst stellen oder gestellt werden sowie selbst eine Illusion verkörpern. In Anbetracht rassistischer Ausformungen der Macht werden auch negative Aspekte der Ausgrenzung und sogar der Vernichtung im Feld der Heterotopie denkbar. Denn letztlich können auch menschenverachtende Konzentrationslager Foucaults Parameter der Heterotopie

entsprechen.[200] [201] Bisweilen kann so die Heterotopie, trotz ihrer komplexen Verschachtelung mit dem Normalraum, zur Generierung simplistischer Weltbilder und tödlicher Einteilungen in Gut und Böse missbraucht werden.

Das Betreten eines anderen Raums, die damit beispielsweise verbundenen Reinigungsrituale, wie sie Foucault andeutet (vgl. AR: 44), lassen sich analog zu jenen Verfahren der von ihm beschriebenen Selbstbeherrschung (siehe 4.1.3b) setzen: Insofern kann die Heterotopie bzw. die ihr vorangestellte (‚milde' Form der) Transgression im Dienst einer Selbsterkenntnis stehen. Genauso ist die Selbstbeherrschung/Selbsterfahrung auch ein Indikator für das in Subjekte zerlegte Individuum voller heterotoper Facetten: „Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust. Die eine will sich von der andren trennen;" (*Faust I*, Vers 1112)

Darüber hinaus lassen sich die Machttypen Foucaults auch in der der zweiten Heterotopie-Definition vorweggestellten Geschichte der Räume entdecken – wenngleich dies nur streckenweise gelingen kann, denn, wie gesehen (4.6), ist Foucaults Geschichte der Räume im Verhältnis zu den von ihm etablierten Epistemen eher vereinfachter Natur: Der feudale Machttypus als auch in weiten Strecken die Pastoralmacht (hinsichtlich ihrer vertikal-hierarchischen Anmutung) entsprechen insofern Foucaults Geschichte der Räume, als dass sie Ähnlichkeiten zum sogenannten Ortungsraum mit dessen klar ersichtlichen hierarchischen Prinzipien besitzen. Dieser Raum scheint nicht zuletzt auf einer göttlich gegebenen Ordnung zu fußen. Anders als die sich bis ins 17. Jahrhundert erstreckende räumliche Epoche beschränkt sich der feudele Machtypus nicht auf das Mittelalter, sondern dauert – für Foucault an das Ancien Régime gebunden – bis zur Schwelle zum 18. Jahrhundert an.

Foucault beschreibt die folgende Raumepoche als von Relationen gekennzeichnet. Klassische Konzepte hierarchischer Fasson und der Verortung lösen sich im 17. Jahrhundert zusehendes auf: Der Wahnsinn wird über die Vernunft bestimmt. Andererseits wird ein Abhängigkeitsverhältnis auch in der Macht ersichtlich, sodass stereotypische Ideen eines Verhältnisses von Herrscher zu Beherrschten wechselseitigen Beziehungsgeflechten weichen. Gleichsam ist die konkrete Verortung für disziplinarische und statistische Zwecke von entscheidender Bedeutung für die Machtstrukturen dieser Epoche. Die Pastoralmacht, die Disziplinarmacht, der Panoptismus, die Bio-Macht wie auch die Gouvernementalität zeigen diese relationalen Tendenzen ebenfalls auf: Sie versuchen die Position des Einzelnen zu erfassen. Insbesondere in den für die Moderne von Foucault ausgemachten Lagerungsbeziehungen werden zusehends netzwerkartige Strukturen ersichtlich. Diese letzte von Foucault in seiner Geschichte der Räume herausgestellte Epoche jedoch verweist über die eigentliche Gouvernementalität und ihre disziplinarischen Elemente hinaus auf eine diskontinuierliche Geschichtsbetrachtung: Diese und eine Beziehung von Macht und Heterotopie erkennt der Architekt Georges Teyssot in seinem im gleichen Sammelband wie Rellas Arbeit abgedruckten Aufsatz *Eterotopia e storia degli spazi* (englische Übersetzung: *Heterotopias and the History of Spaces* – vgl. Teyssot 2000: 296 ff.). Teyssot bezieht sich zunächst auf Foucaults Vortrag von 1967 (den er in Paris gehört habe (vgl. Defert 2013: 82)), benutzt den Begriff, so Defert, dann jedoch in einem „taxonomischen Sinne", der an Foucaults Heterotopie-Begriff in die *Die Ordnung der Dinge* erinnert (vgl.

200 Giorgio Agamben beschreibt das Lager als Extrem der von Foucault analysierten Biopolitik (vgl. Dünne 2012b: 379). Doch nicht alle Lager müssten Auschwitz in seiner beispielslosen Vernichtung von Menschenleben nachkommen. Allerdings seien als anverwandte Phänomene, so Geulen (2009: 111) in Bezug auf Agamben, die in den 2000er Jahren für Flüchtlinge angedachten Auffanglager oder Flughafenzonen zu betrachten. Siehe dazu 4.8.

201 Falsch wäre es auch hier, Foucault antihumanistische Tendenzen zu unterstellen. Zwar finden negative, menschenverachtende, einsperrende, ausgrenzende oder vernichtende Charakteristika der Heterotopie bei Foucault zumindest implizit eine Nennung. Wesentlich scheint der Philosoph aber aufbrechende, wohlwollende Aspekte mit der Heterotopie in seinem zweiten Definitionsansatz erreichen zu wollen – vielleicht, um wie mit *Überwachen und Strafen* über das Leid der Gefangenen aufzuklären und gegen ihre Qualen anzugehen (vgl. ÜS: 42f.) bzw. negative Tendenzen innerhalb einer Gesellschaft durch das Betreten oder die Analyse einer Heterotopie aufzuzeigen.

Defert 2013: 84, vgl. Defert 1997: 279). Teysott verweist auf eine durch den französischen Historiker Jean-Claude Perrot 1975 erstellte Analyse von Krankenhäusern in der Stadt Caen im Vorfeld der französischen Revolution. Für Teyssot ähnelt diese der Einteilung in Borges' Enzyklopädie (vgl. Defert 1997: 298 f.), setzt sich aber mit realen Räumen auseinander.[202] Vergleicht man dieses Schema, so Teyssot (2000: 300), mit modernen Krankenhäusern, zeigt sich eine diskontinuierliche Geschichte – eine Geschichte, deren gegenwärtige Form des Wohlfahrtsstaates eben nicht auf diesem System des 18. Jahrhunderts im Caen fuße. Auch die Geschichte des Wohnens (englisch: des Habitats (sic!)) sei keine lineare Geschichte (vgl. ebd.: 304). Die Diskontinuität setzt Teyssot mit den zeitlichen Charakteristika der zweiten Heterotopie-Definition Foucaults in Bezug, als dass auch diese Situationen und Räume hervorbringe, die mit der gewohnten Zeit brechen (vgl. Teyssot 2000: 300, siehe auch 4.1.1 u. 4.6).

Teyssot zieht somit die beiden auf den ersten Blick differenten Heterotopie-Definitionen Foucaults zusammen. Überdies behandelt er die diskursiven Facetten der Architektur. Der architektonische Diskurs sei nicht nur ein Diskurs über die Architektur, sondern sowohl mit andern, dem architektonischen Diskurs vorhergehenden Texte verbunden. Er könne aber gleichsam eigene Aspekte produzieren als auch verkörpern (vgl. Teyssot 2000: 303). Obgleich Teyssot die Doppelfunktion des Diskurses (selbst etwas hervorzubringen oder Vorgefundenes zu prägen) in der Architektur andeutet und damit die selbstbezügliche Ambivalenz des Begriffs ausmacht, kritisiert Defert die Ausführungen Teyssots – ebenso wie die Rellas – als zu binär gedacht, wesentlich auf ein Entweder-oder vorgestellter Räume hindeutend: Teyssot würde die Heterotopie demnach nur als einen neutralen, ambivalente Teile verbindenden Raum begreifen (vgl. Defert 2013: 86). Tatsächlich klingt bei Bataille und Foucault das Konzept eines solchen (transgressiven) Dazwischen an. Die dem Philosophen verwandte Vorstellung eines dritten Raums verdeutlicht nicht zuletzt auch einen möglicherweise unversöhnlichen Charakter eines solchen Raums – dazu später mehr (siehe 5). Genauso wird aber in einer medialen Auslegung des (heterotopen) Raums erneut anzuzweifeln sein (wie sich schon mit Foucaults Mittel-Region angedeutet hat), ob selbiger tatsächlich als neutral zu verstehen ist (siehe 4.2 u. 4.8.5).

Im einem Interview von 1982 mit dem US-amerikanischen Anthropologen Paul Rabinow gebrauchte Foucault erstmals wieder selbst den Begriff der Heterotopie – wenn auch nur am Rande (vgl. Foucault/Rabinow 2000: 428 ff., zur Nennung der Heterotopie: 437).[203] Foucault bezieht sich auf das 18. und 19. Jahrhundert und die räumlichen Umbrüche dieser Zeit durch Krankheiten, Revolutionen, den Eisenbahnbau und die Elektrifizierung: Architektonische Diskurse habe es zwar schon in vorherigen Jahrhunderten gegeben, nun werden sie aber besonders relevant, da die Stadt nicht mehr ein Raum unter vielen ist, sondern mit ihren Problemen und Chancen zum Modell der Staatsführung werde.

Genauso betont er im gleichen Gespräch, dass das Panoptikum keine Befreiungsmaschine sei, es Befreiungsmaschinen ohnehin nicht gebe. Die im Panoptismus durchscheinende Demokratisierung (siehe 4.1.2b) ist als Panoptikum – in architektonischen Form – immer auch Gefängnis (vgl. Foucault/Rabinow 2000: 434).[204] Die Sichtbarmachung des Unsichtbaren im Panoptikum kann, wie gesehen (4.2.2c), auch

202 Die verschiedenen Institutionen der Stadt lassen sich in einem Raster von acht Kategorien anordnen, wobei jede mit einer bestimmten Gruppe Menschen verbunden ist: Im ersten Feld befinden sich die Gefangenen des Adels oder des Königs, in der zweiten Verrückte und Gefangene, die auf königlichen Befehl eingesperrt wurden, im dritten mittelose Kinder legitimer Familien zwischen zwei und neun Jahren sowie Invalide, alte Leute, Bettler, Syphilitiker, Geisteskranke, Schwache usw. (vgl. Teyssot 2000: 299 f.).

203 Foucault gibt hier übrigens an, die Einladung für den Vortrag von 1967 sei ihm 1966 zugekommen, was Defert (2013: 88) veranlasst, das Datum hervorzuheben. Ob Foucault sich auf die Einladung in Form der Kontaktaufnahme oder den Moment des Vortrags, der ja erst 1967 erfolgte, bezieht, bleibt ungewiss.

204 Konkret bezieht sich Foucault hier auf den 1859 errichteten Gebäudekomplex im französischen Guise, welcher als Realisierung einer sozialen Utopie (hier im ideellen Sinne) fungiert: Den Arbeitern sollte komfortables Wohnen und den Familien u. a. Schulen bereitstellt werden sowie eine günstige Nähe zu den örtlichen Fabriken erreicht werden. Gerade

scheitern. Es geht nicht darum, „das Unsichtbare sichtbar zu machen, sondern zu zeigen, wie unsichtbar die Unsichtbarkeit des Sichtbaren ist“ (DA: 678).

Gleiches gilt auch für die Mitte des 19. Jahrhunderts erfolgte Umgestaltung der Stadt Paris durch Georges-Eugène Haussmann, welche Legnaro/Birenhiede oder auch Hetherington als Beispiel für die Ambivalenz städtebaulicher Maßnahmen nennen (vgl. Legnaro/Birenheide 2005: 15, vgl. Hetherington 1997: 44, siehe auch Walter Benjamin 1983: 56 f.): Der von Sichtachsen und monumentalen Boulevards bestimmte Bauplan diente auch der schieren Bereite der neuen Straßen halber zur Wirkungsreduktion etwaiger Barrikadenbauten im Falle von Aufständen als auch einem schnellen Aufmarschieren zur Gegenmaßnahme eingesetzter Truppen. Die transitorischen – dazwischenstehenden – Qualitäten des Straßenraums, der strukturelle Eingriff in das Pariser Stadtbild sowie die im Zusammenhang des Umbaus erfolgte Umsiedlung und Verlagerung Ungewünschtens zeigen heterotope Aspekte im Sinne von Gegenräumen oder Ausgleichsräumen auf – etwa in Form von Parks: Diese können (wie schon bei den Festen gesehen) im Dienst einer Hierarchie stehen oder einer Kontrolle unterzogen werden, obschon sie den ‚anderen‘ Raum der Stadt – die Natur – in das Häusermehr bringen. [205]

Dieser wenn auch späte Rückgriff auf das Konzept der Heterotopie durch den Philosophen selbst ist, Defert (1997: 281) zufolge, als entscheidende Grundlage für die zwei Jahre später erfolgende, vollständige Veröffentlichung des Vortrags von 1967 zu betrachten. Zudem kann der Begriff der Heterotopie, trotz der bis in die 1980er ausbleibenden umfassenden schriftlichen Veröffentlichung, in der Architektur durchaus Fuß fassen und hält 1984 Einzug in der „Internationalen Bauausstellung 1987“ (kurz: IBA) in Berlin. Auf der IBA wird sowohl von Architekten als auch Stadtplanern über die Wiedervereinigung der Stadt sinniert (vgl. Defert 2013: 70 u. 89, Defert 1997: 274). Im Rahmen der zur IBA gehörenden Ausstellung „Idee, Prozeß, Ergebnis – die Reparatur und Rekonstruktion der Stadt“ vom 15. September bis 16. Dezember im Westberliner Martin-Gropius-Bau wurde der Vortrag von 1967 erstmals in gedruckter Form veröffentlicht (vgl. Berlin West Senator Bau- und Wohnungswesen 1985: 336). Johannes Gachnang und Marco de Michelis – zwei Verantwortliche der Ausstellung zum sogenannten Berichtsjahr 1984 – waren mit der Teilveröffentlichung im Magazin *L'architettura* vertraut (vgl. Defert 2013: 89). Der Abdruck des vollständigen Vortrags in deutscher Übersetzung erfolgte daher im Katalog zur Ausstellung 1984. Diese Veröffentlichung wurde von Foucault noch kurz vor seinem Tod (Foucault verstarb am 25. Juni 1984) genehmigt (vgl. Berlin West Senator 1985: 336). Defert spricht daher von einer „in letzter Minute“ erfolgenden Legitimation des Textes durch Foucault (Defert 1997: 274).[206] Im gleichen Jahr wird die französische Mitschrift des Vortrags zudem im französischen Architekturjournal *Architecture, Mouvement, Continuité* unter dem Titel *Des espace autres* in der Oktober-Ausgabe abgedruckt.[207] Die

die Innenhöfe der Wohnkomplexe erinnern an die Architektur Benthams. Diese und die umfassende Einbindung der Arbeiter könnten – so mag Foucault hier zum Ausdruck bringen wollen – eben gegen die wohlwollende (ökonomische) Absicht des Komplexes (ökonomisch) missbraucht werden.

205 Das bis heute weitgehend im Zentrum unangetastete Konzept Haussmanns wirkt weiter nach: Am äußersten Stadtrand von Paris entstanden im Laufe der letzten 150 Jahre Bezirke mit Wohnraum für finanzschwache Bürger – das Banlieu (französisch: „Bannmeile“) bzw. die Banlieus, in denen sich – zu sozialen Brennpunkten geworden – regelmäßig Unmut (auch gewaltsam) äußert. Klung (2012) hat sich dem heterotopen Aspekt des Banlieus und dessen Darstellung im Film gewidmet. Dirks (2012) beschreibt eine der Haussmann'schen Umgestaltung/ihren Absichten ansatzweise ähnliche Politik am Beispiel einer deutschen (nicht genau benannten) Stadt, in deren Konsequenz Parkanlagen oder das Bahnhofsareal durch Verbote belegt sowie die als problematisch definierten Personengruppen an den Rand der Stadt verlegt und dort im Zuge ausgleichend gedachter Institutionalisierungen sozialer Anlaufpunkte gebunden werden sollen.

206 Defert verweist jedoch darauf, dass der Text noch zu Lebzeiten Foucaults Einzug in das Gesamtwerk des Philosophen halten konnte (vgl. Defert 2013: 70). Diese Bemerkung scheint angesichts der Widmung im Katalog der Ausstellung, dem Veranstaltungszeitraum der Ausstellung sowie der Ausführungen von Knaller-Vlay/Ritter (1998) unwahrscheinlich.

207 Beide Texte scheinen als Grundlage für weitere Publikationen zu dienen. In dem von Karl-Heinz Barck (1992) herausgegeben Sammelband wurde die Übersetzung Walter Seiters für den Katalog der Ausstellung übernommen. Hingegen die Schriftensammlung der Foucault'schen Werke (S IV) die Publikation des französischen Manuskripts als Quelle angibt, die wiederum von einem anderen Autor, Michael Bischoff, übersetzt wurde.

englische Übersetzung erscheint 1986 als *Of Other Spaces* (vgl. Urban 2007: 77, vgl. Hetherington 1997: 42, vgl. Defert 2013: 89).

4.8 Heterotopie und Immersion

Im Folgenden soll die Nähe der Heterotopie/der heterotopen Erfahrung zur Immersion beleuchtet werden. Immersion meint (von (spät-)lateinisch: „immersio" bzw. „immergere" abgeleitet) ein „Eintauchen". Der Begriff ist jedoch schwerlich zu definieren und daher sind im Zuge der anschließenden Ausführungen mehrere Aspekte (immersive Serien) zu klären: der Umfang der Illusion (sensorisch bis narrativ), ihre Wirklichkeitsbezüglichkeit (Wirklichkeitsabbildung, real/virtuell) sowie die körperlichen Facetten im Betreten der anderen Welt (Leihkörperschaft – Fixierung und Partizipation).

4.8.1 Illusion – sensorisch bis narrativ

Der Immersionsbegriff ist wesentlich an den der Illusion geknüpft (vgl. Franz 2009).[208] Schon die Etymologie der als Teil der Immersion geltenden Illusion verweist auf die hyperrealen oder simulativen Charakteristika der Immersion selbst: Illusion lässt sich als „betrügen", „täuschen", „Posse treiben" oder gemäß seiner Ableitung von lateinischen Verb „ludere" auch als „(sein) Spielchen betreiben" übersetzen.

Ein vornehmlich visueller Prototyp der Illusion ist die Trompe-l'œil-Malerei – von Foucault selbst als Indikator der irreführenden Tendenzen der Renaissance als Antwort auf die in sich geschlossene Repräsentation genannt. Sie gilt Grau (2003: 15) sogleich dann auch als Beispiel der illusorischen Komponente der Immersion: Je weniger abstrakt, desto größer der mimetische Effekt und damit, so die Annahme, das Immersionserlebnis. Als ein ebenfalls idealtypisches Beispiel einer optischen Illusion gilt der Spiegel: Denn der Raum im Spiegel, so der deutsch-österreichische Philosoph Edmund Husserl, sei real – solange man sich nicht der Illusion bewusst ist (auf dieses Vergessen/Unwissen ist noch hinsichtlich der Wirklichkeitsfrage zurückzukommen – 4.8.5). McLuhan zeigt anhand des mythologischen Narziss, der sich – zunächst ohne sein Wissen – in das eigene Spiegelbild verliebt, dass auch die Medien zum Spiegelbild des Menschen geworden sind, da sich dieser in seine eigenen, zum Zweck der sensorischen und mentalen Erweiterung geschaffenen (und umgekehrt einwirkenden) prothesenhaften Apparate ‚verguckt' habe (vgl. McLuhan 1992: 57). Damit wird implizit nicht nur bei Husserl und McLuhan, sondern auch bei Foucault auf das von Lacan ausgemachte Spiegelstadium – das Selbsterkennen in der frühkindlichen Entwicklung – verwiesen.[209]

Jedenfalls wird nicht nur der Spiegel, sondern das Bild gegen seine Materialität – als flache Leinwand etwa – z. B. in der Terminologe des Films als Bildraum oder *champ* verstanden. Anders als etwa in einem Tafelbild ist dieser Raum durch Anschnitte, hinein- und hinausführende Türen, ihn betretende Personen – kurz: über das im Bild Sichtbare hinausgehend als *hors champ* zu verstehen, sodass das einzelne Bild lediglich den begrenzten Ausschnitt der oder einer Welt darbietet. Daraus resultiert auch die Beschreibung des Films und insbesondere des Fernsehens, nicht zuletzt auf Grund dessen Live-Charakteristik, als ein oder gar das ‚Fenster zur Welt' (siehe auch 3).

In das Feld der Immersion zählen neben der Live-Übertragung (vgl. Neitzel 2008: 152) auch abseits einer zeitgleichen und damit tatsächlichen Abbildung des am anderen Ende des Übertragungsweges erfolgenden Geschehens sämtliche vorproduzierten Formate. Dieses Spektrum geht über die Suggestion der Qua-

208 Zu einer Skizzierung der Illusionsgeschichte siehe Franz (2009), auf Grund der Nähe des Begriffs zur Immersion aber auch Grau (2003) und Bieger (2008).

209 Ist dieses also, denkt man McLuhans Konzept weiter, hinsichtlich des Verhältnisses von Medien zu den Menschen als nicht vollends erreicht zu betrachten?

si-Live- oder Pseudo-Live-Schalte hinweg[210] und damit auch über die problematische Unterscheidung zwischen informativ-realen und unterhaltend-fiktionalen Werken hinaus. Ob das Geschehen fiktiv oder real bzw. die Erzählung fiktional oder faktual ist, scheint nicht grundsätzlich zum Ausschluss des Immersionserlebnisses zu führen. Die Immersion in ein nicht-fiktionales Werk würde, so Ryan (2001: 95), allerdings eher einem „business trip" (ebd.: 95) entsprechen. Nur schwer vorstellbar erscheint ihr dabei, dass eine Welt immersiv betreten werden könne, welche doch in starken Bezug zur Realität stehe. Dennoch spricht sie dem Nicht-Fiktionalen nicht grundsätzlich ein immersives Potential ab (vgl. ebd.: 104 f.).[211]

In filmischen Verfahren wie der Kamerabewegung oder der Montage kann der Raum jenseits des Fensters noch weiter abgebildet werden. Dabei wird gerade über die subjektive Kameraführung oder die entfesselte Kamera ein immersiver Eindruck begünstigt, da der Zuschauer die Kamera als seine Sicht annehme (vgl. Rupert-Kruse 2011: 43 ff.). [212] Insbesondere die „apparative[ ] Erste-Person-Perspektive" (ebd.: 43) würde nicht nur in Computerspielen, sondern auch in Filmen wie *Blair Witch Project* und *[Rec]* Anwendung finden.[213]

Das „perfekte Bild" ist dem deutschen Philosophen Lambert Wiesing (2013: 66) nach jenes, welches im Zuge seiner illusionistischen Eigenarten nicht mehr als solches identifiziert wird, sondern seine Begrenzung und sich aufgelöst zu haben scheint.[214] Die optische Illusion gilt gemeinhin in ihrer Mimesis an real-physikalische Vorlagen geknüpft (vgl. ebd.: 15 f. u. 70): Die Illusion sei daher physikalisch vollkommen unemanzipiert (vgl. ebd.: 70). Allerdings muss dabei keine tatsächliche Realität abgebildet wer-

210 Anhand abgesprochener Parts zwischen Moderator und Außenreporter wird ein Live-Dialog inszeniert, der tatsächlich auf einer vorproduzierten Stellungnahme des Zugeschalteten beruht. Dieser Umstand wird allerdings nicht als solcher gekennzeichnet.

211 In diesem Sinne können auch Nachrichten immersiv sein: Einerseits durch den Distanzabbau zum Weltgeschehen, anderseits nicht nur durch die empathischen Bezüge zu den gezeigten Schicksalen, sondern auch durch die Parasoziale Interaktion u. a. mit dem Moderatorenteam. Selbst kurze Nachrichtenbeiträge folgen überdies, wie Hickethier (1997) herausstellt, einer erzählerischen Struktur. Gerade im Komplex des Reality-TV – zwischen den Polen dokumentarischer oder vollinszenierter Formate anzusiedeln – wird die Unterscheidung zwischen Wirklichkeitsbeobachtung als auch dramaturgischem Eingriff schwierig – trotz einer etwaigen Kennzeichnungspflicht.

212 Überdies gilt die dokumentarische Ästhetik als einen Authentizitätseindruck steigernd wie auch die Distanz zum Gezeigten minimierend.

213 In der experimentellen Anordnung zeigten Valeria Petkova und Henrik Ehrsson (2008), dass jene in ein Head-Mounted-Display projizierte Kamerabilder einer Schaufensterpuppe (die Kamera nahm die Position des Kopfes ein) bei den Trägern Reaktionen auslösten, als seien sie selbst im Schaufenster und bei den Attacken auf die Puppe um ihren virtuellen/realen Körper besorgt (vgl. Rupert-Kruse 2011: 41). Diese auch als Body-Swapping bezeichnete Situation macht den Köper (der Puppe) natürlich nicht existent, doch wird er entsprechend gedacht (vgl. ebd.: 42). „Sich-selbst-Erleben in einem Anderen, kurz: Einfühlung" (Voss 2008b: 72). Die oftmals eigentlich als störend empfundenen Head-Up-Displays (siehe 4.8.2 u. 4.8.6) werden im Film analog zum Computerspiel bisweilen dieser subjektiven Sichtweise angepasst. Nicht nur, indem etwa in First-Person-Shootern, eine Waffe so vor den Körper gehalten wird, als würde sie der durch das Fenster Sehende selber tragen. Die von diesen Spielen inspirierten Regisseure wie Balaguer und Plaza setzten in ihrem Film *[Rec]* eine Helmkamera ein. Dabei wird zudem ein Helm im Bild partiell sichtbar gemacht, sodass der Eindruck entsteht, dass dieser vom Zuschauer getragen werde (vgl. Rupert-Kruse 2011: 46). Die für viele Games notwendigen, tendenziell ebenfalls der Immersion nicht dienlichen, da das Bild überlagernden Informationsanzeigen zur Spielwelt und dem Avatar können ebenfalls als in den Helm projizierte Darstellungen inszeniert werden. Gerade die in über VR-Systeme betretenen Welten auftretende Motionsickness soll mit einer eingeblendeten Nase überwunden werden (vgl. Stinson 2015).

214 In einem optischen Sinne gelingt dies z. B. monumentalen Panoramen oder den Fulldome-Medien (360°-x-180° Projektionen in eine Kuppel) anhand ihrer über das menschliche Sichtfeld hinausgehenden, zylindrischen oder hemisphärischen Darstellungs- oder Projektionsfelder – siehe dazu im Detail 8.1, 8.2, A1 und A2. Völlig sphärische Rundumsichten ohne wahrnehmbaren Rand bieten Head-Mounted-Systeme und entsprechend konzipierte Inhalte oder holografische Konzepte: Die Unterscheidbarkeit von Zuschauerraum, Bildraum, Film- oder (allgemeiner:) medialem Raum und sogar eines vorfilmischen Architekturraums wird tendenziell unmöglich (vgl. Hahn 2013d). Als Wegbereiter können im Bestreben, ein natürliches Sehen zu erreichen, auch breiter angelegte Seitenverhältnisse sowie die höheren Auflösungen (z. B.: 4k) in Produkten des Films, des Fernsehens und in Computerspielen als auch den sie darstellenden Geräten vom Fernseher bis zum Smartphone gelten.

den, die Illusion hat aber den ‚bekannten' Regeln dieser wie auch immer gearteten Realität Folge zu leisten – auch wenn „eigentlich" (ebd.: 59) die vermeintlich dargestellten Dinge anders oder eben nicht existent sind (darauf ist unter dem Aspekt der Simulation zurückzukommen: 4.8.5). Wiesing (2013: 59 f.) bezieht sich hier auf die materielle Qualität eines Bildes: So ist der Film eben kein dreidimensionaler Raum (vgl. z. B.: AR: 42), sondern nur eine Leinwand.

Die Immersion basiert also in diesem Zugang über ihre Illusionskomponente auf einem ihre Gemachtheit und Rahmung überwindenden Realismuseffekt und scheint sich zunächst auf visuelle und virtuelle Dimensionen zu beschränken: Bei den genannten Beispielen wie Filmen und Computerspielen handelt es sich vor allem um potentiell virtuelle, leihkörperschaftlich (dazu gleich mehr) betretbare Welten. Auch in der Rezeption beispielsweise eines Buches oder, wie Grau (2003: 15) exemplifiziert, in textbasierten Rollenspielen oder Chaträumen kann ein Eintauchen gelingen. Nur die Techniken der Darstellung dieser zur Immersion einladenden Werke sind in realen Räumen zu verorten.[215] Dennoch sind diese Darstellungsräume als auch ihre virtuellen Räume von „Projektionsräumen in einem imaginären Sinn mentaler Vervollständigung" (Bieger 2007: 10) zu unterscheiden. In ihrer insbesondere auf Las Vegas und der dortigen, „auf Sichtweite" (ebd.: 11) errichteten ‚Nachbauten' von Paris, Rom und Venedig fokussierenden Untersuchung zeigt Bieger jene Räume, die „im großen Maß gebaut sind und ihr Erlebnisangebot in dieser Form gebauter Realität an uns herantragen" (ebd.: 11).

Die Diskrepanz zwischen dem Realen und Virtuellen überwindet Bieger, indem sie auch architektonische Anordnungen als Bildräume, ähnlich jenen virtuellen z. B. des Films, begreift. Statt einer Verbindung des Realraums (des Zuschauerraums) und des virtuellen Raums, soll eine Illusion geschaffen werden, in die die Besucher „mit Haut und Harren eintauchen können" (ebd.: 211).[216] Hintergrund für Biegers (2007: 17) Überlegung, reale Räume als Bild-Räume zu behandeln, ist die Unterscheidung W. T. J. Mitchells hinsichtlich „Picture" und „Image" (vgl. Mitchell 2008: 284 f.).[217] Auch an dieser Stelle zeigt sich eine

215 Die Materialität des Buches als Schwelle zwischen zwei Realitäten ist bereits behandelt worden – 4.2.2b. Des Weiteren lässt sich zwischen jenen Abspielstätten unterscheiden, die beispielsweise die Projektion erwartbar machen, ausschließlich diesem Zweck dienen und anderen realen Orten, in welchen das Virtuelle anhand von bestimmten Geräten ‚unplanmäßig' zugänglich wird: Zur ersten Kategorie zählt z. B. das Kino, welches mit entsprechendem Aufwand von Soundsystemen, (hochauflösenden) Projektoren, entsprechender Bestuhlung und Lichtdimmung vor allem den Zugang zu virtuellen Welten gewährleisten soll. Zumindest ist das die Erwartungshaltung bei Betreten des Gebäudes und Saals: „Bereits beim Kauf einer Kinokarte entscheiden wir uns dafür, uns für einen begrenzten Zeitraum einem Filmgeschehen [...] zu überlassen." (Voss 2008: 8) Mit Blick auf den Impakt des Fernsehgerätes auf die Raumkonstellation in familiären Haushalten können aber das Wohnzimmer als Fernsehzimmer oder das gemeinschaftliche Abendessen vor dem Gerät als ein weiterer, erwartbarer Rezeptionsraum/-Moment verstanden werden (vgl. z. B. Spigel 1992). Als unplanmäßig können der Abruf etwa von Serie über mobile Endgeräte und von audiovisuellen Inhalten während eines Audiowalks verstanden werden.

216 Diese Prämisse ‚scheitert' z. B. im Nachbau des venezianischen Markusplatzes in Las Vegas: Dieser Illusionsraum weist nämlich einen begrenzten Charakter auf – dem der Leinwand anverwandt: Je nach Position des Betrachters wird ersichtlich, dass der Platz etwa aus der Rolle fallend via Rolltreppen begehbar und letztlich in Las Vegas situiert ist. Diese sichtbar werdende Rahmung beschreibt Bieger (2008: 197 f., dortige Fußnote) mit Referenz auf Grau (2003: 25 f.) als eine ausbleibende Hermetik – eine nicht vollumfängliche Illusion. Der Markusplatz in Las Vegas bildet eben nicht einen vollständig den Besucher umgebenden Raum, sodass er sich vollends in Venedig glaubt (oder verliert), sondern nur ein kurzer Blick in die ‚falsche' Richtung, man könnte sagen von der Leinwand weg, beendet die Illusion, erlaubt umgekehrt den Ausstieg aus der Immersion bzw. sogar – darauf ist noch zurückzukommen – erst die Immersion. Im Falle des Markusplatzes in Las Vegas werde dennoch, so Bieger (2008: 197 f., dortige Fußnote) weiter, im Betreten, verstanden als ein interaktiver Prozess, trotz des Ausbleibens der Hermetik, eine Immersion erreicht.

217 Ersteres ist ein Bildträger – bei Mitchell etwa ein konkretes an die Wand zu hängendes Gemälde und damit in Ableitung bei Bieger ein konkret ausgeformter Raum. Letzteres hingegen ist immaterieller Natur, existiert unabhängig vom Träger und ließe sich in verschiedene Medien transferieren. Es ist das, was – etwa bei einem Buch – in einer Ekphrasis (zum Begriff siehe nachfolgend) zu beschreiben wäre (vgl. Mitchell 2008: 285): „Deshalb können wir von architektonischen, plastischen, filmischen, textuellen und sogar geistigen Bildern (*images*) sprechen, während man gleichwohl versteht, daß das Bild (*image*) in oder auf dem Ding nicht alles ist, worum es hier geht." (vgl. ebd.: 285 – Kursive im Original) Das Image bedarf zudem keines beständigen Referenzpunktes: „Das Goldene Kalb mag zu Pulver zermahlen, verbrannt oder (...) verzehrt werden, das Bild (*image*) aber lebt weiter." (ebd.: 285 – Kursive im Original) Neben der Konstanz des Images, darf nicht unerwähnt bleiben, dass es sich sowohl einer gewissen Autonomie und Lebendigkeit erfreut

Analogie von Immersion und Heterotopie, als dass auch Foucaults Werk ein weit gefasstes Medienverständnis vertritt und er in seiner zweiten Heterotopie-Definition nicht nur auf die Virtualität des Films verweist, sondern auch das Kino als Gebäude und weitere baulich realisierte Orte anführt.

Konkret lässt sich diese Verbindung des Virtuellen und Realen etwa am Deutschen Auswandererhaus im Bremerhaven erkennen.[218] Das dort aufgespannte Szenario der bevorstehenden Abfahrt/Abreise in ihrer nächtlichen Anmutung ist nicht nur ein visueller Eindruck, sondern wird z. B. durch eine tatsächlich vorhandene Wasserfläche unterstützt. Den dahinterliegenden Schiffskörper gilt es darauf zu erklimmen, während des Heraufschreitens der Stelling lässt sich der Schiffsrumpf ertasten – der Eindruck eines Ozeanriesens um 1900 verstärkt sich.[219] Daher ist von einer sensomotorischen, statt einer ausschließlich optischen Illusion zu sprechen.

Eine trennscharfe Unterscheidung allerdings zwischen Projektionsräumen mentaler Fasson und ‚klassischen' oder mobilen Abspielstätten sowie Endgeräten ist nicht möglich: Nicht nur im Auswandererhaus kommen ‚nur' virtuell zugängliche Medien zusätzlich zu den re-inszenierten Momenten der Auswanderung zum Einsatz, der „Alter Bahnhof Video Walk" der Künstler Janet Cardiff und George Bures Miller aus dem Jahre 2012 verbindet einen distinkten Bereich wie den des Bahnhofs (welcher z. B. Augé als Nicht-Ort gilt – siehe 5.4) mit virtuellen Inhalten.[220]

Allerdings sind Wachsfiguren (– wie die nicht nur in entsprechenden Kabinetten, sondern auch aus anderen Materialien gefertigten Figuren im Deutschen Auswandererhaus –) eben nur aus Wachs bestehend und keine realen Menschen (vgl. Wiesing 2013: 64). Mit Husserl lässt sich zwischen einer illusorischen Wirkung des Bildes und der dreidimensionaler Objekte unterscheiden: Das Illusionsobjekt – das Fiktum – fällt als Wachsfigur zumindest partiell mit seiner Materialität zusammen. Entweder werde ein Mensch oder das Wachskonstrukt wahrgenommen. Im Bild hingegen sei das Illusionsobjekt nicht-anwesend (vgl. ebd.: 64), es erscheint nicht in der Wirklichkeit. Dadurch sei das Bild eigentlich keine (gelungene) Illusi-

(vgl. ebd.: 290) und auch einen Wandel vollziehen kann (vgl. ebd.: 287). In seiner Abstraktion, seiner Konstanz und Wandelbarkeit mag Mitchells Image auch an bestimmte mediale Motive erinnern, die eine entsprechende Langlebigkeit, aber auch Anpassungsfähigkeit aufweisen (siehe z. B. Archetypen in Hahn 2009), sodass sie Mitchell gar als Pseudo-Lebensformen bezeichnet (vgl. Mitchell 2008: 293). Analog können auch heterotope Phänomene verstanden werden – Foucault selbst wählt dazu ein (zwar in der Revision seines Vortrags entferntes) Beispiel: So habe das Telefon die Funktion des Bordells übernommen (vgl. H: 13).

218 Seit Eröffnung des Neuen Hafens 1852 und im Zuge von Erweiterungsbauten wanderten rund sieben Millionen Menschen über Bremerhaven aus – vielfach in Richtung der Vereinigten Staaten. Das am Neuen Hafen gelegene Museum lässt diese Auswanderung in verschiedenen Epochen wiederaufleben: In einer vorgegebenen Abfolge, teilweise (einführend und bei größeren Publikumsandrang) in Form einer räumlicher Schleusung, wird die Auswanderung aus (und mittlerweile (seit 2012) in einem zusätzlichen Gebäudetrakt: die Einwanderung nach) Deutschland durch verschiedene rekonstruierte Bereiche von der Wartehalle des Bremer Lloyds, der Schiffpassage in verschiedenen Epochen und Klassen bis zur Ankunft auf dem New Yorker Ellis Island nacherlebbar.

219 Eine Steigerung erfährt dieses Erlebnis in jenen Lichtspielhäusern, deren Bezeichnung als 4D- oder 5D-Kino auf die sensorische oder graduell interaktive Dimensionalität des jeweiligen Erlebnisses verweisen soll. Welchen Umfang zusätzlicher Effekte der numerische Wert beschreibt, ist nicht einheitlich bestimmt – zum Portfolio gehören der Einsatz von Wasser, Wind, Licht, Animatronics und Darstellern im Zuschauerraum, sowie olfaktorische Reize und die Bewegung der Bestuhlung entsprechend des filmischen Geschehens. Das Erlebniskino im Filmpark Babelsberg kombiniert eine konkave Projektionsfläche mit stereoskopischen 3D, verfügt über Licht-, Wasser und Windeffekte, soll auf via Motoren beweglichen Sitzen Krafteinwirkungen von bis zu 3 g simulieren können. Zudem bietet das Kino seinen Besuchern die Möglichkeit der Interaktion in live-gerenderten Animationen. Etwaige Interaktivität solcher Themenpark-Attraktionen stehen in Verwandtschaft zu jenen Immersionserfahrung in Computerspielen (vgl. Huhtamo 2008: 42). Gerade den sowohl in Fahrgeschäften wie auch dem Kino auszumachenden Aspekt oder Effekt des Phantom Rides sieht Neitzel (2008: 155) als dem First-Person-Shooter ähnlich.

220 Auf dem Kasseler Hauptbahnhof konnten im Rahmen der „Documenta 13" mit Kopfhörern und Bildschirmen ausgestattete iPods ausgeliehen werden. Geleitet von Cardiffs Stimme sollten/konnten die Teilnehmer einem vorgegebenen Weg durch den im regulären Betrieb arbeitenden und öffentlich zugänglichen Bahnhof folgen. Über die Kopfhörer und den Bildschirm erfuhren die Teilnehmer Hintergründe über die Vergangenheit des Bahnhofs oder bekamen inszenierte, vorproduzierte Inhalte auf dem Gerät dargeboten, welche die Gegenwart des im regulären Alltag befindlichen Areals überlagerten, „als stünden sie selbst hinter der Kamera" (vgl. Documenta 13 2012).

on (vgl. ebd.: 62), würde doch, wie auch Grau (2003: 15 f.) für die Trompe-l'œil-Malerie feststellt, seine Gemachtheit nicht zu übersehen sein (vgl. Wiesing 2013: 6). So würden während eines Films die Zuschauer keinesfalls aus dem Saal flüchten, insofern zunächst auch kaum von einer Illusion im Sinne der als real angenommen Täuschung zu sprechen sein kann (vgl. Voss 2006: 74).[221]

Wiesing (2013: 66) folgert, dass das Bild neben seiner nicht-illusorischen Wirkung als nicht-immersiv zu beschreiben ist. Ein Feststellung, die sich mit vertiefendem Blick auf die Immersion nicht halten lässt: So ist es ein beinahe als abstrakte Illusion zu bezeichnendes Phänomen, welches Voss anhand der ästhetischen Überlegung Robert Musils (2001) auf dem Jahr 1925 erläutert. Voss verweist zunächst darauf, dass die Illusion neben ihrer lexikalischen, auch eine psychiatrische Definition besitzt, welche im Gegensatz zur vollends imaginierten Halluzination Bezüge zur Wirklichkeit habe, diese aber verfälschend umdeute oder ergänze (vgl. Voss 2006: 75). Ohnehin ist der Film in seiner Zweidimensionalität schon eine erste Abstraktion, die es zu überwinden gilt (vgl. ebd.: 81). Schon der Begriff der virtuellen Realität ist nicht zwangsweise an eine optische Illusion geknüpft, sondern es kann eine Immersion auch in künstlerische – womöglich jenseits naturalistischer Gestaltung angelegte – Konzepte erreicht werden. Die virtuelle Realität kann damit auch als drogenähnliche Erfahrung betrachtet werden (vgl. Grau 2003: 15, vgl. auch 7.5.2). Man mag sich an Batailles und Foucaults Bezüge zum Exzess als transgressiver Erfahrung erinnert fühlen – siehe 4.3.2 u. 4.4.2. Der psychiatrischen Illusion anverwandt müssen Aspekte des jeweiligen Werkes auf Seiten der Rezipienten ergänzt werden: „Darin ist alle Kunstbetrachtung mehr als eine bloß passive Wahrnehmung, ein kreativ-projizierender Akt und in diesem Sinne illusionsbildend." (Voss 2006: 77)

In jedem Fall ist die Immersion nicht nur ein sensorisches Phänomen, sondern sie kann narrativ-diegetisch oder sogar eine Kombination aus beiden Facetten sein. Das Eintauchen in eine Geschichte oder ein Narrativ ist demgemäß ebenfalls als immersiver Akt zu verstehen. Entsprechend werden im Deutschen Auswandererhaus nicht nur andere Räume, vergangene Zeiten und Orte zur Immersion dargeboten, sondern es wird über eine Reise und deren Bindung an einen konkreten Aus- und Einwanderer ein narratives Eintauchen ermöglicht.[222] Der Aspekt der Reise kennzeichnet ebenfalls wesentlich die Heterotopie – als Urlaubsreise, als Phase bzw. konkrete Verortung eines Zeit- oder Lebensabschnitts (Defloration, Mann-Werden). Überdies findet der Aspekt der Reise auch in Foucaults Beschreibung des heterotopieanverwandten Zuges Anklang – siehe 4.6a u. 4.6b.

Schon mit dem Verweis auf textuelle Immersionserlebnisse (Buch, Chat) wird aber auch die narrative Facette der Immersion oder ein entsprechendes Äquivalent zur sensomotorischen Illusion als Teil der Immersion impliziert: Diese textliche Beschreibung auch visueller Objekte ist als Ekphrasis zu beschreiben – einem rhetorischen Verfahren, welches in seinem Bemühen um Anschaulichkeit von der sachlichen Schilderung etwa eines Berichts abzugrenzen ist (vgl. Thönes 2013). Der Ekphrasis wohnt eine narrative

221 Das vielzitierte, aus den Anfängen des Films stammende Szenario aus dem Saal herausstürmender Personen angesichts eines auf der Leinwand virtuell auf das Publikum zukommenden Zuges ist als urbaner Mythos widerlegt worden (vgl. Neitzel 2008: 148f. und Franz 2009: 32).

222 Jedem Besucher wird ein realer Aus- und Einwanderer aus verschiedenen Zeiten ‚zur Seite' gestellt. Anhand deren schriftlichen Kurzbiografien aber auch entsprechend benannten Texttafeln oder von den jeweiligen Personen stammenden – realen/originären – Gegenständen lässt sich das Schicksal der beiden Protagonisten nachverfolgen. Zudem erlaubt eine kodierte elektronische Karte, die mit den Reisestationen korrespondierenden Inhalte zu den Aus- und Einwanderern als Audioclip freischalten zu lassen. Sowohl die Aus- als auch Einwanderer – der Plural deutet es an – entstammen einem Portfolio realer Biografien, sodass der erneute Besuch des Museums, die Chance zur Teilhabe an einem anderen Schicksal bietet.

Komponente inne, wenn z. B. etwaige Handlungen szenisch beschrieben werden (vgl. Kaczmarek o. J.).[223]

Die Immersion oszilliert zwischen Distanz und Nähe – auf mehreren Ebenen: So ist die oben angerissene Live-Übertragung als Distanznahme wie auch als Vergewisserung eines Abstandes zum vielleicht katastrophalen Geschehen zu verstehen. Gerade in den baulich realisierten Illusionsräumen offenbart sich die für das Immersionserleben notwendige Distanz und Nähe zwischen Illusion und Realität als wesentlich durch einen prozesshaften Charakter und Vorwissen erreicht: Im Falle der Venetian Experience in Las Vegas gelangt man über eine moderne Rolltreppe in einen vermeintlich historischen Raum (vgl. Bieger 2009: 199).[224] Wenn Voss nun in Anlehnung an John Dewey folgert, dass es die Reaktion ist, die den Reiz bestimmt, wird nicht nur ein Bezug auf die Beschreibung einer dem Original quasi vorhergehenden Kopie hergestellt (siehe 4.8.5), sondern mit Deweys Konzept wird die Erwartung zu einer wesentlichen Figur in der Immersionserfahrung: Sie „dient als Folie für den Spannungsaufbau bei der Filmbetrachtung“ (Voss 2006a: 78). Mikunda bestimmt etwaige Hotel-, Restaurant- und Ladenketten mit einem aus Film und Fernsehen stammenden Begriff, nämlich als „Reihen“: „In jedem einzelnen Outlet weiß der Kunde genau, was ihn erwartet und wie er zurechtkommen wird. Das gibt Sicherheit und Vertrauen, beschleunigt Abläufe [...].“ (Mikunda 2005: 232) Überdies erzeugen aber selbst die heimischen vier Wände wie auch fremde Wohnungen,[225] ja selbst Städte den Eindruck einer im schematischen Sinne verstandenen Serialität.[226] Zudem müssen, so Luhmann (1996: 99), einzelne (mediale) Werke Anschluss an die Realität haben, also bekannte Details (des Normalraums) beinhalten. Dennoch bzw. deswegen wird in der immersiven Erfahrung auch jenen fiktionalen Werken und ihren bisweilen ‚unrealistischen‘ Welten mit Akzeptanz begegnet. Ein Als-ob-Erlebnis (– sozusagen als narratives Äquivalent zum „eigent-

223 In Homers *Ilias* wird etwa die Herstellung der Ausrüstung für Achilles durch Hephaistos dem Leser vor Augen geführt (vgl. Thönnes 2013). In einem modernen Verständnis ist die Ekphrasis auch ein intermediales Zitat, eine Re-Repräsentation. Im Film beispielsweise wird eine visuelle Beschreibung repräsentiert: Der Film *The Beach* etwa behandelt mit dem insulären, von der Außenwelt abgeschnittenen Paradies nicht nur ein heterotopes Motiv (dem (archaischen) Urlaubsparadies bei Foucault ähnlich), einen an eine rituell-vorgeschriebene Zugänglichkeit und Reglementierung gebundenen Raum etc. (vgl. AR: 44), sondern das nur Eingeweihten zugängliche Eiland mit dem namensgebenden Strand verkörpert den „Hortus conclusus“ (vgl. Kaczmarek o. J). Dieses christliche Motiv eines geschlossenen Gartens als Ausdruck der Unberührtheit Marias (vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2005: 262) würde in diesem Fall wiederum den literarischen Topos des idealistisch angesehenen „Locus amoenus“ abbilden. Allerdings ist die Ekphrasis, trotz unter diesen Begriff zu fassender Beschreibung fiktiver Dinge und ihrer narrativen Dimension, im heutigen Verständnis vor allem als Beschreibungstechnik realer Kunstgegenstände bekannt.

224 Allerdings ist dieser Illusionsbruch nicht auf sinnliche Reize zu beschränken, sondern wie Bieger ebenfalls aufzeigt, ist es ein erworbenes Vorwissen oder sind es Erfahrungen, welche die Illusionshaftigkeit nicht vollends vergessen lassen: Die zur Venedig-Replik zählenden „Grand Canal Shops“ werden so zum Abdruck eines „Zur-Schau-Stellens des eigenen Könnens [des Raums, der Auftraggeber und an der Umsetzung Beteiligen in Las Vegas – S. H.]: Seht her, ihr kommt in einen Raum, der euch glaubhaft macht, ihr seid auf dem Markusplatz, und doch seid ihr mit einer Rolltreppe oder einem Fahrstuhl hier angekommen!“ (Bieger 2008: 199)

225 Weite Teile dieser „Cognitve Map“ (Mikunda 2005: 49 ff. u. 183 ff.) behalten ortsunabhängig ihre Relevanz. Es handele sich doch weitestgehend um Areale, die – so die als gewiss angenommene Vermutung – Bestandteil einer jeden Wohnung sein müssen. Daher wird gemeinhin einfach vorausgesetzt, dass Wohnungen über eine Toilette verfügen. Aber nicht nur die einzelnen Räume haben eine durch ihre Bewohner verinnerlichte Funktion und Anordnung, sondern jeder Raum kann für sich auf solch eine Landkarte Bezug nehmen: Da steht die Kaffeemaschine, die Milch ist im nahe gelegenen Kühlschrank griffbereit zu finden: „Diese Funktionen [...] sind die Brain Scripts, die jenen Teil der kognitiven [...] Landkarte zu einem sinnvollen Ganzen machen.“ (ebd.: 183) Diese mit bestimmten Funktionen verbundenen Gegenstände und Produkte sind zudem nicht selten das Ergebnis einer über Massenproduktion definierten Serialität.

226 Anhand von Landmarken, Knoten, Achsen und Vierteln sind diese strukturiert (vgl. ausführlich Mikunda 2005: 50 ff). Diese Strukturen lassen sich sogar in Themenparks oder Wallfahrtsorten wiederfinden bzw. auf sie übertragen: So sind etwa Schlösser, Kirchen oder Marktplätze in deutschen, vielleicht auch europäischen oder westlichen Sphären Markierungen des Zentrums einer Stadt. Mikunda illustriert diese seriellen Phänomene durch den – durchaus provokanten – Vergleich von Disneyland mit der Wallfahrtsstätte Lourdes (vgl. ebd.: 54 ff.). Mit diesem Aspekt der Serialität verwandt werden unter dem Stichwort einer episodalen Fragmentierung Städte (Wohn- und Arbeitsbereiche) untergliedert, Teile von ihnen aber auch zu Festungsbauten (siehe später: 5.1, vgl. Legnaro/Birenheide 2005: 12 f.).

lich“ bei Wiesing –) stellt sich ein (Voss 2008b: 77): „Die Aliens existieren nicht wirklich, aber dennoch tun wir so, als ob es sie gäbe.“[227]

Die Immersion ist wie die Heterotopie ein relatives wie relationales Konzept. Eine Sphäre oder einen Raum als heterotop zu beschreiben, ist ähnlich der Immersion nur im Verhältnis zum jenseits der Immersion Gelegenen oder eben dem Normalraum zu erreichen. Die Immersion beruht auf einer partiellen Distanz, einem – wenn man so will – im Hinterkopf befindlichen Bewusstsein zum Beispiel für das flache und begrenzte Bild. Sie fußt auf Erwartungen und einem prozessual erworbenen Vorwissen: Dieses kann etwa einhergehend mit der Zurschaustellung der Verantwortlichen (etwa als Äquivalent zum filmischen Vorspann) während des Betretens der Illusionsstätte erworben werden oder es wird ohnehin mit dem Kino als Abspielstätte assoziiert. Gleiches kann auch für die Besucher etwa eines Bordells gelten: So zumindest empfindet es der von Foucault zitierte französische Schriftsteller Louis Aragon in seinem Werk *Le Paysan de Paris* (vgl. H: 19): „Noch heute trete ich nicht ohne eine gewisse schülerhafte Emotion über diese Schwelle besonderer Erregbarkeit.“ (Aragon, zitiert nach Foucault – H: 19)[228]

Diese Differenz erkläre auch die Lust an schrecklichen Szenarien (vgl. Voss 2006: 82).[229] [230] Die – trotz der gesehenen Nähe – gleichsam erreichte Distanz erklärt Luhmann auch insofern für die mediale Rezeption/die Rolle einzelner Werke wesentlich, als dass so Erfahrungen wie die der im wahren Leben nicht explizit ersichtlichen Endlichkeit zu machen sind oder einsehbar werden (siehe 3.1).

4.8.2 Leihkörperschaft – ästhetische Erfahrung

Insbesondere dem Konzept der Leihkörperschaft gelingt es, die Oszillation im Immersionserleben zu veranschaulichen: Die Idee des cineastischen Körpers nach Vivian Sobchack (2008) bestimmt körperliche Reaktionen auf den Film als essentiell für die Rezeption und beschreibt damit eine vorreflexive, nichtkognitive Dimension. Auf die Reflexion und Anästhetisierung ist gleich zurückzukommen. Nur durch die körperliche Reizung werde der Wirklichkeitseindruck des Films überhaupt erreicht (vgl. Voss 2008: 79). Der cineastische Körper gründet damit nicht entweder auf der Leinwand oder den dort dargestellten Körpern oder dem Zuschauerkörper, sondern ihnen allen (vgl. ebd.: 80, vgl. Sobchack 2008: 67). Dabei sind diese Körper von einer Wechselwirkung geprägt, als dass jede Figur etwas Konkretes und dann gleichsam Hintergrund sein kann (vgl. Voss: 80, ähnlich: McLuhan 1968 – siehe auch Müller 2006: 139). [231]

---

227 Selbst in fremdem Milieus herrschen bekannte – als universell geltende – Themen wie Liebe, Freundschaft und Tod vor (vgl. Eschke/Bohne 2010: 34 f.). Werke, die historische Themen behandeln, werden, neben universellen, mit aktuellen Themen und Wertvorstellungen angereichert (vgl. Hahn 2009 u. Hahn 2015a). An den Alltag gekoppelt erleben die Zuschauer und fiktive Protagonisten Jahreszeiten und Feste gemeinsam – etwa in der Daily Soap (vgl. 3).

228 Aragon beschreibt in jenem Abschnitt, in welchem er sich zum Bordell äußert, die Pariser Passage de l’Opéra unter dem Eindruck deren 1925 drohenden und vollzogenen Abrisses zur Erweiterung des Boulevard Haussmann (vgl. Albert 2009: 96).

229 Voss behandelt in dem zitierten Text die Illusion und nur implizit als „immersiv-illudierte Kraft“ (Voss 2006: 80) die Immersion. Angesichts aber auch ihrer später daran anschließenden Ausführungen (vgl. Voss 2008a u. b) sowie der einleitend gesehenen Verbindung von Illusion und Immersion sei diese Beobachtung Voss’ hier eingebracht.

230 Zur Documenta 2002 etwa inszenierte die kubanische Künstlerin Tania Bruguera (*Untitled*) einen dunkeln, teilweise verspiegelten und durch Spotlichter irritierenden Raum. Für die Besucher beinahe unsichtbar, marschierte stetig eine Person mit Gewehr auf und ab. Die Schließung des Raums ließe die Besucher eine sie voll umgreifende Immersion erfahren – trotz bzw. weil die dadurch geschaffene Atmosphäre ein Unwohlsein erzeugt, womit die Künstlerin auf den Kalten Krieg anspielen wollte. Das Wissen um den illusionistischen Charakter lag im Bewusstsein, den Raum sofort wieder verlassen zu können.

231 Mit der Verdopplung des Körpers in der Immersion drückt sich eine konstante Line zum heterotopen wie auch diskursiv-dispositiven Subjektverständnis bei Foucault aus: Das Individuum besteht in der Immersion wie auch in der Heterotopie/in Diskursen aus ganz unterschiedlichen Subjekten, die wiederum von der immersiv/heterotop erlebten Welt bzw. der Heterotopie bestimmt, manifestiert werden oder gar in ihr unterzugehen drohen. Gleichsam aber gilt auch hier, dass das Subjekt eben nicht nur als zu disziplinierendes Objekt zu verstehen ist, sondern – das zeigt auch die aktive Fa-

Dadurch gelingt es Sobchack, die Trennung von Subjekt und Objekt aufzuheben (vgl. Voss 2008: 80) – den oben gesehenen Konzepten der Akteur-Netzwerk-Theorie aber auch der Foucault'schen Subjektkonzeption ähnlich. Der cineastische Körper umschließt nun Zuschauer und Leinwandgeschehen gleichermaßen als „dritter Term" (Voss 2006: 80). Ob also die visuelle Illusion etwa bei der Stereoskopie nun Objekte des Films dem Betrachter auf der Z-Achse näherbringt oder entfernt, mag immersionsbegünstigende Effekte haben, die Immersion findet jedoch in darüber hinausgehenden ‚gemeinschaftlichen' Räumen/Körpern ihren Ausdruck.

Voss beschreibt nun basierend auf Sobchak die für den „‚lebendigen'" (ebd.: 80) Eindruck des Films notwendige Verräumlichung der flachen Leinwand in einem dreidimensionalen Körper: Dieser wird so zum Leihkörper des Kinos, selbst Teil der filmischen Architektur (ebd.: 81). Der Köper ist damit eigentlich als ganzer Raum zu begreifen, der eine Verdoppelung erfährt. Ähnlich beschreibt z. B. auch Barthes diese Filmrezeption (vgl. Rupert-Kruse 2011: 40). So ist dieser Körper einerseits an die Zeit des Films gebunden und er folgt der filmischen ggf. über Jahrhunderte springenden Handlung. Anderseits ist der Körper an die endliche Rezeptionszeit und die empirische Zeiterfahrung im Kinosaal gebunden (vgl. Voss 2006: 81). Gerade in dieser Differenz gewinnt die Täuschung des Films zumindest nicht dauerhaft die Oberhand (vgl. ebd.: 81). Scheitert ein Film beim Rezipienten, so ist das Scheitern als Nicht-Zustandekommen der Leihkörperschaft zu beschreiben (vgl. ebd.: 82).

Der Körper wird ausgeweitet – jenseits einer Subjekt-Objekt-Unterscheidung (4.2.2c) und durchaus an den Gedanken der Extension bei McLuhan und der Implosion dieser prothetischen erweiterten Wahrnehmung auf den menschlichen Körper und dessen Haut anschließend (vgl. McLuhan 1992: 49 f., siehe 4.8.7):

> „Wann immer wir bestimmte Dinge gebrauchen, um von ihnen aus auf andere Dinge zu achten – also so, wie wir unseren Körper stets gebrauchen –, verändern diese Dinge ihr Aussehen. Sie erscheinen uns als diejenigen Entitäten, auf die wir von jenen aus unsere Aufmerksamkeit richten – gerade so, wie wir unseren Körper als die äußeren Dinge empfinden, denen wir uns von ihm aus zuwenden." (Polanyi 1985: 24)[232]

Letztlich dehnen wir, so Polanyi weiter, nicht unsere Körper auf diese Dinge aus, sondern verleiben sie uns ein. Der Zuschauer wird – im Sinne des auf den Diskurs und auf die Heterotopie anwendbaren Konglomeratsgedankens (4.1.2a) – hervorgebracht und/oder geprägt. Umgekehrt wird dem Zuschauer im Zuge der von ihm ausgehenden, ‚mitgestaltenden' Potentiale eine aktive Rolle zugedacht: „Indem wir unsererseits als Instanz einer leihkörperlichen Verräumlichung des Films kooperieren, halten wir das, was wir dergestalt somatisch (mit-)konstituieren und zugleich erleben, in dieser Form für unmittelbar wahrhaftig." (Voss 2006: 85)[233] Demgemäß erfolgt auch „unsere leibliche Reaktion auf ein Leinwand- oder

---

cette der Leihkörperschaft oder der ästhetischen Erfahrung – einen Einfluss auf die von ihm real oder virtuell betretene Heterotopie haben kann.

232 Im Zuge einer experimentellen Reihe hat Polanyi seinen Probanden bei bestimmten Silben Stromstößen versetzt. Obgleich die Teilnehmer des Experiments (noch) nicht in der Lage waren, die entsprechenden Silben zu benennen, konnten bei ihnen Vorahnungen erkannt werden (vgl. Polanyi 1985: 17, vgl. Voss 2006: 83). Das implizite Wissen besteht aus zwei Komponenten oder zwei Relationen: Der Stromstoß als benennbares Wissen indiziert ein implizites Wissen über die Ursachen des Stromstoßes – eben durch die Konzentration auf den Stromstoß (vgl. ebd.: 83). Diese beide Teile des impliziten Wissen beschreibt Polanyi nun mit einer Körpermetapher: Das Proximale, also das näher zum Rumpf Liegende, verkörpert die Ursache der Stromstöße, ihre Kopplung an die entsprechenden Silben. Hingegen „distal", vom Körperzentrum entfernt, jenes implizite Wissen beschreibt, welches anhand der Stromstöße gewonnen wird (vgl. ebd.: 84).

233 Zieht man die von Émile Zola 1879 formulierten Ausführungen zum Experimentalroman hinzu, so zeigt sich eine Leihkörperschaft auch im Produktionsprozess eines Werkes – ähnlich wie ein Bühnenbild eine immersive Erfahrung der Schauspieler und des Teams begünstigen kann. Während der Konzeption, des Schreibens eines Romans leitet der Autor besagtes Experiment, stellt dessen Protagnisten zusammen, greift auch in das sich entwickelnde Geschehen ein, kann –

Bildschirmgeschehen [...] *in den Film hinein*" (Voss 2008: 8 – Kursive im Original). Dieses Wechselverhältnis hat Foucault beispielsweise anhand des Gemäldes *Las Meninas* und der dort vom Zuschauer eingenommenen Modell-, Maler- wie auch Rezeptionsfunktion impliziert (siehe 4.1.2b).

Nicht nur bei Luhmann, auch bei Dewey ist der narrative Ablauf – als klassisch anmutende Abfolge von einem Anfang zu einem Ende – von Bedeutung: bei Dewey für die Reizverarbeitung und Interpretation. Aus diesem „Spannungsaufbau" (Voss 2008: 6) resultiert eine Emotion, die dann wiederum zur Evaluation des Ausgangsreizes führt. Der sich so schließende Prozess „wird zu einer sinnhaften und für die bewusste Aufmerksamkeit greifbaren Einheit. Als eine derart narrativ gefasste Erlebniseinheit steht jede ästhetische Erfahrung jeglichem unstrukturierten Registrieren von Umwelteinflüssen kontrastierend gegenüber" (Voss 2008: 6).[234]

Nun sind aber die z. B. hier exemplarisch angeführten Städte (jenseits geplanter und entsprechend umgesetzter Vorhaben wie etwa Brasiliens Hauptstadt Brasilia) häufig organisch-historischer denn konzipierter Natur: Dies widerspricht insofern Deweys Idee der ästhetischen Erfahrung, da diesem ‚zufälligen' Prozess kein umfassender künstlerischer Agieren vorangegangen ist. Zudem ist eine ästhetische Erfahrung über den Künstler[235] hinaus, eben auch von den Rezipienten zu erarbeiten und zu erschaffen (vgl. Dewey 1988: 68 f.). Wenn also das Betreten einer Stadt eine auch nicht immer narrative Erfahrung im Sinne Deweys bereithält, so doch in einer partiellen Weise: Bestimmte Teile einer Stadt besitzen spezifische Charakteristika. Teile einer Stadt können sogar abgeriegelt werden oder sie können einem Themenpark gleich (vgl. Legnaro/Birenheide 2005: 12f.) geplanter Natur sein. Der Ansatz Deweys sieht vor – mit der Prämisse, die Alltagsroutine und Ignoranz überwinden zu wollen –, dass auch Anästhetisches ästhetisch wahrgenommen werden kann.[236]

---

und das ist hier entscheidend – nicht vollends als außenstehendes, teil-involviertes Subjekt deren Agieren vorherbestimmen. Offenbar hat sich auch bei ihm eine Leihkörperschaft vollzogen, sodass er geradezu gegen sich selbst handelnd als weiteres Subjekt auftritt. Das von Foucault herangezogene Beispiel der Haltung Leiris' verdeutlicht diese immersiv-heterotope Beziehung zwischen dem Schriftsteller und seinem Werk mit dem Term bzw. der in einer Arena ausgetragenen „Tauromachie" (siehe 4.4.3, siehe auch insbesondere später: Praxis 8 u. 8.2 sowie A2).

234 Die Ästhetische Erfahrung beschreibt Dewey in seinem 1934 erschienenen Werk *Kunst als Erfahrung* zunächst lapidar als Imagination, dann als einen Prozess des Bewusstwerdens: Mit Begriffen wie der Kontinuität (vorhergehende Erfahrungen bedingen nachfolgende Erfahrung), der Interaktivität (der Mensch als nicht abgeschlossene Entität, sondern in Bezug zur Umwelt stehend) und der Evolution (Kopplung von Kontinuität und Interaktion als bewegende Einflussgrößen) (vgl. Sturm 2001: 44) zeigt Dewey durchaus Analogien zu gängigen Medientheorien auf (siehe 4.2). Rezeptivität gilt ihm z. B. nicht als passiv (vgl. Dewey 1988: 66). Dewey nimmt überdies Abstand von einem Konzept wie der Wahrheit, ersetzt es durch „gesicherte Behauptung". Im Zuge von Erfahrungen vollziehe diese einen Wandel, der die Frage nach Objektivität obsolet erscheinen lässt (vgl. Spree o. J.). Dewey beschreibt einen zeitlichen Prozess: In dessen Konsequenz bildet sich eine Erfahrung, welche aber stets in das bestehende Kontinuum eingereiht wird und damit in der Routine zu verschwinden droht. Eine Erfahrung gilt Dewey nur dann als ästhetisch, wenn sie fühlbare Intensität, eine Aufmerksamkeitsfokussierung, eine affektive Schließung und Selbstreflexivität aufweist (vgl. Voss 2008: 5). Insofern wären dann auch Franchise-Systeme als ästhetisch zu verstehen: Nicht nur, weil sie eine zumindest designtechnische Veränderung im Laufe der Zeit erfahren, sondern je nach individueller Prädisposition ästhetisch erfahrbar sein können – trotz ihrer Ford'schen Serialität hinsichtlich identischer Filialen etwa. Überdies – mit Blick auf Deleuzes Feststellung, nicht eins-zu-eins wiederholbarer Rezeptionsakte – kann entsprechend auch in der vermeintlich monotonen Serialität ein Reiz ausgemacht werden (siehe 3.2).

235 Kunstobjekte gelten Musil (2001: 151, vgl. Voss 2006: 77) als anderen Darstellungen gegenüber abstrakter. Auch wenn der Autor dieser Arbeit die pauschale Unterscheidung ‚Kunst vs. Nicht-Kunst' ablehnt, ist selbstverständlich damit keine Gleichförmigkeit aller Rezeptionsobjekte oder Erlebnisse gemeint: Abstraktionen machen einen Unterschied im Rezeptionserlebnis aus, können als distinktes Erlebnis verstanden werden – jedoch soll hier eine mit der Kunstfrage einhergehende Schwarz-Weiß-Unterscheidung vermieden werden.

236 Überspitzt könnte auch jede beliebige Landschaft als Immersionserlebnis verbucht werden. Die ästhetische Erfahrung eines Films etwa – deren Ähnlichkeit mit der illusionistisch-immersiven Erfahrung Voss (2006, 2008a u. b) herausarbeitet – sei, anders als einer Landschaft gegenüber, aber letztlich „als Erfahrung eines Gegenstandes [zu verstehen], der, wie Film es [...] tut, durch seine Darstellungsweise und seine Kontexteinbettung an sich bereits Anspruch auf einen ästhetischen Status erhebt" (Voss 2006: 79). Eine Landschaft ästhetisch wahrzunehmen, ist daher eine Ableitung der ästhetischen Wahrnehmung künstlerischer Werke.

Die Ästhetische Erfahrung richtet sich gegen die monotone, beinahe als kopflastig zu interpretierende „strenge Abstinenz“ und „Härte“ der Gegner der Ästhetik (vgl. Voss 2008: 6) und der daraus resultierenden Erfahrungsarmut – denn: „Um ganz von einer Sache erfüllt zu sein, müssen wir uns zuerst in sie versenken. Verhalten wir uns einem Ereignis gegenüber passiv, so werden wir von ihm überwältigt, und mangels entsprechender Handlung nehmen wir nicht wahr, was uns überwältigt.“ (Dewey 1988: 68)

4.8.3 Überimmersion

Ryans oder Neitzels Auseinandersetzung mit der Etymologie des Immersionsbegriffs veranschaulicht die Relevanz des fragilen Spiels von Distanz und Nähe für das Verständnis der immersiven Mechanik: Denn völlige Immersion ist zunächst eine Übersteigerung des Eintauchens und kommt einem Ertrinken gleich. Ryan (2001: 99) bezeichnet es auch als „Don-Quichote-Syndrom“. Die krude Metapher des Ertrinkens auch als ‚Aufgeben‘, ‚Sich-geschlagen-Geben‘, ‚Keinen-Ausweg-mehr-Sehen‘ findet zudem in der im Kontext der Heterotopie stehenden transgressiven Beschreibung der Literatur Blanchots durch Foucault eine Entsprechung (4.4.2): Thomas ist in *Aminadab* in dem kuriosen Haus, in einer Zwischenwelt gefangen – dem machtvoll und abstrakten Außen einerseits und der Straße vor dem Haus anderseits. Schließlich fügt er sich dem Geschehen im Haus.[237] Weniger freiwillig und weit realer und drastischer ist dann die Situation etwaiger zwischen den Ländern in einem Dazwischen von Transitzonen oder Auffanglagern befindlicher Flüchtlinge.[238]

Damit aber ist diese ohne eine graduelle Distanz auskommende Immersion keine Erfahrung mehr, aus der eine Relation beobachtet werden kann oder ein (mit einem Erfahrungsgewinn angereichertes) Danach – als Wiederauftauchen, um dem Bild des Unterwasserseins zu folgen – ersichtlich wird. Anderseits deutet dieses wohl als „Überimmersion“ zu Beschreibende – weiterhin dem Bild (vgl. Nell in Ryan 2001: 97) nachkommend – auf ein Versagen der Tauchgerätschaften hin. Bieger veranschaulicht dies etwa anhand der Las-Vegas-Reportage von Tom Wolfe (*Las Vegas (What?) Las Vegas (Can't hear you! Too noisy) Las Vegas!!!!*) aus dem Jahre 1964, in welche sich der Protagonist Raymond anhand von Drogen im Illusionsraum der Stadt zwischen Tag und Nacht und der Reizüberflutung zu verlieren droht (vgl. Wolfe 2009: 5, vgl. Bieger 2008: 209 f.).[239] Anhand einer solchen, durch Drogen bestimmten Erfahrung, sieht

237 Die Frage nach der eignen Identität stellt etwa auch die Novelle *Der Verlorene* von Hans-Ulrich Treichel: Die im Mittelpunkt stehende, im Zuge des 2. Weltkrieges nach Deutschland flüchtende Familie verliert ihren Sohn Arnold. Dieser Verlust kann nicht kompensiert werden, weder durch den nachgeborenen Sohn noch den – trotz ausbleibenden Lastenausgleichs – in der BRD erreichten Wohlstand. Der Erzähler, besagter nachgeborener Sohn, ist nur ein Fragment – nur in Teilen auf den Familienfotos abgebildet, hingegen Arnold vollständig zu sehen ist. Arnold ist einerseits für den Erzähler ein Vorbild, eine von den Eltern aufgeprägte Vorstellung und damit anderseits eine erdrückende, dem Erzähler die Identität raubende Figur. Aber auch die Eltern büßen ihre Identität ein – im Versuch Arnold nachzubilden, der bleibenden Hoffnung seiner Wiederkehr und nicht zuletzt durch die stetigen, kompensatorischen Neuanschaffungen (Hausumbau, Autos). Eine ähnliche Problematik – aber die mit Blick auf die im Zuge des Wirtschaftswunders als Gastarbeiter erfolgte Zuwanderung – behandelt auch der deutsche Film *Almanya Willkommen in Deutschland*. In einer komödiantischen Note zeigt er, wie eine Familie aus der Türkei ein ihr fremdes Land betritt. Die zwischenzeitlichen Heimreisen im Mercedes konfrontieren die Familie mit für sie nun inakzeptablen Stromausfällen in ihrer alten Heimat. Dennoch: Selbst aus dem heute heraus, fällt es dem mittlerweile gealterten Paar – deren Kinder und Enkelkinder sich einerseits zwischen zwei Ländern finden, aber durchaus positiv als Teil beider begreifen – schwer zu entscheiden, ob es die deutsche Staatsbürgerschaft annehmen soll.

238 Was Steven Spielberg in *The Terminal* und dem von Tom Hanks verkörperten, ohne Heimatland im Flughafen gestrandeten Hauptprotagonisten bereits andeutet und in eine dem realen Vorbild frei folgende, humoreske Note kleidet, kann weit weniger metaphorisch im Identitätsverlust oder dem buchstäblichen Ertrinken der Flüchtlinge münden. Hier sei noch einmal darauf verwiesen, dass das Meer und das Schiff bei Foucault zwar auch euphorisch zu verstehende heterotope Aspekte ausdrücken, aber auch beide Figuren des Wahnsinns/der mit ihm einhergehenden Ausgrenzung sind (siehe 4.4.1 u. 4.6b).

239 Unterstützung findet diese Orientierungslosigkeit durch den Verzicht auf Uhren. Die labyrinthartigen, fensterlosen Architekturlösungen sollen eine Referenz auf die Tageszeit außerhalb des Casinos minimieren. Eine Karikatur dieses Umstands findet sich im Film *Percy Jackson & the Olympians: The Lightning Thief*: Die Helden des von US-amerikanischen

Ryan im Anschluss an Victor Nell einen essentiellen Unterschied zum immersiv-ästhetischen Erleben: Nur im Moment können die Süchtigen einer etwaigen Geschichte folgen, ist sie – Nell nutzt eine Metapher vom Lebensmittelkonsum – vertilgt, bleibt nichts von ihr zurück.[240]

Die Überimmersion ist im Sinn individueller oder subjektspezifischer Welt- und Wirklichkeitskonzepte dahingehend zu verstehen, dass in ihrem Zuge die für die immersive Erfahrung wie auch für die heterotope Zuschreibung notwendige Unterscheidung von Normal- und anderen Räumen/Sphären eine perspektivische Verschiebung erfährt. Das einst Andere wird nun zum Ausgangspunkt einer wiederum im Anderen zu machenden Erfahrung – ohne, das ist hier entscheidend, sich dem Anderen/Vorhergehenden bewusst gewahr zu sein. Wie die Überimmersion sich dann nicht weiter als immersiv beschreiben ließe, wäre dann auch eine Heterotopie nicht mehr als solche zu benennen. Der (ggf. illusorische oder entlarvende) Charakter dieser nun als Normalraum verstandenen Sphäre kann dann wieder mit ‚Betreten' eines als erneut heterotop zu beschreibenden Raums ersichtlich werden.[241]

4.8.4 Anästhesierung

Mit der Leihkörperschaft und der ästhetischen Erfahrung ist hingegen nicht von einem grundsätzlichen Sich-Verlieren auszugehen, sondern ist, wie Voss mit Deweys sakral anmutenden – an Foucaults Ursprungssuche erinnernden – Wunsch illustriert, von einer durch die Kunst bzw. die ästhetische Erfahrung zugänglich gemachten Wahrheit und „Einheit von Geist und Körper" (Voss 2006: 86) auszugehen. Anders eben als die fatale Transgression, die Foucault zunächst selbst zugeneigt ist (siehe 4.5), wird ein solches Betreten des Anderen durch eine (mediale) Ersatzerfahrung möglich, die eben reflexiv-affektive wie auch kognitive Züge in sich vereint.

Als problematisch erweist sich mit Blick auf die extreme Form der Immersion die von Dewey postulierte Selbstreflexion, denn die Immersion wird, so Voss, doch von einer graduellen Anästhetisierung bestimmt, die mindestens den Rezeptionsraum kurzzeitig verschwinden lässt. Voss zieht daher den Kunstästhetiker Wolfgang Welsch zurate, der für die ästhetische Erfahrung anästhetische Momente als wesentlich beschreibt (vgl. Voss 2008: 9). Welsch etwa sieht besagte serielle Gestaltung etwaiger Filialen oder Fußgängerzonen (vgl. Welsch 2003: 13) an einem Pol einer anästhetischen Wirkung, hingegen ein Sinnlichkeitsverzicht am anderen Ende des Spektrums stehe. Allerdings sind der ästhetischen Wahrnehmung, so Welsch (1993: 34), die ihr eingeschriebenen Schemen nicht bewusst und selbst einer Anästhetisierung unterlegen. Diese nun ist in einer reduktionistischen Anwandlung Grundlage der externen (gesteigerten) Effizienz der Wahrnehmung (vgl. ebd.: 34) – eine Figur die hier im Kontext der Medientheorien bereits behandelt wurde (4.2). Keinesfalls aber bewertet Welsch diesen Umstand positiv. Vielmehr ist dieses Verborgene ein auf das Unterbewusstsein ungebremst wirkender Gefahrenkomplex bzw. ein ‚blinder Flecken', der aufgedeckt gehört. Damit schließt sich Welsch nicht nur der Kritischen Theorie an, son-

Kindern griechischer Götter handelnden Films (bzw. der Roman-Vorlage) werden auf ihrer Reise, kurz nach Ankunft in Las Vegas und dem Betreten eines dortigen Casinos durch die narkotisierende, der Mythologie entnommene Lotuspflanze aufgehalten und bemerken zunächst nicht, dass sie sich statt nur weniger Stunden tagelang in der Glückspielstätte aufgehalten haben.

240 Mit einer ähnlichen Metaphorik – dem Binge-Watching – wird auch die Rezeption mehrerer Serienfolgen hintereinander beschrieben bzw. in diesem Kontext auch die Eventprogrammierung als televisive Entsprechung jenseits von On-Demand-Plattformen: Die Debatte schwankt zw. Segen (Eintauchen, Verständnis der komplexen Formate) und Fluch (Versendung, Übersättigung) – siehe 3.

241 Gerade das heterotope Beispiel Foucaults eines archaischen Urlaubsparadieses impliziert einerseits, dass ein reflektierender Moment wie in der der Immersion nahen Ästhetischen Erfahrung nach Dewey oder der reflexiv-entlarvenden Komponente der Heterotopie entstehen kann, aber womöglich auch ein Aufgehen in dieser (subjektiv) idealen Welt ursprünglicher Ausstrahlung erfolgen könnte. Ebenso ist hier an Foucaults im Kontext der Heterotopie aufgezeigtes Verständnis des (utopischen) Körpers anzuschließen, der durch Kostümierung bis hin zum Exzess in einen anderen Raum/Zustand übertreten kann oder sich eben damit/dort zu verlieren droht (siehe 4.6a).

dern auch einem kausalen, von einer wirkungsstarken Gerichtetheit der Medien ausgehenden Ansatz. Damit verweist er indirekt auf die Konstanz eines derartigen Medienverständnisses – auf einen roten, auf Adorno zurückführbaren Faden (vgl. Voss 2008a: 3). Dieser Gedanke findet sich auch im erwähnten Latenzbegriff wieder, der ein bedrohliches, aber durch Medien/die Kulturindustrie Verstelltes meint (siehe 4.1.2c).

Diesem widerstandslosen Wirken setzt Voss die in der Leihkörperschaft erkennbare Oszillation entgegen:

> „Was wir selbst im Falle intensiver Absorption eindeutig *nicht* glauben, ist, dass das Filmgeschehen in einem herkömmlichen Sinne *real* ist. Die immersive Wahrnehmung filmischer Realität lässt sich folglich auch nicht als eine Form *epistemischer Täuschung* beschreiben. Dem entspricht auch unser Rezeptionsverhalten: Die durch Film evozierten Eindrücke und Gefühle verführen uns nicht dazu, uns direkt handelnd zum Filmgeschehen zu verhalten." (Voss 2008b: 70 – Kursive im Original)[242]

Vielmehr lässt sich der Rezipient mit seinem Organismus (vgl. Voss 2008a: 12) (bewusst) auf das Bevorstehende ein, sodass im Zuge eines Konglomerats kognitiver, affektiver und synästhetischer Reaktionen die Bildung einer Welt möglich werden kann (vgl. ebd.: 13). „Das durchschauende Moment der ästhetischen Illusion" (Voss 2006: 81) ist eben nicht derart vereinnahmend wie ein Traum zu verstehen (vgl. Voss 2008a: 13): Immersion ist nämlich „dreaming when you know you are dreaming." (Hilgard in Ryan 2001: 97) In einer Ableitung lassen sich dann genauso auch kognitiv ausgelegte Angebote informativen Charakters zwischen verschiedenen „Ebenen des Bewusstseinssystems" (Voss 2008a: 14) verorten.

In jedem Fall sollte unter dem Verhältnis von Anästhetik und Ästhetischer Erfahrung kein manifestes Gegensatzpaar verstanden werden (Voss 2008: 7): „[...] [J]ede Distinktion zwischen ästhetischen und nicht-ästhetischen Objekten [ist] prinzipiell kontextabhängig und reversibel."

Die große Nähe zwischen Immersion und Heterotopie zeigt sich auch in ihren rekapitulierenden Potentialen: Ob diese reflektierte Komponente aber immer eines bewussten oder entlarvenden Charakters ist, kann in Anbetracht des breiten Portfolios der Immersion wie auch der Foucault'schen Beispiele nicht als per se gegeben angenommen werden. Letztlich ist in diesen Fällen ebenso ein immerisves Einlassen mit Hang zur Überimmersion denkbar.

An die bisher beleuchteten Aspekte anschließend bzw. aus ihnen resultierend sind die Bezüglichkeit der Immersion zur Wirklichkeit als auch die Frage nach der Fixierung und Nicht-Fixierung des Rezipientenkörpers zu behandeln.

4.8.5 Wirklichkeit

Zunächst zur Frage des Wirklichkeitsbezuges: Sowohl im Beispiel des Deutschen Auswandererhauses und den dort eingesetzten Materialen als auch im Fall der von Bieger exemplifizierten Venetien Experience

242 Die daran anschließbare Frage nach Analogien zu diesen ‚vorgelebten' Verhaltensweisen abseits des Leinwandgeschehens ist implizit mit den Potentialen der Fernsehserie hinsichtlich einer alltagsanalogen Begleiterfunktion etwaiger privater Problemlagen und unter einer schematischen Nähe, möglicher Normierung und Prägung angerissen worden (siehe 3). Die sich in diesem Kontext ebenfalls ergebende Frage nach den gewaltförderlichen Potentialen von medial angebotenen Welten kann im Rahmen dieser Arbeit nicht ausführlich behandelt werden. Es sei hier angesichts der oftmals pauschalen öffentlichen Debatten, die eine sehr kausale Vorstellung medialen Transfers vorsehen, mit Konstruktivismus, System- und Netztheorie sowie dem Diskurs-/Dispositiv-Konzept bei Foucault auf die Komplexität der Prozesse nicht nur zwischen Medien und (Rezipienten-)Subjekten, sondern auch zwischen der Gesellschaft und den Autoren verwiesen. Auch Autoren und Journalisten sind Teil der Gesellschaft und kommerziellen und/oder populären Zwängen unterworfen oder ausgesetzt. Dieser Umstand nimmt den Autoren, Gestaltern und Künstlern keinesfalls ihre Verantwortung, zieht allerdings populäre, aber problematische Forderungen etwa nach journalistischer Objektivität (vgl. Schmidt 1994: 18) infrage bzw. deutet an, dass diese sich vornehmlich nur als Bemühen realisieren lässt.

sind reale Stoffe oder der duplizierten Vorlage entsprechende originäre Materialien in Gebrauch. Die Venetien Experience wurden entsprechend mit italienischem Marmor errichtet (vgl. Bieger 2007: 145). Eine ganz ähnliche Beobachtung stellt Umberto Eco bekanntlich in *Die Reise in das Reich des Hyperrealen* anhand einer Stippvisite in US-amerikanischen Museen an. Der für ein Renaissanceszenario angedachte Marmor stamme nicht nur aus Italien, sondern sei auch aus einem der Inszenierung entsprechend datierten Bauten entnommen. Was Original oder bloße Reproduktion ist, lässt sich so nicht mehr erkennen; die Unterscheidung mache, so Eco (1986: 54), letztlich auch keinen Sinn mehr.[243] [244]

Diese Ununterscheidbarkeit erfährt allerdings noch eine Steigerung durch die undifferenzierte Inszenierung auch fiktionaler Werke – Doktor Schiwago und Dracula sind in Ecos exemplarischen Museum ebenso echt wirkend wie die Wachsfiguren von Leonardo Da Vinci, seines Modells sowie die Reproduktion des Gemäldes der *Mona Lisa* (vgl. Eco: 1986: 47). Eco leitet daraus ab, dass diese Symbiose originärer Objekte und Materialen wie ergänzender, reproduzierter Dinge sowie die Verbindung historischer oder vermuteter Szenarien und fiktionaler Geschichten hyperreale Züge annehme: Damit werde das Gezeigte wirklicher als die Wirklichkeit (vgl. ebd.: 54).

Ecos Implikation eines in sich geschlossenen Systems, welches im medial übertragenen Sinne einen nicht mehr zwischen Inszenierung und Wirklichkeit unterscheidungsfähigen Weltbildapparat begründet, findet ebenso in Baudrillards Simulationskonzept[245] und auch in Günther Anders' Konzepten von Phantom und Matrize Ausdruck. Als „ontologischer Freak" (Wiesing 2013: 69) soll das Vermögen eines Bildes (bei Anders vornehmlich des Fernsehens) „nicht als das *Zeigen von etwas Nicht-Anwesendem* gedacht werden, sie [die Leistung – S. H.] kann vielmehr als ein *Zeigen von etwas Anwesenden* aufgefasst werden [...]. Für Anders zeigt ein Bild nicht etwas Reales, das nicht-anwesend ist, sondern das Bild zeigt etwas Nicht-Reales, das anwesend ist" (ebd.: 68 f. – Kursive im Original). Dadurch wird es zu einem oszillierenden Hybrid zwischen Wirklichkeit und Schein, dem besagten Phantom (vgl. Anders 1961: 131). Statt also die Abwesenheit des Referenzpunktes zu verschleiern, kaschieren sie dessen Nichtexistenz. Damit dieser Umstand und die daraus abgeleitete Konsequenz, dass politische Macht, aber auch Geldmittel letztlich

243 In Biegers Beispiel ist es wohl die abstrakte utopische, vielleicht auch romantische Vorstellung Venedigs. Insofern ist das tatsächlich in Italien liegende Venedig – wie Bieger (2008: 115) mit Verweis auf Le Corbusiers provokante Forderung nach Abriss aller Pariser Sehenswürdigkeiten impliziert – gar nicht mehr von Nöten. Das Original wird quasi überflüssig, selbst nach dem Untergang der Stadt bestünde das Image (im Sinne Mitchells (2005)) weiter.

244 Im Kulturstadtjahr 1999 wurde in Weimar neben Goethes berühmtem Gartenhaus ein identisch ausgestattetes und aussehendes Gebäude errichtet. Das Duplikat selbst kann heute – nachdem es 2000 auf der Expo in Hannover gastierte – in relativer Nähe zu Weimar, in Bad Sulza, besichtigt werden. Was also ist nun in Bezug auf Goethes Gartenhaus als „Original" und „Duplikat" zu bezeichnen? Schon da erste Gartenhaus müsse als Reproduktion betrachtet werden, schreibt hier Engell (2000: 231 ff.): Die vielen absichtsvollen Eingriffe in das Gartenhaus über die letzten Jahrhunderte sind das Resultat, „rückprojizierender Vorstellung von Echtheit, Glaubwürdigkeit und Aufrichtigkeit. [...] Das Authentische, Ursprüngliche und Originale ist immer das, was wiederholbar ist. [...] Reine Originalität gibt es demnach gar nicht; der Ursprung ist noch nie der Ursprung gewesen, denn zuerst war da die Wiederholung, die Kopie." Entsprechend lässt sich dann auch die von Harvey (2012: 92 f.) beobachtete Anekdote erklären, nach welcher sich einige seiner Studenten nach dem Besuch Europas in Relation zu Disneyland über den Schmutz, das Sprachen-Wirrwarr und die Langeweile der Reise beschwerten. Obschon Harvey die Lächerlichkeit dieser Aussage erkennt, glaubt er aber auch gerade in ihr einen Anstoß zu entdecken, warum Europa sich bemühe, sich nach dem Vorbild von Disneyland neu zu erfinden und dabei im Zuge der ‚Disneyfizierung' eine Homogenisierung/ein Identitätsverlust drohe. Harvey bezieht sich in seinen Ausführungen vor allem auf eine kapitalistisch-monopolistische Tendenz, die er aus seiner neomarxistischen Position heraus zu hinterfragen sucht und übersieht dabei natürlich die, trotz beibehaltender Unterschiede, verbindende Dimension etwa einheitlicher Währungssysteme.

245 Im Fokus steht dabei das Bild in einem sehr weit gefassten Verständnis: Das Bild befinde sich in einem repräsentativen Verhältnis zur Realität, zeige aber auch oder gerade deshalb etwas Abwesendes. Daher kommt ihm etwa in der Darstellung des Heiligen auch eine kultische (oder im Kontext dieser Arbeit: heterotope) Funktion zu. Doch gelingt dem Bild die Repräsentation dieses Heiligen niemals vollends, sodass die Bilder dies auch gar nicht länger beabsichtigen, sondern den Zugang zur Realität verstellen (vgl. Baudrillard 1978: 12f.).

auf rein gar nichts referenzieren, nicht offenbar wird, werden unerreichbare Ziele suggeriert, sodass die Simulation aufrechterhalten und damit jeder gesellschaftliche Wandel verhindert werden kann.[246]

Eine „wirkliche Wirklichkeit" (Maletzke 1998: 127) wird im schlimmsten Fall, so Baudrillards Tenor ähnlich wie bei Eco, unzugänglich: Als Fortsetzung der anästhetisierenden oder der schon terminoligsch nahen anästhesierenden Wirkung wird auch das Wissen um diese wirkliche Wirklichkeit mit der umfassenden Simulation unterminiert: Jeder Ausbruchsversuch wird durch die Exaktheit der Simulation verhindert.[247] Dieser Gedanke blitzt ebenso bei Anders (1961: 163 ff.) in Fortführung seines Konzeptes vom Phantom zur Matrize auf. Aber insbesondere zeigt es sich bei Foucault: u. a. als heterotopes Dazwischen in den nur vermeintlich ein Fortkommen suggerierenden Türen und Korridoren bei Blanchot oder dem zirkulären Schluss zwischen Arzt/Wächter und Patienten/Gefangenen. Genauso sind Foucaults Gästezimmer, die der Borges'schen Enzyklopädie übergestülpte Taxonomie, aber auch die als Ventile fungierenden und doch machtvoll-begrenzten Feste oder Jahrmärkte als eine Illusion oder nur kurzzeitiges/vermeintliches Eintauchen zu verstehen: Nähe und zugleich Distanz.

Trotz seiner kritischen Beobachtungen zeigt Baudrillards Simulationstheorie eben auch konstruktivistische Züge. Damit verweist diese Theorie auch auf die vorhergehend veranschaulichten Wirklichkeitskonzepte etwa der Luhmann'schen Systemtheorie, auf die netzwerkartigen Eigenarten der Medien und subjektive als auch kontextuell–diskursive Charakteristika des Hyperrealen: Sie alle lassen die Vorstellung einer wirklichen Wirklichkeit fragwürdig erscheinen, verweigern sich aber auch einer pauschalen Vorstellung eines grundsätzlichen – womöglich propagandistisch gesteuerten – Ausgeliefertseins der Rezipienten. Hier bereits gezeigte (3 u. 4.8.1) Konzepte wie das der Live-Übertragung deuten auf eine vormediale Wirklichkeit hin, die lediglich medial transportiert wird. Inwiefern allerdings derartige Themen – oder besser: Sachverhalte – tatsächlich medienunabhängig (identisch) zu betrachten sind, erscheint ebenso fraglich. Dass Fragen nach Wirklichkeit (und teilweise analog dazu: von Wahrheit) mit diesen Konzepten sinnlos bzw. unmöglich werden, hat dem Konstruktivismus nicht zuletzt auch Kritik eingebracht (vgl. Maletzke 1998: 129). Schließlich sind doch Größen wie Täuschung und Wahrheit entscheidende Konzepte zur Orientierung des Menschen in der Welt (vgl. Voss 2006: 74) bzw. eindeutige (bisweilen simplistische) Weltbilder für viele Menschen in ihrem Bedürfnis nach Sicherheit erstrebenswert.

Nichtsdestotrotz fußt auch die Immersion, die in ihr kreierten „possible worlds" auf einer Bezugsgröße und auf einer graduellen Distanz zu dieser. Diesen Prozess bezeichnet Ryan als Rezentrierung: „Insofar as fictional worlds are, objectively speaking, nonactual possible worlds, it takes recentering to experience them as actual-an experience that forms the basic condition for immersive reading." (Ryan 2001: 103) Ob mit dieser Bezugsgröße die wirkliche Wirklichkeit gemeint ist, sie in ihr liegt oder die Wirklichkeit eine unter vielen ist, sei dahingestellt: „We read fiction as nonfiction when we extract ourselves from its world and, switching reference worlds, assess its viability as a document of realworld events; conversely, we read nonfiction as fiction when we find the image so compelling that we no longer care about its truth, falsity, or ability to serve practical needs." (Ryan 2001: 105)

246 Baudrillard beschreibt eine in den 1970er Jahren verkündete Entdeckung des Ethnologen John Nance. Dieser behauptet einen auf einem abgelegenen Gebiet der Philippinen isoliert lebenden Stamm (die Tasaday) entdeckt zu haben. Anhand dieses Beispiels verdeutlicht Baudrillard eingehend die Referenzlosigkeit der Simulation: Denn die angebliche Entdeckung und deren Bekanntgabe standen unter der Prämisse, dass diese Menschen ungestört bleiben sollen und dazu die genaue Ortsangabe geheim gehalten werden sollte. Somit bestand keine Möglichkeit, den Befund zu überprüfen (vgl. Baudrillard 1978: 16 ff.). Tatsächlich stellte sich die Entdeckung als Betrug heraus – der besagte Stamm existiert nicht.

247 Insofern wären dann auch keine Illusionen mehr möglich – ohne eine referenzierende Realität (vgl. Baudrillard 1978: 35). Die Illusion wäre eine zweiten Grades: Illusion in der Illusion.

4.8.6 Fixierung

Dewey verortet die ästhetische Erfahrung zwischen subjektiven Erlebnissen und objektiver Erkenntnis. Am Ruheplatz der Erfahrung etwa entstehe ein Erlebnis, sodass das Vorgehende reflektiert werden kann (vgl. Dewey 1988: 71). Ist diese nun zwangsweise an einen tatsächlichen Ruheplatz des Körpers gebunden? Auch hinsichtlich dieses Aspekts der Immersion prallen zwei Positionen aufeinander: das Vergessen des beinahe regungslosen Körpers entgegen einer körperlichen Interaktivität. Die starre Baudry'sche Rezeptionshaltung und/oder ein leihkörperschaftliches Eintauchen in eine Welt, die augenscheinlich durch die Kameraführung vorgegeben wird[248], gilt zwar als immersiv (vgl. Franz 2009), entspricht aber keinesfalls allen immersiv geltenden Medien: Schon Computerspiele erfordern, je nach Konzeption, körperliche Aktivität in der Bedienung von Maus und Tastatur, Controllern oder sie sind über körperliche Bewegungsabläufe erfassende Interfaces zu bedienen (Wii und Kinect). Head-Mounted-Display-Systeme, wie z. B. das Oculus Rift, vermögen räumliche Inhalte – etwa wiederum die des Fulldome-Mediums oder virtueller Welten eines Computerspiels – durch eine die Kopfbewegung erfassende Sensorik erlebbar zu machen: Der Träger des Virtuellen-Realitäts-Systems kann sich umsehen. Im Fall des Computerspiels kann der Rezipient über entsprechende Interfaces auch in diesem 360° (x 180° oder 360°) umfassenden Projektionsfeld mit der dargebotenen Welt interagieren.

Zwar ist die über das Partizipieren hinausgehende Interaktivität nicht konstituent für die Immersion – die narrativen, aber auch räumlichen Aspekte habe dies bereits gezeigt. Dennoch ist eine Kopplung von Interaktivität und Immersion zu beobachten, wie Huhtamo (2008: 51 u. 60 f.) anhand ausgehend von lenkbaren (Flug-)Simulatoren in Themenparks illustriert.

Folgt man der von Jockenhövel (2013) kritisch und mit Vorbehalten exemplifizierten, aber verbreiteten, simplen Annahme, dass ein Mehr an Stimuli der Immersion dienlich sei, ist sicherlich auch die Interaktivität als dem Immersionserlebnis/dem Grad des Erlebnisses zuträglich aufzufassen.[249] Selbst im (Fulldome-)Spielfilm wird durch das um den Zuschauer herum erfolgende Geschehen die Bewegung der Zuschauers notwendig: Damit ist nicht nur die (diskursive) ‚Erarbeitung' des Werkes jenseits eines dem Containerprinzip verhafteten, gerichteten Kommunikationsverständnisses gemeint. Vielmehr wird im Fulldome-Medium – anders als im Film-Dispositiv nach Baudry – nicht mehr die starre Körperhaltung und die damit einhergehende Fokussierung der im Sichtfeld vollends erfassbaren Leinwand vorgegeben. Die Zuschauer müssen sich – je nach Film natürlich – ggf. umsehen, um die Handlung zu verfolgen. Die Kopfbewegungen des Zuschauers und der Rezipienten selbst werden in der Kuppel „mit Augen-, Kopf.- und Körperbewegung zum Mitgestalter" (Hahn 2013d: 146, siehe im Detail: 8 u. 8.1). Noch nicht reali-

248 Wie gesehen, geht die leihkörperschaftliche Erfahrung natürlich über einen solchen (visuellen) Reiz hinaus.

249 Unter Einbezug auch anderer, über die Audiovision hinausgehender, sensorischer Erlebnisangebote und Illusionsmechanismen scheint diese Entwicklung wesentlich unter der Prämisse einer „Angleichung an den menschlichen Wahrnehmungsapparat – je mehr Angebote gemacht werden, die wir prinzipiell wahrnehmen können, desto immersiver kann das Medium erscheinen" (Jockenhövel 2013: 188), zu stehen. Das Beispiel des in Babelsberg befindlichen interaktiven Kino-Erlebnisses, dessen Vorläufer durchaus schon in den 1990er Jahren liegen (vgl. Huhtamo 2008: 62) mag mit der gemeinsamen Interaktivität einen Verweis auf gegenwärtige Onlinespiele zu erreichen. In diesen nun treffen die Spieler beispielsweise in einer First-Person-Perspektive direkt oder über einen Avatar und dessen Darstellung z. B. in einer Third-Person-Perspektive aufeinander (vgl. Rubert-Kruse 2009). Die als Avatar fungierenden Körper können – im Ableitung von Voss' bzw. Sobchacks Ausführungen – genauso reversibel als Figur oder Hintergrund verstanden werden. Für das Computerspiel hat Gernot Böhme den Avatar als Form der Anwesenheit des Rezipienten im virtuellen Raum beschrieben (vgl. Böhme 2004a: 137, siehe auch zu einer heterotopen Kontextualisierung von Computerspielen: Zurschmitten 2013). Insofern ist der Körper des Partizipierenden in Anlehnung an Voss über eine Verdopplung hinaus resonant zu betrachten. Zwar ist im Diskurs über einen Film ein Austausch über die von anderen erlebte Leihkörperschaft möglich – soweit diese Erlebnisse in Anbetracht der impliziten und anästhetischen Dimension der Leihkörperschaft überhaupt in Worte zu fassen sind. Diese Kreation einer gemeinschaftlichen Welt erfolgt in diesen Spielen aber ‚direkt' in der leihkörperschaftlichen Erarbeitung des Werkes und den denkbaren Interaktion zwischen Zuschauern, Autoren und deren Avatar sowie den fiktionalen/virtuellen Entitäten.

sierte Konzepte wie die des auch haptisch erlebbaren Holodecks deuten letztlich den Einbezug des ganzen Körpers an.

Gerade aber das wiederum immersionsbrechende Potential der beim Tragen mitunter befremdlich wirkenden VR-Brillen oder weiterhin gerahmt/begrenzter Monitorsysteme deutet drauf hin, dass auch der Einbezug des diesseitigen Körpers subjektiven Bedürfnislagen folgt – sie jeweils immersiv oder immersionsbrechend verstanden werden. Die mit der Lichtdimmung und Fixation des Körpers verbundene Annahme einer pauschalen Konzentrationssteigerung jedoch erweist sich als überholt. Gerade leistungsstarke mobile Geräte und der auf diesen möglich werdende Abruf auch als komplex geltender Inhalte wie der der hier u. a. im Mittelpunkt stehenden Fernsehserien zeigen des Weiteren, dass Baudrys Ansatz nicht per se Gültigkeit besitzt (siehe 3). Die ruhige Körperposition mag der Einlassung individuell dienlich sein, in anderen Fällen wird gerade durch Interaktion eine Konzentrationssteigerung erreicht, die der Immersionserfahrung förderlich scheint (vgl. Huhtamo 2008: 63).

4.8.7 Ambivalenzen – ein Zwischenfazit

Der graduelle oder ambivalente Charakter der Immersion lässt sich abschließend an folgenden Beispielen ersehen: So erweisen sich verinnerlichte Landkarten der heimischen vier Wände mit der Annahme identischer Situationen andernorts durchaus auch als funktionslos oder gestört und verhindern das Eintauchen.[250] Der Immersionsbruch kann also durch den Widerstreit mit Konventionen beschrieben werden, wie Seeber (2013) in seiner Rezension der Arbeiten von Lechtermann (2012) anmerkt: Das dort für das Mittelalter beschriebene Spiel mit bzw. die Karikierung der immersiven Spiegelmetapher setze immer schon eine etablierte Konvention voraus.

Dennoch scheint das der Konvention oder anders das dem Bekannten oder Gewohnten Widerstrebende nicht per se der Immersion hinderlich – das zeigt ja schon aus der Position eines langfristig friedlichen europäischen Raums heraus die oben angedeutete Lust auch am Schrecklichen. Das auf Horton und Wohl zurückgehende Konzept der Parasozialen Interaktion von 1956 etwa geht von einer vermeintlichen Face-to-Face-Ansprache des Publikums mittels eines Moderators aus – einem Durchbrechen der vierten Wand nicht unähnlich. Die Theorie fokussiert die Beziehung der Rezipienten zu realen oder fiktionalen Figuren (vgl. Horton/Wohl 2001: 92 ff.). Da nun, neben den dem Rezipienten ähnlichen Gefährten, auch dem Zuschauerverhalten entgegengesetzte Figuren – Horten und Wohl beziehen sich dabei auch auf ein erotisches Gegenüber – von Interesse scheinen, blitzt gerade in der Distanz die beflügelnde Wirkung des (heterotopen) Gegensatzes auf. Das Andere begünstigt so den Prozess der Annäherung, löst Neugier aus.[251]

Das genannte Durchbrechen der vierten Wand in Woody Allens *Annie Hall* (der Regisseur – Allen selbst also – tritt im Verlauf des Films mehrfach auf und spricht das Publikum an) entlarvt den Film als Film. Die Plausibilität der Leinwandwelt scheint zunächst dahin. Doch könnte dieses Durchbrechen der vierten Wand gerade als immersiver, parasozialer Moment verstanden werden.[252] Ähnlich ist auch das von

250 In einem fremden Domizil gibt es vielleicht keinen Korridor und man befindet sich, egal aus welchem Zimmer kommend, immer in der Küche als Knotenpunkt. In diesem Zusammenhang sei auch erwähnt, dass im Zuge des 2011er Zensus in Deutschland festgestelt wurde, dass 330.000 Wohnungen über keine Toilette verfügen (vgl. Kwasniewski/Diekmann 2013).

251 Diese Beobachtungen gelten auch für fiktive Subjekte: Sie erhalten einen realen Charakter. Wie weit diese Gleichsetzung geht, beobachtete schon Günther Anders: Er beschreibt, speziell auf das Fernsehen bezogen, Großmütter, die für Figuren einer Fernsehsendung häkeln (vgl. Anders 1961: 144).

252 So beschreibt Rupert-Kruse (2011: 43) die subjektive Kamera – die Erste-Person-Perspektive – als immersive Strategie, die etwa in *Le Scaphandre et le Papillon* exzessiv zum Einsatz kommt und der Situation des am Locked-in-Syndrom leidenden Hauptprotagonisten Ausdruck verleiht. Dessen auf den Zuschauer konsequenterweise übertragende Bewegungs-

Schimmel (2013) als hetertop beschriebene (und damit erneut die Nähe von Immersion und Heterotopie veranschaulichende) Konzept eines Films wie *Funny Games* zu betrachten: Nicht nur tut sich dieser ebenfalls durch einen Bruch mit der vierten Wand hervor, sondern bricht gleichsam mit der angeblichen Konvention, Kinder im fiktionalen Film nicht zu töten. Der Film schafft damit ein perfides Szenario, bei dem sich u. U. der Rezipient selbst ertappt: Die (leihkörperschaftliche) Teilhabe oder die Identifikation des Rezeptionssubjektes mit den (gewalttätigen) Protagonisten (und mit den die Gewalt ersinnenden Schöpfern des Films) lässt den Zuschauer beinahe in einem heterotopen Dazwischen oder beinahe in einer überimmersiven, weil zwiespältigen Position zurück.

Die einerseits zu einem störenden Unwohlsein führende Motionsickness oder Kitose (vgl. Rupert-Kruse 2011: 40) vermag die Immersion behindern. Andererseits wird der in etwaigen Ghostrides entstehende Schwindel durchaus mit Beginn des 19. Jahrhundert bewusst gewählt (vgl. Löffler 2009: 382, vgl. von Braun 2001: 17 f.).[253]

Anders als aber bei Ryan, welche sich vordergründig auf virtuelle oder literarische Immersion bezieht, sind die Räume einer Stadt, aber auch Areale wie die der Themenparks nicht grundsätzlich von einer „safe distance" (Hilgart in Ryan 2001: 97) im Sinne von ‚es kann nichts passieren' und einer ‚Abschaltbarkeit' gekennzeichnet. Entsprechend des prozesshaften Vorwissens ist mit ihnen eben der betretene Raum als einer unter vielen anderen auszumachen oder in seiner Differenz zu anderen zu erkennen. Das Immersionserlebnis ist also ein partiell anderes, als jenes, welches durch das Ausschalten eines Gerätes oder Zuklappen eines Buches jederzeit beendet werden kann. Mit dieser Facette des ‚Nicht-abrechen-Könnens' erreicht die Immersion, so soll hier behauptet werden, ihr Ultimo – bevor sie in die Überimmersion kippt. Mit Blick auf McLuhan allerdings ist selbst die distanzierte Rezeption (einer Live-Übertragung auf dem Fernsehgerät) kein sicheres Unterfangen: Ähnlich wie den von Baudrillard (1978: 44 f.; vgl. auch Spigel 1992) ausgemachten Wechselwirkungen von Medium und Familien im oder vor dem Fernsehgerät[254] sind die – als menschliche Prothesen verstandenen – Medien nicht nur eine Produkt, sondern umgekehrt eine aktive Instanz: In einer Implosion werde die Welt als Dorf auf der Haut des Rezipienten getragen (vgl. McLuhan 1992: 49 f.).[255]

Ein nicht-betretbarer Bereich gilt als heterotopieverwandt – womöglich wird er in Form einer klischeehaften Vorstellung vermeintlich zugänglich. Entsprechend der von Bataille ausgemachten, im Anderen/außerhalb liegenden Basis der Macht resultiert aus diesem zum Unbetrebaren stilisierten Raum heraus eine suggestive Erhabenheit eines Herrschers. In Kafkas *Das Schloß* nimmt das titelgebende Gebäude

einschränkung könnte dann sogleich auch ein Verweis auf den oben gesehenen Zwiespalt körperlicher Fixation in der Immersion sein.

253 Schon die Betrachtung eines rotundischen Panoramas erzeuge eine Form von Schwindel und fand bzw. finde dennoch ‚massenhaft' Anklang (vgl. Oettermann 1980). Gerade Oettermann sieht eine Verbindung des Panoramas mit dem Karussell, da man doch mit beiden „symbolisch den Horizont bereisen" (Oettermann 1980:14) kann. Nun verbindet der Autor damit durchaus differente Schwindelformen miteinander, welche wiederum auf die Differenz zwischen virtuellen und räumlichen Immersionserlebnissen verweisen: Schwindel kann einerseits die Beziehung des Subjekts zur seiner Umwelt infrage stellen. Als Zeitschwindel etwa beschreibt Purkinje (1820: 117) im Anschluss an Herz (1792: 174 f.) eine allzu schnelle Abfolge von seelischen Vorstellungen, die dann in einer Verwirrung dem Wahnsinn ähnlich münden. In diesen traumähnlichen Zuständen wird das Subjekt ohnmächtig, droht zu verschwinden (vgl. Löffler 2009: 377 f.) oder erfährt einen „Zustand des ‚Außer-Sich-Seins'" (Gu 2012: 37): „In diesem Prozess wird beim Raumschwindel eine Scheinwirklichkeit erzeugt, so wie beim Gedankenschwindel die reale Selbstbestimmung verloren geht. Was hierbei interessant erscheint, ist, dass die gesellschaftliche Täuschung (z. B.: Betrug, Irreführung oder Lüge) entmachtet wird, sobald sie sich entpuppt, während die Täuschung im Sinne der Scheinwahrnehmung unausweichlich weiter funktioniert." (vgl. ebd.: 37)

254 Die stereotypisch geltende US-amerikanische Familie der Louds wurde in einem Reality-TV-Format (*An American Family*) von Kameras begleitet, glaubte sich aber davon unbeeinflusst (vgl. Baudrillard 1978: 44 f.): Ihr Familienleben ist Realität und mediengemacht zugleich.

255 Durchaus kritisch betrachtet McLuhan dieses Prothesen-Dasein, würden doch die Amputationswunden der Rezipienten stetiger Betäubung bedürfen, welche durch die Kulturindustrie geliefert werde.

eine panoptische Leerstelle am Platz des Überwachungsturms ein: Denn ob es die Legitimation der Macht oder gar den Herrscher überhaupt gibt, scheint im Verlauf des Romans und der steten Konfrontation der Hauptfigur mit den Beamten der Administration (als *Außen des Außen* – siehe 4.4.2c) fragwürdig. Entsprechend entpuppt sich die Entdeckung des isolierten Stammes (ein Beispiel Baudrillards) und des zum Schutz der Ureinwohner geheim gehaltenen Ortes der Entdeckung als zunächst valide illusionistische Heterotopie-Fassade. Deren blackbox-artige Eigenschaften (hier: nicht vorhanden zu sein) können erst im Hinterfragen entlarvt werden (vgl. Engell 2012: 76). Die (leeren) Aufladungen stehen der Immersion nicht nach: Zwar unkonkreter als ein fiktionales Werk, so doch konkret genug, können sie im leihkörperschaftlichen Sinne subjektiv unterfütterte Vorstellungen eines Anderen oder gar Fremden schaffen, dem Eigenschaften oder ein Raum zugedacht wird (eventuell etwa auch in fremdenfeindlichen Stereotypen), ohne dieses Andere betreten zu haben.

Abschließend lässt sich daher feststellen, dass Medien einerseits selbst eine graduelle Hetertopie sind (als dass sie mehr oder weniger (inter-)subjektiv-immersiv betreten werden) und andererseits heterotope Facetten narrativ wie inhaltlich behandeln – etwa als Reisen vom Normalraum in die dem Rezipienten wie Protagonisten räumlich wie zeitlich (andere Lebensphasen) nahen oder distanzvollen Welten und aus ihnen zurück. Genauso kann auch das Ausbleiben der Reise oder Rückkehr im Fokus stehen: Wie in Blanchots *Aminadab* Thomas eben nicht aus dem Dazwischen des Hauses zurückzukehren, noch an den Ort der häuslichen Autorität vorzudringen vermag. Dann aber ist die Immersion selbst – im Sinne der Leihkörperschaft – ein heterotopes Dazwischen, welches befristet genutzt wird und entsteht.

4.9 Zwischenfazit Heterotopie

Das Andere bestimmt über weite Strecken eben nicht nur die Auseinandersetzungen Foucaults mit der Heterotopie bzw. der Heterotopologie als Wissenschaft – respektive in der Relativierung seiner Ausführungen: die Systematik des Anderen. Vielmehr weist die sich wandelnde Definition des Diskurses wie auch die Dissertation des Philosophen zum Wahnsinn sowie seine Behandlung der Transgression und damit korrelierend des Außen Bezüge zum Anderen auf. Dieses Andere schwankt bei Foucault von einer perspektivischen Andersartigkeit (z. B. als Wahnsinn in *Wahnsinn und Gesellschaft*) zum ungreifbaren Chaos, dem umfassenden Sichtbaren, aus dem das Konkrete herausgelöst werden muss (siehe z. B.: 4.2.2), bis hin zum unbetretbaren Außen oder einem Erhabenen. Gerade der Wahnsinn ist ein illustratives Beispiel: Er ist subjektiv, in Relation bestimmt, mag unbegreifbar/nach eigenen Regeln operierend erscheinen. Genauso kann er ein kontrapunktierendes, aufbrechendes Spiegelbild sein. Er lässt sich konkret verorten, kann eben aus der Distanz willkürlich/im Klischee bestimmt werden. Er lässt den Wahnsinnigen vielleicht in einer (orientierungslosen) Zwischenwelt zurück, wird zum Baustein eines systemischen (sich selbsterfüllenden) Kreislaufs bzw. untersteht einer Autorität (z. B. des Arztes). Demgemäß stehen beide Heterotopie-Konzepte Foucaults Diskursverständnis nahe: Auch in der Diskursanalyse geht es dem Philosophen u. a. um das dem Denken Äußere (vgl. Dünne 2012: 292) und schon das Konzept des historischen Apriori sei letztlich auch ein räumliches (und zeitliches) Konstrukt (vgl. ebd.: 292).

Die Differenzen zwischen den beiden Heterotopie-Definitionen Foucaults entpuppen sich bei genauerer Betrachtung als gering. Trotz ihrer zunächst sprachlichen Bestimmung in *Die Ordnung der Dinge* ist die Heterotopie auch in der zweiten Annäherung des Philosophen an den Begriff von einer konträren, dem Normalen entgegenstehenden Funktion geprägt. Wesentlicher Unterschied zwischen beiden Heterotopie-Konzepten ist der Grad des Anderen und die mit ihm verbundene Erfahrung: So ist das Heterotope in Foucaults erstem Ansatz ein bedrohlicher (sprachlicher) Raum, ein ungreifbares Chaos. In der zweiten Behandlung des Begriffs jedoch behält es eine (über Borges' Enzyklopädie hinausgehende) Zugänglichkeit, obgleich etwaiger Diskrepanzen zum normalen Raum. Die Heterotopie ist nun potentiell auch

produktiver Natur, als dass sie den normalen Raum – so zumindest Foucaults deutliches Postulat in seiner zweiten Begriffsbestimmung – entgegenläuft und jenseits des der Heterotopie zuvor zugesprochenen Chaos eine Funktion erfüllt. Damit kann sie selbst zur Ordnung gegenüber dem Chaos werden.

In jedem Fall muss die Heterotopie – angesichts der offenbaren Nähe beider Konzepte sowie deren Bezug auch zum Diskurs-Begriff – jenseits eines reinen Sprachbezuges verstanden werden. Gerade das Spektrum dessen, was Foucault in seiner zweiten Bestimmung als medial oder heterotop markiert, offenbart ein weit gefasstes Portfolio nicht nur physischer und abstrakter bzw. topografischer wie topologischer, sondern auch realer und virtueller Räume. Zudem weisen Foucaults Gedankengänge – für die Behandlung der (Fernseh-)Serie und des Bunkers nicht unerheblich – serielle Momente auf.[256] Der hybride, zwischen der Utopie (als nicht-realem Ort) und der Heterotopie oszillierende Spiegel impliziert eine mediale Auslegung der Heterotopie als eine (vorschnell) transparente oder aus der Latenz (siehe oben 4.1.2) heraus agierende Zwischeninstanz. Daher empfiehlt es sich bisweilen den Begriff des Raums durch den bewusst kryptisch gedachten Begriff der „Sphäre“ zu ersetzen.

Die im Kontext der Heterotopie behandelten Ausführungen Foucaults zur Macht und insbesondere die der Heterotopie voranstehenden Gedanken Batailles veranschaulichen die bisweilen ungreifbare Charakteristik des Heterotopen – als Ideologie, als etwas Sakrales oder zumindest Erhabenes, welches unbetretbar einen unerreichbaren, aber wirkungsmächtigen Raum verkörpert. Die dem heterotopen Raum eigene Ordnung und seine (mit Batailles Äußerungen zum aus einer Revolution resultierenden Homogenen angedeuteten und bei Foucault zwischen Kranken und Behandelten sowie im Panoptikum implizierten) Kreisstrukturen verweisen auf den diskursiven Charakter der Heterotopie: Sowohl die Heterotopie als auch der Diskurs bringen ihre eigenen Elemente hervor, lassen ihre Regeln auf die am Diskurs Beteiligten und auf jene, die die Heterotopie ‚betreten‘, wirken. Gleichsam – und damit zeigt sich die Äquivalenz nicht nur von Diskurs und Heterotopie, sondern auch der Macht – sind die Subjekte selbst die Heterotopie/den Diskurs bestimmende Größen. An den wechselseitigen Beziehungen zwischen Eingesperrten und besonders den Wächtern, welche die Heterotopie Panoptikum nach ihrer täglichen Dienstzeit wieder verlassen können, lässt sich ablesen, dass die Heterotopie kein pauschal autarkes Konstrukt ist. Vielmehr steht sie (wie der Diskurs mit seiner problematischen Definition und dem bisweilen übergeordnet erscheinenden, das Nicht-Diskursive miteinbeziehenden Dispositiv-Konzept) in einer Verbindung zum Anderen und/oder zum ‚Normalraum‘. Letztgenannter kann nur in Anführungszeichen gedacht werden, als dass dieser – gerade die hier kontextualisierte Studie Foucaults zum Wahnsinn und seine Definition über die Vernunft zeigen dies – einer perspektivischen Wahrnehmung geschuldet ist: Alles kann demnach heterotop oder normal sein! Die Heterotopie ist somit eine diskursive bzw. dispositive Anordnung, welche aus einer bestimmten Position heraus als anders wahrgenommen oder bestimmt wird.

Insofern entpuppt sich nicht nur die Macht, sondern auch das Heterotopie-Verständnis und in diesem Zusammenhang das Subjekt als heterotop oder netzwerkartig. Ambivalente Faktoren stehen in ihm in einem Beziehungsgeflecht zueinander. Gerade die medizinische Betrachtung der Heterotopie zeigt, dass das Andere, ob störend oder nicht, in einem solchen Geflecht mit den anderen Aspekten (in diesem Fall: des Körpers) in Bezug steht. Der Mensch vermag je Diskurs oder Heterotopie viele verschiedene Facetten zu zeigen oder als Akteur different in Erscheinung zu treten. Diese vielen Subjekte des Menschen korrespondieren in ebenso vielen verschiedenen, nicht zwingend hierarchischen Graden und Qualitäten miteinander.

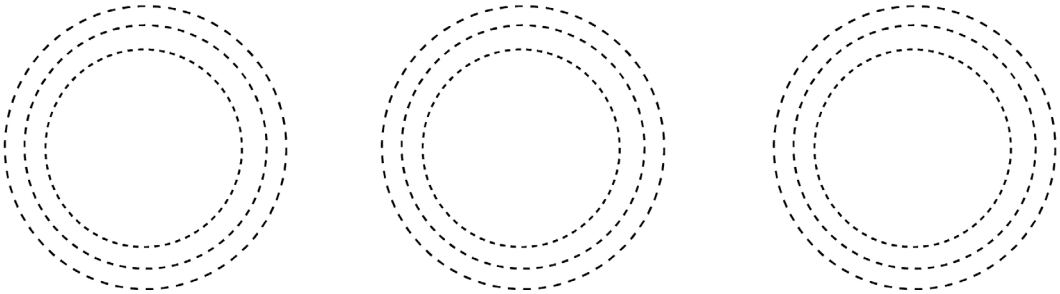
256 In *Das Denken des Außen* impliziert er eine verborgene Serialität der Bilder (siehe 4.4.2), in seiner Analyse von Manets *Un bar aux Folies-Bergère (*siehe 4.6b*)* spielt er mindestens auf die Dynamik einer sich veränderlichen Sichtweise, der Kamerabewegung nicht unähnlich, an.

Daher darf die Perspektivfrage der Heterotopie (bzw. dessen, was heterotopisch ist) nicht als dichotomes Konzept zweier Bereiche verstanden werden. Nicht nur die mediale Komponente des Hybrides Spiegel, sondern die von Foucault (obschon seiner Ablehnung, transitorische Anordnungen wie etwa einen Zug als heterotop zu betrachten) selbst implizierte, katalytische Funktion heterotoper Orte kann dies veranschaulichen: Sie künden vom (begrenzten) Aufenthalt in bestimmten Lebensphasen und somit von einer Zwischeninstanz oder einem Zwischenraum. Dass dieser Grenzraum zwischen etwaigen Lebenssituationen nicht neutral zu verstehen ist, zeigt Foucault mit seinen Beispielen der den Jungen oder das Mädchen zu verändern beabsichtigenden Kaserne oder Hochzeitsreise.

Gleichsam muss diese Zwischeninstanz als eine Arena im Zusammentreffen verschiedener Faktoren oder von Schriftsteller und/oder Rezipienten und/oder dem (fiktionalen) Akteuren/Begebenheiten nicht notwendigerweise in einer Synthese im dialektischen Sinne münden. Die Gegensätze bleiben bestehen, können womöglich nicht überwunden werden. Dies kann eine respektvolles Miteinander bedeuteten oder eben auch der Ignoranz der aufeinander treffenden Sphären geschuldet sein – die Heterotopie kann ganz unterschiedlich bewertet werden. Die prozesshafte, narrativ anmutende Note dieser Zwischeninstanz kann ausbleiben. Das zeigt Foucault ebenfalls in seinen Ausführungen zur Transgression sowie in der Beschreibung der Narrenschiffe in *Wahnsinn und Gesellschaft*. Das Erleben der Heterotopie kann dann in einer fatalen (tödlichen, sprich: sich im Existenzverlust oder Selbstmord äußernden) Übersteigerung, in einem Verloren-Sein zwischen den an die dazwischenstehende Heterotopie angeschlossenen Räumen enden. Hingegen die abgemilderte, mediale Form eine Konfrontation mit dem Außen des Gewohnten erlaubt, ohne in einer Selbstaufgabe verschwinden zu müssen. Foucaults Fokus auf literarische oder aus der Bildenden Kunst stammende Beispiele zur Illustration seiner Analyse bzw. als konkrete Untersuchungsobjekte veranschaulicht diesen Umstand. Foucault scheint in medialen Formen eine Ersatzerfahrung zu erkennen: Diese erlaubt eine Reflektion, macht das Heterotope bestimmter Welten, Räume oder einen Weg zum individuellen/subjektiven Selbst und seinen Facetten zugänglich.

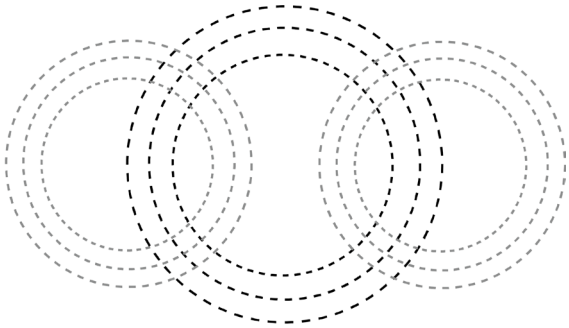
Trotz der ihnen eigenen Regeln und Ordnungen, dem konträren oder entlarvenden bis karikierenden Bezug zum Normalraum, kann die Heterotopie im Dienste des Normraums stehen, ihm eben als Ventil dienen oder als Ort der Auslagerung des wie auch immer bestimmten Ungewollten fungieren: Dies zeigt nicht nur erneut Batailles Fest als strikt reglementierte Exzess (4.3.2), sondern auch die etwa mit dem Gefängnis versuchte Wiedereingliederung vom Müßiggang entrissener, wieder produktiv ‚gemachter' Subjekte im Rahmen der Disziplinarmacht (4.1.3a). Das Altersheim oder das Motel in Foucaults Beispielen veranschaulichen eine Auslagerung. Die Heterotopie kann von außen betrachtet in einer system- oder netzwerktheoretischen Sicht zu einer Blackbox (4.2.2c) oder hinsichtlich des oben genannten, mit dem Diskurs korrelierenden Latenz-Begriffs, zu einer unsichtbaren oder unsichtbar machenden Instanz erklärt werden. Sie scheint damit verstellend, kann aber auch lediglich die Aura einer neutralen (medienanverwandten) Plattform oder Transportinstanz ausstrahlen. Genauso kann sie aber auch wunscherfüllend sein: Als Bordell vermag sie bestimmte Formen der Sexualität zu ermöglichen, als Schiff in Foucaults zweiter Heterotopie-Definition als romantische Projektionsfläche oder als tatsächliches Vehikel in eine neue Welt zu fungieren. In fortwährender Ambivalenz kann die Heterotopie Illusionen schaffen – in Form von Bordellen oder Feriendörfern –, entlarvt dabei die Illusion des Normalraums (dessen Sexualmoral oder archaische Sehnsüchte). Gleichsam verdeutlicht Foucault mit seiner im Zusammenhang mit der ersten Heterotopie-Definition stehenden Ausführung zur chinesischen Enzyklopädie Borges', dass dieser ungreifbare Raum der Taxonomie mit einem ‚Trick', der alphabethischen Abfolge oder Verortung in einem fernen Land, sinnhaft erscheint. Diese Kaschierung mag daher einer Zwischeninstanz oder einem Interdiskurs komplexitätsreduktionistischer Fasson gleich agieren und partielle Verbindungen zwischen einander heterotopen Bereichen schaffen.

Foucaults Definitionen der Heterotopie zeichnen ein komplexes, ambivalentes Bild. Dieser Umstand ist wesentlich der nur als Randnotiz erfolgten Behandlung des Terminus durch Foucault selbst geschuldet. Essentiell dabei ist, den oszillierenden, über eine Dichotomie hinausgehenden Facetten der Heterotopie oder dessen, was als heterotop gilt, ein Augenmerk zu schenken. Dabei ist die Heterotopie kein strikt räumliches Konzept, sie kann auch virtuell sein. Sie ist entlarvend, dann den Normalraum unterstützend zwischen eutopischer und dystopischer Art und Weise schwankend. Sie verfügt über eine (eigen-) zeitliche Komponente: Sie ist dabei wandelbar (Friedhof), sie kann das in ihr Beinhaltete aus der Zeit lösen (Museum), seriell-redundante Formen annehmen (Franchise-System, Jahrmärkte) und in diesem Zusammenhang mit wiederkehrenden oder gar endlichen Eigenarten (Ende der Heterotopie in Ermangelung ihres Sinns, Endes eines Jahrmarktes und dessen Wiederkehr im nächsten Jahr) aufwarten.



Diskurs/Dispositiv	**Medium**	**Heterotopie**
von innen nach außen:	*von innen nach außen:*	*von innen nach außen:*
Aussagen/Wissen	Geschichte	Geschichte/Aussagen/Wissen
Regelsysteme	Narration	Regelsystem der Heterotopie: zeit-lich, räumlich, strukturell
andere Diskurse/das Nicht-Diskursive/andere Diskurse des Dispositives/andere Subjekte des teilhaften Subjektes	Medium: andere Werke/Mediensysteme/andere Medien/andere Subjekte des Rezeptionssubjekts	andere, normal geltende Räume/andere heterotope Facetten des Individuums/Nicht zum Wissen Gehörendes

Abbildung 4: Diskurs/Dispositiv, Medium und Heterotopie (Eigene Darstellung in Anlehnung an Kammler (1986: 98), Diaz-Bone (1999: 125) und Dünne (2009: 14))



Diskurs/Medium/Heterotopie

Andere Diskurse/Medien(-Werke)/ (Hetero-)Topien

Andere Diskurse/Medien (Werke)/ (Hetero-)Topien

Raum/Sphäre aus Geschichte, Autor, Rezipienten (-Subjekten)/ Welt

Zwischenstation/Reise transitorisch/temporal

Plattform

Abbildung 5: Diskurs/Medium/Heterotopie (Eigene Darstellung in Anlehnung an Kammler (1986: 98), Diaz-Bone (1999: 125) und Dünne (2009: 14))

Über die hier ihrer Kürze wegen unterfütterten Bestimmungen der Heterotopie hinausgehend, ist es notwendig, den Ansatz des Philosophen in einer erweiterten Perspektive (an die Heterotopie anschließender Theorien) zu betrachten und den assoziativen Merkmalskatalog zu überarbeiten. Diese Schritte sollen nun erfolgen.

5 Mit der Heterotopie korrelierende Konzepte

Die mit der bzw. den Foucault'schen Heterotopie(n) in Bezug stehenden Konzepte anderer Autoren werden im Folgenden kurz Erläuterung finden. Die Bezüge auf Foucaults Heterotopien werden dabei herausgestellt.

5.1 Die (sozial-)räumliche Trias und der Aleph – Lefebvre und Soja

Der französische Philosoph Henri Lefebvre entwickelt mit seinem 1974 erschienen Werk *La production de l'espace* (englische Ausgabe: *The Production of Space* (1991)) eine Theorie zur titelgebenden Produktion des Raums. Die von ihm entwickelte „Trias von Ebenen sozialer Räumlichkeit" (Dünne 2012: 298) unterscheidet zwischen der „sozialen Praxis", der „Raumrepräsentation" sowie den „Repräsentationsräumen".

Lefebvre stellt seinen Ausführungen die Feststellung voran, dass jede Gesellschaft ihren eigenen Raum produziert (vgl. Lefebvres 2012: 331). Der „soziale Raum" ist ein komplexer, aber auch problematischer Untersuchungsgegenstand: Wie Schmid (2010: 208 ff.) herausarbeitet, oszilliert Lefebvres Vorstellung vom sozialen Raum zwischen einem physisch-materiellen Ansatz zu einer Abkehr von diesem „naiven Materialismus" (Schmid 2010: 209) sowie einem mentalen Raum und wiederum einer Absage an den damit verbundenen Idealismus. Für Lefebvre basierte er auf einer doppelten Illusion – der der Transparenz sowie der der realistisch anmutenden Illusion (vgl. Lefebvre 27 ff.): Vermeintlich ist der Raum einerseits ein unschuldiger Mediator und andererseits empirisch zu erfassen. Der soziale Raum nimmt in einem dialektischen Sinne die Position der Synthese ein – was jedoch erneut ein Abstraktionsdenken beflügle, welches Lefebvre ablehne (vgl. Schmid 2010: 209). Insofern ist der soziale Raum als ein nicht notwendigerweise in einer Synthese mündender, umfassender Begriff zu denken (vgl. ebd.: 209).

Lefebvre selbst nimmt zu Beginn seiner Arbeit zur Raumproduktion insbesondere die Verflechtungen des Raumbegriffs ins Visier: Die Beziehungen der Geschlechter (als Reproduktionsverhältnis) wie auch die Organisation einer Familie (Produktionsverhältnis) sind „nicht voneinander zu trennen" (Lefebvre 2012: 331). Überdies stünden die Reproduktion der Familie, der Arbeitskraft sowie die „für die kapitalistische Gesellschaft grundlegenden Beziehungen" (ebd.: 332), die sozialen Produktionsverhältnisse, in enger Wechselwirkung zueinander. Diese Verflechtung werde durch die Repräsentationen etwa sexueller Symbolik erreicht, die einen „Zustand der Koexistenz und des Zusammenhalts" (ebd.: 332) erreichen oder suggerieren. Die Raumproduktion und deren Produkt sind – wenn auch der Produktionsakt nicht immer bewusst erfolgt, sich in der Analyse verschiedener Wissenschaften stets different erklärt finden lässt – nicht zu trennen (vgl. ebd.: 334 f.). Insofern sind auch Lefebvres drei Ebenen des sozialen Raums in enger Verbindung zueinander zu betrachten (vgl. Schmid 2010: 208):

Die „räumliche Praxis" („pratique paticale") ist es, die den Raum der Gesellschaft hervorbringt, ihn aber auch definiert. Dieser so entstehende „L'espace perçu" (französisch „perçu" = wahrgenommen) ist eine materielle Facette der sozialen Praxis (vgl. Schmid 2010: 211). Dieser Raum wird sensorisch, über den Körper wahrgenommen (vgl. Lefebvre 2012: 337). Somit lässt sich die soziale Praxis „empirisch beobachten und analysieren" (Schmid 2010: 214). In der räumlichen Praxis wird ein räumliches Wissen der an der Gesellschaft Teilhabenden hervorgebracht und notwendig, insofern mit räumlichen Begriffen innerhalb des sozialen Verbandes Identisches verstanden werden soll (vgl. ebd.: 211, vgl. Lefebvre 2012: 335). Diese Kohärenz wird nicht zuletzt durch wiederholende – serielle – Maßnahmen erreicht (vgl. Schmid 2010: 215). Der Raum dieser Ebene der Lefebvre'schen Trias ist durch Netzwerke und Kreisläufe be-

stimmt (vgl. ebd.: 214) – jene des Kaufs und Verkaufs wie auch des Transportes: Die vielfältigen Märkte/Räume in dieser Konstellation „überlagern und durchdringen sich, ohne sich zu vermischen. Und letztlich konstituieren sie eine übergeordnete Einheit: den Weltmarkt." (ebd.: 214 f.) Es gibt somit eine Vielzahl sozialer Räume, nicht den einen (vgl. ebd.: 215).

Analogien wie die des Behälters und der Leere sind also für Lefebvre problematisch, gehören doch all die so bestimmten oder unterschiedenen Räume zum sozialen Raum (vgl. ebd.: 215).

Der nächste Aspekt der Trias ist der der „Raumrepräsentation" („représentations de l'espace"), des „L'espace conçu" (französisch „concu" = „durchdacht", hier: „konzipiert"): Dieser ist ein in der Planung und Behandlung sowie (in einem weiteren Schritt:) in der Analyse definierter Raum. Urbanisten wie auch bisweilen Künstler, „die das Gelebte [der dritten, noch folgenden Ebene – S. H.] und das Wahrgenommene [erste Ebene] mit dem Konzipierten identifizieren", setzen sich mit dem Raum auseinander, zerlegen ihn, setzen ihn zusammen, sodass sich bekannte, dauerhafte Muster wie der Goldene Schnitt oder andere Kanonisierungen entwickeln lassen (vgl. Lefebvre 2012: 336). Ein System „verbaler, also verstandsmäßig geformter Zeichen" (ebd.: 336) entstehe. Im weit gefassten Verständnis Lefebvres der Sprache und des Diskurses (Bilder, Karten, Pläne – all dies fasst Lefebvre als diskursiv auf) entspringt der Raum der Repräsentation eben durch selbige und ist „ein gedanklich erfasster Raum" (Schmid 2010: 216). Diese Ebene ist, so Schmid (2010: 217), die Voraussetzung der räumlichen Praxis, denn nur durch diesen mentalen Schritt werde eine (räumliche) Wirklichkeit erschaffen. Jede Betrachtung des Raums ist ein konzipierender Akt (vgl. ebd.: 217). Lefebvre grenzt daher die „Theorien des Raums" wie die seinige von wissenschaftlichen Disziplinen wie der Geografie ab, da diese den Raum zerlegen, Detailanalysen vornehmen und die Repräsentation des Raum behandeln (vgl. ebd.: 217 f.).

In enger Verbindung steht die Repräsentation des Raums mit dem „Raum der Repräsentation" („espaces de représentation"), dem „L'espace vécu" (französisch „vécu = „gelebten"): Eine aber zu beobachtende Trennung sei fahrlässig, gleichwohl gegenwärtig (vgl. ebd.: 220 f.). Haltungen, die das Erleben ohne Theorie vertreten, stünden Positionen einer ausschließlichen Theorie gegenüber (vgl. ebd.: 220): „Die einen ersparten sich das Denken, die anderen das Leben." (Schmid 2010: 220, vgl. Lefebvre 1974: 22) Genauso stehe der Alltag der Arbeiter im Gegensatz zur (kapitalistischen) Raumplanung (vgl. Dünne 2012: 298) – immer wieder scheint Lefebvres linkspolitische Haltung durch.

Die genannten Differenzen zwischen den Ebenen sind historisch bedingt, analog zur Trennung von Raum und Zeit (vgl. Schmid 2010: 221) zu denken. Gerade aber in der Kunst, insbesondere im Theater, so Lefebvres Beispiel, können sich diese Bereiche wieder annähern: „Theatrical space certainly implies a *representation of space* – scenic space – corresponding to a particulal *conception* of space [...]. The *representational space*, mediated yet directly experienced, which infuses the work and the moment, is established as such through the dramatic action itself." (Lefebvre 1991: 188 – Kursive im Original)

Was genau versteht nun Lefebvre unter seiner dritten Ebene? Den semilogischen Ansätzen in der Trias entsprechend sind Räume nicht nur als Medien verstandene Repräsentationsräume, sondern „gelebte Räume" (Dünne 2012: 298). Der Raum kann zwar medial verstanden werden, aber er ist keine Blankoseite, die zu beschriften ist und die dem (neutralen) Transport einer Botschaft zu dienen vermag (vgl. Lefebvre 1991: 27 f., vgl. Schmid 2010: 223, vgl. Soja 2011: 63). Wenn Räume doch dieser Natur scheinen, so sei diese Beobachtung trügerisch (vgl. Schmid 2010: 223). Insgesamt zeigt Lefebvre damit eine Sichtweise, die der oben gesehenen (4.2) Abkehr von einseitig-linearen Ansätzen entspricht.

Die Bewohner des Raums beschreiben selbigen, oder glauben dies zu tun – unter ihnen etwa Schriftsteller und Künstler (vgl. Lefebvre 2012: 336). Obschon Lefebvre sich vielfach auf die Kunst und die Poesie bezieht, ist der gelebte Raum ein Raum des Alltags (vgl. Schmid 2010: 222). Dieser Raum erfasst den

gesamten physischen Raum und ist vom symbolischen Charakter eines „mehr oder weniger kohärenten nonverbalen Symbol- und Zeichensystem[s]“ (Lefebvre 2012: 336) geprägt. Diese Systeme tragen historische bis ursprüngliche-archaische Noten (vgl. ebd.: 339).

Es widerstrebt Lefebvre, den Raum als Diskurs zu begreifen – er fürchtet, dass er mit diesem Begriff nicht vollends zu erfassen ist (Schmid 2010: 225). Denn diese Räume beinhalten eben auch Nicht-Sichtbares und -Lesbares (vgl. ebd.: 225): Lefebvre scheint sich daher eher auf Foucaults anfänglichen Diskurs-Begriff zu beziehen, bevor dieser später auch dem Nicht-Sprachlichen geöffnet wird (siehe 4.1.1). Räume repräsentieren überdies auch nicht den Raum an sich, sondern Werte, Traditionen, Träume und „kollektive Erfahrungen und Erlebnisse“ (ebd.: 223). Der Raum jedoch ist, trotz des essentiellen Status, den Lefebvre ihm zuspricht, kein Subjekt oder Objekt (vgl. ebd.: 213) – wie er vielleicht im Sinne der ANT verstanden werden würde.

Aber nicht nur die zweite und dritte Ebene stehen in enger Verbindung zueinander, insgesamt müssen alle Räume derart verbunden gedacht werden: Jederzeit ist ein Wechsel eines Mitgliedes der sozialen Gruppen von einem zum anderen möglich (vgl. Lefebvre 1991: 40). Der Köper dient Lefebvre als Exempel dieser Verbindung: Er dient der Wahrnehmung (soziale Praxis), wird wissenschaftlich und ideologisch unterfüttert (konzipierter Raum) und besitzt ein „gelebtes ‚Herz‘“ (Dünne 2012: 338). Nichtsdestotrotz lässt sich diese Trias – bereits sich anhand des vereinigenden/nicht-vereinigenden Begriffs des sozialen Raums andeutend (vgl. Schmid 2010: 209) – als „Abwandlung des Modells von These, Antithese und Synthese zu einer prozessualen, nie zum Stillstand kommenden Dialektik“ (Dünne 2012: 298) verstehen. Die Repräsentationsräume nehmen also eine Zwischen- oder vermittelnde Position zur Praxis und den Raumpräsentationen ein (vgl. Elden 2004: 187).

Lefebvres Geschichte des Raums

Nun beschränkt sich Lefebvre jedoch nicht auf diese Dreiteilung, sondern entwickelt auch eine historische – ebenfalls dreifache – Raumgliederung (vgl. Schmid 2010: 246 ff.): Der absolute Raum der Frühzeit, über die Antike bis zur Renaissance ist religiös und politisch bestimmt; er ist weniger konzipiert, denn erlebt. Dieses Raumverständnis ist entsprechend von klar definierten Orten in einem Dualismus von Heiligen und Verdammten geprägt (vgl. ebd.: 252).[257] Auf diesen folgt der abstrakte Raum des Kapitalismus: Mit Beginn des 20. Jahrhunderts, wohl auf Grund dessen radikaler Umbrüche oder sich ankündigender Verschiebungen, sieht Lefebvre die bis dato gültigen Wissensfelder erschüttert (vgl. ebd.: 260). Es ist ein widersprüchlicher Raum, der einerseits zwangsweise homogenisierend wirkt, vor allem aber auf Fragmentierung abzielt (vgl. ebd.: 261): So sind Staaten und Konzerne um globales Agieren bemüht, ihre Ressourcen letztlich aber lokal verortbar (vgl. ebd.: 262). Verbunden werden all diese Elemente durch Macht (vgl. ebd.: 262) und um Rationalität bemühte (staatliche) Ordnungsbestrebungen – auch in Form der Städteplanung (vgl. ebd.: 264). Kritisch betrachtet Lefebvre dabei die Dominanz der

257 Lefebvre unterscheidet Schmid zufolge vier Typen innerhalb dieses ersten Feldes, die hier nur in komprimierter Weise wiedergegeben werden können: Der analoge/anthropologische Raum ist von ersten Hirten und Jägern mit ihren Benennungen und Beschreibungen erfasst, eingeteilt und begriffen worden. Der Körper sei in dieser Phase Spiegel der räumlichen Natur – die Maßeinheiten zur Erfassung des Raums wurden von ihm abgeleitet (vgl. Schmid 2010: 253 f.). Im kosmologischen Raum der Antike äußert sich eine ganzheitliche Einstellung – so verkörpere die Stadt Rom die Welt (vgl. ebd.: 254). Der mit der Gotik sich anschließende symbolische Raum ist religiös aufgeladen. Noch immer – nun in der gotischen Architektur – werde versucht, die Ganzheit der Welt auszudrücken. Dabei werde verstärkt in die Vertikale gebaut, um sich von der Unterwelt als negativer Utopie einer leuchtenden, positiven Utopie zuzuwenden (vgl. ebd.: 256). Wie sich mit der mittelalterlichen Säkularisierung und dem neuen Konzept des Marktplatzes andeutet, setzte sich der Kapitalismus vermehrt durch. In dessen Konsequenz entsteht ein perspektivischer Raum, welcher allerdings für Lefebvre nur nachgeordnet linearperspektivischer und/oder künstlerischer Natur ist. Denn Künstler würden ‚lediglich‘ eine räumlich-soziale Struktur aus Palästen und den von ihnen bestimmten, um sie herum angesiedelten Pächtern abbilden (vgl. Lefebvre 1991: 78 f. vgl. Schmid 2010: 258).

bei ihm als einfach und wirkungsmächtig bestimmten Kraft des Visuellen,[258] welches letztlich in einem Simulakrum/einer Simulation (vgl. zum Begriff dazu Immersion: 4.8) münde: Der Autofahrer würde über das Auge mit seiner kollektivierten Fähigkeit zum Verstehen der Autobahnbeschilderung lediglich dem vorbestimmten Verlauf der Verkehrswege folgen, ohne den tatsächlichen Raum erkennen zu können (vgl. Lefebvre 1991: 313, vgl. Schmid 2010: 266). An der Architektur Le Corbusiers entlädt sich Lefebvres Befürchtung einer solchen „Mensch-Maschine" (Lefebvre 1991: 303), die keinesfalls Freiheit zu erreichen sucht, sondern im metonymischen (sic! – siehe auch 4.6b) Sinne den Menschen nur als Teil des Ganzen bzw. in einer hierarchischen Position innerhalb des Ganzen zu erfassen und zu bestimmen beabsichtigt. Gerade in der phallischen Hochausarchitektur zeige sich der damit verbundene Anspruch, Autorität sichtbar zu machen (vgl. Schmid 2010: 268). Tatsächlich ist aber vielfach die Macht eben nicht sichtbar und sei subtiler, repressiver Natur (vgl. ebd.: 270).

Lefebvres letzte Raumepoche ist eine Utopie in einem positiven (eutopischen) Verständnis des Begriffs – der differentielle, demokratische Raum: Dieser versucht die Differenzen zu betonen (vgl. ebd.: 271). „Er wird das zusammenfügen, was der abstrakte Raum trennt: die Elemente und Momente der sozialen Praxis." (vgl. ebd.: 271) Mit diesem Raum bezieht sich Lefebvre vornehmlich auf den urbanen Raum (vgl. ebd.: 271). Nachdem wesentlich durch das Bauhaus in den 1920er Jahren die Autonomie des Raums erkannt worden ist, sei es fortan Programm, den Raum zu produzieren (vgl. ebd.: 272). Die Zeit verschwindet zwar in der Moderne, da sie ökonomischen und rationalen Interessen unterstellt und als Gut verfügbar wird (vgl. ebd.: 273 f.). Sie ist jedoch weiterhin eng mit dem Raum verbunden: So erwirbt ein Käufer eines Ortes auch „eine bestimmte Verwendung der Zeit" (ebd.: 273). Auch korrespondiert die Zeit in Form von Wiederholungen und Zyklen mit dem Raum – als ablesbare Baumringe etwa (vgl. ebd.: 272).

Die Heterotopie, Isotopie und Utopie

Den differentiellen Raum bindet Lefebvre an Algirdas Julien Greimas' Semiotik und dessen Feststellung, dass eine Topie am besten dadurch zu erfassen ist, was sie nicht ist (vgl. Schmid 2010: 277), zurück. Greimas (1966: 89) verweist im Übrigen – mit Blick auf sprachliche Phänomene – auch auf die Kraft sich überlagernder, überspitzer Pläne. Der Gedanke einander widerstrebender Bereich weckt Assoziationen mit Foucaults Heterotopie. Der differentielle Raum gilt Lefebvre als „Signifikant, der etwas anderes bezeichnet als den Raum" (Schmid 2010: 277). Er ist eine Heterotopie: Im Kontrast zur Topie stehen die Räume des Anderen, welche „ausgeschlossen und – dialektisch gesehen – durch diesen Ausschluss gleichzeitig einbezogen" (ebd.: 277) werden.

Von der Heterotopie unterscheidet Lefebvre die Isotopie. Unter diesen Begriff fallen Orte des Gleichen bzw. einander identische Orte. Gerade in der staatlichen Architektur mit ihren großangelegten Sichtachsen und Boulevards drückt sich die (auch radikale) Rationalisierung des Raums aus, genauso aber das, was sich zuvor dort befunden hat (vgl. ebd.: 277) – als Beispiel anschließbar wäre hier etwa die durch Abrissmaßnahmen herbeigeführte, in 4.7 behandelte Umgestaltung von Paris.

Isotopien und Heterotopien befinden sich in keinem manifesten Verhältnis zueinander, sondern, was als isotopisch oder heterotopisch gilt, kann sich stets verändern (vgl. ebd.: 277). Auch in dieser Raumbeschreibung führt Lefebvre eine Dreiteilung ein und benennt eine Zwischeninstanz, einen Durchgangsort einander in Bezug stehender, nebeneinanderliegender Topien: Die sogenannte Schnitt-Naht verbindet

258 In Kapitel 3 ist bereits auf die u. a. auch für das Medium Fernsehen, besonders in dessen klassischem Zeitalter ausgemachte, kritische Sicht auf die visuelle Dominanz und Wirkmacht des Bildes eingegangen worden. Unter dementsprechenden Stimmen findet sich auch die Adornos, der sich wie auch Lefebvre kritisch zum Konsum auslässt: Jedoch zeichnet, so Butler (2012: 20), Adorno ein weithin negatives, Lefebvre hingegen eine positiveres Bild. Dies lässt sich auch an Lefebvres differentiellen Raum erkennen, an den er, statt einer pessimistischen Zukunft, durchaus Hoffnung knüpft – dazu gleich mehr.

tendenziell, hingegen die Autobahn zerschneidender Natur sei (vgl. ebd.: 277f.). Darüber hinaus beschreibt Lefebvre in diesem Kontext auch die Utopie als einen imaginierten Ort: „Die Utopie ist überall und nirgends, sie ist das Absolute, das Göttliche, das Mögliche." (ebd.: 278) Im Park zeigt sich eine Verdoppelung der Utopie: Als Natur in der Stadt einerseits werde sie als eigentlich nicht-existent, hier sichtbar; gleichsam verkörpere der Park die Künstlichkeit dieser Naturinszenierung (vgl. ebd.: 278).

Für Lefebvre sind es aber insbesondere die heterotopen (Raum-)Facetten, welche seiner Vorstellung eines differentiellen Raums entsprechen. Für einen solchen Raum sind einerseits in Alter, Ethnien etc. mannigfaltige Gruppen notwendig, die auch in aktiv geschaffenen gegenkulturellen Räumen und Protesten ihren Ausdruck finden. Andererseits ist es der Umgang mit den Gegenräumen und den entsprechenden Gruppen, der eine demokratische Gesellschaft kennzeichne (vgl. ebd.: 280 f.).

Lefebvre und Foucault

Wie Schmid feststellt, ist Lefebvres Konzept der Heterotopie mit dem Foucaults verwandt (vgl. Schmid 2010: 278): Beide Theoretiker bestimmen die Heterotopie zu einem Gegenraum – wenn auch, wie gesehen (4.6b), diese Gegenfunktion der Heterotopie von Foucault zumindest nicht immer einem tatsächlichen Gegensatz zum normalen Raum entspricht. Allein der Bezug Lefebvres auf Greimas ähnelt Foucaults späterer Hinwendung nicht nur zur Heterotopie, sondern grundsätzlich zu gegendiskursiven[259] oder (gegen-)geschichtlichen Aspekten.

Obschon Lefebvre die Heterotopie positiv, als Mittel seiner Vision eines differentiellen, demokratischen Raums betrachtet, sieht er die von ihm im abstrakten Raum auch mit Blick auf ihre simulativen Aspekte behandelte Metonymie als kritisch. Wenn Lefebvre Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit im Kontext einer repressiven Macht behandelt, zeigt er mit einem kritischen Blick auf einen für ihn wesentlich vom Sagbaren bestimmten Diskurs, dass eben viele Aspekte des Raums (wie z. B. die Macht) im Unsichtbaren operieren: Die architektonisch zur Schau gestellte Macht ist nur ein Teil der Macht. Damit offenbart sich eine weitere Schnittstelle zu Foucault: Auch bei ihm ist die Heterotopie nicht nur entlarvend, sondern auch verstellend (siehe 4.5 u. 4.6).

Mit der Isotopie streifen Lefebvres Konzepte die von Foucault im Zusammenhang mit der Heterotopie behandelten Beispiele Zug, Ruheplätze und (oben (4.6) in Ableitung eingestreut:) Franchisemodelle etwaiger Restaurants. Als sich ggf. wiederholende und/oder strukturierende Elemente haben Avenuen (als Teil einer Utopie und damit nicht-realisiert) gerade in Foucaults erster Heterotopie-Definition den Status beruhigender Ordnungen (dort noch im Gegensatz zur Heterotopie) inne. Mit dem Fest oder dem Exzess bei Bataille (4.3.2) lässt sich eine Brücke zur ebenso ‚chaotischen' Heterotopie der zweiten Definition des Begriffes bei Foucault schlagen (4.6b). Zwar distanziert sich der Philosoph in dieser zweiten Heterotopie-Bestimmung von transitorischen Ruhe-Orten, drückt aber mit dem Kino (welches sowohl Ruheort als Heterotopie sein kann) die Nähe der – mit Lefebvre gesprochen – Isotopie zur Heterotopie aus. Was also bei Foucault nur implizit anklingt, wird von Lefebvre – wenn auch weder zur Isotopie noch Heterotopie gehörend – mit der Schnitt-Naht explizit herausgestellt: ein Drittes als Zwischenbereich und Raum. Deutlicher als Foucault stellt sich Lefebvre insbesondere mit seiner Trias gegen ein dualistisches Welt- und Philosophiebild, welches nur aus Gegensätzen besteht (vgl. Lefebvre 2012: 336 f.).

259 Da Foucault von dem mit dem Wahnsinn verbundenen Ursprungsdenken abrückt sowie den Sprachfokus relativiert, ist der Terminus „Gegen-Diskurs" unter Vorbehalt in das Feld des Anderen einzuordnen. Vornehmlich bezieht er sich auf Foucaults Auseinandersetzung mit der Sprache und einer frühen Definition des Diskursbegriffs als Zeichenordnung. Nur in einem übertragenen Sinne impliziert der Begriff, dass verschiedene Diskurse eben einander gegenläufige Facetten beinhalten können (vgl. Neumeyer 2004: 179). Wie oben gesehen, kann aber eine Diskurs selbst bereits verschiedene Positionen beinhalten – 4.1.1 u. 4.8.2.

Lefebvres Beschreibung der Utopie findet bei Foucault durchaus eine implizite Entsprechung in der Heterotopie – gerade das von Lefebvre genutzte Beispiel der Gärten oder Parks zeigt diese Verbindung auf, da diese doch Foucault als eben realisierte Utopien der Vollkommenheit (der Garten = Abbild der Welt) gelten.

Doch diese Analogien beschränken sich nicht nur auf Foucaults Heterotopie-Definition, sondern lassen sich auch in den Kontexten anderer Foucault'scher Bestimmungen sowie im Raumverständnis des Philosophen erkennen:[260] Sowohl Lefebvres Bezugnahme auf das Andere in Form der Heterotopie, deren dynamischer Verbindung zu anderen Topien als auch die Behandlung sozialer Räume (und deren Untergliederung sowie gegenseitige Wechselwirkungen) verweisen auf einen mit dem Foucault'schen Diskurs, den diskursiven Praktiken wie auch dem Dispositiv (sowie den Entsprechungen dieser Konzepte mit dem der Heterotopie) ähnlichen Gedankengang von relationalen Verschachtelungen.

Foucaults Geschichte der Räume stimmt streckenweise mit Lefebvre überein – etwa hinsichtlich der um Eindeutigkeit bemühten Raumkonzeption im Mittelalter (der Differenz zwischen Heiligem und Profanen). Auch das Machtverständnis beider Autoren weist insofern Schnittmengen auf, als dass das nächste Zeitalter (bei Lefebvre das des abstrakten Raums ab 1900, bei Foucault differenzierter in Renaissance, Klassik und Moderne) netzwerkartige Machtstrukturen offenbar werden lässt (vgl. Soja 2011: 32 f.). Zwar bleibt Lefebvre dabei eher auf vertikale Hierarchien beschränkt, er erkennt aber, wie Foucault, die weitreichende, durch Macht erreichte Verbindung verschiedener Facetten bzw. im negativen Sinne auch die potentiell homogenisierenden Wirkungen dieser.

Auch in Anbetracht der Beziehung von Raum und Zeit stimmen die Ausführungen der beiden Philosophen überein: Beide sehen eine Aufwertung des Raums im gegenwärtigen Zeitalter. Die Zeit wird dabei aber nicht bedeutungslos, sondern steht in enger Verbindung zum Raum. Gerade in Lefebvres differentiellem Raum wird eine mit Foucault und dessen Transgressionsverständnis übereinkommende Vorstellung einer unversöhnlichen Dialektik offenbar, die nicht immer in der Synthese münden kann. Interessanterweise wird das Theater bei Lefebvre zu einem Ort, der die entfremdeten Bereiche des konzipierten und gelebten Raums (sowie der Zeit und des Raums) zusammenzubringen vermag wie auch die Heterotopie bei Foucault räumlich Entgegengesetztes verbindet. Hoffte Lefebvre also, trotz seiner Kritik an der Homogenisierung, zumindest an mancher Stelle auf eine Synthese verschiedener Faktoren, um entfremdete Bereiche wie die der Arbeiterschaft und die der kapitalistischen Dirigenten (bzw. des gelebten und konzipierten Raums) wieder zusammenzubringen?

Lefebvre, Foucault und Soja

Wesentlich von Lefebvre (aber auch Foucault) wird der US-amerikanische Urbanist Edward W. Soja zu seiner 1996 veröffentlichten, räumlichen Trialektik, *Thirdspace – Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Spaces*, inspiriert: Sojas „Firstspace" entspricht Lefebvres Verständnis der sozialen Praxis/des wahrgenommen Raums, der „Secondspace" Lefebvres Raumrepräsentationen/dem konzipierten Raum. Der „Thirdspace" ist ein eigener Raum (neben den physischen und mentalen Räumen) und gleichsam die Verkörperung aller Räume dieser Trias. Damit entspricht der Thirdspace zunächst dem, was Lefebvre als sozialen Raum begreift (vgl. Soja 2011: 67 ff.). Soja vergleicht den Thirdspace mit dem „Aleph" – einem Konzept des Schriftstellers Borges (siehe zum ihm auch die chinesische Enzyklopädie – 4.5), wel-

260 Allerdings äußert sich Lefebvre kritisch gegenüber Foucaults räumlicher Metaphorik, da diese in einer lediglichen Beschreibung münde, ohne globale Zusammenhänge ersichtlich machen zu können (vgl. Soja 2011: 146). Ebenso kritisch sieht er Foucaults netzwerkartige Machtvorstellung (vgl. ebd.: 146). Wesentlich soll diese Ablehnung aus Foucaults sich oftmals gegen den Marxismus wendenden Konzepten resultieren (vgl. ebd.: 146).

ches dieser in seiner gleichnamigen, 1945 erstmals veröffentlichten Kurzgeschichte *El Aleph* (*Der Aleph*) erläutert.[261]

> „‚Yes, the only place on earth where all places are – seen from every angle, each standing clear, without any confusion or blending.' [...] I tried to reason with him. ‚But isn't the cellar very dark?' I said. ‚Truth cannot penetrate a closed mind. If all places in the universe are in the Aleph, then all stars, all lamps, all sources of light are in it, too.'"

Der sphärische Aleph beinhaltet die Welt, aber genauso sich selbst aus jeder Perspektive. Gleichgesetzt mit dem Thirdspace verbindet er „das Subjektive und Objektive; das Abstrakte und das Konkrete, das Reale und das Imaginierte, das Bekannte und Unvorstellbare, das Repetitive und die Differenz, Struktur und Agentur, Geist und Körper, Bewusstsein und Unbewusstsein, das Disziplinierte und das die Disziplin Überschreitende, das alltägliche Leben und die unendliche Historie" (ebd.: 56 f. – Übersetzung: S. H.).

Der Thirdspace ist damit eine nur schwer zu beschreibenden Größe (vgl. ebd.: 57). Obgleich dieser Schnittmengen betont Soja, dass der dialektische Aspekt der Repräsentationsräume bei Lefebvre (ihre Stellung als Synthese der anderen Räume) in seiner Trias zugunsten des Dritten aufgegeben werden soll (vgl. Soja 2011: 30 f.). Denn Lefebvre vertrete ein Denken, in welchem „physikalische, mentale und soziale Räumlichkeiten gleichsam real und imaginiert, konkret und abstrakt, materiell und metaphorisch" (ebd.: 65 – Übersetzung: S. H.) sein können – ohne dass es eine Rangfolge, ein ‚Besser' gibt:

> „[A] knowable and unknowable, real and imagined lifeworld of experiences, emotional events, and political choices that is existentially shaped by the generative and problematic interplay between centers and peripheries, the abstract and concrete, the impassioned spaces of the conceptual and the lived, marked out materially and metaphorically in spatial praxis, the transformation of (spatial) knowledge into (spatial) action in the field of unevenly developed (spatial) power." (ebd.: 31)

Ein zentrale Stelle in Sojas Ausführungen nimmt das „Third-as-Othering" ein, welches wesentlich auf Lefebvres Ausführungen gegen einen Dualismus zugunsten des Dritten basiert (vgl. ebd.: 60 f.): „The critical thirding-as-Othering is the first and most important step in transforming the categorical and closed logic of either/or to the dialectically open logic of both/and also ..." (ebd.: 60).

Lässt sich neben verschiedenen Analogien zwischen dem Denken Lefebvres und Foucaults das Konzept der Heterotopie bei Lefebvre im Kontext des differentialen Raums einordnen, schlägt Soja eine Brücke zwischen der Heterotopie und dem Thirdspace: Zunächst gelingt es Foucault durch seine Feststellung, dass wir nicht in einem leeren, sondern in einem von Beziehungen bestimmten Raum leben (vgl. AR: 39), eine Verbindung von Lefebvres ‚doppelter Illusion', der sozialen Praxis sowie der Raumrepräsentationen zu erreichen (vgl. Soja 2011: 157). Die spiegelnde oder reflektierende Facette der Heterotopie (vgl.

261 Borges tritt selbst als Erzähler und Akteur der in Buenos Aires spielenden Geschichte auf. Alljährlich zu Ehren seiner verstorbenen Liebe besucht er deren Haus, wobei er nun ihren Verwandten, Daneri, trifft. Der talentlose Schriftsteller behauptet, im Keller unter seinem Haus befinde sich der besagte Aleph, der nun wie das Haus selbst dem metropolitanen Umbau Argentiniens zum Opfer fallen und abgerissen werden soll – eine Urbanismus-Kritik wie Soja vermutet (2011: 55). Zunächst misstrauisch, erblickt Borges selbst den Aleph und ist ergriffen von diesem Moment. Daneris Haus wird abgerissen und mit ihm der Aleph. Trotz seiner Befürchtungen gelingt es Daneri auch ohne ihn, seine Dichtung zu vollenden. Mit gewissem Bedauern (weil Daneri, anders als Borges, einen Literaturpreis gewinnt) stellt der auch in seiner Geschichte als Schriftsteller auftretende Borges fest, dass Daneri ohne den Aleph fortan wohl nicht mehr mental „vollgestopft" gewesen sei, sodass sich schon ein nächstes Werk in Planung befinde. Neben diesem kritischen Blick Borges' auf den Aleph, vermutet er, dass der Aleph in Daneris Keller nicht der einzige gewesen ist, er gar ein falscher gewesen sei. Wie auch immer andere Aleph-Formen aussehen, scheint auch dieses Phänomen nicht das menschliche Unvermögen kompensieren zu können, so dass Borges erkennt, sich zusehends nicht mehr an die Begegnung im Keller erinnern zu können und er überdies das Gesicht seiner verstorbenen Liebe vergisst.

AR: 38) entspreche dem Thirding-as-Othering (vgl. Soja 2011: 157). Heterotopie und Thirdspace stünden eben mit anderen Räumen in Verbindung und die umfassende Reflektion (des Normalraums), die Foucault der realisierten Utopie attestiert (vgl. AR: 39), entspreche dem Aleph (vgl. Soja 2011: 158).

Foucaults Heterotopie – als Thirdspace oder wie vorhergehend als ‚Dazwischen' verstanden – oszilliert zwischen Ähnlichkeit und Differenz. Gerade dies macht Soja allerdings als Stärke in Foucaults Überlegungen wie auch dem Konzept des Thirdspace aus (vgl. ebd.: 162): „[...] [I]t is this intentional ambiguity that keeps Thirdspace open and inclusive rather than confined securely bounded authoritative protocols." Für alle Konzepte des Dritten gilt, so Soja (2011: 163), dass sie nicht lediglich eine geografische Größe, ein „anderer Raum" sind, sondern ein in Relation („other than") anderes, nicht zu begrenzendes Denken beinhalten, welches das alte aufzubrechen vermag. Gleichwohl hier erneut angemerkt werden muss, dass in der Betrachtung heterotopischer Kontexte diese ‚Protokoll-Losigkeit' als auch die das Denken aufbrechenden Aspekte nur eine Facette der Heterotopie auszumachen scheinen. Vielmehr kann die Heterotopie auch nur dem Schein nach einen Gegenpol markiert: Stattdessen vermag sie als Ventil zu fungieren.

Soja widmet sich der Heterotopie u. a. in der Beschreibung einer vom Urbanisten mitorganisierten Ausstellung mit angeschlossener Konferenz. Dort behandelt er den heterotopen Charakter der Zitadelle Los Angeles (originär: „CITADEL-LA"), welcher anhand verschiedener künstlerischer Installationen skizziert wird.[262] Der Begriff Zitadelle meint eigentlich „kleine Stadt" und bezieht sich hier auf das Zentrum des heutigen Los Angeles (vgl. Soja 2011: 204 f.), welches – im Zuge des dezentralen Urbanismus an Bedeutung einbüßend – verschiedene (städtische) Regierungsbehörden, Monumente, Museen und Kulturstätten beinhaltet. All diese Bereiche drücken Machtbeziehungen und Mechanismen der Urbanisierung aus – zur Gefolgschaft gemacht zu werden und zu folgen. Überwachung und Anhängerschaft – so der von Soja (ebd.: 205) herangezogene Ausstellungstext – sind für eine Stadt konstituent. Insofern wird der ‚panoptische Blick' dieses Zentrums auf seine Bürger der mehrfachen Bedeutung des Begriffs Zitadelle gerecht: Sie dient als Festung der Kontrolle der Stadt als im erweiterten Sinne der Kontrolle/Beobachtung des Umfelds (und gar der Navigation auf einem (Kriegs-)Schiff). Nur implizit fließt dabei die umgekehrte Bedeutung der Zitadelle ein: nämlich auch als Rückzugspunkt zu dienen – sowohl für die Städter, die die Stadt Beherrschenden wie auch die gegen außerstädtische Angriffe agierenden Verteidiger (siehe auch 2.2). So gesehen, diene die „Walt Disney Concert Hall" in L. A. eben auch dem (lokalen wie heroischen) Selbstverständnis der Stadt (vgl. ebd.: 211). Man mag hier ergänzen, dass damit zudem Vorstellungen hochkultureller Art eine Fortifikation erhalten.

Dieser Gedanke klingt auch in Sojas 1995 erschienenen Arbeiten *Postmodern Urbanization: The Six Restructurings of Los Angeles* und *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions* von 2000 an, in welchen er sechs Diskurse oder Restrukturierungen zur Stadtentwicklung des „postmetropolen" Los Angeles beschreibt.[263] So treten Städte in der Globalisierung (Cosmopolis) mit weltweiten Orten in ein Verhältnis,

262 Das Projekt wurde im Rahmen der University of California L. A. initiiert und dem 200jährigen Jubiläum der Französischen Revolution gewidmet. Die Ausstellung fand 1989 unter dem Titel „1789/1989 – Paris/Los Angeles – The City and Historical Change" statt.

263 1. Flexcity: post-Ford'sche Industrialisierung der Stadt unter der Prämisse einer hohen Flexibilität (vgl. Soja 1996: 129) – eine Facette, die im Übrigen auch Foucault als Ziel der Disziplinarmacht erkennt (vgl. 4.1.3); Strukturwandel infolgedessen anstelle Ford'scher Industrie kleinere Unternehmen für neue Technologie, Mode, Medien und Unterhaltung treten (vgl. ebd.: 129 f.), 2. Cosmopolis: Globalisierung – etwa des Finanzsektors, damit Positionierung der Stadt (oder ihrer Bereiche – etwa Finanzdistrikte) in einer globalen Hierarchie. Mit der Globalisierung und der damit einhergehenden Migration wird alles zum Hinterland der „world cities" wie L. A. (vgl. ebd.: 130). 3. Exopolis: Restrukturierung der Städte – „megacities, outer cities, edge cities, metroplex, technoburbs, postsuburbia" (ebd.: 131) etc., 4. Metropolarities: Zusätzlich zu ‚klassischen' Divergenzen zwischen sozialen Gruppen kommen („[...] yuppies, dings (double income no kids housholds), entertainment superstars, electronic wizards" (Soja 1996: 133) etc.) auf – Chance der interkulturellen Kreativität und Geschäfte, aber auch Risiko ethnischer Konflikte und Kriminalität (vgl. ebd.: 133), 5. Carceral Archipielagos: Entsprechend der Wortbedeutung kommt es zu einer zunehmenden Ausformung abgetrennter Areale mit martialischen Drohungen gegen ein unerlaubtes Betreten und zu einer Überwachung ihrer Innenräume (vgl.

hingegen die Stadt als solche immer schwerer zu fassen ist (Exopolis), ihr Zentrum einbüßt und eine Verstädterung der Vorstädte einsetzt. In der Konsequenz dieses Strukturwandels kommen neben bekannten Differenzierungen (Rasse, Reichtum) weitere in ihrem Lebensstil unterschiedene Gruppen auf (Metropolities). In diesem Zusammenhang nimmt Soja (unter dem Foucault'schen Begriff der „Carceral Archipielagos") Bezug auf den US-Soziologen Mike Davis (1994: 259), der die gefängnisartige oder inselartige Struktur der modernen Stadt bzw. konkret von L. A. analysiert: Abgeschirmte Immobilien oder Viertel – „bunkered-in buildings and fortress-like ‚stealthhouses'" (Soja 1996: 134) – mit der Drohung des Schusswaffengebrauchs bei unerlaubtem Betreten wie auch panoptisch überwachte Einkaufzentren dienen hier als Beispiele.[264] Die Begriffe des „Kerker-Archipels" und der Kerker-Stadt gehen direkt auf Foucault und sein Werk *Überwachen und Strafen* zurück (ÜS: 307). Sie tragen entsprechend panoptische und disziplinarische Noten wie auch mit Blick auf die Nähe des Panoptikums zur Heterotopie (4.7) heterotope Facetten. Die mit der Heterotopie verbundene simulative Dimension tritt in Sojas letztem Punkt zutage, der die Hyperrealität der Stadt beschreibt.[265] Dieses Hyperreale ist nun nicht mehr auf Disney Land beschränkt, sondern durchdringe den Alltag als Reality-TV, VR, Fiktion oder auf politscher Ebene in Form von Spin-Doktoren, Skandalen und Betrügereien (vgl. Soja 1996: 135) – oder wie Legnaro/Birenheide (2005) herausarbeiten: Die Innenstädte würden selbst zu Themen- oder Erlebnisparks werden.

5.2 Der Raum von oben und unten – De Certeau

Die 1980 veröffentlichte Arbeit *Arts de faire* (dt.: *Die Kunst des Handelns*) des französischen Philosophen Michel de Certeau oszilliert zwischen einer Kritik an Foucault, insbesondere dessen (gerichtetem) Macht-Verständnis, als auch einer Fortsetzung (vgl. De Certeau 1988: 186) dessen Argumentation in Richtung netzartiger Konstellationen. Insbesondere gelingt De Certeau aber ein Anschluss an Foucaults Heterotopie.

De Certeaus unterscheidet zwei Positionen in der Behandlung des Raums – von oben (etwa von der Perspektive eines Hochhauses, in De Certeaus Beispiel vom Dach des World Trade Centers) und von unten, im Gehen durch die Stadt (vgl. Dünne 2012: 299). Gleichsam differenziert er zwischen dem Raum der Erfahrung und einem konkreten geometrischen Ort (vgl. ebd.: 299 f.). Unter „Wegstrecke" (oder Parcours/Tour) versteht De Certeau relationale Ortsbezüge, hingegen „Karte" ein Ordnungssystem von bestimmten Koordinaten und den dort befindlichen Räumen meint. Den Erfahrungsraum leitet De Certeau von Merleau-Ponty (1964) ab (vgl. De Certeau 1988: 218 f.). „[...] [Es gibt] ebensoviele Räume wie unterschiedliche Weisen der Raumerfahrungen." (Merleau-Ponty 1966: 339) Das Konzept des Er-

ebd.: 133 f.). Gleichsam aber ist auch ein Mehr politscher Teilnahme zu beobachten. 6. Simcities: Mit Referenz auf Eco beschreibt Soja neben den für L. A. typischen Fabriken des Hyperrealen (etwa Hollywood) und politischen Betrügereien in Orange County auch etwaige Investmentskandale, in denen mehr oder weniger unverhohlen Geld für nicht-existente Unternehmen gesammelt wurde (vgl. ebd.: 135).

264 Vgl. zur Mall mit Blick auf den folgend aufgegriffenen, simulativen Charakter städtischer Areale auch deren Beschreibung als Kondensierung der Welt (vgl. Legnaro/Birenheide 2005: 98 ff.). Die Mall ist eben nicht als pauschal verstellend zu begreifen, sondern, wie Hetherington in der Beschreibung des Palais Royal andeutet, auch als freiheitsschaffend anzusehen: Am Vorabend der französischen Revolution diente das kaufhausartige Gebäude in Paris den verschiedenen politischen Gruppen als Plattform und Aggregat (vgl. ebd.: 138f., vgl. Hetherington 1997). Legnaor/Birenheide widersprechen jedoch dieser Sicht und beschreiben die dort erreichbare Freiheit als illusorisch und nur im Konsum suggeriert. Die Mall sei allgemein bzw. in ihrer heutigen Form durch ein Ideal gekennzeichnet, in welchem sie eine saubere, geordnete und sichere Welt gegenüber einem angeblich gefährlichen Außen beherberge.

265 Soja merkt allerdings an, dass die Hyperrealität keine neue Entwicklung sei: Schon in Kirchenstatuen der Jungfrau Maria oder in der Höhlenmalereien würden sich ähnliche Tendenzen offenbaren, denn beide seien als Abbildungen der Realität zu verstehen. Dennoch würden sie auch eine erzieherische Charakteristik aufweisen (vgl. Soja 1996: 135) – ein dem Panoptismus ähnliches Ansinnen also. Genauso aber würde in den Statuen und den Malereien auch eine unterhaltenden Dimension mitgeführt (vgl. ebd.: 135).

fahrungsraums ist bereits bei Bachelard, im Kontext Foucaults zweiter Heterotopie-Definition, angeklungen (siehe 3.6).

In einem umschließenden Verständnis ist auch der Raum ein Ort. Die Grenze zwischen Raum und Ort ist fließend – etwa im Akt der Tötung, denn De Certeau (1988: 219) versteht in seiner überspitzten Rhetorik die Leiche als statisch, den Ort als etwas Totes. Es ist die Erzählung, die den Ort in einen Raum verwandelt oder umgekehrt (vgl. ebd.: 219). Dieser Gedanke des Prozesses beschränkt sich nicht auf tatsächliche Reisen, sondern bezieht sich auch auf Räume der Erinnerung, die miteinander über Geschichten verbunden sind (vgl. ebd.: 215). Dabei kommt dem Narrativen, der Erzählung, die Aufgabe der Syntax zu (vgl. ebd.: 215). Der Sprechakt ist wie eine Wegstrecke oder eine Tour zu verstehen (vgl. ebd.: 221). Auch die Lektüre wird bei ihrem Durchschreiten zu einem solchen Raum (vgl. ebd.: 218). De Certeau unterscheidet zwischen einer Raumpraxis und gebauten Ordnungen bzw. in einer an Lefebvres Raumkonzepte erinnernden Weise, allerdings in einer Zweiteilung, zwischen Alltags- und Planungsräumen (vgl. ebd.: 204, vgl. Dünne 2012: 300).

Die grenzüberschreitende, Verbindung herstellende, von unten erfolgende Erfahrung des Gehens ist der Abfolge von Wörtern ähnlich (vgl. De Certeau 1988: 198 f.). Die Stadt kann sich in dieser Dynamik allerdings von einem Komplex konkreter Bedeutungen in eine Wüste verwandeln bzw. die Bedeutungen lösen sich von einem konkreten Ort. Die Orte werden zu Nicht-Orten, zu Passagen (vgl. ebd.: 199) und entziehen sich der urbanen Ordnung (vgl. ebd.: 201), dem Blick von oben. Nicht-Orte sind Orte des Vorübergehens und das Gehen meint hier das Verfehlen der Orte (vgl. ebd.: 197). Das heißt aber nicht, dass die Diskurse an den Nicht-Orten sinnlos sind: Zwar können die Diskurse auch täuschen, eine Leere verkörpern (vgl. ebd.: 201). Die Orte bzw. Nicht-Orte können aber auch als Spielraum verstanden werden, der neu und/oder im Widerstreit zum Etablierten mit Sinn belegbar ist. Die homogene Erzählung und die mit ihr verbundene Ordnung werden durchlöchert (vgl. ebd.: 204) und stellen (wiederum Lefebvre ähnlich) eine Beziehung zwischen den räumlichen Praktiken und den gebauten Ordnungen her (vgl. ebd.: 204). Die Orte bestehen aus fragmentierten, umgekrempelten, bisweilen subjektiven Geschichten (vgl. ebd.: 206): Diese Orte sind von zahlreichen Atmosphären und Geistern überlagert – im Kontext dieser Arbeit könnte auch gesagt werden: Sie sind heterotop. Dieses unsichtbar Vorhandene nun veranlasst De Certeau – in Abgrenzung zu Foucault – die heimgesuchten Orte als Gegenmodell des Panoptikums zu verstehen. Gleichwohl ließe sich einwenden, dass, wie in 4.2.2c gesehen, auch das Unsichtbare als das Scheitern des Panoptikums Teil desselbigen oder im übertragenen Sinne des Panoptismus ist.

An den Orten (oder Nicht-Orten) des Transits wird der Reisende aber wieder panoptisch überwacht – etwa indem stetig nach seiner Fahrkarte gefragt wird. Lediglich das Bord-WC bietet eine (heterotope) Alternative – etwa dem Treiben Liebender. Der Zug mit seiner distinkten Ordnung ist insgesamt einer Zelle oder einer (mobilen) Insel ähnlich (vgl. ebd.: 209). Der Zug und der Passagierraum unterhalten – wiederum an Foucaults zweite Heterotopie-Definition als auch die anverwandte Immersionsbestimmung (siehe 4.8) erinnernd – eine Beziehung zu dem ihnen Äußeren: Über die Fensterscheibe wird Nähe und Distanz gleichzeitig geschaffen. Beinahe ist die Umwelt berührbar und doch wird man aufgefordert, weiterzugehen (vgl. ebd.: 210). Auch die den Zug antreibende Maschine liegt außerhalb des Sichtfeldes: Sie wird zu einem Akteur, gar einem Gott (vgl. ebd.: 212) oder mit Blick auf Foucaults Außen zu einem im Anderen liegenden, ungreifbaren Machtzentrum. Dieses Szenario erinnert an die Konstellation des Films *Snowpiercer* (siehe 4.6b), in welchem sich die Armen von hinten nach vorne, zur Maschine durchzukämpfen versuchen. Die Maschine entpuppt sich im Film als Perpetuum Mobile auf einer unendlich zirkulären Reise um die Welt. Sicherlich ließe sich an dieser Stelle anmerken, dass die Maschinerie moderner Züge jedoch noch unkonkreter bestimmbar ist, als dass sie über das gesamte Gefährt verteilt ist.

Der Bahnhof ist nicht nur die Schleuse zum Zug, er entlarvt am Ende einer Reise auch die Illusion desselbigen: Die Maschine wird zum „abgetakelten Gott“ (ebd.: 213). Allerdings ist der Bahnhof auch die Markierung einer erneuten Reise, einer nächsten Illusion oder des Übergangs zum ‚normalen‘ Raum mit seinen Fabriken und Büros. Der reglementierte Raum des Urlaubs z. B. wird durch einen ebenso reglementierten Raum abgelöst. Genauso ist der dazwischenstehende Raum nicht nur des Zugs, sondern auch des Bahnhofs mit seinen uniformierten Angestellten ein Raum eigener Ordnung (vgl. ebd.: 213).

In einem historischen Rückgriff beschreibt De Certeau, dass die Differenzen zwischen der Karte und dem Parcours fließend zu denken sind. Gleiches gilt für die Vorstellung von Orten und Nicht-Orten und für die mit ihnen korrespondierende Zuschreibung von einer Ordnung gegenüber irreführenden bis entlarvenden Diskursen (siehe dazu auch: 4.6). Die Übergänge beider Konzepte des Ortes sind jedoch am Beispiel des Zuges deutlich geworden – dieser ist sowohl Ort als auch Nicht-Ort bzw. beiden Formen können gemeinsam auftreten: Die Karte hätte sich vom 15. bis zum 17. Jahrhundert verselbstständigt (vgl. ebd.: 224). Zunächst sei aber noch die narrative Beschreibung des Meeres und seiner Küsten üblich gewesen, welche durch die Darstellung eines Schiffes auf die mit ihm verbundene und für die Karte notwendige Expedition verwies. Die Karte besaß daher also Elemente des Parcours – sie verband die Geometrie mit der ihr gegensätzlichen Erfahrung, sie wird bzw. war mit Blick auf Foucault als heterotop zu bezeichnen. Doch die Beschreibung der Wegstrecken und damit einer Alltagskultur verschwand allmählich zugunsten der geometrischen Darstellung (vgl. ebd.: 225). Diese Darstellungen sind lediglich eine Zurschaustellung des (angeblich) Gegebenen, wobei De Certeau mit der Erzählung eine grundsätzliche Hoffnung verbindet, die bekannten Ordnungsstrukturen zu durchbrechen. Die Erzählung scheint wie ein heterotoper Raum im Sinne einer Widersprüche aufzeigenden und in sich aufnehmenden Funktion zu operieren.

Die dann von De Certeau herangezogenen Gründungsmythen dienen der Implementierung weiterer Handlungen und deren Legitimation (vgl. ebd.: 228 ff.). Diese gesellschaftliche Basis allerdings erweist sich mittlerweile als in diversen sozialen Gruppen verstreut bzw. fragmentiert und solle u. a. etwa durch das Fernsehen (wohl in einer klassischen Funktion als Leitmedium verstanden) wiederhergestellt werden (vgl. ebd.: 230) – siehe dazu die Einführung zum und die Geschichte des Seriellen in 3.

Die Erzählungen ziehen Grenzen (vgl. ebd.: 232 f.), die von simplen Gegensätzen zu Netzwerken komplexer Fasson denkbar sind. De Certeau verweist darauf, dass die Erzählungen (wohl nicht immer in einer fruchtbaren Weise) gerade an den Grenzen zum Fremden zu beobachten sind (vgl. ebd.: 231). Die Grenze gilt ihm aber als verbindend und trennend zugleich (vgl. ebd.: 233, siehe 4.4). Anders als dem eher negativ betrachteten Passagenhaften des Nicht-Ortes komme der Mauer oder dem Fluss eine „vermittelnde Rolle“ (De Certeau 1988: 233) zu. Die Grenze wird in einer Erzählung zu einem ambivalenten („zweideutigen“ – ebd.: 235) Zwischenraum (vgl. ebd.: 233 f.). Dieser Charakter einer Brücke beschränkt sich nicht nur auf Räume, sondern ist auch zeitlich zu verstehen (vgl. ebd.: 235). Die Reise und die Rückkehr eröffnen neue Perspektiven. Der andere Raum kann aber in seiner, der Ordnung des Normalraums widersprechenden Fasson auch in die Irre führen (vgl. ebd.: 235). Die Erzählung, im Gegensatz zur zerschneidenden Karte (siehe gekerbter Raum: 5.3), stellt die Verbindung her (vgl. ebd.: 236). Die Grenzen sind topologisch, sie verzerren die sie überschreitenden Figuren: Das Fremde wird gar nicht ausgeschlossen, sondern erhalte so einen Platz. Wobei „Platz“ hier nicht mit einer strikten Definition oder gar Verortung verwechselt werden darf, vielmehr variiert die Grenze stetig bzw. sie ist sogar mobil (vgl. ebd.: 236).

So eindeutig De Certeaus Unterscheidungen (oben vs. unten, Karte vs. Parcours, (Erfahrungs-)Raum vs. Ort, Passage/Nicht-Ort vs. Ort, Erzählung vs. Ordnung) stets zunächst auch wirken, so ambivalent verhalten sie sich: Wie gesehen, weist die Karte und ihre Ordnung historisch gesehen auch Elemente des

Parcours und der Erzählung auf, der bisweilen einer Wüste ähnelnde Nicht-Ort ist ein Ort eigner Regeln und gleichsam Teil einer Geschichte. Diese Geschichte wiederum ist schließlich ein Vehikel der Durchquerung des Raums (vgl. ebd.: 214). Erzählungen können (als Gründungsmythen) normierende Überbauten sein, die einer Ordnung dienen oder deren Erhalt beabsichtigen sollen; dann sind es die Parcours und ihre Erzählungen, die den festen Strukturen zu widersprechen vermögen.

Alltägliche Raumpraktiken also als pauschale Widerlager zur Macht auszumachen, scheint zweifelhaft (vgl. Dünne 2012: 300). Dies lässt sich etwa in Foucaults Überarbeitung der Machtkonstellation wie auch der Heterotopie selbst ersehen – etwa im beschränkten Exzess des Festes: ein Beispiel, welches auch De Certeau nutzt (vgl. De Certeau 1988: 238). Foucaults Überlegungen verweisen auf eine in die Macht integrierte Andersartigkeit. Die Ausführungen verdeutlichen auch, dass die Macht nicht als per se gerichtet verstanden werden darf, sondern diese auch in einem Netzwerk von anderen (eben auch jenen, auf die Macht angewandt wird) selbst ergriffen und ausgeübt werden kann.

Der Nicht-Ort bei De Certeau ist nicht eine Utopie, sondern vielmehr ihre realisierte Version: eine Heterotopie. Diese Heterotopie wird deutlicher als bei Foucault über ihre Passagenfunktion bestimmt. Sieht De Certeau in den Nicht-Orten und deren Wüsten zumindest – neben den von ihm kritisch betrachteten panoptischen Eigenarten – Raum für neue Sinn-Konzepte, ist der Nicht-Ort bei Augé hingegen weit negativer und als identitätslos bestimmt – dazu gleich mehr.

5.3 Gekerbter und glatter Raum – Deleuze/Guattari

Bereits in der (theoretischen) Begriffsbestimmung des Seriellen ist auf Deleuzes Konzept der Falte und Faltungen eingegangen worden. Auch ist in diesem Zusammenhang auf die im historischen Barock vollzogene Abkehr vom zwar perspektivischen, aber flachen Bildraum der Renaissance zu dem ihn ablösenden Modell gestaffelter Pläne verwiesen worden (siehe 3.2). Deleuze greift dieses Verhältnis in Zusammenarbeit mit dem französischen Psychiater und Schriftsteller Félix Guattari 1980 in der gemeinsamen Arbeit *Mille Plateaux* (dt.: *Tausend Plateaus: 1440 – Das Glatte und das Gekerbte*) auf: Der glatte Raum entspricht dabei dem Raum der Renaissance, hingegen der gekerbte Raum dem des Barock entspräche (vgl. Günzel 2013: 175 f.). Mit diesen beiden Kategorien ginge es jedoch nicht darum, „*entweder das eine oder das andere* zu begreifen, sondern Phänomene als Ergebnis von gegenläufiger Glättung *und* Kerbung zu begreifen“ (ebd.: 176 – Kursive im Original). Die beiden Autoren schließen damit direkt an Foucaults Konzept der Heterotopie an (vgl. Günzel 2013: 176 u. Günzel 2005: 17). Der gekerbte Raum ist eine Reduktion euklidischer Vorstellungen, hingegen der nicht-euklidische Raum als glatt beschrieben wird (vgl. Günzel 2005: 17 f.).

Diese Beschreibung ist als eine provokante Umkehr gewohnten Denkens zu verstehen, würde in diesem doch gemeinhin die Geometrie des euklidischen Raums als glatt empfunden werden (vgl. Günzel 2005: 18). Zunächst meint „glatt“ hier nicht geordnet oder homogen, sondern eine dem textilen Patchwork ähnliche Vielfältigkeit (vgl. Deleuze/Guattari 1992: 660 f.). Deleuze und Guattari versuchen, den fortschrittsgläubigen Gedanken einer Entwicklung vom nomadischen zum sesshaften Leben in Zweifel zu ziehen bzw. den beiden Lebensweisen jeweils einen eigenen Raum zuzusprechen. Beide Räume und Lebensweisen sind als gleich ursprünglich zu verstehen (vgl. Günzel 2005: 18). Das nomadische Leben basiert auf einer den Gegebenheiten angepassten Technik der Navigation, welche sich der Landschaft oder auf dem Meer der Strömung unterordnet. Der Raum in seiner Glätte wird quasi im Affekt als von einer stetigen, rhythmischen Variation geprägtes Werden fraktaler Fasson hingenommen (vgl. Deleuze/Guattari 1992: 663 f., 669 u. 673). Guattari und Deleuze wollen, wie Günzel (2005: 18) betont, mit dem glatten Raum keinesfalls eine Art naturverbundenesn Lebens beschreiben (vgl. Günzel 2005: 18). Denn auch der glatte Raum kann ebenso von „teuflischen *Organisations*-Kräften“ (vgl. Deleuze/Guattari

1992: 666 – sic! – Kursive im Original) genutzt werden, die in der Absicht alles zu überwachen, von Satelliten aus nicht zwischen einem tatsächlichen Angriff und Heuschrecken unterscheiden können – eine Figur, die an den bei Foucault anklingenden, gescheiterten Panoptismus erinnert (siehe 4.1.3 u. 4.7). Zudem sei ein solcher – zwischen einem homogenisierenden Verständnis des glatten Raums als auch einer sich über die Gegebenheiten hinwegsetzenden Attitüde des gekerbten Raum einzuordnender (dazu gleich mehr) – Angriff von einem „beliebigen Punkt" (vgl. Deleuze/Guattari 1992ebd.: 666) durchführbar: Der glatte Raum entspricht der Deterritorialisierung, hingegen der gekerbte Raum ein Territorium umreißt (vgl. ebd.: 665 f., vgl. Günzel 2013: 176) bzw. der glatte Raum wird besetzt, ohne zu zählen, hingegen der gekerbter Raum durch das Zählen besetzt wird (vgl. Deleuze/Guattari 1992: 662). Der gekerbte Raum wird mit Hilfe der Sterne, Karten und/oder des Chronometers entsprechend eines Koordinatennetzes erfasst oder eingeteilt. Demgemäß würden Straßensysteme durch die Landschaft – ungeachtet deren Eigenarten – getrieben (vgl. Günzel 2005: 18, vgl. Deleuze/Guattari 1992: 664). Diese Einkerbungen finden sich bis in die Stratosphäre (vgl. ebd.: 665) – in Anspielung auf Virilios Grenz- und bunker-anverwandtes Konzept des Star-Wars-Programms zur Raketenabwehr unter Reagan (siehe 2.2).

Des Weiteren heben die beiden Autoren die Unterscheidung vom Raum und Ort am Beispiel der Stadt auf, die sowohl von sesshaften als auch nomadischen Gesellschaften genutzt werde kann (vgl. Günzel 2005: 18, vgl. Deleuze/Guattari 1992: 667). Genauso ist das Meer in seiner Glätte einerseits eingekerbt worden, erhält mit der Unterwasserkriegsführung allerdings wieder eine glatte Dimension (vgl. ebd.: 665). Man müsse sich vergegenwärtigen, dass „die beiden Räume nur wegen ihrer wechselseitigen Vermischung existieren: der glatte Raum wird unaufhörlich in einen gekerbten Raum übertragen und überführt; der gekerbte Raum wird ständig umgekrempelt, in einen glatten Raum zurückverwandelt" (ebd.: 658). Es ist also eine [heterotope – S. H.] Frage der Perspektive, sodass die vermeintlich (ideologisierte) Überlegenheit des Sesshaft-Werdens in Zweifel zu ziehen ist (vgl. Günzel 2005: 18). Die Reise im Sinne der Aststruktur eines Raums und die rhizomatische Reise überlagern sich – es gibt Stadtnormaden und umgekehrt Nomaden, die sich nicht bewegen, denn schon das Denken ist eine Reise (vgl. Deleuze/Guattari 1992: 668).

Die Einkerbung des Raums ist für Deleuze/Guattari insbesondere im Zuge der Industriellen Revolution erkennbar, in welcher der Staatsapparat beginnt, ein Modell der Arbeit zu entwickeln, welches die Kontinuität freier Tätigkeiten in einen einkerbten „Zeit-Raum" (vgl. ebd.: 678 f.) verwandelt. Provokant, aber eben um die perspektivische Dimension des (westlichen) Blicks auf die Welt zu verdeutlichen, sei es nur ‚konsequent', so Guattari und Deleuze (1992: 680), dass die amerikanischen Ureinwohner in der Kolonialisierung der USA nicht zur Sklavenarbeit herangezogen wurden, denn sie hätten das europäische Modell der Arbeit nicht verstanden. Im Kapitalismus werden selbst Nicht-Arbeitende – zu denen die beiden Autoren in einer beinahe typischen, kulturpessimistischen Attitüde (siehe auch 3.1) Arbeitslose, Kinder, Rentner sowie den Fernsehzuschauer zählen – zu einem Objekt des Mehrwertes (vgl. ebd.: 681). Letztlich werde im Kapitalismus wiederum ein glatter Raum bzw. durch dessen Kapitalzirkulation ein homogenisierend verstandener Raum geschaffen, der vor allem an eine Beschleunigung [im Sinne Virilios – S. H.] erinnert (vgl. ebd.: 681).

In einer künstlerischen Dimension offeriert der glatte Raum die Möglichkeit, sich zu verlieren – wie Cézanne das Kornfeld nicht mehr sehen kann, weil er keine Distanz mehr zu ihm bzw. dem Bild hat (vgl. ebd.: 682). Dieser Distanzverlust sei sogar notwendig, um ein guter Maler zu werden (vgl. ebd.: 682). Dann aber wieder stellt sich die Distanz des Gekerbten ein (vgl. ebd.: 684): „Ein Bild wird von nahem gemacht, auch wenn es von ferne betrachtet wird. Ebenso könnte man sagen, daß ein Komponist nicht hört: daß er von nahem hört, der Zuhörer dagegen von ferne. Und der Schriftsteller schreibt mit einem Kurzzeitgedächtnis, während man vom Leser annimmt, daß er über ein Langzeitgedächtnis verfügt."

(ebd.: 683) Auch in der Wüste (als glatter Raum) könne man sich nicht aus der Distanz heraus einen Überblick verschaffen, vielmehr agiere man auf einer sich stetig wandelnden Fläche (vgl. ebd.: 683). Dieses Wechselspiel ist im Kontext der Immersion bzw. im Besonderen anhand der Überimmersion beschrieben worden (vgl. 4.8.3). Der nomadische Raum ist nichts Absolutes, sondern ein Prozess – eine Figur, die erneut auf Deleuzes Ausführungen zum Barock verweist (3.2). Mit diesem mangelnden Absolutismus geht auch die Feststellung einher, dass die beiden Räume und ihre Zuschreibungen – der gekerbte und glatte Raum – nicht wie ‚global' oder ‚lokal' nutzbar oder einander gegenüber zu stellen sind. Vielmehr kann das Absolute beides, lokal und global, zugleich sein (vgl. ebd.: 685). Guattari und Deleuze ergänzen eine hierarchische Auslegung, in der etwa ein konkreter (man könnte sagen: heterotoper) Raum aus dem Hintergrund(-Rauschen) herausgearbeitet werden muss bzw. der umfassende Raum (etwa als Foucault'sches Dispositiv oder das potentiell Sichtbare (siehe 3.1.1b)) einen Überbau oder gar das Unfassbare markiert, um eine netztheoretische Implikation. Diese Macht weist dann ähnlich der ANT keine pauschale Unterscheidung in größer und kleiner auf (siehe 3.2.2c): „Das Absolute selber kann zwar im Allumfassenden auftauchen, aber nur an einem bevorzugten Ort, der als Zentrum eingegrenzt ist und daher die Aufgabe hat, alles jenseits der Grenzen zu halten, was die globale Integration bedrohen könnte." (Deleuze/Guattari 1992: 685)

Die gerade Linie tritt im gekerbten Verständnis als Instrument gegen die Umgebung, die ihr entgegengebrachte Angst an – die Linie im glatten Raum hingegen ist vielfältiger und abstrakter (vgl. ebd.: 688). Die Symmetrie des gradlinigen Raums verhindert die ungebremste Wiederholung und gleichsam die Progression (vgl. ebd.: 690). Diese Beschreibungen erinnern nicht nur an Ideale bzw. das Aufbrechen einer homogenen Ideologien durch die Entlarvung deren Illusion oder einer entgegensetzten Vielfältigkeit in jeweiligen Heterotopien, sondern wirft einen Blick auf die televisive Serialität in ihrer progressiven, aber endlichen Form bzw. die Auseinandersetzung mit diesem Zwiespalt innerhalb der seriellen Welten (siehe 3.2).

5.4 Der Nicht-Ort – Augé

Die Arbeit des französischen Ethnologen Marc Augé – *Orte und Nicht-Orte* – ist eine Fortschreibung insbesondere der von Foucault seiner zweiten Heterotopie-Definition vorangestellten Geschichte der Räume und nimmt Bezug auf das dortig genannte relationale Raumgefüge (vgl. Dünne 2012: 294 f.).

Für Augé ist es – Foucaults Ablehnung der Ideengeschichte nicht unähnlich – mit den Katastrophen des 20. Jahrhunderts offenbar geworden, dass der Fortschrittsglaube und die aus dem Vorhergehenden ableitbare Kontinuität „zerbrochen" seien (vgl. Augé 1992: 32 f.). Zudem werde die Arbeit des Historikers allgemein von einer sich beschleunigenden Zeit erschwert (vgl. ebd.: 35 ff.) – eine Problembetrachtung, die Augé mit Virilio teilt (vgl. Dünne 2012: 295, siehe 2). Die Phase unsteter, vielfältiger (politischer) Ereignisse einer zunehmend globalisierten Welt beschreibt Augé als mit der Postmoderne korrelierende „Übermoderne", wobei „über" für das „Übermaß" (an Zeit, aber auch Raum) stehen soll. In dessen Anbetracht herrsche ein umso größeres Bedürfnis des sich in der westlichen Welt zunehmend als eigene Welt verstehenden Individuums (vgl. Augé 1992: 47), der ihm äußeren Welt Sinn zu geben. Hier lassen sich bereits Parallelen zu Foucault erkennen: Auch dieser glaubt, dass das erst in der Moderne entstandene Individuum gleichsam von vielfältigen Subjekten bestimmt wird (4.1.1b u. 4.1.2c). Diese Vielschichtigkeit und/oder Zerissenheit bei gleichzeitiger Selbstfindung (und das Bemühen um selbige/dem Bedürfnis nach Einheit) könnten sicherlich Augés Gedanken einer ‚Welt' entsprechen.

Mit der Globalisierung offenbart sich ein mittlerweile (auch im Rahmen der vorliegenden Arbeit) bekanntes, ebenso globales Denken. Denn nun gehe es nicht mehr um ein Dorf oder eine Sippe (vgl. ebd.: 38 ff.): Die Welt wird durch ein immer schnelleres Reisen immer kleiner, durch die (Live-)Schaltung des

Fernsehens kommen weit entfernte Ereignisse dem in den heimischen vier Wänden Sitzenden sehr nah (vgl. ebd.: 41 f.), was in einer an die Parasoziale Interkation erinnernden Weise „Scheinvertrautheit" (ebd.: 42) mit den auf dem Bildschirm gezeigten, realen oder fiktiven Menschen und Orten erzeuge (siehe daher auch 3 u. 4.8.7).

Das Übermaß sowie die Beschleunigung betrachtet Augé also kritisch – denn beides verstelle (eine (medien-)kritische Figur – siehe 3 u. 4.8.5) die Gegenwart und Vergangenheit und sei von manipulativen Interessen unterwandert (vgl. Augé 1992: 39 u. 41). Ausdruck dieser Entwicklung sind nun die Nicht-Orte: Diese sind Orte des Transfers wie „Schnellstraßen, Autobahnkreuze, Flughäfen" (ebd.: 44), Verkehrsmittel, Einkaufzentren und Durchgangslager (für Flüchtlinge – sic!). Nicht-Orte sind Orte der Verbannung – Augé beschreibt dies an der Verlagerung der Geburt und des Todes in die Klinik (vgl. ebd.: 93). Foucault betrachtet etwa Altersheime als Auslagerung der Unproduktiven und versteht die Verlagerung des Friedhofs an den Stadtrand als Ignorierung des Todes. Der Begriff Nicht-Ort ist einerseits ein zweckgebundener Ort, meint andererseits aber auch die Verbindung des Individuums zu diesem (vgl. ebd.: 110). Am (vermeintlich) verbindenden, transitorischen Aspekt macht Augé die Paradoxie der Gegenwart fest, nämlich in einer zur potentiellen Einheit gelangten Welt, setzt als Gegenbewegung eine Partikularisierung ein. Diese greift nicht zuletzt auch auf eine Ideologie und Rhetorik „des Bodens und der Wurzeln" (ebd.: 45) zurück. Es fällt nicht schwer, 2016 ähnliche Tendenzen zu beobachten – nicht nur in den auf die eigene ‚Kultur' pochenden Protestbewegungen, sondern auch in wiedereingeführten Grenzkontrollen oder in den Referenda zur Unabhängigkeit bestimmter Regionen oder Länder.

Augé kritisiert, dass die Arbeit des Ethnologen (ähnlich wie die des Historikers) vom Glauben bestimmt ist, dass es klar einsehbare und abgrenzbare Bereiche und Orte oder auch Kulturen gibt. Diese Bereiche seien aber eigentlich als solches kaum zu erfassen und würden daher vereinfachten, oftmals recht simplen Unterscheidung unterstellt – in Ermangelung der Berücksichtigung der internen und externen Wechselwirkungen (zu anderen Kulturen etwa) (vgl. ebd.: 60 ff.): Das Individuum ist gleichsam an der Gruppenidentität beteiligt wie es auch von dieser mitbestimmt wird (vgl. ebd.: 62 f.) – eine Figur, die an Foucaults ebenso wechselseitiges Subjektverständnis anschließt. Daher sei auch die Annahme entstanden, der Raum werde vor allem sozial hervorgebracht (vgl. ebd.: 63). Dennoch kann der geometrische (vgl. ebd.: 69) oder anthropologische Ort – ohne dass dieser gesellschaftliche Widersprüche explizit aufzeigen muss – als sinnhafte Analysegrundlage eines konkreten Ortes dienen. Genauso kann er aber eben auch anhand konkreter Regeln (hierarchische) Zuweisungen und Diskurse innerhalb einer Gruppe ermöglichen (vgl. ebd.: 63 f. u. 97). Die anthropologischen Orte entstehen an Kreuzungen oder Handelsplätzen, die institutionell geregelt sind und zeitlich begrenzt bzw. zyklisch wiederkehrend genutzt werden und sich damit auch in die historische Entwicklung einschreiben – etwa als Gründungsbericht (vgl. ebd.: 69 f.). Anderseits dienen Monumente an diesen Orten zum Ausdruck einer (göttlichen) Dauerhaftigkeit (vgl. ebd.: 73). Gleichsam ist der Mensch – zumindest teilweise – Vorbild der Raumkonstruktion und wird selbst als Raum verstanden (vgl. ebd. 73 f.). Nicht nur erinnern diese Ausführungen an Foucaults zweite Heterotopie-Definition, sondern Augé könnte – so ließe sich vermuten – auch auf den utopischen Körper Bezug genommen haben. Augé beschreibt zumindest einen dem Foucault'schen Körper ähnlichen Gedankengang: Der Körper als hierarchisch untergliedertes Konstrukt ist Vorbild und Analogie territorialer Vorstellungen und der Macht (vgl. ebd.: 74 f.). Bei Foucault ist er einerseits in (wenn auch tendenziell abgelösten) Machttypen Ansatzpunkt der Strafe, insbesondere entsprechend zum verletzten Körper des den Staat repräsentierenden Souveräns (siehe 4.1.3a). Andererseits ist er vor allem ein heterotopieanverwandtes Konzept, als dass er etwa durch Kostümierung in ein Anderes übertreten kann.

Die Orte der Macht, Hauptstädte etwa, werden metonymisch zur Entsprechung ganzer Staaten (oder eben auch nicht) – wiederum ein Konzept, das als der Heterotopie ähnlich begriffen werden kann: etwa in Margrittes Darstellung/Nicht-Darstellung einer Pfeife (vgl. 3.6.b). Augé macht auch ein serielles Mo-

ment aus, welches – zumindest auf französische/europäische Städte zutreffend – in Form zentraler Ausrichtungen und Bauten Ausdruck findet (vgl. Augé 1992: 80 f., siehe auch: 3.8.1). Allerdings werden die Innenstädte für Augé (wie schon in 3.8.3 mit Harvey und der Disneyfizierung am Rand erwähnt) zu Museen. Unterstützung findet diese Entwicklung, wie auch Lefebvre (siehe 4.1) beobachtet, durch die Umgehungstraßen, welche die ‚Museumskomplexe' per Schild benannt vorbeiziehen lassen (vgl. Augé 1992: 88 f. u. 114 f.)

Sind die (anthropologischen) Orte (des ‚Museums' etwa) voller Identität, sind die der Vorbeireisenden frei von dergleichen (vgl. Augé 1992: 92). Die Nicht-Orte sind mobil oder als Orte des Transits, Hotel (-Ketten) und Freizeitparks sowie als zirkulierende Datensätze der Kreditkarte zu verstehen. Doch so eindeutig die Unterscheidung zunächst wirkt, so fließend ist der Übergang zwischen dem Ort und dem Nicht-Ort: „[...] [D]er Ort verschwindet niemals vollständig, und der Nicht-Ort stellt sich niemals vollständig her – es sind Palimpseste, auf denen das verworrene Spiel von Identität und Relation ständig aufs neue seine Spiegelung findet." (ebd.: 94) Augé nimmt mehrfach Bezug auf De Certeau: Dieser trifft zum einen aber die Unterscheidung zwischen Ort und Raum anders als Augé. Für De Certeau ist der Ort etwas, das im ‚Machen' zu einem Raum wird – beispielsweise macht der Fußgänger den Ort Straße in seiner Bewegung, einem Prozess also, zum Raum (vgl. ebd.: 95). Für Augé ist der Raum eine abstrakte Version des Ortes (vgl. ebd.: 98). Der Nicht-Ort ist bei De Certeau zum anderen kein Gegensatz des Ortes, vielmehr will er „auf eine gleichsam negative Qualität des Ortes aufmerksam machen, auf den Umstand nämlich, daß der Ort aufgrund des Namens, den man ihm gibt, nicht ganz bei sich ist." (ebd.: 100) Mit Blick auf De Certeau stellt Augé damit fest, dass auch der Ort zum Nicht-Ort werden kann: Die Aufzählung von Ortsnamen in einem Reisebericht (über die man tatsächlich nicht viel wissen muss, an ihnen vorbeigefahren ist) verwandelt sie in „Passagen" (De Certeau 2988: 199), schon das Schreiben selbst wird zu einer Reise.

Augé zieht nun als Beispiel das Werk des französischen Schriftstellers François-René de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem,* heran: Die dortige Reisebeschreibung – eine Entsprechung De Certeaus Raumverständnis – steht der bei Foucault ‚beliebten' Metaphorik des Schiffs und der See nahe. So ist die Schiffsüberfahrt ein (der totenrituellen Überfahrt in eine andere Welt) ähnlicher Bruch mit dem Vorhergehenden, welches auf dem Deck vom Reisenden betrachtet, am Horizont verschwindet (vgl. Augé 1992: 105 ff.). Darüber hinaus zeigt sich an diesem Beispiel ein reflexives Moment. Denn De Chateaubriand fragt sich, ob er das (eigentlich nebensächliche) Reisegeschehen im Detail behandeln soll. Er verfällt in jene Aufzählungsarbeit, welche die heiligen Stätten zu Nicht-Orten macht, dabei aber auch genau diesen Umstand vor Augen führt. Das Subjekt als Autor, aber auch als Rezipierender droht an diesen Nicht-Orten – wiederum an Foucaults Subjektverständnis erinnernd – zu verschwinden und ist gleichsam distinkt und selbstreflexiv (vgl. ebd.: 108).

Urlaubsreisen – etwa als Teil von Gewinnspielen oder Katalogen – bestünden nur aus Worten oder Bildern, die tatsächlich unerreichbar, nicht zu gewinnen sind (vgl. ebd.: 111 f.). Ähnlich ist auch Borges' chinesische Enzyklopädie lediglich dem Anschein nach zugänglich (siehe 4.5). Diese oftmals als Klischee inszenierten utopischen (bis eutopischen) Versprechungen erhalten aber nun eine realisierte (heterotopische) Komponente, als dass ihnen gemäß gehandelt wird: „[D]ie Fernsehzuschauer bleiben der Sendung treu, die Albaner zelten in Italien und träumen von Amerika." (ebd.: 112) Die Nicht-Orte sind von vertraglichen Regelwerken und Verhaltensanweisung bestimmt – wie „‚Rauchen verboten'" (ebd.: 111 u. 113). An den Nicht-Orten wird eine durchaus entlastende Gleichheit zwischen den Individuen hergestellt, die den Anweisungen (etwa des Bezahlvorgangs) Folge zu leisten haben. Auch dieser Gedanke entspricht Foucaults Überlegung, eine Heterotopie könne alternative (entlastende) Ordnung oder eigene Spielregeln aufweisen.

Die erreichte Anonymität wiederum wird aber aufgehoben, da die Kreditkarte genau einer Person zuzuordnen ist (vgl. ebd.: 119) bzw. sich das Individuum auszuweisen und als unschuldig zu zeigen hat – eine Bestimmung, die keinen Raum für Rechtfertigung lässt, sondern lediglich über die Dokumente oder Datensätze und die aus ihnen abgeleiteten Konsequenzen erfolgt (vgl. ebd.: 120). Pessimistisch stellt Augé fest, dass die Identität während der (Grenz-)-Kontrolle der Autorität unterstellt und nun von dieser überhaupt erst erteilt wird (vgl. ebd.: 121). Derjenige, welcher ohne eine ihm gewährte Identität auskommen muss, droht dann wohl wie in Spielbergs Film *Terminal*, in einem vom Nicht-Ort ableitbaren Dazwischen zurückgelassen zu werden (siehe 3.8.3).

Deutlich betont Augé die Identitätslosigkeit im Supermarkt, das dortige Schweigen, die einhergehende Einsamkeit als auch das daraus erwachsende, durch Bilder geförderte System der Konsumwelten (vgl. Augé 1992: 121 ff.). Ob Augés tendenziell negative Sicht so zu halten ist, kann bezweifelt werden, wirkt die Unterscheidung doch willkürlich: So sind anthropologische und damit identitätsstiftende Orte selbst von ihm als der Warenzirkulation geschuldet (an Handelsplätzen entstehend) beschrieben worden. Augé stellt aber auch selbst (erneut) fest, dass Orte und Nicht-Orte gegenwärtig einander durchdringen (vgl. ebd.: 125). Die Schwierigkeit in der Bestimmung der beiden Konzepte veranlasst Augé auf eine Minimaldefinition Descombes dessen, was als Zuhause gelten kann, zurückzugreifen: Es ist wesentlich davon bestimmt, wo man sich auskennt und sich verständlich machen kann (vgl. ebd.: 126 f.) bzw. als Ableitung folgert Augé in seiner resignierten Terminologie, ist das Individuum überall und nirgends mehr zuhause (vgl. ebd.: 127). Da es vermehrt ausschließlich an den Transitorten zu leben scheint, seien diese auch zu bevorzugten Zielen terroristischer Akte geworden (vgl. ebd.: 130). Auch teilt er einer aus der zwischenstehenden Position des Nicht-Ortes ableitbaren Synthese von Gegensätzen eine Absage, vielmehr wäre nur eine Ko-Existenz von gleichgültiger Individualität und von Widersprüchen zu beobachten (vgl. ebd.: 129 f.) – gleichwohl er zuvor bereits mit de Chateaubriands Arbeit die in transitorischen Momenten ermöglichte Reflexion des Individuums, der Welt und ihrer Welten aufgezeigt hat.

Augés Ausführungen bleiben bisweilen widersprüchlich und doch zeigen sich viele Gemeinsamkeiten des Nicht-Ortes mit der Foucault'schen Heterotopie. Der Nicht-Ort steht, wenngleich realisiert, der nichtrealisierten Utopie gegenüber bzw. ihr dann auch nahe (vgl. ebd.: 112 u. 130 f.) – nämlich als (televisiv vermitteltes) Klischee. Wie gesehen, ist das Klischee oder die Erwartung an ein unbetretbares Außen (auch als Quelle der Macht) bei Foucault als der Heterotopie anverwandt zu verstehen. Augé jedoch insistiert, das der Nicht-Ort der Macht nicht seinem Verständnis des Nicht-Ortes entspricht (vgl. ebd.: 132). Das Imperium gilt Augé nicht als Nicht-Ort und doch beschreibt er es ihm teilweise ähnlich: Das Imperium umschließe alles, stelle eine gewisse (ideologische) Einheit her, versuche Informationen zu kontrollieren, private Initiativen zu unterdrücken und besitze keine Geschichte oder erteile dem ihm Vorhergehenden eine Absage – wie ein Nicht-Ort. Um dann wie ein Ort mit der Suggestion, dass niemand mehr alleine ist, Sinn zu stiften. Zudem weist es (ebenfalls wie ein Ort) eine Geschichte auf, wenn diese auch stetig umgeschrieben werde. Es projiziere als Blitzableiter das Negative auf das ihm Äußere – bisweilen als radikales Feindbild (vgl. ebd.: 134). Der Imperialismus und (in weniger negativkonnotierter Weise:) übergeordnete Strukturen oder Organisationen im Allgemeinen laufen Gefahr, dem Nationalismus in seiner (willkürlichen) Distanzbestimmung gegenüber dem als anders Bestimmten anverwandt zu sein (vgl. ebd.: 133). Der von Augé beschriebene ‚Imperialismus' beinhaltet vielfältige heterotope Konzepte, als dass das Imperium in seiner Beständigkeit, seiner distinkten Weltmodelle halber oder auf Grund seiner intern Differenz überbrückenden Funktion für manche einen idealen Raum verkörpert. Anderseits ist es eine Form von Partikularisierung gegenüber dem Anderen. Dieses Andere kann gar in dieser Bestimmung seiner Andersartigkeit zu einem stereotypen Feindbild aufgeladen werden. Augé fürchtete bereits Anfang der 1990er Jahre, dass der Nationalismus wiederkehrt. Die Angst vor den Zuwanderern resultiere, so Augé, wohl daraus, dass diese den Heimischen zeigen, wie relativ (historisch

oder kulturell gesehen) Gewissheiten sind (vgl. ebd.: 139). Darüber hinaus erkennt Augé die Skalierbarkeit dieses Mechanismus: Sollten irgendwann einmal Außerirdische oder deren Signale die Erde erreichen, würde dieses heterotope Denken eben auf diese Fremden übertragen (vgl. ebd.: 141).

5.5 Hybridität/Dritter Raum – Bhabha

Der Postkolonialismus-Theoretiker Homi K. Bhabha entwickelt mit dem Konzept der Hybridität eine Theorie für „das Zeitalter kultureller Überschneidungen" (Tafazoli/Gray 2012: 21) und führt damit einen dritten Raum ein. Auch er stellt sich gegen binäre Logiken, die auf Unterscheidungen wie „Schwarz/Weiß, Selbst/Anderer" (Bhabha 2000: 5) basieren. Ähnlichkeiten weißt Bhabhas Denken auch im Verhältnis zu dem in den 1990er Jahren aufkommenden Konzept der Transkulturalität auf (vgl. Tafazolo/Gray 2012: 21, vgl. Götz 2010).[266] Gerade mit dem englischen Zusatz zum Titel der von Welsch getroffenen Ausführungen zur Transkulturalität von 1999 glauben Tafazoli/Gray eine Verbindung von Welschs wie auch Bhabhas Konzepten zu Foucaults Heterotopie zu erkennen: *Transculturality. The Puzzling Form of Cultures Today* (Unterstrich – S. H.). Dazu gleich mehr.

Mit Bezugnahme auf die afroamerikanische Künstlerin Renée Green und ihrer Aussagen zur Binarität der Architektur und der für Green durch sie erreichten Orientierungshilfe begreift Bhabha das Treppenhaus als metaphorischen „Schwellenraum zwischen den Identitätsbestimmungen" (Bhabha 2000: 5): „Dieser zwischenräumliche Übergang zwischen festen Identifikationen eröffnet die Möglichkeit einer kulturellen Hybridität, in der es einen Platz für Differenz ohne einen übernommene oder verordnete Hierarchie gibt." (ebd.: 5)

Der Begriff der (kulturellen) Differenz wird von Bhabha kritisch betrachtet. Er unterscheidet den Terminus von dem der Diversität: Differenz würde letztlich nur bedeutetn, dass die dominante Kultur sage, „‚these other cultures are fine, but we must be able to locate them within our own grid'. This is what I mean by a *creation* of cultural diversity and a *containment* of cultural difference." (Bhabha/Rutherford 1990: 208 – Kursive im Original) „The third space displaces the histories that constitute it, and sets up new structures of authority, new political initiaves, which are inadequately understood through received wisdom. [...] The process of cultural hybridity gives rise to something different, something new and unrecognisable, a new area of negotiation of meaning and representation." (ebd.: 211)

An diese Bestimmungen lassen sich zwei Fragen anschließen: Ist der Thirdspace bei Bhabha einer Synthese im dialektischen Sinne ähnlich? Ist der Thirdspace eine neutrale Instanz?

Zur ersten Frage:

> „Hybrid agencies find their voice in a dialectic that does not seek cultural supremacy or sovereignty. They deploy the partial culture from which they emerge to construct visions of com-

266 Welsch stellt folgende Thesen auf: „1. Heutige Kulturen sind grundsätzlich nicht mehr einzelkulturell, sondern transkulturell verfaßt. 2. Transkulturalität gilt nicht nur auf der Ebene der Kulturen, sondern ebenso auf der der Lebensformen. 3. Sie wirkt sich sogar bis in die Struktur der individuellen Identität hinein aus. 4. Zudem sind heute analoge Veränderungen auch im Bereich der Wissenschaft insbesondere in der Rationalitäts- und Disziplinentheorie festzustellen." (Welsch 1994: 95) Welsch wendet sich gegen die Vorstellung einer Kultur als etwas Inselartigem, welches sich durch Separation nach Außen wie auch eine Homogenität nach Innen auszeichne bzw. kritisiert die Unüberwundenheit dieses Denkens (vgl. Götze 2010). Diese Kritik ließe sich durchaus zunächst auch auf Foucault übertragen, als dass Diskurse, Dispositive und Heterotopien normierende Potentiale bergen. Angemerkt werden muss hier jedoch sogleich, dass die inselartigen Anwandlungen als Verbindung von Lefebvres und Sojas Thirdspace mit dem Denken Foucaults, mit Blick auf die Relationalität der Heterotopie selbst wie auch Foucaults netzwerkartiger Machtkonzeption durchaus auf eine nur graduell funktionsfähige, homogenisierende Kraft verweisen: Die Überlegungen des Foucaults zur Macht drückten zwar auch deren homogenisierende oder separierende Zielsetzungen aus, deren Erfolg ist jedoch keinesfalls garantiert (vgl. 4.1.3, vgl. 4.6).

> munity, and versions of historic memory, that give narrative form to the minority positions they occupy; the outside of the inside; the part in the whole." (Bhabha 1996: 58)

Zur zweiten Fragen – einer Frage, deren Klärung nur annäherungsweise erfolgen kann: Es muss zunächst festgehalten werden, dass Bhabha den dritten Raum weniger dahingehend interessant findet, um aus ihm abzuleiten, wie denn die beiden Bereiche aussehen, aus denen dieser hybride Thirdspace hervorgegangen ist (Bhabha/Ruhterford 1990: 211, Soja 2011: 140). Durchaus entwickelt Bhabha ein Konzept eines Thirdspace, das dem bei Soja ähnlich ist (vgl. Soja 2011, dort zur Behandlung Bhabhas: 139 ff.). Bhabha erteilt aber indirekt Lefebvres bzw. Greimas' Absicht, durch die Analyse des Anderen die angeschlossenen Räume besser begreifen zu können, eine Absage. Überdies aber gelingt es Bhabha, durchaus Foucaults Serieller Geschichte ähnlich (siehe 4.1.1d), die linear-kausale Geschichtsschreibung zu kritisierten (vgl. ebd.: 6):

> „Die Gegenwart kann nicht mehr einfach als Bruch oder Verbindung mit der Vergangenheit und der Zukunft gesehen werden, nicht mehr als synchrone Präsenz: unsere unmittelbare Selbst-Präsenz, unser öffentliches Bild, wird durch die darin enthaltenden Diskontinuitäten, Ungleichheiten, Minderheiten sichtbar." (ebd.: 6)

Der dritte Raum zerstört den

> „Spiegel der Repräsentation, der kulturelles Wissen gemeinhin als integrierten, offenen, sich ausdehnenden Code zeigt. Die Erfahrung dieses Raums stellt unsere Auffassung von der historischen Identität von Kultur als einer homogenisierenden, vereinheitlichenden Kraft, die aus der originären Vergangenheit ihrer Authentizität bezieht und in der nationalen Tradition des Volkes am Leben gehalten wurde, sehr zu recht in Frage. Und das heißt, daß die disruptive Zeitlichkeit der Äußerung der Geschichte (*narrative*) der westlichen Nation deplatziert, die der hellsichtigen Charakterisierung Benedict Andersons zufolge in einer homogenen, seriellen Zeit geschrieben wird." (ebd.: 56 – Kursive im Original)

Auf diskursiver Ebene bedeutet dies, dass die „Bedeutung und die Symbole von Kultur nicht von allem Anfang an einheitlich und festgelegt sind und daß selbst ein und dieselben Zeichen neu belegt, übersetzt, rehistorisiert und gelesen werden können" (ebd.: 57). Kulturelle Texte und Bedeutungssysteme müssen wie die Sprache den dritten Raum durchlaufen, um eine Bedeutung zu produzieren (vgl. ebd.: 54 f.).

Bhabhas Kritik an der Ursprünglichkeit und der kausalen Kontinuität findet sich auch bei Foucault. So ist Foucault – trotz seiner letztlich Kontinuität erkennen lassenden Serien von Ereignissen oder seiner als Epochen begreifbaren Episteme – um eine Abkehr von einem kontinuierlichen Denken bemüht (siehe 4.1.1d u. 4.1.2). Zwar muss der dritte Raum Bhabhas damit keinen am Ende eines linearen oder dialektischen Prozesses stehenden, erkenntnisartigen Gewinn hervorbringen, doch kann er neue, alte Denkmuster aufbrechende Aspekte präsentieren. Der dritte Raum ist etwa im sprachlichen oder kulturellen Prozess eine Zwischeninstanz (wie gesehen (4.4.3), ein auch bei Foucault implizierter Gedanke). Der dritte Raum wird damit hinsichtlich seiner ‚Resultate' keinesfalls zu einem neutralen Raum. Zum (auch imaginär vorstellbaren) Raum aber selbst, in welchem dieser Prozess seinen Platz findet, lässt sich Bhabha nicht konkret aus: Der dritte Raum ist nicht „‚in sich'" (ebd.: 57) repräsentierbar. Bhabha erzeugt so den vermeintlichen Eindruck, dieser sei eine neutrale Plattform für die Hybridität.

Das Welsch'sche und letztlich, so implizieren Tafazoli/Gray (2012: 22), auch für Bhabha zutreffende „Puzzling" findet sich auch bei Foucault: In der Mischung verschiedener Orte innerhalb einer Heterotopie sowie ihrer Beziehung zum ‚Normalraum' oder weiteren Räumen werden relationale Verhältnisse präsentiert und dichotome Muster aufgegeben (vgl. ebd.: 22). Mit einem Verweis auf die gesellschaftliche Differenzierung bei Luhmann sehen Tafazoli/Gray gerade in der Heterotopie einen Prozess nicht nur

kulturellen, sondern auch individuellen Charakters: „als allgemeines Phänomen der kollektiven und variablen Identitätsbildung." (ebd.: 23) Bhabhas Hybridiät bzw. die Heterotopie derart zu betrachten, stellt eine Verbindung zum Subjektbegriff bei Foucault her (siehe 4.1.1b): Dieses (das Subjekt) oder das Individuum kann, wie gesehen, nicht nur in, sondern auch aus vielen Räumen oder Hybriden bestehen.

Abschließend sei angemerkt, dass Bhabha (2007: 7) – für die hier untersuchten Felder, insbesondere die TV-Serie nicht uninteressant – gerade auf mediale bzw. literarische Werke verweist, denen er das Potential zuspricht, als hybrider Zwischenraum zu fungieren (vgl. Bhabha 2000: 7).

6 Sieben (revidierte/abgeleitete) Grundsätze der Heterotopie

Die Definitionen Foucaults, ihre Kontexte sowie die an den Philosophen anschließenden und ihn erweiternden Theorien dienen im Folgenden dazu, sieben Grundsätze der Heterotopie abzuleiten. Die Auflistung versucht die Mechanismen des Heterotopen zu beschreiben, ohne sie dabei in ihren Auswirkungen zu bewerten. Die Widersprüche und Ambivalenz sind selbst ein Aspekt der Heterotopie. Überdies sind die Merkmale nicht separat voneinander zu denken, sondern stehen in starkem Bezug zueinander, sodass ihre Nummerierung vor allem illustrativer bzw. ordnender Natur ist. Die Grundsätze Foucaults (in seiner zweiten Heterotopie-Definition) sind damit nicht obsolet, sondern die revidierten/abgeleiteten Formen sind als eine praktikablere Version zu begreifen. Wie einleitend beschrieben, versteht sich dabei der Grundsatz 1 als Einstieg und der letzte Grundsatz als eine zusammenfassende Aufstellung der heterotopen Facetten des Untersuchungsfeldes und dessen oszillierender Aspekte.

1. Prozess/Reise/Kreislauf – Sphäre/Raum – überlagernde Räume – (mobiles) Medium – „Image"

Der Begriff Heterotopie – in diesem ersten Grundsatz einführend umrissen – beschreibt mehrere Aspekte: Zunächst (I.) ist die Heterotopie ein Prozess des Betretens und Verlassens eines normal oder heterotop geltenden Raums bzw. diese Bestimmung der Räume erfolgt im Zuge des Übergangs. Dieser Aspekt korrespondiert mit dem 5. Grundsatz, als dass eine (auch fließend vorstellbare, kaum wahrnehmbare) Grenze überschritten wird. Ebenso lassen sich hier Schnittmengen mit dem heterotopen Faktor Zeit erkennen: Die (narrative) Reise ist als zeitliche Abfolge oder (auf das Leben übertragen:) in Form von Phasen/Abschnitten und Zäsuren zu beschreiben. Selbst das zuvor häufig thematisierte Gefängnis kann so u. U. eine Station im Leben sein. Gleichsam kommt ihm in der zumindest intendierten Resozialisierung etwa auch eine dazwischenstehende, katalytische Funktion zu (siehe auch Grundsatz 3 u. 4). Je nach ‚Dimension' der Heterotopie beherbergt selbige nicht nur eine Reiseetappe, sondern kann selbst mehrere Stationen beinhalten – oder leihkörperschaftlich gesprochen, die Teilhabe an den Reisen dargestellter Personen (etwa im Kino oder Computerspiel) erreichen.

Die ‚willkürliche' (etwa bei Foucault: vernunft-bedingte) Bestimmung des Normalen gegenüber dem Heterotopen offenbart zum einen eine wertende Zuschreibung – in extremer Form als negativ oder positiv (siehe auch Grundsatz 3). Zum anderen zeigt sich aber in der Willkür dieser Zuschreibung ein relationales, auf dem Verhältnis des Normalen und Anderen basierendes Konzept. Dieses Verhältnis kann vereinfacht als binäre (etwa schwarz-weiße) Konstellation ausgelegt werden, ist aber auch darüber hinausgehend in Graustufen zu betrachten (Grundsatz 1.IV, siehe auch Grundsatz 7). Im Sinne einer vielfach räumlichen wie auch zeitlichen Verschachtelung des Heterotopen kann Vorhergehendes oder Folgendes bzw. in mehreren Richtungen Vorzufindendes als heterotop oder normal gedacht werden. Das Verhältnis zwischen Normalraum und Heterotopie kann als eine kreisförmige Struktur verstanden werden, die in bestimmten gegenseitigen Erwartungen etwa von Patient und Arzt in Erscheinung tritt. Alternativ kann diese Beziehung – mit Blick auf Eco – auch als spiralförmig, also wiederholend und sich gleichsam steigernd, verstanden werden. Dieses Wechselverhältnis kann möglicherweise eine kaum zu durchbrechende (spiral- oder kreisförmige) Struktur sein.

Aus dieser Relationalität heraus kann eine Heterotopie nicht nur aus der Perspektive eines anderen Subjekts als Normalraum gelten, sondern ein einst als heterotop begriffener Ort vermag allmählich als normal wahrgenommen werden. Die Heterotopie sowie ihre Untersuchung erlauben, spezifische Fragen danach zu stellen, was für verschieden skalierbare Größen als normal oder heterotop gilt – z. B. für ein Subjekt, für eine Gesellschaft oder in einem weit gefassten Sinne hier aus für ein Objekt wie das des

Bunkers. Daher wird die eigentlich kritisch gegen Foucault gewandte Feststellung zur essentiellen Charakteristik der Heterotopie: Alles kann Hetertotopie sein![267]

In einem weiteren Verständnis (II.) beschreibt der Begriff Heterotopie einen Raum/eine Sphäre bzw. eine dortige Reise: als Resultat des vorhergehend gesehenen Prozesses, aber auch einer (stereotypen) Vermutung, welche als ‚bloße' Vorstellung eines unbetretenen/unbetretbaren (siehe Grundsatz 2) Anderen entstanden ist. Die Heterotopie kann im Verständnis der am heterotopen Raum (einst) Teilhabenden, sie von außen Betrachtenden oder über sie (mangels ihres Betretens) Vermutungen Anstellenden einem Portfolio von Bestimmungen entsprechen: Die Heterotopie ist ein anderer (physischer) Ort, ein (religiöses) Ideal, ein erhabener, unantastbarer Herrscher, ein (stereotypes) Feindbild oder ein ambivalenter, Sicherheit einerseits, lückenlose Überwachung anderseits, symbolisierender Wärter eines Panoptikums. Allgemeiner formuliert kann die Heterotopie ein aus einer willkürlich-relationalen Bestimmung heraus Distanz- oder Nähewürdiges sein. Die Heterotopie kann ein Einzugrenzendes als auch Schützenwertes gegenüber dem (im Verständnis einer simplen binären Konstellation: eindeutig konträr bewerteten) Normalraum sein. Künstlerische Institutionen wie die Akademie oder das Museum bieten (einem Reservaten oder einer Kulturfortifikation nicht unähnlich) der Kunst einen separaten Entfaltungsraum (vgl. Menke 2013: 104). In diesem kann die als gesellschaftsrelevant erkannte Kunst ihren Platz finden. Im übertragenen Sinne erhält sie dort insgesamt (oder selektiv – entsprechend dem, was als Kunst definiert wird) einen Raum, eine Heterotopie. Dort kann die Kunst aber selbst – etwa gesellschaftskritische – Heterotopie erschaffen. Gleichsam können die Strukturen dieser Heterotopien (die dortige Bestimmung dessen, was Kunst ist, zeigt es) auch „determinieren" (vgl. ebd.: 104) – aus dieser Begrenzung kann im Luhmann'schen Sinne eine Steigerung der künstlerischen Komplexität erfolgen (4.2.2b), der Schaffensprozess (oder im Fall etwa von Reservaten: eine Kultur oder ein Lebensstil) aber womöglich auch begrenzt werden. Die Heterotopie ist damit eine (mehr oder minder fundierte) Bestimmung oder Zuschreibung, welche auch durch (Gefängnis-)Mauern wie auch Bekleidung (z. B.: Uniformen) sichtbar erfolgen kann. Somit trägt sie bisweilen reduktionistische Züge, als dass sie vereinfachte Vorstellungen oder Blackboxen verkörpert, bestehen lässt oder ihre Räume unsichtbar macht oder verstellt (siehe Grundsatz 2).

Der heterotope Raumbegriff ist daher in einem weit gefassten Verständnis zu betrachten: Er erstreckt sich von physikalischen Räumlichkeiten, über soziale (Kultur/Gesellschaft) bis hin zu imaginären Räumen (etwa fiktionalen Welten). Ein solcher Raum lässt sich als verschiedene, einander heterotope Facetten des Individuums/Menschen beinhaltend begreifen oder er verbindet die Subjekte unterschiedlicher Menschen (im Sinne einer Intersubjektivität) miteinander. Im Verständnis der Heterotopie als Ideal zeigt sich auch eine zeitliche Dimension: Angestrebte Ziele (z. B.: homogenisierender und/oder rassistischer Fasson) liegen in der Zukunft und/oder referenzieren auf angeblich im ‚Niedergang' befindliche, gegenwärtige oder vergangene archaische Ideologien sowie ein Ursprungsdenken (siehe auch Grundsatz 2).

Da Heterotopien selbst Normalräume sein können, sind die Eigenarten des heterotopen Raums (etwa seine Ordnungsstrukturen) – trotz einer weitreichenden Relationalität – nicht vollends ein Resultat des ihm anderen (des normalen) Raums, sondern partiell aus sich selbst heraus, selbstreferentiell entstanden (siehe Grundsatz 4). Heterotopien besitzen daher sowohl in ihrer Innen- als auch in ihrer Außenwahrnehmung (teil-)autonome Facetten und weisen in diesem Zuge gar abgrenzende, defensive Aspekte (etwa in Form bewachter Wohnanlagen) auf. Sie sind daher nicht als passive (oder neutrale – siehe 1.IV) Areale zu begreifen, sondern sind selbst aktiver Natur – etwa durch bestimmte Regelwerke oder nur in ihnen und durch ihre Eigenarten umsetzbarer Möglichkeiten.

267 Vgl. zu den kritischen Anmerkungen etwa Sandin 2008: 78 oder Harvey 2000: 538.

III. Ein heterotoper Raum ist aber nicht nur im (transitorischen) Verhältnis als anders zu bestimmen (als das im Zuge einer Reise Verlassene oder das Von-außen-Betrachtete), sondern er kann selbst ein Ort sein, in dem das Andere/ein anderer Ort in Erscheinung tritt. Abspielstätten wie das Kino bringen virtuelle Räume des Films mit dem realen Raum des Kinosaals in einander überlagernder Weise zusammen. Im Sinne einer Verschachtelung (5.) kann dieser Prozess weitergedacht werden – offensichtlich z. B. als Film im Film. Die Leinwand aber auch das Gebäude selbst ist im Sinne von IV. als medial zu verstehen:

IV. In einem über eine bloße Differenz von schwarz und weiß hinausgehenden Verhältnis (z. B.: transitorisch am Bild der Reise (von A nach C über oder via B) sichtbar) kann die Heterotopie eine dazwischenstehende Position einnehmen – als Vehikel oder Katalysator zwischen zwei (oder mehreren) Phasen oder Räumen fungieren. Nicht nur in dieser Distanznahme wird die Heterotopie zu einem Medium, schon der (heterotop definierte) Raum selbst ist als ein solches zu verstehen: Assoziationen, die Heterotopie als Forum/Plattform (z. B. das Palais Royal – siehe Fußnote 266) zu begreifen, liegen nahe. Genauso ist auch die mit den Medien verbundene, simplifizierende Vorstellung einer neutralen, vermittelnden Instanz auf die Heterotopie übertragbar. Aber dort ist sogleich zu fragen: Inwiefern ist die Gestalt der Plattform neutral? Inwieweit wird die Plattform vom dem auf ihr Ausgetragenen beeinflusst?

Insofern ist das Betreten (in Form eines Dritten/der Leihkörperschaft – 4.8.2) einer bestimmten heterotopen Welt – entsprechend unterschiedlicher immersiver Reize wie auch subjektiver Präferenzen – als different zu beschreiben. Im Sinne eines solchen medialen und weit gefassten Verständnisses der Heterotopie ist sie von Vorstellungen stationärer Art zu befreien: Sie kann überall – mobil – auftreten, der heterotope Prozess etwa im Zuge der ortsungebundenen Abrufbarkeit von Medien erreicht werden.

V. Heterotopien können – die Assoziation mit dem Begriff „Forum“ mag dies, neben den oben genannten Ausführungen Mitchells zum sogenannten Image (siehe 4.8.1), illustrieren – ‚unabhängig‘ von einem Medium existieren (obwohl sie gleichsam, wie hier und in Grundsatz 5 zu sehen ist, selbst Medium sein können): So ist der ‚reale‘ Versammlungsplatz nun ins Internet verlagert. ‚Unabhängig‘ bedeutet hier allerdings, dass sich damit ‚nur‘ der Austauschgedanke erhält, jedoch die Art und Weise durchaus mediengebunden/analog zu jeweiligen (gesellschaftlichen) Bedürfnissen verändert (siehe auch Grundsatz 6). Insofern sind in diesem Beispiel der Markplatz als auch das Online-Portal die Medien der Heterotopie und, trotz ihrer möglichen Unsichtbarkeit in der Rezeption, einflussnehmende Größen.

2. Utopie und Heterotopie – fließende Übergänge im Realisierungsgrad, zwischen Ordnung und Unordnung sowie deren Illusion

Foucault definiert die Heterotopie gegenüber der Utopie als „realisiert“. Gleichsam zeigt er mit dem Spiegel einen Hybrid zwischen virtuellem und realem Raum. Zudem ordnet er das Kino als Gebäude der Heterotopie zu, obschon der Film virtuell zu beschreiben ist. Ein Konzept wie das der Leihkörperschaft, welches Analogien zu Foucaults Subjekt- und Diskursverständnis aufweist, zeigt, dass sich ein vom Subjekt bestimmtes, wie auch anhand der durch den (heterotopen) Raum bedingten Wechselbeziehungen, Drittes (als Leihkörper) einstellen kann (siehe Grundsatz 1.IV/V).

In der zweiten Definition der Heterotopie nutzt Foucault die Begriffe Utopie und Heterotopie in ihrem etymologischen Sinne, dennoch scheint auch dort ein wertender – umgangssprachlicher – Gebrauch vor allem der Utopie (als Eu-Topie) durch. Dieser Eindruck verstärkt sich unter Einbezug Foucaults erster Heterotopie-Definition: Die Utopie kann ein Ideal einer wohlgeordneten Struktur verkörpern (vgl. OD: 20). Im Sinne der zweiten Heterotopie-Definition kann diese im Verhältnis zum Normalraum als ‚besser‘ erscheinen – beispielsweise wird das Bordell zu einem Ort der Wunscherfüllung oder das Urlaubsparadies dient einer archaisch anmutenden Ursprungssuche oder zumindest der Vorstellung von Naturverbundenheit. Die Beispiele zu Intentionen mancher Kolonialmächte oder zu den Initiatoren etwa von Disneys

Celebration zeigen (abseits des Umstandes, dass sie als realisierte Utopie und damit Heterotopie gelten können) eine positive eutopische Aufladung des Begriffs – allerdings wesentlich nur aus der Perspektive ihrer Urheber (4.6b). Die negativen Auswirkungen auf den nicht-leeren Ort ihrer Errichtung und deren Bewohner können bei oberflächlicher Betrachtung aus dem Blick geraten.

Diese der Heterotopie gegenüber positiv getroffene Zuschreibung hält sich auch dann, wenn Foucault sie als den Normalraum kritisch-unbequem und entlarvend definiert (vgl. AR). Damit scheint der Philosoph (vermeintlich) eine durch die Heterotopie, deren Betreten oder ihre Analyse gesellschaftsrelevante Instanz der Aufklärung (sozialer Missstände, gesellschaftlicher Scheinheiligkeiten etwa), einem ‚Kunstraum' gleich, ausgemacht zu haben (siehe Grundsatz 1). Insofern kann die Heterotopie in mehrfacher Hinsicht zur einer Dystopie werden: Sie veranschaulicht das Scheitern bestimmter Ideale, indem sie ihnen andere entgegensetzt – etwa im Motel oder Freudenhaus. Dann aber ist die Heterotopie selbst ein Ort des Scheiterns, wenn sich die in ihr zu realisierenden Ideale des Normalraums nicht umsetzen lassen – so mag es manch Kolonialherr oder Kolonist wohl empfunden haben. Die positive, weil entlarvende Note der Heterotopie, kann allerdings – ebenfalls von Foucault vorgesehen (etwa am Beispiel Altersheim erklärt oder in *Das Denken des Außen* behandelt) – ein Ende finden: wenn sie beispielsweise als unproduktiver oder chaotischer Ort voller Entropie dem Normalraum als abschreckendes Beispiel dient bzw. als (klischeehaftes) Feindbild fungiert—statt etwa in Bezug auf das Altersheim zu zeigen, wie der Normalraum etwas aus seinem Sichtfeld auszulagern versucht.

Die tendenziell wertende Beschreibung der Heterotopie wie auch die Differenz zwischen realisierter und virtueller Heterotopie korrelieren wiederum mit dem 1. Grundsatz und sind daher in ihrer ‚Beliebigkeit' mit Vorbehalt zu nutzen und zu betrachten: So mag ein stereotypes – rassistisches – Feindbild entsprechenden Kräften und ihren Anhängern (bedauerlicherweise) als simples und eindringliches Vehikel einer auserkorenen zukünftigen Gefahr (eines ‚kulturellen' Verfalls etwa) nutzen. Diese kann dann aber kaum im entlarvenden oder positiv Kultur(en) und Gesellschaft(en) in einen Dritten zusammen- bzw. Neues hervorbringenden Sinne Foucaults (oder Bhabhas: 5.5) verstanden werden.

Die Heterotopien vermögen also sowohl zu entlarven (I.) als auch zu verstellen (II.):

I. Die Analyse eines anderen Raums bzw. sein Betreten/Verlassen erlaubt, im Foucault'schen Sinne etwa gewisse (sexuelle) Moralvorstellungen als scheinhaft zu erkennen. Genauso kann umgekehrt die Heterotopie als scheinhaft bestimmt werden – beim Verlassen des Freudenhauses etwa. Eine spiegelbildliche Darstellung der/einer (zukünftigen) Wirklichkeit kann als authentisches oder dystopisches Abbild die Gegenwart oder die nahe Zunft veranschaulichen, prognostizieren und kritisch beleuchten (siehe Grundsatz 1 und Grundsatz 4). Diese Darstellung kann überspitzter oder auch kondensierter Natur sein: als ein vermeintliches Abbild der Welt (z. B. einer ‚sicheren' und ‚geordneten', aber umfassend überwachten Mall, die Regionen der Welt an einem Ort versammelt abbildet – z. B. bei Legnaro/Birenheide 2005: 127) oder als Vereinfachung der Zugänglichkeit dienlich sein (z. B. in Form der Interdiskurstheorie und in ihr genutzter symbolischer Schnittstellen – siehe Grundsatz 1 u. 3).

II. Die Heterotopie kann auch nur eine Illusion eines widerstrebenden Raums oder Ereignisses sein: Die Feier (etwa als Exzess nach dem Tod des Königs – 4.3.2b) oder der Karneval sind (religiös) legitimierte, zeitlich beschränkte Phänomene und/oder Räume, die als Ventil fungieren, aber letztlich Teil gegebener (hierarchischer oder homogenisierender) Machtstrukturen sind. Selbst heterotope Bereiche wie die Wissenschaft und die Philosophie (oder hier: der Kunst/Medien/Gestaltung) können also in einem (kreisförmigen und/oder simulativen/hyperrealen) Wechselverhältnis zueinander stehen (4.4.3). Gerade als potentiell Unbetretbares/Unbetretenes ähnelt die Heterotopie einer Blackbox, welche als erhabene Machtinstanz verstanden werden kann oder schlicht als grafisches User-Interface die technische Komplexität wie auch mögliche Hintergrundprozesse der Datenerfassung verstellt bzw. unsichtbar macht.

3. Zugänglich bis unzugänglich und die Semipermeabilität

Heterotopien lassen sich zwischen einer Unzugänglichkeit als auch einer Zugänglichkeit einordnen: Gerade die Unzugänglichkeit suggeriert eine erhabene (sakrale) Sphäre und auch eine selbstreferentielle und/oder klischeehafte Vorstellung des Anderen (Grundsatz 2). Selbst eine völlig unfassbare Heterotopie kann wie die chinesische Enzyklopädie Borges' mit einer alphabetischen Abfolge eine gewisse, wenn auch illusorische Zugänglichkeit suggerieren (siehe Grundsatz 2). Im Sinne Baudrillards und Ecos kann eine Heterotopie als hyperreal oder simulativ in pessimistischer Sichtweise die ‚Wirklichkeit' verstellen. Andererseits kann die Heterotopie den Alltag erleichtern, da sie eben nicht die technischen Prozesse hinter einem User-Interface offenbart (siehe Grundsatz 2).

Der Übergang in eine Heterotopie muss nicht immer einen überdeutlich wahrnehmbaren Charakter haben: Der Übergang von verschiedenen Lebensabschnitten gestaltet sich als fließend. Gerade mediale Heterotopien entpuppen sich daher durch bestimmte Genres – z. B.: Coming-of-age-Filme – als im Verhältnis zum Leben eingehender (vgl. 4.2). Andererseits wird mit dem Vorspann des Films oder dem Cover des haptischen Buches sowie der Endlichkeit der erzählten Geschichten der Übergang zur dortigen (fiktionalen) Welt deutlich markiert bzw. eine im ‚wahren Leben' kaum ersichtliche Abgeschlossenheit erreicht (3.1).

Das wiederholte Betreten und Verlassen von Hetertotopien ist eng an das Zeitkonzept der Heterotopie gekoppelt (Grundsatz 6) – verschiedene Phasen und Räume lassen sich graduell erneut in einer positiv wie auch negativ auslegbaren Erfahrung betreten und verlassen. Wenig oder keine Veränderung kann z. B. von seriellen Heterotopien wie dem Jahrmarkt oder der Bibliothek erwartet werden – umgekehrt werden von ihnen eine, trotz oder auf Grund ihrer seriellen Komponente, progressive Erweiterung oder die Abwechslung ihres Angebotes verlangt. Das Verlassen und Betreten einer Heterotopie kann in Relation zum Normalraum erfolgen – also etwa in diesen zurückgekehrt werden. Diese Rückkehr kann im Sinne der katalytischen Aspekte der Heterotopie – auf Grund des durch sie erreichten Wandels im Reisenden wie auch des Wandels im nun wieder betretenen Normalraum – selbst zur Heterotopie werden: Etwa erscheint nach langer militärischer Dienstzeit das Zivilleben fremd. Insofern kann aus einer Heterotopie heraus immer auch eine räumlich wie zeitlich andere Heterotopie betreten werden (siehe Grundsatz 5).

Diese möglicherweise unbemerkten Übergänge sind jedoch nicht vollends durchlässig: Uniformen, in der Heterotopie mögliche oder verlangte Verhaltensweise werden bei Verlassen (dem Dienstende im Militär) abgestreift. Genauso ist die Rezeption eines Films in der Konsequenz nicht mit einer unweigerlichen, widerstandslosen, linear-kausalen durch den Rezipienten vollzogenen Übertragung des virtuellen Geschehens auf den Normalraum gleichzusetzen. Ausgelebte Facetten bleiben (zumindest teilweise) im Rahmen der (endenden) Leihkörperschaft im anderen Raum zurück (4.8.2).

4. Zeit – anders, begrenzt-seriell, ewig, endlich

Heterotopien sind zunächst selbst wandelbar, verändern sich als relationales Konstrukt im Verhältnis zum Normalraum, werden angepasst, durch Alternativen ersetzt und können daher auch verschwinden. Dieses Verschwinden kann aber auch dem Vergessen (einer Mode) oder einer Gewöhnung geschuldet sein, die den heterotopen Raum zum Normalraum werden lässt. Wie gesehen (Grundsatz 1), kann die Heterotopie Teil eines Prozesses/einer Reise sein bzw. wird erst durch diesen/diese benennbar. Das Vergessen einer Heterotopie meint aber nicht per se ihr Ende – vielleicht existiert sie für andere weiter und ‚lagert' auch scheinbar vergessene Moden. Heterotopien können aber auch neu geschaffen werden – dieser Prozess findet jedoch nicht immer in einem leeren Raum statt: Die Heterotopie-Realisation hat – das zeigen die kolonialen Beispiele – Auswirkungen auf den vorgefundenen Raum.

Je nach ihrem Verhältnis zum Normalraum können die Heterotopien dessen Zeitstrukturen entsprechen oder eine eigene Zeit besitzen, welche mit der Zeit des Normalraums bricht: Hier sind Differenzen zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit denkbar wie auch epochale Divergenzen, als dass die Heterotopie von anderen Zeiten/einer anderen Lebensweise kündet, wie etwa Foucaults exemplifiziertes Urlaubsparadies vom urzeitlichen Leben handelt. Genauso können andere Lebensabschnitte (siehe 1. Grundsatz) von einem anderen Zeitkonzept bestimmt sein, zumindest zunächst diesen Eindruck erzeugen bis diese Andersartigkeit als normal empfunden wird (z. B. der Übergang von Schule zum Berufsleben). Ebenfalls mit dem im 1. Grundsatz angesprochenen Aspekt der Reise korrelierend kann die Heterotopie eine positiv-ideale (Eu-/U-)Topie wie auch eine Dystopie des Künftigen sein – umgekehrt kann sie (erneut wie Foucaults archaischer Urlaubsort) die Verkörperung einer (wenn von Foucault auch als problematisch betrachteten) Rückbesinnung/Sehnsucht nach dem Alten oder Ursprünglichen sein (siehe zur Eutopie und Dystopie auch Grundsatz 2).

In einer extremen Form ist das Archiv oder die Bibliothek ein (vermeintlich neutraler) Ort, der das Recherchierte oder Zusammengetragene aus der Zeit löst und in eine (ideale) Vorstellung von Konstanz oder Zeitlosigkeit überführt und konserviert. Heterotopien können, so gesehen, stagnierender Fasson sein – insbesondere, wenn sie als serielle oder zyklische Phänomene wiederkehren (Jahrmärkte; im erweiterten, auch räumlichen Sinne: Franchise-Ketten und ihre Filialen) und dabei ein konstantes Anderes bieten oder zumindest einen dementsprechenden Eindruck erwecken. Wie Deleuze (2007: 20 f. u. 99) aber zeigt, sind solche redundanten Erfahrungen selbst in der erneuten Rezeption ein und desselben Werks nur eingeschränkt zu erreichen.

Gleichwohl können sowohl Jahrmärkte als auch Bibliotheken ihr Angebot (progressiv) verändern und erweitern oder gar mit Blick auf den (vermeintlich neutralen) Plattformcharakter von einem Ort zum anderen bzw. von einem zum anderen Medium umziehen (siehe Grundsatz 1). Der Wandel der Heterotopie analog zum Normalraum als auch ihre zeitlich dem Normalraum widersprechenden Aspekte platzieren die Heterotopie zwischen linearen und diskontinuierlichen oder zwischen stagnierend- und progressiv-seriellen Polen.

5. Verschachtelung – intern, extern und ihr Ausbleiben

Heterotopien können aus Heterotopien bestehen, Heterotopien können Heterotopien hervorbringen und (medial – Grundsatz 1)) nutzen – identisch einer Unterscheidung zwischen Mediensystem und Werk und analog zu Foucaults verschiedentlich außenbezüglichen, umschließenden Konzepten wie dem des Diskurses und dem des Dispositivs. Die Heterotopie ist selbst Medium und Diskurs. Sie kann aber auch im Sinne ihrer Wandelbarkeit losgelöst von einem konkreten Medium vorstellbar sein und in ähnlicher Funktion, entsprechend der Erfordernisse in veränderter (wiederum medial bedingter) Form in Erscheinung treten (siehe Grundsatz 1.V, siehe auch 4.2.3 u. 4.9). In einem medialen Verständnis ließe sich auch zwischen einander heterotopen (wenn auch schwerlich zu differenzierenden) Facetten wie der Narration und Geschichte unterscheiden: Eine konventionale Geschichte könnte in einer heterotopen Weise erzählt werden oder umgekehrt.

Gerade das Panoptikum erweist sich als Beispiel dieser vielfältigen Heterotopien: in Bezug auf den Raum jenseits des Gefängnisses als auch intern zwischen den Bereichen der Überwacher und Überwachten etc. Der Begriff Heterotopie umfasst damit auch partiell den Normalraum, als dass jeder Normalraum Heterotopie und umgekehrt jede Heterotopie ein Normalraum sein kann und zwischen den so oder so bestimmten Räumen eine Beziehung besteht. Dieser Prozess ist aber nicht nur stagnierend, als ausweglos und als Kreis vorstellbar. Vielmehr kann er, weil möglicherweise die Paarung in diesem Kreislauf wiederum an weitere (heterotope) Räume angeschlossen ist, spiralförmig (siehe Grundsatz 1.I), also sich steigernd, verstanden werden.

Im diesem Zusammenhang sei nochmals auf die Reichweite des Heterotopie-Begriffs verwiesen: Er ist nicht auf physikalische Räume oder Objekte beschränkt, kann abstrakter oder virtueller Natur sein (siehe Grundsatz 1). Letztlich lässt sich mit ihm sogar die Vielschichtigkeit eines Menschen beschreiben, der je Heterotopie/(Medien-)Diskurs/System (oder alltäglicher z. B: Arbeit vs. Zuhause) einander heterotop gegenüberstehende Facetten aufweist (Grundsatz 1).

Assoziationen wie ‚groß' und ‚klein' bzw. ‚höher' und ‚niedriger' liegen nahe – etwa mit Blick auf anverwandte Konzepte: das Dispositives als eine dem Diskursiven und Nicht-Diskursiven übergeordnete Struktur. Entsprechend können Heterotopien intern und extern andere Heterotopien beinhalten oder an diesen beteiligt sein – dies zeigt sich etwa im Panoptikum: Die Zellen, die jeweiligen Bereiche der Wärter und Gefangenen, die Welt(en) vor den Mauern stehen in Bezug zueinander. Dennoch sind hierarchische Vorstellungen nur bedingt praktikabel: Die Heterotopie verhält sich als relationaler Raum/Prozess bisweilen wie ein Netzwerk im Sinne der ANT jenseits dieser hierarchischen Konzepte, sodass die Verbindungen nicht immer auf gleicher Ordnungsebene in einer kausalen Verkettung erfolgen müssen.

Die Verschachtelung kann allerdings im Zugang limitiert sein – die Verortung der Borges'schen Enzyklopädie in China kommt einer verstellenden (siehe Grundsatz 2) Funktion nach, ist als Außenseite der Blackbox zu beschreiben. Genauso kann die Verschachtelung insofern nur vermeintlich Ausdruck von Andersheit sein, als dass die anderen Räume im Dienste einer homogenisierenden Überlegungen stehen und damit das Heterotope mindestens begrenzender Fasson ist – wie etwa religiös legitimierte und begrenzte Exzesse (siehe Grundsatz 2).

6. Selbsterkenntnis/Synthese – Unversöhnlichkeit/Selbstverlust

Der Prozess des Betretens einer Heterotopie, die Analyse eines heterotopen Raums wie auch das Leben in einer Heterotopie offerieren verschiedene Resultate:

I. Im dialektischen Sinne ist eine Synthese oder Erkenntnis des/über das Andere(n) im Verhältnis zum Normalen möglich, sodass z. B. die Illusion des Normalen oder der Heterotopie ersichtlich wird oder das Andere in einem versöhnlichen Sinne toleriert, akzeptiert oder verstanden wird. In einem etwa auf das Panoptikum oder experimentelle Anordnungen bezogenen Verständnis kann dieser Gewinn auch das Resultat einer mehr oder minder invasiven Überwachung sein. Diese kann als (wissenschaftliche) Erkenntnis oder im Kontext (willkürlicher) homogenisierender, resozialisierender oder zur Produktivität zurückführender Maßnahmen repressive Absichten aufweisen. Deren volles Gelingen allerdings ist keineswegs garantiert (siehe Zola oder das Scheitern des Panoptikums: 4.1.3 u. 4.7) und/oder der panoptische Mechanismus mündet in kreisförmigen Strukturen (siehe Grundsatz 1).

II. Dieser Prozess kann aber auch (zumindest theoretisch: in neutraler Weise) die Andersartigkeit unangetastet präsentieren oder zum gleichwertigen nicht-hierarchischen Austausch stellen, welcher weiterführend ein über die dialektische Synthese hinausgehendes Neues hervorbringen kann (siehe Bhabha: 5.5). In einer Ableitung aus I. (der dialektischen Synthese also) und II. ist nicht nur eine Selbsterkenntnis beim Betreten und Verlassen einer Heterotopie denkbar – insofern die verschiedenen Subjekte des Individuums Reflektion erfahren können. Vielmehr kann mit dem Schwellenmoment ein Abstreifen und/oder Zurücklassen einhergehen: Im Normalraum oder dem heterotopen Raum muss etwa ein Kleidungsstück oder eine sexuelle Fantasie zurückgelassen werden.

III. Die nicht-betretene/nichtbetretbare Heterotopie kann – einer selbstreferentiellen Umweltdifferenz ähnlich – möglicherweise als Klischee oder als feindliche Vorstellung (über das unbekannte Andere) fungieren. Sie kann gar als abstrakte oder erhabene Machtquelle oder ein Ideal für (religiöse) Herrschaftsstrukturen und Figuren dienen. Wie auch die übrigen hier umrissenen Grundsätze ist diese erhabene Aura ambivalent: Sie kann positiv verstanden werden – zumindest von denjenigen, die sie sich als Aus-

druck einer ordnenden oder fürsorglichen Struktur wünschen oder danach verlangen. Umgekehrt kann sie kritisch betrachtet als verstellend-autoritäre oder intransparente Form begriffen werden.

IV. Die Heterotopie kann in zweifacher Weise einen Selbstverlust herbeiführen, als dass sie das Subjekt wesentlich mitbestimmt (obschon es umgekehrt Einfluss auf die Heterotopie zu leisten, eine Heterotopie zu kreieren vermag). Andererseits droht im Vergessen der Heterotopie, einer mangelnden Distanz zu ihr oder der Perfektion der Simulation entsprechend, eine (auch tödliche) Überimmersion (vgl. Immersion: 4.8). Der Selbstverlust kann aber genauso durch die chaotischen, oder als solche empfundenen, Strukturen erreicht werden, sodass die Heterotopie (in einer Mittelposition) das Subjekt ohne Referenz verloren zwischen anderen Räumen zurücklässt. Diese Grenzerfahrung ist hinsichtlich der moralischen Ambivalenz der Heterotopie (als auch des hier untersuchten Serienkomplexes) als zwischen Anästhesierung und Aufforderung zur Selbstreflexion zu beschreiben.

7. Oszillation – das Eine oder Andere, ein Dazwischen und die Super-Heterotopie

Heterotopien nehmen je Perspektive und ihrer Definition gegensätzliche Pole oder dazwischenstehende Positionen ein (z. B.: Immersion—Nicht-Immersion—Überimmersion oder Nicht-Immersion—Immersion—Überimmersion): Ihr Spektrum erstreckt sich von bipolaren bis zu graustufigen Anwandlungen (siehe Grundsatz 1.IV). So dient sie in einer beständigen Form, ihrer alltäglichen Andersheit (als Park (= Natur) in der Stadt (= Künstlichkeit)) einer Homogenität (des Normalraums). Sie kann aber auch als (reflexhafte, um einfache und eindeutige Weltbilder bemühte) Gegenbewegung (gegen das bekannte Fernsehen (vgl. 3.1) oder als eine gegen die Globalisierung gerichtete Regionalisierung etwa im Lebensmittelbereich) fungieren. Auch hier gilt, dass diese beiden Positionen ganz unterschiedlich (wiederum in Graustufen oder simplen Gegensätzen) zueinander stehen und Bewertung erfahren können: etwa dem Zusammenhalt förderlich, gleichmachend oder aufklärend-entlarvend bis reflexhaft konträr.

Es gibt zudem Super-Heterotopien, welche zwar nicht hierarchisch über anderen stehen (siehe Grundsatz 5), aber umfassend zwischen verschiedenen Polen oszillieren. Zu diesen gehören das Fernsehen/die Fernsehserie und der Bunker:

7 Analyse von Bunkern, Bunkeranverwandtem und der televisiven Serialität gemäß der Heterotopie

Die folgenden Ausführungen dienen einer Illustration der heterotopen Mechanismen anhand der beiden Untersuchungsobjekte. Auf Grund der historischen Einführungen in beide Felder (siehe 2 und 3) wird hier auf ein chronologisches Vorgehen verzichtet.

7.1 Grundsatz 1: Prozess/Reise/Kreislauf – Sphäre/Raum – überlagernde Räume – (mobiles) Medium – „Image“

7.1.1 Bunker

In diesem ersten Punkt spiegeln sich viele der definitorischen Aspekte des Bunkers und seiner Historie wieder bzw. diese lassen sich auf die im 1. Grundsatz angelegten Bestimmungen der Heterotopie übertragen. Die vorhergehend genannten Eigenarten des Bunkers werden hier in gebotener Kürze rekapituliert und um Details ergänzt.

Die Nutzung eines Bunkers trägt Charakteristika eines Prozesses oder einer ‚Reise‘, in welchem/welcher das Bauwerk eine mittlere Position einnimmt oder als Station verstanden werden kann: Der Akt der Einschleusung und die Zugangsberechtigung zum Schutzbauwerk (siehe dazu 7.3.1) markieren die Grenze zwischen Drinnen und Draußen.

Damit einhergehend kann der Bunker – entsprechend dem Grundsatz 1.II – zum Ausdruck einer simplen Differenz werden: Das im Inneren Befindliche muss geschützt, das im Hinterland der Grenze Liegende verteidigt werden. Genauso ist auf jene bunkeranverwandten Bauwerke verwiesen worden, die das Außen vor den in ihnen gelagerten Gefahrenstoffen sichern sollen. In dieser Betrachtung des Bunkers bzw. der bunkeranverwandten Konzepte tritt ein zunächst dichotomes Weltbild zutage: Virilio charakterisiert die Konzeption des Atlantikwalls etwa als auf einem Schematismus von oben und unten oder vorne und hintern fußend. Das Bauvorhaben sei von einem Denken geprägt, welches von einem durch ein Visier wahrnehmbaren, in eindeutig zu bestimmender Richtung sichtbar angreifenden Gegner ausgeht (vgl. Virilio 2011: 80).

Entsprechend der Analogie des Schutzbaus zu Grenzbefestigungsanlagen oder ihren abstrahierten Äquivalenten (der ‚moderne‘ Gebrauch des Begriffs ‚Festung Europa‘ oder die chinesische Internetzensur) formieren Bunker das hinter ihnen befindliche Areal zu einem bestimmten als normal oder je Perspektive als heterotop geltenden Raum. Einhergehend erklären sie die gegnerische, distanzwürdige oder zumindest als anders bestimmte Sphäre ebenfalls zur Heterotopie: In der Rhetorik der chinesischen Regierung wird die „Great Firewall“ zum Instrument des Schutzes gegen Kriminalität und Terrorismus (vgl. Ermert 2009).

Die Grenzbefestigung wie auch die Schutzbauwerke an sich werden selbst zu einer Heterotopie – in mehrfacher Hinsicht: Die Verteidigungsanlagen bilden komplexe Räume aus, die eine besagte Zwischenposition im Betreten des hinter ihnen gelegenen Raums einnehmen. Im Sinne einer Verschachtelung entsteht mit der Luftschleuse zum Bauwerk ein erster Schwellenraum, welcher zunächst ‚nur‘ in das Verteidigungsbauwerk selbst führt (7.3.1). Die Anlagen besitzen überdies eine ressourcenbedingte Selbstständigkeit (7.2.1 u. 7.4.1) und werden für beide Seiten der Grenze ein zu überwindendes Hindernis bzw. ein zu erobernder Raum (wie das Fort Douaumont, siehe auch: 7.4.1 – Maginot-Linie). Die Grenze selbst bildet dann zunächst ähnlich der Schleuse im konkreten Bauwerk, aber über eine bloße Linie oder

das Grenzareal hinausgehend einen Übergangsraum zum Anderen aus – und das bereits zu Zeiten des Limes (vgl. Moschek 2011: 107).

Obschon sowohl als schützend wie auch repressiv auslegbar, können diese Bunkerformen selbst Sicherheit – etwa in Form (vermeintlich) eindeutiger Weltbilder – ausstrahlen oder aktiv herstellen. Diese aktive Rolle ist zunächst durch die Koordination von Truppenverbänden, durch die Kontrolle etwaiger Waffensysteme aus dem Bauwerk heraus sowie aus einer Festung heraus geführter Attacken zu beschreiben. Genauso können Zensurmechanismen als Ausdruck der Aktivität eines ‚Bunkers' gelten. Dann ist die aktive Rolle auch als katalysierend oder die Schwelle mindestens als semipermeabel zu definieren: Man bedenke nur die mit der Dauer des Aufenthaltes im Schutzbauwerk im Ernstfall verbundenen Spannungen oder Entwicklungen unter den Insassen oder an den Tausch der Kleidung im Rahmen der Einschleusung (im Falle einer verstrahlten Oberfläche) – dazu in 7.3.1 mehr. Die aktive Note drückt sich auch in Virilios Assoziation des Bunkers mit einem aus einer Flüssigkeit – dem Beton – errichteten Konstrukt und/oder dem explosions- oder erosionsbedingten Schwimmen der Bunker in ihrem Umfeld aus (siehe 2.2). Die abgerundeten Formen im Design der Gebäude sollten überdies die Projektile des Gegners abgleiten lassen, bevor sie direkt am Gebäude explodieren (vgl. Virilio 2011: 75). Während der Atlantikwall sich die Mobilität der Rüstung und des (Brust)-Panzers zum Vorbild genommen habe (etwa als mobile Bunkerformen), bauten die Ingenieure des Nazi-Regimes mit der Maus einen Panzer nach Vorbild des Hauses (vgl. ebd.: 69). Die Dimensionen dieses Panzers wurden dem Gefährt zum Verhängnis – er war zu groß geraten, um mit der Eisenbahn transportiert zu werden.

In diesem letzten Beispiel Virilios klingen Widersprüche bzw. oszillierende Facetten an, welche sich an weiteren, mobil einzuordnenden Eigenarten des von ihm behandelten Atlantikwalls entdecken lassen: Das Schwimmen der Bunker im Zuge der bombenbedingten Explosionen und Erdbewegungen sollte durch sogenannte Floßfundamente verhindert werden. Deren treppenartig abfallende, über die verbunkerte Fläche hinausgehende Dimension sollte mindestens die Funktionsfähigkeit der Geschütze selbst nach unmittelbaren Erschütterungen gewährleisten (vgl. Kaule 2013: 154 f.). Die fließenden Formen des Bunkers stehen den ebenso aktiv auslegbaren, aber stufenförmigen Ausführungen der Schießscharten gegenüber: Diese sollten verhindern, dass die Projektile in die geschützten, vertieft liegenden Öffnungen eindringen bzw. sich ungehindert dem Zentrum der Öffnung nähern. Ihre Detonation sollte quasi zuvor an den harten Kanten erzwungen werden.[268]

Im Kalten Krieg und dessen potentiellen nuklearen Zerstörungskräften sowie den folglich auf die Bauwerke wie seine Bewohner einwirkenden Kräften wurde oder wird auf erschütterungskompensierende Maßnahmen zurückgegriffen. Ein Beispiel dafür ist der DDR-Regierungsbunker: Über ein System freihängender, in Containern untergebrachter Stockwerke sollten die Bewegungen des Bauwerks nach einer nahen Atombomben-Explosion um bis zu 40 cm in der Vertikalen und 60 cm in der Horizontalen sowie einwirkende Kräfte (g-Belastungen) von bis zu 10 g kompensiert werden (vgl. Best 2009: 24 u. 29, vgl. Kaule 2013: 81).[269]

268 Auch die von Virilio beschriebene mobil-fließende, nahtlose, in sich selbst ruhende Ausführung der Bauwerke des Atlantikwalls wurde während der Bauphase häufig nicht wirklich erreicht: Die Bombenangriffe auf die Baustellen kamen der Aushärtung des Betons zuvor, da sie die (hölzernen) Schalungen zerstörten. In der Konsequenz wurden dünne, aber robustere Betonplatten als Gussform genutzt. Diese wurden allerdings als ergänzende Verstärkung des jeweiligen Bunkers stehen gelassen (vgl. Brice 1991: 154). Angesicht der problematischen Verbindung zweier separat gegossener Betonflächen ist daher nur in Einschränkung von einer tatsächlichen Nahtlosigkeit zu sprechen.

269 Überdies verfügt(e) das Bauwerk zum Schutz über eine „auskragende Zerschellschicht": Diese unterhalb der Erdaufschüttung, aber direkt über dem restlichen Gebäude ausgeführte – einem überstehenden Dach, hier aber unterhalb des Erdreiches ähnliche – Betonarbeit sollte die Belastung der Außenmauern im Falle von Treffern minimieren, als auch seitlich eindringende Geschosse oder Raketen möglichst vom eigentlichen Schutzbau abhalten (vgl. Best 2009: 20).

Zwischen beiden durch die Grenzziehung im weitesten Sinne entstehenden Bereichen oder Gegensätzen besteht eine Beziehung: So markiert die Grenze oder das dahinter liegende Areal ein bisweilen nebulöses Feindbild[270] – etwa entsprechend der von beiden Seiten während des Kalten Krieges gepflegten Vorstellungen (siehe 2). Oder sie dient beispielsweise als Limes zwischen dem römischen Reich und Germanien auch der Regulierung von Handelsbeziehungen (7.2.1 u. 7.3.1). Dann erweist sich das Aufsuchen des Schutzbauwerkes als (besagter ‚Reise' ähnliche) Konsequenz einer (vermeintlich) bevorstehenden Bedrohung: Diese kann kriegerischer oder katastrophaler Natur, sie kann auch als eine ideologiegefährdende Lage aufgefasst werden, sodass besagte Firewall als Abschirmung initialisiert wird. Auch einfache Weltbilder können als ‚Bunker' fungieren – wie jüngst von Protestbewegungen in Deutschland gepflegt: Entsprechend wird eine kulturelle Homogenität im sozusagen Bunker-Inneren dem Anderen gegenüber als gegeben oder gar schützenswert betrachtet.

Wie etwa für die Immersion (siehe 4.8), den zeitlich-räumlichen Aspekt der Reise, beschrieben wurde, kann auf Seiten der Bunkerbewohner eine auf den anderen, vorhergehenden, ja auf den während des Aufsuchens des Schutzbauwerkes fortbestehenden, sich womöglich wandelnden Raum außerhalb des Bunkers referenziert werden (siehe im Detail und zum Ausbleiben der Referenz: 7.6.1). Als grotesk erweisen sich in diesem Zusammenhang die von Hitler geforderten (ohnehin nicht umsetzbaren) Schlafplätze für alle Schutzsuchenden des 2. Weltkrieges (vgl. Foedrowitz 1998: 36): Dank derer hätte die Bevölkerung am nächsten Tag ‚erholt' (und scheinbar ohne jegliche Besorgnis um Hab und Gut sowie um ihr und andere Menschenleben) ihrer Arbeit nachgehen sollen. Die in der Eskalation des Kalten Krieges zu erwartende umfängliche Zerstörung und der Tod Angehöriger und Bekannter hätte, so lässt Jürgen Freitag – der stellvertretende Bauwerkskommandant des Objektes 17/5001 – anklingen, selbst ideologisch durchgeformte, pflichtbewusste und auf den Ernstfall vorbereitete Bewohner des Schutzbauwerks nicht ‚kalt gelassen' (vgl. Freitag/Hensel 2010: 161).

Die (sich gegebenenfalls über weitere dazwischenliegende Stationen oder Mittel-Positionen erstreckenden) Beziehungen zwischen den verschiedenen (verbunkerten) Bereichen bilden überdies kreisförmige bzw. spiralförmige Strukturen aus. Diese lassen sich etwa an den Ausführungen Aschenbecks (1995: 11) zum U-Boot-Bunker Valentin nachvollziehen: Der Bunker als Schutzbau einer Produktionsstätte sollte – selbst als Resultat des Krieges – die Fortführung des selbigen begünstigen. Ein neuer U-Boot-Typ – über das Reich verteilt in Segmenten Ford'scher Manier hergestellt (vgl. Marszolek/Buggeln 2008: 15) – sollte in Bremen endmontiert werden. Der neue Typus hätte, wie bereits zuvor andere Rüstungsprojekte, womöglich Innovationen auf gegnerischer Seite beflügelt und damit letztlich die Spirale in der mit ihr verbundenen Steigerung fortgeführt.[271] Bunker, so Kimpels (2006: 64) provokante, eigentlich auf eine künstlerische Auslegung der Objekte abzielende, aber hier treffend anschließbare Beobachtung, erfüllten einen Selbstzweck und besäßen einen eigenen Willen. Das U-Boot ist überdies zuvor schon als bunkeranverwandt beschrieben worden (siehe 2) und ist selbst wie Foucaults Schiff als Heterotopie zu begreifen. Die Segmentierung des (Unter-)Seefahrzeugs ist bis heute nicht nur in der Produktion etwaiger Vehikel zu beobachten, sondern findet auch innerhalb des fertigen Bootes als vor Wassereinbruch schützenden Abteilungen sowie in Form einer hierarchischen Ordnung (einer Kommandostruktur) eine Entsprechung.

---

270 Noch vor dem Bau des Limes in Germanien beschreibt Caesar in *De bello gallico* (6. Buch) die dortige Welt als besonders fremdartig – etwa indem er von Tieren berichtet, die ohne Gelenke auskommen.

271 Diese Automatisierung der Kriegsführung durch in geschützten Bereichen untergebrachte Computersysteme, anhand derer Virilio eine weitere Beschleunigung des Krieges und des Verschwindens befürchtet (vgl. Virilio 2011: 56, siehe auch 2), findet etwa in der *Star Trek*-Episode „A Taste of Armaggedon" (S01/E23) eine Fortführung. In dieser Episode führen Computersysteme einen Jahrtausende alten Konflikt zweier Planeten fort: Dieser Konflikt wird ohne Waffeneinsatz ausgetragen, nach den Berechnungen der Verluste jedes ‚Angriffs' folgen die Einwohner der Anweisung der Computer und lassen sich in speziellen Kammern ‚human' vernichten.

Gemäß des Außenbezuges fungiert der Bunker als Medium oder Projektionsfläche: Bedeutenden Dokumenten dient er in Form des umgangssprachlichen ‚Kulturschutzbunkers' im Barbarastollen als schützendes Objekt. Im DDR-Schutzbauwerk 17/5001 sollten fahrbare Kartentafeln und mit Fernsehtechnik (bzw. Farbkameras) unterstützte Verfahren zur Darstellung des Kriegsgeschehens im Lage- und Informationszentrum dienen (vgl. Freitag/Hensel 2010: 184 f.).[272] Der Bunker ist also dem heterotopen Kino im Sinne eines innerhalb eines Gebäudes gezeigten Films ähnlich oder wird (und damit nicht zuletzt auch dem Fernsehen entsprechend) zur Projektionsfläche des Außenraums in seinem Innenraum.[273] Der Bunker ist, so Virilio (ähnlich der in Kapitel 3 gesehenen Spiegelfunktion der Medien und Heterotopie), ein Abbild „unserer eigenen Todesmacht, unserer eigenen Destruktivität, das Spiegelbild der Kriegsindustrie" (Virilio 2011: 79).

Wie einführend und hier bereits angedeutet (siehe 2), fungieren Bunker aber auch als metaphorische Fläche – beispielsweise einer idealisierten, nationalsozialistischen Volksgemeinschaft. Umgekehrt wirke der eigentlich schützende Betonmantel letztlich lähmend und versetze seine Bewohner in eine Leichenstarre (vgl. ebd.: 28): Das gesamte Bauwerk wird damit zur mahnend-warnenden Verkörperung des Fanals vergangener und bevorstehender Kriege (siehe dazu 7.2.1). Andererseits erfahren Bunker nun im Allgemeinen eine an die „Theorie des Ruinenwertes" anknüpfende Überhöhung: So wurde und wird dem U-Boot-Bunker Valentin auch nach dem 2. Weltkrieg Bewunderung entgegengebracht – angesichts der doch zu seiner Errichtung notwendigen Ingenieurskunst: In seiner Nichtvollendung wurde das Bauwerk sogar mit den Leistungen der Pharaonen gleichgesetzt (vgl. Marszolek/Buggeln 2008: 16) – unter Aussparung der im Zuge seiner Errichtung über Tausend zu Tode gekommenen Zwangsarbeiter. Allerdings nicht nur die Bezugnahme auf die sich als Götter begreifenden ägyptischen Herrscher umhüllt den Bunker mit einer Aura sakraler Erhabenheit (Grundsatz 1.II): Die Schießscharte erinnert Virilio an einen „Portalvorbau eines kultischen Gebäudes" (Virilio 2011: 27) – und dies trotz oder vielleicht auch gerade wegen des Fehlens der dort einst positionierten Kanone: Denn der Sockel des Geschützes werde nun zu einem Opfertisch (vgl. ebd.: 27). Darunter befindet sich, einer Krypta ähnlich, das einstige Munitionsdepot. Der Bunker wird zu einen zurückschauenden, subjektivierbaren Objekt – von der Kamera angestarrt, starrt er, sein Geheimnis bewahrend, zurück (vgl. Kimpel 2006: 64). Mattl (2001: 85) weist hier anschließbar auf den panoptischen Aspekt der Wiener Falktürme[274] hin: Die von ihnen ausgehende Beobachtung des Luftraums habe zu ihrer positiven Aufladung als wachende Schutzbauwerke geführt – wenn auch der Erfolg dieser Überwachung zweifelhaft ist (siehe dazu weiter 7.5.1).

Der Markierung ihrer selbst zum Trotz – als Fortführung historischer Wehrbauten, deren betongewordener Entsprechung oder durch den Schleusungsvorgang – tendieren viele Bunker in Anbetracht dieser geheimnisvollen Ausstrahlung wie auch ihrer Eingrabung und Tarnung zur Unsichtbarkeit. Diese positiven wie auch negativen, dystopischen bis eutopischen wie auch entlarvenden bis verstellenden Potentiale werden im zweiten Analyseabschnitt (7.2.1) Behandlung finden. Diese sich hier ankündigende ambivalente Betrachtung von Bunkerbauten verweist darüber hinaus auf den 7. Grundsatz (7.7.1) und damit auf die potentiell oszillierende Eigenart des Gebäudes und die ihr anverwandten Konzepte.

---

272 Von den erhöhten Siedlungsplätzen bis heute dienen (befestigte) Beobachtungsstellungen der Erfassung des äußeren Umfeldes oder jenseitig einer Grenze/einer Front gelegener Areale. Mit ihnen soll der Gegner beobachtet werden, die Türme sollten auch (als Variante des im 2. Weltkrieg eingesetzten Bunkertyps „Winkel") der Brandwacht dienen.

273 Gabor Ösz stellte mit Hilfe der Bunker des Atlantikwalls – im Rahmen des Projektes *The Liquid Horizon* (1998–2002) – Fotografien her, indem er Bunker zur übergroßen Camera Obscura machte (vgl. Kimpel 2006: 64).

274 Die drei zwischen 1943 und 1944 errichteten Turmpaare dienten nicht nur als Flak, sondern in den sechs Türmen fanden bis zu 40.000 Menschen Schutz (vgl. Mattl 2001: 76). Sie waren zudem mit Spitälern ausgestattet. Die drei Paare sollten ein „Festungsdreieck" (vgl. ebd.: 86) bilden, in dessen Zentrum der Stephansdom lag (vgl. ebd.: 86). Dieser städtebaulichen Bezugnahme sowie der symbolischen Überhöhung der Bauwerke zu Orten des Schutzes sei es zu verdanken, dass ihr Abriss nie ernsthaft diskutiert worden sei.

Neben dem Bunker in seinen zirkulären Beziehungen zum Außenraum oder abseits der subjektartigen Tendenzen des Gebäudes, kann auch das verbunkerte Areal eine Eigendynamik gewinnen: Die absurde Forderung Hitlers nach Ruheplätzen innerhalb der Schutzbauwerke verweist auf den Glauben an eine Autarkie des Bunkerinneren. Darüber hinaus deutet sich ein idologischer bzw. mit dem Krieg verbundener Aspekt in diesem Ansatz an: Im 2. Weltkrieg sei letztlich von den Nationalsozialisten das Außen, so stellt Aschenbeck (1995: 10) am Bremer U-Boot-Bunker Valentin heraus, zugunsten einer umfassenden Verbunkerung eben auch der Produktionsstätten aufgeben worden. Wie oben bereits angedeutet, kann sich – der Länge des Aufenthaltes entsprechend – eine Eigendynamik im Bauwerk und unter seinen Bewohnern einstellen: So soll(t)en in einem unter der Moskauer Vorstadt Ramenki gelegenen Komplex 30.000 (während des Kalten Krieges: um das sowjetische Politbüro versammelte) Menschen (vgl. Rose 2008: 185) bis zu 15 Jahre ausharren. Die sich von Kunstobjekten und privaten Waschmöglichkeiten (vgl. Best 2009: 44) bis zu nur mit Vorhängen statt Türen ausgestatteten Toiletten erstreckende und damit variierende Komfortlage in der Unterbringung im besagten DDR-Bunker ist ebenfalls in diesem Sinne zu verstehen: Sie könnte einerseits als Ausdruck einer Projektion äußerer Verhältnisse in das Bunkerinnere und als eine weitere Heterotopiesierung im Sinne einer (hierarchischen) Verschachtelung (siehe 7.5.1) gelesen werden. Sie ist anderseits als Indikator eines sich potentiell ausbildenden Konfliktes oder mindestens als Illustration mikrokosmischer Strukturen und Entwicklungen während des Aufenthaltes im Schutzbauwerk denkbar. Dieser Eigendynamik ist im praktischen Teil dieser Arbeit – in *Habitat 1* und *2* – im Sinne Zolas Experimentalromans Ausdruck verliehen worden (8 u. insbesondere 8.2 u. A2).

Als weitere Beispiele einer solchen Eigendynamik können folgende Beobachtungen genannt werden: Murong (2015) meint beispielsweise im Zuge der „Großen Mauer“ der Internetzensur zu beobachten, dass das zeitgeschichtliche Wissen vieler Chinesen begrenzt sei. Die in einem Bunker realisierten Isolationsexperimente des deutschen Biologen Jürgen Aschoff belegen, wie sich in der Trennung vom Außen eine eigene Zeitstruktur ausbilden kann (siehe auch 7.4.1). Das sogenannte Stanford Experiment zeigt, u. a. wie ‚geregelte‘ Verhältnisse in der Begrenzung der Versuchsanordnung eskalieren können – die in Gruppen von Wärtern und Gefangenen untergliederten Teilnehmer verloren sich geradezu in ihren Rollen, obschon sie um deren Fiktion wussten.

Diese perspektivisch oder graduell als überimmersiv (siehe 4.8.3) zu beschreibende Wahrnehmung sowie die zeitlichen Facetten werden in 7.6.1 und 7.4.1 Behandlung finden. Im Kontext zeitlicher Aspekte der Heterotopie und des Bunkers ist hier allerdings nochmals auf das prozessuale Reiseprinzip zu verweisen: Nach der Entwarnung oder entsprechenden Informationslagen bzw. der Messungen der Strahlung jenseits des Bauwerks sollte das Gebäude verlassen werden. Die Städte um die Luftschutzanlagen des 2. Weltkrieges herum waren allerdings weitreichend (oder weiter) zerstört worden, die eigene Wohnung möglicherweise verloren (vgl. Marszolek/Buggeln 2008: 14) – noch drastischer sind/wären die Folgen eines Kernwaffeneinsatzes zu beschreiben. Auch hier ist also eine Assoziation mit einer (sich steigernden) Spirale (von Gewalt oder Zerstörung) denkbar. Ebenfalls im Sinne einer Reise oder der Gleichsetzungen einer solchen mit eventuellen Lebensphasen weisen Lagerstätten für Gefahrenstoffe eine mediale, katalytische Funktion ähnlich dem Gefängnis auf: Beide sollen ihre Umgebung schützen – einerseits bis die Strahlungsbelastung der Abfälle abgeklungen ist, anderseits bis zur Resozialisierung im Sinne der von Foucault in der Disziplinargesellschaft (4.1.3) ausgemachten Beabsichtigung, die Weggesperrten wieder einer wie auch immer definierten Produktivität zuzuführen. Im Sinne der im Kontext des Bunkers gangbaren Abstraktion müssen hier auch Flüchtlingslager, Auffanglager oder Asylbewerberheime genannt werden: Sie sind Elemente der Grenze bzw. sie fungieren als Station der Einreise oder der im Falle eines abgelehnten Antrags erzwungenen Rückreise. Sie verkörpern auch eine langfristige Ungewissheit bis zur Bewilligung nächster Schritte. Bisweilen zusätzlich auf ehemaligen Kasernenarealen befindlich, sind diese Lager mit den sie umgebenden Schutzzäunen einem befestigten, bunkeranverwandten Bereich nicht

unähnlich – wobei nicht immer klar wird, wem diese Umzäunung dient. Augé gelten neben Einkaufszentren auch Flüchtlingsunterkünfte als Nicht-Orte – einem, wie gesehen, terminologisch und seinen transitorischen Eigenarten gemäß heterotopieanverwandten Konzept: Ohne individuelle Identität scheint der Flüchtende dort gestrandet (siehe 7.6.2).

Die hier bewusste gewählte, zweifellos krude Nähe zu in ihrer Mechanik ähnlichen Gefahrgutlagerungen und menschlichen ‚Lagerstätten' kann im Sinne Batailles kritischer, an de Sade anschließender Beobachtung so verstanden werden, dass Menschen sich gegenseitig wie Müll behandeln (siehe 4.4.2). In diesem bunkeranverwandten Phänomen zeigt sich (erneut) das über ein bloßes duales Weltbild hinausgehende Potential der Analyse des Bunkers und seiner Formen: Es ist von oszillierenden Ambivalenzen und uneindeutigen Zwischenbereichen bestimmt.

Bunker lassen sich entsprechend des 1. Grundsatzes also sowohl als konkrete Orte und Räume vorstellen, deren Portfolio sich von Festungen bis hin zu gegen Flugzeugabstürze oder Atomschläge gesicherten Bauwerken, aber auch Lagern erstreckt. Genauso ist der Bunker als etwas Konkretes (Panzer, U-Boot, Flugzeug) wie auch Abstraktes, als Projektionsfläche oder kommunikatives (ideologisiertes) Instrument oder Vehikel zu beschreiben. Er ist aber auch als netzwerkartiges Konzept der Raketenabwehr bis hin zur zensorischen oder gegen Viren gerichteten, virtuellen Firewall im Internet und in Computersystemen zu verstehen.

7.1.2 (Fernseh-)Serie

Auch in diesem Analyseabschnitt – korrespondierend zur Behandlung des Bunkers – gilt es, definitorische und historische Phänomene – gesehen in Kapitel 3 – aufzugreifen, den revidierten Grundsätzen der Heterotopie gemäß einzuordnen oder zu detaillieren.

Das Fernsehen und die Fernsehserie entsprechen auf mehreren Ebenen einer Reise und Reisestationen: Der Besuch einer Gaststätte zum televisiven Public Viewing (eines Fußballspiels/-Tuniers oder des allsonntäglichen *Tatorts*) kommt Foucaults heterotoper Beschreibung des Kinos nahe (vgl. AR: 42). Selbst unabhängig davon ist das Wohnzimmer zunächst unter dem Schlagwort Heimkino tendenziell der Heterotopie Kino in dessen Überlagerung verschiedener Räume ähnlich. Möglicherweise sind die heimischen vier Wände zudem abgedunkelt wie im Kino (vgl. Nelson 2007: 15) und verfügen über einen Videoprojektor (‚Beamer') statt über ein Fernsehgerät. Das Fernsehen ist durch seine Gleichsetzung mit dem Fenster (zur Welt) eine Instanz der Überlagerung (heimischer) Sphären mit dem Dargestellten – insbesondere durch die Live-Schaltung. Schon allein der audiovisuellen Qualität und/oder der fesselnden Geschichten halber kann auch auf mobilen Endgeräten eine ‚fensterartige' und/oder heterotope Überlagerung der Umgebung geschaffen werden. Nicht zuletzt ist dabei das individuelle Vermögen zu berücksichtigen, auch ohne das ‚Hilfmittel' einer dezidierten Rezeptionsumgebung des Kinos in eine Welt bzw. eine Serie als distinkte Heterotopie leihkörperschaftlich einzutauchen (vgl. Hahn 2013b, siehe 4.8 u. 3).

Gerade in den progressiven Formaten und insbesondere jenen, die eine Zielsetzung oder eine Rätsellösung (z. B. *Lost*) suggerieren, kann der Rezipient über eine (mit Blick auf die Miniserie: absehbare) Reise hinweg den Figuren folgen: Exemplarisch ist es in *Breaking Bad* die Reise Walter Whites vom biederen, verkannten Vorstadtlehrer zum zunächst seiner Krebserkrankung halber und zur Versorgung seiner Familie Drogen produzierenden Kriminellen, der – zwar immer wieder hin- und hergerissen zwischen dem ‚zivilen' Leben und den intriganten Exzessen – doch in seiner Rolle als gefürchteter Krimineller aufzugehen scheint (vgl. Hahn 2016: 85 f.).

Insofern ist eine Serie erstens selbst immer eine Heterotopie. Die Serie ermöglicht im Sinne der Immersion das leihkörperschaftliche Betreten einer anderen, dem Medienobjekt inneren Realität. Diese nun wird

etwa im Sinne Luhmanns (1996: 98 f.) durch die in der diesseitigen Realität befindliche Außenseite des jeweiligen Werkes markiert – etwa durch den Datenträger, ein Cover oder den Vorspann (siehe dazu auch 7.3.2). Allerdings (auch das ist in der Bestimmung der Immersion (4.8) bereits offensichtlich geworden) ist diese Differenz zwischen Innen- und Außen-Seite, die Markierung dieser Grenze als graduell zu beschreiben: etwa als ein den Rezipienten vertrautes oder nicht-vertrautes Setting.[275] Genauso kann das Eintauchen abhängig davon sein, wie gewohnte oder ungewohnte Narrative (einer tendenziell paradoxen Erzählung in den nicht-linearen, neo-barocken Typen – siehe 3.2) sowie insgesamt inhaltliche wie auch narrative Spielregeln der anderen Welt verarbeitet werden – sprich, inwiefern sie dem Zuschauer bekannt sein müssen oder inwieweit zur eigenen Lebenssituation distanzvolle Welten einen Reiz ausmachen. Zweitens behandeln Serien selbst verschiedene Heterotopien: Im Falle von *Breaking Bad* sind dies vereinfacht die der Vorstadt mit Eigenheim und zwei Familienautos einerseits und die des kriminellen Schattendaseins in der Wüste New Mexikos und im zunächst dem Drogenkochen dienenden Wohnmobil anderseits. Zahlreiche weitere – bereits genannte – Beispiele ließen sich hier anführen.[276]

Der Rezipient betritt also mit jeder Folge einer Serie die durch Vorspann, Cover oder DVD-Hülle markierte Welt von potentiellen Welten bzw. von (internen) Räumen, welche verschiedentlich (räumlich, zeitlich, thematisch) begrenzt sein können. Überdies lassen sie sich intern als auch extern (zur ‚realen' Welt der Rezipienten) in Verbindung stehend beschreiben: Neben einer mimetischen Spiegelung, dem Identifikationspotential mit den jeweiligen Figuren und Settings kann dies etwa in Form des dem Neo-Barock als Beispiel fungierenden *Cross-Overs* geschehen (vgl. Ndalianis 2004: 25): Eine (Cine-)Serie könnte demnach als Themenpark-Attraktion aus der Virtualität in die Realität übertragen werden (vgl. ebd.: 263). Intern hingegen sind die Welten des komplexen Fernsehens und seiner Serien kontingent und (bisweilen paradoxerweise:) durch das Konzept des Schicksals miteinander als verknüpft zu verstehen (vgl. Rothemund 2013: 219). Sie ergeben wiederum ein zuweilen wahrnehmbar, vollkommenes Gesamtbild für ihre Rezipienten – siehe dazu 7.5.2.

„Nach dem Film ist nicht vor dem Film", stellt Engell (2005: 12) fest. Angesichts der tödlich-fatalen, meist unrevidierbaren[277] Ereignisse der progressiven Formate scheint diese Feststellung auf diesen Typus der Serialität übertragbar: Nach einer Folge, einer Staffel, oder der gesamten progressiven Serie ist nichts mehr wie vorher. Oder eben doch – zwar um die Erfahrung der Serie womöglich bereichert, kehrt der

275 Gerade für das Massenpublikum werden vertraute Milieus gewählt. Sollten dezidierte Settings (etwa in Form von Arztserien) genutzt werden, gilt es diese um universelle Themen wie Liebe, Tod, Glück, Hass, Angst, Freude anzureichern (vgl. Eschke/Bohne 2010: 32–41, vgl. Stiglegger 2007: 29). Selbst für die kleinen Zielgruppen des QTVs gilt, folgt man Hill (2013), dass die Serie oder ihre zentralen Protagonisten sich wesentlich mit ihren Familien (als Form eines universellen Themas) auseinandersetzen oder für sie eintreten müssen.

276 *The Wire* zeigt je Staffel einen Raum der Stadt, welcher oftmals mit anderen kollidiert – etwa die Arbeit der Kriminalisten mit den Plänen der Gangs. Natürlich gibt es auch fließende Übergänge: Senator Davis verbindet Politik und Kriminalität miteinander. In *Lost* sind es neben der mythischen Insel die zahlreichen Flashbacks der einzelnen Figuren, welche deren Leben, deren Milieus und auch deren Länder streifen – auch abseits der USA: So werden Kates Erlebnisse in Australien, Sayids Leben im Irak, Mr. Ekos Taten in Nigeria oder Yunjins unfreiwilliger Wandel vom Fischer zum Handlanger seines wohlhabenden Schwiegervaters in Südkorea behandelt u. v. m. In *Game of Thrones* werden verschiedene, einander feindlich gesinnte Königreiche und klimatisch differente Kontinente der fiktionalen Welt behandelt. Besonders – als Grenze auf das zweite Untersuchungsobjekt dieser Arbeit, den Bunker, bezüglich – sticht dabei die „Mauer" heraus: ein aus Eis geschaffenes Werk gegen die Gefahren des Nordens. In *Mad Men* – sich insgesamt auf eine Welt der Werbung, ihrer Macher und deren persönliche und familiäre Themen konzertierend – schwelt über die Staffeln hinweg der Konflikt von Arm und Reich: Draper – zu Beginn der Serie durchaus wohlhabend, aber aus armen Verhältnissen stammend – sieht sich dem Miteigentümer der Agentur, einem Sohn einer reichen Familie, bisweilen neidisch gegenüber. Zudem steht die Serie in ihrer ‚weißen' Einseitigkeit anderen, um Emanzipation ringenden Bevölkerungsgruppen gegenüber – siehe 7.2.2.

277 So verstirbt Walter White (wahrscheinlich – 7.5.2) am Ende von *Breaking Bad*. In der Prime-Time-Soap *Dallas* wurde hingegen eine gesamte Staffel – die 9. – zum Traum erklärt und damit eine Form der Revision vollzogen. Die in Staffel 8 verstorbene Figur Bobby sollte zurückkehren: Am Ende der 9. Staffel findet ihn seine Frau Pam, erwacht aus besagtem Traum quicklebendig unter der Dusche (vgl. Burkhead 2013: 47 ff., vgl. Engell 2008: 33).

Rezipient am Ende in seine Welt zurück: eine Welt, die während der Rezeption/der partiellen leihkörperschaftlichen Abwesenheit (siehe 4.8.2) im stetigen Fluss des Lebens einen Wandel vollzogen hat, aber aus der mangenden Distanz heraus (vgl. Luhmann 1996: 98, siehe auch Hahn 2016) nicht als verändert wahrgenommen wird. Sie kann dabei ein breites Portfolio von Zuschreibungen erfahren – der Rezipient kann ihrer überdrüssig sein, sie aber auch friedlicher im Verhältnis zu jenen Welten der Serie auffassen und umgekehrt. Auf diese individuelle oder gar willkürliche Beschreibung bzw. den reflexiven Moment ist gleich zurückzukommen.

Was sich an dieser Stelle (erneut) offenbart, sind die Bezüglichkeiten zwischen dem Normalraum (dem Rezeptionsraum) und dem heterotopen Bereich (der/einer oder vieler Welt(en)) im Fernsehen und seinen Serien: Das Fernsehen muss sich in seiner klassischen Phase nach dem 2. Weltkrieg erst einen Ort in den vier Wänden der Familie bzw. in deren Mittelpunkt schaffen. Hilfreich ist dabei, dass es quasi als Familienhilfe beworben wurde, welche die nach Krieg heimkehrenden Soldaten, ihre wachsenden Familien, aber auch die daraus insgesamt resultierenden, spannungsgeprägten Momente zu minieren wusste. Es vermochte, den brüchigen Sozialverband zu versammeln (vgl. Spigel 1992: 40 ff.), und vermag dies in Teilen (siehe geschichtliche Einführung (3.3), siehe hier Nennung des *Public Viewings*) weiterhin. Auch die Definition der QTV-Serie beruft sich insofern auf dieses Prinzip, als dass die Rezipienten, bestimmte Milieus oder die Gesellschaft zum Vorbild genommen und entsprechend abgebildet werden. Nicht zuletzt soll so (als künstlerische Intention) zum Ende etwaiger Missstände beigetragen werden. Überdies schafft die Identifikation Einzelner mit der Rezeption dieses ‚besseren Fernsehens' ein Gemeinschaftsgefühl. Selbst jenseits unter den QTV-Begriff fallender Produktionen ist das Fernsehen als (täglicher – Daily Soap) Begleiter hinsichtlich aktueller oder universeller Themen zu verstehen (vgl. Prugger 1994: 100 ff.). Allerdings ist das Medium bereits in frühen Phasen, so Spigels Analyse, absehbar nicht nur ein bloßer Spiegel der Rezipienten, sondern eine sie bedingende Größe: Über das Fernsehen angebotene Waren sollen der Hausfrau durch Arbeitserleichterungen ermöglichen, statt in der Küche vor dem Fernseher im Wohnzimmer Platz zu nehmen oder zumindest das Gerät im Blick zu haben (vgl. Spigel 1992: 93). In den Serien des Fernsehens wird die heimische Rezeption mehr als nur gespiegelt: Sie wird zelebriert, sodass die Sets der Serien dem Wohnraum entsprechen oder ihn vorgeben. Die Kamera nimmt nun den Platz des Fernsehgerätes ein: „Wie man sieht, so sieht es [das Fernsehen/seine Werke/Welten – S. H.] hinaus." (Engell 2012: 116) Diese nur schwerlich in Ursache und Wirkung zu zerlegende Zirkulation kündet von einer ebenso problematischen Unterscheidung: einerseits zwischen der durch das Gerät (und seine Fensterfunktion) präsentierten Welt und der des Rezipienten bzw. zwischen Normalraum und Heterotopie. Beide Räume bedingen einander, sind gegeneinander austauschbar. So gesehen, kann das Fernsehen in Baudrillards Sinne simulativ oder verstellend wirken oder gar zum ‚Verlieren' im Medium führen. Diese Beobachtung muss allerdings insbesondere auf die vor-paradigmatische Form des Mediums, in Anbetracht einer enormen Reichweite der wenigen Networks und ebenso weniger alternativer Quellen verstanden werden.[278] Allerdings ist, wie in 4.8.5 gezeigt wurde bzw. gleich zu sehen sein wird, nicht nur aus konstruktivistischer Sicht die Vorstellung einer objektiv darstellbaren Welt zweifelhaft: Das Fernsehen ist sich in Teilen dieses (eigenen) Unvermögens bei der gleichzeitig an es gerichteten Forderung (zumindest an die Nachrichten, als vierter Gewalt der ‚Wahrheit' verpflichtet zu sein) bewusst. An dieser Stelle lässt sich auch auf Foucaults Heterotopie-Hybriden verweisen: Der Spiegel ist eine Zwischeninstanz, die nicht nur dargestellte, virtuelle Welten in Bezug zu der des Betrachters setzt, sondern das Glas kann eben auch opak werden (siehe 4.6a, hier in 7.2.2).

278 Der US-amerikanische Film *Pleasantville* illustriert zunächst hier exemplarisch eine denkbare, hyperreale Facette des Fernsehens: Die Protagonisten aus den 1990er Jahren sind plötzlich in der titelgebenden Sitcom der 1950er Jahre gefangen – eine der Hauptfiguren verzichtet schließlich sogar, in die ‚Realität' zurückzukehren. Siehe zur (über-)immersiven Dimension 7.6.2.

Deutlich treten die reflexiven Eigenschaften in bereits skizzierten Phänomenen in Erscheinung: Neben der Inszenierung des selbstverständlichen Platzes des Fernsehens in den heimischen Räumen soll der *Cliffhanger* das Wegschalten aus dem Programm verhindern, er soll das Dranbleiben in den für die Finanzierung der Networks essentiellen Werbepause fördern. Er soll zur Existenzsicherung (des Networks als auch der konkreten Serie) das Wiedereinschalten in der nächsten Folge begünstigen. In *Moonlighting* – eigentlich eine komödiantische Krimiserie – wird immer wieder, die Serie als ‚gemacht' auszeichnend, auf die prekären Quoten der Serie verwiesen (vgl. Blanchet 2011: 60 f.). Plakativ zeigt das Fernsehen aber auch seine eigenen Produktionsumstände oder die der bisweilen verschwörungstheoretisch vereinfachten, subjektivierten Medien (vgl. Hahn 2015: 113 f.) an sich auf: *Mad Men* behandelt die Mechanismen der Werbeindustrie und zeigt in diesem Zusammenhang partiell auch die Funktion des Fernsehens. Nicht nur greift die Serie die Werbefinanzierung des US-Fernsehens auf, als dass die Agentur schon in den 1960er Jahren vermehrt Werbeblöcke für ihre Kunden schaltet. Der (televisive) Werbeeinsatz wird auch als zwiespältig oder oszillierend beschrieben: Beinahe scheint er einerseits einem Betrug am Konsumenten gleich, anderseits aber auch durch etwaige illusionäre Produkte oder in der Kommunikation hergestellte Illusionen einen Nutzen zu haben: Die von Adorno (1963: 78) kritisch beäugte, weil verstellende Bestätigung des „Soseins", wird in der Serie hinterfragt bzw. auf ihre positiven Aspekte verwiesen (vgl. Hahn 2015a: 119 f.).[279] *The Newsroom* behandelt den journalistischen Alltag im Fernsehen: etwa die Konkurrenz der Anbieter, den daraus erwachsenden, nicht unproblematischen Drang schneller und notwendigerweise ohne größere Recherche auf Sendung zu gehen, genauso aber auch die illusorische Forderung nach Objektivität und Neutralität (vgl. ebd.: 120 f.).[280] Die genannten Beispiele betreiben eine Aufklärungsarbeit angesichts problematischer, vereinfachter Vorstellung von ‚den Medien' und an sie gestellter Ansprüche (vgl. ebd.).

Als essentieller Einschnitt (als dem Zeitpunkt des Paradigmenwechsels nahe), aber auch als Entsprechung eines heterotopen, zirkulären Schlusses erweist sich die (in *Mad Men* behandelte[281]) Mondlandung von 1969 und der damit gesendete Rückblick des Fernsehens auf die von ihm eingefangene und gleichsam erschaffene Welt (siehe 3.3).

Das Fernsehen zeigt – wenn auch durch die zirkuläre Bedingtheit nur schwerlich zu differenzieren – eigenständige oder als eigenständig geltende Merkmale in seinen Räumen und seinen Welten auf. Diese gehen über die reflexive Sorge um den eigenen Bestand (etwa zum erhofften Wiedereinschalten) hinaus. In den fiktionalen Welten herrschen eigene Regeln: So leben in *True Blood* allseits bekannt unter den Menschen Vampire bzw. sie haben sich als solche geoutet (vgl. Blanchet 2011: 66) – dieses Konzept

279 Draper zeigt anhand eines karussellartigen Diaprojektors und der dazugehörigen Kampagne die Symbolkraft der Werbekommunikation und der (positiv auslegbaren) Aufladung von Produkten: Dem potentiellen Besitzer soll ermöglicht werden, Momente seines Lebens und seiner Lieben durchaus auch melancholisch zu rekapitulieren bzw. sie immersiv wiederzubetreten (S01/E13). Die Funktion der Werbung liege „in der Stabilisierung eines Verhältnisses von Redundanz und Variabilität in der Alltagskultur" (Luhmann 1996: 94). Die Werbung mag zwar Beihilfe zur Selbsttäuschung leisten (vgl. ebd.: 86), die Vorstellung eines passiven Empfängers kann allerdings nicht per se Gültigkeit behalten. Auch das zeigt *Mad Men*: Die zur Eigenpromotion der Agentur gedachte (ambivalenterweise auch gesellschafts- oder branchenkritische Züge tragende) Proklamation, künftig nicht mehr für gesundheitsschädliche Tabakwaren werben zu wollen, bleibt erfolglos, entpuppt sich sogar für das fiktive Unternehmen als schädlich (S04/E12).

280 „Nach dem Mordanschlag auf die US-amerikanische Politikerin Giffords folgt der in der Serie inszenierte Newsroom daher beinahe der sich später als falsch herausstellenden Todesmeldung anderer realer (also tatsächlich über das Ereignis als Nachrichtensendung berichtender) Networks (S01/E04)." (Hahn 2015a: 121) Die Serie ist aber gleichsam auch ein Plädoyer für das Fortbestehen von investigativem Journalismus – auch als Gatekeeper im Angesicht grotesker Berichterstattung im Internet (vgl. ebd.: 125). Interessanterweise plädiert das US-Format plakativ für eine Stärkung des öffentlich-rechtlichen Fernsehens (S01/E03) (ebd.:121).

281 Die Mondlandung verkörpert dort das Ende der ersten Hälfte der letzten Staffel: Mit den 1970er Jahren erfuhr auch der Werbesektor große Umbrüche. Das künftig von Computern und Datensätzen zur Zielgruppenerfassung bestimmte Zeitalter wird in der Serie angekündigt. Darüber hinaus verweist die Serie auch auf ihr eigenes Ende – die nachfolgende Halbstaffel bringt die Serie zum Abschluss (vgl. Hahn 2015a: 123 f.).

funktioniert als Parabel auf gegenwärtige Diskriminierungen. In *Breaking Bad* sind es die Spielregeln des familiären Alltags und der kriminellen Existenz – wobei mutmaßlich ersterer vertraut erscheint und als tendenziell zum Rezipierten anschlussfähig, sozusagen als Normalraum gelten kann.[282] Anders (1961: 144) verweist in seiner bekannten, an die Parasoziale Interaktion (vgl. Horton/Wohl 2001) erinnernden Beobachtung auf für Fernsehfiguren strickende Großmütter. Er zeigt damit die mögliche Nähe zu televisiven Figuren, deren Welten und Spielregeln. Deutlicher ein Eigenleben der Serie scheint der *Showrunner* von *Breaking Bad*, Vince Gilligan, – also der Schöpfer bzw. künstlerische Leiter der Serie – zu beobachten. Sein Werk habe sich dem ‚Meister' entzogen: Der zu Beginn der letzten Staffel (bzw. den beiden Halbstaffeln) platzierte Blick auf das Ende der Serie und das darin gezeigte Szenario seien ohne detaillierte Planung produziert worden (vgl. Shaw-William 2014). Tatsächlich sei der Weg zum gezeigten Moment (Walter präpariert mit anderer Brille und differenter Frisur ein Maschinengewehr) im weiteren Kreationsprozess der Staffel(n) schwierig gewesen. Diese Beschreibung verweist einerseits auf Zolas Experimentalroman (2014) – siehe auch Praxis: 8 u. A1 u. A2. Sie erinnert andererseits aber auch an Foucaults, mit dem Blick auf *Les Meninas* aufkommende Frage, ob der Rezipient durch den Rahmen blickt oder die dargestellten Personen den Rezipienten ansehen (siehe 4.1.2).

Wird in den progressiven Serienformen eine (nicht nur thematische) Spiegelung des Wandels im Leben vollzogen, so wird im *Flow* mit seiner fix-terminierten Redundanz als auch mit den stagnierenden oder partiell derartig geprägten Serientypen (neben Typus I und III, seiner teilweisen Episodenhaftigkeit auf Staffelebene halber auch der Typus IV) die Zeit angehalten (siehe zur Zeit auch: 7.4.2). Hier tritt ein Ideal zutage, in welchem gewisse Momente zwar nicht wirklich angehalten, aber doch in ihrer gewünschten Konstellation behalten werden sollen (vgl. Hahn 2016).[283] Die nach jeder Episode zum Ausgangspunkt zurückkehrende Serie (die aber nicht den Wandel im Alter der Schauspieler und des Animationsstils verbergen kann) verkörpert diese Vorstellung. Ein anderes Ideal bricht mit dem Ende einer (progressiven, einem Gesamthandlungsstrang folgenden) Serie hervor: das Ideal einer im Luhmann'schen Sinne ‚sichtbaren' Abgeschlossen- oder Vollkommenheit. Sind die (neo-barocken und damit auch kontingenten) Welten oder das dortige Geschehen aber nicht befriedigend abgeschlossen worden, stellt sich Ernüchterung ein – siehe oben (3.1) etwa zu *Lost* und 7.4.2 zur Konkretion des Endes.

Eine im Sinne ihrer Einfachheit ideale, da bipolare Welt kann sich zunächst in einer simplen heterotopen Differenz niederschlagen – der durch das Fernsehen als Fenster zu Welt hervorgebrachten Unterscheidung zwischen drinnen und draußen (vgl. Engell 2012: 19). Diese Unterscheidung hat jedoch nicht nur mit dem vorher beschriebenen zirkulären Schluss zwischen den beiden Bereichen und auf Grund ihres gegenseitigen Bedingens an Prägnanz verloren (siehe 3). Die Serien, ihre Folgen oder Episoden und Welten ‚drohen' schon im linearen *(Audience-) Flow* ‚unterzugehen' und sollen doch gleichsam distinkt durch eine Rahmung (etwa als Vorspann) markiert werden. Hinweise wie „Neue Folge" (Engell 2011: 121) oder Trenner zu Beginn und dem Ende der Werbung sollen bei dieser Differenzierung helfen.

---

282 Gerade die kritische, aber auch streitbare Thematisierung des US-amerikanischen Gesundheitssystems in *Breaking Bad* könnte solche Bezüge zur Welt der Rezipienten herstellen: Walters Krankenversicherung deckt die Behandlung nicht. Der alternative Verlauf der Serie bei einem umfassenderen Versicherungswesen wurde 2013 in Form eines Comic-Strips umgesetzt: Demnach wäre die Serie nach der Diagnose im Piloten bereits abgebrochen worden, da die Kosten der Behandlung ‚selbstverständlich' getragen worden wären (vgl. McDonough 2013). Streitbar ist dieser Ansatz insofern – zwar scheint der Krebs im Verlauf der Serie geheilt, um dann wiederzukehren –, da bereits im Piloten der Serie die voraussichtliche Unheilbarkeit der Krankheit thematisiert wird, sodass Walter zunächst vor allem seine Familie nach seinem Tod versorgt wissen will. Ohnehin zeigt die Serie aber, dass Walter letztlich um seiner selbst willen zum Kriminellen aufsteigt.

283 Der Konstellation einer idealen Saison im Fußball ähnlich, könnte damit eine immerwährende, progressive Kette von Erfolgen verstanden werden, welche sich selbst bei neubeginnender Spielzeit fortsetzt – obschon sich dieser zirkulär gedachte Vorgang natürlich nicht auf den Wandel im Sinne fortwährender Erfolge begrenzen lässt, sondern nach jeder Saison tatsächlich die Mannschaftskonstellation Veränderung erfährt (vgl. Hahn 2016: 75 f.).

Obschon den (direkt am Anfang einer Episode platzierten) Vorspann auslassend, zeigt ein Countdown etwa bei Netflix und Amazon – im modernen *Flow* also – den automatischen Neubeginn einer Folge an. Überdies kann je nach Rezeptionsgewohnheit eine zweiteilige Weltkonstellation auch im Zeitalter pluraler Angebote beibehalten werden, indem nur bestimmte Kanäle und Angebote gewählt werden: Etwa sind die narrativ stagnierenden Serien und/oder ihre Offerten von Harmonie oder familiärer Ideale als Fluchtpunkte denkbar (dazu gleich mehr: 7.2.2). Insbesondere das lineare Fernsehen ist ein Taktgeber des Alltags und offeriert(e) absehbar feste oder (anders gesagt:) eindeutige Strukturen. Gleichwohl auch diese Struktur in einem Wechselverhältnis von Produktion und Rezeption entstanden sein wird – am Arbeitsalltag orientiert werden Programme platziert und gleichsam wird der (persönliche) Alltag den Programmen entsprechend organisiert.

Nach dem Paradigmenwechsel oder mindestens seit dem Ende des Kalten Krieges ist im Zuge einer Vervielfältigung des Angebots bei gleichzeitiger Globalisierung und Konvergierung des Angebotes (als weitweite Vermarktung) und der Medien ein Zeitalter der Unsicherheit angebrochen. Dieses beflügelt (reflexhaft) ein Festhalten oder eine Rückwendung zu einer konkreten oder vermeintlich konkreten Vorstellung wie der der Nation (vgl. Ellis 2002: 63, 70 u. 71) oder äußert sich in lärmenden Partikularismen, wie Augé (1992: 44 f.) feststellt.[284] Eine mögliche Analogie findet dieses gleichzeitige Nebeneinander widerstrebender Kräfte darin, dass die minimale Entscheidungsfreiheit des linearen *Flow*s bzw. dieser selbst bisher keine volle Ablehnung gefunden hat: Wie beschrieben ist die Marktposition der On-Demand-Anbieter in Deutschland zum Zeitpunkt dieser Arbeit (noch) problematisch, der einst euphorisch gehandelte Branchenprimus Netflix musste 2016 sogar eine geringe Wachstumsprognose zum weltweiten Geschäft ausgeben (vgl. Demling 2016). So hat daran anschließend auch die Deleuze'sche Kontrollgesellschaft (siehe 4.1.3c) mit der Erfassung des televisiven Nutzerverhaltens (siehe auch 7.3.2) die disziplinarisch auslegbaren, Vorgaben machenden Konzepte (eben auch des linearen *Flows*) noch nicht abgelöst.

Die Sicherheit der dargestellten Welten der Serie kann – neben den angedeuteten harmonischen Settings und/oder einer narrativen Ausrichtung dem Typus I entsprechend – durch Redundanzen erreicht oder unterstützt werden: Neben den festen Sendeplätzen (im linearen Fernsehen) einerseits oder der erwartbaren (aber vermeintlichen) Abrufbarkeit anderseits (bei den On-Demand-Anbietern),[285] rekapitulieren *Previously-on*-Segmente die vorhergehende Handlung. Im Dialog kann überdies das bisherige Geschehen eventuell wieder aufgegriffen werden. Allerdings differieren diese Hilfsmittel je nach Anspruchshaltung, Narrativ als auch Distributionsweise der Serien. Sind Soaps im Dialog redundant (vgl. Mielke 2006: 584), werden bei progressiven Serien von On-Demand-/Pay-TV-Anbietern erst in der Free-TV-Ausstrahlung *Previously-On*-Segmente hinzugefügt (etwa *House of Cards*), aber auch bewusst ausgelassen und vorausgesetzt (etwa *Breaking Bad*) (vgl. Hahn 2013b).[286] Selbst die unbequemen, dystopischen Welten der modernen Serie sind, je nach Gestaltung als auch der Disposition des Rezipienten, als Contain-

284 Ob die damit verbundenen wirtschaftlichen oder persönlichen Ängste faktischer und/oder psychologischer Natur sind, kann hier nicht geklärt werden. Es sei allerdings auf die angebliche Zufriedenheit zumindest der Deutschen als auch die positive wirtschaftliche Bilanz in Deutschland zum Zeitpunkt des Entstehens dieser Arbeit verwiesen (vgl. Mühl 2013, vgl. Dausend 2014).

285 Vermeintlich ist dieser insofern, dass nur exklusive oder eigenproduzierte Werke relativ dauerhaft zum Abruf angeboten werden können und diese je nach Rechtslage wiederum nicht ‚ewig' verfügbar sind oder nach gewissen Zeiträumen eine Rückgabe der Rechte an die Produzenten erfolgen muss – wiederum zeigt sich daher die nur begrenzte Differenz des On-Demand-Anbietertums zum linearen Fernsehen.

286 Der Zugüberfall in der *Breaking Bad*-Folge „Dead Freight" (S05/E05) führt zum Tod eines zufälligen Zeugen – eines Kindes. Ohne die Ereignisse zu rekapitulieren, wird in der nächsten Folge in Form einer langen, stillen (dialogfreien) Sequenz die Entsorgung des Leichnams von der resignierten bis unbeeindruckten Gruppe behandelt (vgl. Hahn 2013b: 15).

ments oder ‚kleine Bunker' zu beschreiben. Sie sind damit (individuell) zu betreten oder zu verlassen respektive zu- oder abschaltbar bzw. auf Distanz zu halten (dazu in 7.6.2 mehr).

Neben dem Bestreben um einen eindeutigen Künstler und Autoren in der Bestimmung des QTVs etwa (siehe 3.1) erlaubt schon die Einteilung in die seriellen Typen selbst eine tendenzielle Sicherheit des im konvergierenden Zeitalter noch schwerer zu bestimmenden Fernsehens. Das Beharren auf ‚hochwertiger' Serialität wiederum ist nicht nur als tendenziell trivial oder bipolar zu beschreiben, sondern mit Blick auf Ecos Ausführungen als partiell willkürlich zu benennen: Sie basiert auf der schwarz-weißen Differenz zwei einander widerstrebender oder heterotoper Formen – dem als anders oder innovativ ausgemachten ‚Hochwertigen' und dem konventionellen, schematischen Fernsehen (vgl. 3.3). Mit seiner Genre-Werdung des QTVs scheint der Begriff womöglich seine etwas Anderes markierende Kraft zu verlieren: Die einst stark differente Heterotopie avanciert zu einer von vielen Heterotopien.

Die geschichtliche Entwicklung des QTVs zeigt bereits Graustufen im Übergang zum ‚minderwertigen' Fernsehen – insbesondere anhand der Soap (3.3). Obschon einzelne Bereiche des Televisiven von Konstanz im Abruf, hinsichtlich des Sendeplatzes und ihrer harmonischen Szenarien bestimmt sind, sind das On-Demand-Anbieter im erweiterten Sinne einschließende System Fernsehen wie auch die progressiven (QTV-)Formate von einer neo-barocken Unsicherheit geprägt.[287] Womöglich ist das Fernsehen im hier eingangs beschriebenen Sinne Ausdruck wie auch Fördermittel dieser Unstetigkeit bzw. des entsprechenden Zeitalters. Dabei bildet das Fernsehen insgesamt einen oszillierenden Komplex aus, der zum einen zwischen besagten Polen von Sicherheit und Unsicherheit schwankt. Zum andern zeigt der Komplex (wie gesehen: 3.3) auch die Graustufen vermeintlich unvereinbarer Kategorien wie Kunst und Kommerz anhand der durchaus kommerziell erfolgreichen, aber als Kulturgut verstandenen Qualitätsserie auf. Dann behandelt der Komplex die fließenden Differenzen und Gemeinsamkeiten des *Flows* nach Williams und dessen moderner Entsprechung (vgl. Hahn 2013b).

Das Fernsehen wird damit insgesamt zu einem Katalysator oder einer Plattform verschiedener Themenkomplexe und Gegensätze – so, wie es auch der als kontrovers geltenden QTV-Serie selbst zu gelingen vermag: In *Breaking Bad* ist es Walters Sorge um das finanzielle Wohl seiner Familie einerseits, andererseits gefällt er sich in der Rolle des Kriminellen („I am the one who knocks!" – S04/E06). Gerade die multiperspektivischen Ansätze mit den überdies auch internationalen Ensembles etwa in *Lost* (oder aktuell angeblich in *Sense 8*) bilden einen möglicherweise zum internationalen Erfolg (da weltweite Identifikation anbietend) beitragenden, gemeinsamen, leihkörperschaftlichen Raum aus. Dieser kann (über die reflexiven, andere Medien und Werke zitierenden Ansätze – siehe QTV (3.1) – hinaus) via inter- oder transmedialer Konzepte erweitert werden, sodass damit die Serien und ihre Welt(en) eine Ausweitung erfahren (vgl. Rothemund 2013: 201 f.).

7.2 Grundsatz 2: Utopie und Heterotopie – fließende Übergänge im Realisierungsgrad, zwischen Ordnung und Unordnung sowie deren Illusion

7.2.1 Bunker

Das sich von virtuellen Formen bis hin zu realisierten Utopien erstreckende Verständnis der Heterotopie Bunker ist vorhergehend erläutert worden. Es wurde bereits das ‚andere' Utopie-Verständnis im Sinne einer Eutopie, einer je Perspektive positiven bis idealistischen Betrachtung des demgemäß beschriebenen

287 Gewiss muss hier aber vermutet werden, dass die Progression der QTV-Serien, auf Grund deren nach Hill (2013) niemand mehr sicher ist, selbst und damit analog zur Genre-Werdung des QTVs Erwartungen generiert – als Erwartung des Unerwarteten.

Sachverhaltes angerissen: Die dauerhafte bis bewunderungsvoll interpretierbare Konstanz bunkerartiger Bauwerke und deren Mechanismen hinsichtlich eindeutiger Weltbilder sind bereits skizziert worden. In Kapitel 2 wurde auf einen (bisweilen simplen) Dualismus verwiesen: Der Bunker oder bunkeranverwandte Konzepte erscheinen als realisierte Utopie(n) – ausgehend von einer eindeutigen Differenz zwischen Drinnen und Draußen etwa – als beruhigend oder wohlgeordnet. Hier also überlagern sich Foucaults Heterotopie-Definitionen (siehe auch 4.6): Die beruhigende, aber imaginäre Utopie ist nicht mehr ein Gegenlager der Heterotopie. Sie ist selbst eine Heterotopie oder ein anderer Raum oder gar der Normalraum – die Heterotopie bietet nun selbst ein einfaches (verführerisches) Weltbild. Die panoptische Überwachung (‚Firewall') kann zwar als fragwürdig, dann aber aus einer bestimmten Perspektive heraus als schützend und als klare, einander konträre Räume schaffend verstanden werden.

Als ein weiteres (dualen Weltbildern dienendes) Beispiel kann zunächst der Limes gelten – wenn er auch, wie bereits angedeutet (7.1.1), weit komplexer als Zwischenraum des Handels zu verstehen ist: Limetes hätten in der Antike, aus römischer Sicht, eine Grenze zwischen Chaos und Ordnung verkörpert – zwischen Wildnis und Zivilisation (vgl. Graichen 2009: 31). Die streckenweise – günstige Topographie ‚ignorierende' – schnurgerade Bauweise sollte nicht zuletzt auch gegenüber den ‚Anderen' ein sichtbares Symbol des umfassenden Wissens und der Macht des Römischen Reiches sein (vgl. Moschek 2011: 105 f., vgl. ZDF/Graichen 2009, vgl. *Terra X – Schliemanns Erben: Der Limes: Gefahr an Roms Grenze*). Während des Nationalsozialismus wurde der Limes ideologisch instrumentalisiert.[288] Allerdings offenbarte sich alsbald die Ironie des demgemäß bezeichneten Limes-Programms, da das historische Vorbild eben nicht standhielt. Stattdessen sollte und wurde der Begriff Westwall[289] für den Komplex verwandt (vgl. Moschek 2011: 30 ff.).

Als weniger einer ideologischen Dimension, aber einem identischen Mechanismus folgend, erweist sich die Verbindung von Festungsbauten und Gartenanlagen. Der Garten – von Foucault als abstrahiertes (vollkommenes) Kondensat der Welt verstanden – wird einerseits zum Bestandteil der Festungen, als dass das Schloss von ihm umgeben wird und letztlich beides wiederum von einer Befestigung eingefasst sein kann.

Während des 2. Weltkrieges sollte – wie in 7.1.1 erwähnt – das Konzept einer nationalsozialistischen, geschlossen agierenden Volksgemeinschaft auf die entsprechenden Luftschutzbauten projiziert werden und diese sich tatsächlich als Abbild des faschistischen Deutschlands im Bunker versammeln können. Der Bunker kann daher als realisierte (im letztgenannten Beispiel allerdings: nationalsozialistische) Utopie im Sinne einer Eutopie verstanden werden, der die Aufgabe oblag, die Realität des NS-Regimes wie auch die fatale Totalität des Krieges positiv aufzuladen oder zu kaschieren. Bereits vor dem Krieg wurde auch das Grenzbefestigungsprojekt Westwall als völkisches Gemeinschaftsprojekt und Leistung der sogenannten „Frontarbeiter" inszeniert. Später wurden die Arbeiter am Atlantikwall als Äquivalent zum

288 Einerseits sollte dieser ‚neue Limes' tatsächlich das Römische Reich symbolisieren. Er sollte aber daran erinnern, dass schon die Germanen ‚unterdrückt' worden seien (vgl. Moschek 2011: 30). Anderseits sollte das Befestigungswerk in ideologischer Umdeutung als Bollwerk der ‚gesunden' Germanen gegen das barbarische Außen fungieren (vgl. ebd.: 30 f.).

289 Das sich von der Schweiz bis zur Nordsee erstreckende System von Bunkern und Sperren sei allerdings unbedacht geplant worden, oftmals mangelhaft umgesetzt und letztlich schnell überholt gewesen. Der Komplexitätsgrad der Anlage war im Verhältnis zur Maginot-Linie gering und „keine rangvolle Leistung des Festungsbaus" (Kieser 2010: 248). Ihr tatsächlicher Nutzen erwies sich als ebenso gering: Die Anlagen des Westwalls mussten im Zuge des Vormarschs der Alliierten erst reaktiviert werden – wurden aber auch durch von Zwangsarbeitern errichtete Stellungen ergänzt (vgl. Wegener 2007: 18). Tatsächlich führten die Arbeitsbedingungen und Drangsalierungen immer wieder zur Arbeitsverweigerung der zunächst zum Bau herangezogenen lokalen Bevölkerung. Diese Verweigerung zog drastische Bestrafungen bis hin zu SS-Sonderlagern nach sich (vgl. Kieser 2010: 248). Der Westwall wurde dennoch als unüberwindbares Festungswerk und als Friedenswall völkischer Leistung inszeniert. Trotz dieser defensiven Darstellung war der Westwall vorbereitender Teil der kriegerischen Ambitionen des NS-Regimes und sollte sowohl den endgültigen Einmarsch in die Tschechoslowakei als auch die Feldzüge im Osten Europas absichern.

Frontkämpfer verklärt und ihr angebliches Werk glorifiziert[290] – tatsächlich wurde eine im Verhältnis weit höhere Anzahl von Zwangsarbeitern (vgl. Virilio 2011: 49) zum Bau der Anlage eingesetzt (vgl. Pias 2001: 46 f.).

Als ähnlich ambivalent erweist sich die (toten-)kultische Überhöhung der Bauten: Virilio (2011: 19) assoziiert die Bunker (des Atlantikwalls) mit ägyptischen, etruskischen und aztekischen Grabstätten und erklärt sie zu „sakralen Räumen". Im Sinne dieser Überhöhung sollten etwa die Wiener Flaktürme nach dem ‚Endsieg' als heroisch-symbolische Grabmäler – als Totenburgen (vgl. Mattl 2001: 85) – fungieren und mit die Namen der Gefallenen tragenden Granitplatten verkleidet werden.[291] Die um das Stadtzentrum angesiedelten Flaktürme besäßen eine ästhetisch-symbolische Dimension, als dass sie den Dom/den Kern der Stadt sichtbar aufragend umschließen und ein provokantes (aber vornehmlich nationalistisches) Gegengewicht zum Universalitätsanspruch des gotischen Sakralbaus schaffen sollten (vgl. Mattl 2001: 87). Anderseits entspricht diese Überhöhung bzw. die angebliche Erhabenheit der Bunkerbauten dem von Foucault im Kontext seiner 2. Heterotopie-Definition genutzten Beispiel des Friedhofs und seiner Grabstätten: Der Atlantikwall hätte weniger der Macht des Dritten Reiches als dessen Furcht, zu verschwinden, Ausdruck verliehen (vgl. Pias 2001: 44).

Die Bunker des 2. Weltkrieges sind in vielfacher Hinsicht zu Grabstätten geworden: Die Luftschutzkeller wurden während des im Zuge der Bombardierung Dresdens entstandenen Feuersturms zu Todesfallen: Die eindringenden Brandgase führten zur Erstickung der Schutzsuchenden. Durchschlagende Bomben verschafften Bunkern den zynischen Beinamen „Mausefallen" (Foedrowitz 1991: 129). Der Einsatz Tausender Zwangsarbeiter beim Bau der Bunker und Stollenanlagen machte die Bauwerke auch in diesem Sinne zu Grabstäten: Von den bis zu 12.000 auf der Baustelle des in Bremen errichteten U-Boot-Bunkers Valentin eingesetzten Zwangsarbeitern fanden Hunderte den Tod (vgl. Kaule 2013: 48 f.).

Vornehmlich der möglichen Suggestion der Niederlagen halber, waren die Schutzbauwerke unter den Nationalsozialisten umstritten (siehe 2.1). Geradezu ironisch wirkt daher der Umstand, dass, wie Heinemann/Zieher (2008: 57) feststellen, nur wenige bis keine Pläne zur Nachnutzung der Bunker in Friedenszeiten vorgesehen waren. Die Bunker wurden deshalb, aber auch um ihre „Kriegstauglichkeit" (Foedrowitz 1991: 42) durch Tarnung zu erhöhen, zunächst dem Stadtbild eingepasst oder in eine (romantische) Tradition des mittelalterlichen Festungsbaus gestellt: Die Bunker in Braunschweig erhielten etwa Fachwerknachbildungen (vgl. Foedrowitz 1991: 41). Diese Maßnahmen wurden ihres Aufwands halber bald bis auf in ihrer Wirkung fragwürdige[292] Tarnanstriche reduziert (vgl. Foedrowitz 1991: 43).[293] Paradox mutet es insbesondere an, wenn ein zunächst in selbstdarstellerischer Monumentalität errichteter, in der flachen norddeutschen Landschaft aufragender, weithin sichtbarer Bunker wie der U-Boot-Bunker

290 Dem propagandistischen Ideal eines gemeinschaftlichen Nutzens widerspricht nicht nur die menschenverachtende (etwa gegen Juden gerichtete) Ideologie: Schon die tatsächliche Anzahl der Schutzbauten sowie die strategisch-nüchternen Selektion (beispielsweise die Bevorzugung der Mitglieder der Bahn) der zu den Bunkern Zugangsberechtigten stellen diesen angeblich anvisierten ‚Gemeinsinn' infrage – siehe dazu auch 7.3.1.

291 Umgekehrt (nicht ein festungsartiges Bauwerk umfunktionierend, sondern die Festung als Vorlage eines Grabmahls nutzend) wurde in den 1920er und 1930er Jahren – das zeigen die Ausführungen Fuhrmeisters (2001: 147 ff.) – die „Fortifikationsarchitektur" in Kriegsdenkmälern aufgegriffen.

292 Die flächig gestrichenen Dächer neigten bei Nässe des Nachts zur Reflektion und waren somit aus der Luft gut erkennbar (vgl. Foedrowitz 1991: 43). Überlegungen, die Bunker zu bepflanzen, wurden verworfen, da die Wirkung der Bomben durch das aufgetragene Erdreich und die bei Treffern begünstigte, sogenannte Verdämmung nur verstärkt worden wäre (vgl. ebd.: 44).

293 Die Tarnung der Bunker war allerdings in Anbetracht flächiger Bombardements etwaiger Städte während des 2. Weltkrieges ohnehin wenig sinnhaft – weder wurden Bunker gezielt anvisiert, noch seien sie in den Stadtplänen (der britischen Landstreitkräfte) überhaupt verzeichnet gewesen (vgl. Foedrowitz 1991: 44). Eine Scheinanlage wie die auf der Hamburger Alster – die Wasserfläche wurde mit Attrappen von Brücken und Häusern versehen – hingegen sollte das Bombardement während des 2. Weltkrieges bewusst auf sich ziehen bzw. durch das veränderte Stadtbild den Abwurf auf den nahegelegenen Hauptbahnhof erschweren (vgl. Hampe 1963: 286 u. 560).

Valentin plötzlich mit Tarnnetzen vor den Bombardements geschützt werden sollte (vgl. Aschenbeck 1995: 21).

Im vom Materialmangel gezeichneten Atlantikwall wurden, abseits wiederverwendeter Panzergeschütze (vgl. Virilio 2011: 69 u. 81f.), hölzerne Attrappen genutzt, um die Illusion der Verteidigungsfähigkeit der Anlagen in der Propaganda intern und extern aufrechtzuhalten. In mehrfacher Hinsicht wurden (nicht nur) die Bunker des Atlantikwalls zu Blackboxen, da deren tatsächliche (Verteidigungs-)Potentiale nicht direkt einsehbar waren. Als Grenzmarkierung oder Bollwerk drückten sich in diesem oder drücken sich auch in modernen Befestigungssystemen einander gegnerische Blackboxen jeweiliger Bündnissysteme aus. Diese sind etwa während des Kalten Krieges nur scheinbar über die eigene oder gegnerische Propaganda zugänglich gewesen und konnten höchstens anhand von Spionagemaßnahmen durchbrochenen werden.[294]

Das Behandeln und das Aufbrechen als Blackboxen verstandener Bunker oder anverwandter Konzepte könnte nun die konkreten Ideologien (des Nationalsozialismus etwa) wie die Fatalität vergangener als auch künftiger Kriege im Allgemeinen offenbaren: Für Virilio sind die Bunker des Atlantikwalls „im Endspiel der abendländischen Militärgeschichte“ (Virilio 2011: 80) obsolet gewordene Konstruktionen.[295] Sie nehmen jenen (atomar geführten) Krieg vorweg, von dessen Auswirkungen kein Ort auf dem Planeten weit genug entfernt ist und vor dessen Folgen eben auch kein Bunker zu schützen vermag (ebd.: 80): Wie Kinderrüstungen würden derartige Bauwerke dann wirken.[296]

Doch bevor oder obwohl mit den 1970er Jahren das Bewusstsein gerade für die nationalsozialistischen Bauten wuchs (vgl. Kaule 2013: 15), sollten sie in Deutschland nach Möglichkeit aus der visuellen Wahrnehmung verschwinden: Die Belastungen des Luftkrieges wie auch die Zustände in den Lagern der Nationalsozialisten wurden ‚lieber‘ verdrängt – vielmehr wollte man nach vorne schauen (vgl. Marszolek/Buggeln 2008: 18). Im Kontrast zur Aufarbeitung wurden und werden, neben Abrissarbeiten, bis heute Tarnmaßnahmen ergriffen: In Wilhelmshaven etwa wurde ein runder, spitz zulaufender Bunker im

294 Nicht zuletzt muss im Zusammenhang mit tarnend-verstellenden bis tödlichen Facetten des Bunkers und anverwandten Mechanismen auf die euphemistisch als Schutzlager bezeichneten Einrichtungen des Nationalsozialismus verwiesen werden: Diese sollten keinesfalls die Inhaftieren schützen, sondern stattdessen die vom Regime Ungewollten einsperren. Überdies markieren diese Maßnahmen Mitte der 1930er Jahre eine Station auf dem Weg zu den späteren Konzentrations- bzw. Massenvernichtungslagern der Nationalsozialisten, welche die zynischen Euphemismen auch in den mit „Arbeit macht frei“ oder „Jedem das Seine“ überschriebenen Eingangsbereichen fortführten. Die Euphemismen können als Bemühen um die Kreation von Blackboxen verstanden werden, auf welche sich letztlich von der deutschen Bevölkerung bekanntlich im Anschluss an den Krieg berufen wurde. Obschon etwa die zahllosen lokalen Lieferanten eines Konzentrationslagers wie Buchenwald bei Weimar das Geschehen nachweislich nicht tatsächlich ‚im Dunklen‘ haben halten können.

295 Als den Ausführungen Virilios Nachdruck verleihend, eine ‚Projektionsfläche Bunker‘ nutzend, ist die am Atlantikwall realisierte, unter Verwendung von Laserprojektionen entstandene Arbeit von Magdalena Jetelová (*Atlantic Wall*, 1995) zu betrachten. Die Künstlerin nutzte Auszüge aus Virilios *Bunkerarchäologie* und projizierte diese auf die Ruinen des Atlantikwalls. Dieser erhielt durch die Virtualität des Projektions- und des fotografischen Verfahrens eine zusätzliche Visualisierung der vom Philosophen an den Bauwerken erkannten Theatralik des totalen Krieges.

296 Virilios Postulat einer dromologischen „Ästhetik des Verwindens“, mit der der Philosoph auch die Bildsequenzen seiner *Bunkerarchäologie* überschreibt, vorwegnehmend, scheinen die Propagandisten der für den Atlantikwall wie auch den Westwall verantwortlich zeichnenden Organisation Todt das Unsichtbarwerden des Krieges erahnt zu haben: Sowohl die Propagandastaffel als auch Virilio greifen auf die gleichen Motive zurück (vgl. Pias 2011: 44). In den Ausführungen des Philosophen trete eine Bewunderung zutage, welche im Gegensatz zur eigentlich melancholischen Ausrichtung der Bunkerarchäologie nur unweit jener Beschreibungen zu verorten sei, die propagandistische Züge tragen (vgl. ebd.: 46) oder sich Speers Theorie des Ruinenwertes fügen (vgl. ebd.: 44). Wenig überraschend trägt etwa auch die Musealisierung des Westwalls problematische Züge, als dass sie in eine tendenziell heroische Bewunderung der Bauten und Kriegstechniken verfalle (vgl. Heinen 2008).

Anstrich einer Stiftspitze nachempfunden (vgl. Foedrowitz 1998: 183), in Hamburg ein Bunker durch seinen an alte Kaufmannshäuser erinnernden Anstrich ‚getarnt' (vgl. ebd.: 180).[297]

Der Bunker wie auch der 2. Weltkrieg selbst werden in Hattons Ausführungen in Anschluss an Bataille und mit Verweis auf Kurt Vonneguts Roman *Schlachthof 5 oder Der Kinderkreuzzug* zum Schlachthaus: Vonnegut wählt als Ort jenes Bunkers, der in seinem Werk einige Menschen den Dresdner Feuersturm überleben lässt, besagten Schlachthof (vgl. Hatton 2001: 66). Das Schlachthaus werde heute – in der Antike aufgesucht zum Gebet und für den Opfergang – „geächtet und gemieden wie ein Schiff mit Cholera an Bord" (Bataille in ebd.: 66). Die schreckenlose Welt blendet das (in der Blackbox) schwelende Negative aus. Dieses jedoch droht aus der (durch die Wände (des Schlachthofes und Bunkers) erreichten) Repression heraus wieder auszubrechen (siehe dazu auch Batailles: 4.3.2).[298]

Die Erfahrungen des 2. Weltkrieges und die mit dem Kalten Krieg einhergehenden Ängste drückten sich in Deutschland, im Informationsmaterial des Zivilschutzes, in einer Vermeidung des Begriffs Bunker als Assoziation mit etwaigen Kellerräumen aus (vgl. Marszolek/Buggeln 2008: 20). Als Nachwirkung dieser um Verdrängung bemühten Formulierung ist die Musealisierung von Bunkerbauten des Kalten Krieges in Deutschland erst spät vollzogen worden (vgl. ebd.: 20). Überdies wurden, abseits umgebauter Komplexe des 2. Weltkrieges, viele Neubauten des Kalten Krieges selbst unsichtbar gestaltet: Ein unter dem Bahnhofsplatz des Münchener Hauptbahnhofs liegendes Parkhaus sollte 3.000 Menschen Schutz bieten (vgl. Kaule 2013: 162 f.). Die Ende der 1970er Jahre errichtete Anlage ist seit 2011/12 nicht mehr als Zivilschutzanlage vorgesehen, entsprechende Installationen sind entfernt worden (vgl. ebd.: 163). Schon das Parkhaus im Allgemeinen wird, so die umfassende Analyse Hasses (2007: 80 f.), zu einer Heterotopie, welche die Problematik des Autos und des Verkehrs aus dem Stadtbild zu tilgen versucht.

Während des 2. Weltkrieges und Kalten Krieges wurden von der Schweizer Armee – den Einmarsch der Deutschen befürchtend – zahlreiche Bunker errichtet. Die Alpen selbst sollten als natürliche Festung verstanden zum Rückzugspunkt der Regierung und des Militärs werden (vgl. Kunz 2008: 282). Diese Bunker gerieten oder geraten nur dann zum Gegenstand von Debatten, wenn sie nicht vollends in das für den Tourismus relevante Natur-Idyll des „Heidilands" (ebd.: 278) integriert sind. Die Bunker wurden in der Nachkriegszeit als Chalet oder Felsen getarnt. Das Chalet – als „swiss cottage" – schwanke zwischen moderner und traditioneller Architektur und garantiere die Unauffälligkeit der Tarnung (vgl. ebd.: 286 f.). Umgekehrt ist ein heute errichtetes, tatsächlich bewohnbares Chalet nichts weiter als ein Kulissenbau (vgl. ebd.: 285). Letztlich lässt sich die Echtheit des Schweizer Landschaftsbildes infrage stellen (vgl. ebd.: 281 f.) oder ihr eine simulative Dimension unterstellen (siehe 4.8.5): Angesichts der Landesbefestigung, des zur Tarnung verwandten Bautyps sowie dessen Beitrag zum Landschaftsbild der Schweiz kann von einer kreisförmigen, sich gegenseitig bedingenden Struktur verschiedentlich ineinander verschachtelter Heterotopien gesprochen werden: Schweiz als Festung—Umfeld; Schweiz—Alpen; Bunker—Tarnung (Chalet)—Landschaftsbild.

Dabei sei, so Kunz (2008: 282), die Tarnung der Schweizer Bunker alles andere als vollkommen und die Täuschung werde aus der Nähe heraus zerstört. Vielmehr könnte man die Bauwerke überall erkennen, wenn man denn wollte. Ähnlich beschreibt Foucault die sichtbar-unsichtbare Funktion US-amerikanischer Motels in den 1960er Jahren. In einer an ein leihkörperschaftliches (siehe 4.8) Eintau-

297 In Frankreich wurden einer „ikonoklastischen Rache" (Virilio 2011: 23) gleich die die Gräuel der Besatzer symbolisierenden Bunker zerstört. Dabei handelte es sich aber, so Virilio, um „Trugbilder; denn die Wirklichkeit der Besatzung oder des Narzismus war anderswo zu finden, meist in den gewöhnlichen Verwaltungsgebäuden, in denen die Gestapo einquartiert war." (Virilio 2011: 23)

298 Hatton (2001: 67) verweist in diesem Zusammenhang auf die mit der Wand einhergehende dualistische Unterscheidung zwischen Gut und Schlecht – das verleugnete, zum Gegenstand gemachte Andere, das Negative aber sei dabei auch immer eine Person.

chen (in das Schweizer Landschaftsbild) erinnernden Weise scheinen die Unstimmigkeiten also durchaus (kurzzeitig) verdrängt werden zu können.[299] Dies mag die ambivalente Auslegung eines Bunkers im 2. Weltkrieg und auch danach als Ideal (einer Volksgemeinschaft oder mindestens der Willenskraft seiner Ingenieure) einerseits oder andererseits als Ankündigung des Untergangs, als Symbol menschenverachtender Ideologie sowie künftiger Kriege erklären.

Als „NIMBY-Problematik (‚Not-In-My-Backyard')" (Röhlig 2014: 10) setzt sich das Phänomen einer mehr oder minder bewussten Verdrängung (im Sinne des geflügelten Ausrufs „Aus den Augen, aus dem Sinn") sowie die damit einhergehenden Ambivalenzen im Kontext einer Suche nach Standorten der Entsorgung radioaktiver Abfälle fort: „Wer sich gegen einen bestimmten Standort wendet, dem wird Eigennutzorientierung unterstellt und es wird eine Gemeinwohlorientierung und eine entsprechende ‚Opferbereitschaft' angemahnt." (ebd.: 10) Allerdings werde durch diese „implizite Moralisierung" letztlich nur erneut eine fragwürdige – man könnte hier sagen: heterotop-simplistische – Dichotomie geschaffen.

7.2.2 (Fernseh-)Serie

Obschon Foucault sich eigentlich auf ‚Realisiertes' bezieht, ist der Heterotopie-Begriff durch das vom Philosophen selbst eingebrachte Beispiel des Kinos durchaus auch virtueller Fasson (vgl. AR: 42). Insofern ist die televisive Serialiät also als heterotop zu beschreiben. Die Gleichsetzung von Foucaults Heterotopie-Hybriden Spiegel mit einer medialen Zwischeninstanz ist bereits in der zirkulären Bedingtheit von Medien und Realität im vorhergehenden Analyseabschnitt behandelt worden. Die Realitätsbezüglichkeit der QTV-Serie ist einführend beschrieben worden (siehe 3.1). Auf diese Aspekte wird gleich zurückzukommen sein.

Zunächst zu der mit der Bestimmung der Utopie einhergehenden Fragen nach ‚Realität' und Virtualität: Bereits im vorhergehenden Kapitel unter dem Begriff des Transmedialen[300], aber auch in der Einführung als Verweis auf die Franchisesysteme des Televisiven angedeutet, ist die Welt der jeweiligen Serien (oder wie gesehen: sind die Welten) längst nicht auf das televisive Werk beschränkt: Die serielle Welt kann etwa im Kino eine Umsetzung oder Fortführung finden oder es wird umgekehrt im Fernsehen an dortige Produktionen angeschlossen (z. B. *Star Trek*). Das Konzept des auf Genettes (2001) Paratextualität basierenden „Serial Frames" etwa beschreibt, neben seiner die Serie rahmenden Dimension (siehe 7.1.2, insbesondere dazu in 7.3.2 u. 7.5.2), medienübergreifende Merchandisingsysteme (vgl. Schleich 2013). Als Produkt – der Außenseite der Serie im Sinne Luhmanns (1996: 98 f.) – wird eine Serie als Objekt in einer konkreten Form, z. B. der DVD, erworben, im Regal platziert und gesammelt (vgl. Bobineau 2013). Aber schon das leihkörperschaftliche Betreten der seriellen Welten (siehe 7.1.2) schwankt zwischen Distanz und Nähe oder einem reflexiven Moment oder dessen Ausbleiben (siehe 4.8). Mit *Lost* gelingt, das zeigt die Analyse Rothemunds (2013: 202 ff.) im Anschluss an Jenkins (2006), eine Vermengung von auf der Produktions- bzw. der Seite der Schöpfer mit von der Fanbasis eingebrachten Ideen – über entsprechende Onlineplattformen wie etwa www.thefuselage.com. Das „Transmedia Storytelling" wird insbesondere über die aktive Teilhabe bestimmt (vgl. Jenkins 2006: 20 f., vgl. Hahn 2013b: 22) und als eine über ein bloßes Begleiten der Fiktion hinausgehende Erweiterung der fiktionalen Welten begriffen (vgl. Becker 2014: 53). In der Serie *About:Kate* wurde die Second-Screen-App über eine Audio-Abtastung mit der gerade betrachteten Folge synchronisiert, um entsprechendes Material auf dem zwei-

299 In diesem Kontext sei auf Schloss Neuschwanstein verwiesen, welches den oben behandelten Disney-Themenparks bzw. den dortigen Schlossbauten Pate stand (vgl. Legnaro/Birenheide 2005): Das einerseits mittelalterlichem Burgenbau nachempfundene Gebäude ist erst Ende des 19. Jahrhunderts errichtet worden. Anderseits wurde das sogenannte Märchenschloss mit seiner Entstehungszeit entsprechenden elektrifizierten Anlagen ausgestattet und der Thronsaal als Stahlkonstruktion realisiert.

300 Alternativ wird dieses Phänomen auch als „crossmedial" beschrieben (vgl. Ndalianis 2004: 7 f. oder Borufka 2013).

ten Bildschirm zur Verfügung zu stellen. Die Rezipienten konnten mit der etwa auf Facebook aktiven Hauptprotagonistin interagieren. Dieses bereits auch vor der Erstausstrahlung ermöglichte Einbringen der Zuschauer, in Form eingesandter Videos etwa, floss in die Produktion bzw. während der Ausstrahlung in die Postproduktion der weiteren Folgen ein (vgl. Becker 2014: 54 u. Borufka 2013). Essentiell im Kontext der Heterotopie ist allerdings hier der Umstand, dass sich die transmediale Dimension – wie mit der DVD angedeutet – nicht auf die Virtualität beschränkt. Die „*Lost* Experience" als Alternate Reality Game überträgt die Serie in die reale Welt: Telefonnummern von im *Lost*-Kosmos aktiven Unternehmungen konnten erreicht bzw. Produkte aus dem Kontinuum erworben oder deren Verkaufsstände tatsächlich betreten werden. Auch Ndalianis kommt (wenn auch auf Kino-Filme bezogen) zu einer ähnlichen, in den Komplex des Neo-Barock zählenden Beobachtung: „*Star Wars*, *Batman*, *Lethal Weapon*, and *Terminator* films have all extended their stories into the medium of the amusement ride [...]." (Ndalianis, 2004: 263)

Selbst in einem ebenfalls zur Heterotopie gehörigen, eutopischen Sinne (dem alltagssprachlichen Verständnis des Begriffs Utopie entsprechend – vgl. 4.5, beispielsweise als in einer Kolonie realisiertes Ideal) zeigt die televisive Serialität Analogien zum Konzept Foucaults auf: Das Fernsehen und die Fernsehserie dienen dem Eskapismus aus der ‚Realität' (des Normalraums oder Zuschauerraum). Gleichsam aber, so Jurga (1994: 76), sind beide Sphären damit nicht voneinander getrennt – eine Beschreibung, welche zunächst auf die vorhergehend dargelegte Eigenart des Fernsehens und seiner Werke als beratende und taktgebende Instanz zum Alltag der Rezipienten verweist. Genauso klingt damit das zirkuläre Wechselverhältnis etwa in der Prägung des Wohnraums durch das Medium bei gleichzeitiger Abbildung desselbigen an, welches an die dazwischenstehenden Position oder die ebenso zirkulären Schlüsse der Heterotopie erinnert – etwa der Beziehung zwischen Arzt und Patient (siehe 4.6b).

In *Blue Bloods* – einer Serie des Typus III (siehe Fußnote 75 in 3.2), also im Wesentlichen nach jeder Episode zu einem weitgehend versöhnlichen Abschluss kommend – wird eine allsonntägliche Familienzusammenkunft inklusive Gebet und spezifischen episodenbezogenen, deren Thema rekapitulierenden Diskussionen unter den Augen des Familienoberhaupts und Polizeichefs inszeniert. Eine kritisch zu bewertende, in der Serie nicht reflektierte, vorwiegend konservative, privilegierte, weiße US-amerikanische Sicht auf die Welt wird in der Serie gepflegt: So seien die Täter oder Verbrecher auffallend oft Minderheiten zugehörig oder die Polizei übermäßig häufig im Recht (vgl. Hudson 2014). *24* – eine Serie des Typus II bzw. der staffelbezogenen Bedrohungslagen und der achten, als Miniserie veröffentlichen Staffel halber auch dem Typus IV zuzuschreiben – gilt als um die Rechtfertigung der Politik der Bush-Administration und Folter im Kontext des Krieges gegen den Terror bemüht oder fällt einer sich von Staffel zu Staffel überbietenden Ästhetisierung der Bedrohungen und Folter anheim (vgl. Blanchet 2011: 65 f., vgl. Jahn-Sudmann/Kelleter 2012: 214 f.)

Es lässt sich an dieser Stelle, über die Betrachtung serieller Werke hinaus, auch auf die systemische Ebene des Televisiven und der ihr angedachten Zuschreibung verweisen, als dass das Medium als Instrument der Verdummung im Sinne Adornos oder auch dem simulativen Verstellen dienlich sei. Der einführende Blick auf die Bestimmung des Fernsehens und seine Historie zeichnet jedoch ein breiteres Bild (siehe 3) – insbesondere hinsichtlich der Aufladung und faktischen Hinwendung der modernen, komplexen oder ‚hochwertigen' Serialität zu kontroversen, ambivalent behandelten Themen: In *Mad Men* fürchtet eine Figur des Ensembles, Peggy, von Dawn, einer farbigen Sekretärin der Agentur, bestohlen zu werden, als sie ihr, in Anbetracht der Rassen-Unruhen in New York, eine Unterkunft anbietet – die Heimfahrt wäre für Dawn zu gefährlich gewesen (S5/E04). Grundsätzlich aber erhielten die Emanzipationsbewegungen der 1960er Jahre (also auch jene abseits rassistischer Benachteiligung) in *Mad Men* kaum einen Raum (Reagan 2013: 109).

Wo liegt angesichts dieser Kritik die Differenz zu den vorhergehend beschriebenen Beispielen? *24* ist als komplexe Serie zu verstehen, wird, wie Blanchet (2011) es tut, im Kontext des QTV-Begriffs gehandelt und vermag, so Jahn-Sudman/Kelleter (2012: 214), die Folter zumindest innerhalb der Serie glaubhaft herzuleiten. Die Serie *Mad Men* verlagert aber die ambivalente Betrachtung des Formates in der Rezeption in ihr Inneres: Betty – zu Beginn der Serie die Ehefrau des Creative Directors Don Draper – lebt in der Vorstadt im gemeinsamen Domizil als Hausfrau. Stets im Kleid und adrett frisiert, mag sie ein altmodisches Frauenbild verkörpern oder gar glorifizieren (vgl. Hahn 2015a: 118 f.). Andererseits, ohne aber dialogisch ausgeräumt zu werden, wirkt sie zusehends von dieser Rolle unerfüllt. Dies offenbart sich etwa vor und nach der Geburt ihres dritten Kindes mit Don: Schon die überraschende Schwangerschaft stößt bei ihr keineswegs auf Freude. Das des Nachts schreiende Baby muss nun sie allein versorgen, Don rührt sich nicht. Schon der Bildaufbau der Einstellung, in welcher sich Betty dem Neugeborenen zuwendet, bringt ihr „Eingesperrt-Sein" zum Ausdruck (vgl. Reagan 2013: 107 f.) – wirkt es doch der Belichtung halber als befände sie sich hinter Gefängnisgittern (S03/E05). Im Übrigen würde die Serie dabei auch auf die Rolle der Väter verweisen, die sich damals einerseits meist den Kindern distanziert gegenüber verhalten hätten und sich anderseits den Konventionen eines zur Stärke verpflichteten Mannes hätten stellen müssen (vgl. ebd.: 107 f.). Dennoch kann die weitgehende Beschränkung des Settings auf eine weiße Mittelschicht zunächst befremdlich wirken und scheint andere gesellschaftliche Entwicklungen der porträtierten Zeit zu ignorieren. Und doch wird auf sie Bezug genommen und die Distanz zu ‚diesem Anderen' in den 1960er Jahren der USA behandelt: Als ledigliche PR-Maßnahme entpuppt sich die aufgeklärt wirkende Selbstdarstellung der Werbeagentur, farbige Mitarbeiter einstellen zu wollen. Letztlich wird, nur um den Anschein zu wahren, Drapers besagte Sekretärin eingestellt (S05/E02) (vgl. Hahn 2015a: 118). Peggy, im Bemühen sich mit Dawn anzufreunden, ertappt sich dabei, pauschal einer Farbigen diebische Absichten zu unterstellen: Die Scham ist ihr anzusehen – ebenso Dawn, die Peggys Gedanken sofort erraten hat (vgl. Ryan 2012). Beide werden die noch großen Distanzen der 1960er Jahre sowie ein (und mit der Ausrichtung der Fernsehens bzw. dieser Serie auf ein heutiges Publikum: weiterhin (vgl. Hahn 2015a: 117)) von Vorurteilen bestimmtes Leben nicht harmonisch in Gänze klären oder aufbereiten können. Diese Arbeit – mögliche Lösungen für diese ambivalenten (Gesellschafts-) Situationen zu finden – wird dem Zuschauer überlassen (vgl. ebd.: 118). Von einer ähnlichen Kontroverse ist auch *Breaking Bad* betroffen. In zwei konträren Aufsätzen haben Magnis (2014) und Schweinnicke (2014) gezeigt, dass die Serie als Drogen verherrlichend wie auch sie ablehnend verstanden werden kann. Die Coolness der Inszenierung des Herstellens der wertvollen Droge, die Metamorphose Walter Whites vom geschundenen (als Autowäscher sein Lehrergehalt aufbessernden) ‚Niemand' zum gefürchteten („I am the one who knocks!" – S04/E06) Drogengenie ‚Heisenberg' steht der unaufhörlichen Zerstörung seiner Familie gegenüber. Diese gerät nicht nur mehrfach in Gefahr, sondern sie wird letztlich von Walter vollends zerrissen – die Machenschaften des Hauptprotagonisten enden für einen Familienangehörigen sogar tödlich.

Die diesen modernen QTV-Serien eigene, wenn auch subtile Darlegung ambivalenter Perspektiven darf allerdings nicht mit einer Form von Transparenz verwechselt werden: Ein Format wie *Lost* verstellt – dem Film ähnlich (vgl. Engell 2005: 12 f.) – sein Ende und scheint – wie auch am Ende eines Films möglich – der mit der Aneinanderreihung der Rätsel einhergehenden Erwartungssteigerung final nicht gerecht geworden zu sein (siehe 7.4.2 u. 7.5.2). Im vorhergehenden Kapitel sind mit *The Newsroom* und wiederum *Mad Men* Serien beschrieben worden, welche auf die eigene Medialität, im weitesten Sinne die des Fernsehens verweisen. Weitere Beispiele wären *30 Rock* (die Redaktions- und Produktionsarbeit einer fiktiven Comedy Show der NBC) oder *Lerchenberg* (über die fiktive Showkonzeption für den sich selbst parodierenden Sascha Hehn bzw. das ZDF). Foucaults Heterotopie-Hybrid – der Spiegel – wird so nun opak: Das Medium selbst wird sichtbar – auch im Sinne eines dazwischenstehenden Dritten. So werden

in *The Newsroom* auch die selektiven Prozesse einer Redaktion veranschaulicht. Diese Entwicklung (hin zu einer Opazität) kennt wiederum mehrere Phasen, welche vor dem Fernsehen ihren Anfang nehmen (vgl. Fahle 2011, vgl. auch die eigene Gemachtheit kaschierenden Eigenarten der Trompe-l'oeil-Malerei – 4.8.1): Dem Tafelbild ähnlich hat der klassische Film (bis in die 1960er Jahre) ein vollständiges Bild geliefert, in welchem alle Bestandteile der jeweiligen Geschichte präsentiert wurden. Mit dem modernen Film (ab den 1960er Jahren) bzw. dem postmodernen Film (ab den 1970er Jahren) wandeln sich die Bezüge des Bildes zum Unsichtbaren: „Ist im klassischen Film das Unsichtbare eine Dimension des Sichtbaren, ist im modernen Film das Sichtbare eine Dimension des Unsichtbaren." (Fahle 2010: 199) Über das *hors champ*, dem mit ihm verbundenen ausschnitthaften Charakter des Gezeigten oder die Fenster-Metapher des Fernsehens hinaus (siehe 3.3 u. 4.8.1), wird dieser Aussage etwa in Woody Allens *Annie Hall* Ausdruck verliehen: Dort wird das außerhalb des Films befindliche Publikum mit dem Durchbrechen der vierten Wand angesprochen (vgl. ebd.: 198). Eine serielle Entsprechung lässt sich etwa in *House of Cards* erkennen, in welcher der Hauptprotagonist Underwood sich regelmäßig dem Publikum zuwendet. Der postmoderne Film hingegen – dessen Zeitalter Fahle (2005) an einem Film wie Paul Haggis' *Crash* ausmacht – bezieht sich nicht mehr auf ein Außerhalb des Bildes liegendes Unsichtbares, sondern sucht dieses innerhalb des Bildes (vgl. ebd.: 199). Fahle (2010: 200) betont jedoch, dass es mit dem Oberflächenbezug nicht um eine umgangssprachliche Oberflächlichkeit oder reine Materialität[301] gehe. Vielmehr gehe es um eine noch weitergehendere Loslösung des Bildes von seiner symbolischen Aufladung. So würden die Bilder nun ihrer selbst willen genutzt. Es fällt nicht schwer, hier eine (auch zeitliche) Entsprechung zum televisven Paradigmenwechsel zu erkennen. Das Fernsehen lässt sich aber – wie Fahle (2011: 123 f.) selbst anmerkt – nicht auf das *Monitoring* beschränken. Einzelne Werke des Fernsehens können genauso dem Cavell'schen *Viewing* zugeordnet werden (zu den Begriffen siehe auch 3.1). Der Exzess der Bilder ist nur in Teilen des Mediums (MTV etwa) anzutreffen. Dennoch markiert dieses moderne Fernsehen nach dem Paradigmenwechsel einen „vorläufigen Endpunkt in der Verknüpfung und Verschachtelung von Bild und Sichtbarem" (ebd.: 122).

Nun darf diese Beschreibung aber – das sei nochmals betont – nicht derart gedeutet werden, dass nun alles sichtbar oder opak ist: Vielmehr stellt sich ein schwer durchschaubares Wechselspiel ein, in welchem nicht zuletzt definitorische Größen an Bedeutung verlieren. So stellt Fahle in Bezug auf die Verbindung videografischer und kinematografischer Aspekte fest: „Weder das eine noch das andere erhält Subjektstatus (Medium-Sein), sondern durchläuft in einem Prozess der Überführungen an diesem hetertopischen Ort [...] so etwas wie ein Medium-Werden." (ebd.: 130) In einer neo-barock anmutenden Anmerkung ergänzt er zudem, dass diese Phänomene selbst serielle Züge tragen und quasi autonom von der Narrati-

301 Drei Typen als ‚Austragungsort' des filmischen Spannungsverhältnisses zwischen Sicht- und Unsichtbaren lassen sich (bisher) nach Fahle (2010) ausmachen: 1. In der medialen Textur wird auf die Oberfläche des Mediums selbst verwiesen: Der Mord in *Blow Up* verliert sich in der Körnung des ihn abbildenden Fotos. 2. In der Textur der Dinge wird eine beinahe greifbare Veranschaulichung von Naturphänomenen erreicht und in einer paradoxen Wendung mutiert das Filmbild – seiner dreidimensionalen Illusion beraubt – zur Fläche: In Andrucha Waddingtons *Casa de Areia* werden die Wüste und der Himmel zur flächigen Rahmung, die den Raum verschwinden lässt. 3. Textur der Dichte: In dieser scheinen die Differenzen zwischen Grund und Figur zu verschwimmen. In Paul Haggis' *Crash* schält sich die erste Einstellung aus dem Lichtermeer der Stadt heraus: Das Thema des Films, einer zwischen Nähe und Distanz aufgeriebenen, beides erst im titelgebenden Crash erfahrenden Bevölkerung der Metropole wird hier visuell aufgegriffen – ein Konzept, welches in der medialen Betrachtung des Diskurses (das aus dem Rauschen Herauszuarbeitende) und (in Anbetracht der Nähe beider Konzepte:) auch im oszillierenden Hin-und-Her der Heterotopie als etwas Konkretes einerseits und Chaotisches anderseits wiederzuerkennen ist. In diesen Gesamtkomplex kann auch *Habitat 2* gezählt werden – siehe Praxis 8.2 u. A2. Fahles Betrachtung geht also über die Vorstellung einer bloßen, bemalten Leinwand hinaus. Allerdings grenzt er in diesem Kontext die digitale Textur ab, da sie „nicht einer Situation, einer Szene oder einem Kontext abgerungen" (vgl. Fahle 2010: 204), sondern lediglich errechneter Natur ist. Jedoch unterscheidet sich m. E. der Umgang mit digitalen Trägern nicht pauschal von analogen Verfahren: Die Wahl der Kamera bzw. des in ihr verbauten Chips und seiner Fähigkeit (hinsichtlich Lichtempfindlichkeit/Farbdarstellung) wie auch die Einstellung der Komprimierungsstärke und der Verfahren der Aufnahmegeräte, aber auch das am Set vollzogene Grading bestimmen, trotz weitreichender Potentiale in der Postproduktion (Look, visuelle Effekte oder Farbkorrekturen), das digitale Bewegtbild in ähnlicher Weise von Anbeginn.

on operieren. In der Konsequenz könne die Serialität nicht mehr „durch ein Ganzes [der Narration – S. H.] eingeholt“ (ebd.: 129) werden.

Fahle gilt der Zuschauer als zur Dimension dieses Unsichtbaren gehörend (vgl. Fahle 2010: 197). So vermag die Opazität der Serien erreichen, dass „der Blick aus dem Spiegel [in Sinne Foucaults – S. H.] wie der eines Fremden zurückschaut“ (Borsò 2004: 29). Borsòs Beschreibung verweist damit nicht nur auf die Sichtbarmachung der medialen Produktion oder des Trägers, sondern auch auf die parabelartige Konstruktion etwaiger Serien. Diese vermögen es, aus der partiellen Distanz der Figuren und Welten heraus fremd und doch vertraut, kritische Themen (insbesondere im Sinne des QTVs) zu behandeln. Dennoch – trotz des Aufbrechens der ‚Medien‘ und ihrer Funktionsweise – bleiben das Fernsehen und seine Serien Blackboxen, deren Zugänglichkeit in der Rezeption und (wissenschaftlichen) Rezension sich nur vermeintlich auf eine Ebene hinter den Kulissen erstreckt:

> „‚Mike Post {the prolific TV-theme composer} used to say, ›Everybody is an expert on two things: their jobs and music.‹ The same is true of television. [...] Why? Becauce we'we all watched so damned much of it. It's like saying, ›I fly first class all the time. I think I could land this thing.‹‘“ (Stephen J. Cannell zitiert nach Martin 2013: 25 f.)

7.3 Grundsatz 3: zugänglich bis unzugänglich und die Semipermeabilität

7.3.1 Bunker

Grenzbefestigungsanlagen wie die des Limes waren – trotz einer am Hadrianswall oder in Germanien durchgehenden, sichtbaren und machtvoll inszenierten Befestigung – keine undurchlässigen Bauwerke, sondern dienten mit zahlreichen Passierstellen dem Handel als Zollgrenze (vgl. ZDF/Graichen 2009, vgl. *Terra X – Schliemanns Erben*: *Der Limes Gefahr an Roms Grenze*). Weit weniger präsent mögen dann die Grenzbefestigungsanlagen der vor Beginn des 2. Weltkrieges errichteten Maginot-Linie gewirkt haben. Deren 108 Artilleriewerke und weitere Infanteriestellungen an der Grenze Frankreichs zu Deutschland, Luxemburg und Belgien waren etwa in den felsigen Untergrund vergraben und durch versenkbare Türme getarnt (vgl. Kaule 2013: 173 f.). Die größeren Werke wurden jedoch durch unterirdisch, bisweilen mit elektrifizierten Bahnen versehene Tunnel miteinander verbunden. Oberirdisch wurden die Werke so konzipiert, dass sie sich durch ihr Feuer gegenseitig hätten decken können (vgl. Brice 1991: 146).[302]

Die Grenzen oder konkret die Bauwerke können also zumindest selektiv durchdringbar bzw. begehbar sein. Die in der Regel nur für einen kleinen Teil der Bevölkerung ausreichenden Plätze in den deutschen Schutzbauwerken des 2. Weltkrieges führten zu Auswahlverfahren, über welche sich nicht selten heftige bis gewalttätige Streitigkeiten entluden (vgl. Marszolek/Buggeln 2008: 14, vgl. Foedrowitz 1998: 120 f.): Die Plätze waren an von der NSDAP ausgegebene Karten geknüpft (vgl. Foedrowitz 1998: 115f.). Sollten Kinder etwa aus der Stadt evakuiert werden (über die sogenannte Kinderlandverschickung), statt in den Bunkern untergebracht zu werden, durfte wehrfähigen Männer zwischen 16–60 Jahren der Zutritt zum Bunker verweigert werden (vgl. ebd.: 116 f.). Für Unmut sorgte eine der NSDAP vorbehaltene Nutzung etwaiger Schutzbauten (vgl. ebd.: 117), die – als Führungsstellen der Kreisleitung von Hitler legitimiert – Zivilisten den Zugang verweigern konnten (vgl. ebd.: 118). Ohnehin bauten der Diktator

302 Allerdings erwies sich die gesamte Befestigung als wirkungslos bis nachteilig, als dass sie große Truppenverbände band. Das in der Konzeption angestrebte Netz der Werke ist zudem nur an wenigen Abschnitten voll umgesetzt worden (vgl. Brice 1991: 147, vgl. Kaule 2013: 174). Die Befestigung entlang der Grenze zu Belgien blieb etwa wegen des Ausbaus dortiger, gegen die Deutschen aufgestellter Werke aus. Der Einmarsch Nazi-Deutschlands erfolgte letztlich aber über das neutrale Belgien. Allerdings sollten die Anlagen ohnehin nie dahingehend ausgelegt werden, undurchdringbar zu sein, vielmehr sollten sie den Einmarsch verzögern (vgl. *Modern Marvels: The Maginot Line* 2000).

selbst – der von ihm geforderten Bunkerbescheidenheit zum Trotz – wie auch seine Minister bis hin zu Hilters Leibarzt zahlreiche private Schutzbauwerke (vgl. ebd.: 24 f.). In den Bunkeranlagen der Reichsbahn (vgl. ebd.: 60 ff.) oder in Werksbunkern (vgl. ebd.: 118f.) sollten für die Infrastruktur des Krieges relevante Arbeitskräfte untergebracht werden. Der Einlass in die Schutzbauwerke wurde grundsätzlich davon abhängig gemacht, ob es sich bei den Schutzsuchenden aus Sicht der nationalsozialistischen Ideologie um ‚Minderwertige' wie Behinderte, Sinti, Roma oder Juden handelte.[303]

Das Betreten bedeutete, neben den genannten Faktoren, auch einen Verlust von Habseligkeiten: Nur was ein ca. 75 cm langer Koffer fassen konnte, durfte mitgeführt werden. Zuviel Gepäck musste vor dem Bunker zurückgelassen werden (vgl. Foedrowitz 1998: 125). Diese Beschreibung mag an das von Foucault für die Heterotopie u. a. charakteristisch ausgemachte, ritualisierte Betreten erinnern (4.6b). Genauso wird damit auch auf eine wiederholte ‚Nutzung' der Gebäude (während weiterer Luftangriffe) verwiesen: Diese war an eine sich ebenso wiederholende Furcht um den Platz im Bunker, die Schutzfähigkeit der Bauwerke gebunden, wie auch an die Angst gekoppelt, nach dem Verlassen des Bunkers eine zerstörte Wohnung vorzufinden (vgl. ebd.: 135, vgl. Marszolek/Buggeln 2008: 14). Aus der Heterotopie des Bunkers heraus wurde bzw. würde sein Umfeld in dessen (zunehmender) Zerstörung immer stärker zur Heterotopie. Noch größere Dimensionen der Vernichtung hätte die Außenwelt im Zuge der Eskalation des Kalten Krieges erfahren.

Die auch im Kalten Krieg fortwährende Diskrepanz der Plätze in den Schutzbauwerken im Verhältnis zur Bevölkerung führte in Westdeutschland[304] etwa zu umfassenden Debatten hinsichtlich der Zugangsberechtigung zu den jeweiligen Objekten: Das Verfahren eines unspezifischen, reglementierten Zugangs lediglich gemäß der Ankunftszeit wurde als Entsprechung des Kapitalismus oder sozialdarwinistisch ausgelegt (vgl. Schregel 2011: 211). Daran anschließend wurde von Seiten der Friedensbewegung ein selektiver Prozess bei der Einlassgewährung befürchtet, der womöglich die rassistische Ideologie des Nationalsozialismus oder deren Gedanken einer Volkgemeinschaft fortführe (vgl. ebd.: 212). In Anschluss an eine kapitalismuskritische Auslegung des Zugangs zu den Schutzbauwerken fürchtete man in den Bewegungen, dass die Bunker „Bonzen" vorbehalten wären (vgl. ebd.: 212). Tatsächlich waren Bauwerke – abseits eines dezidierten Zivilschutzes – für spezifische Organe (der Regierung) und Beamte vorgesehen. Die Sinnhaftigkeit der Bauwerke bzw. das Überleben der Regierung nach einem nuklearen Schlagabtausch wurde jedoch in Zweifel gezogen, da es ihr dann doch an einer zu regierenden Bevölkerung gemangelt hätte (vgl. ebd.: 216 ff.). Misstrauen wurde auch dem Privatbunkerbau und dessen – eben dem Bauherren/Besitzer entsprechend – selektiver Dimension entgegengebracht (vgl. ebd.: 213 ff., siehe 2.2).

In der ohnehin sukzessiven Einschleusung – ein Bauwerk wie das beschriebene Objekt 17/5001 stand zum Selbstschutz unter Überdruck (vgl. Freitag/Hensel 2010: 155/209), sodass die Drucktüren zum Schutzkern erst nach Verschluss der vorhergehenden geöffnet werden durften – wäre im Fall von verseuchter Außenluft nochmals durch die Dekontamination verlangsamt worden (vgl. Best 2009: 45).[305]

303 Juden wurde zunächst – wenn auch nach Möglichkeit separiert – Zugang zu den Bunkern und Luftschutzeinrichtungen gewährt, da man den aus einer Zugangsverweigerung resultierenden Missmut der ‚arischen' Bürger befürchtete (vgl. Foedrowitz 1998: 119). Im Zuge der Deportation der jüdischen Bevölkerung und damit immer weniger in Deutschland überlebender Juden geriet das Problem perfiderweise zusehends ins Hintertreffen (vgl. ebd.: 119). Kriegsgefangene durften nach offizieller Lesart zunächst ebenfalls nicht die Schutzbauwerke betreten. Im Verlauf des Krieges, aber orts- und situationsabhängig, wurde ausgeschlossenen Gruppen (wie auch Sinti und Roma) durchaus der Zugang zum Schutzbauwerk gestattet (vgl. ebd.: 121). Dies erfolgte auch, wie Foedrowitz (1998: 122) resümiert, in Erwartung der baldigen Niederlage und des Versuchs einzelner Ordner, sich mit den bevorstehenden Verhältnissen gutzustellen.

304 In der DDR wurde eine kritische, öffentliche Auseinandersetzung mit dieser Thematik auf Grund der Geheimhaltung des Zivilschutzes einerseits und dessen Anschluss an (militärische) Konzepte und Institutionen der Landesverteidigung andererseits erschwert (vgl. Best 2009: 8, vgl. Heinemann 2011: 124 f.).

305 Der „entwürdigende" (Best 2009: 45) Vorgang hätte bis zu 30 Minuten gedauert und wäre einhergehend mit (chemischen) Duschen in mehreren Schritten vom Ablegen der Schutzbekleidung, der Oberbekleidung bis hin zur Unterbeklei-

Die Schleusung selbst markiert in einem heterotopen Sinne ein (prozessuales) Dazwischen zweier Räume. Angesichts der kurzen Vorwarnzeiten und der notwendigen Einschleusungszeit offenbart sich mit ihr nochmals der illusionäre Gehalt sowohl der militärischen wie auch zivilen Schutzeinrichtungen.

Eine metaphorische Form des Abstreifens ist bereits in Kapitel 2 behandelt worden: Als unliebsames Objekt des 2. Weltkrieges sind die Bunkerbauten selbst – Batailles Schlachthof ähnlich – ausgeblendet worden bzw. wurden und werden einer Tarnung unterzogen. Ein anschauliches, aber durchaus ambivalentes Beispiel von Zugänglichkeit und deren Ausbleiben zeigen Marszolek und Buggeln (2008: 12 f.): Der Führerbunker unter der Berliner Reichskanzlei werde im Film *Der Untergang* zwischen Schuld und dem Freikauf von dieser inszeniert. Am Ende entkommt die Sekretärin Hitlers, einen ehemaligen Hitler-Jungen rettend, dem Bauwerk und Berlin. Genauso schwanke der Film zwischen authentisch anmutender, aber simulierter Sichtbarkeit und der Unsichtbarkeit/Unbetretbarkeit eines im modernen Berlin nur noch durch eine kleine Gedenktafel gegenwärtigen Bunkers. Dann bewege sich die Inszenierung zwischen letztlich doch menschlichen Akteuren (wie Hitler selbst) und einer Darstellung von Unmenschlichkeit (des Bauwerks und Regimes gleichermaßen) (vgl. ebd.: 12 f.). Auf die 2. Heterotopie-Definition Foucaults übertragen, scheint, so stellen Marszolek und Buggeln (2008: 12) fest, der Führerbunker wie seine filmische Inszenierung zwischen Kompensations- und Illusionsheterotopie zu oszillieren.

Marszolek und Buggeln lassen sich nicht sehr konkret dazu aus, welchen Aspekt dieser beiden Heterotopie-Typen sie nun auf welche Weise im Führerbunker und seinem Auftritt in *Der Untergang* erkennen. Lediglich die von Traudl Jung im Film vollzogene Flucht und die Rettung des Jungen werten sie als kompensatorisch – als Form von Sühne oder eines Abstreifens: Ihre Schuld lässt sie im Bunker zurück und damit (in Ableitung) womöglich auch der Zuschauer (leihkörperschaftlich) die seinige. Der kompensatorische Raum kann aber – wie gesehen (4.6b) – selbst eine Illusion sein: Das weltgewandte, aufgeklärte Berlin könnte sich als Konsequenz aus dem Film sowie der Auseinandersetzung mit dem Führerbunker selbst als illusionäre Heterotopie entpuppen, dessen bzw. (wiederum in Ableitung:) die gesamtdeutsche Vergangenheit weit weniger aufbereitet ist, als im Selbstverständnis suggeriert wird.

Bereits die Analyse von Bunkern und bunkeranverwandten Formen im Vorhergehenden (siehe auch 2) verweist auf verschiedene, in der nationalsozialistischen Propaganda als unzugänglich deklarierte Bauwerke oder Systeme wie die des Atlantik- oder Westwalls. Genauso klingt in der gesehenen, überhöhten Aura der Schutzbauwerke ein Verweis auf unzugängliche, sakrale Sphären an. Sakral anmutende Konzepte finden sich überdies in der Debatte um Vorkehrungen zum Schutz der Umwelt vor radioaktiven Abfällen über Tausende von Jahren hinweg. Dieses Problem erstreckt sich nicht nur auf klimatische, geologische oder durch extraterrestrische Faktoren (etwa durch den Einschlag stellarer Objekte) bedingte Veränderungen (vgl. United States Department of Energy 2004: 2). Angesichts der kulturellen Differenzen allein in der gegenwärtigen Verarbeitung von Zeichen scheinen verlässliche Konzepte zur Kommunikation der von den Lagerstätten ausgehenden Gefahren fern und die Zeiträume, bis die eingelagerten Stoffe keine Gefahr mehr darstellen, schwer zu überbrücken. Wie würde, so fügt der US-amerikanische Linguist Thomas Albert Sebeok (1984: 18) an, dann die wahrscheinlich gänzlich andere Apparatur nichthumanoider Außerirdischer mit den etwaig gewählten Zeichen umgehen. Seboek – zunächst die Probleme verbaler, olfaktorischer wie auch elektrisch gestützter Zeichen zur Sicherung der Deponien behandelnd und verwerfend – glaubte, die Lösung in einer Atompriesterschaft zu erkennen (vgl. ebd.: 24). Diese aus Physikern, Atomwissenschaftlern, Anthropologen, Linguisten, Psychologen, Semiotikern und bei Bedarf weiteren Experten bestehende Gruppe sollte – ggf. selbst die Wahrheit kennend und diese intern weitergebend (vgl. ebd.: 24) – Legenden vermitteln, welche die Bevölkerung von dem Gefah-

dung erfolgt (vgl. Freitag/Hensel 2010: 209 f.). Umgekehrt hätte der Außenbereich folglich nur noch mit Schutzkleidung betreten werden können.

renareal fortlotsen würden. Dabei soll letztlich doch ein breites Portfolio von Medien eingesetzt werden, um in der erreichten Redundanz (vgl. ebd.: 28) das Betreten des Areals eines Endlagers oder das dortige Graben zu verhindern. Letztlich schlage Seboek mit seinem Priestertum aber, so Eco (1995: 187), ein eigentlich Jahrtausende altes Narrativ vor, welches wie die mythischen Hieroglyphen im Bemühen ihrer Übersetzung „uns in einem Wachzustand zu halten" (ebd.: 187) vermag.

Der US-Semiotiker Marshall Blonsky kritisiert die archaische Hierarchie, die mit dieser Planung einhergehen würde (1984: 315 f.). Seboek selbst bemängelte seine Ausführungen, weil sie das junge Thema ins Lächerliche zu ziehen drohten (vgl. Gast 2012). Tatsächlich schlossen sich Ideen wie die von genetisch manipulierten Katzen oder Pflanzen an, deren Fell sich durch Strahlung als Warnung verfärben sollte bzw. die zu erblühen beginnen sollten. Ohnehin ist zu hinterfragen, ob die Warnhinweise in Ermangelung ihres Verständnisses nicht gerade zu einer Grabung nach etwaigen ‚Schätzen' ermuntern würden (vgl. ebd.). Die Pyramiden, wie auch unscheinbare und getarnte Grabstätten im Tal der Könige, haben Grabräuber bekanntlich nicht abhalten können. Entsprechend zweifelhaft im Erfolg muss dann auch der Einsatz von Tonscherben bewertet werden, welche als wertlos erscheinende Objekte die warnende Botschaft tragen sollen – nicht zuletzt auch, weil dieser Ansatz auf bekannte Zeichen wie das Symbol für Radioaktivität als auch Totenköpfe zurückgreift, deren fortwährendes Verständnis eben nicht gesichert ist.

Nichtdestotrotz hat die Problematik angesichts erster Schließungen kleiner Lagerstätten (1994 in Frankreich (vgl. ANDRA 2012)) wie auch die in den 2020er Jahren anvisierten Versieglungen einer Deponie in Schweden nicht an Aktualität eingebüßt. Die US-amerikanischen Behörden beabsichtigen durch mehrsprachige, in ihrer Größe gestaffelte, monolithische Stelen das Areal des unterirdischen Endlagers zu sichern (vgl. United States Department of Energy 2004). Angsterfüllte, Gast (2012) an Munchs *Schrei* erinnernde Darstellungen, sollen von Grabungen abhalten (vgl. United States Department of Energy 2004: 19 f.). Grundsätzlich aber, so lassen sich Gasts Ausführungen lesen, herrscht zu dem Thema eine gewisse Ratlosigkeit vor. Diese resultiert nicht zuletzt aus den zeitlich näherliegenden Herausforderungen einer (mit verschiedenen Interessengruppen kollidierenden) Endlagersuche wie auch der nach wie vor problematischen Frage nach einer langfristen baulichen Sicherung der Objekte – eine Beobachtung, die Blonsky bereits direkt im Aufkommen der Debatte Mitte der 1980er Jahre erkannte.

Die langfristigen, unbetretbaren Heterotopien dieser potentiellen Endlager und die mit ihnen verbundenen Konzepte bisweilen heterotop-verstellender Fassaden einer sakralen Anmutung einerseits und der mögliche Wandel in Form der Erosion des Bauwerke sowie der kulturellen bis geologischen Landschaft anderseits verweisen auf die zeitliche Dimension innerhalb und außerhalb der Heterotopie, des Bunkers und der bunkeranverwandten Konzepte: 7.4.1.

7.3.2 (Fernseh-)Serie

Um sich diesem Grundsatz auf televisiver Ebene anzunähern, muss in mehreren Schritten oder Ebenen vorgegangen werden: Wie ist die (Nicht-)Zugänglichkeit zum Produkt (1.) oder zur Welt der Serie (2.) als auch die Markierung der Schwellen zu einer Serie (etwa im Kontext des sie umgebenden *Flows*) zu beschreiben (3.)?

Mit einem Begriff wie dem „must-see allure", den euphorisch bis faktisch als innovativ, hochkulturell, kritisch und/oder provokant beschriebenen/auszumachenden Werken (siehe 3.2) werden Begehrlichkeiten geweckt, zur Gruppe der ‚Hochwertiges' Schauenden zu gehören und sich an ihrem Austausch beteiligen zu können (vgl. Kumpf 2013: 358 u. 362). Diese Begehrlichkeiten mögen mit der nur durch Abonnements zu erreichende Rezipierbarkeit oder mit der Verortung der Serien in Pay-TV-Kanälen eine Unterstützung erfahren. Dieser Rezeption ist jedoch nicht immer legal nachzukommen: Neben dem

Unwillen, die Abonnements abzuschließen, können auch begrenzte finanzielle Mittel den Ausschlag geben. Zwar kann dieser Faktor hier nicht verhandelt werden, aber dennoch sei auf die daran anschließbare Frage verwiesen, was das Pay-TV als eine dem ‚hochwertigen' Fernsehen förderliche, aber bedingtzugängliche Instanz für eine Grundversorgung mit einem anerkannten Kulturgut bedeutet? Vgl. dazu etwa auch Stauff (2005: 226 f.).

Doch selbst bei gültigen Abonnements sind nach wie vor landespezifische Grenzen festzustellen – so weichen die Angebote von Netflix allein aus quantitativer Perspektive stark in den jeweiligen Märkten voneinander ab (vgl. etwa die inoffizielle Erfassung auf http://unogs.com/). Nicht zuletzt gründet diese Spezifik auch auf der von Netflix wie auch anderen On-Demand-Anbietern und darüber hinaus generell betriebenen lokalen Lizenzvergabe. Selbst nach dem Markteintritt von Netflix in Deutschland bleiben die vorhergehend vergebenen Rechte etwa für *House of Cards* bei Sky Deutschland (vgl. Lückrath 2014). Deutsche Netflix-Kunden können die hauseigene Serie erst verzögert abrufen. Der von Netflix lange ignorierten Aushebelung der lokalen Restriktionen durch Proxi-Server soll ebenfalls, so die Verlautbarung zu Beginn 2016 (vgl. Fullager), auf Grund der lokalen Lizenzvergabe Einhalt geboten werden – wenn auch dieses landesspezifische Gebaren künftig eine Ende finden soll. Aber was hier „zählt, ist nicht die Barriere, sondern der Computer, der die – erlaubte oder unerlaubte – Position jedes einzelnen erfaßt", lässt sich mit Deleuze (2003: 261) ergänzen. Weniger die Position des Rezipienten an sich ist in dieser kontrollgesellschaftlichen Anwandlung von Interesse (vgl. Engell 2012: 224), als vielmehr sein Verhalten und die daraus möglichen Ableitungen weiterer Angebote: So registrieren die On-Demand-Anbieter jeden Spulvorgang oder jede Unterbrechung (vgl. Leonard 2013 u. Hahn 2013b: 18) – oder entsprechend dieses Grundsatzes: jeden Zutritt zu ihren Portalen als auch den seriellen Welten und das ‚Verhalten' in diesen (zumindest hinsichtlich des Spulens etc.). Fraglich scheint dabei, ob sich so über die bekannten bzw. mit den Datensätzen ersichtlich werdenden Bedürfnisse hinaus Innovationen ableiten lassen (vgl. Leonard 2013 u. Hahn 2013b: 18) oder letztlich die ambivalent bewertete Genre-Werdung zementiert wird (siehe 3.3).

Auch die zweite, hier zu behandelnde Ebene ist bereits in den vorhergehenden Ausführungen angeklungen: In einer inhaltlichen Betrachtung thematisieren Serien Schwellenmomente als Aufbruch einer Reise (insbesondere im Piloten) oder im Verlauf einer Serie als Momente einer Reise: etwa in Form Walter Whites (*Breaking Bad*) initiativer Reise in die Kriminalität wie auch seinen ‚Reisen' zwischen seiner biederen Familie und einer extrovertierten Kriminalität im Verlauf der Serie (siehe 7.1.2). Walter verändert im Moment der (mehrfachen) Grenzüberschreitung sein Äußeres (er rasiert sich seine Haare – S01/E06) oder legt regelmäßig im Hin-und-Her seinen Heisenberg-Hut (Heisenberg ist der von ihm gewählte ‚Künstlername') ab oder auf. In *Game of Thrones* wird die Frage einer Grenze in Teilen konkret verhandelt, als dass die untereinander zerstrittenen und im Krieg befindlichen Parteien vor allem die hinter der als Bollwerk geschaffenen und bewachten Mauer liegenden Gefahren des Nordes fürchten. Die Schwere der Wahrnehmung von klaren Abschnitten im Leben ist oben bereits behandelt worden (siehe 3.2 u. auch Hahn 2016). Vielmehr ist das wahre Leben von unbewussten, zäsuralen Prozessen bestimmt. Die Serien behandeln diese Problematik – etwa als besagte Oszillation Walter Whites – also in ihrem Inneren. Diese Eigenart ließe sich durchaus im Sinne eines ‚Realismusbestrebens' des QTVs interpretieren (vgl. Hahn 2016: 88). Gleichsam sind damit, trotz des progressiven Erzählens, wiederkehrende – serielle – Muster in Walters Leben zu beobachten: dazu in 7.7.2 mehr.

Grundsätzlich werden und müssen die seriellen Welten mindestens partiell zugänglich gehalten werden – sei es nur durch universelle Themen und/oder redundante Mechanismen (im Dialog oder als *Recap*). Ohnehin, wie Fahle (2011: 128) mit dem Verweis auf das Aktions-Bild nach Deleuze feststellt, blieben das Geschehen und die Narration selbst in einer komplexen Serie wie *Lost* weitgehend kausal, also einer eindeutigen, nicht-paradoxen Abfolge des Geschehens und seiner entsprechenden Audiovision verpflich-

tet. Selbst fantastische, also beispielsweise physikalisch ‚unrealistische' Welten stehen dem leihkörperschaftlichen Zugang nicht im Wege (siehe 4.8). Gleichsam bleiben die fantastischen Welten partiell distanziert und unzugänglich: Dieser Umstand entspricht der reflexiven Facette des Rezeptionssubjekts in seiner ihm teilweisen bewussten Verortung in der außermedialen Realität (ein Jucken wird nicht als Bestandteil der medialen Welt gedeutet (siehe 4.8)). Als unzugänglich oder nicht mehr zugänglich kann am ehesten eine abgeschlossene Serie verstanden werden: aber auch dort nur, weil in ihr dann nicht weitere Abenteuer offeriert werden können. Sehr wohl kann das Produkt, als DVD archiviert, wieder betreten werden oder im Sinne Deleuzes (2007: 20 f. u. 99) können sich neue Facetten in der erneuten Rezeption auftuen. Als unzugänglich können abgesetzte Formate gelten, welche bei ihrer ggf. progressiven Ausrichtung mit einem *Cliffhanger* und damit offen enden – wenn auch dieses Ende potentiell, etwa in der Fanfiction, fortgesetzt werden könnte (vgl. Hahn 2016: 87).

Mit dem Aspekt der Leikörperschaft korrelierend, abseits eines durch den Rezipienten möglicherweise vollzogenen Vergleichs der virtuellen, kurzzeitig von ihm besuchten Welt und seiner Realität, ist nur schwerlich von einem diesem heterotopen Grundsatz entsprechenden Perspektivwechsel in Form eines ‚Lebens in' zu sprechen. Derlei wird aber hypothetisch (die genannten Beispiele wie *Neuromancer* (4.6a) oder *Pleasantville* (7.1.2) deuten es an) und wie Mitchell (2005: 216) suggeriert, reflexiv oder prognostizierend, in die mediale Zukunft blickend von den Medien, hier der (Fernseh-)Serie selbst, behandelt: In der *Star Trek: The Next Generation*-Episode „Hollow Pursuits" (S03/E21) oder der *Star Trek: Deep Space Nine*-Episode „It's only a Paper Moon" (S07/E10) leben Barclay und Nog weitgehend auf dem Holodeck, um einerseits die eigene Schüchternheit zu kompensieren und als Helden fungieren zu können, anderseits um die Beinamputation, die Realität des Krieges, außerhalb der Holosuite zu vergessen. „Nach der Serie (und ihren Folgen) ist nicht vor der Serie" (in Adaption Engells (2005: 12) filmspezifischer Feststellung – siehe 3) gilt, wenn auch aus narrativer Sicht bzw. hinsichtlich der Rückkehr zum Status quo in den Serien des Pols I nicht für alle seriellen Typen zutreffend, für die Serie um den zweiten Pol. Darüber hinaus gilt dieser Satz theoretisch auch für die Rezipienten: Die im Sinne Deleuzes (2007: 20 f. u. 99) nicht wiederholbare Erfahrung bei einer nochmaligen Rezeption des gleichen Produktes als auch der Genuss der seriellen Variation (vgl. Eco 1989: 320) sind Indikatoren einer Gedächtnisleistung auf Seiten der Rezipienten und einer möglicherweise aus der Leikörperschaft heraus gewonnenen Erfahrung. Natürlich ist auch immer das Ausbleiben dieser, je nach persönlicher Disposition, möglich.

Gleichermaßen als Möglichkeit bleibt in der Leihkörperschaft mit dem Rezeptionssubjekt kathartisch etwas in der seriellen Welt (an ihrer semipermeablen Grenze) zurück – wie Magnis (2014) etwa im gewaltexzessiven Aufstieg des Underdogs in *Breaking Bad* einen Moment der Katharsis derartiger Fantasien für die Rezipienten zu erkennen glaubt. Parallel zu Walters Absetzen des Hutes, so könnte gefolgert werden, lässt der Zuschauer seine Gewaltfacette – wiederum je nach persönlicher Disposition – in der seriellen Welt zurück oder auch nicht. Die Ambivalenz in der Zuneigung zu einem Mörder oder gar Serienkiller (etwa Dexter in der gleichnamigen Serie) kann auf Seiten der Rezipienten ein ‚Hin-und-hergerissen-Sein' erzeugen – zwischen Gutheißung der Taten als auch selbstreflexivem Ertappen der eigenen Begeisterung für dieses falsche Verhalten (vgl. dazu die Analyse Schlütz/Stock/Walkenbach/ Zehrfeld (2013)).

Andererseits ist die Welt der Serie mit dem umfassenden Merchandising oder mit der Umsetzung etwa cineserieller Welten in gebauten Formen eines Themenparks (vgl. Ndalianis 2004: 263) längst nicht mehr auf virtuelle Dimensionen beschränkt (siehe 3 u. 7.2.2). Denkbar wäre es, dass die den Uniformen der Serienfiguren etwa nachempfundene Kleidung vor oder nach der Rezeption nicht mehr abgelegt wird. Die geförderte Partizipation führe zu einem traumähnlichen Zustand (vgl. Kottlorz 1993: 55, vgl. Bobineau 2013: 42) – eine Figur, die zumindest am Rande in die Heterotopie-Bestimmung einfließt, betrachtet Foucault den Traum in seinem Frühwerk doch dem Wahnsinn nahe (siehe 4.6a). Der Wahn-

sinn wiederum gilt, so wurde oben gezeigt, als heterotoper Raum, welcher wiederum in einem wechselseitigen (etwa willkürlich vernuftbestimmten) Prozess mit dem Normalraum in Kontakt steht. Unter dem Begriff der Überimmersion (4.8.3) ist auf dieses Phänomen zurückzukommen (siehe auch 7.6.2). Doch der Analogie von (filmischer) Rezeption und dem Traum hat Voss – wie gesehen (4.8.4) – eine Absage erteilt, denn ein Film sei niemals derart vereinnahmend. Da Kottlorz (1993: 55) die Fernsehwelten aber insbesondere als Tagtraum begreift, verweist er auf eine heterotop anmutende Überlagerung zweier Realitäten.

Allerdings drohen Serien im Allgemeinen – ob im linearen *Flow* (andere Kanäle, Programme und Werbepausen) oder im On-Demand-*Flow* (automatischer Start nächster Folgen und Empfehlungen, mehrere Apps verschiedener Anbieter auf einem Gerät) – unterzugehen. Die Ad-hoc-Veröffentlichung ganzer Staffeln bedingt eine rasch abfallende Resonanz kommentierender Medien (vgl. Mims 2013). Hingegen kann die in (klein-)gruppenspezifischer Verabredung (große Zielgruppen sind im Zuge der paradigmatischen Ausdifferenzierung selten geworden) oder dem aus ihr resultierenden Druck entsprechend erfolgende Rezeption als eine skalierte, mehr oder minder spezifische Variante des Betrachtens und Bewertens fix-terminierter Programme des traditionellen *Flows* gelten (vgl. Hahn 2013b).

Dem Untergehen im *Flow* entgegenwirkend, positioniert sich die Serie im Sinne Luhmanns als wahrnehmbares, (entsprechend den progressiv-final-suggestiven Formaten oder dem je Episode oder Staffel abgeschlossenen Fall) endliches Werk: Unterstützung findet diese Herausstellung auch durch die (gesetzlich vorgeschriebenen) Trenner von Werbung und Folge bzw. die (eingeblendeten, anmoderierten) Hinweise auf das nachfolgende Programm sowie die im Zeitalter vermehrter Wiederholung aufkommende Betonung der Neuartigkeit der gezeigten Folge (vgl. Engell 2011: 121). Als mehr oder minder deutlich wahrnehmbare Zäsur offenbart sich das paratextuelle Feld der Serien und ihrer Folgen/Episoden selbst: einerseits die Schwelle zur Welt oder deren Gemachtheit und Verortung in einem Mediensystem deutlich herausstellend (vgl. Hediger 2003: 75), anderseits einen fließenden Übergang zum linearen oder On-Demand-*Flow* schaffend. In den Komplex des Paratextes zählen Titel-, Vor- und Abspann, das *Previously-on* oder das *Next-on* sowie „innerdiegetische Ränder wie Vor- und Nachspiel, Pilot und Serienfinale" (Lehmann 2016: 38 f.). Sie fungieren als Grenze und Naht zwischen der Serie und ihrem Kontext sowie zwischen den Serienelementen (vgl. ebd.: 39). Sie dienen der Orientierung der Zuschauer als auch als Werbemittel, genauso aber halten sie die seriellen Welten zusammen (vgl. ebd.: 39). Im Sinne des *Serial Frames* kommen, neben Merchandising und den Boxsets der Serien, auch Interviews mit den Verantwortlichen und Darstellern, Webisodes sowie interaktive (Second-Screen-)Inhalte hinzu (vgl. Nesselhauf/Schleich 2013d). Mit Blick auf die vorhergehende Analyse 2 (7.2.2) ist von einem fließenden Übergang paratextueller Phänomene zum Transmedialen auszugehen: Das Transmediale ist wie der Paratext am Rande der Diegese positioniert. Im Sinne aber eines konvergierenden Zeitalters oder neuer paratextueller Potentiale des QTVs (vgl. Lehmann 2016: 54 f.) wirkt es in das (wenn man so will:) ‚primäre' Werk zurück – etwa wie im Fall von *About:Kate*.

Der Verständlichkeit halber wird im Folgenden im Sinne des Verlaufs einer Serie und/oder ihrer Episoden/Folgen chronologisch vorgegangen: Im Piloten werden grundlegende Parameter der Geschichte, Narration und damit korrespondierend auch der Audiovision aufgestellt (vgl. auch Lehmann 2011: 75):[306] Im Piloten von *The Mentalist* (Typus III) beispielsweise begegnet der Zuschauer einem erprobten Team, dem er wie das neue Teammitglied (Van Pelt) beitritt. Der manipulative bis kompromisslose, komödiantische wie auch intelligente (Spür-)Sinn des Hauptprotagonisten Jane wird vorstellt: Schon in den ersten Minuten überführt er einen Mörder. Der seine Tochter auf Grund deren Verweigerung weite-

306 Wenngleich im US-Markt auch Änderungen zwischen Piloten und weiteren Episoden/Folgen vollzogen werden können: So wurde der starke Film-Noir-Look des *House*-Piloten in den anschließenden Folgen abgemildert.

ren Inzests Tötende wird – von Jane befürwortet oder der Situation entsprechend (er entlarvt den Ehemann im Beisein seiner Frau) in Kauf genommen – in „poetic justice" von der Mutter des Opfers getötet (S01/E01). Zudem wird die horizontale Handlungsebene eingeführt – Jane will sich am nicht gefassten Mörder seiner Familie, dem Serienkiller Red John, in eben dieser Weise rächen. Ein deutliches Initiationsmoment – als ein Reiseaufbruch dem Film/der Heldenreise ähnlich (vgl. Vogler 1997) – steht in *Breaking Bad* in Form der Krebsdiagnose wie auch der beginnenden kriminellen Machenschaft – als Überschreitung einer Grenze – am Anfang (vgl. Hahn 2016: 83 f.).

Wie gesehen (3.1), nutzen gerade Serien des Free-TVs die aufmerksamkeitserzeugende Technik des *Cold open* (auch „Teaser" oder „Vorspiel" genannt) als reißerischen, eigenen Akt zu Beginn ihrer Episoden/Folgen. Dieses Verfahren ist jenseits seiner ökomischen Dimension auf Grund seines ästhetischen und narrativen Wertes längst auch in Pay-TV-Formaten anzutreffen (vgl. Hahn 2013b). Dabei ist das *Cold Open* nicht notwendigerweise ein Vorgeschmack auf die kommende Folge oder Episode (etwa nach dem Zeigen des Mordes oder Opfers auf den aufzuklärenden Fall), sondern kann als separates Element fungieren: In *Seinfeld* beginnen die Episoden häufig mit dem Stand-up-Programm des gleichnamigen Hauptprotagonisten – die dort behandelten Themen können, müssen aber nicht, Teil der folgenden Handlung werden (vgl. Serienjunkies o. J.).

Zu Beginn der Episode/Folge – im laufenden Betrieb der Serie – lässt sich auf besagte *Recaps* und *Previously-on*-Segmente verweisen, die den (Wieder-)Einstieg erleichtern sollen. Allerdings sind diese nicht per se vorgeschaltet – bei On-Demand-Anbietern fallen sie auf Grund des stetigen Abrufs oder der automatischen Weiterleitung halber bisweilen weg. Oder das vorherige Geschehen soll (eben wiederum durch den individuellen Abruf) selbstinitiativ erarbeitet oder gar im Gedächtnis behalten werden (vgl. Hahn: 2013b). Eingeleitet werden diese Rekapitulationen von Erzählerstimmen (dem *Voice Over*) – häufig eines der Hauptprotagonisten. Gerade in *Dexter* zeigt sich aber eine – neo-barock zu beschreibende – Inkonsistenz: Die Hauptfigur berichtet über das bisherige Geschehen, behandelt dabei aber auch Ereignisse, die sie, die Hauptfigur, nicht wissen kann (vgl. Schleich 2013). Genauso leiten die *Recaps* selbst oftmals in die Irre, dienen dem unzuverlässigen Erzählen oder präsentieren bisher ungezeigtes Material (vgl. Lehmann 2016: 52). Ähnliches gilt auch für sein Pendant: das *Next-on*. Dieses verweist z. B. in *Arrested Development* (einer Single-Camera-Sitcom des Typus III über einen verschwenderischen, exzentrischen Familienclan und den Versuch, das Familienunternehmen zu retten) auf Ereignisse, die weder in den nächsten Folgen gezeigt werden, noch überhaupt eintreten. Entsprechend der randständigen Einordnung dieser Elemente wird (trotz der exemplarischen Relevanz für den Tenor der Serie) diskutiert, ob sie (neben dem Wegfall bei den On-Demand-Anbietern) für die DVD-Veröffentlichung entfernt werden sollten (Meteling/Otto/Schabacher 2010: 8 f.).

Am Anfang einer Serien-Episode oder Folge kann ein Prolog stehen: In Abgrenzung von den häufig synonym genutzten Termini des Vorspiels oder *Cold Open*, beschreibt er ein „transgressives" (Lehmann 2016: 51) Durchbrechen der vierten Wand – ein Phänomen, welches bereits im vorhergehendem Abschnitt unter dem Oberbegriff der Opazität näher behandelt wurde, aber insbesondere im Kontext der Immersion (4.8.7) Erwähnung gefunden hat: Das Durchbrechen oszilliert zwischen parasozialer Nähe zum Bildschirmgeschehen als auch einer Distanz zu diesem oder gar dem Bruch mit der immersiven Welt – könnte bei einer fiktiven Produktion doch so die Gemachtheit des Werkes tendenziell offenbar werden. Das Durchbrechen der vierten Wand wie auch das *Voice Over* sind dem Prolog anverwandt (vgl. Lehmann 2016: 51 f.), allerdings nicht nur auf die ersten Minuten beschränkt: So ist die Ansprache der Zuschauer jüngst in *House of Cards*, mit dem Charakter Underwoood, zu einem durchgehenden Stilmittel der Serie geworden und wird unabhängig von der hier beschriebenen Position des Prologs genutzt. Als Paradebeispiel gilt im Kontext des Prologs *Moonlighting*, eine sich vom Typus I zum Typus II entwickelnde Detektivserie (vgl. ebd.: 48) um ein ungleiches Ermittlerpaar: In zwölf Episoden wenden sich die

Darsteller oder Teammitglieder an die Zuschauer (vgl. ebd.: 44 ff.). Die veränderte Ausstrahlungszeit wird zu Beginn der Episode „Those Lips, those Lies" (S05/E08) reflektiert und damit gleichsam eine Brücke zum Vorspann geschlagen. So wird ein reflexives Moment hinsichtlich sowohl der eigenen Gemachtheit als auch der Position des Werkes im Medium Fernsehen erreicht (vgl. ebd.: 43): Die Episode kann nämlich nicht beginnen, da der – mit einem Seitenhieb auf die Live-Charakteristik des Fernsehens – auf Grund des verschobenen Sendeplatzes fehlende Musiker den Vorspann nicht direkt begleiten kann (vgl. ebd.: 43).

Das Intro (oder auch eben „Vorspann", „Titel" oder „Opening") markiert die Serie als dezidiertes Werk, welches aus der Perspektive eines linearen *Flows* und seiner steten Bildfolge ‚nun also beginnt'. Es steht den Episode/den Folgen voran, es kann aber auch den genannten Komponenten nachgeordnet sein. Das Intro vermag die Serie zu charakterisieren: Der Vorspann von *House of Cards* in seiner kalten Bildsprache ruhiger Zeitrafferaufnahmen symbolisiert womöglich die Langfristigkeit in Underwoods Plan, (entsprechend des titelgebenden Kartenhauses) Macht zu erhaschen, und spielt mit der als Zeichen für Notfälle falsch herum dargestellten US-Flagge auf eine Gefahr an – ob nur für Underwood, seine Umgebung oder ausgehend von ihm für das gesamte Land bleibt natürlich unklar. Das Intro von *Game of Thrones* stellt die Handlungsorte der fiktiven Welt in einer überflogenen, stilisierten Karte vor, welche den Zustand der jeweiligen Orte – also auch deren Zerstörung – aufgreift.

Landau (2013) unterscheidet in bewusst offenen Kategorien vier Arten von Intros: 1. das Ästhetische Intro, welches nur wenige oder keine Figuren der Serie abbildet, sondern eine einführende, illustrative Grundstimmung erzeugt. Etwa zeigt der sich im Design an den 1960er Jahren orientierende Vorspann von *Mad Men* nicht zuletzt den Hauptprotagonisten Draper in Form einer animierten Silhouette im Fall befindlich. Das Intro kann daher als metaphorischer Vorausblick auf das mehrfach im Verlauf der Serie diese zentrale Figur Ereilende verstanden werden. 2. das Mosaik-Intro – Aufnahmen aus den Folgen der Serie und ihrer Figuren werden entsprechend des Gesamttenors (etwa in Familienserien: als lachende Gesichter) wiederverwandt und mit den Credits unterlegt. Als Variation und/oder Unterform des Mosaiks mag das „Posing" (Lehmann 2016: 42) gelten, in welchem extra produzierte Einstellungen die Charaktere in Szene setzten. 3. das Epische Intro: Begleitet von theatraler Musik und/oder einem Erzähler wird die Tradition des (Raum-)Schiffs Enterprise (in (*Star Trek*) *Enterprise*) oder der New Yorker Polizei (Fotografien einstmaliger Polizeiarbeit in *Law & Order*) veranschaulicht. Eine Erzählerstimme kann das Gezeigte untermalen – sie verweist z. B. in *Star Trek* auf die Weite der Zukunft und des Weltraums (vgl. Landau 2013: 36). Gleichsam werden so grundlegende Spielregeln der Serie wiederholt vermittelt – ohnehin lässt sich in der Selbstauszeichnung der Serie durch ihr Intro eine gegenüber den Rezipienten wie ihr selbst vollzogene Vergewisserung erahnen. 4. das Short Intro – eine kurze, wenige Sekunden lange Animation mit Logo und Text der jeweiligen Serie: dazu gleich mehr.

Als dem Intro anverwandt muss auch eine Kurzversion am Anfang der Folge gelten – in *24* gibt Hauptprotagonist Jack Bauer (*Voice Over*) die Ausgangslage wieder bzw. passt diese den Entwicklungen an (vgl. Nesselhauf/Schleich 2013d), in *Battlestar Galactica* wird via kurzer Schlagwörter und bereits gezeigtem Material die bisherige Entwicklung dargelegt: Erst dann folgen das *Previously-on*, *Cold Open* und das Serien-Intro. Vor jeder Folge wird in *Law & Order* die Funktionsweise der Justiz auf diese Weise kurz beschrieben – ähnlich dem Aspekt selbstauszeichnender/selbstvergewissernder Spielregeln. Das Intro von *Fargo* verdeutlicht die Permeabilität der Kategorien: Es beschreibt stets die ‚Spielregeln' der Serie, indem es auf die angeblich ‚wahren' Ereignisse verweist, auf denen die Geschichte basiert. Das Intro ist nur durch die Typografie als solches identifizierbar, denn es nutzt der Handlung entsprechende Bilder – diese Sequenz ist jedoch kein Vorausblick oder eine Zusammenstellung der jeweiligen Folge, sondern überlagert das währenddessen voranschreitende Geschehen.

Die vorhergehend dem Typus II zuzuordnenden Serien verfügen regelmäßig über elaborierte Intros (vgl. Lehmann 2016: 50) – entsprechend wird auch ein Emmy für den besten Vorspann einer Primetime-Serie ausgelobt. Angesicht des Label-Charakters (als ein paratextuell assoziierbares Element) dient die ‚Qualität' des Vorspanns dem Prestige des Formats bzw. scheint aus ökonomischer Perspektive sinnvoll (als werberelevante Prämierung etwa) sowie auch realisierbar, da die Zeitbindung (gegenüber der Werbung und dem linearen *Flow*) etwa bei Pay-TV-Anbietern weniger ausgeprägt ist: Daher erfährt das Intro im Free-TV vermehrt eine Kürzung, sodass es als *Short Intro* einer wachsenden Anzahl an Werbepausen und Längen und umgekehrt einem Mehr an episodaler Handlung dienen soll (vgl. Landau 2014: 85, vgl. AP 2006) – das Ästhetische Intro von *Grey's Anatomy* (vgl. Landau/Nesselhauf 2013) ist (auf dem US-Markt) bereits kurz nach dem Start der Serie gegen eine wenige Sekunden lange Tafel des Logos getauscht worden (vgl. AP 2006). Da sich das Intro womöglich – dem *Cold Open*, Prolog oder *Previously-on* folgend – innerhalb des „Serienfilms" (Lehmann 2010: 77, vgl. Lehmann 2016: 42, vgl. Nesselhauf/Schleich 2013d: 27) befinden kann, wird es auch als eigenständige Erzählform (vgl. Landau 2013), aber auch als Unterbrechung gewertet (vgl. AP 2006). Bei On-Demand-Anbietern wird der Vorspann (wenn er denn am Anfang einer Folge/Episode positioniert ist) – im Sinne der Assoziation der Serie mit einem Film oder Megamovie – ausgelassen (obschon dies nicht unmerklich gelingt – siehe 7.5.2). Umgekehrt erweist es sich – gegen die eigenen Regeln einer kontinuierlichen Selbstmarkierung ‚verstoßend' – als anpassungsfähig und bei Bedarf als episodenspezifisch: Neben der schon für das *Game of Thrones*-Intro angerissenen Veränderung wird es beispielsweise in *HIMYM* parodisiert und der Titelsong durch das Ensemble selbst als Band reinterpretiert (vgl. Landau 2013: 37) oder man denke an die stetige Variation etwa des von Bart in *The Simpsons* als Strafarbeit auf die Tafel aufzutragenden Satzes und an den anschließenden, stetig variierenden „couch gag" (vgl. Landau/Nesselhauf 2013).

Zu Beginn einer Episode kann zudem ein weiteres aus der Literatur bekanntes Element eingebracht werden, welches am Rande der Serie zu verorten ist – das im Sinne Genettes paratextuell verstandene Epigraph (vgl. Nesselhauf/Schleich 2013e): Als Auszug aus einem Text ähnlich wird etwa jeder Folge von *The Wire* nach dem Intro ein Motto, ein Zitat der Protagonisten aus dem folgenden Geschehen vorangestellt. Ebenfalls lassen sich unter diesem Begriff die in *Battlestar Galactica* an Zeitraffer erinnernden (aus kurzen, wenige Frames umfassenden, hintereinander montierten Einstellungen bestehenden) Vorausblicke auf das kommende Geschehen der jeweiligen Folge einordnen.

Am Ende einer Episode/Folge kann, vor dem genannten *Next-On* und dem Abspann, noch ein tendenziell paratextuelles Element positioniert werden: das *Outro*. In ihm werden etwa die Erlebnisse der Episode abschließend – z. B. über das *Voice Over* in *HIMYM* – rekapituliert oder ein Fazit gezogen. Dieses Element ist skalierbar: So bezieht sich das *Outro* in der letzten Folge von *Battlestar Galactica* auf die gesamte Serie und zeigt, dass diese nicht in der Zukunft, sondern vor unserer Gegenwart spielte – die Überlebenden begründen die Menschheit, wodurch ein Zyklus entstehen oder abgewandt werden kann. Zudem tritt in einem Cameo der *Showrunner* der Serie, Ronald D. Moore, auf: Zwar ist er nur von ‚Eingeweihten' identifizierbar, doch scheint er selbst die zeitliche Verortung der von ihm geschaffenen seriellen Welt gegenüber der der Rezipienten („150,000 Years Later" – S04/E23) als Rahmung (siehe dazu 3.2) zu ‚signieren'.

In den genannten paratextuellen Konzepten finden die Werbeunterbrechungen keine Erwähnung, die je nach Distributionsmodell aber bereits im Drehbuch vorgesehen werden – aus bis zu sieben Akten, so Douglas (2008: 87 f.), müssen in *Grey's Anatomy* die jeweiligen Episoden bestehen. Jeder Akt soll mit einem *Cliffhanger* (bzw. als Differenz zum Folgen- oder Staffelende: mit einem „Binnencliff" (Weber/Junklewitz 2010: 114)) enden, um das Dranbleiben und Wiedereinschalten zu begünstigen. Dieses Element als Verweis auf die Originalausstrahlung (die genutzte Distributionsform) als auch die ökonomische Nutzung der Serie generell bleibt auch im werbefreien Abruf des Formates (auf DVD oder via

Stream) erhalten – nicht nur als Auf- und Abblende, sondern als Neuansetzung des Geschehens aus einer anderen Einstellung etwa (vgl. Hahn 2016: 81). Auch dieses Phänomen muss also in den Komplex des *Serial Frames* gezählt werden, da es die Serie als durch ein von außen mitbestimmtes (die Werbepause einleitendes und beendendes) Produkt markiert.[307] Die serielle Welt ist somit bisweilen ein Resultat einer vorgegebenen Akt-Kadenz. Diese äußeren Einflüsse verweisen auf die damit einhergehende Beschleunigung oder Entschleunigung des internen Geschehens. Mit Blick auf die systemische Ebene des Fernsehens und seiner Distributoren nimmt der Umzug einer Serie etwa vom Free-TV-Sender Fox zum On-Demand-Anbieter Netflix Einfluss auf die Serie und ihr Erzähltempo – die mangelnden Werbepausen führen in der vierten, bei Netflix realisierten Staffel zu einer Verlangsamung des Erzähltempos von *Arrested Development* (vgl. Jenner 2013 u. Hahn 2013b). Diese Beschreibung greift nicht nur auf die Behandlung der Fragmentierung in 7.5.2 vor, sondern insbesondere auf die zeitlich heterotope Untersuchung des Fernsehens und seiner Serialität in 7.4.2.

7.4 Grundsatz 4: Zeit – anders, begrenzt-seriell, ewig, endlich

7.4.1 Bunker

In den vorhergehenden Ausführungen ist bereits ein Spektrum zeitlicher Aspekte des Bunkers und bunkeranverwandter Konzepte im Sinne der heterotopen Grundsätze ersichtlich geworden – hier zunächst die Rekapitulation diesbezüglicher Beispiele: So können Bunker als ideologisch und/oder religiös aufgeladene Objekte sehnsüchtig, aber verquer von etwas Vergangenem künden – etwa im Sinne der Ruinenwerttheorie Speers und der damit möglicherweise einhergehenden Bewunderung der damaligen (baulichen) Leistungen (des Nationalsozialismus) (siehe 2). Genauso können sie Mahnmal, Erinnerungsort oder Museum sein, die Gegenwart als auch Zukunft vor den Mechanismen vergangener und kommender Kriege warnen.

In einem Mehrzweckobjekt wie dem des einst im Kalten Krieges unter dem Münchener Hauptbahnhof (siehe 7.2.1) als Parkhaus im Verborgenen schlummernden Bunkers überlagern sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft: eine vergangene Gefahrenlage des Kalten Krieges, potentiell künftige Gefahren als auch die Vorstellung einer gegenwärtigen, potentiell nutzbaren, weil vorhandenen Schutzinstanz – wenn auch besagtes Objekt, wie gesehen (2.2), nicht mehr Teil ziviler Schutzmaßnahmen ist.[308]

Die partielle Trennung zwischen Bunkerinnerem und dem ihm Äußeren kann zu einer (partiellen) Eigendynamik im Inneren führen (siehe 7.1.1). Begrenzt ist diese insofern, als dass das prozessuale Betreten, das Wissen um das Außen, das Vorher, die eventuelle Einwirkung der Bomben auf das Bauwerk

307 Ein damit verwandtes Phänomen ist die überlagernde Werbung, die am Rande des Gezeigten positioniert wird, aber die Sicht auf das laufende Programm teilweise behindert – zwar wird diese nicht auf die Kauf-DVD etwa übernommen, doch auf einer persönlichen Aufzeichnung (Video, DVD, Datenspeicher) können diese Werbemaßnahmen die Rezeption beeinflussen. Als weitere und auch in diesen Komplex zählende Werbemaßnahmen müssen das „Product Placement" oder die sogenannte „Produktionshilfe" verstanden werden – die z. B. in *Fringe* (einer Mystery-Serie des Typs II bis III) platzierte Autowerbung mit expliziten, das Herstellerlogo einfangenden Einstellungen bleibt auch im Abruf auf einer DVD wahrnehmbar. Die Unterscheidung von Product Placement und Produktionshilfe gerät oftmals fragwürdig – wird erstem Einsatz eine Werbeabsicht und Täuschung unterstellt, gilt das Überlassen von Fahrzeugen eines bestimmten Herstellers der angeblichen Produktionskostenreduktion. So argumentieren etwa die öffentlich-rechtlichen Sender in Deutschland – vgl. Horizonte Online 2006. Reale Produkte zu nutzen, ist allerdings auch eine im Sinne des QTVs nicht unwichtige Dimension ‚realistischer' Inszenierung, um eine Brücke zum Alltag der Rezipienten zu schaffen.

308 Das von Hasse zur Heterotopie erklärte Parkhaus versucht überdies, den Verkehr in einen Stillstand zu überführen. Gleichzeitig wird eine „(von niemanden) ‚verbrachte'" (Hasse 2007: 82), für das Stillstehen des Fahrzeugs auflaufende Zeit in Rechnung gestellt. Aus ähnlichen Gründen – des fortwährenden Wartungsaufwandes der Mehrzweckanalagen – erfolgte mit der sich entspannenden politischen Lage nach dem Kalten Krieg der Rückbau im Ernstfall als Bunker fungierender Komplexe.

sowie die Kommunikation mit dem Außen zur Lenkung eines Konfliktes eine teilweise Verbindung beider Bereiche (Bunker und Außenwelt) bedingen. Doch zeigt die auf strikter Isolation zum Außen basierende Experimentreihe des deutschen Biologen Jürgen Aschoff die Ausformung eines eigenen Tagesrhythmus innerhalb eines Bunkers: Ab 1963 wurden Versuche zur „inneren Uhr" des Menschen durchgeführt – eine Forschung, die als „Chronobiologie" bezeichnet wird. Abgeschirmt von elektromagnetischer Strahlung, Licht, Zeitungen, Radio und Fernsehen und jeglichen Uhren – kurz: allen äußeren Zeitgebern – sollten die voneinander und den Forschern getrennten Probanden mehrere Wochen in den in einem Bunker verbauten Apartments verbringen (vgl. Wedlich 2013).[309] Das Zeitgefühl der Probanden verschob sich, sodass sich nach Verlassen der Anlage eine Differenz mehrerer Stunden einstellte und einige Teilnehmer ganze Tage verloren hatten (vgl. Aschoff 1992: 140 f.). Grundsätzlich ließ sich aber erkennen, dass der natürliche Rhythmus auch ohne äußere Taktgeber erhalten bleibt; die sogenannte „cicardiane Uhr" des Menschen sehe allerdings einen 25- statt 24stündigen Takt vor (vgl. ebd.: 136 f.).[310]

Grundsätzlich lassen sich die Bunker – gemäß des 4. Grundsatzes und der insbesondere in 3.2 darlegten seriellen Narrative – zwischen den Polen stagnierender Natur einerseits und progressiver Ausformung andererseits verorten: Zunächst ist bereits in der Einführung in das Feld des Bunkerbaus und seine anverwandten Formen auf die seriellen Prinzipien ihrer Errichtung verwiesen worden. In Albanien, unter der Herrschaft Enver Hoxhas, sollten zwischen 1972 und 1984 700.000 Bunker zur Sicherung der Souveränität[311] des Landes entstehen. Die Bauten wurden wesentlich als Bunker für ein bis vier Personen konzipiert und aus Fertigteilen konstruiert (vgl. Kaule 2013: 215). Die Konzeption der Maginot-Linie etwa sah zudem, neben dem Bau bestimmter Typen entlang der Grenze, eine serielle, räumliche Staffelung der Anlagen vor, die im Angriffsprozess hätten verschiedentliche Funktion erfüllen sollen. In diesem Sinne trägt auch das Aufsuchen der Bunker im Zuge wiederholter Luftangriffe zunächst serielle Züge eines wiederholten Bezugs der Anlage (siehe 7.3.1).

Die bereits gesehene Musealisierung von Bunkeranlagen korreliert mit der Foucault'schen Beschreibung der Heterotopie als Bibliothek, in welcher das Archivierte aus der Zeit gelöst wird (vgl. AR: 43). Diese Archive können zufälliger Natur sein: Einer Zeitkapsel gleich sei ein aus dem 2. Weltkrieg stammender Bunker in Hagen zu beschreiben. Das Schutzbauwerk geriet in Vergessenheit und wurde erst von den Neueigentümern des den Bunker beherbergenden Objektes wiederentdeckt (vgl. Franz 2013).[312]

309 Zunächst noch in einem ehemaligen Wehrmachtsbunker stattfindend, wurde später mit Hilfe der NATO ein Bunker für die Versuche in Erling-Andechs errichtet (vgl. Zupanc 2010: 224).

310 Eine bewusste Diskrepanz zeitlicher Natur ist auch für die „Festung Nordkorea" (Sasse/Bauer 2005) seitens der dortigen Machthaber geschaffen worden: Seit 1997 werden die Jahreszahlen ausgehend vom Geburtsjahr des Staatsgründers Kim Il Sung bestimmt. Als angeblicher Ausdruck der Befreiung vom japanischen Imperialismus wurde 2015 zudem eine neue Zeitzone implementiert, die um –30 Minuten von der vorherigen Berechnung abweicht (vgl. Zeit/o. V. 2015).

311 Hoxha hatte, trotz seines sozialistisch-kommunistischen Kurses, mit dem jugoslawischen Herrscher Tito und später mit der Sowjetunion gebrochen und das Land folglich isoliert (vgl. Kaule 2013: 214).

312 Eine Truhe unzustellbarer Briefe aus dem 17. Jahrhundert des Den Haager Postamtes ist seit 2015 Gegenstand eines Forschungsprojektes. Die Briefe – selbst eine Form von Heterotopie als Blackbox, nur Bestimmten zugänglicher Raum (siehe oben 4.2) – sollen einen Einblick in ihre Entstehungszeit vermitteln. Der internationale Versand basierte in jener Zeit auf einer Teilung des Portos: Der Empfänger bezahlte den Anteil des Transportes ab der Grenze, der Sender den vorhergehenden Weg bis zur Grenze. Auch auf Grund der für den Empfänger entstehenden Kosten wurden Briefe ablehnt. Die Unzustellbarkeit resultierte aber zudem aus dem noch fehlenden Adresswesen, sodass manch Empfänger nicht ermittelt werden konnte (vgl. Franz 2015). Eine Entsprechung finden diese unfreiwilligen Zeitkapseln im Verlust von Warensendungen oder ganzer Container, die vielleicht in ferner Zukunft auf dem Meeresboden entdeckt werden könnten (vgl. Klose 2009: 26 ff.). Genauso lassen sich aber auch die Ruinen Pompejis nennen, die nach dem Ausbruch des Vesuvs im Jahre 79 durch pyroklastische Ströme, Asche, Lava und Bimsstein konserviert wurden (vgl. ebd.: 24 f.).

Bewusst als Zeitkapsel anlegt und als besonders „ambitioniert“ (Klose 2009: 21) gilt das Westinghouse Time Capsule-Projekt, welches 1937 seine Anfänge nahm.[313] Die Zeitkapsel, deren „goldenes Zeitalter“ mit dem 2. Weltkrieg und dem Kalten Krieg übereinstimmt, zielt auf eine katastrophenresistente Überlieferung ab, die nicht nur der eigenen Kultur zum Fortbestand verhelfen sollte, sondern auch aus zukünftiger (extraterrestrischer) Perspektive einen Eindruck der Erde vermitteln soll (vgl. ebd.: 21). Zeitkapseln vermögen es, so Klose (2009: 32), gegen die dromologische Implosion von Raum und Zeit sowie das von Virilio befürchtete Verschwinden anzugehen.[314]

Der Zeitkapsel anverwandt sind ebenso das genannte Beispiel des Kulturschutzbunkers im Barbarastollen als auch der vom Global Crop Diversity Trust betriebene „Saatgutresor“, der Global Seed Vault. Der in Spitzbergen gelegene Komplex soll Saatgut von bis 4,5 Millionen Nutzpflanzen vor Umwelt- oder kriegerischen Katastrophen bewahren – mit dem eingelagerten Gut soll an das Vorhergehende angeschlossen werden. Das Gut soll, einem post-apokalyptischen Neustart ähnlich, genutzt werden.

Der Fokus liegt auf jenen Pflanzen, die zur Ernährung (der dritten Welt) wichtig sind. Die moderne „Arche Noah“ (Seider 2008a/b) besteht wesentlich aus durch den Permafrostboden auf für die Lagerung ideale –18° C gekühlten unterirdischen Räumen (vgl. Seidler 2008b) – ein Umstand, der den Betrieb der 2007 (und 2008 feierlich) eröffneten Anlage (absehbar – vgl. ebd.) bereits kurz darauf gefährdet hat: Der mehrere Hundert Meter in den Berg und zu den Lagerkammern führende Tunnel verformte sich – der Berghang erwärmte sich bereits 2008 stärker als erwartet (vgl. Seidler 2008a). Die Temperaturen im Berginneren würden allerdings zumindest für die nächsten 200 Jahre relativ beständig bleiben. Auf eine zusätzliche Kühlung könne nur im Notfall verzichtet werden – die Stromversorgung für diese wird durch ein nahes Kohlevorkommen langfristig gesichert (vgl. ebd.). Daher gilt der Komplex, trotz besagter Schwierigkeiten, als idealer Standort (vgl. ebd.): Ein Vorteil gegenüber den ca. 1.700 (vgl. Svalbard Global Seed Vault o. J.) ähnlichen Einrichtungen weltweit ist die abgeschiedene Lage des Tresors: Letztlich zwar gut (via Linienflug) erreichbar, liegt er abseits etwaiger Konfliktherde, ist geologisch stabil und weit über dem Meeresspiegel gelegen (vgl. ebd.).[315]

Den genannten Beispielen gemein ist aber, dass sie ihre Datensätze/ihre Bestände erweitern: So befindet sich der Saatguttresor noch in der Phase der Einlagerung. Die beabsichtigte Zeitlosigkeit im Inneren kollidiert mit dem möglichen Verfall des Saatgutes und dessen notwendiger Auffrischung. Jenseits dieses Beispiels sind über bloße Zeitverschiebung hinausgehende Entwicklungen zwischen den Bunkerbewohnern über die wochen- oder jahrelangen Aufenthalte – während eines nuklearen Schlagabtausches etwa – zu vermuten. Hingegen wird die Erweiterung der ‚Bestände‘ im Gebäude dem Bauwerk äußeren Wandel

313 In dem zigarrenförmigen, mit einer Kupfer-Chronium-Silber-Legierung verkleideten Zylinder wurden Stoff- und Materialproben, Geld, Samen, Drucktypen, Dinge des Alltags (z. B.: Wecker, Kartenspiel), Nachrichten auf Tonfilm sowie Mikrofilme mit Fotos und Lexikoneinträgen verstaut (vgl. Klose 2009: 22).

314 Das Archiv ist bei Haverkamp (siehe 4.1.3) Ausdruck des mit der Unsichtbarkeit anverwandten Latenten: Das Archivierte verschwindet nicht vollends, sondern wird unterschwelliger Fasson. Ein ähnlicher Mechanismus konnte auch in 3.2.2 gesehen werden – Moden werden in anderen Diskursen oder Heterotopien ‚gelagert‘, um wieder abgerufen zu werden. Haverkamp sieht nun darin aber kein positiv zu bewertendes Verfahren: Es gelingt dem latenten Archiv nämlich nicht – Haverkamp bezieht sich auf den 2. Weltkrieg – die Taten und ihre Hintergründe zu überwinden, sondern sie werden nur kurzzeitig und letztlich potentiell wiederkehrend verwahrt. Ähnlich ist auch das Schlachthaus als Ausdruck eines Verdrängens statt einer Verarbeitung oder Überwindung ebenfalls des Schreckens und der Ideologien des 2. Weltkrieges zu verstehen (siehe 7.3.1). Virilios Verschwinden scheint mit Blick auf Haverkamp nicht durch das Archiv überwunden oder entschleunigt zu werden. Die von Haverkamp kritisch beäugte stete Abrufbarkeit der Medien könnte so als Station in Virilios Dromologie verstanden werden. Haverkamp und Virilio gleichermaßen glauben allerdings umgekehrt, das die Kunst (zu der in dieser Arbeit ohne dezidierte Differenz auch mediale Gestaltungsprodukte gezählt werden) dem Verschwinden und der (bedrohlichen) Latenz entgegenzutreten vermag.

315 Moderne Entsprechungen einer Zeitkapsel entdeckt Klose (2009: 21) etwa auch in Apples *Time Capsule* und der Software *Time Machine*: Diese führen die Sicherheit und Wiederherstellbarkeit digitaler Daten in ihren Produktbezeichnungen mit.

gerecht: In den Kulturschutzbunker werden fortwährend weitere Dokumente eingelagert. In der Benennung des BRD-Regierungsbunkers mit dem Terminus „Krise“ oder dem als „Bergestelle“ beschriebenen Kulturschutzbunker drückt sich der Glaube an einen räumlich und/oder zeitlich begrenzten/begrenzbaren Vorfall aus.[316] Die Schutzobjekte können also, neben einer (vermeintlichen) Zeitlosigkeit, episodal verstanden werden und sollen die Fortführung, zumindest aber die Anschlussfähigkeit an vorhergehende oder im Bunker überlebende Konzepte wie einen Staat, eine Kultur oder bestimmte Vegetationen ermöglichen: ein in Anbetracht geringer Überlebenschancen der vor dem Bauwerk zu bleibenden Bevölkerung sowie der zu erwartenden Unbewohnbarkeit der Oberfläche im Falle eines atomaren Waffeneinsatzes zweifelhaftes Vorhaben. Die Kollision stagnierender und progressiver Facetten zeigt sich auch in der bei ihrem wiederholten Aufsuchen erwarteten Schutzfähigkeit etwaiger Bunker und deren gleichzeitigem, durch neue Waffen und ihre Durchschlagkraft bedingtem, Schwinden während des 2. Weltkrieges.

Die zeitlich-progressive Facette des Bunkerbaus offenbart sich bereits darin, dass etwaige konkrete Bauten analog zu der von Foucault in seiner zweiten Heterotopie-Definition vorangestellten Erläuterung nicht an „leeren Orten“ entstanden: Das nationalsozialistische Regime nutzte als Ausdruck seiner verachtenden Denkweise als Bauplatz von Luftschutzbunkern auch Standorte zerstörter Synagogen (vgl. Foedrowitz 1991: 49, vgl. Kaule 2013: 134 f.).

Sind die Ressourcen aufgebraucht, muss der Bunker verlassen werden. So wurde während des 1. Weltkrieges die Besatzung des französischen Forts Vaux (als Teil der Schlacht um Verdun) auch wegen des Wassermangels und des folglich großen Durstes zur Aufgabe gezwungen – eine neue ‚Episode‘ der Vernichtungsschlacht begann. Andererseits können die Bunker-Heterotopien auch in einer Überimmersion unwahrnehmbar werden (siehe dazu 4.8.3, 7.6.2) – wenn nämlich der Bunker der Normalraum ist oder allmählich zu ihm geworden ist. Ein anschauliches Beispiel wird etwa in Peter Weirs Film *Truman Show* imaginiert: Der Hauptakteur wird unter einer Hemisphäre, einem gigantischen Studio inklusive Kleinstadt, Wasserfläche und künstlichem Wetter erst wenige Monate alt verbracht, aufgezogen und bestreitet dort sein Leben – von zahlreichen Kameras wird er dabei für ein Reality-TV-Format erfasst.

Neben der Wiederbenutzung bei weiteren Luftangriffen und dem Bewusstsein der Schutzsuchenden, dass dieses Mal das Bauwerk nicht standhalten könnte, stellt die Reaktivierung und Anpassung der Bauwerke eine progressiver Facette dar: So wurden etwa Bunker des 2. Weltkrieges an die Anforderungen des Kalten Krieges angepasst (siehe 2.2). Nichtsdestotrotz können die Bauwerke – neben ihrer durch neue Waffen minimierten Funktionalität – ihre Schutzfähigkeit einbüßen: Die Luftschutzanlagen werden zurückgebaut. Die Umwandlung aus der militärischen Nutzung oder der Verwendung im Zivilschutz entlassener Gebäude bedeutet Eingriffe in die Bausubstanz – etwa die Einfrässung von Fenstern für ihren Umbau in Wohnhäuser.

Pias erkennt in Virilios Ausführungen einen Bezug zu Heideggers Metaphysik: „Grenze und Ende sind, womit das Seiende zu sein beginnt.“ (Pias 2001: 48) Ein ähnliches Verständnis des Bunkers als Seiendes ist dem Objekt oder Konzept bereits vorhergehend entgegengebracht worden – der Bunker blickt zurück und hütet sein Geheimnis (7.1.1). Genauso ist der Aspekt der Grenze oder Schleusung bereits in 7.3.1 behandelt worden. Doch mit Blick auf ein zeitliches, prozessuales Verständnis behält Pias’ Verweis auf

316 So sollten nach einem ersten atomaren Schlagabtausch rasch („sehr optimistisch“ angenommen) Friedensverhandlungen initiiert werden (vgl. Freitag/Hensel 2010: 158). Die von der NATO für die deutsch-deutsche Grenze vorgesehenen Atomminen (vgl. Schmidt/Stoldt/Wiegrefe 2010: 44) und die sogenannten taktischen Atomwaffen in Form kleiner, auch von der Artillerie einsetzbare Atomgeschosse mögen Ausdruck dieser erhofften Begrenzung gewesen sein. Selbst Virilio glaubt, eine zunehmende Begrenzung bei gleichzeitiger Totalität des Krieges zu erkennen (vgl. Virilio 2011: 38 f.). Zeitlich würden die Konflikte mit dem Atomkrieg auf einige Stunden reduziert werden. Virilio scheint aber die illusionäre Dimension dieser Beobachtung zu erkennen und zitiert den französischen General André Beaufre, welcher in einem wenige Stunden dauernden Atomkrieg einen Vorstoß ins Unbekannte sieht.

Heidegger seine Relevanz: Erst durch den Kampf – eine krude Metaphorik, die Heidegger nicht mit menschlichen Kriegen als identisch betrachtet (vgl. Heidegger 1983: 66) – kann das Sein selbst eine Gestalt bekommen (vgl. Pias 2001: 48), als Seiendes oder (auf Menschen bezogenen:) Dasein verstanden werden: Dies ist die sogenannte Entbergung – ein Vorgang welcher sich der in 4.2 beschriebenen Herausarbeitung des Signals aus dem Rauschen ähnlich verstehen ließe. Das Dasein muss – in die Welt geworfen – sich diese erst entwerfen (vgl. Gumbrecht 1996: 224). Das Sein waltet (wiederum dem Konzept des Kampfes ähnlich – Pias 2001: 49) als Dasein durch „menschliche und kulturelle Aktivitäten" (Hartmann 2003: 306). Dem „überwältigenden Walten" (Pias 2001: 49) des Seins setzen bei Heidegger die Philosophen, Staatsmänner und Dichter ein (konkretes) Werk entgegen. Bei Virilio, so Pias (2001: 49), sind es die Ingenieure des Atlantikwalls mit ihren Betonwerken. Dabei mag die dem Bunker anhaftende Aura verlässlicher Konstanz wie seine Charakteristik als Bollwerk Virilios Heidegger-Auslegung entsprechen und gegen das (eigene) Verschwinden (in Virilios Beispiel: das des Dritten Reiches) gedacht (gewesen) sein. Virilio lege das Walten/den Kampf bei Heidegger bzw. die von Heidegger übersetzte Passage bei Heraklit in einer verkürzten Form aus und bestimmt den Krieg zum „Vater aller Dinge", zum Vehikel der Kulturgeschichte (vgl. ebd.: 40 f.). Der Bunker wird zum Vorgefundenen, mit dem der Mensch nun in der Brutalität des Krieges waltet (vgl. ebd.: 49 f.). Gleichsam aber könnte er als Archiv verstanden zum Konterpart der Dromologie werden (vgl. Kruse 2009: 32) – wenn auch (wie oben gesehen, siehe auch 4.1.3) Haverkamp hier widersprechen und mit Blick auf das Archiv von einer latenten Unsichtbarkeit sprechen würde. Mindestens wird der Bunker (bzw. werden die Bauten des Atlantikwalls in Virilios Ausführungen) zum Befund der Geschichte (vgl. Pias 2001: 49 ff.).

Sieht der Bunker aus einer philosophischen Betrachtung – in seiner Instrumentalisierung einerseits und seiner ihm partiell attestierbaren Daseins-Analogie anderseits – das Ende seiner Schutzfähigkeit oder sogar seiner gesamten Bausubstanz vor? Trotz der wenigen Konzepte der Nationalsozialisten zur weiteren Nutzung der Gebäude nach dem ‚Endsieg' (vgl. Heinemann/Zieher 2008: 57) gab es vereinzelte Pläne, sie zu Grabstätten oder Parkhäusern umzuwandeln.[317] Wie gesehen, kann diese Nutzung aber auch stagnierend-episodale Züge tragen – einer Mehrzweckanlage (siehe 2.2) des Kalten Krieges ähnlich, welche stets vorhanden, kurzzeitig als Schutzbau genutzt werden sollte. Hingegen die nukleare Konfrontation während des Kalten Krieges, geführt unter Umständen aus etwaigen Bunkeranlagen heraus, einer Selbstzerstörung (des Staats oder der ganzen Welt) gleichgekommen wäre und diese als hypothetisches Szenario, einem „Damoklesschwert" gleich, über der Zeit (vgl. Hesslein 1972) als auch den Bauwerken schwebte.

Eine Auseinandersetzung mit dem Ende als hypothetischer Figur zeigt sich etwa in der Konstruktion von Schiffen: Das bunkerverwandte und insbesondere von Foucault als heterotop betrachtete Konzept Schiff lässt sich z. B. mit dem eigentlich zur Brauchwassernutzung gedachten Seeventilen fluten, um nicht dem Feind übergeben werden zu müssen.[318] Die Fluchtwege und Rettungsboote auf Schiffen, aber auch der womöglich zur Flucht nutzbare Hubschrauberlandeplatz und die Notausstiege des DDR-Regierungsbunkers (vgl. Best 2009: 20 f.) verweisen ebenfalls auf ein theoretisches Szenario der Zerstörung. Ein potentielles Ende des Bauwerks lässt sich in der Ausrichtung der Maginot-Linie entdecken: Basierend auf den Erfahrungen des 1. Weltkrieges – und der problematischen Rückeroberung des nun

317 Der zwischen 1940 und 1942 unter der Hamburger Reeperbahn errichtete Bunker sollte etwa für den später als Käfer bekannten Kraft-durch-Freude-Wagen als Stellfläche dienen (vgl. Foedrowitz 1991: 44 f.) und wurde tatsächlich nach dem Krieg zur Tiefgarage umgebaut.

318 Die meisten versenkten Schiffe der Kaiserlichen Hochseeflotte, welche nach dem Ende des 1. Weltkrieges ins schottische Scapa Flow überführt worden waren, um dort nach Unterzeichnung des Versailler Vertrags an die Alliierten übergeben zu werden, wurden gehoben und abgewrackt. Nur einige gestrandete Schiffe wurden dem ursprünglichen Ziel entsprechend von den Alliierten weiter genutzt – insofern ist hier für einige Schiffe also auch von einer potentiellen Progression zu sprechen respektive die Versenkung nur als Station statt einer Selbstzerstörung gleich zu begreifen.

seine eigentlich schwächere, aber dennoch gut befestigte Rückseite als Angriffsfläche darbietende französische Fort Douaumont – wurden die Anlagen (ihre rückwertige Wandstärke) so konzipiert, dass die eventuell notwendig werdende Wiedereinnahme durch die französischen Truppen einfacher gelingen sollte (vgl. *Modern Marvels: The Maginot Line 2000*).

Gegenüber der bisherigen prozessualen, gerichteten Zeitlichkeit entpuppt sich, so Marszolek und Buggeln (2008), die in Berlin ausgerichtete Ausstellung zum sogenannten Honecker-Bunker, dem Objekt 17/5001, im Jahre 2006 als nicht-linear: In von den Autoren als problematisch betrachteter Weise fand dort eine Überlagerung oder eine Vermengung verschiedener Epochen statt. In einem wahrscheinlich von Zwangsarbeitern errichteten Bunker des 2. Weltkrieges wird der eigentlich in Prenden befindliche Bunker des Kalten Krieges/des sich einst antifaschistisch verstandenen Deutschlands als Ausstellungsobjekt zugänglich gemacht (vgl. Marszolek/Buggeln 2008: 13 f.).[319] Aber auch in den gesehenen warnend-mahnenden, ideologisch und sakralen Aufladungen der Bunker(-Ruinen) bei gleichzeitiger Ignoranz verbrecherischer, kriegerischer oder (auch für Lagerstätten radioaktiver Abfälle geltend:) pandorischer Facetten offenbart sich eine – im Sinne des Focault'schen Geschichtsverständnisses – selektive Nicht-Linearität historischer Umstände bzw. deren Bewertung. Diese heterotope Überlagerung ist entsprechend der revidierten Grundsätze in ihrer Bewertung von Ambivalenzen gezeichnet (siehe 7.2.1).

Die unsichtbaren, in Stahlbeton ausgeführten Objekte des Zivilschutzes sind nur ein Indikator für ein Fortbestehen des abstrakten Systems Bunker und seiner Mechanismen: Die fortwährende Rhetorik der ‚Festung Europa', die abstrakten Formen von Grenzen nationalstaatlicher Fasson auch im Internet oder das Konzept eines Netzes der zwei Geschwindigkeiten, die Raketenabwehrschilde als Verlagerung bunkeranverwandter Layouts in die oberen Schichten der Atmosphäre oder in den Orbit verweisen auf die Beständigkeit (ver-)bunkernder Mechanismen.

Sowohl eine zeitliche als auch räumliche Dimension – und damit als Übergang zum nächsten Analysepunkt dienend – zeigt das Konzept der Falte und das des Neo-Barocks (insbesondere 3.2) auf. In diesem Sinne lassen sich die Ausführungen Hattons lesen: Das Sein als sich zeitlich und räumlich wiederholendes Element, gewinnt eine „flüssig-gasförmige *Gestaltung*" (Hatton 2001: 55 – Kursive im Original): „Wo Architektur war, sollen Medien sein." (ebd.: 55) Hatton bezieht sich dabei auf eine (vermeintlich) neue Architektur in Form vornehmlich transparent und offen erscheinender Glasbauten, welche tatsächlich aber wie Bunker konzipiert seien, da sich ein Großteil der Bausubstanz unterirdisch und in massiven Betonelementen befände (vgl. ebd.: 55 u. 62).

Zunächst verweist Hatton hier auf den Aspekte der Unsichtbarkeit des Bunkers und der Heterotopie (siehe 7.2.1). Dann wird mit Hattons Ansatz auf die Mobilität des Bunkers Bezug genommen, welche Virilio nicht nur im erosionsbedingten ‚Schwimmen' der Bauten, ihrer unterirdischen Position und in dem durch ihre Rundungen fortgeführten Aufgehen der Bunker in ihrer Umwelt zu erkennen glaubt, sondern auch dem flüssigen Baumaterial selbst zuspricht. Damit reiht sich diese mediale Auslegung des Bunkers und seiner partiellen prozesshaften Verflüssigung in den weit gefassten Komplex der Heterotopie ein und schlägt eine Brücke zur TV-Serie und deren neo-barocken Facetten – insbesondere hinsichtlich der netzartigen Dimension beider Untersuchungsobjekte: „Falte in der Falte. Reprise in der Reprise." (Latour 2014a: 350 f.) Mit diesem an die mehrfache Verflüssigung anschließbaren Zitat Latours wird auch ein Verweis auf die Verschachtelung des Bunkers/von Bunkern hergestellt, der sich im folgenden Kapitel gewidmet wird (7.5.1).

319 Dabei hoffte man auf atmosphärische Synergien zwischen dem Ausstellungsort und dem ausgestellten Ort (vgl. Fülling 2006).

7.4.2 (Fernseh-)Serie

Um die heterotope Zeitlichkeit des Fernsehens und der Serie zu erfassen, müssen verschiedene Schritte und Ebenen Berücksichtigung finden, obschon diese in einem Wechselspiel zueinander stehen: zunächst die Ebene des Systems Fernsehen als auch seiner Produkte, dann der Bezug der Rezipienten zu ihnen und schließlich auf sowohl inhaltlicher wie auch narrativer Ebene die zeitlichen Facetten im einzelnen Werk, einer Serie also.

Auf die Zeitformen des Fernsehens ist bereits verwiesen worden: etwa die Live-Charakteristik, die nicht nur andere Räume mit dem Rezeptionsraum überlagert, sondern eine (vermeintliche – z. B.: Quasi-Live) Gleichzeitigkeit mit diesem Anderen herstellt. Die Soap wird ebenso an aktuelles Geschehen gekoppelt oder zumindest konstant in ihrer Ausstrahlung mit dem Alltag verbunden – oder prägt diesem eine Struktur auf (siehe 3). Die Serien gerade des Komplexes des sogenannten ‚hochwertigen' Fernsehens sind als kritische Verweise oder Spiegel unserer Gegenwart bestimmbar (siehe 7.1.2) – wobei ebenfalls nicht übersehen werden darf, dass sie an dieser Gegenwart auch teilhaben und auf sie Einfluss nehmen. Obschon nicht in der gängigen Definition des Begriffs in einer Zukunft platziert (vgl. zum Begriff Gnüg 1999), so offeriert eine Serie wie *The Wire* mit dem postindustriellen Stadtportrait Baltimores nicht nur eine Bestandsaufnahme, sondern eine Dystopie, welche warnend auf den unkompensierten Strukturwandel oder einen gescheiterten Kapitalismus verweist.

Andere Zeiten hingegen können in einer ersten Betrachtung durch die Darstellung anderer Epochen erreicht werden – ein dahingehendes Beispiel ist *Mad Men*. Wobei hier – die Kritik an *Mad Men* hinsichtlich der Darstellung der 1960er Jahre deutete es an (siehe 7.2.2) – die Frage nach der Realitätsentsprechung nicht nur in der Vergangenheit liegender Settings gestellt wird. Vielmehr muss die Inszenierung wesentlich als der Rezeptions- und Produktionszeit geschuldet betrachtet werden (vgl. Hahn 2015a: 117): So erschafft *Mad Men* eben auch ein Bild der 1960er, wie es sich die Produzenten der Gegenwart vorstellen bzw. es damals gewesen sein könnte. Entscheidenderweise wird dieser Ansatz mit der Absicht kombiniert, auch heute relevante Themen wie das der Emanzipation (aus rassistischer, sexueller oder geschlechtlicher Diskriminierung) zu behandeln (siehe 7.2.2). *Mad Men* ist also nicht nur eine Serie über die 1960er Jahren, sondern auch über ihre eigene Entstehungszeit (2007–2015). Aus dieser Perspektive heraus sind auch die in eine Zukunft verlagerten Settings zu betrachten: *Star Trek* (in seiner Originalserie und *Star Trek: The Next Generation*) zeichnen eine idealisierte Welt, welche zumindest für die Menschheit frei von jeglichen Konflikte sowie wirtschaftlichen Interessen jenseits des Gemeinwohls scheint.[320]

Mad Men könnte allerdings auch auf narrativer oder ästhetischer Ebene seinen abgebildeten Zeiten entsprechend verstanden werden: Die Serie erzählt in einem (gegen die MTV-Prägung der Schnittkadenz) langsamen Tempo und langen Einstellungen – obschon eines 16:9-Seitenverhältnis, 4:3 wäre im Fernsehen das Mittel der Zeit gewesen. Auch auf das klassische Fernsehen (oder den damaligen klassischen wie auch modernen Film[321]) nimmt die Serie Bezug, um dann aber über diese vorparadigmatischen Konzepte hinauszugehen: Die Serie wurde ohne Steadicam oder Handkamera eingefangen, da sie dem Team als untypisch für die 1960er galten (vgl. Goodlad/Varon/Lehnen 2013: 367, vgl. ARRI o. J.).[322] Die Bildk-

320 *Star Trek: Voyager* spielt außerhalb der Föderation, die Ideale werden nur an Bord des Schiffes hochgehalten. *Star Trek: Deep Space* Nine zeigt am Rande der Föderation durchaus die Brüchigkeit und illusionäre Fasson dieses Ideals auf – etwa, wenn die Föderation im Kriegszustand auch auf äußerst junge Soldaten zurückgreift (S07/E08) oder Kadetten der nationalsozialistischen Hitlerjugend anverwandt sich im blinden Fanatismus sinnlos opfern (S06/E22).

321 Bis in die 1950er Jahre ist der klassische Film vom Aktionsbild, also kausalen Schemata bestimmt, die das Außen des Bildes weitgehend ignorieren (vgl. Fahle 2005). Erst im modernen Film wird das Außen weiter eingebracht, erfährt mit den 1970er Jahren in der Postmoderne eine Steigerung in der ihm zukommenden Aufmerksamkeit. Dennoch sind über die 1960er Jahre hinaus Aktionsbilder Teil der Bewegtbildmedien geblieben.

322 Obschon Bordwell (2007a) argumentiert, dass die Handkamera durchaus in den 1960ern auch im Mainstream Verbreitung gefunden hat.

adrierung am Ende der Episode „Meditations in an Emergency“ (S02/E13) zeigt Don und Betty sich gegenübersitzend, sie schauen sich in die Augen – umgeben von vermeintlicher, vorstädtischer Idylle. Nichts stört die ganzheitliche, an ein Tafelbild erinnernde Repräsentation dieser Szene. Doch gleichsam werden die Rezipienten auf Grund des vorhergehenden Geschehens der horizontalen voranschreitenden Geschichte der Serie einerseits und des mit dieser Einstellung erreichten offenen Endes der Folge (das gleichzeitig das Ende der Staffel ist) anderseits gewahr, dass die Entfremdung der beiden keinesfalls ausgeräumt ist, sondern lediglich vertagt wird. Letztlich markiert diese Einstellung nur einen Meilenstein zur Scheidung der beiden. Wie bereits gesehen (3.1), fällt das Setting der Serie nicht nur mit dem Umbruch in der Werbeindustrie zusammen, sondern auch mit dem des Fernsehens, sodass hier ein weiterer selbstreferentieller Moment aufblitzt – gegen das klassische Fernsehen der 1960er Jahre und seine Unsichtbarkeit wird in *Mad Men* über die Folgen hinaus, offen und komplex erzählt sowie die Gemachtheit des Produktes als Verweis auf eine heute ‚vergangene‘ visuelle Gestaltung offenbart (siehe 3.3).

In der Amazon-Serie *The Men in the High Castle* – einer Serie des Typus II – wird ein Was-wäre-wenn-Szenario geschaffen, in welchem die Achsenmächte die USA eingenommen und untereinander aufgeteilt haben – siehe zu diesem hypothetischen Konzept auch Praxis: 8.2 u. A2. *Battlestar Galactica* zeigt in seiner ‚reimagined‘ Version z. B. ein überarbeitetes Design der zylonischen Roboter – die Modelle der Original-Serie tauchen in der Neuinterpretation als Museumsobjekte auf. Zudem greift die (vermeintlich) in der Zukunft bzw. im Weltraum angesiedelte Serie auf altmodische Techniken wie Faxgeräte zurück (vgl. Beil/Engell/Schröter/Schwaab/Wentz 2012: 215 f.), da diese als durch die künstliche Intelligenz nicht manipulierbar gelten.

Heterotope Zeitformen lassen sich überdies in einer differenten oder sich verändernden erzählten Zeit entdecken: In *Breaking Bad* etwa erstreckt sich die Handlung der ersten fünf von 2008 bis 2011 ausgestrahlten bzw. produzierten Staffeln (E1–46) über lediglich ein Jahr in Walters Leben. Allein die letzten Staffeln (die beiden Halbstaffeln von 2012 und 2013; E47–62) strecken mit Walters Flucht und seinem Aufenthalt in einem Versteck sowie seiner Rückkehr die Ereignisse nur eines Jahres. In *Battlestar Galactica* wird abrupt um ein Jahr in der Handlung gesprungen (vgl. Mittel 2011: 142): Der gerade zur Kolonialisierung auserkorene Planet ist bereits bebaut, neue Probleme haben sich eingestellt und letztlich erreichen die abgehängt geglaubten Zylonen die wenig defensiv ausgelegte Siedung (S02/E20).

Auch auf den Aspekt der Reise als ein sowohl räumliches wie auch zeitliches Phänomen ist bereits vorhergehend eingegangen worden (7.1.2). Sie ist als ein vielschichtiges Konzept zu beschreiben – als Reise des Rezipienten in die Welt der Serie und als Begleitung der Protagonisten bei deren Reise durch verschiedene Phasen oder Welten innerhalb der Serie. Die Reichweite der Reise (in Rezeptionsdauer, Wandel oder Örtlichkeiten und Zeitebenen) ist vom seriellen Typus mitbestimmt: So bleibt der Wandel der Figuren in progressiven Formaten meist beständig. In den Serien des Typus I hingegen wird er am Ende einer Folge zurückgesetzt. Gleichsam werden in *Star Trek* beinahe pro Episode verschiedene Welten besucht, aber immer auf die Enterprise als Konstante zurückgebunden bzw. nur durch diese Sicherheit kann überhaupt das Schiff verlassen werden (vgl. Engell 2011: 125). Umgekehrt ließe sich daraus ableiten, dass die stetige Veränderung in progressiven Formaten das Aufkommen anderer Welten begrenzt. Sie müssen nämlich herleitbar sein: Jack Bauer in *24* benötigt – dem Echtzeitprinzip der Serie gemäß – Zeit, einen anderen Ort zu erreichen. In *Mad Men* führen die neue Filiale der Agentur sowie die Schauspielambitionen von Drapers Frau zu Besuchen an der US-Westküste. Letztlich steht der progressiven Reise auch die ökonomische Belastung durch die stetig, also ohne die mindestens partielle Realisierung in mehrfach nutzbaren Räumen, notwendig werdenden Neubauten etwaiger Locations entgegen. Bemerkenswert ist hierbei etwa das bewusst irreführende Serienkonzept (der *Writers' Guide*) von *Lost* – soweit dieses überhaut so bezeichnet werden kann: Die für die ABC realisierte Serie sollte – der Free-TV-Ausrichtung des Senders entsprechend – abgeschossene Episoden besitzen oder (aus ökonomischen An-

forderungen heraus) feste „home sets“ nutzen (vgl. Abrams/Lindelof 2004: 5, vgl. Luisser 2013). Das diese Anforderungen erfüllende Konzept erwies sich als Finte, um die Serien und ihre dann horizontale Erzählweise überhaupt realisieren zu können.

Das vorhergehend beschriebene Ideal (3.2) des stagnierenden Erzählens ist dem Foucault'schen Konzept der Bibliothek nicht unähnlich, soll diese doch das Gelagerte aus der Zeit herausgenommen konservieren. Auch die progressive Serie weist Züge zyklisch wiederkehrender, beinahe stagnierender oder – im Sinne von Ecos (1989: 306) Spirale – sich steigernder Tendenzen auf (insbesondere aus einer Gesamtbetrachtung einer Serie heraus – dazu gleich mehr). Dies zeigt sich etwa in Walter Whites mehrfach angerissener Oszillation in *Breaking Bad*: Sein Schicksal scheint zwischen Familie, der Sehnsucht nach ihr wie der Ablehnung ihrer Biederkeit als auch der Gefahr und Grausamkeit des Verbrecherdaseins wie der Begeisterung für die ihm dort entgegengebrachte Anerkennung zu schwanken. Walter spricht dem Drogenkochen ab (S02/E13 u. S03/E01), Jesse soll ihn ersetzen, sodass Walter aus verletzter Eitelkeit heraus wieder zurückkehrt (S03/E04). Das ruhige Arbeitsverhältnis ist nicht von Dauer: Jesse will, erbost über den indirekt von ihrem Auftraggeber (seit Mitte der zweiten Staffel arbeiteten die beiden für Gus Fring im industriellen Stil) legitimierten Einsatz von Kindern als Mörder (auch an einem seiner Freunde), die Verantwortlichen zur Rechenschaft ziehen – Walter steht Jesse bei (S03/E12). Als Konsequenz wird Walters Familie bedroht, sodass er nur noch durch den Tod Frings einen Ausweg zu erreichen glaubt (S04/E13) (vgl. Hahn 2016: 85 f.).

Das Bibliothekwesen ist aber gleichsam auch immer um Neuerwerbungen bemüht. Genauso ist der Wandel in stagnierenden Formaten des Televisiven keinesfalls ausgeschlossen: Neben der Alterung, dem Ausstieg von Schauspielern sind es ästhetisch-technische Innovationen sowohl innerhalb als auch am Rande oder außerhalb der Serie: In einer Serie wie *The Avengers* entwickelten sich die Uniformen wie auch die Raffinesse der Gadgets der Heldenteams im Verhältnis zu den neuen Herausforderungen in den eigentlich dem Status quo zuzusprechenden Abenteuern der Protagonisten weiter (vgl. Beil/Engell/Schröter/Schwaab/Wentz 2012: 202 f.). In *The Simpsons* ist die Veränderung des Animationsstils im Verlauf der Serie zu beobachten, überdies die Umstellung von 4:3 auf 16:9. Insofern muss betont werden, dass die Stagnation eine theoretische und zur Einteilung der Typen des seriellen Erzählens praktikable Hilfskonstruktion ist, sie aber keinesfalls ohne jede Progression auskommt. Eine stagnierende Serie könnte sogar, wie mit Blick auf die Rezeptionsebene anzunehmen ist, gar nicht ohne eine graduelle Progression auskommen, denn sonst würde das neue Abenteuer ja nicht wahrnehmbar sein: Schließlich ist die einzelne Episode dieses Typus nicht nur (im Gegensatz zur Betrachtung der stagnierenden Serie in ihrem Ganzen) dem Erinnern verpflichtet (3.2), sondern muss den letztlich zwar später zurückgenommenen episodalen Wandel zunächst nachvollziehbar gestalten.

An dieser Stelle empfiehlt es sich, die Unterscheidung zwischen System und Werk aufzugreifen: Damit wird ersichtlich, dass die ‚Zeitanhäufung' (vgl. Engell 2005: 16) auf Ebene der (Fernseh-)Archive und ihrer Abrufbarkeit geleistet sowie damit das Fernsehen als Ganzes aber auch wiederum die Serie als Teil dieser Archive eingelagert wird. In ‚Kleinarchiven' – einer DVD-Box oder ihrem digitalen Pendant – kann so auch die Serie in den heimischen vier Wänden verwahrt oder gar gesammelt werden. Überdies werden, wie gesehen (3.3 u. 7.3.2), Datensätze über das Nutzerverhalten bis hin zum Spulvorgang zu erfassen versucht (siehe 7.3.2).

Wie ebenfalls einführend (siehe 3) angerissen, muss auf systemischer Ebene im linearen als auch On-Demand-*Flow* Platz für Neues geschaffen werden, was gleichsam bedeutet, dass Programme entfernt werden müssen: Dieses kann schon aus lizenzrechtlichen Gründen erfolgen oder durch das Absetzen der Serie sowie auch durch ihr Ende/ihre ‚Auserzählung' geschehen. In vielerlei Hinsicht ist dies dem Kino, als System verstanden (vgl. Hahn 2016: 78), nicht unähnlich: Das Kino und seine Kinosäle sind Slots

oder mehreren Programmplätzen anverwandt. Die Filme wechseln – in einem Saal können über den Tag verteilt verschiedene Werke gezeigt oder mehrfach (der dritten Zeitform des Fernsehens ähnlich – vgl. Engell 2008: 32) wiederholt werden (vgl. Hahn 2016). Selbst das Umschalten findet ansatzweise eine Entsprechung – wenn auch unerwünscht und fragwürdig im „Saal-Hopping" (ebd.: 78).

Es ist jedoch zu berücksichtigen, dass dem Konzept der Bibliothek, ihrem je Perspektive blackboxartigen Verständnis gemäß, die aus den beiden *Flows* entfernten Programme nicht verschwunden sind. Vielmehr befinden sie sich (soweit aufzeichenbar oder nicht durch widrige Umstände (Verlust, Brände) verschwunden)[323] nun anderen Ortes oder wurden in einen anderen (heterotopen) Raum verlagert (dem Archiv des Vertriebes, der Produktionsfirm oder dem privaten) – vgl. auch 4.2.

An dieser Stelle lässt sich auf Deleuzes Konzept des Zeit-Bildes zurückkommen und insbesondere das des Kristallbildes anführen. Das Zeit-Bild ist – anders als das Bewegungsbild respektive Aktionsbild (7.2.2), welches dem kausalen Zusammenhang von Aktion und Reaktion in der Bildführung oder der Darstellung von Milieus folgt (vgl. Fahle 2002: 99) – dem Paradoxen verschworen. Das Konzept gründet zunächst auf der Unterscheidung von Aktuellem und Virtuellem oder der Verbindung beider: Während des im Angesicht eines Ereignisses vollzogenen Erinnerns wird das Virtuelle, das Gedächtnis abgerufen: „Das Gedächtnis ist ein Ort der Organisation von Bildern der Vergangenheit, in dem man sich gewissermaßen einrichten kann, und der Film, so Deleuze, ist das Medium zur ästhetischen Erforschung dieses Bereichs." (ebd.: 101) Beides wird im Kristallbild ununterscheidbar und somit auch die Bestimmung dessen, was ‚real' ist (vgl. ebd.: 103) – eine Figur, die an die (räumliche wie zeitliche) Überlagerung als Charakteristik der Heterotopie erinnert. Das Kristallbild (in seiner ersten Form – ebd.: 103 f.) kennt in gewisser Weise keine Bewegung mehr: Es wird von einer Schicht zur nächsten gesprungen (vgl. Deleuze 1991: 133). Dadurch entsteht eine Abfolge, aber tatsächlich „koexistieren sie aus dem Blickwinkel der aktuellen Gegenwart" (ebd.: 133). Insofern befreie sich Deleuzes Konzept von einem räumlichen Verständnis zugunsten eines Zeitfokus (vgl. Fahle 2002: 103). Mit der von ihm selbst gewählten Sprung- und Schichtmetapher jedoch zeigt Deleuze anderseits auch fließende Übergänge, nicht nur zu einer zeitlichen Dimension, sondern auch zwischen hierarchischen und nicht-hierarchischen oder nicht streng räumlich gedachten Netzwerken oder Verschachtelungen auf (siehe 7.5.2).

Als Vorausgriff auf das eigentlich nachfolgende Kapitel der Analyse und die dort behandelte Verschachtelung lässt sich diese Umschreibung nun auf die genannten Archivformen übertragen: In diesen werden also die vergangenen und immer wieder in der Wiederholung gegenwärtigen Produkte des Fernsehens ‚geschichtet' und mit ihren Welten und Weltbildern zum Abruf angeboten. Darüber hinaus scheint aber auch die stagnierende Serie mit ihrer austauschbaren Abfolge von Episoden diesem von Deleuze beschriebenen Phänomen zu entsprechen und insgesamt ein Kristallbild (in seiner zweiten Form – Fahle 2002: 104 f.) zu sein: Die Gegenwarten (die der Vergangenheit, der Gegenwart und Zukunft) sind in diesen Serien simultan vorhanden, als dass schon bevor das Ereignis der Serie in Form einer Episode vergangen ist, das „Ereignis endigt" (Deleuze 1991: 135). Der Protagonist scheint tot und ist es doch nicht, denn nächste Woche erlebt er ein neues Abenteuer – wie die Häuser in *Le fantôme de la liberté* Gebäude als auch Pornos zugleich sind (vgl. Fahle 2002: 105), ist in der stagnierenden Serie (gemäß auch den Erwartungen angesichts des verinnerlichten Prinzips einer solchen Serie) das gefährdete Ensemble tot und lebendig zugleich. Aus Sicht der (archivierten) progressiven Serie ist das Schicksal der Hauptfiguren besiegelt und gleichsam in ihren ‚anderen Zeiten und Zuständen' präsent.

Diese Übertragung auf das Fernsehen hat Deleuze zwar erstens nicht vorgesehen und doch erscheint sie, wie bei Fahle (2011: 111 f. u. 124) gesehen, sinnvoll. Zweitens sind die Konzepte von Deleuze nicht auf

323 Um die fehlenden Folgen der Science- Fiction-Serie *Doctor Who* wieder zu erlangen, hofft die BBC auch auf die Mithilfe von Privatpersonen (vgl. Jefferies 2014).

eine systemische Ebene bezogen worden: Seine Ausführungen behandeln den Film, einzelne Werke – das Paradoxe des Zeit-Bildes als Übertragung auf die Ebene der Serie als Werk ist nun zu behandeln: Ein erstes Beispiel ist *Lost* – wenn auch Fahle eine Rückbindung der tendenziell paradoxen Elemente (die verschiedenen Zeitebenen der Serie (siehe 7.5.2)) an das Aktionsbild zu erkennen glaubt, folgert Engell (2011: 129 f.), dass eine diegetische Herleitung des Geschehens ausbleibt, die Insel selbst zum zentralen Akteur wird und das Ensemble zu dessen Agenten. Ein weiteres Beispiel ist die Serie *The Affair*. Die Serie des Typus II/III schildert die Affäre eines verheirateten Mannes, Noah, während des Familienurlaubs mit der ebenfalls verheirateten am Urlaubsort wohnenden Alison. Beide müssen sich einer Befragung zum Tod des Bruders von Alisons Ehemann stellen und erzählen die Ereignisse, eben auch den Beginn ihrer Affäre aus ihrer jeweiligen, abweichenden Sicht. In der zweiten Staffel potenziert sich die Perspektivierung – Noahs Frau als auch Alisons Ehemann schildern nun ebenfalls ihre Sicht der Dinge. Auch hier ließe sich argumentieren, dass die Serie die Perspektiven voneinander trennt, sie durch eine Texttafel – im Sinne Fahles (2011: 128) bzw. dem Aktionsbild ähnlich – kausal kenntlich macht. Dennoch bleibt der Zuschauer alleingelassen mit der Frage, was denn nun von all den Perspektiven ‚real' ist. Noch schwieriger und paradoxer wird die Unterscheidung in *Mr. Robot*[324]: Dort wird die interne Fokalisierung (vgl. Genette 2010: 127 ff.) zwar nur auf einen Erste-Person-Erzähler übertragen, den Programmierer und Hacker Elliot, welcher mit Hilfe des ominösen Mr. Robot den Kampf gegen einen weltweit operierenden Konzern aufnimmt. Aber Elliot ist ein unzuverlässiger Erzähler – introvertiert, berührungsscheu, drogensüchtig. Aus dieser Mixtur heraus erhält der Rezipient Zugang zur Welt von Elliot: So erkennt dieser, wie Elliot selbst, lange Zeit nicht, dass die in der Hackergruppe, welcher auch Elliot angehört, arbeitende Darleen seine eigene Schwester ist – bis Elliot sie zu küssen versucht (S01/E8).

Bisher wurde Zeit vornehmlich auf Ebene der Kollision der sich auch in Foucaults Heterotopie-Definition findenden Größen wie Wandel und Stagnation behandelt (siehe 4.6b). Wie die Grundsätze schon bei Foucault allerdings voraussehen, kann eine Heterotopie auch verschwinden – die Entsprechung dieses Phänomens im televisen Erzählen wird nun in den Fokus rücken: Die Beschreibung des Fernsehens und seiner Werke als unendlich – die vielbehandelten Charakteristika der seriellen Typen zeigten es bereits – ist nicht in Gänze zu halten. Ebenso sind die fließenden Übergänge des Fernsehens zum Film bereits ersichtlich geworden (siehe insbesondere 3.3) – letzterer gilt vorschnell im Verhältnis zum Fernsehen als nicht nur vom Wandel bestimmt, sondern endlich. Auch muss sich an dieser Stelle zunächst vom System zum Werk durchgearbeitet werden: Das Ende des Fernsehens ist in seinem System insofern allgegenwärtig, als dass, wie gerade gesehen, Sendeplätze und Ressourcen frei gemacht werden müssen, um dem Neuen Platz zu bieten. Dieser Vorgang zumindest ist auch für die Startseite moderner Distributionsformen via On-Demand-Verfahren notwendig (vgl. Hahn 2016: 79). Das Ende des gesamten Fernsehens ist vielmehr als das Ende nur eines seiner Teile zu beschreiben – etwa wenn ein Sender seinen Betrieb einstellt. Das Fernsehen berichtet sogar über dieses – etwa das Ende des DDR-Fernsehens (vgl. Engell 2016: 137 f.). Dann wieder ist das Ende ein hypothetisches Szenario – das sogenannte Doomsday-Video sollte als letzter Akt des Sendebetriebs gezeigt werden (vgl. Ballaban 2015), in *Star Trek* ist das Fernsehen nicht mehr existent, das interaktive (heterotope und räumlich-immersive) Holodeck hat seinen Platz eingenommen (vgl. Hahn 2016: 79). Dieses letzte Beispiel verweist prognostisch auf die wohl auch künftig anhaltende Undefinierbarkeit des Mediums, welche sich mit der (auch habituell gewünschten) partiellen Loslösung der QTV-Serie vom Fernsehen, dem medialen Konvergieren sowie den transmedialen Facetten (siehe 3) schon bisher als problematisch erweist. Ob damit aber ein Ende des Fernsehens bevorsteht, scheint fraglich, angesichts etwa des (quasi im Sinne der Foucault'schen Seriellen Ge-

324 Diese Serie wurde im Übrigen von ihrem Creator als Film geplant – die erste Staffel repräsentiert die ersten 30 Minuten seines Filmkonzeptes (vgl. Unger 2015). Auch hier werden also die fließenden Übergänge zwischen Film und Fernsehen ersichtlich.

schichte – 4.1.1d) nach wie vor fortbestehenden, linearen *Flows*. In Bezug auf das korrelierende Kapitel scheint mit dieser durch das ‚unbeeinflussbare' Programm erreichten Entscheidungsabnahme einem Bedürfnis entsprochen zu werden (oder selbiges geschaffen zu werden?), welches nicht an Attraktivität (aus Quotensicht – siehe 3.2 u. 7.2.2) eingebüßt zu haben scheint: nämlich nicht die ‚Qual der Wahl' erfahren zu müssen.

Auf der nächsten Ebene, der der Serie, ist eine Unterscheidung in zwei Perspektiven denkbar: das Ende vor dem Ende als auch die Betrachtung des Endes vom Ende einer Serie aus. Aus erster Perspektive kann zunächst auf ein hypothetisches wie selbstreferentielles, auf die Krise oder Höhepunkte (Preis-Nominierungen) des Formates eingehendes Verfahren verwiesen werden: In diesem wird sich etwa in *Moonlighting* direkt an den Zuschauer gewandt, um die ‚Lage' der Serie selbst zu behandeln (vgl. Lehmann 2016: 44). Das Verfahren fungiert als Brücke zum Kontext oder der systemischen Außenseite der Serie (7.3.2). Anderseits werden fiktive/hypothetische (Welt-)Untergangsszenarien gezeichnet – z. B. setzt *The Walking Dead* nach einem Ende, einer zombie-apokalyptischen Zäsur als Initiationsmoment der seriellen Welt an und behandelt den Überlebenskampf der Menschen gegen die Untoten und untereinander.

Auf einer simplen inhaltlichen Ebene kann eine Serie sich mit dem Ende in Form des Todes auseinandersetzen – etwa in einer Arztserie mit dem Versterben von Patienten. Wird in den Serien des Pols I zumindest idealerweise keine Hauptfigur getötet, so kann diese Form des Endes in den Serien des Pols II unrevidierbar sein (vgl. Hahn 2016: 84, siehe 3.2).

Beiden Polen ist auf narrativer Ebene gemein, dass es geplante Einheiten gibt: etwa die des Aktes und seines Endes, die der Episode, jene der Staffel und des Endes der (Fall-)Geschichte (Fortsetzbarkeit in der Miniserie/im Staffelnarrativ nicht ausgeschlossen) oder die der gesamten Serie. Wobei all diese Enden auch systemische, paratextuelle Bezüge aufweisen: Die Enden von Akten sind auf die Werbepause bzw. deren Häufigkeit hin abgestimmt (siehe 7.3.2). Dennoch scheinen vorausschauende Konzepte, abseits der Akte, Episoden und zusätzlicher, horizontaler sich über die Staffel erstreckender Stränge (etwa im Typus III), selten – produktionstechnische bis ökonomische Überlegungen, der Ausstieg von Darstellern sowie das weltpolitische Geschehen müssen Berücksichtigung finden angesichts der eventuell jahrelangen Produktion. Die als Beispiel eines Komplettkonzeptes geltende Serie *Babylon 5* ist daher vor allem von einer Grundstruktur bestimmt. Diese vermochte es, anhand von sogenannten *Trapdoors*, den Ausstieg bestimmter Figuren durch die Einführungen alternative Protagonisten zu kompensieren, sodass die Gesamthandlung aufrechterhalten werden konnte. Im Detailgrad ausgeprägte, von Anbeginn feststehende (zwar in der Produktion bis hin zur Postproduktion veränderbare) Konzepte des Endes – ähnlich denen im Film – sind im Seriellen, allein den Produktionszeiträumen geschuldet, kaum anzutreffen. Lediglich die Miniserie stellt hier in ihrer ‚überschaubareren' Produktion eine Ausnahme dar (vgl. Hahn 2015b).

Es ist vielmehr in progressiven Formaten von einer Suggestion eines Endes auszugehen – das der ‚unerhörten' Machenschaften des Walter White in *Breaking Bad* etwa, das der Flucht vor den Zylonen in *Battlestar Galactica* oder das der Aneinanderreihung von Rätseln in *Lost*. Auf die damit verbundenen Erwartungen oder Ideale eines aufklärenden und erkennbaren Endes ist bereits in der Einführung und in 7.1.2 verwiesen worden. Die Planung des Endes einer progressiven Serie scheint damit immer wichtiger zu werden (vgl. Nesselhauf/Schleich 2016: 23). Bisher lässt sich hingegen allgemein eine erst späte Besinnung auf das bevorstehende Ende erkennen: Die unendlich konzipierten Serien des Pols I können so kurzfristig eine Hinwendung zum Ende vollziehen – etwa wenn der über die gesamte Serie hinweg als Moderator arbeitende *Frasier* in der gleichnamigen Serie letztlich kündigt. Das Ende wird hier durch den Bruch mit dem Erzählprinzip markiert (vgl. Grampp/Ruchatz 2014: 18f. u. Hahn 2016: 87). Ein schließendes Ende der Serie wird mit dem Tod des Hauptprotagonisten – dem Ende seiner Reise – erreicht:

etwa in *Breaking Bad*.[325] Oder am Ende der Serie wird ihre Gemachtheit offenbar – die Kulissen werden abgebaut, die Welt der Serie wird ausgelöscht (vgl. Grampp/Ruchatz 2014: 20 u. Hahn 2016: 87) und damit eine selbstreferentielle Brücke zum System Fernsehen geschaffen. *Battlestar Galactica* oder *The Wire* verweisen hingegen über das Ende der Serie und ihre Welt hinaus: Einerseits werden die ungelösten Probleme Baltimores fortbestehen (zum Ende, McNultys Blick auf die Stadt – siehe 7.1.2), anderseits ist das Ende der Serie der Anfang der Menschheit. Diese Beispiele schließen ihre Welten nicht, sondern zeigen ein zyklisch-wiederkehrendes bis öffnendes Moment auf (vgl. Grampp/Ruchatz 2014: 23f., vgl. Hahn 2016: 86) – in *The Wire* schwingt die Hoffnung auf Besserung mit, trotz absehbarer, sich wiederholender Entwicklungen; in *Battlestar Galactica* könnte die Hybris der Menschheit im Erschaffen künstlicher Intelligenz bzw. die Missachtung des daraus hervorgehenden Lebens wieder in einem Holocaust enden – oder nicht (vgl. ebd.: 86). Auch die Miniserie und die staffelnarrativen Formate können sich eine über ihre Enden hinaus potentielle Anschlussfähigkeit bewahren oder vollziehen, sodass das Ermittlerteam mit dem nächsten Fall etwa zurückkehren kann. In Franchise-Systemen oder der Fanfiction kann, abseits des konkreten Endes der televisiven Serie, die Welt fortgesetzt werden (vgl. ebd.: 87). Das breite Portfolio von Enden kann hier nur komprimiert wiedergegeben werden – eine ausführliche Unterscheidung treffen Grampp/Ruchatz (2014) und daran anschließend Hahn (2016).[326] Grundsätzlich – das zeigten die Zyklen *The Wire* oder *Battlestar Galactica,* aber auch die Erwartung an *Lost* – taugt eine zum Abschluss gebrachte Serie durchaus zu der dem Film ähnlichen Gesamtbetrachtung und der abschießender (Neu-)Bewertung des Werkes – hier eben einer Serie.[327]

7.5 Grundsatz 5: Verschachtelung – intern, extern und ihr Ausbleiben

7.5.1 Bunker

Indikatoren für eine Verschachtelung sind bereits in den vorhergehenden Analyseabschnitten behandelt worden: etwa als definitorisches Herausarbeiten eines Konkreten aus einem Rauschen heraus (siehe auch 4.2). Ebenfalls sind bereits Grenzsicherungsanlagen ganzer Kontinente (z. B.: der ‚Festung Europa'), von Herrschafts- oder ideologischen Bereichen (z. B.: Eiserner Vorhang), von Städte (Zitadelle, Festungsanlage oder Ring) oder von einzelnen Gebäuden (Wohnbunker, Panikraum) bis hin zur Luftschleuse als Schwelle zwischen Drinnen und Draußen behandelt worden. Insofern lässt sich also von einer Skalierung der Verschachtelung sprechen. In das Feld der Skalierung fallen neben größer wirkenden oder umschließenden Strukturen auch Steigerungsformen: An den monumentalen Bauten wie etwa dem U-Boot-Bunker Valentin erkennt Aschenbeck (1995: 12) einen eben an die Waffen der Gegner gekoppelten ‚Wettbewerb' hinsichtlich der Größe und Stärke der Stahlbetonwände und Decken. Entsprechend der sich im Wettrüsten des Kalten Krieges in Sprengkraft, Bestand sowie Reichweite ihrer Trägersysteme steigernden Waffen werden auch die Schutzbauwerke immer resistenter und raffinierter ausgelegt.

---

325 Obschon 2014 vom Hauptdarsteller selbst das Gerücht verbreitet wurde, White drohe am Ende der Serie nur zu sterben und sei gar nicht tot (vgl. CNN/Respers 2014). Tatsächlich wird White nur verletzt dargestellt, sein Tod nicht gezeigt. Anderseits ist mit *Better Call Saul* ein Ableger geschaffen worden – ein Prequel, welches sich der Figur von Walters Anwalt annimmt, welche zum Ende von *Breaking Bad* ebenfalls zur Flucht gezwungen ist. Dieser lebt nun unter neuem Namen und Beruf. Er rekapituliert seinen Aufstieg zum Anwalt Saul Godman, bevor er Walter getroffen hat.

326 Gump/Ruchartz (2014) unterscheiden zwischen vier Formen des seriellen Endes: schließend, löschend, wiederkehrend, öffnend. Allerdings sind auch diese Kategorien theoretische Größen, die praktisch fließende Übergänge ausbilden.

327 Die Folge einer progressiven Serie kann allerdings auch für sich genommen ein einzelnes Werk darstellen, ‚abgeschlossen' sein und entsprechend rezipiert werden – siehe 7.5.2. Einzelne Episoden einer Status-quo-Serie stellen hingegen regelmäßig ein eigenes Werk dar und könnten, wie Eco beschreibt, womöglich, im Unwissen um die übrigen Episoden, zum Gesamtwerk erkoren werden. Gerade aber für weite Teile (abseits einer ggf. einsetzenden Hinwendung zu einem Ende) der seriellen Welt dieses Typus gilt – wiederum in Anlehnung an Engell (2005: 12, siehe auch 7.1.1) – folgende Aussage: ‚Nach der Episode ist vor der Episode.'

Die Unterteilung der Räume innerhalb eines einzelnen Schutzbauwerkes dient(e) einerseits dem Zweck, einer Massenpanik vorzubeugen (vgl. Foedrowitz 1991: 131). Anderseits soll(t)en einzelne „Kabinen" (ebd.: 129) bei Treffern auf das Bauwerk oder im Falle des Durchschlagens der Wände die Verlustzahlen im Bunker-Inneren minimieren, indem sie den Trümmerflug/die Verteilung der Splitter begrenz(t)en. In militärischen Anlagen dienten etwaige Schikanen oder verbunkerte MG-Stellungen auch der Verteidigung/dem Aufhalten der Eindringlinge (vgl. *Spiegel TV: Das unterirdische Reich*): Die Schussbahn der Angreifer war damit eingeschränkt, aus den Schießscharten dieser Zwischenwände heraus konnten die Verteidiger das Feuer erwidern. Dem durch direktes Einwirken von Raketenbeschuss entstehenden Schaden vorbeugend sind selbst im Saatguttresor die Gänge versetzt angelegt (vgl. 3sat/Nano 2015).

An Foucaults Ausführungen zum ‚eingeschlossenen Ausgeschlossenen' (dem Gästezimmer) hingegen erinnert die Konstellation der in den chronobiologischen Experimenten (siehe 7.4.1) verbauten Apartments innerhalb des dem Versuch dienenden Bunkers: Die Kühlschränke waren dabei als Bindeglied zum Bereich der Forscher konzipiert, sodass sie ohne Kontakt mit den Probanden im Verlauf der langfristigen Experimente aufgefüllt werden konnten. Der globale Saatguttresor verwahrt die Güter dem Prinzip eines Bankschließfaches ähnlich, ist aber auch auf die Vermeidung doppelt eingelagerter Samen ausgelegt: Im sogenannten „Black Box System" bleiben die Samen Eigentum der jeweiligen Auftraggeber und die Behältnisse dürfen nur durch diese geöffnet werden (vgl. Svalbard Global Seed Vault o. J.).

Die auf Grund der weitgehenden Auslöschung der Bevölkerung bei einem nuklearen Konflikt kritisch zu betrachtende Verbringung (politischer) Eliten in die Schutzbauwerke ist bereits aufgezeigt worden. Die Projektion der äußeren Verhältnisse in das Bunkerinnere (siehe 7.1.1) überträgt auch hierarchische Aspekte in das Bauwerk: Der Bundespräsident und Bundeskanzler hätten im Ausweichsitz der BRD über eigene Waschgelegenheiten, sogar Badewannen verfügt (vgl. Kaule 2013: 139). Ein besonders gut dokumentiertes Beispiel ist auch das Objekt 17/5001. Der etwa von Best (2009: 42 ff.) kritisierte Komfort des Bauwerks in den für die Mitglieder des NVR angedachten Bereichen schlug sich in für den Brandschutz problematischen, aufwendigen Holzvertäfelungen und Teppichböden, einem umfassenden Kunstprogramm bis hin zu Sektkelchen nieder. Überdies wies das Objekt verschiedene Redundanzen auf: Obschon der schwingend gelagerten Container (siehe 7.1.1) wurden die operativen Arbeitsbereiche mit Erschütterungen kompensierender Bestuhlung ausgestattet. Die Speiseräume waren hierarchisch und im Komfort unterteilt. Neben den vorhandenen Sanitärbereichen verfügten die Mitglieder des NVR über eigene Waschgelegenheiten in ihren Räumen. In den Sanitärbereichen spiegeln sich die hierarchischen Differenzen besonders wieder – die Toilettenkabinen in der höchsten Nutzerkategorie waren mit Türen verschließbar, hingegen diejenigen der übrigen Dienstgruppen lediglich mit einem Vorhang zu ‚verriegeln' waren. Auf die Art und Weise des Verschlusses der Toilettenkabinen ist gleich nochmal zurückzukommen.

Das Portfolio der Verschachtelung beschränkt sich nicht nur auf bauliche Objekte, sondern entsprechend des Subjektverständnisses bei Foucault (4.1.1b) oder der Skizzierung der Leihkörperschaft (4.8.2) ebenfalls auf den einzelnen Menschen oder dessen Subjekte: Virilio beschreibt die Verbunkerung des einzelnen noch konkret in Bezug auf den Harnisch oder im erweiterten Sinne mit einem Blick auf Tauchgeräte. Auch die sogenannte „Compartmentalization" könnte hier als Beispiel angeführt werden: In diesem Verfahren der Geheimhaltung werden den einzelnen Akteuren nur Informationen zur Erfüllung ihrer Teilaufgabe bereitgestellt, ohne, dass diese wissen, für welches Gesamtwerk sie arbeiten oder ihre Arbeit genutzt wird (vgl. Szasz 2006: 50). Dieses Verfahren wurde etwa im US-amerikanischen Manhattan-Projekt – der Entwicklung der Atombombe – zur Anwendung gebracht (siehe 2.2). Hatton (2001: 64) hingegen betrachtet zunächst Kafkas Gesamtwerk als eine „Verschachtelung von Bunkern ohne Ein- und

Ausgang".[328] Insbesondere Kafkas Arbeit *Die Verwandlung* zeigt die Verbunkerung eines einzelnen Menschen: Im Falle der Erzählung mutiert ein Mensch zu einem Insekt, welches bekanntlich durch seinen Chitinpanzer bestimmt wird. An die Überlegung Hattons anschließbar oder diese um eine weitere Verschachtelung ergänzend, können dann die Goethe'schen (*Faust I*, Vers 1112) zwei Seelen im Verlangen ihrer Trennung als weitere ‚menschen-interne' Unterteilung betrachtet werden.

Entgegen einer hierarchisch anmutenden Skalierung weisen die vielfältigen Heterotopien auch netzwerkartige Strukturen im Sinne der ANT auf (siehe 4.2.2c): Dies ist bereits an den kreis- bis spiralförmigen, sich um den Bunker Valentin oder den Bunkerbau/die Bunkertarnung in der Schweiz aufspannenden Beispielen ersichtlich geworden (siehe 7.2.1). Die daseinsindizierenden Assoziationen lassen den Bunker zum Akteur werden, welcher sich einerseits seiner Existenzgrundlage durch den fortwährenden Schutz des Waffenbaus versichert und anderseits ein Landschaftsbild mitbestimmt. Umgekehrt ist der Bunker im ersten Beispiel das Resultat des Krieges und im zweiten Exempel dem Landschaftsbild angepasst – siehe dazu auch 7.7.1.

Ebenfalls als netzartige Formierung war – nebst dem obig genannten (2.2) Beispiel der BRD-Warnämter – das militärische Nachrichtenwesen der DDR ausgelegt. Aus größtenteils teilgeschützten oder verbunkerten Bauwerken bestehend, sollte das sogenannte Führungsnetz und sein Anschluss an das die westlichen Grenzgebiet der Sowjetunion umfassende System „BARS" neben Geheimhaltung und Verschlüsselung, auch den Nachrichtenfluss gewährleisten (vgl. Kamp 2008: 108 ff.).[329] Einzelne Objekte wie Panzer oder U-Boote agieren ebenfalls selbstständig und doch in Verbänden und Gruppen – letztere etwa in Form an die Tierwelt angelehnter Rudel.

Zwar mag die Immobilie Bunker in Anbetracht eines Zeitalters des Informationskrieges (vgl. Aschenbeck 1995: 22, vgl. Virilio 2011: 65) anachronistisch erscheinen. Gerade diesem Zeitalter jedoch fungiert sie in einer Umfunktionierung vorhandener Objekte oder distinkten Bauten bunkerartiger Fasson als gesicherter Ort der für die im Informationszeitalter notwendigen Server und externalisierten Rechenleistung. *Cloud*-Dienste der Telekom werden etwa in zwei synchronen Hochsicherheitsarealen gespeichert.[330] Im *Cloud Computing* sind die Rechenleistung und bestimmte Daten zugänglich, werden aber über eine Firewall geschützt. Im genannten Beispiel der Zwillingsrechenzentren sind bestimmte User-Informationen

328 Hatton (2001: 64) bezieht sich dabei insbesondere auf Kafkas *Beim Bau der Chinesischen Mauer*: Zunächst soll, so beschreibt der Schriftsteller in dieser kurzen Erzählung, aus einzelnen Fragmenten eine Mauer errichtet werden. Deren Vollendung als umschließendes Bauwerk jedoch scheint angesichts des Zeitaufwandes und der Dimension des Vorhabens unerreichbar. Spielt Kafkas Werk also in einer heterotopen Auslegung auf den illusionären Gehalt von sich isolierender oder als homogen zu verstehender Ideologie an?

329 Das Troposphärenfunknetz basiert auf in Schwingungen versetzten Teilchen in bis zu 17 km Höhe: „[D]as Perfide an diesem System der Funkverbindung ist, dass es nach einer Atomwaffenexplosion noch besser arbeitet, da die Troposphäre dann mit zusätzlichen Schmutz- und Staubpartikeln angereichert wird und dadurch mehr Material zum Schwingen angeregt werden kann." (Kaule 2013: 70)

330 Die Gebäude sind mit Tausenden Sensoren bestückt, um die nur über eine Hochbrücke zugänglichen 30.000 Server „physisch zu sichern" (Kischkewitz 2015). Die Daten selbst werden von einer Firewall beschützt (vgl. ebd.). Ein Zwilling des Rechenzentrums in Biere befindet sich in Magdeburg – dort werden Daten redundant parallel gespeichert (vgl. ebd.). Mit einem Rechenzentrum in Deutschland wollen US-Firmen die Sicherheit etwaiger Nutzerdaten vor dem Zugriff der US-Behörden gewährleisten – denn nicht mal die Firmen selbst hätten Zugriff auf diese. Dieses Beispiel ist in mehrfacher Hinsicht ein Äquivalent des Bunkers und seiner heterotopen Mechanismen: Die Verarbeitung der Daten erfolgt in der *Cloud* – ausgelagert an einen anderen Ort, eine Rechnerwolke. Bezeichnenderweise wählt ein anderes Unternehmen für sein Angebot bedarfsspezifisch einsetzbarer, in Containern verbauter Rechenzentren die Bezeichnung „Projekt Blackbox" (Klose 2009: 195). Überdies nutzt das Unternehmen, so Klose (2009: 198), einen militärischen Jargon zum Einsatz seiner Systeme – „to deploy". Ein Umstand, der insbesondere Virilios Nähe von Medien und Krieg als auch der essentiellen Rolle der Kriegstechnologie in der steten Beschleunigung und dem daraus drohenden Verschwinden zu entsprechen vermag. Fortführung findet diese Idee in ebenso mit der Heterotopie und dem Bunker in Verbindung zu bringenden Formen wassergekühlter, schwimmender (vgl. ebd.: 235) oder im Meer zu versenkender Rechenzentren, die aus der Bewegung des sie umgebenden Wassers ihre eigene Energie gewinnen sollen (vgl. Kremp 2016).

allerdings weder von den die Server mietenden Unternehmen selbst noch Dritten abrufbar – eine Oszillation der im Grundsatz 2 und 3 behandelten Felder: virtuell und real sowie zugänglich und doch nicht.

Die Autarkie und gleichsame Abhängigkeit der hier beispielhaften Zwillingsanalage oder allgemeiner des Internets als System von verknüpften Computern oder Netzwerken verschiedentlicher Zugänglichkeiten verweist in Teilen auf das in der Heterotopie denkbare beabsichtigte Ausbleiben einer Verschachtelung. Bei Anbauversuchen erweisen sich Bunker bisweilen resistent gegen jegliche Einbindung in etwas Anderes (vgl. Pias 2001: 41): Die Baumaßnahmen lassen den Monolith unbeeindruckt, die Anbauten sind längst verschwunden, wenn der Bunker noch steht. Schon das bloße Bohren in den Beton eines Bunkers sei eine Herausforderung. Selbst das Herausbrechen von einzelnen Steinen gefährdet nicht das Bauwerk an sich, sondern trägt sogar zu seiner (sakralen) Aura bei, da die Steinchen als Reliquien oder als Souvenir fungieren (vgl. ebd.: 41).

In der Düsseldorfer Bunkerkirche wurden die Unterteilungen des Bunkerinneren zugunsten einer späteren Nutzung als Kirchenraum entfernt. Panik oder die Auswirkungen von Durchschlägen minimierenden Unterteilungen lassen sich überdies unkompliziert entfernen: Sie sind häufig nicht-tragender Natur, sie sind nicht zwingend in Beton ausgeführt und/oder mit den Außenwänden verbunden (vgl. Heinemann/Zieher 2008: 65). Grundsätzlich sollen die in Bunkern mit Vorhängen statt mit Türen zu verschließenden Toiletten einerseits der Verkürzung der Verweildauer in den in Relation zur Zahl der im Bauwerk Einkehrenden wenigen Sanitärbereichen dienen. Anderseits soll so die Privatsphäre – eine begrenzte Heterotopie, wenn man so will – derart minimiert werden, dass die (im Angesicht der außerhalb des Bunkers potentiellen bzw. tatsächlichen Zerstörungen und der ungewissen Zukunft der internen wie externen Welt) dort erwarteten Selbstmorde Verhinderung erfahren.

Die Unterteilung des Bunkers wurde anderseits auch durch die umfassende Videoüberwachung des hier als Beispiel herangezogenen Bunkers 17/5001 aufgehoben: Vom Kontrollraum aus – dem Dispatcherraum – konnte das Gebäude intern als auch das Areal außerhalb des Schutzbauwerke überwacht werden (vgl. Best 2009: 41). In einem ähnlichen Gedanken der Transparentmachung führt Hatton (siehe 7.4.1) auf Glas als Werkstoff fußende Architekturentwürfe als vermeintliches Gegenstück zur Intransparenz des Bunkers an: Tatsächlich aber würden diese Bauvorhaben auf oftmals nur versteckten bunkerartigen Fundamenten ruhen. Eine solche Architektur muss mit Blick auf ihre durch eine umfassende Sichtbarkeit erreichte panoptische (also heterotopieanverandte) Dimension hinsichtlich ihrer freiheitseinschränkenden Eigenarten hinterfragt werden. Als eine Entsprechung dieses zwiespältigen Gedankens mag hier der im praktischen Teil (*Habitat 2*) zur Inspiration des Konzeptes dienende Song der Rockband *City* gelten: Mit ihrem Lied *Glastraum* behandelt die Gruppe noch während des SED-Regimes metaphorisch bis konkret den panoptischen Überwachungsapparat und die einsperrende Wirkung selbst des durchsichtigen Materials und damit die geplatzten Träume/Ideale der DDR. Die Transparentmachung der Bürger durch den umfassenden Überwachungsapparates hat bekanntlich weder den Untergang der DDR verhindern können, noch sind die die Stadt überwachenden Wiener Flaktürme (siehe 7.2.1) ein effizientes Mittel der Verteidigung gewesen – nur ein Prozent der angreifenden Flieger konnten abgeschossen werden (vgl. Mattl 2001: 76).

Gesamt fällt in der Kriegsführung – darauf verweist Virilio insbesondere – die Unterscheidung von Front und Hinterland, Friedens- und Kriegszeit wie auch Tag und Nacht (vgl. Virilio 2011: 72) bis hin zu oben und unten immer mehr ineinander. Zwar glaubt Virilio im Bunker nur einen Wegbereiter dieser Entwicklung oder einen Ausdruck ihrer zu erkennen und bewertet die Bauform selbst als anachronistisch. Die schon einführend skizzierte Beständigkeit des Schutzbauwerkes und der dem Bunker anverwandten Typen wie auch die von Virilio selbst eingestreuten Beispiele (vom Panzer bis zum orbitalen Raketenabwehrschild) verweisen auf weitere Eigenarten des Bunkers: Sie sind einerseits durch ihre Beständigkeit

und Standfestigkeit gegen die Beschleunigung gerichtete Formen, anderseits sind sie auch Ausdruck der Reichweite der Beschleunigung – der transkontinentalen Waffensysteme etwa. Genauso ist der Bunker ein Konzept der (im Sinne der Nazis: völkischen) Einheit oder eines (defensiven) Netzwerkes – wie er mit Blick auf Augés „Partikularismen" (vgl. Augé 1994: 44 f.) auch Ausdruck eines Bemühens um Distanz ist, welches sich dann allerdings (wiederum netzwerkartig) gegen bzw. über das Ausgeschlossene in verschiedenen (klischeehaften) Formen definieren kann (siehe 4.4.3).

In vorhergehenden Kapiteln ist auf die Heterotopie und den Bunker als konkreten Bereich verwiesen worden, der sich in Differenz zu wiederum anderen (ggf. als normal erachteten) Arealen befindet. In der bunkerspezifischen Analyse des 4. Grundsatzes ist auf Heidegger Bezug genommen worden: In der Abstraktion der Gedanken Heideggers wird das in Beton gegossene Konkrete als dem Walten gegenüberstehend und das Seiende oder das Dasein als Resultat eines Kampfes betrachtet. Alternativ zum dafür notwendigen Kampf spricht Heidegger auch vom als Herausfordern verstandenen Stellen (vgl. Pias 2001: 50). Zu einer solchen Herausforderung werde die Technik oder wird das Ge-stell (vgl. ebd.: 50). Der Begriff Ge-stell fasst als Gesamtheit die entbergenden Vorgänge zusammen (vgl. ebd.: 50, vgl. Heidegger 2002: 23). Die Technik, zu der Pias in seiner Analyse von Virilios Heidegger-Rezeption auch den Bunker zählt, ist eine ambivalente Größe: Analog zur McLuhan'schen Prothese (siehe 4.2) kann der Bunker oder seine Analyse einerseits Instrument der Entbergung werden sowie auf Virilio bezogen eine „Rettung" (Pias 2001: 50 f.) vor der Ästhetik des Verschwindens sein. Das über bloße (technische) Beispiele oder Einteilungen in Gattungen hinausgehende Wesen der Technik bzw. des Bunkers (vgl. ebd.: 50 f.) jedoch kann zumindest Heidegger gemäß nur in einem künstlichen Raum ermittelt werden – getrennt von seiner Umgebung sollen dort die Fragen zum Wesen des Technischen gestellt werden: eine ambivalente Verschachtelung also – der Bunker im Bunker. Dieser Kunstraum erinnert nicht zuletzt an einen Interdiskus – eine dazwischenstehende, vermittelnde Heterotopie (siehe 6). Ohne das Wesen der Technik aber zu erkennen, diene diese ‚Erforschung' der Technik der Ver-Bergung. Seit Heidegger und dem Kunstraum sei es allerdings möglich, auch ohne dezidiertes Technikwissen über diese zu philosophieren – Pias lässt im Unklaren, ob dies eine Freiheit oder nur eine Beschränkung anderer Art ist. Deutlicher, wenngleich weiterhin subtil, bezieht Pias (2001: 51) Stellung zum künstlichen Raum Heideggers und überträgt ihn auf Virilios Bunker, seine Sehschlitze und die der Camera Obscura ähnliche Projektion des Außenraums in das Innere des Bauwerkes: Problematisch scheint Pias, die Welt nur noch als Projektion zu betrachten (siehe 2.2).[331]

Implizit schlägt Pias daher eine Brücke vom Bunker zum simulativen Verständnis der Medien. Daraus kann ein Schwanken zwischen der Bestätigung von Virilios Dromologie als auch ein Widerspruch ihr gegenüber abgeleitet werden: Durch die Projektion des Äußeren und der dortigen Hierarchien in das Bunker-Innere, durch den Garten als Abbild der Welt innerhalb eines Festungswerks (vgl. 7.2.1), über die Vehikel der Eisenbahn, via Brief oder einer Warensendung können Distanzen minimiert und aufgehoben werden. Die Sehschlitze oder Lochblenden des Bunkers bzw. die mit diesen möglich werdende Hinwendung zur Projektion, der belichteten Fläche also, und damit das Abwenden vom Blick nach

331 Genauso kritisch ist in diesem Kontext die Bestimmung des Seins bei Heidegger zu hinterfragen. Die vermeintliche Neutralität des Seins als auch des Seienden (vgl. Szemerédy 2013: 240 f.) entlassen den Einzelnen aus seiner Verantwortung – es ist eben wie es ist. Gerade Heideggers bekannte Nähe zum Nationalsozialismus lässt diese Neutralität in Zweifel ziehen und fragt nach eben dieser Verantwortung. Letztlich oszilliert das Sein und das Seiende bei Heidegger zwischen einem auch ideologisch auslegbaren Ausschluss und damit erreichter Homogenität wie auch ihr entgegenstehender Formen: Die, so Heidegger zwar deutlich, nicht auf menschliche Konflikte – Kriege – bezogene Kampfmetapher kündet von der Entbergung/Herausarbeitung oder der Definition des Konkreten. Das Wesen der Technik solle in einem spezifischen, künstlichen Raum untersucht werden. Doch die Einheit der in der Auseinandersetzung hervorgebrachten Welt wird damit nicht zerstört, sondern erst durch diesen Konflikt bedingt, so Heidegger (1983: 66) – eine Welt, die in ihrer Heterogenität also homogen ist. Genauso sei das Seiende eben auch dem Untergehen in der Homogenität des Seins ausgeliefert.

draußen sind distanzschaffende Größen: ein bloßer Blick in den Briefkasten sowie das Abbild der Welt im Garten ohne die Welt zu bereisen oder bereisen zu müssen. Die damit verstellte Realität korreliert wiederum mit der von Virilio in der Beschleunigung gesehenen, zunehmenden Unzugänglichkeit der Realität (siehe 2.2). Dieses mediale und/oder metaphorische Verständnis des Bunkers wird von einer Oszillation zwischen Distanz und Nähe gekennzeichnet. Wie weit aber diese Distanznahme zu reichen vermag, ist der (illusionären) Ausgestaltung als auch den subjektiven Facetten und der individuellen Disposition geschuldet – dies ist bereits in 4.8 gesehen worden und wird bunkerspezifisch im Folgenden Behandlung finden: 7.6.1.

7.5.2 (Fernseh-)Serie

Die unter diesen Grundsatz fallenden Eigenarten des Fernsehens und der Serie haben teilweise in den vorhergehenden Untersuchungsstationen Erwähnung gefunden, die hier rekapituliert werden und bei Bedarf Erweiterung erfahren. Wie schon zuvor soll sich auch hier vom Überbau zum Detail, von einer überseriellen Ebene in die Serie vorgearbeitet werden. Zunächst ist der Diskurs um den QTV-Begriff bzw. sind die Konzepte zum ‚hochwertigen' Fernsehen selbst als fragmentarisch zu beschreiben: So widmet sich das Feuilleton wie auch die wissenschaftliche Behandlung vor allem einer Serialität, welche von einer relativ kleinen Zielgruppe rezipiert wird – was, wie gesehen (siehe 3), zur vorschnellen Annahme einer Dominanz dieser Formen führt. Anderseits scheinen die große Publika mit der vom Paradigmenwechsel ausgehenden Individualisierung auch der Abrufbarkeit passé zu sein, wenn nicht gleichsam in Kleingruppen oder Milieus eine teilweise Entindividualisierung betrieben wird. Insgesamt ist damit das Fernsehen nicht mehr DAS eine Fenster zu Welt, sondern beheimatet viele Welten, die Resultat der realen Welt als auch Ideal oder Warnung sind oder eben auf die Welt(en) der Rezipienten einwirken: „[Es] ist [...] ein Agent und Agentur (medien)kultureller Evolution: eine Handlungsinstanz, die Reflexion, Intention und Adaption weit über sich selbst hinaus ermöglicht und erfordert." (Jahn-Sudmann/Kelleter 2012: 220)

Die durchaus habituelle und wertende Bestimmung des anderen, ‚besseren' Fernsehens beruht auf einer Zerlegung oder Unterteilung der Formate des Mediums in zwei Blöcke. Darüber hinaus wird diese Form des Seriellen auf Grund der ihr zukommenden Bewertung, seiner gezeigten, tatsächlichen Komplexitätssteigerung als auch der (im konvergierenden Zeitalter verstärkt) schweren Bestimmbarkeit des Mediums Fernsehen vom ‚Träger' losgelöst gedacht (siehe 3). Wiederrum wertend wird mit dem ‚Fetisch Buch' (vgl. Hartmann 2010) – als dem besseren Medium – eine Distanz zum Fernsehen aufgebaut. Als Kompensation dieser Distanz ließen sich die Bezugnahme auf literarische Werke in Form referentieller Verweise oder der Adaptionen zur Ansprache dieser als anspruchsvoll bestimmten Zielgruppen ausmachen. Erneut zeigt sich damit eine deutliche Nähe von kommerziellen wie auch künstlerischen Interessen. Gerade aber die Bezugnahme auf andere Medien verweist im Sinne des genannten Konvergierens auf das Wechselspiel oder auf eine (gemäß dieses Grundsatzes:) ausbleibende Fragmentierung zwischen dem bisweilen besser bewerteten Film und dem Fernsehen – etwa hinsichtlich der Gewöhnung an komplexe Erzählweisen als auch die mit Breitbild-Formaten erneut einhergehende Annäherung der beiden Medien (siehe 3.3).

Der Rezeptionsakt selbst ist gleichsam distanzvoll oder fragmentiert und dann wieder eine Aufhebung von Grenzen: In der Leihkörperschaft wird eine über eine bloße Fenstermetapher hinausgehende Verbindung zu den gezeigten Welten geschaffen, die jedoch, trotz eines kurzeitigen Vergessens des Rezeptionsraums, im Hinterkopf ein Bewusstsein für die Grenzen der virtuellen Welt belässt. Allerdings verweist die transmediale Dimension einiger fiktionaler Welten auf die Möglichkeit, eines in den realen Raum des Rezipienten hineingetragenen, real-räumlichen Immersionsangebotes (siehe 7.2.2).

Auch die systemische Ebene des *Flows* ist zuvor behandelt worden, aber auch hier heranzuziehen. In diesem Fluss wird eine Einheit und/oder eine neue Bedeutung zwischen eigentlich separaten Werken geschaffen (siehe 3). Nicht nur zwischen verschiedenen Produkten, sondern innerhalb eines Werkes werden auf die Zielgruppe oder Zuschauerschaft abgestimmte Angebote präsentiert, die in einem nahtlosen Ganzen aufzugehen scheinen – etwa in der Soap und ihren Ursprüngen als Auftragsarbeit bzw. in Werbemaßnahmen, die kaum eine Differenz zwischen Geschichte und Werbeinhalten zulassen (vgl. Mielke 2006: 495). Mit den genannten Konzepten des Binge-Watching oder der Eventprogrammierung haben die Episoden oder Folgen scheinbar ihre Bedeutung als separater Teil (in den Serien des Typus I u. III) oder als Fragment (Typus II u. IV) eingebüßt: Die Rezeptions- bzw. Distributionsphänomene werden des damit entstehenden Versendens halber kritisiert (vgl. Hahn 2013b: 16). Andererseits sind sie (eben auf Grund der archivarischen, individuellen Abrufbarkeit) ein Garant zur Realisierung nur schwerlich durch lange Unterbrechungen nachvollziehbarer, komplexer Narrative.

Hingegen im linearen *Flow* die Zuordnungen (Programm—(Werbung)—System) durch (vorangestellte) Trenner („... wird präsentiert von ...“, „Werbung“) oder (auch in der automatischen Weiterleitung der On-Demand-Anbieter) durch einen Countdown unterscheidbar bleiben oder sein sollen. Vorhergehend (7.3.2) ist diese Überleitung bereits als Aspekt einer beinahen Nahtlosigkeit beschrieben worden. Die automatischen Überleitungen sowie die beiden *Flow*-Formen im Allgemeinen erweisen sich als zwischen Trennung und Verbindung oszillierend. Denn zudem führen die verschiedenen On-Demand-Anbieter – auf einer überseriellen Ebene – durch exklusiv auszustrahlende oder eigene Produktionen zu einer Segmentierung des Angebotsspektrums. Dieses Vorgehen ist dem der Kanäle des linearen Fernsehens nicht unähnlich. Letztlich wird daher eine künftig als Überbau fungierende Plattform als möglich erachtetet, welche die Angebote der vielfältigen Anbieter, einem unabhängigen Sender gleich, zusammenstellt (vgl. Johnston 2013, Mittell 2010: 425, Hahn 2013b: 21).

Auf einer nächsten Ebene ist das Fragmentarische als auch dessen Ausbleiben eine Frage der Produktionseinheiten und mit den seriellen Typen wiederum der der Narration. Wie schon gesehen (3.2), kann die Episode/Folge oder im miniseriellen Fall auch die ‚Staffel‘ als eine solche Produktionseinheit erkannt werden. Die Staffel wird über die Episode, ihren ggf. wöchentlichen Turnus im *Flow* hinausgehend zur Markierung einer Unterbrechung – bis zur nächsten Staffel. Die verschiedenen Staffeln können über *Cliffhanger* miteinander verbunden werden, genauso die einzelnen Folgen und wiederum die durch Werbepausen voneinander getrennten Akte (dann als *Binnencliff*). In 7.3.2 ist auf die Randbeziehungen zwischen einer Serie und ihrem systemischen Umfeld anhand der paratextuellen Elemente verwiesen worden. Annäherungsweise kann, wie Weber/Junklewitz (2010: 123) herausarbeiten, zwischen physischen und psychischen *Cliffhangern* unterschieden werden: Im ersten Fall besteht eine Gefahr für das körperliche Wohl, im zweiten Fall bricht die Handlung im Moment einer für die Protagonisten neuen Erkenntnislage oder angesichts eines neuen Ereignisses ab und wird buchstäblich mit dem *Freeze Frame*, einem Standbild, angehalten.

Wenn auch die Episode eines stagnierenden oder anverwandten Serientypus selbst im Binge-Watching ihre Selbstständigkeit, auf Grund des nach einer Episode abgeschlossenen Falls, nicht einbüßt, so entsteht durchaus ein Kontinuum. Im Nacheinander der Rezeption mag der von Eco (1989: 320) umschriebene Genuss der stetigen Variation noch stärker ausgelebt werden können. Gleichzeitig ließe sich auch behaupten, die ausgeprägten Redundanzen oder die geringe Figurenentwicklung würden ernüchternd und überdeutlich in diesem Nacheinander offenbar werden. Die als Megamovie verstandene und damit über ihre Folgen hinausgehende, progressive Serialität hingegen könnte künftig, so prognostiziert der *Showrunner* von *House of Cards*, Beau Willimon, als überlanges Gesamtwerk, als ein Film produziert werden und beliebig zu unterbrechen sein (vgl. Keith 2013, Hahn 2013b: 21). Anderseits stehen der ununterbrochenen Rezeption und Ausstrahlung zwei Gefahren gegenüber: Einhergehend mit dem Vor-

wurf des Versendens droht, wie gesehen (7.3.2), mindestens das Interesse der Rezensierenden an dem Werk nach der Ad-hoc-Veröffentlichung schnell nachzulassen. Andererseits scheinen die *Cliffhanger* ihrer nötigen durch die Unterbrechung erreichten Nachwirkung beraubt: Die *Cliffhanger* wie auch die anschließende Unterbrechung können der Parasozialen Interaktion zuträglich sein, in dem Sinne, dass die reflexive Auseinandersetzung des Rezipienten mit einer Figur, ihrem Handeln und dessen Bewertung in der Pause erfolgen kann (vgl. Weber/Junklewitz 2010: 123 u. 129). Genauso kann sich die Erleichterung mit der aufgeschobenen Auflösung des Rätsels verstärken (Excitation Transfer – vgl. Vorder 2004: 543) oder die Spannung selbst als Zustand erstrebenswert betrachtet werden (vgl. Weber/Junklewitz 2010: 123 u. 129). Allerdings ist die Spannungserzeugung als stetiges Element auch ein Wegbereiter einer ebenso stetigen Überbietung, deren Erwartungen kaum dauerhaft erfüllbar sind (vgl. ebd.: 130 f.) – dazu gleich mehr. Zusammenfassend aber trennt und verbindet der *Cliffhanger* gleichermaßen.

In einer progressiv erzählenden Serie wie *Breaking Bad* erweisen sich einzeln stehenden Folgen bzw. (ihrer Abgeschlossenheit[332] halber:) einzelnen Episoden als Anomalie – so wird etwa die Folge „The Fly" (S03/E10) nach Hill (2013) zu einer „bottle episode", welche die horizontale Handlung einer Komprimierung auf eine einzelne Folge hin unterzieht: Durch eine das Drogenkochen störende Fliege und Walts Unvermögen, diese zu töten, rekapituliert der Hauptprotagonist sein Leben und die bisherigen Machenschaften nach seiner Krebsdiagnose. Durch den im Kontext der Jagd nach der Fliege erfolgten Sturz und den Schlafentzug gezeichnet will er Jesse, seinem Kompagnon, gegenüber eingestehen, dessen Freundin Jane, wenn nicht getötet, so doch ihren Tod nicht verhindert zu haben: Walt entdeckt die beiden unter Drogen stehend, er bemerkt, dass Jane an ihrem Erbrochenen zu ersticken droht und unternimmt nichts – wohl auch, weil er sie als störend für die gemeinsame Tätigkeit empfindet. Die übermannende Müdigkeit hält ihn von diesem Geständnis ab, es bleibt bei einer Beileidsbekundung. Jesse – irritiert von Walters Thematisierung des Todes von Jane – vermag die Fliege derweilen zu töten. Doch damit endet die Folge nicht, noch immer scheint das von Walter kalkulierte, tägliche Produktionsvolumen, welches sie mit ihrem Auftraggeber vereinbart haben, nicht den tatsächlichen Ergebnissen zu genügen. Walt vermutet Jesse hinter der Diskrepanz. Am Ende der Folge erblickt Walter nach unruhigem Schlaf eine (andere?) Fliege über seinem Bett – sein Gewissen sowie die potentiellen Konflikte um Jesse (hier: dessen mögliche Selbstbedingung an den Drogen) als auch das Geheimnis um den Tod von Jane sind nicht vom Tisch.

Mit Begriffen wie dem des „butterfly effects" (Hill 2013) oder des „Schicksals" (Rothemund 2013: 219) lassen sich die Verknüpfungen des Geschehens und der Protagonisten in den komplexen Serien beschreiben: Der Tod Janes führt letztlich zu einem Flugzeugabsturz – ihr trauender, als Fluglotse arbeitender Vater verliert kurzzeitig den Bildschirm aus den Augen, die nach der Kollision zweier Flugzeuge über dem Haus der Whites niederfallenden Trümmer landen im Pool der Familie. In durch fragmentarische Aufnahmen eines verbrannten, im Wasser treibenden Teddybären gestalteten Vorausblenden wurde eine überraschende Auflösung am Ende der Staffel angekündigt bzw. der Absturz kryptisch vorausgenommen. Das Auge des Teddybären taucht in weiteren Episoden immer wieder auf – als warnendes Symbol etwa: Sykler – Walts längst eingeweihte Ehefrau – findet es zufällig im Apartment ihres Ehemanns (S04/E01), die vom Kartell auf Walter angesetzten und in sein Haus eindringenden Zwillinge werfen das von Walt aufgehobene Objekt achtlos beiseite, sodass Walter zumindest, aus der Dusche kommend bemerkt, das jemand im Haus gewesen sein muss. Die Zwillinge wurden zuvor zurückbeordert (S03/E02).

332 Als ein weiteres Beispiel kann der Zugüberfall (S05/E05) dienen, der von der Planung bis zur Ausführung innerhalb einer Folge erzählt wird. Aber auch er ist nur ein Element oder eine Stufe zum erneuten oder weiteren Zerwürfnis von Walter und Jesse – denn beide verarbeiten den am Ende des eigentlich erfolgreichen Überfalls, durch einen ihrer Helfer vollzogenen Mord an einem Zeugen, einem Jungen, unterschiedlich: Walter möchte den Mord als Unfall abbuchen, Jesse lässt die Tat nicht los (vgl. Hahn 2013b: 15 u. Hahn 2016: 81).

Solche kontingenten Momente oder Elemente werden in einer partiell kausalen Abfolge eingegliedert – Walter ist eben mittelbar für den Flugzeugabsturz verantwortlich. Jedes Element scheint, wenn nicht essentielle Bedeutung zu haben, doch schicksalhaft an einem großen Ganzen teilhabend – insbesondere vom Ende der Serie aus betrachtet. Genauso fällt unter die Idee der Kontingenz aber auch die Möglichkeit, dass immer alles anders sein kann, als es erscheint (vgl. Rothemund 2013: 76 f.) – Beispiele des unzuverlässigen, kausal nur schwer nachvollziehbaren Erzählens sind bereits in 7.3.2 und 7.4.2 behandelt worden. So panoptisch hingegen der Blick in diese seriellen Welten sein mag oder mit den alltäglich zu beobachtenden Soap-Stars sein kann, so ‚gefiltert' ist er durch die Erzählinstanzen. Die moderne Serialität ist, so Jahn-Sudmann/Kelleter (2012: 208), ein Akteur-Netzwerk: Latours ANT, als dem Konzept der Heterotopie anverwandt (4.2.2c), versucht diese kausalen Zusammenhangsmodelle zu überwinden.

Die ‚abgeschlossene Unabgeschlossenheit' kann, nicht nur einem hybriden Typus des Endes im Anschluss an Grampp/Ruchartz (2014: 24 ff.) ähnlich, sondern durchaus dem Anspruch des QTVs, realistisch zu sein, entsprechend verstanden werden. Die Serien oszillieren intern als auch in Bezug auf ihre Rezipienten oder deren den Serien entgegenbrachten Reaktionen zwischen (vervollkommenen, kausalen) Enden oder (ungewissen, offenen) Zäsuren: Der Wunsch eines klaren Endes (etwa in Walts zwischenzeitlicher Absicht, die Kriminalität hinter sich zu lassen – „I am out [...] I won." (S04/E13) – zu erkennen) steht dem Drang Walters (oder in einer Übertragung: des Mediums und seiner Industrie) gegenüber, doch weiter zu machen. Die Reaktion auf das Fragen offen lassende Ende von *Lost* etwa bzw. die daraus ableitbaren Anforderungen an die Enden der progressiven Formate im Allgemeinen drücken den Wunsch nach einem konkreten, im Sinne Luhmanns (1996: 98) wahrnehmbaren Ende aus. Paradoxerweise wurde und wird gleichsam ihre (neo-barocke) Kontingenz (als innovativ) gelobt.[333] Dies entspricht auch dem in Foucaults zweiter Heterotopie-Definition mitgeführten Gedanken eines abgeschlossenen, vollkommenen Gartens oder Orientteppiches (siehe 4.6b) und in einem zweiten Schritt den widersprüchlichen, oszillierenden Eigenarten der Heterotopie (siehe 6). Dieser Zwiespalt könnte – in einem Anflug von Selbstreferentialität – etwa in der *Big Bang Theory*-Episode „The Closure Alternative" (S06/E21) Behandlung finden: Dort soll Sheldon lernen, dass nicht alles eine Ende haben muss.

Weitere Fragmentierungen innerhalb der seriellen Welten sind bereits angeklungen: Die Königreiche in *Game of Thrones* können als verschiedene Welten innerhalb der seriellen Welt verstanden werden. Walter White bewegt sich nicht nur zwischen dem Camper zum Drogenkochen und dem vorstädtischen Eigenheim hin und her, sondern damit auch zwischen Wertesystemen. *Breaking Bad* konzentriert sich auf eine Hauptfigur – Walter ist es, welcher vornehmlich der Serie ihren Titel gibt und vom rechten Weg abkommt –, um sich dann den zahlreichen Nebenfiguren zu widmen: Maria, Walters Schwägerin, stiehlt Schuhe, Walt Junior will Alkohol kaufen. *The Wire* hat z. B., so die Darstellung auf der damaligen Internetpräsenz der Serie, ca. 80 wiederkehrende Charaktere (vgl. Blanchet 2011: 56). Gerade in den auf Ensembles hin angelegten sowie multiperspektivischen Serien, die unter den QTV-Begriff fallen, lassen sich auf räumlicher oder moralischer Ebene differente Räume oder Figuren als fragmentarische Orte und Bereiche identifizieren, welche dann doch weitgehend zusammen gehören. Hierbei scheint eine weitere oszillative Dimension durch: Hauptprotagonist—Ensemble und auf narrativ-inhaltlicher Ebene: Welt—Welten.

Die mehr oder minder mit der Welt des Rezipienten korrespondierenden Welten entpuppen sich jedoch allgemein, wie Prugger (1994: 108) schreibt, für die populäre Kunst zum Kardinalsmerkmal geworden, als Überspitzung, welche aber nicht als unrealistisch empfunden wird. Ganz im Gegenteil scheint es der

333 Überdies zeigt sich hier erneut die Nähe zum modernen oder postmodernen Film, der wie eine moderne Serie zur Fragmentierung neigt – man denke auch an Deleuzes Zeit-Bild bzw. dessen Rekurrieren auf ein ontologisches Gedächtnis, welches mit dem Film erforscht wird (vgl. Fahle 2002: 101).

Mimesis im Sinne des Aristoteles'schen Mehr an Realität in fiktionalen Werken zuträglich, ‚unglaubliche' Situationen einzubringen – wie Nesselhauf/Schleich/Landau (2013) mit ihrem, wenn auch ‚nur' auf Comedy-Formate bezogenen Verweis auf das wiederkehrende Motiv versehentlich, kurz vor einer Hochzeit verspeister Ringe, illustrieren (*Two and a Half Men*: „The ‚Ocu' or the ‚Pado'?" (S06/E17), *The Simpsons*: „Lady Bouvier's Lover" (S05/E21), *Scrubs*: „My Philosophy" (S02/E13)). Das an einen genialen „Gunman", der mit einem Schuss gleich mehrere Feinde tötet (vgl. Keal 1969: 65), erinnernde Auftreten Walters in der *Breaking Bad*-Episode „Crazy Handful of Nothin'" (S01/E05) assoziiert Schrodt (2013) mit einem überzeichneten *Trash*: Walt gelingt es, eine wie Crystal Meth aussehende Substanz in das ‚Büro' des Drogendealers Tuco mitzubringen, um das Material dort detonieren zu lassen und dem Walt sein Geld vorenthaltenden Gangster eine Lektion zu erteilen.

Dies ist die in Blanchets Revision der Thompson'schen QTV-Kriterien durchscheinende dramaturgische Überhöhung (vgl. Blanchet 2011: 66), bei gleichzeitigem Anspruch, ungeschminkt soziale und menschliche Phänomene zu beschreiben. Schon die schicksalhafte Verbindung des Geschehens und der Figuren verweist auf eine Komprimierung der dargestellten Welt. Diese auch auf Grund ihrer parabelartigen Intention gewählte Drastik kann als intraserielle, interserielle wie auch darüber hinaus in einer um Innovationen (vgl. Jahn-Sudmann/Kelleter 2012: 206) und Alleinstellung bemühten Steigerung oder Überbietung der jeweiligen Anbieter verstanden werden. *Lost* folgt, trotz seiner bereits nach der dritten Staffel (vgl. Rothemund 2013: 50) bekannt gegebenen Endlichkeit (nach Staffel 6), einem Prinzip, welches J. J. Abrams (einer der Kreatoren der Serie) mit der weite Teile seiner Arbeit prägenden „Magic Mystery Box" verbindet – einer von ihm nie geöffneten, in Kindertagen erworbenen Schachtel, die andauernde Rätsel einerseits und das Bedürfnis sie zu verstehen bzw. die Box zu öffnen anderseits verkörpert (vgl. Abrams 2007). Der hohe Aufwand und die großen Schauwerte des kostenintensiven Piloten konnten in *Lost* nicht weiter ausgebaut werden, sodass sich die Steigerung der Serie auf die Ebene des Erzählens verlagerte – „Flash Forwards [...] Zeitreisen, Zeitschleifen und parallele Zeitlinien" (Jahn-Sudmann/Kelleter 2012: 212). Die bereits genannte (7.2.2) Steigerung der Gewalt in *24* ist hier als weiteres Beispiel zu nennen. Die Überbietung kündet auch von einer interseriellen und davon kaum trennbaren Konkurrenz verschiedener Sender und Distributoren: *Nip/Tuck* als Produktion des Pay-TV-Senders FX und *Six Feet Under* als Serie des Bezahlsenders HBO hätten in einem Konkurrenzverhältnis gestanden (Jahn-Sudmann/Kelleter 2012: 215 ff.). Ungeachtet ihrer differenten Ausrichtungen (einer Schönheitspraxis einerseits und eines Beerdigungsinstitutes anderseits) widmen sich die Serien exzessiv dem Körper (vgl. ebd.: 215 ff.). Ein Mehr an nackter Haut und die Häufung der Fäkalausdrücke sind zudem ein Instrument der Distinktion der Pay-TV- von den diesbezüglichen Einschränkungen unterliegenden Free-TV- oder Basic-Cable-Sendern (siehe 3.3, vgl. auch Nesselhauf/Schleich 2016b: 18). Diese Form der Überbietung und das damit einhergehende Mehr als ‚hochwertiger' einzustufen, ist diskutabel, aber wie Jahn-Sudmann/Kelleter (2012: 210) auch betonen, kein Anlass, wieder in eine Behandlung der Serie als bloße Ware zurückzufallen.

Wenn sich die seriellen Welten nicht auf das Virtuelle beschränken lassen (7.2.2) oder auf eindeutigen (moralischen) Gewissheiten fußen, sondern ihre Grenzen überschreiten oder verschiedene Welten und Werte offerieren, so lässt sich die Fragmentierung und deren Ausbleiben selbst auf Ebene des Frames als Einzelbild verfolgen: Bilder werden bisweilen um ihrer selbst willen gezeigt oder scheinen primär spektakulär zu sein (siehe 3.2). Mit dem im Immersion-Kapitel (4.8) indizierten Fulldome-Medium (dessen Parameter auch im Rahmen der praktischen Arbeit untersucht worden sind) ist der tatsächliche Bildrahmen aufgehoben, der Zuschauer kann sich selbst ein Bild machen, denn das Unsichtbare jenseits des Bildrandes ist nun – dem Anschein nach – potentiell einsehbar. Das Unverständnis für die Balken auch auf den dem Kino anverwandten Breitbildfernsehern oder auf den im Seitenverhältnis ähnlichen, aber

mobilen Geräten bei der Darstellung episch intendierter, noch weiter in die Horizontale gehender Filme und Serien (siehe 3) wäre damit (vermeintlich) überwunden.

Doch letztlich ist auch dieses Medium nicht frei von einer Rahmung – wie die Übertragung eines 360-x-180°-Bildes in den 16:9-Frame in *Habitat 2* und dessen dann eher beklemmender statt panoramahaften Wirkung anzeigt (siehe 8.2): Die Wahl der Kameraposition bleibt (jenseits möglicher interaktiver Inhalte) dem Gestalter überlassen. Der umfassend dargebotene Raum ist selbst ein Rahmen, seine Türen wären wiederum Fenster, hinter denen sich ein anderer Raum vermuten ließe. Durch das begrenzte Sichtfeld des menschlichen Sehapparates wird eine weitere visuelle Ebene (oder Rahmung) als Verschachtelung der Fulldome-Rezeption hinzugefügt. Diese Eigenarten sind Herausforderungen für die Rezipienten wie auch Gestalter gleichermaßen, erlauben aber auch im Sinne des QTVs differente Perspektiven zu erleben, welche über die unterschiedlichen (durch den Figurenbestand einer Serie erreichten) ‚Sichtweisen' hinausgehen: So kann die Position unter der Kuppel tatsächlich andere, visuelle Blickwinkel auf das Gezeigte ermöglichen (vgl. Hahn 2013d). Selbstverständlich kommt hierbei wiederum die individuelle Disposition hinzu, sodass die Rezeption eines Werks hier nochmalig eine differente Wahrnehmung erfährt.

Insgesamt lassen sich zwei Konsequenzen aus der Behandlung der Verschachtelung ableiten: Sie ist in Figuren der Umschließung oder von Überbauten (Serie—System Fernsehen etwa) zu begreifen und doch nicht auf hierarchische Konzepte zu reduzieren, denn der einzelne Akt einer Episode/Folge kann in Beziehung zum System oder der Rezipient der Serie in Verbindung zur unterbrechenden, aber auf ihn abgestimmten Werbung stehen; in der Serie selbst kann er mit der einen Figur und Perspektive mehr im ‚Austausch' stehen als mit anderen. An diesem Beispiel ersichtlich werdend – und damit zweitens – zeigt sich eine Annäherung an eine über viele Ebenen vollzogene Oszillation im Fernsehen und der (Fernseh-) Serie – siehe 7.7.2.

7.6 Grundsatz 6: Selbsterkenntnis/Synthese – Unversöhnlichkeit/Selbstverlust

7.6.1 Bunker

Die verschiedenen Mehrwerte einer Erfahrung und Analyse des Heterotopen in Form des Bunkers und seiner auch abstrahierten Formen sind bereits in den vorhergehenden Analyseabschnitten behandelt worden: Der Bunker, so Mehrtens (2001: 138) über die Überreste der Anlage auf dem Braunschweiger Nußberg resümierend,[334] meint für jeden etwas anderes. Angesichts der Beständigkeit der Stahlbetonkonstruktionen sowie seiner wandelnden Funktion (z. B.: als Schutzbauwerk, als ideologisches Ideal einer wie auch immer definierten Volksgemeinschaft, Opferaltar, Erinnerungsort, warnendes Mahnmal, Archiv, Wohngebäude) und äußeren Einflussgrößen (durch Erosion, bunkerbrechende Waffen) scheint es der Heterotopie Bunker bisweilen ‚egal', was in ihr und mit ihr geschieht. Der Bunker kann jenseits dieser Fremdbestimmungen oder etwaigen Zusprechungen daseinsanverwandt zum Akteur werden, welcher dann doch (s)eine ‚Agenda' aufweisend, etwa, wie in 7.5.1 gesehen, das Schweizer Landschaftsbild in einem Kreislauf gleich sein Umfeld bedingt und befolgt.

Der von einem Logistikunternehmen FedEx ko-produzierte Film *Cast Away* ist in Kloses *Das Container-Prinzip* (2009: 29 f.) zunächst mit seiner vielfältigen Behandlung von Kompartiments und ihrer Ver-

334 Auf dem Nußberg – im 13. Jahrhundert ein Steinbruch – befand sich ein nationalsozialistischer Thingplatz (vgl. Mehrtens 2001: 129f. u. 132). Diese sogenannte Weihestätte wurde 1944 um Luftschutzeinrichtungen erweitert (vgl. ebd.: 129 f.). Nach dem Krieg dienten die Anlagen als Steinbruch, Teile wurden gesprengt und auf Grund ihrer Einsturzgefährdung gesperrt (vgl. ebd.: 134 ff.). Überreste des Bunkers fungieren heute als Aussichtsplattform – der Nußberg ist Erholungsgebiet, Sportstätte, Biotop und historisches Relikt (vgl. ebd.: 138).

schachtelung ein illustratives Beispiel seines titelgebenden Container-Prinzips und dessen Durchdringung der Welt. Der exemplarische Film ist auf inhaltlicher Ebene eine Abstraktion verschachtelter Verbunkerung: Insbesondere für diesen Analyseschritt relevant wird anhand dieses Beispiels deutlich, inwieweit im Moment des Schwellenüberschreitens Facetten oder ganze Subjekte im Übergang in den Normalraum/die Heterotopie in der verlassenen Heterotopie/im Normalraum zurückgelassen werden. Der Film handelt von einem Logistikexperten, der mit einen Frachtflugzeug des Unternehmens abstürzt und sich als einziger Überlebender auf eine einsame Insel retten kann.[335] Schließlich kann er per Floß der Insel entkommen bzw. die Brandung dank eines Segels überwinden, welches aus der Kunststoffwand eines mobilen Toilettenhäuschens[336] besteht. Er wird von einem Containerschiff aufgelesen und kehrt in die normale, ihm nun aber fremde Welt zurück.

Der Film ist zunächst schon als Werk ein heterotoper Raum (siehe 4.8) und eine Art Bunker – dies wird in 7.8, der oszillativen Verbindung von Medien bzw. insbesondere in der Verbindung der TV-Serie und des Bunkers, Verdeutlichung finden. *Cast Away* wird vor allem durch die Diskrepanz seiner zwei einander heterotopen Räume (der des kosmopoliten Logistikers und der archaischen Inselwelt) bestimmt: Nolands Alltag ist von seinem Beruf geprägt, der eigentlich durchgetaktete Organisator lässt seine Beziehung ins Hintertreffen geraten, das Paar schiebt die beabsichtigte Ehe auf. Die Insel wirkt nur auf den ersten Blick paradiesisch, wird aber zur Herausforderung in der Frage der Nahrung. Das Riff und die Brandung halten den Protagonisten gefangen, er denkt an Selbstmord. Das getaktete Leben ist dem Rückkehrer schließlich fremd, das Komfortbett unbequem und die Vorstellung des anderen – normalen – Raums entpuppt sich als illusionäre Verklärung: Nolands Verlobte hat in der Annahme seines Todes eine neue Familie gegründet.

335 Dort überlebt die Hauptfigur auch mit Hilfe der anlandenden ‚Blackboxen' in Form an den Strand gespülter Pakete und ihrer deplatzierten Inhalte – z. B.: Schlittschuhe, die ihm als Instrument zur Behandlung eines entzündeten Zahns dienen oder ein Volleyball, der dem Hauptprotagonisten als Ansprechpartner und Freund während des Aufenthaltes fungiert. Ein letztes Paket jedoch belässt er ungeöffnet, bringt es von der Insel zurück in die USA und stellt es letztlich sogar zu: Es ist (wohlgemerkt als Blackbox) zum Hoffnungssymbol seiner Rückkehr geworden – eine Figur, auf welche bereits im Analyse-Abschnitt 7.5.2 mit J. J. Abrams Magic Box verwiesen wurde.

336 Die Toilette lässt sich selbst als heterotop beschreiben – obschon diese, wie im vorherigen Kapitel skizziert, innerhalb von Bunkern gerade eine Abgeschiedenheit verhindern soll(t)e: Die durch den Vorhang erreichte Privatsphäre sollte eben ohne tatsächlichen Verschluss nur kurzzeitiger oder bewusst fragiler Natur sein – u. a., um Selbstmorde zu verhindern (siehe 7.5.1). Aus dem Umstand mangelnder oder fehlender Toiletten, geringer Privatsphäre und den Zuständen der Verrichtung während der Manöver des US-Militärs heraus entstand in den 1970er Jahren die Idee kleiner mobiler Häuschen (vgl. Fromme 2013) – hier mag man sich an die von Virilio (kritisch) gesehene, innovative Kraft des Militärs erinnert fühlen. Aragon – von Foucault selbst als Referenz in seiner ersten Heterotopie-Definition genannt (vgl. H: 19) – äußert sich zu den Toilettenräumen der von ihm in *Le Paysan de Paris* behandelten Passage de l'Opéra, welche selbst, so Albert (2009: 103 f.), als heterotop gelten kann bzw. im Sinn der revidierten Grundsätze einem Dazwischen zu entsprechen vermag. Aragon beschreibt die Toiletten als transitorisch einerseits und als Ort von Sexualität und Prostitution andererseits. Für Albert (2009: 105) wird die Toilette zu einer Heterotopie in der Heterotopie oder entspricht mit Blick auf 7.5.1 einer Verschachtelung. Insofern wird die Toilette in diesem modernen Verständnis zu einem mit Foucaults Bestimmung der Heterotopie korrelierenden Ort ausgestoßener, sichtbar-unsichtbarer Tätigkeiten oder im Umkehrschluss ein Raum für verschiedene (sexuelle) Bedürfnisse. Auch bei De Certeau (1988: 209) ist die Toilette ein der Ordnung und Überwachung des Passagierraums im Zug entgegengesetzter Raum. Der studentische Blog *Locus. Inszenierte Räume. Raumanalyse einer Heterotopie der Gegenwart.* – als Teil eines Projektes der Universität Wien – vermittelt einen Eindruck der heterotopen Facetten der Toiletten: Die Blog-Einträge implizieren z. B. die (für eine Heterotopie durchaus übliche) Wandelbarkeit im Verständnis von Hygiene und der Aborte selbst – dort wird etwa auf die den Einzelnen nicht separierenden Gemeinschaftstoiletten des Römischen Reichs verwiesen. Andererseits soll heute blaues Licht die Toiletten für Drogensüchtige unattraktiv machen, da dieses die ebenfalls blauwandigen Blutgefäße unidentifizierbar mache. Ein ganzes Buch widmet Tschirbs der Toilette im Kinofilm: Nicht nur der Raum, die Rohrleitung selbst sind etwa das Symbol des (befreienden) Verschwindens von Ungewollten (z. B. Leichen) (vgl. Tschirbs 2007: 231). Der Anschluss an das Abwassernetz mache den Benutzer zu einem von vielen, aber auch mit diesen anderen verbunden (vgl. ebd.: 233). Die Toilette oszilliert als solche Heterotopie zwischen Abgrenzung und Integration. Durch ihre Analogie mit einer „letzten Bastion" bei Tschirbs, durch ihre Abschließbarkeit und die mit dem Konzept der Privatsphäre verbundene Abgrenzung kann die Toilette dem Feld des Bunkers zugehörig beschrieben werden.

Das im Bunker Schutz suchende Subjekt ist im Sinne der im Kontext der Immersion vorgestellten Leihkörperschaft und deren (zeitlich) beschränkter Erfahrung ähnlich begrenzter Natur. Die Erfahrungen des Subjektes können auf andere (spätere) Subjekte nachwirken, selbst wenn die Leihkörperschaft aufgehoben ist: Der Aufenthalt im Bunker (oder im Falle von *Cast Away*: auf der Insel) steht in Bezug auf ein Vorher, im Verlassen dieser Orte (sowohl des Normal- als auch heterotopen Raums) gelingt kein volles Abstreifens des Vorhergehenden. Andererseits – wie in 7.3.1 an der filmischen Umsetzung des Führerbunkers gesehen – vermögen es Individuen sich einer Sühne gleich des Raums als auch weitgehend dessen ausstrahlender Konsequenzen oder, anders gesagt, des einstigen Subjektes zu entledigen. Das Individuum selbst kann im Sinne Foucaults Subjektverständnisses als aus verschiedenen Subjekten bestehend gelten. Diese können verschachtelt, aber auch abgrenzt voneinander wie ein Bunker, seine Räume oder Netzwerke agieren (siehe 7.5.1). Vorhergehend ist auf das (illusionäre) Abstreifen nicht nur eines Zuviels mitgebrachter Koffer wie auch der Sorgen um den Besitz und um Verwandte oder einer sich im Bunker ggf. einstellenden Zeitdifferenz zum Außenbereich verwiesen worden. Umgekehrt soll(t)en durch Schutzbauwerke Staaten, Kulturen oder ganze Pflanzenbestände in einer früheren Form (vor der Katastrophe) oder aus diesem heraus (entsprechend der eigendynamischen oder gar katalytischen Facetten innerhalb des Schutzbauwerkes) fortbestehen. Hier sei aber auch auf die Ambivalenz dieser Erfahrung verwiesen – schließlich wurden der menschenverachtenden Ideologie der Nationalsozialisten entsprechend Teile der Bevölkerung (z. B. Juden) am Zutritt gehindert.

Der Bunker wird zu einer immersiven Erfahrung variierenden Grades: Zunächst ist der Aufenthalt in solchen Bunkern und seinen anverwandten Formen ressourcenabhängig – Nahrungsbestände, Wasservorräte, Treibstoff für die Generatoren und die Luftreserven können in verschiedenen Verschlusszuständen aufgebraucht werden (siehe 2). Diese Abhängigkeit ist skalierbar – etwa in Form eines zur Festung erklärten Herrschaftsbereichs (beispielsweise: ‚Festung Europa'): Das Durchdringen der Grenze (zum Bauwerk/eines Landes) zur Versorgung selbigen ist denkbar (siehe oben: Limes oder 17/5000 – 7.3.1). Im Sinne der Dimensionen solcher Heterotopien kann im Rahmen einer potentiellen Selbstversorgung das Außen auch als nicht notwendig betrachtet werden (so auch die Annahme der Initiatoren und der Bevölkerung in *Habitat 1*: 8.1 u. A1). Das Außen kann dabei sogar durch protektionistische Maßnahmen weiter ausgeschlossen werden.

Neben experimentellen Anordnungen, wie der des Stanford Experiments, zeigen fiktionale Werke (etwa die des praktischen Teils dieser Arbeit) einen über Nolands Intention, die Insel in *Cast Away* zu verlassen, hinausgehenden, möglichen Verlauf einer von Isolation geprägten Situation. Der dystopische Roman *Winterkrieg in Tibet* des Schweizer Schriftstellers Friedrich Dürrenmatt veranschaulicht – wenn auch überzeichnet – das Aufgehen in der eigentlich nur begrenzt gedachten Heterotopie. In den Bunkern des Romans kommt es zu Konflikten, denn die Soldaten sind nicht bereit, weiter zu kämpfen. Hingegen tritt insbesondere der als Erzähler fungierende Oberst fortwährend, ohne Kommunikationsverbindung zum Regierungsbunker, gegen den inneren, von ihm kaum von Freunden zu unterscheidenden, Feind an. Der Oberst will dem Versuch der gemäßigten Fraktionen, die Überlebenden aller Konfliktparteien des Atomkrieges zu organisieren und die einst lebensfeindliche Sahara zu einem neuen Wohnort zu machen, ein Ende setzen. Er versucht dabei weiterhin einen nicht-vorhandenen äußeren Feind zu kämpfen (vgl. Gnüg 1999: 234 f.).[337]

337 Ein komödiantisches Beispiel für die umfassende Prägung durch eine zum Normalraum gewordene Heterotopie ist der Film *Blast from the Past*, in welchem ein Paar in der irrigen Annahme des in der Konsequenz der Kuba Krise beginnenden Weltkrieges sich für 35 Jahre in den heimischen Bunker zurückzieht. Durch einen zufälligen Flugzeugabsturz haben die Bunkerbewohner jegliche Oberflächensensoren verloren. Das Paar bringt nach dem Bezug des Bauwerks einen Jungen zur Welt, der 35 Jahre später den Bunker verlassen soll, um – eventuellen Mutanten zum Trotz – die zur Neige gehenden Vorräte aufzufüllen. Sein ganzes Leben im Schutzbauwerk verbringend, im Geiste der 1960er Jahre erzogen und gekleidet kollidieren zwei Welten. Deutlicher im deutschen Titel des Films – *Eve und der letzte Gentleman* – anklingend,

Die Bewahrheitung der bei Dürrenmatt anklingenden, durch den Kommunikationsabbruch begünstigten Dynamik des Bunker-Inneren und das Agieren der Hauptfigur selbst lassen sich am Beispiel des Ausweichsitzes der BRD erahnen: Dieser wäre im Ernstfall in seiner Funktionsfähigkeit hinsichtlich der Kommunikation mit den Kräften der NATO von einer nahegelegenen Bunkeranlage der Post abhängig gewesen. Diese jedoch war auf eine nur 14tägige Nutzbarkeit ausgelegt (vgl. Ausweichsitz 2009). Hingegen der Regierungsbunker das Überleben der Schutzsuchenden darüber hinaus, bis zu 30 Tage, hätte sichern sollen (vgl. Kaule 2013: 139).

Bunkeranlagen in der Schweiz fungieren in der Flüchtlingskrise etwa zur Unterbringungen selbiger – fernab der nächsten Ortschaft und ohne Tageslicht werden, so Wittenbecher/Kuhn (2015), den Hilfesuchenden weitere Strapazen zugemutet. Die Unterbringung in dem Bunker soll vorläufiger Natur sein und sei das Resultat der Überlastung der Kapazitäten anderer Unterbringungen. Mit Blick auf die Nutzung von Bunkern nach dem 2. Weltkrieg (ebenfalls als Flüchtlingsunterkünfte) lässt sich in der Ableitung von diesem Beispiel eine seriell anmutende, wiederkehrende Nutzung der Schutzbauten erkennen.

Abseits dieser direkten Bunkerentsprechung dienen Flüchtlings- oder Durchgangslager nicht nur Augés Ausführungen gemäß der Kasernierung von Menschen (vgl. Augé 1994: 44). Tatsächlich werden die Schutzsuchenden auch in leer stehenden Kasernen untergebracht. Die Areale sind, wiederum abseits der vorherigen militärischen Nutzung, zum Schutz der Flüchtlinge mit Zäunen versehen. Die Anlage wird intern und extern durch (privatisierte) Sicherheitskräfte bewacht (z. B.: in Oldenburg). Gerade Augé widmet sich der transitorischen – dazwischenstehenden – Note dieser Areale (zu denen er auch Bahnhöfe oder Einkaufszentren zählt) und verweist mit seinem Konzept der Nicht-Orte auf die problematische Identitätslage dieser Räume selbst und auch die der sie Betretenden: Der Roman *Ohrfeige* von Abbas Khider über einen irakischen Flüchtling in den Mühlen deutscher Bürokratie kündet von dieser Identitätsproblematik. Die literaturrezensierende Bloggerin Katharina Herrmann (2016) setzt Khiders Arbeit mit dem Begriff der Heterotopie und direkt mit Augés Nicht-Ort in Bezug:

> „Während der Besitzer einen deutschen Passes seine Individualität und Identität während des Aufenthalts am Bahnhof nur vorübergehend abgibt, ist es dem Flüchtling ab dem Zeitpunkt seiner Aufnahme im Asylbewerberheim unmöglich, aus eigener Kraft eine Individualität zu erlangen, soziale Beziehungen aufzubauen und eine Geschichte im Land zu gewinnen. Er ist eine Verwaltungsnummer, so, wie es Karim Frau Schulze vorwirft, kein Individuum. Er ist nicht Teil der Gesellschaft, da das System der Verwaltung von Asylbewerbern ihm jede Teilhabe verweigert – durch die Form seiner Unterbringung, durch die Ausstattung mit knappen finanziellen Mitteln und fehlende Arbeitsmöglichkeiten, durch das Vorenthalten von sprachlicher Teilhabe. Er bleibt gefangen in Durchgangsstationen, Nicht-Orten, immer mit dem Gefühl, hier nur vorübergehend in einer Durchgangsstation untergebracht zu sein."

Herrmann beschreibt mit ihrer erweiterten Rezension von *Ohrfeige* das Lager als einen Ort, an dem man sich [nicht nur wie der Oberst in Dürrenmatts Roman – S. H.] zu verlieren droht und den Charakter der Heterotopie mehr oder minder bewusst vergisst. Einer Überimmersion gleich wird diese Durchgangsstation zur eigentlichen Welt, die anderen Welten (die verlassene Heimat/die Zeit vor der Katastrophe – der Zufluchtsort/eine Zeit nach der Katastrophe) werden zu einer unerreichbaren Größe und die eigene Identität (im Falle der Flüchtlinge: der Gunst der Bürokratie unterstellt) in ein Verschwinden überführt.

Ein weiteres Mal lässt sich dabei auf Heidegger zurückkommen: Zuvor (vgl. 7.4.1) ist bereits auf die an die Signalbestimmung aus dem Rauschen erinnernde Herausarbeitung des Seienden oder Daseins verwiesen worden. Heideggers technik-kritischer Haltung entsprechend wird der Mensch vom Ge-stell bzw. der

zeigt der Film einerseits melancholisch ein verlorenes US-amerikanisches Ideal, zeigt gleichsam aber auch das Gute im extrovertierteren, seine Individualität auslebenden Menschen heutiger Zeit.

Technik – wenn denn deren Wesen nicht erkannt wird – entmachtet und droht zu verschwinden.[338] Heideggers Überlegungen prägen Virilios Auseinandersetzung mit dem Atlantikwall und der Dromologie: Bunker gelten Virilio, so Pias (2001: 49 f.), zur Technik eines (im Gegensatz zu Heidegger:) menschlichen Kampfes gehörend. Statt allerdings per se dem Walten als konkrete Form/Grenze oder Weltbild entgegenzustehen (vgl. ebd.: 49) und als Werk gegen die Entropie und den zweiten Satz der Thermodynamik zu agieren (vgl. Hatton 2001: 57 – siehe auch 4.6), können die Bunker und ihre modernen Formen auch zum Instrument des Verschwindens von einem Subjekt oder gar dem Individuum werden. Dieses überimmersive Phänomen schließt an Foucaults im Kontext der Heterotopie stehendes Subjekt- und Individuum-Verständnis an: Wie es dem Bunker egal scheint, welchen Zweck er erfüllt oder was er beinhaltet, könnte weitergedacht auch das Subjekt zur leeren Hülle werden. Die Subjekte werden, wie Foucault es in seinem Diskurs- und Subjektverständnis postuliert (4.1.1b), erst durch den Diskurs (und auf Grund ihrer Analogien: durch die Heterotopie) bestimmt. Umgekehrt aber ist es das Subjekt selbst, welches wie der Bunker Valentin (siehe 7.5.1) die Welt wesentlich mitbestimmt. Insofern offenbaren sich mit dieser Eigenart wie auch im Abstreifen der leihkörperschaftlichen Erfahrung oder im Unvermögen dieses Abstreifens sowie mit dem Aufgehen des Subjektes oder Individuums bis hin zu seinem Verschwinden oszillierende Facetten des Bunkers und seiner anverwandten Formen.

7.6.2 (Fernseh-)Serie

In diesem Grundsatz werden die notwendigerweise bereits zuvor eingebrachten Wirkungsebenen des Fernsehens und seiner Serien rekapituliert und anschaulich zusammengestellt: In Serien können Ideale dargeboten werden – etwa in Form eines wenige Ambivalenzen enthaltenden, problematisch vereinfachten, fragwürdog stereotypen weißen Familienlebens in *Blue Bloods*. Grundsätzlich kann sich, je nach persönlicher Präferenz, in Serien und ihren insbesondere wiederkehrenden Welten „heimisch" gefühlt werden (vgl. Prugger 1994: 96), wenn die Realität des Rezipienten der Serie ähnlich oder eben ideal scheint. Selbst kontrapunktierende Welten, so Prugger (1994: 99), mit ihren schönen Darstellern oder vor Reichtum strotzenden Settings können auf dieser Ebene funktionieren und Wunschvorstellungen verkörpern. Denn dann zeigt sich, dass der Alltag dieser Milieus gar nicht so anders ist als der eigene (vgl. Kavka 2012: 173 f.). In diesem Zusammenhang gehört auch das an Augés (1994: 118 ff.) eskapistisch wirkende Individualitätsabgabe des Reisenden oder des Kunden am Nicht-Ort erinnernde Phänomen: Im linearen *Flow* spielt seine „gewohnte Bestimmung" (Augé 1994: 120) keine Rolle mehr, der Zuschauer ist nur eine passive Größe oder (allerdings im wertenden Verständnis gebräuchlich (vgl. Hecken 2010: 222, vgl. Hahn 2013b: 13):) Konsument. Obschon hier eingewandt werden muss, dass diese Beobachtung angesichts der Fernbedienung und des Volumens (frei-)empfänglicher Kanäle selbst im linearen Fernsehen zu einer relativen Größe geworden ist und sich mit der individuellen Abrufbarkeit und den interaktiven Inhalten zumindest zusätzlich mehr Aktivität einfordernde Formen der Rezeption parallel etabliert haben. Dennoch wirke der Nicht-Ort, so Augé (1994: 118 f. u. 120 f.), von den Lasten des Alltages befreiend.

Gleichsam aber sind die Serienwelten an den Alltag gekoppelt, werden zu Begleitern (vgl. Prugger 1994: 97 ff.), um das eigene Sozialverhalten zu überprüfen wie auch zu bestätigen (vgl. ebd.: 100). Die zu den fiktionalen Figuren entstehenden Beziehungen (etwa die Parasoziale Interaktion) drücken eine Nähe aus, welche die nicht-reale Dimension der Figuren vergessen lässt (siehe 4.8.7). Obschon also überimmersiver Ansätze – dazu gleich mehr – ist die leihkörperschaftliche Teilnahme nicht nur eine aktive Dimension der Fernsehrezeption, sondern sie ist auch von Distanz geprägt: Diese äußert sich einerseits im hinter-

338 Zur Problematik des in Heideggers Ausführungen verantwortungsbefreienden, neutralen Seins und der mit der Metapher der Auseinandersetzung umschriebenen Entbergung siehe 7.5.1, auch die dortige Fußnote.

gründigen Bewusstsein, dass die rezipierte Welt eben nicht vollends mit der Realität übereinfällt. Anderseits offeriert sie eine reflexive Dimension, sich selbst, das eigene Handeln und die persönlichen Werte mit den fiktionalen Figuren und Welten in Bezug zu setzen. Gerade diese über eine bloße Bestätigung alltäglicher Probleme (etwa Liebesbeziehungen) hinausgehende Reflexion verweist mit den durch das Fenster eben auch umgekehrt in den Rezeptionsraum gelangenden Denkanstößen auf das Fernsehen als eine selbst Einfluss nehmende Größe: Ohne wiederum in eine Gerichtetheit zu verfallen, die das Fernsehen als unausweichlichen Weltbildproduzenten bestimmt, ist das Fernsehen eben selbst – wie etwa die Einflussnahme des Gerätes auf den Wohnraum zeigt (siehe 7.1.2) – kein passiver Spiegel einer vorgefundenen Wirklichkeit.

Grundsätzlich ist aber die Rezeption der Fernsehserie wie auch anderer Medien im Sinne des „Uses-and-Gratifications-Approach“ (auch „Nutzenansatz“, vgl. Schenk 2002: 61) oder mit Blick auf ein Moodmanagement der individuellen Handhabung und einer jeweiligen Bedürfnislage unterlegen. Der aus den 1970er Jahren stammende Nutzenansatz hat nicht zuletzt die Rolle des Rezipienten gestärkt und diesen als im Kommunikationsprozess aktiv markiert. Dennoch ist dem Konzept entgegenzuhalten, dass die selbstreflexive Identifikation der eigenen Bedürfnislagen nicht als pauschal gegeben betrachtet werden kann (vgl. ebd.: 61). Ein Beispiel für eine unbewusste Hinwendung zu bestimmten Werken ist die habituelle bzw. soziale Komponente der Serienrezeption, welche in der Einführung (3.1) bereits behandelt wurde: Als Abgrenzung vom als minderwertig geltenden Fernsehen wird die als jenseits des Mediums und seines geringen ‚Wertes‘ (Sky Deutschland: „Ich sehe was Besseres.“) markierte, durch literarische Anspielungen, Analogien oder Adaptionen aufgeladene Serialität rezipierbar, rezensierbar sowie auch wissenschaftlich vertretbar. Die gemeinschaftsstiftende Wirkung des Fernsehens am Abend der Ausstrahlung und im Kreis der Familie oder konkreter Sendungen als Thema des nächsten Tages in den Zeitungen, am Arbeitsplatz oder unter Freunden mag zwar mit der Diversifizierung des Mediums und seiner Angebote bis hin zur zeitlich, räumlich und innerhalb des Serienkontinuums individuellen Abrufbarkeit bestimmter Folgen/Episoden abgenommen haben. Doch die Rezeption in Kleingruppen besteht fort – sei es auf Grund einer (milieu-)spezifischen Teilhabe oder einer Selbstauszeichnung (vgl. Kumpf 2013: 358, siehe 3.1 u. 7.3.2).

Gesellschaftliche Themen und Probleme können in den Serien realistisch, kontrovers, überspitzt oder als Parabel in vermeintlich fremde Welten verlagert werden – dies ist bereits in der Einführung zum Untersuchungsgegenstand (siehe 3) aufgezeigt worden. *Battlestar Galactica* ist schlussendlich an unsere Welt gekoppelt, liegt sogar in der Vergangenheit und initiiert einen Zyklus (siehe 7.4.2). In einer partiellen Ferne verhandelt die Serie mit ihren zwölf Kolonien, mit deren antiken, griechischen Götterwelt und mit gleichsam differenten, aber doch als militärisch identifizierbaren Uniformen Alltägliches (etwa den Alkoholismus einer Figur – vgl. Blanchet 2011: 67). Darüber hinaus werden in *Battlestar Galactica* aber auch Selbstmordattentate in einer ambivalenten, quasi invertierten Weise thematisiert: So versuchen sich die Protagonisten (zwischenzeitlich auf einem Planeten siedelnd) der nächtlichen Durchsuchungen ihrer Siedlung durch die feindlichen, maschinellen Zylonen zu erwehren. Inszeniert werden diese Ereignisse u. a. anhand US-amerikanischer Militärfahrzeuge und als Nachtsichtaufnahmen. Als weitere Maßnahme führen sie gegen die künstliche Lebensform und die ihr unterstehenden, aus Menschen rekrutierten Polizei- bzw. Besatzungsorgane auch Selbstmordanschläge durch. Die Serie bezog damit eine Position zum Irakkrieg und zu der Besetzung des Landes (vgl. Ackerman 2006).

Dass diese Gegensätze nicht innerhalb der seriellen Welt ausgeräumt werden, zeigt das Beispiel rassistischer Vorurteile gegenüber Dawn in *Mad Men* (siehe 7.2.2). Überseriell lässt sich die zwiespältige Begeisterung wie auch abstoßende Beurteilung des Verhaltens von Walter White (*Breaking Bad*) oder Dexter in der gleichnamigen Serie als Beispiel heranziehen. Vielmehr wird die Behandlung dieser Faktoren durchaus in einer künstlerischen Intention kritischen Aufzeigens von Missständen (durchaus also mit dem

QTV-Begriff übereinstimmend) auf den Zuschauer verlagert und soll vom ihm ausgetragen werden. Diese dabei vorausgesetzte Distanz und Reflexion kann – das zeigen die kontroversen Auslegungen der Serien, aber auch die spätestens mit dem konstruktivistischen Modell offenbar werdende, ‚unrealistische' Einseitigkeit der Kommunikation – nicht per se erwartet werden, sondern ist lediglich eine Möglichkeit der Rezeption.

Eine weitere Form dieses Dazwischenstehenden, jenseits moralischer Abwägungen, ist die transgressive oder transitorische und damit heterotopienahe (siehe 4.6 u. 5.4 u. 6) Implikation etwa in *Lost*: Die Insel ist ein Nicht-Ort (vgl. Rothemund 2013: 112), weil sie auf Grund ihrer mystischen Eigenarten nicht oder nur schwerlich tatsächlich zu finden ist bzw. sie ohnehin nur in der Virtualität der Serie existent scheint. Sie ist im Sinn Augés – dessen dazwischenstehendes Verständnis des Nicht-Ortes zumindest in Foucaults Überlegungen zur zweiten Heterotopie-Definition eine Entsprechung findet (5.4) – ein Durchgangsort: Neben dem Rezeptionsakt, dem Besuch der seriellen Welt pro Folge, in dessen leihkörperschaftlichen Betreten der Ort gegenüber dem Nicht-Ort nie vollends verschwindet und sich der Nicht-Ort nicht in Gänze etabliert (vgl. Augé 1994: 94, siehe 4.8.2), ist die Insel eine Station im Leben der Protagonisten: durch die Darstellung ihrer Vergangenheit, durch die hypothetischen Zukunftsversionen ihres Lebens, das Verlassen der Insel sowie auch das abschließende Entkommen mehrerer zentraler Figuren vom Eiland.

Gerade *Breaking Bad* zeigt mit dem Wechsel Walters von einer Welt in die andere im Verlauf der fünf Staffeln der Serie ein wiederkehrendes Schwellenmoment, welches überimmersive Tendenzen aufweist bzw. dem Rezipienten präsentiert, insofern Walter in einer der Welten (insbesondere der der Kriminalität) immer mehr aufzugehen scheint. Drastischer wird dies etwa in *Game of Thrones* mit der Gehirnwäsche von Theon Greyjoy beschrieben: Seit Kindestagen lebt er als Garant der Herrschaft seines Vaters als Geisel am Hofe der verfeindeten Starks. Er wird dort ins Familienleben integriert, fühlt sich aber nicht vollends zugehörig, sodass er später die Chance auf Rache nutzt und sich an der Einnahme von Winterfell, dem Sitz der Starks, beteiligt (S02/E06). Doch gerät er kurz darauf in Gefangenschaft (S02/E10), als vor Winterfell die zahlenmäßig überlegenen Verbände der Verbündeten der Starks aufmarschieren: Theon wird nun gefoltert, kastriert und ihm ein neuer Name aufgezwungen – „Reek" (dt. = „Stinker"). Der Befreiungsversuch seiner Schwester scheitert, weil er sich weigert, ihr zu folgen (S04/E06). Er scheint seinem neuen Herren, dem sadistischen Ramsay Snow, völlig ergeben, ‚liebt' diesen, ist aber immer wieder von dessen perverser Lust am Leid Anderer angewidert. Am Ende der fünften Staffel verhilft er – mit seinem Peiniger wieder in Winterfell angelangt – der dort gefangen gehaltenen Stark-Tochter Sansa zur Flucht und scheint wieder Theon geworden zu sein.

Fiktionale Werke wie (im korrelierenden Kapitel behandelt) Dürrenmatts *Winterkrieg in Tibet* oder Zemeckis' Film *Cast Away* verweisen wie die im Zusammenhang mit dem Televisiven gefallenen Beispiele *Pleasantville* (siehe auch 7.1.2) oder die Isolation auf dem Holodeck in *Star Trek* (7.3.2) auf einen Perspektivwechsel, welcher über ein leihkörperschaftliches Betreten hinaus ein „Leben in" den fiktionalen Welten hypothetisiert. Mit der möglichen transmedialen Ausdehnung dieser Welten, dem Tragen von Kostümierungen in der ‚realen Welt' ist bereits eine potentielle ‚Gefahr' eines überimmersiven, ‚realen' Sich-Verlierens benannt worden (vgl. Bobineau 2013). Die neo-barocke Ästhetik mit ihrer an einen (Tag-)Traum erinnernden Anmutung macht die Unterscheidung von Realität und Fiktion beschwerlich. Das transgressive Moment dieser Überimmersion könnte, mit Blick auf Foucaults hetertopieanverwandte Ausführung zum utopischen Körper, neben besagter Verkleidung auch über Drogen erreicht oder begünstig werden (4.4.2). Diese Drogen nun sind aber – siehe Immersion (4.8) – Ausdruck einer mangelnden Distanz und auch Reflexionsarbeit, sie sind einem Fressen ähnlich: nach dem Verspeisen ist alles vergessen. Wenig überraschend ist auch der Konsum mehrerer Folgen einer Serie im Binge-Watching ebenfalls von einer negativ bewerteten Form der Nahrungsaufnahme, einem Verschlingen, abgeleitet

worden (siehe 3.1). Aber wie Bobineau (2013: 32, siehe auch 7.3.2) die Suchtkomponente partizipierter Medien und insbesondere der Serie relativiert, ist zum einen das abwertende Verständnis des Binge-Watching nicht per se zu halten, da es doch die Komplexität der Serie (mit-)begünstigt, ihr Verständnis durch das so erreichte Ausbleiben großer Unterbrechungen erleichtert. Zum anderen muss mit Blick auf den Konstruktivismus, einen aktiven Rezipienten und ein am seriellen bzw. diegetischen Diskurs beteiligtes Rezeptionssubjekt erneut von der Vorstellung einer pauschal auf selbiges, ungebremst einwirkenden Welt bzw. Sendung abgerückt werden.

Die auch hier durchscheinende Widersprüchlichkeit des Fernsehens im Allgemeinen, wie der Serie selbst, steuert auf eine oszillierende Dimension zu, welche nun im folgenden Kapitel bzw. fernsehspezifischen Abschnitt zusammengetragen wird:

7.7 Grundsatz 7: Oszillation – das eine, das andere oder ein Dazwischen

7.7.1 Bunker

Die Widersprüche des Bunkers und sein Schwanken zwischen zwei und mehr Polen, genauso wie die daraus erwachsende Zwischenposition sind gemäß den diese Diskrepanz bereits in ihren Bestimmungen mitführenden (revidierten) Grundsätzen der Heterotopie verschiedentlich ersichtlich geworden – in verkürzter Form wäre da zu nennen:

> Konträre Räume (des Krieges), die das Gewohnte der Friedenszeit infrage stellen und/oder unbequem an die kriegerische Vergangenheit erinnern. Bunker sind Teil einer Produktionskette (etwa des U-Boot-Baus), dienen ihr als Instrument oder Medium, sind Stationen einer Reise—dann sind sie beinahe daseinsanalog als selbsterhaltend zu beschreiben oder scheinen dem in ihnen Geschehendem ‚uninteressiert' gegenüber. Scheinbar sind sie ebenso (ihrer Entstehung im Nationalsozialismus etwa einfach ignorierend) ihrer Ingenieursleistung halber eindrucksvoll, monumental bis sakral oder ideologisch zu bewerten. Sie sind intern als auch auf ihrer Fassade Projektionsfläche einer ideologischen (Volksgemeinschaft) und/oder simplen Unterscheidung (etwa: drinnen—draußen) —genauso sind sie Mahnmal besagter unbequemer Vergangenheit (des Nationalsozialismus, Tausender toter Zwangsarbeiter) und entlarvende Warnung hinsichtlich künftiger Kriege im Angesicht atomarer, nicht mehr durch Schutzbauwerke aufhaltbarer Vernichtung und einer endgültigen Aufhebung von bipolaren Größen wie Front—Hinterland oder Kriegs- und Friedenszeit (—). Der Bunker ist eine Manifestation alter, (mit dem Atlantikwall bei Virilio) untergehender oder untergegangener militärischer oder Welt-Bilder—doch erweisen sich die in Stahlbeton ausgeführten Werke als (wiederum verklärte oder mindestens bewunderte) Monolithen und – die verschiedenen Form des Bunkers bis hin zur Firewall zeigen es – als konstant. Antiquiert wirkt die Immobilität des Bunkers in Zeiten sich dynamisierender Kriegsführung einerseits und auf Grund seines Zentralität als Regierungsbunker im Informationszeitalter anderseits. —In Form persönlicher Rüstung, dem Panzer, U-Boot, Raumschiff oder der Firewall auf dem Tablet erweist sich der Bunker hingegen einerseits als äußerst mobil und anderseits als stets vernetzt in der Rudeljagd oder in Form mobiler/verbunkerter Rechenzentren. Unabhängigkeit oder Fragmentierung mögen die persönliche Rüstung, die eigene Burg (der heimischen vier Wände), die Umgrenzung eines Raumes im Bunker (als Verschachtelung, besondere Bereiche, als Grenzsicherung des Hinterlandes) oder ein (orbitaler) Festungsring (um eine Stadt, ein Land, eine politische Sphäre) zum Ausdruck bringen. —Doch sind diese oder die von ihnen umschlossenen ‚Areale' oftmals auf von außen zuzuführende Ressourcen angewiesen. Mindestens könnte sich ein selbstreferentieller Mechanismus einstellen – so besteht der Oberst in Dürrenmatts *Winterkrieg in Tibet* auf einem unnachprüfbaren Feindbild. Sein Feindbild ist einerseits dem Kommunikationsblackout des Bunkers mit dessen Umwelt und andererseits dem Verharren des Oberstd in seinem persönlichen Bunker geschuldet. Ein Bunker kann ‚unbetretbar' sein oder soll jenseits des Beispiels bei Dürrenmatt als Gefahrgutlager auch in Tausenden von Jahren nicht betreten werden. —Hingegen sind die Schutzbauwerke (durch Schleusen) zu betreten oder zu verlassen. Das Schwellenmoment kann einem Abstreifen des Bunkeräußeren (des dortigen Geschehens, der Zerstörung) oder umgekehrt (—) seines Inneren (des Charakters eines Ausweichsitzes, seiner Zeitverschiebung, schädlicher Strahlung) gleich kommen. —Dann soll das Äußere – die Kultur oder der Staat als auch das kriegerische Geschehen selbst – in den Bunker überführt und aus ihm heraus fortgesetzt werden. Die Bunker und ihre anverwandten Formen sind in dieser erinnernden oder in der oben gesehenen warnenden Weise prozesshaft: Die Erinnerungen an ein Vorher werden etwa bei Betreten und Verlassen des Objektes nicht vergessen. Die Bunker selbst können als wan-

delbare Konzepte gelten: Sie werden (nicht an leeren Flecken) errichtet, können sich technisch überholen, ihren Zweck verlieren oder anderen Funktionen zugeführt werden. —Dann kann sich in ihren (entsprechend der fragwürdigen Ruinenwerttheorie verklärten) kaum zu zerstörenden Wänden der Glaube manifestieren, dass sie sich und ihren Inhalt dem Wandel zu entziehen und diesen in eine (stagnierende) Zeitlosigkeit zu überführen vermögen: In den Anlagen sollen Pflanzen, Ideologien und Kulturen konserviert werden. Bunker sind einerseits beunruhigend – den Ausruf „Wer Bunker baut, wirft Bomben" wörtlich oder abstrakt verstanden – und künden mit Bezug auf Augé von einer reflexhaften (wiederaufflammenden nationalistischen) Partikularisierung der Welt in Anbetracht schrumpfender Entfernungen oder der Globalisierung—anderseits drückt sich in ihnen ein (ver-)einfachtes Weltbild, ein Totem in unruhigen Zeiten (vgl. Hatton 2001: 63), mindestens die (illusionäre) Sicherheit im Falle des Falles aus. Insofern ist die Oszillation selbst Teil der oszillierenden Konstellation „Bunker": Als schwankend einerseits (beruhigend—beunruhigend), andererseits (—) als ‚standhaft' (dichotomes Weltbild, Konstanz) können Bunker gelten. Sicherheit und/oder Wehrhaftigkeit zum einen sichtbar verkörpernd (neben besagter Warnung, Kündung von drohenden Unheil), sind sie zum anderen (—) getarnt, um weniger Angriffsfläche zu bieten, ihre auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bezogene Unbequemlichkeit zu verbergen. Insofern kann sich sogar das Schwellenmoment (selbst: —), das Überschreiten der Grenze einer (bewussten) Wahrnehmung entziehen: Zwar lässt sich in der (bewussten) Erfahrung und Analyse des Bunkers – sei es in einer Betrachtung der Heterotopie von Außen oder Innen – dessen in Relation zum als ‚normal' erachteten Raum stehende Andersartigkeit (oder Nicht-Andersartigkeit – als Kondensat der äußeren Welt, Instrument des ‚normalen' oder heterotopen Außen (etwa als Fest)) betrachten. —Dann aber kann der Bunker zum Normalraum werden – als Habitat oder als transitorischer Raum, welcher den durch die relationsbedingte Distanz begrenzten Leihkörper aufhebt und zum ‚dauerhaften' Körper werden sowie das Subjekt möglicherweise völlig in der Unklarheit des Dazwischen aufgehen/verschwinden lässt.

Abseits dieser Zusammenfassung soll noch ein weiteres Beispiel der ozillierenden Dimension des Bunkers Ausdruck verleihen: Das oberirdische Zwischenlager HABOG (Hoogradioactief Afval Behandeling- en Opslag Gebouw) befindet sich im niederländischen Vlissingen-Oost in der Nähe des AKWs Borssele. Es wird von dem im Auftrag der niederländischen Regierung handelnden Unternehmen COVRA – Centrale Organisatie Voor Radioactief Afval – bewirtschaftet. Das Lager – ein Langzeitzwischenlager (vgl. Auf dem Kampe/Bischoff 2012, vgl. TÜV Nord EnSys Hannover 2015: 65) – wurde 2003 in Betrieb genommen und dient (vornehmlich) der Unterbringung abgebrannter Brennstäbe niederländischer AKWs.

Das gegenüber verschiedenen Widrigkeiten resistent konzipierte Bauwerk[339] ist in mehrere Bereiche unterteilt, die dem Empfang und der Behandlung des ankommenden Abfalls dienen. In zwei „Bunkern" (vgl. Kastelein 2005: 6) werden einerseits die wärmeabgebenden und andererseits die nichtwärmeabgebenden Behältnisse gelagert.[340]

Das Bauwerk selbst soll, neben seinen Sicherheitsaspekten, ein Kommunikationsmedium und Kunstwerk sein, sich des polarisierenden Themas radioaktiver Abfalllagerung und deren Entsorgung annehmen: Hintergrund dieser Überlegungen ist die Wertschätzung, die der Kunst über Jahrtausende entgegengebracht wurde und wird bzw. auch zu ihrem Erhalt geführt habe (vgl. Codée 2014). Diese Wertschätzung scheint nun insofern auf den strahlenden Abfall übertragen sollen zu werden, als dass dieser in einer oberirdischen Lagerung eine langfristige Beachtung finden muss. Denn die Anlage bedarf der Wartung bzw. der Abfall wäre nach der zunächst auf 100 Jahre angelegten Lagerzeit weiterhin radioaktiv (vgl. Auf dem Kampe/Bischoff 2012). Die in 2.2 skizierte, mögliche Assoziation des (Wärme abgebenden) Abfalls als

339 Das Bauwerk soll Erdbeben einer Stärke von bis zu 6,5 standhalten (vgl. Auf dem Kampe/Bischoff 2012). Die 1,7 Meter starken Mauern sollen den Absturz eines Kampfflugzeuges (einer F16) überstehen können (vgl. Kastelein 2005: 4). Sollte der Meeresspiegel, bedingt durch den Klimawandel, ansteigen, so wäre das Bauwerk gegen einen Wert von zehn Metern über Normalnull gewappnet. Windstärken bis zu 125 m/s sollen kein Problem sein und die Explosion eines nahen Gaswerkes ebenfalls nicht (vgl. ebd.: 4).

340 Die wärmeabgebenden Abfälle werden mit einem Transportkran vor der Behandlung in mehrere Meter hohe, unter dem Boden der Halle befindliche Betonröhren verstaut. Jede Betonröhre fasst bis zu fünf übereinander gestapelte Behälter des 200° C heißen Abfalls (vgl. Auf dem Kampe/Bischoff 2012). Die Röhre wird im verschlossenen Zustand mit Argon, hingegen die Behälter selbst mit Helium gefüllt. Über das Vermischen der Gase bzw. das Ausbleiben der Vermengung lässt sich die Dichtigkeit der Lagerbehälter überprüfen (vgl. ebd. 2012); das Argon dient zudem als Korrosionsschutz (vgl. TÜV Nord EnSys Hannover 2015: 67).

wertvoller Schatz scheint hier zunächst eine partielle Umsetzung zu finden – zumindest im Sinne eines Bewusstseins für die Problematik des im Objekt Gelagerten.[341]

Tatsächlich liegt der Anlage die Annahme einer zumindest für die Projektlaufzeit relativen Stabilität des Umfeldes zugrunde (vgl. TÜV Nord EnSys Hannover 2015: 68) – gleichwohl in der Konzeption des Komplexes eventuelle Unruhen nicht per se ausgeschlossen wurden: Einer sogenannten „unbeabsichtigten Verwahrlosung" stehen die passiven Sicherheitssysteme gegenüber, die etwa durch eine natürliche Wärmeableitung die Lagerung der wärmeabgebenden Substanzen wartungsarm gestalten soll.[342] Ohnehin soll – wiederum abseits möglicher Unruhen – die Lagerung in ihrer 100jährigen zweiten Phase (in der ersten ‚aktiven' Phase wird der Abfall eingelagert) nur von einem reduzierten Personalstab betreut werden. Nach 2130 soll dann – wiederum eine gewisse (politische) Konstanz voraussetzend – ein Endlager zur Verfügung stehen. Die dafür beste Lösung, so die Angabe der COVRA (o. J.), sei eine geologische: tief im Felsgestein.

Bereits aber jetzt wird auf (sichtbares) Wachpersonal verzichtet, der Zugang zum Gebäude ‚lediglich' mit ID-Karten und Codes gesichert (vgl. Auf dem Kampe/Bischoff 2012) – schließlich, so Ewoud Vincent Verhoef, ein Vertreter der COVRA, wer wolle denn die Anlage betreten? Die Abfälle seien vor Terroristen aber sicher (vgl. ebd.). Im Gegensatz zu unzugänglich gemachten Lagerstätten oder Plänen zu diesen (siehe 2.2), wären die Abfälle und ihre Behältnisse sowie das Gebäude selbst jederzeit und insbesondere nach Ablauf der zweiten Projektphase zugänglich, um Wartung oder Reparaturen zu erfahren (vgl. TÜV Nord EnSys Hannover 2015: 67) bzw. die Umlagerung in das Endlager zu ermöglichen. Obschon also einer zunächst mehr oder minder versteckten Sicherheit, will die künstlerische Ausrichtung des Komplexes dem Ansatz „safe = beautiful" (Codée 2014: 22) folgen, um den Sicherheitsaspekten eine greifbare, gesellschaftsakzeptablere Form zu geben (vgl. ebd.: 1 f.). Dieser Ansatz löst den rationalen, schwer kommunikablen Vorgänger, das „safty first", ab (vgl. Codée 2015: 8).

Wollen Umweltschutzorganisationen eine Aktion am Gebäude starten, müssten sie sich nur anmelden (vgl. Auf dem Kampe/Bischoff 2012). Diese Aussage steht im edukativen Geiste der COVRA als auch des konzeptionellen Ansatzes des HABOG selbst: Die im Komplex Ausdruck findende Thematik soll zugänglich bleiben, sich nicht verstecken. Entsprechend ragt das Gebäude in seinem (noch) grellen Orangton sichtbar als „fremdartiger Solitär" (ebd.) aus seiner Umgebung heraus. Alle 20 Jahre soll es allerdings einen neuen Anstrich erhalten, der den kräftigen Ton abschwächt bis die Fassade schließlich weiß erstrahlt (vgl. ebd.). Der Prozess der Lagerung, das Ende der Anlage bzw. der Übergang zu der sich anschließenden Endlagerung soll auf der Fassade Verdeutlichung finden – beinahe als ob das Gebäude ein Bewusstsein für sein „Sein-zu-Tode" hätte. Da der Müll selbst nach dieser Phase noch nicht ungefährlich ist (was der Weißton durchaus impliziert), bleiben die beiden, das Gebäude von Anbeginn zierenden Formeln (Einsteins $E = mc^2$ und Plancks $E = hv$) in einem giftigen Grün konstant erhalten – Stagnation (im Sinne in menschlichen Dimensionen kaum vorstellbarer Halbwertszeiten) trifft auf (endliche) Progression (des HABOG-Projektes als Übergang zum Endlager).

---

341 Diese Bewertung muss allerdings nicht erst in ferner Zukunft erfolgen und konnte bereits ‚zeitnahe' beobachtet werden: Im brasilianischen Goiânia drangen 1987 Müllsammler in das verwaiste Instituto Goiâno de Radioterapia ein. Dort fanden sie in einem 130 Kg schweren Zylinder einer medizinischen Apparatur ein warmes, fluoreszierendes Material, welches alsbald zu Schmuck verarbeitetet, seiner übernatürlichen Aura halber in Splitterform in Wohnhäusern aufgestellt oder als Altmetall verkauft wurde. Tatsächlich handelte es sich um Cäsium-137, welches, als Spaltprodukt anfallend, bereits in Reaktorunfall von Tschernobyl freigesetzt in seiner Schadenswirkung ersichtlich geworden ist. Das Material verbreitet sich nun durch die Weiterarbeitung in ganz Goiânia, war auch etwa in der Kanalisation zu finden, sodass die Grenzwerte vielerorts überschritten wurden. 249 Menschen mussten unter Quarantäne gestellt werden, offiziell gab es vier Todesfälle, 500 Menschen leiden bis heute unter den Folgen des sogenannten „Goiânia-Unfalls", es kommt immer wieder zu Missbildungen im Stadtgebiet (vgl. Kringiel 2012).

342 Überdies sind – abseits solcher Unruhen – wie gesehen Erdbeben und ein im Zuge des Klimawandels ansteigender Meeresspiegel als Eventualität einbezogen worden.

Das Gebäude ist überdies so zum Verlauf der Sonne ausgerichtet worden, dass der Sonnenstand zweimal im Jahr, ähnlich pyramidaler Bauten oder Stonehenge, bestimmte Schatten entstehen lässt: Im Falle des HABOG teilt er diagonal exakt die Fläche eines Mauerabschnittes des Bauwerkes (vgl. Codée 2014: 55 ff.). Die Analogien zu den sakralen Zwecken der Pyramiden und den oftmals heiligen, nicht-betretbaren Bezirken liegen auf der Hand.[343]

Dennoch: Das Gebäude-Innere ist, über ein Informationszentrum hinausgehend, durch Besucherführungen, Performances und Kunstaustellungen begehbar (vgl. TÜV Nord EnSys Hannover 2015: 68). Zu den dauerhaften Exponaten gehört die Arbeit *Metamorphosis 2003–2103*[344] des niederländischen Künstlers Willem Verstraeten. Ein Teil dieser Arbeit ist besagtes Konzept der sich wandelnden Fassade.[345] Verstraetens direkt in den Lageräumen angebrachten collageartigen Fotoarbeiten behandeln ebenfalls den Fortgang der Verwahrung. Die dem Bunker für wärmeabgebende Abfälle prägenden Deckel der unter dem Boden befindlichen Betonröhren überträgt Verstraeten in einem seiner Bilder auf eine Naturlandschaft: In ferner Zukunft sind die Verschlüsse ohne das sie umgebende Gebäude in der unberührten Landschaft auszumachen – resistent gegen Umwelteinflüsse als auch unendlich in ihren Gefahrenpotentialen. Intendiert sei, so Codée (2004: 5 f.), dass diese Landschaft durch das HABOG geschützt wird. Das Bild weist allerdings auch eine Verdoppelung des Horizontes auf – spielt Verstraeten damit auf die angedachte geologische Endlagerung an? Oder fordert er, wie es Codée (2004: 6) formuliert, den Betrachter auf, über den normalen (Zeit-)Horizont hinauszublicken angesichts des langwierigen Problems der strahlenden Abfälle?

Das Wissen um die Abfälle und die mit ihnen verbundenen Gefahren soll mit dem Designkonzept der Anlage langfristig im „Bewusstsein der Gesellschaft verankert" (vgl. TÜV Nord EnSys Hannover 2015: 68) werden: Die Lagerung atomarer Abfälle sei eine Geschichte der Zeit und des kulturellen Erbes (vgl. Codée 2014: 38 ff.). Neben dieser aus der Kunst und ihrer anhaltenden Bewahrung erfolgenden Ableitung wird der Bunkerkomplex, welcher die Gefahrenstoffe in seinem Inneren verwahren und seine Umwelt schützen soll zum Hort der Kunst: Noch verfügbare Lagerflächen dienen zur Aufbewahrung von Kunstwerken regionaler Museen. Diese nun sollen in dem Bauwerk vor schädlichen Umwelteinflüssen Schutz finden. Interessanterweise stellt die Anlage damit eine oszillative Beziehung zwischen Kunst (als oftmals wertend verstandener Ausdruck der Hochkultur) und Müll her. Gerade die sich verschiebenden Wertschätzungen einst als Abfall deklarierter Kulturformen wie der Serialität scheinen – mit Foucaults Betrachtung der Vernunft korrespondierend – willkürlich bestimmt und damit wenig überraschend zum Hochkulturprodukt erhoben zu werden (siehe auch 3).

Die Betrachtung des vom Normalraum (etwa als Gesellschaft) Ausgeschlossenen bzw. in seiner Extremform zu Müll Deklarierten entspricht dem Mechanismus der Heterotopie und kann wie die sogenannte Müllarchäologie Aufschluss über die jeweiligen Räume und ihre Eigenarten geben.

---

343 Gleichsam könnte die exakte Form hier weniger als göttlicher denn wissenschaftlicher/ingenieur-technischer Triumpf ausgelegt werden. Nicht nur also oszilliert das Gebäude zwischen einer sakralen Aufladung des Schutzbaus einerseits und der (orangen) Mahnung anderseits. In ihm spiegelt sich zum einen die menschliche Hybris („sicherstes Gebäude des Landes" (Auf dem Kampe/Bischoff 2012)) wie auch zum anderen das Bewusstsein um nur begrenzte Lösungen für dieses Abfallproblem wieder.

344 Die Zeitangabe im Titel der Arbeit Verstraetens stimmt insofern nicht mit der tatsächlich geplanten Nutzung der Anlage überein, als dass die 100jährige Verwahrung der Abfälle erst in einer zweiten Phase erfolgen soll. Die Laufzeitverlängerung des Kernkraftwerks Borssele verzögert das Ende der ersten Phase (vgl. TÜV Nord EnSys Hannover 2015: 67).

345 Im Rahmen der Konferenz Public Information Materials Exchange erhielt das Designkonzept 2008 einen von der Atomindustrie gestifteten Preis (vgl. Auf dem Kampe/Bischoff 2012). 2010 wurde das Konzept ebenfalls von einer italienischen Organisation mit dem Namen PIMPY („Please in my backyard") ausgezeichnet (vgl. NEWDB/IAEA 2010).

7.7.2 (Fernseh-)Serie

Der Untersuchungsgegenstand Fernsehen ist zusammenfassend aus den vorhergehenden Ausführungen und Untersuchungsschritten von folgenden, als schwankend zu beschreibenden Polen bestimmt:

Das Triviale bis verdummende TV steht (—) den hochkulturellen Medien (z. B.: Buch und Film) gegenüber. Hingegen steht das konventionelle, entsprechend betrachtete Fernsehen dem (—) als anders, ‚besser' und literarisch verstandenen Fernsehen (QTV) entgegen. Das Fernsehen und seine Serien werden am Gerät im linearen Fluss rezipiert—die (QTV-)Serialität hat sich vom Träger losgelöst. Pay-TV—Basic-Cable—Free-TV stehen einander und (—) dem freien Zugang zum Kunstwerk Serie gegenüber. Kunst als mit kommerziellen Interessen des Fernsehens unvereinbare Größe (—), das Medium als stumpfe, redundante, stereotype, von (kommerziellen) Interessenlagen unterwanderte Form lässt sich im Gegensatz (—) zu einer als lukrativ ausgemachten Hinwendung zu künstlerischen Werken bzw. einer kommerziellen Förderung komplexer Werke platzieren: eben durch die Abonnementen-Finanzierung oder die Ansprache anspruchsvoller, bildungsstarker und finanzstarker Rezipientengruppen und durch die mit den Serien erreichte Prestigesteigerung des gesamten Senders und seines Portfolios. Insofern schwankt das Fernsehen zwischen einem Massenpublikum, dementsprechenden (nicht zwangsweise als Resultat einer Vermassung, aber doch im Sinne größter gemeinsamer Nenner verstandenen) Inhalten und (—) spezifischen Gruppen und Angeboten, welche sich spätestens mit dem Paradigmenwechsel verstärkt ausgeformt haben. Das Fernsehen und seine Serialität in einer klassischen Version (wenige Kanäle, große Zuschauerschaft und eine dem Pol I nahen Serialität) steht (—) zunächst historisch dem modernen Fernsehen und seiner Serialität gegenüber (komplexere, horizontale Narration, diversifiziertes Angebot und vielfältiger Abruf). Dann aber bestehen beide Formen, beide *Flows*, parallel weiter – ohne eine pauschale chronologisch-kausale Abfolge. Mit offenbaren Graustufen – den Typen III und IV – stehen sich die Pole des seriellen Erzählens als Episodenserie und (—) Fortsetzungsserie gegenüber.

Die vom Fernsehen und seinen Serien gezeigten Weltbilder scheinen zunächst simpler Natur: Die durch das als Fenster verstandene Gerät bestimmte Innenseite, das Gewohnte oder der Normalraum stehen (—) dem Außen als Ungewohntes, Anderes oder als Heterotopie verstanden gegenüber. Damit einhergehend stellt sich ein Verhältnis von Vorbild und Abbildung ein. Tatsächlich aber muss die Struktur als komplexer bzw. als kreisförmig angenommen werden: Der Wohnraum ist auch ein Resultat des Fernsehens (etwa der Soap, die den Haushalt erleichternde Produkte bewirbt, sodass sie selbst besser konsumiert werden kann), statt ihm nur vorauszugehen. Das Fernsehen als an der ‚Realität' teilhabende Größe ist einerseits transparent und nimmt sich selbst hinter der in einer Serie etwa gezeigten Geschichte zurück – entsprechend der Fenster-Metapher. Andererseits (—) ist es selbstreflexiv und zeigt, neben seiner selbstverständlichen Existenz innerhalb seiner Welten (Fernseher im Fernsehen bzw. der Serie), die eigenen Produktionswege bis hin zur Gemachtheit des Werkes selbst auf. Die Gemachtheit des Televisiven wiederum, verstanden als Produkt oder Werk, kann nur vermeintlich als passiv rezipierbar gelten: Nicht nur wird die serielle Welt im leihkörperschaftlichen Akt vom ebenso wenig passiven Rezipienten oder vom Rezeptionssubjekt im entstehenden Diskurs mitgeprägt, sie entzieht sich im Sinne Zolas ihrem Schöpfer: Durch die vom Schöpfer oder Autor definierten Parameter erhalten die Serienfiguren ein Eigenleben. Dieses kann auch (neben der Leihkörperschaft, der Rezensionen und dem Feedback der Rezipienten) durch die interaktive, transmediale Beteiligung der Zuschauer an den Welten gefördert werden: Diese Impulse können nämlich in das ‚primäre' Werk einfließen.

Die einseitige, aber auch eindeutige Weltsicht (z. B.: in *Blue Boods* die weiße Perspektive einer mittelständischen Familie) steht (—) einer mehrdeutigen, offenen Variante gegenüber (z. B.: in *Breaking Bad* der Frage nach der Verherrlichung von Drogen oder der Darstellungen deren zerstörerischer Wirkung). Auf der einen Seite wird diese Welt also (am Familientisch in *Blue Boods* zu einem – fragwürdigen – Ideal) verfestigt oder (—) bleibt kontrovers unausgeräumt in der Serie wie auch ihrer Rezension (z. B.: das ambivalente Thema Drogen in *Breaking Bad*). Sicherheit und Unsicherheit stehen sich – an die Divergenz von Innen und Außen anschließend – gegenüber: ideale, beständige Welten ohne Wandel mit festen Sendestrukturen, die innerhalb einer Episode zum Abschluss kommen—unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektive, Progression, langfristige, (abseits der Miniserie:) unabsehbare Narrative, partiell auch (da nicht dauerhaft verfügbar, kein pauschal gemeinschaftsförderlicher, (Alltags-)Strukturen gebender Turnus) der individuelle Abruf auf On-Demand-Plattformen. Diese Schwankung wird auch in die Serie hineinverlegt – in Form der Sorge Walter Whites in *Breaking Bad* um die finanzielle Sicherheit seiner Familie nach seinem Tod einerseits und (—) des von ihm ‚genüsslich' erlebten Nervenkitzels krimineller Machenschaften andererseits. Nicht nur eine Serie offeriert Welten, sondern die verschiedenen Welten (idealer Natur einerseits, dystopischer Natur anderseits (—)) stehen (—) sich interseriell gegenüber. Dann aber (—) wird auch die Erwartung an das Unerwartete zu einer denkbaren Haltung, die der vom stetigen Wandel bestimmten Serie (Typus II) entgegengebracht wird. Zum einen ist diese stetige innerse-

rielle Überbietung schwer zu realisieren – dazu gleich mehr. Zum anderen oszilliert die (moderne) Serie damit in einem wiederum wertenden Diskurs zwischen (—) als besser ausgemachter, revolutionärer Innovation als auch (wie in der Diskussion um ein Ende des 3. Goldenen Zeitalters deutlich wird (3.3)) einer Genre-Haftigkeit, welche umgekehrt auch den (QTV-)Rezipienten Orientierung ermöglicht.

Wie im Film kann in progressiven Formaten das ggf. zentrale Rätsel verborgen bleiben: Wird in miniseriellen Formaten ein Ende zeitnahe garantiert, wird es in den übrigen Formen des Pols II gestreckt (—) – je nach Erfolg der Serie etwa. Oder es droht durch eine vorzeitige Absetzung nicht erreicht zu werden. Die mit einem solchen Rätselüberbau geweckten Erwartungen kollidieren mit dem Anspruch an das Ende der (progressiven) Serie, welches zwischen einer vollkommenen Aufklärung und (—) neo-barocker Offenheit anzusiedeln ist. Gerade die komplexen, große Ensembles aufweisenden Serien um den Pol II des seriellen Erzählens schwanken zwischen Kontingenz und (—) schicksalhaften Netzwerken. Scheint die innovative Kraft des offenen und unabgeschlossenen Erzählens gepriesen zu werden, wird sich anderseits (—) eine strikt begrenzte, durch das Ende erreichte Heterotopie gewünscht.

Grundsätzlich werden die ‚anderen' Welten der Serien zugänglich gehalten – es sei denn die Serie wird abgesetzt oder kann nur in der Fanfiction fortgesetzt werden (—). Selbst aber fremde und kontroverse Settings orientieren sich mit universalistischen Themen am Menschen, eröffnen eskapistische Alternativen zur bekannten Welt oder durch die Distanz zum Gewohnten eine Selbstreflexion. Dann aber (—) entlarven sie bisweilen schonungslos und drastisch gesellschaftliche Missstände. Ist die ästhetische oder narrative Gestaltung sowie das Setting einer Serie als um Fakten bemühter Blick in die Vergangenheit oder als prognostische Vorausdeutung in die Zukunft angelegt, so (—) sind diese Faktoren allerdings auch an die Gegenwart ihrer Schöpfer wie Rezipienten geknüpft.

Wie schon die historische Abfolge und das Fortbestehen des klassischer *Flows* andeuten oder die selbstreflexiven Verweise einer Serie auf die eigene Gemachtheit zeigen, sind hierarchische Vorstellungen nicht vollends praktikabel: Die Grenzen zwischen realer Welt und der Welt der Serie bzw. ihren Welten verwischen in der Rezeption, aber auch im Aufbau der Serie. Das System Fernsehen nimmt auf das Tempo der Erzählung Einfluss, die paratextuellen Phänomene der Serie können dem System (als Überbau der Serie) bis hin zur Diegese (als Product Placement) zugeordnet werden (—). Das Binge-Watching dient den komplexen Serien, erlaubt es doch deren Verständnis ohne Unterbrechungen und somit ihre (finanzielle) Realisierung. Gleichsam (—) ist es und sein Pendant im linearen Fernsehen, die Eventprogrammierung, Ausdruck eines Versendens, welches die auf reflexive, spannungsfördernde Distanz wie auch (—) Nähe (Verbindung und Unterbrechung der horizontalen Handlung, Wiedereinschalten) angelegte Funktion des *Cliffhangers* minimiert. Im linearen *Flow* verschmelzen die Programme zu einem Kontinuum—bei On-Demand-Anbietern sind sie von zeitlich, räumlich und quantitativ individueller Abrufbarkeit, um dann (—) bei automatisierten Überleitungen, Kanalstrukturen sowie umgekehrt den Erweiterungen des Angebotes primär linearer Sender um Mediatheken schwerlich unterscheidbar zu werden.

Hinsichtlich des unaufhörlichen und lebensnahen Flusses stehen sich (—) im Fernsehen eine ausbleibende Veränderung der Figuren (Typus I) und ein unrevidierbarer Wandel (Typus II) gegenüber. Die Auslegung dieses Flusses als stagnierend steht dann auch dem Film entgegen (—), der als dem Wandel verpflichtet gilt, um dann doch (—) serielle Züge in Form des Sendeplatz-Äquivalents Kinosaal und cineserieller Formate aufzuweisen. Der Film gilt als wahrnehmbar endlich—hingen das Fernsehen mit dem Blick auf Formate des Typus I unendlich scheint. Dieses Verhältnis wird allerdings ebenfalls in die televisive Serialität verlagert: zunächst in der Stagnation als Anhalten einer idealen Konstellation im Kontrast (—) zum unrevidierbaren Wandel des progressiven Erzählens. Mit den Episoden des Typus I und ihm anverwandter Konzepte wird ein kurzzeitiges Ende erreicht, aber mit der Rückkehr zum Status quo auch eine unendliche Produktion möglich—hingegen fortlaufende Serien in ihrer Progression langfristig erzählen können (z. B.: in der Soap), aber auch eine Ende suggerieren und es partiell geplant erreichen können (Typus II). Damit einhergehend ist eine Oszillation zwischen stetiger Variation (Typus I) und (—) im Kontext des Typus II einer Überbietung der Rätsel und Gefahrenlagen im Verlauf der Serie zu beobachten. In der interseriellen Konkurrenz treten Serien (bzw. ihre Sender), neben der Unterscheidung der beiden Pole und der damit einhergehenden Komplexität, hinsichtlich ihrer Gewaltdarstellung oder Obszönitäten gegeneinander an. Diese Überbietung tritt zwischen Pay-TV-Kanälen, aber auch den ähnliche Zielgruppen anvisierenden, wenn auch in expliziten Stilmitteln eingeschränkten Basic-Cable- und Free-TV-Sendern in Erscheinung. Die Visualisierung des Abgründigen gilt als exzessiv—sie kann aber auch als Form des Realismus ausgelegt werden. Ohnehin ist der Realitätsanspruch des QTVs nicht nur aus den Wechselwirkungen des Fernsehens auf den Rezipienten und umgekehrt heraus schwierig zu bestimmen, sondern auch weil die seriellen Welten eben zur Überzeichnung oder Komprimierung neigen—die unrealistische Anmutung ist der Verdichtung der gezeigten Welt und/oder ihrer parabelartigen Funktion zuzuschreiben und wird durchaus nicht als störend empfunden. Allerdings: Der beabsichtigten Stagnation in Serien des Typus I steht eine durch äußere Umstände bedingte Pro-

gression (Alterung der Schauspieler, ihr Ausstieg, neue und/oder verbesserte Ästhetik) gegenüber, hingegen die progressive Serie zyklisch-serielle Muster in ihrem Inneren aufweist: So lässt sich eine Oszillation zwischen stagnierender Wiederholung bzw. einer Varianz und (—) dem Wandel mit seinen seriell schwankenden Verhaltensmustern (exemplarisch an Walter Whites zäsuralen Hin-und-Her zw. Kriminalität und Familie beschrieben) nicht nur zwischen den seriellen Erzähltypen, sondern innerhalb einer Serie (hier des Typus II) ausmachen. Dieser damit auch verbundene transgressive Akt (konkret: das Hut-Absetzen bei Walter White) erweist sich mit Blick auf die Rezipienten als kathartisch: Dies kann im leihkörperschaftlichen Betreten und Verlassen der Welten oder dem Mitfiebern mit den Gewaltverbrechern erfolgen. Dieses als mehr oder minder distanzschaffendes, reflexives ‚Zurücklassen-in' zu beschreibende Phänomen kann (—) im Zuge transmedialer Dimension Formen einer möglichen Überimmersion annehmen (Seriensucht, real-räumliche Partizipation, reale Entsprechung der fiktiven Kostüme).

Die konvergierende Dimension der Medien als Spiegel und Ausdruck einer Globalisierung steht in einem fließenden Übergang dezidierten Welten gegenüber (—) oder anders gesagt: Die unspezifischen (Gesamt-)Heterotopien stehen genau bestimmbaren Exemplaren gegenüber (—). Einzelne Episoden oder Folgen verlieren sich in beiden *Flow*-Konzepten (fließender Übergang einzelner Formate und Werbepausen, automatischer Start, Überspringen des Intros)—dann werden sie aber durch Trenner gekennzeichnet, als neu markiert und mit Sponsorings eingeleitet: die ‚reale' Welt der Rezipienten, das systemische Umfeld der Serie, die Serie als Produkt innerhalb des Televisiven und/oder Fernsehens—dazwischen: Paratexte als mehr oder minder deutliche Markierung des Werkes (Cover, transmediale und/oder partizipierende Inhalte, Vorspann, Abspann, *Cold Open*, Prolog, *Outro*, Pilot) und Übergang—Diegese mit wiederum eigenen Spielregeln: Auf das perspektivische, unzuverlässige Erzählen in *HIMYM* muss sich eingestellt werden, fantastische Geschichten können glaubhaft sein und ihre visuell stilisierten Welten (wie etwa in *Miami Vice*) angenommen werden. Innerhalb einer Serie kann sich dies noch weiter untergliedern, denn die Welten innerhalb der seriellen Welt können wiederum eigene Spielregeln, unterstützt durch differente Looks, aufweisen – z. B. die verschiedenen Orte in *Game of Thrones*. Selbst vor einem Einzelbild macht diese Oszillation keinen Halt: Es ist einerseits einem Tafelbild ähnlich, abgeschlossen, vollständig—andererseits kann es Bezüge auf sein unsichtbares Außen, Ungewissheiten, Unvereinbarkeiten bis zum sinnfreien Selbstzweck aufzeigen: Betty und Don (*Mad Men*) scheinen als Paar und sind es doch nicht (siehe 7.4.2). Auch auf der Ebene eines Einzelbildes wird eine Verknüpfung respektive Fragmentierung offenbar, die schon auf Ebene der Akte, Folgen und Staffeln beschrieben wurde: Das Einzelbild ist Teil eines Flusses von Bildern und doch steckt schon in einer statischen Einstellung wie der in *Mad Men* eine eigene Kraft – ein Gedanke, der an Ecos Ausführungen zu der einer einzelnen überlieferten Folge in ferner Zukunft möglicherweise entgegengebrachten Wertschätzung anknüpft: Was wäre nun, wenn nicht eine einzelne Folge einer Serie überliefert werden würde, sondern (—) nun ein Frame?

Als ein abschließendes Beispiel umfassender, oszillierender Natur kann die Serie *Penny Dreadful* gelten. Die Serie verfügt über viele Merkmale des ‚besseren' oder komplexeren Fernsehens: Angesiedelt im Viktorianischen England um die Jahrhundertwende weist die Serie ein großes Figurenensemble auf, dessen Geschichten über die Episodengrenzen hinaus forterzählt werden: Ausgangspunkt der im Mystischen oder in Horror-Gefilden angesiedelten Serie ist der seine von übernatürlichen Wesen entführte Tochter suchende und zu diesem Zweck ein Team von Experten zusammenstellende Sir Malcom. Er sammelt um sich Frankenstein (Mary Shelly) und Ethan Chandler bzw. Talbot (basierend auf dem Filmklassiker *The Wolf Man*). Weitere intermediale Anspielungen sind z. B. die aus *The Picture of Darian Grey* (Oscar Wilde) oder *Dracula* (Bram Stroker) entnommenen Motive und Figuren. Die Serie ist als insofern realistisch zu deuten, dass die Beweggründe der Figuren ausführlich beleuchtet werden: Sir Malcoms Ehe gilt es als beendet und wird nur zum Schein gewahrt – sie ist mit dem vor der Serien-Initiation liegenden Verlust des Sohnes in die Brüche gegangen.

Die Serie ist drastisch in der Darstellung – so wird etwa ein Schwangerschaftsabbruch auf dem verschmutzen Boden eines Hexenhauses im 19. Jahrhundert gezeigt (S02/E03). Fragen zur Unsterblichkeit und der Seele werden mit Dorian Gray als auch Frankensteins Monster behandelt. Der Werwolf Chandler, der sich eigentlich gewaltablehnend mit der eigenen dunklen Seite auseinandersetzen muss, hat eine homosexuelle Liaison mit Grey – ein Umstand der auch der Orientierung des Autors der Serie selbst heraus rührt und nicht zuletzt an einen aktuellen gesellschaftsrelevanten Diskriminierungsdikurs anknüpft. Mit Oscar-Preisträger Sam Mendes und dem Oscar-nominierten John Logan stehen namhafte

Akteure hinter der Serie, die als *Executive Producer* (Mendes, Logan) und Autor (Logan) tatsächlich an der Serie beteiligt sind (vgl. zur Scheinhaftigkeit: 3.1). Als Pay-TV-Produktion von Sky und Showtime sind die Quoten der Serie moderat (vgl. TV Series Finale 2015), dennoch wurden drei Staffeln zum Zeitpunkt des Entstehens dieser Arbeit (2016) produziert. *Penny Dreadful* ist sicherlich eine QTV-Serie, als dass sie keinem Genre zuzuordnen ist und Elemente fantastischer Natur, des Horror-Genres, Thrillers und Dramas aufweist. Damit bedient sie allerdings das ‚QTV-Genre' selbst. Darüber hinaus greift sie verschiedene populäre Themen wie Vampire und Horror-Elemente auf, welche auch in anderen Formaten gegenwärtig sind – etwa in *American Horror Story*, *Vampire Diaries*, *True Blood*, *The Walking Dead*.

Schon der Titel der Serie nimmt Bezug auf die Herkunft der komplexen, modernen und nicht zuletzt als ‚hochwertig' ausgemachten Serialität: Ein wesentlicher Wegbereiter war der Groschenromanen bzw. waren die Penny Dreadfuls (siehe 3.3). Damit aber nicht genug, scheint *Penny Dreadful* (bereits in der zweiten Folge) mit einer überlangen, monologischen Szene auf einen Schreibstil hinzuweisen, bei dem der Autor pro Zeile bezahlt zu werden scheint – wie einst Alexandre Dumas: Die Séance in der gleichnamigen Folge (S01/E02) ist ca. 12 Minuten lang – hingegen doch Richtwerte für das televisive Schreiben von zwei Seiten und damit zwei Minuten pro Szene ausgehen (vgl. Douglas 2008: 91 ff.). Implizit vermag die Serie so analog zum Bunkerkapitel auf eine Nähe von Kunst und Müll anzuspielen.

Mit Blick auf den Status, den die Serialität im Medium Fernsehen einnimmt (sie gilt ihm als Grundgerüst), den komplexen Netzwerken innerhalb einer Serien wie *Lost* (aber auch im Ensemble von *Penny Dreadful* auszumachen) sowie den vernetzten, aber doch teilautonomen Serien der Videographie oder Kinematographie (7.2.2) lässt sich eine Folgerung Fahles (2011: 130) anschließen: Es geht bei der Fernsehserie nicht mehr um die Produktion von einer Vernetzung, „sondern ihr ist Vernetzung schon inhärent und sie thematisiert vielmehr die losen Enden, die anschlusslosen Verbindungen, die nichtkommunizierenden Röhren und den drohenden Kollaps der Vernetzung". Die unbefriedigenden Reaktionen auf das Ende von *Lost* waren zuvor als Verweis genutzt worden, dass das partielle Ausbleiben der Klärung aller Fragen oder des Abschlusses aller Handlungsstränge als ‚realer' auslegbar ist. Dieser Umstand ruft allerdings bei einem Publikum, welches die neo-barocken als auch kontingenten Eigenarten des Formates über den Verlauf der Serie rezipiert und eigentlich akzeptiert hat, offenbar Unbefriedigung hervor (siehe 3 u. 7.5.2). Im Sinne Fahles könnte (neben *Lost*) insbesondere *Penny Dreadful* derart gelesen werden, dass die zahlreichen Literaturbezüge scheinbar um ihrer selbst willen erfolgen. Diese Verweise könnten reflexiv die Störung statt ein Netzwerk des Fernsehens und der Serien verkörperen und vielleicht gerade das Ende nicht nur des 3. Goldenen Zeitalters, sondern des Fernsehens veranschaulichen. Gegen einen allzu schnellen Abgesang auf das Fernsehen glaubt Fahle (2011: 130) es zum Teil im Außen seiner Netze. Mit den Loslösungstendenzen der televisiven Serialität vom Medium ist bereits auf denkbare Entsprechungen dieses Gedankens verwiesen worden, gleichsam ist aber auch eine Kopplung des modernen *Flows* an traditionelle Prinzipen erkennbar: Das Fernsehen als Netz und jenseits von diesem bleibt schwerlich zu erfassen und doch insbesondere in der Serialiät produktiv (vgl. ebd.: 130 u. siehe 3.3). Gleiches gilt dann auch für das Ende des 3. Goldenen Zeitalters und die Genre-Werdung des QTVs. Sicherlich droht dem QTV-Genre – wie an der selbstreferenziellen Hinwendung von *Penny Dreadful* zum Schematismus als auch zu der Trashigkeit und den Wurzeln des Genres –, als innovationslos betrachtet zu werden und damit den ‚herausragenden' Status zu verlieren. Aber die gesehene (3.2 u. 3.3) fortwährende Progression des eben kein manifestes Regelwerk ausbildenden Neo-Barocks, das tatsächliche Mehr an Serialität komplexer Fasson nach dem Paradigmenwechsel, die miniserielle Hybridität sowie zuletzt interaktive und/oder transmediale Elemente zeigen auch weiterhin kreative Ansatzpunkte auf.

7.8 Grundsatz 7b – Bunker und (Fernseh-)Serie in Bezug zueinander

Die bisher im Wesentlichen für sich betrachteten Analysebereiche sind über ihre heterotopen Eigenarten verbunden – hier soll diese implizierte Verbindung kurz zusammengefasst werden: Pias beschreibt die im Vorhergehenden – insbesondere in der Bunker-Analyse – mehrfach zitierte Bunkerarchäologie Virilios als textlichen Bunker – als „Architextur" (Pias 2001: 41): Wie ein Monolith bestünde die Arbeit des Philosophen aus einem Guss und erweise sich wie ein Bollwerk resistent – geschützt – gegenüber ihren Kritikern und den von ihnen hervorgebrachten Einwendungen: Das Werk weist mit seinen inhaltlichen Widersprüchen (etwa hinsichtlich der Mobilität—Immobilität der Bunker oder des vom Bunker verkörperten Anachronismus und seinen von Virilio selbst behandelten modernen Formen) eine fragmentarische Natur bei gleichzeitiger, netzwerkartiger Verknüpfung seiner Gedankengänge auf: Man kann „keine stützenden Einzelteile [...] wie aus einem linear argumentierenden Text" (Pias 2001: 41) entfernen. Virilios Werk ist ein tendenzielles, nicht das von Aussagen und Ableitungen (vgl. ebd.: 41). Diese Beobachtung ist identisch mit dem Analysegegenstand seiner Arbeit: etwa mit dem aus einzelnen Objekten bestehenden Bunkernetz des Atlantikwalls. Das fließende Baumaterial dieser Objekte, welches zu einem (nahtlosen) Ganzen erhärtet, sich mit seiner Umwelt (dem umgebenden Erdreich) verbindet, steht den spitzen Kanten an den Schießscharten gegenüber, die ein Eindringen der Projektile in das Bauwerkinnere verhindern sollen. Das Treiben der Bunker (durch Explosion oder Erosion bedingt) im und auf dem Erdreich wiederum steht dem Bemühen gegenüber, diese Bewegungen (durch Floßfundamte) zu verhindern, die Funktionsfähigkeit der Waffenanlagen zu gewährleisten oder zumindest intern die g-Kräfte zu kompensieren (siehe 7.1.1).

Virilios Technik, um diese Ambivalenzen in seinen Text zu übertragen, sei das „‚cogito interruptus'" (Pias 2001: 38 f.) – manchmal deutlich sichtbar als „drei Pünktchen, Ellipse, Schnitt" (ebd.: 39). Diese Textabbrüche (man könnte vielleicht auch sagen: Sackgassen) übten, so Pias (2001: 39), einen großen Reiz auf den Leser aus. Letztlich lässt sich Virilios Architextur insgesamt kaum zusammenfassen und beschreiben (vgl. ebd.: 38). Allerdings macht Pias vier Methoden aus, um sich dem Werk zu stellen, nutzt jedoch von diesen selbst nur die erste und dritte: 1. Anbauten am Werk Virlios vornehmen: Es sollen Ableitungen gebildet werden, die allerdings womöglich nicht von langer Dauer sind. 2. Es sollen Souvenirs als einzelne Elemente aus dem Bunker herausgelöst, er als ‚Steinbruch' genutzt und in andere Kontexte eingegliedert werden – eine Beobachtung ähnlich dem Steinbruch Dispositiv (4.2.1), aber auch mit der Methodik der vorliegenden Arbeit verwandt. 3. In selbige Bunker soll hineingegangen werden, sich mit den dort verbauten oder implizierten Theorien (etwa der des umstrittenen Heideggers – 7.5.1 u. 7.6.1) auseinandergesetzt und 4. das Werk aufgebrochen und besagte Widersprüche zu dessen ‚fragwürdiger' (vgl. Pias 2001: 42) Zerstörung genutzt werden.

Pias erschafft – wenn auch implizit – zunächst eine Brücke zwischen der architektonischen Bunkerform als auch medialen Werken. Dann entsprechen die von ihm in Virilios Werk ausgemachten Eigenarten jenen, die für das Fernsehen wie seine Serialität und insbesondere die komplexe und/oder ‚hochwertige' Serie als charakteristisch, als neo-barocke Eigenarten, beschrieben wurden – um nur einige Beispiele zu nennen: Der Begriff Fernsehen beschreibt – wie das vielschichtige Konzept des Bunkers – einen mehr oder minder konkreten Komplex, welcher kaum zu erfassen, diverse (Deutungs- oder Welt-)Angebote, Zielgruppen und (Distributions-)Formen aufweist. Nicht zuletzt auch deshalb könnten spezifische Theorien des Fernsehens ihren Seltenheitswert erlangt haben. Auf einer nächsten Ebene gilt auch die QTV-Serie mit ihrer Gerne-Mixtur, der in ihr vollzogenen Genre-Kreation (siehe 3.1) als schwer zu beschreiben, wenn auch diese Handhabung verschiedener Genres zur Charakteristik des gleichnamigen, des QTV-Genres selbst geworden ist. Ohnehin bestehen die Netzwerke der neo-barocken Serie – ihre Plotstrukturen und Figurenbeziehungen – aus multiperspektivischen, labyrinthischen Fragmenten und sind doch ein schicksalhaft verbundenes Ganzes (siehe 7.1.2). In einzelnen Bunkern werden hingegen –

neben den aus vielen Werken bestehenden Netzwerken – verwinkelte Strukturen geschaffen, welche die Eroberung der Anlage erschweren sollen, sie bisweilen wie ein Labyrinth erscheinen lassen. Soziale Hierarchien werden in das Bauwerk übertragen – in Form je nach Rang differenter Aufenthaltsbereiche oder einer grundlegenden Bewertung der Zugangsberechtigung zum Bauwerk. Genauso können Ideale, Ideologien, Konflikte oder schlicht die äußeren Umstände in das Innere des Bauwerks übertragen, in ihm abgebildet werden. Ein solches Spektrum weisen auch die Serien des Fernsehens im weitesten Sinne auf: Idealisierte und/oder stagnierende Familien- und Figurenkonstellation wie auch, besonders mit den QTV-Serien assoziiert, in mimetischer bis überspitzer oder komprimierter Weise dargestellte (stete oder unstete) Mikrokosmen lassen sich im Medium beobachten. Überdies scheint der Zugang zu diesen Welten an kostenintensive Abonnements gebunden, genauso aber als milieuspezifische Selbstauszeichnung (im Sinne des intellektuellen Anspruchs des QTVs) verstanden zu werden.

Eine Serie kann, trotz ihrer Fragmentierung in einzelne Folgen (oder Episoden), als vollständiges Werk gelten, um sich dann doch eine der letztendlich gewünschten oder erreichten Abgeschlossenheit widersprechende Offenheit zu bewahren: Als weitere miniserielle Staffel kann die Welt der Serie eine Fortführung erfahren. Es lässt sich die ressourcenbedingte Begrenzung des Aufenthalts im Schutzbauwerk, deren theoretische Verlängerung, die Metamorphose des Bauwerks vom Schutzbauwerk zur (etwa nationalsozialistisch – bei Speer – verklärend ideologisierten) Ruine oder (die Verbrechen der Nazis herausarbeitendes) Mahnmal als Entsprechung anführen. Die selbstständigen, aber doch verbundenen Werke der Maginot-Linie oder des Atlantikwalls wie auch die Gliederung der militärischen Führung bzw. deren Verteilung auf selbstständige in einem (Kommunikations-)Netz eingebundene Anlagen des Kalten Krieges können überdies hier als bunkeranverwandte Entsprechung einer serieninternen „Verbindung der Faktoren“ (Rothemund 2013) gelten. Die einzelnen Episoden oder Folgen (sowie deren Elemente – dazu gleich mehr) bzw. die Serien stehen wiederum in Verbindung zu den verschiedenen Distributionsformen, dem System und den Plattformen des Mediums.

Die Analyse des Televisiven lässt sich an einzelnen Folgen (etwa bei Eco 1989: 320), ganzen Serien (an ihrem Ende) sowie – wie gleich rekapituliert wird – innerhalb der Serienwelten und ihres Geschehens ansetzen. Genauso können sie auch an ihren (kommerziellen) Rändern, ihren Übergangsbereichen zu ihrem systemischen Außen Betrachtung finden – etwa in Form eines Blicks auf das Intro oder den *Cliffhanger*. Damit einhergehend und darüber hinaus können sowohl die experimentellen (im Sinne Zolas – 4.8.2 u. Praxis: 8) als auch produktionstechnischen Dimensionen, die Blackboxen hinter den Endprodukten, in den Fokus rücken. Die Schleusen, die Fassadengestaltung von Bunkern während des Krieges und danach, diese Tarnung der Objekte, die jenseits der ideologischen Dimension einzelnen Bauwerken ihrer Ingenieursleistung halber entgegengebrachte Begeisterung wie auch Szenarien eines möglichen Kommunikationsabbruchs innerhalb der dann (überimmersiv – etwa in Dürrenmatts *Winterkrieg in Tibet*) zum Normalraum werdenden Heterotopien (siehe 7.6.1, siehe später Praxis: 8.2) können als Entsprechungen dieser Analyseansätze auf Ebene des ersten Untersuchungsobjektes gelten.

In diesem Blick hinter die Kulissen gewinnt natürlich auch die Betrachtung der (gerade für die Behandlung des Televisiven essentiellen) Kamera eine Rolle: Der Bunker ist, neben seiner inneren und äußeren Projektionsfläche, im Kunstprojekt von Ösz selbst zur Camera Obscura geworden (siehe 7.5.1). Die Kamera, mit der Virilio den im Text behandelten Atlantikwall fotografisch dokumentiert, ist in seiner Bunkerarchäologie „einfach da“ (Pias 2001: 41) oder anders gesagt: transparent wie das Fernsehbild. Um dann doch von ihm in *Krieg und Kino* als Waffe ausgemacht zu werden. Später, in *Krieg und Fernsehen*, schließt er daran an: Auch das Fernsehen ist bzw. dessen Bilder sind mit der sofortigen Verbreitung des Kriegsgeschehens selbst Produkt als auch Produzent der Katastrophen (vgl. Engell 2012: 85). Der Wohnbereich im privaten Schutzbauwerk – etwa im Film *Blast from the Past* konkret im Bunker visualisiert – findet in der Abschottung des Heimkinos ein Äquivalent (etwa über das Herunterlassen der Roll-

läden). Das Privathaus als Festung wiederum ist – in einem wechselseitigen Prozess – das Spiegelbild des Fernsehens (die Couch vor dem Gerät und auf dem Gerät – innerhalb der Sitcom etwa). Entsprechend versucht das Fernsehen in Teilen – dem ‚heimischen Bunker' gemäß –, ein harmoniestrotzendes Weltbild klarer Werte darzustellen: bisweilen auch sehr stereotyp.

Als Beleg für die kriegerische Dimension des Fernsehens dient Virilio auch der Einsatz von Fernsehtechniken in gelenkten Waffen. Daran anschließbar sind sicherlich heutige Drohnensysteme oder auch – im Sinne eines fließenden Übergangs von ‚unabhängigem' Journalismus (siehe Immersion 4.8) und kriegerischen Mitteln – das Modell des „Embedded Journalism". Analog zum Zeitalter der Unsicherheit bzw. vom Paradigmenwechsel ausgehend (Virilio analysiert die Berichterstattung des in Zuge des Kabelfernsehausbaus aufkommenden Senders CNN) stehen nicht mehr konkrete (Welt-)Bilder, sondern lediglich die erstmöglichen Bilder im Mittelpunkt (vgl. Engell 2012: 87). Statt des eindeutigen oder pädagogisch auslegbaren Informationsgehaltes des Fernsehens ist es nun von vielen einander kontroversen, einseitig oder ambivalent gehaltenen Welten bestimmt. Diese nun können mit dem an das weltpolitische Geschehen geknüpften Zeitalter der Unsicherheit für den Zuschauer überfordernd wirken. Diese zahlreichen Welten können aber, abseits einer verstellenden oder kulturpessimistischen, den Untergang des klassischen Fernsehens bedauernden Auslegung, durchaus eine künstlerisch-warnende Dimension aufweisen: Dies ist für das QTV einführend unter dem Aspekt seiner kritisch-realistischen Intentionen beschrieben worden (3.1). So spiegeln die Serien unter dem Label QTV schon selbst dieses widersprüchliche Zeitalter wieder – dazu gleich mehr. Analog können Bunker zu vielfach aufgeladenen, eben auch mahnenden Symbolen werden, sodass die nationalsozialistschen Verbrechen keine Wiederholung erfahren.

Insofern bestehen das Fernsehen und besonders seine Serien aus einem Netz sich widersprechender, bunkerartig geschlossener und doch offener – graduell heterotoper – Elemente: Mit dem Vorspann, dem *Outro*, dem Look und der Erzählweise etwa wird ein bestimmtes Weltkonstrukt markiert, welches als eindeutige Serienwelt daherkommen kann (siehe etwa 7.3.2). Diese kann jedoch noch weiter untergliedert werden: Mit den genannten Elementen wie auch durch das *Previously-on* oder den *Cliffhanger* an den Akt-Enden (genau genommen: den *Binnencliffs*) werden diese Bestandteile selbstständig, abgeschlossen und dann doch zur Brücke zwischen der im Außen liegenden Werbung als auch den nächsten Teilen der Serienwelt selbst. Innerhalb der seriellen Welten wird aber, wie am mehrfach zitierten *Breaking Bad* gesehen, in widersprechender Weise zwischen mehreren Welten gewechselt: Selbst in dieser Serie, welche von einer (fatalen) Progression gekennzeichnet ist, findet das Bedürfnis nach Eindeutigkeit, Harmonie und Sicherheit einerseits und Abenteuer anderseits allein im Hin-und-Her des Hauptprotagonisten Walter White Ausdruck. In *The Americans* lebt die Familie Jennings, ein sowjetisches Agentenpaar mit arrangierter Ehe, in den USA der 1980er Jahre. Die beiden in den USA geborenen Kinder wissen (zunächst) nichts von der Tätigkeit ihrer Eltern abseits deren Schein-Identität und -Berufe. Trotz dieses Settings in einer Welt eindeutiger Konfliktlager (siehe 3.3), stellen sich vor allem auf Seiten von Vater Philip – analog zum sich in den 1970/80er Jahren auftuenden Paradigmenwechsel des Fernsehens – Zweifel ein: Haben die verinnerlichten Feindbilder nach dem schon am Anfang der Serie zurückliegenden Perspektivwechsel über die Grenze des Kalten Krieges hinweg – also die Übersiedlung in die USA – oder verallgemeinert zwischen den einander heterotopen Räumen tatsächlich Bestand? In *The Walking Dead* entschließt sich die im Mittelpunkt der Handlung stehende Gruppe Überlebender am Ende der zweiten bzw. Anfang der dritten Staffel zum Schutz von den Untoten (aber auch anderen Menschen), ein Gefängnis – ein bunker- und heterotopieanverwandtes Objekt – zu ihrer Heimat zu machen: Das seine Umgebung vor ‚gefährlichen' Menschen schützende Bauwerk soll nun seinen Bewohnern vor dem bedrohlichen Außen Schutz bieten.

Bunkeranverwandtes erfährt nicht nur in den Geschichten, Narrativen und im Betreten der (semipermeablen – siehe 7.3) Welten während der leihkörperschaftlichen Erfahrung Ausdruck, sondern auch in der

der Überimmersion nahen Kostümierung: Die Schauspieler oder auch die Fans einer Serie nutzen diese als individuelle Verbunkerung. Wie die Kostüme als essentieller Bestandteile der Rolle, können real anmutende Sets der Verbunkerung oder dem Eintauchen des Akteurs in seine Rolle und die (serielle) Welt dienlich sein (siehe Praxis 8.2 u. A2).

Die Ambivalenzen und Analogien zwischen Bunker, Bunkeranverwandtem und dem in den Komplex des Fernsehens und der Serie Zählendem setzten sich im Bereich der Produktionsumstände weiter fort: Beton als „natürlicher Feind' aller Transmissionsmedien" (Pias 2001: 46) schützt nicht nur die Archive oder Datenknotenpunkte (siehe 7.5.1). In einem Hamburger Hochbunker des 2. Weltkrieges (auf dem Heiligengeistfeld) nahm als erste deutsche Rundfunkanstalt der NWDR – der Nordwestdeutsche Rundfunk – nach dem Krieg seinen Betrieb auf: Neben der mangelnden Ausstattung (zunächst konnte nur eine Kamera des ehemaligen „(Reichs-)Fernsehsender Paul Nipkow" genutzt werden) war die Enge der Räume für ein Filmstudio kaum geeignet. Trotz der nur wenigen verfügbaren Scheinwerfer wurde es im Studio bis zu 60° C heiß. Der NWDR zog später in einen zweiten Bunker auf dem Heiligengeistfeld um, welcher auch eine Klimaanlage aufwies. 1953 konnte der NWDR den eigens errichteten Studiobau in Lokstedt – das erste speziell für das Fernsehen ausgelegte Studio in Europa (vgl. Fernsehmuseum 2011) – beziehen. Wenn auch nicht zwangsweise in Beton ausgeführt, so sind Studios um eine Distanz zu ihrer Umwelt bemüht – Geräusche oder die Elektronik störende Signale sollen zur Realisierung des Programms oder konkreter Werke ausgesperrt werden. Warnleuchten und schleusenartige Türkonstruktionen sollen jedes ungewollte Betreten oder ungewünschte Geräusche verhindern/ausschließen und damit auch die immersive Erfahrung der Schauspieler begünstigen: der Bunker als Atelier und Kunstraum, eben auch zur Produktion televisiver Inhalte und damit auch zur letztlich aus der Transmissionsverhinderung erfolgenden Transmission.

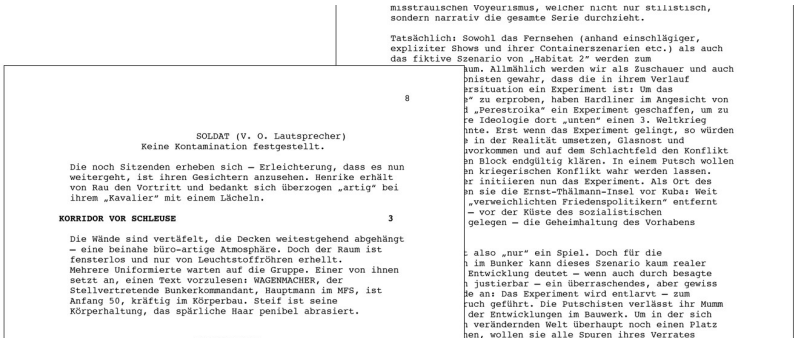
8 Praktischer Teil – Erläuterung und Dokumentation

Im Folgenden werden die drei praktischen Projekte jeweils für sich Erläuterung finden – ihre Parameter, ihre Inhalte, ihre Themen sowie Intentionen werden kurz beschrieben. Die weiterführenden Konzepte, Drehbücher und Storyboards für *Habitat 1* und *Habitat 2* sind im zweiten Band dieser Ph.D.-Arbeit einzusehen. Sie werden dort als Anhang 1–3 bezeichnet. Bei dem dritten Anhang – *Habitat 3* – handelt es sich um ein Konzept, die Struktur und eine gesetzte Probe einer beabsichtigten Publikation: Diese Arbeit ist ein im Rahmen dieser Promotion konzipierter, im Anschluss an sie umzusetzender künstlerisch-wissenschaftlicher Hybrid. Die filmische Umsetzung der Serien (als Kurzfolgen (*Habitat 1*) bzw. (Kurz-)Piloten (*Habitat 1* und *2*)) können auf der zur Dissertation gehörigen DVD betrachtet werden.

Die partiell filmische Umsetzung der Konzepte ist dem Aufwand respektive der Realisierbarkeit geschuldet. Allerdings ist ein solches Vorgehen – die Produktion einer audiovisuellen Probe als eine Art Teaser einer Serie – ein durchaus praktikables Verfahren (vgl. Douglas 2008: 51 f.). Diese „Filmproben" werden hier nun allerdings entsprechend dem hybriden Ansatz der Gesamtarbeit auch um experimentelle und künstlerische Facetten erweitert.

Den einzelnen Erläuterungen lassen sich jedoch folgende, grundlegende Beobachtungen und Bestimmung verknappt voranstellen: Die drei Projekte sind Experimentalräume im Sinne Zolas (2014). Auf einer real-räumlichen bis virtuellen Ebene setzen sie sich mit der Heterotopie auseinander – auch in Form des sogenannten Fulldome-Mediums, welches hier eine umfassende Definition erhält.

Zunächst im Sinne Zolas sind und zeigen die drei praktischen Arbeiten vielfältig heterotope Räume auf, die von ihrem Schöpfer – in diesem Fall dem Autor dieser Arbeit – kontrolliert oder panoptisch beobachtet werden konnten oder sollten. Gleichsam entziehen sich diese Räume allerdings dem Leiter des Experiments, der Panoptismus scheitert, der Schöpfer befindet sich mit dem Werk und seinen Figuren und damit letztlich (wie gesehen: 3.4.3) mit sich selbst in einer Art ‚Kampf'. Diese Beschreibung schließt an die Tauromachie nach Leiris an, welche im Kontext der Heterotopie behandelt wurde (4.4.3) – dazu gleich mehr. Auf Grund der negativen Konnotation des Kampf-Begriffs soll im Folgenden von „Konflikt" gesprochen werden. In ganz ähnlicher Weise haben auch Deleuze/Guattari (siehe 5.3) die Ambivalenz der durch den Künstler erlebten Nähe und Distanz beschrieben – der Schöpfer eines Werkes steht selbigen zwar einerseits gegenüber, anderseits kann er sich beinahe überimmersiv (zum Begriff: 4.8.3) im selbigen verlieren. Diese eigendynamischen Prozesse macht Zola (2014) vor allem am literarischen Schreiben fest. In einer Ableitung lässt sich dieses Phänomen zunächst auch auf die Anfertigung der Konzepte und der Drehbücher bzw. auf das Konzept und die exemplarische Gestaltung von *Habitat 3* übertragen.


misstrauischen Voyeurismus, welcher nicht nur stilistisch, sondern narrativ die gesamte Serie durchzieht.

Tatsächlich: Sowohl das Fernsehen (anhand einschlägiger, expliziter Shows und ihrer Containerszenarien etc.) als auch das fiktive Szenario von „Habitat 2" werden zum
...um. Allmählich werden wir als Zuschauer und auch
...onisten gewahr, dass die in ihrem Verlauf
...rsituation ein Experiment ist: Um das
...e" zu erproben, haben Hardliner im Angesicht von
...d „Perestroika" ein Experiment geschaffen, um zu
...re Ideologie dort „unten" einen 3. Weltkrieg
...nnte. Erst wenn das Experiment gelingt, so würden
...e in der Realität umsetzen, Glasnost und
...rvorkommen und auf dem Schlachtfeld den Konflikt
...n Block endgültig klären. In einem Putsch wollen
...n kriegerischen Konflikt wahr werden lassen.
...r initiieren nun das Experiment. Als Ort des
...n sie die Ernst-Thälmann-Insel vor Kuba: Welt
„verweichlichten Friedenspolitikern" entfernt
– vor der Küste des sozialistischen
gelegen – die Geheimhaltung des Vorhabens

8

SOLDAT (V. O. Lautsprecher)
Keine Kontamination festgestellt.

Die noch Sitzenden erheben sich – Erleichterung, dass es nun weitergeht, ist ihren Gesichtern anzusehen. Henrike erhält von Rau den Vortritt und bedankt sich überzogen „artig" bei ihrem „Kavalier" mit einem Lächeln.

KORRIDOR VOR SCHLEUSE 3

Die Wände sind vertäfelt, die Decken weitestgehend abgehängt – eine beinahe büro-artige Atmosphäre. Doch der Raum ist fensterlos und nur von Leuchtstoffröhren erhellt. Mehrere Uniformierte warten auf die Gruppe. Einer von ihnen setzt an, einen Text vorzulesen: WAGENMACHER, der Stellvertretende Bunkerkommandant, Hauptmann im MFS, ist Anfang 50, kräftig im Körperbau. Steif ist seine Körperhaltung, das spärliche Haar penibel abrasiert.

...t also „nur" ein Spiel. Doch für die
...h im Bunker kann dieses Szenario kaum realer
Entwicklung deutet – wenn auch durch besagte
...h justierbar – ein überraschendes, aber gewiss
...de an: Das Experiment wird entlarvt – zum
...ruch geführt. Die Putschisten verlässt ihr Mumm
...der Entwicklungen im Bauwerk. Um in der sich
...h verändernden Welt überhaupt noch einen Platz
...hen, wollen sie alle Spuren ihres Verrates

Abbildung 6: Drehbücher und Konzepte – Experimentalräume, in denen das Künstliche sich dem Künstler entzieht: ein erster Konflikt, an welchen sich weitere Phasen der Gestaltung und damit weitere Konflikte anschließen.

Als ebenso multidimensional heterotop (oder im oben genannten Sinne: ‚konfliktvoll') erweist sich die Arbeit am Set sowie die Interpretation der Rollen durch die Schauspieler (dazu gleich mehr). Dann überlagert das Set oder das Szenenbild – dem beabsichtigten Motiv entsprechend: hier in *Habitat 1* – den Raum des Studios (den Architekturraum – vgl. Rohmer 1980: 10): Die tendenziell futuristischen Räume von *Habitat 1* wurden im Bluebox-Verfahren oder in modern wirkender Architektur eingefangen oder diese wurde in der Postproduktion der Intention entsprechend angepasst. Die Drehorte von *Habitat 2* wurden so gewählt, dass sie eine Ähnlichkeit zum Szenario der 1980er Jahre der DDR und zu einem DDR-Bunker aufwiesen. Letztgenannte Drehorte mussten allerdings mit einer umfangreichen Ausstattung der intendierten Epoche angeglichen und/oder Bereiche via Greenscreen in der Nachbearbeitung erweitert oder eingefügt werden.

Abbildung 7: Das Set als Heterotopie (die Bluebox als abstrakte (und bisweilen ‚schwierige') Heterotopie (Impressionen: *Habitat 1*))

Im Allgemeinen tauchen Schauspieler in ihre Rolle, ihre Kostüme und damit verbunden in die zu kreierende Welt ein – siehe zum Grad bzw. zur Qualität dieser Immersion am Set und zur spezifischen Ableitung eines solchen Mehrwertes aus den hier dokumentierten, praktischen Arbeiten: 8.2.2. Wie für die Immersion (4.8) bereits angedeutet, ist dieser Vorgang natürlich nicht vollumfassend: Die vierte Wand der Sets wird im konventionellen Bewegtbild durch die Kamera und das hinter dieser agierende Team begründet. Das Prinzip der vierten Wand ließe sich letztlich sogar ausgehend von der Kamera und den (nach weiteren Produktionsschritten) an den Zuschauer herangetragenen Inhalten um selbigen ergänzen. Die an dieser Stelle mitgeführte Theateranalogie lässt sich auch in der im Verhältnis zum ‚gerahmten Bewegtbild' als anders zu beschreibenden Realisation eines Konzeptes oder einer Serie (hier insbesondere von *Habitat 1*) am Set des Fulldome-Mediums entdecken. Als ebenso anders und darüber hinaus problematisch ist die Umsetzung eines Real-Footage-Vorhabens in diesem Medium zu beschreiben. Das im Fulldome-Medium auch die vierte Wand erfassende Blickfeld eines Kamerasystems führt Konzepte wie das typischer, aus drei Wänden bestehender Sets an die Grenzen ihrer Funktionsfähigkeit. Das weitreichende Sichtfeld des Mediums erschwert es, die Gemachtheit des Werkes zu kaschieren. Die Arbeit der folglich zur Unsichtbarkeit verdammten Gewerke gerät damit ebenfalls zum Problem – dazu gleich mehr.

Exkurs – das Fulldome-Medium

Das Fulldome-Medium – bereits in 4.8.1 und 4.8.6 Nennung findend – ist ein 360°-x-180°-Projektionsverfahren, in welchem in das Innere einer Halbkugel Bilder projiziert werden. Die nahtlos projizierten Bilder erstrecken sich beinahe bis zum Boden, sodass ein klassischer Rahmen wie im Kino auszubleiben scheint. Im Falle naturalistischer Bildwelten erstreckt sich der abgebildete Raum in seiner Vertikalen über mehr als 180° bis zu 220° Grad. Anderenfalls (bei 180°) würde der Boden nur sichtbar werden, wenn die (virtuelle) Kamera geneigt wird (vgl. Hahn 2013d: 140 und in A1 die Folien der Präsentation zum Workflow von Real-Footage-Fulldome-Aufnahmen).

Abbildung 8: Fulldome-Projektionsverfahren (Darstellungen aus *Fulldome erklärt;* Film im Hintergrund: *breakFAST,*)

Das Publikum nimmt unter dieser Kuppel bzw. in den Kuppelbauten Platz – je nach Konzeption der Spielstätten (häufig sind es Planetarien oder sogenannte Mediendomes) rezeptiert es das Gezeigte auf einer direktionalen Bestuhlung, welche auf einen bestimmten Bereich der Kuppel ausgerichtet ist – den „Point of Interest" oder besser die „Area of Interest". Streitbar ist die Notwendigkeit dieses Areals, da es der umfassenden Bilderwelt zu widersprechen scheint und das weit über den Frame des Kinos hinausgehende Sichtfeld zum schmückenden Beiwerk verklärt – insbesondere, wenn im „Interest"-Bereich alle zum Verständnis der Geschichte und Narration essentiellen Momente platziert werden. Auf Grund des begrenzten Sichtfeldes des Menschen sowie der noch nicht vollends beim Publikum etablierten Rezeptionsweise des Fulldome-Mediums wird aber auf diese mit konventionelleren Bewegtbildmedien verwandte Sitzanordnung und Gestaltung zurückgegriffen (vgl. Hahn 2013d: 144 f.), um einen Anschluss/einen Übergang an/zu gewohnte/n Verfahren der Rezeption zu erreichen. Erstreckt sich eine Handlung über die gesamte Kuppel und findet bisweilen auch hinter dem Zuschauer statt, wird diesem ein Umblicken abverlangt. Dieser zum Erfassen der über die Position des Zuschauers hinweg interagierenden Bereiche notwendige Vorgang fällt bisweilen aus der Gewohnheit (des Kinos und TVs) und der dortigen (angelehnten) Kopfhaltung heraus nicht immer leicht: So konnte die sich über die gesamte Kuppel erstreckende Handlung im Fulldome-Film *breakFAST* – ein Blick von einer Seite der Straße (und damit Kuppel) auf die gegenüberliegende, die Reaktion des Akteures auf das dortige Geschehen, die dortige Situation selbst – nicht von allen Rezipienten verfolgt werden (vgl. ebd.: 143 ff.). Die Fulldome-Bilder und -Filme sind in nicht-projizierter Form kreisrund, allerdings dann verzerrt. Erst über die Halbkugel gestülpt erfahren sie – im Falle naturalistischer Darbietungen und Intentionen – eine Entzerrung und eine perspektivische Räumlichkeit. Nicht nur visuell, sondern auch auditiv bietet das Medium sowie viele seiner Abspielstätten die Möglichkeit einer umfassenden Raumdarstellung bis hin zur zielgerichteten akustischen Ansteuerung einzelner Zuschauer. Die abstrakten wie naturalistischen Darstellungen im Medium werden als (3-D-)Animationen computergenerierter und/oder gezeichneter Fasson oder als Kombination derartiger Umgebungen mit im Bluebox-Verfahren eingefangenen Protagonisten realisiert – etwa im Falle von *breakFAST*. Verfahren zur Erfassung von Live-Action als Real-Footage erweisen sich – wie einführend angedeutet – als anspruchsvoll und in der Produktion problematisch – siehe dazu Praxis 8.1.

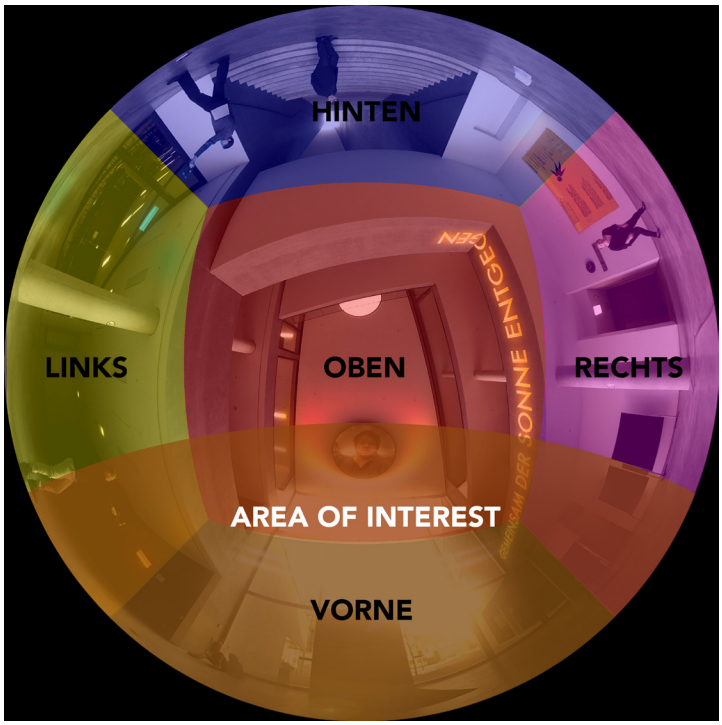


Abbildung 9: Nicht-projiziertes, kreisförmiges Fulldome-Still: räumliche Entsprechungen

Im Fulldome-Medium (wie auch in konventionellen Bewegtbildverfahren) entzieht die Arbeit des Teams das Werk partiell seinem Schöpfer. Dieses Phänomen ist als eine weitere Ebene des oben angerissenen ‚Konfliktes' zu verstehen: Die umfassende Dimension bewegtbildlicher Projekte scheitert etwa schon bekanntlich daran, dass ein Einzelner nicht vor und hinter der Kamera gleichermaßen oder gleichzeitig zu agieren vermag. Dennoch bleibt der Regisseur natürlich der künstlerische Leiter des Vorhabens und ihm obliegen letztendlich sämtliche Entscheidungen und die kreativen Erwägungen: Der Tontechniker (zur optimalen Audio-Aufnahme), der lichtsetzende Kameramann, die Arbeit des VFX-Departments (etwa deren Set-Extensions) sowie die Montage des Werkes nehmen aber im Allgemeinen partiellen Einfluss auf die tatsächliche Umsetzung. In diesen Komplex zählen auch unerwartete – bei der Locationsuche nicht ersichtliche – Probleme: etwa nicht-bewegliches Mobiliar oder unerwarteter Lichteinfall. Diese ‚Einschnitte' können sich aber auch positiv auswirken und neue Impulse setzen: Die begrenzte Anzahl an Uniformen und Statisten mündete etwa in *Habitat 2* in einem Trick zur Umsetzung der Kantinen-Szenen. Nur über die ohnehin immer wieder in der audiovisuellen Umsetzung vorgesehenen Überwachungskamera-Aufnahmen wurde die Totale des Raums realisiert: Ein und dieselbe Person konnte somit mehrere Gäste verkörpern – die rauschenden Bilder der an die 1980er Jahre angelehnten Überwachungsaufnahmen kaschieren diese Redundanz. Durch diese Faktoren werden Szenen anders interpretiert, anders umgesetzt denn geplant. In der Postproduktion kann (wiederum allgemein gesprochen) der Rhythmus der Erzählung – etwa im Schnitt – verändert werden. Bereits hier wird also offenbar – daher auch die Bezeichnung ‚Konflikt' statt ‚Kampf' –, dass die vielschichtige Arena kreativer Arbeit auch fruchtbare Facetten birgt. Auf dieses Phänomen wird in 8.2.2 zurückzukommen sein.

Im Fall von *Habitat 1* und *2* sind die genannten Aufgaben aber beinahe ausschließlich vom Autoren überwacht und zum Großteil selbst übernommen worden – auch verschiedentlich schauspielerische Tätigkeiten, sodass alle Aspekte der praktischen Arbeiten einerseits vom Autoren/Künstler dieser Arbeit konzipiert und geprägt werden konnten. Andererseits konnte so auch ein breiter Erfahrungsschatz zu allen Aspekten der Produktion gewonnen sowie erweitert werden. Mit der im Konzept von *Habitat 3* notwendig werdenden Arbeit als Herausgeber und den eingebundenen Autoren soll ein weiterer, nur bedingt der Kontrolle durch seinen Initiator unterstehender Experimentalraum geschaffen werden. *Habi-*

tat 3 versteht sich gegenüber dem einleitenden *Habitat 1* und dem Hauptteil *Habitat 2* als eine Form des Ausblicks der gesamten hier vorliegenden Arbeit. Dieser Ausblick will die hier betriebene Grundlagenarbeit (insbesondere in 3) ausweiten und diese – basierend auf dem nachfolgend ausführlich dargelegten Konzept – in Form einer Einführungsliteratur darbieten.

8.1 *Habitat 1* – Arbeit I

Abbildung 10: Poster *Habitat 1*

Die Dreharbeiten zu *Habitat 1* fanden im Anschluss an die Konzeption der Serie (Ende 2012) im Frühjahr 2013 in Weimar, der Universitätsbibliothek als auch im Studio der Fakultät Medien statt. Das fiktive Serienvorhaben des Typus II ist eine Kurzserie – der Begriff soll hier anders als der der Miniserie etwa auf die Laufzeit der einzelnen Episoden verweisen, die in diesem Projekt im Sinne einer Realisierbarkeit auf ca. 5 Minuten begrenzt wurden. Es sind drei Folgen in besagter Länge als Drehbuch ausformuliert worden. Die ersten zwei Folgen sind umgesetzt worden, von der dritten Folge wurde – der Erprobung serieller Elemente (etwa des *Recaps*) halber – der Anfang realisiert. Die Arbeit versteht sich zunächst als Übung des seriellen Konzipierens und der Umsetzen solcher Konzepte. Im Aufgriff des Fulldome-Mediums und auf der Ebene inhaltlicher Facetten geht diese Arbeit auch serien-, bunker- und heterotopiespezifischen Fragestellungen in der Vorbereitung des Hauptteils, *Habitat 2*, nach.

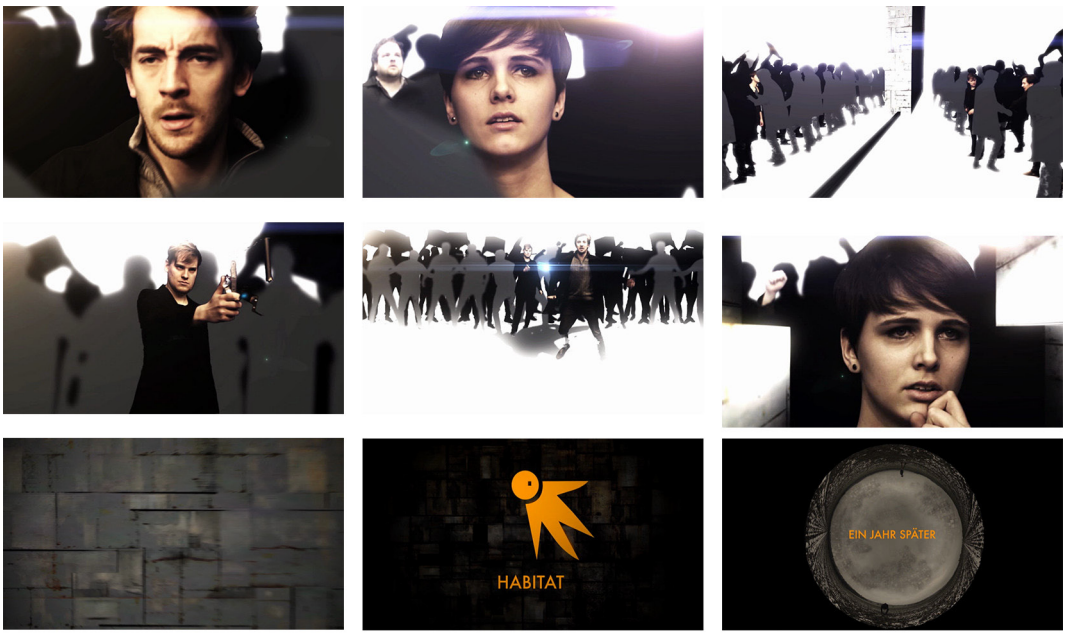


Abbildung 11: Elemente des Seriellen (I): *Cold Open* und Intro (16:9)

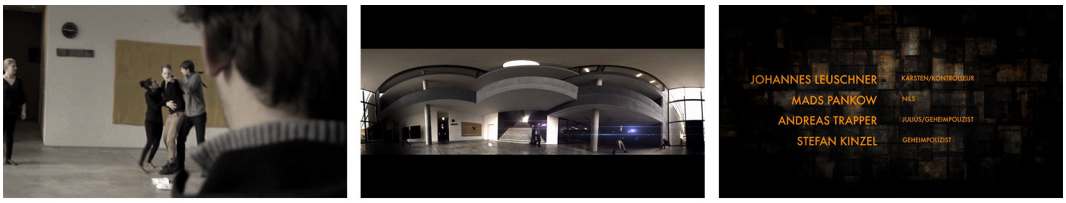


Abbildung 12: Elemente des Seriellen (II): *Cliffhanger* zwischen den beiden Teilen des Piloten

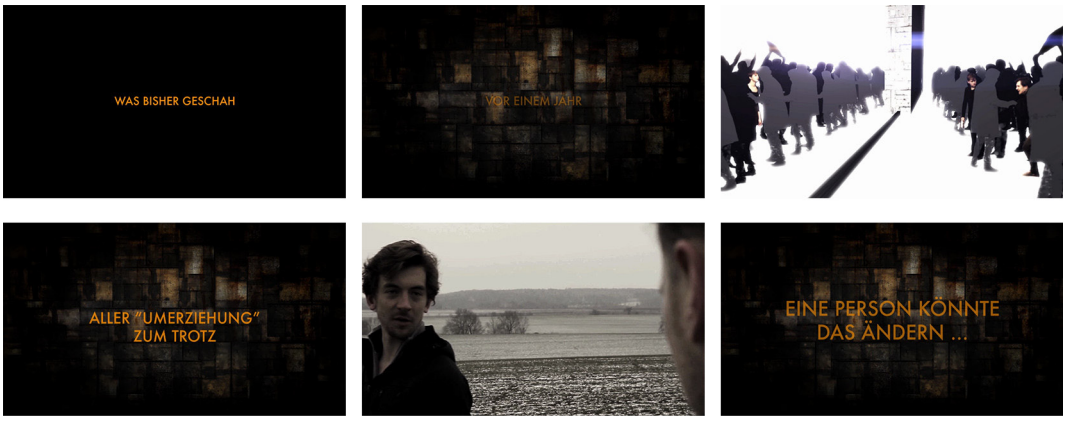


Abbildung 13: Elemente des Seriellen (III): *Recap* – der Anfang von Folge III

So folgt die Serie den QTV-Kriterien und überprüft deren Schematismus bzw. die Einsetzbarkeit dieses Musters. Zunächst auf inhaltlicher Ebene setzt sich die Serie mit der Heterotopie in Form des namensgebenden Habitats auseinander, in welchem die Protagonisten von ihrer Umwelt abgegrenzt, einem Ideal unterstellt leben müssen. Die Ausgangslage der Serienwelt stellt implizit Bezüge zur Verbunkerung eines Landes oder der deutsch-deutschen Teilung her: dazu gleich mehr.

Des Weiteren behandelt die Serie auch ein den Rahmen des Fernsehbildes (mittlerweile 16:9) überschreitendes Bewegtbildmedium, das Fulldome-Medium. Zu diesem Zweck sind zwei Folgen der Serie sowohl in 16:9 als auch in Fulldome (3k) umgesetzt worden. Für jedes Medium sind allerdings über weite Strecken differente Produktionsprozesse notwendig, da sich die spezifische Auflösung einer jeden Szene in der Bildgestaltung, den Ton-Aufnahmeverfahren wie auch hinsichtlich der schauspielerischen Arbeit stark unterscheidet (vgl. dazu Hahn 2013d). Einem nicht-linearen Produktionsprozess entsprechend wurde jede Szene zweimal – medienspezifisch – umgesetzt. Da für *Habitat 1* ein weitgehend naturalistischer Look, basierend auf der im Fulldome-Medium noch unterrepräsentierten Real-Footage ersonnen worden ist, entpuppt sich das Vorhaben auch als Experiment der technischen Umsetzbarkeit dieser Aufnahmen im noch neuen Medium.

8.1.1 Inhalt

Die Serie spielt in nicht allzu ferner Zukunft. Soziale Unruhen bedingten eine (mehr oder minder neue) Ideologie, die beinahe euphorische bis sektenähnliche Dimensionen annimmt und die Menschen unter dem Ideal und dem Symbol einer ‚gerechten Sonne' versammeln will. Es folgt eine Gründung eines Staates, in dem eine sozialgerechte Gemeinschaft erschaffen werden soll. Alsbald entpuppt sich die Realisation der Utopie aber als gescheitert, da die sich ausbildenden Regimestrukturen von Zwängen geprägt sind, sodass das Leben der zunächst euphorischen Anhänger beschwerlich wird. Viele Einwohner ergreifen auf Grund der zusehends schlechten Lebensbedingungen die Flucht. Da das Ende des Staates bevorsteht, entschließt man sich auf Seiten des besagten Regimes zur Trennung von der anderen Seite – nur vermeintlich erfolgt diese über eine gigantische Mauer: Das Habitat hebt von der Erde ab. Wer es nicht zuvor geschafft hat zu fliehen, muss nun mit auf die ungewisse Reise und seine Lieben auf der anderen

Seite zurücklassen. Doch ist den meisten Bewohnern zunächst nicht klar, wie radikal diese Trennung vollzogen wurde. Auch der Hauptfigur Karsten gelingt es nicht, zu fliehen und zu Lisa, seiner Frau, zu gelangen. Er muss sich nun den Repressalien des Regimes stellen – brutal vertreten etwa durch den Sicherheitsbeauftragten Julius oder süffisant durch das Propagandasprachroher Georg.

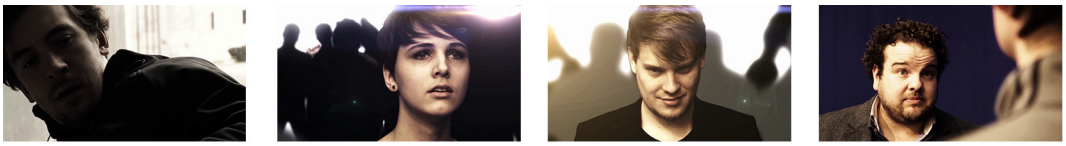


Abbildung 14: Die Hauptfiguren von *Habitat 1*: Karsten, Lisa, Julius und Georg

An dieser Stelle – nach der gescheiterten Flucht von Karsten – setzt die Serie an. Das vorherige Geschehen wird über Rückblenden bzw. aus dem Kontext heraus allmählich dem Zuschauer vorgestellt: etwa die Folter Karstens als Bestrafung und Konsequenz des Fluchtversuchs am Anfang der Serie, welche als Gedankenfragment Karstens eingestreut wird.

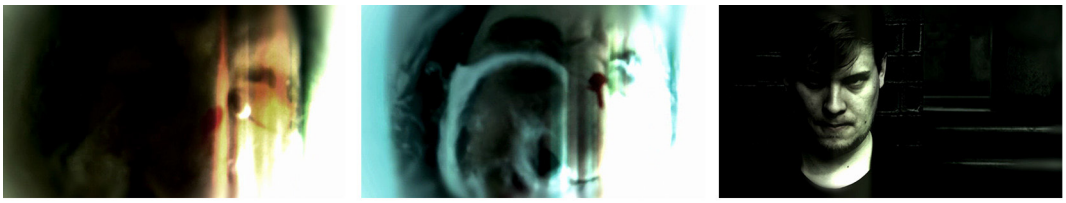


Abbildung 15: Ausdruck des Regimes: die Folter von Karsten

Der einst begeisterte Anhänger des neuen Staates soll durch diese Folter wieder ‚auf Linie' gebracht werden. Er dient nach der Umerziehung zunächst tatsächlich gehorsam dem System in einer die eigene Resignation überspielenden Glückseligkeit – doch sein Lebensmut und sein hinterfragender Geist schlummern weiterhin in ihm und treten bereits im Verlauf des Piloten wieder zum Vorschein. Über die andere Seite liegen allerdings nur wenige (von einer ideologisierten Nachrichtenagentur, von deren Sprachroh Georg verbreitete) Informationen vor, die vor allem das Feindbild bestätigen und die Trennung legitimieren sollen. Die Propagandasendung wird aus einem habitat-internen Studio übertragen – über einen Bluescreen wird die ‚andere Seite' also nur inszeniert. Das während des Piloten gezeigte Studio der Propagandasendung ist zudem für die Bluescreen-Aufnahmen im Projekt selbst genutzt worden. Durchaus im Sinne des QTVs (dazu gleich mehr: 8.1.2) sind die Produktionsbedingungen – ist die Gemachtheit der Serie – in die Welt von *Habitat 1* hineingetragen worden. Zudem soll diese Gestaltung dem Rezipienten einen impliziten Hinweis auf den simulativen Gehalt des gesamten Habitats bieten (auch dazu gleich mehr).

Abbildung 16: Selbstreferenz: Das Studio zur Realisierung von *Habitat 1* ist das Studio der Propagandasendung – der Bluescreen wird insofern ‚mehrfach verwendet' – Anspielung auf die Simulation?

Während der Reise verschärft sich die Ressourcenlage an Bord – es wird extrem kalt oder auch sehr warm, die Nahrungsmittel neigen sich proportional zum wachsenden Überwachungsapparat. Doch von den Vertretern der Ideologie fehlt jede Spur. Nur ihre ausführenden Kräfte agieren (im Sinne von Kafkas *Das Schloss* oder des machtvollen, heterotopieanverwandten Außen nach Foucault (4.4.2)) pflichtbewusst bis radikal weiter, um die längst gescheiterte Vision fortbestehen zu lassen. Doch auch sie müssen auf handgekurbelte Energiewaffen und Computersysteme zurückgreifen – die zentrale Stromversorgung scheint längst gestört zu sein, sodass in der tristen Welt alle Gerätschaften per Hand mit Energie versorgt werden müssen.

Abbildung 17: Kurbeln: Ausdruck mangelnder Energieversorgung im Habitat

In dieser problematischen Konstellation versuchen die Protagonisten der Serie zu agieren. Der Look der Serie ist den widrigen Wetterbedingungen und dem Ressourcenmangel entsprechend düster und entsättigt gehalten. Neben grauen bis grünen Tönen sticht nur das (billig wirkende) Orange der Ideologie selbst hervor. Das Orange fungiert darüber hinaus auch als Indikation einer Warnung – nämlich, dass der neue Staat zu scheitern droht und dass es mit dem Habitat ein böses Ende nehmen wird: Wie sich alsbald herausstellt, handelt es sich ja bei der bewohnten Hemisphäre um ein gigantisches Raumschiff fern der Erde, welches auf die Sonne zusteuert. Das Habitat ist also in gewisser Weise eine Simulation. Ist dieser Kurs auf die Sonne (selbstmörderischer) Ausdruck des Scheiterns des Staates und des gesellschaftlichen Experiments? Soll beides so getilgt werden? Oder ist die Sonne – der sektiererischen Staatsideologie entsprechend – ein quasi-religiöses Ziel? Der Orangton erinnert somit auch an das Zentralgestirn.

Abbildung 18: Der Look von *Habitat 1* (I)

8.1.2 Thema/Intention

Die implizite Bezugnahme auf die DDR-Thematik (welche in *Habitat 2* streckenweise umso deutlicher ist – zumindest hinsichtlich des dortigen Settings) gründet auf folgenden Überlegungen: Zum einen soll hier die Thematik jüngerer deutscher Geschichte in den Fokus rücken. Denn das ‚andere Deutschland' erfährt auch aus der nun beinahe 30jährigen Distanz heraus eine Verklärung – insbesondere im Phänomen der Ostalgie. Die Beschreibung eines angeblich abgesicherten, komodigen Lebens und eines sozialen und friedlichen Miteinanders in der DDR übersieht die Militarisierung der Gesellschaft sowie die zersetzende Überwachung ihrer Bürger.[346] Gerade auch deshalb scheint ein narrativ-fiktionaler bis abstrakter Blick auf die heterotopen Mechanismen dieser Epoche dem Autoren/Künstler dieser Arbeit notwendig.

346 Die ‚künstlich' aufrechtgehaltene, komodige und sozialistische Welt soll es auch gewesen sein, die zur Ignoranz rechtradikale Strömungen in der DDR geführt habe. Diese langfristige Verdrängung des Problems wird bisweilen auch als Ursache für einen aufkommenden Extremismus der Gegenwart gewertet (vgl. Wensierski 2015).

Die abstrakte Weise – die Verlegung des Szenarios in eine nahe Zukunft – soll einer Übersättigung mit dieser Thematik, erreicht durch zahlreiche (miniserielle) Formate oder Filme im deutschen Fernsehen und Kino (*Weissensee*, *Deutschland 83*, *Der Turm*, *Das Leben der Anderen*, *Sonnenallee*, *Good Bye, Lenin!*) vorbeugen. Gleichsam soll über das konkrete Beispiel hinaus auch eine Abstraktion dieses Themas und der in diesem Komplex mitgeführten Heterotopie erreicht werden. Die Heterotopie ist, wie gesehen (4.6b u. 7), ein vermutlich weltweites, in verschiedenen Epochen beobachtbares Phänomen und mit den um Ausgrenzung und Abgrenzung bemühten Partikularismen (vgl. Augé: 5.4) ein menschliches Thema, welches mit den Reaktionen auf den Terrorismus und die Fluchtbewegungen oder der bunkeranverwandten Rhetorik eines europäischen Festungsbaus (siehe 2.1) (wieder) Aktualität gewonnen hat.

Das Habitat der Serie nun hat sich (radikal, wie sich herausstellt) vom Anderen, dem nicht-idealen Umfeld gelöst: vermeintlich durch eine weit in den Himmel aufragende Wand und Grenze. Tatsächlich hat das gigantische Raumschiff die Erde verlassen. Diese Trennung schien den Verantwortlichen notwendig geworden, da das Experiment zu scheitern drohte und es viele seiner Anhänger an die ‚andere Seite' verlor. Doch die zunächst so gerettete Ideologe respektive ihr sich auch nach der Trennung im Protest anbahnendes Scheitern (allein der fragwürdigen Lebensbedingungen halber – der schlechteren Ernte, der Überwachung ihrer Bürger) braucht dieses andere, jenseits des Habitats Gelegene: als Feindbild einer an ihren Eigenart angeblich zugrunde gehenden, mit gewissem Triumpf beobachteten Welt jenseits der Mauer – einer Welt, der es eben in Relation noch schlechter ergeht.

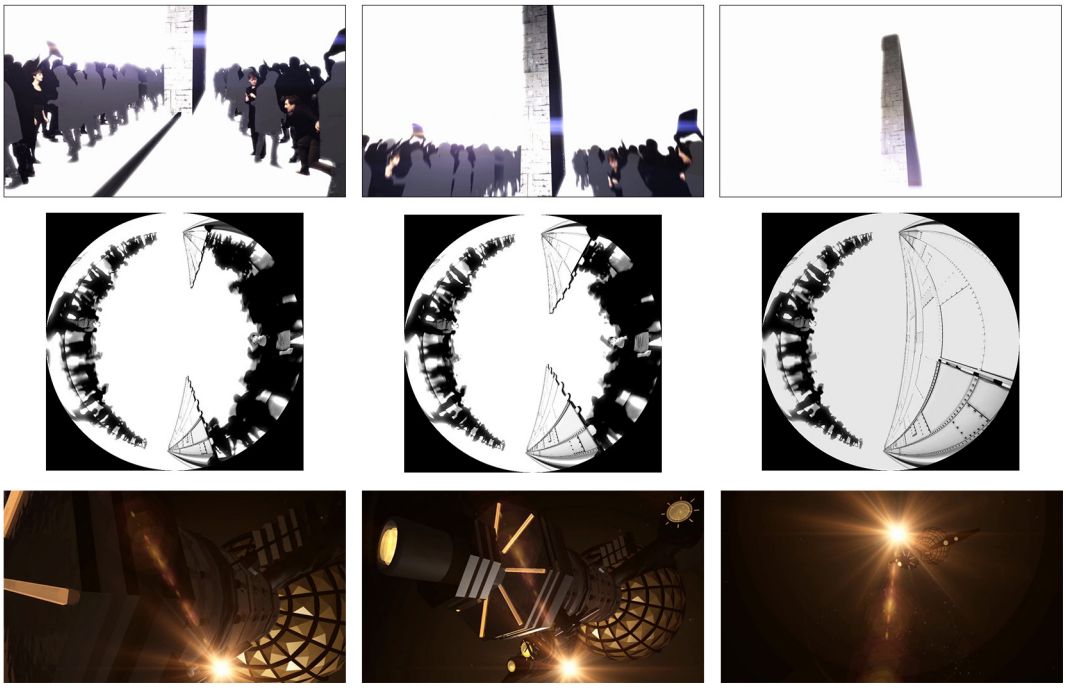


Abbildung 19: ‚Mauerbau': Verschluss Wand/Außenansicht des Raumschiffes

Die Serie wurde entsprechend der QTV-Kriterien[347] und der Liste Rothemunds zur komplexen Serialität oder des tendenziell polemischen Katalogs Hills konzipiert (siehe 3.1). Die Serie verfügt über ein Ensemble von komplexen Charakteren, eigener, einander widersprechender Intentionen: Der Sicherheitsbeamte Julius will das Regime beschützen, hat er doch ‚hier' eine Aufgabe gefunden; in Karsten hält sich, trotz Umerziehung und Folter, der Wille, seine nun jenseits der Mauer/des Habitats befindliche Liebe wieder-

347 Die in der QTV-Definition mitgeführte Frage des Prestiges (siehe 3.1) etc. kann selbstverständlich in dieser Studie nicht geklärt werden, vielmehr konzentriert sie sich auf jene Aspekte des Katalogs Thompsons, die diese Form des Seriellen als solche (abseits der paratextuellen Rezension der Werke) beschreiben. Dem paratextuellen *Serial Frame* (7.2.2) zuzuordnende Phänomen wie das Intro oder das *Previouly-on* hingegen finden auch in *Habitat 1* Anwendung.

zusehen sowie gegen dieses System anzugehen und der Reporter Georg scheint vor allem im eigenen Auftrag zu agieren. Die Handlung ist progressiv und setzt sich über die Enden der Folgen horizontal fort. Die Verbindung der Protagonisten wird über das von ihnen bewohnte Habitat erreicht. Dieses bietet ihnen, trotz der mangelhaften und sich verschlechternden Lebensbedingungen unter der Kuppel (und der Annäherung an die Sonne), vor der Tödlichkeit des Weltraums Schutz. Der Kurs auf die Sonne – so werden die Protagonisten im Verlauf der Serie erfahren – ist womöglich, wie gesehen, dem verqueren Gedanken radikaler Kräfte geschuldet, das (gescheiterte) Experiment besser mit einem Schrecken enden zu lassen, denn unentwegt fortzuführen. Das Habitat wird zur Plattform, zu einem Akteur der Serie – insbesondere, da das Regime nur Agenten seiner selbst (wie etwa Julius) aussendet, jedoch jenseits seiner ideologischen Anweisungen nicht selbst in Erscheinung tritt. Die problematische Ressourcenlage sowie die suizidale, dem Scheitern vorgreifende Annäherung an die Sonne, bilden eine finale, die gesamte Serie prägende Handlungslinie aus, die eine suggestive Endlichkeit besitzt. Tatsächlich also lässt sich an der Serie die Anmutung des QTVs – wenn auch hier in zeitlich komprimierter Form – erahnen und damit erkennen, dass das QTV ein Genre eigener Art ist (3.2 u. 3.3).

Auch der Look ist dem QTV respektive dem modernen Fernsehen (3.3) entsprechend film-noir-artig angelegt und in der 16:9-Version von einer aggressiven Handkamera bestimmt. Als Äquivalent zur räumlichen Darstellung, zur Ad-hoc-Abbildung des Raums jener im Fulldome-Medium umgesetzten Szenen wie gleichsam als Hommage an die videografischen Elemente des Televisiven (à la MTV) werden in der 16:9-Variante zeitgleiche Ereignisse als Splitscreen-Aufnahmen umgesetzt. Dabei wird die widersprüchlich-heterotope Thematik der Grenze (hier des begrenzten/unbegrenzten Sichtfeldes) mit in die 16:9-Version eingebracht.

Abbildung 20: Der Look von *Habitat 1* (II): Splitscreen-Aufnahmen als ‚gerahmte' Entsprechung des Fulldomes

In der 16:9-Version kann der Raum nur durch die Kamerabewegung und den Schnitt oder eben die gleichzeitige Darstellung mehrerer Einstellungen (als Bild im Bild) erfassbar gemacht werden. In der Fulldome-Version wird er vermeintlich sofort – 360° x min. 180° – sichtbar. Die Grenze der Bilder, auch der hemisphärischen Bilder im Fulldome-Medium, wird jedoch in beiden Versionen von *Habitat 1* insofern offenbar, da die fiktiven Akteure einander (in ihrem Agieren) streckenweise als Blackboxen oder als nur oberflächlich zugängliche Heterotopien undurchsichtig gegenüberstehen. In der Analyse wurde bereits deutlich, dass der Mensch als eine Art Bunker oder aus verschiedenen ‚Bunkern' oder Subjekten bestehend verstanden werden könnte (siehe 7.5.1 – siehe auch 4.1.1b). Jedoch deutlicher als in der 16:9-Version überlagert die Erinnerung des Hauptprotagonisten in Folge 1 der Fulldome-Version den Raum oder Teile des Raums – als keinen konkreten Rand aufweisendes Aufblitzen vergangener Momente. Hingegen diese Erinnerung in der 16:9-Variante im Fluss der begrenzen Bilder anhand eines Zwischenschnitts eingebracht wird. Diese heterotope Überlagerung (der Erinnerungen oder verschiedener Räume) wird hier also in das Werk übernommen: Die Differenzen zwischen einem ‚gerahmten' und einem Fulldome-Bild werden damit erneut offenbar – einerseits werden besagte Erinnerungen sukzessiv eingebracht (per Schnitt), andererseits zeitgleich in einem anderen Teil der Kuppel gezeigt.

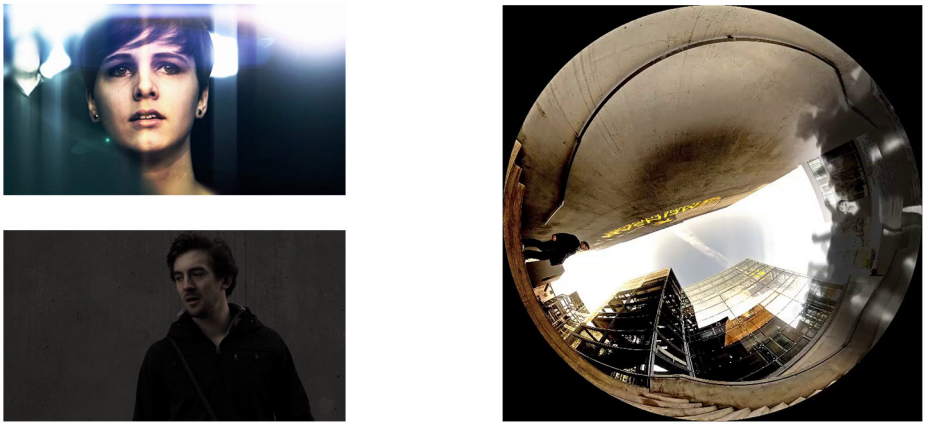


Abbildung 21: ‚überlagernde Erinnerung' (Fulldome und 16:9)

Die Fulldome-Version des Vorhabens erforscht die Techniken und den Workflow einer Real-Footage-Umsetzung in diesem Medium. Zu diesem Zweck wurde ein Rig bestehend aus sechs Kameras angefertigt. Die eingefangenen Bildfolgen (30 Frames/Sekunde im Fulldome-Medium) mussten/müssen synchronisiert und die jeweils im Timecode zeitgleichen sechs Bilder ‚zusammengesichted' werden. Die Sichtfelder der auf dem Rig befestigten Kameras müssen sich überlappen, sodass die für das Stitching notwendigen Nahtstellen möglich werden. Für jede Kamera-Einstellung werden diese Überlappungen in einer Software markiert und die weiteren Bilder derselben Einstellungen basierend auf der Vorlage ‚zusammengenäht'. Dieser Vorgang muss Einstellung für Einstellung wiederholt werden. Die daraus hervorgehenden Einzelbildsequenzen können später geschnitten und nachbearbeitet werden.

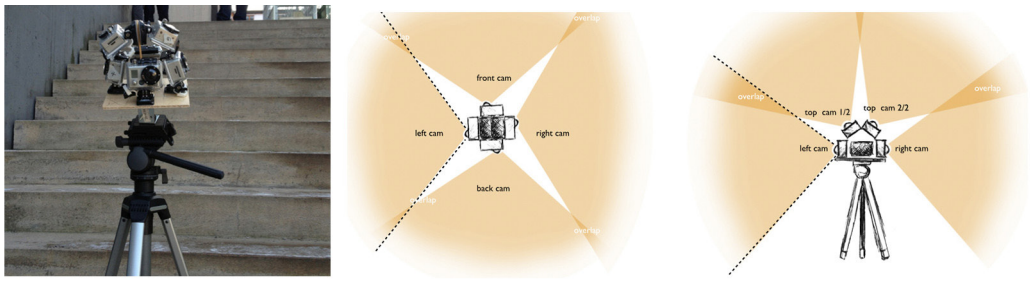


Abbildung 22: Fulldome- bzw. Real-Footage-Kamera-Rig – notwendige Überschneidung der Sichtfelder

Das auf mehreren Kameras basierende Verfahren erweist sich jedoch als problematisch, da die leicht differenten Positionen der hier genutzten sechs *GoPros (Hero 2)* wie auch die optische Verzerrung der jeweiligen Geräte (ihrer Objektive) eine fehlerfreie Verbindung der sechs Bilder nicht vollends gewährleisten. Zudem entstehen zwischen den Kameras tote Winkel – das heißt, dort Platziertes wird nicht von den Sichtfeldern aller Kameras erfasst. Insofern gestaltet sich der Produktionsprozess eines Real-Footage-Fulldome-Films nicht nur wegen der gewaltigen Datenmenge und des aufwendigen Workflows zur Generierung bereits einzelner (eben aus sechs Einzelframes errechneter) Bilder als schwierig: Die Locations müssen der toten Winkel halber groß genug sein und genügend Raum aufweisen, sodass das Geschehen im notwendigen Abstand zum Rig positioniert werden kann. Doch bereits die Arbeit am Drehbuch muss theoretisch in einigen Details von der des konventionellen Bewegtbildes abweichen: So sind Bemerkungen zum Abgehen der Darsteller auf der Bühne und für den Frame des Films oder Fernsehens leicht zu schreiben und auch zu realisieren. Soll ein Akteur im (naturalistischen) Fulldome-Film das Geschehen verlassen, muss etwa eine Tür vorhanden sein oder er sich im Raum einer anderen angedachten Tätigkeit widmen (vgl. Hahn 2013d: 141). Im Fall von *Habitat 1* sind die Drehbücher der Folgen jedoch so gestaltet worden, dass sie sich in beiden Medien umsetzen ließen.

Da nun also der Drehort vollends erfasst wird, ist ein partielles, die vierte Wand aussparendes Bühnenbild ungenügend – lediglich hinter tatsächlichen Wänden und Objekten am Set oder unterhalb des Stativs des genutzten Rigs bleibt der Raum ‚unerfasst'. Es müssen daher Locations gewählt werden, die in einer vollständigen Erfassung ‚funktionieren'. Auch das Storyboarding erweist sich als Herausforderung und setzt ein räumliches, ein heterotopes Abstraktionsvermögen voraus: Der zu erschaffende Raum – wie natürlich in anderen Medien auch – muss imaginiert werden – im Fulldome muss diese Planung aber detaillierter erfolgen, da das Resultat nicht über Schnitte oder weitere Einstellungen ergänzt werden kann. Die Fulldome-Aufnahmen können etwa als planare Bilder im Vorfeld skizziert werden. Diese verzerrt wirkenden Skizzen entsprechen bei einer naturalistisch bis linearperspektivischen Visualität dem Blick ‚von unten' in einen Raum – zu den daraus für die Intention der 16:9-Version dieser Arbeit entstehenden Potentialen gleich mehr.

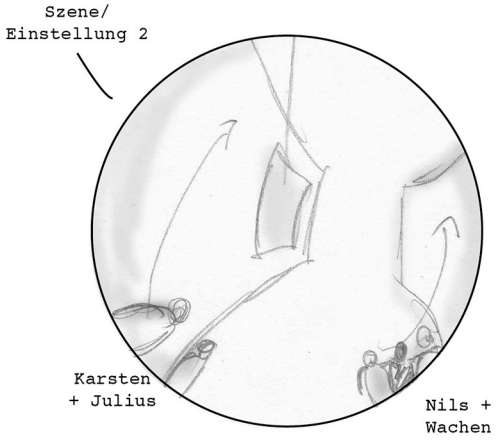


Abbildung 23: Auszug Fulldome-Storyboard

Die umfassende Abbildung der Locations erschwert in der Produktion die Tonaufnahmen, da in ihnen nicht geangelt werden kann, sondern diese durch Richtmikrophone unter den Kameras sowie durch Ansteckmikrophone realisiert werden müssen. Überdies weicht, wie einleitend angedeutet, auch die Erarbeitung der Szene, das Schauspiel selbst, im Fulldome-Medium vom klassischen Bewegtbildmedium ab: Das Team muss sich verstecken, lediglich über Funkstrecken können der Ton und das Bild überwacht werden. Grundsätzlich verlangen die umfassend im Fulldome-Medium dargestellten Räume (unabhängig, ob sie in Real-Footage oder auf einem anderen Weg realisiert wurden) nach einem langsamen Schnitttempo: So kann sich der Rezipient in den Räumen umsehen. Die Auflösung einer Szene in zahlreiche (kurze) Einstellungen ‚zerlegt', wirkt in der Kuppel überflüssig bis (auf Grund eines notwendigen Zurechtfindens) irritierend (vgl. Hahn 2013d: 143 ff.). So werden die Szenen – wenn auch ihre Konstellationen von der ‚klassischen Form' dreier Kulissenwände und einer vierten (transparenten) Wand zum Publikum (oder der Kamera) abweicht – dem Theater anverwandt realisiert, als dass die Szenen nicht per se in einzelne Handlungen und/oder Dialogteile oder Sätze aufgelöst werden, sondern sie meist komplett, sprich am Stück gedreht werden (vgl. Hahn 2013d, siehe die erweiterte PDF des Vortrags in A1[348]). Die für Real-Footage-Fulldome-Filme notwendige Suche nach umfassenden Locations ist aber nicht nur eine Herausforderung: Solche Drehorte stellen den beteiligten Schauspielern (und dem Team) bereits während der Dreharbeiten ein umfassendes Immersionsangebot bereit. Diese immersiven Drehorte können auf Grund der so erreichbaren, geringfügigeren Distanz zur Fiktion – in Ermangelung der vierten, im

348 Die Produktionsumstände als auch der Produktionsfluss sind auf einem Vortrag 2013 im Rahmen der Konferenz zum FullDome Festival 2013 in Jena durch den Autor dieser Arbeit am Beispiel von einer frühen Testversion von *Habitat 1* vorgestellt worden – die aufbereiteten Folien können im Anhang A1 eingesehen werden.

Theater oder in der Produktion gängiger Bewegtbildformate vom Zuschauer oder dem Team eingenommenen Wand – dem Spiel zuträglich sein (dazu mehr: 8.2).

Grundsätzlich ist das hier erforschte Verfahren eines Multi-Kamera-Rigs aber nicht nur problembeladen, sondern offeriert auch Chancen: Mit nur einer einzigen Kamera kann ein Fulldome-Film in einer adäquaten Auflösung von 3k produziert werden – jede Position des Rigs muss dazu nacheinander genutzt werden, um später zusammengesetzt zu werden. Zwar scheiden damit große Bewegungsabläufe oder dynamische Locations aus, doch gleichsam mutet dieses Verfahren äußert heterotop und zudem beinahe dem konventionellen Bewegtbild anverwandt an: Am gleichen Ort wird Stück für Stück eine später simultan projiziertes Bild geschaffen – siehe auch dazu die erweiterte PDF des Vortrags in A1.[349]

Entsprechend der inhaltlich-heterotopen Facetten von *Habitat 1* (die Trennung zweier Welten, die unterschiedlichen Bereiche des Habitats sowie die differenten Agenden der Figuren), aber auch darüber hinaus bietet das Fulldome-Verfahren den Rezipienten (räumlich) abweichende Perspektiven: Je nach Position unter der Kuppel werden die Narrative und die Geschichten der Filme anders erlebt bzw. erfahren in ihrer Räumlichkeit Nachdruck: So droht der Zuschauer im Fall dieser Arbeit beinahe draußen, jenseits des Habitats (oder mindestens der Wand) zu sein oder wie Karsten (ganz im Sinne Lisas) noch knapp dem Habitat zu entkommen, um dann doch hinter der Mauer gefangen zu sein – siehe Abbildung zum Verschluss der ‚Mauer' (Abb. 19). Diese Mauer markiert damit auch den ‚Bunker' oder die Heterotopie Serie selbst in einem in die Handlung der Serie selbstreflexiv einfließenden Verständnis. Des Weiteren ist die Ad-hoc-Abbildung des Raums im Fulldome schon begrifflich eine Entsprechung des On-Demand-Fernsehens – suggeriert dieses doch auch, das ganze ‚Angebot' zugänglich zu machen.

Durch die Rezeptionssituation der Fulldome-Version unter einer Kuppel, durch deren Ausmaße – der etwa 23 Meter im Durchmesser aufweisenden Konstruktion in Jena – als auch durch die beschriebene (vermeintliche) Rahmenlosigkeit (siehe auch 7.5.2) des Mediums wird die Welt von *Habitat 1* – quasi neo-barock aus der Virtualität in die ‚Realität' (siehe 3.2) – erweitert: Anders als in der Heterotopie Kino, die eine Verbindung zwischen Zuschauerraum und der filmischen Welt herstellt, wird das Geschehen über den konventionellen Bildrahmen hinaus erweitert und – natürlich weiterhin virtuell als Projektion – um den Rezipienten herum geführt. Das kuppelförmige Habitat (innerhalb) dieser Serie selbst verdoppelt sich oder spiegelt sich in der Hemisphäre der Abspielstätte – sie ist dem Rezeptionsraum (in Teilen) ebenbürtig.

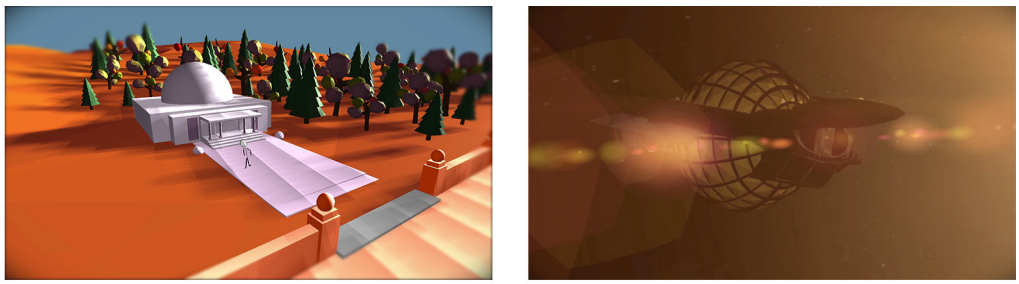


Abbildung 24: Räumlicher Bezug: Abspielstätte ⇔ Kuppel IN *Habitat 1* (links: Still aus *Fulldome erklärt*)

349 Alternative Techniken zum Einfangen von Fulldome-Aufnahmen sind Fisheye-Linsen, die mehr als 180° in der Vertikalen erfassen können – vorausgesetzt der Chip des Kamerasystems vermag, das Bild in einer Mindestauflösung von 3072 x 3072 abzubilden. Alternativen haben sich (Stand 2016) mit den auf sozialmedialen Portalen zunehmend Verbreitung findenden 360°-x-180- bis 360°-Videos und deren Abspielbarkeit auf virtuellen Realitätssystemen, die bereits durch gängige Smartphones realisiert werden können (die Brillen nutzen den Bildschirm des Mobiltelefons als Monitor und ihre Sensorik, um ein ‚Umblicken' in der Virtualität zu erreichen), sowie durch die ‚Filmbarkeit' ähnlich großer Sichtfelder via Actioncams bzw. konsumertauglichen Kameras niedrigerer Auflösung etabliert.

Diese Verdopplung setzt sich im Aufgriff der Fulldome-Version in der 16:9-Variante fort: In dieser kann der Betrachter nun von unten in die Kuppel und das kreisrunde Bild blicken oder das kreisrunde, aber planar-verzerrte Fulldome-Bild betrachten. Dieser Blick ‚von unten' repräsentiert nicht zuletzt die Nähe der beiden von De Certeau ausgemachten Raumverfahren: Was dort ‚von oben' erfolgt, wird hier von unten realisiert. Das dem experimentellen, explorativen Parcours (dem ‚Von-unten') ähnliche, in der Kuppel entzerrte und räumlich wirkende Fulldome-Bild ist in seiner planaren Version zur von unten einsehbaren Karte (dem ‚Von-oben' bei De Certeau) geworden (vgl. De Certeau: 5.2).

Abbildung 25: ‚Guckloch': verzerrtes, planares Fulldome-Bild in der 16:9-Version von *Habitat 1*

Es dient in dieser sichtbar kreisrunden Darstellung in der 16:9-Version wiederum als Indikation für die auf dem Raumschiff verbaute Hemisphäre und – bedingt durch die Verzerrung des planaren Bildes – als Verweis auf das ‚Eingepfercht-Sein' im Raumschiff. Genauso wunderlich mutet die rechteckige Darstellung eines Fulldome-Bildes an: Zwar sind der linke und rechte sowie der obere und untere Rand des Bildes als zusammengehörig zu betrachten – doch wirkt der sphärische Raum zerrissen und gequetscht. Auf den Aspekt des ‚Eingepfercht-Seins' und auf die Verbindung von Enge und Weite wird insbesondere in *Habitat 2* (8.2.2) zurückzukommen sein.

Abbildung 26: Fulldome-Bild als Panorama (in der 16:9-Version von *Habitat 1*)

Gleichsam verweist die 16:9-Version (selbstreferentiell) auf ihr Fulldome-Pendant und mit dem planaren, verzerrten Bild auf das Außen des Frames: Das kreisrunde Bild ist als Überspitzung der Fenstermetapher einem Guckloch oder einem verzerrenden Türspion ähnlich. Durch den Wechsel vom kreisrunden, nicht projizierten Fulldome-Bild zum ‚konventionellen' Frame wird das sichtbare dunkle Umfeld, welches als Balken doch bisweilen das so unbeliebte Außen des Bildes oder den ungenutzten Projektionsraum repräsentiert (siehe 7.1.1), miteinbezogen: Dieses Außen ist aber nicht nur das, was über das gezeig-

te Bild (und den Bildraum – Kamp 2005: 47) hinausgehend, als filmischer Raum (vgl. Borstnar/Pabst/Wulff 2008: 122) oder als Teil der Diegese gedacht werden muss (siehe Hahn 2013d: 138 ff.). Das Außen des kreisrunden Bildes ist hier auch nicht nur das, was je nach Kameraführung und Montage verschwunden oder noch zu sehen sein wird. Es meint in diesem Fall auch nicht per se mit Fahle (respektive Merleau-Ponty) einen unkonkreten Möglichkeitsraum, aus dem das Bild heraus Gestalt annehmen muss (siehe 4.1.1b). Vielmehr ist es ist ein Nichts – das Nichts auf der anderen Seite der Kuppel, das Nichts des Vakuums: Im Sinne von Foucaults Denken des Außen (4.4.2) ist es betretbar und auch nicht – in ihm lauert der Tod. Vielleicht stoßen aus deswegen die Balken in den konventionellen Bildern am Fernsehbildschirm auf den Widerstand der Rezipienten (3.3) – scheinen sie doch auf den ersten Blick die Immersion zu gefährden oder eine Begrenztheit und Endlichkeit (auch des Rezipienten) vor Augen zu führen. Andererseits wird mit der so geschaffenen Distanz einer wesentlichen Facette der Immersion (4.8) und nicht zuletzt einem Bedürfnis nach eben diesen klaren Enden entsprochen (3.1).

Abbildung 27: Blick und Fahrt von ‚unten' in die Kuppel (räumliches Fulldome-Bild in der 16:9-Version von *Habitat 1*)

Allerdings muss, wie bereits in der Analyse gesehen (7.5.2), auch die Rahmenlosigkeit des Fulldome-Mediums als Rahmen anderer Art verstanden oder als in Teilen wieder mit dem konventionellen Bewegtbildmedien gleichgesetzt werden: Was sich hinter der Tür im Fulldome-Bewegtbild verbirgt, bleibt ungewiss, in der Imagination fortzusetzen oder noch zu zeigen. Das Fulldome-Medium ist nicht DAS Medium, welches die Realität per se abbildet. Es ist vielmehr, wie in der Kracauer zunächst unterstellbaren Naivität (der Errettung der äußeren Wirklichkeit durch Fotografie und Film – Kracauer 1964: 45) übersehen wird, vom Philosophen selbst für den Film beobachtet [und auf das Fulldome-Medium übertragbar – S. H.], von Selektion bestimmt (vgl. ebd.: 40 u. 386 ff.). Auch wenn der Zuschauer unter der Kuppel zum Mitgestalter wird, werden mit der Position des realen oder eines virtuellen Rigs gestalterische Entscheidungen getroffen bzw. vorweggenommen (vgl. Hahn 2013d: 140).

8.2 *Habitat 2* – Arbeit II

Abbildung 28: Poster *Habitat 2*

Habitat 2 ist ein Konzept und ein Kurzpilot einer in den 1980er Jahren angesiedelten Serie des Typus II. Das Konzept beschreibt eine progressive, endliche Serie. Der Pilot der Serie (auf 60 Minuten angelegt

entsprechend der Faustregel: eine Seite pro Minute – vgl. Field 2000: 12) ist als Drehbuch umgesetzt und der erste Akt filmisch realisiert worden. Als Abgrenzung des Drehbuchs und seiner Umsetzung soll hier zwischen „Vollpilot" (dem gesamten Drehbuch) und dem „Kurzpiloten" (dem realisierten Teil des Piloten) unterschieden werden. Der (erste) Akt gilt, wie gesehen (7.3.2), als eine mehr oder minder distinkte Einheit, sodass dieses Fragment der Serie bzw. ihrer ersten Folge eine tendenzielle Rezipierbarkeit bei gleichzeitigem Verweis auf eine anschließend (seriell) fortgeführte Geschichte besitzt.[350]

Das Konzept der Serie sowie das Drehbuch des Piloten sind nach der Definition grundlegender Parameter des Vorhabens 2012 (bereits im Rahmen der Bewerbung zur Promotion präsentiert) von Mitte 2013 bis Anfang 2015 erstellt worden. Von Februar bis März 2015 konnten die Schauspieler per (Video-) Castings für das Projekt gewonnen werden. Die Dreharbeiten fanden 2015 an insgesamt acht Drehtagen von April bis Dezember 2015 in Weimar (in den Kellerräumen des Dekanats der Fakultät Medien), im Kulturhaus in Kromsdorf (Küche, Büroräume) als auch in Oldenburg (Greenscreen-Aufnahmen ‚Strand') statt. An die Kerndreharbeiten im April schloss sich die Postproduktion an – der Schnitt sowie die visuellen Effekte des ca. 22minütigen Films, des Kurzpiloten, wurden schließlich im April 2016 fertiggestellt, bis Mitte 2016 erfolgte das Sounddesign sowie die Produktion der Musik. Im Juli 2016 wurde der Master des Films gerendert.

Die Dreharbeiten erfolgten weitgehend in den Epochen entsprechenden oder dem Setting nahekommenden Locations – das Kulturhaus Kromsdorf ist eine ehemalige LPG-Kantine: Schleuse und Büroräume sowie die Küche als auch der Kantinenbereich wurden dort mit dem Rückgriff auf das erhaltene Interieur der 1980er Jahre realisiert. Über die Requisite und das Bühnenbild wurden die modernen Elemente in den Räumen kaschiert oder entfernte DDR-Objekte ergänzt, um ein weitgehendes Eintauchen des Teams und der Darsteller in das angestrebte Setting zu ermöglichen. Die Original-Uniformen konnten durch einen Kostümverleih bereitgestellt werden. Der Keller des Dekanats der Fakultät Medien entspricht mit der Verbindung aus Teppichböden, einer büroartigen Anmutung und Kellercharakteristika (etwa unverkleideten Rohren, der räumlichen Enge) dem Objekt 17/5001, dem tatsächlichen Sitz des NVRs der DDR. Dieser Bunker ist der Handlungsort der Serie. Diese weitgehend am Set realisierte Authentizität erwies sich einer Immersion auf Seiten des Teams zuträglich: Anders als für *Habitat 1* und die dortige 360°-Immersion beschrieben (8.1.2), wird in dieser Arbeit zwar die vierte Wand während der Produktion vom Team und der Ausrüstung eingenommen, doch begünstigten die übrigen drei – ‚realen' – Wände ein Eintauchen. Während der Dreharbeiten in den Kellerräumen entpuppte sich die Enge der Location nicht nur als Herausforderung hinsichtlich der Kameraarbeit. Vielmehr stellten sich im Rahmen der schauspielerischen Performance vor und hinter der Kamera sowie während und nach den Aufnahmen Empfindungen ein, welchen denen des fiktionalen Inhaltes (dazu gleich mehr) entsprachen: Die Räume wurde zum Teil vom Team und den Darstellern gemieden und nach der Umsetzung der jeweiligen Szenen umgehend verlassen, um nach ‚oben' und aus dem Szenarien heraus zu gelangen. Ein zwischenzeitlicher Kurzschluss während der Dreharbeiten und der damit einhergehende partielle Licht- und Stromausfall sorgten so nicht nur hinsichtlich der Gefährdung des Zeitplans für Unruhe, sondern verstärkten die Spannung des eigentlich fiktionalen Szenarios einer experimentellen Anordnung ähnlich.

Als vorzeitiges Resümee zeigt sich, dass eine durch Kulissen oder reale Locations erreichte Immersion der Leistung des Teams und auch der im Abstraktionsvermögen berufsbedingt geschulten Schauspieler respektive deren Performance zuträglich ist. Eine ‚real-räumliche' Heterotopie kann daher – gegenüber

350 Im Unterschied zum Drehbuch wurde die dort eigentlich am Ende der ersten Folge stehende Kamerafahrt aus den Räumen des Bunkers in das ihn umgebende Erdreich (und der damit in einem Querschnitt sichtbar werdenden Bunkeranlage) an das Ende des Kurzpiloten bzw. des ersten Aktes vorverlegt. So soll im Sinne einer Teaserfunktion des Kurzpiloten Lust auf mehr gemacht werden und gleichsam eine gewisse Abgeschlossenheit im Sinne dieses späten Etablishing-Shots (dazu später mehr) erreicht werden.

etwaigen Blue- oder Greenscreen-Verfahren – vorgezogen werden. Denn offenbar ist die Immersion in abstrakte Sphären/Diskurse oder, im Sinne ihrer Verwandtschaft, in Heterotopien, ein individuelles und subjektives Unterfangen – natürlich auch bei ‚realen' Sets: Doch vor einem Greenscreen ist die (beinahe bis zur Postproduktion:) virtuelle Vision des Schöpfers noch schwieriger zu vermitteln.

Abbildung 29: Immersion am Set in *Habitat 2*: Kostüme und Locations

Diese ‚reale' Lösung ist natürlich einer (auch ökonomisch bedingten) Machbarkeit geschuldet: So mussten in *Habitat 2* vereinzelnd Greenscreen-Aufnahmen genutzt werden und damit eine erst in der Postproduktion eingebrachte und umsetzbare Räumlichkeit herangezogen werden. So wurden die Übergänge zwischen den Drehorten kaschiert, eventuelle Unzulänglichkeiten kompensiert (da es sich bei den Drehorten eben nicht um die Räume eines tatsächlichen Bunkers handelte) sowie ressourcenbedingt nichtrealisierbare Aufnahmen auf diesem Wege umgesetzt (etwa den Sturm zu Beginn des Piloten). Der Sturm sowie der Gang über den Strand wurden vollständig vor einem Greenscreen realisiert und damit die ‚Kulissen' am Computer erschaffen. Die Luftschleuse wurde beispielsweise via Greenscreen in den Korridor des zweiten Drehortes eingefügt.

Abbildung 30: Greenscreen-Aufnahmen

8.2.1 Inhalt

Habitat 2 ist eine Ensembleserie – zunächst spielt sie im (vermeintlichen) Bunker des Nationalen Verteidigungsrates der DDR in den 1980er Jahren. Die Serie ist um die Hauptfigur Henrike Pfahl angesiedelt – eine DDR-Agentin im Westen, die sich kurz vor Ausbruch des dritten Weltkrieges durch Beziehungen (über ihren Gönner Schwerdt) in den Regierungsbunker retten kann. Zunächst glaubt sie, dass sie ihrer Leistung im Westen als Agentin, der dort entwendeten Unterlagen halber in das Bauwerk beordert worden ist. Sie lässt ihre Familie im Westen zurück – glaubt diese tot, als sie im Bunker erwacht und, ihre Befürchtungen bestätigend, vom Beginn des 3., mit Atomwaffen geführten Weltkrieges erfährt. Im Schutzbauwerk trifft sie auf ein Ensemble verschiedener Charaktere, zu denen detaillierte Informationen in A2 abgerufen werden können: Wagenmacher ist ein pflichtbewusster Offizier, der an die sozialistische Ideologie glaubt, daher den Sonderstatus Henrikes missachtet – nicht zuletzt auch, weil er seine eigene Familie hat ‚dort draußen' lassen müssen. Der noch junge, seine Unsicherheit im Leben und die Situation des 3. Weltkrieges polternd zu kompensieren suchende Rau ist ein Spielball der Interessengruppen im Bunker. Kiesow, die Aufsicht in der Küche innehabend, findet sich hinter feindlichen Linien wieder: Sie arbeitet für den BND. Schwerdt als altgedienter General verlangt Respekt und Demut für seine Leistun-

gen im einstigen Aufbau dieses nun im Bunker überleben sollenden Staates. Er glaubt aber auch über dessen Ideologie hinweg vor allem einen ihn persönlich begünstigenden Status verdient zu haben. Henrikes Mann ist als Westdeutscher für die Stasi angeworben worden, befindet sich ohne sein Wissen in einer arrangierten Ehe mit Henrike.

Henrike hat, trotz innerer Konflikte, derart mit ihrem Mann abgeschlossen, dass sie den an der Strahlenkrankheit leidenden, verspätet im Schutzbauwerk eintreffenden Max für ihre Interessen opfert – zu verletzt ist ihr Stolz, als auch sie begreift, dass die gemeinsame Ehe nur eine Illusion gewesen ist. Nur beinahe gerät dabei ins Hintertreffen, wo ihr gemeinsamer Sohn, Christian, verblieben ist. Leibhaft – die zweite zentrale Figur des Formats – ist der Bunkerkommandant des Handlungsortes der Serie: Offenbar kennen er und Pfahl sich, haben eine gescheiterte Operation vor dem Bunkereinzug hinter sich. Leibhaft fürchtet sich vor Henrike, will sie aber (erneut) unter seine Kontrolle bringen. Denn Leibhaft will sich vor allem gegen Henrikes Gönner Schwerdt durchsetzen, sich an ihm rächen, denn dieser hat dem einstigen Protegé die Gunst entzogen. Leibhafts eigentliche Aufgabe ist jedoch eine andere: Er ist einem unbekannten Telefonpartner verpflichtet, muss diesem Rechenschaft ablegen und über den Verlauf der Ereignisse im Bunker berichten.

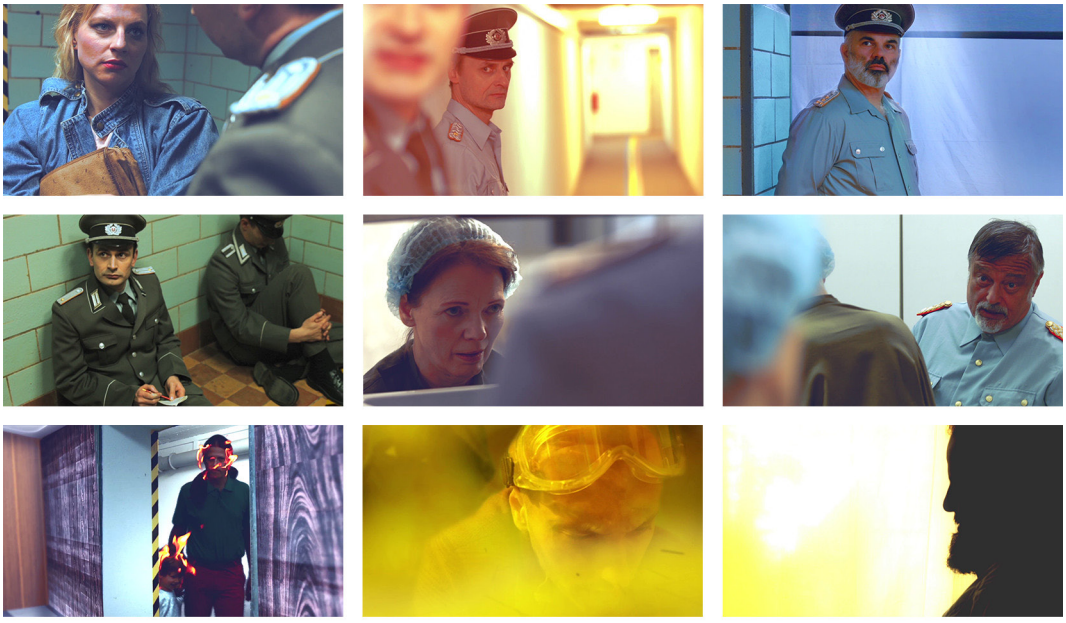


Abbildung 31: Weite Teil des Casts/der Figuren von *Habitat 2*: Henrike, Leibhaft, Wagenmacher, Rau, Kiesow, Schwerdt, Max, Henrikes erwachsener Sohn, unbekannter Telefonpartner/der Leiter des Experiments

Zunächst bleibt unklar, wo sich der ominöse Gesprächspartner Leibhafts befindet und welchen Zweck der Rapport an diesen hat – abseits der Kontrolle über die sich einstellenden bzw. aus dem Vorher in den Bunker eingebrachten und sich dort fortsetzenden Spannungen. Die umfangreichen Überwachungseinrichtungen im Schutzbauwerk nutzt Leibhaft, um das Geschehen zu bespitzeln und im Sinne seiner eigenen Agenda als auch seiner ‚offiziellen Aufgaben' zu beeinflussen. Es kristallisiert sich jedoch im Verlauf der Serie heraus, dass es – anders als es die meisten im Bunker (auch Henrike) Befindlichen lange glauben – gar keinen Konflikt ‚dort draußen' zwischen Ost und West gibt, sondern diese Konstellation ein Experiment ist. Leibhaft versucht als Eingeweihter aus diesem Experiment heraus, selbiges zu kontrollieren. Er fungiert als Liaison zur Experimentführung. Zu dieser Gruppe gehört und ihr voran steht der Telefonpartner Leibhafts. Eine Gruppe von Hardlinern will angesichts der sich ankündigenden Annäherung der beiden weltweit agierenden politischen Blöcke und der inneren Reformen in der Sowjetunion (in Form von Glasnost und Perestroika), welche womöglich auch auf die Politik der DDR Einfluss nehmen werden, den Konflikt mit dem Westen auf den Schlachtfeld austragen. Dabei sind diese Hardliner nicht

alleine – sie finden Unterstützung bei ihrem Feind. Auch Einflussgrößen und Militärs der BRD bevorzugen eine endgültige und kriegerische Lösung. Doch können sie sich selbst den hypothetischen Szenarien und Charakteristika des Kalten Krieges nicht entziehen – sie wollen die Folgen eines aus dem Bunker heraus geführten Atomkrieges testen. Sie wollen überprüfen, ob ihre jeweiligen Ideale und die (potentiellen) Gefolgsleute den Aufenthalt überleben und später im Triumph der einen über die andere Seite den jeweiligen Staatsapparat fortsetzen können. Mit dem Verweis auf die BRD wird auch ein angedachter Perspektivwechsel in der Erzählung der Serie (im Verlauf ihrer Produktion) offenbar: Als Option ist es möglich, die Geschichten einer zweiten – nun im Regierungsbunker der BRD – eingeschlossenen Gruppe in künftigen Staffeln zu erzählen. So ist der Titel *Habitat 2* nicht nur der Trilogie der praktischen Arbeit dieser Promotion geschuldet, sondern auch ein Verweis auf das westdeutsche Pendant.

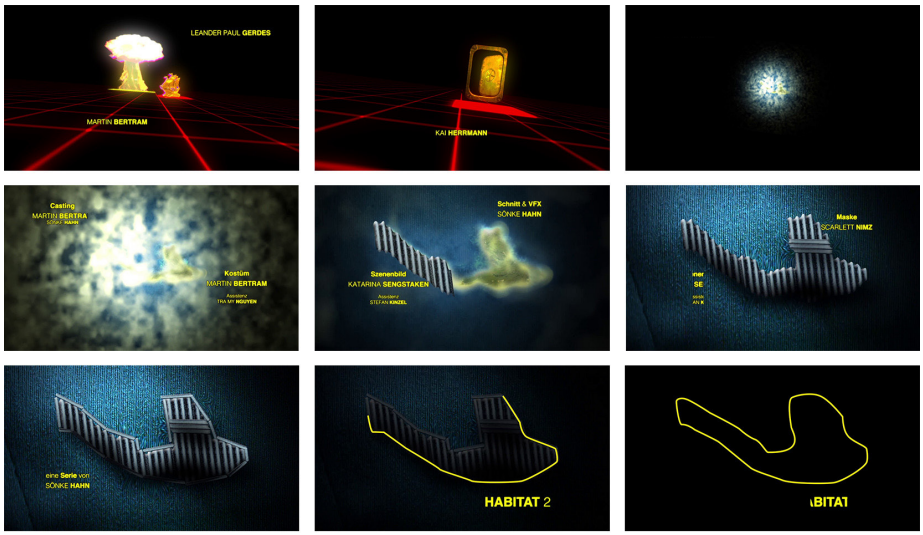


Abbildung 32: Verweise im Intro (I): Anspielung auf das ‚Planspiel' innerhalb der Serie – Raster auf dem Boden; künstlicher Charakter des Szenarios – die ‚genähte' Insel; Hinweis auf die Insel als Ort des Experiments – Aufsicht und Silhouette

Als Ort des Experiments haben sich beide Gruppen auf eine abgelegene Insel – ein symbolisch der DDR geschenktes Island vor Kuba – verständigt, um die Bunkernachbauten zu realisieren. Im Verlauf der Serie wird das Experiment jedoch scheitern, Teile der Insassen kommen hinter das Geheimnis, selbst der um die Illusion wissende Leibhaft kann sich in seinem wahnhaften Egoismus nicht dem im Experiment geschaffenen Raum entziehen. Da sich die real-politischen Verhältnisse zudem schnell verändern, fehlt es den Verantwortlichen an ‚Mumm', ihr Vorhaben durchzuführen. So entschließen sie sich, um einen Platz in der sich ankündigenden neuen Welt zu finden, alle Spuren des Versuchs zu beseitigen. Lediglich die Aufzeichnungen Pfahls bleiben mit den Ruinen und einer Ernst-Thälmann-Statue auf der nach dem Politiker benannten (tatsächlich existierenden) Insel zurück. Henrike hat diese Aufzeichnungen angelegt, um sich ihrem vermissten (möglicherweise toten) Sohn gegenüber zu rechtfertigen.

Henrikes Sohn nun findet diese Aufzeichnungen – 30 Jahre später. Der Moment dieser Entdeckung leitet in die Welt der Serie über – obschon es zunächst bewusst irreführenderweise in der am Anfang der Serie stehenden Klammeröffnung den Anschein hat, als ob die Zuschauer das Ergebnis des nuklearen Schlagabtausches, eine postapokalyptische Welt zu sehen bekommen.

Abbildung 33: Suggestion (eines dystopischen Zukunftsszenarios nach dem 3. Weltkrieg – Klammer der Serie)

Die Serie wird von einer an die 1980er Jahre erinnernden Farbgestaltung (kräftigen Tönen, einer leichten Verschiebung in Blau- und Rot-Bereiche) als auch einer dokumentarischen Handkamera bestimmt. Viele Anspielungen auf das Medium und die Fernsehserie selbst wie die videografische bis digitale Anmutung oder sichtbare Spulvorgänge suggerieren, dass die Serie ein Dokument ist, welches wiedergeben bzw. erzählt wird. Doch bleibt unklar, wer der Erzähler ist, wer den Knopf zum Spulen über den Rezipienten hinaus betätigen kann – dazu gleich mehr.

8.2.2 Thema/Intention

Die Serie thematisiert auf den ersten Blick mit ihrem DDR-Setting die jüngere Geschichte – ähnlich der vielfachen audiovisuellen Behandlungen des Komplexes (siehe 8.1.2). Dennoch wird sich dieser ‚realen' historischen Basis hier in abstrakter Weise angenommen. Dabei oszilliert das gewählte Setting zwischen Nähe und Distanz: In diesem Feld soll eine spezifische (deutsch-deutsche) Geschichte behandelt und, neben universellen Themen (siehe z. B. 7.3.2), den heterotopen Mechanismen Ausdruck verliehen werden. Dieses nahe und tendenziell ferne Verfahren soll aber auch – im Nebengang – als Verweis fungieren, wie wenig nicht nur die DDR, sondern diese Phase der Geschichte, der Kalte Krieg, (trotz vieler audiovisueller Werke) aus Sicht des Autors dieser Arbeit aufgearbeitet wurde.[351] Um diesen Zielsetzungen gerecht zu werden, wird zunächst ein „Was-wäre-wenn-Szenario" kreiert. Ein solches Verfahren ist in der Konsequenz der in 4.2.2c erfolgten Ausführungen als heterotopieanverwandt identifizierbar (und/oder etwa als Element der ANT auszumachen): In *Habitat 2* scheint nun Mitte der 1980er der 3. Weltkrieg auszubrechen. Mit diesem in der Serie gewählten Bezug zum Normalraum werden zwei Anliegen zur Umsetzung gebracht: Als Inspiration fungieren zunächst reale Ereignisse – etwa die vom Osten im Kalten Krieg kurzzeitig als Angriffsvorbereitung der NATO gedeutete Übung *Able Archer* (vgl. Bönisch/Wiegrefe 2010: 36) sowie die Reformen in der UdSSR unter Gorbatschow. Obschon die Serie im Jahr 1985 angesiedelt ist, wird das denkbare, hier in der Serie realisierte Szenario einer Eskalation des Kalten Krieges im kontrafaktischen bzw. alternativgeschichtlichen Duktus der Serie zur Heterotopie. Diese alternative Zeitlinie soll einer Entlarvung dienen, welche nicht nur die tatsächlich-hypothetische Geschichte behandelt, sondern heterotope Mechanismen selbst in den Fokus nimmt: So nah stand man einer globalen Katastrophe! In einer Ableitung – von der Abstraktion des hypothetischen Szenarios ausgehend – sollen so auch zukünftige und ähnliche Katastrophen angemahnt werden: Simple Formen heterotopen (Lager-)Denkens und einer bipolare ‚Verbunkerung' könnten katastrophal enden!

Letztlich wird dieses Szenario aber an den tatsächlichen Verlauf der Geschichte rückgebunden: Das Experiment scheitert, das Ende des Kalten Krieges und das der DDR erfolgen auf die friedliche – bekannte – Weise. So soll dem zunächst durch die Abstraktion des Was-wäre-wenn entfernt erscheinenden Szenario schlussendlich (wesentlich sich erst am Ende der Serie offenbarend) eine ggf. beklemmend wirkende (zusätzlich zum Setting angedachte) Nähe verpasst werden: Vielleicht gab es wirklich solche Hardliner und/oder ein entsprechendes ‚Bedürfnis' nach einer kriegerischen Lösung.

351 Im Sinne von *Habitat 1* sieht das Konzept allerdings die Option einer Loslösung von einer historischen Vorlage vor, um nicht nur einen anderen Grad der Abstraktion zu erreichen, sondern das heterotope Szenario auch abseits eines deutschen Marktes zugänglich zu machen – siehe Konzept: A2.

Zunächst greift die Serie das Untersuchungsobjekt Bunker recht konkret auf, als dass die gesamte Serie im Bunker oder den jeweiligen, aber vermeintlichen Regierungsbunkern der BRD und DDR situiert ist. Der in Bunkern und im Bunkeranverwandten auszumachenden Gegensatzpaarung – den ‚Wirkungsrichtungen' des Bunkers – wird Ausdruck verliehen: Die Bunkerattrappen sollen nämlich einerseits als Schutzbauwerke das Innere vor dem (angeblichen) Äußeren bewahren und anderseits als Objekte funktionieren, welche die Außenwelt von dem in ihrem Inneren Befindlichen abschirmen (siehe 2.1): So scheint für die weitgehend unwissenden Protagonisten ‚dort oben' der 3. Weltkrieg mit atomaren Waffen geführt zu werden. Dann ist es den Experimentführern – gerade im Verlauf der Serie, dem Scheitern des Experiments sowie auf Grund des Einholens der Fiktion durch die Realität von Glasnost und Perestroika – wichtig, ihre eigne Haut zu retten und alle Beteiligten im Bunker zu beseitigen und das Bauwerk zum Grab werden zu lassen. Diese grundlegenden Ausrichtungen des Bunkers – die Serie fokussiert im Konzept zunächst das DDR-Bauwerk – werden auch in das Innere des Komplexes übertragen: Dort lassen sich nicht nur verschiedene Sicherheitsbereiche entdecken, sondern auch die Protagonisten stehen einander als Blackboxen gegenüber. Diese werden, im wahnhaften Drang der (in Form von Bespitzelungen erfolgenden) Transparentmachung (der Hardliner, des DDR-Regimes, Leibhafts sowie Henrikes) bei einer gleichzeitigen, paradoxen Intransparenz der Gesamtanordnung des Experiments, aufzubrechen versucht.

Die Serie in ihrer jeweiligen Perspektive (DDR- oder BRD-Bunker) ist eine an Deleuzes Kristallbild (7.4.2) erinnernde Gedächtnisreise. Die beiden Bunker oder Kammerspiele verkörpern dieses jeweilige Gedächtnis – sie werden zu einer Art ‚Übergedächtnis': Dieses wird von den Akteuren oder (im Sinne Foucaults – 4.9) von verschiedenen Subjekten des Akteurs Bunker bestimmt respektive der Bunker ist eine komplexe Verschachtelung, Plattform oder ein Medium der zahlreichen Subjekte und Akteure eigener Art. Viele (seiner) Subjekte oder das ‚Individuum Bunker' insgesamt weisen heterotope, also relationale Bezüge zur anderen Seite, jenseits des Stahlbetons auf: Was geschieht da draußen? Wie verläuft der Krieg? Genauso lassen sich zeitliche Bezüge ausmachen – die vorhergehenden Hierarchien und Ideologien setzen sich im Bunker fort, Vergangenes oder Hypothetisches überlagert das dortige Geschehen ganz konkret. So glaubt Henrike, ihr Kind und ihren Mann mehrfach im Piloten (und bei zwei Gelegenheiten in der filmischen Probe) verbrennen zu sehen.

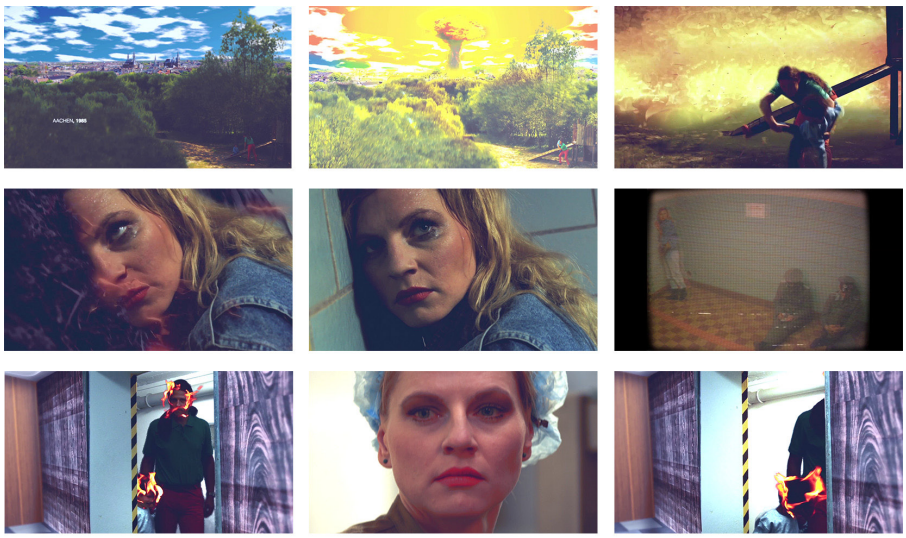


Abbildung 34: Den Bunker überlagernde Imagination: „Verwandte im atomaren Feuer"

Mit dem Einzug in die Bunker, dem natürlich im Falle der Eskalation beabsichtigten Sieg der Kriegsparteien[352] und einem angeblich aus der Asche erwachsenden Danach ist das Vorhergehende nicht vergessen. Anderseits soll dieses auch gar nicht vergessen werden, denn in einem heterotopen Verständnis, der von Foucault als Beispiel gewählten Bibliothek entsprechend, soll das Regime oder die Regierung im Bauwerk überdauern. In einer dann fragwürdigen Weise (in Ermangelung einer Bevölkerung und unverstrahlter Gebiete – siehe 7.3.1) soll das Vorhergehende fortgesetzt werden. In der Serie setzt sich das Vorhergehende bereits vor dem Ende des 3. Weltkrieges (der sie ja ohnehin als Finte erweisen wird) durch: Wie bereits angedeutet, wird die gegenseitige Bespitzelung (‚des Draußen') im Bauwerk fortgeführt – so fordert im Vollpiloten Leibhaft Henrike auf, ihren ‚Onkel' Schwerdt auszuspionieren (siehe auch A2).

Gerade das illustrierte Beispiel der Visionen Henrikes jedoch erweist sich am Ende des Vollpiloten als Illusion oder Traum – der Tod ihrer mehr oder minder Lieben am Anfang des Piloten, auf den die zweite heterotope Überlagerung Bezug nimmt, scheint nicht stattgefunden zu haben: Zumindest Max – Henrikes Ehemann – kommt am Ende des Vollpiloten in den Bunker nach und letztlich entpuppt sich das Szenario seines Todes (kurz nach dem Intro des Piloten) für den Rezipienten als irreführend. In einem weiteren Schritt wird sich sogar die gesamte Welt der Serie als Experiment entlarven. Schon zuvor muss die Gedächtnisleistung des oder der Erzähler(s) (dazu gleich mehr) aber als mangelhaft beschrieben werden – Henrike ‚erwacht' im Bunker bzw. in der Luftschleuse: Wie ist sie dort hingelangt? Insbesondere stellt sich diese Frage in Anbetracht des Standortes der Bunkerattrappen in der Karibik, welcher einen Transport aus Deutschland quer über den Atlantik bedingt haben muss – darauf nimmt bereits das Intro der Serie Bezug, indem dort ein Schiff zu sehen ist. Mit dieser Darstellung soll zudem auf das ambivalent-heterotope Konzept des Schiffes verwiesen werden, welches positiv wie auch negativ auslegbar ist (siehe 4.6b).

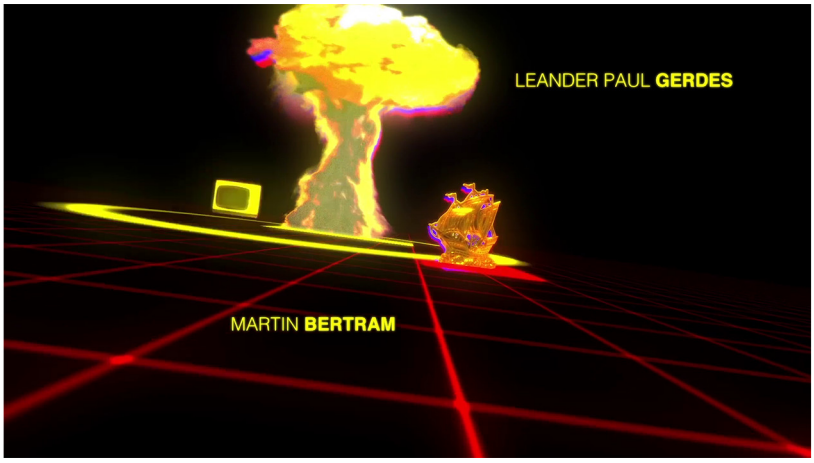


Abbildung 35: Heterotopie Schiff (im Vorspann von *Habitat 2*)

Das außerhalb der Mauern Liegende, das vorher Geschehene, aber auch die Ereignisse innerhalb des Schutzbauwerkes zwischen den vielschichtigen – man könnte sagen: einander heterotopen – Protagonisten gehören letztlich zusammen. Die Naht als Ausdruck dieses Schicksalsbundes (siehe dazu auch 7.5.2), trotz Trennung und eigendynamischen Prozessen innerhalb und außerhalb des Bunkers, verstärkt noch durch den eventuellen Abbruch der Kommunikation mit der jeweils anderen Seite (dann als Mutmaßung) wird bereits im Vorspann der Serie aufgegriffen: Die Silhouette der kurz sichtbar werdenden Insel als Ort des Bunkerexperiments wird zur textilen Naht einer Uniform – siehe Abbildung 32.

Die Silhouette der Insel und die Naht (die ‚genähte Insel') wandelt sich nun zu einem Umriss einer Pfeife. Wenige Einzelbilder lang blitzt vor dem Titel „Dies ist kein" *Habitat 2* auf. Diese Hommage nimmt

352 Für Westdeutschland waren tatsächlich bereits Straßennamen vorgesehen worden (vgl. Steininger 2011: 110 f.).

Bezug auf Magritte respektive die Interpretation dessen Gemäldes durch Foucault, die – wie gesehen (4.6b) – sich in den Komplex der Heterotopie einordnen lässt: Magrittes Abbildung und schriftlicher Zusatz schaffen einen instabilen Raum. Der Zusatz und sein kurzes Aufblitzen im Intro spielen in *Habitat 2* zudem auf das Gedächtnis, verstanden als Experimentalraum eigener Art, an: Das Geschehen ist für die (uneingeweihten) Beteiligten real und doch schlussendlich eine Illusion. Der Bunker und die gesamte Serie scheinen im Zuge der Entdeckung der Überlieferungen Henrikes (durch ihren erwachsenen Sohn) eine Gedächtnisoperation zu sein. Der Bunker und die Überlieferungen funktionieren aber nicht nur im Sinne Henrikes und dienen der Rechtfertigung ihrer Taten. Vielmehr soll dieses Gedächtnis – in Bezug auf den Zuschauer – an ein vergangenes, reales und doch nicht realisiertes Geschehen sowie heterotope Mechanismen frappierender Aktualität erinnern. Dieses Lagerdenken wird in der Serie aber nicht nur auf der Ebene der hier vorgestellten globalen Konfliktparteien behandelt, sondern auch in Form eines zwischenmenschlichen Schwarz-Weiß-Denkens (dazu gleich ein deutliches Beispiel).

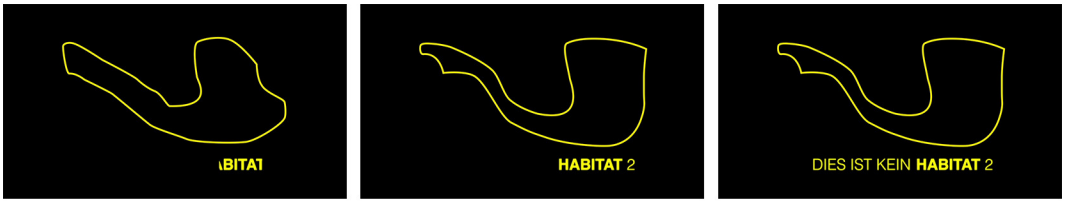


Abbildung 36: Verweise im Intro (II): Bezug auf Magrittes Gemälde/deren heterotope Eigenarten sowie die Simulation des Bunkers – Silhouette einer Pfeife und „Das ist kein *Habitat 2*“

Analog zum Experimentalraum Zolas (2014) vervielfacht sich das in der Serie thematisierte ‚Forschungsvorhaben‘, welches zunächst auf die Hardliner aus Ost und West zurückgeht: Für den Schöpfer der Serie werden die Konzeption, das Drehbuchschreiben, aber auch die Produktion (die Interpretation der Rollen durch die Schauspieler) sowie die in der Postproduktion[353] zu treffenden Gestaltungsentscheidungen zu jeweils experimentellen Räumen. Auf einer anderen Ebene ist das hier beschriebene Setting der Serienwelt – wenn auch nicht allen Figuren bewusst – eben ein Experiment besagter Akteure, die ein friedliches Ende des Kalten Krieges nicht als wünschenswert erachten. Unter ihnen befindet sich in einem die beschriebenen (verschiedenen) ‚Arenen‘ dieser „Tauromachie“ nach Leiris (siehe 4.4.3) transgressiv durchdringenden Sinne auch der Serienschöpfer – als Ausdruck seiner Involvierung in das Werk und seines Bemühens um die Kontrolle seiner Schöpfung: Insofern wird der Autor hier zu einem mehrfachen Subjekt, zu einem mehrfachen Leiter der ebenso mehrfach experimentellen Anordnung in der Serie und der Serie als Bestandteil dieser Promotion selbst.

Abbildung 37: Der Serienschöpfer (als Vorgesetzter Leibhafts und ‚mehrfacher‘ Leiter des Experiments/als an Faust angelehnter, allgegenwertiger ‚Gott‘ (v. l. n. r.: ‚vermummter Gott‘ (im Hintergrund); Dialog: Leibhaft – Leiter Experiment))

Letztlich ist bedingt durch den leihkörperschaftlichen Akt (4.8.2) natürlich auch die Rezeption ein Experimentalraum – nicht nur hinsichtlich der schlichten Frage, ob die Serie gefällt. Das sich ausbildende Subjekt und/oder der mit Hilfe des Rezipienten geschaffene Diskurs mag/mögen in der Interpretation

353 Allerdings ist für *Habitat 2* zu dokumentieren, dass die Montage nur geringfügig von der im Storyboard angestrebten Abfolge der Einstellungen abgewichen ist – siehe Storyboard in A2. Von einer weiteren experimentalräumlichen Ebene lässt sich daher vor allem im Allgemeinen sprechen.

des multiperspektivischen Szenarios (Ost und West, Figurenensemble je Bunker) ambivalente Deutungen des Werkes und eine entsprechende Involvierung in das Experiment bedingen. Analog zum bereits anklingenden Faust'schen Motiv (4.7) der zwei Seelen, die sich voneinander trennen wollen, sind der Bunker, seine Insassen sowie die Rezeption zu erklären. In einer Ableitung könnte auch von einer Vielzahl von diskurs- oder heterotopiespezifischen Subjekten innerhalb eines Menschen ausgegangen werden. Damit wird auch der ‚arenenhafte' Konflikt des Künstlers mit diesem Werk und seinen Ebenen erklärbar – er taucht leihkörperschaftlich in die verschiedenen Phasen der Gestaltung ein.

Die *Faust*-Motivik, als freie Interpretation des Goethe'schen Werks, ist auch eine Frage der Fokalisierung: Ist der Schöpfer der Serie – tatsächlich als einer der Experimentverantwortlichen, als Telefonkontakt selbst auftretend – der (allwissende) Erzähler der Serie? Überblickt er dem *Faust*'schen Gott ähnlich das Geschehen? Oder ist es der in der Serie über einen eigenen Überwachungsraum verfügende Leibhaft, welcher als zuvor (in *Faust I*) gescheiterter Teufel (der Leibhaftige) als Erzähler fungiert. Er will Pfahl (als Entsprechung Fausts) nach der zuvor gescheiterten Zusammenarbeit (quasi im ersten Teil der Tragödie) wieder in seinen Bann ziehen. Der zweite Teil (seriell gesehen: die progressive Fortsetzung) des Goethe'schen Werkes widmet sich der sogenannten Reise durch die große Welt – dieser Ausrichtung wird in *Habitat 2* mit dem (angeblich) globalen Konflikt entsprochen. Der Pilot wird – gewissermaßen in einer neo-barocken Markierung – als Teil einer weit vor dieser audiovisuellen Umsetzung begonnenen Geschichte definiert. Die an *Faust I* angelegte Vorgeschichte kann in Rückblenden in den Bunker eingebracht werden – bereits in der audiovisuellen Probe des Piloten wird dialogisch angedeutet, dass Henrike und Leibhaft eine gemeinsame Geschichte haben – siehe dazu im Detail A2. Oder ist es Henrikes erwachsener Sohn, welcher die Geschichte aus den Überlieferung seiner Mutter heraus Jahrzehnte später rekonstruiert und erzählt?

Der Pilot bzw. die gesamte Serie wird durch besagte Klammeröffnung eingeleitet, in welcher in einem vermeintlich post-apokalyptischen Ambiente ein Mann (Henrikes nun erwachsender Sohn Christian) die Dose (als Büchse der Pandora[354]) öffnet: Nun ist mit den dort verwahrten Aufzeichnungen der Weg in die serielle Welt eröffnet.

Abbildung 38: Fund ‚Büchse der Pandora': Eintauchen in die Serie

Vermeintlich ist das Szenario insofern, als dass es lediglich ein tropischer Sturm ist, der ca. 2015 den Besuch der Insel, auf welcher das Hardliner-Experiment standfand, begleitet oder tarnt – denn das Areal, die zu Kuba gehörende Ernst-Thälmann-Insel, liegt tatsächlich in einem militärischen Sperrgebiet. Christian und sein Mitstreiter könnten den Sturm als nutzen wollen, um unbemerkt auf die Insel zu gelangen. Die Serie selbst wird mit dem Klammerschluss, der Rezeption der unbequemen Wahrheiten enden, denn mit der Dose und ihrem Inhalt werden Christian womöglich unbequeme Erkenntnisse über seine Familie offenbart. Die Dose und ihr Fund drücken dabei die konkreten Grenzen des Werkes oder des Produktes (als Serie und ihrer Welt) aus. Gleichsam verweist die Blackbox für Christian – auch ohne das konkrete Wissen um das Geschehen auf der Insel – auf seine Vergangenheit. Er hat natürlich Vorstellungen von

354 Dieses mythische Motiv findet in der Arbeit von Klose (2009) zum Containerprinzip Nennung. Kloses Arbeit selbst ist hinsichtlich von Netzwerken, den Transportboxen wie dem Container, aber auch der damit assoziierbaren Zeitkapsel bereits im Analysekapitel (siehe 7.4.1) aufgegriffen worden und kann als durchaus heterotope Facetten behandelnd gelten.

dem, was in der Büchse zu finden ist – einer unbetretenen Heterotopie entsprechend (4.4.2). Die Klammer selbst ist insgesamt tendenziell paratextueller Natur oder am Rande der Serie zu verorten – denn das mit ihr umrissene und initiierte Geschehen ist dem dystopischen und zukünftigen Eindruck nach fiktiv wie das Experiment in der Serie und die Serie selbst. Auf fiktiver Ebene erhält die Serie ähnlich dem Zyklus (siehe 3.2) mit Christian eine zweite Rahmung – neben der des realen Publikums.

Oder sind es die angeblich in den Bunker eingezogenen Mitglieder der Nationalen Verteidigungsrates, gesondert in einem luxuriösen Sicherheitsbereich untergebracht, welche das Geschehen im Bunker leiteten (und erzählen)? Im tatsächlichen Ernstfall wären ihre Kompetenzen durch die Sowjetunion und durch das Oberkommando der Vereinten Streitkräfte jedoch stark eingeschränkt worden (siehe 2.2, siehe Konzept in A2): Werden die Entscheidungen also in einem abstrakten, weit entfernten Militärquartier getroffen?

Abbildung 39: Sicherheitsbereich: Endstation für Teile des Ensembles/russischer Liaison

Wie schon in der Studie *Habitat 1* behandelt, wird mit den angeblich im Bauwerk befindlichen NVR-Mitgliedern eine kafkaeske (*Das Schloss*) oder an Foucaults Analyse von *Aminadab* (4.4.2b) erinnernde Motivik eingeführt, welche (wie auch die Frage der Fokalisierung und Überwachung) weitere panoptische Qualitäten aufweist: „Warum sind die Entscheidungsträger eigentlich nie zu sehen, obwohl doch ihre Befehle befolgt werden?“, mag der Zuschauer im Verlauf der Serie angehalten werden, zu fragen. Sicherlich liegt die Lösung dieser Frage in der experimentellen Anordnung begründet, die als Werk von Putschisten nicht auf alle oder alle tatsächlichen Mitglieder des DDR-Regimes zurückgreifen konnte.

Nicht ein konkreter Erzähler ist hier also unzuverlässig, sondern die uneindeutige Zuordnung verleiht der Erzählung insgesamt eine Undurchschaubarkeit. Insofern erweist sich die (ressourcenbedingt) fragmentarische Umsetzung des Piloten sogar der hier beabsichtigten Intention zuträglich und verstärkt noch den Charakter der seriellen Welt als ‚Fundsache‘. Zudem wird so eine tendenziell transmediale Dimension erreicht: Zunächst zeigt sich auf diesem Wege die Vielschichtigkeit des Seriellen an sich (siehe 3.3), welches auf historisch belegbaren Formen auch textueller Fasson basiert. Diese Vielschichtigkeit beruht (über die audiovisuelle Form und ihre literarischen Anspielungen hinaus) regelmäßig auf einem schriftlichen Konzept und ebensolchen Drehbüchern. Damit wird die hier skizzierte und eben teilweise umgesetzte serielle Welt zu einer Form eines mehr oder minder spezifischen Bunkers voller intermedialer Verschachtelungen: Innerhalb des Serienbunkers *Habitat 2* befinden sich ein audiovisueller und ein textlicher Bunker – auf den letztgenannten Aspekt wird in 8.3 erneut Bezug genommen.

Die fokale Fragmentierung wird durch den (visuellen) Eindruck einer televisiven respektive bewegtbildmedialen Adaption der womöglich konfusen schriftlichen Notizen Henrikes verstärkt: Verschiedene Szenen innerhalb des Kammerspiels überlagern sich zeitlich, sodass sichtbare Spulvorgänge ‚notwendig werden‘, um das zeitgleiche Geschehen aus einer anderen Perspektive zu zeigen. Das Bild wechselt aber auch zwischen 4:3 und 16:9. Ein elektronischer Zoom in Kombination mit einer partiellen Slow-Motion fokussiert etwa im Kurzpiloten Henrike – wer zeigt diese Bilder? Ist es in diesem Fall wieder Leibhaft, der am Bildschirm sitzt? Oder ist es erneut der Bunker selbst, der das Geschehen beobachtet? ...

Abbildung 40: Zoom, Spulen und Überwachungskameras: der Bunker als Akteur?

Das Außen des Bildes wird gerade mit dem groben Videobild und dem Zoom, den bisweilen von Artefakten und einem Rauschen geprägten Flächen, in welchen die Bilder beinahe zu zerbrechen scheinen, in das Bild und die Serie eingebracht – als Verweis auf das Medium und seine Oberfläche (siehe dazu auch 7.2.2).

Abbildung 41: ‚zerstörte Bilder' (Ausschnitte): das Material als ‚historisches' Dokument

Das transparente Bild wird opak, seine Textur sichtbar, die Gemachtheit überlagert das Bild – das Außen und Innen durchdringen sich in *Habitat 2* gegenseitig, ohne die Frage nach der Urheberschaft der Bilder (selbst mit dem finalen Klammerschluss) wirklich klären zu können: Damit soll erneut auf die Tauromachie und die in der Rezeption gemeinsam mit dem leihkörperschaftlichen Subjekt erfolgende Erarbeitung des Werkes verwiesen werden (4.8.2). Wie bereits erwähnt, kann die vom Autor aufgestellte Bestimmung der Figuren sich schon in der Konzeption dem ‚Willen' ihres Schöpfers entziehen. Bestimmte Charakteristika der Protagonisten erschweren das weitere Schreiben: Die künstlichen Figuren sind plötzlich – realen entsprechend – ‚so, wie sie sind' und können nicht mehr von A nach B ‚gehen', wie es dem Autor beliebt. Diese Beobachtung erhält während der dieser Kunstform eigenen schauspielerischen Interpretation eine weitere Dimension. Der ‚Kampf' der Figuren untereinander und im Auftrag des selbst auftretenden Serien-Schöpfers machen das Konzept sowie die Filmprobe zu einer Dokumentation künstlerisch-gestalterischen Arbeitens: Dieser Konflikt trägt heterotope Züge, da er von distinkten (auch bisweilen kontrollierten) Räumen ‚träumt', er vermag sie aber nicht in Gänze zu bestimmen oder durchzusetzen. Die Realitäten des Autors und die der künstlichen Figuren sowie der Schauspieler selbst verwinden sich über die (partielle) Permeabilität der bunkerartigen und doch virtuellen Heterotopien ineinander – nicht nur in der leihkörperschaftlichen Rezeption des Virtuellen, sondern auch des Realen (realer Sets etwa). Dieser Konflikt ist aber ebenso fruchtbar – den er ermöglicht dem Autoren wie auch den Schauspielern ein stärkeres Eintauchen sowie eine stärkere Selbsterfahrung. Er ist damit keine zu fürchtende Größe, sondern partiell erstrebenswert.

Abbildung 42: Ebenen der ‚Arena': das Team, der Drehort, die imaginierten Figuren, die Schauspieler, der Autor als Akteur, der Bunker und der Rezipient (keine Darstellung des letztgenannten)

Der Look der Serie orientiert sich mit seinen kräftigen Farben an der Ästhetik der 1980er Jahre. Auch aus dieser Warte heraus ist das fragile, überzeichnete Bild zu erklären (Abbildung 41) – ein Effekt, der im Übrigen erst in der HD-Version des Films (auf dem USB-Stick anbei) ersichtlich wird. Den 1980er Jahren entsprechend wird das Intro von *Habitat 2* von der damals verbreiteten gelben Typografie und einer dicken Outline bestimmt:

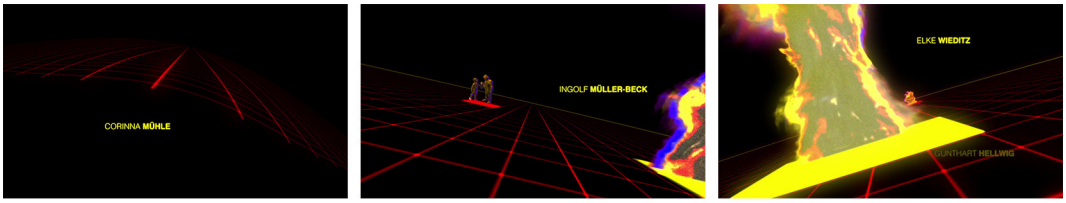


Abbildung 43: Verweise im Intro (III): Hommage an die gelbe Typo in den 1980er Jahren

Obschon im Look verdeutlicht wird, dass das Material und das Geschehen der Serie aus einer anderen (und alternativen) Zeit stammen, sind weite Teile der Handlung im gegenwärtigen 16:9-Seitenverhältnis eingefangen worden. Nochmals stellt sich damit die Frage: Wird also doch von Henrikes Sohn aus erzählt oder aus Sicht einer sich über die Zeit erhebenden Figur wie dem *Faust*'schen Gott oder dessen Äquivalent, dem Autor? Der Look erinnert mit dem Einsatz der Handkamera an einen dokumentarischen Umgang oder einen privaten Gebrauch der Gerätschaft: Wer auch immer der Erzähler ist – zusammen mit dem Zuschauer werden die Protagonisten (allen voran Henrike in ihrer ersten Szene nach dem Intro) in die Handlung geworfen und müssen sich in dieser erst zurechtfinden. Vielleicht trägt die Kameraführung auch deswegen dokumentarische Züge. Auf Grund dieser tendenziellen Orientierungslosigkeit ist es wenig überraschend, dass erst nach dem ersten Akt bzw. am Ende der Filmprobe das Setting – der Bunker – durch eine Rückfahrt ersichtlich wird. Er ist somit nicht gleich am Anfang (mit einem sogenannten Establishing-Shot eingefangen) zu sehen. Was allerdings oberhalb des Erdreiches geschieht, wird – wie schon mit dem Schwarz in *Habitat 1* als Außen des Frames – einbezogen, bleibt aber unsichtbar und damit auch der angebliche Krieg außerhalb des Bunkers: Es ist das ausgeschlossene Eingeschlossene – siehe 4.6b. Dieses Außen wird in ein weite Teile der Serie bestimmendes Rätsel verwandelt. Genauso werden auch die aus dem Westen gestohlenen, ‚allzu wichtigen' Unterlagen Henrikes, von ihr als Garantie ihres Aufenthaltes im Bunker verschlüsselt, zu einem ‚Running Gag' – nie wird ihr Inhalt Klärung finden.

Abbildung 44: Fahrt (aus dem Bunker heraus, Querschnitt des Bunkers, das Weiß der Oberfläche: ein ‚unbeschriebenes Blatt' – eine Indikation der Simulation?)

Die Betonung der Beobachtersituation (in Form der häufigen Überwachungsbilder) spielt auf die vorschnelle Assoziation des Fernsehens mit dem *Monitoring* (vgl. 3.1) an, um diese dann als (zwar hinsichtlich des Erzählers nicht eindeutig bestimmbaren) Blick in eine narrative, sukzessive Anordnung des Kurzpiloten und der Serie einzubringen. Dies geschieht umgekehrt zu Fahles Ausführungen – nicht nur beherbergt das Fernsehen neben dem *Monitoring* das *Viewing*, das *Monitoring* wird hier Teil des *Viewings*. Die Serie versucht so, auf die fragwürdigen, an das Serielle herangetragenen Kategorien zu verweisen (3.1). Mit diesen Überwachungsbildern nimmt *Habitat 2* auf die eigene Gemachtheit der Serie Bezug, wobei hier weniger eine Selbstreferenz im Sinn einer Medienbezüglichkeit hergestellt wird (wie etwa mit dem Studio in *Habitat 1*), als dass der simulative Aspekt des Bunkerexperiments betont wird: Die Beobachtung des Rezipienten (vor dem Monitor sitzend) wird in der Serie gespiegelt und verdoppelt.

Deutlicher eine Reflexion des Mediums und der Serialität wird im Piloten von *Habitat 2* durch die Übergabe einer VHS-Kassette von Henrike an ihren ‚Onkel' erreicht: Dieses Band beinhaltet nämlich Folgen der sogenannten Traumstaffel der Serie *Dallas* (siehe 7.1.2). Dieser Bezug soll ein Hinweis auf die simulative bis experimentelle Anordnung des Bunker- und Serienszenarios sein.

Abbildung 45: Videoübergabe (der *Dallas*-Traumstaffel)

Darüber hinaus wird in *Habitat 2* die Gemachtheit des Werkes als Glitch verdeutlicht: Kurzzeitig bricht auf Henrike – während einer Panikattacke und deren visueller Entsprechung (dazu gleich mehr) – nicht nur die Welt des Bunkers ein, sondern wenige Frames ist ein ‚Blick hinter die Kulissen' möglich. Bereits in *Habitat 1* ist einerseits bewusst mit dem Studio auf die Gemachtheit des Werkes Bezug genommen worden. Andererseits sind während des Screenings der Testversion unbeabsichtigt derartige Verweise entstanden.

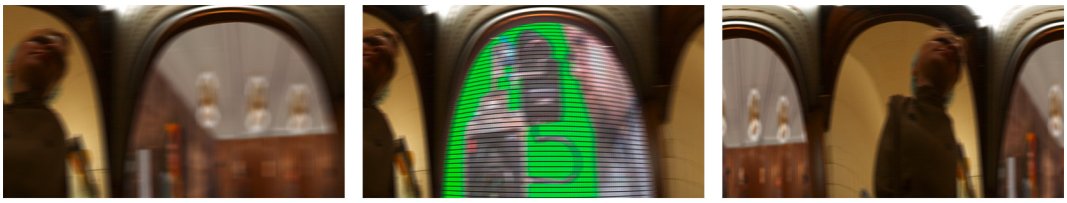


Abbildung 46: Bewusster Glitch in *Habitat 2*

Abbildung 47: Ungewollter Glitch (in *Habitat 1*, hingegen rechts: bewusst sichtbar werdende ‚Gemachtheit' in *Habitat 1*: das Studio – Verweise auf die simulative Dimension der Handlung?)

Als Anspielung auf die berühmte Traumstaffel in *Dallas* und als Ausdruck des dem Aleph (siehe 5.1) anverwandten Blicks hinter die Kulissen – die Kamera und der Greenscreen werden als bewusster Glitch sichtbar – wird auch in *Habitat 2* das Fulldome-Bild experimentell in den Kurzpiloten und in die Serie eingebracht. Dann dient es auch der Bezugnahme auf die der Hauptprotagonistin eigene Klaustrophobie und Platzangst, welche sich in Stresssituationen äußeren. Da nun aber der Frame des Fernsehbildes selbst ein Rahmen ist und (wie mit *Habitat 1* gesehen) auch das rahmenlose Fulldome-Medium einen Rahmen anderer Art ausbildet, veranschaulicht die Weite des Fulldome-Bildes gleichsam die Begrenzung des Raums oder das durch die Hauptprotagonistin erlebte Gefühl der Enge: Nicht das kreisrunde Bild, sondern die rechteckige Version eines 360°-x-180°-Stills rotiert, in der Horizontalen kein Ende aufweisend, über den Bildschirm.

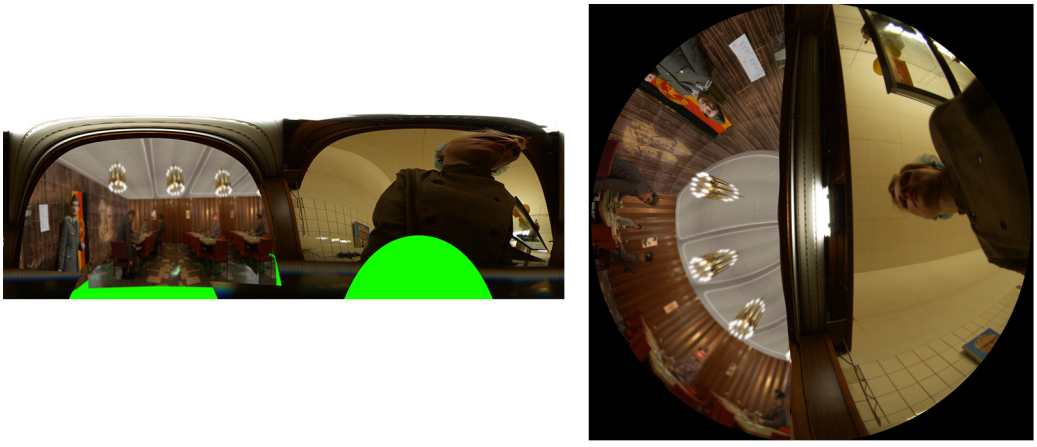


Abbildung 48: Fulldome-Bild: rechteckige und kreisförmige, planare Darstellung

Aus der Subjektiven Henrikes heraus – nach ihrer Frustendladung – wird sie (wiederum dem Konzept des Alephs ähnlich) nun quasi von sich selbst gesehen. Sie selbst und der gesamte Raum brechen auf sie

ein, genauso wie der dahinterstehende Raum der Kamera, des Greenscreens und des Autors. Der Raum dreht sich der Trommel eines Revolvers gleich um Henrike.

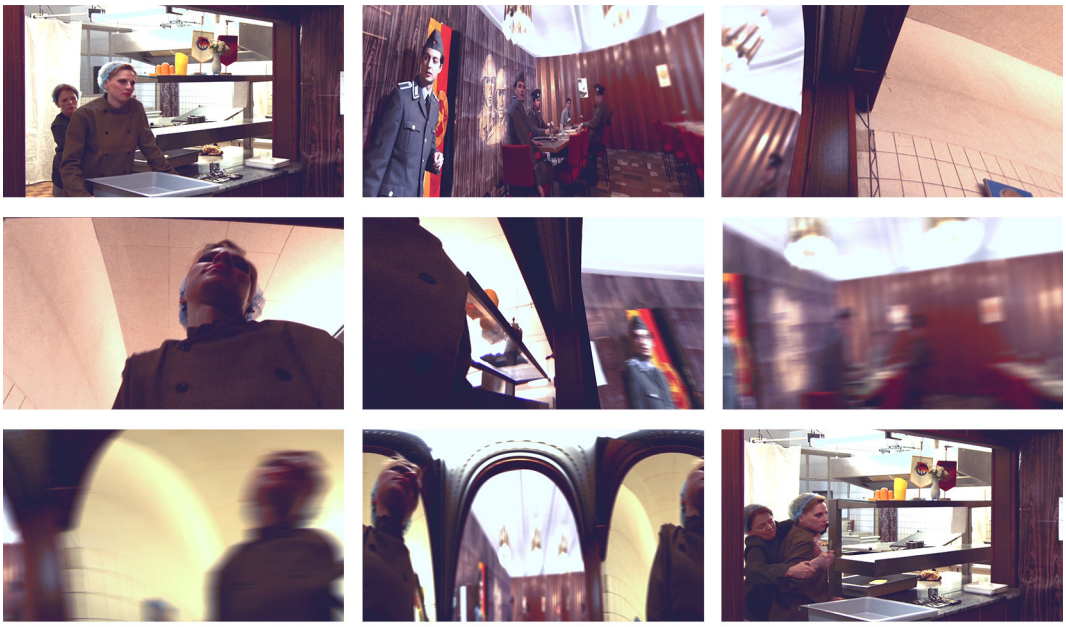


Abbildung 49: Fulldome in 16:9: Panik Henrikes als ‚Revolver'

Gleichsam aber ist der Aleph in der panoptischen Eigenart eines Punktes, der alles, auch sich selbst beinhaltet, doch für Henrike eben auch ein unerträglicher Zustand: Der von ihm suggerierte umfassende, objektive und neutrale Erkenntnisgewinn scheint insbesondere aus ihrem Angstzustand heraus ungewollt als auch unmöglich. Diese (drohende) umfassende Erkenntnis ist es vielleicht sogar erst, die Henrikes Beklemmung begründet: Obschon sie im Leben weiterkommen will, sie sich aus der Enge (ihres Lebens und des Bunkers) befreien will, wirkt das unendliche Fulldome-Bild in einer Umkehr als sei es in den Rahmen des Bildes gepresst (siehe auch 8.1.2). Die gequetschte Weite ist in einer Überlagerung von Klaustrophobie und Platzangst als Entsprechung umfassender, aber schwer belastender Erkenntnisse und Erinnerungen zu verstehen: Die Familie (vermeintlich) zurückgelassen zu haben, ist eine solch verdrängte Erinnerung im Piloten der Serie. Genauso muss Henrike dabei (in von ihr möglicherweise unerwünschter Weise) ihre eigene, die von ihr angenommene Identitätslosigkeit erkennen: Sie wurde unter dem Namen Heike Schmidt geboren, lebte unter dem Namen Henrike Gerdes in einer Scheinehe und gab sich im Westen (vor der Hochzeit) bzw. gibt sich im Bunker als Henrike Pfahl aus. Ihr an Goethes Faust angelehnter Charakter ist sich offenbar nicht darüber im Klaren, wer er ist und sein will. Sie scheint im Verlauf der Serie – ähnlich ihrer literarischen Inspirationsquelle, Heinrich Faust – an den Schwellen verschiedener Welten, im Rahmen transitorischer Prozesse zwischen oben und unten sowie den Bereichen innerhalb des Bunkers verändert zu werden. Doch wie in *Faust* ist ihre Suche nach ihrem Selbst nicht nur fatal (für andere) und basiert bisweilen nur auf der Illusion von Veränderung: In ihrer Ignoranz für das Naheliegende übersieht sie, wer sie schon längst ist. Diese Ignoranz zeigt sich in ihren Panikattacken und in der verdrängten Schuld ihrem Sohn gegenüber. Ihr Charakter offenbart sich hingegen besonders, wenn sie auch im Bunker zu spionieren beginnt (siehe A2).

In dieser ambivalenten Figur drücken sich verschiedene, in dieser Arbeit analysierte Phänomene aus: die neo-barocken Ungewissheiten und entsprechende Serien einerseits, der von einem Harmoniebedürfnis, klar umrissenen, kurzeitig endenden Konzepten und Weltbildern bestimmte Bunker Fernsehen andererseits sowie eine von ebensolchen Widersprüchen getriebene Zuschauerschaft (siehe etwa 7.5.2). Kippt dieses innere Zerwürfnis Henrikes, das weiterer Figuren der Serie oder das der televisiven Zuschauerschaft, gar der Menschen im Allgemeinen in Richtung eines Extrems, dann können diese (heterotopen)

Mechanismen nicht nur in der Serie, sondern über sie heraus in radikalen Formen münden: etwa in Verschwörungstheorien oder einer Ausgrenzung – wie sie in den historischen Einführungen zu den Untersuchungsobjekten und den Analysen bereits angeklungen sind. Nicht zuletzt deshalb fragt Leibhaft – als Verkörperung einer brutalen, radikalen und schwarz-weißen Heterotopisierung – in der Filmprobe des Piloten nach dem Nutzen des jungen Technikers: Da dieser nicht die an ihn gestellten Erwartungen erfüllen kann, soll er nach draußen, aus dem Schutzbauwerk, verbannt werden.

So simulativ, so verschwörungstheoretisch die Konstellation der Serie auch wirken mag, so wenig ist sie es letztlich – die Hingabe an das Szenario und das Einlassen auf selbiges verweisen auf einen (impliziten) Vertrag zwischen den Leitern des Experiments und den Versuchsobjekten: Beide Fraktionen denken in ähnlicher Weise. Damit soll dem kritischen Hinterfragen mit dieser Serie kein Ende gesetzt oder es im Allgemeinen als unmöglich deklariert werden. Es soll im Gegenteil darauf verwiesen werden, dass viele (konspirative) Theorien nicht nur auf von anderen vorenthaltenen Informationen beruhen. Vielmehr resultieren ((negativ-)heterotope) Feindbilder auch aus dem individuellen Unverständnis und sind selbstreferenzieller Natur bzw. werden von Simulationen in größerer Dimension widergespiegelt. So ist der Wille zum Sieg um jeden Preis und die egozentrische Vorteilsnahme eben nicht nur bei den Hardlinern, sondern auch im Bunker, bei Leibhaft oder bei Henrike, anzutreffen: Selbst wenn sie der Simulation gewahr werden, ignorieren sie deren simulativen Gehalt – weil sie sich in ihr zurechtfinden. Diese Kreisläufe zu durchbrechen, ist unbequem, aber gerade durch die Abstraktionen in den vorliegenden praktischen, filmischen Formen dieser Arbeit als Anschauungsmaterial denkbar.

Der Mehrwert des Projektes besteht vor allem darin, die heterotopen Mechanismen in ihren Komplexitäten und Widersprüchlichkeiten zu beobachten – ein Feld, welches sich von der Pre-Produktion, den Dreharbeiten (etwa als Frage nach real anmutenden Locations, real-räumlicher Immersion der gewiss Abstraktionsvermögen mitbringenden Schauspieler und Crew-Mitglieder) bis hin zu einer inhaltlichen Dimension erstreckt.

8.3 *Habitat 3* – Arbeit III

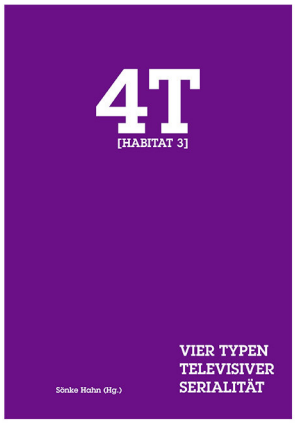


Abbildung 50: Cover *Habitat 3*

Die vorhergehend herausgearbeiteten (heterotopen und bunkeranverwandten) Eigenarten der Serialität sollen in einer an diese Promotion anschließenden Publikation Erläuterung finden. In einer als Einführungswerk verstandenen Publikation von ca. 300 Seiten (bei einem Format von 16 x 23 cm) sollen dem Leser einerseits grundlegende Parameter des televisiven Seriellen nahegebracht werden. Anderseits sollen die beschriebenen Narrative in diesem Werk erlebbar werden – d. h., das Werk, der Duktus der Texte sowie der Satz und die Typografie sind den vier seriellen Typen (siehe 3.2) entsprechend formuliert und formatiert.

8.3.1 Inhalt

Die verschiedenen Typen (– also insgesamt vier Serien –), ihre einzelnen Episoden oder Folgen sind ineinander verschachtelt, sodass die Publikation, anders als ein klassischer, thematisch und/oder den Autoren entsprechend geordneter Sammelband, den *Flows* des linearen als auch des On-Demand-Fernsehens entspricht und gleichermaßen zu rezipieren ist. Allerdings werden die Turni – die Unterbrechung zwischen den Episoden/Folgen eines Serientypens – nicht konsequent beibehalten, sondern es werden bewusst Anomalien entsprechend der sich ständig verändernden *Flows* eingefügt. So folgen auch mal zwei Folgen des Typus I direkt aufeinander als Entsprechung eines Spezials bzw. mindestens einer veränderten Programmierung (etwa als Ersatz für ein abgesetztes Format). Ebenfalls kommt es zu Wiederholungen im beinahe nahtlosen (dazu gleich mehr) Textfluss.

Jede Serie (und damit jeder Serientypus) verfügt über drei Folgen/Episoden in jeweils zwei Staffeln, sodass etwa auch in stagnierenden Serientypen *Cliffhanger* ausgebildet werden können respektive die Staffelnarrative in ihrer ‚fortgesetzten Abgeschlossenheit' (siehe 3.2) zur Geltung kommen. Die textuellen Entsprechungen des Typus I und III – wie gesehen (3.2) die dominanten seriellen Formen und über ihr Vorkommen insbesondere auf Free-TV-Plattformen als quotenstark zu beschreiben – verfügen innerhalb der textuellen Episoden über eine Art Werbeunterbrechung. Zur Vereinfachung der Autorenschaft und der Handhabung der Serien- bzw. der Text-Elemente untergliedern sich die von diesen Pausen betroffenen Episoden in ‚nur' drei Akte (abweichend von den gängigen bis zu sechs tatsächlich vorgesehenen Unterbrechungen – siehe 7.3.2). Diese (Werbe-)Unterbrechungen werden für kurze Texte zur Erläuterung einzelner Elemente und Phänomene des Seriellen genutzt: *Cliffhanger*, Intro, *Previously-on*, das *Cold Open* sowie die Überbietungsstrategien inner- und interserieller Art (z. B. Franchise-Systeme) finden eine kurze Beschreibung (zu weiteren Formen siehe Grafik in A3). Die drei Akte werden in ihrer ‚werbefreien' Distribution jedoch nicht voneinander getrennt präsentiert bzw. die Folge/Episode wird in diesem Fall nicht unterbrochen. Diese Produktionen (aus dem öffentlich-rechtlichen Fernsehen und dem Pay-TV) müssen sich nicht an strikte Strukturvorgaben halten. Dennoch, so der *Showrunner* von *The Wire*, David Chase, habe er während des Schreibens zumindest unbewusst eine Aktstruktur im Hinterkopf gehabt (vgl. Hahn 2016: 80, vgl. O'Hehir 2012). Allerdings sieht das Konzept der Publikation genauso die Ausstrahlung von Pay-TV- und somit werbefreien Produktionen im werbefinanzierten Free-TV vor. Werbepausen müssen eingefügt werden, obschon derartige Werke ohne explizite *Binnencliffs* gestaltet wurden – bewusst müssen diese dann in ihrer textuellen Umsetzung ‚unbeholfen' wirken: als sei das Werk ungeplant ‚zerbrochen' worden.

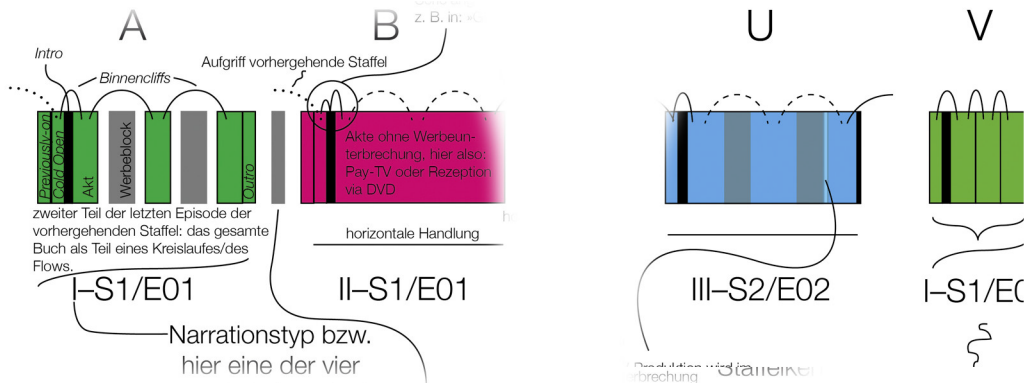


Abbildung 51: Auszüge der Strukturgrafik: Werbefreies und Pay-TV-Fernsehen, Pay-TV im Free-TV

Berücksichtigung findet auch ein Phänomen, welchem insbesondere importierte Serien in der deutschen Ausstrahlung anheim fallen: Nach der Werbepause werden Momente oder ganze, vor der Unterbrechung

gezeigte Szenen wiederholt, um die Episodenlänge auf 48 Minuten zu verlängern und der Maximallänge (12 Minuten) der Werbeunterbrechung pro Stunde hierzulande gerecht zu werden.

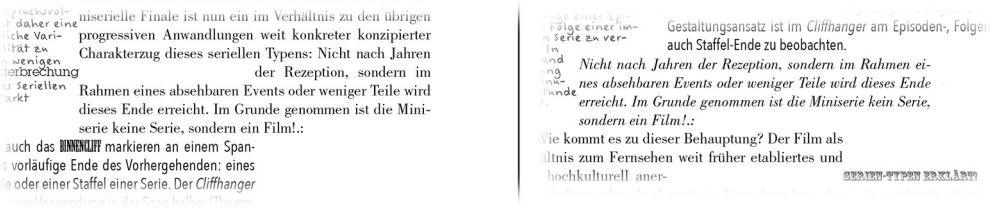


Abbildung 52: Wiederholung: nach der Werbepause zur ‚Verlängerung' der Episode – Ausschnitte

Die vier Serien behandeln jeweils folgende Themenblöcke: In den Abschnitten bzw. Episoden des Typus I, welche im Duktus und dem Aufbau ähnlich sowie in der gleichen Typografie gesetzt sind, eben der gleichen Serie angehören, werden die seriellen Typen I–IV selbst erläutert sowie das Konzept des Neo-Barocks behandelt. Jede Episode dieser ersten Serie beschreibt also im identischen Aufbau eine ‚Geschichte' – hier als Definition eines bestimmten Typus verstanden. In der nächsten Episode erfolgt die nächste dieser Geschichten bzw. die Erläuterung eines anderen Typus. In den Folgen des Typus II wird die Geschichte des Seriellen vorgestellt – über die Grenzen der einzelnen Folgen hinweg werden die eng verwobenen, historischen Entwicklungen forterzählt. Im dritten Typus werden mit der (interseriellen) Bezugnahme auf den im Typus I thematisierten Neo-Barock die Kriterien zur komplexen Serialität und die des QTVs behandelt sowie deren (anverwandte) Kataloge hinsichtlich ihrer faktischen Belegbarkeit kritisch-künstlerischer Innovationskraft, ihrer euphorischen Aufladung in (wissenschaftlichen) Rezensionen bis hin zu den habituelle Ressentiments überwindenden Marketingmaßnahmen beleuchtet. Die Episoden sind dem Typus entsprechend selbstständig, verweisen aber deutlich – einem zusätzlichen horizontalen Erzählstrang entsprechend – aufeinander. Der Typus IV widmet sich in zwei abgeschlossenen Staffeln den beiden *Flow*-Komplexen – linear und on-demand. Dabei werden – wie mit den Werbeunterbrechungen bereits angedeutet hat – die Distributionsmodelle des Fernsehens und ihr Einfluss auf das QTV bzw. auf die ästhetischen Dimensionen des Televisiven aufgezeigt. Die Serien sowie die gesamten Strukturen verzichten bewusst auf grafische Elemente – über einen elaborierten Satz und die damit einhergehende Typografie hinaus.

Abbildung 53: ‚textueller' *Flow*: ohne Unterbrechung (durch Leerzeilen/Überschriften) – Ausschnitt

Insgesamt bilden die Texte und ‚Serien' eine kreisförmige Struktur aus, die kein wirkliches Ende und keinen wirklichen Anfang kennt – entsprechend der *Flows* des Fernsehens. Dem linearen oder On-Demand-Fernsehen gemäß wird das Blättern im Buch zum Äquivalent des Zappings oder einer konkreten Auswahl von Angeboten. Mit der tendenziell sphärischen Darstellung, genau genommen ihrer zylindrischen Form, wird ein Bezug zum Fulldome-Medium geschaffen (siehe 8 u. 8.1): Die einzelnen Elemen-

te der Publikation umgeben den Leser wie unter der Kuppel. Mit dem Blättern kann er selektiv bestimmte Aspekte des Werkes auswählen. Der Rezipient wird zum Mitgestalter – nicht nur wie unter der Kuppel, sondern auch in den *Flows* des Fernsehens.

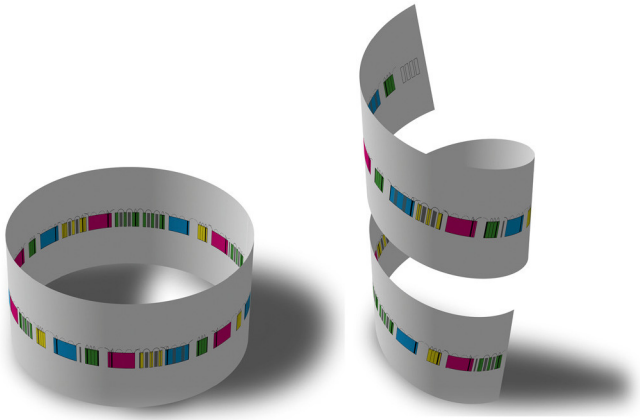


Abbildung 54: Das Buch als Kreis oder Spirale

Entsprechend der im Bereich der Marginalien oder zwischen den Zeilen platzierten Anmerkungen oder Fußnoten-Äquivalente (dazu gleich mehr) ließe sich auch von einer Spirale sprechen: Deleuzes (2007: 20 f. u. 99) Postulat entsprechend ist eine Wiederholung desselben Rezeptionserlebnisses nicht möglich, denn eine erneute Rezeption offeriert neue Facetten. Zu diesen können besagte Zusatzinformation gezählt werden, die – ggf. beim ersten Lesen ignoriert – weitere Aspekte bereitstellen.

Orientierung in diesem *Flow* – abseits der nachfolgend erläuterten typografischen Gestaltungsansätze – ermöglicht eine ‚Programmzeitschrift' am Ende der Arbeit. Es wird in dieser Publikation kein Inhaltsverzeichnis am Anfang, sondern eben erst zum Schluss der Arbeit geben.

Abbildung 55: ‚Programmzeitschrift': ein angehängtes statt vorgeschaltetes Verzeichnis – Ausschnitt

Die Intentionen dieses Vorhabens werden gleich Erläuterung finden. Der an Autoren und Verlage gerichtete Einführungstext sowie eine ausführliche Struktur des Konzeptes als auch eine textuell-visuelle Probe finden sich im Anhang A3.

8.3.2 Intention

Warum televisive Serialität in textlicher Form behandeln? Sicherlich und durchaus als eine weitere Perspektive über dieses Vorhaben hinaus ließe sich fragen, warum nicht das Fernsehen selbst seine Serialität erklärt – etwa in Form einer Dokumentationsreihe über das serielle Erzählen. Serien im Produktionsfeld

des Fernsehens sind keine Seltenheit – z. B.: *30 Rock*, *The Hour*, *The Newsroom*, *Mad Men*, *Lerchenberg*. Auch referenzieren die Serien über solche Settings hinaus auf ihre eigene Beschaffenheit – etwa wenn der Typus der Serie in *Family Guy* direkt in seinen Eigenarten thematisiert wird (siehe 3.2). Die praktischen, im Kontext der wissenschaftlichen Arbeit entstandenen Werke *Habitat 1* und *2* können durchaus als ein weiterer Schritt in diese selbstreflexive Richtung verstanden werden.

Die textliche Form von *Habitat 3* resultiert aus mehreren Überlegungen. Zunächst ist diese Arbeit auch lose durch den 2013 erschienenen Roman *S* der eigentlich den Bewegtbildmedien zuzuordnenden Autoren J. J. Abrams und Doug Dorst inspiriert: ein Buch über einen fiktiven Autor und dessen Erzählung – am Rande kommentiert von zwei nacheinander das Buch aus einer Bibliothek ausleihenden und handschriftlich Anmerkungen anfügenden Lesern. Das Werk weist viele verschiedene Ebenen auf, die ignoriert oder einbezogen werden können. Vielfältiges Material liegt dem Werk (lose) bei und erweitert die Welten des Buches in Richtung des realen Objektes bzw. dieses spiegelt die in ihm behandelten Welten wider, statt nur ‚Hort' des Textes zu sein.

Tatsächlich ist die Serialität in literarischer Form wegbereitend für televisive Formen (3.3). Berechtigterweise ließe sich her einwenden, dass serielle Formen in Mimik, Tanz, bildlicher und/oder audiovisueller Weise womöglich der textlich manifestierten Serialität vorangingen. Hier bestünde noch weiterer Forschungsbedarf zu den genauen Ursprüngen des Seriellen, der im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden kann. Die intermedial ausgerichtete Komparatistik, die Literaturwissenschaft und die Medienwissenschaft bieten die Möglichkeit oder praktizieren das Verfahren, bereits erforschte Konzepte (wie zuvor eben auch mit der Analyse der differenten Untersuchungsobjekte geschehen) auf jüngere oder andere Medien zu übertragen. Dass auch diese ‚neuen' Medien stets in Bezug zu ihnen vorhergehenden Formen stehen, aber letztlich eigene Charakteristika ausbilden, verdeutlicht auch die gleich behandelte Kontroverse zur linguistisch-typografischen Äquivalenz zum televisiven *Cliffhanger* (siehe dazu auch 7.3.2). Dann allerdings ist die Fernsehserialität im Zeitalter des Konvergierens des Fernsehens und der Medien als televisive Serialität (partiell) losgelöst vom Trägermedium zu begreifen (siehe 3) und damit auch eine textliche Behandlung eines audiovisuellen Narratives denkbar. Insofern ist dieses Publikationskonzept einerseits als eine Referenz auf die textliche Prägung der televisiven Serialität zu verstehen – insbesondere, wenn mit dem Begriff des QTVs immer wieder der Literaturbezug dieser Art von Serien betont wird. Andererseits ist dieses Vorhaben auch, wie schon für *Habitat 2* (8.2.2) gesehen, als Verweis auf (mediale) Bunker, auf deren Zugänglichkeit sowie auf deren Fragmentierung zu verstehen: Die textliche Form des Drehbuchs ist schließlich ein Wegbereiter eines audiovisuellen Werkes. Die ohne besagte Programmzeitschrift auf den ersten Blick chaotisch wirkende Form der Publikation verweist auf die mit jedem Betreten eines Werkes (nicht nur serieller und/oder audiovisueller Form) erforderliche Akzeptanz der dortigen Spielregeln (7.3.2). Diese nun bewegen sich in diesem Konzept bewusst zwischen konventionell recherchierten und rezipierbaren Informationen, mit dem Buch verbundenen Konventionen als auch innovativen und künstlerischen Intentionen: Zunächst ist diese textliche Umsetzung von Virilios „Architextur" (vgl. Pias 2001: 41) inspiriert, welche einem Bunker bzw. der Heterotopie ähnlich manifest und doch offen bis widersprüchlich ist (siehe 7.8). Foucault selbst schlägt im Übrigen vor, einen Text als Bild zu lesen (4.2.1) – daraus ließe sich die hier angestrebte typografische und damit visuelle Gestaltung als durchaus sinnvoll erkennen. Dann fußt die textliche Umsetzung des televisiven Seriellen auf dem bereits am Rande eingebrachten ‚Fetisch Buch' unserer Kultur (siehe 3.1). Bücher gelten also als eine besonders hochwertige Quelle. Obschon diese Beobachtung aus Sicht des Autors dieser Arbeit angesichts ebenso fragwürdiger Sorgfalt in wissenschaftlichen Publikationen so sicherlich nicht zu halten ist. Dennoch soll diese dem Buch zukommende Nachhaltigkeit entsprechend dieser Konventionen auch der Behandlung des televisiven Seriellen dienlich sein. Gleichsam soll in *Habitat 3* gerade mit derartigen Zuordnungen gebrochen werden – man könnte sagen die heterotopen Abgrenzungen oder (Bunker-)Wände überwun-

den oder permeable gemacht werden: Es soll mit der Publikation nicht nur eine analytisch fundierte Abhandlung entsteht, sondern genauso ein Erlebnisraum geschaffen werden. Dieser kann, so könnte weiterführend abgeleitet werden, als Repräsentation der heterotopen Verschachtelungen ganzer Räume verstanden werden, welche sich mehr oder minder (etwa im Verhältnis von abgeschlossenen Episoden zu fortgesetzter Handlung) als bunkeranverwandt erweisen: das Medium Buch—Fernsehen; narrative Welten (einer Serie)—das Paratextuelle (Intro, *Previously-ons* etc.) in einer mittigen Stellung—das System Fernsehen (etwa Werbung und Programmhinweise); die triviale, wenn auch beständige Unterscheidung zwischen ‚gutem'—‚schlechtem' Fernsehen sowie (—) den Typen seriellen Erzählens usw.

Um das ‚Zurechtfinden' in diesem Werk und das Verständnis für seine Spielregeln zu gewährleisten, wird – als einzige Ausnahme – eine grafische Struktur einmalig den Textfluss erläutern (siehe A2).

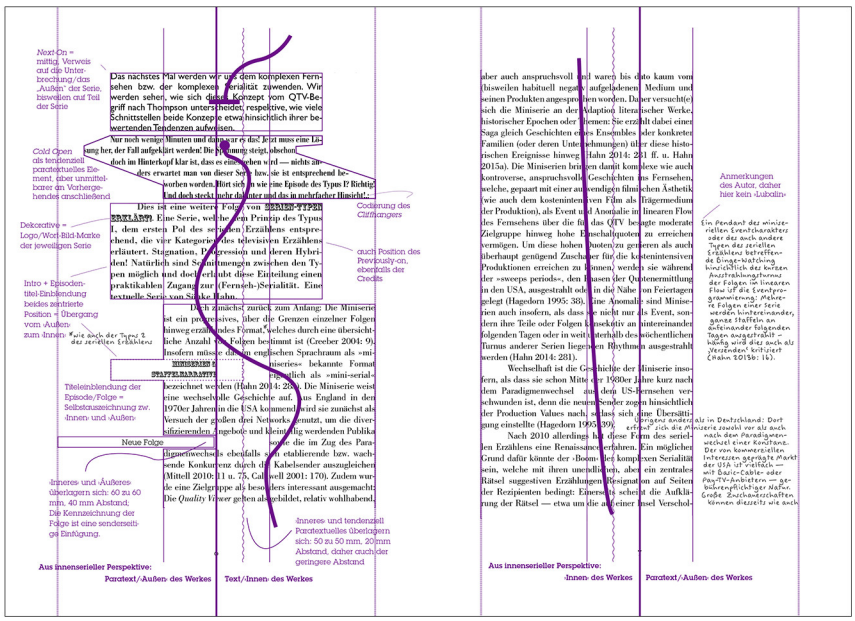


Abbildung 56: Das Konzept ((dem Leser) erklärende Doppelseite – Ausschnitt)

Überdies gehen die wissenschaftliche Theorie und die praktische Gestaltung – zwei durchaus voneinander getrennte und einander heterotope Disziplinen – hier also eine Verbindung ein. Die gestalterisch-künstlerische Dimension fußt auf drei Ebenen: Zunächst kommt ein tendenziell literarischer Duktus, welcher an die (narrativen) Elemente (gesamtserielle Handlungsbögen, Episoden/Folgen, Akte und/oder paratextuelle Elemente (*Next-on*, Intro etc.)) angepasst wird, in der Erläuterung der jeweiligen Sachverhalte zur Anwendung. Gleichwohl (zweitens) müssen die Inhalte der Texte fundiert recherchiert und dem Anspruch eines einführenden Werkes zu den vier seriellen Narrativen gemäß dargeboten werden. Dadurch wird ein Experimentalraum – eine Arena – geschaffen: Wissenschaftler und Gestalter – im Wesentlichen zu gleichen Teilen an den Texten inhaltlich wie gestalterischen beteiligt – müssen in eine andere Rolle wechseln – tendenziell literarisch statt nüchtern, tendenziell nüchtern statt literarisch schreiben: eine Herausforderung für die Theoretiker; allerdings partiell auch für die Praktiker – allerdings sollte eine fundierte, gestalterische (universitäre) Ausbildung ohnehin immer interdisziplinär und partiell wissenschaftlich angelegt sein sollte.

Auf der dritten Ebene wird die Typografie – der gesamte Satz – Ausdrucksmittel der beschriebenen Sachverhalte. Das Layout wird von einer zentralen Achse bestimmt, welche jede Seite teilt. Die Texte der jeweiligen Serien und Welten sind zum Bundsteg hin platziert—jene Texte aus dem ‚Außen' der Serie oder dem Systems Fernsehen (linear und on-demand) tendieren zum Außensteg. Bewusst ist soeben der Geviertstrich genutzt worden, denn Teile der Serie und des Systems bewegen sich eben an der Grenze

beider Bereiche und überlagern sich in einem Grenzbereich. Das *Cold Open* etwa schließt bisweilen so unmittelbar an Vorhergehendes in den *Flows* des Televisiven an, dass es auf beiden der durch die zentrale Achse erreichten Felder zu finden sein kann – erst ‚allmählich' lässt es sich als ‚serien-intern' identifizieren.

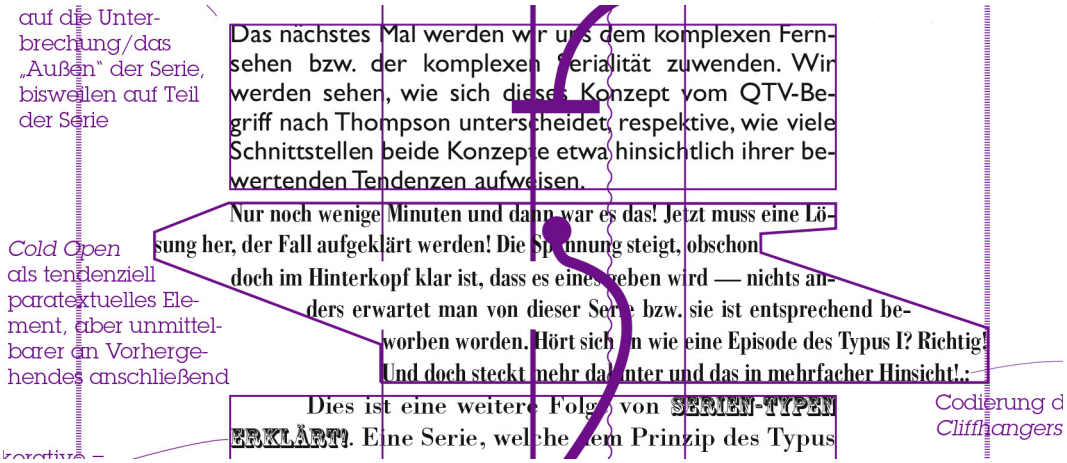


Abbildung 57: Die Grenze (zw. ‚Innen' und ‚Außen' und ihre Umkehr: Multiperspektive im *Flow* – Innen und Außen eine Frage der Perspektive – Ausschnitt)

Als visuelles, aber oftmals unbewusstes Element unterstützen die Typografie die Rezeption: Die vier seriellen Typen verfügen jeweils über eine eigene Schrift und deren Schriftschnitte: Die *Bodoni* als statische Antiqua verdeutlicht zum Beispiel typografisch die stagnierenden Eigenarten des Typus I. Da es jedem Autor obliegt, eine der ‚textuellen Serien' zu verfassen, ist somit auch die Person des Schöpfers mit einer spezifischen Font verknüpft.

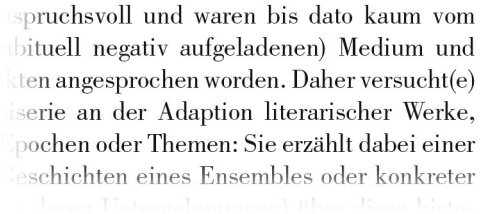


Abbildung 58: Typo-Beispiel (z. B. statische Antiqua *Bodoni* als Entsprechung des Typus I – Ausschnitt)

Marginalien werden für zusätzliche Informationen genutzt – entsprechend televisiven Bemerkungen am Bildschirmrand: „Neue Folge", „Werbung". Die *ITC Lubalin* fungiert als Schrift dieser Hinweise und kennzeichnet die aus dem ‚Außen' der Serie, auf Seiten des Senders eingebrachten Elemente, welcher hier auf den Herausgeber zurückgehen.

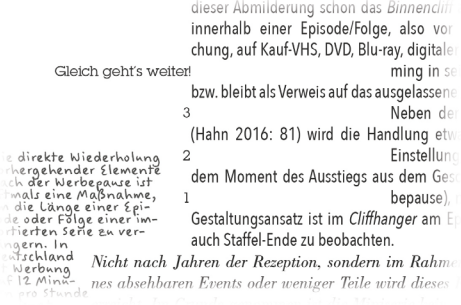


Abbildung 59: Hinweise des Senders oder hier des Herausgebers (auch als Verweis auf andere ‚Programme'/ als Countdown zum nächsten Programm – Ausschnitt)

Doch herausgestellte Überschriften und Absätze bleiben im ‚*Flow* des Textes' aus – alles geht ineinander über und durch distinkte Schriften eben auch nicht. Auf Fußnoten in ihrer klassischen, unterhalb des Textblocks befindlichen Position wird ebenfalls verzichtet – vielmehr überlagern sie als ergänzende Informationen den Textblock – teilweise sogar zwischen den Zeilen des Fließtextes: Der Leser kann, wie erwähnt, während oder beim nochmaligen Lesen einer textuellen Serien(-Folge oder -Episode) zusätzliche Information erlesen, sie überlesen und übersehen.

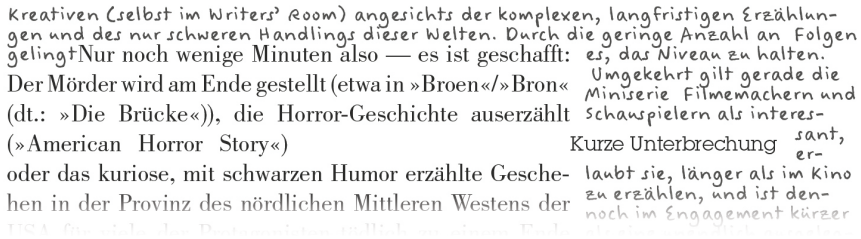


Abbildung 60: Fußnoten-Äquivalent: Script-Fonts – vielleicht erst beim zweiten Lesen im Fokus; Paratextuelles als partiell marginal – Ausschnitt

Entsprechend der verschiedenen Intro-Varianten (7.3.2) ist die Nennung der jeweiligen Serien- und Episodenteile durch eine Dekorative und von bestimmten der Serie voranstehenden textlichen Stimmungsbildern und Selbstbeschreibungen vom übrigen Text unterscheidbar oder überlagert den Fließtext wie etwa im ohne dezidiertes Intro auskommenden *Fargo*.

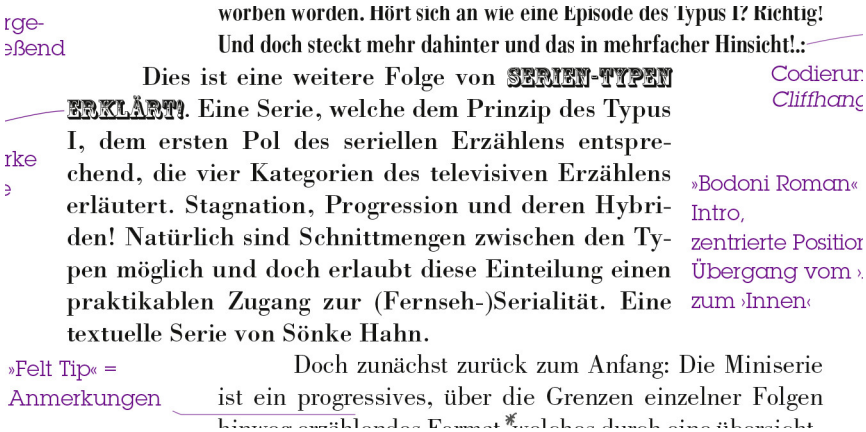


Abbildung 61: Intro (die Episode tendenziell auf dem ‚Außen' überlagernd – Ausschnitt)

Die, trotz differenter Typografie, fließenden Übergänge beschränken sich nicht nur auf die vier Serien und ihre Elemente. Sie setzten sich zwischen dem ‚Außen' und ‚Innen' der Serie – in Form von beinahe nahtlos aneinander anschließender Werbeblöcke und/oder in Form einer den ‚Primärtext' überlagernden Werbung – fort. Diese Unterbrechungen und Übergänge werden oftmals durch *Cliffhanger* markiert.

Fröhlich stellt in Bezug auf den *Cliffhanger* fest, dass diese nicht mit dem der Katapher entsprechenden Doppelpunkt gleichzusetzten sind. Denn die Katapher entspräche eher einem Abschreiten entlang eines gesamt einsehbaren Textes. Zudem benötige der Doppelpunkt einen umgehenden Anschluss – wie in 3.2 am Rande bemerkt, ist der Terminus dennoch aus einer möglichen Gesamtbetrachtung heraus, insbesondere der progressiven Serialität, nicht vollends als Entsprechung des *Cliffhangers* auszuschließen: Die zu Gesamtwerken erklärten Serien, welche als DVD-Box neben den literarischen Klassikern ihren Platz im Regel finden sollen, können durchaus bei erneuter Rezeption derart ‚abgeschritten' werden.

Gerade wegen des Verweises auf ein Nachfolgendes kann dann auch der Doppelpunkt als partielle Entsprechung des *Cliffhangers* gelten. Im linearen *Flow*, genauer im Ausstrahlungsturnus einer Folge/Episode Woche für Woche, bleibt dieses Nachfolgende – verstanden als Teil der seriellen Welt – natürlich zu-

nächst aus. Es wird aber ggf. als das demnächst Kommende angekündigt. Insbesondere im Free-TV folgt also etwas ‚Außerserielles' auf den *Cliffhanger*/das *Binnencliff* – neben der Werbung vielleicht eine andere Serie, sodass entsprechend dem *Flow*-Konzept Williams' ein Kontinuum verschiedener Formate entsteht. Gerade im On-Demand-*Flow*, der ohnehin viele dem *(Audience-) Flow* ähnliche Eigenarten ausweist (siehe 3 u. 7.5.2), wird (wiederum in Form der Eventprogrammierung im linearen Fernsehen eine Analogie findend) recht direkt (mit einem kurzzeitig wahrnehmbaren Countdown – siehe Abbildung 59) in das weiterführende Geschehen übergeleitet.

Letztlich kommt Fröhlich aber zur Überzeugung, dass der *Cliffhanger* eine Kombination von Doppelpunkt und Ausrufezeichen ist. Dafür spricht der *Freeze Frame* als Form des *Cliffhangers* im Moment einer überraschenden Wendung für eine Person. Genau genommen ist der *Cliffhanger* aber auch dem Dreipunkt bzw. der Ellipse verwandt, welche eine (hier: vorläufige) Auslassung kennzeichnet. Der *Cliffhanger* ist eine Fusion aus „!", „:" und „…". Wenn er auch keine adäquate linguistische bzw. typografische Entsprechung findet, so soll hier ein vorläufiger Zusammenzug bestehend aus allen drei Elementen dem *Cliffhanger* subtil als Zeichen dienen: „!.:"

Insgesamt generiert die künstlerisch-wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den seriellen Typen und den *Flow*-Arten in textuell-typografischer Form entsprechend den oszillierenden Größen von Distanz und Nähe (TV erklärt in einem anderen Medium) einen neuartigen, erlebbaren Informationskomplex.

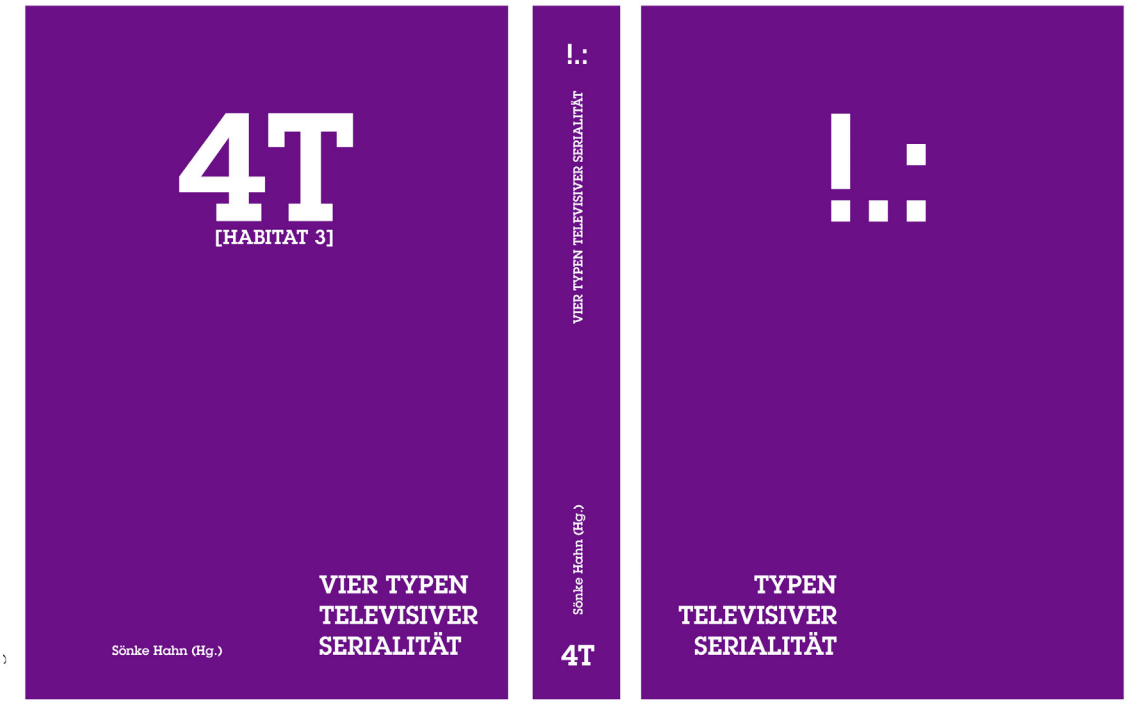


Abbildung 62: Cover und Back: Visualisierung des *Cliffhangers* = eventuelle Fortsetzung nicht ausgeschlossen, weitere Typen sind denkbar

9 Fazit

Greimas postuliert, dass die Analyse eines Sachverhaltes am besten dadurch gelänge, zu untersuchen, was er nicht ist (siehe 5.1). Tatsächlich ist diese Annahme zunächst ganz im Sinne Foucaults lesbar, als dass das Bordell und das Motel bei dem französischen Philosophen etwa die Sexualmoral des Normalraums zu entlarven vermögen. Beinahe utopisch in einem gemeinläufig positiv aufgeladenen Sinne, einem eigentlich eutopischen Verständnis also, scheint die Heterotopie nicht nur ein neutrales Analyseinstrument, sondern eine reflexive Dimension aufzuweisen, welche Mängel oder Scheinhaftigkeiten in gesellschaftlichen Bereichen oder ganzen Kulturen anzuzeigen vermag.

Die Übertragung der These Greimas' auf die Heterotopie greift jedoch zu kurz: So sehr sie auch als Gegenlager erscheinen mag oder es tatsächlich verkörpert, so sehr kann sie doch dem Normalraum angeschlossen sein. Die Heterotopie ist grundsätzlich immer ein zum Normalraum relationales Konstrukt – nicht nur physischer, sondern auch sozialer oder virtueller Natur. Dies kann in Form des Gegenraums, eines anderen Raumes oder eines dezidierten von Überlagerung geprägten Ortes (dem Kino etwa) erfolgen sowie in der den Normalraum direkt überlagernden Art und Weise – etwa durch die Immersion in mediale, mobil dargebotene Welten am Bahnhof etwa (≈ Audiowalk). Die relationale Verbindung kann unterschiedlicher Qualität sein: So sind Feste und Exzesse vielleicht nur Ventile des Normalraums, ihm also tendenziell unterstehend. Heterotopien können auch Klischees über andere Welten und Feindbilder selbstreferentieller Vorstellung über eine kaum einsehbare Umwelt verkörpern.

Letztlich verweist das vielfältige Konzept der Heterotopie – mit Blick auf das von Foucault herangezogene Beispiel des Don Quichote (4.1.2) und dessen Kampf gegen die für ihn etwas Anderes repräsentierenden Windmühlen –, dass jeder Ort eine Heterotopie sein kann. Diese der Heterotopie zukommende Feststellung scheint durchaus lapidar und doch zeigt sich an ihr wichtigerweise, wie relational, wie willkürlich die Bestimmung der Welt(en) sein kann und gleichsam wie beständig Menschen sich darum bemühen, distinkte Pole herauszuarbeiten. Trotz globaler Vernetzung und miteinander verbundener (Hetero-)Topien ist ein Bemühen um das Erzeugen betonierter bis digitaler oder mentaler Wände gleichermaßen zu beobachten – vielleicht offenbart dieses Bedürfnis nach eindeutigen Topien auch die Notwendigkeit von partiellen Orientierungsgrößen in einer Gegenwart vieler (ggf. ‚nur' empfundener) Ungewissheiten. Das Fernsehen veranschaulicht in seiner Serialität diesen Widerspruch – als System beherbergt es mit den Status-quo-Serien abgeschlossene, konstante Welten und anderseits progressive Räume, die sich intermedial bis hin zu realisierten Formen in Themenparks kaum mehr auf eine virtuelle Dimension beschränken lassen. Der Bunker ist als architektonische oder metaphorische Zwischenstation bei Angriffen als kurzeitiger Aufenthalts- oder Fluchtort zu verstehen, als Episode im Städtebau – (museal) neugenutzt oder gar als Mehrzweckanlage konzipiert oder nach dem Abriss verschwunden. Er ist Mahnmal von Schuld – gegenüber den vor den Mauern des Bauwerks und durch die Ideologie Ausgeschlossenen. Er ist ein Grabmal dieser wie auch der sich dieser Ideologe Hingebenden, der faktisch im getroffenen Schutzbauwerk Verstorbenen oder beim Bau umgekommenen Zwangsarbeiter. Dann wieder ist er in fraglicher Weise Ausdruck zeitloser Ingenieursleistungen (etwa am Bunker Valentin) und einer beständig bewahrten Kultur (als Schutzbauwerk zur Einlagerung wichtig erachteter Dokumente). Die Heterotopie wie auch die beiden Untersuchungsfelder dieser Arbeit sind als seriell in einem stagnierenden und progressiven Sinne zu verstehen.

Doch die vielfache Belegung des Bunkers und seiner anverwandten Konzepte verdeutlicht auch, dass dieser Perspektivwechsel in seiner Bewertung nicht ein Entweder-oder, sondern eine Sowohl-als-auch verkörpert. Dieses Sowohl-als-auch macht auch keinen Halt vor dem zweiten Untersuchungsobjekt,

welches sich selbst als Entsprechung des Bunkers lesen ließe: Neben den einander gegenüberstehen Serienpolen des Fernsehens, kann das Erlebnis einer Serie wie *Breaking Bad* etwa nicht nur als Spiegel einer ernüchternden Realität verstanden werden, sondern auch als Stilisierung von Drogenkonsum und Verbrechen gewertet werden (siehe 7.2.2). Ein solches heterotopes Erzählen (im Gegensatz zu der bereits erwähnten stereotypen Dimension des Heterotopen) ist – wenn man so will – letztlich charakteristisch ambivalent: Es kann direkt aufklären, indem es durch das Andere das Normale (wie auch immer dieses definiert ist) entlarvt, es vermag selbst Illusionen zu erzeugen, dabei als Interdiskurs die Überbrückung von Differenzen zu ermöglichen, diese aber andererseits auch nur zu kaschieren. Lernen wir aus künstlerischen Werken oder Mahnmalen – angesichts dieser auch die Rezeption bedingenden Ambivalenz – wirklich etwas?

Weniger taugt die Heterotopie selbst als pauschales Mittel der Aufklärung, wie es bei Foucault streckenweise in einer eutopischen Hoffnung anklingt (obschon der Philosoph eben auch eine negativ zu betrachtende Auslagerung oder Ausgrenzung des Ungewollten benennt). Zwar ist mit besagtem Hinterfragen der Sexualmoral durchaus eine solche Dimension erreichbar, anderseits jedoch ist dieses reflexive Moment wohl kaum bei jedem Besucher des Bordells als gegeben anzunehmen: Das Wissen um die heterotopen Mechanismen hingegen mag aufklärerische Züge zu tragen – insbesondere hinsichtlich allzu einfacher, bipolarer Weltkonstrukte. Wenn auch Greimas' Aussage nicht auf die Heterotopie per se zu übertragen ist, so erlaubt das Bewusstsein für heterotope Mechanismen zu fragen, für wen dieser oder jener Raum heterotop oder normal ist, wie dieser oder jener Raum in Bezug zum anderen (ob normal oder wiederum heterotop) steht und damit auch die Position Anderer/des Anderen erkennen zu können.

Dabei geht es dann konsequenterweise nicht darum, in duale Muster von gut und schlecht zu verfallen, sondern das Andere, wenn nicht zu akzeptieren, so zumindest zu tolerieren. Gleichsam vermag es dieses Zurücktreten und der Blick auf die heterotopen Facetten der eigenen Welt einen Blick darauf zu lenken, wie Kreisläufe zwischen verschiedenen und innerhalb von Heterotopien ausgeformt sein können: etwa am Beispiel von Gefangenen/Patienten—Wärter/Mediziner. Es kann so auch deutlich werden, wie beinahe systemtheoretisch, selbstreferentiell und mangels tatsächlicher Einblicke in das Andere Klischees oder gar Feindbilder entstehen können.

Wichtig ist hier mit Rückgriff auf die in 4.2.2b und 4.8.5 eingeführte/behandelte konstruktivistische Theorie, dass mit den Mechanismen der Heterotopie und ihrer Relationalität bis Beliebigkeit nicht empirische Konzepte von faktisch belegbaren Facetten, ob es nun regnet oder nicht etwa, ad absurdum geführt werden sollen. Dass es regnet, wird hier also nicht in Zweifel gestellt, doch ist zu betonen, dass viele ‚Wahrheiten' nur im Kontext Bestand haben, tendenziell auch heterotop oder variabel und relativ sind. Der Faschismus kann (bedauerlicherweise) eben als Ideal eine heterotope Zielsetzung sein, genauso als negative (bereits vollzogene oder befürchtete, wiederkehrende) Heterotopie verstanden werden. Nicht zuletzt ist es Foucault in seiner provokanten Vernunftkritik selbst, der herausstellt, dass eben aus Sicht ihrer Anhänger eine solche Ideologie als vernünftig erscheint (4.1.3b). Keinesfalls sind das hier präsentierte Konzept der Heterotopie sowie ihre Mechanismen also als ein Legitimationsschema bestimmter Weltsichten zu verstehen, sondern vielmehr als ein Erklärungsmodell der Mechanismen dieser Weltsicht.

Ausblick

Insgesamt zeigt sich jedoch hinsichtlich der beiden Untersuchungsfelder weiterer Forschungsbedarf. Die spezifische, sprich in Detailanalysen und Sammelbänden vollzogene Behandlung der beiden Komplexe (Fernseh-)Serie und Bunkerbau bedürfen, für sich genommen, distinkter Literatur, welche ihre Charakteristik und historische Eigenarten zu erfassen versucht. Eine erste übergreifende Auseinandersetzung bzw. eine Annäherung an diese Forderung wurde in dieser Arbeit mit den Begriffsbestimmungen, historischen Überblicken wie auch den grundlegenden, in den jeweiligen Analyseabschnitten vorgestellten Aspekten

zu erreichen versucht. Es zeigt sich aber über die Arbeit hinausgehend, in wissenschaftlichen Feldern ein Revisionsbedarf hinsichtlich eines Denkens in Gegensätzen wie Kunst und Kommerz. Die von Bataille ausgemachte Problematik einer wissenschaftlichen Homogenisierung (4.3.2) oder in Ableitung eines Schubladendenkens scheint menschlichen Eigenarten geschuldet und damit auch in Disziplinen, die sich (abseits illusorischer Konzepte von Objektivität) graustufigen und offenem Verhalten verschrieben haben, nach wie vor gegenwärtig.

Die künstlerische Haltung in dieser Arbeit ist um ein Aufzeigen oder eine tendenzielle Aufklärung über heterotope Mechanismen (vordergründig in besagten Untersuchungsfeldern) bemüht. Die narrative, inhaltliche sowie audiovisuelle Behandlung von Bunkern und vom Bunkeranverwandtem bzw. der in diesen Komplex zählenden Serialität konnte/n diese vielschichtigen Aspekte erkunden. Darüber hinaus ist auch in ein heterotoper Experimentalraum entstanden – in mehrfacher Hinsicht: Neben den drei künstlerischen Arbeiten, welche ‚Bunker' eigenen Art sind und doch miteinander in einer (heterotopen) Ambivalenz in Bezug stehen, erstreckt sich dieser Raum auf die inhaltliche Ebene der Formate (insbesondere von *Habitat 1* und *2*). Verschiedene Mechanismen des Heterotopen wurden so erforscht – etwa gegeneinander und miteinander agierende Figuren und verschachtelte Settings. Dann erstreckten sich die Räume des Experiments auch auf den Schöpfer (dieser gesamten Arbeit) – Arenen der Tauromachie bildeten sich aus, die von der Konzeption bis hin zur Produktion und Postproduktion verschiedene immersiv-heterotope Phänomene ergründen konnten. Dieses ambivalente Feld wird, wie Leiris (1982: 53 ff.) in Bezug auf die Tauromachie feststellt, zum „Abbild unserer Idee des Schönen selbst". Die heterotopen Inhalte, Deutungsebenen und Produktionsprozesse sind mit Blick auf die in dieser Promotion vorgenommene Analyse und die ‚Anstrengungen' künstlerischer Arbeit wohl eher als schrecklich-schön oder in einem oszillierenden Sinne als schrecklich—schön zu verstehen. Nochmals sei dabei betont, dass hier keinesfalls die fatalen Dimensionen, welche insbesondere mit dem Untersuchungsobjekt Bunker zu verbinden sind, nivelliert werden soll. Es soll vielmehr auf die zweifelsohne bisweilen fragwürdige bis tödlichen Perspektivierung des Heterotopen als Mechanismus der Heterotopie verwiesen werden. Auch Leiris (1982: 113) weiß nämlich, dass das zwiespältige Feld womöglich eine einfache Ordnung ausdrückt, indem der Stier stirbt.

Dennoch müssen es wohl an dieses Ausführungen anschließende (künstlerische) Arbeiten sein, denen es obliegt, Lösungsansätze hinsichtlich eines zu schwarz-weißen Weltsichten neigenden (heterotopen) Denkens aufzuzeigen. Diese Arbeit ist allerdings womöglich ein gesamtgesellschaftliches Vorhaben. Ohne ein grundsätzlich pessimistisches Zukunftsbild zeichnen zu wollen, scheint die hier versuchte Bestandsaufnahme allerdings fragwürdig erscheinen zu lassen, inwieweit diese Aufklärung geeignet ist, etwas zum Besseren zu wenden. Schon Adorno und Horkheimer (2003), deren kulturpessimistische Überlegungen einer verdummende Industrie hier am Rande zwar kritisiert wurde, beklagen, dass die aufgeklärte Welt nicht vor Unheil geschützt ist und die rationale Entzauberung der Welt selbst eine Illusion ist (Horkheimer/Adorno 2003: 24). Angesichts reflexhaften Lagerdenkens – etwa Globalisierung—Partikularismen – scheint eine aufklärerische Absicht illusorisch. Deshalb hat sich diese Arbeit auf die Mechanismen der Heterotopie beschränkt, ohne diese pauschal in ihren bisweilen vereinfachten (bipolaren) Bestimmungen auszuschließen. Dennoch bzw. gerade deswegen muss ein Bewusstsein für heterotope Extremismen (auch des Alltages) bewahrt oder geschaffen werden. Vielmehr scheint die künstlerische Weiterführung dieser Arbeit in einem beständigen – seriellen (im redundanten wie progressiven Sinne) – und kritischen Verweisen auf die heterotopen Mechanismen zu bestehen: ohne pauschalen Pessimismus und dafür in einer Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Denn die heterotopen Ambivalenzen erwiesen sich insbesondere in den künstlerischen Arbeiten auch als Möglichkeit selbstreflexiver Erfahrungen.

Abkürzungsverzeichnis

Aut. =	„(Drehbuch-)Autor“ einer Serie (und ggf. eines Großteils ihrer Folgen), Drehbuchautor eines Films. In modernen Serien häufig Teil des *Writers' Rooms*, dort auch spezialisiert arbeitend: Plot-Entwicklung, Dialoge etc. In der Episodenserie: oftmals externe Kräfte, nach der vom *Showrunner* ausgegebenen Autorenbibel (konzeptuelle Parameter der Serie beinhaltend) agierend.
CGI =	„computer generated imagery“ – am Computer entstehende Bilder und Animationen.
Cr. =	„creator“ bzw. Schöpfer einer Serie, häufig auch anschließend als *Showrunner*/*Executive Producer* tätig.
Dir. =	„director“ – Regisseur von Filmen oder Episoden/Folgen einer Serie, bei langfristigem Engagement der Person auch prägende Kraft etwaiger Serien. Im letzteren Fall manchmal auch als *Showrunner* oder als Teil des *Writers' Rooms* agierend.
Ex. =	„*Executive Producer*“, als *Showrunner* obliegt ihm oder ihr die künstlerische Leitung der gesamten Serie: häufig bereits am Konzept beteiligt oder Ideengeber, arbeiten als Autoren und/oder Regisseure einzelner Serienfolgen oder -Episoden; beim *Writers' Room*-Modell fungieren sie als leitende Instanz. Anders im Film: Die Funktion des Ex. ist es dort, die Umsetzung des Werks auf finanzieller Ebene zu überwachen, sie agieren im Auftrag der Produktionsfirmen.
FD =	„Fulldome“ – siehe zum Medium: 8
HD =	„high definition“: Überbegriff für Normen im Fernsehen bzw. im Televisiven, unterscheidbar in HD und FullHD – 720 Pixel und 1080 Pixel in der Vertikalen. Bei der Angabe der Bildgröße häufig ausgeblendet, aber qualitative Unterschiede ausmachend: die Komprimierung des Materials.
_k =	Angabe zu Auflösung in „tausend Pixeln“ – z. B.: 3k entsprechen vermeintlich 3000 Pixeln, wobei die Angabe nur ungefähre Werte ausdrückt. Im Fulldome meint 3k: 3072 x 3072 Pixel. Im Fernsehen/Streaming zeigt 4k, oft mit „Ultra HD“ (kurz: UHD) gleichgesetzt, eine Auflösung von 3840 x 2160, im Film hingegen von 4096 x 2160 an. Im Gegensatz zu den HD-Angaben wird hier also auf die Horizontale des Bildes Bezug genommen.
_ _ _ _p =	„progressiv“ – Übertragung von Vollbildern. Halbbilder (das Zeilensprungsverfahren bzw. das Interlacing) werden hingegen mit „i“ für „interlaced“ gekennzeichnet: 1080p/25 = 25 Vollbilder pro Sekunde, 1080i/25 = 50 Halbbilder pro Sekunde.
S_ _/E_ _	„Kennung/Identifikation der Episode/Folge“ – „S“ = Staffel, „E“ = Episode bzw. in Vereinfachung hier auch einer Folge innerhalb einer Serie.
VFX =	„visual effects“ – in der Postproduktion entstehende visuelle Effekte. Spezialeffekte (SFX) werden indes am Drehort realisiert – etwa in Form realer Explosionen.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Diskurs – frei nach Kammler/Diaz-Bone 74
Abb. 2: Diskurs – frei nach Kammler/Diaz-Bone 74
Abb. 3: Diskurs/Dispositiv und Medium 121
Abb. 4: Diskurs/Dispositiv, Medium und Heterotopie 194
Abb. 5: Diskurs/Medium/Heterotopie 195
Abb. 6: Drehbücher und Konzepte 295
Abb. 7: Das Set als Heterotopie 296
Abb. 8: Fulldome-Projektionsverfahren 297
Abb. 9: Nicht-projiziertes, kreisförmiges Fulldome-Still 298
Abb. 10: Poster *Habitat 1* 299
Abb. 11: Elemente des Seriellen (I) 299
Abb. 12: Elemente des Seriellen (II) 300
Abb. 13: Elemente des Seriellen (III) 300
Abb. 14: Hauptfiguren von *Habitat 1* 301
Abb. 15: Ausdruck des Regimes 301
Abb. 16: Selbstreferenz 301
Abb. 17: Kurbeln 302
Abb. 18: Der Look von *Habitat 1* (I) 302
Abb. 19: ‚Mauerbau' 303
Abb. 20: Der Look von *Habitat 1* (II) 304
Abb. 21: ‚überlagernde Erinnerung' 305
Abb. 22: Fulldome- bzw. Realfootage-Kamera-Rig 305
Abb. 23: Auszug Fulldome-Storyboard 306
Abb. 24: Räumlicher Bezug 307
Abb. 25: ‚Guckloch' 308
Abb. 26: Fulldome-Bild als Panorama 308
Abb. 27: Blick und Fahrt von ‚unten' in die Kuppel 309
Abb. 28: Poster *Habitat 2* 309
Abb. 29: Immersion am Set in *Habitat 2* 311
Abb. 30: Greenscreen-Aufnahmen 311
Abb. 31: Weite Teile des Casts/der Figuren von *Habitat 2* 312
Abb. 32: Verweise im Intro (I) 313
Abb. 33: Suggestion 314
Abb. 34: Den Bunker überlagernde Imagination 315
Abb. 35: Die Heterotopie Schiff 316

Abb. 36: Verweise im Intro (II) 317
Abb. 37: Der Serienschöpfer 317
Abb. 38: Fund ‚Büchse der Pandora' 318
Abb. 39: Sicherheitsbereich 319
Abb. 40: Zoom, Spulen und Überwachungskameras 320
Abb. 41: ‚Zerstörte Bilder' 320
Abb. 42: Ebenen der ‚Arena' 321
Abb. 43: Verweise im Intro (III) 321
Abb. 44: Fahrt 322
Abb. 45: Videoübergabe 322
Abb. 46: Bewusster Glitch in *Habitat 2* 323
Abb. 47: Ungewollter Glitch 323
Abb. 48: Fulldome-Bild 323
Abb. 49: Fulldome in 16:9 324
Abb. 50: Cover *Habitat 3* 325
Abb. 51: Auszug Strukturgrafik 326
Abb. 52: Wiederholung 327
Abb. 53: ‚textueller Flow' 327
Abb. 54: Das Buch als Kreis oder Spirale 328
Abb. 55: ‚Programmzeitschrift' 328
Abb. 56: Das Konzept 330
Abb. 57: Die Grenze 331
Abb. 58: Typo-Beispiel 331
Abb. 59: Hinweise des Sender oder hier des Herausgebers 331
Abb. 60: Fußnoten-Äquivalent 332
Abb. 61: Intro 332
Abb. 62: Cover und Back 333

Siglenverzeichnis

AR =	Foucault, Michel (1992): „Andere Räume" In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik.* Leipzig: Reclam, S. 34–46.
AW =	Foucault, Michel (2013): *Die Archäologie des Wissens.* 16. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
DA =	Foucault, Michel (2001): *Das Denken des Außen.* In: Foucault, Michel/Defert, Daniel/Ewald, François (Hg.): *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band I, 1954–1969.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp. S. 670–697.
DE I =	Defert, Daniel (Hg.)/Foucault, Michel (1994): *Dits et écrits. 1954–1988*. Paris: Gallimard.
GG I–II =	GG I – Gouvernementalität I
	Foucault, Michel (2006): *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität I.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
	GG I – Gouvernementalität II
	Foucault, Michel (2006b): *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
GK =	Foucault, Michel (1999): *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks.* 5. Auflage, Frankfurt a. M.: Fischer.
H =	Foucault, Michel (2013): *Die Heterotopien. Der Utopische Körper. Zwei Radiovorträge.* Berlin: Suhrkamp,
OD =	Foucault, Michel (2015): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften.* 23. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
ODis =	Foucault, Michel (2014): *Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konsersmann.* 11. Aufl., Frankfurt a. M.: Fischer.
RR =	Foucault, Michel (1989): *Raymond Roussel*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
S I–IV =	S I – Schriften 1
	Defert, Daniel/Ewald, François (Hg.) (2001): *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band I, 1954–1969.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
	S II – Schriften 2
	Defert, Daniel u. Ewald, François (Hg.) (2002): *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band II. 1970–1975.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
	S III – Schriften 3
	Defert, Daniel u. Ewald, François (Hg.) (2003): *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III. 1976–1979.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
	S IV – Schriften 4
	Defert, Daniel u. Ewald, François (Hg.) (2005): *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III. 1980–1988.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
SW I =	Foucault, Michel (1992): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I.* 6. Auflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
ÜS =	Foucault, Michel (2004): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
ÜWW =	Foucault, Michel (2012): *Über den Willen zum Wissen. Vorlesungen am Collège de France 1970–1971.* Berlin: Suhrkamp.
VR =	Foucault, Michel (2001): *Vorrede zur Überschreitung*. Foucault, Michel/Defert, Daniel/Ewald, François (Hg.): *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band I, 1954–1969.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 320–342.
WF =	Foucault, Michel (2003): *Die Wahrheit und die juristischen Formen.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
WG =	Foucault, Michel (1993): *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Quellenverzeichnis

3Sat/Nano (2015): „Frisches Saatgut für Syrien. Samensammlung in Aleppo im Krieg zerstört“ In: *3sat Online*: http://www.3sat.de/page/?source=/nano/news/91134/index.html (abgerufen am 13.8.2016).

Abrams, J. J. u. Lindelof, Damon (2004): *Lost – Series Format.* http://leethomson.myzen.co.uk/Lost/Lost_Writers_Guide.pdf (abgerufen am 12.8.2016).

Abrams, J. J. (2007): „J. J. Abrams geheimnisvolle Kiste“ In: *TED*: https://www.ted.com/talks/j_j_abrams_mystery_box?language=de (abgerufen am 24.7.2016).

Ackerman, Spencer (2006): „Battlestar: Iraqtica. Does the hit television show support the Iraqi insurgency?“ In: *Slate:* http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2006/10/battlestar_iraqtica.html (abgerufen am 28.7.2016).

Adorno, Theodor (1954): „How to Look at Television“ In: *The Quarterly of Film, Radio and Television 3*, S. 23–25.

— (1963): „Prolog zum Fernsehen“ In: Adorno, T. W.: *Eingriffe. Neue kritische Modelle.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 69–80.

— (1991): *Eingriffe. Neun kritische Modelle.* 1. Auflage, 18. Nachdruck. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Albert, Mechthild (2009): „Zur (De-)Konstruktion von Außen- und Innenräumen in der Literatur. Die Pariser Passagen in Louis Aragons Paysan de Paris“ In: Csáky, Moritz u. Leitgeb, Christoph (Hg.): *Kommunikation, Gedächtnis, Raum. Kulturwissenschaft nach dem „Spatial Turn“.* Bielefeld: transcript, S. 93–112

Allgemeines deutsches Volks-Conversations-Lexikon und Fremdwörterbuch 1845): *Allgemeines deutsches Volks-Conversations-Lexikon und Fremdwörterbuch: ein unentbehrliches Handbuch für jedermann. Band 1. A–Bzura.* Hamburg: Tramburg.

Anders, Günther (1961): *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution.* Sonderausgabe. München: Beck.

ANDRA – Agence Nationale pour la Gestion des Déchets Radioactifs (2012): „Remembering the past“ In: *ANDRA Online*: http://www.andra.fr/international/pages/en/menu21/waste-management/remembering-the-past-6764.html (abgerufen am 4.8.2016).

Anonymus/Frederiksson, DJ (o. J.): „Die ausbleibende Revolution. Eine Analyse, was die Qualität der neuen US-Serien eigentlich ausmacht und warum genau diese Qualität im deutschen Fernsehen auf unbestimmte Zeit nicht zu sehen sein wird.“ In*: d-trick.de/Blog Dietrich Brüggemann*: http://d-trick.de/wp-content/uploads/die_ausbleibende_revolution.pdf (abgerufen am 23.7.2016).

Aoki, Tetsuo (2008): „Luftschutzbunker in Japan“ In: Marszolek, Inge u. Buggeln, Marc (Hg.): *Bunker. Kriegsort, Zuflucht, Erinnerungsraum.* Frankfurt a. M./New York: Campus, S. 139–154.

ARRI (o. J.): „Christopher Manley ASC on MAD MEN“ In: *ARRI*: https://www.arri.com/news/news/christopher-manley-asc-on-mad-men/ (abgerufen 12.8.2016).

Aschenbeck, Nils (1995): „Von der Festung zur Baracke.“ In: Aschenbeck, Nils et al. (Hg.): *Fabrik für die Ewigkeit. Der U-Boot-Bunker in Bremen-Farge.* Hamburg: Junius, S. 7–24.

Aschoff, Jürgen (1992): „Die innere Uhr des Menschen“ In: Gumin, Heinz u. Meier, Heinrich (Hg.): *Die Zeit. Dauer und Augenblick.* 3. Aufl. München/Zürich: Piper, S. 133–144.

Associated Press (AP) (2006): „Here's the story...of the dying TV theme song. Shows such as ‚Lost', ‚Grey's Anatomy' are cutting straight to the plot“ In: *Today/NBC*: http://www.today.com/id/15320031/ns/today-today_entertainment/t/heres-storyof-dying-tv-theme-song/ (abgerufen am 11.8.2016).

Auf dem Kampe, Jörn u. Bischoff, Jürgen (2012). „Atommüll: Wohin damit?“ In: *GEO Online/GEO Magazin Nr. 03/12*: http://www.geo.de/GEO/natur/oekologie/atommuell-wohin-damit-71469.html?p=7&eid=67825 (abgerufen am 12.8.2016).

Augé, Marc (1994): *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit.* Frankfurt a. M: Fischer.

Ausweichsitz (2009): „Adenauers Anschluss. Zurück auf der Bühne des Kalten Krieges: Der Postbunker in Staffel“ In: *ausweichsitz.de*: http://archiv.ausweichsitz.de/index.php-option=com_content&task=view&id=114&Itemid=39.html (abgerufen am 10.8.2016).

Bachelard, Gaston (1980): *Die Philosophie des Nein. Versuch einer Philosophie des neuen wissenschaftlichen Geistes.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

— (1993): *Epistemologie, Ausgewählt von Dominique Lecourt. Mit einen Nachwort zur Neuausgabe von Friedrich Balke.* Frankfurt a. M.: Fischer.

— (2012): „Poetik des Raums“ In: Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 166–179.

Bailey, Jason (2013): „Why Is Netflix Secretly Cropping Movies?“ In: *Flavorwire.com*: http://flavorwire.com/404511/why-is-netflix-secretly-cropping-movies (abgerufen am 11.8.2016).

Balázs, Béla (2005): „Zur Kunstphilosophie des Films“ In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Theorie des Films*. 5. erw. Auflage, Stuttgart: Reclam, S. 201–223.

Ballaban, Michael (2015): „This is the Video CNN will Play when the World ends.“ In: *Jalopnik*: http://jalopnik.com/this-is-the-video-cnn-will-play-when-the-world-ends-1677511538 (abgerufen am 12.8.2016).

Barthes, Roland (2010): *Mythen des Alltags.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bataille, Georges (1970): „La ‚vieille taupe' et le préfixe sur dans les mots surhomme et surréaliste“ In: Bataille, Georges: *Œuvres complètes II. Écrits posthumes. 1922–1940.* Paris: Gallimard, S. 93–109.

— (1973): „Réponse à Jean-Paul Sartre“ In: Bataille, Georges: *Œuvres complètes VI. La Somme athéologique. Tome II.* Paris: Gallimard, S. 7–205.

— (1986): „Der niedere Materialismus und die Gnosis“ In: Schultz, Wolfgang (Hg.): *Dokumente der Gnosis.* München: Matthes & Seitz, S. 7–15.

— (1993): *Die Tränen des Eros.* München: Matthes & Seitz.

— (1994): *Die Erotik.* München: Matthes & Seitz.

— (1997): „Die psychologische Struktur des Faschismus“ In: Lenk, Elisabeth (Hg.): *Die Psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität.* München: Matthes & Seitz. S. 7–43.

— (1999): *Die innere Erfahrung.* München: Matthes & Seitz.

— (2012): „La valeuer d'usage de D.A.F. de Sade. Lettre ouverte à mes camerades actuels“ In: Bataille, Georges: *Œuvres complètes, Voll II. Écrits posthumes 1922-1940.* Paris: Gallimard S. 54–69.

— (2012): „La ‚vieille taupe‘ et le préfixe sur dans les mots surhomme et surréaliste“ In: Bataille, Georges : *Œuvres complètes, Voll II. Écrits posthumes 1922-1940.* Paris: Gallimard S. 93–109.

Baudrillard, Jean (1978): *Agonie des Realen.* Berlin: Merve.

Baudry, Jean-Louis (1999): „Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks“ In: Pias, Claus u. Vogel, Joseph u. Engell, Lorenz u. Fahle, Oliver u. Neitzel, Britta (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard.* Stuttgart: DVA, S. 381–404.

Bauer, Wolfgang u. Sasse, Martin (2005): „Die letzte Stadt der DDR“ In: *Focus Online:* http://www.focus.de/panorama/reportage/reportage-die-letzte-stadt-der-ddr_aid_209857.html (abgerufen am 12.8.2016).

BBK – Bundesamt für Bevölkerungshilfe und Bevölkerungsschutz (o. J. a): „Der Zentrale Bergungsort der Bundesrepublik Deutschland“ In: *BBK Online:* http://www.bbk.bund.de/DE/AufgabenundAusstattung/Kulturgutschutz/ZentralerBergungsort/ZentralerBergungsort_einstieg.html (abgerufen am 6.8.2016).

— (o. J. b): „Schutzbauten – Entwicklung bis 2007“ In: *BBK Online:* www.bbk.bund.de/DE/AufgabenundAusstattung/BaulicherBevoelkerungsschutz/Schutzbauten-Entwicklungbis2007/Schutzbauten_einstieg.html (abgerufen am 6.8.2016).

Becker, Gunter (2014): „MULTITASKING als Erzählstil“ In: *Zoom. Magazin der Filmemacher.* 1/2014, S. 52–55.

Behrens, Steve (1986): „Technological convergence: towards a united state of media“ In: *Channels of Communication 1986 Field Guide.* New York: C. C. Publishing, S. 8–10.

Beil, Benjamin u. Engell, Lorenz u. Schröter, Jens u. Schwaab, Herbert u. Wentz, Daniela (2012): „Die Fernsehserie als Reflexion und Projektion des medialen Wandels“ In: Krotz, Friedrich u. Hepp, Andres (Hg.): *Mediatisierte Welten: Forschungsfelder und Beschreibungsansätze.* Wiesbaden: Springer, S. 197–226.

Belting, Hans (1993): *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst.* München: C. H. Beck.

Belliger, Andréa u. Krieger, David J. (2006): „Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie“ In: Belliger, Andréa u. Krieger, David J. (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie.* Bielefeld: transcript, S. 13–74.

Benjamin, Walter (1983): „Paris, Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ In: Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 45–77.

— (1991): „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften. Band I.2.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bentham, Jeremy (2013): „Panoptikum oder Das Kontrollhaus“ In: Welzbacher, Christian (Hg.): *Bentham, Jeremy: Panoptikum oder Das Kontrollhaus.* Berlin: Matthes & Seitz, S. 7–109.

Berghaus, Margot (2011): *Luhmann leicht gemacht. Eine Einführung in die Systemtheorie.* 3. überarbeitete u. ergänzte Aufl., Köln/Weimar/Wien: Böhlau.

Best, Stefan (2009): *Geheime Bunkeranlagen der DDR.* Stuttgart: Motorbuch.

Bhabha, Homi K. (1996): „Culture's In-between“ In: Hall, Stuart u. Du Gay, Paul (Hg.): *Questions of cultural Identity.* London: Sage, S. 53–60.

— (2000): *Die Verortung der Kultur.* Tübingen: Stauffenburg.

Bhabha, Homi u. Rutherford, Jonathan (1990): „The Third Space – Interview with Homi Bhabha“ In: Rutherford, Jonathan (Hg.): *Identity: Community, Culture, Diffrence.* London: Lawrence & Wishart, S. 207–221.

Bieger, Laura (2007): *Ästhetik der Immersion. Raum-Erleben zwischen Welt und Bild. Las Vegas, Washington und die White City.* Bielefeld: transcript.

Binswanger, Ludwig (1992): *Traum und Existenz.* Bern/Berlin: Gachnang & Springer.

Bischof, Rita (1984): *Souveränität und Subversion. Georges Batailles Theorie des Moderne.* München: Matthes & Seitz.

Blanchet, Robert (2011): „Quality-TV: Eine Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer TV-Serien“ In: Blanchet, Robert et al. (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien.* Marburg: Schüren, S. 37–70.

Blonsky, Marshall (1984): „Wes Geistes Kind ist die Atomsemiotik?“ In: *Zeitschrift für Semiotik.* Band 6, Heft 3 (1984), S. 311–324.

Bloom, Allan (1987): *The Closing of the American Mind.* New York: Simon & Schuster.

Bobineau, Julien (2013): „Sammeln, Spielen und Partizipieren in Serie. Kann Zuschauerbeteiligung süchtig machen?“ In: *Journal of Serial Narration on Television*, 3 (2013), S. 33–44.

— (2015): „‚Family. Redefined‘ Die Brotverdiener in Shameless, Breaking Bad und Hustle“ In: Nesselhauf, Jonas u. Schleich, Markus (Hg.): *Gegenwart in Serie. Abgründige Milieus im aktuellen Qualitätsfernsehen.* Berlin: neofelis, S. 63–77.

Böhme, Gernot (2004a): „Der Raum leiblicher Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung“ In: Krämer, Sybille (Hg.): *Performativität und Medialität.* München: Fink, S. 129–140.

Böhme, Horst W. et al. (Hg.) (2004): *Wörterbuch der Burgen, Schlösser und Festungen.* Stuttgart: Reclam.

Böhme, Wolfgang Horst (2004): „Burgen“ In: Böhme, Horst W. et al. (Hg.): *Wörterbuch der Burgen, Schlösser und Festungen.* Stuttgart: Reclam, S. 7–17.

Bönisch, Georg u. Wiegrefe, Klaus (2010): „Am Abgrund. Jahrzehntelang hielten Amerikaner und Sowjets einander durch Wettrüsten in Schach" In: Pötzl, Norbert F. u. Traub, Rainer (Hg.): *Der Kalte Krieg. Wie die Welt den Wahnsinn des Wettrüstens überlebte.* München: Goldmann/Spiegel, S. 17–37.

Bollmann, Ulrike (2001): *Wandlungen neuzeitlichen Wissens: Historisch-systematische Analysen aus pädagogischer Sicht.* Würzburg: Könighausen & Neumann.

Borchmeyer, Florian (2001): „Die Mimesis der Milchschweine. Grenzüberschreitend: Eine Leipziger Tagung über das Werk von Jorge Luis Borges" In: *FAZ*, Nr. 247/2001, S. 53.

Bordwell, David (2006): *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies.* Berkley/Los Angeles/London: University of California Press.

— (2007a): „Unsteadicam chronicles" In: *David Bordwell's website on cinema*: http://www.davidbordwell.net/blog/2007/08/17/unsteadicam-chronicles/ (abgerufen am 12.8.2016).

— (2007b): „Unfreeing the Camera" In: *Danish Film Institute, Film Magazine*: http://www.dfi.dk/Service/English/News-and-publications/FILM-Magazine/Artikler-fra-tidsskriftet-FILM/Archive/Unfreeing-the-camera.aspx (abgerufen am 13.8.2016).

Borges, Jorge Luis (1966): „Die analytische Sprache des John Wilkins'" In: Borges, Jorge Luis: *Das Eine und die Vielen. Essays zur Literatur.* München: Hanser, S. 209–214.

Borsò, Vittoria (2004): „Grenzen, Schwellen und andere Orte ‚...La geographie doit bien etre au cœur de ce dont je m'occupe" In: Borsò, Vittoria u. Görling, Reinhold (Hg.): *Kulturelle Topografien.* Stuttgart: Metzler, S. 13–41.

— (2008): *das andere denken, schreiben, sehen. Schriften zur romanistischen Kulturwissenschaft.* Bielefeld: transcript.

Borstnar, Nils u. Pabst, Eckhard u. Wulff, Jürgen (2008): *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft.* 2. Auflage. Konstanz: UVK.

Borufka, Sarah (2013): „Social-Media-Kollaps im TV-Experiment ‚About:Kate'" In: *Welt Online*: http://www.welt.de/vermischtes/article115096185/Social-Media-Kollaps-im-TV-Experiment-About-Kate.html (abgerufen am 8.8.2016).

Bosma, Koos (2012): *Shelter City. Protecting Citizens Against Air Raids.* Amsterdam: Amsterdam University Press.

Bourdieu, Pierre (1989): *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft.* 3. Auflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Boyd, David (2012): „Behind the Lens: David Boyd ASC & The Walking Dead" In. *CreativeCOW.net*: https://library.creativecow.net/kaufman_debra/Behind-the-Lens-David-Boyd/1 (abgerufen am 30.7.2016).

(von) Braun, Christina (2001): *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht.* Zürich: Pendo.

Brice, Martin (1991): *Burgen und Wehranlagen: Von der Antike bis Ende des 20. Jahrhunderts.* Augsburg: Weltbild.

Brohl, Elmar (2004a): „Festungen" In: Böhme, Horst W. et al. (Hg.): *Wörterbuch der Burgen, Schlösser und Festungen.* Stuttgart: Reclam, S. 48–60.

— (2004b): „Kehle" In: Böhme, Horst W. et al. (Hg.): *Wörterbuch der Burgen, Schlösser und Festungen.* Stuttgart: Reclam, S. 168.

Bublitz, Hannelore (2014): „Macht" In: Kammler, Clemens/Parr, Rolf/Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Sonderausgabe, Weimar/Stuttgart: Metzler, S. 273–277.

Bundesamt für Strahlenschutz (kurz: BfS) (2016): „Rückführung und Rücktransport aus der Wiederaufarbeitung abgebrannter Brennelemente" In: *BFS online:* https://www.bfs.de/DE/themen/ne/abfaelle/rueckfuehrung/rueckfuehrung.html (abgerufen am 3.8.2016).

Burkhead, Cynthia (2013): *Dreams in American Television Narratives: From Dallas to Buffy.* London et al.: Bloomsbury.

Butler, Chris (2012): *Henri Lefebvres. Spatial politics, everyday life and the right to the city.* Abington/New York: Routledge.

Butler, Jeremy G. (2010): *Television Style.* New York/London: Routledge.

Calabrese, Omar (1992): *Neo-Baroque. A Sign of the Times.* Princeton: Princeton University Press.

Caldwell, John T. (2000): „Live Slippages" In: Hallenberger, Gerd u. Schanze, Helmut (Hg.): *Live is Life. Mediale Inszenierungen des Authentischen.* Nomos, Baden-Baden, S. 21–46.

— (2001): „Televisualität" In: Adelmann, Ralf et al. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse.* Konstanz: UVK, S. 165–202.

Callon, Michel (2006a): „Einige Elemente einer Soziologie der Übersetzung: Die Domestikation der Mammmuschel und der Fischer der St. Brieuc-Bucht" In: Belliger, Andréa u. Krieger, David J. (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie.* Bielefeld: transcript, S. 135–174.

— (2006b): „Techno-ökonomische Netzwerke und Irreversibilität" In: Belliger, Andréa u. Krieger, David J. (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie.* Bielefeld: transcript, S. 309–342.

Callon, Michel u. Latour, Bruno (2006): „Die Demontage des großen Leviathans. Wie Akteure die Makrostruktur der Realität bestimmen und Soziologen ihnen dabei helfen" In: Belliger, Andréa u. Krieger, David J. (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie.* Bielefeld: transcript, S. 75–101.

Campanella, Tomaso (1988): *Die Sonnenstadt – ein poetischer Dialog.* München: Scaneg.

Cardwell, Sarah (2007): „Is Quality-TV Any Good? Generic Distinctions, Evaluation and the Troubling Matter of Critical Judgement." In: McCabe, Janet u. Akass, Kim (Hg.): *Quality TV. Contemporary television and beyond.* London/New York: Tauris, S. 19–34.

Casetti, Francesco u. Odin, Roger (2001): „Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semio-pragmatischer Ansatz" In: Adelmann, Ralf et al. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse.* Konstanz: UVK, S. 311–333.

Castro Varela, María do Mar (2007): *Unzeitgemäße Utopien. Migrantinnen zischen Selbstfindung und gelehrter Hoffnung.* Bielefeld: transcript.

Caughie, John (2000): *Television Drama: Realism, Modernism and British Culture.* London/New York: Oxford University Press.

Cavell, Stanley (2001): „Die Tatsachen des Fernsehens" In: Adelmann, Ralf et al. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse.* Konstanz: UVK, S. 125–164.

Chaudhry, Tahir u. Mudde, Cas (2015): „‚Menschen wählen nicht Populisten, weil sie glücklich sind'" In: *Zeit Online*: http://www.zeit.de/politik/2015-06/mudde-interview-populismus/komplettansicht (abgerufen am 3.8.2016).

Chlada, Marvin (2005): *Heterotopie und Erfahrung. Abriss der Heterotopologie nach Michel Foucault.* Aschaffenburg: Alibri.

CNN/Respers, Lisa (2014): „Bryan Cranston hints ‚Breaking Bad' may not be over" In: *CNN Online*: http://edition.cnn.com/2014/05/30/showbiz/tv/bryan-cranston-breaking-bad/ (abgerufen am 10.8.2016).

Codée, Hans (2004): „Safe is beautiful! Abstract" In: *International Atomic Energy Agency*: https://newmdb.iaea.org/GetLibraryFile.aspx?RRoomID=236 (abgerufen am 12.8.2016).

— (2014): „What's the story? Using art, stories and cultural heritage to preserve knowledge and memory" In: *OECD/NEA conference Constructing Memory 2014/OECD Nuclear Energy Agency*: https://www.oecd-nea.org/rwm/rkm/constructingmemory/presentations/s1-03-Codee.pdf (abgerufen a, 12.8.2016).

— (2015): „Communicating Radioactive Waste. Lessons Learned in The Netherlands" In: *XVII International Symposium SIPMA 2015/OECD Nuclear Energy Agency*: http://www.sipma.es/files/codee.pdf (abgerufen am 12.8.2016).

Copeland, Gary A. (2007): „A History of Television Style" In: Butler, Jeremy G. (2007): *Television: Critical Methods and Applications.* 3. Aufl. Mahwah: Erlbaum, S. 253–284.

COVRA (o. J.): „Geological Disposal" In: *COVRA:* http://www.covra.nl/disposal (abgerufen am 13.8.2016).

Creeber, Glen (2004): *Serial Television. Big Drama on the Small Screen.* London: BFI Publishing.

Croner, Marco (o. J.): „Quotencheck: KDD – Kriminaldauerdienst" In: *quotenmeter.de:* http://www.quotenmeter.de/n/42184/quotencheck-kdd-kriminaldauerdienst (abgerufen am 10.8.16).

Dalkowski, Sebastian (2015): „‚The Wire war eine Qual' Interview" In: *Rheinische Post Online:* http://www.rp-online.de/herzrasen/the-wire-war-eine-qual-aid-1.5020403 (abgerufen am 6.8.2016).

Dausend, Peter (2014): „Es geht uns gut. Deutsche Befindlichkeiten" In: *Zeit Online*: http://www.zeit.de/2014/27/deutschland-zufriedenheit/komplettansicht (abgerufen am 10.8.2016).

Davis, Mike (1994): *City of Quartz. Ausgrabungen der Zukunft in Los Angeles und neuere Aufsätze.* Berlin/Göttingen: Verlag der Buchläden Schwarze Risse/Rote Straße.

De Certeau, Michel (1988): *Kunst des Handelns.* Berlin: Merve.

Defert, Daniel (1997): „Foucault, der Raum und die Architekten" In: Documenta-und-Museum-Fridericianum-Veranstaltungs-GmbH (Hg.)/David, Catherine u. Chevrier, Jean-François (Idee/Konzept): *politics-poetics. Das Buch zur Documenta X.* Ostfildern: Cantz, S. 274–283.

— (2013): „Raum zum Hören" In: Foucault, Michel: *Die Heterotopien. Der Utopische Körper. Zwei Radiovorträge.* Suhrkamp. Berlin 2013, S. 67–92.

Deleuze, Gilles (1989): *Kino 1: Das Bewegungs-Bild.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

— (1991): *Kino 2: Das Zeit-Bild.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

— (1992): *Foucault.* Frankfurt a, M.: Suhrkamp.

— (1993a): *Logik des Sinns.* Frankfurt a. M.: edition suhrkamp.

— (1993b): *The Fold. Leibniz and the Baroque.* London: The Athlone Press.

— (2003a): „Das Leben als Kunstwerk" In: Deleuze, Gilles: *Unterhandlungen: 1972–1990.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 136–146.

— (2003b): „Postskriptum über die Kontrollgesellschaft" In: Deleuze, Gilles: *Unterhandlungen: 1972–1990.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 252–264.

— (2007): *Differenz und Wiederholung.* 3. Aufl. München: Fink.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1992): „1440 – Das Glatte und das Gekerbte" In: Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1992): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie.* Berlin: Merve, S. 657–693.

Demling, Alexander (2016): „Aktie eingebrochen: Ein Kartenhaus namens Netflix" In: *Spiegel Online*: http://www.spiegel.de/wirtschaft/unternehmen/netflix-aktie-bricht-ein-ein-kartenhaus-a-1087921.html (abgerufen am 7.8.2016).

Descartes, René (2008): *Betrachtungen über die Grundlagen der Philosophie*. Leipzig: Reclam.

Dewey, John (1988): *Die Kunst als Erfahrung.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Diaz-Bone, Rainer (1999): „Probleme und Strategien der Operationalisierung des Diskursmodells im Anschluss an Michel Foucault" In: Bublitz, Hannelore et al. (Hg.): *Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults.* Campus Frankfurt a. M./New York: Campus, S. 119–135.

Dirks, Sebastian (2012): „Heterotopien Sozialer Arbeit" In: Füller, Henning u. Michel, Boris (Hg.): *Die Ordnung der Räume. Geographische Forschung im Anschluss an Michel Foucault.* Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 179–205.

Documenta 13 (2012): „Alter Bahnhof Video Walk" In: *documenta.de*: http://d13.documenta.de/de/#/de/no_cache/programme/die-programmein-kassel/einige-von-teilnehmerinnen-und-teilnehmern-der-documenta-13-initierte-kunstwerke-und-programme/alter-bahnhof-video-walk-janet-cardiff-and-george-bures-miller/ (abgerufen am 17.7.2016).

Dölemeyer, Anne; u. Rodatz, Mathias (2010): „Diskurse und die Welt der Ameisen. Foucault mit Latour lesen (und umgekehrt)" In: Feustel, Robert u. Schochow, Maximilian (Hg.): *Zwischen Sprachspiel und Methode. Perspektiven der Diskursanalyse.* Bielefeld: transcript, S. 197–220.

Donald, Horton u. Wohl, R. Richard (2001): „Massenkommunikation und parasoziale Interaktion. Beobachtungen zur Intimität über Distanz." In: Adelmann, Ralf et al. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse.* Konstanz: UVK, S. 74–104.

Dotzler, Bernhard J. (2008): „Foucault, der Diskurs, die Medien" In: Roesler, Alexander u. Siegler, Bernd (Hg.): *Philosophie in der Medientheorie. Von Adorno bis Žižek.* München: Fink, S. 101–116.

— (2013): „Nachwort" In: Dotzler, Bernhard J. (Hg.): *Michel Foucault. Schriften zur Medientheorie.* Berlin: Suhrkamp, S. 319–330.

Douglas, Pamela (2008): *TV-Serien. Schreiben fürs Fernsehen.* Frankfurt a. M.: zweitausendeins.

Dreyfus, Hubert L./Rabinow, Paul (1994): *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik.* 2. Auflage. Weinheim: Beltz-Athenäum.

Dunleavy, Trisha (2009): *Television drama: form, agency, innovation.* Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Dünne, Jörg (2009): „Geschichten im Raum und Raumgeschichte, Topologie und Topographie: Wohin geht die Wende zum Raum?“ In: Buschmann, Albrecht u. Müller, Gesine (Hg.): *Dynamisierte Räume. Zur Theorie der Bewegung in den romanischen Kulturen*. Potsdam: Universität Potsdam, S. 5–26. Im Internet: https://www.uni-potsdam.de/romanistik/ette/buschmann/dynraum/duenne.html, PDF aller Vorträge: https://www.uni-potsdam.de/romanistik/ette/buschmann/dynraum/pdfs/dynamisierte_raeume_komplett.pdf (abgerufen am 27.5.2016). Alternativ: https://www.yumpu.com/de/document/view/7319015/raumgeschichten-topologien-und-topographien-der-literatur (abgerufen am 12.8.2016).

— (2012): „Einleitung Teil IV – Soziale Räume“ In: Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 289–303.

— (2012b): „Einleitung Teil V – Politisch-geographische Räume“ In: Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 371–385.

Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (2012): „Vorwort“ In: Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 9–15.

Eco, Umberto (1986): *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen.* 5. Aufl. München: Hanser.

— (1989): *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen.* Leipzig: Reclam.

— (1991): *Einführung in die Semiotik.* 7. Aufl. München: Fink.

— (1992): „Foreword“ In: Calabrese, Omar: *Neo-Baroque. A Sign of the Times.* Princeton: Princeton University Press, S. vii–xi.

— (1994): *Im Wald der Fiktionen: Sechs Streifzüge durch die Literatur. Harvard-Vorlesungen (Norton Lecture 1992–93).* München: Hanser.

— (1995): *Die Suche nach der vollkommenen Sprache.* 3. durchges. Aufl. München: C. H. Beck.

— (2012): *Das offene Kunstwerk.* 12. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp

Eichhofer, André (2012): „Ganz nah am Drücker. Sowjetische Atomraketenbasis“ In: *Spiegel Online*: http://www.spiegel.de/einestages/sowjetische-atomraketenbasis-a-947507.html (abgerufen am 7.8.2016).

Eick, Dennis (2005): *Exposee, Treatment und Konzept.* Konstanz: UVK.

— (2008): *Noch mehr Exposees, Treatments und Konzepte. Erfolgreiche Beispiele aus Film und Fernsehen.* Konstanz: UVK.

Elden, Stuart (2004): *Understanding Henri Lefebvre. Theory and the Possible.* London/Ney York: Continuum.

Elia-Borer, Nadja u. Schellow, Constanze u. Schimmel, Nina u. Wodianka, Betina (2013): „Einleitung“ In: Elia-Borer, Nadja u. Schellow, Constanze u. Schimmel, Nina u. Wodianka, Betina (Hg.): *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik.* Bielefeld: transcript, S. 15–35.

Eliade, Mircea (1998): „Der heilige Raum und die Sakralisierung der Welt“ In: Eliade, Mircea: *Das Heilige und das Profane.* Frankfurt a. M.: Insel, S. 23–60.

Ellis, John (2002): *seeing things. Television in the Age of Uncertainty.* London/New York: I. B. Tauris.

Emmerich, Marcus u. Hormel, Ulrike (2003): *Heterogenität – Diversity – Intersektionalität: Zur Logik sozialer Unterscheidungen in pädagogischer Differenz.* Wiesbaden: Springer.

Engell, Lorenz (2000): „Von Goethes Gartenhaus zu McGoethe“ In: Ders.: *Ausfahrt nach Babylon. Essais und Vorträge zur Kritik der Medienkultur.* Weimar: VDG, S. 231–243.

— (2003): „Tasten. Wählen, Denken. Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur“ In: Münker, Stefan u. Roesler, Alexander u. Sandbothe, Mike (Hg.): *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs.* Frankfurt a. M: Fischer, S. 53–77.

— (2005): *Bilder der Endlichkeit.* Weimar: VDG.

— (2006): „Das Ende des Fernsehens.“ In: Engell, Lorenz u. Fahle, Oliver (Hg.): *Philosophie des Fernsehens.* Münchenr: Fink, S. 137–153.

— (2008): „Historizität als Medien-Struktur“ In: *Fernsehgeschichte. Modelle –Theorien – Projekte. Hamburger Hefte zur Medienkultur 02.* 3. Aufl. S. 23–35.

— (2011): „Erinnern/Vergessen: Serien als operatives Gedächtnis des Fernsehens“ In: Blanchet, Robert et al. (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien.* Marburg: Schüren, S. 115–132.

— (2012): *Fernsehtheorie. Zur Einführung.* Hamburg: Junius.

Englert, Mathias (2012): „Kernwaffen – Das Zusammenspiel von Kernenergienutzung und Atombombe“ In: Neles, Mareike Julia u. Pistner, Christoph: *Kernenergie. Eine Technik für die Zukunft?* Berlin/Heidelberg: Springer. S. 189–208.

Eribon, Didier (1999): *Michel Foucault. Eine Biografie.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Ermert, Monika (2009): „China: Viele Regierungen filtern das Netz“ In: *Heise Online*: http://www.heise.de/newsticker/meldung/China-Viele-Regierungen-filtern-das-Netz-219087.html (abgerufen am 7.8.2016).

Ernst, Max (2003): „Was ist Surrealismus?“ In: Ausstellungskatalog Was ist Surrealismus? Zürich, Kunsthaus. 14.10.– 4.11.1934, S. 3–7, hier zit. nach *Ausstellungskatalog Max Ernst: Gemälde, Plastiken, Collagen, Frottagen, Bücher. Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 24.1.–15.3.1970,* S. 49–51. In: Harrison, Charles u. Wood, Paul (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews.* Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, S. 599–601.

Eschke, Gunther u. Bohne, Rudolf (2010): *Bleiben Sie dran! Dramaturgie von TV-Serien.* Konstanz: UVK

Fahle, Oliver (2002): „Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze“ In: *montage AV,* 11/1/2002, S. 97–112.

— (2005): *Bilder der Zweiten Moderne.* Weimar: VDG.

— (2006): „Das Bild und das Sichtbare. Eine Bildtheorie des Fernsehens“ In: Fahle, Oliver u. Engell, Lorenz: *Philosophie des Fernsehens.* München: Fink, S77–92.

— (2010): „Das Bild und das Unsichtbare. Über Texturen“ In: *Studia Philosophica*, 69/2010, S. 193–208.

— (2011): „Das Bild und das Sichtbare und das Serielle. Eine Bildtheorie des Fernsehens angesicht des Digitalen“ In: Elia-Borer, Nadja/Sieber, Samuel/Tholen, Georg Christoph (Hg.): *Blickregime und Dispositive audiovisueller Medien.* Bielefeld: transcript, S. 111–133.

— (2012): „Im Diesseits der Narration. Zur Ästhetik der Fernsehserie“ In: Kelleter, Frank (Hg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert.* Bielefeld: transcript, S. 169–181.

Faulstich, Werner (2000a): „Medium“ In: Faulstich, Werner: *Grundwissen Medien.* 4. Aufl. München: Fink, S. 21–105.

— (2000b): „Buch“ In: Faulstich, Werner: *Grundwissen Medien.* 4. Aufl. München: Fink, S. 133–150.

Fernsehmuseum Hamburg (/HAW Hamburg/Film- und Fernsehmuseum e. V.) (2011). http://www.fernsehmuseum-hamburg.de/ (abgerufen am 19.7.2016).

Fernsehserien.de (o. J.) „Law & Order“ In: *fernsehserien.de*: http://www.fernsehserien.de/law-and-order (abgerufen am 22.7.2016).

Feuer, Jane u. Kerr, Paul u. Vahimagi, Tisa (Hg.) (1985): *MTM: Quality Television.* London: BFI Publishing.

Field, Syd u. Meyer, Andreas u. Witte, Gunther u. Henke, Gebhard (2000): *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*. 7. überarbeitete Aufl. München: List.

Fink-Eitel, Hinrich (2002): *Michel Foucault. Zur Einführung*. Hamburg: Junius.

Foedrowitz, Michael (1998): *Bunkerwelten. Luftschutzanlagen in Norddeutschland*. Berlin: Ch. Links.

Förster, Jochen (2014): „Wir Serienmuffel“ In: *brandeins*, 3/2014, S. 18–26.

Foucault, Michel (1992): *Was ist Kritik?* Berlin: Merve.

— (1996): *Der Mensch ist ein Erfahrungstier: Gespräch mit Ducio Trombadori*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

— (1997): *Dies ist keine Pfeife. Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte.* München: Hanser.

— (1998): *Über Hermaphrodismus: Der Fall Barbin.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

— (1999a): *Die Malerei von Manet.* Berlin: Merve.

— (1999b): *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–76)*. Frankfurt a. M: Suhrkamp.

— (2001): *Das Leben der infamen Menschen*. Berlin: Merve.

— (2003): *Der anthropologische Zirkel*. Berlin: Merve.

— (2005a): *Analytik der Macht*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

— (2005b): *Die Macht der Psychiatrie. Vorlesung am Collège de France 1973–1974*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

— (2007): *Die Anormalen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

— (2013a): „Dies ist keine Pfeife“ In: Dotzler, Bernhard J. (Hg.): *Michel Foucault. Schriften zur Medientheorie.* Berlin: Suhrkamp. S. 33–51.

— (2013b): „Von der Archäologie zur Dynastik“ In: Dotzler, Bernhard J. (Hg.): *Michel Foucault. Schriften zur Medientheorie.* Berlin: Suhrkamp. S. 13–26.

— (2013c): „Worüber denken die Philosophen nach?“ In: Dotzler, Bernhard J. (Hg.): *Michel Foucault. Schriften zur Medientheorie.* Berlin: Suhrkamp. S. 7–10.

— (2013d): „Gespräch mit Ducio Trombadori“ Auszug. In: Dotzler, Bernhard J. (Hg.): *Michel Foucault. Schriften zur Medientheorie.* Berlin: Suhrkamp. S. 281–296.

— (2013e): „Die photogene Malerei“ In: Dotzler, Bernhard J. (Hg.): *Michel Foucault. Schriften zur Medientheorie.* Berlin: Suhrkamp. S. 95–105.

— (2013f): „Die Rückkehr des Pierre Reivière“ In: Dotzler, Bernhard J. (Hg.): *Michel Foucault. Schriften zur Medientheorie.* Berlin: Suhrkamp. S. 181–191.

— (2013g): „Der maskierte Philosoph. Gespräch mit C. Delacampagne“ In: Dotzler, Bernhard J. (Hg.): *Michel Foucault. Schriften zur Medientheorie.* Berlin: Suhrkamp. S. 297–305.

— (2013h): „Das Auge der Macht“ In: Welzbacher, Christian (Hg.): *Bentham, Jeremy: Panoptikum oder Das Kontrollhaus.* Berlin: Matthes & Seitz, S. 150–178.

Foucault, Michel u. Rabinow, Paul (2000): „Space, Knowledge, and Power“ In: originär: *Skyline*, März 1982, hier: Hays, K. Michal (Ed.)/Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation New York, New York (2000): *Architecture Theory since 1968.* Cambridge/London: MIT, S. 428–439.

Franz, Angelika (2013): „Zeitkapsel aus dem Zweiten Weltkrieg“ In: *Spiegel Online*: http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/bunker-in-hagen-zeitkapsel-aus-dem-zweiten-weltkrieg-a-930767.html (abgerufen am 13.8.2016).

— (2015): „Historischer Postfund: Historiker öffnen 300 Jahre alte Briefe“ In: *Spiegel Online*: http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/historische-briefe-ungeoeffnete-post-aus-17-jahrhundert-entdeckt-a-1067959.html (abgerufen am 8.8.2016)

Franz, Nadja (2009): „Einreihung des Mediendoms in die Illusionsgeschichte“ In: Thomas, Eduard/Fachbereich Medien der Fachhochschule Kiel: *Jahrbuch immersiver Medien 2008/2009*. Kiel: Buchwelt, S. 27–37.

Freitag, Jürgen u. Hensel, Hannes (2010): *Honeckers geheimer Bunker 5001. Geheimnisse und Geschichte(n) des modernsten Bunkers der DDR*. Stuttgart: Motorbuch.

Friedrich, Reinhard (2004): „Burgen des späten und hohen Mittelalters“ In: Böhme, Horst W. et al. (Hg.): *Wörterbuch der Burgen, Schlösser und Festungen.* Stuttgart: Reclam, S. 18–22.

Friedrich, Reinhard u. Zeune, Joachim (2004): „Spätgotik“ In: Böhme, Horst W. et al. (Hg.): *Wörterbuch der Burgen, Schlösser und Festungen.* Stuttgart: Reclam, S. 22–26.

Friedrich, Sabine (1998): *Die Imagination des Bösen. Zur narrativen Modellierung der Transgression bei Laclos, Sade und Flaubert.* Tübingen: Narr.

Frietsch, Ute (2014): „Die Ordnung der Dinge“ In: Kammler, Clemens u.Parr, Rolf u.Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Sonderausgabe, Weimar/Stuttgart: Metzler, S. 38–50.

Fröhlich, Kerstin (2010): *Innovationssysteme der TV-Unterhaltungsproduktion: Komparative Analyse Deutschlands und Großbritanniens.* Wiesbaden: VS.

Fröhlich, Vincent (2013): „Spurensuche: Warum es die deutsche Quality-TV-Serie so schwer hat“ In: *Journal of Serial Narration on Television*, 2 (2013), S. 35–51.

— (2015): *Der Cliffhanger und die serielle Narration. Analyse einer transmedialen Erzähltechnik*. Bielefeld: transcript.

Fromme, Claudia (2013): „Blowin' in the wind. Ärger wegen Dixi-Klo" In: *Süddeutsche Online*: http://www.sueddeutsche.de/leben/aerger-wegen-dixi-klo-blowin-in-the-wind-1.405719 (abgerufen am 14.8.2016).

Fuhrmeister, Christian (2001): „Beton und Totenkult. Fortifikationsarchitektur in Kriegsdenkmälern der zwanziger und dreißiger Jahre" In: Wenk, Silke (Hg.): *Erinnerungsorte aus Beton. Bunker in Städten und Landschaften.* Berlin: Ch. Links, S. 147–157.

Fuhrmeister, Christian u. Mittig, Hans-Ernst (2008): „Albert Speer und die ‚Theorie vom Ruinenwert' (1969) – der lange Schatten einer Legende" In: Marszolek, Inge u. Buggeln, Marc (Hg.): *Bunker. Kriegsort, Zuflucht, Erinnerungsraum.* Frankfurt a. M./New York: Campus, S. 225–243.

Fullager, David (2016): „Entwicklung der Proxy-Erkennung als globaler Dienst" In: *Netflix Company Blog*: https://media.netflix.com/de/company-blog/evolving-proxy-detection-as-a-global-service (abgerufen am 11.8.2016).

Fülling, Thomas (2006): „Honeckers Bunker in 3D" In: *Die Welt Online*: http://www.welt.de/print-welt/article701111/Honeckers-Bunker-in-3D.html (abgerufen am 6.8.2016).

Galilei, Galileo (1891): *Dialog über die beiden hauptsächlichsten Weltsysteme. Das Ptolemäische und das Kopernikanische.* Leipzig: Teubner.

Gast, Robert (2012): „Endlager-Kennzeichnung: Achtung Atommüll, bitte nicht ausbuddeln!" In: *Zeit Online*: http://www.zeit.de/wissen/umwelt/2012-08/atommuell-atomsemiotik/komplettansicht (abgerufen am 10.8.2016).

Geisenhanslüke, Achim (2014): „Raymond Roussel" In: Kammler, Clemens u. Parr, Rolf u. Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Sonderausgabe, Weimar/Stuttgart: Metzler, S. 80–85.

Gelhard, Andreas (2005): *Das Denken des Unmöglichen: Sprache, Tod und Inspiration in den Schriften Maurice Blanchots. Phänomenologische Untersuchungen.* München: Fink.

Genette, Gérard (2010): *Die Erzählung.* 3. korrigierte Aufl. Paderborn: Fink

— (2001): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Georgi, Oliver (2015): „‚Wir müssen an einer Festung Europa bauen'. Österreichs Innenministerin." In: *FAZ Online*: http://www.faz.net/aktuell/politik/fluechtlingskrise/johanna-mikl-leitner-zu-oesterreichs-plaene-in-fluechtlingskrise-13880650.html (abgerufen am 5.8.2016).

Gerhard, Ute u. Link, Jürgen u. Pfarr, Rolf (2013): „Diskurs und Diskurstheorie" In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe.* 3. erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 117–120.

Geulen, Eva (2009): *Giorgio Agamben. Zur Einführung.* 2. Aufl. Hamburg: Junius.

Gieseke, Jens (1996): *Die hauptamtlichen Mitarbeiter des Ministeriums für Staatsicherheit (MfS-Handbuch).* http://www.nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0292-97839421302572 (abgerufen am 10.8.2016).

Gnüg, Hiltrud (1999): *Utopie und utopischer Roman.* Stuttgart: Reclam.

Goldberg, Lesley u. O'Connell, Michael (2013): „‚The Killing' Canceled – Again" In: *The Hollywood Reporter*: http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/killing-canceled-again-625758 (abgerufen am 12.8.2016).

Gombrich, E. H. (2005): *Die Geschichte der Kunst.* Erw., überarbeitete, neugestaltete 16. Ausgabe. Berlin: Phaidon.

Goodlad, Lauren M. E. u. Varon, Jeremy u. Lehnen, Carl (2013): „A Conversation with Phil Abraham, Director and Cinematographer" In: Goodlad, Lauren M. E. u. Kaganovsky, Lilya u. Rushing, Robert A. (Hg.): *Mad Men, Mad World. Sex, Politics, Style & the 1960s.* Durham/London: Duke University Press, S. 361–379.

Görling, Reinhold (1997): *Heterotopia. Lektüre einer interkulturellen Literaturwissenschaft.* München: Fink.

Götze, Lutz (2010): „Multikulturalismus, Hyperkulturalität und Interkulturelle Kompetenz" In: *globkult.de*: http://www.globkult.de/kultur/fluchten/512-multikulturalismus-hyperkulturalität-und-interkulturelle-kompetenz (abgerufen am 3.8.2016).

Graichen, Gisela (2009): *Limes. Roms Grenzwall gegen die Barbaren.* Frankfurt a. M.: Schwerz.

Grampp, Sven und Ruchatz, Jens (2014): „Die Enden der Fernsehserien." In: *Repositorium Medienkulturforschung*: http://repositorium.medienkulturforschung.de/?p=376 (abgerufen am 13.8.2016).

Grandin, Greg (2009): *Fordlandia. The Rise and Fall of Henry Ford's Forgotten Jungle City.* New York: Metropolitan Books/Henry Holt and Company.

Grau, Oliver (2003): *Virtual Art. From Illusion to Immersion.* Cambridge/London: MIT Press.

Gray, Chris Hables (1997): *Postmodern War. The New Politics of Conflict.* New York/London: Guilford.

Greimas, Algirdas Julien (1966): *Strukturale Semantik. Methodologische Untersuchungen*. Braunschweig: Friedrich Vieweg + Sohn.

Griffin, Nick (2007): „Inside HBOs The Wire" In: *CreativeCow.com*: https://library.creativecow.net/articles/griffin_nick/hbo_the_wire.php (abgerufen am 7.8.2016).

Grisko, Michael (2009): „Einleitung: Geschichte, Theorie und Ästhetik des Fernsehens" In: Grisko, Michael (Hg.): *Texte zur Theorie und Geschichte des Fernsehens.* Stuttgart: Reclam, S. 9–30.

Grunden, André (2014): „Latour und die möglichen Welten" In: *Mediävistik auf dem Ameisenpfad. Blog zum Oberseminar im WS 2014/15*, Universität Münster: https://ameisenpfad.wordpress.com/2014/11/15/latour-und-die-moglichen-welten/ (abgerufen 21.7.2016).

Gu, Yeon Jeong (2012): *Transformation des Schwindels. Von der physischen Täuschung zum poetischen Schöpfungsakt bei W. G. Sebald.* Berlin/Münster: LIT.

Gumbrecht, Hans Ulrich (1996): *Der Dichter als Kommandant. D'Annunzio erobert Fiume.* München: Fink.

Gunkel, Christoph (2010): „Vergessene Orte. Henry Fords verlorene Dschungelstadt" In: *Spiegel Online*: http://www.spiegel.de/einestages/vergessene-orte-a-948720.html (abgerufen am 5.8.2016).

Günzel, Stephan (2012): „Einleitung Teil 1 – Physik und Metaphysik des Raums" In: Ders. u. Dünne, Jörg (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 19–43.

— (2012): „Philosophie" In: Kessl, Fabian et al. (Hg.): *Handbuch Sozialraum.* Wiesbaden: VS, S. 89–110.

— (2013): „Deleuze und die Phänomenologie" In: *Phainomena XXII/84–85, Juni 2013. Genealogies*, S. 153–176.

Hagedorn, Roger (1995): „Doubtless to be continued: A brief history of serial narrative". In: Allen, Robert Clyde (Hg.): *To be continued ...: soap operas around the world.* London: Routledge, S. 27–48.

Hahn, Sönke (2009): *Film und Mythos: Die Bedeutung des Mythos im Rezeptionsprozess.* Saarbrücken: Südwestdeutscher Verlag.

— (2013a): „‚Ich schaue kein Fernsehen, nur Qualitätsserien!' Hintergründe eines kontroversen Begriffs und Beispiele qualitativer, serieller Produkte und Tendenzen aus Deutschland" In: *Journal of Serial Narration on Television*, 2 (2013), S. 11–26.

— (2013b): „Von Flow zu Flow: Konvergenzen und (TV-)Serien. Versuch eines historischen, technischen und ästhetischen Überblicks" In: *Journal of Serial Narration on Television*, 4 (2013), S. 9–27.

— (2013c): „Zwischen Stagnation & Progression. Miniserien & Event(-Programmierung)". Vortrag auf der Konferenz: *Quality-TV. Die narrative Spielwiese des 21. Jahrhunderts?!*, Saarbrücken, 1.10.2013.

— (2013d): „Fulldome vs. 16:9. Zu den Differenzen in Konzeption, Gestaltung und Produktion eines Spielfilms in der Kuppel und im klassischen Bildformat – am Beispiel der Filmversionen von breakFAST" In: Institut für immersive Medien/FH Kiel (Hg.): *Jahrbuch immersiver Medien 2013*. Marburg: Schüren, S. 133–147.

— (2013e): „Experimenting with a Multicamera Rig. Shooting Fulldome in Real Footage. Challenges, Problems and Workflow", Vortrag auf dem *FullDome Festival 2013*, Zeiss-Planetarium, Jena.

— (2014): „Zwischen Stagnation und Progression: Die Miniserie" In: Nesselhauf, Jonas u. Schleich, Markus (Hg.): *Quality-TV. Die narrative Spielwiese des 21. Jahrhunderts?!*. Berlin/Münster: LIT, S. 281–292.

— (2015a): „‚Sex. Lies. Storyboard'. Die Geschichtenerzähler in Mad Men, The Hour und The Newsroom" In: Nesselhauf, Jonas u. Schleich, Markus (Hg.): *Gegenwart in Serie. Abgründige Milieus im aktuellen Qualitätsfernsehen*. Berlin: neofelis, S. 113–126.

— (2015b): „The Miniseries" In: *Living Handbook of Serial Narration on Television.* Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität des Saarlandes: http://www.uni-saarland.de/lehrstuhl/solte-gresser/forschung/serial-narration/handbook/living-handbook/television-series/miniseries.html (abgerufen am 4.8.2016).

— (2016): „Das ist das Ende – oder auch nicht! Über Enden und Nicht-Enden im Fernsehen und der Fernsehserie" In: Nesselhauf, Jonas u. Schleich, Markus (Hg.): *Das andere Fernsehen?! Eine Bestandaufnahme „Quality Television".* Bielefeld: transcript, S.75–90.

Halter, Hans (2010): „Wettlauf der Spione" In: Pötzl, Norbert F. u. Traub, Rainer (Hg.): *Der Kalte Krieg. Wie die Welt den Wahnsinn des Wettrüstens überlebte.* Hamburg/München: Goldmann/Spiegel, S. 123–131.

Hampe, Erich (1963): *Der Zivile Luftschutz im Zweiten Weltkrieg. Dokumentation und Erfahrungsberichte über Aufbau und Einsatz.* Frankfurt a. M.: Bernard & Graefe.

Hart, Martin (o. J.): „A LITTLE PRE-HISTORY" In: *Widescreenmuseum.com*: http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/intro.htm (abgerufen am 11.8.2016).

Hartmann, Frank (2003): „Medienphilosophische Theorien" In: Weber, Stefan (Hg.): *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus.* Konstanz: UVK, S. 294–324.

— (2010): „Wer hat Angst vorm Netz?" In: *Volltext. Zeitung für Literatur.* Nr. 2/2010, S. 20-21. hier in: *medienphilosophie.net:* http://www.medienphilosophie.net/texte/rauris.html (abgerufen am 13.4.2016).

Harvey, David (2000): „Cosmopolitanism and the banality of geographical evil" In: *Public Culture*, Nr. 12/2, Frühling 2000, S. 529–564.

— (2012): *Rebel Cities. From the Right to the City to Urban Revolution.* London/New York: Verso.

Haselbach, Dieter u. Klein, Armin u. Knüsel, Pius u. Opitz, Stephan (2012): „Die Hälfte? Warum die Subventionskultur, wie wir sie kennen, ein Ende finden muss" In: *Der Spiegel*, 11/2012, S. 136–141.

Hasse, Jürgen (2007): *Übersehene Räume. Zur Kulturgeschichte und Heterotopologie des Parkhauses.* Bielefeld: transcript.

Hatton, Brian (2001): „Strategische Architektur. Die unbeweglichen Objekte der Vorstellung" In: Wenk, Silke (Hg.): *Erinnerungsorte aus Beton. Bunker in Städten und Landschaften.* Berlin: Ch. Links, S. 52–67.

Haupts, Tobias (2010): „Die neuen Großen Erzählungen, Spacecenter Babylon 5 und die Science Fiction im Fernsehen" In: Meteling, Arno u. Otto. Isabell u. Schabacher, Gabriele (Hg.): *„Previously on ..." Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien.* München: Fink, S. 95–109.

Haverkamp, Anselm (2004): *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg*. Berlin: Kadmos.

Hecken, Thomas (2010): *Das Versagen der Intellektuellen. Eine Verteidigung des Konsums gegen seine deutschen Verächter.* Bielefeld: transcript.

Hediger, Vinzenz (2003): „‚Putting the Spectators in a Receptive Mood.' Szenische Prologe im amerikanischen Stummfilmkino" In: *montage AV,* 12/2/2003, S. 68–87.

Heidegger, Martin (1983): *Einführung in die Metaphysik.* Frankfurt a. M.: Klostermann.

— (2002): *Die Technik und die Kehre.* 10. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta.

Heinemann, Andrea u. Zieher, Heike/Lehrstuhl und Institut für Städtebau und Landesplanung an der RWTH Aachen (Hg.) (2008): *Bunker update. Vorschläge zum heutigen Umgang mit Bunkern in innerstädtischen Lagen.* Dortmund: Rohn.

Heinemann, Winfried (2011): *Die DDR und ihr Militär.* München: Oldenbourg.

Heinen, Franz-Albert (2008): „Der ‚Westwall': Ein Mittel der Propaganda" In: *ksta.de*: http://www.ksta.de/der--westwall--ein-mittel-der-propaganda-13343404 (abgerufen am 20.7.2016).

Herrmann, Katharina (2016): „Abbas Khider – Ohrfeige" In: *Blog Kulturgeschwätz*: https://kulturgeschwaetz.wordpress.com/2016/02/13/abbas-khider-ohrfeige/ (abgerufen am 8.8.2016).

Herz, Marcus (1791): *Versuch über den Schwindel.* Berlin: Vossische Buchhandlung.

Hesslein, Bernd C. (1972): „Es wird weiter gerüstet" In: *Zeit Online*: http://www.zeit.de/1972/27/es-wird-weiter-geruestet/komplettansicht (abgerufen am 11.8.2016).

Hetherington, Kevin (1997): *The badlands of modernity. Heterotopia and social odering*. Bingdon/New York City: Routledge.

Hickethier, Knut (1991): *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg: Universität Lüneburg.

— (1995): „Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells" In: *montage AV*, 4/1/1995, S. 63–83.

— (1997): „Das Erzählen der Welt in den Fernsehnachrichten. Überlegungen zur Narrationstheorie der Nachricht“ In: *Rundfunk und Fernsehen 1997*, 45, 1, S. 5–18. hier: *Bundeszentrale für politische Bildung:* http://www.bpb.de/system/files/dokument_pdf/PuF_I_14_Narrationstheorie%20der%20Nachrichten.pdf (abgerufen 15.8.2016).

— (1998): *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart/Weimar: Metzler.

Hill, Logan (2013): „The 13 Rules for Creating a Prestige TV Drama.“ In: *Vulture*: http://www.vulture.com/2013/05/13-rules-for-creating-a-prestige-tv-drama.html (abgerufen am 6.8.2016).

Holert, Tom (2013): „Heterologien des Nationalen. Zur Materialität und Medialität der Flagge – Mali 2013“ In: Elia-Borer, Nadja et al. (Hg.): *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik.* Bielefeld: transcript, S. 327–350.

Hölz, Karl (1998): *Das Fremde, das Eigene, das Andere. Die Inszenierung kultureller und geschlechtlicher Identität in Lateinamerika.* Berlin: Erich Schmidt.

Honegger, Claudia (1982): „Michel Foucault und die serielle Geschichte. Über die Archäologie des Wissens“ In: *Merkur*, 407, S. 500–523.

Horizonte Online (2006): „ARD und ZDF fordern Produktionshilfe statt Product-Placement“ In: *Horizont.net*: http://www.horizont.net/medien/nachrichten/-ARD-und-ZDF-fordern-Produktionshilfe-statt-Product-Placement-64464 (abgerufen am 14.8.2016).

Horkheimer, Max u. Adorno, Theodor W. (2003): „Dialektik der Aufklärung“ In: Barner, Wilfried u. Detken, Anke u. Wesche, Jörg: *Texte zur modernen Mythentheorie*. Stuttgart: Reclam, S. 24–34.

Hudson, Laura (2014): „Breathe Easily, White America“ In: *Slate*: http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2014/12/blue_bloods_starring_tom_selleck_the_nypd_white_viewers_and_black_new_yorkers.html (abgerufen am 6.8.2016).

Huhtamo, Erkki (2008): „Unterwegs in der Kapsel. Simulatoren und das Bedürfnis nach totaler Immersion“ In: *montage AV*, 17/2/2008, S. 41–68.

Husserl, Edmund Gustav Albrecht (1980): „Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898–1925)“ In: *Husserliana*, Bd. 23. Dordrecht: Springer.

Jackson, Candace (2012): „US-Sicherheitsfanatiker bauen private Festungen“ In: *Die Welt Online/Wall Street Journal Deutschland Online*: http://www.welt.de/wall-street-journal/article110863253/US-Sicherheitsfanatiker-bauen-private-Festungen.html (abgerufen am 5.8.2016).

Jäger, Siegfried (2001): „Dispositiv“ In: Kleiner, Marcus S. (Hg.): *Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken.* Frankfurt a. M./New York: Campus, S. 72–89.

Jahn-Sudmann, Andreas u. Kelleter, Frank (2012): „Die Dynamik serieller Überbietung. Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV“ In: Kelleter, Frank (Hg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert.* Bielefeld: transcript, S. 205–224.

Jefferies, Mark (2014) „Doctor Who missing episodes: Recovery expert hints more lost episodes set to be returned“ In: *The Mirror*: http://www.mirror.co.uk/tv/tv-news/doctor-who-missing-episodes-recovery-3895624 (abgerufen am 12.8.2016).

Jenkins, Henry (2006): *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide.* New York/London: New York University Press.

Jenner, Mareike (2013): „A SEMI-ORIGINAL NETFLIX SERIES: THOUGHTS ON NARRATIVE STRUCTURE IN ARRESTED DEVELOPMENT SEASON 4“ In: *Critical Studies in Television*: http://cstonline.tv/semi-original-netflix-arrested-development (abgerufen am 13.8.2016).

Jensen, Uffa (2005): „Der Kleingarten“ In: Geisthövel, Alexa u. Knoch, Habbo (Hg.): *Ort der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts.* Frankfurt a. M./New York: Campus, S. 316–324.

Jockenhövel, Jesko (2013): *Der digitale 3D-Film. Narration, Stereoskopie, Filmstil.* Wiesbaden: Springer VS.

Johnston, Casey (2013): „The Trajectory of Television – How the Internet dust-up will settle“ In: *Ars Technica*: http://arstechnica.com/gadgets/2013/06/the-trajectory-of-televisionhow-the-internet-dust-up-will-settle/ (abgerufen am 12.8.2016).

Juhnke, Karl (2012): „episches Theater“ In: Wulff, Hans Jürgen, Universität Kiel (Hg.) (o. J.): *Lexikon der Filmbegriffe*. http://filmlexikon.uni-kiel.de/ (abgerufen am 8.8.2016)

Jünger, David u. Nitsche, Jessica u. Voigt, Sebastian (2015): „Vorwort“ In: Nesselhauf, Jonas u. Schleich, Markus (Hg.): *Gegenwart in Serie. Abgründige Milieus im aktuellen Qualitätsfernsehen.* Berlin: neofelis, S. 7–9.

Junklewitz, Christian u. Weber, Tanja (2011): „Die Cineserie. Geschichte und Erfolg von Filmserien im postklassischen Kino.“ In: Blanchet, Robert et al. (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien.* Marburg: Schüren, S. 337–356.

Jurga, Martin (1994): *Fernsehtextualität und Rezeption.* Opladen: Westdeutscher Verlag.

Kaczmarek, Ludger (o. J.): „Ekphrasis“ In: Wulff, Hans Jürgen, Universität Kiel (Hg.) (o. J.): *Lexikon der Filmbegriffe*: http://filmlexikon.uni-kiel.de/ (abgerufen am 8.8.2016).

Kämmerlings, Richard (2010): „‚The Wire‘. Ein Balzac für unsere Zeit.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8.5.2010, S. 33.

Kammler, Clemens (1986): *Michel Foucault. Eine kritische Analyse seines Werks.* Bonn: Bouvier.

Kamp, Joachim (2008): „Die Nachrichtensicherstellung zur Führung der NVA und der Vereinten Streitkräfte“ In: Deim, Hans-Werner et al. (Hg.): *Die Militärische Sicherheit der DDR im Kalten Krieg. Inhalte, Strukturen, verbunkerte Führungsstellen und Anlagen.* Hönow: Meißler.

Kamp, Werner (2005): *AV-Mediengestaltung. Grundwissen.* Nourney: Europa-Lehrmittel.

Karis, Tim (2012): „Massenmediale Eigenlogiken als diskursive Machtstrukturen. Oder: Ich lasse mir von einem kaputten Fernsehern nicht vorschreiben, wann ich ins Bett zu gehen haben!“ In: Dressen, Philipp u. Kumięga, Łukasz u. Spieß, Constanze (Hg.): *Mediendiskursanalyse: Diskurse – Dispositive – Medien – Macht.* Wiesbaden: Springer VS, S. 47–74.

Karstens, Eric u. Schütte, Jörg (2010): *Praxishandbuch Fernsehen. Wie TV-Sender arbeiten.* 2., aktualisierte Aufl. Wiesbaden: VS.

Kastelein, Jan (2005): „HABOG: One Building For High Level Waste And Spent Fuel In The NETHERLANDS. The First Year Of Experience“ In: *9th International Topical Meeting on Research Reactor Fuel Management (RRFM)/European Nuclear Society*: https://www.euronuclear.org/meetings/rrfm2005/presentations/Kastelein.pdf (abgerufen am 13.8.2016).

Kaule, Martin (2013): *Bunkeranlagen. Gigantische Bauten in Deutschland und Europa.* Berlin: Ch. Links/Augsburg: Weltbild.

Kavka, Misha (2012): *Reality TV*. Edinburgh: University Press.

Keal, Pauline (1969): „Trash, Art, and the Movies“ In: *Harper's Magazine*, Februar 1969, S. 65–68, 73–83.

Keith, Bill (2013): „Narrative Darwinsim: House of Cards Showrunner Beau Willimon Gets Creative“. In: *wheretowatch.com*: https://www.wheretowatch.com/2013/07/narrative-darwinsim-house-of-cards-showrunenr-beau-willimon-gets-creative (abgerufen am 5.8.2016).

Keupp, Jan (2014a): „Akteure und Netzwerke: Begriffsbestimmungen“ In: *Mediävistik auf dem Ameisenpfad. Blog zum Oberseminar im WS 2014/15*, Universität Münster: https://ameisenpfad.wordpress.com/2014/10/18/akeure-und-netzwerke-begriffsbestimmungen/ (abgerufen 11.7.2016)

— (2014b): „Off topic: Sind auch Ideen Akteure und wie steht die ANT zur Hermeneutik?“ In: *Mediävistik auf dem Ameisenpfad. Blog zum Oberseminar im WS 2014/15*, Universität Münster: https://ameisenpfad.wordpress.com/2014/10/30/off-topic-sind-auch-ideen-akteure-und-wie-steht-die-ant-zur-hermeneutik/ (abgerufen 21.8.2016).

— (2014c): „Hilfe, ich werde übersetzt!“ In: *Mediävistik auf dem Ameisenpfad. Blog zum Oberseminar im WS 2014/15*, Universität Münster: https://ameisenpfad.wordpress.com/2014/11/07/hilfe-ich-werde-ubersetzt/(abgerufen 11.7.2016).

— (2014d): „Black Box: do not open!“ In: *Mediävistik auf dem Ameisenpfad. Blog zum Oberseminar im WS 2014/15*, Universität Münster: https://ameisenpfad.wordpress.com/2014/11/18/black-box-do-not-open/ (abgerufen 11.7.2016)

— (2014e): „Kontroversen entfalten! Bruno Latour antwortet“ In: *Mediävistik auf dem Ameisenpfad. Blog zum Oberseminar im WS 2014/15*, Universität Münster: https://ameisenpfad.wordpress.com/2014/12/10/kontroversen-entfalten-bruno-latour-antwortet/ (abgerufen am 19.5.2016).

— (2014f): „ANT ade? Historiker am Scheideweg“ In: *Mediävistik auf dem Ameisenpfad. Blog zum Oberseminar im WS 2014/15*, Universität Münster: https://ameisenpfad.wordpress.com/2014/12/13/ant-ade-historiker-am-scheideweg/ (abgerufen 11.7.2016).

Kieser, Clemens (2010): „‚Westwall' – Weder Schutzwall noch Baukunst“ In: Landesamt für Denkmalpflege im Regierungspräsidium Stuttgart in Verbindung mit den Fachreferaten für Denkmalpflege in den Regierungspräsidien (Hg.): *Denkmalpflege in Baden-Württemberg. Nachrichtenblatt der Denkmalpflege in Baden-Württemberg*, Bd. 39, Nr. 4 (2010), S. 247–252.

Kimpel, Harald (2006): „Innere Sicherheit? Fragmente einer Ästhetik des Schwerzerstörbaren“ In: Kimpel Harald (Hg.): *Innere Sicherheit. Bunker-Ästhetik.* Marburg: Jonas, S. 49–80.

— (2008): „Übersehenswürdigkeiten: Bunker-Ästhetik zwischen Tarnung und Warnung“ In: Marszolek, Inge u. Buggeln, Marc (Hg.): *Bunker. Kriegsort, Zuflucht, Erinnerungsraum.* Frankfurt a. M./New York: Campus, S. 293–307.

Kirchmann, Kay (2010): „Einmal über das Fernsehen hinaus und wieder zurück. Neuere Tendenzen in US-amerikanischen TV-Serien“ In: Meteling, Arno u. Otto, Isabell u. Schabacher, Gabriele (Hg.): *„Previously on ...“ Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien.* München, Fink, S. 61–72.

Kischkewitz, Hubertus (2015): „In der Cloud: Einblick in ein IT-Rechenzentrum der Telekom“ In: *Telekom Online*: http://blog.telekom.com/2015/06/25/it-rechenzentrum-telekom-biere/ (abgerufen 13.7.2016).

Kittler, Friedrich u. Tholen, Christoph (Hg.) (1989): *Arsenale der Seele. Literatur- und Medienanalysen seit 1870.* München: Fink.

Klass, Tobias Nikolaus (2009): „Von anderen Räumen. Zur Neubestimmung eines weit verbreiteten Konzeptes“ In: Bedorf, Thomas u. Unterthurner, Gerhard (Hg.): *Zugänge. Ausgänge. Übergänge: Konstitutionsformen des sozialen Raums.* Würzburg: Könighausen & Neumann, S. 141–156.

Klawitter, Arne (2003): *Die „fiebernde Bibliothek“. Foucaults Sprachontologie und seine diskursanalytische Konzeption moderner Literatur.* Heidelberg: Synchron.

Kließ, Werner (2000): „Die Fernsehserie“ In: Field, Syd u. Meyer, Andreas u. Witte, Gunther u. Henke, Gebhard (2000): *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*. 7. überarbeitete Aufl. München: List, S. 142–152.

Klose, Alexander (2009): *Das Container-Prinzip. Wie eine Box unser Denken verändert.* Hamburg: Mare.

Klung, Katharina (2012): „‚C'est l'histoire d'un homme qui tombe d'un building de cinequante étages...' Visualisierungen von Raum und Macht in Filmen des Cinéma de banlieue: Mit Foucault über Film nachdenken“ In: Füller, Henning u. Michel, Borsi (Hg.): *Die Ordnung der Räume. Geographische Forschung im Anschluss an Michel Foucault.* Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 240–262.

Kneer, Georg (2009): „Akteur-Netzwerk-Theorie“ In: Kneer, Georg u. Schroer, Markus (Hg.): *Handbuch Soziologische Theorien.* Wiesbaden: VS, S. 19–39.

Köhler, Kristina (2011): „‚You people are not watching enough television!' Nach-Denken über Serien und serielle Formen“ In: Blanchet, Robert et al. (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien.* Marburg: Schüren, S. 11–36.

Kottlorz, Peter (1993): *Fernsehmoral. Ethische Strukturen fiktionaler Fernsehunterhaltung.* Berlin: Spiess.

Kracauer, Siegfried (1964): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Krei, Alexander (2015): „‚Kein Grund das lineare Programm abzuschalten' Sky rüstet sich für neue Konkurrenz“ In: *dwdl.de*: http://www.dwdl.de/nachrichten/53184/kein_grund_das_lineare_programm_abzuschalten/?fb_comment_id=930604750343633_930759463661495 (abgerufen am 5.8.2016).

Kremp, Matthias (2016): „Microsoft-Rechenzentrum unter Wasser: Ins Meer damit“ In: *Spiegel Online*: http://www.spiegel.de/netzwelt/gadgets/project-natick-microsoft-will-rechenzentren-versenken-a-1074999.html (abgerufen am 16.7.2016).

Kreuzer, Helmut (1975): *Veränderung des Literaturbegriffs: Fünf Beiträge zu aktuellen Problemen der Literaturwissenschaft.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Kringiel, Danny (2012): „Verführt vom Schimmer des Todes. Nuklearkatastrophe in Brasilien“ In: *Spiegel Online*: http://www.spiegel.de/einestages/goiania-unfall-1987-nuklearkatastrophe-in-brasilien-a-947734.html (abgerufen am 13.7.2016).

Kruse, Christiane (2007): „W. J. Thomas Mitchell: What do pictures want? Rezension“ In: *ARTHIST*: http://arthist.net/reviews/158 (abgerufen 12.8.2016).

Kuhn, Thomas S. (1989): *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Kumpf, Sarah (2013): „‚Ich bin aber nicht so ein Freak‘ — Distinktion durch Serienaneignung“ In: Eichner, Susanne u. Mikos, Lothar u. Winter, Rainer (Hg.): *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien.* Wiesbaden: Springer, S. 347–366.

Kunz, Gerold (2008): „Die Integration militärischer Bauten ins Landschaftsbild der Schweiz“ In: Marszolek, Inge u. Buggeln, Marc (Hg.): *Bunker. Kriegsort, Zuflucht, Erinnerungsraum.* Frankfurt a. M./New York: Campus, S. 277–292.

Kuppers, Christian u. Pistner, Christoph (2012): „Funktionsweise – Von Kernreaktoren und Reaktorkonzepten“ In: Neles, Mareike Julia u. Pistner, Christoph (Hg.): *Kernenergie. Eine Technik für die Zukunft?* Berlin/Heidelberg: Springer. S.63–89.

Küppers, Christoph (2012): „Radioaktivität – Strahlung und ihre Folgen fuïr den Menschen“ In: Neles, Mareike Julia u. Pistner, Christoph (Hg.): *Kernenergie. Eine Technik für die Zukunft?* Berlin/Heidelberg: Springer. S. 41–62.

Kuß, Susanne (2010): *Deutsches Militär auf kolonialen Kriegsschauplätzen: Eskalation von Gewalt zu Beginn des 20. Jahrhunderts.* Berlin: Ch. Links.

Kwasniewski, Nicolai u. Diekmann, Florian (2013): „So wohnt Deutschland“ In: *Spiegel Online*: http://www.spiegel.de/wirtschaft/soziales/zensus-2011-ausstattung-eigentum-alter-der-wohnungen-in-deutschland-a-903039.html (abgerufen am 27.6.2016).

Lachmann, Anne (2015): „Amerikaner will Luxus-Bunker in Thüringen bauen“ In: *Welt Online*: http://www.welt.de/finanzen/immobilien/article143375523/Amerikaner-will-Luxus-Bunker-in-Thueringen-bauen.html (abgerufen am 7.7.2016).

Lampprecht, Martin (2016): „Quality TV, Seriephilie, Cinephilie – oder: Wie man ein besserer Zuschauer wird“ In: Nesselhauf, Jonas u. Schleich, Markus (Hg.): *Das andere Fernsehen?! Eine Bestandaufnahme „Quality Television“*. Bielefeld: transcript, S. 61–74.

Landau, Solange (2013): „Das Intro als eigenständige Erzählform. Eine Typologie“ In: *Journal of Serial Narration on Television*, 1 (2013), S. 33–38.

Landau, Solange u. Nesselhauf, Jonas (2013): „Intro/Opening Credits“ In: *Living Handbook of Serial Narration on Television.* Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität des Saarlandes: http://www.uni-saarland.de/lehrstuhl/solte-gresser/forschung/serial-narration/handbook/living-handbook/constant-and-variable-features/intro-opening-credits.html (abgerufen am 11.8.2016).

Landwehr, Achim (2008): *Historische Diskursanalysen*. Frankfurt a. M.: Campus.

Lass, Heike (2004): „Schlösser“ In: Böhme, Horst W. et al. (Hg.): *Wörterbuch der Burgen, Schlösser und Festungen.* Stuttgart: Reclam, S. 27–48.

Latour, Bruno (1996): *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften.* Berlin: Akademie.

— (2002): *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

— (2005): *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory.* Oxford/New York: Oxford University Press.

— (2006a): „Die Macht der Assoziation“ In: Belliger, Andréa u. Krieger, David J. (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie.* Bielefeld: transcript, S. 195–212.

— (2006b): „Über den Rückruf des ANT“ In: Belliger, Andréa u. Krieger, David J. (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie.* Bielefeld: transcript, S. 561–572.

— (2006c): „Über technische Vermittlung. Philosophie, Soziologie und Genealogie“ In: Belliger, Andréa u. Krieger, David J. (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie.* Bielefeld: transcript, S. 483–528.

— (2007): *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie.* Berlin: Suhrkamp.

— (2014a): *Existenzweisen: Eine Anthropologie der Moderne.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

— (2014b): „Réponse à un lecteur à propos d'AIME/ANT“ In: *AIME/modes of existence. The blog*: http://modesofexistence.org/answer-to-a-reader-reponse-a-un-lecteur/ (abgerufen am 19.7.2016).

Latour, Bruno u. Cuntz, Michael u. Engell, Lorenz (2013): „Den Kühen ihre Farbe zurückgeben. Von der ANT und der Soziologie der Übersetzung zum Projekt der Existenzweisen. Bruno Latour im Interview mit Michael Cuntz und Lorenz Engell“ In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 4, 2 (2013). Hamburg: Meiner, S. 83-100.

Lax, Sigurd F. (1998): „‚Heterotopie‘ aus Sicht der Biologie und Humanmedizin“ In: Ritter, Roland u. Knaller-Vlay, Bernd (Hg.): *Other Spaces. Die Affäre der Heterotopie*. Graz/Wien: Haus der Architekten/HDA – Dokumente zur Architektur/Pracher, S. 114–123.

Leanza, Matthias (2010): „Semantik und Diskurs. Die Wissenskonzeptionen Niklas Luhmanns und Michel Focaults im Vergleich“ In: Feustel, Robert u. Schochow, Maximilian (Hg.): *Zwischen Sprachspiel und Methode. Perspektiven der Diskursanalyse.* Bielefeld: transcript, S. 119–146.

Lechtermann, Christina (2012): „Momente des Vergessens. Immersion als Erwartung in der ‚Crône‘ Heinrichs von dem Türlin“ In: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik.* Stuttgart: Metzler, S. 104–123.

Lefebvre, Henri (1974): *Die Zukunft des Kapitalismus: Die Reproduktion der Produktionsverhältnisse*. München: List.

— (1991): *The Production of Spaces.* Oxford/Cambridge: Blackwell.

— (2012): „Die Produktion des Raums“ In: Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 330–342.

Legnaro, Aldo u. Birenheide, Almut (2005): *Stätten der späten Moderne. Reiseführer durch Bahnhöfe, shopping malls, Disneyland Paris.* Gebhardt, Winfried u. Hitzler, Ronald u. Liebl, Franz (Hg.): Erlebniswelten Band 6. Wiesbaden : VS.

Lehmann, Hans-Thies (2013): „Anmerkungen zu einer Ästhetik des Risikos“ In: Elia-Borer, Nadja et al. (Hg.): *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik.* Bielefeld: transcript, S. 81–89.

Lehmann, Judith (2010): „‚Good Morning, Cicely‘. Serien-Anfänge, -Expositionen, -Ursprungsmythen“ In: Meteling, Arno u. Otto, Isabell u. Schabacher, Gabriele (Hg.): *„Previously on ...“ Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien.* Müünchen: Fink, S. 75–94.

— (2016): „An den Rändern der Serie und des Quality TV“ In: Nesselhauf, Jonas u. Schleich, Markus (Hg.): *Das andere Fernsehen?! Eine Bestandaufnahme „Quality Television“.* Bielefeld: transcript, S. 37–59.

Leiris, Michel (1982): *Spiegel der Tauromachie. Eingeleitet durch Tauromachien*. München: Matthes & Seitz.

Lemke, Bernd (2008): „Britische Luftschutzräume im Zweiten Weltkrieg. Strategien – Nutzung – Psychologische Hintergründe“ In: Marszolek, Inge u. Buggeln, Marc (Hg.): *Bunker. Kriegsort, Zuflucht, Erinnerungsraum.* Frankfurt a. M./New York: Campus, S. 155–170.

Leonard, Andrew (2013): „How Netflix is turning viewers into puppets.“ In *Salon.com*: http://www.salon.com/2013/02/01/how_netflix_is_turning_viewers_into_puppets/ (abgerufen am 21.7.2016).

Link, Jürgen (1998): *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird. 2. aktualisierte und erweiterte Auflage*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

— (2003): „Wieweit sind (foucaultsche) Diskurs- und (luhmannsche) Systemtheorie kompatibel? Vorläufige Skizze einiger Analogien und Differenzen“ In: Link, Jürgen/Diskurs-Werkstatt Bochum (Hg.): *kultuRRevolution.* Nr. 45/46, Mai 2009, Heft 1 u. 2, 58–62.

— (2014a): „Dispositiv“ In: Kammler, Clemens u. Parr, Rolf u. Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Sonderausgabe, Weimar/Stuttgart: Metzler, S. 237–242.

— (2014b): „Disziplinartechnologien/Normalität/Normalisierung“ In: Kammler, Clemens u. Parr, Rolf u. Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Sonderausgabe, Weimar/Stuttgart: Metzler, S. 242–246.

Link, Jürgen u. Link-Herr, Ursula (1990): „Diskurs, Interdiskurs und Literaturanalyse“ In: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik.* Nr. 20, S. 88–99.

Losse, Michael (2004a): „Geschützturm“ In: Böhme, Horst W. et al. (Hg.): *Wörterbuch der Burgen, Schlösser und Festungen.* Stuttgart: Reclam, S. 142–143.

— (2004b): „Rondell“ In: Böhme, Horst W. et al. (Hg.): *Wörterbuch der Burgen, Schlösser und Festungen.* Stuttgart: Reclam, S. 215–217.

— (2004c): „Bastion“ In: Böhme, Horst W. et al. (Hg.): *Wörterbuch der Burgen, Schlösser und Festungen.* Stuttgart: Reclam, S. 74–75.

Löffler, Petra (2009): „Schwindel, Hysterie, Zerstreuung. Zur Archäologie massenmedialer Wirkungen“ In: Hahn, Marcus u. Schüttpelz, Erhard (Hg.): *Trancemedien und Neue Medien um 1900. Ein anderer Blick auf die Moderne.* Bielefeld: transcript, S. 375–401.

Lückerath, Thomas (2013): „Besser als ihr Ruf. Die deutsche Fiction und das Schubladen-Problem“ In: *dwdl.de*: http://www.dwdl.de/meinungen/40102/die_deutsche_fiction_und_das_schubladenproblem/ (10.08.2016).

— (2014): „Falsche Erwartungen: Der große Netflix-Irrtum. Ein Kommentar“ In: *dwdl.de*: http://www.dwdl.de/meinungen/45637/falsche_erwartungen_der_grosse_netflixirrtum/ (abgerufen am 5.8.2016).

— (2016): „Maxdome gibt sich Amazon und Netflix geschlagen. ProSiebenSat.1 ohne SVoD-Ambitionen“ In: *dwdl.de*: http://www.dwdl.de/nachrichten/54802/maxdome_gibt_sich_amazon_und_netflix_geschlagen/ (abgerufen am 5.8.2016).

Luhmann, Niklas (1986): *Love as Passion. The Codification of Intimacy.* Stanford: Stanford University Press.

— (1991): *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie.* 4. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

— (1993): „Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition“ In: Luhmann, Niklas: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 9–71.

— (1995): *Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch.* Opladen: Westdeutscher Verlag.

— (1996): *Die Realität der Massenmedien.* 2. erweiterte Auflage, Opladen: Westdeutscher Verlag.

— (1997a): *Die Kunst der Gesellschaft.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

— (1997b): *Die Gesellschaft der Gesellschaft.* Frankfurt a. M. : Suhrkamp.

— (2002): *Das Erziehungssystem der Gesellschaft.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

— (2011): *Einführung in die Systemtheorie.* 6. Auflage. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme-Verl..

Luisser, Germain (2013): „Exclusive: Damon Lindelof Explains the Truth Behind Leaked Early ‚Lost‘ Document“ In: *Slashfilm:* http://www.slashfilm.com/leaked-lost-document-outlines-a-different-vision-of-the-show-for-a-devious-purpose/ (abgerufen am 12.8.2016).

Lury, Karen (2005): *Interpreting Television.* New York: Bloomsbury Academic.

Lyotard, Jean-François (2008): *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens.* Berlin: Merve.

Magnis, Constantin (2014): „Breaking Bad glorifiziert die Droge nicht“ In: *Cicero Online*: http://www.cicero.de/salon/crystal-meth-breaking-bad-als-therapie-gegen-die-versuchung/58353 (abgerufen am 8.8.2016).

Maier, Klaus A. (2007): „Die Zerstörung Gernikas am 26. April 1937“ In: Militärgeschichtliches Forschungsamt (Hg.): *Militärgeschichte. Zeitschrift für historische Bildung.* 1/2007, S. 18–22.

Maletzke, Gerhard (1998): *Kommunikationswissenschaft im Überblick. Grundlagen, Probleme, Perspektiven.* Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

Marszolek, Inge u. Buggeln, Marc (2005): „Der Bunker“ In: Geisthövel, Alexa u. Knoch, Habbo (Hg.): *Ort der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts.* Frankfurt a. M./New York: Campus, S. 281–289.

— (2008): „Bunker – Orte, Erinnerungen und Fantasmen“ In: Marszolek, Inge u. Buggeln, Marc (Hg.): *Bunker. Kriegsort, Zuflucht, Erinnerungsraum.* Frankfurt a. M./New York: Campus, S. 9–25.

Marti, Urs (1999): *Michel Foucault.* 2. überarbeitete Auflage, München: Beck.

Martin, Brett (2013): *Difficult Men. Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad.* New York: The Penguin Press.

Mattheus, Bernd (1984a): *Georges Bataille. Eine Thanatologie. Band I, Chronik 1897–1939*. München: Matthes & Seitz.

— (1984b): *Georges Bataille. Eine Thanatologie. Band II, Chronik 1940–1951*. München: Matthes & Seitz.

Mattl, Siegfried (2001): „Melancholische Giganten. Die Wiener Flaktürme“ In: Wenk, Silke (Hg.): *Erinnerungsorte aus Beton. Bunker in Städten und Landschaften.* Berlin: Ch. Links, S. 71–88.

Mäurer, Markus (2014): „TV-‚Tipp' (lieber ein Hinweis): Mythos und Wahrheit – Bunker" In: *Blog Translate or Die*: https://translateordie.wordpress.com/2014/08/28/tv-tipp-lieber-ein-hinweis-mythos-und-wahrheit-bunker/ (abgerufen am 7.8.2016).

Maxwill, Peter (2016): „Preeper-Bewegung in Deutschland: In Herrn Blums Bunker" In: *Spiegel Online*: http://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/prepper-in-deutschland-haus-auto-milchpulvermuesli-a-1069256.html (abgerufen am 7.8.2016).

Mayer, Jens (2013): „Drei bis vier Folgen machen noch keine Serie." In: *Fortsetzung.TV – Magazin für serielles Erzählen*: http://fortsetzung.tv/2013/06/22/drei-bis-vier-folgen-machen-noch-keine-serie/ (10.07.2016).

McDonough, Katie (2013): „Amazing comic strip shows why ‚Breaking Bad' is only possible in America" In: *Salon*: http://www.salon.com/2013/09/13/amazing_comic_strip_shows_why_breaking_bad_is_only_possible_in_the_united_states/ (abgerufen am 10.8.2016).

McLuhan, Marshall (1992): *Die magischen Kanäle: Understanding Media.* Düsseldorf: ECON.

— (1994): *Understanding Media: The Extension of Man.* Cambridge: MIT Press.

Mehrtens, Herbert (2001): „Berg-Werk der Geschichte. Versuch über den Braunschweiger Nußberg" In: Wenk, Silke (Hg.): *Erinnerungsorte aus Beton. Bunker in Städten und Landschaften.* Berlin: Ch. Links, S. 129–146.

Meister, Carolin u. Roskamm, Wilhelm (2014): „Dits et Écrits – Schriften zur Kunst". In: Kammler, Clemens u. Parr, Rolf u. Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Sonderausgabe, Weimar/Stuttgart: Metzler, S. 117–124.

Menke, Birger (2009): „Gigantisches Archiv im Stollen: Bombensicheres Gedächtnis" In: *Spiegel Online*: http://www.spiegel.de/unispiegel/studium/gigantisches-archiv-im-stollen-bombensicheres-gedaechtnis-a-611647.html (abgerufen am 6.8.2016).

Menke, Christoph (2013): *Die Kraft der Kunst*. 2. Aufl. Berlin: Suhrkamp.

Merleau-Ponty, Maurice (1994): *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. 2. Auflage. München: Fink.

— (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: De Gruyter.

Meteling, Arno u. Otto, Isabell u. Schabacher, Gabriele (2010): „‚Previously on ...'" In: Meteling, Arno u. Otto, Isabell u. Schabacher, Gabriele (Hg.): *„Previously on ..." Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München: Fink, S. 7–16.

Metz, Christian (2000): *Der imaginäre Signifikant: Psychoanalyse und Kino.* Münster: Nodus.

Mielke, Christine (2006): *Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie.* Berlin: De Gruyter.

Mikos, Lothar (2008): *Film- und Fernsehanalyse.* 2. überarb. Aufl. Konstanz: UVK.

Mikunda, Christian (2005): *Der verbotene Ort oder Die inszenierte Verführung. Unwiderstehliches Marketing durch strategische Dramaturgie.* Frankfurt a. M.: Redline.

Miller, James (1995): *Die Leidenschaft des Michel Foucault.* Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Mims, Christopher (2013): „Why Netflix's all-at-once strategy for House of Cards was a mistake". In: *Quartz*: http://qz.com/55127/why-netflixs-all-at-once-strategy-for-house-of-cards-was-a-mistake/ (abgerufen am 11.7.2016).

Mitchell, W. J. T. (2005): *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images.* London/Chicago: University of Chicago Press.

— (2008): *Bildtheorie.* Herausgegeben von Gustav Frank. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Mittell, Jason (2006): „Narrative Complexity in Contemporary American Television" In: *The Velvet Light Trap 58* (2006), S. 29–40.

— (2010): *Television and American Culture.* New York: University Press.

— (2011): „Serial Boxes: DVD-Editionen und der kulturelle Wert amerikanischer Fernsehserien" In: Blanchet, Robert et al. (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien.* Marburg: Schüren, S. 133–152.

— (2015): *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling.* New York: Mordden.

Mitzka, Walther (Hg.) (2010): *Trübners Deutsches Wörterbuch: Band 1. A–B.* Berlin: De Gruyter.

Moebius, Stephan (2006): *Die Zauberlehrlinge. Die Soziologiegeschichte des Collège de Sociologie.* Konstanz: UVK.

Monaco, James (2002): *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien.* Hamburg: Rowohlt.

Moschek, Wolfgang (2011): *Der Römische Limes. Eine Kultur- und Mentalitätsgeschichte.* Speyer: Kartoffeldruck.

Mühl, Melanie (2013): „Der permanente Alarmzustand und seine Folgen für die Seele" In: *FAZ Online*: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/im-zeitalter-der-unsicherheit-der-permanente-alarmzustand-und-seine-folgen-fuer-die-seele-12181699.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 (abgerufen am 10.8.2016).

Müller, Fernando Suráez (2004): *Skepsis und Geschichte. Das Werk Michel Foucaults im Lichte des absoluten Idealismus.* Würzburg: Königshausen und Neumann.

Müller, Sabine (2006): „Diesseits des Diskurses. Die Geburt der Diskursanalyse aus dem Geiste der Latenz" In: Eder, Franz X. (Hg.): *Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen.* Wiesbaden: VS, S. 131–150.

Müller, Tobias u. Luna, Salo u. Pieper, Dietmar u. Zuber, Helene (1997): „Die Pistole lag immer griffbereit. Tobias Müller und Salo Luna über Tyrannei und sexuellen Mißbrauch in der Colonia Dignidad" In: *Der Spiegel.* Nr. 33/1997, S. 124–127.

Murong, Xuecun (2015): „Scaling China's Great Firewall" In: *New York Times Online*: http://www.nytimes.com/2015/08/18/opinion/murong-xuecun-scaling-chinas-great-firewall.html?_r=1 (abgerufen am 7.8.2016).

Musil, Robert (2001): „Bemerkungen über ein Dramaturgie des Films (1925)" In: Balázs, Béla (2001): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 148–167.

Ndalianis, Angela (2004): *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment.* London/Cambridge: MIT Press.

— (2005): „The Neo-Baroque and Television Seriality" In: Mazdon, Lucy u. Hammond, Michael: *Previously On. Approaches to the Contemporary Television Serial.* Edinburgh: University of Edinburgh.

— (2011): „Televion and the Neo-Baroque" In: Hammond, Michael u. Mazdon, Lucy (Hg.): *The Contemporary Television Series.* Edinburgh: Edinburgh University Press, S.83–101.

Nehring, Stefan u. Albrecht, Ute (2000): „Biotop, Habitat, Mikrohabitat – Ein Diskussionsbeitrag zur Begriffsdefinition“ In: Internationale Zeitschrift für Faunistik und Floristik des Süßwassers (Hg.): *Lauterbornia. Zeitschrift für Faunistik und Floristik des Süßwassers.* 2000, 38. Dinkelscherben: Erich Mauch, S. 75–84.

Neitzel, Britta (2008): „Facetten räumlicher Immersion in technischen Medien“ In: *montage AV*, 17/2/2008, S. 145–158.

Neitzel, Sönke (2014): „Der Totale Krieg“ In: *bpb Online*: http://www.bpb.de/izpb/183865/der-totale-krieg?p=all (abgerufen am 6.8.2016).

Neles, Mareike Julia (2012): „Rückblick – Von den Anfängen bis heute“ In: Neles, Mareike Julia u. Pistner, Christoph (Hg.): *Kernenergie. Eine Technik für die Zukunft?* Berlin/Heidelberg: Springer. S. 1–19.

Nelson, Robin (2007): *State of play. Contemporary „high-end“ TV drama.* Manchester/New York: Manchester University Press.

— (2012): „Complexity in Context“ In: Nelson, Robin: *Complex Television/media commons press*: http://mcpress.media-commons.org/complextelevision/ (abgerufen am 21.7.2016).

— (2013): „Entwicklung der Geschichte: vom Fernsehspiel zum Hypermedia TV Narrative“ In: Eichner, Susanne u. Mikos, Lothar u. Winter, Rainer (Hg.): *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien.* Wiesbaden: Springer, S. 21–43.

Nesselhauf, Jonas (2015): „‚It hits home‘ Die Zurückgekehrten von Homeland bis Grey´s Anatomy“ In: Nesselhauf, Jonas u. Schleich, Markus (Hg.): *Gegenwart in Serie. Abgründige Milieus im aktuellen Qualitätsfernsehen.* Berlin: neofelis, S. 33–48.

Nesselhauf, Jonas u. Schleich, Markus (2013a): „Die erhöhte narrative Dosis. Breaking Bad im Rausch der Erzählgeschwindigkeit“ In*: Journal of Serial Narration on Television*, 3 (2013), S. 17–24.

— (2013b): „‚Status Quo‘-Series“ In: *Living Handbook of Serial Narration on Television.* Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität des Saarlandes: http://www.uni-saarland.de/lehrstuhl/solte-gresser/forschung/serial-narration/handbook/living-handbook/television-series/status-quo-series.html (abgerufen am 6.8.2016).

— (2013c): „Serial Narration in Literature“ In: *Living Handbook of Serial Narration on Television.* Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität des Saarlandes: http://www.uni-saarland.de/lehrstuhl/solte-gresser/forschung/serial-narration/handbook/living-handbook/serial-narration/serial-narration-in-literature.html (abgerufen am 2.8.2016).

— (2013d): „Bausteine des Seriellen – TV-Serien und der ‚Serial Frame‘“ In: *Journal of Serial Narration on Television*, 1 (2013), S. 25–31.

— (2013e): „Epigraph“ In: *Living Handbook of Serial Narration on Television.* Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität des Saarlandes: http://www.uni-saarland.de/lehrstuhl/solte-gresser/forschung/serial-narration/handbook/living-handbook/television-series/serial-frame-and-paratexts/epigraph.html (abgerufen am 2.8.2016).

— (Hg.) (2014): *Quality-TV. Die narrative Spielwiese des 21. Jahrhunderts*. Berlin: LIT, S. 281–292.

— (Hg.) (2015): *Gegenwart in Serie. Abgründige Milieus im aktuellen Qualitätsfernsehen*. Berlin: neofelis.

— (Hg.) (2016a): *Das andere Fernsehen?! Eine Bestandaufnahme „Quality Television“*. Bielefeld: transcript, S. 9–31.

— (2016b): „Vorwort. Feeling That the Best Is Over. Vom Ende der Qualität und der Qualität von Enden“ In: Nesselhauf, Jonas u. Schleich, Markus (Hg.): *Das andere Fernsehen?! Eine Bestandaufnahme „Quality Television“*. Bielefeld: transcript, S. 9–31.

Nesselhauf, Jonas u. Schleich, Markus u. Landau, Solange (2013): „Mimesis“ In: *Living Handbook of Serial Narration on Television.* Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität des Saarlandes: http://www.uni-saarland.de/lehrstuhl/solte-gresser/forschung/serial-narration/handbook/living-handbook/narratology/mimesis.html (abgerufen am 6.8.2016).

Net-Enabled Waste Management Database (NEWDB)/International Atomic Energy Agency (IAEA) (2010): „Milestones. Netherland.“ In: *Net-Enabled Waste Management Database/International Atomic Energy Agency*: http://newmdb.iaea.org/Admin/Reports/GetReport.aspx?IsoCode=NL&PeriodID=10&SiteID=&TypeID=7 (abgerufen am 13.8.2016).

Neumeyer, Harald (2004): „Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft (Diskursanalyse, New Historicism, „Poetologie des Wissens“) oder: Wie aufgeklärt ist die Romantik?“ In: Nünning, Ansgar u. Sommer, Roy (Hg.): *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Disziplinäre Ansätze – Theoretische Positionen – Transdisziplinäre Perspektiven.* Tübingen: Narr, S. 177–193.

Neusüß, Nils (2013): „‚True Story‘. Der unzuverlässige Erzähler Ted Mosby in How I Met Your Mother“ In: *Journal of Serial Narration on Television*, 1 (2013), S. 13–24.

Newcomb, Horace (2004): „Narrative and Genre“ In: Downing, John D. H. et al. (Hg.): *The SAGE Handbook of Media Studies.* Thousand Oaks: Sage, S. 413–22.

Nielsen (2016): „Top Ten Lists“ In: *nielsen.com*: http://www.nielsen.com/us/en/top10s.html (abgerufen am 20.5.2016).

Nietzsche, Friedrich (1973): „Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. Nachgelassene Fragmente. Frühjahr 1881 bis Sommer 1882“ In: Colli, Giorgio u. Montinari, Mazzino (Hg.): *Nietzsches Werke. Kritische Gesamtausgabe. Fünfte Abteilung, Zweiter Band.* Berlin/New York: De Gruyter.

Nussbaum, Emily (2009): „When TV Became Art. Good-bye boob tube, hello brain food.“ In: New York Magazine: http://nymag.com/arts/all/aughts/62513/ (abgerufen am 5.6.2016).

o. V. (2010): *Locus. Inszenierte Räume. Raumanalyse einer Heterotopie der Gegenwart*: http://ab-ort.blogspot.de/ (abgerufen am 14.8.2016).

Oates, Joyce Carol (1985): „Why ‚Hill Street Blues‘ is Irresistible.“ In: *TV Guide*, 1.6.1985, S. 5.

Oettermann, Stephan (1980): *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums.* Frankfurt a. M: Syndikat.

O’Hehir, Andrew: „David Chase: ‚I got sidetracked‘ by ‚The Sopranos‘!“ In: *Salon*: http://www.salon.com/2012/12/22/david_chase_i_got_sidetracked_by_the_sopranos/ abgerufen: 7.8.2016)

Otto, Marcus (2006): „Zur Aktualität historischen Sinns. Diskursgeschichte als Genealogie immanenter Ereignisse“ In: Eder, Franz X. (Hg.): *Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen.* Wiesbaden: VS, S. 171–186.

Paraforou, Fani (2012): *Ekphrasis und Geste: Ansätze zur Dekonstruktion eines komplexen Verhältnisses.* Inauguraldissertation, Universität München. https://edoc.ub.uni-muenchen.de/18479/1/Paraforou_Fani.pdf (abgerufen am 15.7.2016).

Parr, Rolf (2014a): „Interdiskurstheorie/Interdiskanalyse“ In: Kammler, Clemens u. Parr, Rolf u. Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Sonderausgabe. Weimar/Stuttgart: Metzler, S. 202–206.

— (2014b): „Diskurs“ In: Kammler, Clemens u. Parr, Rolf u. Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Sonderausgabe. Weimar/Stuttgart: Metzler, S. 233–237.

Parr, Rolf/Thiele, Matthias (2014): „Medienwissenschaft“ In: Kammler, Clemens u. Parr, Rolf u. Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Sonderausgabe. Weimar/Stuttgart: Metzler, S. 346–358.

Peter, Christopher J. (2008): „Deutschlands geheimer Superbunker. Relikte des Kalten Krieges“ In: *Spiegel Online*: http://www.spiegel.de/einestages/relikte-des-kalten-krieges-deutschlands-geheimer-superbunker-a-946763.html (abgerufen am 6.8.2016).

Petkova, Valeria u. Ehrsson, H. Henrik (2008): „If I Were You: Perceptual Illusion of Body Swapping“ In: *PLoS ONE*, 3, 12, http://www.plosone.org/article/info:doi%2F10.1371% (abgerufen am 11.8.2016).

Pias, Claus (2001): „Bunker schreiben. Paul Virilios Architexturen“ In: Wenk, Silke (Hg.): *Erinnerungsorte aus Beton. Bunker in Städten und Landschaften*. Berlin: Ch. Links, S. 38–51.

— (2003): „Poststrukturalistische Medientheorie“ In: Weber, Stefan (Hg.): *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*. Konstanz: UVK, S. 276–293.

Pillen, Angelika (2014): „G. W. F. Hegel und Karl Marx“ In: Kammler, Clemens u. Parr, Rolf u. Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Sonderausgabe. Weimar/Stuttgart: Metzler, S. 169–172.

Piper, Otto (2014): *Burgenkunde. Bauwesen und Geschichte der Burgen innerhalb des deutschen Sprachgebietes.* Hamburg: Severus.

Pistner, Christoph (2012): „Energie der Kerne – Physikalische Grundlagen der Kernenergienutzung“ In: Neles, Mareike Julia u. Pistner, Christoph (Hg.): *Kernenergie. Eine Technik für die Zukunft?* Berlin/Heidelberg: Springer. S. 21–39.

Pistner, Christoph u. Kuppers, Christian (2012): „Tschernobyl und Fukushima – Unfallablauf und Konsequenzen“ In: Neles, Mareike Julia u. Pistner, Christoph (Hg.): *Kernenergie. Eine Technik für die Zukunft?* Berlin/Heidelberg: Springer. S. 121–142.

Pistner, Christoph u. Kuppers, Christian u. Kurth, Stephan (2012): „Reaktorsicherheit – Sicherheitskonzepte und Unfallrisiko“ In: Neles, Mareike Julia u. Pistner, Christoph (Hg.): *Kernenergie. Eine Technik für die Zukunft?* Berlin/Heidelberg: Springer. S. 91–120.

Platon (2012): *Der Staat.* Stuttgart: Reclam.

Plinius der Ältere u. Mayhoff, Karl Friedrich Theodor (1906): *Naturalis Historia.* Leipzig: Teubner. Hier in: *Perseus Digital Library/Tufts University*: http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0138 (abgerufen am 20.7.2016).

Plumpe, Gerhard (1988): „Kunst und juristischer Diskurs. Mit einer Vorbemerkung zum Diskursbegriff“ In: Jürgen Fohrmann u. Harro Müller (Hg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 330–345.

Pohlig, Marcel (2016): „Alternative zu Prime: Amazon testet werbefinanziertes Angebot“ In: *dwdl.de*: http://www.dwdl.de/nachrichten/54839/amazon_video_testet_werbefinanziertes_angebot/ (abgerufen am 8.8.2016).

Polanyi, Michael (1985): *Implizites Wissen.* Frankfurt a. M: Suhrkamp.

Prepper Gemeinschaft Deutschland (PGD) (o. J.): http://www.prepper-gemeinschaft.de/ueberuns/ (abgerufen am 7.8.2016).

Prinz, Sophia (2014): *Die Praxis des Sehens: Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung.* Bielefeld: transcript.

Prugger, Prisca (1994): „Wiederholung, Variation, Alltagsnähe. Zur Attraktivität der Sozialserie“ In: Giesenfeld, Günter (Hg): *Endlose Geschichten: Serialität in den Medien: ein Sammelband.* Hildesheim/New York: Olms, S. 90–113.

Puech, Henri-Charles (1986, 1978): „Phänomenologie der Gnosis“ In: Schultz, Wolfgang (Hg.): *Dokumente der Gnosis.* München: Matthes & Seitz, S. 16–56.

Purkinje, Johann (1820): „Beyträge zur näheren Kenntniß des Schwindels heautognostischen Daten“ In: *Medicinische Jahrbücher des kaiserlich-österreichisches Staates. Band 6, 2. Stück.* Wien: Gerold, S. 79–125.

Reagan, Leslie J. (2013): „After the Sex, What? A Feminist Reading of Reproductive History in Mad Men“ In: Goodlad, Lauren M. E. u. Kaganovsky, Lilya u. Rushing, Robert A. (Hg.): *Mad Men, Mad World. Sex, Politics, Style & the 1960s.* Durham/London: Duke University Press, S. 92–110.

Reck, Dietmar (2014): „Nostalgie: Verliebt ins ‚Knutschkarussell‘. Museumseigene Raupenbahn dreht bei Historischer Dorfkirmes in Cloppenburg ihre Runden“ In: *NWZ Online*: http://www.nwzonline.de/wirtschaft/weser-ems/verliebt-ins-knutschkarussell_a_16,0,838938847.html (abgerufen am 12.7.2016).

Reed, Phil (2008): „Wie ein Museum aus einem Bunker entsteht. Cabinet War Rooms im Imperial Museum in London“ In: Marszolek, Inge u. Buggeln, Marc (Hg.): *Bunker. Kriegsort, Zuflucht, Erinnerungsraum.* Frankfurt a. M./New York: Campus, S. 191–206.

Reinhardt-Becker, Elke (2014a): „Autor“ In: Kammler, Clemens u. Parr, Rolf u. Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Sonderausgabe. Weimar/Stuttgart: Metzler, S. 227–229.

— (2014b): „Niklas Luhmann“ In: Kammler, Clemens u. Parr, Rolf u. Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Sonderausgabe. Weimar/Stuttgart: Metzler, S. 213–218.

Reinecke, Markus (2007): *TV-Serien als Megamovies. Die US-Serie ‚Lost‘ als Beispiel einer neuen Seriengeneration.* Hamburg: Diplomica.

Reufsteck, Michael u. Niggemeier, Stefan (2005): *Das Fernsehlexikon. Alles über 7000 Sendungen von Ally McBeal bis zur ZDF Hitparade.* München: Goldmann.

Ritter, Roland u. Knaller-Vlay, Bernd (1998): „Editorial“ In: Ritter, Roland u. Knaller-Vlay, Bernd (Hg.): *Other Spaces. Die Affäre der Heterotopie*. Graz/Wien: Haus der Architekten/HDA – Dokumente zur Architektur/Pracher, S. 8–21.

Roche Lexikon, hrsg. Hofmann–La Roche AG und Urban & Fischer (2003): *Roche Lexikon Medizin.* 5. erw. Auflage. München/Jena: Urban & Fischer.

Röhlig, Klaus-Jürgen et al. (2014): *ENTRIA 2014: Memorandum zur Entsorgung hochradioaktiver Reststoffe*: https://www.entria.de/fileadmin/entria/Dokumente/ENTRIA_Memorandum_140430.pdf (abgerufen 6.8.2016).

Rohmer, Éric (1980): *Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll.* München: Hanser.

Rosa, Hartmut u. Stecker, David u. Kottmann, Andrea (2013): *Soziologische Theorien.* 2. überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK.

Röscheisen, Thilo (2013a): „Zur Ökonomie von ‚Mad Men‘“. In: *Drama Blog*: http://drama-blog.de/zur-okonomie-von-mad-men/ (abgerufen am12.07.2016).

— (2013b): „Kunst und Kommerz“ In: *Drama Blog*: http://drama-blog.de/kunst-und-kommerz/ (abgerufen am 10.08.2016).

— (2013c): „It’s the creative stupid“ In: *Drama Blog*: http://drama-blog.de/its-the-creative-stupid/ (abgerufen am 10.08.2016).

— (2014a): „Anonymus über ‚Die ausbleibende Revolution‘“ In: *Drama Blog*: http://drama-blog.de/anonymus-ueber-die-ausbleibende-revolution/ (abgerufen am 5.8.2016).

— (2014b): „Im ‚Breaking Bad Writers’ Room‘“ In: *Drama Blog*: http://drama-blog.de/im-breaking-bad-writers-room/ (abgerufen am 5.8.2016).

— (2014c): „Von der Seifenoper zur Kunstform“ In: *Drama Blog*: http://drama-blog.de/von-der-seifenoper-zur-kunstform/ (abgerufen am 10.8.2016).

Rose, Kenneth D. (2008): „Apokalypse im Garten: Amerikanische Atomschutzbunker und Kalter Krieg“ In: Marszolek, Inge u. Buggeln, Marc (Hg.): *Bunker. Kriegsort, Zuflucht, Erinnerungsraum.* Frankfurt a. M./New York: Campus, S. 171–189.

Ross, Michael (1981): *Alexandre Dumas.* North Pomfret et al.: David & Charles.

Rothemund, Kathrin (2013): *Komplexe Welten. Narrative Strategien in US-amerikanischen Fernsehserien.* Berlin: Bertz + Fischer.

Ruhstofer, Karlheinz (2004): *Konversionen. Eine Archäologie der Bestimmung des Menschen bei Foucault, Nietzsche, Augustinus und Paulus.* Paderborn: Schöningh.

Ruoff, Michael (2013): *Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge.* 3. erw. Auflage, Paderborn: Fink.

Rupert-Kruse, Partick (2011): „Im Sog des Blicks. Die Erste-Person-Perspektive als immersive Strategie des Films“ In: Institut für immersive Medien (Hg.): *Jahrbuch immersiver Medien 2011*. Marburg: Schürren, S. 37–49.

Ryan, Marie-Laure (2001): *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media. Parallax: Re-visions of Culture and Society.* Baltimore: John Hopkins University Press.

Saage, Richard (2008): *Utopieforschung: An der Schwelle des 21. Jahrhunderts. Utopieforschung II. Politica et ars. Interdiziplinäre Studien zur politischen Ideen- und Kulturgeschichte.* Berlin: LIT.

Schäfer, Hilmar (2010): „Eine Mikrophysik der Praxis – Instanzen diskursiver Stabilität und Instabilität im Anschluss an Michel Foucault“ In: Landwehr, Achim (Hg.): *Diskursiver Wandel.* Wiesbaden: VS, S. 115–132.

Sachs, Hannelore u. Badstübner, Ernst u. Neumann, Helga (2005): *Wörterbuch der christlichen Ikonographie.* Regensburg: Schnell + Steiner.

Sanchez, Manuel Nunez (2013): „Quotencheck „SOKO Leipzig“. In: *quotenmeter.de*: http://www.quotenmeter.de/n/63120/quotencheck-soko-leipzig (17.08.2016).

Sandin, Gunnar (2008): „Keys to heterotopia. An actantial approach to landfills as societal mirrors“ In: *Nordic Journal of Architectural Research*. Volume 20, Nr. 2, 2008, S. 75–87.

Sarasin, Philipp (2005): *Michel Foucault. Zur Einführung.* Hamburg: Junius.

— (2006): „‚Une analyse structurale du dignifié‘ Zur Genealogie der Foucault’schen Diskursanalyse“ In: Eder, Franz X. (Hg.): *Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen.* Wiesbaden: VS, S. 115–129.

Schabacher, Gabriele (2010): „Serienzeit. Zu Ökonomie und Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer US-amerikanischer TV-Serien“ In: Meteling, Arno u. Otto, Isabell u. Schabacher, Gabriele (Hg.): *„Previously on …“. Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien.* München, Fink, S. 19–39.

Schenk, Michael (2002): *Medienwirkungsforschung.* 2. Aufl. Tübingen: Mohr Siebeck.

Schicha, Christian (2003): „Kritische Medientheorien“ In: Weber, Stefan (Hg.): *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus.* Konstanz: UVK, S. 108–131.

Schimmel, Nina (2013): „Funny Games – Ein Spiel ohne Grenzen“ In: Elia-Borer, Nadja et al. (Hg.): *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik.* Bielefeld: transcript, S. 432–434.

Schladebach, Marcus (2014): *Lufthoheit. Kontinuität und Wandel*. Tübingen: Mohr Siebeck.

Schleich, Markus (2013): The „Serial Frame“ In: *Living Handbook of Serial Narration on Television.* Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität des Saarlandes: http://www.uni-saarland.de/lehrstuhl/solte-gresser/forschung/serial-narration/handbook/living-handbook/television-series/serial-frame-and-paratexts/serial-frame.html (abgerufen am 12.8.2016).

Schlütz, Daniela u. Stock, Yvonne u. Walkenbach, Jonas u. Zehrfeld, Maik (2013): „Mein Freund, der Serienkiller: Fan-Beziehungen zum Hauptcharakter der Fernsehserie Dexter“ In: Eichner, Susanne u. Mikos, Lothar u. Winter, Rainer (Hg.): *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien.* Wiesbaden: Springer, S. 367–380.

Schmid, Christian (2010): *Stadt, Raum und Gesellschaft. Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes. Sozialgeographische Bibliothek.* 2. Auflage. Stuttgart: Franz Steiner.

Schmidt-Hirschfelder, Katharina (2016): „Judenhass am Öresund“ In: *Jüdische Allgemeine*: http://www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/24724 (abgerufen am 11.8.2016).

Schmidt, Gerhard u. Neles, Julia Mareike (2012): „Radioaktive Abfälle – Vom Kraftwerk bis zur Endlagerung“ In: Neles, Mareike Julia u. Pistner, Christoph (Hg.): *Kernenergie. Eine Technik für die Zukunft?* Berlin/Heidelberg: Springer. S. 161–187.

Schmidt, Helmut u. Stoldt, Hans-Ulrich u. Wiegrefe, Klaus (2010): „‚Der gefährlichste Moment‘. Gespräch mit Altbundeskanzler Helmut Schmidt über die Politik der nuklearen Abschreckung“ In: Pötzl, Norbert F. u. Traub, Rainer (Hg.): *Der Kalte Krieg. Wie die Welt den Wahnsinn des Wettrüstens überlebte.* Hamburg/München: Goldmann/Spiegel, S. 38–46.

Schmidt, Siegfried J. (1994): „Die Wirklichkeit des Beobachters“ In: Merten, Klaus u. Schmidt, Siegfried J. u. Weischenberg, Siegfried (Hg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft.* Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 3–16.

Schmieder, Jürgen (2015): „Das hat doch keine Zukunft.“ In: *Süddeutsche Zeitung*, 8.8.2015, S. 34.

Schmitz, André (2012): „Schlechte Patrioten. Deutschland braucht seine Theater, Opern und Museen – und zwar alle“ In: *Der Spiegel*, 12/2012, S. 118–120.

Schneider, Irmela (1994): „Transkulturelle Wirklichkeiten. Zu US-amerikanischen Serien im deutschen Fernsehprogramm“ In: Giesenfeld, Günter (Hg): *Endlose Geschichten: Serialität in den Medien: ein Sammelband.* Hildesheim/New York: Olms, S. 114–128.

Schneider, Ulrich Johannes (2014): „Phänomenologie und Existenzialismus“ In: Kammler, Clemens u. Parr, Rolf u. Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Sonderausgabe. Weimar/Stuttgart: Metzler, S. 179–182.

Scholz, Sebastian (2007): „Vision revisited. Foucault und das Sichtbare“ In: *kultur & geschlecht*, Nr. 1, 2007: https://kulturundgeschlecht.blogs.ruhr-uni-bochum.de/?p=39 (abgerufen am 29.7.2016.

Schregel, Susanne (2011): *Der Atomkrieg vor der Wohnungstür. Eine Politikgeschichte der neuen Friedensbewegung in der Bundesrepublik 1970–1985.* New York/Frankfurt a. M.: Campus.

Schrodt, Paul (2013): „The Trashiness of Breaking Bad. Brilliant trash. But still trash“ In: *Esquire*: http://www.esquire.com/entertainment/tv/a25010/breaking-bad-trash/ (abgerufen am 14.8.2016).

Schuhmacher, Heidemarie (2006): „Fernsehen und Hysterie“ In: Fahle, Oliver u. Engell, Lorenz (Hg.): *Philosophie des Fernsehens*. München: Fink, S. 181–188.

Schultz, Wolfgang (1986, 1910): „Dokumente der Gnosis“ In: Ders. (Hg.): *Dokumente der Gnosis.* München: Matthes & Seitz, S. 85 ff.

Schulz-Schaeffer, Ingo (2013): „Kapitel VIII. Akteur-Netzwerk-Theorie. Zur Ko-Konstitution von Gesellschaft, Natur und Technik“ In: Johannes Weyer (Hg.): *Soziale Netzwerke. Konzepte und Methoden der sozialwissenschaftlichen Netzwerkforschung.* 2. überarbeitete und aktualisierte Aufl., München: Oldenbourg, S. 277–300.

Schwaiger, Bernd (2009): *Das Begehren des Gesetzes: zur Psychoanalyse jugendlicher Straftäter.* Bielefeld: transcript.

Schweinnicke, Christopher (2014): „Die Serie macht Crystal Meth zum Lustobjekt“ In: *Cicero Online*: http://www.cicero.de/salon/breaking-bad-chrystal-meth-wird-zum-lustobjekt/58352 (abgerufen am 8.8.2016).

Sebeok, Thomas A. (1984): *Communication Measures to Bridge Ten Millenia.* Research Center for Language and Semiotic Studies, Indiana University, for Office of Nuclear Waste Isolation, Battele Memorial Institute, Columbus, OH.

Seeber, Stefan (2013): „Die Kunst des Eintauchens. Die ‚Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik‘ stellt Immersion als neues mediävistisches Erkenntnisinteresse vor“ In: *literaturkritik.de/*Mittelalterredaktion Universität Marburg: Nr. 3, 2013. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=17826 (abgerufen am 14.7.2016).

Seethaler, Karin (2011): „Disney-Planstadt Celebration. Zu schön, um schön zu sein“ In: *Spiegel Online*: http://www.spiegel.de/einestages/disney-planstadt-celebration-a-947267.html (abgerufen am 5.7.2016).

Seidler, Christoph (2008): „Saatguttresor in Permafrost: Arktisberg zu warm für Pflanzen-Arche-Noah“ In: *Spiegel Online*: http://www.spiegel.de/wissenschaft/natur/saatguttresor-in-permafrost-arktisberg-zu-warm-fuer-pflanzen-arche-noah-a-573808.html (abgerufen am 12.7.2016).

— (2008b): „Arche Noah auf Eis. Saatgut.“ In: *Zeit Online*: http://www.zeit.de/online/2008/09/genbank/komplettansicht (abgerufen am 12.7.2016).

Seiler, Sascha (2008): „Vorwort“ In: Ders. (Hg.): *Was bisher geschah – Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen.* Köln: Schnitt, S. 6–9.

Seitz, Matt Zoller (2014): „Seitz on the Rise of the Bespoke TV Series“ In: *Vulture*: http://www.vulture.com/2014/05/seitz-tvs-new-golden-age-mini-series.html (abgerufen 6.8.2016).

Serienjunkies (o. J.): „Cold Open“ In: *Serienjunkies – Glossar*: http://www.serienjunkies.de/glossar/cold-open.html (abgerufen am 10.7.2016).

Serres, Michel (1987): *Der Parasit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Shaw-Williams, Hannah (2014): „More ‚Breaking Bad‘ Alternate Endings Revealed by Vince Gillian“ In: *Screen Rant*: http://screenrant.com/breaking-bad-show-alternate-endings (abgerufen am 7.8.2016).

Siegel, Stefan (2014): „Kunst- und Bildwissenschaften“ In: Kammler, Clemens u. Parr, Rolf u. Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Sonderausgabe. Weimar/Stuttgart: Metzler, S. 434–438.

Simon, David (2014) „The Wire in HD“ In: *Internetpräsenz David Simon*: http://davidsimon.com/the-wire-hd-with-videos/ (abgerufen am 7.8.2016).

Sjurts, Insa (2005): *Strategien in der Medienbranche: Grundlagen und Fallbeispiele.* Wiesbaden: Gabler.

Sobchack, Vivian (2008): *Carnal thoughts. Embodiment and moving image culture*. Berkeley: University of California.

Soja, Edward W. (1996): „Postmodern Urbanization: The Six Restructurings of Los Angeles“ In: Watson, Sophie u. Gibson, Katherine (Hg.): *Postmodern Cities and Spaces.* Cambridge/Oxford: Blackwell, S. 125–137.

— (2000): *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions.* Oxford: Blackwell.

— (2011): *Thirdspace – Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places.* Malden/Oxford/Victoria: Blackwell.

Spieß, Constanze (2008): „Linguistische Diskursanalyse als Mehrebenenanalyse – Ein Vorschlag zur mehrdimensionalen Beschreibung von Diskursen aus forschungspraktischer Perspektive“ In: Warnke, Ingo H. u. Spitzmüller, Jürgen (Hg.): *Methoden der Diskurslinguistik. Sprachwissenschaftliche Zugänge zu transtextuellen Ebene.* Berlin: De Gruyter, S. 278–259.

Spigel, Lynn (1992): *Make Room for TV: Television And The Family Ideal In Postwar America.* London/Chicago: University of Chicago.

Spree, Axel (o. J.): „Dewey, John“ In: *UTB Online-Wörterbuch Philosophie: Das Philosophielexikon im Internet.* http://www.philosophie-woerterbuch.de/ (abgerufen am 21.7.2016).

Stauff, Markus (2005): *Das neue Fernsehen. Machtanalyse, Gouvernementalität und digitale Medien.* Münster u.a.: LIT.

Steininger, Rolf (2011): *Der Kalte Krieg.* 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer.

Steinkrüger, Jan-Erik u. Zehetmair, Swen (2012): „Heterotopien und Panoptiken der Freizeit. Das Beispiel Vergnügungsparks und Fußballstadien“ In: Füller, Henning u. Michel, Borsi (Hg.): *Die Ordnung der Räume. Geographische Forschung im Anschluss an Michel Foucault.* Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 206–239.

Sterneborg, Anke (2015): „Blochin: Im Wendekreis der Halunken“ In: *Zeit Online*: http://www.zeit.de/kultur/film/2015-09/blochin-serie-zdf-juergen-vogel/komplettansicht (abgerufen am 6.8.2016).

Stinson, Liz (2015). „How to Reduce VR Sickness? Just Add a Virtual Nose“ In: *Wired.com*: http://www.wired.com/2015/04/reduce-vr-sickness-just-add-virtual-nose/ (abgerufen am 20.7.2016).

Stiglegger, Marcus (2007): *Ritual und Verführung – Schaulust, Spektakel und Sinnlichkeit*. Berlin: Bertz + Fischer.

Stöbner, Rudolf (2008): *Kommunikations- und Medienwissenschaft. Eine Einführung.* München: Beck.

Straczynski, Joseph Michael (1993): „We are shooting in 16:9 aspect ratio,...“ In: *JMSNews*: *The J. Michael Straczynski Message Archive:* http://www.jmsnews.com/msg.aspx?id=1-20076&query=16:9 (abgerufen am 17.8.2016).

Stratmann, Klaus (2015): „Klimaziele: Atomkraft, ja bitte?“ In: *Handblatt Online*: http://www.handelsblatt.com/politik/deutschland/klimaziele-atomkraft-ja-bitte/v_premium_not_allowed/11501260.html (abgerufen am 8.8.2016).

Strobel, Ricarda (2000): „Heft/Heftchen“ In: Faulstich, Werner (Hg.): *Grundwissen Medien.* 4. Aufl. München: Fink, S. 239–252.

Sturm, Hermann (2001): „Die Lust am Falschen und die ästhetische Erfahrung“ In: *Essener Unikate*, 16/2001, S. 43–51.

Svalbard Global Seed Vault (o. J.): https://www.croptrust.org/what-we-do/svalbard-global-seed-vault/?lang=de (abgerufen a, 6.8.2016).

Szasz, Ferenc (2006): „J. Robert Oppenheimer and the State of New Mexiko: A Reciprocale Relationship“ In: Kelly, Cynthia C. (Hg.*): Oppenheimer and the Manhatten Project. Insights into J. Robert Oppenheimer, „Father of the Atomic Bomb“*. New Jersey et al.: World Scientific, S. 40–65.

Szemerédy, Susanne (2013): *Von Gastgeber zur Geisel des Anderen. Religiöse Erfahrungen bei Exerzitien auf der Straße.* Berlin: LIT.

Tafazoli, Hamid u. Gray, Richard T. (Hg.) (2012): *Außenraum – Mitraum – Innenraum. Heterotopie in Kultur und Gesellschaft.* Bielefeld: Aisthesis.

Teuber, Bernd (2005): „Der naturrechtliche Diskurs in Don Quijote und die Episode von den Galeerensträflingen“ In: Strosetzki, Christoph (Hg.): *Miguel de Servantes' Don Quijote. Explizite und implizite Diskurse im Don Quijote.* Berlin: Erich Schmidt, S. 365–385.

Teyssot, Georges (2000): „Heterotopias and the History of Spcaes“ In: originär: Teyssot, Georges et al. (1997): *Il dispositivo Foucault*. Venedig: Libreria Editrice. Englisch in Architecture + Urbanism. Oktober 1980, hier: Hays, K. Michal (Ed.)/Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation New York, New York (2000): *Architecture Theory since 1968*. Cambridge/London: MIT Press, S. 296–305.

The Vivos Group (o. J. a): http://terravivos.com/secure/vivoseuropaone.htm (abgerufen am 6.8.2016).

— (o. J. b): *Vivos Has Many Shelter Options To Meet Your Requirements*. http://www.terravivos.com/secure/shelters.htm (abgerufen am 7.7.2016).

— (o. J. c): *Vivos Shelters May Be Your Only Life Assurance Solution*. http://www.terravivos.com/secure/lifeassurance.htm (abgerufen am 12.7.2016).

Tholen, Georg Christoph (2005): „Medium/Medien“ In: Roesler, Alexander u. Stiegler, Bernd (Hg.): *Grundbegriffe der Medientheorie.* Paderborn: Fink, S. 150–172.

Thompson, Robert J. (1997): *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER.* Syracuse: Syracuse University Press.

— (2007): „Preface“ In: McCabe, Janet u. Akass, Kim (Hg.): *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond.* London: Tauris, S. xvi–xx.

Thönnes, Barbara (2013): „Ekphrasis“ In: DFG–gefördertes Netzwerk „Bildphilosophie“/Universität Tübingen: *Glossar der Bildphilosophie*. http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Ekphrasis (abgerufen am 6.8.2016).

Tinchev, Vladislav Veselinov (2008): *Mourning has broken. CSI: Der Serie auf der Spur. Narration und Audiovisueller Stil.* http://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2011/5118/pdf/DINEU2.pdf (abgerufen am 4.8.2016).

Trinks, Jürgen (2000): *Faszination Fernsehen.* Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Tschirbs, Philipp Alexander (2007): *Das Klo im Kino.* Berlin: LIT.

TÜV Nord EnSys Hannover (2015): „Gutachten zur Langzeitzwischenlagerung abgebrannter Brennelemente und verglaster Abfälle“ In: *Im Auftrag der Kommission Lagerung hoch radioaktiver Abfallstoffe/Bundestag.de:* https://www.bundestag.de/blob/398270/4b756d5121abe3538c4677e090b8a95a/kmat_44-data.pdf (abgerufen am 13.7.2016).

TV Series Finale (2015): „Penny Dreadful: Season Two Ratings“ In: *TV Series Finale*: http://tvseriesfinale.com/tv-show/penny-dreadful-season-two-ratings-36453/ (abgerufen am 5.7.2016).

Unger, Melissa (2014): „Mr. Robot: Creator Sam Esmail Cracks the Code For Season 2“ In: *Screenrant*: http://screenrant.com/mr-robot-season-2-storyline-details-sam-esmail/ (abgerufen am 7.8.2016).

United States Department of Energy (2004): *Permanent Markers Implementation Plan. Waste Isolation Pilot Plant Carlsbad, New Mexico*. http://www.wipp.energy.gov/picsprog/test1/Permanent_Markers_Implementation_Plan_rev1.pdf (abgerufen am 11.8.2016).

Urban, Urs (2007): *Der Raum des Anderen und Andere Räume. Zur Topologie des Werkes von Jean Genet. Epistemata.* Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Band 589–2007. Würzburg: Könighausen & Neumann.

Virilio, Paul (1991): *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung.* Frankfurt a. M.: Fischer.

— (1993): *Krieg und Fernsehen.* München: Hanser.

— (2011): *Bunkerarchäologie.* Wien: Passagen.

Visker, Rudi (1999): *Truth an Singularity. Taking Foucault into Phenomenology.* Dordrecht: Springer Science+Business Media.

Vöcklinghaus, Stefan (2009): „Heterotopien: Topologie der Außenseite der Gesellschaft“ In: Hey, Marissa u. Enger, Kornelia (Hg.): *Komplexe Regionen – Regionenkomplexe. Multiperspektivische Ansätze zur Beschreibung regionaler und urbaner Dynamiken.* Wiesbaden: VS, S. 231–244.

Völker, Jan (2014): „Die Geburt der Klinik“ In: Kammler, Clemens u. Parr, Rolf u. Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Sonderausgabe, Weimar/Stuttgart: Metzler, S. 32–38.

Vogler, Christopher (1997): *Die Odyssee des Drhbuchschreibers.* Frankfurt a. M: zweitausendeins.

Vorderer, Peter (2004): „Unterhaltung“ In: Mangold, Roland u. Vorderer, Peter u. Bent, Gary (Hg.): *Lehrbuch der Medienpsychologie.* Göttingen et al.: Hogrefe, S. 543–564.

Voss, Christiane (2006): „Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos“ In: Voss, Christiane u. Koch, Gertrud (Hg.): *... kraft der Illusion.* München: Fink, S. 71–86.

— (2008a): „Fiktionale Immersion zwischen Ästhetik und Anästhetisierung“ In: *IMAGE – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft.* Nr. 8. 1.9.2008, S. 3–15.

— (2008b): „Fiktionale Immersion“ In: *montage AV,* 17/2/2008, S. 69–86.

Wallenstein, Sven-Olov (2007): „Foucault and the Genealogy of moderne Architecture“ In: Wallenstein, Sven-Olov (Hg.): *Essays, Lectures.* Stockholm: Axl books, S. 361–404.

Weber, Niels (2004): „Qual, Gier, Langeweile. Anselm Haverkamp findet in der Nachkriegsphilologie die Stunde null der Kulturwissenschaft“ In: *Frankfurter Rundschau Online*: http://www.fr-online.de/literatur/niels-werber-qual--gier--langeweile,14722 66,2758670.html (abgerufen am 27.7.2016).

Weber, Stefan (2003): „Systemtheorien der Medien“ In: Ders. (Hg.): *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*. Konstanz: UVK. S. 202–223.

Weber, Tanja (2012): *Kultivierung in Serie. Kulturelle Adaptionsstrategien von fiktionalen Fernsehserien.* Marburg: Schüren.

Weber, Tanja u. Junklewitz, Christian (2008): „Perspektiven. Das Gesetz der Serie – Ansätze zur Definition und Analyse“ In: *Medienwissenschaften 01*, 2008, S. 13–31.

— (2010): „To Be Continued ... Funktion und Gestaltungsmittel des Cliffhangers in aktuellen Fernsehserien“. In: Meteling, Arno u. Otto, Isabell u. Schabacher, Gabriele (Hg.): *„Previously on ...“ Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien.* München: Fink, S. 119–131.

Wedlich, Susanne (2013): „Allein im Betongrab. Drastische Experimente“ In: *Spiegel Online*: http://www.spiegel.de/einestages/ chronobiologie-schlaflabor-im-bunker-a-951188.html (13.3.2016).

Wegener, Wolfgang (2007): „Mythos Westwall“ In: Verein Deutscher Ingenieure Kölner Bezirksverein e. V. (Hg.): *Kölner Technische Mittelungen*, 4, 2007, S. 17–19.

Welsch, Wolfgang (1993): *Ästhetisches Denken*. 3. Aufl. Stuttgart: Reclam.

— (1994): „Transkulturalität – die veränderte Verfassung heutiger Kulturen“ In: Stiftung Weimarer Klassik u. Deutsche Genossenschaftsbank u. Duve, Freimut (Hg.): *Sichtweisen: Die Vielheit in der Einheit.* Weimar: Edition Weimarer Klassik.

Wensierski, Peter (2015): „Rechtsextremismus in der DDR. Real existierende Neonazis“ In: *Spiegel Online*: http://www.spiegel.de/ einestages/neonazis-in-der-ddr-video-zeigt-rechte-szene-1988-a-1013448.html (abgerufen am 6.8.2016).

Wiechens, Peter (1995): *Bataille. Zur Einführung*. Hamburg: Junius.

Wiesen, Herbert (o. J.) „Entropie“ In: *UTB Online-Wörterbuch Philosophie: Das Philosophielexikon im Internet.* http://www.philosophie-woerterbuch.de/ (abgerufen am 6.8.2016).

Wiesing, Lambert (2013): *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*. 2. Aufl. Berlin: Suhrkamp.

Wildermann, Patrick u. Ertener, Orkun (o. J.): „Interview mit ‚KDD‘-Autor und Creative Producer Orkun Ertener“ In: *tv wunschliste*: http://www.wunschliste.de/special/interview_ertener (abgerufen am 5.8.2016).

Willemsen, Roger (2000): „Was „Big Brother“ bedeutet. Die Reality-Show wurde zur ersten kulturellen Metapher des neuen Jahrtausends“ In: *Die Zeit*, 38/2000. Hier: *Zeit Online*: http://www.zeit.de/2000/38/Was_Big_Brother_bedeutet/komplettansicht (abgerufen am 6.8.2016).

Williams, Raymond (2005): *Television, Technology and Cultural Form.* London: Taylor & Francis/Routledge.

Willke, Helmut (187): *Systemtheorie. Eine Einführung in die Grundprobleme.* Stuttgart/New York: UTB.

Winkler, Hartmut (2006): „Nicht handeln. Versuch einer Wiederaufwertung des couch potato angesichts der Provokation des interaktiv Digitalen“ In: Fahle, Oliver u. Engell, Lorenz (Hg.): *Philosophie des Fernsehens*. München: Fink, S. 93–101.

Wittenbecher, Christiane u. Kuhn, Philipp (2015): „100 Einwohner, 1000 Flüchtlinge - und nun? Videoreportage aus Sumte“ In: *Welt Online*: http://www.welt.de/politik/article150254432/Die-Schweiz-quartiert-Fluechtlinge-in-Bunkern-ein.html (abgerufen am 6.8.2016).

Wolf, Burkhardt (2014): „Panoptismus“ In: Kammler, Clemens u. Parr, Rolf u. Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Sonderausgabe. Weimar/Stuttgart: Metzler, S. 279–284.

Wolfe, Thomas K. (2009): „Las Vegas (What?) Las Vegas (Can’t hear you! Too noisy) Las Vegas!!!!“ In: Wolfe, Thomas K.: *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby.* New York: Picador, S. 3–28.

Wrana, Daniel/Langer, Antje (2007): „An den Rändern der Diskurse. Jenseits der Unterscheidung diskursiver und nicht-diskursiver Praktiken“ In: *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum Qualitative Social Research.* Band 8, Heft 2, 2007: http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/253/557 (abgerufen am 5.8.2016.

Wurlitzer, Bern u. Sucher, Kerstin (2010): *Dumont Reise-Taschenbuch: Weimar und Umgebung.* Ostfildern: Dumont.

ZDF/Graichen, Gisela (2009): „‚Neue Erkenntnisse über den Limes.‘ Drei Fragen an ‚Schliemanns-Erben‘-Initiatorin Gisela Graichen“ In: *ZDF Online*: http://www.zdf.de/terra-x/neue-erkenntnisse-ueber-den-limes-5262822.html (abgerufen am 6.8.2016).

Zeit/o. V. (2015): „Kim Jong Un stellt die Uhren um“ In: *Zeit Online*: http://www.zeit.de/politik/ausland/2015-08/nordkorea-kim-jong-un-uhrzeit-umstellung (abgerufen am 12.3.2016).

Zipfel, Frank (2001): *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt.

Zola, Émile (2014*): Der Experimentalroman. Eine Studie.* Hannover: Wehrhahn.

Zupanc, Günther K. H. (2010): *Behavioral Neurobiology. An integrativ approach*. 2. Aufl., Oxford/New York: Oxford University Press.

Zurschmitten, Christof (2013): „Spiegel im Spiegel. Heterotopischer Raum im Computerspiel und seine Reflexion in der Literatur“ In: Elia-Borer, Nadja et al. (Hg.): *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik.* Bielefeld: transcript, S. 609–621.

Behandelte Serien/Miniserien/(mehrteilige) Fernsehfilme/bewegtbildmediale Werbung

24 (USA, 2001–2014; Surnow, Joel u. Cochran, Robert (Cr.)).
30 Rock (USA, 2006–2013; Fey, Tina (Cr.)).
Affäre Semmeling (DEU, 2002; Wedel, Dieter (Dir. u. Aut.)).
Alias (USA, 2001–2005; Abrams, J. J. (Cr.)).
Alle Jahre wieder – Die Familie Semmeling (DEU, 1976; Wedel, Dieter (Dir. u. Aut.)).
American Horror Story (USA, 2011–; Murphy, Ryan u. Falchuk, Brad (Cr.)).
An American Family (USA, 1973; Davis, Curtis W. et al. (Ex.)).
Arrested Development (USA, 2003–; Hurwitz, Mitchell (Cr.)).
Auf Achse (DEU, 1977–1996; Feil, Georg (Cr.)).
Babylon 5 (USA, 1993–1998; Straczynski, J. Michael (Cr.)).
Balko (DEU, 1994–2003; Pomorin, Jürgen u. Illner, Michael (Cr.)).
Bates Motel (USA; 2013–; Cuse, Carlton u. Ehrin, Kerry u. Cipriano, Anthony (Cr.)).
Battlestar Galactica/Galactica 1980 (USA, 1978–1980; Larson, Glen A. (Cr.)).
Battlestar Galactica (USA, 2004–2009; Moore, Ronald D. (Cr.)).
Baywatch Franchise (USA, 1989–; Berk, Michael u. Schwartz, Douglas u. Bonann, Gregory J. (Cr.)).
Better Call Saul (USA, 2015–; Gould, Peter u. Gilligan, Vince (Cr.)).
Big Brother Franchise (NLD, 1999–; De Mol, John (Cr.)).
Black Sails (USA, 2014–; Levine, Robert u. Steinberg, Jonathan E. (Cr.)).
Blue Bloods (USA, 2010–;Green, Robin u. Burgess, Mitchell (Cr.)).
Boardwalk Empire (USA, 2010–2014; Winter, Terence (Cr.)).
Bonanza (USA, 1959–1973; Dortort, David (Cr.)).
Borgen (DNK, 2010–2013; Price, Adam (Cr.)).
Breaking Bad (USA, 2008–2013; Gilligan, Vince (Cr.)).
Broadchurch (GBR, 2013–; Chibnall, Chris (Cr.)).
Buffy The Vampire Slayer (USA, 1997–2003; Whedon, Joss (Cr.)).
Cagney & Lacey (USA, 1982–1994; Avedon, Barbara u. Corday, Barbara (Cr.)).
Californication (USA. 2007–2014; Kapions, Tom (Cr.)).
Carnivàle (USA, 2003–2005; Knauf, Daniel (Cr.)).
Castle (USA, 2009–2016; Marlowe, Andrew W. (Cr.)).
Chicago Hope (USA, 1994–2000; Kelly, David E. (Cr.)).
Club der roten Bänder (DEU, 2015–; Espinosa, Albert (Cr.)).
Columbo (USA, 1968–2003; Levision, Richard u. Link, William (Cr.)).
CSI (Franchise) (USA, 2000–2015 (–2016); Zuiker, Anthony E. (Cr.)).
Dallas (USA 1978–1991; Jacobs, David (Cr.)).
Danni Lowinski (DEU, 2010–2014; Terjung, Marc (Cr.)).
Das Adlon: Eine Familiensage (DEU, 2013; Edel, Uli (Dir.), Doehnert, Rodica (Aut.)).
Deadwood (USA, 2004–2006; Milch, David (Cr.)).
Der Fahnder (DEU, 1984-2001; Graf, Dominik (Cr.)).
Der große Bellheim (DEU, 1993; Wedel, Dieter (Dir. u. Aut.)).
Der letzte Bulle (DEU, 2010–2014; Stevens, Philipp et al. (Cr.)).
Der Turm (DEU, 2012; Schwochow, Christian (Dir.), Kirchner, Thomas (Aut.)).
Desperate Housewives (USA 2004–2012; Cherry, Marc (Cr.)).
Deutschland 83 (DEU, 2015–; Winger, Anna (Cr.)).
Dexter (USA, 2006–2013; Manos, James Jr. (Cr.)).
Die Brücke – Transit in den Tod/Broen/Bron (SWE/DK, 2012–; Rosenfeldt, Hans (Cr.)).
Die Partner (DEU, 1995–1996; Russnak, Josef u. Jauch, Thomas (Dir.)).
Doctor Who (GBR, 1963–; Newman, Sydney u. Webber, C. E. u. Wilson, Donald (Cr.)).
Doctor's Diary (DEU/AUT, 2008–2010; Dağtekin, Bora (Cr.)).
Downton Abbey (GBR, 201–2015; Fellowes, Julian (Cr.)).
Einmal im Leben (DEU, 1972; Wedel, Dieter (Dir.), Wedel, Dieter u. Handke, Günther (Aut.)).
ER (USA, 1995–2009; Crichton, Michael (Cr.)).
Falling Skies (USA, 2011–2015; Rodat, Robert (Cr.)).
Famile Hesselbach (DEU, (Radio: 1949–) 1960–1967)
Family Guy (USA, 1999–; McFarlane, Seth (Cr.)).
Fargo (USA, 2014–; Hawley, Noah (Cr.)).

Fear the Walking Dead (USA, 2015–; Kirkman, Robert u. Erickson, Dave (Cr.)).
Firefly (USA, 2002; Whedon, Joss (Cr.)).
Frasier (USA, 1993–2004; Angell, David u. Casey, Peter u. Lee, David (Cr.)).
Friends (USA, 1994–2004; Crane, David u. Kauffman, Marta (Cr.)).
Fringe (USA, 2008–2013; Abrams, J. J. u. Orci, Roberto u. Kurtzman, Alex (Cr.)).
Game of Thrones (USA, 2011–; Benioff, David u. Weiss, D. B. (Cr.)).
Gilligan's Island (USA, 1964–1967; Schwartz, Sherwood (Cr.)).
Grey's Anatomy (USA, 2005–; Rhimes, Shonda (Cr.)).
Gute Zeiten, schlechte Zeiten (DEU, 1992–; Watson, Reg (Cr.: *The Restless Years*)).
Halt and Catch Fire (USA, 2014–; Cantwell, Christopher u. Rogers, Christopher C. (Cr.)).
Hannibal (USA, 2013–2015; Fuller, Bryan (Cr.)).
Heimat-Reihe (DEU, 1982–2013, Reitz, Edgar (Cr.)).
Hell on Wheels (USA, 2011–; Gayton, Joe u. Gayton, Tony (Cr.)).
Hill Street Blues (USA, 1981–1987; Bochco, Steven u. Kozoll, Michael (Cr.)).
Homeland (USA, 2011–; (für: *Hatufim:* Raff, Giddeon (Cr.)).
Homicide: Life on the Street (USA, 1993–1999; Attanasio, Paul (Cr.)).
House (USA, 2004–2012; Shore, David (Cr.)).
House of Cards (USA, 2013–; Willimon, Beau (Cr.)).
How I Met Your Mother (USA, 2005–2014; Bays, Carter u. Thomas, Craig (Cr.)).
I love Lucy (USA, 1951–1957).
Ich heirate eine Familie (DEU, 1983–1986; Flatow, Curth (Cr.)).
Jekyll (GBR, 2007; Moffat, Steven u. Wiseman, Debbie (Cr.)).
JAG (USA, 1995–2005; Bellisario, Donald P. (Cr.)).
KDD – Kriminaldauerdienst (DEU, 2007–2009; Ertener, Orkun (Cr.)).
Kommissarin Lund – das Verbrechen/Forbrydelsen (DK, 2007–2012; Sveistrup, Søren (Cr.)).
L. A. Law (USA, 1986–1994; Bochco, Steven u. Fisher, Terry Louise (Cr.)).
Law & Order Franchise (Serie) (USA, 1990– (2010); Wolf, Dick (Cr.)).
Lerchenberg (DEU, 2011–; Binder, Felix u. Lüthje, Maren u. Schneider, Florian (Cr.)).
Liebling Kreuzberg (DEU, 1986–1998; Becker, Jurek (Cr.)).
Lilyhammer (NOR/USA, 2012–2014; Bjørnstad, Anne u. Skodvin, Eilif (Cr.)).
Lindenstraße (DEU, 1985–; Geißendörfer, Hans W. (Cr.)).
Lost (USA, 2004–2010; Lieber, Jeffrey u. Abrams, J. J. u. Lindelof, Damon (Cr.)).
MacGyver (USA, 1985–1992; Zlotoff, Lee David (Cr.)).
Mad Men (USA, 2007–2015; Weiner, Matthew (Cr.)).
Miami Vice (USA, 1984–1989; Yerkovich, Anthony (Cr.)).
Moonlighting (USA, 1985–1989; Caron, Gleen Gordon (Cr.)).
Mr. Robot (USA, 2015–; Esmail, Sam (Cr.)).
NCIS (USA, 2003–; Bellisario, Donald P. u. McGill, Don (Cr.)).
NCIS: Los Angeles (USA, 2009–; Brennan, Shane (Cr.)).
NCIS: New Orleans (USA, 2014–; Glasberg, Gary (Cr.)).
New Girl (USA, 2011–; Meriwether, Elizabeth (Cr.)).
Nip/Tuck (USA, 2003–2010; Murphy, Ryan (Cr.)).
Northern Exposure (USA, 1990–1995; Brand, Joshua u. Falsey, John (Cr.)).
Penny Dreadful (USA, 2014–, Logan, John (Cr.)).
Picket Fences (USA, 1992–1996; Kelly, David E. (Cr.)).
Polizeiruf 110: (Rostock) (DEU, 1971–) (2010–)).
Prison Break (USA, 2005–2009; Scheuring, Paul (Cr.)).
Revenge (USA, 2011–2015; Kelley, Mike (Cr.)).
Rome (USA/GBR, 2005–2007; Milius, John u. MacDonald, William J. u. Heller, Bruno (Cr.)).
Scrubs (USA, 2001–2010; Lawrence, Bill (Cr.)).
Seinfeld (USA, 1989–1998; David, Larry u. Seinfeld, Jerry (Cr.)).
Sense 8 (USA, 2015–; Wachowski, Lana u. Lilly u. Straczynski, J. Michael (Cr.)).
Shamels (USA, 2011–; Abbott, Paul (Cr.)).
Sherlock (GBR, 2010–; Gatiss, Mark u. Moffat, Steven (Cr.)).
Six Feet Under (USA, 2001–2005; Ball, Alan (Cr.)).
SOKO 5113 (*Leipzig*) (DEU, 1978– (2001–); Schenk, Dieter (Cr.)).

*So weit die Füße tragen (*DEU*, 1959;* Umgelter, Fritz (Dir. u. Aut.)).
St. Elsewhere (USA, 1982–1988; Brand, Joshua u. Falsey, John (Cr.)).
Star Trek Franchise (The Original Series) (USA, 1963–(–1966); Roddenberry, Gene (Cr.)).
Star Trek: Deep Space Nine (USA, 1993–1999; Berman, Rick u. Piller, Michael (Cr.)).
Star Trek: Enterprise (USA, 2001–2005; Berman, Rick u. Braga, Brannon (Cr.)).
Star Trek: The Next Generation (USA, 1987–1994; Roddenberry, Gene (Cr.)).
Star Trek: Voyager (USA, 1995–2001; Berman, Rick u. Piller, Michael u. Taylor, Jeri (Cr.)).
Sky-Werbung – Testimonial Elyas M'Barek (DEU, 2016; Serviceplan Campaign (Agentur)).
Tatort (DEU, 1970–; Witte, Gunther (Cr.)).
Tatortreiniger (DEU, 2011–; Mädel, Bjarne u. Feldhusen, Arne (Cr.)).
The Affair (USA, 2014–; Treem, Sarah u. Levi, Hagai (Cr.)).
The Americans (USA, 2013–; Weisberg, Joe (Cr.)).
The Avengers (GBR, 1961–1969; Newman, Sydney (Cr.)).
The Bachelor (USA, 2002–; Fleiss, Mike (Cr.)).
The Big Bang Theory (USA, 2007–; Lorre, Chuck u. Prady, Bill (Cr.)).
The Following (USA; 2013–2015; Williamson, Kevin (Cr.)).
The Hour (GBR, 2011–2012; Morgan, Abi (Cr.)).
The Knick (USA, 2014–; Amiel, Jack u. Begler, Michael (Cr.)).
The L Word (USA, 2004–2009; Chaiken, Ilene u. Abbot, Michele u. Greenberg, Kathy (Cr.)).
The Mary Tyler Moore Show (USA, 1970–1977; Brooks, James L. u. Burns, Allan (Cr.)).
The Men in the High Castle (USA, 2015–; Spotnitz, Frank (Cr.)).
The Mentalist (USA, 2008–2015; Heller, Bruno (Cr.)).
The Newsroom (USA, 2012–2014; Sorkin, Aaron (Cr.)).
The Night Shift (USA, 2014–; Sachs, Gabe u. Judah, Jeff (Cr.)).
The Shield (USA, 2002–2008; Ryan, Shawn (Cr.)).
The Simpsons (USA, 1989–; Groening, Matt (Cr.)).
The Sopranos (USA, 1999–2007; Chase, David (Cr.)).
The Tudors (GBR/CAN/IRE, 2007–2010; Michael, Hirst (Cr.)).
The Twilight Zone (USA, 1959–2003; Serling, Rod (Cr.)).
The Vampire Diaries (USA, 1999–; Plec, Julie, Williamson, Kevin (Cr.)).
The Walking Dead (USA, 2010–; Darabont, Frank (Cr.)).
The West Wing (USA, 1999–2006; Sorkin, Aaron (Cr.)).
The Wire (USA, 2002–2008; Simon, David (Cr.)).
The X-Files (USA, 1993–; Carter, Chris (Cr.)).
Two and a Half Men (USA, 2003–2015; Aronsohn, Lee u. Lorre Chuck (Cr.)).
True Blood (USA, 2008–2014; Ball, Alan (Cr.)).
True Detective (USA, 2014–; Pizzolatto, Nic (Cr.)).
Twin Peaks (USA, 1990–; Frost, Mark u. Lynch, David (Cr.)).
Unbreakable Kimmy Schmidt (USA, 2015–; Fey, Tina u. Carlock, Robert (Cr.)).
Unsere Mütter, unsere Väter (DEU, 2013; Kadelbach, Philipp (Dir.), Kolditz, Stefan (Aut.)).
Weeds (USA, 2005–2012; Kohan, Jenji (Cr.)).
Weissensee (DEU, 2010–; Hess, Annette (Cr.)).
Xena: Warrior Princess (NZL, 1995–2001; Schulian, John u. Tapert, Robert (Cr.)).

Behandelte (Kurz-)Filme/Cine-Serien/(Episoden von) Dokumentationen

[Rec] (ESP, 2007; Balagueró, Jaume u. Plaza, Paco (Dir.) u. Plaza, Paco u. Berdejo, Luis A. u. Balagueró, Jaume (Aut.)).
Almanya – Willkommen in Deutschland (DEU, 2011; Şamdereli, Yasemin (Dir.), Şamdereli, Nesrin u. Şamdereli, Yasemin (Aut.)).
Annie Hall (USA, 1977; Woody, Allen (Dir.), Woody, Allen u. Brickman, Marshall (Aut.)).
Armageddon (USA, 1998; Bay, Michal (Dir.), Hensleigh, Jonathan u. Gilroy, Tony u. Salerno, Shane u. Abrams, J. J. (Aut.)).
Bananas (USA, 1971; Allen, Woody (Dir.), Allen, Woody u. Rose, Mickey (Aut.)).
Batman (Franchise) (USA, 1989 (1939–); Burton, Tim (Dir.), Hamm, Sam u. Skaaren, Warren (Aut.) (Finger, Bill u. Kane, Bob Cr.)).
Blast from the Past (USA, 1999; Wilson, Hugh (Dir.), Kelly, Bill u. Hugh, Wilson (Aut.)).
Blow up (GBR, 1966; Antonioni, Michelangelo (Dir.), Cortázar, Julio u. Antonioni, Michelangelo u. Guerra, Tonino (Aut.)).
breakFAST (16:9/Fulldome) (DEU, 2011/12; Hahn, Sönke (Dir. u. Aut.)).
Casa de Areia (BRA, 2005; Waddington, Andrucha (Dir.) Soarez, Elena (Aut.)).

Cast Away (USA, 2000; Zemeckis, Robert (Dir.), Broyles, Williams Jr. (Aut.)).

Codes & Conspiracies: *Bunkers* (USA, 2014–: 2014; Cohen, Douglas et al. (Ex.): Evan, Tim (Dir. Episode)).

Crash (USA, 2004; Haggis, Paul (Dir.), Haggis, Paul u. Moresco, Bobby (Aut.)).

Das Leben der Anderen (DEU, 2006; Henckel von Donnersmarck, Florian (Dir. u. Aut.)).

Deep Impact (USA, 1998; Leder, Mimi (Dir.), Joel Rubin, Bruce u. Tolkin, Michael (Aut.)).

Deutsche Seelen – Leben nach der Colonia Dignidad (DEU, 2007; Buchholz, Britta (Aut.)).*Der Untergang* (DEU, 2004; Hirschbiegel, Oliver (Dir.), Eichinger, Bernd (Aut.)).

Doctor Zhivago (USA/GBR, 1965; Lean, David (Dir.), Bolt, Robert (Aut.)).

Fight Club (USA, 1999; Fincher, David (Dir.) u. Uhls, Jim (Aut.)).

Fulldome erklärt (DEU, 2015; Hahn, Sönke u. Sengstaken, Katarina (Dir. u. Aut.)).

Gangs of New York (USA, 2002; Scorsese, Martin (Dir.), Cocks, Jay u. Zaillian, Steven u. Lonergan, Kenneth (Aut.)).

Good Bye, Lenin! (DEU, 2003; Becker, Wolfgang (Dir.), Lichtenberg, Bernd u. Becker, Wolfgang (Aut.)).

Im Reich der Sinne (FRA/JPN, 1976; Ōshima, Nagisa (Dir. u. Aut.)).

Indiana Jones Franchise (USA, 1981–; Lucas, George (Cr.)).

Le fantôme de la liberté (FRA/ITA, 1974; Buñuel, Luis (Dir.), Buñuel, Luis u. Carrière, Jean-Claude (Aut.)).

Le Scaphandre et le Papillon (FRA/USA, 2007; Schnabel, Julian (Dir.), Harwood, Ronald (Aut.)).

Les Carabiniers (FRA, 1963; Godard, John-Luc (Dir. u. Aut.)).

Lethal Weapon (Franchise) (USA, 1987(–); Donner, Richard (Dir.), Black, Shane (Aut.)).

Modern Marvels: The Maginot Line (USA; 1993–: 2000; Nash, Bruce (Cr.): Hickey, Matthew P. (Aut.)).

Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère (FRA, 1976; Allion René (Dir.), René Allio u. Bonitzer, Pascal u. Jourdheuil, Jean u. Toubiana, Serge (Aut.)).

Panic Room (USA, 2002; Fincher, David (Dir.), Koepp, David (Aut.)).

Percy Jackson & the Olympians: The Lightning Thief (USA, 2010; Columbus, Chris (Dir.), Titley, Craig (Aut.)).

Pleasantville (USA; 1998; Ross, Gary (Dir. u. Aut.)).

Secrets of the Dead: Death on the Railroad (USA, 2000–: 2013; Farrell, Dave u. Keth (Aut. Episode)).

Serenity (USA, 2005; Whedon, Joss (Dir. u. Aut.)).

Snowpiercer (KOR/CZE, 2013; Bong, Joon-ho (Dir.), Masterson, Kelly u. Bong, Joon-ho (Aut.)).

Sonnenallee (DEU, 1999; Haußmann, Leanders (Dir.), Brussig, Thomas u. Buck, Detlev u. Haußmann, Leander (Aut.)).

Spiegel TV: Brutalität in Stein – Die Bauten der Nazis gestern und heute (DEU, 2002; Kloft, Michael (Aut.)).

—*: Das unterirdische Reich* (DEU, 2003; Kloft, Michael u. Foedrowitz, Michael (Aut.)).

Star Trek Reboot (USA, 2009; Abrams, J. J. (Dir.), Orci, Roberto u. Kurtzman, Alex (Aut.)).

Star Wars Episode IV – A New Hope (Franchise) (USA, 1977(–); Lucas, George (Dir., Aut., (Cr.))).

Synecdoche, New York (USA, 2008; Kaufman, Charlie (Dir. u. Aut.)).

Terminator (Franchise) (USA, 1984(–); Cameron, James (Dir.), Cameron, James u. Hurd, Gale Anne (Aut.)).

Terra X – Schliemanns Erben: *Der Limes – Gefahr an Roms Grenze* (DEU, 1996–: 2009; Graichen, Gisela (Cr.): Graichen, Gisela u. Prestel, Peter (Aut. Episode)).

The Beach (USA/GBR, 2000; Byle, Danny (Dir.), Hodge, John (Aut.)).

The Blair Witch Project (USA, 1999; Myrick, Daniel u. Sánchez, Eduardo (Dir. u. Aut.)).

The Game (USA, 1997; Fincher, David (Dir.), Brancato, John u. Ferris, Michael (Aut.)).

The Matrix (USA, 1999; Wachowski, Lana u. Lilly (Dir. u. Aut.)).

The Patriot (USA, 2000; Emmerich, Roland (Dir.), Rodat, Robert (Aut.)).

The Shawshank Redemption (USA, 1994; Darabont, Frank (Dir. u. Aut.)).

The Sixth Sense (USA, 1999; Shyamalan, M. Night (Dir. u. Aut.)).

The Terminal (USA, 2004; Spielberg, Steven (Dir.), Gervasi, Sacha u. Nathanson, Jeff (Aut.)).

The Truman Show (USA, 1998; Weir, Peter (Dir.), Niccol, Andrew (Aut.)).

The Wolf Man (USA, 1941; Waggner, George (Dir.), Siodmak, Curt (Aut.)).

Zdf Zeit: Die Suche nach Hitlers Atombombe (DEU, 2012–: 2015; Sulzer, Andreas u. Brauburger, Stefan u. Frey, Christian (Aut. Episode)).

Behandelte Literatur

A Song of Ice and Fire (USA, 1996–; Martin, George R. R.).

Alice's Adventures in Wonderland (GBR, 1865; Carroll, Lewis).

Aminadab (FRA, 1942; Blanchot, Maurice).

Beim Bau der Chinesischen Mauer (1917; Kafka, Franz).

Buddenbrooks (DEU, 1901; Mann, Thomas).

Das Narrenschiff (1494; Brant, Sebastian).

Das Schloss (1926; Kafka, Franz).
De bello Gallico (ca. 58 bis 51 v. Chr.; Caesar, Julius).
Der Verlorene (DEU, 1998; Treichel, Hans-Ulrich).
Der Winterkrieg in Tibet (CHE, 1984; Dürrenmatt, Friedrich).
Die Gartenlaube – illustrirtes Familienblatt (DEU, 1853–1984).
Die Verwandlung (1915; Kafka, Franz).
Dr. Jekyll and Mr. Hyde (GBR, 1886; Stevenson, Robert Louis).
Dracula (GBR, 1897; Stoker, Bram).
El Aleph (ARG, 1949; Borges, Jorge Louis).
El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha (ESP, 1605 u. 1615; De Cervantes, Miguel).
Faust I (1808; Goethe, Johann Wolfgang).
Faust II (1832; Goethe, Johann Wolfgang).
Frankenstein; or, The Modern Prometheus (GBR, 1818; Shelley, Mary).
Ilias (ca. 7./8. Jhd. v. Chr., Homer).
Itinéraire de Paris à Jérusalem (FRA, 1811; De Chateaubriand, François-René).
Juliette (FRA, 1796; de Sade, Donatien Alphonse François).
Justine (FRA, 1797; de Sade, Donatien Alphonse François).
La Comédie humaine (FRA, 1842; De Balzac, Honoré).
La Tentation de saint Antoine (FRA, 1874; Flaubert, Gustave).
Le Bleu du Ciel (FRA, 1957; Batailles, Georges).
Le Comte de Monte-Cristo (FRA, 1844–46; Dumas, Alexandre).
Le Paysan de Paris (FRA, 1926; Aragon, Louis).
Le Très-Haut (FRA, 1948; Blanchot, Maurice).
Les Chants de Maldoror (FRA, 1874; Ducasse, Isidore Lucien).
Les Misérables (FRA, 1862; Hugo, Victor).
Neuromancer (USA, 1984; Gibson, William).
Odyssee (ca. 7./8. Jhd. v. Chr., Homer).
Ohrfeige (DEU, 2016; Khider, Abbas).
Parmi les Noirs In: *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (FRA, 1935; Roussel, Raymond).
S (USA, 2013; Abrams, J. J. u. Dorst, Doug).
Schlachthof 5 oder Der Kinderkreuzzug (DEU, 1969; Vonnegut, Kurt)
Sherlock Holmes (GBR, 1886–1927; Doyle, Arthur Conan).
Tausendundeine Nacht (ca. 8. Jahrhundert).
The Picture of Dorian Gray (GBR, 1890; Wilde, Oscar).

Behandelte Gemälde/Fotographien/Skulpturen/Installationen/Comic Strips/Artworks

Alter Bahnhof Video Walk (DEU, 2012; Cardiff, Janet u. Miller, George Bures).
Atlantic Wall (CZE, 1995; Jetelová, Magdalena).
Breaking Bad: Anywhere but in America Edition (USA, 2013; Keelty, Christopher).
Cover des *Spiegel* 10/2016 (DEU, 2016; Barrett, Suze u. Vogt, Arne (Art Dir.))
Der Schrei (NOR, 1983–1910; Munch, Edvard).
Gnaden-/Marien-/Lukasbild in Cambrai (möglicherweise Siena, um1340/14. Jahrhundert; entstanden möglicherweise im Kreis um: Lorenzetti, Ambrogio).
Guernica (ESP, 1937; Picasso, Pablo).
Laokoon-Gruppe/Laokoon und seine Söhne (ca. 175–50 v. Chr., Rhodos; Hagesandros, Athenodoros, Polydoros von Rhodos).
La serveuse de bocks (FRA, 1879; Manet Édouard).
La trahison des images (FRA, 1929; Magritte, Réne).
Les Meninas (ESP, 1656; Velázquez, Diego).
Mona Lisa (ITA, ca. 1503; Da Vinci, Leonardo).
Metamorphosis 2003–2103 (NLD; Verstraeten, Willem).
The Liquid Horizon (HUN, 1998–2002. Ösz, Gábar).
Un bar aux Folies-Bergère (FRA, 1882; Manet, Édouard).
Untitled (CUB/DEU, 2002; Bruguera, Tania).
Unbetitelt: Malisches Kind, eine französische Flagge haltend (CAN, 2013; Penney, Joe).

Behandelte Musik

Glastraum (DDR, 1978; City).

Die Gedanken sind frei (Ende 18./Mitte 19. Jahrhundert; u. a. Von Fallersleben, August Heinrich Hoffmann).

Anhang A

Die drei nachfolgenden Anhänge befinden sich im zweiten – dem Anhang A gewidmeten – Band der Arbeit – in gebundener Form oder als zweite PDF. Dort finden sich die Konzepte (*Habitat 1*, *2*, *3*), Drehbücher (*Habitat 1*, *2*) (die audiovisuelle Realisation (*Habitat 1*, *2*) ist separat online und/oder via einer zum Band gehörigen DVD abrufbar) sowie eine Probe zu *Habitat 3*. Alle drei Konzepte dieser ‚Trilogie' verfügen über eine dezidierte Gestaltung respektive einen spezifischen Look, der die einzelnen Projekte als jeweils spezifisches Werk auszeichnet. Lediglich die Drehbücher folgen in ihrer Gestaltung gängigen Konventionen und nutzen eine Monospace-Schrift (oder Dicktengleiche).

A1 – Konzept, Drehbuch und Storyboard zu *Habitat 1*

Der Übersicht halber separat im Anhang-A-Band einsehbar.

A2 – Konzept, Drehbuch und Storyboard zu *Habitat 2*

Der Übersicht halber separat im Anhang-A-Band einsehbar.

A3 – Konzept, Strukturgrafik und gesetzte Textprobe zu *Habitat 3*

Der Übersicht halber separat im Anhang-A-Band einsehbar.

Anhang B

Das Konzept der Foucault'schen Heterotopie im Wandel – eine Aufstellung der Eingriffe

Version 1 (1966)

Die Ordnung der Dinge

Version 2a (1966)

Radiovortrag	*Les topies réelles ou ‚Lieux et autres lieux'*	Reihe/Sender: *L'utopie et la littérature. Littérature sur l'utopie* France Culture	

Veröffentlichung V2a (2004)

Audio-CD von V2a	abweichender Titel: *Les Hétérotopies*	zusätzlich enthalten: *Der utopische Körper*	

Veröffentlichung V2a (2005)

Deutschsprachige Transkription von V2a	*Die Heterotopien*	zusätzlich enthalten: *Der utopische Körper*	

Veröffentlichung V2a (2009)

französischsprachige Transkription von V2a	*Les Hétérotopies*		

Version 2b (1967)

„gesetztere" Ausarbeitung von V2a, Vortrag (1967)	*Des espaces autres*	vorgetragen vor: *Cercle d'études architecturales* Auslassungen (gegenüber V2a): Kinder und die Heterotopie des elterlichen Bettes – S. 10 f.; Grundsatz 2: Verschwinden der Heterotopie – S. 13; Beispiel Friedhof Tuberkulosekranker – S.14; Grundsatz 3: Schreiben als „gärtnerische Tätigkeit" – S.15; Grundsatz 4: Beispiel für zeitliche Heterotopien in Freudenhäusern und Zeitlichkeit als Übergang (z. B. in Form der Kaserne) – S. 17;	Mitschrift zirkuliert unter den Architekten Ergänzungen (gegenüber V2a): Einleitung über Thermodynamik – S. 34; Geschichte der Räume – S. 34–37; Verweis auf mögliche Beschaffenheit des Raums (nicht leere Räume, Höhen und Niederungen, Raum des Außen etc.) – 37 f.; Ausweitung der Beispiele heterotopieanverwandter Formen: Verkehrsplätze, Halteplätze, Ruheplätze – S. 38; Hybrid Spiegel – S. 39; Relativierung des Wissenschaftsbegriffs der Heterotopie – S. 40/11; 4. Grundsatz: Heterochrone Eigenschaften Friedhof – S. 43;

französischsprachige Teilveröffentlichung von V2b (1968)

Des espaces autres

Magazin: *L'architettura*

Auslassungen (gegenüber V2b):

Einleitung: „Die große Obsession [...]“ – „[...] was man die Geschichte nennt“ — S. 34;

stumme Sakralisierung: „Trotz aller Techniken [...]“ – „[...] Raum des Außen sprechen.“ S. 37–38;

transitorische, heterotopieanverwandte Formen: „Gewiss könnte man die Beschreibung [...]“ – „[...] den das Haus, das Zimmer, das Bett bilden“ – S. 38;

Hybrid Spiegel: „Und ich glaube [...]“ – „[...] dort wahrzunehmen ist.“ – S. 39;

Umstrukturierung (gegenüber V2b):

Der Text beginnt mit: Beschreibung der Räume, in denen wir leben: „Der Raum, in dem wir [...]“ – „[...] nicht miteinander zu vereinen sind.“ – S. 38;

Statt am Anfang hier nachgeordnet: Geschichte der Räume: „Indessen muss bemerkt werden [...]“ – „[...] zwischen den Elementen im Raum.“ S. 34–37;

Veröffentlichung V2b (1984)

deutsche Übersetzung von V2b

Andere Räume

Katalog Ausstellung „Idee, Prozeß, Ergebnis – die Reparatur und Rekonstruktion der Stadt“ im Rahmen der Internationalen Bauausstellung 1987

Vollständige Veröffentlichung als deutsche Übersetzung der französischen Mitschrift

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre hiermit ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne unzulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus anderen Quellen direkt oder indirekt übernommenen Daten, Methoden und Konzepte sind unter Angabe der Quellen gekennzeichnet.

Bei der Auswahl der Auswertung folgenden Materials haben mir die nachstehend aufgeführten Personen in der jeweils beschriebenen Weise entgeltlich/unentgeltlich geholfen:

unentgeltlich geholfen:

1. Katarina Sengstaken – Hilfe bei der Organisation der Dreharbeiten
2. Stefan Kinzel – Hilfe bei der Organisation der Dreharbeiten
3. Martin Bertram – Hilfe Organisation der Dreharbeiten und des Castings
4. Andreas Trapper – Programmierung Datei-Organisations-App für *Habitat 1*
5. diverse Darsteller/Mitglieder der Filmteams (siehe Stablisten *Habitat 1* & *2*)

entgeltlich geholfen:

6. Gabriele Schaller – Lektorat Hauptteil (Rechtschreibung, Grammatik)
7. Susanne Hofsäss-Kusche – Lektorat Anhang A1–A3 (Rechtschreibung, Grammatik)
8. Friedhelm Mund – Musik *Habitat 2*

Weitere Personen waren an der inhaltlich-materiellen Erstellung der vorliegenden Arbeit nicht beteiligt. Insbesondere habe ich hierfür nicht die entgeltliche Hilfe von Vermittlungs- bzw. Beratungsdiensten (Promotionsberater oder anderer Personen) in Anspruch genommen. Niemand hat von mir unmittelbar oder mittelbar geldwerte Leistungen für Arbeiten erhalten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Ph. D.-Arbeit stehen.

Die Arbeit wurde bisher weder im In- noch im Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ich versichere ehrenwörtlich, dass ich nach bestem Wissen die reine Wahrheit gesagt und nichts verschwiegen habe.

Erklärung zur Frage vorhergehender Promotionsverfahren

Ich erkläre hiermit, dass ich, Sönke Hahn, kein vorhergehendes Promotionsverfahren an der Bauhaus-Universität Weimar oder an anderen Institutionen im In- oder Ausland beantragt oder durchlaufen habe.

Die vorliegende Arbeit wurde bisher weder im In- noch im Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Sönke Hahn – Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name	Sönke Hahn
Anschrift	[redacted]
Email	ich@soenke-hahn.de
Page	www.soenke-hahn.de
Geburtsdatum	03. 10. 1984
Geburtsort	Oldenburg (Oldb)

Promotion

Oktober 2012 bis November 2017 — Doktorand/Promotionsstudent an der Bauhaus-Universität Weimar, Promotionsstudiengang Medienkunst, Fakultät Gestaltung/Fakultät Medien

Titel: „Bunker — TV, TV — Bunker: Heterotope Mechanismen am Beispiel von Schutzbauwerken und (Fernseh-)Serien“

angestreber Abschluss: Doctor of Philosophy (Ph. D.)

Studium

April 2010 bis September 2012 — Studium „Medienkunst und Mediengestaltung“ an der Bauhaus-Universität Weimar, Schwerpunktsetzung: Film und Animation

Abschlussarbeit: experimenteller Kurzfilm „Eine deutsche Jagdgeschichte.“: Aus-einandersetzung mit der Figur der „reinen Weste“, mit dem sozialen Mechanismus der Schuldzuweisung, der „Jagd“ auf Sündenböcke, dem Schwarz-weiß-Denken; komplexe Narration, spezifische Looks, Off-Erzähler, Verbindung von animierten Zeichnungen und Realfootage.

Abschluss: Master of Fine Arts (M. F. A.) (1,1)

März 2006 bis Januar 2009 — Studium „Media Design“ an der Rheinischen Fachhochschule Köln, Schwerpunkt: „Innovationsfelder im Mediendesign“

Abschlussarbeit: rein wissenschaftlich „Film und Wirklichkeit – Die Bedeutung des Mythos im Rezeptionsprozess“: Formen des Mythos (narrativ u. audiovisuell), Ein-ordnung des Mythos in Kommunikationstheorie, umfassende Analyse dreier Filme.

Abschluss: Bachelor of Arts (B. A.) (1,4 – mit Auszeichung)

Berufserfahrung

2014 bis 2016 — Mitglied im Editorial Board des „Journal of Serial Narration on Television“ (des Projektes „Living Handbook of Serial Narration“, Lehrstuhl für Angewandte Literaturwissenschaft, Universität des Saarlandes, ISSN: 2196-6672)

Wintersemester 2014/15 — Lehrauftrag an der Bauhaus-Universität Weimar, Fakultät Medien, Studiengang „Medienkunst und Mediengestaltung“, Professur Medienereignisse: Fachmodul (Master) „‚This is the end’ – oder eben auch nicht: Dystopie in Serie“

Februar 2009 bis Oktober 2010 — Selbstständigkeit: Werbeagentur „Meisner & Hahn“ im Großraum Köln-Bonn mit umfassendem Portfolio: Corporate Design,

Print-Medien, Internetpräsenzen, Werbefilm, Musikvideos, Crossmedia

Berufsbegleitend

Oktober 2009 bis März 2010	Besuch von Kursen der Kunstgeschichte und Geschichte an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Praktika (studiumsvorbereitend)

Oktober bis Mitte November 2005	Praktikum im Bereich EB-Kamera, Livekamera, Kameratechnik, Schnitt und Kopierwerk – Hessischer Rundfunk (HR), Frankfurt am Main
Juli bis Mitte August 2005	Praktikum im Bereich Schnitt und Kamera (EB), Norddeutscher Rundfunk (NDR), Oldenburg

Wehrdienst: Deutsche Marine

Oktober 2004 bis Juni 2005	drei Monate Segelcrew an Bord des Segelschulschiffs „Gorch Fock“ auf der Frühjahrsreise (2005) nach Israel (6800 Seemeilen)

Schullaufbahn

1997 bis Juni 2004	Gymnasium Liebfrauenschule in Oldenburg (Oldb)
	Abschluss: Abitur/allgemeine Hochschulreife (2,2)

Sprachkenntnisse

Englisch (5. bis 13. Schuljahr, zudem ein Semester Business-Englisch im Bachelor)
Latein (Großes Latinum)
Italienisch (Grundkenntnisse)

Fähigkeiten

Design/Kunst:
Grafikdesgin
Typografie/Satz und Druck/Layout
Corporate Design
Webdesign (HTML, CMS)
Crossmedia
digitales Compositing
Zeichnen/Malerei (naturalistisches bis abstrakt (Bleistift, Grafit, Kohle, Öl, Aquarell))
Fotografie
Innen- u. Außendesign
künstlerische Projekte

Bewegtbilder:
Regie
Kinematographie (SD, HD, 4K/UHD, Fulldome)
Schnitt/Editing (nonlineare Schnittsysteme)
Animation (2D, partiell 3D)
visuelle Effekte (After Effects)
Greenscreen/Bluescreen-Produktion
Sounddesign
DVD-Authoring
Exposé, Treatment, Drehbuch, Storyboard
(serielle) Konzeption/Konzepte
Produktionsworkflow (Einladen des Materials, Ausspielen, Disposition, Drehpläne etc.)

Methodische Fähigkeiten:
wissenschaftlich-analytische Arbeitsmethodik (zudem: Wissen in Medientheorie, Designtheorie, Medien-geschichte, Mediendidaktik, Medien-psychologie, Kunstgeschichte und Geschichte)
kreative, konzeptionelle Arbeit im Team
Forschung/Publizieren im Team
selbstständige Arbeit
Abwicklung Termin gebundener (crossmedialer) (Medien-)Projekte
Präsentationstechniken
selbstreflektierende, selbstkritische Arbeitsmethodik
Projektmanagement
Grundkenntnisse im Marketing

Handling Equipment:
Grafiktabletts (Wacom)
professionaler Fotokameras:
Canon Eos 600D/550/5D
Action-Kameras: GoPro Hero + Fulldome-Rig (sechs Kameras), Kodak Pixpro SP 360
Handling Film-Equipment:
Z7/Z8, XL1, BMPCC, BMPC

Softwarekenntnisse:
Adobe After Effects
Adobe Premiere
Adobe Indesign
Adobe Illustrator
Adobe Photoshop
Adobe Encoder
Adobe Encore
Apple Final Cut
Apple DVD Studio
Microsoft Office-Anwendungen
Keynote

Auszeichnungen

2015 3. Platz für „Schaukeln“ auf dem „Kurzfilmfestival FILMthuer“, Jena.

2014 3. Platz für „Schaukeln“ auf der „Quellinale 2014“, Göpfersdorf.

2013 Silber für „breakFAST“ (16:9) auf dem „Fantex Festival“, Waiblingen.

Silber für „Eine deutsche Jagdgeschichte.“ auf dem „Fantex Festival“, Waiblingen.

3. Platz für „breakFAST“ (16:9) auf dem „Kurzfilmfestival FILMthuer“, Jena.

2012 Forschungspreis: „breakFAST“ bzw. Vortrag „Fulldome vs. 16:9 (zur differenten Gestaltung und Konzeption von Fulldome und 16:9)“, Konferenz „Koordinaten Festival der räumlichen Medien“,
Fachhochschule Kiel.

Auszeichnung auf „FullDome Festival 2012“: „Performance Award – sponsored by Carl Zeiss“
für die Fulldome-Version des Kurzfilms „breakFAST“;
sowie 2. Platz für „breakFAST“ in der Kategorie Publikumspreis, Zeiss-Planetarium, Jena.

2009 Auszeichnung zum Abschluss (Bachelor of Arts)

Publikationen, Workshops, Vorträge, Screenings/Ausstrahlungen
sowie Übersicht künstlerisch-gestalterischer Arbeiten (Filmographie & Ausstellungen)

Publikationen

2017 in Vorbereitung/voraussichtliches Erscheinen Ende 2017:
als Herausgeber und Designer: *Vier Typen seriellen Erzählens. Eine illustrative Einführung.*
—— künstlerisch-typografische Einführungsliteratur zur seriellen Narration

in Vorbereitung/voraussichtliches Erscheinen Ende 2017:
als Autor: „Serie 1 – Vier Typen seriellen Erzählens“ In: Hahn, Sönke (Hg.): *Vier Typen seriellen Erzählens. Eine illustrative Einführung.*

„‚Wo ist das Gaffer Tape? Das müssen wir faken‘. Am Rand des Wahrnehmbaren: Der implizit-banale Trash im Kontext des bewegten Bildes“ In: Nesselhauf, Jonas u. Schleich, Markus (Hg.): *Banal, trivial, phänomenal. Spielarten des Trash*, S. 87–86.

„Reality TV. Untersuchung eines heterogenen Konzeptes zwischen Realität, Fiktion, Müll und Qualität“ In: Nesselhauf, Jonas u. Schleich, Markus (Hg.): *Banal, trivial, phänomenal. Spielarten des Trash*, S. 101–118.

2016 „Das ist das Ende – oder auch nicht: Über Ende und Nicht-Enden im Fernsehen und der Fernsehserie“ In: Nesselhauf, Jonas u. Schleich, Markus (Hg.): *Das andere Fernsehen. Eine Bestandsaufnahme des Quality TV,* S. 75–90.

2015 „Sex. Lies. Storyboards. Die Geschichtenerzähler in Mad Men, The Hour und The Newsroom“ In: Nesselhauf, Jonas u. Schleich, Markus (Hg.): *Gegenwart in Serie: Abgründige Milieus im aktuellen Qualitätsfernsehen*, S. 113–126.

„The Miniseries“ In: *Living Handbook of Serial Narration on Television.* Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität des Saarlandes: http://www.uni-saarland.de/ lehrstuhl/solte-gresser/forschung/serial-narration/handbook/living-handbook/television-series/ miniseries.html. —- Erkenntnisse verarbeitet in Abschlusspublikation des *Living Handbooks*:
Schleich, Markus u. Nesselhauf, Jonas (2017): *Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration.*

2014 „Zwischen Stagnation und Progression: Die Miniserie“ In: Nesselhauf, Jonas u. Schleich, Markus
(Hg.): *Quality-TV. Die narrative Spielwiese des 21. Jahrhunderts?!* S. 281–292.

„Von Flow zu Flow: Konvergenzen und (TV-)Serien. Versuch eines historischen, technischen und ästhetischen Überblicks“ In: *Journal of Serial Narration on Television*, Nr. 4, Winter 2013/14, S. 9–27.

2013 „Fulldome vs. 16:9 – Zu den Differenzen in Konzeption, Gestaltung und Produktion eines Spielfilms in der Kuppel und im klassischen Bildformat. Am Beispiel der Filmversionen von *breakFAST*“ In: Fachhochschule Kiel (Hg.): *Jahrbuch der immersiven*

Medien 2013, S. 133–147.

„‚Ich schaue kein Fernsehen, nur Qualitätsserien‘ – Hintergründe eines kontroversen Begriffs und Beispiele qualitativer, serieller Produkte und Tendenzen aus Deutschland“ In*: Journal of Serial Narration on Television*, Nr. 2, Sommer 2013, S. 11–26.

2012 Katalogeintrag zum Ausstellungsobjekt/zur Videoinstallation: „Was Du heute kannst besorgen, ...“
In: Katalog *Vkunst 2012 – Neue Klarheit*, S. 28.

2009 *Film und Wirklichkeit: Die Bedeutung des Mythos im Rezeptionsprozess.*
—- Publikation der Bachelor Thesis.

Konferenzplanung, Vorträge und Workshops

2016 „Spatial Seriality – Narrative Potential of Urban Architecture in Weimar“, Panel „The Serialization of Literature and the Arts: Comparative Approaches“, Konferenz „21st World congress of the International Comparative Literature Association“, Universität Wien, Wien, Österreich.

2015 „Die Seelenlose – Über die Dekonstruktion des Quality TV durch die moderne Fernsehserie“, „Konferenz Quality TV III“, Universität des Saarlandes, Saarbrücken.

„Vom Storyboard zur Postproduktion III“, praxisorientierter Workshop, „Studientag Romanistik“, Universität Würzburg.

„Wann, endlich, kommt das deutsche Breaking Bad?“ Redner auf Podiumsdiskussion zur Zukunft des deutschen Qualitätsfernsehens, Bayrische SPD-Landtagsfraktion und Universität Würzburg,
Posthalle Würzburg.

2014 „‚All this has happened before, and all of it will happen again.‘ Über Enden und Nicht-Enden in Serien und ihren Diskursen“. Konferenz: „Quality TV. Zwischen Laudation und in Memoriam“, Universität des Saarlandes, Saarbrücken.

„Vom Storyboard zur Postproduktion II“, praxisorientierter Workshop, Konferenz „Quality TV. Zwischen Laudation und in Memoriam“, Universität des Saarlandes, Saarbrücken.

„Fulldome vs 16:9“, Vortag Schiller Gymnasium, Weimar.

2013 „Vom Storyboard zur Postproduktion“, praxisorientierter Workshop, Konferenz „Quality TV. Die narrative Spielwiese des 21. Jahrhunderts?!“, Universität des Saarlands, Saarbrücken

„Zwischen Stagnation und Progression: Miniserie und Event(-Programmierung)“, Konferenz „Quality TV. Die narrative Spielwiese des 21. Jahrhunderts?!“, Universität des Saarlands, Saarbrücken.

„Experimenting with a Multicamera Rig. Shooting Fulldome in Real Footage. Challenges, Problems and Workflow“, Konferenz zum „FullDome Festival 2013“, Zeiss-Planetarium, Jena.

2012 „Fulldome vs. 16:9 (zur differenten Gestaltung und Konzeption von Fulldome und 16:9)“, Konferenz „Koordinaten Festival der räumlichen Medien“, Fachhochschule Kiel.

2007 „Forum Mediendesign 2007“ Konferenz der RFH, „Kölnischer Kunstverein – Die Brücke“, Köln.
– Projektmanagement zur Gestaltung des Corporate Designs.

Screenings (Auswahl)

2015 „The Flowerpot“ auf dem „Open Place – 3rd International Film Festival“, Rēzekne, Lettland.

„Der Blumentopf“ auf dem „BDFA Bundesfilmfesitval (BFF) Kurzfilm/Spielfilm“, Cinepark Schrobenhausen.

„Der Blumentopf“ auf „BYOB goes ZKM“ (Bring your own Beamer), Zentrum für Kunst und Medien-technologie (ZKM), Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe.

2014 „Der Blumentopf“ auf der „Quellinale 2014“, Göpfersdorf.

„Eine deutsche Jagdgeschichte.“ auf der „Quellinale 2014“, Göpfersdorf.

„Der Blumentopf“ auf „FILMthuer 2014“, Jena.

„The Flowerpot“ auf „Viewster Online Film Fest (VOFF) 4: Share it Forward“.

„The Flowerpot“ auf „Queen City Film Festival (QCFF)“, Cumberland, Maryland, USA.

„The Flowerpot“ auf „Purbeck Film Festival“, The Rex Cinema, Wareham, Dorset, England.

„The Flowerpot“ auf „XIII St. Petersburg International Festival of Debut and Student Films BEGINNING 2014“, St. Petersburg, Russland.

„Eine deutsche Jagdgeschichte.“ auf „Viewster Online Film Fest (VOFF) 3: Be afraid. Be VERY afraid“.

„Schaukeln“, Nominierung zum „XI int. low & no budget film-sharing Kurzfilmfestival“, Stuttgart
(weitere Screenings in Heilbronn u. Schwäbisch Hall).

„breakFAST“ (Fulldome), „Polynome presentation 2014“ + „Polynome extension 2014“, Society for Arts and Technology (SAT), Montreal, QC, Kanada.

2013 „breakFAST“ (Fulldome), „Dimension Festival“, Planetarium of Museum of History of Cosmonautics, Kaluga, Russland.

„Habitat“ (Fulldome, Preview-Version), „Interfilm Festival“: „Best of FullDome-Festival Jena“, Planetarium am Insulaner, Berlin.

„breakFAST“ (Fulldome), „Interfilm Festival“: „Best of FullDome-Festival Jena“, Planetarium am Insulaner, Berlin.

„Habitat“ (Fulldome, Preview-Version), „Kurzfilme in der Sternenkuppel“, Planetarium Cottbus.

„Liszt – Reimagined“, „Kurzfilme in der Sternenkuppel“, Planetarium Cottbus.
„breakFAST“ (Fulldome), „Kurzfilme in der Sternenkuppel“, Planetarium Cottbus.

„breakFAST“ (Fulldome) auf der „B3 – Biennale des bewegten Bildes 2013. Expanded Narration – das neue Erzählen“, Frankfurt am Main.

„breakFAST“ (16:9) auf der „Quellinale 2013“, Göpfersdorf.

„Schaukeln“ auf dem „Ahoi Filmfestival“, Hamburg.

„Schaukeln“ auf dem „Kunstrasen Festival 2013“ in Erfurt.

„Eine deutsche Jagdgeschichte.“ als ein Hauptfilm auf dem „Kunstrasen Festival 2013“ in Erfurt.

„Fulldome Meme“ auf dem „Fulldome Festival 2013“, Zeiss-Planetarium, Jena.

„Habitat“ (Fulldome, Preview-Version) auf dem „Fulldome Festival 2013“, Zeiss-Planetarium, Jena-

„breakFAST“ (16:9) zur „KurzFilmNacht ‚Best-of FILMthuer.2013‘“, „Publikumslieblinge im Freiluftkino“, Marktplatz Jena, Jenaer Frühlingsmarkt.

„Eine deutsche Jagdgeschichte.“ auf dem internationalen „backup_festival 2013“, Lichthaus, Weimar.

„Eine deutsche Jagdgeschichte.“ auf dem Kurzfilmfestival „FILMthuer“, Jena.

2012 „Eine deutsche Jagdgeschichte.“, „zwerkwerk – die 12. oldenburger kurzfilmtage“, Oldenburg (OLDB).

Finalist: „breakFAST“ (Fulldome) auf dem „Fulldome UK“ Festival, Leicester, UK.

„breakFAST“ (16:9) auf dem Kurzfilmfestival Konstanz, „kurz.film.spiele“, Konstanz am Bodensee.

„breakFAST“ (Fulldome) auf der „summary 2012“ (Jahresausstellung der Bauhaus-Universität).

Einladung zur „47. Werkstatt der Jungen Filmszene“ und Teilnahme am „Filmfestival der Jungen Filmszene“ im Bundesverband

Jugend und Film e.V. mit der 16:9-Version von „breakFAST“.

2011 „Liszt Reimagined“, „FullDome Festival 2011“, Zeiss-Planetarium, Jena.

2004 „et tu, Brute?“ auf dem „karownale 4 Festival“/LIBUS e.V., Berlin.

Ausstrahlungen

2013 „nox lucida“, pier111.tv (Kabel und Stream).

2012 „Eine deutsche Jagdgeschichte.“, pier111.tv (Kabel und Stream).

2011 „Liszt“, – Co-Regie, -Kamera; Animation im Mitteldeutscher Rundfunk (MDR): „Unicato“.

2010 „Loading“, experimentelles TV-Puzzle, Salve.TV (Kabel und Stream).

Ausstellungen

2014–2015 Objekt für „Mr. Box“-Ausstellungsreihe: Luoyang und Shanghai, China.

2012 „Was Du heute kannst ...“, Ausstellung „extra – experimental trails“, Galerie KUB, Leipzig.

„Was Du heute kannst ...“, Ausstellung „v_kunst frankfurt: Neue Klarheit“, „Fahrgasse – Ausstellungshalle ohne Dach“, Galerie Greulich, Frankfurt am Main.

„Was Du heute kannst ...“, Ausstellung „Gefilterte Natur“ der BUW, Galerie 7B, Erfurt,
Beteiligung an Planung, Kommunikation und Umsetzung der Ausstellung.

2011 „Liszt“ (Kurzfilm) – Co-Regie, -Kamera, Animation; Ausstellung „pélerinages Kunstfest Weimar“ im Lisztjahr 2011, Wettbewerb „Lisztomania Award Weimar“, Lichthaus Kino, Weimar.

2008 „Forum Mediendesign 2007“ – Ausstellung des Corporate Designs (Hahn als Co-Designer) auf dem „IF International Forum Design“ im Rahmen der CeBIT, Hannover 2008.

Weimar, den 11. November 2017

_____

Sönke Hahn