

# GEHEN, SCHALTEN, FALTEN

## Produktive Räume und Medienlogik in *The West Wing*

VON MICHAEL CUNTZ

Anders als die meisten der neuen US-Serien, die intellektuelle Wertschätzung<sup>1</sup> und wissenschaftliche Bearbeitung erfahren, ist *The West Wing* (NBC, 1999-2006, C: Aaron Sorkin)<sup>2</sup> keine Serie des Bezahlfernsehens, sondern des Networksenders NBC. Weniger als praktisch jede andere dieser Serien markiert sie einen Bruch mit den Prinzipien des Fernsehens.<sup>3</sup> Stattdessen bietet sie eine Auseinandersetzung mit einigen Grundprinzipien dieses Mediums, die gleichzeitig auf mikropolitischer (Subjektivierung) wie makropolitischer Ebene (Herrschaft) weiterhin virulent erscheinen, und dialektisiert das Undialektische.<sup>4</sup> Alt sind auch die Medien, mit denen das Personal der Serie, die Führungsriege des Weißen Hauses unter einem fiktiven demokratischen Präsidenten, operiert. Was sich in *The West Wing* gewandelt hat oder zumindest zeitgemäß ist, ist der Blick auf die Logik von Medien und Mediation. Jenseits der Scheidung zwischen *naivem* Realismus und *kritischem* Konstruktivismus verfolgt die Serie die Fabrikation von Faktischen in verzweigten Ketten zirkulierender Referenz und zeigt

- 
- 1 Da die Serie in Deutschland weitaus weniger bekannt und populär ist als etwa *Lost* (ABC, 2004-2010), *The Wire* (HBO, 2002-2008) oder *Mad Men* (AMC, 2007-), ist es vielleicht nicht überflüssig, ihren Status in den USA anhand ihrer wichtigsten Auszeichnungen anzuzeigen: *The West Wing* hat nicht nur 2000 den Golden Globe Award for Best Television Series – Drama gewonnen, sondern in vier aufeinanderfolgenden Jahren (2000-2003) auch den Primetime Emmy Award for Outstanding Drama Series.
  - 2 Aaron Sorkin ist der *creator*, also der Erfinder der Serie, hat diese aber nach der vierten von insgesamt sieben Staffeln verlassen. Die folgenden Bemerkungen beschränken sich auf die ersten vier Staffeln, also auf die Sorkin-Periode, in der dieser sage und schreibe 86 der 88 Folgen selbst geschrieben hat, was eine singuläre Abweichung von den Gepflogenheiten der Arbeitsteilung in der aktuellen amerikanischen TV-Serien-Industrie darstellt, die letztlich produktionsökonomisch gescheitert ist (nicht aber, was die Resultate angeht).
  - 3 So auch Rothöhler: *The West Wing*, S. 11 f.
  - 4 Im Gegensatz zu klassischen Narrationen (wie jenen des Kinos), die auf die Lösung des Problems einer Situation in der Sukzession setzen und somit dialektisch operieren, sieht Stanley Cavell das seriell-simultane Prinzip des Fernsehens als undialektisch an, vgl. Cavell: »The Fact of Television«, S. 89. Wie ich in der Folge zu zeigen versuche, dialektisiert Sorkin das Medium Fernsehen nicht in erster Linie durch den Versuch der Austreibung dieser Form der Serialität, wie Cavell sie fasst (durch lange Narrationsbögen, die bei weitem nicht so prominent sind wie in anderen Quality-TV-Serien), sondern durch die Dialektisierung des Prinzips selbst.

Verbindungen und Assoziationen, welche an der Fabrikation dieser Ketten beteiligt sind, vor allem aber diese in das Politische einfügen.<sup>5</sup>

## 1. DIE GÄNGE DER MACHT

Sofern sie nicht an ihren Schreibtischen oder vor den Schreibtischen von Kollegen und Mitarbeitern, in Besprechungszimmern oder dem *situation room* sitzen oder stehen, laufen Präsident Jed Bartlet (ein wenig) und sein *staff* (sehr viel) und mit Vorliebe tun sie dies nicht flanierend auf Bürgersteigen unter freiem Himmel, sondern, zügigen Schritts, gelegentlich in den engen Korridoren von Kongresszentren und Stadien, in denen der Präsident auftritt und unablässig – und eben dies prägt das *Bild* der Serie – in den Gängen, dem offenen Großraumbüroareal und auf den Treppen des Weißen Hauses selbst. Das von Regisseur und Executive Producer Thomas Schlamme ausgeklügelte Verfahren des *Walk and Talk*, das in erster Linie auf dem Einsatz von Steady Cams beruht, ist zum Markenzeichen von *The West Wing* geworden. Augenscheinlich *dient* das Verfahren, wie häufig bemerkt, der Dynamisierung einer äußerst dialoglastigen Serie, wäre demnach also ein rhetorisches Verfahren, das zur visuellen Verflüssigung hinzugefügt wird, »die Gesprächsdynamik nicht nur stützt, sondern zusätzlich aufwertet«.<sup>6</sup> Tatsächlich ist *Walk and Talk* aber mehr als *added cinematic production value*,<sup>7</sup> worauf schon die idiomatische Wendung von den *corridors of power* hindeutet, die Sorkin/Schlamme buchstäblich ernst nehmen, um die Prozeduren zeigend zu beschreiben, an denen diese Gänge – die Orte bzw. Passagen glei-

5 Somit situiert sich die Serie am Bypass-Punkt zwischen Wissenschaft und Politik, jedenfalls aber an einer Stelle, an der die Übersetzung von wissenschaftlichen Referenzketten in die Existenzweise des Politischen vorgenommen wird, bzw. an dem es um das geht, was immer schon in der Grauzone zwischen diesen *Bereichen* liegt: Umfragen. Zu diesem Bypass und dem Verhältnis zwischen den Existenzweisen der Wissenschaft und der Politik vgl. Latour: *Enquête*, S. 132-145.

6 Rothöhler: *The West Wing*, S. 50.

7 Rothöhler selbst verweist in seinem Text ganz zu Recht darauf, dass Rhetorik kein »Mantel der Politik« sei. Problematisch ist allerdings deren Bestimmung im Sinne eines »Konstruktivismus« als »der einzige Weg, Wirklichkeitsbeschreibungen zu entnaturalisieren«, ebd., S. 50. Wie auch an anderer Stelle verbleibt Rothöhler hier in der klassischen *kritischen* Differenz, dem bereits angesprochenen *divide* zwischen Realismus und Konstruktivismus, also zwischen sozialer Konstruktion und Naturalisierung von Fakten, bei deren Beschreibung er sich denn auch in Widersprüche verwickelt, weil er *The West Wing* abwechselnd auf je einer der Seiten dieser Opposition verorten muss, welche die Serie selbst unterläuft. Darum wird es gleich im zweiten Abschnitt gehen. Dabei gibt Rothöhler selbst die Hinweise auf die Dringlichkeit der Überwindung dieser Opposition: Gerade in den USA sind es längst die Kräfte der Reaktion, die sich die vermeintlich progressiven postmodernen Werte der Performativität und der Kulturalität (vs. der Naturalisierung) angeeignet haben: Die Geste des Ent-Naturalisierens hat also ihr aufklärerisches Potential längst aufgebraucht, weil die politische Auseinandersetzung auf einen anderen Schauplatz verlegt wurde.

chermaßen wie die Bewegungen – in einem Netzwerk aus Operationsketten höchst aktiven Anteil haben.

Dieses kinematographische Verfahren verweist nicht nur auf, sondern inszeniert grundlegende Funktionsprinzipien von *The West Wing* und wird somit tatsächlich metonymisch zum bewegten Tonbild, das pars pro toto für die Serie nicht nur stehen, sondern auch gehen kann. Daher reicht es auch nicht ganz aus, auf die Genre-Tradition der *screwball*-Komödie zu verweisen. Sorkin scheint den Begriff dorthin zurückzubringen, wo er herkommt: Der *screwball* bezeichnet im Baseball einen Ball, dem durch eine spezielle Wurftechnik ein Drall mitgegeben wird, der seine Flugbahn für den Fänger schwer berechenbar macht.<sup>8</sup> Entscheidend ist also ein *spin*, der den Unterschied macht und die Folgen eines solchen Effets sind keineswegs immer komisch. So im Fall der umstrittenen Formulierung eines Anti-Prostitutions-Vertrags, in dem alles an einem Wort hängt:

Donna: Can I ask you something? ... Do you think it's possible there's a broader point?

Josh: No. Why? What?

D: That leaving the word 'forced' in the treaty condones consensual prostitution.

J: That's ridiculous.

D: I'm saying it can be spun that way.

J: That we condone prostitution.

D: Yeah.

J: It can't be spun that way.

D: Okay.

J: You think it can.

D: I just did. (3;08)

Eben dieser Drall einer *Aussage* in die gewünschte Richtung ist das Geschäft der *spin doctors*. Welchen Weg ein Ball nehmen wird, hängt beileibe nicht allein von dem ab, der ihn ins Spiel gebracht hat. Die Bälle fliegen in *The West Wing* nicht in gerader Bahn, allein schon, weil man sich nicht lange auf gerader Bahn bewegt. Komik beruht nicht auf der Linearität der syntagmatischen Kette, sondern,

---

8 Vgl. Lemma »screwball«, in: Webster's Third New International Dictionary. Zudem stellt er die Weiterentwicklung des *curve ball* dar, dessen Flugbahn er invertiert.

neben paradigmatischer Wiederholung, auch auf Querschlägern, Sprüngen und Digressionen. *The West Wing* generalisiert dieses Prinzip aber auch jenseits des Komischen. Dies hat Konsequenzen für die Serialität von *The West Wing*. Abgesehen von einem großen Spannungsbogen pro Staffel setzt man hier wenig auf lineares Voranschreiten und ebenso wenig auf einfache Kreisläufe. Vielmehr dominieren rasche Sprünge auf engstem Terrain, denen durch die Kamerafahrten doch eine komplexe Topologie verliehen wird, während sie sich in der Regel auf den Zeitraum einer Episode beschränken.

Wie viele der elaborientesten Beispiele des *Walk and Talk* in *The West Wing* gehört der Auftakt von Folge 2;08 in die Kategorie des *relay race*. In diese Sequenz von nicht einmal zwei Minuten sind neben C.J. Gregg, Toby Ziegler, Sam Seaborn, dem Präsidenten, zwei Assistentinnen und einem ganzen Beraterstab noch Dutzende weitere Personen involviert, die passiert werden oder deren Wege gekreuzt werden, wir haben unzählige Abzweigungen, Bögen und Kehrtwendungen mitvollzogen, die es zu einer Herausforderung machen, diesen Parcours auf einem Lageplan des durchschrittenen Gebäudes nachzeichnen zu wollen. Und wir haben drei Plansequenzen gesehen, bevor diese im *Oval Office* in eine Reihe kurzer Einstellungen der Akteure münden, an deren Ende die Kamera nach oben schwenkt und aus der Vogelperspektive den Teppich mit dem Siegel des Präsidenten zeigt, während Bartlet einmal mehr fragt: »What's next?«.

Und anders als die Beispiele, welche die Schreiber entsprechender Netzartikel etc. offenbar im Sinn haben, verdient dieses *relay race* seinen Namen tatsächlich,<sup>9</sup> denn keine der Figuren, die diesen Staffellauf eröffnen, ist an seinem Ende noch im Rennen. Und wenn Toby Ziegler den Kaffeebecher, den er während seines Laufs mit sich trägt, abstellt und wieder aufnimmt, bis zum Schluss behält, verweist dieser darauf, dass bei einem Staffellauf etwas transportiert wird. Was aber weitergegeben wird, ist Information. Sie ist es, die zwischen den Akteuren hin- und herfliegt wie ein Ball und so ist es auch kein Wunder, dass die Serie zu ihrer Selbstbeschreibung wiederholt auf Ballspiele referiert.

Das *relay race* etwa, das in Folge 3;05 auf den *Main Title* folgt, nimmt die Fernsehbilder einer Football-Übertragung wieder auf, welche die Folge einleiten: Ein Großteil der Gespräche dieses Laufs durch die Gänge dreht sich um die dazugehörigen Spielwetten. Tatsächlich scheint der Informations-Ball das Quasi-Objekt zu sein, das die Quasi-Subjekte dieser Serie erst konstituiert und dessen Zirkulation zwischen den Spielern wir verfolgen, der verschiedene *spins* annimmt oder wie ein Schneeball anwächst.<sup>10</sup> Während in üblichen Ballspielen die Quasi-Subjekte wechseln, der Ball hingegen identisch bleibt, werden im Laufdialogspiel von *The West Wing* stets abwechselnd mehrere Informationen hin- und

9 »Variations include interruptions from other characters and walk and talk relay races, in which new characters join the group and one of the original characters leaves the conversation, while the remaining characters continue the walking and talking«, Saampeter: »Walk a talk«, o.S.

10 Vgl. Serres: *Le parasite*, S. 404ff.

hergeworfen und angereichert bzw. sie treten als Störsignal dazwischen wie der belanglose Name einer Provinzzeitung.

Wem oder was also folgen wir eigentlich? Gibt es überhaupt das eine Frettchen, mit dem wir durch den Bau des White House und seine Gänge rennen?<sup>11</sup> Es ist der immer wieder neu aus Streckenabschnitten und Akteuren zusammengesetzte, immer wieder anderes transportierende *Parcours* selbst, der eine Kontinuität herstellt, dabei aber selbst natürlich aus mehreren Plansequenzen und Einstellungen zusammenmontiert ist. Im *Walk and Talk* sind die Zuschauer Passagiere, die ständig in voller Fahrt oder nach einer Vollbremsung zwischen verschiedenen Netzwerken aus Kameras, Mikrofonen, Schauspielern, Informationen und Requisiten umsteigen müssen.

Dies verweist auf ein generelles Konstruktionsprinzip und dieses ist eben nicht kinematographisch, sondern televisuell, es ist das Prinzip des *Umschaltens*<sup>12</sup> zwischen dem völlig Heterogenen und eigentlich Unverträglichen, dessen häufig abrupte, übergangslose Form die Zuschauer ebenso wie die Figuren der Serie in ihrem Arbeitsalltag gleichermaßen aushalten müssen. Wenn, wie Roland Barthes bemerkt,<sup>13</sup> Figur und fiktionaler Diskurs als Komplizen untrennbar miteinander verbunden sind und sich wechselseitig motivieren, wenn der Diskurs die für seine Fortsetzung notwendigen Figuren produziert, so ist die Logik des Diskurses hier eine Logik des Mediums Fernsehens selbst – und das Spiel, das er mit diesen Figuren treibt, ist das des ständigen Umschaltens; die Flexibilität, die von den Personen gefordert wird, ist die des Mediums Fernsehens selbst, dem letztlich kaum vermittelten, abrupten Umschalten zwischen den verschiedensten Themen, Gesichtern und Affekten.

Dabei führt die Serie ihre Zuschauer nicht selten recht dicht an die Übelkeitsgrenze, so etwa in 4;15, wenn Berichte über einen Völkermord im fiktiven afrikanischen Kundu mit den Schrullen eines Richters, der seine Urteilssprüche in reimenden Versen verfasst, und Charlies Suche nach einer Bibel für die Einschwörung des Präsidenten alternieren. Der Präsident selbst braucht aber einen starken Magen, wenn ihn etwa schon in der Weihnachts-Folge 1;10 die Nachricht vom Tod eines gesteinigten Homosexuellen ereilt, während er im Foyer Lieder mit einer Gruppe eingeladener Kinder singt.<sup>14</sup> Die Nachricht wird ihm im Nebenraum verkündet und der Wechsel der Räume geht mit dem Zwang zum Umschalten einher. Bei der Rückkehr ins Foyer lässt Bartlet den Schock hinter sich, um sich wieder in den gut gelaunten Märchenonkel zu verwandeln.

Wenn Bartlets Administration so wenige Punkte der eigenen Agenda verwirklicht<sup>15</sup> bzw. wir so wenig von der praktischen Umsetzung und Verwirkli-

11 Vgl. ebd., S. 402f.

12 Vgl. Cavell: »Fact of Television«, S. 87.

13 Vgl. Barthes: S/Z, S. 183f.

14 Eine etwas unheimliche Antizipation von Bushs Grundschulbesuch während 9/11.

15 Was am Ende der ersten Staffel mehrfach ausdrücklich beklagt wird.

chung sehen, dass sie in den *end of season*-Bilanzen so aus dem Nichts auftauchen wie in Bartlets höhnischem Rechenschaftsbericht an Gott in 2;22, dann deshalb, weil es in der Serie, ganz TV-gerecht, um einen »current of [...] event reception« geht, und dieser Empfang von Ereignissen direkte Reaktionen erfordert. Das White House befindet sich gewissermaßen in einer permanenten Live-Schaltung zu den Orten, die als (potentiell) ereignishaft angesehen werden. Darüber entscheidet sein eigenes Informationsnetzwerk (Geheimdienste, etc.) oder aber das Informationsnetzwerk der Massenmedien, auf die es ebenfalls reagieren muss, sofern das Berichtete oder die Reaktion selbst ein Ereignis ist bzw. zu werden droht (diplomatische Krise, Skandal, etc.).<sup>16</sup>

Das ständig wechselnde Programm hierfür lässt Sorkin aber die Welt diktieren bzw. was von ihr über diverse Netzwerke in das Weiße Haus vordringt. Mit bloßem *monitoring*, passiver Rezeption ist es dabei allerdings nicht getan, vielmehr ist Reaktion gefragt, die trotz aller Zwischenschaltung von Bedenk-, Besprechungs- und Verhandlungszeit dennoch nicht selten in Hochgeschwindigkeit erfolgen muss. Cavells starre Dichotomie von Ereignis und Bildschirmempfang (oder von Welt und Leinwandprojektion) wird hier aufgelöst in eine Abfolge von Monitoring-Instanzen, die als Modulatoren des Informationsstroms fungieren. Das Weiße Haus steht weder am Anfang noch am Ende solcher Ketten, sondern als obligatorischer Passagepunkt<sup>17</sup> in der Mitte und es muss *input* in *output* verwandeln, etwa im Presse-Raum oder im *situation room*: Es ist die zentrale *monitoring*-Instanz, deren Arbeit auf Projektionen beruht, auf ihre Rezeption folgt die eigene Projektion (dies ist die Arbeit von Ziegler, Seaborn, Cregg) bzw. die eigene Aktion (dies ist die Arbeit des Präsidenten und seiner *chiefs of staff* McGarry und Lyman). Nicht nur, was die Geschwindigkeit anbelangt, verändert *The West Wing* die Konnotationen des *current* (wie des *flow*) von solchen des Wassers hin zu solchen der Elektrizität und der Ladung. Das Weiße Haus mit seinen labyrinthisch inszenierten Gängen, die an eine Pinball-Maschine erinnern, ist nicht gebaut wie ein Teilchenbeschleuniger, sondern wie ein Teilchenmodulator, in dem Geschwindigkeit, Richtung, Ladung der umherwirbeln-

16 Cavell: »Fact of Television«, S. 85. Stanley Cavell unterscheidet mit dieser Charakterisierung das Medium Fernsehen vom Medium Film, das stattdessen auf »a succession of automatic world projections« (ebd.) beruhe. Dies ist die Grundlage für die Differenz zwischen *viewing* (Film) und *monitoring* (Fernsehen). Wichtiger als die Rezeption von Bildern ist demnach das aktive Abdecken der ereignishaften Weltausschnitte durch den (über)wachenden Blick des Zuschauers auf den Bildschirm. Eine gewisse Schwierigkeit der Passage besteht daran, dass, während sich der Begriff der *succession* für den Film eindeutig auf die Abfolge, die Sequentialität der Bilder *selbst* bezieht, unentschieden bleibt, ob sich die Simultaneität ihrerseits auf die potentielle Gleichzeitigkeit der vielen Bilder auf den vielen Monitoren bezieht, zwischen denen die Bildregie hin- und herschaltet, oder ob es um die Relation zwischen Ereignis und gesendetem Bild geht, also die *liveness*, von der an dieser Stelle auch die Rede ist. Es ist m.E. eben diese nicht geklärte Ambivalenz, die Cavell im Fortgang seiner Argumentation ausbeutet, vgl. ebd., S. 84ff.

17 Vgl. Callon: »Einige Elemente einer Soziologie der Übersetzung«, S. 149f.

den Partikel verändert werden können, woran die gute Störung, das produktive Unvorhergesehene erheblichen Anteil hat.

In der Regel beobachten wir eine Choreographie des durch eine gewisse Reibung erst in Schwung kommenden Funktionierens. Nicht nur mit ihrem Arbeitsethos und ihrer Selbstaufgabe, die sie regelmäßig, (fast) allzeit verfügbar, (fast) allzeit ohne Anlaufschwierigkeiten leistungsfähig, mitten in der Nacht oder am Wochenende ins Weiße Haus treibt oder dort festhält, bieten die Figuren ein hypernormales Rollenmodell, das sich nicht nur an der Integrität von *dedicated citizenship*, sondern stets an Spitzenwerten und Spitzenleistungen orientiert. In ihrer Modulierbarkeit, die an die Stelle fester Formen tritt, erscheinen sie darüber hinaus als *dividuels*, die laut Deleuze die Kontrollgesellschaft auszeichnen, welche nicht umsonst mit dem Treibstoff Information läuft.<sup>18</sup> Das TV-Prinzip des Umschaltens koinzidiert mit einem psychologischen Imperativ an derart effiziente Dividuen. Dies ist das durchaus unerbittliche Gesetz der Subjektivierung, das auch unerbittlich weitergegeben wird. So, wenn Toby Donna eröffnet, dass der Präsident an MS leidet: »I'm gonna tell you something shocking. Except we don't have time to be shocked. So I need you to just hear it and go back to work« (2;21). Aus der geistreich-spontanen Disposition des *screwball*-Komödienpersonals ist ein unter (fast) allen Umständen geltendes Anforderungsprofil für leitende Angestellte wie höchste Diener des Staats geworden. *Parieren* bekommt vor diesem Hintergrund im Arbeitskontext jene Bedeutung, die es in Benjamins Chock-Theorie ohnehin hatte,<sup>19</sup> nur dass jede Form von Chockhaftigkeit als unproduktive Störung von Erinnerung und Funktionalität beiseite geräumt werden muss.<sup>20</sup>

Gerade dort, wo unproduktive Störungen die Informationsströme und Umschaltprozesse im Weißen Haus behindern, kommen einmal mehr Bälle ins Spiel. So sind die Wurfübungen, die Toby Ziegler in den Folgen 2;17 und 2;18 in seinem Büro ausführt, Resultat des Brütens über das rätselhafte Verhalten des Vizepräsidenten – das sich nur durch eine Kandidatur als Präsidentschaftskandidat erklären lässt – wie der Unmöglichkeit, das Rätsel mit anderen aus dem Team zu erörtern. Toby steckt in einem *loop* fest, der prompt seine Produktivität stört: Dem Werfen des Balls gegen einen Schrank korrespondiert beim sonst so flüssig-brillanten Schreiber das Werfen von zerknülltem Papier mit buchstäblich verworfenen Reden in den Papierkorb. In Folge 2;18 ist er es, dessen Flexibilitätsgrenzen am Ende der Folge ausgetestet werden, nachdem ihm im Oval

18 Vgl. Deleuze: »Post-scriptum au sociétés de contrôle«, S. 242ff.

19 Benjamin: »Über einige Motive bei Baudelaire«, S. 110ff.

20 Und dies, wie Bartlets MS ebenso wie McGarrys Alkoholsucht anzeigen, im vollen Bewusstsein der immer schon gegebenen Defizienz des einzelnen Subjekts. Das Parieren kann also immer nur im Kollektiv funktionieren – die neoliberalen Implikationen des Perfektionismus werden durch einen durchgehenden Diskurs der persönlichen *attachements* abgefedert, in dem alle füreinander einstehen und niemand fallengelassen wird.

Office die Krankheit des Präsidenten enthüllt wurde. »I gotta go into the other room« – auf der anderen Seite des Gangs wirft sich der *staff* im Besprechungsraum Pointen für das *White House Correspondents' Dinner* zu. Gegen alle diegetische Wahrscheinlichkeit wird der geistig abwesende Toby hier nicht nur in die Teamarbeit zurückgerufen, sondern es wird ihm auch genau jener rosa Ball zugeworfen (wie kam er aus seinem Büro dorthin?), der ihn zuvor im *loop* hielt. Die Abschottung des Umschaltens funktioniert in diesem Fall aber nicht vollständig. Nicht nur kehrt die Kamera von Tobys Gesicht zur offen gebliebenen Tür des *Oval Office* zurück, sondern die tragische Musik hat nicht aufgehört, steht im Kontrast zur heiteren Atmosphäre im Besprechungsraum und scheint so, obwohl extradiegetisch, aus dem Büro des Präsidenten auszutreten und hindrüberzudringen.

## 2. AUFMERKSAMKEIT

Bartlets rekurrierende Frage »What's next?«, mit der er ankündigt, dass sein Stab ihm den nächsten Punkt auf der Agenda servieren kann, verweist in der Serie auf einen spezifischen Typ von Aufmerksamkeit, den Präsident Bartlet Kraft seines Amtes noch stärker verkörpert als jede andere Figur. Katherine Hayles hat in ihrer Skizze der epigenetischen Evolution von Aufmerksamkeit zwei fundamental unterschiedliche Typen von Aufmerksamkeit unterschieden: Die traditionelle Tiefenaufmerksamkeit und die sich in heutigen multimedialen Umgebungen immer stärker durchsetzende Hyperaufmerksamkeit.<sup>21</sup> Während die Tiefenaufmerksamkeit es uns erlaubt, uns lange auf einen komplexen Gegenstand zu konzentrieren (langer Roman, philosophisches Traktat, Lesen und das (lange) Buch sind die Referenzmedien) und ihn zu durchdringen, verteilt sich die Hyperaufmerksamkeit simultan auf eine Fülle von Oberflächen-Informationen, die häufig verschiedene Medien zur Quelle haben und Auge und Ohr in unterschiedlicher Weise adressieren.

Einmal davon abgesehen, dass dabei die lange Geschichte der Bedrohung der Aufmerksamkeit durch die Zerstreuung ausgeblendet bleibt,<sup>22</sup> fragt sich, ob diese Darstellung nicht um weitere Aufmerksamkeitstypen ergänzt werden müsste, zumal Hayles selbst auf die kontinuierliche Evolution der Aufmerksamkeit hinweist. In der Lücke zwischen dem Buch und dem Verbund Computer-Internet, der in erster Linie die Multi-Screen-Umgebung produziert, die Hyperaufmerksamkeit und Informationssucht generiert, situiert sich auch das Fernsehen. Denn die Logik des raschen Umschaltens erfordert eine andere Aufmerksamkeit als die Verteilung der Aufmerksamkeit auf mehrere gleichzeitig präsente Quellen. Einerseits leiten Fernsehen und Radio die Hyperaufmerksamkeit ein, insofern sie bei Alltagsverrichtungen mitlaufen. Andererseits bleibt das

21 Vgl. Hayles: »Komplexe Zeitstrukturen lebender und technischer Wesen«, v.a. S. 213ff.

22 Vgl. Crary: *Suspensions of Perception*.

Fernsehen im klassischen TV-Regime das einzige Medium und dieses wird ja gerade eingeschaltet, weil es ein Gefälle der Informationshaltigkeit im Vergleich zur direkten Umgebung verspricht, die wenig Aufmerksamkeit erfordert.

Vor dem Hintergrund der aktuell wirklich gegebenen Multi-Screen-Umgebungen könnte man erwägen, Cavells Konzept des Monitoring mit Hinblick auf das Fernsehen einer Revision zu unterziehen. Wechselt Cavell selbst im Verlauf seiner Argumentation von der Behauptung der Simultaneität,<sup>23</sup> welche das Fernsehen vom Kino unterscheidet, hin zum Umschalten, so erscheint letzteres ausschlaggebend. Es macht eben einen Unterschied, ob man potentiell zwischen mehreren Bildschirmen auswählen könnte, oder ob man tatsächlich von mehreren Bildschirmen (und Tonquellen) umgeben ist, auf die man seine Aufmerksamkeit verteilen muss. Somit ließe sich erst recht als ein intermediärer Aufmerksamkeitstyp die Umschalt-Aufmerksamkeit benennen. Eben diese steht im Zentrum von *The West Wing*. Aus gutem Grund verdrängt sie aber die anderen Aufmerksamkeitstypen nicht.

So wie die Serie ein märchenhaftes Bild idealer demokratischer Regierung zeichnet, zeichnet sie auch ein Bild idealer Aufmerksamkeit, indem die Umschalt- zu einer Verschalt-Aufmerksamkeit wird, welche die Vermittlung und Synthese der beiden anderen Aufmerksamkeitsformen leistet, deren Nachteile gleichzeitig überwunden werden. Zweifellos entstammt insbesondere der Präsident selbst, der als bibelfester Liebhaber lateinischer Bücher eingeführt wird (1;10), einer Buchkultur der Tiefenaufmerksamkeit, zweifellos finden sich auch Beispiele für Hyperaufmerksamkeit, wenn etwa Leo McGarry mitten in einer Besprechung bemerkt, dass etwas am Übertragungsbild von C.J.s Pressekonferenz nicht normal ist, obwohl der Ton abgestellt ist – es ist die schiere Dauer dieser Konferenz, die ein unvorhergesehenes Ereignis ankündigt (4;02). Die Erfordernisse des Arbeitsalltags verlangen jedoch die volle Konzentration auf je eines der Themen, zwischen denen rasch umgeschaltet werden muss, weil eine Besprechung den nächsten Repräsentationstermin und dieser die nächste Krisensitzung im *situation room* jagt oder ein Briefing zu drei verschiedenen Themen erfolgt. Dies muss auch funktionieren, wenn die langjährige Sekretärin an dem Tag beerdigt wird, an dem man seine MS-Erkrankung öffentlich macht, während in Haiti ein Staatsstreich tobt (2;22) oder wenn man sich auf die Befragung durch den juristischen Berater konzentrieren muss, während ein Öltanker havariert und Mexiko gerade zahlungsunfähig geworden ist (2;19).

Es geht also um eine komprimierte Aufmerksamkeit, welche bei geringer zeitlicher Extension die Qualität der Tiefenaufmerksamkeit aus dem Stand erbringt. Dieser rasante Fokuswechsel (und nicht die wirkliche Multifokalisierung) dürfte mehr als die Tiefenaufmerksamkeit traditionell ein Erfordernis von Regierung darstellen. Die Um-/Verschalt-Aufmerksamkeit soll die Offenheit der Hyperaufmerksamkeit mit der Gründlichkeit der Tiefenaufmerksamkeit verbin-

23 Vgl. Cavell: »Fact of Television«, S. 85-89.

den und dabei weder oberflächlich und flüchtig sein noch von Erinnerungen heimgesucht werden: Erinnerung ist Information, die, auch wo sie zunächst dysfunktional wird wie in Josh Lymans Trauma (2;10), wieder voll aufgerufen und dann auch weggeschaltet werden kann. Dass das Mitverfolgen dieses Anforderungsprofils über mehrere Staffeln hinweg für Millionen Zuschauer attraktiv ist, dürfte nicht zuletzt damit zusammenhängen, dass es auch der Selbstregierung entspricht, mit der diese Zuschauer ihrerseits sich in ihrem Arbeitsalltag subjektivieren.

Das Aufmerksamkeitsregime, das *The West Wing* für seine Figuren inszeniert wie seinen Zuschauern abfordert, ist dabei allerdings weitaus strikter als jenes des herkömmlichen Fernsehens, weil es auf die Kontinuität dieser Aufmerksamkeit innerhalb der Schaltsegmente und über diese hinweg setzt. Damit grenzt sich die Serie von jener Form der »unterbrochene[n] Aufmerksamkeit« ab, die Rick Altman in seiner Analyse des Fernseh-Tons konstatierte, eines Tons, dessen »Ziel [nicht] lautet [...], irgendjemanden dazu zu bringen, sorgfältig hinzuschauen [...], sondern Leute davon abzuhalten, den Fernseher abzuschalten«,<sup>24</sup> bevor das nächste spektakuläre Ereignis eintritt. In *The West Wing* geht es präzise darum, die Zuschauer dazu zu bringen, sorgfältig hinzuschauen und mehr noch hinzuhören, weil jedes vermeintlich nebensächliche Detail wichtig sein könnte, wobei es durchaus noch mannigfaltige Zuschauerlenkungen gibt. So kündigt dramatische Musik<sup>25</sup> unfehlbar die dramatischen Situationen an, die häufig den Präsidenten in den *situation room* führen. Häufiger noch wird das Prinzip an den Figuren vorgeführt. Was den Präsidenten zur Einstellung der schrulligen Debbie Fiderer als neuer Sekretärin bewegt, ist neben ihrer Zivilcourage wiederum ihre Fähigkeit, vermeintlich Nebensächliches zu memorieren. Als sie in ihrem Bewerbungsgespräch Zeugin einer Blitzberatung wird, schaltet sie mit auf dieses um und memoriert den aktuellen Stand des Dollar im Vergleich zu Euro und Yen (4;02).

Das serielle Vorgehen von *The West Wing* ist folglich alles andere als undialektisch. Die Serie nimmt nicht einfach unzählige typische TV-Situationen auf bzw. lässt die Figuren sich in einer Welt bewegen, die aus TV- und TV-kompatiblen Situationen und ihrer Konstruktion besteht – Talkshow, Debatte, Sportprogramme, Pressekonferenz, Rede, etc. – sondern sie transformiert diese, indem sie ihnen durch Verschaltung des prima facie Heterogenen Sinn verleiht.

Die Schalt-Aufmerksamkeit ist eben nicht reine *compartmentalization* in voneinander abgeschottete Bereiche. Auch hier ist der Wechsel zwischen Gesprächen in geschlossenen Räumen und der *Walk and Talk*-Topographie modellbildend. Im mobilen Austausch zwischen Akteuren – die auch einer allzu strikten Arbeitsteilung entgegenläuft – findet sich ein Bild dessen, was sich auch in den

24 Altman: »Fernseh-Ton«, S. 395.

25 Zur Ankündigungsfunktion vgl. ebd., S. 394f.

mentalischen Prozessen der einzelnen vollzieht: *Synthese* als die Zusammenführung, die Verschaltung des vermeintlich weit voneinander Entfernten. Dies kann tragisch-schicksalhaft und religiös aufgeladen sein: Anstatt mit der politischen Krise zu interferieren, generieren die persönlichen Erinnerungen an die verstorbene Mrs. Landingham die Entscheidung Bartlets, trotz der Enthüllung seiner Krankheit sich erneut gemeinsam mit seinen Waffenbrüdern<sup>26</sup> zur Wahl zu stellen: Aus dem (en)tropischen Strudel des April-Hurrikans wird Bartlets persönlicher Karfreitag und seine Auferstehung als Präsident. Aber auch das vermeintlich Nebensächliche kann zu gar nicht so nebensächlichen Erkenntnissen führen, wenn sich Ärger des Präsidenten mit grünen Bohnen<sup>27</sup> und Schwierigkeiten mit einer Gedenkmarke, weil die Person der gedacht werden soll, auch unliebsame Facetten hat, beim *staff* schließlich zur Einsicht aufsummieren, dass man das Urteilsvermögen der Wähler nicht unterschätzen sollte (2;09); erst recht aber, wenn es offenbar das Betrachten des Marschs der Holzsoldaten aus dem Laurel & Hardy-Film *Babes in Toyland* ist, der Bartlet zur humanitären Intervention in Kunda und somit zur Proklamation einer neuen außenpolitischen Doktrin in Reaktion auf die Ereignisse bewegt (4;15). Es ist also die von Cavell beschriebene disruptive Logik des Fernsehens selbst, in der das Dringende, die Notfälle oder einfach das Nichts zur Sache Tuende in eine Situation eindringen und diese erst einmal stören, anstatt sie zu einer (Auf)Lösung zu führen,<sup>28</sup> die als serielles Verfahren nicht undialektisch bleibt, sondern zu dialektischen Synthesen führt.

### 3. DELEGATION, FALTUNG, MONTAGE

*The West Wing* ist auch klassisches Herrscherdrama, das überwiegend im Palast spielt und zu dem Botenbericht und Teichoskopie gehören, nur dass Boten und

---

26 Zu diesem kollektiven Versammlungs-Walk and Talk (der keiner ist, weil niemand spricht, man versteht sich wortlos) vgl. Rothöhler: *West Wing*, S. 58.

27 Bartlet plaudert in einem Interview aus, dass er keine grünen Bohnen mag, nun wird ein Aufstand der Bohnenfarmer in Oregon befürchtet und in der Folge der Verlust des wichtigen Bundesstaates bei den Wahlen. Der Kriegsheld, dem eine Briefmarke gewidmet werden soll, hat sich auch für die Unabhängigkeit Puerto Ricos eingesetzt. In beiden Fällen geht es um die Abwägung medialer Folgen, also um die Frage, ob die Reaktion von Medien oder Lobbygruppen zu einem Ereignis (Skandal, Protest) führen könnte und ob deswegen gegengesteuert (Bartlets Interviewaussage) oder verworfen (der Briefmarkenentwurf) werden muss, um dieses Ereignis zu verhindern: Dies könnte man Pre-Monitoring nennen, welches das Monitoring durch mediale Öffentlichkeiten antizipiert. Der Schluss, den Bartlets *staff* aus der Synthese beider Fälle zieht, ist letztlich, dass die jeweiligen Öffentlichkeiten bzw. die Wähler bzw. einfach »people« intelligent genug sind, um der Konstruktion absurder Ereignis-Kausalitäten (eine persönliche kulinarische Abneigung des Präsidenten schadet dem nationalen Absatz grüner Bohnen; den Kriegshelden zu ehren, bedeutet auch, seine Forderung nach Unabhängigkeit Puerto Ricos zu unterstützen) nicht zu folgen.

28 Vgl. Cavell: »Fact of Television«, S. 89.

Autoptiker in der Regel über Sprech- oder Bildfunk aus fernen Weltgegenden zugeschaltet sind.

Es geht um die zwei Körper des Königs und deren Extensionen, die zunächst die Delegation von Kompetenzen an den Mitarbeiterstab betreffen, welche den Präsidenten zu einer Person machen. Durch die Montagen aus diesen externen Kompetenzen – und dies trotz der stark ausgestellten Eigenqualitäten Bartlets, Nobelpreisträger für Wirtschaft, klassisch gebildet, brillant und schlagfertig – wird diese Person überhaupt erst produziert.

Die Relationen sind dabei alles andere als reibungslos. Schon die MS-Erkrankung des Präsidenten verweist darauf, dass es nicht ohne weiteres möglich ist, zwischen beiden Körpern zu trennen und »man and office« (1;14) auseinanderzuhalten. Gleichzeitig stellt sich damit verstärkt die Frage, in welchem Maße Fähigkeiten des Herrschers in seinen Beraterstab ausgelagert werden können, um eventuelle Ausfälle zu kompensieren. Von Anfang an ist die Abgabe von Kompetenz, Handlungen etc. Thema der Serie. Dies beginnt damit, dass der Präsident kein Bargeld mehr hat und führt rasch zu dramatischeren Einschränkungen seiner Souveränität, zum Guten wie zum Schlechten: Bewahren ihn sein Stabschef und seine Berater zunächst vor einem maßlosen Vergeltungsschlag aus persönlicher Verstrickung – sein Arzt wurde bei einem Anschlag getötet – führt deren Rat, dem er folgen muss, zum Scheitern einer Militäraktion in Kolumbien und dem Tod von neun Soldaten (2;14). Schließlich ist es sein juristischer Berater Babit, der ihm klar macht, wer das Sagen hat, wer wen lenkt: »If I stay, will you do exactly what I tell you to do? / – I guess it depends. / – No, I'm afraid it can't depend, sir.« (2;19) Dies wird einmal mehr in einer Spielmetaphorik thematisiert, wenn Präsident Bartlet zunächst mit sich selbst Schach spielt, bis Leo McGarry hinzutritt und ihm die Züge vorgibt (2;14).

Dennoch sind Spannung, Inversionen und Störungen nur die Kehrseite des grundsätzlichen Funktionierens der Extensionen, die in der Serie selbst als Netzwerk zeigend beschrieben werden, die ihre Sensoren nach der Außenwelt ausstrecken und Informationen ins Zentrum der Macht tragen, die deren Realitäten zusammensetzen.

Was sich in dieser Serie also grundsätzlich wandelt, ist die Herangehensweise an Medien, die jenseits einer Dichotomie zwischen radikalem Konstruktivismus und ihm entgegengesetzten Realismus, zwischen der Demaskierung von imaginären Feen-Objekten und der Behauptung der unverbrüchlichen Existenz von Fakten-Objekten operiert.<sup>29</sup> Auch wenn, was noch zu thematisieren sein wird, die Serie reichhaltigen Gebrauch von Strategien der direkten und affektiven Adressierung ihrer Zuschauer macht, so wird der Fertigungsprozess nachgezeichnet, der zur Möglichkeit einer solchen Adressierung und der darin erfolgenden Präsentation von Daten, Programmen, Werten führt. Hier geht es mir in erster Linie um die *Daten* und somit um die Weise, wie die Repräsentation

29 Vgl. Latour: *Petite réflexion sur les dieux faitiches*.

von Welt, Nation und Wählerschaft erfolgt. Anders, als man nämlich für eine Fernsehserie über einen Präsidenten mit deutlichen Zügen des guten Vaters zunächst erwarten würde, inszeniert sie nämlich eher sparsam bzw. nur für Ausnahmesituationen – meist geht es dabei um gewaltsame Tode und somit um Opfer im doppelten Sinn von *victim* und *sacrifice* – den unmittelbaren Kontakt von Bartlet oder seinem *staff* mit den Wählern oder gar »dem Volk«. Vielmehr legt *The West Wing* ein bemerkenswertes Misstrauen gegenüber jeder Form von Direktheit, Unmittelbarkeit oder Authentizität an den Tag und zeigt statt dessen die Vermitteltheit und Rhetorizität, also mit anderen Worten die Medialität sowohl der politischen Aussageweise, also des *outputs* des Weißen Hauses (das Schreiben der Reden, das permanent thematisiert wird) wie des Wissens über die Welt und vor allem das eigene Land und seine Bevölkerung, das als *input* Grundlage des Regierens und der Legislatur ist (Berichte, Umfragen, etc.). Die Serie unterbricht damit die Schein-Evidenz dessen, was Latour neuerdings den bösen Geist des Doppelclicks nennt: Die Haltung des »Geradeaus-Sprechens (*parler droit*)«, die behauptet, dass sich die Wahrheit daran erkennen lasse, dass sie a) von selbst, b) überall c) ohne Kosten und d) ohne Transformation oder Übersetzung zu haben sei, also ohne Bruch und sich selbst ähnlich bleibend existiere.<sup>30</sup> Eben so als könne der gute Präsident sich ein unverfälschtes und auf Ähnlichkeit basierendes Bild seines Lands machen und auf dieser Grundlage regieren.

Im Weißen Haus von Präsident Bartlet begegnen wir keinen Fakten, die von und für sich selbst sprechen könnten,<sup>31</sup> vielmehr werden dort Faktische zusammengesetzt, von denen jeder weiß, dass sie gemacht werden (und dass es Zeit und Geld kostet, dies zu tun, aber auch, diese Faktische zur Kenntnis zu nehmen, zu bearbeiten, zu transformieren und weiterzuleiten), die gerade deswegen aber unabdingbar für einen Zugriff auf die Wirklichkeit sind. Es werden Daten produziert oder ausgewertet, von denen klar ist, dass sie nicht gegeben, sondern erhalten, erzielt und errungen sind (die *obtenues* Latours),<sup>32</sup> und es einzig auf die Qualität dieser Produktion, auf die Validität ihrer Konstruktion ankommt, nicht darauf, das Gemachte gegen das Wirkliche, das objektiv Wahre gegen das bloß Subjektive auszuspielen. Es gibt also nicht auf der einen Seite dasjenige, was solide ist und Bestand hat, weil es bloß vorgefunden wurde, ohne dass die Forscher, hier nicht zuletzt Meinungsforscher, etwas hinzugetan hätten und auf der anderen Seite das, was *allein* deswegen als Manipulation, Machination oder Hirngespinnst weggewischt werden kann, weil es die Spuren der Gemachtheit trägt. Latours *faitiche* ist, bei allen problematischen Aspekten dieses Konzepts,<sup>33</sup> doch schwer ersetzbar, will man das Zusammenfügen dessen denken,

30 Vgl. Latour: *Enquête*, S. 102f.

31 Vgl. ebd., S. 145.

32 Latour/Hermant: *Paris, ville invisible*, S. 43ff.

33 Vgl. hierzu Cuntz: »Aufklärung über den Fetisch«.

was irrtümlicherweise als das rein Subjektive und das rein Objektive voneinander in Fakt und Vorstellung getrennt worden ist.

Niemand ist also in Bartlets Weißem Haus allen Ernstes so naiv, an »Transparenz«<sup>34</sup> oder die »Authentizitätsfiktion [...] der kommunikativen Erreichbarkeit«<sup>35</sup> zu glauben. So gut wie nichts ist im White House je einfach durchsichtig oder unvermittelt zu haben. Für den Präsidenten und seinen Mitarbeiterstab gilt idealtypisch, was Latour etwa in *Paris, ville invisible* beschreibt: Nicht der Blick nach draußen durch das vermeintlich transparente Fenster kann irgendetwas lehren, irgendein Wissen generieren, sondern nur der Blick auf Fernsehbildschirme und andere Monitore, auf elektronische Landkarten und weitaus mehr noch, auf größere oder kleinere, dickere oder dünnere Stapel von Papier, Akten, Dossiers, Gesetzentwürfe, Statistiken, Memos. Nicht allein für die unvermittelte Welt *dort draußen* sind sie weitestgehend blind: Toby Ziegler wüsste nicht, was er an einem kalifornischen Strand sollte, wenn er diesen Ort nicht als Verbündeten in die Wahlkampagne von Sam Seaborn im Orange County einbinden könnte (4;17). Funktionieren können sie nur als Netzwerk-Akteure, nur in Verbindung mit dem Netzwerk und dessen medialen Agenten/Akteuren/Entitäten sind sie etwas wert – Sam Seaborn spricht von »cutting the cord«, wenn er Mobiltelefon und Pager nicht mit ins Wochenende nimmt (1;14), – nicht an einem Strand: »C.J.: What's going on in the White House? / Toby: I'm standing right here. I don't have special powers. When you brief the press. That's when I'll know.«

Auch in der unvermittelten Welt, etwa im Herzen von Amerika, sind sie also blind, wie die Doppelfolge *20 Hours in America* (4;01 und 4;02) zeigt, in der Toby, Josh und Donna von der *motorcade* vergessen werden und sich auf eigene Faust nach Washington zurückschlagen müssen:

No, no! Quaint is quaint, but we're not Navajo Indian guides, and if we want weather information, we'll call the White House Operations Center. [...] I need information. I need to know what's happening in the world. I have no idea what's happening.

Nimmt man den Titel dieser Folge ernst, dann lebt die Bartlet-Administration nicht in Amerika, sondern im Netzwerk des Weißen Hauses, das sich in einer anderen Raumzeit situiert als das Land, welches es regiert. Die über den Wolken schwebende Präsidentenmaschine *Air Force One*, weitgehend autarkes mobiles Kommandozentrum, in das die Journalisten als Mediatoren zur Öffentlichkeit in gleicher Weise eingebettet sind wie in das Weiße Haus, und das ausschließlich im medial vermittelten Kontakt, dafür aber umso intensiver mit der Außenwelt in Verbindung steht, macht nur die Prinzipien deutlich, die auch für den festen Amtssitz gelten. Trotz der Überblicks-Assoziationen, die gerade *Eagle One* aufruft, ist das vermutlich mächtigste Netzwerk der Welt auch an seinen zentralen

34 Rothöhler: *West Wing*, S. 43.

35 Ebd., S. 40.

Knotenpunkten kein Panoptikon, sondern ein Oligoptikon, dessen Sehkraft begrenzt ist.<sup>36</sup>

Die Grenzen der Wahrnehmung dieses Oligoptikons sind aber auch die Grenzen dessen, was der Zuschauer sieht und hört und dies ist bereits die fundamentale Entscheidung auf der Vermittlungsebene, welche das beschreibende Zeigen des Netzwerks des Weißen Hauses ermöglicht. Zwar wird die Fokalisierung ständig auf die einzelnen Mitglieder des Kollektivs verteilt, doch gehören diese alle dem gleichen Netzwerk an. Spätestens ab Staffel 2 sehen und hören wir nicht mehr, als das Netzwerk-Kollektiv selbst sehen und hören kann. Eine symbolisch signifikante Ausnahme stellt die Liquidierung des Verteidigungsministers von Kumar wegen dessen Planung terroristischer Anschläge auf Amerika dar (3;22) – denn mit diesem politischen Mord eines Immunität genießenden Politikers begibt sich Bartlet auf extralegales Terrain und situiert sich somit außerhalb des legitimen Handlungsspielraums seines Netzwerks.

Wendet man sich einigen Verzweigungen dieser Netzwerke zu, die auf den Präsidenten zulaufen, ist es zunächst sinnvoll, mit Simondon zwischen der Werkzeug- und der Instrumentenfunktion technischer Objekte zu unterscheiden: Während das Werkzeug dazu dient, auf die Welt einzuwirken, dient das Instrument dazu, Informationen über die Welt zu gewinnen.<sup>37</sup> Selbst an jenem Ort, wo die Effektorenbahnen vermeintlich am deutlichsten im Vordergrund stehen, im *situation room*, der militärischen Kommandozentrale, von der aus agiert, militärisch interveniert wird, rückt *The West Wing* die Informationsseite, also die Instrumente, in den Vordergrund. Es ist bemerkenswert, in welchem Maße diese auch in den *situation-room*-Szenen dominieren. Dies wird dadurch hervorgehoben, dass ausschließlich die Instrumente sich immer wieder als stör anfällig erweisen, während die Werkzeuge, also die *special forces*, wie selbstverständlich weitgehend fehlerfrei funktionieren, ganz gleich, wie kompliziert ihre Mission ist. Zum Fiasko in Kolumbien kommt es nicht, weil die Marines versagen, sondern weil sie auf der Basis fehlerhafter *intelligence* agieren: Es sind die Geheimdienste, die falsche Informationen geliefert haben. In der Unterbrechung oder dem Abreißen des Kontakts und somit dem Ausbleiben des Informationsfeedbacks eines der meist mobilen Außenposten des Netzwerks hat die Serie eines ihrer rekurrenten Themen gefunden. So reißt in Folge 3;06, *Gone Quiet*, der Kontakt zu einem Atom-U-Boot in nordkoreanischen Gewässern für Stunden ab, so dass sein Status – Unfall oder bewusstes Kommunikationsembargo? – in der Schwebe bleibt. In Folge 2;09 ist es die Raumsonde Galileo 5, die auf dem Mars verloren geht, in Folge 4;20 eine Drohne, die über Kaliningrad abstürzt. Die Ausbreitung des Netzwerks und seiner Instrumente hat ihren Preis, ökonomisch, diplomatisch, politisch.

36 Zum Oligoptikon vgl. Latour/Hermant: Paris, ville invisible.

37 Vgl. Simondon: Existenzweise technischer Objekte, S. 106f.

In Folge 4;19 ist schließlich auch *Air Force One* selbst betroffen. Das Flugzeug kann nicht landen, weil die Kontroll-Lampe für das vordere Fahrwerk nicht leuchtet. Am Ende stellt sich einmal mehr heraus, dass nicht das Landewerkzeug versagt hat, sondern das Kontrollinstrument. Der Ausfall eines vermeintlich insignifikanten Elements – »a 30 cent piece of plastic« – legt nicht nur ein hochkomplexes technisches Individuum, *Air Force One*, zeitweilig lahm, sondern zwingt auch noch zum künstlichen Informationsembargo: Denn das Flugzeug ist nicht nur mit dem verkehrstechnischen Ensemble<sup>38</sup> von Flughäfen und Landebahnen vernetzt, sondern darüber hinaus mit einem ebenso weitreichenden wie unkontrollierbaren nachrichtentechnischen Ensemble. Die Meldung von der Bedrohung des Präsidenten würde direkt zu einer Krise der Finanzmärkte führen. Solche Informationsembargos aber funktionieren nie, was *The West Wing* auch zur Anti-Verschwörungsserie macht.<sup>39</sup> Ob McGarrys Alkoholismus, Bartlets MS oder die Ermordung des Verteidigungsministers von Kumar, alles sickert früher oder später durch.

Generieren die spektakulären Krisen über den *situation room* mit seinen leuchtenden Monitoren und digitalen Karten, seinen Lichtverhältnissen und Uniformträgern auch willkommene Schauwerte, verwendet *The West Wing* mindestens ebenso viel Zeit und Aufmerksamkeit auf das weitaus banalere Alltagsgeschäft jenes Teils des *staff*, der erst gar keinen Zugang zur Kommandozentrale hat.

Weniger spektakulär ist diese Arbeit schon durch die Medien, auf denen sie basiert und die sich grundlegend von der (bisweilen) Monitor-übersättigten Umgebung des *situation room* unterscheiden.<sup>40</sup> Man könnte von einer Differenz zwischen Dringlichkeitsmedien sprechen, die zur Reaktion auf eine gegebene, raumzeitlich punktuelle Situation dienen – »we have a situation« impliziert, dass man weiß, dass es eine Situation gibt – und Konstruktionsmedien, die in erster Linie zum Bau von *faits* dienen: Hier geht es erst einmal darum, sich überhaupt Rechenschaft darüber abzulegen und zu kalkulieren, was die raumzeitlich weitaus extensivere Lage ist. Dazu muss diese zusammengezogen werden, eine nationale Lage mit etlichen Akteuren muss mobilisiert werden, wozu es der *immutable mobiles* bedarf.<sup>41</sup> Zwar gehören zur Grundausstattung des *staff* auch – in der Regel stumm geschaltete – Fernsehmonitore, Mobiltelefone (beides Dringlichkeitsmedien) und Computer. Computer dienen aber in erster Linie dazu, auf ihnen Texte und vor allem Reden zu schreiben, die dann ausgedruckt und gerne in letzter Minute mit einem Stift umgeschrieben werden. Die Recherche im Internet bleibt marginal, Emails kommen nur als dysfunktionaler Kanal vor, der von Sekretärinnen mit Rundmails über die Kalorienzahl von Rosinenmuffins

38 Zu dieser Differenzierung vgl. ebd., S. 47-75.

39 Dies wird in Folge 2;19 von C.J. Cregg direkt thematisiert.

40 Vgl. etwa den Exzess an Monitoren in 2;07, Minute 11:00.

41 Vgl. Latour: »Visualization and cognition. Drawing things together«.

verstopft wird<sup>42</sup> oder kurioserweise der privaten Kommunikation dient, wenn man gerade nichts Produktives tun kann (2;17).

Neben Gängen (*Walk and Talk*), Verhandlungstisch, Kaffee und Doughnuts bzw. Rednerpult als Medien der oralen Kommunikation (Briefing, Verhandlung, Beratung als Medien der aushandelnden Konstruktion, die Rede als Proklamation des Konstruierten, sie steht am Endpunkt des Prozesses) bleibt Papier das mit Abstand wichtigste Medium, das nicht nur im Weißen Haus zirkuliert, sondern vor allem auch Information in das Weiße Haus hineintransportiert.<sup>43</sup> Es sind Papiermedien, auf denen nicht nur Notizen gemacht werden (Blöcke) oder Personen zum Umschalten zwischen Situationen gebracht werden (kleine Zettel mit handgeschriebenen Nachrichten, die hineingereicht werden), sondern in erster Linie Berichte, Memos, Dossiers, Personal- und andere Akten, Fachartikel verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen, Gesetzesentwürfe und ihre Anhänge (oder Formulare und Vorladungen, aber das ist ein anderes Thema, ebenso wie die Signatur des Präsidenten), welche Zeit und Aufmerksamkeit der Hauptpersonen in Anspruch nehmen. Lektüreszenen sind an der episodischen Tagesordnung,<sup>44</sup> noch weitaus häufiger ist die Referenz im Gespräch auf Zahlen, Daten, Fakten, Einschätzungen, die Berichten, Dossiers, Memos entstammen. Von Beginn der Serie an wird immer wieder auf die Papierberge verwiesen, die in der Regel unter extremem Zeitdruck durchgearbeitet werden müssen.<sup>45</sup> Sofern es nicht über das orale Briefing geschieht, gelangen Amerika und die Welt über das Papier ins Weiße Haus.

Auch wenn Hierarchie unter dem guten Vater Bartlet in der Regel nicht sonderlich betont wird, existiert die *chain of command* als Kette der Informationskondensation, wie am explizitesten wohl Folge 2;06 und 2;07 an der Figur von Ainsley Hayes demonstrieren. Was von da an zur Effizienzsteigerung idealerweise auf dem Schreibtisch des Präsidenten landen soll, ist laut Stabschef McGarry ein »two-page summary«, das als ideales Medium seiner Um- und Verschaltaufmerksamkeit fungieren kann: ein überschaubares *immutable mobile*, das man vor sich auf den Schreibtisch legen und mit einem Blick erfassen kann, also eines jener *faitiche*-Konstrukte, die Latour als Grundlage westlicher Herrschaft ansieht. Mit jedem Schritt, den es in der Hierarchie aufwärts geht, hat die Selektion und Kondensation von Information einen höheren Grad zu erreichen – Positionspapiere müssen um das zehnfache gekürzt werden, etc., jeder kann aber jederzeit in die Tiefe und Fülle der Informationen abtauchen, um daraus die

42 <http://www.youtube.com/watch?v=qMSiPPtLrrE>, 07.01.2013.

43 Computermontore sind bisweilen dekorativ hinter den Akteuren aufgebaut. Sitzen sie an ihrem Schreibtisch, der mit Papieren überhäuft ist, wenden sie diesen aber bezeichnenderweise den Rücken zu. Vgl. etwa 2;07, 12:00, das Telefonat zwischen McGarry in seinem Büro und Bartlet (an seinem Schreibtisch an Bord von *Air Force One*).

44 Während Rechercheszenen am Bildschirm quasi non-existent sind.

45 Schon in Folge 1;06 sind es sage und schreibe 7.000 Seiten *appropriation bills*, die einem Gesetz angehängt sind.

relevanten Notizen zu extrahieren, das relevante Detail zu finden. Nichts darf vorschnell ausgeschlossen werden. Dies ist die Lektion der Folge 2;17, die eine Praktikantin Sam Seaborn erteilt, der 400 von der Regierung in Auftrag gegebene Berichte streichen will. Die Praktikantin hat die Berichte gelesen, die Seaborn abschaffen will und kann ihnen sinnvolle Informationen entnehmen.

Dieses Konzentrat, die extreme Reduktion der Quantität wie der Respekt vor dem Detail setzt jedoch die zumindest potentiell hohe Qualität der Information voraus. Grundlage ist qualifizierte und somit als relevant eingestufte Information, die von autorisierten Personen versammelt wurde. *The West Wing* zeigt eine Regierung, die, selbst aus Experten für Recht, Ökonomie und Politik zusammengesetzt, in extremer und ausschließlicher Form auf eine *Expertenkultur* setzt, aus der sie die externen Ressourcen ihrer Arbeit bezieht und die in der Serie an Papier und Printmedien gebunden bleibt. Erst in dieser operativen Kette von Mediationen ist eine Konstruktion der Lage möglich, die auf Informationsauswertung und -auslegung einerseits, auf Verhandlung andererseits beruht. Die Serie zeigt die Initiativen der Bartlet-Administration immer wieder als kollektive Bastelarbeit. Auch die großen Pläne des Präsidenten entstehen aus den alarmierenden Zahlen von Statistiken (2;22). Deshalb bleibt kein nennenswerter Platz für authentische Begegnungen mit der Wirklichkeit *draußen im Land*. Bartlet reist, um gehört zu werden und Fragen zu beantworten, nicht um zu hören und zu fragen – es sei denn, er muss mit Angehörigen toter Soldaten sprechen. Er hört nicht auf Stimmen aus *dem Volk*, sondern auf seinen Stab, für den das gleiche gilt. Toby und Josh bedürfen schon der Radikalkur der *20 Hours in America*, in denen sie nach dem Verlust ihres Netzwerks auch sukzessive aus ihrem Habitus herausgeschält werden, um einmal in der Lage zu sein, an der Bar eines Provinzhotels für die Nöte eines einzelnen Bürgers zugänglich zu werden. In dieser Folge, die ex negativo die Funktionsprinzipien des Weißen Haus-Netzwerks ausstellt, kommt es zum einzigen Mal dazu, dass ein Einzelfall die Politik der Regierung bestimmt – Tote ausgenommen.

In der Regel erscheint der Einzelfall als ebenso wenig exemplarisch und somit repräsentativ wie umgekehrt jedes Verfahren, das jeden einzelnen zu erfassen sucht, wie bereits in Folge 1;06 anhand der Methoden der Volkszählung verdeutlicht wird. Denn es ist der vermeintlich so realistische *head count*, der von der Bartlet-Regierung bekämpft wird, weil er jene benachteiligt, die keinen festen Ort (Obdachlose) und keine vernehmbare Stimme (die Nicht-Englischsprachigen) haben. Tatsächlich erweist sich die Arbeit auf der Basis von Stichproben als zuverlässigere Methode. Damit schreibt sich die Serie nicht wie so viele andere in die Authentizitäts- und Affektstrategien der Einzelfälle ein, die für ein zu lösendes Problem stehen und sie widerlegt auch die mögliche unmittelbare Adressierung aller *omnes et singulatim*; beides steht für Formen der Unmittelbarkeit oder eines direkt Gegebenen (die plane Abbildung des Ganzen 1:1). Die Arbeit mit Stichproben, die ausgewertet, mathematisch-statistisch bearbeitet und hochgerechnet werden müssen, entspricht hingegen jenen Formen

der Faltung und des Zusammenziehens, die Latour als das Charakteristikum des Technischen ausmacht<sup>46</sup> und die, wie man hinzufügen man müsste das Mediale ausmachen. Die *samples*, Umfragen,<sup>47</sup> Statistiken produzieren gerade *faitiches* und *obtenues*, keine Fakten und Daten. In dem Maße, wie Bartlet und seine Administration in aller Regel diesen mehr trauen als einzelnen Stimmen aus dem Volk, wird in der Serie auch über die Montage eines *body politic* reflektiert. Dies erklärt die Meinungsforscherin Joey Lucas, die für das Weiße Haus mehrere *polls* durchführen wird, Josh Lyman schon bei ihrem ersten Treffen: Es geht nicht um die Differenz zwischen einer wahren, nicht konstruierten Stimme des Volks und den verfälschenden Konstruktionen von Umfragen. Entscheidend ist, dass der *faitiche* gut konstruiert ist. Dies bedeutet, die richtigen Fragen zu stellen und sie richtig auszuwerten: Es gibt also ein Vorher und Nachher der Befragung, das dieser erst ihren Wert verleiht.

Der vielleicht genialste Einfall in *The West Wing* besteht darin, dass die Expertin für Telefonumfragen eine Taubstumme ist. Sie selbst kann also niemals am Telefon mit Amerika sprechen, sie ist dafür auf die Mediation ihrer Mitarbeiter angewiesen, deren Arbeit sie anschließend auswertet und das heißt: weiter prozessiert, reinigt, etc. Da sie sich nur unter großer Mühe artikulieren kann, wird sie auf Schritt und Tritt von ihrem Dolmetscher Kenny Thurman begleitet, der ihre Gebärdensprache für andere in eine gesprochene Sprache übersetzt und umgekehrt. Wenn wir Joey sehen, wenn wir ihren expressiven und affizierten Körper, ihr Gesicht sehen, dann hören wir gleichzeitig Kenny. Die Person Joey ist also eine audiovisuelle Montage, die dank eines Mediators zustande kommt. Sie verweist damit auf die Montage der Umfrageergebnisse. Sie verweist auch auf die audiovisuelle Montage als Grund-Produktionstechnik der Serie, wie sie gerade für das *Walk and Talk* fundamental wichtig ist: Montage aus sichtbaren Figuren, die sich im Raum in immer wieder neuen Abständen zum Zuschauer bewegen und Stimmen, die dessen ungeachtet immer aus der gleichen großen Nähe an sein Ohr dringen. Schließlich verweist sie auf einen zentralen Medienwechsel der Serie, den diese nicht nur thematisiert, sondern auführt: Was den Eindruck der Authentizität vermitteln mag, ist, dass wir selten visuelle Daten, Graphen, Berichte, Reden, etc. sehen oder lesen, sondern stets redende Menschen diese Information für uns verkörpern. Entscheidend ist, dass der letzte Zielpunkt aller Daten immer das Gesicht einer der zentralen Figuren ist, die mit ihrem Mienenspiel diese Daten so *auswertet*, dass der Zuschauer af-

46 Vgl. Latour: *La fabrique du droit*, S. 293f.

47 Natürlich ist das *polling* auch die Grundlage der Sondierung der Antwort der Bevölkerung auf die eigene Arbeit, was selbstverständlich permanentes Thema ist, zumal die Serie aus diversen Wahlen (Wiederwahl Bartlet, Kandidatur Seaborn, *Mid-Term-Elections*) ihre langen narrativen Bögen baut. Selbstverständlich ist dies auch in hohem Maße autoreferentiell, schließlich tritt jede Fernsehserie nach Ende der abgelaufenen Staffel zu ihrer *Wiederwahl* durch die Entscheider im ausstrahlenden Sender an – in der Regel auf Grundlage der Einschaltquoten.

fektiv adressiert wird – auch und gerade, wenn die Handlung im *situation room* spielt.

Dies hat seine Entsprechung in der Transkriptionskette, die auf der Handlungsebene am stärksten präsent ist: Die Überführung von Papierinformation und daraus gewonnenen Positionen und Argumenten in die Redenmanuskripte, die Toby Ziegler und Sam Seaborn für den Präsidenten schreiben und die dieser mündlich aufführt. In der durchlaufenden Thematisierung dieser Arbeitsteilung wird auch der Körper des Präsidenten gerade dort, wo es vermeintlich nicht um Extensionen geht – der lebendigen Sprache – als Montage erkennbar. Der Präsident leiht seine Stimme einer Rede, die ihm ein anderer verleiht. Jeder aber ist mehr als nur das Werkzeug des anderen, sondern echter Mediateur, der Entscheidendes hinzufügt. Was vorgeführt wird, ist also mehr als bloß Delegation in eine Richtung: Die auf Wechselseitigkeit beruhende Montage ist eine Form der Assoziation, die bei weitem mehr erzeugt als nur eine Übertragung von Aufgaben.

Inwiefern ist *The West Wing* also Projektion und Reflexion medialen Wandels? Sicher nicht in dem Sinn, dass *neue* Medien eine große Rolle im Alltag ihrer menschlichen Akteure spielen würden: Die medialen Akteure innerhalb der Kollektive, welche die Serie begleitet, sind Papiermedien, Telefone, Fernsehkameras und -monitore. Computer tauchen als Medien des Schreibens weitaus eher als der Recherche oder Kommunikation auf. Ebenso wenig legt es *The West Wing* auf die Behauptung von Innovation durch einen Bruch mit den Prinzipien des Fernsehens an, nicht einmal durch eine Expansion im Sinne des *cross-media-marketing*, wie es etwa für *Lost* so wichtig war. Stattdessen arbeitet die Serie mit dem TV-Prinzip des Umschaltens und gewinnt diesem neue Facetten ab, sei es in der Dialektisierung des vermeintlich Undialektischen, sei es in der Thematisierung des *switch* als der Reflexion über einen Typ der Aufmerksamkeit, der sich einerseits zwischen alten Medien (Buch) und neuen Medien (Internet, Computerspiel, etc.) situiert und der andererseits auch als notwendig für die Ausübung politischer Macht vorgeführt wird: Ein Präsident ist weder ein Bürochgelehrter noch ein Fluglotse (oder Jagdfliegerpilot).

Was sich in *The West Wing* aber wandelt, was projiziert oder beschrieben und worüber wieder und wieder reflektiert wird, könnte man aber für grundlegender und nachhaltiger erachten als Remediationen oder sich avantgardistisch gebende »nicht mehr«-Behauptungen, die morgen schon überholt sein könnten: In der Beschreibung von Präsident Bartlet, seinem *staff* und den Personen, mit denen (und gegen die) sie arbeiten als Kollektiven, die aus menschlichen und nichtmenschlichen Akteuren zusammengesetzt sind, wird eine unhintergehbare Logik des Medialen und der Mediation aufgezeigt, der zufolge das Faktische und das Gemachte keine Gegensätze sein müssen, ja nicht einmal sein können, sondern das Zutreffende das sorgfältig und in langen Mediationsketten oder besser: verzweigten Mediationsgeflechten Hergestellte ist. Das, was in den medialen Netzwerken zirkuliert, kann aber nicht zirkulieren, ohne dabei beständig trans-

formiert und übersetzt zu werden und somit seine Gestalt zu wechseln und neu montiert zu werden. Und, so müsste man noch hinzufügen, nicht nur seine Gestalt, sondern im Wechsel zwischen der zirkulierenden Referenz des Wissens zu den Zirkeln der politischen Verhandlung und Debatte sogar, wenn man Latour auch darin folgen möchte, seine *Existenzweise*. Wie immer man aber zu Latours jüngsten Vorschlägen steht, Existenzweisen zu definieren und das Wissenschaftliche und das Politische zu entwirren:<sup>48</sup> Jedenfalls erscheint für den Zuschauer von *The West Wing* weder das Wissen in Form von selbstevidenten Fakten, die ganz für sich existieren, noch die politische Rede in Form einer Authentizität, die im Gegensatz zur trügerischen Kunst der Rhetorik stünde. So kann auch nicht wahres Wissen gegen verlogene Politik oder weltfremde Wissenschaft gegen pragmatische Politik ausgespielt werden: Beide werden in ihrer Produktion und somit in ihrer Medialität aufgezeigt und nicht als ganz von alleine verfügbare, ohne Herstellungsprozesse zu habende Doppel-Klick-Wahrheiten inszeniert, welche die kostspieligen Konstrukte diskreditieren.

#### LITERATURVERZEICHNIS

- Altman, Rick: »Fernsehton«, in: Ralf Adelman u.a. (Hrsg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft, Konstanz 2001, S. 388-409.
- Barthes, Roland: *S/Z* [1970], Paris 1976.
- Benjamin, Walter: »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: ders.: Charles Baudelaire, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1974, S. 101-149.
- Callon, Michel: »Einige Elemente einer Soziologie der Übersetzung. Die Domestikation der Kammuscheln und der Fischer der Saint-Brieuc-Bucht«, in: Andréa Belliger/David J. Krieger (Hrsg.): *ANThology*. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld 2006, S. 135-174.
- Cavell, Stanley: »The Fact of Television«, in: *Daedalus*, Jg. III, Nr. 4, 1982, S. 75-96.
- Crary, Jonathan: *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, MA/London 1999.
- Cuntz, Michael: »Aufklärung über den Fetisch. Latours Konzept des *faitiche* und seine Verbindung zu Serres' Statuen, in: Christine Blaettler/Falko Schmieder (Hrsg.): *In Gegenwart des Fetischs. Dingkonjunktur und Fetischbegriff in der Diskussion*, Wien/Berlin 2013 (im Erscheinen).
- Deleuze, Gilles: »Post-scriptum sur les sociétés de contrôle«, in: ders.: *Pour-parlers 1972-1990*, Paris 2003, S. 240-247.

---

48 Vgl. Latour: *Enquête*, S. 139.

- Hayles, Katherine: »Komplexe Zeitstrukturen lebender und technischer Wesen«, in: Erich Hörl (Hrsg.): Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt, Frankfurt a.M. 2011, S. 193-228.
- Latour, Bruno: »Visualization and Cognition. Drawing Things Together«, in: Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture and Present, H. 6, 1986, S. 1-40.
- Latour, Bruno: »Le ›pédofil‹ de Boa Vista – montage photo-philosophique«, in: ders.: La clef de Berlin, Paris 1993, S. 171-225.
- Latour, Bruno: Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches, Le Plessis-Robinson 1996.
- Latour, Bruno: La fabrique du droit. Une ethnographie du Conseil d'État, Paris 2004.
- Latour, Bruno: Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes, Paris 2012.
- Latour, Bruno/Hermant, Emilie: Paris, ville invisible, Le Plessis-Robinson 1998.
- Rothöhler, Simon: The West Wing, Berlin 2012.
- Saampeter: »Walk a Talk«, in: StudyMode.com, 12/2010, <http://www.studymode.com/essays/Walk-A-Talk-531832.html>, 07.01.2013.
- Serres, Michel: Le parasite [1980], Paris 1997.
- Simondon, Gilbert: Die Existenzweise technischer Objekte, übers. v. Michael Cuntz, Zürich 2012.
- Webster's Third New International Dictionary of the English Language, hrsg. v. Philip Babcock Gove, Springfield, MA 1993.