

Lorenz Engell; Dominik Maeder; Jens Schröter; Daniela Wentz

Bis auf Weiteres: Pinnwand und Serie – Einleitung

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/23400>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Engell, Lorenz; Maeder, Dominik; Schröter, Jens; Wentz, Daniela: Bis auf Weiteres: Pinnwand und Serie – Einleitung. In: *AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 68: Bis auf Weiteres. Pinnwand und Serie (2017), Nr. 5. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/23400>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Bis auf Weiteres: Pinnwand und Serie – Einleitung

«The era of the pinboard is upon us», schreibt John Law ans Ende seiner *Aircraft Stories*¹. Statt der Verfertigung eines Militärflugzeugs retrospektiv beizuwohnen, hätte er zu dieser Erkenntnis auch via Fernseher oder Streaming-Portal gelangen können: Nicht zufällig kommentiert die Bürgermeisterin der US-amerikanischen Provinzstadt Mapleton in der Serie *THE LEFTOVERS* (HBO, 2014–) in Anbetracht der ausufernden dreiteiligen Pinnwand, die von den Kleinstadtpolizisten mit Dokumenten, Fotos und Notizen eifrig bestückt wird: «Jesus, I never should have told you to watch the fucking Wire.»

Der intertextuelle Verweis auf *THE WIRE* (HBO, 2002–2008) als dem Prototyp aller Pinnwand-Serien² markiert dabei nicht nur serielle Wahlverwandtschaft, sondern den durch das Pinnwand-Triptychon hervorgehobenen Umstand, dass Pinnwände selbst in Fernsehserien nahezu ubiquitäres, zitierbares Motiv geworden sind: Sie rekonstruieren terroristische Netzwerke, zeichnen kriminelle Verbindungen nach oder erzeugen Psychogramme; sie treten als Zeitstrahl, Tabelle oder Karte auf; sie lösen Handlungen aus, schaffen Ordnung, Chaos – oftmals beides zugleich.

Aber was genau ist eigentlich eine Pinnwand? «Das Prinzip einer Pinnwand ist», so wiederum Law,

dass mehr oder weniger zufälliges Zeug aneinandergeheftet und nebeneinandergestellt wird. Die einzelnen Stücke sind teilweise miteinander verbunden. Sie liegen physisch auf einer Ebene, es gibt viele ihnen, und sie überschneiden sich. Aber sie sind auch teilweise unverbunden [...] Kurz gesagt: eine Pinnwand ist eine Oberfläche, die vieles erlaubt. Sie kann flexibel genutzt werden. Sie bedarf keines strikten Klassifikationssystems, um zu entscheiden, was womit zusammenhängt. Es geht um Juxtaposition und Differenz. Es gibt keine offensichtliche Hierarchie oder Narration. Das Paradoxe hierbei ist, dass eine zweidimensionale, ansonsten unstrukturierte Oberfläche potenziell ziemlich vielfältige Verbundsweisen zwischen einzelnen auf ihr angeordneten Teilen erlaubt. Ihre zwei Dimensionen produzieren nicht zwei Dimensionen, sondern viele.³

In der Theoriebildung zur Pinnwand bleiben diese Ausführungen singulär. Und dies trotz des vor allem in den letzten Jahren vermehrten Interesses an wissenschaftlicher Bildproduktion, epistemischen Bildern, Diagrammen etc., das von

1 John Law: *Aircraft Stories. Decentering the Object in Technoscience*. Durham, London 2002, S. 203.

2 Vgl. zu *THE WIRE* etwa Jens Schröter: *Verdrahtet. The Wire und der Kampf um die Medien*. Berlin 2012.

3 John Law: Pinnwände und Bücher. In: Friedrich Balke, Maria Muhle, Antonia von Schöning (Hrsg.): *Die Wiederkehr der Dinge*. Berlin 2012, S. 21–46; hier: S. 30/31 [Auslassung: die Hrsg.].

ganz unterschiedlichen Zugängen aus, etwa wissenschaftshistorischer, wissenschaftstheoretischer oder bildtheoretischer Perspektive⁴, auf selbige gerichtet wird. Die zeitgenössische Fernsehserie vermag durch ihre explizite Beschäftigung mit und Indienststellung von Pinnwänden in diesem Zusammenhang ein medienwissenschaftliches Forschungsdesiderat aufzuzeigen.⁵ Die Vermutung, der dieses Heft folgt, ist, dass dieses Desiderat von der Serie nicht nur aufgeworfen wird, sondern ihm zugleich mit ihr zu begegnen ist. Aus der Perspektive der Fernsehserie, so die Annahme, lassen sich gewinnbringende Erkenntnisse über die Logik der Pinnwand generieren, die umgekehrt zu einem besseren Verständnis von seriellen Prozessen und Verfahren beitragen, welche sich in der zeitgenössischen Fernsehserie ästhetisch verdichten.

Folglich geht es in den einzelnen Beiträgen nicht nur um die Pinnwand *in* der Serie, sondern vielmehr um die Frage, in welches Wechselverhältnis Pinnwand *und* Serie eintreten, wenn sie gemeinsam auftreten. Keineswegs bleiben Pinnwände dabei nämlich bloße *props*, ästhetisches Beiwerk, das Polizeireviere und Detektivbüros stilistisch aufwerten würde. Vielmehr erfüllen die hier verhandelten Pinnwände ganz explizite Funktionen in zu lösenden Rätseln oder Kriminalfällen. Sie dienen analytischen Zwecken, fungieren als Handlungsanleitungen, interagieren auf unterschiedliche Weise mit dem Prozess der Erkenntnisgewinnung und verschränken sich so zwangsläufig mit der narrativen Organisation der Serie selbst.

Interessant ist dies nicht zuletzt deshalb, weil Pinnwände auf der einen Seite aufgrund ihrer Ungerichtetheit und Multidimensionalität einer geordneten und (linear) organisierten Narration geradezu entgegenzustehen scheinen. Auf der anderen Seite scheinen Pinnwände und Serien aber durchaus relevante Gemeinsamkeiten zu besitzen: Während die mehr oder weniger statischen Bilder, Tableaus und Diagramme der Wissenschaft vornehmlich bereits stattgehabte Erkenntnisprozesse veranschaulichen, sind die hier angesprochenen Visualisierungsverfahren vor allem *in the making*, im Verfertigungsprozess selbst befindlich – bis auf Weiteres. Das heißt, sie werden im Verlaufe einzelner Episoden oder gar Staffeln vielfach Manipulationen und Transformationen unterworfen, werden also selbst temporal und seriell.

Serialität spielt über den engeren Gegenstand der Serie hinaus bereits für bestimmte diagrammatische Darstellungsformen, die der Pinnwand in vielerlei Hinsicht ähneln, eine essenzielle Rolle. Tableaus und Taxonomien, Bilder-Atlanten und

4 Für einen Überblick über die unterschiedlichen Perspektiven vgl. z.B. Horst Bredekamp, Birgit Schneider, Birgit, Vera Dünkel (Hrsg.): *Das technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*. Berlin 2008; Bettina Heintz, Jörg Huber (Hrsg.): *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*. Zürich u. a. 2001; Martina Heßler, Dieter Mersch (Hrsg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*. Bielefeld 2009.

5 Diese Vorliebe der Fernsehserie für das Motiv der Pinnwand ist zwar eingebettet in einen generellen Trend, die narrative und strukturelle Logik von Fernsehserien ganz explizit an wissenschaftliche Darstellungen oder epistemische Bilder zu knüpfen, weist motivisch aber zugleich darüber hinaus.

Chronofotografien bilden Übersichtsbilder, in denen verschiedene Bildelemente nebeneinander oder untereinander auf einer Bildfläche angeordnet werden. Diese Bilder und Atlanten bilden «Serien von Serien»⁶, wie Michel Foucault das Tableau definiert hat. Gezeigt werden etwa verschiedene Entwicklungsstadien eines Lebewesens, unterschiedliche Ansichten einer Sache, der Bewegungsablauf eines Läufers oder auch «Pathosformeln».⁷ Simultaneität und Sukzessivität, räumliche und zeitliche Serialität, stehen auf diese Weise jeweils in einem spezifischen Wechselverhältnis zueinander.

Transformationen und Variationsprozesse vollziehen sich somit bereits innerhalb eines Bildes, nicht erst zwischen mehreren. Das epistemologische Potenzial dieser Formen ist präzise in der Serialität der Darstellung bzw. der Bilder zu finden: Sie ist Methode der Darstellung und gleichzeitig Methode der Untersuchung. Dabei erfüllt sie aber nicht eine eindeutige Funktion, sondern kann als strukturelles, analytisches, narratives oder dekonstruktives Prinzip Verwendung finden.⁸ Während Bildanordnungen ganz und gar argumentativen oder narrativen Zwecken folgen können – man denke an das Beispiel des Comics – zeigt Aby Warburgs Bilder-Atlas exemplarisch das Potenzial von Bilderfolgen, die von der analytischen Gegenüberstellung von Einzelbildern ausgehend etwas gänzlich Neues, dabei immer wieder Permutierbares erzeugen, eine, in den Worten Didi-Hubermans, «gänzlich neuartige epistemische Konfiguration, eine Erkenntnis durch Montage»⁹.

Und schließlich teilt jede Pinnwand mit der Serie das Schicksal der ewigen Unabgeschlossenheit – beide sind auf Dauer gesetzte Provisorien. Diese Indeterminiertheit ihrer Finalität mag nicht nur Grund für den Mangel an Theoriebildung zur Pinnwand sein, sondern vielleicht auch für die Serie als privilegierten Ort für ihre Sichtbarwerdung: In der Serie wird dem Prozess, der eine Pinnwand immer ist, zur Sichtbarkeit verholten, gerade weil die Serie die Form dieses Prozesses selbst ist. Dementsprechend versprechen nicht nur Serien Auskünfte über Pinnwände, sondern stellt dann auch eine Theorie der Pinnwand Einsichten in die Logik und Struktur des Seriellen in Aussicht.

Ausgehend von der Prozessualität der bewegt-bildlichen Schaubilder und Pinnwände sollen in den vorliegenden Beiträgen unterschiedlichste wissenschaftliche Visualisierungen und Bildanordnungen auf ihre inhärent seriellen und dynamischen Logiken sowie deren epistemologisches, handlungsanleitendes und -initiierendes Potenzial hin befragt werden. Umgekehrt sollen die Folgen der Mehrdimensionalität und narrativen Unstrukturiertheit der fiktiven Pinnwände für die serielle

6 Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M. 1981, S. 16.

7 Aby Warburg: Der Bilderatlas Mnemosyne. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Abt. 2, Bd. 2,1, hrsg. von Horst Bredekamp et al. Berlin 2010.

8 Vgl. Astrid Schmidt-Burkhardt: *Die Kunst der Diagrammatik. Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas*. Bielefeld 2012, S. 14.

9 Georges Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. Frankfurt a. M. 2010, S. 534.

Struktur, Narration und den visuellen Denkprozess der betreffenden Serien untersucht werden. Schließlich sollen solche produktiven epistemologischen wie ästhetischen Wechselverhältnisse zwischen Pinnwänden im weitesten Sinnen und seriellen Strukturen und Verfahren auch abseits des Gegenstands der Fernsehserie in den Blick genommen werden.

Christoph Ernst erarbeitet dabei zunächst anhand der dokumentarischen Serie *METAL EVOLUTION*, wie der dort gezeichnete *«metal family tree»* nicht nur relationales Wissen über die Verwandtschaftsverhältnisse von Heavy Metal-Genres erzeugt, sondern zugleich die (narrative) Organisation der Serie selbst expliziert. Aus diagrammatologischer Perspektive faltet Ernst die epistemologischen Implikationen dieser Pinnwand-Inszenierung mit Bezug auf den Begriff der Explikation aus und überführt die Überlegungen in eine *«Medientheorie der Pinnwand»*, welche die für Pinnwände im weitesten Sinne charakteristische Verschränkung von Materialität, Wahrnehmung und Praxis adressiert. Er unterscheidet auf dieser Basis zwischen einer Pinnwand als Aufzeichnungsmedium, die sammelt, notiert, archiviert zum Zwecke der ordnenden Gedächtnisbildung, und der Pinnwand als Prozessmedium, die als Denkwerkzeug aktiv an analytischer Wissenserzeugung mitarbeitet.

Daniela Wentz untersucht in ihrem Beitrag den Einfluss der jeweiligen Pinnwandanordnung und -logik auf die narrative und temporale Organisation der Serien *HOUSE M. D.*, *FLASHFORWARD* und *HEROES* sowie die dort entfaltenen Prozesse der Wissensgewinnung. Unter Rekurs auf den Diagrammbegriff Charles Sanders Peirces zeigt sie, dass die unterschiedlichen Pinnwände in den Serien auf ihre je ganz eigene Weise das in diesem Sinne doppelte Programm des Diagrammatischen erfüllen: Sie dienen als epistemisches Werkzeug einerseits und fungieren als Handlungsanweisung in und für die Serien andererseits.

Auch *Anne Ganzert* analysiert anschließend, wie sich die operativen Logiken von Pinnwand und Serie in *FLASHFORWARD* verschränken. Wirft die Serie Probleme von temporaler Rekursion (*Zeitschleifen*, *self-fulfilling prophecies*) diegetisch auf, so liest Ganzert die Pinnwand als Medium zur Verräumlichung von Zeit: Die Pinnwand tritt in der Serie als Ergebnis des Ermittlungsakts zugleich an den Anfang der Erzählung – ihre Genese und Rekonstruktion fallen in eins, die Pinnwand wird als Gedächtnis- wie als Prozessmedium gleichermaßen eingebunden und eröffnet damit einen diagrammatischen Zwischenraum, in dem die serielle Zeit selbst sichtbar wird.

Um Verfahren des Pinnens, Verbindens, des Fäden-Ziehens im weitesten Sinne geht es *Wolfgang Hagen* in seiner Analyse zu *DEXTER*: Für den Fall des in Serie mordenden Blutspurenspezialisten zeigt Hagen, wie das räumliche Display per Strickfäden visualisierter Blutspritzer nicht nur zur Wissensgewinnung für einen Tathergang, sondern zugleich als ästhetisches Emblem für das Phantasma epistemischer und kontrollgesellschaftlicher Allmacht in der Serie einsteht.

Dass die konzeptuelle Engführung von Serialität und Pinnwand auch außerhalb des als Serie konstituierten Gegenstands der Fernsehserie gewinnbringend zu sein

vermag, demonstriert *Lisa Conrad* in ihrer ethnographischen Fallstudie zur Koordination von Arbeitsprozessen in einem metallverarbeitenden Unternehmen. Anhand der dort sich in Verwendung befindlichen, aber von digitaler Ablösung bedrohten mechanischen Plantafel, zeigt Conrad, wie sich komplexe Prozesse zur Koordinierung multipler, sequenzieller Fertigungsabläufe auf und mit der Tafel materiell vollziehen. Dies geschieht, so Conrad, in selbst seriell zu nennender Art und Weise: Die Plantafel erzeugt Planung als seriellen Prozess, der ganz entschieden von Vorläufigkeit nicht nur gekennzeichnet ist, sondern Unabgeschlossenheit und Umplanbarkeit als genuine Qualitäten zu utilisieren weiß.

Um virtuelle Pinnwände geht es schließlich *Dominik Maeder* in seinem Beitrag zum sozialen Netzwerk PINTEREST. Anhand einer Analyse der graphischen Benutzeroberflächen mit ihren Operationsketten, in denen Bilder stets nur versammelt zur Erscheinung gebracht werden, argumentiert Maeder dafür, die beständig angepassten Relationierungsprozesse als serielle Strukturen zu lesen, die den vermeintlichen Gegensatz von Narration und Datenbank aufheben. Die damit auch für netzbasierte Medien in Anschlag zu bringende Unabgeschlossenheit wird dabei, so Maeder, zugleich zur Form eines medialen Subjektivierungsprozesses, der beständige algorithmische Optimierung mit konsumistischer Begehrensproduktion mittels der virtuellen Pinnwand verschaltet.

Die hier versammelten Beiträge gehen in Teilen auf Ergebnisse der Tagung «Bis auf Weiteres. Pinnwand und Serie» (Weimar, 28.–29.11.2013) des Forschungsprojektes «Die Fernsehserie als Reflexion und Projektion des Wandels» zurück. Für deren großzügige Unterstützung danken die Herausgeberin und die Herausgeber der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), dem Schwerpunktprogramm 1505 «Mediatisierte Welten» sowie dem Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) an der Bauhaus-Universität Weimar. Wir danken außerdem Peggy Denda und Luisa Gleys für die überaus sorgfältige Durchsicht und Anpassung der Beiträge.