

Hartmut Winkler

Technische Reproduktion und Serialität

Der folgende Beitrag wird weniger das Fernsehen und die Fernsehserie als - allgemein und abstrahiert - das Phänomen der Serialität selbst in den Blick nehmen. Genauer: eine sehr schlichte und mechanische Konzeption von Serialität, die andere Gegenstände relativ präzise beschreibt, die Charakteristika der Fernsehserie zunächst aber zielgerichtet zu verfehlen scheint.

Eine solche 'Annäherung von außen', dies zumindest ist meine Vorstellung, kann der Fernsehserie einen veränderten Kontext und eine veränderte Ahnenreihe verschaffen; in der Spannung zwischen den beiden, differenten Konzepten von Serialität könnte eine Art Quellpunkt liegen, ein Problem, das die Fernsehserie bearbeitet und das sie - unabhängig von allen ökonomischen und programmtechnischen Zwängen - zu einer *diskurs-ökonomischen Notwendigkeit* werden läßt...

Man wird zunächst feststellen müssen, daß das Prinzip der Serialität, das im Reich des Symbolischen, der Literatur, des Films und des Fernsehens eine Sonderform darstellt, sich in anderen gesellschaftlichen Bereichen geradezu totalitär durchgesetzt hat. Die *Warenproduktion* etwa, die industrielle Massenherstellung von Konsumgütern, ist nur auf der Basis des seriellen Prinzips überhaupt denkbar; große Teile der Produktionstechnik sind darauf ausgerichtet, Vorgaben auf mechanischem Wege zu reproduzieren und Musterstücke mit vermindertem Aufwand 'identisch' zu vervielfältigen. Die komplexen Werkzeuge, die die Produktion technisch ermöglichen, sind finanziell nur dann rentabel, wenn die Stückzahlen hoch sind, und die Variation der einzelnen Modelle möglichst gering. Zumindest was unsere materielle Umgebung angeht, leben wir in der Folge in einer seriellen Welt; wir können voraussetzen, daß die gerade gekaufte Blendamed-Tube der verbrauchten bis an die Grenze der Identität entspricht; ein Sixpack Dosenbier enthält bereits sechs 'identische' Einheiten, ein Supermarktregal oder der Hof einer Brauerei entsprechend unübersehbar viele. Diese Identität (oder scheinbare Identität) ist ein wesentlicher Faktor von Stabilität und

Orientierung in unserer Alltagswelt und trägt zu unserem Seelenfrieden sicher nicht unwesentlich bei.

Umso erstaunlicher ist, unter welch extremen Spannungen und gegen welche Widerstände das serielle Prinzip der Warenproduktion sich hat durchsetzen müssen. Konfrontiert mit einem Handwerk, das seine Muster gerade nicht mechanisch reproduzierte und die Produktgestalt den wechselnden Kontexten seiner Verwendung anpassen konnte, mußte die industriell gefertigte Ware als kalt und 'tot' erscheinen, und ihr Siegeszug als ein Sieg der Ökonomie über den Gebrauchswert, als die Durchsetzung einer verselbständigten Rationalität gegen das menschliche Maß und eine menschlichere Vergangenheit.

Die so skizzierte Auseinandersetzung hat in den unterschiedlichsten Bereichen der Gesellschaft, in der Kunst, im Design, in der Literatur und in der Musik ihren Niederschlag gefunden; so kann der Jugendstil etwa - soweit er nicht Handwerk sondern Industrieform, Designrichtung war - als ein Versuch gelesen werden, die 'Kälte' der industriellen Fertigung durch naturnahe Formen zu konterkarieren; die neue Sachlichkeit, die versuchte, die Serialität anzuerkennen und in die eigene Formensprache einzubeziehen, wurde immer wieder zugunsten semantischer Formwelten zurückgedrängt und noch in den Sechziger Jahren konnte Warhol mit Serigraphien seriell gereihter Serienprodukte sein Publikum aufbringen.

Und auch für die Gegenwart scheint die Auseinandersetzung nur innerhalb der Warenproduktion, und auch dort nur für bestimmte Sektoren überwunden zu sein; Serialität im Wohnungsbau, und extrem: die Großplattenbauweise der realsozialistischen Länder, erscheint uns als unakzeptabel, ja, unmenschlich, während unsere Fahrzeuge, ohne daß dies Probleme machte, nur in Details variieren. Werden lebende Tiere der mechanisch-seriellen Käfighaltung unterworfen, regt sich inzwischen Widerstand, während Obst und Getreide gleichzeitig standardisiert werden.

Insbesondere die hektischen Innovationsschübe innerhalb der Warenwelt können als ein Versuch verstanden werden, dem Prinzip der Identität und Konstanz, das die industrielle Fertigung erzwingt, zumindest auf der Zeitachse entgegenzuarbeiten...

Man wird also, so denke ich, davon ausgehen können, daß unter einer Oberfläche der Gewöhnung der Skandal um Mechanizität und Serialität andauert. In diesem Skandal nun vermischen sich vielfältige Motive, Vorstellungen und Ideologeme. Auffällig aber ist, daß die Konstellation immer

dann offen problematisch wird, wenn das als mechanisch definierte Serielle - die Wahl der Beispiele bereits deutet es an - auf das 'Leben' trifft.

Dieser Begriff und die Emphase, mit der er als ein Gegenpol von Mechanizität und Serialität auftritt, verweist auf eine philosophische Tradition zurück, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt wurde und die eine enorme Wirkung gerade in die frühe Medientheorie hinein entfaltet hat.

Im Anschluß an die Philosophien Schopenhauers, Schlegels und Nietzsches hatten vor allem Bergson, Dilthey und Simmel gegen die Abstraktion des philosophischen Diskurses und seine einseitige Ausrichtung auf die Rationalität das 'Leben' als eine Art Kampf begriff in Anschlag gebracht und betont, daß die Komplexität der tatsächlichen Vorgänge und die Konkretion der zu begreifenden Situationen dem traditionellen begrifflichen Instrumentarium zwangsläufig entgegen mußten.

Keineswegs einfach 'irrationalistisch' artikuliert der Begriff zunächst eine Krisenerfahrung; Intuition, Erleben und Anschauung werden der totalisierenden Vernunft entgegengesetzt und sollen das verhärtete Subjekt-Objekt-Verhältnis überbrücken; das geschichtliche oder biologische Werden tritt an die Stelle der traditionell philosophischen Frage nach dem 'Sein'.

Auch im Rahmen dieser Philosophien also steht das Leben dem Mechanischen gegenüber; 'Leben' aber, dies ist der Gewinn gegenüber einer alltags sprachlichen Verwendung des Begriffs, wird weniger substantiell gedacht oder biologistisch/vitalistisch als evident unterstellt, was den Begriff als rückwärts gewandt diskreditieren würde; Leben vielmehr fungiert als eine Art Gegeninstanz, als ein Platzhalter jener Komplexität, von der aus das Mechanische als Mechanisches überhaupt in den Blick genommen werden kann.

Interessant nun ist, daß Bergson, der eine ganze Theorie der Komik auf den Gegensatz zwischen dem Mechanischen und dem Lebendigen aufbaut, sein Bild des Mechanischen gerade am Modell der Wiederholung, der Serie entwickelt:

Die Gebärden eines Redners, die einzeln keineswegs lächerlich sind, wirken lächerlich durch ihre Wiederholung. Das wahrhaft lebendige Leben darf sich nie wiederholen. Wo eine Wiederholung stattfindet, wo es eine vollständige Gleichheit gibt, da vermuten wir immer einen hinter dem Lebendigen tätigen Mechanismus. Analysieren Sie Ihre Empfindung vor zwei ganz ähnlichen Gesichtern: Sie werden an zwei Abgüsse der gleichen Form denken, oder an zwei Abdrücke des

gleichen Siegels, oder an zwei Abzüge des gleichen Klischees, kurz, an ein industrielles Herstellungsverfahren.

Und weiter:

Noch stärker wird unser Gelächter, wenn uns auf der Bühne nicht nur zwei Personen gezeigt werden, sondern mehrere, ja möglichst viele, und alle sehen einander ähnlich, sie kommen, gehen, tanzen, bewegen sich miteinander, sie nehmen gleichzeitig die gleiche Haltung ein, gestikulieren auf die gleiche Weise. Wir denken sogleich an Marionetten. Unsichtbare Fäden scheinen die Arme mit den Armen, die Beine mit den Beinen, jeden Muskel in einem Gesicht mit dem entsprechenden Muskel im anderen zu verbinden, und diese Fäden sind so straff gespannt, daß die weichen Formen vor unseren Augen erstarren und alles sich zum Mechanismus verhärtet.¹

Wenn Kracauer nun, der sich an der Lebensphilosophie orientierte, einen seiner Texte den Girltruppen und den ersten Massenornamenten in den Stadien gewidmet hat, dann, weil auch dort Mechanizität und Lebendiges zusammenprallen und das Lebendige einer mechanischen Serialität unterworfen scheint. Den körperlichen Drill, die Koordinierung der Bewegungen und die Mechanizität, die Voraussetzung wie Ergebnis dieser Koordinierung ist, fanden die Girltruppen in der Tradition der Militärs und der soldatischen Körperbildung vorentworfen;² anders als im Fall des Militärs aber war es bei der Girltruppe kein äußerer Zweck, der die rabiaten Eingriffe motivierte, sondern allein die spezifische Ästhetik und die - sicher erklärungsbedürftige - Lust, die diese Ästhetik den Zuschauern bot. Zudem waren es nun nicht mehr Männerkörper, die dem Drill ausgeliefert wurden, sondern Frauen, und damit dasjenige Geschlecht, das die gesellschaftliche Phantasmagorie, dem Mechanischen entgegengesetzt, wiederum gerade mit 'Leben' und Natur assoziiert.

Gegen die Mechanizität aber, und dies ist eine wichtige Differenz, schlägt sich Kracauer keineswegs auf die Seite der Konkretion und des 'vollen Lebens', sondern sieht die Massenornamente widersprüchlich be-

1 Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Frankfurt/M. 1988, S. 31 (Original frz.: 1900)

2 Kracauer geht auf die Parallele zur Fabrik und zum Fließband, nicht aber auf militärische Traditionen ein. Zu den verschiedenen Körperidealen, die das Militär ausgebildet hat und insbesondere zur Schnittstelle zwischen Körperlichkeit und Waffentechnologie siehe das Kapitel 'Die gelehrigen Körper' in: Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt/M. 1989, S. 173ff (Original frz.: 1975)

stimmt: einerseits als eine Abstraktion, die der Logik des kapitalistischen Systems konform geht, andererseits aber als ein notwendiges Bild des Durchgangs hin zu einer Vernunft, die das Leben und den Menschen nicht voraussetzen kann, sondern ihn gegen die organische Einheit und die Unge-schiedenheit der natürlichen Gestalt "so herstellt, wie er aus der Vernunft ist."³

Wo die Vernunft den organischen Zusammenhang zerfällt und die wie immer kultivierte natürliche Oberfläche aufreißt, dort redet sie, dort zerlegt sie nur die menschliche Gestalt, damit die unverstellte Wahrheit von sich aus den Menschen neu modelliere.⁴

Überall dort also, wo das Mechanische und das 'Leben' kollidieren, ent-steht Reibung und Widerspruch, kurz: eine signifikante Situation; Komik (bei Bergson) oder (bei Kracauer) eine konstitutive Spannung, die das Pro-jekt und die Problematik der Moderne wie eingekapselt enthält.

Exakt diese Spannung nun, und dies war der Sinn der Exposition, scheint mir für die Medien und insbesondere für die technischen Bilder kon-stitutiv. Photographie, Film und Fernsehen beruhen einerseits auf der tech-nischen Reproduktion, was die Serialität, und zwar den mechanischen Ty-pus von Serialität, zur Grundlage ihres Funktionierens macht. Andererseits und gleichzeitig aber versprechen sie, und dies gerade in der Absetzung von Sprache und Schrift, eine ganz besondere Nähe zum 'Leben', wenn sie bean-spruchen, das Tatsächliche ohne Verlust, konkret und in seiner ganzen Fülle zur Abbildung zu bringen. Dies ist der Kern ihres privilegierten Weltbe-zuges, den man, je nach theoretischer Perspektive, als ihren spezifischen Rea-lismus oder als 'referential illusion' ausbuchstabieren kann.

Mechanische Serialität versus 'Leben'. Haben, wenn beide Elemente in die Grundkonstitution der technischen Bilder eingegangen sind, Mechanizi-tät und 'Leben' - zumindest im Symbolischen - eine Art Ausgleich gefun-den? Oder ist in den Bildermaschinen der Widerspruch nur stillgestellt?

Extrem auffällig, und eine wichtige Leitlinie für ihre medientheoretische Analyse nun scheint mir zu sein, daß die technischen Bilder, gegen eine tatsächliche mechanische Wiederholung extrem empfindlich sind. Jede Be-wegung auf der Leinwand und jede Geste eines Protagonisten, so unvermit-telt natürlich sie beim ersten Betrachten erscheint, geht unmittelbar in *Me-*

3 Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. In: ders.: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt/M. 1977, S. 63 (Original: 1927)

4 ebd., S. 60

chanik über, sobald die Sequenz wiederholt wird. Dieselbe Bewegung, die eben noch ganz Natur und 'Leben' war, erscheint nun puppenhaft, kalt und tot wie die Marionette Bergsons; in der Wiederholung, so könnte man sagen, kehren die technischen Bilder ihren Schriftcharakter und ihre Signifikantenhärte hervor.⁵

Interessant nun ist, daß gerade der Detailreichtum und die Konkretion, die den Realismus des Mediums garantieren, in der Wiederholung zum Index des Mechanischen werden; vielfältige Typen von Wiederholung sind denkbar, solange die Signifikantenkette nicht in *allen* Details übereinstimmt, nicht tatsächlich Identität der Sequenz eintritt; eben nur "wo es [...] *vollständige* Gleichheit gibt, da vermuten wir [...] einen hinter dem Lebendigen tätigen Mechanismus."⁶

Die mechanische Wiederholung von Sequenzen unterliegt deshalb einem strengen Tabu. Wie der Spielfilm den Blick in die Kamera verbietet, um seine spezifische Illusionskonvention zu schützen, und wie er die Aufzeichnungstechnik aus dem Bild verdrängt, so schließt er auch die mechanische Wiederholung und die Mehrfachverwendung von Einstellungen aus.⁷

Um dieses Tabu nun gruppiert sich ein ganzes Set von Strategien, oder besser: von Konventionen, denen im Licht der hier skizzierten Problematik ein strategischer, d.h. das Medium konservierender Wert zugeschrieben werden kann. So wird man die Tatsache, daß die Medien Film und Fernsehen sich auf relativ lange 'Werk'-Einheiten festgelegt haben - Normalmaß für den Spielfilm sind nach wie vor 90 Minuten - mit der Tatsache in Verbindung bringen müssen, daß große Werkeinheiten das Gedächtnis der Zuschauer in spezifischer Weise überfordern. Da es unmöglich ist, materiale Signifikantenstrukturen solcher Größenordnung zu erinnern, wird die Erinnerung auf die Signifikat-Seite, bzw. auf die die Signifikate organisierende Narration abgedrängt. Wenn die Signifikantenkette als Ganze also wiederholt wird, wird sie deshalb auf ein Erinnerungsbild treffen, das von den Signifikantenstrukturen deutlich sich unterscheidet; Garantie dafür, daß der gefährliche Umschlag in den Eindruck von Mechanizität nicht eintreten kann. Bildet sich in einzelnen Programmsparten die Konvention kürzerer

5 Zum semiotischen Aspekt dieser Problematik siehe: Klippel, Heike; Winkler, Hartmut: *Gesund ist, was sich wiederholt*. In: Hickethier, Knut (Hg.): *Beiträge zur Fernsehanalyse*, Berlin 1993

6 Bergson, *Das Lachen*, a.a.O., S. 31

7 Außerhalb des Spielfilms gilt dieses Tabu nicht in derselben Schärfe; allgemein aber haben Film und Fernsehen ein krisenhaftes Verhältnis zu ihrem Archiv (siehe auch dazu: Klippel/Winkler, a.a.O.).

und häufig wiederholter Werkeinheiten heraus - Beispiel wären etwa Werbespots oder Videoclips - muß dem Verschleiß mit ästhetischen Mitteln gezielt entgegengearbeitet, oder aber, parallel zur bildenden Kunst, der Um Schlag selbst akzeptiert und bewußt einbezogen werden.

Eine zweite Strategie, die vor allem für das Fernsehen eine große Bedeutung hat, ist die Etablierung einer fetischisierten, von sachlichen Notwendigkeiten deutlich distanzierter Aktualität, die das Material zyklisch entwertet und auf diese Weise vor einer an sich naheliegenden Mehrfachverwendung schützt.

Das dritte und wohl wichtigste Mittel aber ist ein anderes. Auf dem Hintergrund des hier Entwickelten nämlich muß die Serialität selbst - und nun die andere, eben gerade *nicht*-mechanische Serialität - als eine Strategie verstanden werden, die der mechanischen präzise entgegengesetzt ist. Filmserien, Fernsehserien oder periodische Sendeformen operieren mit einem Kalkül aus Konstanz und Variation. Indem sie konstante Settings innerhalb bestimmter Grenzen variieren, einzelne Elemente zu Variablen machen und andere als Momente der Beharrung bewußt konstant halten, umspielen sie den Ort, den die tatsächliche Wiederholung einnehmen würde; diese tatsächliche Wiederholung stellt die objektive Grenze dar, der das Spiel sich beliebig annähern, die es aber nie berühren darf.

Verglichen mit der mechanischen gehört die nicht-mechanische Serialität - nach wie vor an den gestaltenden Eingriff des Menschen gebunden - einer eher handwerklichen Stufe an. Dennoch eröffnet sie einen ungeheuren Horizont diskursstrategischer Möglichkeiten, indem sie, und dies ist ihre hauptsächliche Leistung, die Redundanz einer bewußten Gestaltung zugänglich macht. Redundanz ist nicht länger ein quasi naturwüchsiges Phänomen, das im unkontrollierbaren Raum zwischen selbständigen Texten sich entfaltet; und Redundanz ist nicht länger ein Defekt und das lästige Gegenüber der eigentlich kommunizierten Information. Als ein entscheidender Faktor für die Stabilisierung des Diskurses kann Redundanz nun planmäßig aufgebaut, kann in Redundanz zielgerichtet investiert werden.

In Kulturen mit oraler Traditionsbildung wurde Redundanz erzeugt, indem die gleichen Geschichten immer leicht verändert wiederholt wurden, und das Bemühen um Konstanz für Beharrung, und die wechselnden Erzähler und Erzählsituationen für 'lebendige' Variation sorgten. Diese Lösung schließt der mechanische, der Schriftcharakter der Medien zunächst aus. Die mechanische Wiederholung andererseits erzeugt einen Typus von Redundanz, der schwer zu ertragen ist; wenn die Bildmedien deshalb Formen nicht-mechanischer Serialität ausbilden und vor-technische Formen der

Redundanzproduktion auf diese Weise am Leben erhalten, dann ein weiteres Mal mit dem Ziel, eine Versöhnung zwischen der technischen Reproduktion und dem 'Leben' zu erreichen oder zu suggerieren; die nicht-mechanische Serialität deckt, so könnte man sagen, die Wunde ab, die die mechanische Serialität dem 'Leben' geschlagen hat.

Wie weitgehend diese Versöhnung tatsächlich gelingt, ist daran abzulesen, daß gerade Fernsehserien eine besondere Nähe zum 'Leben' - nun im Sinne des Alltags - zugeschrieben wird. Diese Alltagsnähe, so möchte ich behaupten, ist nicht der Effekt einer bestimmten Themenwahl oder der gewählten Milieus; sie kommt zustande, weil der Diskurs einen bestimmten Typus von Redundanz imitiert, eben jenen Typus, der für die Alltagsvollzüge kennzeichnend ist. Da sich auch im Leben bekanntlich nichts Relevantes ereignet und eine redundanz-geschwängerte, zyklische Zeit die lineare immer wieder dominiert, muß die Serie allein diese Zeitstruktur übernehmen, um Referenz als einen Effekt zu produzieren und von einer kurzangelegten Fernsehtheorie als 'parasozial' wiedererkannt zu werden.

Mechanische Redundanz, wie gesagt, wäre schwer zu ertragen. Der Rückgriff auf die nicht-mechanische aber, dies wird man deutlich machen müssen, verfehlt das Programm, das Kracauer der koordinierten Bewegung der Tillergirls abgeschaut hatte: wenn die Girltruppe 'den organischen Zusammenhang zerfällt und die wie immer kultivierte natürliche Oberfläche aufriß', so ist das nicht-mechanisch Serielle ein Weg, diese ein weiteres Mal zu restaurieren und die Konfrontation mit dem Mechanischen zu vermeiden, in die Kracauer seine Hoffnung gesetzt hatte.

Auch wenn man seinen strukturellen, jeder Semantik zunächst abgewandten Charakter betont, scheint mir dies der semantische Kern innerhalb des nicht-mechanisch Seriellen zu sein. Auf der Stufe der erreichten technischen Reproduktion, Wiederholung und Serialität ist die nicht-technische Serialität eine aufwendige und hoch auffällige Angelegenheit. Tritt sie dennoch so gehäuft und so augenfällig auf, wie dies im Fernsehen der Fall ist, lenkt sie den Blick auf die Redundanz, und Redundanz eben nicht mehr als eine in Kauf genommene, sondern als eine ausdrücklich gewollte und zielgerichtet hergestellte Struktur im Diskurs.

Endlose Geschichten
Serialität in den Medien

Herausgegeben von
Günter Giesenfeld

GERMANISTISCHE

TEXTE

UND STUDIEN

OLMS

Endlose Geschichten
Serialität in den Medien

Ein Sammelband

herausgegeben

von

Günter Giesenfeld

1994

Olms-Weidmann

Hildesheim · Zürich · New York



**Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen
des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung
des Verlages unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung
in elektronischen Systemen.**

**© Georg Olms AG, Hildesheim 1994
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
Gedruckt auf säurefreiem Papier
Umschlagentwurf: Prof. Paul König, Hildesheim
Herstellung: Mercedes Druck GmbH, Berlin
ISSN 0175-9388
ISBN 3-487-09799-0**