

Christine Blättler

Serial Sixties auf Französisch. Zur Ambivalenz der Serie

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/572>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Blättler, Christine: Serial Sixties auf Französisch. Zur Ambivalenz der Serie. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Heft 7: Die Serie, Jg. 4 (2012), Nr. 2, S. 70–79. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/572>.

Nutzungsbedingungen:

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

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

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

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

SERIAL SIXTIES AUF FRANZÖSISCH

Zur Ambivalenz der Serie

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

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

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

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

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

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

Serielle praktisch-inerte Ensembles

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹² Sartre, *Kritik*, 273 / Sartre, *Critique*, 364.

¹³ Sartre, *Kritik*, 284 / Sartre, *Critique*, 374.

¹⁴ Sartre, *Kritik*, 296 / Sartre, *Critique*, 384.

¹⁵ Sartre, *Critique*, 385 (Übersetzung C.B.).

¹⁶ Sartre, *Kritik*, 297 / Sartre, *Critique*, 386.

<präreflexivem> Bewusstsein beschäftigte.¹⁷ Umgekehrt setzte sich Sartre eingehend mit der Psychoanalyse auseinander, und die Beschreibung der praktisierbaren Strukturen und ihrer Formierungsmacht ist gerade an der Serie auch als Debatte mit dem Strukturalismus zu lesen. Den Terminus Serie transferiert Sartre von formierenden Strukturen auf formierte Kollektive, die nun durch Wiederholungen gekennzeichnet sind. Die Formierung zu sozialen Serien bewertet er dezidiert negativ und trachtet danach, diese zu überwinden; er arbeitet an einem <praktischen Erwecken> aus dem strukturalistischen kollektiven Unbewussten.¹⁸ Anders als seine Pariser Umgebung¹⁹ hält er an einem emphatischen Begriff von Humanismus fest, welcher den Menschen über seine Handlungsmacht definiert, auch wenn damit keine Fortschrittsgeschichte mehr geschrieben wird.

Serielle Systeme von Simulakren

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

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

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

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

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

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

²¹ Deleuze, *Lehrmeister*, 118–119.

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

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

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

²⁵ Deleuze, *Differenz*, 97.

²⁶ Ebd., 375.

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

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

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

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

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

²⁹ Deleuze, *Differenz*, 350.

³⁰ Ebd., 33.

³¹ Ebd., 144.

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

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

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

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

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

³⁴ Deleuze, *Differenz*, 162–163.

³⁵ Ebd., 282.

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

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

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

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

⁴⁰ Deleuze, *Logik*, 319.

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

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

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

Signatur der Moderne

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

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

⁴³ Ebd., 291.

⁴⁴ Vgl. u. a. Eco, Serialität.

⁴⁵ Siehe Anmerkung 2.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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