

DER FILM ZUR SERIE

Andy Warhols «Sleep» ferngesehen

«[I]n the late 1950s I started an affair with my television [...]»¹

ANDY WARHOL

Zu einer Zeit, «als der gleichförmige Takt der Maschine durch das formlose Rauschen der Elektronik ersetzt wurde»,² dafür aber serielles Formenrepertoire als Thema und Prinzip in die künstlerische Sphäre der Minimal und Pop Art Einzug hielt, ein Jahr bevor Marshall McLuhan *Understanding Media* veröffentlichte und darin die kollektive wie kognitive Vernetzungslogik des televisuellen Bildes emphatisch feierte, knapp zwanzig Jahre nach der Niederschrift der *Dialektik der Aufklärung*, in der Theodor W. Adorno und Max Horkheimer das formale Organisationsprinzip der Kulturindustrie in der Wiederholung der immer gleichen Stereotypen brandmarkten, circa zwanzig Jahre früher als Umberto Eco Text «Die Innovation im Seriellen», in dem sich der Semiotiker über die ästhetische Potenz des Seriellen Gedanken machte, und ein halbes Jahrhundert bevor wissenschaftliche Sammelbände das Fernsehen in Form der *quality TV serials* als ästhetisches Medium nobilitieren, wird in Andy Warhols Film *Sleep*³ das zentrale temporale Organisationsprinzip des Fernsehens, nämlich die *Serialität*, prognostisch zutreffender als in McLuhans Beschreibungen des Fernsehens, differenzierter als im Diktum der Kritischen Theorie und etliche Jahre vor der akademischen Etablierung medien- und kulturwissenschaftlicher Forschung zu Fernsehen und serielltem Erzählen genau zu dem Zeitpunkt auf den Punkt gebracht, als das Fernsehen endgültig zum Leitmedium Nordamerikas aufgestiegen war.⁴

Sleep ist ein Film, in dem Formen des Seriellen ausfindig zu machen sind, die sich seit den 1950er Jahren vorzugsweise im und mit dem Fernsehen massenmedial Bahn gebrochen haben. Serielle Formen sind dort in dreifacher Weise auszumachen: Erstens werden sie *adaptiert*. *Sleep* ist zunächst einmal eine filmische Mimikry medienkultureller Prozesse, im Besonderen der flächendeckenden Etablierung des Fernsehens als seriell organisiertem Programmmedium.

¹ Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol. (From A to B and Back Again)*, New York (Harcourt Brace Javonovich) 1975, 26.

² Philip Ursprung, *Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute*, München (Beck) 2010, 26.

³ *Sleep*, Regie: Andy Warhol, USA 1963 (Darsteller: John Giorno; 16mm, 1:1,33, schwarz-weiß, stumm, 5h21min, 16 Bilder pro Sekunde).

⁴ 1950 hatten ca. 900 000 US-amerikanische Haushalte einen Fernsehapparat, 1960 sind es bereits 90 % der Haushalte – vgl. dazu: James T. Patterson, *Grand Expectations. The United States, 1945–74*, Oxford (Oxford University Press) 1997, 348.

Zweitens sind die maßgeblichen seriellen Formen in *Sleep* auf knapp fünfeinhalb Stunden *verdichtet* erfahrbar. *Sleep* ist so verstanden ein hochkomprimiertes Archiv serieller Formenvielfalt. Drittens erzählt *Sleep* aber ebenso eine *Geschichte* serieller Formen, die – und hier geht der Film über die reine Adaption und Verdichtung etablierter serieller Formen hinaus – auch etwas über die damals noch *zukünftigen* seriellen Organisationsprinzipien des Fernsehens weiß. Via Variation und Radikalisierung der seriellen Fernsehformenrealität der 1960er Jahre werden nämlich weitere Formen des Seriellen antizipiert, wie sie dann in den folgenden Dekaden nahezu global ausfindig zu machen sein werden und bis dato das Fernsehen bestimmen. *Sleep* spiegelt somit historische mediale Entwicklungen wieder, verdichtet diese und entwirft darüber hinaus – strikt der avantgardistischen Maxime künstlerischer Produktion folgend – weitere mögliche Formszenarien.⁵ Oder in leichter Abwandlung eines Publikationstitels der Herausgeber dieses Themenschwerpunktes formuliert: *Sleep* fungiert als filmische Reflexion, Komprimierung und Projektion des medialen Wandels.⁶ Diese Behauptung möchte ich im Folgenden anhand einer vergleichsweise kleinteiligen Analyse von *Sleep*, angereichert um einige Exkurse in die Fernsehgeschichte, plausibilisieren.

Das Serielle ist von Anfang an Teil des Warhol'schen Ästhetikprogramms.⁷ Das betrifft zuvorderst die Produktionsweise: «Dem Bild des autonomen modernen Künstlers, der seine Aufträge selbst bestimmt, setzte er das Bild eines Künstlers entgegen, der permanent zu Diensten steht. Konsequenterweise bezeichnete er sein Atelier als Factory. [...] Warhol erledigte Aufträge mittels Siebdruck arbeitsteilig, fast wie am Fließband.»⁸ Anschaulich wird die Nähe zur industriellen Serienproduktion an den Produkten selbst, vor allem an Warhols frühen Siebdrucken, deren Motive Stars wie Elvis Presley und Marilyn Monroe sind. Eine Schablone wird angefertigt, die als Druckvorlage für prinzipiell beliebig viele Reproduktionen genutzt werden kann. Seriell ist dieses Verfahren insofern, als es, ausgehend von einer Vorlage, die Herstellung einer Vielzahl von Exemplaren in zeitlicher Sukzession ermöglicht und überdies die produzierten Exemplare in eine erkennbare Relation zueinander bringt. Warhol ordnet die tatsächlich gedruckten Exemplare (immer wieder neu) in Reihen, also Serien an – und überführt somit das zeitliche Nacheinander der seriellen Produktion in eine räumliche Anordnung. Der Clou dieser Reihen ist indes, dass die einzelnen Exemplare nicht identisch sind, sondern gezielt minimale Abweichungen aufweisen (z.B. in der Farbgebung, den Helligkeitswerten, der Druckschärfe). Die Serien laufen demgemäß dem Ideal industrieller Reproduktionstechnik auf identische Wiederholbarkeit zuwider. Stattdessen wird eine serielle Ordnung aus *Wiederholung und minimalen Variationen* initiiert.⁹ Dieses Organisationsprinzip der Siebdrucke bildet ebenfalls den Ausgangspunkt für den Film *Sleep*. Der vielleicht minimale, aber in diesem Kontext entscheidende Unterschied besteht jedoch darin, dass dabei die zeitliche Dimension des Seriellen nicht wie beim Siebdruck eine Übersetzung in eine räumlich-statische Reihe erfährt, sondern das temporale Register beibehalten wird, um darin zusehends neue Verzweigungen ausfindig zu machen.

⁵ Zur theoretischen Grundlegung eines so verstandenen Transfers und Austausches von Formen zwischen Medien- und Kunstsystem, vgl. Rainer Leschke, *Medien und Formen. Eine Morphologie der Medien*, Konstanz (UVK) 2011, 237ff.

⁶ Vgl. Benjamin Beil u. a., Die Fernsehserie als Reflexion und Projektion des medialen Wandels, in: Friedrich Krotz, Andreas Hepp (Hg.), *Mediatisierte Welten. Beschreibungsansätze und Forschungsfelder*, Wiesbaden (VS) 2012, 197–223.

⁷ Vgl. Katharina Sykora, *Das Phänomen des Seriellen in der Kunst. Aspekte einer künstlerischen Methode von Monet bis zur amerikanischen Popart*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 1983, 153ff.

⁸ Ursprung, *Kunst der Gegenwart*, 26.

⁹ Seriell ist also etwas, das aus mehreren distinkten Teilen besteht, die formal, narrativ oder semantisch miteinander verbunden sind und das (zumindest von der Strukturlogik her) auf immer weitere Produktion von Teilen angelegt ist. Zu denken ist hierbei zuvorderst etwa an Serien von Bildern, die von ein und derselben Vorlage stammen, oder auch an die serielle Anfertigung von Automobilen in der Industrie nach einem Prototyp, oder auch die Etablierung eines Fernsehprogrammschemas, in dem eine Sendung an einem festen Sendeplatz wöchentlich wiederkehrt. Serielle Prozesse operieren häufig

Sleep ist ein Stummfilm von knapp fünfeinhalb Stunden Dauer. Einziges Motiv ist ein schlafender Mann. Häufig wurde und wird kolportiert, dass der Film den Schlaf dieses Mannes einfach sukzessive dokumentiert und 1:1 wiedergibt. Dem ist aber nicht so. Solch eine durchgängige Aufnahme wäre für Warhol ohnehin technisch unmöglich gewesen, denn er verwendete eine Bolex-Handkamera, deren Aufnahmezeit der einzelnen 16mm-Filmspulen auf drei bzw. knapp über vier Minuten limitiert ist.¹⁰ Abgesehen davon sind während des Films deutliche Veränderungen der Position, Einstellungsgröße und -winkel der Kamera auszumachen. Das Material ist zudem nicht dem Aufnahmeverlauf entsprechend nacheinander angeordnet, sondern extrem achronologisch montiert. Viele Sequenzen kehren häufig identisch oder zumindest in Ausschnitten wieder.

Die ersten 4 Minuten und 11 Sekunden von *Sleep* bilden jedoch eine einzige Einstellung: Zu sehen ist der Ausschnitt eines Oberkörpers. Der Zuschauer kann die stetige Hebung und Senkung der Bauchregion des Schlafenden beim Ein- und Ausatmen beobachten. Von Anfang an ist damit das Thema des Seriellen eingeführt – und zwar zunächst aus der Perspektive *natürlicher* Serialitätsphänomene. Jedem Lebensphilosophen müsste dabei das Herz aufgehen. Denn an den Aufnahmen dieser Atembewegungen wird sehr anschaulich, dass erstens jeder Atemzug sich von allen anderen (wie minimal auch immer) unterscheidet und zweitens eine Segmentierung einzelner Atemzüge das Charakteristikum des Atmens nicht fassen könnte. Die natürlichen Bewegungen des Ein- und Ausatmens sind untrennbar ineinander verflochten und doch immer wieder einzigartig. Wir verfolgen also zu Beginn des Films eine nicht segmentierbare zyklische Wiederkehr des Ein- und Ausatmens. Zumindest gilt das für die ersten 4 Minuten und 11 Sekunden von *Sleep*. Danach geht es nämlich nicht mehr nur um die filmische Affinität zu einer außerfilmischen Serialitätsrealität, sondern um *medientechnisch generierte* Serialität.

Laut Friedrich Kittler zeichnen sich technische Medien, zu denen eben auch der Film gehört, dadurch aus, dass sie kontingente, physikalische Daten jenseits symbolischer, abstrakter Zeichensysteme speichern können.¹¹ Gerade das ist es ja, was einen Lebensphilosophen daran begeistern müsste. Diese Daten sind aber – und genau das ist aus einer kittlerianischen Perspektive im Gegensatz zu einer lebensphilosophischen der Clou technischer Medien – durch die Speicherung selbst in eine Form zu bringen, die die Daten manipulierbar macht. Beispielsweise können dann zeitserielle Ereignisse umgekehrt oder aber dieselben Sequenzen noch einmal gezeigt werden. Damit lassen sich auch Serien kreieren, die sich von natürlichen unterscheiden. Können diese doch *identische Wiederholungen* in der Zeit ausbilden. Solch eine Differenz zwischen medientechnisch generierten und natürlichen Wiederholungen wird dem Zuschauer von *Sleep* in der ersten halben Stunde vor Augen geführt – und zwar indem die Ausgassequenz viermal identisch wiederholt wird.

Am Ende dieser halben Stunde wird eine weitere Variante medientechnisch fundierter Serialität eingeführt. In kurzer Folge sind sechs unterschiedliche

mit Wiederholungsfiguren, sind aber nicht darauf zu reduzieren. Einzelne Teile können mehr oder minder stark voneinander abweichen. Jedoch muss eben ein formaler, narrativer oder semantischer Zusammenhang erkennbar sein. Gerade an der (Fernseh-)Serie lässt sich zeigen, dass das Prinzip der Wiederholung und das des Seriellen nicht dasselbe ist. Die Fernsehserie zeichnet sich nämlich genau besehen nicht oder doch zumindest nicht nur durch Wiederholungsfiguren aus, sondern durch «endlos aufsummierbare[n] oder kontinuierbare[n] – Produktion von Neuem, immer neuer Folgen nämlich». (Beil u. a., Die Fernsehserie, 200.) Andersherum kann man legitimerweise Wiederholungsfiguren zu Serien ordnen. Beispielsweise lassen sich Wiederholungen derselben Fernsehserienepisode in einem Sender als ein Phänomen serieller Ordnungslogik verstehen. Ebenso lassen sich strukturelle Wiederholungen, etwa die geplante Ausstrahlung von Sendungen desselben Genres, die an einem Abend auf einem Fernsehsender nacheinander gezeigt werden, als serielle Phänomene verstehen. Zwar sind die Episoden nicht narrativ miteinander verknüpft, dafür jedoch formal. Gerade die letztgenannte Setzung zu akzeptieren ist wichtig, um nachvollziehen zu können, warum im Folgenden unterschiedliche Wiederholungen in *Sleep* als Serialitätsphänomene verstanden werden. Wiederholung und Serialität fallen jedoch mit dieser Bestimmung nicht in eins: So wie es serielle Phänomene ohne Wiederholung gibt, so sind auch Wiederholungen ausfindig zu machen, die nicht einer seriellen Strukturlogik folgen, vereinzelte, zufällige, nicht zu einer Reihe geordnete Wiederholungen etwa.

¹⁰ Der Film wurde zwar mit 24 Bildern pro Sekunde aufgenommen, aber mit 16 Bildern pro Sekunde projiziert, wodurch der zeitliche Ablauf gedehnt wird und damit die Projektionsdauer einer Filmrolle von drei auf knapp über vier Minuten ansteigt. Vgl. dazu genauer Stephen Koch, *Stargazer. The Life, World and Films of Andy Warhol*, New York, London (Marion Boyars) 2002, 36ff, (Orig. 1973).

¹¹ Siehe z. B. Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin (Brinkmann & Bose) 1986.

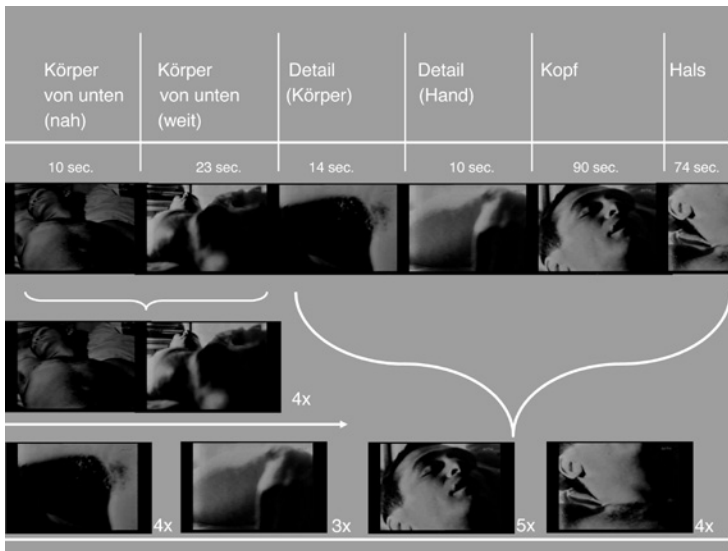


Abb. 1 Zu *Sleep*, Andy Warhol, 1964

¹² Vgl. Vivian Sobchack: Frohes Neues Jahr und Nehmt Abschied, Brüder. Televisuelle Montage und historisches Bewußtsein, in: Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hg.), *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin (Vorwerk 8) 2003, 129–154; oder Lorenz Engell, *Das Mondprogramm. Wie das Fernsehen das größte Ereignis aller Zeiten erzeugte und wieder auflöste, um zu seiner Geschichte zu finden*, in: Friedrich Lenger, Ansgar Nünning (Hg.), *Medienereignisse der Moderne*, Darmstadt (WBG) 2008, 150–171, hier 155f.

¹³ *House M.D.* (USA seit 2004), Episode: *Merry Little Christmas* (2006). *Buffy the Vampire Slayer* (USA 1997–2003), Episode: *Amends* (1998). *Lindenstraße* (D seit 1985), jede Episode kurz vor Weihnachten.

¹⁴ Um nur ein eindrückliches Beispiel aus der äußerst langlebigen Serie um das Familienleben der Nelsons zu nennen: *The Adventures of Ozzie and Harriet* (USA 1952–1966), Episode: *The Busy Christmas* (Erstausstrahlung 1956 kurz vor Weihnachten, wiederholt wurde die Episode z. B. 1964 kurz vor Weihnachten, nunmehr gerahmt als Weihnachts-erinnerung der Nelson-Familie und mit aktualisierten Weihnachtsgrüßen versehen.)

Körper- bzw. Gesichtsausschnitte des Schlafenden zu sehen. Im Anschluss daran werden die ersten zwei Elemente in einem schnellen Wechsel dreimal wiederholt. Die anderen vier Elemente der Reihe treten dann durch häufige Repetition derselben Sequenz in Erscheinung (Abb. 1). Damit werden die einzelnen filmischen Sequenzen eben nicht mehr identisch wiederholt, sondern ihre Dauer segmentiert und die Anordnung variiert. Hier haben wir es also mit einer Serie von Wiederholungssequenzen zu tun, in denen zwar ausschließlich auf das Ausgangsmaterial zurückgegriffen, dieses jedoch umorganisiert wird.

Im weiteren Verlauf von *Sleep* finden sich neben diesen variierenden Wiederholungen *ähnlich* wiederkehrende Kameraeinstellungen, Körper- oder Kopfpositionen des Schlafenden (Abb. 2). Damit sind denn nicht nur die vier zentralen Wiederholungsarten benannt, die in *Sleep* nacheinander eingeführt werden, um eine serielle Ordnung zu etablieren und allmählich deren Komplexität zu steigern. Darüber hinaus ist so auch eine Typologie von Wiederholungen vorgestellt, die ziemlich genau diejenigen Typen beinhaltet, die die Grundlage *televisueller* Serialität bilden. Im Einzelnen sind das: (1.) die natürlich-zyklische Wiederholung, (2.) die identische Wiederholung, (3.) die Wiederholung, die das Ausgangsmaterial variiert, und (4.) die strukturelle Wiederholung.

Das Fernsehprogramm ist von Anfang an gebunden an zyklisch-natürliche Wiederholungsphänomene. Zunächst ist hier wohl zu denken an Weihnachtssendungen oder auch pompös gestaltete Silvestershows, die, in der Tradition des Radios, schnell – und eben alle Jahre wieder – Einzug in das Fernsehprogramm gehalten haben.¹² Daneben gibt es inzwischen kaum noch eine Fernsehserie, sei es *Lindenstraße*, *Buffy the Vampire Slayer* oder *House MD*, die nicht auch ihre Weihnachtsfolgen hat, die kurz vor Weihnachten ausgestrahlt werden.¹³ Bereits seit den 1950er Jahren sind solche Weihnachtsepisoden, zumindest in den US-ameri-

kanischen Sitcoms, gängige Praxis¹⁴ wie auch die serielle Struktur von Jahresrückblicken, Olympiaden, Jubiläen usw., bis hin zur wöchentlichen wie täglichen Programmorganisation.¹⁵ Bei all den angeführten Beispielen gilt: Es kehrt etwas zyklisch wieder, das erstens (zumindest auch) von außertelevisuellen Faktoren abhängig bleibt – wie in *Sleep* die wiederkehrenden Bewegungen des Ein- und Ausatmens. Zweitens ist diese Art der Wiederkehr immer wieder neu und untrennbar in ein zyklisch-natürliches Vorher und Nachher eingebunden (im Fall von *Sleep* in die natürliche Atembewegung, im Fall der televisuellen Weihnachtssendungen in den Verlauf der Jahreszeiten).

Die *identische Wiederholung* wird zum Zeitpunkt der Produktion von *Sleep* allmählich fester Bestandteil des US-amerikanischen Televisionskosmos. War doch die Wiederholung einzelner Episoden einer Serie, wie beispielsweise *The Adventures of Ozzie and Harriet* (USA 1952–66), *I love Lucy* (USA 1951–57) oder *Dragnet* (USA 1951–59, 1967–70) durch die *syndication* zwischen den drei großen Networksendern und lokalen Fernsehanstalten, also der lizenzierten Weitergabe von Sendematerial, bereits gängige Praxis (wenngleich die Wiederausstrahlungen auf den lokalen Sendern meist erst mit einigen Jahren Verzögerung stattfanden).¹⁶ Später, in den 1970er Jahren, wurde dann der *rerun* auch gängige Praxis auf den Networksendern selbst, wurde dort zusehends in ein Mischungsverhältnis zu neuen Folgen gebracht und die Frequenz der Wiederausstrahlungen drastisch erhöht.¹⁷ Damit waren Wiederausstrahlungen Ende der 1970er Jahre endgültig zentrale Bestandteile der Programmstruktur.¹⁸

Die das Ausgangsmaterial variierende und segmentierende Wiederholung ist wiederum zur Entstehungszeit von Andy Warhols *Sleep* bereits in die serielle Logik des Fernsehens fest integriert, sei es in Form eines immer wieder zu unterschiedlichen Zeiten bzw. verschieden lange auftauchenden Sendelogos, sei es in Form der Wiederverwertung desselben Filmmaterials über mehrere Episoden und Staffeln einer Fernsehserie hinweg, etwa für einen *establishing shot*. Oder man denke an die Fernsehberichterstattung über das Attentat auf John F. Kennedy im September 1963.¹⁹ Ganz ähnlich wie beim Umgang mit den Livebildern von den Flugzeugen, die am 11. September 2001 in das New Yorker World Trade Center geflogen sind, wurden auch hier schon die kurzen Filmaufnahmen vom Attentat auf Kennedy permanent im Fernsehen gesendet, in allen möglichen Sendungen aufgegriffen, in unterschiedlich langen Sequenzen wiederholt, verlangsamt oder angehalten, mit Zwischenschnitten versehen usw. Gerade an diesem Beispiel zeigt sich deutlich, dass die Form der Wiederholung, in der das Ausgangsmaterial unterschiedlich segmentiert bzw. bearbeitet wiederkehrt, ein zentrales Ordnungsprinzip televisueller Programm- und Bildgestaltung ist – gerade *auch* im Umgang mit *außergewöhnlichen* Ereignissen, die im Gegensatz stehen zu stetig wiederkehrenden seriellen Phänomenen wie Weihnachten oder Daily Soap.

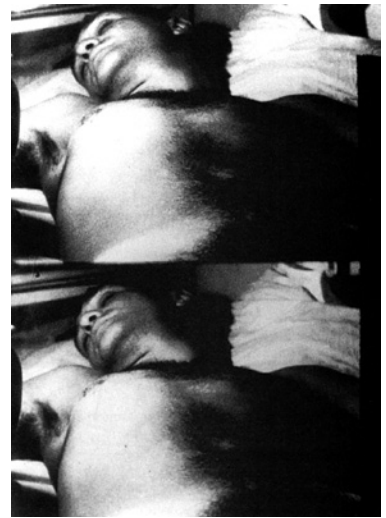


Abb. 2 Stills aus *Sleep*, Andy Warhol, USA 1964

¹⁵ Z. B. das Kinderprogramm früh morgens, die Soap Opera mittags für die Hausfrau, die zeitliche Differenz bei der Ausstrahlung desselben Abendprogramms auf ARTE in Deutschland (20.15 h) und Frankreich (20.45 h) aufgrund unterschiedlicher Abendessensgewohnheiten, usw.

¹⁶ Vgl. Jason Mittell, *Television and American Culture*, New York, Oxford (Oxford University Press) 2010, 166 und 170f.

¹⁷ «Ein Mary-Tyler-Moore-Fan, der die Episode *Chuckles the Clown* [die richtigerweise eigentlich heißt: *Chuckless bites the dust* (Erstausstrahlung 1975)] noch einmal sehen wollte, musste sechs Monate warten, bis CBS im Sommerloch die Wiederholung brachte – und dann noch mal fünf Jahre, bis die Episode es in die *syndication* schaffte.» (Steven Johnson, *Neue Intelligenz. Warum wir durch Computer und TV klüger werden*, Köln [Kiepenheuer & Witsch] 2006, 173).

¹⁸ Vgl. Derek Kompare, *Rerun Nation. How Repeats Invented American Television*, London (Routledge) 2004, 69ff.

¹⁹ Vgl. Erik Barnouw, *Tube of Plenty. The Evolution of American Television*, New York (Oxford Univ. Press) 1990, 332ff. (Orig. 1975).

Mindestens ebenso maßgeblich für die televisuelle Serialität dürfte die *strukturelle* Wiederholung sein. Man denke nur an einzelne Fernsehseriengenres, wie etwa die klassische Kriminalserie, in der zwar Woche für Woche neu immer weitere Fälle generiert werden, es jedoch zumeist um ähnlich gelagerte Probleme geht, die in strukturell ähnlicher narrativer Form ablaufen (Verbrechen/Investigation/Aufklärung). Es ließen sich auch ausgefallener Beispiele für strukturelle Wiederholungen finden. So wurde das Apollo-Programm der NASA im US-amerikanischen Fernsehen ab 1967 als eine vergleichsweise unregelmäßig ausgestrahlte Serie in Szene gesetzt, deren einzelnen Missionen sich, trotz unterschiedlicher Besatzungen, Missionszielen und einem Steigerungstelos (hin zur ersten Mondlandung), strukturell wiederholten (Vorbereitung/Durchführung/Rückkehr) und eben genau in dieser strukturellen Wiederholungsform narrativ und dramaturgisch vom Fernsehen in Szene gesetzt wurden (die Übertragung des Starts/Live-Schaltungen vom Raumschiff aus während der Mission/das Warten auf die Rückkehr usw.).²⁰ Die strukturelle Wiederholung lässt sich als televisuelles Prinzip ebenso auf serien- und sendungsübergreifender Ebene der Programmstrukturierung ausfindig machen. So ist etwa in der *VOX Crime Time*, die derzeit montags ab 20.15 Uhr im deutschen Fernsehen läuft, nicht nur eine Ansammlung von US-amerikanischen Serien zu sehen, die unmittelbar nacheinander ausgestrahlt werden.²¹ Diese Serien gehören darüber hinaus demselben Genre an, nämlich der Kriminalserie, und sind hinsichtlich des Figurenarsenals und der narrativen Form strukturell sehr ähnlich. Die Episoden, die in der *VOX Crime Time* gesendet werden, sind so gesehen auch jenseits der sehr unterschiedlichen diegetischen Welten als *eine* Serie zu deuten, die durch strukturelle Wiederholungen organisiert ist.²² Bereits ein kurzer Blick auf das Programmschema der CBS aus den 1960er Jahren zeigt deutlich, dass dieses Organisationsprinzip keine Entwicklung der letzten Jahre oder Dekaden darstellt, sondern das Fernsehprogramm spätestens seit den 1960er Jahren begleitet. Bereits 1963 beispielsweise liefen montags auf CBS folgende Sendungen nacheinander: *The Lucy Show* (20.30h), *The Danny Thomas Show* (21.00h), *The Andy Griffith Show* (21.30h).²³ Auch dort ist also bereits eine (Abend-)Programmstruktur ausfindig zu machen, die ähnliche Sendungen, in diesem Falle Sitcoms, nacheinander ausstrahlt – und diese zu Serien struktureller Wiederholungseinheiten zusammenfügt.

Die vier genannten Wiederholungsprinzipien, die charakteristisch für das Fernsehen sind, lassen sich in *Sleep* nicht nur, wie beschrieben, ebenfalls ausfindig machen, sondern werden dort in dichter Folge, in den ersten zwei Stunden des Films nacheinander entfaltet. *Nachdem* diese unterschiedlichen Wiederholungsprinzipien sukzessive und vergleichsweise klar voneinander unterscheidbar in das serielle System von *Sleep* eingespeist wurden, kehren sie ineinander verschlungen immer wieder. Manches kehrt in minimalen Varianten wieder, strukturelle Wiederholungen werden von identischen abgelöst und umgekehrt. Mit dieser Organisationsform ist ein Rezeptionseffekt nahegelegt, der von

²⁰ Vgl. Engell, Mondprogramm, 154f.

²¹ Im Einzelnen sind das CSI: Miami (USA 2002–2012), *Crossing Jordan* (USA 2001–2007) und *Criminal Intent* (USA 2001–2011).

²² Die darüber hinaus zyklisch wiederkehrt: «Jeden Montag ist auf Vox crime time.»

²³ Vgl. Anonym, Fall 1963 Grid (USA), <http://tviu.org/Fall>, last update am 24.05.2011, gesehen am 02.05.2012.

Lorenz Engell als einer der herausragenden Effekte *televisueller* Strukturlogik bezeichnet wird, nämlich die Auflösung oder doch Verunsicherung über lange Zeiträume hinweg darüber, ob etwas sich tatsächlich noch einmal identisch wiederholt oder variiert wird, also eine strukturelle oder eine zyklische Wiederholung darstellt.²⁴ Genau dieser Effekt tritt ein, wenn man sich *Sleep* länger als zwei Stunden anschaut: Es ist nicht mehr recht klar, ob etwas nur strukturell, in minimalen Varianten oder identisch wiederkehrt; alles scheint in der seriellen Anordnung des Materials statisch und variabel zugleich. Kurz: Alles ist im *flow*.

Im Fernsehen ist solch ein Programmfluss mit den genannten Indifferenzeffekten ja seit langem tatsächlich an der Tagesordnung und wird in der Forschung mit Bezug auf Raymond Williams' Beobachtung zur televisuellen Programmstruktur häufig als *flow* beschrieben.²⁵ Williams beschreibt diese Programmstruktur 1974 als eine neuere Tendenz im Fernsehen. «Es gab einen signifikanten Wechsel vom Konzept der Abfolge als *Programm [programming]* hin zum Konzept der Abfolge als *flow*.»²⁶ War die Programmstruktur zuvor noch klar in einzelne distinkte Sequenzen additiv angeordnet, werden die Grenzen dieser Einheiten, die immer auch Sinneinheiten sind, verwischt, aufgebrochen, aufgelöst. Dies geschieht etwa durch Werbeunterbrechung, Vorschau und Programmankündigung, aber auch – so könnte man Williams' Ausführungen umformulieren – durch die Potenzierung und Vermischung zyklischer, identischer, variierender und struktureller Wiederholungen.²⁷

Williams' Ausführungen zum *flow* beginnen mit einer bezeichnenden Legende: Nach einer Atlantiküberquerung sitzt er in Miami in einem Hotel, schaut Fernsehen und ist dabei einer Erfahrung ausgesetzt, die er dann als *flow* wissenschaftlich ausbuchstabiert.²⁸ Bezeichnend ist diese Legende, weil sie erstens implizit auf einen institutionellen Unterschied zwischen US-amerikanischem und europäischem Fernsehen verweist, im einen Fall ein Fernsehen, das vorrangig durch private Sendeanstalten geprägt ist, im anderen Fall eines, das vor allem öffentlich-rechtlich organisiert ist. Damit geht zweitens eine Unterscheidung der Programmstruktur einher, eben die zwischen Sequenz (im öffentlich-rechtlichen Fernsehen) und *flow* (im privaten Fernsehen). Drittens – und in diesem Zusammenhang am wichtigsten – wird damit eine historische Schwelle markiert. Der Überfahrt in die Neue Welt folgt die Erfahrung einer neuen Fernsehwelt, wie sie dann spätestens ab den 1980er Jahren nahezu weltweit erfahrbar werden wird und im Zusammenhang steht mit technischen Neuentwicklungen der Verbreitungstechnologien wie Kabelnetze, Satellitenempfang und Fernbedienung.²⁹ Das Herzstück dieses «Neo-Fernsehen[s]»,³⁰ seine Programmstruktur, ist der *flow*.

Auch vor dem Aufkommen des Neo-Fernsehens sind *flow*-Elemente im Fernsehen auszumachen, vor allem im US-amerikanischen. So wurde zu Recht auf die frühen *Variety-Shows* des Fernsehens hingewiesen, in denen Elemente unverbunden und wahllos aneinandergereiht werden.³¹ Zu denken wäre in diesem Zusammenhang aber ebenso – und hinsichtlich der Serialität noch sehr

²⁴ Vgl. dazu ausführlich Lorenz Engell, *Vom Widerspruch zur Langeweile. Logische und temporale Begründungen des Fernsehens*, Frankfurt/M. u. a. (Peter Lang) 1989, 248ff.; oder auch kompakter in ders., *Die Langeweile und der Krieg. Fernsehen und das Ende der Spaßgesellschaft*, in: Alexander Karschnia u. a. (Hg.), *Zum Zeitvertreib. Strategien – Institutionen – Lektüren – Bilder*, Bielefeld (Aisthesis) 2005, 19–32, hier 23f.

²⁵ Vgl. Raymond Williams, *Programmstruktur als Sequenz und flow*, in: Ralf Adelman u. a. (Hg.), *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*, Konstanz (UVK) 2002, 33–43. Dort ist ein Auszug übersetzt aus dem Buch ders., *Television. Technology and Cultural Form*, London (Fontana) 1974.

²⁶ Williams, *Programmstruktur*, 36.

²⁷ Vgl. zu einer (Re-)Lektüre des *flow*-Konzepts als einer Form des radikalen Entzugs, vor dem jede Sinngebung, Zurichtung, Machtanspruch und Diskursivierung versagen muss: Richard Dienst, *Still life in real time. Theory after Television*, Durham (Duke University Press) 1995; oder auch das Langeweile-Konzept von Lorenz Engell (siehe Anm. 24). Engell selbst geht auf den Zusammenhang von *flow* und Langeweile ein, vgl. Lorenz Engell, *Fernsehtheorie zur Einführung*, Hamburg (Junius) 2012, 19f.

²⁸ Vgl. Williams, *Programmstruktur*, 38f.; vgl. dazu auch Engell, *Fernsehtheorie*, 176f.

²⁹ Vgl. dazu ausführlich John T. Caldwell, *Televisualität*, in: Adelman u. a., *Grundlagentexte*, 165–202, (Orig. 1995).

³⁰ Vgl. zu diesem Begriff: Francesco Casetti, Roger Odin, *Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semio-pragmatischer Ansatz*, in: Ralf Adelman u. a., *Grundlagentexte*, 281–333, (Orig. 1990).

³¹ Vgl. Dienst, *Still life*, 27f.; Engell, *Fernsehtheorie*, 194.



Abb. 3 Still aus *Sleep*, Andy Warhol, USA 1964

³² Johnson, *Neue Intelligenz*, 118.

³³ Vgl. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1985 (Orig. 1960); Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1985; Gilles Deleuze, *Das Bewegungsbild*. Kino 1, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1989.

³⁴ Sollte ein Film doch einmal mit einem *freeze frame* enden, wie etwa in *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (Regie: George Roy Hill, USA 1969), um ein Beispiel im zeitlichen Umfeld von *Sleep* zu nennen, dann wird der *freeze frame* in einen fotografischen Modus überführt (das Bild vergilbt, wird schwarz-weiß) und zudem läuft das Geschehen auf der Tonebene weiter und verebbt. Ein anderes Beispiel wäre *Thelma & Louise* (Regie: Ridley Scott, USA 1991). Dort wird die Bewegung am Ende ebenfalls eingefroren, und zwar während die beiden Protagonistinnen mit einem Auto über eine Klippe rasen. Die Bewegung wird also stillgestellt, deutet aber noch im Stillstand auf eine (mögliche) Zukunft hin und ist insofern deutlich als Abbruch einer in die (offene) Zukunft gerichteten Bewegung zu verstehen. Vgl. zum Verhältnis von filmischer Bewegung und Standbild näher Lorenz Engell, «Are you in pictures? Ruhende Bilder am Ende bewegter Bilder, besonders in Ethan and Joel Coens Barton Fink», in: Stefanie Diekmann, Winfried Gerling (Hg.), *Freeze Frame. Zum Verhältnis von Fotografie und Film*, Bielefeld (transcript) 2010, 173–191.

viel mehr – an ein Format, das das Fernsehen von Anfang an begleitet, nämlich die Daily Soap – ist diese doch auf Endlosigkeit angelegt, episodенübergreifend und narrativ weit verzweigend. Hier ist die Unterscheidbarkeit zwischen struktureller und identischer Wiederholung, zwischen Wiederverwertung eines bereits gesendeten Segments und einer minimalen Variation aufgrund der «komplizierten Beziehungsgeflechte»³² noch stärker verwischt als beim episodenhaften und auf wenige Figuren konzentrierten Erzählen einer Serie wie etwa

I love Lucy. Indes kennen neben der episodенübergreifenden Narrationsform der Daily Soap auch die episodisch erzählenden Serien den Indifferenzeffekt des Programmflusses, spätestens seit den 1970er Jahren, also, wie beschrieben, ab dem Zeitpunkt der Potenzierung der *reruns* im amerikanischen Fernsehen.

Auf der nächsthöheren Organisationsebene des Fernsehens kann man ebenfalls hinter die Schwelle zum Neo-Fernsehen zurückgehen, um *flow*-Effekte ausfindig zu machen. Denn zumindest strukturell gesehen sind bei dem bereits angeführten *VOX Crime Time* Abendprogramm ganz ähnliche Verwischungseffekte nahegelegt wie im «*sitcom prime time monday*» bei CBS knapp fünf Dekaden früher. Das Phänomen des *flows*, der Indifferenzeffekt, der zentral durch die Verknüpfung unterschiedlicher Serialitätsmodi in der televisuellen Programmstruktur hervorgebracht wird, ist also dem US-amerikanischen Fernsehen der 1960er Jahre keineswegs fremd. Jedoch wird dieses Strukturprinzip erst im Übergang in die 1970er und vor allem seit den 1980er Jahren zum alles dominierenden, alle Sendungen und Programmbereiche durchziehenden Prinzip des Fernsehens. Der Film *Sleep* antizipiert diese Radikalisierungen Anfang der 1960er Jahre. Und genau in diesem Sinne ist *Sleep* filmische Reflexion, Komprimierung und Projektion des medialen, genauer: televisuellen Wandels.

Das Fernsehprogramm des Neo-Fernsehens kennt grundsätzlich kein Ende mehr. *Sleep* hingegen endet nach knapp fünfeinhalb Stunden – und zwar mit einem *freeze frame*, also dem Aussetzen der Bewegung, deren Einfrieren an einem Punkt (Abb. 3). Damit setzt sich dieses Standbild zum einen von einer Bestimmung des Filmischen ab, wie man sie im zeitlichen Umfeld von *Sleep* bei Siegfried Kracauer finden kann und die in der Folge in unterschiedlichen Varianten wiederholt wurde, etwa von Roland Barthes oder Gilles Deleuze.³³ Das filmische Bewegungsbild wird bei diesen Theoretikern bestimmt als eines, das in eine offene Zukunft hinein verläuft und das in seiner Bewegung eigentlich keinen Stillstand, nur Abbruch oder Ausblendung kennt.³⁴ Der abschließende *freeze frame* in *Sleep* ist jedoch nicht Abbruch oder Ausblendung. Genauso wenig stellt er einfach eine Bewegung still. Vielmehr ist er Ausdruck einer potenziellen Wiederkehr des Immer-Gleichen. Das funktioniert deshalb besonders

gut, weil der Rezipient zuvor über fünf Stunden lang in unterschiedliche Formen der Wiederkehr eingeübt wurde. In solch einem Kontext ist das Einfrieren einer Bewegung eben weder Abbruch noch Stillstand, sondern symbolisiert vielmehr das Versprechen auf unendliche Fortsetzung: Das Serielle wird niemals zu Ende gegangen sein.

Ja, dieses mitten in der Atembewegung eingefrorene Bild ist geradezu die symbolische Figuration des Seriellen schlechthin. Das ist nicht zuletzt auch deshalb so, weil es in diesem Verharren, in dieser spezifischen filmischen Einstellungsgröße, samt vorhergehendem Zoom auf das Gesicht hin, an eine Bildform erinnert, die seit den 1970er Jahren vorrangig in televisuellen Formaten, insbesondere in Soap Operas ein gängiges dramaturgisches Mittel der Serienproduktion darstellt: der *psychologische Cliffhanger*.³⁵ Bei einem *psychologischen Cliffhanger* handelt es sich «um den abrupten Handlungsabbruch an einer besonders spannenden Stelle», genauer noch: «um einen *emotional angespannten* Moment, mit dem eine Folge endet».³⁶ Der Zuschauer wird in Spannung versetzt und es soll garantiert werden, dass er auch in der nächsten Folge der Serie X wieder einschaltet.

Die Ironie des Cliffhangers in *Sleep* freilich ist: Erstens lässt er jeden angespannten Affekt vermissen, der einen Cliffhanger als einen psychologischen ausweist. Der Abgebildete schläft ja augenscheinlich seelenruhig; keine dramatische Musik setzt ein (im Gegensatz etwa zum Ende der allermeisten Episoden der *Lindenstraße*, wo man die Kunst des psychologischen Cliffhangers jeden Sonntag aufs Neue wunderbar beobachten kann). Zweitens weiß der Zuschauer von *Sleep* aufgrund der vorhergehenden fünfeinhalb Stunden: Alles wird (wie variantenreich auch immer) wiederkehren. Der Cliffhanger in *Sleep* ist somit seiner affektiven wie dramaturgischen Funktion entledigt und erhält eine *reflexive* Wendung: Er antizipiert nicht nur das Bild, das in naher Zukunft das gängige formale Abschlussbild einer Daily-Soap-Episode werden wird. Darüber hinaus wird die Funktionsweise eines Cliffhangers unterlaufen, also offengelegt. Zudem ist hier der Cliffhanger die größtmögliche Verdichtung des Serialitätsprinzips in einem Bild, in dieser *pars pro toto*-Figur wird das Serielle auf einen Punkt verdichtet anschaulich.

Warhol selbst formulierte einmal: «My movies have been working towards TV.»³⁷ Das könnte man auf den ersten Blick so verstehen, dass seine Filme sich dem Diktat des neuen «Leitmediums» Fernsehen unterwerfen, dessen serielle Struktureigenschaften übernehmen, gar in televisuellen Formen aufgehen sollten.³⁸ Diesem vermeintlichen Bescheidenheitsgestus des Filmmachers und Avantgardisten Warhol lässt sich aber mit Blick auf *Sleep* eine andere Deutung gegenüberstellen: Alles Wichtige ist nunmehr mit dem Film *Sleep* formuliert worden über die maßgeblichen seriellen Formen des Fernsehens, wie sie sich Anfang der 1960er Jahre im US-amerikanischen Kontext abzuzeichnen beginnen und sich in den kommenden Dekaden nahezu weltweit durchsetzen werden. Was die «Tagtraummaschine»³⁹ danach immer

³⁵ Vgl. Ron Simon u. a., *Worlds Without End. The Art and History of the Soap Opera*, New York (Abrahams) 1997.

³⁶ Martin Jurga, *Der Cliffhanger*, in: Herbert Willems, Martin Jurga (Hg.), *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*, Opladen (Leske & Budrich) 1998, 471–488, hier 472 und 476.

³⁷ Zitiert nach John S. Margolies, *TV – The Next Medium*, in: *Art in America*, 57/5 (1969), 48–55, hier 48.

³⁸ Andy Warhol hat im Übrigen in seiner weiteren Karriere tatsächlich auch für das Fernsehen gearbeitet, (Fernseh-)Serien konzipiert und war sogar selbst einmal Gaststar in der Fernsehserie *The Love Boat*. Siehe dazu Lynn Spiegel, *Warhol's Everyday TV*, in: *Multitudes* 2/5 (2010), 162–179.

³⁹ Hartmut Winkler, *Switching – Zapping. Ein Text zum Thema und ein parallelaufendes Unterhaltungsprogramm*, Darmstadt (Jürgen Häuser) 1991, 27.

auch noch produzieren mag, es wird nur eine Wiederholung von *Sleep* gewesen sein. Andy Warhols Film zur Serie hat also streng genommen das Fernsehen überflüssig gemacht.

Nachtrag: In der Nacht vom 29. auf den 30.1.1999 wurde auf dem deutsch-französischen Sender ARTE zum ersten Mal überhaupt Warhols *Sleep* im Fernsehen ausgestrahlt. Kurz vor 6 Uhr morgens, nach circa viereinhalbstündiger Ausstrahlung des Films, gibt es folgende Texteinblendung: «Der Film *Sleep* von Andy Warhol dauert noch eine Stunde. Leider ist die Sendezeit von ARTE in Deutschland nun beendet. Wir entschuldigen uns bei den deutschen Zuschauern.» Danach wird an den Kinderkanal KI.KA übergeben. Seither wurde *Sleep* im Fernsehen nicht mehr wiederholt.
