



Andreas Sudmann

# Serielle Überbietung

Zur televisuellen Ästhetik und  
Philosophie exponierter Steigerungen



**J.B. METZLER**



**J.B. METZLER**

Andreas Sudmann

---

# **Serielle Überbietung**

Zur televisuellen Ästhetik und Philosophie  
exponierter Steigerungen

---

J. B. Metzler Verlag

**Der Autor**

Andreas Sudmann lehrt und forscht als Privatdozent am Institut für Medienwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum.

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-476-04531-7

ISBN 978-3-476-04532-4 (eBook)

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile 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.

J. B. Metzler ist Teil von Springer Nature

Die eingetragene Gesellschaft ist Springer-Verlag GmbH Deutschland

[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)

[info@metzlerverlag.de](mailto:info@metzlerverlag.de)

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart (Foto: iStock, Valentin Russanov)

Satz: Dörlemann Satz, Lemförde

J. B. Metzler, Stuttgart

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, 2017

# Inhalt

Geleitwort .....	IX
Einleitung .....	1
<b>1. Hinführungen .....</b>	<b>8</b>
1.1 Überbietung als postideologiekritische Diskursfigur .....	8
1.2 Logik der Moderne? Zur Genese und Genealogie der Überbietung .....	14
1.3 Konkurrenz, Agon .....	23
1.4 Selbstüberbietung, Selbstkonkurrenz .....	31
1.5 Quantitäten und Qualitäten, Steigerungen, Messbarkeit .....	33
1.5.1 Exkurs: Zur Begriffsgeschichte der Quantität und Qualität .....	34
1.5.2 Steigerungen, Steigerungsfähigkeit von Qualitäten und Quantitäten .....	40
1.5.3 Formen der Steigerung .....	43
1.6 Exponierte Steigerungen. Überbietung als kulturevolutionäre Dynamik .....	46
1.6.1 Medium und Form .....	48
1.6.2 Die Kunst, das Archiv und der Rest .....	49
1.7 Überbietung als serielle Form und die Serie als experimentelles Verfahren .....	54
<b>2. Diskurs und Serie als Akteure kultureller Arbeit .....</b>	<b>62</b>
2.1 Die Qualitäten des Fernsehens als Problem und Herausforderung .....	62
2.2 Zur Diskursgeschichte des Quality TV .....	71
2.3 HBO: Zur Emergenz eines Modell-Networks der ›Post-Broadcast‹-Ära .....	78
2.4 Original Programming, Streaming und Machine Learning .....	81
2.5 Avancierte Transgressivität .....	86
2.6 Kinematographische Ästhetik und Televisuality .....	89
2.7 Jenseits narrativer Komplexität .....	92
<b>3. Das Fernsehdispositiv im Wandel, Transmedialität und die Logik     der Überbietung .....</b>	<b>98</b>
3.1 Der Abschied vom coolen Medium .....	98
3.2 »65 inches of discretion« – Aufwertung durch Größe .....	100
3.3 Jenseits der Anverwandlung an das Kino .....	105
3.4 Transmediale Überbietungen und ihre Grenzen .....	108

<b>4. Exponierte Steigerungen – interseriell</b> .....	113
4.1 Die Überbietung des Strapaziösen .....	118
4.2 Serienkiller im interseriellen Wettbewerb .....	123
4.3 Zur Ästhetik temporaler Überbietungen – Teil 1 .....	127
4.4 Überbietung und Überschreitung .....	129
4.5 Die Optimierung von Schönheit .....	153
4.6 Big (Ensemble) Cast .....	158
4.7 Mediale Bedingungen interserieller Überbietungen .....	162
<b>5. Logik der Rekorde. Zur Transserialität der Fernsehserie</b> .....	165
5.1 Monumente der Überbietung. Ein Exkurs .....	169
5.1.1 Archäologie architektonischer Superlative: Die Pyramiden von Gizeh .....	171
5.1.2 Monumente des Sakralen: Die gotische Kathedrale .....	176
5.1.3 Skyscrapers: Sinnbild der Überbietung .....	181
5.1.4 Der Wettkampf um Höhe: Wolkenkratzer im Amerika der 1930er Jahre .....	185
5.2 Fernsehserien und Höhe .....	190
5.3 ... und Geschwindigkeit .....	195
5.4 ... und Weite .....	196
<b>6. Exponierte Steigerungen – intraseriell</b> .....	200
6.1 Zur Ästhetik temporaler Überbietungen – Teil 2 .....	202
6.1.1 Das Zeit-Bild im Schatten des Aktionsbildes .....	206
6.1.2 Medienphilosophie der Zeitlichkeit .....	208
6.1.3 Freier Wille versus Schicksal .....	209
6.1.4 Parallele Welten .....	212
6.2 Zur Soziologie des Urbanen als expansiver ludischer Raum .....	214
6.3 Steigerung als Eskalation und der Tabubruch als Selbstüberbietung ...	220
6.4 Figurenmetamorphose als Eskalation und Selbstoptimierung .....	230
6.4.1 Karriere und Verwandlung .....	230
6.4.2 Der pinke Bär .....	233
6.4.3 Der perfekte Moment .....	235
6.5 Das Neue serieller Selbstüberbietungen .....	240
<b>7. Überbietung als prekäre Dynamik</b> .....	243
7.1 Eskalation und Kontrolle. Schismogenetische Prozesse der Fernsehserie .....	243
7.2 Erinnern und Vergessen: Serielle Überbietungsformen, Archiv und Gedächtnis .....	253
7.3 Endpunkte der Überbietung .....	257
7.4 Unterbietung .....	263

<b>8. Metaserialität</b> .....	271
8.1 Selbstreferentialität versus Selbstreflexivität .....	272
8.2 Metaserialität und Metamedialität .....	275
8.3 Metaserielle Operationen im Zeichen der Vertauschung .....	277
8.4 Zur Metaserialität der Very Special Episode .....	284
8.5 Political Incorrectness als metaserielle Form des Populären .....	290
8.5.1 Political Incorrectness und Tabubruch .....	293
8.5.2 Zur Einschreibung der Political Correctness in die kulturelle Praxis der Fernsehserie .....	293
 <b>Schlussbetrachtung</b> .....	 303
<b>Danksagung</b> .....	316
<b>Bibliographie</b> .....	318

# Geleitwort

Die US-amerikanische Fernsehserie inspiriert seit einigen Jahren die Hoch- und Populärkultur, beherrscht vielerorts das mediale Freizeitverhalten und ist bisher eine ausgreifende ökonomische und ästhetische Erfolgsgeschichte. Wissenschaftlich fundierte Auseinandersetzungen, die einen langen Atem erfordern, gibt es dennoch – gerade im deutschsprachigen Raum – wenige. Das vorliegende, aus der Habilitationsschrift hervorgegangene Werk von Andreas Sudmann kann als umfassende Aufarbeitung zahlreicher Fragen und Probleme der gegenwärtigen Ausprägungen der Serie verstanden werden. Auch wenn der Titel eine spezifische Perspektive nahelegt, nämlich die der Überbietung und der exponierten Steigerung, so handelt es sich doch im Wesentlichen um eine originelle und tief greifende Reflexion des Wissens der Fernsehserie.

Denn Steigerung ist nicht nur das Grundprinzip der Fernsehserie selbst, in der Episoden, Staffeln und abgeschlossene Serienwerke sich abgrenzen, fortführen und damit überbieten. Diese intra- und interseriellen Bezüge sind überdies allein in ihren verschiedenen Kontextualisierungen zu verstehen, welche um die Idee der exponierten Steigerung, die nicht einfach nur Akkumulation, Fortsetzung, Linearität und schon gar nicht Teleologie bezeichnet, kreisen.

Überbietung ruft erstens eine vielstimmige Begriffsgeschichte auf, die sich beispielsweise auf die komplexe Verschachtelung von Quantität und Qualität ebenso bezieht wie auf historische Relationen von Konkurrenz und Agon. Zweitens greift das Konzept der exponierten Steigerung eine mediale Grundfigur auf, die das Dispositiv des Fernsehens prägt, das selbst aber wieder nur im Verhältnis zu anderen Medien, etwa dem Kino, klein oder groß erscheint. Serien bilden Medientheorie, indem sie die Steigerungslogik der Medien aufnehmen und den Wandel vom Fernsehen zu Netzwerk- und Streamingmodellen verkörpern. Drittens folgt auf die Transmedialität die Transserialität, denn die Originalität von Andreas Sudmanns Wissenschaft besteht darin, die Serie und ihre Überbietungen auch im Rückbezug auf die Höhen in der Architektur der Pyramiden, Kathedralen und Wolkenkratzer zu erforschen. Damit vermeidet er gezielt eine Reduktion auf einfache ökonomische Steigerungsmodelle, welche die Fernsehserie (und Populärkultur) nur als Folge eines avancierten Kapitalismus erklären. Die Überbietungen und Logiken der Steigerungen beruhen zumindest ebenso auf kulturellen und medialen Ausprägungen, die sich begrifflich, diskursanalytisch, ästhetisch und historisch rekonstruieren lassen, jedoch von der Serie einen entscheidenden Schub erhalten, der in seiner Dimension vor diesen Hintergründen überhaupt erst zu verstehen ist.

Dies holt das vorliegende Werk auf außergewöhnliche Weise ein, da es sich eben nicht nur als historische und mediale Rekonstruktion verstehen lässt, sondern ebenso aus den konkreten Serien heraus argumentiert. Ein metaserieller Ansatz ist

der Arbeit inhärent, denn Serien sind nicht nur Folgen von Überbietungen, sondern sie formen und bestimmen diese auch neu: ästhetisch, soziologisch, philosophisch. Steigerung ist von Einsätzen der Kamera, Montage und Erzähltechnik, aber ebens von Themen und Motiven zu erwarten: Sexualität, Gewalt, Überwachung, Therapie, Folter und Serienmord werden gleichsam expansiv eingesetzt, was Andreas Sudmann sehr originell mit einer grundlegenden Tendenz der aktuellen Serie zum Straziösen und Chaotischen in Verbindung bringt. Das Spektrum an thematisierten und sorgfältig analysierten Serien ist aussagekräftig (u. a.: *The Sopranos*, *The Walking Dead*, *Six Feet Under*, *Game of Thrones*, *American Horror Story*, *Californication*, *Nip/Tuck*, *Hannibal*, *Dexter*, *The Following*). Überbietung als Diskurs- und Theoriefigur, als apparativer, gesellschaftlicher und technischer Wandel bestimmt die Ausrichtung gegenwärtiger Serien, fließt in die Inszenierung gegenwärtiger Serien ein und stellt sie als metaserielle, aber auch als metadisziplinäre ästhetische und populärkulturelle Arrangements dar. Daher ist Andreas Sudmanns Buch mehr als eine fernseh- oder medienwissenschaftliche Studie, sondern eine, die auch für Philosophen, Kulturwissenschaftler, Architekten bis hin zu Naturwissenschaftlern von Relevanz sein wird (man denke an die Serien wie *CSI*, *Dr. House* oder *Sherlock Holmes*, für die sich inzwischen Mediziner interessieren).

Steigerung und Überbietung sind den Serien also nicht äußerlich, wie sie auch kein homogenes Prinzip bezeichnen, das einfach abrufbar wäre. Sie werden an den Gegenständen und ihrer Wahrnehmbarkeit selbst erst sicht- und verhandelbar. Steigerung ist immer auch ein Spiel, in das Facetten und Varianten, aber auch Redundanzen und Verzögerungen eingebaut sind. Damit sind Fernsehserien mehr als Fernsehen und mehr als Narrationen, auch wenn sie ohne diese niemals ihre ästhetische Kontur und ihre kulturelle Leistung vollbringen könnten.

Das Angebot des Autors wird produktive interdisziplinäre Diskussionen auslösen, denn die Argumentation der vorliegenden Arbeit leistet, neben hoher Anschlussfähigkeit an bestehende medien- und kulturwissenschaftliche Untersuchungen, eine methodische, theoretische und analytische Fortentwicklung von Begriff und Format der Serie über bisherige Publikationen hinaus.

*Oliver Fahle, Ruhr-Universität Bochum*

# Einleitung

*Sie überboten sich darin,  
das Bild des Guten auszumalen.*  
(Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*)

Die vorliegende Arbeit ist von einer einfachen, aber dennoch erkenntnisträchtigen Idee bestimmt, die zugleich ihren Fokus umschreibt: Überbietung als serielle Form, genauer als Form der Serialisierung, zu untersuchen und zwar in Serien selbst. Als Prämisse dient die Überlegung, dass Serialität als eine Struktur aufgefasst werden kann, die die Form der eigenen Genese sichtbar und produktiv macht (Engell 2004). Besonders erkennbar wird dies dort, wo Serien als solche markiert sind: so z. B. im Fall der zeitgenössischen amerikanischen Fernsehserie, die hier als paradigmatischer Gegenstand für die Dynamik der Überbietung speziell im Bereich des Populären betrachtet wird.

Die Serie als Programmform des Fernsehens begegnet uns heute vor allem in ihrer Ausprägung als »serial narrative«, d. h. als Fortsetzungsserie im Unterschied zur Episodenserie (»episodic series«) (vgl. Weber/Junklewitz 2008; Mittell 2010): Statt pro Folge mehr oder weniger in sich abgeschlossene Geschichten zu präsentieren, erzählt das *serial narrative* eine Fortsetzungsgeschichte mit Handlungsbögen, die sich über Folgen, Staffeln, ja sogar über die gesamte Laufzeit der Serie erstrecken können. Die Besonderheit der zeitgenössischen Fernsehserie besteht also darin, dass ihre prozessuale Gestalt oftmals durch einen hohen Grad der *Serialisierung* bestimmt ist, d. h. ihre Entwicklung *sichtbar* einer rekursiven Form unterliegt.<sup>1</sup> Demnach bildet das Vergangene, d. h. das bereits Erzählte (sowie überhaupt das visuell Gezeigte), ein wachsendes Repertoire an Aktualisierungs- und Anschlussmöglichkeiten, auf das die Serie in ihrem Fortschreiten immer wieder zurückgreifen kann. Fernsehserien verfügen also nicht bloß über ein Gedächtnis, sondern sie exponieren dieses auch, indem sie ihre Erinnerungsleistung (im Unterschied zum Vergessen) ausstellen.<sup>2</sup>

- 
- 1 Die Sichtbarkeit der Rekursion wird aus einem naheliegenden Grund hervorgehoben: Wie Luhmann (1997: 47) darlegt, können sinnhafte Identitäten, d. h. empirische Objekte oder Zeichen etc., ausschließlich rekursiv produziert werden. Rekursivität ist damit immer schon Bestandteil von serieller Kommunikation und nicht bloß Merkmal solcher Serien, die als Fortsetzungsserien auftreten und auf explizite Weise mit Rekursionen operieren. Zum rekursiven Fortschritt von Serien vgl. auch Kelleter 2015a.
  - 2 In seiner Grundform als *live television* wurde das frühe Fernsehen als Medium ohne Gedächtnis, d. h. ohne Speichergedächtnis, beschrieben. Fernsehen und Serie verfügten also lange Zeit nur über ein »operatives Gedächtnis« (vgl. Luhmann 1998; Esposito 2005). Heutzutage ist die Serie und ihre operative Gedächtnisleistung jedoch auch an ein »Spei-

Auf dieser Grundlage leisten gerade die Serien des Fernsehens unter anderem genau dies: die Adressierung von Zuschauern als kompetente Komparatisten, welche die prozessuale Entwicklung einer Serie daraufhin beobachten und danach beurteilen, wie sich ihre ästhetischen Einheiten – Episoden wie Staffeln – operational aufeinander beziehen und miteinander vergleichen lassen; beispielsweise unter dem Gesichtspunkt von Steigerungs- und Überbietungsformen.

Nun ist speziell im Bereich des Populären Überbietung gemeinhin eine negativ konnotierte Dynamik und als Ausdruck fehlenden Innovationswillens. Insofern überrascht es vielleicht, dass die vorliegende Arbeit es sich zum Ziel gesetzt hat, Überbietungsdynamiken anhand der amerikanischen Fernsehserie aufzeigen zu wollen, da diese besonders in den letzten rund 15 Jahren hinsichtlich ihrer ästhetischen Leistungen höchste kulturelle Anerkennung erfahren hat und weiterhin erfährt (vgl. Beil et al. 2012; Jahn-Sudmann/Kelleter 2012; Maeder/Wentz 2013; Eichner et al. 2013; Mittell 2015). Doch gerade deshalb bietet sich die amerikanische Fernsehserie, speziell die Programmform der Drama-Serie, als emblematischer Gegenstand für das hier verfolgte Erkenntnisinteresse an. Zu zeigen ist nämlich, dass Überbietungen auch und gerade dort eine wesentliche Rolle spielen, wo Artefakte der Populärkultur mit Blick auf ihre ästhetischen Innovationen weithin gewürdigt werden.

Die Motivation, eine derartige Perspektive einzunehmen, ist es jedoch nicht, für die Nobilitierung der Überbietungsdynamik einzutreten oder nochmals die künstlerischen oder kulturellen Potentiale des Fernsehens und seiner Serien zu betonen. Im Hinblick auf die aktuelle akademische Auseinandersetzung mit dem Fernsehen, ist es im Gegenteil verwunderlich, wie viel Aufwand noch immer darauf verwendet wird, die Beschäftigung mit diesem populären Medium zu rechtfertigen (vgl. dazu u. a. Hartley 2008: 3; Murphy 2011: 18). Zwar existiert weiterhin das negative Image des Fernsehens, jedenfalls in Bezug auf manche seiner Programmformen wie z. B. das Reality TV, dennoch wäre die Fernsehwissenschaft gut beraten, auch die Geschichte ihrer durchaus erfolgreichen Aufwertungsbemühungen zur Kenntnis nehmen. Dies geschieht nach wie vor sehr selten. Stattdessen unterliegt die akademische Praxis, ähnlich der kulturindustriellen Serienproduktion, zuweilen zwanghaft anmutenden Ritualen der Selbstvergewisserung: Man diskutiert, was diskutiert wird. Dennoch sind – und auch hier drängt sich die Analogie zur Fernsehserie auf – bestimmte Redundanzen nicht nur unvermeidbar, sondern erfüllen ihren sinnvollen Zweck. Insofern wird sich die vorliegende Studie auch noch einmal dem Quality-TV-Diskurs widmen müssen. Zum einen weil sich dort auf interessante Weise Überbietungsansprüche und -zuschreibungen artikulieren, zum anderen, weil die ästhetische Untersuchung der gegenwärtigen Serienpraxis nicht von dem Diskurs über diese Praxis

---

chergedächtnis« gekoppelt (insofern die Serie über externe Speichermedien wie DVD, Festplattenrekorder etc. verfügbar sowie über das Internet als Streaming-Content abrufbar ist). Dieser Aspekt hat verschiedene Konsequenzen, einerseits für die Serien und deren operative Gedächtnisfunktion, andererseits für die Vorstellung dessen, was Fernsehen (noch) ist (vgl. Engell 2011). Im Einzelnen werde ich sie später diskutieren. An dieser Stelle mag der Hinweis genügen, dass die operative Gedächtnisfunktion der TV-Serie, ihre operative Unterscheidung von Erinnern und Vergessen (ebd.), eine wesentlich andere ist, wenn die Serie tatsächlich mittels Speichermedien zugänglich und von der klassischen Form als Broadcast-TV abgekoppelt ist.

als Quality TV getrennt werden kann: Sie sind vielmehr untrennbar miteinander verbunden. Die Serie ist eben nicht bloßes Produkt oder Material der aktiven Aneignungsprozesse und Sinnzuschreibungen von Rezipienten.<sup>3</sup>

Vor diesem Hintergrund gilt es, auf der Basis von Grundannahmen der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT), die Serie selbst als Akteur der medienkulturellen Praxis in den Blick zu nehmen. Denn, wie Frank Kelleter (2012c: 34) anhand von *The Wire* (HBO, 2002–2008) erläutert,

before any so-called external observer ever offered an interpretation of the series, the series did so itself – and not only in the sense of providing an occasion for exegetic follow-up, simply by being itself, but in the more active sense of producing self-descriptions that have steered its cultural work and activated narrative practices outside its textual boundaries.

Wie dies im Einzelnen geschieht, soll sowohl mit Blick auf die kulturelle Arbeit der Serie als auch mit Blick auf den Quality-TV-Diskurs, der ebenfalls als Akteur in Erscheinung tritt, gezeigt werden. Dabei besteht das Ziel weniger darin, die inzwischen prominente Kritik am Quality TV fortzusetzen, sondern die Kategorie der Qualität für Fragen zu nutzen, die sich an der Schnittstelle ästhetischer, epistemologischer und medialer Problemstellungen ergeben (vgl. Maeder 2013).

Während über die kulturelle Wahrnehmung des gewöhnlichen sowie des außergewöhnlichen Fernsehens recht umfassend diskutiert wurde (vgl. u. a. Thompson 1996; Bonner 2003; Cardwell 2007; Schwaab 2010a, 2010c), steht die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der kulturellen Rezeption der Überbietungsdynamik erst an ihrem Anfang. Die Kritik dieser Rezeption ist dabei nicht nur notwendig, um eine andere Perspektive auf Formen der Überbietung zu ermöglichen, vielmehr besteht ihr Beitrag auch darin, etablierte Konzepte von Innovation zu hinterfragen. Zwar inkludieren letztere gelegentlich Aspekte von Optimierungen und Steigerungen als Bestandteil der Reflexion des technischen, wirtschaftlichen und ästhetischen Fortschritts. Doch kaum ein theoretischer Ansatz widmet sich detaillierter der Frage, in welchem Verhältnis dabei das Neue zum Innovativen steht.

Die vorliegende Arbeit kann dieses Desiderat nicht vollständig beseitigen. Weder ist es ihr Ziel, Überbietung als quasi-dominante Generalfigur ästhetischer Innovation zu entwerfen, noch geht es darum, die Form der Überbietung in Bezug auf andere Dynamiken des Kulturellen zu hierarchisieren. Im vorliegenden Fall bedeutet Überbietung vielmehr die exponierte Steigerung (serien)ästhetischer Distinktionsmerkmale als folgenreiches Zusammenspiel medialer Qualitäten und Quantitäten (vgl. Jahn-Sudmann/Kelleter 2012). Dabei soll Überbietung als eine Dynamik profiliert werden, die weder paratextuell als solche markiert sein muss noch ausschließlich einem spezifischen Gestaltungswillen zugerechnet werden kann. An dem, was als Überbietung in Fernsehserien in Erscheinung tritt, sind nicht nur menschliche Akteure beteiligt, sondern auch Paratexte, Institutionen, materielle Ressourcen, Archive, technische Infrastrukturen oder geographische Gegebenheiten. All diese

---

3    Einschlägig dazu: u. a. Mikos 1994.

Entitäten sind miteinander vernetzte Vermittlungsgrößen, die grundsätzlich an der Produktion, Distribution und Aneignung von Serien auf historisch je spezifische Weise mitwirken und sich als Akteur-Netzwerke im Verbund mit anderen Akteur-Netzwerken beschreiben lassen (vgl. Latour 2005). Daraus ergibt sich ein äußerst komplexes System verteilter »Handlungsinitiativen« (Schüttpelz 2013: 10) und Autorschaften, das es aufzuschlüsseln gilt, indem man sich der Kette funktionaler Operationen an bestimmten Knotenpunkten zuwendet, die im Mittelpunkt des jeweiligen Erkenntnisinteresses stehen.

Bei den nachfolgenden Ausführungen soll es jedoch nicht darum gehen, die Serienkultur in ihrer ›Gesamtheit‹ aus der Perspektive der ANT zu betrachten oder sie zum privilegierten Bezugsrahmen der nachfolgenden Serienanalysen zu erheben. Der Anspruch hier ist deutlich bescheidener: Einerseits dient der Bezug auf die ANT dazu, die Beziehungen zwischen Serien und den sie begleitenden Diskursen theoretisch angemessener zu fassen, andererseits kann sie den Blick dafür eröffnen, dass moderne Serien selbst Schauplätze und Aushandlungsorte der Operationen von Akteur-Netzwerken sind.

Hieran schließt sich eine weitere basale Überlegung an: Überbietungen sind keine Dynamiken, die für alle wahrnehmenden Subjekte immer schon erkennbar sein müssen. Dem hier zugrunde liegenden Verständnis nach ist Überbietung zwar per definitionem eine exponierte, aber damit notwendigerweise noch keine evidente, als solche offensichtliche Form.<sup>4</sup> Das Hervortreten von Relationen und Operationen als exponierte Steigerungen hängt nicht zuletzt von spezifischen Konfigurationen und Konstellationen ihrer Betrachtungsweise ab. Entsprechend stellt es eine wichtige Aufgabe der vorliegenden Arbeit dar, genau zu untersuchen, aufgrund welcher Bedingungen und Voraussetzungen eine Steigerung als exponiert erscheint oder eben nicht. Des Weiteren wäre zu klären, welche Formen von Steigerung unterschieden werden können oder müssen. Dabei geht es sowohl um das *Was* als auch um das *Wie* der Steigerung. Denn immerhin gehört die Frage nach der Steigerungsfähigkeit von (ästhetischen) Qualitäten, die das Quality TV gleichsam selbst stellt, zu den Grundproblemen der Philosophie. Und als solche liegt sie auch nicht nur im Interesse einer einzelnen Fachdisziplin. Über den medienwissenschaftlichen Fokus auf Populärkultur hinaus betrifft das Thema dieser Arbeit vielmehr Perspektiven der Philosophie, Literaturwissenschaft, Kulturwissenschaft, Kunstgeschichte, Technikforschung, Gestalttheorie, Wahrnehmungsforschung, Wirtschaftswissenschaft, Geschichte, Wissenschaftsforschung und der Bildwissenschaft. Und tatsächlich hat das Wissen all jener Fach- und Forschungsgebiete dazu beigetragen, Überbietung als jene Form zu profilieren, als die sie im Weiteren veranschaulicht und diskutiert wird.

Wenngleich die Fernsehserie den primären Gegenstand dieser Studie darstellt, wird man über das Konzept der Überbietung nicht genug erfahren oder aussagen können, wenn sich der Blick nicht ebenso auf weitere Phänomene richtet, die für die zirkulierenden Vorstellungen dessen, was diese Dynamik bedeutet (oder bedeuten könnte), zentral sind: Sei es die Praxis des Auktionsgeschehens, die Errichtung von Wolkenkratzern, der sportliche Wettbewerb, das Wettrüsten des Militärs oder gar

---

4 Zur Problematisierung des Konzeptes der Evidenz vgl. Nohr 2004.

der gigantomanische Überbietungsanspruch, der das ideologische Denken und die alltägliche Praxis des Nationalsozialismus bestimmt hat, von den Reichsparteitagten bis hin zu den Entwürfen und ersten Verwirklichungen einer Welthauptstadt »Germania«. Letzterer verweist nachdrücklich auf die besondere Situierung dieser Dynamik an der Schnittstelle (macht)symbolischer und phantasmatischer Praktiken. Ferner wird hier das Problem der Überbietung in ihrer seriellen Form erkennbar: das Zusteuern auf einen unvermeidlichen Abschluss aufgrund von erwartbarer Sättigung, Abnutzung oder aufgrund eines vorzeitigen Kollapses. Genau dies kennzeichnet den stets prekären Status der Überbietungsdynamik, den die nationalsozialistischen Phantasien auf der Basis ihrer eigenen Ideologie (ebenso wie auf Basis ihrer ökonomischen Operationen) notwendig verleugnen mussten.

Dieser Problematik ist die moderne Fernsehserie nicht ausgesetzt. Gerade als *kommerzielle* Serie darf sie letztlich mit keinem Letztüberbietungsanspruch auftreten und tut es auch nicht. Was in und als Serie(n) Erfolg hat, macht eine Logik des definitiven Abschlusses unwahrscheinlich. Und deshalb müssen Überbietungen, auch wenn sie temporär einen Abschluss erfahren, für weitere Überbietungen anschlussfähig bleiben, ohne jedoch das Überbotene noch einmal nahtlos überbieten zu müssen. Darüber hinaus weiß die Fernsehserie um die inhärenten Probleme der Selbst- und Fremdüberbietung und verfügt, wie gezeigt werden soll, über verschiedene Verfahren, ihnen produktiv zu begegnen.

Mehr noch: Die Fernsehserie provoziert nicht nur Fragen zur Überbietung, sondern nutzt diese prozessuale Form auch, um das serielle Schema von Wiederholung und Variation ästhetisch immer wieder neu zu gestalten. Aus einer medienwissenschaftlichen Perspektive gilt hierbei zu beachten, wie das Fernsehen und die Programmform der Serie – als Medien – Überbietungsfiguren unter ihre Bedingungen stellen und sich in sie einschreiben. Damit verbietet sich von vornherein eine primär »inhaltistische« Perspektivierung dieser Dynamik. Die ästhetischen Formen des Fernsehens können grundsätzlich nicht von den (verborgenen) medientechnischen und -ökonomischen Operationen, die sie hervorbringen und konturieren, getrennt werden. Dennoch betrifft der Fokus auf Überbietungen vor allem das, was den Zuschauern sichtbar gegeben ist: unter anderem und ganz wesentlich das dynamische Bild des Fernsehens. Zu Recht haben Lorenz Engell und Oliver Fahle mit »Bild«, »Serie« und »Ereignis« drei »Leitkonzepte« des Fernsehens benannt, die nicht nur für eine Medienphilosophie des Fernsehens zentral sind (Fahle/Engell 2006: 11), sondern ebenso für das Verständnis von Überbietung als televisuelle Form.<sup>5</sup>

5 Wie die Autoren selbst einräumen (ebd.: 11 f.), sind noch andere Kategorien denkbar, die quasi für das Fernsehen als Leitkonzepte firmieren könnten. So ließe sich nach der Relevanz des Akustischen fragen, wie dies ja im Feld der Sound Studies immer häufiger und zu Recht eingefordert wird, zumal es zur Signatur der gegenwärtigen Fernsehserie gehört, der Gestaltung des Akustischen mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Dennoch gehe ich davon aus, dass die Zentrierung auf das Bildliche des Fernsehens dem umfassenden Verständnis von Überbietungsdynamiken nicht im Wege steht. Medienhistorisch macht diese Zentrierung auf das Visuelle allein deshalb schon Sinn, weil die Medieninnovation des Fernsehens als Technologie der Übertragung im Sinne von Nipkow vor allem auf den Prozess der Sichtbar- und nicht der Hörbarmachung beruht.

Zugleich ist es in der heutigen Zeit schwieriger denn je, das Fernsehen als Medium mit relativ zeitstabilen Eigenschaften zu begreifen. Von seiner frühen Form als Massenmedium hat sich das Fernsehen gerade unter den heutigen Bedingungen seiner digitalen Konfigurationen deutlich entfernt (vgl. Bennett/Strange 2011). Diese Beobachtung ist weitestgehend unstrittig, selbst wenn man den permanenten Wandel und die Variabilität des Mediums zu verschiedenen historischen Zeitpunkten herausstellt (vgl. Keilbach/Stauff 2011). Gleichwohl verkompliziert die in historischer Hinsicht stets gegebene Heterogenität des Fernsehens die Frage nach den Bedingungen, die das Medium seinen Formen auferlegt.

Welche primär visuellen Formen und Verfahren der Überbietung zu beobachten sind, soll im Rahmen dieser Studie innerhalb von Serien (*intraseriell*), zwischen Serien (*interseriell* und *transseriell*) sowie mit Blick auf ihre *metaseriellen* Effekte reflektiert werden, d. h. darauf, wie serielle Formen in Serien als Medium der Selbst- und Fremdbeobachtung fungieren.<sup>6</sup> Überdies reflektiert der Aspekt des Metaseriellen noch einen epistemologisch-theoretischen Grundgedanken dieser Arbeit. Die Serialität der gegenwärtigen Fernsehserie ist nicht bloß mit den Konzepten und Verfahren der traditionellen Narratologie beschreibbar. Vielmehr existiert sie – in unterschiedlichem Grad – unabhängig von ihren narrativen Ordnungsschemata, wie Fahle auf profunde Weise erläutert hat:

Serialität löst sich von der Narration und bildet eine eigene ästhetische Form, die die narrative Organisation parasitär durchwandert und dafür sorgt, dass eine Episode auf mehreren Text- und Wissens Ebenen betrachtet werden muss (wenn man den Stil nicht nur als Bauform des Erzählens, sondern als eigene epistemische Ebene versteht). (Fahle 2012: 171)

Die »parasitäre Durchwanderung«, von der hier die Rede ist, gilt nicht weniger für die Überbietung als Form der Serialisierung.

Bestimmend für die Korpusauswahl der vorliegenden Studie waren verschiedene Überlegungen. Zum einen stehen hier solche Serien wie *24* (Fox, 2001–2010), *Lost* (ABC, 2004–2010) oder *The Sopranos* (HBO, 1999–2007) im Zentrum der Untersuchung, die in der Geschichte des amerikanischen Fernsehens entweder eine vergleichsweise breite Rezeption erfahren haben oder im kulturellen Diskurs ästhetisch besonders gewürdigt worden sind. Zum anderen wurden auch solche Serien wie z. B. *Sue Thomas: F. B. Eye* (PAX, 2002–2005) oder *Nip/Tuck* (FX, 2003–2010) ausgewählt, die zwar nicht an erster Stelle genannt werden, wenn es um die ästhetischen Leistungen der Serie geht, die jedoch jeweils wichtige Einsichten über Überbietungsdynamiken und deren metaserielle Reflexion ermöglichen.

Schlussendlich wird die Arbeit auch zeigen – um das vorangestellte Zitat zu würdigen – dass nicht nur TV-Serie im Besonderen, sondern populäre Serien im Allgemeinen einen Rahmen bieten, innerhalb dessen (exponierte) Steigerungen auf

6 Dieses Forschungsdesign wurde gemeinsam mit Frank Kelleter im Antrag dieses Teilprojektes im Rahmen der DFG-Forscherguppe »Ästhetik und Praxis populärer Serialität« entwickelt, abgesehen von der Analyseebene der Transserialität, die hier als weitere Perspektive vorgeschlagen wird.

bemerkenswerte Weise thematisch werden. So kann man in *Les Mystères de Paris* als jenem Feuilletonroman, der stets als klassische Referenz bei der Beschreibung der modernen Serienlandschaft ins Feld geführt wird, Folgendes über die Steigerung des moralisch-ethisch edlen Handelns lesen:

*Anständigen Mitmenschen in der Not beispringen, das ist gut. Schwachen Menschen, die im Elend mit der Versuchung kämpfen, zu helfen, ist besser. Gestrauchelte und gescheiterte Menschen, die sich in aller Verderbtheit noch einige edle Gefühle bewahrt haben, wieder zur Ehrlichkeit und Selbstachtung zurückzuführen, das ist das beste.* (Rudolf in Sue 1969 [1843]: 45)

Aber ist das Gute, das seit jeher nicht nur Gegenstand, sondern auch Movens philosophischer Anstrengungen gewesen ist, eine steigerungsfähige Qualität? Kann man sich selbst oder andere darin überbieten? Serien, so wird noch herausgearbeitet werden, operieren jedenfalls nicht nur mit Steigerungen, sondern thematisieren diese seriellen Dynamiken als ästhetische, ökonomische oder epistemologisch-philosophische Probleme. Damit stellen sie ein Wissen bereit, das nicht nur ein Wissen über die Serie ist, sondern prinzipiell über alles, was Menschen und Dinge, Abstraktes und Konkretes, Materielles und Immaterielles betrifft und verbindet. Gerade mit Blick auf diese Vielschichtigkeit ist dieses Wissen für die heutige Medien- und Kulturwissenschaft von besonderem Interesse.

# 1. Hinführungen

Die Untersuchung der Überbietungsdynamik lässt sich systematisch in Bereiche aufgliedern, die über disziplinäre Grenzen hinweg erkenntnistheoretische Grundfragen berühren. Wer sie genauer analysiert, behandelt kaum trennbare Aspekte des Vergleichens, der Exponierung, Messbarkeit, Steigerungsfähigkeit (Gradualisierung), Skalierung sowie des kategorialen Verhältnisses von Qualitäten und Quantitäten, und zwar zunächst unabhängig von einem spezifischen Gegenstand. Deshalb verdienen diese Fragen eine eigenständige (medien)theoretische Betrachtung mit Blick auf das hier verfolgte Erkenntnisinteresse, bevor in den nächsten Kapiteln gezeigt wird, wie Fernsehserien Überbietungsdynamiken einsetzen und konfigurieren. Allgemeinen Charakter haben auch die nachfolgenden Überlegungen zur kulturellen Wahrnehmung der Überbietung, die hier als *postideologiekritische Diskursfigur* profiliert werden soll, sowie die Ausführungen, die – zwischen historischer Epistemologie und Begriffsgeschichte – Überbietung einerseits als spezifische Logik der Moderne sowie andererseits als transhistorische Dynamik zu befragen suchen.<sup>7</sup> Ferner geht es darum, die basale Unterscheidung von Fremd- und Selbstüberbietung medienökonomisch auf systemische Aspekte des kommerziellen Wettbewerbs zu beziehen und die Auffassung einer ausschließlich anthropozentrischen Betrachtung von Überbietungsdynamiken kritisch zu hinterfragen. Um die Produktivität der Überbietung als Antriebskraft von Innovationen zu beleuchten, schließe ich an jüngere medienwissenschaftliche Diskussionen an, welche, ebenfalls unter Rückgriff auf neuere Arbeiten aus dem Bereich der historischen Epistemologie, die Rolle des Seriellen und der Serie mit Blick auf das Potential der Hervorbringung des Neuen betrachten.

## 1.1 Überbietung als postideologiekritische Diskursfigur

Anders als auf dem Gebiet des Hochkulturellen ist die Überbietungslogik im Feld des Populären, gerade mit Blick auf ihre explizit seriellen Formen, negativ konnotiert: Wer von Überbietung spricht, kritisiert eine Dynamik, die vermeintlich in der *bloßen* Steigerung des Höher-schneller-weiter zu sich selbst kommt, ohne dass man ihr ein besonderes ästhetisches Potential zutraut. Nicht umsonst wird sie in erster Linie mit den traditionell als trivial geltenden Phänomenen der Populärkultur assoziiert: vom Reality TV bis zum Actionfilm-Sequel. Zudem wird allenthalben die »Permanenz« der Überbietungen thematisiert und damit implizit (oder explizit) eine Kritik ihrer Zeitlichkeit im doppelten Sinne artikuliert: als Kritik der historischen Zeit und als Kritik der »Wiederkehr des Immergleichen«. Die Abwertung bestimmter Formen dessen, was man heutzutage deutlich seltener »Massenkultur« nennt, ist insofern erklärungsbedürftig, als auch die Kulturkritik, etwa in der Tradition der Frankfurter Schule, nicht übersehen kann, dass sich der Rang des Populären in den

7 Der Fokus auf Überbietung im Sinne einer transhistorischen Perspektive bedeutet, sie als historisch variable Dynamik zu begreifen, die aber dennoch über spezifische Phasen und Epochen hinweg eine identitäre Form bewahrt. Der transhistorische Blick ist jedoch kein ahistorischer.

letzten Jahrzehnten deutlich verändert hat. Während noch Adorno und Horkheimer (1969 [1944]) die Kulturindustrie bewusst nicht anhand ihrer eigenen, historisch vergleichsweise bescheidenen Ansprüche beurteilten, sondern gleichsam von außen, entlang der Maßstäbe des um die Verteidigung eines Wahrheitskerns bemühten Aufklärungsdenkens, ist heutzutage kaum zu leugnen, dass sie, was die Selbsteinschätzung ihrer ästhetischen Potentialität angeht, enorm an Selbstbewusstsein gewonnen hat. So teilen ihre Akteure weithin die Annahme, dass ihre Produktionen, wenn auch nicht *wegen*, aber in jedem Fall *trotz* ihrer Warenförmigkeit, grundsätzlich den Status von Kunst für sich reklamieren können und grundsätzlich immer schon als relevante Ausdrucksformen von Kultur ernst zu nehmen seien.<sup>8</sup> Daneben gibt es kaum kulturelle Manifestationen des Populären, die in den Geistes-, Kultur- oder Sozialwissenschaften oder seitens anderer institutioneller Nobilitierungsinstanzen keine Aufwertung erfahren hätten. Als Ausdruck dieser Umwertung erscheinen heutzutage nicht von ungefähr Publikationen, die zum Beispiel von der Schönheit des Populären als spezifische ästhetische Gegenwartserfahrung handeln (z. B. Maase 2008). Zugleich ging mit eben jener Aufwertung eine deutliche Abwertung der Kulturkritik als dogmatisch, monolithisch, elitär und unzeitgemäß einher, so dass man in Bezug auf die gegenwärtige Verhältnisse, so meine These, von einem *postideologiekritischen Diskurs* sprechen kann, der die Rede über populäre Medien und Kultur, zumindest in den westlichen Gesellschaften, wesentlich konturiert.

Allein verschwindet die Kulturkritik nicht einfach so aus der Welt. Sie bezieht sich jedoch nur noch selten auf die *kulturelle* Sphäre als Ganze oder auf einen problematisch gefassten, da primär warenförmig-ideologisch bestimmten Zusammenhang von Kultur und Gesellschaft. Vielmehr beschränkt sie sich auf *einzelne* ihrer Ausdrucksformen und Mechanismen. Eine derartige *Partikularisierung der Kritik*, wie ich sie nennen möchte, erfüllt eine wesentliche Funktion: Sie bekräftigt die Annahme, dass kein grundsätzlicher Widerspruch zwischen Warencharakter auf der einen sowie Kunst auf der anderen Seite besteht.<sup>9</sup> Umso schärfer fällt mitunter die Kritik jener ästhetischen Artefakte aus, bei denen ein *zu dominanter* Einfluss industrieller Praktiken und Denkweisen auf die Produktion der Kunst ausgemacht wird.<sup>10</sup> Und tatsächlich scheint die Annahme berechtigt, dass in den allermeisten Fällen, in denen man im Feld des Populären die Logik der Überbietung als bestimmende Kraft identifiziert, nach wie vor genau diese Prämisse wirkmächtig ist: Die ästhetische, moralische oder politische Kontamination der Kunst (und Kultur) durch eine gleichsam ungefilterte Logik des Warendenkens. Im Kern wird dabei wesentlich die Dominanz der Warenlogik und ihrer Steigerungsdynamik kritisiert, nicht deren Exponierung. Dieser Aspekt ist deshalb wesentlich, da noch andere Formen der Über-

8 Für letzteres gibt es natürlich gute Gründe. Dazu zählt, in historischer Perspektive, dass der Aufstieg der Kulturindustrie ab dem 19. Jahrhundert auch »eine Befreiung von bürgerlicher Vormundschaft« bedeutete (Maase 2007: 17).

9 Wobei unter Bedingungen der Kulturindustrie ohnehin nicht eindeutig zwischen Wahrnehmen und Konsumieren getrennt werden kann.

10 Kulturkritik als Kritik der politischen Ökonomie kommt aber auch dann noch zum Vorschein, wenn globale Unternehmen sich mit den Mitteln der Kunst für das Soziale politisch engagieren oder dafür ein entsprechendes Forum zur Verfügung stellen. Man denke nur an die Diskussionen um die Benetton-Werbung Oliviero Toscanis.

bietung existieren, die potentiell kulturell negativ konnotiert sind: Man denke nur an die kulturelle Praxis des Prahlens sowie überhaupt an die Performanz narzisstischer Bedürfnisse (vgl. Kapitel 7). In diesen Fällen zielt die Kritik eben zuvorderst auf die Ebene der *Exponierung* einer tatsächlichen oder bloß vermeintlichen Steigerung und nicht auf die Steigerung an sich.

Somit kann man die Kritik der Überbietung als jene Form verstehen, in der sich noch diffus und ohne Begründungszwang ein kulturelles Unbehagen am Kapitalismus artikulieren darf. Anders als die Kritiker der Kulturindustrie laufen Kritiker einer solchen Überbietungsdynamik eben nicht Gefahr, als »Apokalyptiker« (Eco 1984 [1964]) gelten zu müssen, da sie mit einer allgemeinen Akzeptanz ihrer Kritik rechnen können. Entsprechend hält man sich auch nicht mit Erklärungen auf, weshalb ein kulturelles Objekt eigentlich an Wert verliert, wenn es einer Überbietungslogik verpflichtet scheint. Vielleicht, so könnte man spekulieren, muss man die Kritik an der Überbietung als (populäre) Form und Dynamik deshalb nicht entfalten, weil alles Wissenswerte über das Kritikwürdige schon dargelegt wurde, nur unter einem anderen Stichwort, sei es »Fortschritt«, »Dynamik«, »Wettbewerb« oder »Innovation«.

Spätestens der Erste Weltkrieg hatte die aus der Neuzeit erwachsenen enthusiastischen Vorstellungen einer Fortschrittsdynamik, einer stetig optimierungsfähigen Beherrschung von Natur und Technik sowie die Hoffnung auf eine emanzipatorische Entwicklung der Menschheit nachhaltig erschüttert. Diese Entwicklung hatte die Kritische Theorie bereits reflektiert, bevor sie Auschwitz als jenen Ort auswies, an dem Aufklärung und ihr instrumentell-rationalistisches Denken endgültig in Mythos und Barbarei umschlug (Horkheimer/Adorno 1969 [1944]). Indes waren problematische Implikationen von Optimierungs-, Steigerungs- und Expansionsdynamiken seit dem 19. Jahrhundert stets nur Teilaspekt einer umfassenderen Kritik des Sozialen, die in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre in Europa und den USA ihren vorläufig letzten Höhepunkt erreichte. Die ökologische Kritik der 1970er und 1980er Jahre in Europa und ihre politische Bewegung formulierte in dieser Hinsicht nichts wesentlich Neues, brachte aber deutlicher zum Ausdruck, dass sozialer Fortschritt auch von der Idee des Verzichts bestimmt sein müsste, um als solcher Bestand zu haben. Demgegenüber geht es heute darum, nicht als Abkehr von der Verzichtsllogik, sondern eher im Sinne ihrer Transformation, ökologisches auch als ökonomisch fortschrittsbewusstes, d. h. als profitorientiertes Handeln zu profilieren (und umgekehrt). Man denke nur an die bekannte Kritik von Žižek an Starbucks »morally good products« (Žižek 2009: 53).

Insofern also die Kritik einer Steigerungsdynamik immer schon impliziter Bestandteil der Kritik der Moderne war, hatte die postmoderne und poststrukturalistische Theorie wenig Anlass und Interesse, sich auf den bereits bekannten Pfaden der kritischen Reflexion zu bewegen, sondern stellte vielmehr die epistemologischen Fundamente jener Kritik, die die Moderne an sich selbst übte, ihrerseits infrage. Jean-François Lyotards Rede (1999 [1979]) vom Ende der großen Erzählungen (Aufklärung, Idealismus, Historismus) oder Francis Fukuyamas (1989) Postulat eines Endes der Geschichte sind dabei freilich auch als Erzählungen begreifbar, die den Abschlussgestus jener Theorien, auf die sie sich (kritisch) beziehen, mit einem neuen Gestus der Abschließung zu überbieten versuchen.

Boris Groys sieht in dieser Logik der Abschließung wiederum eine Spezifik des Neuen in der Neuzeit, indem die Erwartung generiert werde, dass es mit dem Auftreten des Neuen nichts Neues mehr geben könne, sondern nur noch die Dominanz dieses allerletzten Neuen. Dies gelte für die Aufklärung mit ihrem Anspruch auf Wachstum und Vorherrschaft der Naturwissenschaften, ebenso für den Marxismus mit seiner Hoffnung auf die Realisierung einer andauernden sozialistischen und kommunistischen Zukunft, für den Nationalsozialismus, der ein »Tausendjähriges Reich« ausrief, für die Avantgardebewegungen, die jeweils meinten, den letztlich verbindlichen künstlerischen Gestus gefunden zu haben oder aber für die postmoderne Auffassung von einem Ende der Geschichte, als finaler Überbietungsakt, der das Warten auf das neue Neue vermeintlich endgültig obsolet mache (Groys 1999 [1992]: 10).<sup>11</sup>

Und doch scheint, wie Groys selbst zeigt, ein neuer Metastandpunkt, von dem aus das bisherige Neue besichtigt und gegebenenfalls zum immer schon Alten erklärt werden kann, immer (noch) möglich. Aber was ist eigentlich die Pointe dieses Denkens, das der Logik der Abschließung folgt?

Jedesmal fragen wir uns [...] unnachgiebig, worauf wollen jene hinaus, und zu welchem Zweck, die das Ende von diesem oder jenem, des Menschen oder des Subjekts, des Bewußtseins, der Geschichte, des Abendlandes oder der Literatur und, als letzte Neuigkeit, des Fortschritts selbst verkünden, der noch nie bei Rechten oder Linken so schlecht dastand. Welche Effekte wollen jene Propheten oder jene wortgewandten Visionäre produzieren? Welchen unmittelbaren oder aufgeschobenen Vorteil stellen sie in Aussicht? Was machen sie und was machen wir, indem wir so darüber reden? Um wen zu verführen oder zu unterwerfen, einzuschüchtern oder zu erfreuen? Diese Effekte und Vorteile können auf eine individuelle oder kollektive, eine bewußte oder eine unbewußte Spekulation bezogen werden. Sie können in Begriffen libidinöser oder politischer Herrschaft analysiert werden [...]. (Derrida 1985 [1983]: 60)

Die Berechtigung von Derridas Fragen liegt auf der Hand und doch fordern sie ihrerseits zur Kritik heraus. Das betrifft zunächst die abschätzige Rede von den »Propheten« und »wortgewandten Visionäre[n]«. <sup>12</sup> Das Postulat eines Endes muss man keineswegs so buchstäblich verstehen, dass damit eine spekulative Prognose über die Zukunft gewagt wird. Adornos These vom Ende der Ideologie (1972 [1954]), die Derrida in seiner Aufzählung unerwähnt lässt, ist ganz sicher nicht mit diesem Anspruch verknüpft, vielmehr beschränkt sich deren kritische Geltung zunächst auf die Verhältnisse der (historischen) Gegenwart und ihrer Genese, bestimmt durch die

11 Auch Latour setzt sich mit dem Postulat eines Ende der Geschichte kritisch auseinander: »Das einzig Positive an den Postmodernen ist: Nach ihnen kommt nichts mehr. Weit davon entfernt, der letzte Schrei zu sein, markieren sie das letzte Ende, d. h. das Ende der verschiedenen Formen, aufzuhören und weiterzugehen, in denen mit zunehmend schwindelerregender Geschwindigkeit immer radikalere und revolutionärere Kritiken einander jagten« (Latour 2008 [1991]: 84).

12 Die Kritik an der Rhetorik des Visionären hat ihrerseits eine lange Tradition, die gerade im 20. Jahrhundert an keine bestimmte politische Position gebunden ist, vgl. nur Karl Poppers Auseinandersetzung mit Hegel und Marx in *The Open Society and Its Enemies* (1945).

Hoffnung, gleichsam von der Zukunft widerlegt zu werden. Des Weiteren dürften sich die von Derrida namentlich nicht bezeichneten »Propheten« wohl alles andere als glücklich schätzen, dass nicht die Berechtigung ihrer jeweiligen Thesen auf dem Prüfstand steht, sondern a priori Effekte und Vorteile einer Redeweise, die sie, unabhängig von ihrem jeweils spezifischen Erkenntnisinteresse, mit anderen Autoren teilen.

Warum ist der Blick auf das Verbindende dieser Art des Sprechens bzw. Schreibens dennoch aufschlussreich und legitim? Derrida stellt, ohne dass er dies ausdrücklich markiert, die kulturindustrielle Verfasstheit des Wissenschaftsbetriebes heraus und nimmt damit eine Perspektive ein, die Mitte der 1980er Jahre fast schon anachronistisch anmuten muss. Er scheint hier jedoch weniger systemische Aspekte, d. h. die gesellschaftlichen und relationalen Möglichkeitsbedingungen jener Diskurspraktiken, in den Mittelpunkt der kritischen Aufmerksamkeit rücken zu wollen, sondern vielmehr die Rolle von Subjekten, die in der Machtsphäre der akademischen Welt um diskursive Hegemonie ringen und dabei eine bestimmte politische Agenda verfolgen. Den Anspruch dieser Subjekte, das Reale adäquat theoretisch zu beschreiben oder sich in eine kritische Distanz zu ihm zu setzen, hat wiederum Baudrillard, ebenfalls in den achtziger Jahren, als »fromme[n] Wunsch eines verewigten Zeitalters der Aufklärung« (1994 [1987]: 76) zurückgewiesen und das Verhältnis von Theorie und Realem als unversöhnlich bestimmt.

Die Theorie kann sich nicht damit zufriedengeben zu beschreiben und zu analysieren, sie muß im Universum, das sie beschreibt, selbst zum Ereignis werden. Um dies zu erreichen, muss sie sich auf dieselbe Logik einlassen und diese beschleunigen. Sie muss sich von jeglichem Bezug losreißen und darf ihr Selbstwertgefühl nur von Künftigem beziehen. Sie muß auf die Zeit einwirken, um den Preis einer wohlbedachten Verzerrung der gegenwärtigen Wahrheit. In dieser Hinsicht muß sie dem Modell der Geschichte folgen. Diese hat die Dinge bereits gründlich ihrem Wesen und ihrem mythischen Ursprung entrissen, um sie dem Fluß der Zeit anheimzustellen. Heute muß man sie ihrer Geschichte und ihrem Zweck (fin) entreißen, um ihr Rätsel, ihre umkehrbare Bahn, ihr Schicksal wiederzugewinnen. (Ebd.: 77 f.)

Die Ereigniswerdung der Theorie wird dabei scharfsichtig als Überbietungsfigur gedacht, die eben dadurch Abstand zu jener Welt gewinnt, auf die sie sich bezieht: »Die Theorie kann lediglich der Welt die Steigerung abtrotzen: das Objektivere, das Ironischere, das noch Verführerischere, das Realere oder das Irrealere, was weiß ich? Sinn hat sie nur in Form dieses Exorzismus.« (Ebd.: 79) Doch wenn die Theorie nur noch Relevanz im Sinne dieser Austreibung hat und in der Konsequenz die Welt als unweigerlich vom Realen, Irrealen oder Verführerischen besessen gelten muss, stellt sich die Frage, was präzise die historischen Bedingungen sind, die eine zunächst vielleicht grotesk anmutende Bezugnahme von Theorie auf Welt übrig lässt. Hierauf bleibt Baudrillard eine überzeugende Antwort schuldig. Aber noch aus anderen Erwägungen heraus empfiehlt es sich, den Ausführungen Baudrillards mit Skepsis zu begegnen, angefangen mit dem kritischen Hinweis, dass die Prozedur des Exorzismus wohl kaum den operativen Modus des Ironischen kennt, sondern gemeinhin mit sakralem Ernst betrieben wird. Ferner ließe sich gegen Baudrillards Überlegungen

einwenden, dass der Exorzismus ein Programm darstellt, das streng geregelt ist und seine Wirkmacht ganz und gar von der festgelegten Tradition und Weitergabe spiritueller Kräfte abhängt. So stellt der Exorzismus vielleicht ein Ereignis dar, gleichwohl zielt er nicht auf einen Effekt ab, sondern steht vielmehr im Dienste der Herstellung eines *status quo ante*. Ohnehin scheint es sich beim besagten Exorzismus – als eben jene für die Zukunft verbliebene Restfunktion der Theoriearbeit – um ein Verfahren zu handeln, das so gar nicht zum undogmatischen Gestus der heutigen Geistes- und Kulturwissenschaften passt. Als beispielsweise Friedrich Kittler in den 1980er Jahren vehement für die Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften plädierte, verlieh er der Medienwissenschaft damit eine Programmatik, die sie erst seit kurzer Zeit angenommen zu haben scheint. Doch verfährt sie in der Umsetzung dabei keineswegs ironischer als Kittler es damals schon tat, noch ist sie irgendeinem anderen Modus der Steigerung verpflichtet. Kurz gesagt, die tatsächlich betriebene Theoriearbeit, heute wie damals, scheint kaum in der Funktionalität aufgegangen zu sein, die ihr Baudrillard seinerzeit gerade noch zugebilligt hat.

Was erfahren wir aber nun aus den hier zitierten Metareflexionen über die Dynamik der Überbietung? Nicht nur in Bezug auf die Kulturindustrie bzw. Medienkultur, sondern auch dort, wo die Wissenschaft sich selbst beobachtet, wird Überbietung als Ausdrucksform postideologiekritischer Verhältnisse und zugleich eines Denkens sichtbar, das sich von jenem der Moderne distanziert (selbst wenn Kontinuitäten zwischen Moderne und Postmoderne bzw. später Moderne behauptet werden). Baudrillard, Derrida und Groys reflektieren auf je unterschiedliche Weise implizit oder mittelbar diese postideologiekritischen Verhältnisse, ohne sich mit ihnen zu identifizieren. Während Groys sie dort am Werk sieht, wo die revolutionäre Ausrufung des Neuen in der Moderne angeblich paradoxerweise permanent an dessen Abschließung gekoppelt ist und Derrida hinter eben diesem finalen Gestus Verführung und Vorteilsnahme wittert, wird die Steigerung bzw. Überbietung bei Baudrillard zum fast absurd anmutenden Postulat der Bestimmung des Verhältnisses von Theorie und Welt, indem die Theorie die Wirklichkeit zu überbieten hat. Anders als Baudrillard und Groys hält Derrida jedoch letztlich an einer Frage fest, von der man vielleicht sagen kann, dass sie in Zeiten der Postideologiekritik als einzig kritische übrig bleibt: *Cui bono?*

Aber was tragen derartige Positionen, so verschieden sie sind, zum Verständnis der Fernsehserie bei? Und vielleicht noch wichtiger: Leistet die Fernsehserie selbst einen philosophischen oder reflexiven Beitrag zu den Fragen, die Groys, Derrida und Baudrillard hier behandeln? Übernimmt die Fernsehserie unter Umständen gar die Funktion, die Baudrillard eigentlich der Theorie gegenüber dem Realen zuweist? Wie ich im Verlauf dieser Arbeit zeigen werde, ist die Dynamik der Überbietung jedenfalls nicht bloß eine ästhetische oder narrative Form; vielmehr erfüllt sie eine zentrale Funktion mit Blick auf die medienphilosophische Praxis der Fernsehserie selbst. Inwieweit sie dabei selbst postideologiekritische Verhältnisse sichtbar macht oder diese gar kritisiert, wird zu prüfen sein.

## 1.2 Logik der Moderne? Zur Genese und Genealogie der Überbietung

Man muss freilich kaum die Zeitdiagnosen prominenter Intellektueller bemühen, um deutlich zu machen, wie sehr die westliche Kultur und in Sonderheit die wissenschaftliche Praxis von Überbietungsprozessen bestimmt ist und zugleich diese Dynamiken regelmäßig registriert. Allein aus diesem Grund ist es jedoch mehr als erstaunlich, wie wenig Interesse dem Konzept der Überbietung in den Kultur- und Geisteswissenschaften bis dato entgegengebracht wurde. Die Untersuchung von ästhetischen, ökonomischen und epistemologischen Formen und Bedingungen der Überbietung stellt bis zum heutigen Tag ein Desiderat dar.<sup>13</sup> Auch die kulturwissenschaftliche Medienwissenschaft, die sich in den letzten Jahren besonders intensiv für den Zusammenhang von Medien und Geschichte, für Mediendynamiken oder Kulturtechniken interessiert hat, stellte sich dieser Herausforderung bislang kaum. Und selbst dort, wo die Medienwissenschaft Überbietungsdynamiken annimmt, wie etwa Kittler (1986, 1999; vgl. auch Virilio 1993) in Bezug auf den Zusammenhang von Übertragungsmedien und Krieg, wird das Konzept selbst nicht näher entfaltet.

Warum fordert die Dynamik der Überbietung eigentlich so wenig zur Begriffs- und Theoriearbeit heraus? Allein wegen ihrer negativen Semantik? Oder geht man davon aus, dass Überbietungsprozesse sich gleichsam selbst erklären? Dass es sich bei letzteren keineswegs um evidente Formen handelt<sup>14</sup>, wird bereits deutlich, wenn man registriert, wie heterogen Überbietungen deskriptiv (statt analytisch) markiert werden: als Struktur (Körte 2000), als Form (Bosold-DasGupta 2005), Figur (Meyer 2009), Schema (Schneider 2004), Gestus (Assmann 1989; Wirtz 1997), Verfahren (Jaeger 2004), Strategie (Barner 2006), Mechanismus (Beyme 2005), Logik (Winkler 1997), Dynamik (Emmelius 2010) oder als Prinzip (Kiening 1991). Schließlich spricht man vom »Willen zur Überbietung« (Ebeling 1996) oder vom »Ansporn zur Überbietung« (Niendorf 2000). Sieht man sich mit einer derartigen Diversität von Beschreibungsformen konfrontiert, stellt sich grundsätzlich die Frage, wie sich diese zueinander verhalten, ob sie jeweils unterschiedliche Aspekte hervorheben oder in einem Widerspruchsverhältnis zueinander stehen. Ist Überbietung als spezifische Dynamik einer Epoche zu begreifen, markiert sie eher eine anthropologische oder historische Konstante in der Kulturgeschichte der Menschheit oder muss man sie gar als Prinzip der Evolution auffassen? Inwieweit ist sie an Intentionalität gebunden,

13 Entsprechend taucht der Begriff »Überbietung« in einschlägigen Fachlexika zur Medienwissenschaft, Ästhetik, Geschichte, Philosophie oder Kulturtheorie in der Regel nicht auf. Außerhalb der wissenschaftliche Sphäre war die Überbietungslogik zumindest Gegenstand einer humoristischen Betrachtung. Ab Ende der 1940er Jahre hat Stephen Potter, ein ehemaliger Literaturdozent sowie Autor und Produzent der BBC, damit begonnen, selbstironisch-humoristische Ratgeber zu erfolgreichen Anwendung der One-Upmanship-Logik in diversen Lebenslagen zu schreiben. Im Kern geht es bei Potter jedoch lediglich darum, im Alltag auf möglichst arrogante Weise mit Überlegenheitsgesten reüssieren zu können. Vom genannten Autor erschienen gleich mehrere Publikationen zum Thema, die zumindest dem Titel nach konsequenterweise selbst eine Überbietungslogik ausstellen (vgl. Potter 1947, 1970).

14 Vgl. dazu die Ausführungen in der Einleitung.

d. h. hier: an die Pläne und Absichten humaner Akteure? Kann oder sollte man zwischen Überbietung als einem ästhetischen oder kulturellen Geschehen auf der einen und einem ökonomischen Geschehen auf der anderen Seite unterscheiden? Das sind vielleicht nur einige der Fragen, die sich stellen, um Überbietung als Dynamik genealogisch zu verfolgen und medientheoretisch zu konturieren.

Erst vor wenigen Jahren haben sich zwei Vertreter der modernen Soziologie intensiver für die Frage der Überbietung interessiert. Einer der wenigen spezifischen Ansätze zur Überbietungslogik wurde von Manfred Prisching (2006) im Anschluss an Gerhard Schulzes Konzept des »Steigerungsspiels« (2003) vorgelegt. Laut Schulze ist es

die historisch beispiellose soziale Organisation der Steigerung, die unsere Epoche auszeichnet, das systematische Zusammenspiel einer unübersehbaren Menge von Akteuren in so verschiedenen Lebensbereichen wie Produktion und Politik, Wissenschaft und Unterhaltung, Arbeit und Konsum, Technik und Medien. Steigerung wurde zu einem wesentlichen Inhalt sozialer Beziehungen; sie integriert als immer wieder bearbeitetes gemeinsames Oberthema unsere gesamte Sozialwelt. (Schulze 2003: 83)

Wie Schulze begreift auch Prisching (2006) Überbietung bzw. das Steigerungsspiel als grundlegendes Strukturierungselement der spätmodernen Gesellschaft. Anders als der Autor der *Erlebnisgesellschaft*, der das Steigerungsspiel zur gesellschaftlichen Basisdynamik erhebt, ist Prisching jedoch der Auffassung, dass in der Spätmoderne vor allem *die Konsumsphäre* durch eine Überbietungslogik bestimmt sei. Produkte müssten kontinuierlich verändert werden, um zwangsläufige Sättigungseffekte zu vermeiden, was man über Strategien der Diversifizierung, der Übertreibung, der simulierten Innovation und des semantischen Bluffs zu erreichen versucht. Insgesamt laufe die Steigerungslogik auf eine Abfolge immer weiter gesteigerter Sensationen heraus. Dabei differenziert Prisching zwischen modernem und postmodernem Konsum: Während ersterer auf funktionell gesteigerte Güter ausgerichtet sei, zielt letzterer auf immer intensivere Sensationen ab, aus denen heraus sich ein gesteigertes Bedürfnis nach eben solchen Sensationen entwickle. Zugleich wird durch den Prozess einer Normalisierung des Spektakels die tatsächliche Normalität der Moderne abgewertet. Die systematische Erregung markiere den Normalzustand. Wenn tatsächliche Überbietungen jedoch nicht realisierbar sind, reicht es aus, Steigerungen lediglich zu simulieren. Damit bestehe aber eine Kluft zwischen postuliertem Steigerungsanspruch und realer Leistung. Aus solch kulturkritischer Perspektive heraus bedeutet Überbietung keineswegs Exzellenz und Fortschritt, sondern mittelmäßige »Sensation in Permanenz« (ebd.: 57–59).

Mehr noch als Schulze bleibt bei Prisching Überbietung im Kern eine negativ konnotierte Dynamik, auch wenn beide Ansätze um eine unaufgeregte-sachliche Zeitdiagnose bemüht sind. Doch wie treffend ist die jeweilige Gegenwartsanalyse? Beide liefern zweifellos wertvolle Beobachtungen bezüglich der Steigerungsprozesse innerhalb gegenwärtiger Gesellschaften. Dennoch sind einzelne ihrer Positionen zu hinterfragen. Beispielsweise kann Prischings Annahme zur Abwertung der Moderne durch die permanente Sensation als Kennzeichen postmoderner Konsumkultur insofern nicht ganz überzeugen, da gerade die kontinuierliche Hervorbringung des

Sensationellen bereits als Merkmal der modernen Konsumgesellschaft zu gelten hat. Auch die Isolierung von Überbietung auf die Konsumsphäre erscheint nicht schlüssig, weil sie – im Gegenteil – eine allgemeine Dynamik beschreibt, die sämtliche Bereiche von Kultur und Gesellschaft durchzieht: von der Ästhetik über Ökonomie und Technik bis hin zum Sport. Zudem ist sie, im Sinne einer diachronen Betrachtung, weder ausschließlich als Dynamik der Moderne noch der Spät- oder Postmoderne fassbar. Sie ist jedoch eng mit den Bedingungen der spätkapitalistischen Kultur verknüpft und wird durch sie auf spezifische Weise, wie noch zu zeigen sein wird, konturiert. Schulzes gegenwartszentrierte These des Steigerungsspiels als gesellschaftliche Basisdynamik erscheint wiederum deshalb etwas verkürzt, weil Steigerungen in der Sphäre des Sozialen und Kulturellen nicht ausschließlich im Modus des Spiels auftreten, auch wenn die Hervorhebung des ludischen Charakters von Steigerungsformen sehr wichtig ist. Und wie Prisching argumentiert Schulze mitunter ahistorisch, gerade wenn es um die theorie- und begriffsgeschichtliche Profilierung jener Dynamik geht, die im Zentrum seiner Gegenwartsdiagnosen steht.

Doch wo sollte eine solche Profilierung ihren Anfang nehmen? Vielleicht im Sinne eines klassischen Zugriffs über die Herkunft des Begriffes, die allein schon im Deutschen ein interessantes Bedeutungsspektrum offenbart: So kann man gemäß dem Grimm'schen Wörterbuch der deutschen Sprache drei wichtige Semantiken von »Überbietung« bzw. »überbieten« differenzieren: Zum einen kennt das Wörterbuch bereits die negative Bedeutung von »überbieten« als »überschätzen«, zweitens im ökonomischen Sinn als »mehr bieten«<sup>15</sup> und drittens, als Erweiterung der zweiten Bedeutung, als »übertreffen« (Grimm 1984 [1936]: 23, 139 f.). Zudem wird der Begriff der Überbietung schon früh für Analogiebildungen verwendet. So meint im ausgehenden 18. Jahrhundert kein Geringerer als Friedrich Schlegel, dass die Neigungen von Philosophen sich gegenseitig überbieten zu wollen, dem Konkurrenzgeschehen während einer Auktion gleiche:

Immer tiefer zu dringen, immer höher zu steigen, ist die Lieblingsneigung der Philosophen. Auch gelingt es, wenn man ihnen aufs Wort glaubt, mit bewunderungswürdiger Schnelligkeit. Mit dem Weiterkommen geht es dagegen langsam genug. Besonders in Rücksicht der Höhe überbieten sie sich ordentlich, wie wenn zwei zugleich auf einer Auktion unbedingte Kommission haben. Vielleicht ist aber alle Philosophie, die philosophisch ist, unendlich tief. Oder steht Plato niedriger als die jetzigen Philosophen? (Schlegel 1964 [1798]: 61)

»Unbedingte Kommission« bedeutet, dass der Bietende seitens eines abwesenden Auftraggebers autorisiert wurde, ohne Begrenzung mitzubieten. Insofern stellt auch schon Schlegel die Philosophie in den Kontext einer agonalen Dynamik ökonomischer Prozesse (vgl. Heck 2005: 142).

15 Bereits in Josua Maalers *Die teütsch spraach* von 1561, dem ersten primär auf die deutsche Sprache ausgerichteten Wörterbuch, wird der Ausdruck »überbieten« verzeichnet und im oben genannten ökonomischen Sinne erläutert: »mer auff ein ding bieten dann ein ander« (Maaler 1971 [1561]: 442).

Theoretische Reflexionen zur Überbietung sind wiederum bereits im ersten Jahrhundert n. Chr. nachweisbar. In der antiken Rhetorik- und Dichtungstheorie bezeichnet der Begriff *aemulatio* (oder *aemulari*) die Nacheiferung (*imitatio*) eines poetischen oder stilistischen Vorbilds, das es zu erreichen oder zu übertreffen gilt (Bauer 1992: 141). Dabei ist das *aemulatio*-Phänomen älter als seine theoretische Erschließung: Seit der Existenz der Athener Sophistenschule im 5. Jahrhundert bzw. seit den ersten griechischen Redeschulen im Rom des 2. und 1. Jahrhunderts v. Chr. erfüllt das Nachahmen die Funktion, der Ausbildung rhetorisch-stilistischer Kompetenzen zu dienen. Indes unterscheiden Dichter und Redner in dieser Zeit noch nicht zwischen *imitari* und *aemulari*. Für römische Schriftsteller, die sich in ihrer Arbeit an den griechischen Vorbildern orientieren, ist *imitatio* der übergeordnete Begriff für mal mehr, mal weniger der Vorlage entsprechende Adaptions- und Nachahmungsverfahren (ebd.: 141 f.). Der Ehrgeiz zur tatsächlichen Überbietung der Idole spielt für die römischen Autoren offenbar kaum eine Rolle: Für letztere schien es ausreichend, mit den griechischen Vorbildern auf Augenhöhe zu gelangen.

Mit einer solchen Haltung der Demut gegenüber dem Vorbild konnte sich jedoch der römische Rhetoriklehrer Quintilianus nicht identifizieren.<sup>16</sup> Er war es, der in seinem Werk *Institutio oratoria* die Idee der *imitatio* als eine des Wettfeuerns (*aemulatio*) am eindringlichsten und folgenreichsten beschrieb:

Und so kann man durchgehen, was man will: Keine Kunst ist in dem Zustand geblieben, wie sie bei ihrer Erfindung war, keine gleich am Anfang stehen geblieben – es sei denn, wir verdammen nur gerade unsere eigenen Zeiten dazu, so unfruchtbar zu sein, daß gerade heutzutage nichts mehr wächst: nichts aber wächst, wo man nur nachahmt. Wenn es aber verwehrt sein soll, dem Früheren noch etwas hinzuzufügen, wo bleibt dann unsere Hoffnung auf den vollkommenen Redner? Denn unter denen, die wir bis jetzt als die Größten kennen, hat sich ja noch keiner gefunden, an dem nichts zu vermischen oder auszusetzen wäre. Jedoch auch die, die sich nicht das höchste Ziel setzen, müssen sich eher im Wettkampf messen anstatt nur hinterherzulaufen. (Quintilian 1974: Kapitel 2, 8 ff.)

Dennoch hielt sich die kritische Auffassung, die einer Vorstellung von *aemulatio* als *inventio* im Sinne von Quintilian deutlich widersprach. Beispielhaft für diese Denkhaltung sind die Worte des byzantinischen Diplomaten und Universalgelehrten Theodoros Metochites: »Alles sozusagen ist schon von anderen vorweggenommen« und »Wohin man auch seinen Geist lenken könnte, man hätte nichts Neues zu sagen« (vgl. Reinsch 2010: 24). Als bis dato frühester Nachweis für das Nachdenken über die Unvermeidbarkeit einer epigonalen Relation zu historischen Vorläufern und den damit verbundenen Effekten auf die Selbstwahrnehmung der eigenen Schaffenstätigkeit, gilt das Lamento von Chacheperreseneb, einem altägyptischen Autor zur Zeit des Mittleren Reiches:

16 Die römische Rhetorik stellt folglich die Einredungskunst (*elocutio*) über den moralischen Wahrheitsanspruch der Rede, wodurch der sprachliche Wettfeifer besonders forciert wurde (vgl. Fuhrmann 1984).

O dass ich unbekannte Sätze hätte, seltsame Aussprüche, neue Rede, die noch nicht vorgekommen ist, frei von Wiederholungen, keine überlieferten Sprüche, die die Vorfahren gesagt haben. Ich wringe meinen Leib aus und was in ihm ist und befreie ihn von allen meinen Worten. Denn was gesagt wurde, ist Wiederholung und gesagt wird nur, was gesagt wurde. [...] O wüsste ich, was die anderen nicht wissen, was keine Wiederholung darstellt. (zit. n. Homscheid 2007: 11)

Seitdem gab es in der Kulturgeschichte zahlreiche Variationen und Erweiterungen dieser Denkfigur. Eine der schönsten hat wohl Karl Valentin formuliert: »Es ist schon alles gesagt, nur noch nicht von allen.« Im heutigen akademischen Betrieb wird mit diesem Satz, als ironisch-demonstrative Geste der Bescheidenheit, gelegentlich ein Vortrag begonnen, auch als Immunisierung gegenüber dem kritischen Stachel, von dem man eben weiß, dass er den Vortragenden selbst treffen kann. Denn natürlich erinnert der Valentinische Aphorismus daran, dass zwischen dem Anspruch des Neuen und seiner Realisierung eine Kluft liegt, die selbst dann nicht einfach zu überbrücken ist, wenn man sie ironisch ausstellt. Wissenschaftler, die diese Kluft dagegen ernst nehmen, sind insofern vielleicht auch zu Recht von dem bestimmt, was Harold Bloom in den 1970er Jahren aus psychoanalytischer Perspektive zu einer »Theory of Poetry« und Kritik der romantischen Lyrik ausformulierte: »The Anxiety of Influence« (Bloom 1973). Wie immer man das einschlägige Konzept von Bloom gerade aus zeitgenössischer Sicht beurteilen und kritisieren mag, ist in diesem Zusammenhang zunächst einmal nur Folgendes von Bedeutung: Zweifellos mag die Bloomsche *anxiety* noch heute über die Grenzen der Dichtung hinaus für viele Bereiche des hochkulturellen Schaffens eine nicht zu unterschätzende Erklärungskraft besitzen; als Charakteristikum der Art und Weise, wie sich in der gegenwärtigen Kultur Produzenten und Texte des Populären auf ihre Vorläufer und Vorbilder beziehen, ist das Konzept kaum geeignet. Kennzeichen des Populären ist eher, darauf hat Frank Kelleter (2010) im Anschluss an Michael Chabon (2008) hingewiesen, der »Segen des Einflusses« (»bliss of influence«), d. h. ein spielerisch-ungezwungener Umgang mit dem, was in der Sphäre des Populären als kanonisiert bzw. nobilitiert gelten darf und als Tradition wirksam ist. Tendentiell ist der Zugriff auf das Archiv der Populärkultur befreit von der schweren Last, sich an dem messen zu müssen oder sich gegenüber dem abzugrenzen, was bereits als kulturell wertvoll gilt. Natürlich stellt dies keinen Freifahrtschein für jegliche Form eines epigonalen Zugriffs aus, was nicht zuletzt in der kritisch-negativen Wahrnehmung von Überbietungsdynamiken zum Vorschein kommt. Zudem behaupten romantisch aufgeladene Konzepte von Originalität weiterhin ihre zentrale Stellung für die (Selbst)Wahrnehmungsprozesse populärer Kulturproduktion. Letzteres zeigt sich auch darin, dass die Akteure der Medienkultur sich immer wieder die Freiheit herausnehmen, schlicht zu ignorieren, was andere als Einfluss geltend machen könnten, der die eigene kreative Leistung schmälert.<sup>17</sup>

17 Charakteristisch in diesem Kontext ist z. B. eine Äußerung von James Manos, Jr., Autor u. a. der US-Serien *Dexter* und *The Sopranos*: »Ever since I got into the series world, which started with *The Sopranos*, I really don't watch a lot of TV. [...] Ultimately, I don't want to be

Dennoch verfügen populäre Produktionen über mehr Freiheiten, etablierte Formen und Verfahren auf exponierte Weise zu wiederholen, zu hybridisieren oder zu variieren, ohne sich dem Risiko auszusetzen, nicht als innovativ zu gelten. Ein Grund hierfür mag darin liegen, dass sie im Vergleich zu hochkulturellen Artefakten nach wie vor weniger mit dem Anspruch konfrontiert sind, etwas genuin Neues bzw. Innovatives leisten zu müssen. Stattdessen wird die Einreihung in die Tradition, das vergnügliche Spiel mit den Vorbildern, das *Remaking* in seinen vielfältigen Formen (vgl. u. a. Looock/Verevis 2012) auf allen drei Ebenen zelebriert: in den Selbstbeschreibungen der Kulturschaffenden, in den textuellen oder medialen Erzeugnissen sowie aufseiten der Kritiker und Zuschauer.

Zurück zur *aemulatio*: In *Die Ordnung der Dinge* hat Foucault (1971 [1966]) den Begriff verwendet, um damit vier epistemische Formen der Ähnlichkeit zu beschreiben, die in ihrer Gesamtheit die Wissenskultur des 16. Jahrhunderts im Unterschied zu jener der nachfolgenden Jahrhunderte charakterisieren. Im Kern meint *aemulatio* bei Foucault eine Ähnlichkeitsbeziehung in Form eines flüchtigen Reflexes, die keine Verkettung impliziert. Damit ist der Terminus von seiner antiken Semantik offensichtlich entkoppelt. Doch gerade letztere ist entscheidend, um die Relevanz eines lange bestehenden Konzepts für die ästhetischen und kulturellen Dynamiken der Gegenwart zu prüfen. Wie soll sich das Neue als Produkt menschlichen Schaffens zum Alten verhalten? Wie ist mit dem Vorgängigen umzugehen, gerade wenn dieses Alte einen ästhetisch-kulturellen Wert hat, der als Maßstab der Bezugnahme fungiert? Erhält das Neue bloß einen neuen Namen und bezeugt so lediglich seinen Schein?

Die bisherigen Ausführungen könnten nahelegen, dass die Annahme, man müsse sich seinem epigonalen Schicksal fügen, eine kulturhistorische Kontinuität darstellt. Allerdings legt die Kulturgeschichte ebenso Zeugnis vom Gegenteil ab und lässt erkennen, dass die Menschen in ihrer schöpferischen Tätigkeit sich seit jeher aus der Umklammerung des Alten und der Tradition zu befreien suchen und nach dem Neuen, Unbekannten streben. Der Höhepunkt dieser Geisteshaltung ist wohl die Genieästhetik, etwa des Sturm und Drang, in der der Dichter gleichsam zum zweiten Gott avanciert, der aus sich selbst heraus vollendet, was die Natur unvollendet ließ. Dass in jenen Zeiten eine Abwertung der *aemulatio* als bloße Nachahmung kanonisierter Muster und Vorbilder erfolgte, kann insofern kaum überraschen. Für Peter Sloterdijk werden das Genie und der Ingenieur in der Moderne

zu Leitfiguren einer beispiellosen Begeisterung des Menschen durch sich selbst. Sie stehen als Garanten für die Werkmächtigkeit des Menschen ein. Wo diese zum Selbstbewußtsein kommt, kann sich dort der moderne Wille zur Überbietung des Menschen durch den Menschen entzünden. Daher trägt das neuzeitliche Kunstwerk eine anthropologische und ontologische Mission: durch sein Fertigwerden beschwört es die menschliche Werkmacht schlechthin herauf; durch seine Kunsthöhe verkündet es die Überbietung der Natur durch die Herstellung. Das ist der doppelte Sinn der Vollkommenheit von Kunst. Darum lag seit jeher ein Hauptmotiv neuerer Künste im Auf-

---

influenced by what's on the air, what people are saying works and doesn't work« (Manos zit. n. Howard 2010: 14–24).

scheinen des Könnens. Im Werk wird die menschliche virtù zur Virtuosität; es ist für Menschen tugendhaft, werkmächtig zu sein. Das Können, das sich sehen läßt, bringt also nicht künstlerische Eitelkeit an den Tag. Was in ihm hervortritt, ist die sich neu formierende Subjektivität, der es gegeben ist zu lernen, was gelernt werden kann, bis sie den Absprung ins nichterlernbare Gelingen wagt. Darum erscheint in der Kunst das vermenschlichte Numinose: Der schöpferische Künstler setzte Dinge ins Werk, die das positiv Gelernte übersteigen. Somit hat der Künstler an einer zweifachen Werkmächtigkeit Anteil, der Doppelnatur des artistischen Könnens gemäß. Als Meister seines Fachs beherrscht er das Wiederholbare; als Genie setzt er einen Fuß ins Niedagewesene. Meisterschaft ohne Genie ist hohes Können; Genie ohne Metier ist erneuernde Intensität. Kommt beides zusammen, so können Menschenleben entstehen, an denen sich die humanistische Gattungsanbetung orientiert. (Sloterdijk 2005)

Sloterdijks Ausführungen charakterisieren vor allem die Zeit des langen Jahrhunderts, in der der Geniebegriff sich langsam zu einem universellen Wertbegriff ausweitet, während noch Kant ihn allein zur Designation des Künstlers vorbehielt. Doch das Gebiet der Kunst bleibt symptomatisch für die Vorstellung des Genies als »Held der Epoche«. Nicht umsonst gilt das 19. Jahrhundert als jene Ära, in der in einem Maße wie nie zuvor der Maler sich und sein künstlerisches Schaffen ins Bild setzt, von Selbstbildnissen über Künstlerporträts bis hin zu vielfältigen Atelierdarstellungen. Erinnert sei nur an die zahlreichen Selbstporträts, die Van Gogh über die Jahre seines künstlerischen Schaffens anfertigte. Und die Künstlerbilder stellen sich als durchaus heterogen dar: In seinem Selbstporträt mit Palette (1893–1894) präsentiert Gauguin sich mit analytisch-prüfendem Blick. Bilder aus der Epoche der Romantik zeigen den Künstler wiederum als entschlossenen Visionär, so etwa das Selbstbildnis von Friedrich Georg Weitsch mit Skizzenblock (1814). Andere lassen die Anstrengung und Zerrissenheit des kreativen Schaffensprozesses erahnen, wie das Porträt des Landschaftsmalers Georg Heinrich Crola in seinem Atelier, das Wilhelm Ferdinand Bendz 1833 anfertigte.

Doch wie modern ist der Wille zur Überbietung wirklich, gerade wenn man die Moderne nicht bloß als Stilbegriff der ästhetischen Moderne des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts versteht? Läuft das Genie und mit ihm die emphatische Idee der Originalität nicht auf die Aufhebung der Überbietung, zumindest auf ihre finale Abschließung hinaus? Und ist das Aufscheinen der Virtuosität im Kunstwerk primär ein Hauptmotiv moderner Künste?<sup>18</sup> Widerlegen nicht gerade die eben zitierten Worte des Quintilian Sloterdijks These? Bzw. widerspricht er sich nicht selbst, wenn er sagt, dass »seit jeher ein Hauptmotiv neuerer Künste im Aufscheinen des Könnens [lag]« (ebd.)? Tatsächlich scheinen Zweifel angebracht, Überbietung *exklusiv* als modernen Willen bestimmen zu wollen. Das Kriterium einer forcierten Begeisterung des Menschen »durch sich selbst« reicht dafür kaum aus. Wie wollte man diesen erhöhten Grad der Forcierung auch ermitteln?

18 Zur Stellung von Überbietung und Imitation im Spannungsverhältnis von Kunst und Virtuosität in der Moderne vgl. auch Oesterle 2006; zum Verhältnis von Virtuosität und Serialität siehe Ndalianis 2004.

Vielmehr muss man Überbietung einerseits als historische Dynamik in den Blick nehmen, die keiner spezifischen Phase der Geschichte exklusiv zugeordnet werden kann, sondern seit jeher die kulturellen und sozialen Relationen der Menschen mitbestimmt hat. Überbietungsdynamiken existieren, seitdem Menschen sich gegenseitig in Hinblick auf ihre »Werkmächtigkeit« und Fähigkeiten beobachten und diese Beobachtungen wiederum gezielt zum Zwecke der Selbstoptimierung nutzen. Dabei war die Überbietung mancher Fähigkeiten, die Kampfkunst etwa, eng an die Form des Wettstreits sowie an einen agonalen Schauplatz als Beobachtungsrahmen gebunden. Bereits der Kampf der Gladiatoren und der Sieg über den Gegner in der Antike war immer schon ein exponierter Akt des Besser- und Überlegenseins für den Blick anderer und deren Schulung, d. h. ein Akt ästhetischer Performanz. Aus diesem Grund scheint Vorsicht geboten, die historischen Vorläufer der modernen Überbietung allein in den antiken Schriften und Praktiken der *aemulatio* als Praxis der Rhetorik zu suchen. Ohnehin hat die Idee der *aemulatio* kulturgeschichtlich zahlreiche Transformationen und Ausdifferenzierungen erfahren, weshalb sie ideengeschichtlich keine einheitliche und stabile Referenzgröße darstellt. So wurde ab 1500 die *aemulatio veterum* zum Gegenstand einer literarischen Neuerungsbewegung, die sich polemisch gegen den Stilklassizismus ciceronianischer Prägung abzugrenzen suchte und stattdessen Innovation und »subjektiven Ausdruck« einforderte (Bauer 1992: 143). Gleichwohl spricht der Bedeutungswandel des *aemulatio*-Konzepts nicht gänzlich gegen seine Anerkennung als Vorläuferform der modernen Überbietung.

Andererseits ist es durchaus angebracht, Überbietung als modernes Konzept von dem vormodernen der *aemulatio* zu unterscheiden, jedoch nicht bloß aufgrund eines sie konstituierenden Willens oder eines narzisstischen Impulses, wie Sloterdijk nahelegt, sondern wegen der engen Verzahnung der Überbietungsdynamik mit der Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft, der Säkularisierung<sup>19</sup>, wegen eines neuen Zeitverständnisses, des »Strukturwandels der Öffentlichkeit« (Habermas 1962) und der »funktionalen Ausdifferenzierung der Gesellschaft« (Luhmann 1984); ferner aufgrund eines neuen Begriffs von Fortschritt, der Mitte/Ende des 18. Jahrhunderts langsam zur Entfaltung kommt. Schließlich erweist sich die Überbietung auch insofern als Logik der Moderne als letztere gemäß Walter Benjamin durch einen gewachsenen Sinn für das Gleichartige und die Bedeutung der großen Zahlen gekennzeichnet ist, eine Veränderung der Wahrnehmung, die auf die zunehmende Relevanz von Serien, Experimenten und Statistiken zurückgeführt werden kann (Deuber-Mankowsky 2007: 217).

Die bisherigen Ausführungen haben Überbietung wesentlich als eine durch den Menschen als Gattungswesen bestimmte Dynamik erörtert. Im 19. Jahrhundert war es dann vor allem Charles Darwin, der die Überbietung der Konkurrenz als Faktor der Evolution schlechthin herausstellte, insbesondere im Rahmen seiner

19 Wie nicht zuletzt Latour hervorgehoben hat, wurde kaum ein Konzept der Moderne ohne den »gesperrten Gott« gedacht: »Niemand ist wirklich modern, wenn er nicht bereit ist, Gott aus dem Spiel der Gesetze der Natur und der Republik zu entfernen« (2008 [1991]: 47). Für Latour ist dies jedoch nur Ausdruck jener Kluft zwischen dem, was er die »Reinigungs-« und die »Vermittlungsarbeit« der Modernen nennt. Sie ist konstitutiv für seine These, warum die westliche Welt nie modern gewesen ist.