

I

In fünf etwa zehnminütigen Episoden entwirft Melanie Gilligans Video-Serie *Popular Unrest* das dystopische Bild einer uns nahen Zukunft, in der das Leben der Menschen von einem «The Spirit» genannten Algorithmus reguliert und überwacht wird.¹ Das Computersystem wird als soziales Netzwerk vorgestellt, das jegliche Interaktion steuert und in Form von individualisierten Datenprofilen quantifiziert. Nicht nur die Arbeitsleistung, sondern auch körperliche Fitness und Gesundheit, soziales Verhalten und selbst die Kommunikation von Affekten unterstehen permanenter Evaluation und werden bei Abweichung sanktioniert. Kurz: «The Spirit» ist ein totalitär operierendes biopolitisches Machtinstrument, das einzig dem Zweck kapitalistischer Produktivitätssteigerung untersteht.

Die Handlung setzt zu einem Zeitpunkt ein, in dem ein *glitch*, ein Fehler im System, auftritt und das Programm des Algorithmus durcheinanderbringt. Unschwer ist dieses Aussetzen normalen Funktionierens als Referenz auf die globale Finanzkrise 2008 erkennbar. Wir werden Zeuge einer Serie äußerst brutaler Morde, die von keiner menschlichen Hand ausgeführt werden und keinem Muster zu folgen scheinen. Das Killer-Messer (ein Küchenmesser der Marke Global) stürzt einfach regelmäßig aus dem Nichts auf seine willkürlich gewählten Opfer herab. Die mordende Instanz ist, so legt es die Erzählung nahe, der «Weltgeist» selbst, und dieser wiederum eine Chiffre globaler kapitalistischer Märkte (Abb. 1). Parallel zu dem Serienmord trägt sich ein ebenso mysteriöses Phänomen zu: Allerorten werden zufällige Gruppenbildungen beobachtet, deren Gründe den Akteuren, die sich plötzlich mit wildfremden Menschen zu einem Kollektiv verbunden fühlen, unerklärlich bleiben. Verknüpft werden die zunächst parallel laufenden Erzählstränge der *killings* und der *groupings* durch den Auftritt eines Teams systemkonformer Wissenschaftler:innen, das eine der spontan gebildeten Gruppen exemplarisch einer Reihe von Tests und Übungen unterzieht – mit dem Zweck, die Leistungsfähigkeit sozialer Kontrolle zu optimieren.

Bereits aus dieser knappen Inhaltsangabe lässt sich auf eine eigentümliche Genremixtur schließen, die Gilligan in enger Anlehnung an die entsprechenden Konventionen auch formal konsequent umsetzt. Die Gestaltung der Serie spielt auf ebenso gekonnte wie experimentelle Weise mit Elementen aus verschiedenen Sparten gegenwärtiger Serienkulturen und ihren filmhistorischen Vorbildern. Ist ihre narratologische Grundkonstellation der Science-Fiction, genauer dem Subgenre der Tech-Dystopie verpflichtet, so borgt sie gleichermaßen Anleihen bei Mystery, Horror, Finance Drama und Crime – aber auch bei den semifiktionalen Gattungen



1-2 Melanie Gilligan, *Popular Unrest*, 5-Kanal-HD Video, 2010, Filmstill. Courtesy of the artist and Galerie Max Mayer

des Reality TV und Dokudramas. Die visuell opulent inszenierten, in Splatter-manier ausgeführten Morde ohne Autorschaft verweisen mustergültig auf die Gattung des Horrorfilms, spielen mit der Thematik technologischer Manipulationen von Körpern und Affekten aber auch speziell auf das Subgenre des Body-Horror an (Abb. 2). Die übernatürlichen Elemente in der Serienhandlung wie auch die leicht unterkühlte und unheimliche Atmosphäre des hauptsächlich in postmodernen Büroräumen und wissenschaftlichen Laboratorien sich zutragenden Geschehens erinnern an die Mischung aus kriminologischer Rationalität und paranormalen Ereignissen in Mystery-Produktionen wie *Akte X* (1993–2002) oder *Fringe* (2008–2013). Ästhetisch wie auch in ihrer Evokation szientifisch-positivistischer Methoden orientiert sich *Popular Unrest* auch stark an den um forensische Verfahren zentrierten Krimiserien *CSI: Vegas* (2000–2015), *Bones* (2005–2017) und *Dexter* (2006–2013). Für die Schilderung

der mysteriösen Zusammenkünfte von Gruppen weicht Gilligan von dem primär fiktionalen Erzählmodus ab und integriert Elemente aus dokumentarischen Formaten: In mit sentimental Klängen unterlegten Interviews berichten die Protagonist:innen von ihren unverhofften Zusammentreffen, wobei die subjektiv-emotionale Perspektive durch journalistischen Objektivismus suggerierende Voice-Over-Kommentare und Einblendungen von News-TV-Sequenzen kontrastiert wird, wie es aus dramatisierten Mainstream-Dokus geläufig ist. An mehreren Stellen in den Handlungsverlauf montierte DIY-Werbeclips, Homevideos und Found-Footage-Remixe signalisieren außerdem die digitalisierte Gegenwart von Youtube und Self-Broadcasting.

II

Mit geringem Produktionsbudget² emuliert Gilligans Miniserie den wiedererkennbaren Stil zu diesem Zeitpunkt populärer Fernsehformate und übersetzt die kultur-industriell ausdifferenzierte Struktur von Genres und Serien in den Produktions- und Rezeptionskontext der Gegenwartskunst. Dieser Kontext bedingt, dass die Strukturmerkmale, die Fernsehgenres auszeichnen, nur simuliert und nicht originär hervorgebracht werden können. Nicht nur verfügen die Institutionen, in denen Gegenwartskunst stattfindet, nicht über die arbeitsteilig organisierten Produktionsmittel (vom Kapital ganz zu schweigen), Distributionskanäle und Konsument:innen-gemeinschaften, welche die Genrebildung und -tradierung im Fernsehmedium motivieren. Auch was die Gestaltung der Produkte betrifft, bleibt der Rückgriff auf Genrekulturen in der Gegenwartskunst strukturell auf sekundäre Bezugsweisen (Readymade, Mimikry oder Zitat) verwiesen, denn anders als in der Kulturindustrie haben Gattungslogiken in der Kunst seit der Moderne jede normativ bindende, den Spielraum künstlerischer Produktionsentscheidungen und Rezeptionserwartungen vorstrukturierende Kraft verloren.³

Der «Niedergang der [...] Gattungen» steht, einer verbreiteten Diagnose zufolge, am Beginn der künstlerischen Moderne.⁴ Nach Theodor W. Adorno sind dafür zwei Tendenzen ausschlaggebend: erstens Hybridisierungsprozesse zwischen Techniken, Medien und Gattungen, sowohl innerhalb als auch zwischen den einzelnen Künsten; und zweitens eine geschichtsphilosophische Tendenz, die er «nominalistisch» nennt und nach der sich die Kunst von allen vorgängigen Ordnungsschemata zugunsten subjektiver Setzungen und der je besonderen Individualität einzelner Werke emanzipiert.⁵ Wie auch immer man Adornos philosophische Begründung beurteilt, empirisch dürfte unzweifelhaft sein, dass der gegenwärtige Kunstdiskurs weiterhin maßgeblich von den Voraussetzungen hybrider und singulärer Werkformationen geprägt ist – an diese, und nicht an vordefinierte Kategoriensysteme wie in den kulturindustriellen Genres sind die Publikumserwartungen geknüpft. Die heute ubiquitäre Form der Installation, innerhalb deren Parameter Gilligan die Zeichen fernsehkultureller Genres reproduziert, ist nicht selbst eine Kunstgattung, sondern die Materialisierung ihres Bedeutungsverlusts.⁶ Die für diesen Beitrag leitende Überlegung, die ich im Folgenden an Gilligans Arbeit exemplifizieren möchte, lautet, dass das Interesse, welches populärkulturellen Genres von Künstler:innen der Gegenwart entgegengebracht wird, darin besteht, der beschriebenen «nominalistischen», d. h. subjektivistischen Tendenz polemisch eine stärker in sozialer Objektivität verankerte kulturelle Praxis entgegenzuhalten.

Die Form der Fernsehserie hat Gilligan bereits in zwei früheren Arbeiten, *Crisis in the Credit System* (2008) und *Self Capital* (2009) angewandt und bis heute in den

meisten ihrer filmischen Produktionen beibehalten. Wie an den Titeln der Arbeiten bereits ersichtlich werden dürfte, beschäftigt sich die Künstlerin mit der Aktualität kapitalistischer Ökonomien. Ihr Werk ist somit einem besonders mit der Finanzkrise 2008 Konjunktur erfahrenden sozialpolitischen Realismus zuzuordnen, insofern unter ‹Realismus› zunächst nicht ein bestimmter Stil oder eine Darstellungsmethode verstanden wird, sondern die künstlerische Thematisierung gesellschaftlicher Wirklichkeit. Im Unterschied zu den in den 2000er Jahren vorherrschenden Spielarten eines dokumentarischen Realismus, der Fotografie und Reportage als Mittel der Untersuchung komplexer ökonomischer Zusammenhänge im globalen Maßstab anwendet – man denke etwa an Alan Sekulas Buch *Fish Story* (1995), das in der Folge immer wieder zum Stichwortgeber eines neuen Realismus herangezogen wurde⁷ – besteht die Spezifität von Gilligans künstlerischer Reflexion kapitalistischer Ökonomie in ihrer heuristischen Anwendung fiktionaler Fernsehgenres. Gilligans erste Arbeiten entstanden im Kontext einer marxistisch geprägten Londoner Szene im Umfeld von Goldsmiths University und *Mute Magazine*, in der – vermittelt über eine Auseinandersetzung mit den ästhetischen Schriften Bertolt Brechts – die diskursive Sprengkraft populärkultureller Ausdrucksformen geprobt wurde. Maßgeblich waren hier etwa die Filme von Blaise Kirschner und David Panos, die sich jeweils an stereotypen Genrevorbildern wie dem ‹Spaghetti-Western› (*Trail of the Spider*, 2008) oder dem Kostümfilm (*The Last Days of Jack Sheppard*, 2009) orientierten, um ihre Recherchen zu politökonomischen Fragestellungen in Geschichte und Gegenwart künstlerisch darzustellen. Kirschners *Polly II: Plan for a Revolution in Docklands* (2006) zum Beispiel etabliert, in Marina Vishmidts Worten, «ein eigenes hybrides Genre: Brechtian sci-fi musical agitprop action thriller»,⁸ und auch Gilligans zwischen 2008 und 2016 produzierte Dramaserien folgen ähnlichen Schemata der Hybridisierung. Die Hinwendung zu fiktionalen, populärkulturellen Genres steht dabei durchgängig im Zeichen ihrer Funktionalisierung als Erkenntnismedium von marxistisch als Totalität aufgefassten sozialen und ökonomischen Zusammenhängen.

Im Folgenden wird es mir weniger um die im engeren Sinne sozialtheoretischen Aspekte von Gilligans Werk gehen als um das Problem ihrer medienhistorischen Aktualisierung von Genretypologien im Kontext digitaler Videokunst. Ich werde dafür einen genaueren Blick auf die Anwendung und Reflexion der Produktions- und Rezeptionslogik von (digitalen) Fernsehgenres in *Popular Unrest* werfen und Gilligans Serie im Kontext eines gegenwartskünstlerisch konstatierten *televisual turn* verorten.⁹ Dabei gilt es zu fragen, welche der verfügbaren historischen Modelle einer Hinwendung zu Medien und Ästhetiken des Populären – ‹Medienkritik›, ‹Popularisierung›, ‹Parodie›, ‹Subversion›, ‹Affirmation›, ‹Camp›, etc. – zutreffend sind und wie diese überlieferten Semantiken vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Hybridisierungs- und Differenzierungsprozesse zwischen Gegenwartskunst und digitalen Bewegtbildmedien einzuordnen respektive zu modifizieren sind. Meine These lautet dabei, dass sich die Logiken des Seriellen und Generischen gerade in ihrer populärkulturell ausdifferenzierten Gestalt als produktive heuristische Methoden eines sozialkritischen Realismus erweisen. Ich werde zunächst eine medien- und kunstgeschichtliche Einordnung vornehmen (III), um die Genrerefrenzen in Gilligans Arbeit sodann hinsichtlich ihrer narrativen Strukturlogik (IV) und der Übertragungsprozesse zwischen Fernsehen und Gegenwartskunst (V) genauer in den Blick zu nehmen.

III

Der Zeitpunkt, zu dem *Popular Unrest* erscheint, markiert einen medienhistorischen Umbruchsmoment, der sich an zwei Entwicklungstendenzen festmachen lässt. Einerseits hat die kulturelle Nobilitierung des Fernsehmediums nach den kulturwissenschaftlichen Instituten nun auch die Feuilletons und die öffentliche Meinung erreicht und *Quality TV* wird zu einem besonders mit den Produktionen des Netzwerks HBO wie *Sopranos* (1999–2007) oder *The Wire* (2002–2008) verbundenem Begriff. Zum anderen bricht die Digitalisierung in die – zumindest was die mediale Infrastruktur und an sie gebundenen Rezeptionsgewohnheiten betrifft – während Jahrzehnten relativ träge Evolution des Mediums hinein und bedingt seine massive Umstrukturierung. Von der um das familiäre Wohnzimmer zentrierten, durch die Zeitstruktur des Fernsehprogramms diktieren Raum- und Zeitökonomie wird umgestellt auf flexibilisierte Eigenzeiten (*on demand*), «bewegliche Bilder» werden jetzt auf «tragbaren Geräten»¹⁰ konsumiert, und nicht mehr nur konsumiert: mit dem Siegeszug von Youtube («Broadcast yourself») zwischen 2005 und 2010 betritt der *prosumer* die digitalisierte televisuelle Bühne. Gilligans Adaption von TV-Dramen muss entsprechend vor dem Hintergrund einer Neuformierung televisueller Medien gelesen werden.¹¹

Nach eigener Auskunft war die Unterteilung ihrer Videos in Mini-Episoden bei Gilligan anfangs schlichtweg durch das Erfordernis motiviert, sich den Längenbegrenzungen der Streamingplattformen anzupassen, auf der sie ihre Arbeiten kostenlos verbreitete. Dennoch kann nicht davon gesprochen werden, dass die narrative Struktur gegenüber dieser Distributionsvorgabe indifferent und nur als äußerliche Organisation des Rezeptionsverlaufs wirksam bliebe. Vielmehr inkorporiert Gilligan zentrale Strukturmerkmale serieller Genres und damit fernsehhistorisch geprägter Rezeptionserwartungen in ihre Arbeiten: Cliffhanger, Vor- und Rückblenden, aufwendig ästhetisch gestaltete Vorspanne. Hinzu kommen Prinzipien von Wiederholung und Variation sowie von Konvention und Konventionsbruch, die gerade für die kulturell aufgewerteten Fernsehproduktionen seit den 2000er Jahren kennzeichnend sind.

Innerhalb der Geschichte der Bezugnahme von Künstler:innen auf das Genrefernsehen, die sich bis zu den Anfängen des Mediums zurückverfolgen lässt (und hier nur angedeutet werden kann)¹² markieren Gilligans Seriendramen, die sie zusätzlich zu ihrer online-Ausstrahlung auch in Mehrkanal-Installationen präsentiert, schon bezüglich des veränderten Stands der technischen und sozialen Entwicklung des Mediums neue Schwerpunktsetzungen. Hinzu treten Entscheidungen programmatischer und ästhetischer Art. Feststellen lässt sich zunächst, dass Gilligans Gebrauch des Mediums, sowohl durch die Ernsthaftigkeit ihrer inhaltlichen Setzungen wie durch die sachliche und trotz Elementen der Verfremdung und Montage auf didaktische Lesbarkeit zielende ästhetisch-narrative Bearbeitung, von vorwiegend parodistischen und dekonstruktiven Ansätzen abweicht.

In Videos wie Dara Birnbaums *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978–79), Michael Smiths *Secret Horror* (1980), Joan Bradermans *Joan Does Dynasty* (1986), Mike Kelley und Paul McCarthys *Family Tyranny (Modeling and Molding)* (1987) arbeiteten sich Künstler:innen an dem spezifisch Fernsehhaften des Fernsehens *Before Quality*,¹³ ab: an der rigiden Wiederholungsstruktur der *series* und der biederer Künstlichkeit von Studiokulissen, welche besonders in den ödipalen Dramen der Sitcoms und Soap Operas das familiäre Wohnzimmer als paradigmatischen Rezeptionsraum ideologisch zurückspiegelten. Die feministische und queere Dekonstruktion von

Geschlechternormen stand dabei ebenso im Zentrum wie die kritische (Repräsentationskritik) oder affirmative (Camp) Anwendung medial strukturierter Subjektivität. Unter den Bedingungen digitalisierter Kommunikation fortgeführt wurden Aspekte dieser Traditionslinie etwa in Hito Steyerls pseudodokumentarischen Digitalmontagen¹⁴ oder in den schrillen Reality-TV-Emulationen von Trecartin/Fitch.¹⁵

In Gilligans Serien hingegen konvergiert die digitale Entgrenzung der Television stärker mit der ökonomischen Flexibilisierung neoliberaler Subjektivitäten.¹⁶ Den Heelpunkt ihrer Genreaneignung bildet somit nicht mehr die Familie, sondern das Team, nicht mehr das heimische Fernsehen, sondern die Diffusion des Bewegtbildes in öffentlichen Räumen¹⁷ und sozialen Netzwerken, nicht mehr die starre Wiederholungsstruktur von *series* (Episodenserien mit abgeschlossener Handlung), sondern die episch ausufernden, kinematischen Erzählungsmuster von *serials* (Fortsetzungsserien mit kontinuierlicher Handlung). Dieser medialen und ökonomischen Konstellation gewinnen Gilligans Arbeiten ästhetische Reflexionsformen gegenwärtiger Sozialstrukturen ab, die durchaus nicht nur in Richtung medienkritischer Urteile weisen, sondern auch ein genuin realistisches Darstellungspotential entfalten. Dekonstruktion, Parodie oder Repräsentationskritik kommen somit auch nicht als maßgebliche Bezugsmodi auf televisuell vermittelte Realitäten in Frage, auch wenn Gilligan von diesen Strategien vereinzelt durchaus Gebrauch macht. Auch ältere Bezugsmodelle der Genrekritik im Avantgarde- und Autorenfilm, etwa Jean-Luc Godards Aneignung des Mainstream-Western¹⁸ werden bei Gilligan nicht weitergeführt. Zwar lassen sich von *Popular Unrest* motivische Verbindungslien ziehen zu alternativen Sci-Fi-Klassikern wie Godards *Alphaville* (1965) oder Rainer Werner Fassbinders Fernsehfilm *Welt am Draht* (1973) – in beiden Filmen wird, wie in *Popular Unrest*, die Welt von einem Supercomputer beherrscht –, aber gängige kulturkritische Kurzschlüsse zwischen Medien, Technologie und Sozialstruktur werden in Gilligans Erzählungen ebenso vermieden wie sie auf immanent bildkritische Verfahren verzichten. Stattdessen scheint mir bei Gilligan ein Zugang bestimmend zu sein, der das Genrevokabular von Fernsehserien zwar ideologiekritisch umfunktioniert, darin aber gerade als epistemisches Potential zur Erkenntnis sozialer Objektivität ernst nimmt.

IV

Zunächst einmal ist festzuhalten, dass Gilligan in *Popular Unrest* eine selektive, freie und experimentelle Anknüpfung an Genretypologien vornimmt, und darin die Bedingungen einer Genreproduktion im strengen Sinne gerade nicht erfüllt. Auch wenn Hybridisierungen und Konventionsbrüche selbst zum ästhetischen Repertorium des Genrefilms und -fernsehens gehören und zu dessen kultureller Aufwertung beitragen, könnte man sich – einmal vorausgesetzt, dies wäre von den ökonomischen Produktionsbedingungen überhaupt möglich – *Popular Unrest* im Mainstream-Fernsehen nur schwerlich vorstellen. Dafür ist die Serie zu experimentell und sperimental: Über weite Strecken der fünf Episoden werden den Betrachter:innen überaus langatmige Szenen vorgesetzt, in denen eine der unerklärlich zusammengewürfelten *groupings* in einer Mischung aus Gruppentherapie, Tanz und dadaistisch anmutender Sprachkomik unter der Supervision von Wissenschaft und algorithmischem *World Spirit* eine Reihe von Labortests durchläuft. Dazwischen sorgen die Splatter-Morde, die unheimlich inszenierten Räume und gegen Ende ein stereotyper Handlungsbogen (die Gruppe trifft auf die ‚Architektin‘ des *Spirit* und beschließt

kollektiv, dem Spuk ein Ende zu bereiten) zwar für genretypische Affektreaktionen, aber im Ganzen überwiegt doch der Modus des Laborexperiments als Blaupause für die ästhetische und narrative Gestaltung der Serie.

Gilligan macht sich den spekulativen Modus von Science-Fiction zu eigen, um über gegenwärtige ökonomische und soziale Bedingungen zu sprechen. Das macht Science-Fiction nicht immer (oft geht es auch nur darum, zukünftige Welten besonders faszinierend auszumalen), aber häufig.¹⁹ Wodurch *Popular Unrest* sich aber von Mainstream-Genre-Produktionen im Allgemeinen unterscheidet, ist, dass Gilligan die fiktionale Welt nicht als Hintergrundkulisse für eine um Protagonisten zentrierte Handlung – deren konventionelle Struktur über die spezifischen Genres hinweg generische Züge aufweist – installiert, sondern in den Vordergrund rückt. Hauptprotagonisten von *Popular Unrest* sind keine Individuen, sondern Gruppen bzw. eine Software; an die Stelle zwischenmenschlicher Dramen treten dadurch systemische Affekte und Beziehungen. Auch wenn in dieser narrativen Anonymisierung und Dehumanisierung kulturkritische Töne mitschwingen – «Nur in einer menschlichen Welt hat die Tat ihren Täter»,²⁰ ließe sich etwa mit Siegfried Kracauer Gilligans Kriminalgeschichte kommentieren – greift diese Sichtweise zu kurz. Der Verlust individueller Handlungsmacht in der narrativen Darstellung registriert nicht nur einen Zustand der Wirklichkeit, in dem sich Gesellschaft «hinter dem Rücken» der Akteure vollzieht²¹, sondern richtet sich gleichermaßen gegen die humanistische Ideologie ästhetisch-fiktionaler Repräsentation, in welcher sich das menschliche Subjekt als Dreh- und Angelpunkt der dargestellten Welt behauptet.²² *Popular Unrest* ist daher weniger als Repräsentation einer entmenschten Welt zu begreifen, denn als Demonstration eines antihumanistischen Darstellungsprinzips.

Dies tangiert auch den Status von Fiktionalität in Gilligans Serie, im Vergleich zu den fernsehhistorischen (und im weiteren Sinne filmisch-narrativen) Vorbildern, die sie zitiert. Das narratologische Substrat des Science-Fiction-Genres etwa, eine in den Grenzen des fiktional gesetzten Rahmens anschauliche, kohärente und in sich geschlossene (alternative oder zukünftige) Lebenswelt zu entwerfen, erfüllt *Popular Unrest* nur bedingt. Die Serie weist vielmehr eine allegorische Struktur auf: Das zentrale Handlungselement eines autonomen Computersystems, das im Namen des hegel'schen Weltgeists Morde begeht, lässt sich leicht als «übertriebene, plumpe und unbeholfene Metapher»²³ für die Totalität des globalen Kapitalismus entziffern. Durch solche durchsichtigen, geradezu plakativen Setzungen wird die Glaubwürdigkeit einer im Medium filmischer Erzählung nacherlebbaren fiktiven Welt fadenscheinig. Der Fiktion von Gilligans *Science-Fiction* kommt ein anderer Status zu als der fiktiver Weltschöpfung. Sie operiert auf der Ebene *ideologischer* und *epistemologischer* Fiktionen. Die ideologische Fiktion des ökonomischen Liberalismus kommt in der Serie dadurch zur Sprache, dass das Gewaltverhältnis des Kapitals in den Metaphern der «unsichtbaren Hand» der Märkte (Adam Smith), selbstregulierender technologischer Systeme oder des Geistbegriffs des philosophischen Idealismus erscheint. Als epistemologische Fiktion könnte man den Standpunkt bezeichnen, den die Künstlerin selbst einnimmt: Sie tut in ihrer künstlerischen Versuchsanordnung so, «als ob» sich gesellschaftliche Totalität auf direkte Weise beobachten und darstellen ließe.²⁴

Ein Kunstgriff von Gilligans Drehbuch besteht nun darin, das Motiv ideologischer und epistemologischer Fiktionen selbst noch einmal auf der Ebene des filmischen Personals zu spiegeln. Die Gruppe der Wissenschaftler:innen, welche die mysteriösen



3 Melanie Gilligan, *Popular Unrest*, 5-Kanal-HD Video, 2010, Filmstill. Courtesy of the artist and Galerie Max Mayer

groupings analytisch untersucht, vertritt intradiegetisch die Position der Beobachtung systemischer Totalität und ihrer Fiktionen. Ihr kommt darin eine ambivalente Stellung zwischen Ideologie und Erkenntnis zu. Keinesfalls als aufklärerische Instanz geschildert, verkörpert sie – satirisch überzeichnet nach dem Typus des verschlagenen Handlängers totalitärer Ordnungen im weißen Kittel – den szientifischen Geist des Kapitals, für den menschliche Handlungen und Affekte nur quantifizier- und verwertbare Daten im Sinne der Systemoptimierung bereitstellen (Abb. 3). Zugleich repräsentiert die Wissenschaft aber auch die epistemische Perspektive der Totalität und damit die Möglichkeit ‹geistiger› Erkenntnis – gegenüber der spontanen Ideologie der Gruppenmitglieder, die glauben, sie hätten aufgrund einer persönlichen, inneren Verbindung zueinander gefunden. Gilligan lässt in die Dialoge der Wissenschaftler:innen immer wieder ideologiekritische Sentenzen einfließen, etwa wenn diese den Probanden, die sie nur in der Form visualisierter Datenprofile interessieren, auf ihr existenzielles Fragen nach dem Sinn des Ganzen zynisch entgegnen: «Of course you're special, special like everyone else [...] You're all unique works of art. The spirit is the medium and it can't be represented». Die fiktionalisierte Beobachtung der Wissenschaft substituiert in *Popular Unrest* die künstlerische Autorschaft²⁵ – und vertritt deren (unmöglichen) Blick auf gesellschaftliche Totalität.

V

Wenn es zutrifft, dass Gilligan in ihrer Aneignung von Genretypologien der Dramaserie diese zugleich so modifiziert, dass sie einem zwischen brecht'schem Lehrstück und experimentellem Kunstfilm oszillierendem Anschauungsunterricht in Ideologiekritik dienstbar gemacht werden, stellt sich die Frage, wofür es die aufwendige Nachbildung zeitgenössischer Fernsehästhetik überhaupt braucht. Ein Grund dafür ist in der ästhetischen Faszination der Produkte und im Vergnügen ihrer Nachahmung zu suchen. Dabei geht es auch auf einer unterschwelligen Ebene visueller Codes und Stimmungen um die Verortung in der Jetztzeit, wobei in den popkulturellen Zeichen und Versatzstücken immer auch gesellschaftliche Inhalte mittransportiert

werden. Um die Frage zu beantworten, muss jedoch auch die kontextspezifische Übersetzungsleistung zwischen den Referenzsystemen des Fernsehens und der Gegenwartskunst hinzugezogen werden, welche jede individuelle Rezeption – und bereits die Produktion – von vornherein bedingt. Neben den offensichtlichen Unterschieden in der ökonomischen Struktur von Kulturindustrie und Kunstinstitution sind für diese Betrachtung zwei Aspekte bedeutsam: die spezifische Rezeptionssituation in installativen Bewegtbildräumen sowie die eingangs angeführte historische Ausdifferenzierung der jeweiligen Funktionsweise von Gattungen bzw. Genres in Gegenwartskunst und Populärkultur.

Die Entscheidung der Künstlerin, die Videos parallel als Online-Streams und in installativen Bewegtbildszenarien auszustrahlen, gewinnt vor diesem Hintergrund selbst interpretatorische Relevanz. Zur installativen Wirkungsweise von *Popular Unrest* gehört, dass sowohl das Ambiente der intradiegetisch abgebildeten Welt wie auch die serielle Verlaufsstruktur des Films verräumlicht erfahren werden können. Um den fünf Episoden der insgesamt knapp einstündigen Erzählung zu folgen, müssen sich die Besucher:innen sukzessive in ungemütliche, aus mobilen Plexiglas-Stellwänden montierte Kabinen begeben, welche die funktionale Kälte von Großraumbüros und Call Centern (und deren Dispositive medialisierter Überwachung und Kontrolle) evozieren (Abb. 4). Das Rezeptionsdispositiv der Videos und die Ästhetik ihrer räumlichen Environments vermittelt so bereits etwas von der Brutalität, die in der Serie auch inhaltlich thematisch wird. Die Installation dient hier einer visuellen, haptischen und affektiven Intensivierung der auf der Ebene des filmischen Bildes produzierten ästhetischen Wahrnehmung sowie einer



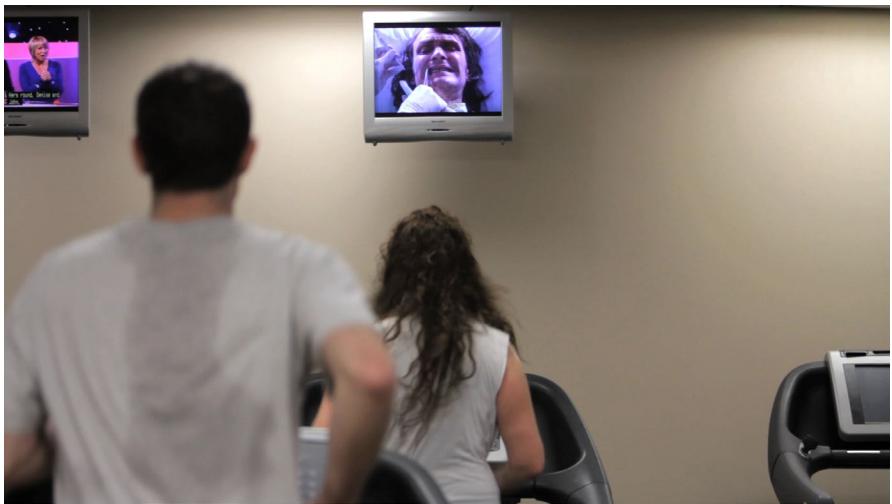
4 Melanie Gilligan, *Popular Unrest*, 2010. Installation view, Chisenhale Gallery, London, 2010. Commissioned and produced by Chisenhale Gallery, London, Kölnischer Kunstverein, Cologne, Walter Philips Gallery, The Banff Centre, Banff and Presentation House, North Vancouver. Supported by Franco Soffiantino Gallery, Turin. Photo: Andy Keate

gewissen Virtualisierung des Realraums der Ausstellung, wobei hier die für die kinematographische Installation charakteristischen «Schwellenmoment[e]» zwischen Bewegtbild und architektonischer Rahmung zum Tragen kommen.²⁶

Wichtiger für die Diskussion von Gilligans Bezugnahme auf Fernsehgenres scheint jedoch ein weiterer Aspekt zu sein, der die soziale Ausdifferenzierung von Kunst und Populärkultur betrifft. Während die Präsenz von Film- und Videobildern im *White Cube* der Kunstinstitutionen um 2010 längst kein Novum mehr darstellt, sorgt die Ausstrahlung der geglätteten Ästhetik der Mainstream-Fernsehserie im sonst eher von dokumentarischen oder experimentell-avantgardistischen Bildsprachen beherrschten Galerieraum dennoch für gewisse Reibungen und Dissonanzen. Und umgekehrt entfremdet das Setting im Ausstellungsraum das Format Fernsehserie von seinen sozial normalisierten Rezeptionsgewohnheiten und den darin verfestigten Strukturen von Subjektivierung. Somit wäre gerade das spannungsvolle Aufeinandertreffen von Fernsehgenre und Videokunst als kritisches Motiv von Gilligans Arbeit zu erfassen.

Dabei wird besonders die den Fernsehgenres inhärente Form der Serialität²⁷ zu einer Reflexionsfigur, in der Mediengebrauch, Subjektivierung und Ökonomie auf spekulative Weise konvergieren, worauf Christian Katti und Ursula Frohne in einer Besprechung von *Popular Unrest* im Kölnischen Kunstverein hingewiesen haben: «Das Fernsehen mit seiner potenziellen Reflexion filmischer Formen hat nicht nur im genuinen Format der Serie die Akkumulation zum Prinzip [...] Die zu einem Stück zusammengezogenen Episoden verschmelzen zu einer Parallelrealität, die sich wiederum in verschiedenen Staffeln akkumuliert. Akkumulation ist eines der erfolgreichsten Substitute von Totalisierung, sowohl in monetären als auch in zeitökonomischen Dimensionen.»²⁸ In einer Szene kommt dieser Zusammenhang zwischen Serialisierung und ökonomischer Akkumulation besonders prägnant zur Erscheinung. Einer der Morde spielt sich in einem Fitness-Studio ab, in dem sozial prekarisierte Individuen gutgelaunt ihre finanziellen Schulden unmittelbar in Form von körperlicher Leistung abbezahlen. Das kapitalistische Gesetz der Akkumulation – des Mehrwerts – findet sich in dem Trainingsgerät symbolisiert, auf dem das Opfer von der messerführenden ‹unsichtbaren Hand› des *Serienkillers* überrascht wird. Das kapitalistische Wertprinzip gleicht, wie Moishe Postone ausgeführt hat, einer Tretmühle: Produktivitätssteigerung im Leerlauf.²⁹ In dem Bild des Laufbands wird serielle Zeiterfahrung als Allegorie des Zusammenhangs zwischen proletarischer abstrakter Arbeit und dem zwanghaften Gesetz kapitalistischer Leistungs- und Produktivitätssteigerung inklusive seiner Kehrseiten – Erschöpfung und die ökonomische Überflüssigmachung derer, die vermeintlich nicht mithalten und unter dem sozial geforderten Sollwert bleiben – verdichtet. Kurz bevor die kalte Hand des Todes, selbst eine Allegorie ökonomisch produzierter Überflüssigkeit, ihn erwischt, ruft er einem Mittrainierenden noch freudig zu, er sei schon drei Stunden auf dem Laufband, «like a racecar, vroom vroom». Im Blickfeld der Trainierenden montierte Fernsehmonitore legen außerdem eine Parallelisierung exzessiver ökonomischer Akkumulation mit dem Prinzip des Binge-Watching (im Deutschen auch: Serienmarathon) nahe (Abb. 5).

Die Analogsetzung von ökonomischem Verwertungsprinzip und kultureller Subjektivität könnte dazu verleiten, Gilligans Arbeit kulturkritisch zu deuten und auch die Zitierung von TV-Genres primär als kritische Geste gegen kommerzielle Unterhaltung verstehen. Die Kulturindustrie hat es, so Adornos und Horkheimers kanonische Diagnose, «bloß zur Standardisierung und Serienproduktion gebracht



5 Melanie Gilligan, *Popular Unrest*, 5-Kanal-HD Video, 2010, Filmstill. Courtesy of the artist and Galerie Max Mayer

und das geopfert, wodurch die Logik des Werks von der des gesellschaftlichen Systems sich unterschied».³⁰ Gegen die in Adornos und Horkheimers Diagnostik mitschwingende Herabsetzung massenkultureller Sensibilitäten zugunsten der «Authentizität» singulärer künstlerischer «Gebilde»³¹ bringt Gilligans Arbeit, so meine These, aber gerade das Generische und Serielle als Potentiale eines sozialpolitischen Realismus zur Geltung. Realistische Kunst in diesem Sinn soll sich gerade nicht vom «gesellschaftlichen System» unterscheiden, sondern es vielmehr zur Darstellung bringen. Gegen die singuläre Logik künstlerischer Autorschaft und Werkschöpfung verankert das Zitieren gegebener (*readymade*) massenmedialer Genres das Kunstwerk in einer paradigmatischen gesellschaftlichen Kommunikationsform und damit im Bestehenden. Die Objektivität des Generischen bildet einen Einspruch gegen die ästhetische Logik des Besonderen, den Subjektivismus moderner Kunst.³²

Der Realismus von Gilligan's Arbeit zeichnet sich jedoch durch zwei widerstreitende Perspektiven auf Wirklichkeit aus: die systemtheoretische Logik sozialer Differenzierung und die marxistische Konzeption sozialer Totalität. Wenn es stimmt, dass wir das, was wir über Realität wissen, aus den Massenmedien wissen³³ – wenn, mit anderen Worten Realität immer von der Konstruktionsleistung der sozial differenzierten Systeme und Medien abhängig ist, in denen sie beobachtet wird, dann müsste dies Totalität als Erkenntniskategorie eigentlich ausschließen. Gilligan's Entscheidung, die Totalität des globalen Kapitalismus gerade im Medium der Fernsehserie zu reflektieren, legt zumindest die Annahme nahe, dass soziale Realität als immer schon medial vorstrukturierte aufgefasst wird. Der traditionelle marxistische Totalitätsbegriff als Begriff realistischer Darstellung scheidet aus, denn dieser benötigt als Korrelat der objektiven Totalität die Figur des Künstlersubjekts als einem universellen Erkenntnissubjekt.³⁴ Dennoch ist *Popular Unrest* als Signatur eines historischen Moments lesbar, in dem – mit dem Ausklingen der differenz- und singularitätszentrierten Postmoderne-Debatten – wieder die Erkenntnis des gesellschaftlichen Ganzen auf die Tagesordnung steht. Zwar kann Totalität nicht dargestellt werden, aber ihre Wirklichkeit drängt sich mit aller Gewalt auf, seit der globalen Finanzkrise

von 2008, mit welcher der Höhepunkt neuer digitaler Serienkulturen etwa zeitgleich zusammenfällt, mit besonderer Dringlichkeit. Während sie durch ihre medienhistorischen Referenzen genau datierbar ist, ist der Affekt öffentlicher Unruhe, den Gilligans Arbeit trotz der düsteren Lage, die sie schildert, im Titel führt, aktuell geblieben. Vielleicht braucht es in solchen Lagen Vereinfachungen, um die Unruhe produktiv zu machen. Eine solche Vereinfachung leistet Gilligans Serie, in dem sie den «Weltgeist» mit der materiellen Gewalt kapitalistischer Akkumulation gleichsetzt. Totalität zu denken erfordert ein «plumpes Denken» (Brecht)³⁵ – und auch dieses lässt sich aus dem Fernsehen gut beziehen.

Anmerkungen

- 1 Die Arbeit wurde von der Chisenhale Gallery London, dem Kölnischen Kunstverein, der Presentation House Gallery, Vancouver und dem Banff Centre, Banff produziert und zwischen Sommer und Herbst 2010 an allen vier Orten als raumgreifende Videoinstallation gezeigt. Zusätzlich wurde und wird die Serie kostenfrei online ausgestrahlt: <http://popularunrest.org>, Zugriff am 10. November 2024.
- 2 Die reinen Produktionskosten für den Film beliefen sich auf knapp unter 20.000 GBP.
- 3 Das bedeutet weder, dass sich nicht auch im Feld der Gegenwartskunst genreähnliche Logiken beobachten lassen oder die materialbestimmende Funktion der den ehemaligen Kunstgattungen zugeordneten Medien und Techniken gänzlich obsolet geworden sei; noch bedeutet es, dass in den populärkulturellen Sparten nicht ebenfalls Prozesse der Auflösung starrer Konventionen und Schemata wirksam sind. Das reflexive Spiel mit und die Hybridisierung von Genrenormen und -grenzen hat dort jedoch deren vorgängige soziale Geltung nach wie vor zur Voraussetzung.
- 4 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (= Gesammelte Schriften Bd. 7), Frankfurt am Main 2003, S. 296.
- 5 Ebd.
- 6 «Was unter dem Begriff der Installation entsteht, sind [...] weniger Beispiele einer neuen Gattung denn immer neue Gattungen.» (Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003, S. 15). Im Unterschied zu Rebentisch würde ich dies jedoch eher als Transformation der Ontologie des Werkbegriffs verstehen anstatt als einen erfahrungsästhetisch gefassten «Widerstand gegen einen objektivistischen Werkbegriff» (ebd.)
- 7 Siehe z. B. Dirck Linck u. a. (Hg.): *Realismus in den Künsten der Gegenwart*, Zürich 2010; Jan Baetens/Hilde van Gelder, *Critical Realism in Contemporary Art around Allan Sekula's Photography*, Leuven 2010.
- 8 Marina Vishmidt, *Lights, Camera, Now-Time! Polly II: Plan for a Revolution in Docklands*, in: *Untitled 39*, 2006, S. 17–20, hier S. 18.
- 9 Siehe Maeve Connolly: *TV Museum. Contemporary Art and the Age of Television*, Bristol 2014.
- 10 Ekkehard Knörer: *Movable Images on Portable Devices*, in: Gertrud Koch/Volker Pantenburg/Simon Rothöhr (Hg.): *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, Wien 2012, S. 169–178.
- 11 Einschlägig zum Post-Broadcast-TV: Amanda D. Lotz: *The Television Will Be Revolutionized*, New York 2007.
- 12 Mir geht es hier zunächst nur um die Aneignung und Umdeutung narrativer und formaler Konventionen von TV-Genres in Video- und Filmkunst, nicht um die künstlerische Nutzung televiuser Produktions- oder Distributionstechnologien.
- 13 Siehe Thomas Morsch/Lukas Foerster/Nikolaus Perneckzky (Hg.): *Before Quality. Zur Ästhetik der Fernsehserie vor HBO, Netflix und Co*, Münster 2019.
- 14 Siehe z. B. Hito Steyerl: *Die Realität funktioniert wie Reality-TV, und jeden Tag kommt eine neue Folge*, in: *WOZ*, 24. August 2022.
- 15 Siehe Francesco Spaminato: *The Schizophrenic Prosumer. Television in the Production of Lizzie Fitch and Ryan Trecartin*, in: Chiara Costa/Mario Mainetti (Hg.): *Whether Line. Lizzie Fitch, Ryan Trecartin*, Milano 2019, S. 131–148.
- 16 Bereits 2001 hatte der Medientheoretiker David Rodowick diesen Prozess mit der Auflösung der zeitlichen Gleichschaltung des traditionellen Broadcast-TV in Verbindung gebracht: «This process of serialization has also effected a qualitative transformation of time...The heyday of broadcast television was the last figuration of the collective as mass: the serialization of space into a million monads that were nonetheless united in a temporal while. [...] This mass image has now been fragmented not only by the proliferation of channels and micro-markets through cable and satellite distribution but also by the cellular network model, which turns every monad into a transmitter and a receiver» (David Rodowick: *Reading the figural, or, philosophy after the new media*, Durham 2001, S. 223–224.)

17 Siehe zur Vorgeschichte Anna McCarthy: *Ambient television. Visual culture and public space*, Durham 2003; Anne Friedberg: *Window shopping. Cinema and the postmodern*, Berkeley 1993.

18 Regine Prange hat diese als bildkritische Operationen gedeutet, welche die narrative und ideologische Einheit des filmischen Raumprinzips von innen her sprengen, siehe Regine Prange: *Genre und Genrekritik. Der Western in Jean-Luc Godards A bout du souffle (1959)*, in: Ursula Frohne/Lilian Haberer (Hg.): *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, Paderborn 2012), S. 621–660.

19 Siehe z. B. Dan Byrne Smith, der unter anderem die «capacity to speculate on new forms of social relations and economic structures» als Grund für die gegenwärtige Popularität von Sci-Fi in der Gegenwartskunst nennt, Byrne-Smith (Hg.): *Science-Fiction, Documents of contemporary art*, London 2020, S. 12. Maßgeblich für Gilligans Bezug zu Science-Fiction sind die feministischen Genredeutungen von Ursula K. Le Guin und Octavia Butler.

20 Siegfried Kracauer: *Die Tat ohne Täter – Zum Fall Angerstein [1925]*, in: Ders.: *Schriften Bd. 5.1: Aufsätze 1915–1926*, hg. v. Karsten Witte/Inka Mülder-Bach, Frankfurt am Main 1990, S. 322.

21 Karl Marx: *Das Kapital*, Erster Band (= MEW 23), Berlin 1990, S. 59.

22 In analoger Weise hat Louis Althusser Bertolt Brechts episches Theater als Kritik humanistischer Repräsentation gedeutet, siehe Louis Althusser: *Le «Piccolo» Bertolazzi et Brecht*, in: Ders.: *Pour Marx*, Paris 1986, S. 129–152, hier S. 148.

23 «In the knowledge that any means of representing capital is inadequate, I started with an overdone, chunky, and imperfect metaphor for capital» (Melanie Gilligan/Tom Holert: *Subjects of Finance*, in: *Grey Room* 46, 2012, S. 84–98, hier S. 90.)

24 «[T]he Spirit [...] allowed me to picture [capital] directly and see what would happen as a result of such representation instead of taking the indirect route one would normally choose in a fiction narrative or an artwork» (ebd.)

25 Auch diese Substitution der Kunst durch Wissenschaft, und zwar durch die marxistische «Wissenschaft über das gesellschaftliche Zusammenleben der Menschen» ist ein brecht'sches Prinzip (Bertolt Brecht: *Dialoge aus dem Messingkauf*, Frankfurt am Main 1971, S. 43.)

26 Ursula Frohne/Lilian Haberer: *Kinematographische Räume. Zur filmischen Ästhetik in Kunstinstallationen und inszenierter Fotografie*, in: Dies.: *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst* (Paderborn: Fink, 2012), S. 9–54, hier S. 21 f.

27 Auf Serialität als Grundprinzip von Genres und die film- und fernsehhistorische Verschränkung der beiden Konzepte hat Thomas Morsch aufmerksam gemacht, siehe Thomas Morsch: Einleitung, in: Ders.: *Genre und Serie*, Paderborn 2015, S. 9–19.

28 Ursula Frohne/Christian Katti: *Der Geist der Fernsehserie*, in: *Texte zur Kunst* 80, 2010, S. 191–193, hier S. 193.

29 Moishe Postone: *Time, Labor, and Social Domination: A Reinterpretation of Marx's Critical Theory*, Cambridge 1993, S. 289: «treadmill effect».

30 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialogik der Aufklärung*, Frankfurt am Main 1982, S. 108–9. Das Urteil über kulturindustrielle Pseudo-Differenzierung, dass sich «schließlich die mechanisch differenzierten Erzeugnisse als allemal das Gleiche sich erweisen» (ebd.) wurde von einer hochgradig differenzierten Populäركultur längst entkräftet.

31 Adorno: *Ästhetische Theorie* (wie Anm. 4), S. 299.

32 Dies hat auch Marina Vishmidt an *Popular Unrest* gegenüber der subjektivistischen Unbestimmtheitsrhetorik der Gegenwartskunst festgehalten: «Notably, the television crime drama format sublates the indeterminacy of the art film in order to legibly diagram existing tendencies, and to throw them into their full relief as systemic developments rooted in our own day-to-day.» (Marina Vishmidt: *Melanie Gilligan's Popular Unrest*, in: Warren Neidich (Hg.): *The Psychopathologies of Cognitive Capitalism Part 3*, Berlin 2016, S. 489–495, hier S. 491.)

33 Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*, Wiesbaden 2004. Für eine Lektüre von Gilligans Serie im Zeichen medialer «Viralität» siehe Anne Gräfe und Ellen Wagner, *Der Virus als Metapher als Virus*, in: *Pop-Zeitschrift*, 29.3.2021, <https://pop-zeitschrift.de/2021/03/29/der-virus-als-metapher-als-virusautorvon-anne-graefef-und-ellen-wagner-autordatum29-3-2021-datum/>, Zugriff am 10. November 2024.

34 Dies wird nahegelegt von Georg Lukács positivem Begriff einer im Roman *gestalteten* Totalität, siehe Georg Lukács: *Erzählen oder beschreiben? [1936]*, in: Ders., *Essays über Realismus*, Neuwied 1971, S. 197–242.

35 Walter Benjamin: *Brechts Dreigroschenroman*, in: Ders.: *Versuche über Brecht*, Frankfurt am Main 1967, S. 84–94, hier S. 90.