

5.2 Formatierung und Normalisierung

»Formatierung« entspricht dem, was in anderen Zusammenhängen auch als »Standardisierung« gefasst wird⁴¹. Die »Systemimperative« im Anschluss an Habermas, also jene Handlungen koordinierenden Regeln mit Befehlscharakter, die nicht eigens begründet werden und somit auch nicht als Koordination im Sinne geltungsorientierten, kommunikativen Handelns verstanden werden können, bewirken mittels der »Steuerungsmedien« Geld und Macht (und beidem zusammen) in und um Organisationen Handlungen. Das kann überall da, wo Auftraggeber und Bezahlungen, Filmstiftungen, Finanzierungen und Lohnarbeit auf Basis legaler Vertragsverhältnisse auf Inhalte wirken, aufgezeigt werden. So ist in Deutschland eine fernsehunabhängige Finanzierung von Kinofilmen kaum möglich: »Es gibt in Deutschland so gut wie keine Filmförderung, bei der nicht früher oder später das Fernsehen entscheidet. Wo also immer gefragt wird: Ist denn ein Sender jetzt an diesem Projekt beteiligt oder nicht? Ein Teil des Desasters ist dabei, dass die Fernsehproduktionsstandards nahtlos auf die Kinoproduktionsstandards übertragen werden«, so Robert Bramkamp. Und weiter: »Es hat in den letzten 16 Jahren eine ästhetische Gleichschaltung gegeben, und ich finde das Wort Gleichschaltung absolut angebracht.«⁴²

Lutz Hachmeister, Medienwissenschaftler, -berater und selbst auch Produzent und Autor verweist auf ähnliche Phänomene: einen immer enger werdenden »Canyon« (so nennt es Robert Bramkamp, »da sind die Felswände an den Seiten so steil, dass alle im Tal des Canyons gefangen sind und den einen Weg entlangmüssen«⁴³), in dem immer mehr Ideen und Produktionen z.B. als »zu intellektuell« ausgewiesen werden, engt auch die Möglichkeiten der Strukturierung in **Docutimelines** ein. Es wirkt notwendig und systematisch dann, wenn quantifizierende, statistische Filter, die Marktformigkeit simulieren, in die Produktionen wirken und Retromanien insofern befördern, dass nur noch das Bewährte bedient wird: so festigt sich auch in Institutionen konventionalisiertes Hintergrundwissen als Orientierung in täglichen Lebenswelten. »Die Redakteure wollen immer mehr durchgeskriptete

Studien vorgelegt bekommen, die keine Anhaltspunkte dafür bieten, dass sich die Arbeitswelt heute in Projekte auflöst oder ständig weiter entsolidarisiert.« So Berthold Vogel in »Soziopolis« <https://soziopolis.de/beobachten/kultur/artikel/reckwitz-buchforum-3-die-gesellschaft-aft-der-singularitaeten/>, aufgerufen am 1.12.2018

41 Vgl. Reckwitz 2017, Pos. 578 der eBook-Version; ebenso Link 2013, S. 34

42 Bramkamp, Robert, Komplexer soll die Welt nicht werden, <https://www.critic.de/interview/komplexer-soll-die-welt-nicht-werden-filmfoerderung-anders-ii-3986/>, aufgerufen am 17.6.2018. Es entspricht dieses auch meiner Erfahrung.

43 Interview von René Martens mit Lutz Hachmeister in »Medienkorrespondenz« 1.12.2019, <https://www.medienkorrespondenz.de/leitartikel/artikel/dieser-diskurs-hat-keinen-anspruch-auf-mich.html>, aufgerufen am 1.2.2020

Konzepte. Es ist ja klar, dass man eine Idee haben muss, was man machen will – aber der Sinn des dokumentarischen Arbeitens ist doch, sich auf die Wirklichkeit einzulassen und sich auch überraschen zu lassen. Diese Bereitschaft ist radikal gesunken. [...] Redakteure werden immer stärker selbstreferentiell im System sozialisiert – mit einer im Grunde gestrigen Einstellung.«⁴⁴

In den Peripherien öffentlich-rechtlicher Kanäle (Funk, ARTE, 3Sat, ZDFinfo) der Produktion von Dokumentationen entstehen häufig noch Mischformen zwischen geltungsorientierten und an Systemimperativen orientierten Produktionen. Je weiter man dem Gipfel der Gaußschen Normalverteilung sich nähert, desto eher regiert dessen mathematische Herleitung: der Durchschnitt.

Christian Hißnauer verweist auf die Herkunft des Begriffs »Formatierung« im Lizenzhandel⁴⁵. Er bezieht ihn ausschließlich auf serielle Produktionen; letztlich folgen auch Sendepätze in Programmschemata von TV-Sendern einer analogen Logik. Die öffentlich zugänglichen Sendepatzbeschreibungen des deutsch-französischen Kulturkanals ARTE bestimmen ihre Sendplätze z.B. zu den Kulturdokumentationen am Sonntag, dass sie sich in ihrer Gestaltung an Zuschauer ohne jegliches Vorwissen adressieren sollten, nicht rein biographisch am Künstlerleben entlang erzählt sein und im Falle von Musikdokumentationen einen Anteil von mindestens 50 % Musik einpflegen sollen. Strategisches Ziel sei es, Zuschauer*innen für Kultur zu *gewinnen*. Somit ist der Sendplatz in seiner Adressierungsweise an ein breiteres Publikum gerichtet als die Kulturdokumentation am Mittwoch, in der auch Reflektion erlaubt ist⁴⁶. Im Rahmen der ARTE-Sendepätze verbleibt noch eine erhebliche Offenheit, die »Neue Formate und erzählerische Formen« im Falle der Kulturdokumentation *tatsächlich* fördern; jedoch auch hier entsteht, anders, als Andreas Reckwitz es suggeriert, kein »Kult des Besonderen« oder der »Singularitäten«. Aus Systemperspektive fungieren solche Sendepatzbeschreibungen als Umweltbeherrschung in Anwendung administrativer Macht; angesichts eines verzweigten Netzes von Zulieferern und Produzierenden in Deutschland und Frankreich wird so für die Einheitlichkeit der Programme gesorgt und das vollbracht, was die Postmoderne im Namen der Vielfalt schon immer bekämpfte.

Zudem durch die jeweilige Programmlänge bereits eine Form geschaffen wird, die sich aus Kriterien verständigungsorientierter Rationalität im Sinne von Weltbezügen alleine nicht begründen lässt, es sei denn, man fasst dies unter Handlungskoordination. Portionierung bildet zudem immer auch eine Voraussetzung von Handelbarkeit in Märkten.

44 Ebd.

45 Hißnauer 2011, S. 169

46 Quelle für beide Sendepätze die öffentlich zugängliche Sendepatzbeschreibung: <https://www.arte.tv/sites/corporate/files/sendepatzbeschreibungen-von-arte-2019-1.pdf>, aufgerufen am 5.10.2021

Christian Hißnauer betont mit Knut Hickethier, dass es sich bei Formaten um Angebotsformen handele, deren »Gestaltung und Dramaturgie von ökonomischen Gesichtspunkten bestimmt werden« – somit ein »medienindustriell optimiertes Genre«⁴⁷. Zutreffend konstatiert er: »Je strenger das Format ist, umso konkreter und vielschichtiger sind die zu erfüllenden Formatvorgaben definiert, die den individuellen Entscheidungsfreiraum der Autoren und Regisseure einschränken. Sie sollen ein einheitliches Erscheinungsbild gewährleisten.« Und dieses diene auch der Erwartungssicherheit der Zuschauer.⁴⁸ Es ginge um lizenzierbare Programmkonzepte, nicht Inhalte – Hißnauer führt das Beispiel »Pop Idol« an; ich selbst habe in einer Firma gearbeitet, die von »Top of The Pops« bis zu »Unsere Besten« als Adaption von »Greatest Britains« diverse Formate einkaufte und bei deutschen Sendern etablierte. Produktionsfirmen sind häufig auch in internationalen Produzentenpools organisiert, in deren Rahmen Lizenzen getauscht und gehandelt werden.

Ein Effekt dessen ist, das auf nationalen Märkten oft das zu sehen ist, was international bereits erfolgreich war, so dass Innovationsfreude und Experimentierwille häufig eher Strategien des Bewährten weichen (ähnlich wie in Repertoireoper, Abonententheater, »MoMa«-Ausstellungen in Berlin oder des Immerwiederneu-aufführens von Beethovens Neunter, weil die Menschen es halt kennen und den Refrain mitsingen können, auch Trends auf Kunstmärkten). Schemata filtern eine Anwendung von Kategorien auf Anschauungen. In einem Passus des berühmten Kulturindustrie-Kapitels schreiben Horkheimer und Adorno: »Die Leistung, die der kantische Schematismus noch von den Subjekten erwartet hatte, nämlich die sinnliche Mannigfaltigkeit vorweg auf die fundamentalen Begriffe zu beziehen, wird dem Subjekt von der Industrie abgenommen. Sie betreibt den Schematismus als ersten Dienst am Kunden.«⁴⁹ – somit die Unterordnung des Besonderen unter die, aus der Kantischen Architektonik gelöst, Schematisierung und damit Formtierung von Sichtweisen und Gestaltungspraxen. »Generalisierte« Kommunikation führt so in vielen Fällen zu jener Nivellierung, die Horkheimer und Adorno auf den Kantischen »Schematismus« schoben. Und die verhindern, dass das, was im 2. Teil über ästhetische Rationalität als im Medium der Urteilskraft sich vom Besonderen bestimmen zu lassende Erfahrungsermöglichung, die im Zusammenspiel mit anderen geltungsorientierten Rationalitäten Bezüge zur nicht-verdinglichten, sozialen Welt herzustellen vermag, sich realisieren kann.

Konfektionierung statt Maßanzug, sozusagen – Warhols Suppendosen und Seriendrucke spiegelten solche Mechanismen der Massenproduktion. Sie sind durch ihre serielle Anlage und die in ihnen wirkenden Variationen, ganz ähnlich auf

47 Ebd., S. 169 + S. 171

48 Ebd., S. 176 – 177

49 Horkheimer/Adorno 1969, S. 90

elektrische Stühle, Elvis Presley und Blumen angewandt, tatsächlich prototypisch für das, was in Fernseh-Zusammenhängen »Formatierung« heißt (und ihr Thema ist als Fortsetzung der Suppendosen u.a. auch Reproduktion und Warenform mit Mitteln der Gebrauchsgraphik): Elemente in Grafiken, Trennern, Interviewhintergründe, dem Look von Reenactments, Opener (incl. dessen Musik) im Sinne einer CI (»Corporate Identity«) des jeweiligen Formates, das zudem in die Marktposition der jeweiligen Produktionsfirma sich fügt. Noch jedes Logo einer Universität folgt eben dieser Variante des »Schematismus« – wie in Teil 4. bereits ausgeführt.

Auch Picassos »Blaue Serie« oder die Stilistik und Arbeitsweise von Jackson Pollock weisen Züge dessen auf, auch wenn sie als »Unikate« auf anderen Märkten als Geldanlage dienen – obgleich sie sich von Welt- und Materialbezügen nicht entkoppeln, sondern gestaltend Suchbewegungen in den Bezügen vollziehen. Modi wie die Kirchentönen, Songstrukturen (Strophe, Refrain, Bridge), Blues-Schemata, Sonatensatzform und Tonartenfolgen in Sinfonien formatieren musikalisches Material; als im Wesentlichen nicht- oder vor-propositionale Formen können hier freilich geltungsbezogene Kombinationen aus Materialien auch nicht als so weit formatiert erscheinen, dass sie ins tatsächlich Falsche drifteten – obgleich falsche Töne sehr wohl gespielt werden können. Dennoch ist der Jazz insofern als musikalische Praxis besonders, dass er durch das Inside/Outside-Spiel, also dem innerhalb der von Akkorden vorgegebenen harmonischen Struktur und außerhalb derer, sich immer auch gestaltend zu den Formaten verhalten kann.

Plot-Schemata wie Whodunit- oder Hardboiled-Krimi, 3-Akt-Struktur oder Heldenreise bringen sozusagen als »Tiefenstruktur« formatierte Story-Oberflächen hervor. Wenn Narrative als Mythos mit dem Logos kontrastiert werden, so sind häufig eher solche Schemabildungen gemeint – so nennt es Albrecht Koschorke in seiner Erzähltheorie⁵⁰. Ganze Pop-Musik-Genres können im Zuge der Abstraktion vom Indexikalischen zum Symbolischen als »Formate« begriffen werden. Gerade auch in sich zunächst als widerständig verstehenden Formen wie Hip Hop oder »Alternative« kann das »Mein Block«-Schema, das noch bei Nas in Queensbridge griff, selbst im Zuge symbolischer Generalisierung im Falle von Bushido oder Sido zum Format mutieren; wobei dieses begründende ökonomische Notwendigkeiten häufig dann von denen gezeißelt werden, die selbst ganz gut versorgt sind. Dieses wieder Entkoppeln von System und Lebenswelt in Musiken, Vorwürfe wie jene, ein Star habe seine Fans, sein Herkunftsmilieu, sein bisheriges Schaffen usw. »verraten« ist seit Bob Dylans Wechsel von der Akustik- zur E-Gitarre immer wieder neu auch Plot möglicher Musikedokumentationen gewesen. Tom Theunissen beklagt z.B. in Folge 6, »Gothic, Industrial & Black Metal« der Reihe »Welcome To The Eighties« (ZDF/ARTE 2009), ich fungierte in diesem Fall als Produzent und Redaktionsleitung, dass The Cure zum Pop übergelaufen

50 Koschorke 2012, Kapitel II.2

seien. Die Spannung von »Kommerz« und der dem selbst dem ökonomischen System eingeschriebenen »Alternative«-Habitus hält die Diskussion rund um den Ausverkauf der Ideale oder auch nicht am Laufen.

Von Jeff Koontz sei im Zusammenhang von Formatierung und Monetarisierung ganz zu schweigen⁵¹. Auch serielle Arbeiten z.B. in der Fotografie, so die »Complete Untitled Film Stills« von Cindy Sherman, die Anke Haarmann als »visuelle Forschung« begreift⁵² und denen sie attestiert, »in Anlehnung an Filmserien die Positionierung des Subjekts im Film in seinen Variationen durchzuspielen und vergleichend nebeneinander zu stellen«⁵³, formatieren selbst dann noch lizenzhandelstauglich, wenn sie künstlerisch forschen. Sherman fotografiert sich hier selbst in berühmten Filmszenen nachempfunden Settings.

Die Übergänge zwischen Schema, Konvention und Formatierung sind teils fließend; sie können auch identisch werden. Auch Märkte und in ihnen Agierende und für sie Produzierende können so Konventionen erzeugen, die in von ökonomischen Systemimperativen regierten Zusammenhängen entstehen: »Gemälde wie die von Peter Doig verkaufen sich gerade gut«.

Eben hier setzt die bis heute in manchen Fällen gültige Kritik der Warenform in marxistischen Kulturkritiken an. Manche derer führen das »Authentische« oder »Lebendige« gegen die »Sterilität« der Zurichtung durch Märkte ins Feld; mittlerweile verfügt jede DAW (Digital Audio Workstation) über unzählige Möglichkeiten, etwas »lebendig« oder »authentisch« klingen zu lassen und ist selbst warenförmig geworden. Was hier noch »Selbstverwirklichung« heißen soll, bleibt mir als Teil der »Creative Communities« zumindest verborgen – letztlich operieren hier Marktförmickeiten miteinander und verschachteln sich ineinander in Zeit. Reckwitz formuliert es anders: er beobachtet »eine Kulturalisierung der Lebensformen in Gestalt von »Lebensstilen«, die sich nach dem Muster eines Wettbewerbs kultureller Güter auf einem kulturellen Markt zueinander verhalten, also um die Gunst der nach individueller Selbstverwirklichung strebenden Subjekte wetteifern.«⁵⁴ Solche Lebensstile können Sujet in Musik-Dokumentationen sein und damit durchaus Performances Einzelner einfangen, die Images kreieren oder die Inszenierung einzelne Youtuber und »Influencer« antreiben. Ansonsten wirkt eher das, was in Innenstädten zu begutachten ist – die Dominanz von Ketten wie Starbucks, z.B. – und auch die »Influencer« sind oft nur Werbefiguren für große Marken oder funktionieren selbst als eine.

51 Vgl. auch Metz/Seeßlen 2014, das ganze Buch.

52 Haarmann 2019, S. 24ff.

53 Ebd. S. 25

54 Reckwitz, Andreas, Zwischen Hyperkultur und Kulturessenzialismus, <https://soziopolis.de/beobachten/kultur/artikel/zwischen-hyperkultur-und-kulturessenzialismus/>, aufgerufen am 31.5.2020

Einer der häufigsten Plots von Musikdokumentationen ist somit auch das Scheitern der Selbstverwirklichung unter Marktbedingungen. Am Beispiel der in Teil 2 untersuchten Dokumentation über Britney Spears wurde dieses bereits durchgespielt. Der Prototyp des Bösewichts solcher Geschichten ist Colonel Parker, der Manager Elvis Presleys, der den schwer medikamentenabhängigen »King« noch auf Bühnen zwang, wenn dieser kaum noch regungsfähig war, indem er dessen Kopf in einer Eimer Eiswasser steckte⁵⁵ und so auf die Bühne dank eines blühenden Tourgeschäfts zwang. Jahrelang drängte er seinen »Schützling« in gewinnbringende, aber drittklassige Hollywoodfilme, um die »Marke« Elvis Presley gewinnmaximierend zu vermarkten. Als Autor arbeitete ich diese Geschichte 1997 in meiner ersten 90minütigen Dokumentation für ARTE aus: »Elvis Presley – Aufstieg und Fall des King of Rock'n'Roll.« Auch »Avicii: True Stories« (2018) und »Whitney: Can I be me« (2016) über Whitney Houston sind Beispiele für solche Arten der Narrative mit realer Basis, in denen eher deutlich wird, wie Selbstformatierungen und Notwendigkeiten, in mittlerweile flexibilisierten Märkten sich selbst als Marke zu verkaufen, verdichtet werden. »Gaga: Five Foot Two« (2017) zelebriert geradezu, extrem nah an seiner Hauptfigur, das Gequälteins des Superstars, das körperliche Leiden, die Selbstzweifel und Einsamkeit eines Menschen, der *funktionieren* soll im Pop-Business. »Als ich 10 Millionen Alben verkaufte, habe ich Matt verloren. Ich verkaufte 30 Millionen, ich verliere Luc. Ich bekomme den Film, ich verliere Taylor«, so äußert sie an einer Stelle, verflorsene Liebschaften gegen ökonomischen Erfolg aufrechnend, und betont, dass sie sich oft gerade aufgrund ihres Geschlechts als Besitz der Industrie empfinde. Geld vs. Liebe – dem Pop als Story immer immanent.

Habermas' Ansatz bietet bei aller formulierbaren Kritik die Möglichkeit, das, was die marxistische Analyse der Warenform, das Wirken von Märkten und materielle Reproduktion betrifft, eben wie im 1. Teil beschrieben noch in Gesellschaft im Sinne komplexer institutioneller und organisatorischer Gefüge zu verstehen und zu rekonstruieren, somit auch die Zusammenhänge zu fassen, in denen die letztlich lebensweltliche Zwänge, Druck und Geldverdienenmüssen von Teilnehmern erfahren werden.

Eben *weil* die funktionalen Imperative wirken, disziplinierend wirken. Massenmedien als generalisierte Kommunikation an den Nahtstellen von System und Lebenswelt⁵⁶ angesiedelt wie auch ggf. Mittler zwischen Expertenkulturen zu rekonstruieren, so dass beides und komplementär zur Lebenswelt zudem die kommunikativen Rationalitäten als postkonventionelles Potenzial auch Handlungen in

55 Die Geschichte erzählt Elvis' Friseur Larry Geller in »Elvis Presley – Aufstieg und Fall des King of Rock'n'Roll« (ZDF/ARTE 1997), ein Film von Christian Bettges.

56 Habermas 1988, Bd. II, S. 581

der Produktion von Audiovisualitäten einwirkt, löst zwar die klassisch-marxistische Konstruktion von »Basis und Überbau« auf, vermag aber zentrale Einsichten derer doch in sich aufzuheben und aufzuzeigen, wo und wie sich Konflikte in der Medienproduktion situieren.

Das von Habermas konstatierte strukturelle *Zugleich* von Massenmedien – autoritäres Potenzial und soziale Kontrolle und sich auf Marktformigkeit Reduzierendes wie auch emanzipatorische Möglichkeiten – zeigt so auch Chancen auf, auch innerhalb von Formaten Innovationen zu etablieren.

Interessanterweise verweist Habermas auf diese Möglichkeit im Rahmen des Popkulturellen, dass massenmediale Produktionen »selbst dann, wenn sie trivialen Formen populärer Unterhaltung annehmen, sehr wohl kritische Botschaften enthalten können – ›popular culture as popular revenges.«⁵⁷ Dadurch, das Geltungsbezogenes in allen Modi des Rationalen wirken kann, somit auch ästhetischen Canyons ausbrechen, lassen sich auch in konfektionierten Formen diese transportieren und Formatierungen selbst so anlegen, dass sie dem Besonderen gerecht werden. Dieses war zumindest immer dann mein Anliegen, wenn ich für Reihen verantwortlich war als Executive Producer oder auch Produzent, in denen innerhalb von Formatierungen dennoch auch mittels geltungsorientierter Rationalitäten *Docutimelines* gestaltet wurden. Die Warenformigkeit hebt Gehalte nicht automatisch vollständig auf, sondern agiert dann im Sinne ästhetischer Rationalität, die sich dem multimodalen Zusammenspiel von Rationalitäten öffnet, sie sich dazu ggf. produzierend verhält.

Im Falle von Dokumentationen realisiert sich diese Suche nach dem Konkreten, realen, im Weltbezug zu suchenden, um sich von ihm bestimmen zu lassen, im reflexiven Modus nach Nichols am deutlichsten – die Formatierung wird selbst Teil des Sujets, durch V-Effekte ggf. aufgebrochen. Dieser Modus weiß auch um die typisch postmodernen, ironischen Zitatmontagen in seinen Gestaltungsmöglichkeiten aufzuheben und kann Formatierungen als Formatierungen auch reflektieren unter Aufbietung und Musikalisierung der ganzen Palette technischer Trickkisten. Zumindest theoretisch. Praktisch geschieht dieses eher selten.

Selbst der poetische Modus schützt keineswegs vor Formatierung, der teilnehmende formatiert sich durch den Einsatz von »Hosts« und »Guides« in mehreren Folgen einer Serie (die Netflix-Serie »Hip Hop Evolution«, in der diese geschieht, wurde bereits ausführlich behandelt) oder auch »ein/e Pate/in pro Film«, passend zum Format (das Paten-Prinzip sucht Prominente, die sich für etwas aussprechen –

57 Ebd., Bd. II, S. 574; Habermas bezieht sich hier auf Douglas Kellner, dessen Werk eine Renaissance verdient hätte. Dass Habermas hier schon das ungefähr zeitgleich erschienene »Encoding-Decoding«-Modell von Stuart Hall kannte, das Generationen von Studierenden als Emanzipationsvehikel vor der Faszination des Kulturindustrie-Modells rettete, halte ich für unwahrscheinlich.

z. B. habe wir bei »Europas Erbe – Die großen Dramatiker« (SWR/ZDF/ARTE 2008) Juliette Binoche als »Patin« für Tschechow, Isabelle Huppert als »Patin« für Ibsen gewinnen können. Tatsächlich bewirkte dies Spezifizierungen im Formatieren – die beiden »Auftritte« unterschieden sich bis in die Ästhetik hinein erheblich voneinander, und verglichen mit dem für Goethe sich einsetzenden, durch Weimar bewegenden und über »Stoffwechsel« dozierenden Jonathan Meese ergaben sich hochdifferente und zudem spezifische Blickwinkel auf die jeweiligen Dramatiker).

Performative Aspekte finden sich in diversen Casting-, Model- und Tanzsendungen auch in dokumentarischen Varianten; reines Beobachten ohne Kommentierung zeigt sich auch in der Versuchsanordnung von »Big Brother« – obgleich das Kriterium, dass nur das gezeigt würde, was auch ohne die Kamera stattgefunden hätte, hier offenkundig nicht erfüllt wird. Das immerhin ist dem »Direct Cinema« und seinen Nachfolgern zuzugestehen, dass es sich in diesem in die Formatlogik von Fernsehsendern nicht ohne weiteres sich fügt (und ein fehlender Off-Text kann auch für Nervosität bei Auftraggebern sorgen).

Der expositorische Modus dominiert journalistische und quasi-journalistische Formate, und hier können tatsächlich die in der Forschung besonders häufig und kritisch behandelten Knopp-Produktionen auch als Zäsur insofern gelten, dass sie ungemein erfolgreich eine bestimmte Form etablierten bis hin zum Einsatz von konstanten Interviewhintergründen und dass in ihnen nicht immer klar ist, wo strategisch nur auf Effekt gezielt wird und wo eine Anbindung an begründungsfähiger Geschichtsschreibung noch der Fall bleibt.

Doch auch hier sind Geltungsdimensionen nicht automatisch ausgehebelt – durch ihr Ankoppeln an Systemimperative können jedoch die Prozesse der Anexion durch funktionalistische Vernunft einsetzen und im Extremfall eine zynische, keineswegs mehr an normativer Richtigkeit orientierte Haltung auch zu den Personen vor der Kamera sich offenbaren. Manchmal wird sie sichtbar, so z. B. im »Dschungelcamp« oder auch den Formaten, die als »Dailys« oder im Abendprogramm von Privatsendern angeschaut werden können (»Frauentausch« z. B.).

Im Rahmen dieser Arbeit soll dennoch aufgezeigt werden, dass sich auch an den Nahstellen zwischen Macht (Administration, Hierarchie) und Ökonomie (Geld- und Kapitalflüsse im Zusammenhang materieller Reproduktion) auch Diskursformen herausbilden, die durchaus sprachlich und nicht einfach nur konventionell hinsichtlich der Gestaltung von Audiovisualitäten eigene Rationalitäten darstellen und die auf Effekte abzielen können, auf immanentes »Funktionieren« des Filmes zudem. Sie sind Spezialfälle der ästhetischen Rationalität im Sinne einer Ausdifferenzierung des Evaluativen, die freilich nicht – wie im Werk von Martin Seel – auf die Erfahrung der Produzierenden und Rezipierenden mit und in der Gestaltung medialen Legierungen abzielen, sondern auf Minutenschriftanalysen bisheriger Sendungen verweisen und, falls Zuschauer in relevanter Zahl abschalteten, wenn Personen im Bild Wollpullover trugen, daraufhin dafür Sorge tragen, dass

keinerlei Personen mit Wollpullovern mehr in Sendungen/Dokumentationen erscheinen⁵⁸. Hier suchen sich manchmal auch milieuspezifische Geschmacksurteile, in ggf. despektierlicher Form über mögliche Protagonist*innen gefällt, ihren Ausdruck.

Es kann sich auch eine ausgeprägt verachtende, zynische Haltung gegenüber den Zusehenden etablieren – und das Zuschauerverhalten wirkt häufig so, als würde es eine verachtende Haltung gegenüber Sujets oder auch Personengruppen honorieren, als seien ihm Hackordnungen, Mobbing und Degradierungen im Wirtschaftsalltag so antrainiert worden, dass es sie unterhält. Als würde es somit in allem das Gegenteil dessen goutieren, was gemeinhin geltungsorientiert begründungsfähig erscheint: Respektlosigkeit, Entwürdigung, Vorführen von Personen – Wahrheit ist nicht so wichtig, Hauptsache es amüsiert und stachelt Hohn oder Verachtung an. All das freilich wirkt eher in den Zentren als in den Peripherien der Medienproduktion und immer unter Einbezug fiktionaler Produktionen. Selbst wenn sich also zentrale Bereiche demokratischer Öffentlichkeiten durch kommunikatives Handeln reproduzieren, auch Lerneffekte zeigen können, so scheint in ihnen doch etwas zugleich sich zu tradieren, dass anders sich orientiert

Mediale Produktionen analysierend unterbreitet Hartmut Winkler in seinem 2004 erschienen Werk »Diskursökonomie« u.a. den Vorschlag, die Normalismus-Theorie von Jürgen Link anzuwenden⁵⁹. Zentral für diese ist eine Unterscheidung zwischen normativ und normal. Er widerspricht damit zugleich der Annahme, dass Normatives im Sinne des Rationalen, also unter bestimmten Bedingungen begründungsfähige, moralische Normen, nivellieren würden. Nivellierung wird vielmehr durch *Normalisierung* erzeugt.

Einer seiner entscheidenden Kronzeugen hierfür ist Michel Foucault. Das »Abweichende« stütze die Norm, so Michel Foucault – zumindest, solange es auf sie bezogen bliebe. Disziplinen, das ist das, was sich in Gefängnissen, Kasernen, Fabriken und Schulen im Zuge des 19. Jahrhunderts etablierte – als normalisierende und sich in funktionale Gefüge auch im Massenmedialen als strategische Rationalität einschreibend kann es im Rahmen dieser Arbeit verstanden werden.

»In den Disziplinen kommt die Macht der Norm zum Durchbruch. [...] Das Normale etabliert sich als Zwangsprinzip [...]. Zusammen mit der Überwachung wird am Ende des klassischen Zeitalters die Normalisierung zu einem der großen Machtinstrumente. An die Stelle der Male, die Standeszugehörigkeit und Privilegien sichtbar machen, tritt mehr und mehr ein System von Normalitätsgraden, welche die

58 Das Beispiel ist nicht ausgedacht.

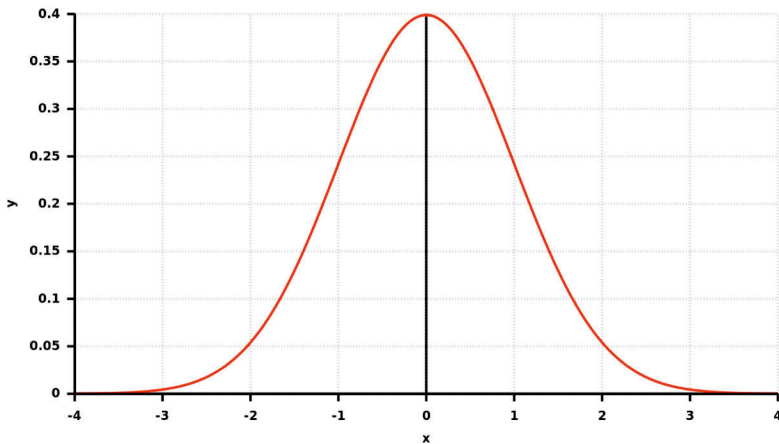
59 Winkler 2004, S. 183ff.

Zugehörigkeit zu einem homogenen Gesellschaftskörper anzeigen, dabei jedoch klassifizierend, hierarchisierend und rangordnend wirken.«⁶⁰

Normalisierung ist das, was passiert, wenn Minutenschnittanalysen zur Koordinierung von Handlungen führen, die Medienproduzierende disziplinieren sollen. Nicht Gesetz, Moral und Repression sorgen dann für Sozialintegration, sondern:

»Normen werden nicht gesetzt, sie kristallisieren sich als eine Zone des ›Normalen‹ heraus, die Orientierungswert für die Individuen gewinnt; der Wunsch, normal zu sein und sich in der komfortablen Mitte der Gaußkurve zu bewegen, verknüpft Input und Output zu einer Art Regelkreis: Die zunehmende Berufung auf Normalität, die Link beobachtet, bringt die Gaußkurve gleichzeitig hervor.«⁶¹

Die Normalverteilung nach Gauß



Quelle: Wikipedia, Creative Commons-Lizenz

Die Gaußkurve, sie ist die statistisch relevante »Normalverteilung«. Sie bildet einen statistischen, rein numerischen Filter, dessen zentrale Linie der Mittelwert ist – und leitet als nicht-sprachliches Kriterium Verhalten in von Systemimperativen geprägten Zonen des Gesellschaftlichen an. Je nachdem, wie gestaucht oder gestreckt sie ist, desto breiter gestreut entfernt sich das Untersuchte vom Durchschnitt, und ganz rechts und ganz links sind die »Anormalen«, die letztlich auch

60 Foucault 1989, S. 237

61 Winkler 2004, S. 183

schon im Messfehlerbereich siedeln. Um mögliche Fehler bei Erhebungen von Daten auszuschließen, gleichen statistische Verfahren sie an die Normalverteilung an. Das ist einer der Gründe, warum kleine Parteien bei Prognosen und Hochrechnungen im Falle von Wahlen schwerer zu fassen sind als die »Parteien der Mitte«: sie werden zunächst an Wahrscheinlichkeiten, somit die Normalverteilung, angepasst. Auch TV-Quotenerhebungen arbeiten mit solchen Filtern, was sie von absoluten Zahlen bei Streaming-Diensten oder Kinobesuchen erheblich unterscheidet. Für TV-Quoten erfolgen Hochrechnungen aus Stichproben in Musterhaushalten. Link und Winkler konstatieren zugleich einen »Willen zur Normalität«. Es greift u. a. die »Denormalisierungsangst oder Angst, aus der Normalität zu fallen«⁶² – übrigens auch unter in Märkten agierenden, Filmemachenden. Normalisierung generiert Subjektivierungen; die Orientierung am Normalen ist nicht bloß kognitiv, sondern auch affektiv wirksam⁶³. Die Normalverteilung reproduziert immer wieder neu Marginalisierung⁶⁴.

Link unterscheidet zwischen Protonormalismus, somit einem Normalismus, der die Abweichungen vom Scheitelpunkt besonders eng gefasst nur erträgt und eine besonders steile Kurve durchzusetzen gewillt ist. Letztlich verwechseln diese oft Effekte von ökonomischen Systemimperativen mit denen postkonventioneller Moral, wohl auch, weil sie sich in Abhängigkeit von ersterer befinden.

Dieser Typus begreift alles Abweichende als potenziell gefährlich, ggf. verführerisch und möglichst zu kriminalisieren. Ironischerweise sind viele der heftigsten Kritiker gerade des öffentlich-rechtlichen Fernsehens in Deutschland, die Tugendwächter und Zensur ihres Denkens beklagen, genau diesem Typus zuzurechnen, somit häufig selber welche. Es handelt sich, so führt Link aus, nicht um »Ränder«, die »nicht ausgegrenzt werden dürfen«, sondern eher Vertreter einer Mitte, die nicht ertragen, dass ihre Vorurteile gegenüber allem, was ihrer steilen, leitkulturellen Kurvendiskussion sich nicht fügt, nicht fortwährend bestätigt werden. Das empfinden sie dann als »Lüge«. Flexibler Normalismus hingegen weitet die Möglichkeit von Abweichungen aus und landet dann eher bei Grenzwerten, die mit postkonventioneller Moral harmonisieren können wie z. B. »Meine Freiheit hört da auf, wo Deine beginnt«.

Winkler zufolge sind es »speziell Medien, die im Prozess der flexiblen« – also freiwilligen und sich wandelnden – »Normalisierung bestimmte Funktionen erfül-

62 Link 2013, S. 61

63 Ebd., S. 82

64 Dieses geschieht bei abonnementpflichtigen Streaming-Diensten wie Netflix nicht im selben Maße – zumindest nicht, wenn parallel eine frei empfangbare »Grundversorgung« für Massen und Mehrheiten gesichert ist. Es geht dann eher um ein möglichst breites Spektrum auch von »Special Interest«-Produktionen, um ein ebensolches Spektrum von Abonent*innen zu gewinnen. Neuerdings ranken diese Dienste jedoch auch.

len«⁶⁵. Er situiert sie in einer Sphäre zwischen Spezialdiskursen in gesellschaftlichen Subsystemen. Ein Beispiel für diese z.B. die Psychiatrie, in denen Normalisierungsprozesse (historisch auch anhand der Scheidung zwischen Vernunft und Wahnsinn) forciert werden anhand von Spezialdiskursen (und -praktiken). Zwischen diesen funktionalen Subsystemen entsteht ein »Raum«, schreibt Winkler, oder eine Sphäre, behaupte ich, »eingenommen von einem ›Interdiskurs‹ [...], der die spezifische Eigenschaft hat, soweit entspezialisiert zu sein, dass er die gesellschaftlichen Teilsysteme vermitteln und aufeinander beziehen kann. Es ist der Ort, den klassischen Massenmedien einnehmen.«⁶⁶ Eine solche »Interferenzsphäre«, in der sich die generalisierte Kommunikation der Medien einschreibt, findet sich weiter oben in ganz ähnlicher Form aus der *Theorie des Kommunikativen Handelns* herausgelöst, als wahlweise Nahstelle zwischen System und Lebenswelt oder Ort auch emanzipatorischer Potenziale.

Von »interdiskursiven Phänomenen«⁶⁷ und deren Emergenz schreibt auch Jürgen Link. Sie entwickeln sich in »verdateten Gesellschaften«, das sind solche, in denen ein »Wille zur möglichst totalen statistischen Selbsttransparenz herrscht«⁶⁸. So erfährt Habermas' These von der »Enstprachlichung« insofern wieder Bestätigung, dass Referenzen auf Quantifizierungen ganz analog zu jenen, die Bezüge zu Geldmengen und Verkaufszahlen herstellen, Normalisierungen vollziehen. Eben hier entsteht auch die *neue Macht der Algorithmen*.

Umgekehrt formieren sich hier auch interdiskursive Geltungssphären, die selbst Gründe generieren und Handlungen koordinieren können. Das, was Winkler als »Subsystem« fasst, ragt auch in jenen Expertenkommunikationen hinein, die Habermas als Positionen der Reputation und des Ansehens begreift. Link argumentiert ebenfalls gegen eine lediglich auf funktionale Differenzierung ausgerichtete Theoriebildung wie im Fall der Systemtheorie Niklas Luhmanns und verweist stattdessen darauf, dass »jede Ausdifferenzierung von der Neubildung ›entdifferenzierender‹, integrierender Strukturen, Dispositive, Verfahren und Mechanismen begleitet ist.«⁶⁹ Winkler ergänzt, dass eben hierin der Grund zu suchen sei, dass in Einzelwissenschaften Agierende fortwährend die »Entdifferenzierung« in medialen Produktionen beklagten.

In Talkshow beispielsweise handelten die »Gäste« fortwährend aus, wo die Grenze zwischen normal und nicht mehr akzeptabel verlaufe und somit auch entdifferenzierend Normalitätskriterien als Gründe für die Dimensionen des

65 Winkler 2004, S. 185

66 Ebd., S. 185

67 Link 2006, S. 21

68 Ebd., S. 20

69 Ebd., S. 180f.

Rationalen produzieren⁷⁰. Zudem ist weniger ein Soll-Wert maßgeblich im Sinne Deontologischen, sondern ausgehandelt werden Bereiche zulässiger Toleranzen, die sich dynamisch verschieben können⁷¹. Es kann freilich die Normal/Anormal-Differenz prozessual wieder in das Normative sozusagen »eindringen«, indem es materiale Gründe in formalisierten Begründungsverfahren einführt (Verallgemeinerungs-fähigkeit, Zustimmungsfähigkeit), was in kulturalistischen Diskursen fortwährend geschieht (Link führt in neueren Veröffentlichungen Sarrazin als Beispiel an) – dass der Verstoß gegen als normal gedeutete Moralitäten auf das »kulturell Fremde« als das Anormale projiziert wird. So reformuliert sich über den Normalismus auch die eingangs erwähnte Hegelsche Sittlichkeit. Musikdokumentationen können das stützen oder auch nicht.

Winkler bestätigt auch die doppelte Stoßrichtung von generalisierter Kommunikation im Sinne eines mehrdimensional Rationalen: Abstraktion und Begriffsbildung seien an den Kontextwechsel und den Austausch gebunden. »Wenn Abstraktion, Verallgemeinerung und Form, die besonderen Leistungen des Semiotischen, tatsächlich im Kontextwechsel ihren Ursprung haben, dann wird sehr plausibel, dass in der Norm wie in der Vernunft [...] ein repressives und ein progressives Moment sich berühren«⁷²

Strategische Rationalität kann kontrollieren und normalisierend unter das Allgemeine subsummierend unterwerfen, um das Abweichende zu sanktionieren – oder eben im Sinne des Austauschs und Verständigens zu Transparenz und Einvernehmen beitragen.

Im Falle des Jochs des Allgemeinen fungiert es jedoch als Normalisierung. Das Allgemeine als das Normalisierte verschwindet dabei selbst aus dem Blick⁷³. Im Falle ästhetischer Produktionen führe dies – Winkler bezieht sich hier auf Viktor Sklovskij – dazu, dass vieles gar nicht mehr gesehen, sondern allenfalls wiedererkannt würde. Eben der Mechanismus wirkt in den in vorherigen Teil ausgeführten Retromanien: müheloses Wiedererkennen, ohne noch hinzuhören zu müssen. Es verweist zudem zurück auf die Analysen Bergsons – wir wiedererkennen Ähnlichkeiten und generalisieren sie. So erkennt sich insbesondere die Konvention, das diskursiv besonders Präzise und Dominante, selbst nicht wieder – sondern begreift sich als Möglichkeitsbedingung von Produktionsweisen⁷⁴. Die Normalverteilung der Gaußkurve bildet so eine spezifische Form der Kondensierung oder Ver-

70 Winkler 2004, S. 186

71 Ebd., S. 188

72 Ebd., S. 191 – Winkler bezieht sich in diesen Passagen auf »The Invention of Communication« von Armand Mattelart

73 Ebd., S. 191

74 Ebd., S. 192

dichtung⁷⁵ auch im Falle von Audiovisualitäten. Winkler schreibt hier von Strukturgenerierung, was in etwa der Schemabildung bei Koschorke entspricht. Musikdokumentationen, gerade jene, die immer neu die Erinnerungen dominanter und auch in den Institutionen und medialen Milieus mächtiger, dominanzkultureller Gruppen befriedigen und alles außerhalb derer ignorieren, bewegen sich in einer solchen Struktur.

Rückbezogen auf die Frage nach Quoten, Minutenschritten und ähnliche Kriterien in Institutionen wirkender, quantitativer Rationalitäten gilt somit: »Um eine Massenverteilung und deren Struktur (also Spreizungen, Durchschnitte, Nähe zur Normalverteilung – schließlich Normalspektren und Normalitätsgrenzen) bestimmen zu können, müssen Daten systematisch in einem speziellen Feld, das deshalb ›Normalfeld‹ heißt, erhoben werden.«⁷⁶ Diese »Normalfelder«, ergänzt durch demographische Daten wie »werberelevante Zielgruppe der 14-49jährigen« oder auch »wir dürfen unser 60plus-Publikum nicht verschrecken«, können ganze Senderfamilien strukturieren – in den Zentren (Hauptprogramme) wird eher die Mitte der jeweiligen Normalverteilung unter den nach Alter häufigsten Zuschauern als zu erreichen angepeilt, während Peripheriesender wie 3SAT oder ARTE oder auch Internetoffensiven wie »Funk« eher die »Ränder« der Normalverteilung im Sinne einer Erfüllung des Bildungsauftrages bedienen. Viele retromanische Sendungen auch im Feld der Musikdokumentationen erfreuen sich eben deshalb solcher Beliebtheit, weil sie die Jugend der Zuschauenden, als diese selbst mit Musik als Möglichkeit Zeitqualitätsgestaltung erfahren, aufleben lassen. Interessanterweise sind dem auch Lamentos wie jene von Simon Reynolds in »Retromania« selbst durchaus zuzuordnen, die ein »früher war alles besser« formulieren. Meine Verteidigung der »Clipästhetik« kann, wer böswillig dies möchte, hier auch einsortieren.

Link führt auch das Prinzip des »Rankings«⁷⁷, die gewertete Rangfolge, auf die Normalverteilung zurück⁷⁸. Solche Hitlisten, Charts, Zuschauerrankings – ich selbst war unter anderem an der Produktion von Audiovisualitäten u.a. der Wahl der »Queen of Pop«, »Die schönsten Opern aller Zeiten« und von »Europas größtem Dramatiker« beteiligt – sind gerade im Fernsehen ungeheuer beliebte Formate und waren vor allem in den Nullerjahren sehr populär. Sie suggerieren demokratische Programmgestaltung durch Zuschauer – freilich ohne die für jede Demokratie konstitutiven Minderheitenrechte zu berücksichtigen. Vielmehr erheben sie vorab, welches Programm besonders viel Zuschauer erreichen kann und bedienen damit noch das Interesse an Hierarchiebildungen, Siegern und Verlierern.

75 Ebd., S. 29

76 Link 2013, S. 57

77 Auch Wissenschaften – Uni-Rankings, Zitationsanalysen – sind sie nicht fremd. Link zufolge fördern sie eher Durchschnitt, nicht Exzellenz.

78 Link 2013, S. 58

Der Erfolg der Jugendzeitschrift BRAVO in den Neunziger Jahren gründete unter anderem darin, dass sie sich an den »Trendcharts« bei der Themenwahl orientierte: vorab veröffentlichte Zahlen, was in die Top Ten der deutsche Musik-Charts einsteigen würde. Auch BRAVO TV orientierte sich daran. Solche Top Ten-Themen galten als gesetzt. So dockte sich das Medium an eine spezifische Form der Normalverteilung an: Verkaufszahlen von Tonträgern. Den Scheitelpunkt bildet der Mittelwert – den Durchschnitt dessen, auf den sich Tonträger Kaufende (oder mittlerweile Streamen) einigen können. Dieses Prinzip findet abgewandelt auf annähernd allen Sendeplätzen, da es um Musik geht, Anwendung: Künstler*innen, die erfolgreich waren, bekommen eine »Doku«. In Magazinsendungen wie TRACKS (ARTE), die sich auch als »Trendmagazine« verstanden, konnten wir ein ungleich breiteres Spektrum bedienen. Ich fungierte als Executive Producer der von ZDF/ARTE beauftragten Ausgabe, somit auch Redaktionsleitung und später Produzent, habe auch einzelne Beiträge gefertigt.

Rankings wie die erwähnten verfügen allerdings wie auch Formatierungspraxen über den Vorteil, dass gerade, weil sie formal sind, auch Geltungsbezogenes »eingeschmuggelt« werden kann, das sonst keine Chance hätte, sich in Märkten zu behaupten. So zogen wir in das zunächst populistisch wirkende »Queens of Pop« einen feministischen Diskurs ein (wie in Teil 2 anhand des Films über Britney Spears ausgeführt), und mit »Europas Erbe – Die großen Dramatiker« wurde versucht, die siechende Kunst des Theaters einem breiteren Publikum zugänglich zu machen.

Link sieht diese Rankings als spezifische, Lebenswelten tatsächlich mit »systemischen« Mitteln formende Kräfte der Prägung von Verhalten an. Sie bilden spezifische Rationalitäten heraus, insofern das »Denken des Audiovisuellen« hier ggf. nur noch an Parametern sich orientiert, die auf Sendeplatzvorgaben und antizipiertes Zuschauerverhalten referieren und andere Weltbezüge oder Geltungsdimensionen überschreiben. Unter Produzierenden hat dann jener die besten Chancen, Folgeaufträge zu erhalten, der Normalitäres im jeweiligen medialen Feld bestmöglich zu bedienen weiß. Tatsächliche hebeln solche Formgebungen medialer Legierungen Gestaltung im engeren Sinne aus, da in ihnen vor allem Gewohntes zirkuliert. Eben das vollbringt in vielen Fällen die in diesem Abschnitt Eingangs dargestellte Formatierung als Warenförmigkeit im normalisierten, medialen Feld.

Und es bildet sich – metaphorisch gefasst – so etwas wie »Umweltbeherrschung« zum Selbsterhalt der Institutionen und Organisationen heraus: sie legitimieren sich über Quoten, und um diese zu generieren, wirken sie auf Produzierende wie Materialien gleichermaßen ein.

Jürgen Link sieht im Sport und im Pop-Bereich ähnliche Mechanismen des Rankens formgebend und konstitutiv Praxen und Verständnisse erzeugen; solche, die zudem in Prozesse des gesellschaftlichen Auf- und Abstiegs eingewöhnen. Die Inszenierung in Stadien folge »basalen Kategorien des Normalismus, geradezu

modellsymbolisch inszeniert; eben die Tabellen der Ligen, den internationalen Ranglisten von Teams, die zu Quotierungen der Teilnahme an Ligen wie der Champions-League legitimieren. Kurz: Rankings und Hitlisten. Link führt auch genüsslich aus, wie Sportmetaphern in die politische Berichterstattung eindringen, von »Endspurts«, »Befreiungsschlägen« und »Teamleistungen« die Rede ist. Auch die Rolle der Charts in der Gestaltung von Playlist für die »Heavy Rotation« im immer noch populären Formatradio kommentiert Link.

Aus solchen Charts lassen sich auch im Zusammenhang des Musikfernsehens immer neue Zahlenwerke kreieren: Jahrescharts, genrespezifische Charts (»Greatest Rock-Hits«), geschlechtsspezifische usw. Da bleibt kein Raum für Singularitäten.

Das alles führt zu einer fortwährenden Reproduktion des Immergleichen, wobei mit Fortschreiten der Jahrzehnte und der natürlichen Mortalität des Publikums diese Walze sich nivellierend durch die Jahrzehnte fortbewegt und eben das in Abschnitt 4.3 Beschriebene bewirkt: Retromania. Hier vollbringt die Statistik immense Konzentrationen im Themenspektrum, weil im Sinne eines »Aufnummer-sichergehens« der Reproduktion des schon einmal Bewährten dieses dann zu Jahrestagen immer neu programmiert werden kann und für den Fall des Todes von Künstler*innen in Archiven auf Einsatz wartet.

All das erscheint auch zuverlässig auf Seiten der Sujets. Tatsächliche Verkaufszahlen gelten als Basis-Informationen in der Musikberichterstattung, so auch in Musikdokumentationen. Ein willkürlich gegoogeltes Beispiel:

»25 Wochen Charts-Präsenz, Top-10-Notierung hierzulande, Nummer 1 in den digitalen Charts, 60.000 verkaufte Exemplare allein in Deutschland, 10 Millionen Video-Views und 15 Millionen Streams katapultierten den eher zurückhaltenden Charakter direkt dahin, wo er eigentlich nie hinwollte, ins Rampenlicht. Plötzlich sollte der Mann, der seit Anfang der 90er-Jahre vorzugsweise im Hintergrund die musikalischen Strippen für über 40 Millionen verkaufter Tonträger zog, erklären, was es mit ›Classical 90s Dance‹ auf sich hatte.«⁷⁹

So etwas generiert Kriterien für die Themenwahl. Neuerdings checken erfahrene Medienproduzierende auch Likes bei Facebook und Follower bei Instagram, bevor Menschen in TV-Sendungen zu Gast sein dürfen.

Jürgen Link begreift die an Charts und »Mainstream«, seines Erachtens eine normalistische Metapher, orientierte Allgegenwart von Sounds und Musiken in le-

79 Es geht um Alex Christensen. Quelle: <https://www.sat1.de/musik/alex-christensen-the-berlin-orchestra-veroeffentlichen-das-neue-album-classical-90s-dance-2> Ähnliche Aufzählungen finden sich rund um die meisten Künstler*innen in diversen, medialen Formaten, aufgerufen am 12.4.2020

bensweltlichen Zusammenhängen, auf die ich im Rahmen dieser Arbeit immer wieder hingewiesen habe, als »fun & thrill«-Band.

»Typische Situationen des kommerziellen Pop sind Tätigkeiten, die mit Popmusik unterlegt sind wie Computerspielen, Shoppen, Hausaufgabenmachen und nicht zuletzt Autofahren. [...] Das gesamte postmoderne Leben ist mehr und mehr mit einem ununterbrochenen Rhythmus der Massenmedien, dem ununterbrochenen ›Flow‹ (Raymond Williams) der Stimmen, Töne und Bilder ›unterlegt‹ – und dieser ›Basso continuo sincopato‹ rhythmisiert auf flexible Weise die flexibel-normalistische Kurvenlandschaft.«⁸⁰

Eben das führt zu jener regressiven »Hauntology«, die in retromanischer Form Simon Reynolds anhand der Musiken des »Ghost Box«-Labels und der Verwendung von Sounds, Klängen, Motiven und Timbres von TV-Sendungen aus der Kindheit der Hörer in ihnen vertrauten Lebenswelten analysiert; latent regressiv greifen sie diese Soundtracks vergangener Geborgenheit (oder einer Projektion von Wünschen, es sei so gewesen) auf und lassen sie sich schmecken wie eine – ja, Madeleine. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit:

»Gleich darauf führte ich, bedrückt durch den trüben Tag und die Aussicht auf den traurigen folgenden, einen Löffel Tee mit dem aufgeweichten kleinen Stück Madeleine darin an die Lippen. In der Sekunde nun, als dieser mit dem Kuchen geschmack gemischte Schluck Tee meinen Gaumen berührte, zuckte ich zusammen und war wie gebannt durch etwas Ungewöhnliches, das sich in mir vollzog. Ein unerhörtes Glücksgefühl, das ganz für sich allein bestand und dessen Grund mir unbekannt blieb, hatte mich durchströmt. Mit einem Schlage waren mir die Wechselfälle des Lebens gleichgültig [...].«⁸¹

Letztlich stellen diese Diagnostiken Links einen Begriff infrage, der in den Medienwissenschaften hier und da noch Anwendung findet: den des medialen Dispositivs.

5.3 »Dispositive« und Massenmedien

Der Begriff des Dispositivs entwickelten in den Medienwissenschaften verschiedene Theoretiker im Anschluss an Ansätze von Michel Foucault. Vertieft wie auch auf Mediales bezogen hat den Begriff – bzw. das, was damit gemeint war – u.a. Jean-Louis Baudry im Bezug auf das Kino und Knut Hickethier mit Blick auf das Fernsehen.

80 Link 2013, S.184-185

81 Proust 1979, Bd. 1, S. 63-67.