

Rainer Leschke: Mittelmaß & andere Größen. Überlegungen zu den Strukturen medialer Formen.

Die medientheoretischen Strategien der 90er Jahre scheinen nicht mehr wie gewohnt zu verfangen: Medientheorie, so sieht es aus, ist dabei sich kaputt zu siegen. Man generiert Paradigmen im Minutentakt und erfährt dennoch allenfalls höflich zurückhaltende Beachtung. Die Zeit abenteuerlicher theoretischer Entdeckungsfahrten ist offensichtlich vorbei und mit ihnen die Zeit der großen medientheoretischen Erzählungen. Es sieht so aus, als sei die Medienwissenschaft in die Jahre gekommen und dabei sich zu arrondieren. Selbst der derzeit letzte Medienumbruch ist nicht nur sofort registriert worden, sondern er wird bereits aufs Genaueste vermessen. Zugleich machen die theoretischen Sensationen und aufregenden Deutungen einer eher abgeklärten Nüchternheit Platz.

Was hier ausfiel, ist jener Deutungsbedarf, der die notwendigen Resonanzen für die medientheoretischen Sinnsetzungen erzeugte. Denn nur das Neue oder Abweichende bedarf der Deutung, so dass, sobald sich das Publikum einmal an etwas gewöhnt hat, selbst die subtilsten Sinnangebote überflüssig zu werden drohen. Auch die neuesten Medien gehören in diesem Sinne offensichtlich mittlerweile längst zur vertrauten Normalität. Dennoch unterbreitet Medientheorie fortgesetzt Sinnofferten. Gewonnen wird der Sinn dabei durch die Interpretation von Medien in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen. Das Prinzip dieses Verfahrens ist dabei relativ alt. Es ist bereits von Feuerbach bemerkt worden und Marx bezeichnete es, nachdem er es zum Anlass einer materialistischen Wende genommen hatte, als „spekulative und mystische Empirie“ (Marx 1845, 41). Baudrillard probierte – hundertdreißig Jahre später - mit demselben Gedanken eine medientheoretische Wende (Baudrillard 1972, 83), die sich dann leider als Rolle rückwärts entpuppte, sollte doch auch hier letztlich vor allem Sinn gesetzt werden. Das Problem wenigstens kann damit in den Medienwissenschaften als bekannt vorausgesetzt werden. Dennoch setzte trotz aller Kritik Medientheorie vor allem Sinn und sorgte auf diesem Wege zunächst einmal für Ordnung.

Medien wurden also interpretiert und mit Sinn versehen, allerdings, wie sich versteht, jeweils mit einem anderen. Die Schwierigkeit bei diesen Sinnsetzungen ist jedoch, dass sie sich

wechselseitig zu blockieren drohen. Denn allenfalls die ersten dieser Sinnsetzungsunternehmungen vermögen noch Ordnung zu stiften; danach jedoch droht die Ordnung in Verwirrung umzuschlagen. Zu viele Sinnsetzungen machen eben keinen Sinn mehr, denn Interpretationen konkurrieren miteinander, sobald sie in den öffentlichen Raum treten. Allerdings funktionieren Theorien nur in der Öffentlichkeit, so dass Konkurrenz und Substitution zu erwarten sind. Zugleich, und das verschärft die Situation spürbar, sind zwischen den verschiedenen Sinnsetzungen keinerlei Arrangements denkbar: Interpretationen sind nun einmal unversöhnliche Identitäten und ihre Sinnzuschreibungen sind strukturell exklusiv. Insofern inhäriert jeder neuen Interpretation der Medien eine versteckte Substitutionsaufforderung. Diese implizite Substitutionsaufforderung und die zwangsläufig gleichzeitig entstehende Unübersichtlichkeit deuten auf die begrenzte Verwendbarkeit dieses Verfahrens hin. Insofern generiert die Medientheorie mit ihren fortgesetzten Deutungsanstrengungen jenes Überangebot an Sinnofferten, das dazu geführt hat, dass der Medientheoretiker mittlerweile die „Windmühlen seiner (...) Einbildungskraft“ (Luxemburg 1913, 450) schon gewaltig rotieren lassen muss, um überhaupt noch bemerkt werden zu können.

Eine strukturell vermehrte Sinnproduktion und mangelnde Nachfrage kommen so auf eine ungute Weise zusammen. Ohnehin dürfte der Deutungsbedarf sich aktuell noch zusätzlich dadurch reduziert haben, dass die Orientierungskrise durch eine ökonomische Krise gerade auch des Mediensystems abgelöst wurde. Angesichts dieser Ausgangssituation liegt es nahe zu versuchen, vom rasenden Stillstand in der Sinnproduktion wieder zur Ruhe des Objekts zurückzukommen.

Diese Ruhe gewinnt man, wenn man die beschriebenen medientheoretischen Strategien einer Revision unterzieht. Und zu diesem Zweck beginnt man, wie bereits Goethe wusste, am besten beim Gegenstand¹, denn bei der Falle, in die die Medienwissenschaft zu laufen droht, dreht es sich um nichts anderes als um einen bestimmten Typ der Gegenstandskonstruktion²

¹ Bereits Goethe fundierte nicht im Objekt, sondern in der Objektstituierung sein Projekt eines wissenschaftlichen Neuansatzes: „Indem wir in der Morphologie eine neue Wissenschaft aufzustellen gedenken, zwar nicht dem Gegenstande nach, denn derselbe ist bekannt, sondern der Ansicht und der Methode nach, welche sowohl der Lehre selbst eine eigne Gestalt geben muß als ihr auch gegen andere Wissenschaften ihren Platz anzuweisen hat, (...)“ (Goethe 1795, 115)

² Schon Goethe geht auf unterschiedliche Interessenkonzepte und entsprechende Gegenstandskonstruktionen in der Wissenschaft ein. So unterscheidet er: „Nutzende, Wissende, Anschauende und Umfassende.“ (Goethe 1795, 120) Nicht uninteressant dürfte gerade auch die von Goethe geforderte Selbstreflexion des erkennenden Subjekts sein: „Man muß das Bewußtsein sich erhalten, in welcher [dieser vier Regionen; Anm.

und die ihm korrespondierende Methode. Erzeugt wurde das beschriebene Problem durch die Interpretation und dasjenige, auf das diese aus dem Kunstsystem geborgte Methode zielte, nämlich den Unterschied und das Einzigartige. Es ist also zunächst einmal der Modus, in dem die Medienwissenschaften ihr Objekt denken, zu wechseln: Der Gegenstand ist nicht wie bisher zu interpretieren, sondern funktional zu vergleichen.

Wenn Medientheorie in diesem Sinne die Konstituierung ihres Objekts wechselt und sie sich nicht mehr als Sinnproduktion organisiert, dann verändert sich automatisch auch ihr Fokus: man stellt um von der Differenz auf Gleichförmigkeit. Da Methode und Objekt unrettbar ineinander verstrickt sind, gerät zugleich ein neuer Gegenstand in den theoretischen Blick. Es geht dann nicht mehr um die Entdeckung von Material für einen möglichst originellen Sinn, sondern um Formen vergleichsweise hoher Stabilität und erstaunlich geringer Varianz. Strukturen dieses Typs findet man im massenmedialen Geschäft allerorten und sie wurden auch immer schon bemerkt, allerdings vor allem als ein ästhetisches Ärgernis.

Aufgefallen sind solche medialen Formen oder Isomorphien³ zunächst einmal in den medialen Repertoires: Stereotype, Topiken, Genrebildungen bis hin zu schlichten Redundanzen und Kopien, also jene „Vielzuvielen“, über die sich schon das Bildungsbürgertum echauffierte. So sind bereits 1913 dem abgebrochenen Gymnasiasten, Fotografen und Kinoreformer Häfker „Maschinen- und Automaten-Massenproduktionsgeister“ (Häfker 1913, 95f.), die über so etwas Banales wie „automatisch-stoffliche(.) Sinnenreizung“ funktionierten, aufgestoßen. Solche Gleichförmigkeiten medialer Formen sind also schon bemerkt worden, bevor überhaupt klar war, dass es sich bei den Massenmedien um so etwas ein System handeln könnte und sie fanden ihren Anlass im ungeheuren Distributionspotential der Medien. Zugleich wurden sie jedoch als das Negative des einzigen zur Verfügung stehenden Vergleichssystems, nämlich der mittels Einzigartigkeit codierten Kunst⁴, zunächst einmal ausgegrenzt. Massenmediale Repertoires sind so auf der einen Seite wegen ihrer mangelnden Differenzproduktion geächtet worden und dennoch beruhte andererseits ausgerechnet ihre medienwissenschaftliche Reflexion auf nichts anderem als eben einer

d. Verf.] man sich befindet.“ (Goethe 1795, 121) Im Übrigen mischt Goethe unter die Interessenkonzepte auch noch die Differenz von Induktion und Deduktion mit einem eindeutigen Votum für letztere.

³ Der Isomorphiebegriff wird hier im Sinne einer Strukturhomologie zwischen differenten Objekten und nicht im Sinne von Köhler verwandt (vgl. Köhler 1969, 91).

⁴ So hält Iser selbst noch vor dem Hintergrund von Schemata und Serialität konsequent an der „Einzigartigkeit, die jede literarische Darstellung besitzen muß - will sie den Anspruch erheben, Kunst zu sein (...)“ (Iser 1993, 462) fest.

solchen Differenzproduktion: Solange nämlich Massenmedien interpretiert werden, kapriziert man sich notgedrungen auf ihre eher raren Differenzen. Die medialen Formen erscheinen im Gegensatz zum Objekt der Interpretation nicht nur unauffällig, sondern sie geraten geradezu zu Repräsentationen von Normalität und Vertrautheit. Sie sind nicht originell, sondern schlicht gewöhnlich. Sie passen damit so ausgezeichnet zu jenen den Massen nachgesagten Qualitäten, dass sie entweder mit diesen übersehen oder aber mit ihnen in Sippenhaft genommen wurden. Dennoch beließ man bis heute in Hinsicht auf das Instrumentarium, mit dem man die massenmedialen Formen traktierte, im Wesentlichen alles beim Alten: Es geht der Interpretation von Medien nicht darum die massenmedialen Ordnungen zu erklären, sondern es geht, wie schon Marx wusste, immer noch „um die Erlösung der Masse von der Massenhaftigkeit“ (Marx 1845, 12), d.h. um die Tilgung der Redundanzen. Die Erlösung⁵ erfolgt wie eh und je mittels Interpretation von sei es noch so geringfügigen Differenzen.

Demgegenüber soll es hier nicht um Erlösung⁶, sondern um Erklärung von massenmedialen Strukturen wie denen kontrollierter Varianz⁷ gehen, und zu diesem Zweck bietet es sich an, die Masse ernst zu nehmen und demgemäß von der Devianz auf Konsonanzen und damit auf Formen und Muster, also auf die Aggregate der Masse, umzustellen.

Werden von daher die an der Einzigartigkeit des Kunstobjekts geschulten Verfahren durch die Orientierung an den Gleichförmigkeiten des Mediensystems abgelöst, dann gewinnt man zwar kein neues Mediensystem, allerdings erhält man eine neue Perspektive für den Umgang und die Einschätzung massenmedialen Materials. Es fällt dann auch gar nicht so schwer jene

⁵ Noch Krakauer (vgl. Krakauer 1960) ging es wesentlich um die Erlösung, nämlich die der äußeren Wirklichkeit, und er stellt nicht nur in dieser Hinsicht den Gegenpol zu Arnheims Rekonstruktion von Medialität dar.

⁶ Krakauer rekonstruiert anhand der Tillergirls das „Ornament der Masse“ und demonstriert zugleich, dass er es allenfalls negativ erfassen, nicht jedoch erklären kann: „Das Ornament wird von den Massen, die es zustande bringen, nicht mitgedacht. So linienhaft es ist: keine Linie dringt aus dem Massenteilchen auf die ganze Figur.“ (Krakauer 1927, 52) Es kommt allenfalls zu einer relativen Wertschätzung: „Wie gering immer der Wert des Massenornaments angesetzt wurde, es steht seinem Realitätsgrad nach über den künstlerischen Produktionen, die abgelegte höhere Gefühle in vergangenen Formen nachzeichnen (...)“ (Krakauer 1927, 54 f.) Telos bleibt, dass „das Ornament der Masse hinschwinden“ (Krakauer 1927, 63) wird.

⁷ Die kontrollierte Varianz, also der charakteristische Modus der Verarbeitung von Mustern innerhalb massenmedialer Produktions- und Rezeptionsbedingungen, genügt anderen Konditionen als etwa der Originalitätsimperativ des Kunstsystems. So sind die Unterschiede zwischen dem System der Massenmedien und dem Kunstsystem nicht nur auf der Ebene der Regelmäßigkeit - etwa in der forcierten Bedeutung intertextueller Referenzen für das Kunstsystem - zu konstatieren, sondern eben auch auf der Ebene der Varianz: Im System der Massenmedien muss der Unterschied nicht notwendig bedeutsam, sondern er muss vor allem wahrnehmbar und daher sinnlich sein. Im Kunstsystem hingegen müssen Unterschiede, die die Einzigartigkeit des Werks und damit den Kunstanspruch begründen sollen, bedeutungsfähig sein, also Sinn machen können.

Isomorphien überhaupt zu bemerken: Sie sind nämlich, sobald sie nicht mehr den blinden Fleck der dominanten Methode bilden, recht auffällig, sie liegen auf der Straße und sie sind in der Regel nicht sonderlich komplex.

Dass der massenmediale Betrieb ohne die Assistenz diverser Ordnungsverfahren nicht auskommt, da wenn Massen bedient werden sollen, eben auch Massen an Material nicht nur verfügbar sein, sondern eben auch zugänglich sein sollten, versteht sich beinahe von selbst. Ordnungen und Formen des Betriebs sind also eine Art Komplexitätsreduktion und Sinnsetzung ist dabei keineswegs die einzige im Mediensystem denkbare Ordnung. Vielmehr gibt es unterhalb der Ebene des Sinns Ordnungen, die zwischengeschaltet werden, um massenmediale Kommunikation effektiver zu machen und das sind die medialen Formen, deren Strukturen im Folgenden beschrieben werden sollen. Derartige Formen gibt es allein schon im medialen Repertoire auf den beschriebenen unterschiedlichen Ebenen wie Genrekonventionen, Topoi und Motive, Situationen, Narrationsmuster und eben Stereotype⁸.

Es stellt sich allerdings die Frage, welchen logischen Status diese verschiedenen Formen überhaupt haben, also ob es sich bei diesen unterschiedlichen Formen um vollkommen disparate Formen oder ob es sich nicht wenigstens um einen ähnlichen Typ von Ordnung handelt. Disparate, also weitgehend kontingente Formen, die nichts miteinander zu tun hätten, ließen sich allenfalls über irgendwelche schlichten Durchschnittsverfahren beschreiben. Derartige empirisch gesättigte Durchschnittsformate verfügten dann über keine immanente Logik und sie wären daher auch nur mimetisch⁹ zu reproduzieren. Sollten sich diese Durchschnittsformate ohne immanente Logik jedoch als letzte denkbare Abstraktionsebene erweisen, dann bliebe man der historischen Kontingenz von Durchschnittsbildungen ausgeliefert und die medialen Formen wiesen keine Eigenlogik auf.

⁸ Dabei handelt es sich sowohl bei den Stereotypen wie bei den Genrekonventionen um vergleichsweise ausdifferenzierte Formen, d.h. nahezu vollständige Einheiten. Man hat es bei Figuren und Genres mit Formaten zu tun, an denen bis auf eine Situierung in einem konkreten Erzählrahmen nur mehr wenig zu tun bleibt. Bei Handlungsmustern, Situationen und Motiven hingegen hat man offene anreicherungsbedürftige Einheiten.

⁹ Es handelt sich dabei nicht um die Mimesis einer Idee oder eines Objekts, sondern um die einer historisch ausdifferenzierten medialen Form. Dass ein Großteil der Produktion massenmedialen Materials über schlichte Imitationsverfahren funktioniert, ist jedoch noch längst kein Indikator dafür, dass diese Formen nicht über eine eigene Logik verfügten, also bloß zufällig sind, sondern nur dafür, dass diese Ordnungen nicht zwangsläufig auch bekannt sein müssen. Gerade die Möglichkeit, Fehler in diesen Formen feststellen zu können, verweist auf solche vorhandenen Ordnungen, andernfalls ließen sich nur Abweichungen von einem Durchschnitt monieren. Zugleich inhärieren der kontingenten Form und der immanenten Ordnung unterschiedliche Teleologien: die Kontingenz tendiert zum vollkommenen Durchschnitt, die andere zur optimalen Ordnung.

Handelte es sich jedoch umgekehrt bei diesen Formen um vergleichbare Ordnungen – und dafür spricht u.a. auch ihre hartnäckige Unzugänglichkeit für empirische Verfahren -, dann hat man es mit einer Art von Logik der Form zu tun, die keine empirische Sättigung benötigt, um reproduzierbar zu sein. Wenn in diesem Sinne mediale Formen auf Ordnungen mit einer Eigenlogik beruhen, dann ist nicht mehr ein empirischer Durchschnitt¹⁰, sondern dann sind Funktionsmodelle¹¹ von Interesse. Man muss also keineswegs jene von Eco dem durchschnittlichen Derrickrezipienten nachgesagte „Leidenschaft für das Mittelmaß“ (Eco 2000. 97) kultivieren, um auf diese medialen Formen zu kommen, sondern ein nüchternes Interesse an den Gleichförmigkeiten und seriellen Strukturen im massenmedialen Material genügt vollkommen.

Gleichförmigkeiten als Effekt von Medien sind nicht nur recht früh bemerkt worden, sie gehören vor allem auch zum relativ verlässlichen Bestandteil medientheoretischer Wissensbestände. Organisiert ist dieser Sektor - und er reflektiert damit eine strukturelle Qualität von Medien – als Ästhetik, genauer als Formalästhetik. Es handelt sich zunächst einmal um Kalkulationen und Analysen des ästhetischen Differenzierungspotentials von Medien ganz unabhängig von deren zufälligen Inhalten. Rudolf Arnheim hat als einer der ersten sich mit bemerkenswerter Nüchternheit¹² auf diesem Terrain engagiert und zumindest die Genugtuung, dass ihm allenfalls bei soziologischen Spekulationen und ästhetischen Reglementierungen auf die Füße getreten worden ist. Der Kern seiner Aussagen jedoch, und

¹⁰ Anderle (Anderle 1960, 72) formuliert das Problem mit einer nicht unproblematischen ontologischen Hybris: Integration sei nämlich in den Geisteswissenschaften grundsätzlich nicht auf statistischem Wege zu beschaffen. Derartige Abwehrreaktionen mögen zwar institutionell verständlich sein, treffen jedoch die Sache nicht und machen das Argument in diesem Kontext besonders schwach. Zunächst einmal operieren Formen mit Massenhaftem, so dass die schlichte Erfassung dieses Massenhaften, die nun einmal statistisch ist, zweifellos nicht trivial ist. Das Problem scheint vielmehr darin zu liegen, dass einerseits der Akt der Identifikation von Formen nicht statistisch erklärt werden kann, da die Statistik eben auch mit der Devianz rechnen muss, und dass ferner von der Identifikation der Form nicht auf deren Logik geschlossen werden kann. Hinzu kommt noch, dass die Statistik nicht aus sich heraus variable und statische Parameter differenzieren, sondern nur häufige von weniger häufigen scheiden kann.

¹¹ Die Differenz ist dabei eine des Verhältnisses zum verarbeiteten Objekt: Das Modell ist das Konstrukt eines empirisch relevanten Objekts, der Durchschnitt ist das empirische Mittelmaß empirisch feststellbarer Objekte.

¹² Eine Ausnahme bilden vielleicht seine normativen Kurzschlüsse: So etwa, wenn der ästhetischen Form Einfachheit verordnet und die Angelegenheit damit Norm setzend wird. Interessanter ist demgegenüber, wie Arnheim Krakauers Erlösungskonzept behandelt: Er weist dieser „Errettung der äußeren Wirklichkeit“ (Krakauer 1960) eine romantisierende „melancholy unshaped“ (Arnheim 1966, 183) nach und markiert damit ziemlich treffsicher das strukturelle analytische Defizit Krakauers sowie den Vorteil der formalästhetischen Analyse.

das ist wohl doch das Meiste gewesen, blieb weitgehend unbeanstandet. Die Formalästhetik¹³ funktioniert also offensichtlich als ein Beschreibungsmodell von Medien, wenigstens solange es nicht um das Repertoire geht.

Neben den von der Formalästhetik beschriebenen ästhetischen Differenzpotentialen von Medien und jenen direkt ins Auge fallenden materialen Mustern medialer Repertoires weisen diese auch noch formale Isomorphien wie die diversen Dramaturgien und Darstellungskonventionen auf, die das mediale Material unabhängig von zufälligen Inhalten gliedern. Mediale Phänomene wie Narrationslogiken, Diskurstypen und Textsorten, eingespielte Darstellungskonventionen wie Authentizitäts- und Fiktionssignale gehen zweifellos ihren geregelten Gang und bilden damit eine weitere Ebene medialer Formen.

Gemeinsam ist all diesen medialen Formen zunächst einmal, dass sie innerhalb der drei Dimensionen formaler Ästhetik, materialer Qualitäten und Zeit¹⁴ vergleichsweise stabile Einheiten errichten, die wenigstens zwei dieser Dimensionen in ein vordefiniertes Verhältnis setzen. Mediale Formen und Muster sind also nichts anderes als wiedererkennbare Verhältnisse in eben diesen Dimensionen. Die Wiedererkennbarkeit der Formen setzt voraus, dass sie sich vergleichsweise langsam bewegen, dass sie also über ziemlich lange Zeiträume konstant bleiben¹⁵. Diese Stabilität sichert ihre spontane Identifizierbarkeit und damit die Möglichkeit, sie als Strategien der Komplexitätsreduktion einzusetzen. Zugleich wird am Verhältnis von medialen Formen und Dimensionen deutlich, dass diese Formen keine reine Angelegenheit der Formalästhetik¹⁶ oder aber des Inhalts sind, sondern dass sie eine Ebene zwischen dem formalästhetischen bzw. materialen Befund und dem konkreten medialen

¹³ Mittlerweile gibt es ja durchaus auch schon integrative Konzeptionen, die die Einzelmedienfixiertheit der frühen Formalästhetiken überwinden und Ästhetik quasi auf Augenhöhe des Mediensystems betreiben. Vgl. etwa die Konzeption von Ralf Schnell (Schnell 2001 und Schnell 2002).

¹⁴ So beschreibt etwa Bateson Geschichte als ein „Muster(.) in der Zeit“ (Bateson 1979, 24).

¹⁵ Das hat zweifellos nicht unerheblich zu ihrer Vernachlässigung bei historisierenden Konzeptionen und zur ihrer Überstrapazierung bei universalistischen Ambitionen beigetragen. Allerdings heißt Verlässlichkeit und Gewohnheit von medialen Erscheinungen noch keineswegs, dass sie auch registriert, geschweige denn begriffen worden seien. Für die beschriebenen Isomorphien gilt das allenfalls in Ansätzen.

¹⁶ Allerdings wird mit der Formalästhetik ein Perspektivwechsel eingeleitet, der für die morphologische Reflexion zentral ist. Denn die morphologische Reflexion hat mit der Formalästhetik, die sich der ästhetischen Qualitäten von Medialität annimmt, den Perspektivwechsel auf jene Bedingungen der Möglichkeit gemeinsam. Die morphologische Reflexion analysiert nur zusätzlich noch die Figuren, die auf der Grundlage der Bedingungen der Möglichkeit zustande gekommen sind und die die Differenzen, die Medien bereitstellen, handhabbar machen. Insofern wird jenes subversive Potential der Formalästhetik, die mit ihrer Differenzlogik die Konventionen der Identität von Werken gefährdet, genutzt, um auf die strukturelle Redundanz des Medialen zu kommen. Formalästhetisch sind sie alle gleich – nämlich gemacht und zwar aus Differenzen. Die Morphologie fügt dem nur noch ihre häufigsten Formen hinzu.

Objekt markieren, die über eine von den beiden Ebenen unabhängige Logik verfügt. Nimmt man einmal für die Varianz des einzelnen medialen Objekts jene hermeneutische Logik des Prozessierens von Einzigartigkeit¹⁷ an und geht man für die Formalästhetik und auch für die verhandelte Materialität von einer Oppositionslogik aus, so hat man es bei medialen Formen mit einer Logik serieller Einheiten zu tun, die sich sowohl von der Oppositions- als auch von der hermeneutischen Identitätslogik¹⁸ unterscheidet.

Es gibt also autonome Strukturbildungen in dieser prosaischen Zwischenschicht serieller Einheiten. Zugleich verfügen diese Strukturbildungen über einen identifizierbaren logischen Ort und damit über einen Zusammenhang. Allerdings handelt es sich um keinen genealogischen oder kausalen Zusammenhang, sondern um einen typologischen oder um eine Strukturhomologie: Es handelt sich um ähnliche Strukturen, nicht jedoch notwendig auch um Strukturen mit gemeinsamer Geschichte oder gar mit gemeinsamem Ursprung. Mit derartigen Strukturhomologien ohne geschichtlichen Zusammenhang haben sich die Geisteswissenschaften immer schon ein wenig schwer getan. Sobald nämlich kausale Konnekte fehlten, wurden sie entweder per Interpretation ergänzt oder aber die Angelegenheit blieb diffus und wurde vergessen. Diese etwas triste Alternative zwischen einer allenfalls verhalten gezügelten Imagination und der Auflösung des Objekts in Unbestimmtheit kann man nur dadurch entgehen, dass man versucht, die Strukturen selbst genauer zu bestimmen.

Es handelt sich bei diesen medialen Formen allesamt um Strukturen, die auf unterschiedlichen Ebenen mediale Produktion und Rezeption determinieren. Der Entwurf medialer Produkte gelingt also vielleicht gegen diese Strukturen, nicht jedoch ohne sie. Dabei hängen diese Strukturen nicht nur zusammen, sondern sie betreffen vor allem auch jedes einzelne mediale Objekt: Es handelt sich um nicht weniger als um eine der Bedingungen der Möglichkeit von medialer Darstellung. Mediale Objekte müssen sich also immer zu diesen Strukturen verhalten. So bezieht sich jede Erzählung, wie schlecht sie auch sein mag, immer schon auf dramaturgische Formen, und genauso bleibt einer Narration, sobald sie sich eines Mediums bedient - was sie, so sie als Narration nicht bloß imaginär bleiben will, zwangsläufig tun muss -, nichts anderes übrig, als die formalästhetischen Konditionen des verwendeten Mediums ins Kalkül zu ziehen. Diese Strukturen lassen sich also schlicht nicht vermeiden, sobald man medial produktiv wird. Man sollte also mit ihnen rechnen und in der Regel tut man

¹⁷ Rodi stellt bei Dilthey eine ähnliche Differenz zwischen historischer und philologischer Hermeneutik fest (Vgl. Rodi 1969, 56 ff.).

das ja auch. Allerdings schätzt man die Phänomene zumeist irgendwie intuitiv ab, ohne sich über das ihnen zugrunde liegende Kalkül klar zu werden.

Dabei hat es dieser Typ von Strukturen durchaus in sich, sie verhalten sich nämlich ziemlich ungewöhnlich: So unterhalten sie ein recht spezifisches Verhältnis zur Zeit, genauer gesagt: sie sind erschreckend zeitlos, d.h., sie modifizieren sich, obwohl sie durchaus Zeit verarbeiten können, allenfalls in recht umfassenden Zeiträumen.

Es handelt sich ferner um Strukturen ohne Subjekt, d.h., der Prozess ihrer Entstehung kann in der Regel weder verfolgt noch einigermaßen sinnvoll rekonstruiert werden, so dass sich die genealogischen Erklärungsroutinen hier kaum als ein probates Analysemodell anbieten. Gleichzeitig lassen sich diese Strukturhomologien auch nicht über die Zuordnung zu Subjekten erledigen. Es handelt sich damit also um innerhalb von hermeneutischen Denkmodellen eigentlich nicht zu verarbeitende Strukturen von keineswegs geringer Bedeutung. Zusätzlich hat man es mit Einheiten unbestimmter Größe zu tun. Es gibt weder diskrete Einheiten noch ist die Zahl der Elemente unmittelbar überschaubar. Der systematische Zusammenhang ist also nicht einer der medialen Formen selbst, sondern einer ihrer Struktureigenschaften und mithin ein vermittelter. Es ist also nach so etwas wie einer Logik medialer Formen zu suchen und zugleich eine Methode zu entwerfen, die den Zugriff auf die infrage stehenden Strukturen erlaubt.

Nun sind Differenz- und Identitätslogiken konstruktionsbedingt aus diesem Zwischenreich medialer Formen ausgeschlossen. Kausale, historische, interpretationistische, personale oder genealogische Erklärungsmuster verbieten sich als deren Filiationen ebenfalls. Übrig bleibt etwas, was man als kompetitive Logik, also als funktionalen¹⁹ Vergleich²⁰ und relationale

¹⁸ Zur Funktionslogik der Hermeneutik vgl. Leschke 1987, S. 681 ff.

¹⁹ Goethe geht von einem Konnex von Funktion und Gestalt aus: „Funktion und Gestalt notwendig verbunden. Die Funktion ist das Dasein in Tätigkeit gedacht.“ (Goethe o.J., 420) Allein ein derartiger Konnex eröffnet dabei durchaus analytisches Potential.

²⁰ Troll setzt dieses methodische Prinzip des Vergleichs dem der Kausalität (Troll 1925, 41 u. 43) entgegen. (vgl. a. Meyer-Abich 1970, 38: „Echte Morphologie aber kennt keine Form von Kausalität, ist und bleibt aber vielmehr reine vergleichende *Typologie* oder *Geschichte*.“) Dadurch, dass Troll dennoch wieder auf Urformen etc. stoßen zu müssen meint, reanimiert er diese Kausalität jedoch implizit wieder: Das Urbild (Troll 1940, 3 f.) oder der Archetypus werden zur ‚Ursache‘ der aktuellen Form. Allerdings muss man hierbei von einem bestimmten Typ von ‚Kausalität‘ nämlich einer Art supplementierter Ursache ausgehen. Die Bestimmung des Urbildes bleibt imaginär. Diese Einschätzungen von Kausalität gehen letztlich auf die Dichotomie Spenglers zurück: „Zerlegen, definieren, ordnen, nach Ursache und Wirkung abgrenzen kann man, wenn man will. Das ist eine Arbeit; das andere ist eine Schöpfung. Gestalt und Gesetz, Gleichnis und Begriff, Symbol und Formel haben ein ganz verschiedenes Organ. Es ist das Verhältnis von *Leben und Tod*, von *Zeugen* und *Zerstören*, das in diesem Gegensatz erscheint. Der Verstand, das System, der Begriff töten, indem sie „erkennen“.“ (Spengler 1917, 137)

Bestimmung bezeichnen könnte. Wir bewegen uns damit auf dem riskanten Terrain der Analogie²¹, auf dem die Medienwissenschaft, wenn sie es denn betreten hat, zumeist furchtbar ausgerutscht ist. Dasjenige, was verglichen wird, sind zusammengesetzte Einheiten mittlerer Größe, die dennoch als Einheit spontan zu erkennen sind. Man hat es also mit unreinen Entitäten und damit einer schwierigen Größenordnung zu tun. Das, was verglichen wird, sind eben Formen und nicht Elemente. Nun ist diese Ratio des Passens nicht sonderlich aufregend: Passt oder passt nicht, also was soll's?

Interessant wird die Angelegenheit durch das, was man in der Gestalttheorie „Transposition“, also „Invarianz bei Kovariation“ (Witte 1960, 406) genannt hat. Es werden Strukturhomologien, also relationale Entsprechungen bei gleichzeitigen Differenzen, festgestellt. Diese Strukturhomologien sind medial interessant nicht, weil man nun etwas vergleichen könnte, sondern weil sie spontan zu identifizieren sind und dadurch sowohl Rezeptions- als auch Produktionsprozesse erheblich erleichtern, zumal die medialen Formen, um die es hier geht, stets auch eine eigene Logik generieren und d.h., dass sie sich automatisch weitererzählen oder fortschreiben. Mediale Formen machen die Software der Medien, also den Content stabil und damit in gewissem Sinne kalkulierbar. Sie entscheiden über Chaos und Ordnung. Sie sind für die Routinen des Systems zuständig, ohne dass verkannt würde, dass es auch Routinen der Abweichung gibt.

Mediale Formen sind zugleich nicht total und das meint, man hat es mit Einheiten unterhalb der Ebene des Werkes zu tun. Die Logik der medialen Form determiniert damit das mediale Material nicht vollständig, allerdings legt es eine Struktur fest, aus der nur um den Preis auszurechnen ist, dass der Rezeptionsvorteil der medialen Formen zugleich wieder riskiert

²¹ Zur Funktion der Analogie in der Morphologie: „Typologische Morphologie ist vergleichende Morphologie. Das Prinzip, das die Vergleichung dynamischer Typen möglich macht, ist seit Aristoteles als Analogie-Prinzip bekannt. Heute nennen wir es Homologie-Prinzip (Owen).“ (Meyer-Abich 1970, 72) „Die Analogie allein ist imstande, dynamische Typen miteinander zu vergleichen und sie dann schließlich nach ihrer zu- oder abnehmenden Ähnlichkeit in übersichtliche Reihen zusammenzustellen, die wir seit Goethe Metamorphosen nennen.“ (Meyer-Abich 1970, 72) „Um deshalb aus homologen (nach Goethe: analogen) dynamischen Typen eine in sich phänomenologisch geschlossene und für die vergleichende Morphologie beweiskräftige Formenreihe aufbauen zu können, bedürfen wir eines weiteren Prinzips, das die betreffenden analogen Fälle vom Ganzen der Reihe her betrachtet und im Sinne der Ganzheit dieser Reihe auswählt, das Atypische ausmerzt und das Typische unterstreicht. Dieses selektive Prinzip ist also ein holistisches, es ist das Prinzip der *Metamorphose*.“ (Meyer-Abich 1970, 74)

Was die Verwendung der Analogie in der Medienwissenschaft anbelangt, so braucht man sich nur Ansätze von McLuhan, Flusser, Virilio und Baudrillard zu vergegenwärtigen, die sich einzig analogischer Konstruktion verdanken, die aber zugleich die Konditionen der Analogie außer Acht lassen. Analoge Strukturen in diesem Sinne sind ausschließlich assoziativ kombinierte Merkmale ohne Struktur. Zugleich wird, um die intendierte hohe Anschlussfähigkeit zu gewährleisten, die Strategie der Analogie gleichzeitig fragmentiert und vervielfältigt. (vgl. dazu Leschke 1999 a u. Leschke 1999 b, Leschke 2001, 30 ff. u. Leschke 2003, 237 ff.)

wird. Das Ganze des hermeneutischen Werks unterscheidet sich vom Ganzen der Form oder eines Musters dadurch, dass es sich beim hermeneutischen Ganzen aufgrund der epistemologischen Konstruktion um eine Identität handelt und nicht um ein serielles Element. Das Serielle lässt sich daher auch nicht auf einen identischen Begriff bringen – allenfalls den der Serialität selbst -, was zur Folge hat, dass Formen nicht Gegenstand von Interpretation sind, ja von dieser tendenziell ignoriert werden müssen. Serielle Formen weisen unter Umständen eine Logik auf, ja sie implementieren gelegentlich vielleicht auch einen Imperativ, sie verfügen nur über keinen Sinn. Sie sind technische Instrumente, denen im Prinzip jeglicher Sinn eingeschrieben oder aufmoduliert werden kann. Sie selbst verhalten sich jedoch weitgehend sinnneutral.

Sinn ist zugleich in der hermeneutischen Konstruktion entweder abstrakt, nämlich als ein einem nichtbegrifflichen Material zugeordneter Begriff, oder aber einzigartig, nämlich dann, wenn das Werk für ihn entstehen soll. Formen sind demgegenüber anschaulich²² und konkret, was die Angelegenheit enorm vereinfacht, markieren sie doch eine sinnliche Allgemeinheit, die nicht zuvor durch den Begriff gegangen sein muss, ja die zumeist ihren Begriff gar nicht kennt.

Bei medialen Formen und Typen haben wir es mit Elementen mittlerer Größe, also Einheiten unterhalb der Ebene des Werks und oberhalb der einfacher Merkmale zu tun. Das Ganze der medialen Form ist immer nur ein Teil des Medienobjekts, genauso wie die Interpretation sich ausschließlich mit dem variablen Teil des Materials beschäftigt, wie klein er auch immer ausfallen mag. Würde das Ganze der Form zum Ganzen des medialen Objekts, dann hätte man – wie etwa bei Campbells Monomythos - eine Art Idealtypus vor sich, der alles andere als wünschenswert wäre, ginge man dann doch der kalkulierten Unschärfe, jener Kovarianz verlustig, die den Funktionsprozess von medialen Formen weitgehend reguliert. Die „reine Gestalt“, die Ehrenfels als Telos imaginiert, hat daher keinen Wert²³ an sich und sie kennt

²² So bezeichnet etwa Rodi die Morphologie als eine „anschauende“ Methode“ (Rodi 1969, 43).

²³ „Höhe und Reinheit der Gestalt sind für unser menschliches Fühlen und Begehren *Werte*, - Werte für sich, *Eigenwerte*, und zwar *sehr hohe Eigenwert* – vielleicht die höchsten, welche wir überhaupt kennen.“ (Ehrenfels 1916, 45) Ehrenfels demonstriert hier implizit eine bemerkenswerte Ignoranz gegenüber argumentativen Figuren: Die Verortung von etwas, was theoriestrategisch wünschenswert erscheint, als Wert und die rhetorische Aufladung durch rhythmische Wiederholung. Natürlich gibt es ‚Eigenwerte‘ ‚reiner‘ Formen über die funktionalen Implikationen regulativer Prinzipien hinaus nicht. Vielmehr können Formen jeden Wert annehmen, der ihnen kulturell zugeordnet wird und der Wert der Reinheit bemisst sich nach diesen Vorgaben. Die Reinheit eines kulturell negativ gesetzten Stereotyps etwa mag dann nicht unbedingt wünschenswert erscheinen, wobei hier wieder der Bezugspunkt relevant ist. Unter dem Gesichtspunkt funktionaler Adäquanz mag diese durchaus positiv bewertet werden, gerade weil sie im sozio-kulturellen

auch keine ontologische Qualität. Sie bleibt Konstruktion wie ihr Objekt²⁴ und ist allenfalls zur Erklärung des Funktionsmechanismus, also theoretisch, überhaupt von Interesse.

Interessant ist das Konzept der medialen Formen gerade, weil es in hohem Maße Unreinheit vertragen kann. Das hat mit der konstitutiven Ähnlichkeit zu tun, der der Funktionsprozess der medialen Form sich verdankt. Es handelt sich um ein systematisch ungenaues Verfahren mit hohen Toleranzen, nämlich zugelassenen Varianzen, und diese vielleicht für Puristen unangenehme Verunreinigung erklärt erst seinen Funktionsprozess. Die mediale Form ist daher keine Entität, sondern ein Verfahren. Jede Ausdifferenzierung und Ontologisierung tendiert darüber hinaus zwangsläufig zur Teleologie²⁵, die die ungeheuere Flexibilität der medialen Form zugleich wieder im Ideal feststellt. Mediale Formen funktionieren daher gerade nicht als Identitäten, sondern ausschließlich als funktionale Konstrukte. Ihre Einheit ist die eines Konzepts und nicht die eines Objekts.

Solche Strukturtypen wie die medialen Formen sind dabei durchaus schon bemerkt und beschrieben worden, etwa in der Gestalttheorie und in den diversen Morphologien. Allerdings gibt es hier auch Tendenzen zur Vereinheitlichung, die nicht ganz unproblematisch sein können. Formen werden teilweise teleologisch fortgeschrieben oder aber genealogisch rückversichert. Der ontologische Überschuss verfestigt sich dann entweder im Ideal oder aber

Kontext normativ negativ codiert ist. Insofern dürfte zumindest deutlich sein, dass Ehrenfels Model der Werthaltigkeit des Reinheitsgrades von Gestalten normativ naiv ist und diese Naivität durchaus ideologische Qualitäten anzunehmen in der Lage ist.

²⁴ Das unterscheidet morphologische Strukturen in den Medien im Übrigen auch nachhaltig von deren entschieden prekäreren Konditionen in den Naturwissenschaften wie Biologie. Auf medialem Feld bleiben die Konstruktionen quasi unter sich. Sie haben den Charakter von Konventionen und verfügen daher über eine entsprechend eingeschränkte Notwendigkeit.

²⁵ Dabei ist es relativ gleichgültig, auf welcher Ebene diese Teleologie ansetzt, sie kippt auf jeden Fall wieder in Normativität um. Wenn etwa bei Ehrenfels die optimale Gestalt zugleich die ästhetischste sein soll, was unfreiwillig eine selbst historisch vergleichsweise naive Vorstellung von Ästhetik dokumentiert, tritt diese der Teleologie inhärierende Tendenz zur Normativität hervor. Äußerungen vom Typ - „Erhabene Schönheit hat das meiste Naturschöne.“ (Ehrenfels 1922, 51) – demonstrieren nicht nur eine bemerkenswerte Unkenntnis von der Funktionsweise des Erhabenen, sondern das normative Operieren mit statischen Schönheitsbegriffen lässt die kulturelle Irrelevanz derartiger Vorstellungen deutlich werden. Im Übrigen funktioniert die formale Ästhetik des sinnlich Wahrnehmbaren gerade nach jener nicht normativen Logik des Erhabenen. Troll nimmt im Übrigen eine ähnliche Position ein: „Das Leben ist im Grunde teleologisch (...).“ (Troll 1928, 57f.) Dass es sich hierbei um eine Setzung handelt, wird allein schon aus dem Duktus deutlich. In dem Moment, in dem man die Ästhetik von den Mustern her rekonstruiert, produziert man zwangsläufig eine statische und keine historische ästhetische Form. Die Rekonstruktion des Ästhetischen also der Varianz von dem Muster her tendiert zur Universalität und damit zur ursprünglichen oder finalen Vollkommenheit, was nichts anderes bedeutet als eine faktische Tilgung der Varianz. Ursprung und Universalität gehören in diesem Sinne zusammen, es sind beides charakteristische Überanstrengungen des Begriffs. Muster mit teleologischem Überschuss funktionieren im Übrigen gerade auch als Muster schlecht, weil ihre charakteristische Unschärfe nicht bedacht wird. Umgekehrt tilgt die Analyse des Medialen vom singulären Objekt her das Muster und kann damit die schnelle Perzeption nicht erklären. Im Übrigen sorgen Muster quasi für ein Zusammenfallen von Perzeption und Apperzeption.

im Ursprung. Man landet dann bei Goethes Urphänomen²⁶, bei Jungs Archetypen²⁷ oder bei Ehrenfels' „psychoide(m) Urquell aller Gestalt“ (Ehrenfels 1916, 45)²⁸, allesamt Konstruktionen, die das Argument mit ungeheurer Beweislast beschweren und zugleich die Leistungsfähigkeit der Konstruktion rabiat beschneiden.

Ursprungslogik und Teleologie²⁹ resultieren dabei stets aus dem schlichten Versuch Formen Sinn zuzuschreiben und auf diesem Wege die Komplexität noch einmal zusätzlich zu

²⁶ „Urphänomene: ideal, real, symbolisch, identisch. Empirie: unbegrenzte Vermehrung derselben, Hoffnung der Hilfe daher, Verzweiflung an Vollständigkeit. Urphänomen: ideal als das letzte Erkennbare, real als erkannt, symbolisch, weil es alle Fälle begreift, identisch mit allen Fällen.“ (Goethe 1831, 692 f.) Urphänomene weisen damit typische Struktureigenschaften des Sinns als der hermeneutischen Strategie der Komplexitätsreduktion auf. Teleologie bzw. Ursprungslogik stellen daher das Resultat einer Interpretation von Mustern dar. Jung bringt seine Archetypen mit der Vorstellung von Urbildern in Verbindung. Zugleich stellt er einen Zusammenhang zu Platons Ideenkonzept her (Jung 1934, 35). Die Ideen repräsentieren dann quasi entpersonalisierte Archetypen.

²⁷ Die Differenz, die hier gemeint ist, lässt sich vielleicht am besten mit Jung selbst markieren: „Ohne Schwierigkeiten ließe sich der Ausdruck „représentations collectives“, welchen Lévy-Bruhl zur Bezeichnung der symbolischen Figuren der primitiven Weltanschauung gebraucht, auch auf die unbewussten Inhalte anwenden, denn es betrifft beinahe die gleiche Sache.“ (Jung 1934, 8) Die Differenz kollektiver Repräsentationen von Archetypen besteht vor allem in ihrem unterschiedlichen Verhältnis zur Zeit: Archetypen markieren ahistorische Universalien, wohingegen Repräsentationen durchaus historisierbar sind und nicht nur einen Formwandel, sondern eben auch ein Auftauchen und Verschwinden kennen können. Zugleich ist die vergleichsweise starke Behauptung der Universalität von Strukturen prinzipiell nicht beweisbar und kann daher auch nur geglaubt werden.

²⁸ Dabei dienen die Ursprungslogik und Bewertung derselben argumentativen Logik. Diese lässt selbst den Trieb nicht aus und versieht dadurch das Bewertete noch mit Notwendigkeit (Ehrenfels 1916, 46). Dass derartige Argumente zur Universalität tendieren, ist selbstverständlich.

²⁹ Idealtypisch ist eine solche teleologische Prozessvorstellung bei Spengler zu finden. Hier wird zugleich deutlich, dass morphologische Strukturen nicht nur dann problematisch werden, wenn sie interpretiert und damit rezentriert werden, sondern auch dann, wenn das Objekt als Ganzes – wie eben im Falle von umfassenden historischen Prozessen - prinzipiell nicht verfügbar ist. Morphologische Muster sind, sobald sie über die Wahrnehmungsmodelle der Gestaltpsychologie hinausgehen, komplexe Konventionen und eben keine Naturgesetze, auf die sie Spengler großzügig, im Übrigen mit einer Denkfigur wie sie bei Heideggers Selbstermächtigung des Verstehens nahezu baugleich wieder auftritt, ausdehnte. Historische Prozesse als ganze sind kaum ernstlich Konventionen zu unterlegen. Allenfalls in peripheren Aspekten machen morphologische Muster analytisch Sinn. Jeder anderweitigen Strategie inhärent zwangsläufig eine ideologische Logik. „Es liegt eine ursprüngliche Anlage in jedem Menschen, jeder Kultur, jeder Kulturstufe vor, eine ursprüngliche Neigung und Bestimmung, eine der beiden Formen des Weltverstehens vorzuziehen.“ (Spengler 1917, 130) „So treten die Prinzipien der Gestalt und des Gesetzes vor uns hin als die beiden Grundelemente aller Weltbildung. Je entschiedener ein Weltbild die Züge der Natur trägt, desto unumschränkter gilt in ihm das Gesetz der Zahl. Je reiner eine Welt als ein ewig Werdendes angeschaut wird, desto zahlenfremder ist die unangreifbare Fülle ihrer Gestaltung.“ (Spengler 1917, 130) „Alle Arten, die Welt zu begreifen, dürfen letzten Endes als Morphologie bezeichnet werden. *Die Morphologie des Mechanischen und Ausgedehnten, eine Wissenschaft, die Naturgesetze und Kausalbeziehungen entdeckt und ordnet, heißt Systematik. Die Morphologie des Organischen, der Geschichte und des Lebens, alles dessen, was Richtung und Schicksal in sich trägt, heißt Physiognomik.*“ (Spengler 1917, 135) „Mir schwebt eine rein abendländische Art, Geschichte im höchsten Sinne zu erforschen, vor (...). Eine umfassende Physiognomie des gesamten Daseins, eine Morphologie des Werdens *aller* Menschlichkeit, die auf ihrem Wege bis zu den höchsten letzten Ideen vordringt; die Aufgabe, das Weltgefühl nicht nur der eigenen, sondern das aller Seelen zu durchdringen, in denen große Möglichkeiten überhaupt bisher erschienen und deren Ausdruck im Bilde des Wirklichen die einzelnen Kulturen sind.“ (Spengler 1917, 207 f.) Dass ein

reduzieren. Ursprung und Telos sind in diesem Zusammenhang also nichts anderes als ein Resultat der Interpretation³⁰ von medialen Formen. Wir haben es mit einer sekundären Sinneinschreibung zu tun, die die redundanten Formen wieder philologisch verarbeitbar macht.

Der ‚Sinn‘ von medialen Formen ist jedoch, wenn man von so etwas überhaupt reden will, schlicht Vereinfachung und nicht die Entdeckung irgendwelcher Ursprünge und nur dieses Potential der Vereinfachung macht sie medial attraktiv. Mediale Formen funktionieren, weil sie als offene Strukturen ziemlich lange konstant bleiben, ohne deshalb notwendig universal sein zu müssen oder gar über die Geschlossenheit und Determinationskraft eines Ideals zu verfügen.

Bei medialen Formen handelt es sich mithin um Halbfertigfabrikate die vergleichsweise stabile Relationen zwischen unterschiedlichen Differenztypen³¹ herstellen. Mediale Formen sind also nichts anderes als geronnene und häufig wiederkehrende Gliederungen von sinnlich wahrnehm- oder imaginierbaren Qualitäten in der Zeit und oder im Raum. Die Zahl der medialen Formen oder Muster ist zwar groß, aber sie ist auf jeden Fall historisch endlich³², was wiederum die Voraussetzung für ihre Wiedererkennbarkeit und damit ihr Funktionieren

derartiger Objektbereich allenfalls nach einer rabiaten Komplexitätsreduktion durch Interpretation oder imaginäre Selbstermächtigung als verfügbar betrachtet werden kann, dürfte deutlich sein.

³⁰ Dass die teleologische Indienstnahme von Mustern diese wieder einer hermeneutischen Verwertung öffnet, markiert die kategoriale Differenz, die durch diese Interpretation von Mustern ins Spiel gebracht wird: „Es stimmt dazu, dass man erst an den Grenzen der mechanischen Konstruierbarkeit des Seienden die moderne Wissenschaft an die selbständige Seinsvalenz der ‚Gestalt‘ erinnert worden ist und nun den Gedanken der Gestalt als ein supplementäres Erkenntnisprinzip in die Naturerklärung – vor allem in die Erklärung der lebendigen Natur (Biologie, Psychologie) hineinträgt.“ (Gadamer 1960, 455) Die Ironie der Angelegenheit, dass nämlich die morphologische Analyse die Hermeneutik in ihre Grenzen verweisen könnte, entgeht Gadamer dabei völlig.

³¹ Bei diesen Differenztypen, die sich für mediale Formen als konstitutiv erweisen, handelt es sich um ästhetische Differenzen, um Differenzen der inhaltlichen Bestimmung und um Differenzen im Umgang mit der Zeit.

³² Dennoch handelt es sich auch hier, wie Metz es für das Kinobild formuliert, um motivierte Zeichen (Metz 1968, 324 f.), eine Formulierung, die Iser im Kontext seiner Analyse der Schemata zwischen Nachahmung und Symbolisierung (Iser 1993, 437) wieder aufnimmt. Iser unterschätzt jedoch, was aus der Perspektive des Literatursystems durchaus verständlich ist, die Autonomie der Schemata. Sofern jedoch von weitgehend autonomen Formen ausgegangen wird, die noch die – literaturwissenschaftlich zweifellos interessanteren - intertextuellen Schemata hintergehen, wird das literarische Kipp-Spiel Isters (Iser 1993, 439) um einiges komplexer. Gleichzeitig verschieben sich die Gewichte in dem Moment, in dem nicht mehr das Kunstsystem, sondern das System der Massenmedien Bezugssystem der Logik von Wiederholung und Varianz bilden. Im Übrigen verweist allein schon der Terminus ‚Kipp-Spiel‘ auf eine Tradition und einen Gegenstandsbereich, nämlich die von Figur-Grund-Relationen, die hier wieder stark gemacht wird. Kennzeichnend dafür sind auch die Rekurse Isters auf die Rhetorik insbesondere auf Blumenberg und damit auf Strukturen, die quer zur konventionellen Aneignungslogik des Kunstsystems stehen. Allerdings bleibt die Konzipierung des Schemas als Superzeichen wenig ergiebig. Die Logik von Formen und Formwandel dürfte der relativen Autonomie von Schemata insbesondere im System der Massenmedien eher gerecht werden.

ist. Die medialen Formen sind also nichts anderes als charakteristische Kombinationen in den drei Dimensionen medial verarbeitbarer Differenzen.

Mediale Formen gehen dabei über die formalästhetischen Differenzen hinaus, indem sie bestimmte Konstellationen konfektionieren. Zugleich unterscheiden sie sich bereits rein logisch von den formalästhetischen Differenzen: Mediale Formen kennen keine abstrakten Negationen, d.h., sie unterscheiden sich nicht kategorisch, sondern qualitativ. Es wird eben nicht mit Oppositionen operiert, sondern mit unterscheidbaren Formen. Diese konfektionierten Formen fungieren aufgrund ihrer spontanen Wiedererkennbarkeit als probate Beschleuniger in der medialen Aufmerksamkeitsökonomie.

Die medialen Formen tendieren damit – werden sie allein gelassen - entweder zum Ornament oder zur Serie. Erst, wenn sie verarbeitet werden, diffundieren sie auch in offenere Konstellationen. Ihr Kern hingegen ist immer durch Redundanz³³ festgelegt. Allein das schon macht sie vergleichsweise gewöhnlich, aber eben auch ziemlich effektiv. Zugleich wird damit allerdings auch die Grenze einer Theorie medialer Formen deutlich: Sie erfasst Medienobjekte nie vollständig, sondern sie lässt systematische Reste unterschiedlicher Größe. Eine Theorie medialer Formen bietet also nur ein konstitutives Supplement für das an, was die Ordnung der Massenmedien bewegt: nämlich das Wiederkehrende. Bei den Resten an Einzigartigkeit, die das Mediensystem noch zulässt, kann dabei durchaus wie gehabt verfahren werden. In Hinsicht auf die Routinen industrieller Medienproduktion und ihre Funktionen sollten jedoch wenigstens die Routinen der Analyse durchbrochen werden.

Man kann also - wie etwa Rudolf Arnheim³⁴ - durchaus mediale Formen schätzen, ohne den Durchschnitt mögen zu müssen, denn es dreht sich gerade nicht um Mittelmaß, sondern um Strukturen mittlerer Größe. Blicke es allerdings bei den medialen Formen, dann tendierten die Medien zu jenem medienwissenschaftlich so häufig beschworenen Kältetod: sie würden differenzlos und damit schlicht langweilig³⁵. Mediale Formen im faktischen Betrieb hingegen tendieren zu ihrer Ausbeutung in jenen singulären Produktionen, von denen die

³³ Nach Luhmann ist Redundanz die Voraussetzung von Strukturbildung (Luhmann 1984, 238) und sorgt für so etwas wie „lokale Sicherheit“ (Luhmann 1984, 387). Zwar generiert Redundanz keine Information, jedoch behält sie Sinn (Luhmann 1984, 102). Sie erzeugt Verlässlichkeit und vereinfacht, ein für hoch kontingente Prozesse wie den der Kommunikation keineswegs unwichtiger Aspekt. Luhmann erläutert die durch Schematisierung ermöglichte Beschleunigung am sozialen Schematismus (vgl. Luhmann 1984, 126).

³⁴ Arnheim 1929, 76 ff. u. Arnheim 1932 u. Arnheim 1936

³⁵ Zum Konnex von Entropie und Langeweile vgl. auch Luhmann 1987, 386. Zum Entropiebegriff in der Kunst vgl. Arnheim 1971, 22 ff. zum Entropiebegriff in der Medientheorie vgl. Leschke 1999a.

Medienphilologie immer schon geredet und geschwärmt hat, über deren Funktionieren sie jedoch bislang vergleichsweise wenig weiß.

Eine Theorie medialer Formen verschafft der Medienwissenschaft also zweierlei: Eine modifizierte Konstruktion ihres Objekts und einen methodischen Zugang zu jenen redundanten Strukturen, die dafür sorgen, dass die ungeheure Varianz der Medien kontrollierbar bleibt.

Literaturverzeichnis:

- Anderle, Othmar F. (1978): Christian von Ehrenfels und das Problem einer wissenschaftlichen Kulturmorphologie. In: Weinhandl, Ferdinand: Gestalthaftes Sehen. Ergebnisse und Aufgaben der Morphologie. Zum Hundertsten Geburtstag von Christian von Ehrenfels. Darmstadt 1978, S. 65-78.
- Arnheim, Rudolf (1932): Film als Kunst. 11.-12. Tsd., Frankfurt a. M. 1988.
- Arnheim, Rudolf (1936): Rundfunk als Hörkunst. München, Wien 1979.
- Arnheim, Rudolf (1944): The World of the Daytime Serial. In: Schramm, Wilbur [Hrsg.]: Mass Communication. Urbana, Chicago, London 1960, S. 392-411.
- Arnheim, Rudolf (1966): Melancholy unshaped. In: Derselbe: Toward a Psychology of Art. Collected Essays. Berkeley, Los Angeles 1966, S. 181-191.
- Arnheim, Rudolf (1971): Entropie und Kunst. Ein Versuch über Unordnung und Ordnung. Köln 1979.
- Arnheim, Rudolf (1978): Gestalten von Gestern und Heute. In: Weinhandl, Ferdinand: Gestalthaftes Sehen. Ergebnisse und Aufgaben der Morphologie. Zum Hundertsten Geburtstag von Christian von Ehrenfels. Darmstadt 1978, S. 79-85.
- Arnheim, Rudolf (1996): The Split and the Structure. Twenty-eight Essays. Berkeley, Los Angeles, London 1996.
- Bateson, Gregory (1979): Geist und Natur. Eine notwendige Einheit. Frankfurt a. M. 1987.
- Baudrillard, Jean (1972): Requiem für die Medien. In: Derselbe: Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen. Berlin 1978, S. 83-113.
- Campbell, Joseph (1949): Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt a. M. 1999.
- Eco, Umberto (2000): Derrick oder die Leidenschaft für das Mittelmaß. Neue Streichholzbriefe. München 2002.
- Ehrenfels, Christian von (1916): Höhe und Reinheit der Gestalt. In: Weinhandl, Ferdinand: Gestalthaftes Sehen. Ergebnisse und Aufgaben der Morphologie. Zum Hundertsten Geburtstag von Christian von Ehrenfels. Darmstadt 1978, S. 44-46.
- Gadamer, Hans-Georg (1960): Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 3. erw. Aufl. Tübingen 1972.
- Goethe, Johann Wolfgang (1795): Vorarbeiten zu einer Physiologie der Pflanzen. Sämtliche Werke Bd. 17, München 1977, S. 111-133.
- Goethe, Johann Wolfgang (o.J.): Fragmente zur vergleichenden Anatomie [Gestalt und Typus]. Sämtliche Werke Bd. 17, München 1977, S. 415-435.
- Goethe, Johann Wolfgang (1831): [Urphänomen]. Sämtliche Werke Bd. 17, München 1977, S. 690-699.
- Häfker, Hermann (1913): Der Ruf nach der Kunst. (1913). In: Schweinitz, Jörg [Hrsg.]: Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914. Leipzig 1992, S. 89-97
- Iser, Wolfgang (1993): Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt a. M. 1993.
- Jung, Carl Gustav (1934): Über die Archetypen des kollektiven Unbewußten. In: Derselbe: Archetypen. 10. Aufl. München 2003, S. 7-43.
- Kant, Immanuel (1781): Kritik der reinen Vernunft. 1 u. 2, Werkausgabe Bd. III u. Bd. IV hrsg. v. W. Weischedel, 4. Aufl. Frankfurt a. M. 1980.
- Köhler, Wolfgang (1947): Gestalt Psychology. An Introduction to New Concepts in Modern Psychology. New York 1959.
- Köhler, Wolfgang (1969): The Task of Gestalt Psychology. With an Introduction by Carroll C. Pratt. Princeton 1972.
- Krakauer, Siegfried (1927): Das Ornament der Masse. In: Derselbe: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt a. M. 1977, S. 50-63.
- Krakauer, Siegfried (1960): Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1993.
- Leschke, Rainer (1987): Metamorphosen des Subjekts. Hermeneutische Reaktionen auf die (post-) Herausforderung. Teil 1 u. Teil 2. Frankfurt a.M., Bern, New York, Paris 1987

- Leschke, Rainer (1999a): Die Zerstreuung der Vernunft. Überlegungen zum Diskurs postmoderner Medientheorie In: Bolik, Sibylle; Kammer, Manfred; Kind, Thomas; Pütz, Susanne [Hrsg.]: Medienfiktionen. Illusion – Inszenierung – Simulation. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Wien 1999, S. 95 – 111.
- Leschke, Rainer (1999b): Die Doppelungen der Ästhetik und das Spiegelkabinett der Theorie. In: Spiel: Siegener Periodicum zur internationalen Empirischen Literaturwissenschaft. Jg. 18 (1999), H. 2, S. 301 – 319.
- Leschke, Rainer (2001): Medientheorie. In: Schanze, Helmut [Hrsg.]: Handbuch der Mediengeschichte, Stuttgart 2001, S. 14 - 40.
- Leschke, Rainer (2003): Einführung in die Medientheorie. München 2003.
- Luhmann, Niklas (1984): Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt a.M. 1987.
- Luxemburg, Rosa (1913): Das Offiziösentum in der Theorie. In: Dieselbe: Ausgewählte Reden und Schriften. II. Bd., Berlin 1951, S. 450-475.
- Engels, Friedrich;
Marx, Karl (1845): Die heilige Familie oder Kritik der kritischen Kritik. Gegen Bruno Bauer & Konsorten. MEW Bd. 2, Berlin 1974.
- Metz; Christian (1968): Probleme der Denotation im Spielfilm (1968). In: Albersmeier, Franz-Josef [Hrsg.]: Texte zur Theorie des Films. Stuttgart 1990, S. 324-373.
- Meyer-Abich, Adolf (1970): Die Vollendung der Morphologie Goethes durch Alexander von Humboldt. Ein Beitrag zur Naturwissenschaft der Goethezeit. Göttingen 1970.
- Rodi, Frithjof (1969): Morphologie und Hermeneutik. Zur Methode von Diltheys Ästhetik. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1969.
- Spengler, Oswald (1917): Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Ausgabe in einem Bd., München o.J.
- Troll, Wilhelm (1940): Einleitung. In: Derselbe: Gestalt und Urbild. Gesammelte Aufsätze zu Grundfragen der organischen Morphologie. 3. Aufl. Köln, Wien 1984, S. 1-19.
- Troll, Wilhelm (1925): Gestalt und Gesetz. Versuch einer geistesgeschichtlichen Grundlegung der morphologischen und physiologischen Forschung. In: Derselbe: Gestalt und Urbild. Gesammelte Aufsätze zu Grundfragen der organischen Morphologie. 3. Aufl. Köln, Wien 1984, S. 20-50.
- Troll, Wilhelm (1928): Die urbildliche Denkweise. In: Derselbe: Gestalt und Urbild. Gesammelte Aufsätze zu Grundfragen der organischen Morphologie. 3. Aufl. Köln, Wien 1984, S. 51-90.
- Vogler, Christopher (1998): Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos. 2., aktualisierte u. erw. Aufl. Frankfurt a. M. 1998.
- Witte, Wilhelm (1978): Transposition als Schlüsselprinzip. In: Weinhandl, Ferdinand: Gestalthaftes Sehen. Ergebnisse und Aufgaben der Morphologie. Zum Hundertsten Geburtstag von Christian von Ehrenfels. Darmstadt 1978, S. 406-412.