

## **Rainer Leschke: Wenn Medien schweigen. Anmerkungen zu einer uneigentlichen medialen Situation.**

Medien sind für gewöhnlich laut und sie sind das zumeist nicht zufällig oder gar aus purer Geschmacklosigkeit, sondern sie sind es notwendig, haben sie es doch aus guten ökonomischen Gründen auf die Aufmerksamkeit eines möglichst umfassenden Publikums abgesehen. Wenn Medien leise werden, dann handelt es sich eigentlich um einen Ausnahmezustand, und wenn sie schweigen, dann haben wir es mit einer manifesten Krise zu tun, sagen sie dann doch noch nicht einmal mehr, dass sie nichts mehr zu sagen haben. Lautstärke und Schweigsamkeit bezeichnen dabei die konstitutiven Prozesse zunächst einmal metaphorisch. Damit ist es jedoch keineswegs getan, lohnen diese Strukturen doch durchaus eines genaueren Hinsehens. Soll die Metaphorik jedoch einer Erklärung weichen, dann gilt es Strukturen zu analysieren und nicht Metaphern fortzuschreiben. Denn die Bildebene trägt auf dem Feld der Erklärung nicht mehr: Es gibt in den Medien keine Lebenszyklen und das Verstummen oder das Schweigen hat in ihnen auch nichts Natürliches an sich.

Will man das Spiel der Metapher des Schweigens jedoch erst einmal ausreizen, um den Bedarf für die Analyse zwar nicht zu schaffen, aber doch nachzuweisen, dann gilt zuvörderst, dass Medien keineswegs generell schweigen, sondern dass sie nur von bestimmten Gegenständen nicht mehr reden. Die Angelegenheit geht also – zumindest für das Medium selbst, nicht unbedingt jedoch für den Gegenstand – vorüber. Es schweigen also allenfalls einzelne Medienprodukte, nicht jedoch die Medien selbst. Andernfalls müsste nämlich konstatiert werden können, dass ein komplettes Medium aus dem Mediensystem herausgefallen ist, was sich bislang jedoch mit Ausnahme erfolgreicher technischer Substitutionen medienhistorisch gerade nicht feststellen ließ. Es schweigt also nicht ein Medium an sich, sondern in den Medien wird kurzfristig geschwiegen. Medien schweigen zudem, indem sie reden, also genau dann, wenn sie einen Gegenstand ein letztes Mal offerieren, ohne dass er wahr- oder abgenommen würde. Medien schweigen daher immer dann, wenn auf ein Rezeptionsangebot nicht eingegangen wird. Demnach wird also von etwas geschwiegen, ohne dass das Schweigen den Medien selbst überhaupt verfügbar wäre. Die Medien sind also zum Zeitpunkt ihres Schweigens nicht mehr Herr der Lage, sondern das Publikum, das die Rezeption - und sei es aus bloßer Langeweile - verweigert.

Das beschwiegene Objekt wandert ab in die Archive, wenigstens sofern ihm von irgendeiner Instanz Bedeutung zugemessen wird, denn auch die Archive operieren nicht unterschiedslos, sondern sie selektieren. Medien können sich also durchaus recht laut gebärden, wenn sie schweigen. Dafür, dass dieses Phänomen nicht von Dauer ist, sorgt für gewöhnlich allein schon der ökonomische Druck. Medien schweigen also nicht generell und sie schweigen auch höchstens einen Moment lang, quasi im

Vorübergehen, und, wenn die Metapher überhaupt etwas besagen soll, dann schweigen Medien also zunächst einmal und vor allem von etwas. Das allerdings können sie recht ausführlich.

Stille in den Medien ist hingegen ein kalkulierter und gelegentlich durchaus produktiver Differenzeffekt. Als Kontrast kann er in entsprechender Umgebung zweifellos ebenso auf ähnliche Aufmerksamkeit rechnen wie die strapazierte Lautstärke. Dass Medien darüber hinaus auch von etwas schweigen, ist keineswegs etwas Ungewöhnliches: Diese Schweigen ist Resultat des Herausfallens von Themen, Konzepten und Formen aus dem Mediensystem und es verdankt sich schlicht Selektionsroutinen, die im Mediensystem permanent greifen und Nachrichtenwerte, Qualitätsvorstellungen oder aber Tabus konstituieren. Mittels Selektion schweigt das Mediensystem im Übrigen mehr, als dass es redet. Trotz dieser keineswegs unerheblichen Formen der Schweigsamkeit von Medien haben wir es nicht nur mit diesen zwei, sondern mindestens mit drei verschiedenen Modi des Schweigens im Mediensystem zu tun: Mit dem Schweigen als einem dramaturgisch kalkulierten Differenzeffekt, dem Schweigen als Effekt von Selektionsroutinen des Mediensystems, die inhaltlich und ideologisch das Passende vom nicht mehr Zuträglichen scheiden, sowie einem strukturellen Schweigen des Mediensystems, um das es im Folgenden gehen soll.

Jenes strukturelle Schweigen der Medien, das dafür sorgt, dass die meisten Objekte, nachdem sie das Mediensystem durchlaufen haben, zu schweigen beginnen, ist dabei keineswegs ein randständiges Phänomen, sondern ein notwendiges Moment in der Reproduktion des Mediensystems. Es handelt sich um eine Variante jenes von Luhmann am Beispiel von Nachrichten beschriebenen charakteristischen Veraltens<sup>1</sup> von Medieninformationen, die das System dazu zwingen, regelmäßig für Nachschub zu sorgen. Ausschluss qua Veralten wird zu einer steten Übung des Mediensystems, zu einem Merkmal seiner Reproduktion. Denn trotz aller sich ästhetischen Konventionen verdankenden Kanons und trotz aller Formen der Repertoirebildung im System der Massenmedien ist es zunächst einmal nicht das Verschwinden, sondern die Konstanz, die im Mediensystem verwunderlich ist. Sie ist Effekt einer spezifischen Mechanik, die das strukturelle Veralten aussetzen lässt und das Verbrauchen des Objekts wenn nicht verhindert, so doch zumindest verzögert.

Wenn also Luhmanns These vom systematischen Veralten von Information im Mediensystem gelten und gleichzeitig jenes demunerachtet zu beobachtende Beharrungsvermögen im Mediensystem

---

<sup>1</sup> „Der Code des Systems der Massenmedien ist die Unterscheidung von Information und Nichtinformation. Mit Information kann das System arbeiten.“ (Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien. 2., erw. Aufl., Opladen 1996, S. 36) „Die wohl wichtigste Besonderheit des Codes Information / Nichtinformation liegt in dessen Verhältnis zur Zeit. Informationen lassen sich nicht wiederholen; sie werden, sobald sie Ereignis werden, zur Nichtinformation.“ (ebenda, S. 41) „Das System führt ständig den eigenen Output, nämlich Bekanntheit von Sachverhalten, in das System wieder ein, und zwar auf der Negativseite des Codes, als Nichtinformation; und es zwingt sich dadurch selbst, ständig für neue Information zu sorgen.“ (ebenda, S. 42) „Das System veraltet sich selber.“ (ebenda)

erklärt werden soll, dann muss der Status des Objekts im Mediensystem, zumindest sobald er zu jenem sich durch relative Beharrlichkeit auszeichnenden Repertoire gehört, anders beschrieben werden, als dies bei Luhmann der Fall ist. Luhmann kann zunächst einmal nur das Verschwinden denken und er kennt keine anderen möglichen Vorkehrungen gegen dieses Verhalten, außer der schlichten Nachlieferung von Stoff. Dass Medien nach ihrer strukturellen Geschwätzigkeit ebenso strukturell schweigen, ist für Luhmann insofern natürlich, dass sie danach noch etwas zu sagen haben, ist hingegen erklärbungsbedürftig. Das Schweigen begleitet deshalb, wenigstens wenn man die Zeitdimension berücksichtigt, selbst noch das lauteste Medium, nämlich als seine strukturelle Folge. Neben dem Schweigen als Selektionseffekt gibt es also das strukturelle Schweigen des Mediensystems als ein Resultat des Verbrauchtseins medialer Inhalte.

Der Zustand von Inhalten oder Objekten im Mediensystem ist von daher strukturell prekär und d.h., sie sind von rapidem Verschleiß bedroht. Dabei lassen sich charakteristische Differenzen zwischen dem Kunst- und dem Mediensystem beobachten. Die ‚Halbwertszeit‘, also der Zeitraum, für den sich ein mediales Produkt innerhalb medialer Verwertungsketten halten kann, unterscheidet sich im massenmedialen Geschäft und im Kunstsystem beträchtlich. Das Kunstsystem vermag offensichtlich entschieden besser, seine Produkte gegen den Verschleiß und damit das Herausfallen aus dem System zu sichern, als die Massenmedien das für ihre Inhalte vermögen. Dabei lässt sich zugleich eine Hierarchie unterschiedlicher Zeitverhältnisse von Medienproduktionen beobachten: Kinoproduktionen etwa erweisen sich nicht selten als erheblich langlebiger als etwa Fernsehproduktionen. Das Fernsehmaterial beginnt also in der Regel früher, niemandem mehr etwas zu sagen, was heißt, dass es nicht mehr oder allenfalls eingeschränkt noch zirkulationsfähig ist. Dass Material sich unter medialen Nutzungsbedingungen dennoch halten kann, setzt daher voraus, dass es sich über den einfachen Durchlauf durch die konventionellen medialen Verwertungsketten hinaus im System halten kann. Wenn man also davon ausgeht, dass etwa für eine Narration ein normaler ‚Lebenszyklus‘ mit einer charakteristischen Folge von Medienwechseln und Distributionskanälen gilt und dass nach dem mehr oder minder schnellen Durchlaufen dieses ‚Lebenszyklus‘ diese Erzählung nicht nur zu Ende, sondern am Ende ist, dann muss, wenn dieses Stadium vermieden werden soll, ein besonderer Effekt greifen. Von einem Medienprodukt ist, wenn es am Ende ist, nicht nur nicht mehr die Rede, sondern es schweigt, da es ihm nicht mehr gelingt sich zu reproduzieren. Insofern bedeutet es, wenn Material sich im System erhalten soll, dass es mehr als einen einfachen Reproduktionszyklus<sup>2</sup> innerhalb des Systems

---

<sup>2</sup> Der Begriff der Reproduktionszyklen ist nicht mit Walter Benjamins Begriff der technischen Reproduzierbarkeit zu verwechseln, der eine medientechnische mit einer ökonomischen und einer ästhetischen Dimension des Mediensystems zu vermitteln sucht. (vgl. Benjamin Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: derselbe: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. 11. Aufl.,

durchlaufen können muss. Das Material muss mithin über eine fortgesetzte Zirkulationsfähigkeit verfügen und diese Zirkulationsfähigkeit muss zugleich mehr als zufällig sein, also strukturell beschreibbare Ursachen aufweisen, wenn sie man sie theoretisch in den Griff bekommen können will.

Nun weisen das Kunstsystem und das der Massenmedien in Hinsicht auf ihr Verhalten gegenüber Reproduktionszyklen eine charakteristische Differenz auf: Voraussetzung der Zugehörigkeit von medialem Material zum Kunstsystem ist eine ihm unterstellte Überlebensfähigkeit in den Reproduktionszyklen. Grundsätzlich handelt es sich um eine Differenz innerhalb der Medien, d.h., sowohl das Kunstsystem als auch das der Massenmedien bedient sich der Medien und sie lassen sich durch Medien nicht prinzipiell unterscheiden, wenn man auch durchaus charakteristische Häufigkeitsverteilungen konstatieren kann. Jedes Medium ist künstlich und die meisten Medien taugen in irgendeiner Form wenigstens dem Ansatz nach – und sei es auch nur mittels Manufakturproduktion – zur Massenproduktion. Die Differenz dieser Tauglichkeit, die etwa Benjamin mit dem Ausstellungswert<sup>3</sup> zu fassen suchte, bildet die Basis für die unterschiedlichen Repräsentationen von Kunst und massenmedialer Produktion in den differenten Medien. Das Kunstsystem ist auf eine Beharrlichkeit hin angelegt, die über die bloße Zugehörigkeit zu einem Archiv hinausgeht, und eben dieses Beharrungsvermögen markiert die Differenz gegenüber massenmedialem Material. Wenn man diese Resistenz gegenüber dem Verschleiß ausschließlich auf das Material zurückführen könnte, ließe sich das Problem noch durch eine mehr oder minder komplexe Strukturbeschreibung des Materials halbwegs vollständig erledigen, nur ist es eben nicht das Material, das Duchamps Readymades so erstaunlich überlebensfähig im ästhetischen System macht. Offenbar handelt es sich um einen Komplex von funktionalen Konditionen, die Objekte gegenüber dem Verschleiß in den Reproduktionszyklen absichern. Die Angelegenheit ist also einigermaßen komplex.

Wenn die Differenz nicht oder nur z.T. von den Materialeigenschaften abzuleiten ist, dann gelingt es vielleicht vom anderen Ende her, also von den Modi des Gebrauchs medialer Objekte. Das

---

Frankfurt a. M. 1979, S. 10-14). Das Konzept von Reproduktionszyklen geht demgegenüber davon aus, dass medialem Material nur solange eine Existenz zukommt, solange es Gegenstand von Rezeption ist. Mediales Material muss also in der Rezeption appliziert oder reproduziert werden. Dass mediales Material irgendwann einmal zur Kenntnis genommen worden ist, begründet nicht seine Zugehörigkeit zum Repertoire, sondern einzig die Tatsache, dass es aktuell wahrgenommen wird. Nur solange Material rezipiert wird, bleibt es Teil des Repertoires und d.h., dass es zur Fortsetzung seiner Existenz eines fortgesetzten Umschlags, einer fortgesetzten Reproduktion in der Rezeption bedarf. Hört diese jedoch auf, dann ist es auch um die Existenz dieses medialen Materials geschehen. Mediales Material existiert daher nur solange, solange es sich in den Reproduktionszyklen zu halten vermag.

<sup>3</sup> „Mit den verschiedenen Methoden technischer Reproduktion des Kunstwerks ist dessen Ausstellbarkeit in so gewaltigem Maß gewachsen, daß die quantitative Verschiebung zwischen seinen beiden Polen ähnlich wie in der Urzeit in eine qualitative Veränderung seiner Natur umschlägt. Wie nämlich in der Urzeit das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Kultwert lag, in erster Linie zu einem Instrument der Magie wurde, (...), so wird heute das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Ausstellungswert liegt, zu einem Gebilde mit ganz neuen Funktionen (...).“ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. A.a.O., S. 20.

Material muss bestimmte Formen der Verarbeitung oder aber des Umgangs mit ihm zulassen und erst diese strukturelle Toleranz im Verein mit den Lektüren, die sie ausnutzen, sorgen für die Überlebensfähigkeit des Materials in den Reproduktionszyklen. Nun kann man davon ausgehen, dass dasjenige, was in einem Reproduktionszyklus verbraucht wird, neben allen sekundären Effekten, die Spannung und Differenz wenigstens an der Oberfläche generieren mögen, zunächst einmal der Sinn ist. Bedeutsam ist hierbei allerdings, dass der Sinn sich nicht in dem Sinne verbraucht, wie etwa Spannungsstrukturen, die nicht zweimal zu gebrauchen sind. Nicht der Sinn selbst, der sich gerade im Gegenteil als erstaunlich widerstandsfähig erwiesen hat, verschleißt sich daher, sondern die Relation von Sinn und medialem Objekt ist dasjenige, was verbraucht wird.

Will man dem Verschleiß dieser Relation entgehen, dann muss das gegenüber einem Veralten resistente Material prinzipiell mehr als einen Sinn zulassen und es muss diesen Sinn zugleich nicht selbst realisieren oder explizieren. Das Material muss insofern polyvalent und damit interpretationsfähig sein. Offene interpretationsfähige Strukturen verraten also ihren Sinn nicht, sondern verlangen die Sinnproduktion vom Rezipienten. Diese Sinnproduktion wird in jedem Rezeptionsprozess verlangt und sie ist immer wieder neu zu leisten, da andernfalls die Lektüre nicht funktioniert. Misssingt die Sinnproduktion, dann wird der Text nicht verstanden und in der Regel die Lektüre aufgegeben: Der Text schweigt. Sollen jedoch möglichst viele Reproduktionszyklen möglich und mit demselben Material immer wieder eine neue Sinnproduktion stimuliert werden, dann benötigt man dafür eine offene Textstruktur, die eine selbständige Sinnproduktion bei der Lektüre vom Rezipienten erzwingt, eine Struktur also, in die immer wieder ein neuer Sinn zu implementieren ist. Auch wenn sich so beispielsweise offene Narrationen als eine Art Perpetuum Mobile erweisen und sie bemerkenswert alt werden können, ohne zu veralten, so sind sie dennoch unter Umständen sterblich, nämlich immer dann, wenn die Sinnsetzung versagt. Bedeutsam wird dieses Unvermögen der Sinnimplementation erst dann, wenn es über ein bloß individuelles Versagen hinausgeht und es sich um einen kollektiven Prozess handelt. Wenn Interpretation allgemein nicht mehr gelingt, dann beginnt selbst der polyvalente Text zu schweigen und er verschwindet aus den Reproduktionszyklen.

Die These von der prinzipiellen Unabschließbarkeit der Interpretation ist insofern keineswegs unproblematisch, da sie gerade jenes Phänomen, dem sich hier zu nähern versucht wird, nämlich das Schweigen von Medien, für das Kunstsystem prinzipiell ausschließt. Man macht damit aus einer relativen Differenz eine absolute. Zugleich verkennt man damit auch das Phänomen der Polyvalenz, die unabhängig vom Rezipienten als bloße Materialeigenschaft veranschlagt wird. Nun kennt jedoch gerade auch das Kunstsystem durchaus Konjunkturen und die haben sehr wohl etwas mit dem Publikum zu tun, sind doch die Texte stets die gleichen geblieben, ob sie gelesen wurden oder nicht. Autoren, die einst Eure machten, verschwinden wieder von der Bildfläche, andere tauchen erst mit einer

erheblichen Zeitverzögerung überhaupt im System der Kunst auf, das Material selbst hingegen blieb den Rezeptionsschicksalen gegenüber gleichgültig. Gelegentlich schweigen die Medien also durchaus auch im Kunstsystem, selbst wenn es auch nur vorübergehend sein sollte. Das Kunstsystem ist daher von jenem Veralten keineswegs prinzipiell ausgenommen, es gelingt ihm nur zumeist diesen Prozess ziemlich lange hinauszögern.

Die Konditionen für das Veralten von medialem Material wären damit wenigstens in ihren Grundzügen umrissen. Sie sind abhängig von den Strukturen des Materials, dem Grad seiner Offenheit für Sinninskriptionen und sie sind abhängig davon, dass sich ein Publikum findet, dem es gelingt, Sinn zwischen die Wörter, Bilder oder Töne zu bringen. Die Chance von polyvalentem Material, sich dem Zahn der Zeit zu widersetzen und in merkwürdiger Frische sich stets aufs Neue appliziert zu finden, ist also vergleichsweise gut. Bei monovalentem Material hingegen liegt der Fall entschieden anders. Monovalente Texte sind bis zur Ernüchterung eindeutig: Sie lassen in der Regel nur einen Sinn überhaupt zu und, damit keine Missverständnisse auftreten, benennen sie ihn gleich auch noch. Monovalentes Material hält nur selten mehr als einen Reproduktionszyklus aus. Es veraltet beim Durchlaufen der Verwertungskette rapide. Das Spiel der Sinnsetzung wird dem Rezipienten abgenommen und er wird stattdessen mit eher sekundären Reizen versorgt. Dem eindeutigen Sinn wird mittels Spektakel und Spannung auf die Füße geholfen. Die Angelegenheit ist dann zwar eindeutig und geordnet, also insgesamt eher arm an Aufregung, dafür wird sie gleichzeitig nach Kräften mit einer sinnlichen Dynamik versetzt. Das zurückgenommene Spiel mit dem Sinn wird durch Spezialeffekte supplementiert.

Die Frage ist nur, was es genau ist, was dem monovalenten Material einen zweiten Reproduktionszyklus verwehrt, was es so ungemein zuverlässig abstürzen lässt, sobald die Verwertungsketten einmal durchlaufen sind. Sinn wird ja auch im monovalenten Material der Massenmedien produziert und dieses sogar eindeutiger als es dem Kunstsystem jemals gelänge. In dieser Hinsicht unterscheidet sich monovalentes Material also nicht von den Elementen des Kunstsystems. Der Sinn monovalenter Produktionen ist auch nicht per se schlechter, wenigstens dürften Versuche, das zu behaupten, sollte Sinn eine solche Differenz überhaupt kategorial zulassen, mit einem Recht bezweifelt werden. Die Differenz, die hier greift, lässt sich nicht am Sinn selbst, also seiner Substanz oder seinem Wert festmachen, denn die kann ggf. sogar gleich ausfallen. Die Differenz betrifft vielmehr vor allem den Modus der Sinnproduktion: Der Rezipient ist beim monovalenten Material nicht in gleicher Weise an der Konstruktion von Sinn beteiligt, sondern er bekommt ihn vorgesetzt, so dass er keine ernst zu nehmende Chance hat, den Text ggf. auch noch anders zu verstehen. Eine zweite Lektüre führt in einem solchen Falle prinzipiell zu nichts, da die Eindeutigkeit nun einmal prinzipiell nicht zu steigern ist. Die Involviertheit des Rezipienten wird also merklich gemindert. Dafür

wird jedoch die sinnliche Attraktivität nach den gegebenen Möglichkeiten gesteigert und das jeweilige historische Potential des Mediums ausgereizt, wenigstens soweit die vorhandenen ökonomischen Ressourcen es zulassen.

Die sinnliche Attraktion, die genauso dem Gebot der Eindeutigkeit gehorcht wie der proklamierte Sinn des Materials, die also nicht irritiert, sondern zusätzlich verdeutlicht, diese ästhetische Qualität des Materials unterliegt der Mechanik des Veraltens noch entschieden rigider als die Sinnbildung selbst. Die Parameter ästhetischer Attraktionen sind vergleichsweise eindeutig zu bestimmen: in jedem Fall mehr, schneller, höher, weiter, näher, größer, unerhörter, ungewohnter, stets jedoch eindeutig abgrenzbar gegenüber Vorläufern und Nachfolgern. Die Eindeutigkeit der Differenz lässt auch das historische Überholen sinnenfällig und damit notorisch werden: Spezialeffekte und unerhörte Perspektiven wirken nach einem Jahrzehnt nur noch röhrend. Sie können allenfalls noch auf Nachsicht, nicht mehr jedoch auf die intendierte Bewunderung Anspruch erheben. Sobald der Rezeptionsmodus derart umschlägt und sich die nicht zu ignorierende Intentionalität einer medialen Produktion so deutlich in ihr Gegenteil verkehrt, ist Wiedereintritt in die Rezeptionszyklen zumindest nicht mehr am alten Ort möglich: Abgehängte massenmediale Produktionen funktionieren nur noch uneigentlich, als Kult oder als Kuriosa. Das Pepita-Hütchen eines Kommissars lässt die Figur vielleicht komisch wirken - vermutlich vor allem für ein Publikum, das den Ernst, mit dem solches zur Schau gestellt wurde, nie mitbekommen hat -, keineswegs gelingt es der Figur jedoch noch kompetente, seriöse Rationalität zu signalisieren, die für eine eigentliche Lektüre allerdings unbedingt erforderlich wäre. Der Umgang von Action-Helden mit technischen Risiken und anderen mutwilligen Gefahren lässt sich mit einem Abstand von kaum mehr als einem Jahrzehnt allenfalls noch als betulich oder dilettantisch decodieren. Die Risiken wirken harmlos und die Abhilfe, für die die Helden pflichtschuldigst sorgen, amateurhaft. Die Registratur des technischen Veraltens von Spezialeffekten und sinnlichem Aufwand funktioniert peinlich genau. Die Standards sind sichtbar und sie leuchten jeweils unmittelbar ein. Um das Veralten festzustellen bedarf es keiner eigenen Analyse, sondern das jedem Betrachter mögliche schlichte Feststellen einer Differenz und ihrer Richtung genügen vollkommen, um eine entsprechende Diagnose zu stellen und damit eben auch den noch möglichen Rezeptionsmodus für solches eigentlich nicht mehr verwertbare Material zu bestimmen. Die Diagnose ist dabei so präzise wie die Umstellung der Rezeption folgerichtig: Die Wiederholung von monovalentem Material tendiert zur Freak Show und der Rezipient fürchtet sich nicht mehr, sondern er amüsiert oder langweilt sich.

Das rapide und leicht nachprüfbares Veralten dieser sekundären kompensatorischen Effekte, mit denen massenmediales Material angereichert wird, trägt also nachhaltig und sinnlich evident zum Altern des Materials bei. Wir haben es bei dieser Schwierigkeit, monovalentes Material nach dem ersten Durchlauf in einen neuerlichen Reproduktionszyklus einzuschleusen, mit einer gedoppelten Problematik

zu tun: Der Sinn des Materials bleibt zwangsläufig derselbe und die sekundären Effekte, die diese Einwertigkeit kompensieren sollen, altern selbst sichtlich.

Die Frage, die sich hier stellt, ist, ob nicht wenigstens bei der Konstruktion von Sinn in monovalentem Material Vorkehrungen gegen das Veralten getroffen werden können, die die strukturellen Alterungsprobleme sinnlicher Attraktionen kompensieren könnten. Wenn schon der Sinn nicht vom Rezipienten an die Konditionen der Zeit angepasst zu werden vermag und er sich und sein Material nicht auf diesem Wege quasi automatisch an den Zeitschichten ausrichtet, dann ließe sich der Sinn wenigstens so wählen, dass er länger als für den heutigen Tag zu gelten verspricht. Die Sinnkonstruktionen in massenmedialem Material tendieren also zu Allgemeinplätzen, nicht etwa, weil sie nicht anders könnten, da es sich ohnehin immer um dieselben Fragen drehe, sondern allein schon, um auf diesem Wege dem rapiden Alterungsprozess zu entgehen und wenigstens die Chance zu wahren, an einem zweiten Verwertungszyklus mit den entsprechenden ökonomischen Gratifikationen teilnehmen zu können. Der Sinn wird also möglichst allgemein gewählt und er wird mit frappantem Pathos unter Volk gebracht, wobei das Pathos der Artikulation und die Allgemeinheit des Sinns durchaus miteinander zu korrelieren scheinen. Nun tendiert die Allgemeinheit und mit ihr erst recht die Universalität zur Banalität und das macht solche Sinnkonstruktionen für massenmediales Material gar nicht einmal so unattraktiv: Banalitäten gehen alle an und sind daher leicht umzuschlagen. Zudem entfällt das Risiko von Verständnisproblemen, was für Produkte, die auf einen Massenmarkt zielen, alles andere als unerheblich ist. Monovalente massenmediale Narrationen schwadronieren etwa von Freiheit und Gerechtigkeit, von Macht und Ehre, von Leben, Liebe und Tod und was der allgemeinen Situationen mehr sein mögen. Sie entscheiden in allen auftauchenden Konflikten charakteristisch und geben sich damit den entsprechenden Sinn.

Das strukturelle Defizit solcher Sinnkonstruktionen besteht jedoch in ihrer geringen Differenzierungsleistung. Die Differenzen des selbstgemachten Sinns in den Reproduktionsroutinen des Kunstsystems sind demgegenüber die denkbar größten. Die Banalitäten universaler Sinnentwürfe kennen allerdings nun einmal keine Differenzen. Wenn der Sinn von massenmedialem Material also auf eine Resistenz gegenüber dem Veralten hin ausgelegt wird, dann bekommt es automatisch Schwierigkeiten mit dem, was man im Mediensystem kontrollierte Varianz nennen kann: Das Material vermag nicht mehr in hinreichendem Maße Differenzen zu generieren, um sich noch von anderen massenmedialen Produkten, die auf dieselben Allgemeinplätze abzielen, zu unterscheiden. Sobald das Material jedoch unkenntlich wird, kann es jene unerlässliche Ressource Aufmerksamkeit nicht mehr an sich binden, die für einen Erfolg bereits im ersten Reproduktionszyklus unbedingt erforderlich ist. Insofern ist das Kalkül einer Universalisierung des in medialem Material installierten Sinns durchaus nicht unriskant: Es kann zur Aussonderung des Materials wegen Belanglosigkeit führen. Die

Allgemeinheit des Sinnangebots muss insofern wieder durch sekundäre Merkmale, die dann für die Differenzen auf dem medialen Markt sorgen sollen, kompensiert werden. Diese aber erhöhen gleichzeitig wiederum das strukturelle Alterungsrisiko des Materials. Von daher existiert ein systematischer Zielkonflikt zwischen der Verallgemeinerung der Sinnofferten und den kompensatorisch implementierten Differenzmerkmalen medialen Materials, der nicht gelöst, sondern nur austariert werden kann.

Sofern also nicht eine Umstellung auf polyvalente Textstrukturen und die korrespondierenden Rezeptionsroutinen auch im massenmedialen Geschäft erfolgt, was angesichts der vorherrschenden Verwertungssituationen und der anvisierten Zielgruppen wenig wahrscheinlich ist, muss von einem strukturellen Veralten massenmedialen Materials ausgegangen werden: Im Normalfall hat sich das Material nach einem Reproduktionszyklus verbraucht und es herrscht Schweigen. Gelegentlich gelingt es jedoch auch massenmedialem Material die Grenze des einmaligen Durchlaufens der Verwertungsketten zu überwinden und klassisch zu werden, Kultstatus zu gewinnen oder wie auch immer dieses Durchbrechen der Alterungsbarriere bezeichnet werden mag. Nun bilden auch Massenmedien Repertoires und solche zeichnen sich für gewöhnlich zumindest durch eine relative Beständigkeit aus. Insofern ist zumindest für diese Repertoires das Veralten aufgehoben, was den Vorzug hat, dem System der Massenmedien - wenn auch zumeist in recht großen Abständen - Wiederholungen und d.h. neuerliche Reproduktionszyklen zu gestatten.

Die Frage, die sich stellt, ist, wie es diesem Material gelingt, sich gegen den Verschleiß zu imprägnieren und zum Klassiker zu avancieren. Offensichtlich erhält ein solches Material Schützenhilfe in Form zusätzlicher Bedeutungen, die ihm zugeschrieben werden. Der Klassiker funktioniert niemals allein und aus sich heraus, sondern er funktioniert als Klassiker und d.h. als ein besonders markiertes mediales Element. Sämtliche dem medialen System verfügbaren Paratexte beschäftigen sich zunächst einmal mit der Affirmation dieses Status. Auf diesem Wege kommt es zu einer symbolischen Aufladung des Materials. Es steht dann nicht mehr nur für sich und den primären Sinn, der von ihm selbst generiert wird, sondern er repräsentiert zugleich ein Genre, eine Zeit, eine soziale Schicht, eine Kultur oder wenigstens deren industrielle Schrumpfform, einen Lifestile. Man hat es also keineswegs mit einer Art sekundärer Polyvalenz<sup>4</sup> zu tun, sondern mit einer Strategie der Bedeutungsaufladung, die ein weiteres

---

<sup>4</sup> Von einer solchen könnte man allenfalls im Kontext der Cultural Studies sprechen. Hier wird der Gebrauch von medialen Produkten als bedeutungstragendes Element behandelt. Die Applikation von medialem Material und seinen Sinnofferten unterscheidet sich sicherlich so oft, wie es verschiedene sozio-kulturelle Konstellationen gibt, also nahezu unendlich oft. Dennoch gibt es die Differenz von Mono- und Polyvalenz und über diese lässt sich allein auf der Textbasis entscheiden. Zugleich bestimmt diese Differenz aber eben auch den Umgang mit dem Material, etwa den Grad der Involviertheit im Kontext der Rezeption. Poly- und Monovalenz sind also Struktureigenschaften von Texten, die spezifische Rezeptionsmodi nach sich ziehen. Die Überführung von monovalentem Material in polyvalentes kommt daher nicht ohne

Abspielen des Materials in zusätzlichen Reproduktionszyklen gestattet. Die Erzeugung von Polyvalenz setzte Eingriffe ins Material voraus, die jedoch gerade nicht intendiert sind, dreht es sich doch darum, dasselbe Material wieder zum Reden zu bringen, indem es erneut erfolgreich in die Reproduktionszyklen eingeschleust wird. Die Bedeutungsaufladung hierarchisiert das in Massenmedien zirkulierende Material und generiert auf diesem Wege ein Repertoire. Status und Autorität kompensieren nicht vorhandene Bedeutungsoffenheit und Eigenkonstruktion. Das Repertoire der Massenmedien ist von daher in weitaus höherem Maße kanonisch, als es selbst für das Kunstsystem gilt: Dem Material wird nicht nur Bedeutsamkeit zugeschrieben, sondern die Bedeutsamkeit wird zusätzlich noch mit konkreter Bedeutung gefüllt. Insofern hat man es mit einem Rezeptionsmodus zu tun, der der Interpretation historisch vorausgeht, es handelt sich um den Dienst am kanonischen Objekt und die Anerkennung seiner Autorität: Die Rezeption nähert sich damit rituellen Übungen an. Dabei verweist der Ritus nicht auf etwas anderes, sondern auf das Repertoire des massenmedialen Systems selbst: Die Angelegenheit bleibt damit quasi systemimmanent. Die Bedeutungsaufladung wird solcherart dem System selbst überlassen. Sie muss sich daher auch nicht an Gesichtspunkten historischer oder sozialer Relevanz ausrichten. Derartige autonome Bedeutungsaufladungen des Mediensystems sorgen also dafür, dass Material, das eigentlich nach dem Durchlaufen eines Reproduktionszyklus bereits verbraucht ist, neuerlich zu gebrauchen ist. Der Rezeptionsmodus, der dieser sekundären Bedeutsamkeit gegenüber angemessen ist, ist der des Fans. Der Fan rückt – wenigstens dem Modell nach – an die Stelle des autonomen Subjekts<sup>5</sup> der Interpretation.

Von daher bedarf es, damit Material nicht einfach nichts mehr zu sagen hat, einer besonderen Zurichtung des Objekts. Dieses muss, wenn es denn im Kunstsystem zirkulieren soll, offen strukturiert und damit interpretationsfähig sein, soll es hingegen zum Repertoire der Massenmedien geschlagen werden können, dann kann man zwar auf offene Strukturen verzichten, benötigt jedoch eine Ergänzung durch bedeutungsaufladende Paratexte. Zugleich ist das Material natürlich nicht autonom, es realisiert

---

Struktureingriffe in das Material aus. Die sekundäre Polyvalenz, auf die sich die Cultural Studies kaprizieren, ist hingegen bei jedem Material zu finden, solange es nur überhaupt rezipiert wird.

<sup>5</sup> Dass dieses auch im Kunstsystem keineswegs immer so autonom gewesen ist, wie die hermeneutische Konstruktion es noch bei Schleiermacher vorsieht, ist klar und stört das Selbstbild des Kunstsystems empfindlich. So fungieren große Teile der Kritik als Lieferanten von Interpretationsmodellen und keineswegs geringe Teile der Kunstrezeption funktionieren auf dem Weg bloßen Nachvollzugs vorgestanzter Interpretationen und als Anerkennung ästhetischer Autorität also durchaus analog zu dem beschriebenen Modell des Fans. Allerdings sieht das Kunstsystem zumindest prinzipiell die Möglichkeit der autonomen Interpretation immer noch vor, während eine autonome Interpretation bei monovalentem Material schlicht sinnlos ist, kommt sie doch zu demselben Ergebnis, zu dem auch jede andere Lektüre gelangt.

sich eben nur in der Rezeption, so dass den beiden Typen reproduktionsfähigen Materials spezifische Modi der Rezeption korrespondieren: nämlich die Interpretation und der Kult<sup>6</sup>.

Sind diese Konditionen jedoch nicht gegeben, dann geht im Bereich der Massenmedien alles seinen gewohnten Gang: Das Material verzehrt sich in den verschiedenen Stationen der Verwertungsketten und verschwindet danach. Die Industrie sorgt gleichförmig für Nachschub und hält damit das System am Leben, selbst wenn fortlaufend verbrauchtes Material ausgeschieden wird.

---

<sup>6</sup> Insofern ist festzustellen, dass das System der Massenmedien entgegen Benjamins Annahmen durchaus regelmäßig Kultwerte und Tradition produziert, nämlich immer dann, wenn es Repertoire bildet und seine Fans findet. Dieser zweifellos säkularisierte Modus der Kultbildung ist dabei keineswegs zufällig und er weist unter den Konditionen des Systems der Massenmedien zugleich eine spezifische Form auf, sorgt er doch für die einzige Form der Traditions- und Repertoirebildung, die dieses System kennt. Die Verabschiedung des Kultwerts („In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen.“ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. A.a.O., S. 21) und des Traditionsbegriffs (So redet Benjamin etwa von der „Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe.“ (ebenda, S. 14) für das System der Massenmedien durch Benjamin erscheint aus dieser Perspektive ein wenig voreilig.