

[2.]* Radioformate und Sinn

[work in progress]

2.1 Radio als technisches und symbolisches Medium

Radio ist zweierlei:

[a]* einerseits eine bestimmte Technik, die bestimmte Möglichkeiten bereithält und andere ausschließt,

[b]* andererseits ein durch den gesellschaftlichen Gebrauch symbolisch festgeschriebenes Formatmedium, in dem wiederum Einzelformate starke Eigenkraft entwickelt haben und entwickeln.

[Das technische Medium Radio = Möglichkeit, Akustisches zu übertragen]

[a*]... Das technische Medium Radio ermöglicht eine Unzahl akustischer Formen. Da die technische Codierung auf Hörbarkeit basiert, ist alles, was über Hörbarkeit codiert werden kann, im Radio technisch möglich. Das technische Medium bedarf allerdings immer einer semiotischen Codierung, um Sinn zu erzeugen. Dies ist sowohl im Medium der Sprache als auch im Medium des Geschmacks oder auch in Bezug auf etablierte Formate möglich. Eine weitere Besonderheit des Mediums Radio besteht in seiner Möglichkeit, innerhalb von Live-Sendungen unmittelbare Interaktionen in real-time herzustellen.

[Das symbolische Medium Radio = Sinnerzeugung durch Formate]

[b*]... Radio als symbolisches¹ Medium ergibt sich aus der Bedeutung des Gebrauchs des Wortes „Radio“ in der gesellschaftlichen Kommunikation bzw. aus der Summe der Radios, die gehört werden. Der Begriff „Radio“ wird also geformt durch die soziale Ausprägung einer technischen Ermöglichung. Die Gesamtheit der existierenden Radiosender stellt somit einen Bezug dar, durch den der Begriff „Radio“ seine Bedeutung erhält. Ein einzelner Sender gewinnt seine Kontur durch die Differenz von anderen.

Ein Radio mit (selbst)aufklärerischem Interesse zu betreiben heißt, beide Horizonte des Mediums operativ zu untersuchen.

¹ Vgl. Symbol => vgl. Glossar I-3.44 Symbol

In Bezug auf das technische Medium bedeutet dies, sich ihm vorurteilslos zu nähern und Möglichkeiten zu erproben, die mit dem Wort „Radio“ in seinem gesellschaftlichen Gebrauch nicht konnotiert werden. Damit würden Formen gewonnen, die wegen der Durchsetzungskraft der allgemein verbreiteten Ausformung noch nicht benutzt werden. Bei dieser Vorgehensweise geht es darum, auf ungewöhnliche Weise Sinn zu erzeugen. Dies kann beispielsweise durch die Verwendung bestimmter Vorinformationen geschehen oder aber es können ungenutzte Codierungen verwendet werden, die aus sich heraus verständlich sind (sich selbst erklärende situative Wirklichkeit bzw. „Wirklichkeit“²).

Performative Vorgehensweisen verwenden im Allgemeinen Codierungen, deren Lesbarkeit von gewissen Vorinformationen (beispielsweise Kenntnis der Spielregeln, situativem Kontext usw.³) abhängig ist. Eine besondere Herausforderung stellt allerdings die Suche nach Formen dar, die weitgehend spontan verstanden werden können.

[Wirklichkeitsrepräsentation versus Fiktion]

Sinnhorizonte werden im bestehenden Radio vor allem über einzelne Radioformate erzeugt. Eine der wichtigsten Unterscheidungen innerhalb verbaler Radioformate ist die zwischen Fiktionalität und Nicht-Fiktionalität. Deshalb spezifizieren alle gängigen Verbal-Formate, ob sie als Fiktion zu verstehen sind oder ob sie sich selbst als auf Wirklichkeit verweisend beschreiben. Eine quer zu dieser Differenz verlaufende Unterscheidung ergibt sich aus der Nähe des Sprechers zum Ereignis (Bericht über Drittes, Erzählung von Erlebtem, unmittelbar situatives Sprechen).

	Bericht über Drittes	Erzählung von Erlebtem	Situatives Sprechen
Fiction:	Auktoriale Erzählung	Ich-Erzählung	Hörspiel
Non-Fiction:	Nachricht	Interview, Lebensgeschichte etc.	Performance ⁴

[Abb. 01]

Formate gewinnen im Allgemeinen ihre Bedeutung in Bezug auf bestehende Formate. Hierbei ist ihre Einordbarkeit, die auf wenigen Zeichen beruht, zentral.

² O-Töne, in denen die Situation nicht deutlich wird, verhalten sich ähnlich wie reine beliebige Abbilder, ohne allerdings so genau im Medium Geschmack codierbar zu sein. Bedeutung kann hier nur durch diejenigen Reize erzeugt werden, die das biologische Wesen Mensch betreffen (beispielsweise: Sexualität {die anderen (visuellen oder akustischen) Abbildungen von körperlichen Funktionen, etwa Essen, schließen sich als Sinnerzeugung dadurch aus, dass ihre mediale Vermittlung Befriedigung ausschließt...}). In allen anderen Fällen bedarf der O-Ton (wie das Abbild) der Kontextualität (Pornografie scheint in der Tat die einzige Möglichkeit zu sein, Bedeutung ohne Kontext herzustellen).

Der (nicht variationsversprechende) Regelfall ist, dass Sinn über Erfolgsformate entsteht.

³ Wenn beispielsweise ein Moderator sagt: „Ich wähle die Privatnummer der Queen, um sie über ihre Masturbationsphantasien zu interviewen“, ist das anschließende Tuten Teil einer Dramaturgie.

⁴ „Performance“ meint das Herstellen einer realen kommunikativen Situation. Die einzige Anwendung performativer Techniken im Radio scheint augenblicklich in der Verarschung von Anrufern zu bestehen; ein billiges Vergnügen, das auf dem Wissensvorsprung des Hörers basiert. Ein riesiges Feld ungenutzter Möglichkeiten eröffnet sich dem Mutigen.

Da die Primärcodierung jedes verbalen Radioformats die Unterscheidung von Fiktionalität und Nicht-Fiktionalität betrifft, erscheinen diejenigen Formatversuche vor dem Horizont der Exploration und der (Selbst)Aufklärung zunächst als vielversprechend, die diese Unterscheidung verwischen, übertreten und/oder paradoxieren. Aber auch die einfache zeitliche Abfolge von Wirklichkeit und Fiktion kann reizvoll sein.

Darüber hinaus ergeben sich unterschiedliche Möglichkeiten, die bisherigen Formate zu sprengen: Neukombination (von Inhalt und Form), performativer Selbstwiderspruch und Ignoranz (beispielsw. kombiniert mit der Verwendung von Algorithmen). Jenseits des Verweises auf bestehende Formen kann man sich auf (vermeintliche) Wirklichkeit beziehen.

[Von der Theorie zur Inventio]

Es ergeben sich folgende Möglichkeiten:

(1) Einfache Kombination von Fiktionalem und Nicht-Fiktionalem in zeitlicher Abfolge bzw. von Ebenen, die sich strukturell wie Non-Fiction zu Fiction verhalten.

(2) Camouflagen / Stilkopien

(3) Benutzung der Non-Fiction-Form für Fiction (Fake)

(a) Interviews / Lebensgeschichte fiktional gestaltet

(b) gefakte Performance

(4) Reality Format

(a) öffentliche Performance in der Tradition des Unsichtbaren Theaters

(b) situative Performance im privaten Bereich

(5) Performativer Selbstwiderspruch

(6) Ignoranz

=> Grundsätzlich muss die Produktion von Variationen auf Verbesserung der Fähigkeit zur Variationsproduktion angelegt werden.

=> Festgehalten werden muss, dass jede selektierte Variation die Bedingungen (allerdings in der unterschiedlichen Maße) sowohl der Variationshervorbringung als auch der Selektionsweise verändert.

(1) Einfache Kombination von Fiktionalem und Nicht-Fiktionalem

Diese Form findet beispielsweise statt, wenn ein Film sein Leben zeigt und anschließend aus seinem Leben erzählt, ebenfalls, wenn Autoren lesen und dann interviewt werden. Wären beide Ebenen fiktional, würde es sich um eine Meta-Fiktion handeln, die wenn sie als solche nicht zu erkennen wäre, dem *fake* zugeordnet werden müsste. Unabhängig davon wäre es möglich, Fiktionen und Wirklichkeit immer weiter übereinander zu strukturieren und auf diese Weise recht komplexe metafiktionale Strukturen zu bilden.

=> Beispiele in der Literatur: Vorworte fiktiver Herausgeber, im Film: fiktiver Künstler

Grundsätzlich wären auch Kreisstrukturen von Metafiktionen möglich⁶.

⁵ „Einheit der Differenz von“ bezeichnet immer eine Perspektive, die mit einer bestimmten Unterscheidung hantiert, ohne dass eine der Seiten bezeichnet wird. Beispielsweise kann Moral als Einheit der Differenz von Gut und Böse beschrieben werden.

⁶ Dies haben wir im Hörspiel: Gladiatoren / Liebende (mit Michaela Caspar, Friedhelm Ptock, Christian Maria Goebel und Walter Schmidinger, Komposition: Conrado del Rosario) versucht, in dem sich ein Mann und eine

Weiteres Beispiel: Ein Sänger erzählt sein Leben und singt an den dramaturgisch passenden Stellen seine Songs.

Ein prinzipiell vollkommen anderes (wenn auch phänotypisch ähnliches) Format würde entstehen, wenn die Songs narrativ bzw. situativ in die Erzählung eingepasst würden und damit als autobiografisch erschienen⁷. Was uns zur nächsten Möglichkeit führt:

(2) Stilkopien / Camouflage / Travestie

Grundsätzlich kann jeder beliebige Inhalt mit jeder beliebigen Form kombiniert werden. Die formale Zerstücklung eines homogenen Textkörpers erscheint auch musikalisch-kompositorisch als Herausforderung. Grundsätzlich setzen die Camouflage und die mit ihr verwandten Techniken umfassende Kenntnis der Konvention voraus, was auch problematisch sein kann [vgl. (6) Ignoranz]. Andererseits eignet sich Neukombination von Inhalt und Form besonders zur Erlangung von Medienkompetenz und zu medialen Formanalysen und könnte so Theorie und Didaktik durchaus bereichern.

=> Innerhalb der Ausbildung zu medienpraktischen Berufen könnte das Persiflieren und Travestieren ein aktive und aufklärerische Form des Erlernens von Formaten spielen, wobei die Formate in ihrem So-und-nicht-anders-Sein immerhin eine Relativierung erführen.

Konkret kann mit jedem Inhalt und jeder Form begonnen werden. Beginnt man mit dem Inhalt und gießt ihn in eine andere Form, entsteht Camouflage; beginnt man mit der Form und füllt sie mit einem anderen Inhalt, entsteht Travestie. Auch wäre es denkbar, die jeweiligen Inhalte oder Formen, die mit dem Ausgangspunkt kombiniert werden sollen, zu kategorisieren und entweder zufällig oder permutativ zu bearbeiten.

Eine konkrete Versuchsanordnung könnte dadurch entstehen, dass eine bestimmte Anzahl von Radiobeiträgen ausgewählt bzw. zufällig ermittelt wird. Formen und Inhalt könnten getrennt analysiert und nach dem Zufallsprinzip neu kombiniert werden.

Bei den Techniken der Camouflage und der Travestie wird unter Umständen auch die Grenze zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Formaten überschritten. Was zur nächsten Möglichkeit führt:

(3) “F for Fake”

Im Jahre 1938 produzierte und sendete Orson Welles sein Radiohörspiel 'Krieg der Welten', das wie Live-Zwischenmeldungen im normalen Programm aufgebaut war und in dem berichtet wurde, dass Marsmenschen die Erde angreifen. Immer wieder wurden neue Meldungen und angebliche Augenzeugenberichte eingestreut, wodurch eine Massenpanik – angeblich unabsichtlich - ausgelöst wurde.

Dass es sich hier nicht wirklich um reine Absichtslosigkeit handelte, legt Wells später Film „Vérités et mensonges/F for Fake/Nothing But the Truth“ dt: “F wie Fälschung” nahe. In ihm geht es um Zauberei, Fälschung, Täuschung und andere Formen der Überschreitung der Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Auch die Frage, was ein Autor sei, wird gestellt und die These vertreten, dass es letztlich unwichtig sei, wer der Urheber eines Kunstwerkes sei.

Das experimentelle Überschreiten der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit ist in beide Richtungen vielversprechend⁸. Die in der Romantik massiv auftretende Vermischung von Fiktion und Wirklichkeit reicht bis zur ersten Verwendung des Pseudonyms zurück. Jede Ich-

Frau wechselseitig imaginieren. Ein sehr eindrucksvolles Beispiel der Metafiktion stellt das Vorwort des zweiten Teils des Don Quixotes dar.

⁷ Den Übergang von Singen ins Sprechen und vice versa haben wir im Hörspiel „Die Stimme einer Frau“ (mit Michaela Caspar) exzessiv erprobt.

⁸ Ausführlicher in poly.log – Konzeption für eine Exploration im Formatmedium Zeitung (→ vim-lab.de/mediale/Explorationen/poly.log)

Erzählung, die eben keine echte Heldenerzählung ist, enthält diese Fiktionalisierung in nuce. Zur Selbststilisierung (und damit Fiktionalisierung) des Autors im *Fin de siècle* ist es nicht mehr weit. Fiktionale Künstler, wie sie von Achim Kubinski und Peter Weibel in den 70er Jahren geformt wurden, ziehen die Konsequenz aus der Untrennbarkeit des Werkes vom Künstler, der zum Sujet der Kunst wird (ein Museum kauft kein „Sonnenblumenbild“, sondern einen „Van Gogh“⁹). Eine besondere Herausforderung würde in diesem Zusammenhang die Fiktionalisierung von Theorie darstellen. Dies wäre beispielsweise durch das Entwickeln imaginärerer Wissenschaftler möglich oder dadurch, dass Theorie in einen anderen fiktionalen Rahmen gesetzt würde. Dieser Rahmen müsste so gestaltet werden, dass die Sinndifferenz möglicher Adressaten berührt wird.

=> Beispiel [_01]: „Die Bundesregierung informiert“ (Wissenschaftssendung der Bundesregierung, in der eine vollkommen neue (Medien)Theorie entstehen soll): Alle Geisteswissenschaften sollen unter dem Namen „Wissenschaft vom menschlichen Glück“ neu geordnet werden. (Relevanz für die Lebenswelt: Alle, die studieren wollen oder es tun, müssen diese Information der Bundesregierung bekommen). Dieser Ansatz könnte natürlich auch als Enthüllungsgeschichte gestaltet werden: als Information, die noch nicht für die Öffentlichkeit bestimmt ist und damit eine größere Spannung schaffen.

Die Entwicklung fiktiver Wissenschaftler würde diesen Ansatz mit dem der Metafiktion (2) verbinden.

=> Beispiel [_02]: Ein Stoff wird entwickelt und auf die vermeintlich authentischen beteiligten Figuren verteilt. Je nach Art der Story wird die Geschichte einem oder mehreren Erzählern zugeordnet, die dann als Interviewpartner in Erscheinung treten. Diese Form könnte auch die Gestalt einer Reportage annehmen. Eine thematische Zentrierung ergäbe dann eine essayistische Struktur, wobei Oszillationsprozesse hier besonders vielversprechend erscheinen.

Mit dem Fake-Faktor kann durch Unwahrscheinlich-Werden der Geschichte (beispielsw. in Form von sich immer weiter steigender Sensationalität) gespielt werden. Alle Radioformate, die der Nicht-Fiktionalität zugeordnet werden können, können als Formen der Radiodichtung verwendet werden (s. Abb._01).

(4) Reality-Format & Performance

Das wirkliche situative Sprechen, also die direkte Abbildungen von kommunikativen lebensweltlichen Zusammenhängen, wurde im Radio bisher kaum gepflegt. Darüber hinaus lässt sich sagen, dass die seltenen Fälle, in denen reales situatives Sprechen im Radio (oder auch im Fernsehen) abgebildet wird, eher unerfreulich sind (Verarschung der Hörer, O-Töne im Sensationsjournalismus {Weinen und Schreien bei Katastrophen}, Publikumsreaktionen bei Sportveranstaltungen etc.). Grundsätzlich hat Reality-Format den Vorteil, dass es weitgehend ohne Formatbezug verstanden wird, da das Reality-Format nicht auf Formate, sondern auf „Wirklichkeit“ referiert.

Grundsätzlich ergeben sich im Bereich der Performance zwei Möglichkeiten:

a) Die öffentliche Performance in der Tradition des Unsichtbaren Theaters, also eine öffentliche Aktion, deren Sinn sich dem (zufälligen) Zuschauer nicht sofort erschließt, bzw. die er für Wirklichkeit hält. Augusto Boal hat mit diesen Formen seit den 70er Jahren in

⁹ [TNvH:] Wann ist die Idee des imaginären Künstlers als erstes aufgetaucht in der Geschichte?

[Achim Kubinski:] In der Geschichte der Kultur? Ich glaube das (...) muss man von der zeitgenössischen Situation aus rückwärts betrachten. Ich glaube, dass heute der Künstler eine Imagination ist. Der Künstler ist heute Material und nicht mehr Autor. Es gibt heute keine Künstler mehr in dem Sinne, (...) wie unser Bild uns erzählt, dass es mal Künstler gab. Also es gibt (...) heute auch noch Autoren, aber die Autoren sind nicht mehr die, die Künstler heißen. Der Künstler ist heute ein Atribut. Wie heute ein Bild nicht mehr eine Landschaft heißt, sondern ein Bild heißt ein „Richter“ oder ein „Mondrian“. Der Künstler ist ein Sujet der Kunst.

Lateinamerika und später auch in Europa experimentiert. Ziel war immer, Diskurse in die Öffentlichkeit zu tragen.

b) Die private oder persönliche Performance ist der Versuch, eine Situation so stark werden zu lassen, dass das Aufnehmen nicht oder kaum noch ins Gewicht fällt. Wenn man beispielsweise zur eigenen Mutter geht – so die noch lebt – und ihr sagt, dass man sich verabschieden möchte, weil man sich entschieden hat, sich umzubringen, und dieses letzte Gespräch aufnehmen möchte, dann wird sich höchst wahrscheinlich diese Kommunikation nicht an ihrer Medialisierung ausformen (dies nur als Beispiel).

Grundsätzlich können alle Formen des Sprechens, die nicht für die Aufnahme bestimmt sind, als Reality-Format verstanden werden. Performance fassen wir als eine Technik, dieses wirkliche Sprechen mit unterschiedlichen Mitteln in eine vage bestimmte Richtung zu lenken.

Deutlich muss zwischen der bloßen Behauptung des Realität-Formats (fake) und der Wirklichkeit einer Performance unterschieden werden.

Den Olymp dieser Form stellt die wirkliche Live-Übertragung eines meta-geplanten kommunikativen Zusammenhangs beispielsweise über ein Mobiltelefon dar. Meta-Planung meint hier: Wahrscheinlich-Machung von Beabsichtigtem (Symbolisierung, Wirkung, Zuspitzung).

(5) Performativer Selbstwiderspruch / Mehrfachcodierung

Performative Selbstwidersprüche auszudenken und zu inszenieren, erscheint uns als eine der meistversprechenden Formerzeugungsmöglichkeiten. Ein Beispiel hierfür ist die LIVE-PROBE. Der performative Selbstwiderspruch besteht darin, dass man, während man live auf Sendung ist, probt¹⁰.

Die Technik der Live-Probe kann auf die verschiedensten Formate angewandt werden (Lesung, Nachrichten, Interview, Hörspiel und Performance).

Darüber hinaus kann die Form der Probe auch für vorproduzierte Sendungen verwendet werden, was eine eher theatralische Form ergibt, bzw. können Proben aufgenommen und danach gesendet werden. Das führt dann aber eher zu einer Back-stage-Ästhetik (und damit zur Markierung der wichtigen Differenz Vorderbühne/Hinterbühne, vgl. Erving Goffman „Wir alle spielen Theater“, München 1969) als zu einer Mehrfachcodierung. Darüber hinaus ist es natürlich möglich, live zu produzieren, wofür sich insbesondere Freie Radios anbieten.

(6) Ignoranz

Jeder künstlerische Wurf im engeren Sinne hat immer auch mit Ignoranz zu tun, und dies in vielerlei Hinsicht: Im Sinne des bewussten oder nicht bewussten Nicht-Kennens, im Sinne des Ausschließens von Bezügen (und damit von Anschlüssen¹¹) und im Sinne des Ignorierens gesellschaftlicher Erwartungen. Um Radio im engeren Sinne als künstlerische Form zu entdecken, ist es deshalb nicht unbedingt notwendig, Radio zu kennen oder zu hören, sondern Nichtkenntnis kann sich gerade als entscheidender Vorteil erweisen. Da sich Kunst und Demokratie geschmacklich weitgehend ausschließen, zieht jeder Künstler eine Trennlinie zwischen dem, was er tut, und den Erwartungen der anderen, abhängig von Temperament und der jeweiligen Kenntnis, ob diese Ignoranz bewusst oder unbewusst ist oder die Form des Trotzes annimmt. Letzteres ist in allen Künsten vonnöten, wo der Künstler durch machstrukturelle personifizierbare Kanäle (Intendanten, Programm Direktoren,

¹⁰ Vgl. LIVE-PROBE, Aufnahme einer am 17. Juni 2003 im Juniradio durchgeführten Aktion. Teilnehmer: Lara Daniela Schiffer, Detlev Schneider, Pit Schultz, Till Nikolaus von Heiseler, vom Band: Wolfgang Müller.

¹¹ Was oft übersehen wird: Kunst zeichnet sich dadurch aus, dass sie außerhalb des Kunstsystems gerade nicht anschlussfähig ist.

Galeristen, Produzenten, Redakteuren etc.) nicht von den Erwartungen der Gesellschaft verschont bleibt¹².

Ignoranz allein reicht für künstlerische Produktion natürlich nicht aus, ist aber ein gute Voraussetzung. Jemand, der sich einem künstlerischen Medium in Form von Praktika und Assistenzen so lange nähert, bis er zum „Professionellen“ geworden ist, wird kaum jemals etwas herstellen, das auch nur die Kenntnisaufnahme lohnt.

Eine oft verwendete Technik (auch geeignet für nicht eigentlich künstlerische Produktion) ist die Kombination von Ignoranz der aktuellen Ausprägungen des eigenen Mediums mit dem Bezug auf ein anderes. So kennen wir zum Beispiel eine Modefotografin, die in ihrer ganzen Wohnung keine einzige Modezeitung hat, in der nicht ihre eigenen Fotografien abgebildet sind, die sich dafür aber intensiv mit Renaissancemalerei beschäftigt (Bücher, Museenbesuche). Auch dies ist eine Form von Ignoranz. Wie aber kann ein Künstler die richtige Form und das richtige Maß der ihm gemäßen Ignoranz finden? Lernen kann man viel, aber die richtigen Dinge zu ignorieren, stellt selbst ein Kunst dar¹³.

In diesem Zusammenhang ist es auffällig, dass viele Künstler Drogen nehmen. Es wurde oft behauptet, dass sie dies tun, weil es der Kreativität förderlich sei. Es ist allerdings aufschlussreich, dass Künstler Drogen nicht vor allem für die Produktion gebrauchen. Unsere These ist, dass durch den Konsum von Drogen eine Desensibilisierung für die Ansprüche der „Gesellschaft“ zu erreichen ist und dass das richtige Maß eines bestimmten Nichtverstehens (beispielsweise der allgemeinen Sinnifferenz Profit und Karriere) Voraussetzung jeder künstlerischen Betätigung ist. Nur über diesen Verschluss gegen das falsche Ganze kann das jeweilig Richtige entstehen. Das Richtige ist in diesem Fall die Sensibilität für ein tiefer liegendes Bedürfnis nach Gegenwart und Konfrontation. Während Kunst das Sinnsystem (als Permanenz der Erzählung) des für dieses Kunstwerk Sensiblen zerbricht, sind alle massenmedialen Formen sensibel für die aktuellen und im Kapitalismus zum Großteil auf polymorphen Eskapismus¹⁴ angelegten Bedürfnisse. Doch dies ist ein anderes Thema.

¹² Wenn derartige väterliche Ratschläge auf einen jungen Künstler einprasseln, ist er gut beraten, Techniken der Immunität zu entwickeln (Symptomatisierung, Wutanfälle, Wahnsinn, Drogenkonsum, Theorie etc.). Eine andere Möglichkeit besteht in der Mechanisierung: Wenn es sich nicht tatsächlich um einen unabsichtlichen, bisher nicht beachteten Fehler handelt, scheint die Absichtlichkeit dessen, was die Kritik trifft, undeutlich. (Beispiel: Erscheint einem Intendanten eine Pause, deren Überlänge gemeint ist, „zu lang“, ist man gut beraten, ihre Länge zu verdoppeln.) Allerdings sind hier Unterscheidungen zu treffen: Produzenten von Filmen interessieren sich für Gewinne bzw. für Prestige, das diese Gewinne dann ermöglichen soll. Ein Filmemacher wird nur dann erfolgreich mit einem Produzenten verhandeln, wenn er ihm erklären kann, wie das von ihm Gewünschte zu erlangen ist. Unsere These ist, dass das audio-visuelle Medium (Ton- und Bildspur) nur wenige und als Kino so gut wie keine künstlerischen Produkte hervorgebracht hat. Voraussetzung wäre hier – mit versprengten Ausnahmen – das Zusammenfallen von Autor und Produzent. Die sich immer weiter verbilligenden technischen Produktionsbedingungen geben Hoffnung. Im Bereich der bildenden Kunst ist das Verhältnis von Künstler und Galerist komplizierter, da sich Galeristen nicht um massenmedialen Anschluss bemühen müssen. Ja man könnte sogar die Auffassung vertreten, dass die eigentlichen Autoren des Kunstsystems weniger die „Künstler“ als vielmehr die Kuratoren, Galeristen und Ausstellungsmacher seien. Ein Gedanke, der an anderer Stelle eine gesonderte Betrachtung verlangt (vgl. hierzu: Das Gespräch zwischen Achim Kubinski und Till Nikolaus von Heiseler: „Der Künstler als Subjekt der Kunst“).

¹³ → Beispiel: Kontinuierliche Verletzungen des Formatprinzips: Montagen ohne Anfang und Ende: Straßengespräch, gespielte Szene, Lesung, Interview, Privatgespräche, Telefongespräche, Computerstimmen... (der Bezug auf Neue Musik dagegen oder Radiokunst stellt wiederum eine Konvention dar, die vor allem in Hybridformen fruchtbar zu sein verspricht.)

¹⁴ Man könnte die Unterscheidung zwischen mittelalterlichem und neuzeitlichem Gesellschaftssystem als Differenz zwischen uniformem und polymorphem Eskapismus beschreiben. Hinter dieser eher psychologischen Interpretation steht die These, dass Sinn immer auch eine die Todesgewissheit verdeckende Funktion hat. Uniforme Arten des Eskapismus beschreiben sich selbst als nicht-eskapistisch, es bedarf eines Außenstehenden, der die Perspektive zum Beispiel die der Religion, nicht teilt. So wird eine Psychologie der Religion möglich (beispielsweise der Freud'schen Beschreibung der Religion als kollektive Psychose). Polymorpher Eskapismus kann sich dagegen als Eskapismus beschreiben und wird damit paradox: In der Explikation des Fliehens impliziert sich das, wovor geflohen wird. Dass eine massenpsychologische Beschreibung des Kapitalismus den Begriff des Eskapismus fruchtbar ins Zentrum stellen könnte, impliziert die Hypothese, dass funktionale Zusammenhänge und gesellschaftlich erfolgreiche Selektionen maßgeblich von den aus einer sozialen Perspektive unteremergenten psychischen Treibstoffen in formender Weise mit Energie versorgt werden.