

Michael Niehaus

Was ist ein Format?

Kleine Formate 1
Wehrhahn Verlag

Was ist ein Format



Kleine Formate
Herausgegeben von Michael Niehaus und Armin Schäfer
Band 1

Michael Niehaus

Was ist ein Format?

Wehrhahn Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
FernUniversität Hagen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

1. Auflage 2018

Wehrhahn Verlag

www.wehrhahn-verlag.de

Satz: Wehrhahn Verlag

Druck und Bindung: Sowa

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Europe

© by Wehrhahn Verlag, Hannover

ISBN 978-3-86525-587-7

Inhaltsverzeichnis

7	Einleitung
10	Anfänge und Aufriss: Buch- und Papierformate
18	Mynheer Peeperkorn
25	Format, Bild und Raum
41	Formatierung – Vorformatieren, Umformatieren, Neuformatieren
48	Formatbegriffe
56	Formathandel
65	Programmatik – Format und Institution
79	Format und Genre
88	Narrativität und Format am Leitfaden der Robinsonade
98	Serienformate
107	Stehende Figur
119	Exzess des Formats. Zwei Beispiele
135	Das Format ist die Botschaft
143	Literatur

Einleitung

»Was ist ein Format?« – Man wird vielleicht geneigt sein, diese Frage für überflüssig zu halten. Gibt es hier einen Klärungsbedarf? Wir alle führen das Wort *Format* ja ständig im Munde und wissen doch wohl ganz gut, was wir von Fall zu Fall darunter zu verstehen haben. Aber gerade der reibungslose Gebrauch dieses Wortes bedarf der Klärung. Die längste Zeit hat man unter einem Format vor allem das Verhältnis von Länge zu Breite eines rechteckigen Gegenstandes verstanden. Erst in den letzten fünfzig Jahren hat sich seine Verwendung – zusammenhängend mit der Ausbreitung der digitalen Medien – auf zahlreiche andere Bereiche ausgedehnt. Dies gilt sowohl für seinen Gebrauch als mehr oder weniger technischer Begriff in Spezialdiskursen wie auch in der Alltagssprache. Mit Hilfe des Wortes *Format* kann über ganz unterschiedliche Gegenstände gesprochen werden, die man zuvor teilweise in andere Begriffe gefasst hat. Die Frage, was ein Format *ist*, lässt sich insofern umformulieren. Es geht darum nachzuvollziehen, was dieser Terminus leistet und wie er funktioniert.

Bislang steht der Ubiquität des Formatbegriffs ein weitgehender Mangel an theoretischer Reflexion gegenüber. Über das Format gibt es im Grunde wenig zu lesen. Man vergleiche den Formatbegriff in dieser Hinsicht mit dem Begriff des *Mediums*: Wie viele Antworten auf die Frage »Was ist ein Medium?« hat es nicht schon gegeben, obwohl wir auch dieses Wort im Alltag ständig im Munde führen und ganz gut zu wissen meinen, was wir von Fall zu Fall darunter zu verstehen haben? Eine ganze

Wissenschaft definiert sich über diesen unsicheren Gegenstandsbereich, unter den sie auch viele Dinge fallen lässt, über die man in früheren Zeiten gesprochen hat, ohne dieses Wort zu verwenden. Der Vergleich ist weniger abwegig als es zunächst scheint. Denn der Begriff des Formats ist nicht weniger allgemein als der des Mediums und es wird sich zeigen, dass er ihm notwendigerweise zur Seite steht.

Philosophische Medientheorien kommen immer wieder auf die besondere, widersprüchliche ontologische Stellung zurück, welche die Medien als Medien auszeichnet, nämlich dass sie *idealiter* wahrnehmbar machen, ohne selbst wahrnehmbar zu sein, also eben in ihrer vermittelnden – medialen – Funktion aufgehen. »Es gehört zu seinem Ereignen, *im Erscheinen zu verschwinden*. Im Medium bleibt das Medium *als* Medium unkenntlich«, heißt es etwa bei Dieter Mersch.¹ Das Gegenstück hierzu ist das medienwissenschaftliche Credo vom Medium als Botschaft: Man muss das im Gebrauch unsichtbare Medium zum *Gegenstand* machen, um beschreiben zu können, wie es vermittelt und was es bewirkt – in welcher Weise es »*formiert* oder *in-formiert*, indem es *trans-formiert*« (86). Wenn Medien in dieser Weise als *formierend* aufgefasst werden, entsteht der Anschein, als seien sie selbst gleichsam Naturereignisse, die, einmal in die Welt getreten, die ihnen eigene Logik durchsetzen. Mersch spricht diese Vorstellung in wünschenswerter Deutlichkeit aus: »Kein Medium vermag sein eigenes Format zu formatieren: *Es geschieht*.« (85)

Die folgenden Überlegungen wechseln gewissermaßen auf die andere Seite: Ein Medium ist kein Format im Singular, sondern es wird strukturiert durch Formate im Plural. Diese Formate können zwar unscheinbar sein, aber sie sind keineswegs

1 Mersch: Ereignis und Aura, 85.

unkennlich. Weiterhin ist von ihnen zu sagen, dass sie nicht *geschehen*, sondern *gemacht* werden – und zwar nicht von den Medien selbst. Das entspricht auch der Wortherkunft. Denn das Wort *Format* leitet sich von dem lateinischen Wort *formare* ab, dessen Partizip *formatum* »das Geformte« bedeutet. Das Geformte hat eine Form, aber diese Form ist spezifisch. Im hochbelasteten philosophischen Begriff der Form bleibt unentschieden, woher die Form kommt – sie kann aus dem Inneren erwachsen, organisch nach eigenen unsichtbaren Gesetzmäßigkeiten entstanden. Die Rede vom *Geformten* hingegen zeigt zunächst an, dass ihm die Form von außen angetan worden ist. Das Geformte ist nicht autonom, sondern heteronom.

Mit dem ›Geformten‹ sind wir freilich noch nicht beim ›Format‹. Denn das Geformte ist ein einzelnes Ding, das Format ist es nicht. Ein Ding kann nur ein Format *haben*, nicht aber ein Format sein. Es gehört dann zu den Dingen, die dasselbe Format haben, die nach denselben, von außen gesetzten, klar definierten Regeln geformt sind. Der Begriff des Formats setzt daher die Möglichkeit einer im Prinzip beliebig wiederholbaren Operation voraus. Insofern es zum Begriff eines Formats gehört, *definiert* worden zu sein, ist es nicht schwer, zu sagen, was ein Format ist (indem man zum Beispiel darauf zeigt). Was das jedoch besagt, bedarf einer eingehenden Betrachtung.

Anfänge und Aufriss: Buch- und Papierformate

Das Wort Format wird in der deutschen Sprache zunächst im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts als *terminus technicus* im Buchdruck gebräuchlich.² Dem Wort nach sind Formate zunächst Papier- und vor allem Buchformate. Im 17. Jahrhundert tauchen auch sogenannte Formatbücher auf, die Anleitungen für die Setzertätigkeit geben.³ Noch *Zedlers Universal-Lexikon* (1731 bis 1753) vermerkt unter dem Lemma *Format* lapidar: Es »ist bey denen Buchdruckern die Grösse derer Columnen und bei denen Buchbindern die äusserliche Gestalt und Grösse eines Buchs, was seine Länge und Breite anlanget« (Bd. 7, 770). Die bekanntesten Buch- und Papierformate heißen, wie man weiß, *Folio*, *Quart* und *Oktav*, andere *Olifant*, *Bischof* oder *Propatria*. Es gab sie auch schon, bevor sie Formate genannt wurden, denn der Sache nach entsteht die Frage nach Papiergrößen, sobald man viele Blätter gleichen Formats auf einen Stapel legen und heften oder binden muss. Die Grundeinheit, aus der sich alle weiteren Papiergrößen ergeben, ist der *Bogen*, der – in der vorindustriellen Epoche – aus einer Bütte geschöpft wird.

In seinem faszinierenden Buch *Die weiße Magie* hat Lothar Müller auch den Format-Aspekt des Papiers in seiner historischen Bedeutung prägnant beschrieben. Bereits die aus Papyrus gewonnenen Blätter wurden formatiert; im arabischen Raum war

2 Müller: Formatieren, 254.

3 Boghardt: Archäologie des gedruckten Buches, 78ff.

das größte Format, von 109,9 x 73,3 cm, den Dokumenten und Verträgen des Kalifen vorbehalten, und es war vorgeschrieben, »welche Formate Sekretäre und Kaufleute zu verwenden hatten« (112). Ein Marmorstein in Bologna verzeichnet um 1389 die ältesten europäischen Papierformate: *Imperiale* (50 x 74 cm), *Reale* (45 x 62 cm), *Mezzane* (35 x 52 cm) und *Recute* (32 x 45 cm).⁴ Das letztgenannte *Recute*-Format spielte als Kanzlei-Papier eine nicht unbeträchtliche Rolle bei der aktenmäßigen Bürokratisierung Kontinentaleuropas, wie denn überhaupt »die Formate in enger Beziehung zu den Institutionen des frühneuzeitlichen Staates und seiner Verwaltung standen«.⁵

Jedes Blatt Papier muss zugeschnitten werden. Es verdankt sich einer technischen Operation, die erst seit Kurzem *Formatierung* heißt. Weil diese Operation beliebig oft durchgeführt werden kann, lässt sich die angestrebte Gleichartigkeit der formatierten Objekte erreichen. Gleichartigkeit ist aber nicht das einzige Kriterium, dem die Objekte zu genügen haben. Denn dann wäre das Format beliebig. Vielmehr ist das Format auf verschiedene Weise *motiviert*. Das liegt zu einem Teil natürlich an ihm selbst (ein Papierformat etwa von 20 x 60 cm wäre für die meisten Belange unpraktisch). Es hängt aber vor allem mit dem Ort zusammen, der ihm zugewiesen wird. Das heißt: Ein Format steht grundsätzlich in einer Relation zu anderen Formaten. Zunächst einmal gilt für jedes Papierformat, dass durch doppelte Halbierung eines Blattes vier Blätter mit demselben Seitenverhältnis entstehen. Weiterhin steht ein formatiertes Ding in Beziehung zu anderen formatierten Dingen. Evident ist das etwa für den Zusammenhang von Papierformaten und Buchformaten, aber auch in Wortbildungen wie – im 19. Jahrhundert aufkommend – dem »Westentaschenformat« (z.B. für ein Gebetbüchlein, das man immer bei sich tragen kann).

4 Schmidt-Bachem: Aus Papier, 241.

5 Müller: Die weiße Magie, 113.

Bereits den historischen Papierformaten kann man daher entnehmen, dass das Format (und damit das Formatierte) stets *eingepasst* ist in seine Umgebung. Diese Eingepasstheit beschränkt sich schon beim Papier nicht auf die bloße Größe und das Größenverhältnis, auch wenn das Wort *Format* die längste Zeit nur für diesen Aspekt verwendet wurde. Das Beispiel des Formats, das exklusiv für die Dokumente und Verträge des Kalifen bestimmt war, weist darauf hin: Die technische Seite des Formats hat auch eine institutionelle, symbolische Dimension und ist mit weiteren standardisierbaren Dingen verknüpft. Es versteht sich beinahe von selbst, dass sich das für die Verträge des Kalifen verwendete Papier auch in anderen Merkmalen von dem kleineren Formate unterschied. »Je größer der Bogen, desto schwieriger war es, ihn als gleichmäßig weiße Fläche von einheitlicher Konsistenz und Festigkeit herzustellen.«⁶ Ein Papier so großen Formats musste daher von besonderer Qualität sein. Ganz allgemein kann jedes »physisch-stoffliche Element des Papiers« zum Bedeutungsträger werden. Und damit wird es – einem *erweiterten* Formatbegriff entsprechend – zum Bestandteil des Formats (das in dieser Hinsicht in die Nähe dessen rückt, was in der Kaufmannssprache als *Sorte* bezeichnet wird).

Zu diesen Elementen gehören neben dem eigentlichen Format die Papierfarbe, Wasserzeichen oder Stempel. Es sind Merkmale, die ein Blatt Papier mit anderen Blättern gemein hat und durch die es sich von anderen Blättern unterscheidet. Im Zeitalter des Absolutismus waren Schreiben an den Fürsten und hohe Standespersonen auf Groß-Folio zu richten, für Minister und Behörden genügte Klein-Folio. Im arabischen Raum wurden Todesurteile auf blauem Papier ausgefertigt, Petitionen an die Gerichte erfolgten auf rötlichem Papier. Die Wasserzeichen,

6 Müller: Die weiße Magie, 112.

die sich mittels Anbringen von feinem Kupferdraht in die starre Drahtschöpfform unauslöschlich in das Papier einprägten, bürgten für die Herkunft und damit für die Qualität bzw. die besonderen Eigenschaften des Papiers. Die Verwendung des im 17. Jahrhundert zur Erhöhung der Staatseinnahmen eingeführten Stempelpapiers war für die Rechtsgültigkeit bestimmter Verträge und Urkunden erforderlich.⁷

Mittels all dieser Merkmale differenziert sich das, was man mit einem Blatt Papier machen kann, wie es zu verwenden ist. Fasst man das Papier als Medium auf (das man nicht wahrnimmt, wenn man es verwendet), so leuchtet unmittelbar ein, dass es als solches eine Abstraktion ist, da man es immer schon mit einem (sehr wohl wahrgenommenen) *formatierten* Medium zu tun hat, und dass es nach Maßgabe dieser Formatierung in verschiedene Kulturtechniken und institutionelle Zusammenhänge eingepasst ist.

Wenn man Papier als Medium verwendet, also als Fläche zur Aufnahme von Zeichen und Bildern (und nicht als Füllmaterial, Tüte, Tapete usw.), so ist durch diese Formatierung bis zu einem gewissen Grade vorgegeben, welche Art von Inhalt diese Fläche aufnehmen soll. Das *Sollen* hat hier zwei Dimensionen, die miteinander verschränkt sind. Zum einen gibt es die physisch-stofflichen Bedingtheiten: Notenpapier z.B. musste besonders kräftig sein, »damit die Tinte beim Ausmalen der ganzen Noten nicht durchschlug«.⁸ Zum anderen gibt es die institutionellen Bedingtheiten: Einen offiziellen Brief konnte man nicht auf das grobe, gräuliche Konzeptpapier schreiben usw. Beides zusammen ließe sich im Hinblick auf die medialen Verwendungsmöglichkeiten eines Blatts Papier formal als eine Art *Vorformatierung* des Inhalts beschreiben.

7 Vgl. Müller: Die weiße Magie, 112ff.

8 Müller: Die weiße Magie, 113.

Bis ins 20. Jahrhundert hinein freilich wird *Format* beinahe ausschließlich für die äußere Größe und das Größenverhältnis von Büchern und Papier gebraucht. Das Wort ist nicht weiter der Rede wert. Die großen Konversationslexika des 19. Jahrhunderts verwenden es, ohne ihm mehr als ein paar Zeilen zu widmen. Die vierte Auflage von *Meyers Konversationslexikon* (1885–1892) beispielsweise definiert im Artikel »Format« dieses schlicht als die »Größe eines Papierbogens« (Bd. 6, 434), führt im Artikel »Papier (Sorten, Formate, Qualitäten)« insgesamt achtzehn verschiedene Formate auf und verweist angesichts dieser bedauerlichen Vielfalt auf Vereinfachungsbestrebungen sowie darauf, dass es keine vollständige Übereinstimmung zwischen den französischen, englischen und deutschen Formaten gibt (Bd. 12, 677).

Davon abgesehen wird das Wort per naheliegender Analogie bisweilen auch für andere rechteckige Gegenstände verwendet; für Bilder, Gemälde, Spielkarten usw. Ein schöner Beleg findet sich in den *Vorlesungen über Esskunst* von Antonius Anthus von 1838, wo bei der Besprechung eines Rezepts für Kalbsbraten davon die Rede ist, dass verschiedene Zutaten »in demselben Format geschnitten« werden sollten (161). Eine Erweiterung als technischer Begriff erfährt das Format im Hinblick auf die Produktion von Ziegeln, z.B. in dem von Carl August Menzel herausgegebenen Handbuch *Der praktische Maurer* (1847). Der zweizeilige Eintrag im *Grimmschen Wörterbuch* zu »Format« (1861) verweist lediglich darauf, dass der Begriff auch auf andere Sachen als Bücher, wie beispielsweise eine Laute »von kleinem Format«, angewendet werden könne. Theodor Fontane spricht in den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* (1873) von »Semmeln im großen Format« (3, 188), Karl Gutzkow in den *Neuen Serapionsbrüdern* humoristisch von »Nasen in allen Formaten« (2, 74). Theoretisch interessant sind die Verwendungsweisen von Fontane und Gutzkow, weil sie das Wort *Format* auf etwas anwenden, was den so bezeichneten Objekten nicht einfach von

außen angetan wird. Fertige Semmeln verdanken ihr Format weder einem Zuschnitt (wie Papier) noch einer Gussform (wie Ziegel); und von den Nasen gilt erst recht, dass sie ›von sich aus‹ so gewachsen sind. Das Humoristische besteht eben gerade darin, dass etwas offensichtlich nicht Formatiertes gleichwohl *als formatiert betrachtet* werden kann. Dahinter zeichnet sich die allgemeine Frage ab, inwiefern es möglich und sinnvoll ist, Formen als Formate aufzufassen.

Den beiden letzten Belegen lässt sich darüber hinaus eine strukturelle Zweideutigkeit im Gebrauch und in der Übertragung des Formatbegriffes entnehmen: Die Formatangabe kann sich einerseits auf die *Größe* eines Objekts beziehen und andererseits auf das *Verhältnis* zweier (oder dreier) Größen. Wenn Fontane Semmeln ein großes Format zuerkennt, dann geht er davon aus, dass sie von der gewöhnlichen Form sind, nur eben größer; wenn hingegen Gutzkow von den Nasen in allen Formaten spricht, so meint er offenbar nicht nur verschiedene Größen, sondern vor allem verschiedene Formen, also eher *Größenverhältnisse*. Fontanes Semmeln mögen dieselbe Form gehabt haben wie andere Semmeln auch, das ändert aber nichts daran, dass die Rede vom ›großen‹ bzw. ›kleinen‹ Format schlechthin ein normiertes Verhältnis der Größen untereinander voraussetzt. Auch bei der Laute ›kleinen Formats‹ wird eine maßstabsgetreue Verkleinerung, also eine Beibehaltung von Form bzw. Proportion gedacht.

Dies ist genau die Idee der Vereinheitlichung der Formate bzw. der Standardisierung. Den ersten Anlauf zur vernunftgeleiteten Normierung der Papierformate startete die Französische Revolution.⁹ Während sich die Vereinheitlichung des metrischen

9 Vgl. Wenzelhuemer: Die Geschichte der Standardisierung in Europa, 5ff.

Systems auf eine irdische Größe beziehen musste, um die Länge des Urmeters zu definieren, lässt sich das ›naturgemäße‹ Format rein mathematisch bestimmen: $1 : \sqrt{2}$. Denn dies ist das einzige Größenverhältnis, das bei einer Halbierung wieder zu demselben Größenverhältnis führt. Der Antrag auf entsprechende Normierung der Stempelpapiere der Republik wurde 1792 am selben Tag eingebracht wie der Antrag auf Festlegung des Urmeters.¹⁰ Das Format konnte sich allerdings nicht durchsetzen, unter anderem, weil die Papierschneidemaschinen, die dieses vereinheitlichte Format exakt hätten realisieren können, noch gar nicht erfunden waren. Die algebraische Herleitung des Formates selbst hatte Georg Christoph Lichtenberg bereits 1786 in einem Billet (ebendieses Formats) dargelegt und sich gefragt, ob diese »Form«, die »etwas angenehmes und vorzügliches vor der gewöhnlichen« habe, »durch Tradition nur ausgebreitet worden« sei.¹¹ Tatsächlich entspricht der Kanzlei-Bogen im *Recute*-Format sehr genau diesem Verhältnis.

Es gehört zur Logik des Formats, dass von ihm eine Art *Ordre* oder *Devise* zu einer immer weitergehenden Vereinheitlichung ausgeht. Formate sind übergriffig. An den Projekte-Machern, die sich um 1900 der Frage des Papierformats annehmen, sieht man das besonders schön. An ihrer Spitze stand der Chemie-Nobelpreisträger Wilhelm Ostwald, der mit einer ganzen Reihe von ›Welt-Projekten‹ an die Öffentlichkeit getreten ist.¹² Schriften hat er unter anderem zum *Weltgeld* und zur *Weltsprache* verfasst. Aber eben auch zum *Weltformat für Drucksachen*. Ostwald wollte das naturgemäße Format von $1 : \sqrt{2}$ am metrischen System ausrichten und verwendete dabei als Basisgröße den Zentimeter. Von der Briefmarke bis zum Straßenplakat sollte alles Papieren

10 Vgl. Müller: *Die weiße Magie*, 315.

11 Lichtenberg: *Briefe*, Bd. 3, 275.

12 Vgl. Krajewski: *Restlosigkeit*, 64–140.

auf dieser Grundlage restlos normiert werden. In seinem Fahrwasser und dann mit ihm zusammen mittels eines eigens gegründeten – freilich kurzlebigen – Instituts namens *Die Brücke* propagierten der Industrielle Karl Wilhelm Bührer und der Journalist Adolf Saager ausgehend vom Weltformat die Vereinheitlichung und Archivierung der gesamten Gedankenwelt. Alle Werke und Gedanken sollten auf Format gebracht werden. Bührer schlug in diesem Zusammenhang vor, jeden Gedanken auf einem einzelnen formatierten Blatt zu speichern: Die Datenträger sollten also die Gedanken formatieren. Die Karteikarten mit den Gedanken darauf sollten wiederum ein handliches Format haben, um beispielsweise in die Tasche, vor allem aber in eine entsprechend formatierte Schachtel zu passen. Auch die Bücherregale der Zukunft sollen natürlich dem Weltformat entsprechen.¹³

Nur der Traum von einem einheitlichen Papierformat auf der Basis von $1 : \sqrt{2}$ ging 1922 mit der Entwicklung von DIN 476 in Erfüllung. Dieses Format des Deutschen Instituts für Normung hat sich über die ganze Welt (die USA und Kanada ausgenommen) verbreitet. Es ist wie Ostwalds Weltformat am metrischen System geeicht, wenn auch anders: DIN A0 (841 x 1189 mm) hat die Fläche eines Quadratmeters, das Schreibmaschinenblatt DIN A4 folglich ein sechzehntel Quadratmeter. Während sich die A-Reihe jeweils durch Halbierung von DIN A0 ableitet, haben die B-Reihe und weitere Reihen abgeleitete Formate für Umschläge etc., sodass wir uns – zusammen mit den papierverarbeitenden Maschinen, die diese Vereinheitlichung erzwungen haben – zumindest in dieser Hinsicht in einer perfekt formatierten Welt bewegen können, einem technisch-institutionellen »Universum der Präzision«.¹⁴

13 Vgl. Krajewski: Restlosigkeit, 110ff.

14 Berz: 08/15, 9.

Mynheer Peeperkorn

Nach dem Ersten Weltkrieg greift eine neue Verwendungsweise des Wortes *Format* um sich. Es bürgert sich nämlich ein, bei Gelegenheit auch *Menschen* ein Format zuzuerkennen. Wobei ein Mensch von Format zunächst einmal groß ist; wenn er von kleinem Format ist, muss es dazu gesagt werden. Gemeint sind dabei von Anfang an nicht Höhe und Breite, sondern die Persönlichkeit.

Hier ein frühes Beispiel: In *Der Untergang des Abendlandes* von 1918 beklagt Oswald Spengler – unter anderem! –, dass den Philosophen »der jüngsten Vergangenheit [...] der entscheidende Rang im wirklichen Leben« fehlt. Aristoteles hätte sehr wohl »die Finanzverwaltung von Athen führen können«; Goethe hat »den Bau des Suez- und Panamakanals« vorausgesehen; Hobbes war »einer der Väter des großen Planes, Südamerika für England zu erwerben«; Leibniz hat antizipiert, »was Napoleon seit Wagram immer deutlicher begriff« usw. Vergleiche man nun »Menschen solchen Formats« mit den »heutige[n] Philosophen«, so falle das Ergebnis »beschämend« aus.¹⁵

Was das heißen soll, ist einigermaßen klar. Trotzdem lohnt es sich, die Übertragungsleistung dieser neuen Wortverwendung ein wenig genauer zu betrachten. Aristoteles, Goethe, Hobbes und Leibniz werden den heutigen kleinen Geistern vorgehalten,

15 Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*, 59f.

weil das, was sie gedacht haben, nicht nur im Denken, sondern auch im »Tatsächlichen« groß und bedeutsam war. Sie sind insofern *proportional* größer. Spengler wirft den Heutigen nicht nur Mangel an Größe vor, sondern »Mangel an Gewicht«. Männer von Format (vom Format von Frauen kann für Spengler offenbar gar nicht die Rede sein) sind nicht nur in einer, sondern in verschiedenen relevanten Hinsichten größer. Und das Format des Philosophen beweist sich Spengler zufolge gerade dort, wo es nicht um den »Inhalt der Philosophie« geht, sondern um das »Symptom ihrer inneren Notwendigkeit, ihrer Fruchtbarkeit und ihres symbolischen Ranges« (60). Eine ganze Menge an Konnotationen werden hier mobilisiert: Der Mann von Format ist gewichtig; er ist aus einem Stück; man kommt nicht so ohne weiteres an ihm vorbei; er hat auch Ecken und Kanten, die sich gegen die Verbiegung durch die Umgebung zur Wehr setzen; ihm eignet Gradlinigkeit, Festigkeit und Standhaftigkeit.

Die Rede von einem »Mann von Format« impliziert, da sie ohne weitere Verhältnisangaben erfolgt, offenbar die zeitgenössische Vorstellung des Einheitsformats. Leibniz ist gewissermaßen DIN A1, die zeitgenössischen Philosophen sind vielleicht nur DIN A3. Entsprechend wird das Wort um diese Zeit etwa auch bei Tucholsky verwendet, der es besonders zu mögen scheint. Bei ihm gibt es Schauspieler und Schriftsteller von Format, oder auch »Satiriker so großen Formats, daß sie ihren Gegner überdauern, ja, der Gegner lebt nur noch, weil der Satiriker lebt.«¹⁶ Aber auch im *Berliner Tageblatt* wird einem Schauspieler attestiert, »sich zu einem Strindberg-Spieler großen Formats entwickelt« zu haben.¹⁷ Professionen, denen man mit mehr oder weniger großem Format nachgehen kann, sind – so wird hier unterstellt – nicht

16 Tucholsky: Politische Satire, 1497.

17 Berliner Tageblatt: Abendausgabe vom 10.04.1919, 2.

nur Spezialbegabungen, bei denen das Vermögen nur in einer Richtung in die Höhe geschossen ist, sondern mehrdimensionale, komplexe Fähigkeiten, die zueinander in Proportion stehen müssen und von Dauer sind.

Nun hat diese anschauliche und insofern naheliegende Wortverwendung aber eine unleugbare Kehrseite: Über die Zuerkennung eines Formats werden auch die Menschen von Format an einem allgemeinverbindlichen Maßstab gemessen und damit vergleichbar. Sie sind nicht einfach schlechthin groß¹⁸, sondern werden zugleich normiert. Wie die Menschen von kleinerem Format sind sie eingepasst in eine – in ihre – Umgebung. Auch bei Spengler wird das – gegen dessen Intention – deutlich. Wenn Leibniz sozusagen DIN A1 war, dann war Aristoteles vielleicht DIN A0. Das will nicht nur sagen, dass man immer jemanden findet, der noch größer war, sondern auch, dass dessen Größe selbst immer auch eine Art Kleinheit ist, weil sie nicht aus sich selbst emporwuchs, sondern dem – um im Bild zu bleiben – *Zuschnitt* ihrer Zeit entspricht. Spengler will ja letztlich nichts gegen die zeitgenössischen Philosophen im Format DIN A3 sagen, sondern gegen den zeitgenössischen ›Untergang des Abendlandes‹, der sie zur Kleinformatigkeit verdammt. Die Rede vom (großen) Format ist also zutiefst zweideutig, weil sie die Größe, die sie zuerkennt, zugleich skaliert und beschneidet. Wer Format hat, ist *formatiert* worden und wird es bleiben; eine *Entwicklung* hat er nicht mehr vor sich. Insofern zeugt das Wort *Format* in diesem Gebrauch häufig auch ein wenig von Ressentiment (Nietzsche hätte es jedenfalls nicht über die Lippen gebracht). Oder aber von Ironie.

Thomas Manns *Der Zauberberg* (von 1924) scheint der erste literarische Text deutscher Zunge zu sein, in dem dieser neue

18 Vgl. Gamper: Der große Mann.

Gebrauch des Wortes *Format* in seiner Ambivalenz erfasst und reflektiert wird. Es wird mit einer Figur assoziiert, die zweideutiger nicht sein könnte: Mynheer Peeperkorn. Der Mann dieses Namens taucht im letzten Drittel des Romans im Sanatorium auf, bedeutsam schon dadurch, dass er Clawdia Chauchat in seinem Schlepptau hat. Die Einführung des schwerreichen »Kaffeeekönig[s] im Ruhestand« (769) in den Roman, in dem er dann für einige Kapitel die übrigen Figuren an den Rand drängt, gestaltet sich betont pompös und umständlich, denn zunächst wird seine Charakterisierung dem Helden Hans Castorp überlassen, um dann vom Erzähler komplettiert zu werden. Aber immer wieder nimmt der Text Anläufe zur Bezeichnung und Umschreibung von Mynheer Peeperkorn. Hans Castorp nennt ihn unter anderem eine »verwischte Persönlichkeit« (775). Dieses Wort »Persönlichkeit« hat man – so die bestätigende Auskunft des Erzählers – »beständig im Sinne«, wenn man in den Wirkungskreis von Mynheer Peeperkorn gerät: »[M]an wusste auf einmal, was das war, eine Persönlichkeit, wenn man ihn sah, ja mehr noch, man war überzeugt, daß eine Persönlichkeit überhaupt nicht anders aussehen konnte als er.« (785) Das heißt allerdings im Umkehrschluss, dass eine Persönlichkeit etwas wesentlich Verwischtes ist, und dementsprechend wird die »Undeutlichkeit« zum Epitheton dieser Persönlichkeit, dessen Reden auch im nüchternen Zustand ebenso resolut wie unpointiert sind. In einer der weniger nüchternen Reden erklärt Peeperkorn die Schmach der Impotenz für einen »Weltuntergang«, worauf sich der ehrfürchtig erschrockene Hans Castorp fragt, wer außer dieser Persönlichkeit wohl »*das Format* dazu« hätte, ein solches »Donnerwort« (794) auszusprechen.

Damit ist das Wort (durch Kursivierung ironisch hervorgehoben) in der Welt bzw. im Text. Hans verwendet es sogleich in seiner nächsten Ansprache an Peeperkorn, wenn er verworren von den »klassischen Lebensgaben« spricht, »den Lebensgaben

von Format, sozusagen«, und wenn er sich anschließend entschuldigt, um hinzuzufügen, dass »Entschuldigung wohl kein Format habe« (794f.). Im weiteren Verlauf des Gesprächs versucht er der grimmigen Miene des Mynheer Peeperkorn mit den Worten zu begegnen: »Natürlich habe ich mich mangelhaft ausgedrückt. Das Ganze ist eine Frage des Formats, nichts weiter. Man kann nicht Laster nennen, was Format hat.« Und der Wein, dem sein Gegenüber in großen Mengen zuspricht, sei an und für sich »ein Hilfsmittel von Format, wenn ich so sagen darf« (796). Am Ende dieses Abends ist es Hans Castorp eine besondere Ehre, »eine ausgesprochene Persönlichkeit zu Bett zu bringen, so wenig vermag der Rausch sogar über mich, der ich doch in Hinsicht auf das Format gar nicht erst in Vergleich komme« (804).

Ausgangspunkt dieser Kaskade ist die Persönlichkeit, die Format hat.¹⁹ Dieses Format bleibt unter allen Umständen erhalten; es ist wie die Persönlichkeit unveräußerlich. Es setzt sich allemal durch und macht sich geltend. Entsprechend müssen auch die Dinge, mit denen der zur Bezugsgröße gewordene Mann von Format zu tun hat, ihrerseits von Format sein – wie die »Lebensgaben«, der Wein als »Hilfsmittel« – oder aber mangels Format nicht für ihn in Betracht kommen – wie das »Laster«. Alles ist proportional vergrößert und gewinnt dadurch eine neue Qualität. Bis zu einem gewissen Grade kann die Vergrößerung sogar auf die menschlichen Beziehungen übertragen werden. Zwar kommt Hans seiner Meinung nach »in Hinsicht auf das Format« nicht »in Vergleich«, wohl aber vielleicht die Frau an seiner Seite. An späterer Stelle expliziert Hans in einem Gespräch mit Clawdia salbungsvoll, es habe »alles Format an ihm, großartiges Königsformat, und wir erniedrigen weder ihn noch uns, wenn wir es menschlich zur Sprache bringen« (839). Als Clawdia, die

19 Vgl. Tanaka: Peeperkorn, 217.

»Hörige Peeperkorns« (814), einwendet, eine Frau müsse »um eines Mannes willen, eines Mannes von Format, wie du sagst, [...] auch Erniedrigungen in Kauf nehmen«, pflichtet Hans ihr bei: »Sehr wohl gesprochen. Auch die Erniedrigung hat dann Format, und die Frau kann von der Höhe ihrer Erniedrigung herab zu denen, die kein Königsformat haben, so geringschätzig sprechen, wie du vorhin zu mir.« (840)

Es ist zunächst der inflationäre Gebrauch des Wortes *Format*, der zu seiner Ironisierung führt. Sein Gebrauch steckt gewissermaßen an; er ist gratis und nichtssagend. Das Zuerkennen von *Format* ist eine Geste, mit der man eine Distinktion zum Ausdruck bringt, ohne sie recht begründen zu können. Man benötigt nur eine Referenzgröße. Darin liegt sein Vorteil im Vergleich zum Wort *Persönlichkeit*, dem es sonst entspricht. Indem Mynheer Peeperkorn bescheinigt wird, von *Format* zu sein oder eine *Persönlichkeit* zu sein, wird nichts Konkretes über ihn ausgesagt. Hans Castorp reflektiert den Begriff *Persönlichkeit* dahingehend, dass er uns »an die Hand gegeben« ist, um ihn denjenigen zuzuerkennen, denen etwas innewohnt, was man nicht auf den Begriff bringen kann. Man brauche dieses Wort »wohl auch vernünftigerweise, so, wie wir alle Persönlichkeiten sind, – moralische und juristische und was sonst noch für Persönlichkeiten. Aber so ist es hier nicht gemeint. Sondern als ein Mysterium [...].« (819) Nicht der Aspekt des Eingepasstseins steht hier im Vordergrund, sondern sozusagen sein Komplement, der innere Leerraum. Von einem Zuschnitt kann man nur sinnvoll sprechen, wenn man weiß, welchen Stoff man zuschneidet. Herr Settembrini, der vieles weiß, warnt daher vor »betrügerischen Hohlformen« (819) und der Erzähler selbst apostrophiert Mynheer Peeperkorn an anderer Stelle als »herrscherlich[es] Zero« (828).

Insofern nimmt der Erzähler bei Thomas Mann das *Format* beim Wort. Das ändert aber nichts daran, dass dieses »Zero«

nicht nichts ist, sondern sozusagen das Leben als Format (statt als Form).²⁰ Und damit zugleich ideale Projektionsfläche. Wenn der Erzähler sagt, dass dieses »torkelnde Mysterium« nicht nur »über Dummheit und Gescheitheit«, sondern auch »über soviel andre Oppositionen noch hinaus« (828) ist, so kann man nicht wissen, ob das nicht auch eine Projektion ist. Tatsächlich ist die Figur des Mynheer Peeperkorn ja zweideutig, weil Thomas Mann sein Verhältnis zu ihr nicht bestimmen kann und sich in die Ironie flüchtet.

20 Vgl. Campe: *Body and Time*, 228–232.

Format, Bild und Raum

Mynheer Peeperkorn ist von Statur her vielleicht kein Riese, wird aber als »groß und breit«²¹ usw. beschrieben. Natürlich stehen die Körpermaße nicht in einer proportionalen Beziehung zur Gewichtigkeit der Persönlichkeit, aber die Erscheinung im Raum ist nicht ganz ohne Beziehung zum Format. Mynheer Peeperkorn ist eine Erscheinung und nimmt Raum ein. Er ist die personifizierte Raumforderung. Entsprechend heißt es von ihm, er wirke »im Freien nicht ganz so großartig wie in geschlossenem Raum« (816).

Der Gegensatz von Körper und Geist gehört auch zu den Oppositionen, über die das Format namens Peeperkorn hinaus ist. Gerade deshalb darf sich eine Disproportion in dieser Hinsicht aber nicht aufdrängen. *Raum* ist hier nicht einfach eine physikalische Größe. Wenn die kleine Gemeinschaft spazierend unterwegs ist, wirkt »das anwesende ›Format‹« in den allfälligen Debatten zwischen Naphta und Settembrini, »gewissermaßen neutralisiert« (822), weil es aus dem Jenseits der Oppositionen nicht mitreden kann. Aber »auf unterirdische und unbestimmte Weise« müssen die klugen Reden des oppositionellen Gespanns »beständig Bezug« auf das unter ihnen »wandelnde Format« (823) nehmen, was der Erzähler raummetaphorisch unter »Magnetismus« verbucht.²²

21 Mann: Der Zauberberg, 769.

22 Die Wendung vom »wandelnden Format« ist natürlich der Schlusspunkt der Ironisierung, da sich in ihr der Übergang von »Format haben« zu

Ganz allgemein gilt: Das, was ein Format hat – ob ein Buch (*volumen*) oder eine etwaige Hohlform (Mynheer Peeperkorn) – nimmt einen Platz im Raum ein. Es grenzt ein Innen von einem Außen, einen Innenraum von einem Außenraum ab. Jedes Ding – eine Statue, eine Vase, ein Baum – besetzt einen Platz im Raum. Dort, wo das Ding ist, kann nichts anderes sein. Und auch jenseits der materiellen Formen, so Spencer Brown in den *Laws of Form*, gibt es auf der einen Seite die Form und auf der anderen Seite den »unmarked space«. Beides definiert sich wechselseitig dadurch, nicht das andere zu sein, weil die »Form eigentlich eine Grenze ist«.²³ Eine solche Grenze ist das Format in ausgezeichnetem Sinne – nämlich eine Grenze, die sich *als* Grenze auszeichnet. Dies gilt unabhängig davon, ob das, was ein Format hat, sich einer standardisierenden technischen Operation verdankt (wie es paradigmatisch bei den Papierformaten der Fall ist). Auch einzelne, nicht in Serie hergestellte Gegenstände können als *eingepasst* in den sie umgebenden Raum wahrgenommen werden. Dass man diesen Sachverhalt allerdings mit dem Begriff *Format* zu belegen beginnt, hat mit der historischen Konstellation zu tun, in der es standardisierte Formatierungsverfahren gibt und das Wort *Format* zur generalisierenden Verfügung steht.

Im Jahre 1886 hielt der Kunsthistoriker Jakob Burckhardt einen Vortrag mit dem Titel *Format und Bild*. Dessen erster Satz lautet: »Aufmerksam wird man heute auf das Format von Bildern und Kupferstichen beinahe nur, wenn es sich beim Schmuck ei-

»Format sein« vollzieht. Wenn man ein Format *ist*, dann ist man eben an sich nichts, sondern nur die den Maßstab setzende Bezugsgröße, ein »herrscherliches Zero«. Wenn hingegen von jemandem gesagt wird, er sei ein Mann »von Format«, so ist das gewissermaßen analog zu, er sei »von Stand«.

23 Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, 50.

ner Wand um Pendants handelt.«²⁴ Diesem Satz lässt sich einiges entnehmen. Zunächst einmal darf Burckhardt offenbar eine selbstverständliche Vertrautheit mit dem Begriff des Formats voraussetzen, den er nicht weiter erklärt. Das Format ist für ihn nichts Normiertes, sondern die Eigenschaft eines konkreten Gegenstandes, eines Bildes: nämlich seine Maße, d.h. seine Grenze zum umgebenden *Raum*.²⁵ Weiterhin wird festgestellt, dass das Format gewöhnlich unauffällig ist. Man nimmt, wenn man ein Bild betrachtet, eben das *Bild* wahr und nicht die *Begrenzung* des Bildes. Aber das ist noch keine befriedigende Erklärung. Denn zugleich wird ja behauptet, dass diese Unauffälligkeit erst »heute« besteht. Inwiefern war es früher anders? Schließlich ist bemerkenswert, dass der Zusammenhang von Format und Standardisierung indirekt doch wieder auftaucht. Die »Pendants«, die unsere Aufmerksamkeit Burckhardt zufolge auf das Format lenken, sind zwei Bilder *desselben* Formats, die, wie es gleich erklärend heißt, zu »beiden Seiten einer Tür oder einer Uhr oder eines Spiegels« hängen und dann der Symmetrie halber auch in »identische Rahmen« gebracht werden (251). Das Format wird also auffällig, wenn es sich – sichtbar im Raum – wiederholt und die Bilder desselben Formats dadurch aufeinander verweisen.

Burckhardt entwickelt in seinem Vortrag, indem er seinen Blick auf die Begrenzung des Bildes richtet, eine kleine Geschichte des Bildformats, die auch eine Theorie enthält. Das Format eines *Bildes* ist natürlich etwas kategorial anderes als das Format eines Blatts Papier. Um sich das klar zu machen, muss man nur ein Bild auf das Blatt Papier malen. Das leere Blatt Papier ist ein bloßes Trägermedium. Wenn ich es verwende, um ein Bild darauf zu zeichnen oder zu malen, muss ich auf das äußere

24 Burckhardt: Format und Bild, 251.

25 Darin liegt der entscheidende Unterschied von Burckhardts Ansatz zu zeitgenössischen Überlegungen zur Frage des *Rahmens*.

Format (sowie, dem erweiterten Formatbegriff entsprechend, auf andere Eigenschaften des Papiers) Rücksicht nehmen. In Bezug auf das von mir verfertigte Bild stellt das Blatt Papier daher eine Art *Vorformatierung* dar.

Das Format eines *Bildes* auf einem Blatt Papier ist aber auch etwas kategorial anderes als das Format eines *beschriebenen* Blatts Papier. Zwar setze ich das eine Mal Schriftzeichen, das andere Mal Linien oder Striche auf das Papier. Aber im Falle des Bildes geht das Papier, das Trägermedium, eine andere Art Verbindung mit dem Farbabrieb des Stiftes in den gezeichneten Linien ein als im Falle der Schriftzeichen. Beides *zusammen* wird in der Bildwissenschaft Substrat, Bildträger oder Bildvehikel genannt.²⁶ Das Bild ist, vereinfacht gesagt, ein *Original*.

Auch das handschriftlich gefüllte Blatt Papier ist natürlich ein Original und insofern lässt es sich auch als Bild auffassen. Aber derselbe *Text* kann gleichwohl auf einen anderen Träger gebracht und damit auch *anders formatiert* werden. Vom Bildträger hingegen muss ich – unter Beibehaltung des Formats – eine *Kopie* machen. Ein Bild *reproduzieren* ist etwas anderes als die Abschrift eines Schriftstücks anfertigen (eine *Inscript* allerdings hat als solche natürlich einen festgelegten Platz im Raum). Allenfalls kann ich mit den geeigneten Reproduktionstechniken eine Vergrößerung oder eine Verkleinerung bewerkstelligen. Um eine eigentliche Veränderung des Formats zu erzielen, müsste ich das Bild hingegen auf ein Prokrustesbett legen: Ich müsste strecken oder beschneiden.

Dass auch diese Möglichkeit besteht, ist gerade der Einsatzzpunkt von Burckhardts Vortrag. Die »Kupferstiche« werden im ersten Satz nämlich nur deswegen genannt, weil die Kupferstecher bei der Herstellung von Reproduktionen erfolgreicher

26 Pichler/Ubl: Bildtheorie zur Einführung, 20ff.

Bilder, um eine Vereinheitlichung des Formats zu erzielen, »den Originalen ungescheute Gewalt« (251) antun. Es gebe sogar Stiche, in denen das »obere Halbrund durch einen geraden Abschluß« ersetzt worden sei: »Man kommt bei den berühmtesten Kupferstechern auf die größten Rücksichtslosigkeiten, ja auf eine wahre Gleichgültigkeit gegen Format und Gesamtumfang der Bilder.« Von der »Verbreitung der Photographie« erhofft sich Burckhardt, dass sie »solchen Freiheiten« bei der Reproduktion von Bildern ein »ewiges Ende machen« werde. Aber auch hier werde freilich bisweilen beschnitten – von den bequemen Möglichkeiten der Streckung von Digitalphotographien konnte er freilich nichts wissen: »Sicher ist die Integrität des Bildes nur, wenn die Photographie den Ansatz des Rahmens, respektive der Einfassung mit enthält.« (251)

Diese letzte Forderung nach der Sichtbarkeit der Begrenzung verdeutlicht die allgemeine Aufgabenstellung – es gilt die Grenze zwischen dem Bild und dem es umgebenden Raum zu denken. Nach der Formulierung seines Ansatzes – »Wie groß ist die Formatfrage? Von wie hoch und weit kommt sie her?« (251) – widmet Burckhardt sich dieser Aufgabe in zwei Anläufen, zunächst vom umgebenden Raum her und dann vom Bildraum her.

Die erste Frage ist zunächst die der »monumentalen Kunst«: Die Architektur schreibt Formate vor durch »Wandflächen, Lunetten, Kuppeln, Gewölbe und Giebel« (251). Burckhardt hebt hier die Leistungen der griechischen Antike hervor, etwa in der Füllung der Metope eines dorischen Frieses durch passende Skulpturen oder Reliefs. Das, was in einem solchen Bereich dargestellt werden kann, ist nicht nur thematisch durch die Mythologie bestimmt, sondern auch von der Form her durch das vorgegebene Format. Die Nischen der römischen Tempelarchitektur seien zwar keine Formate im strengen Sinne gewesen, hätten aber doch »von dem Skulpturwerk« verlangt, »daß seine Dimension und Proportion mit ihr in Einklang stehe« (252).

Das byzantinische und romanische Mittelalter hingegen habe die architektonischen Imperative gegenüber Skulptur und Malerei mehr oder weniger kompromisslos zur Geltung gebracht. So seien die »gewaltsam gestreckten Statuen in der Einwärtsschrägung der romanischen Portale« zu erklären, und »die Felder jeder Art von Wölbungen« seien »der Malerei oft sehr rücksichtslos als Format auferlegt« worden (252). Während die Renaissance-Architektur Burckhardt zufolge »Formate« hervorgebracht habe, »in welchen sich Skulptur und Malerei wohlfühlen« (252), herrscht im Barock wiederum eine »völlige Willkür des Formates«, wie sie etwa an den »geschwungenen Ränder[n]« (253) der Kartuschen überdeutlich hervortritt.

Der Ort im Raum, den die Architektur für ein Bildwerk – Skulptur, Relief oder Gemälde – vorsieht, ist als etwas »Gegebenes« zu betrachten, als eine andere Art der *Vorformatierung*. Sie sei »eine Begrenzung, ein Abschluß«, der »die Kunst vor dem Zerfließen ins Endlose« bewahre. Burckhardt kommt auf dieser Grundlage zu der folgenden Definition des Bildformats: »Das Format ist die Abgrenzung des Schönen gegen den ganzen übrigen Raum.« (253) Bis zu einem gewissen Grade nimmt diese Aufmerksamkeit auf die Begrenzung als solche den differenztheoretischen Ansatz von Spencer Brown und Luhmann vorweg: Das Format ist die Unterscheidung zwischen einem *marked space* und einem *unmarked space*. Um es zu definieren, muss man die Differenzen *innerhalb* des *unmarked space*, des »übrigen Raums« (der ja hoffentlich auch aus Schönheiten besteht) ausblenden.

Die *Gegebenheit* des Formats folgt aus der vorgängigen Strukturierung des Raums, die sich in diesem Fall von der Architektur herleitet. Bei den »transportablen Gemälden« hingegen, so Burckhardt, seinen ersten Durchgang abschließend, sei das Format im Prinzip »ein frei gewähltes« (253). Aber auch dann ist es eine Begrenzung. Deren Wirken wird nun im zwei-

ten Durchgang umgekehrt von innen heraus betrachtet. Denn das »Format« sei zwar »nicht das Kunstwerk, aber eine Lebensbedingung desselben« (253).

Zunächst stellt Burckhardt, beginnend mit dem Porträt, Überlegungen zu einigen *Bildgattungen* an. Erstens muss beim Porträt zwischen verschiedenen Ausschnitten (Brustbild, Halbfigur, Kniestück) unterschieden werden, für die dann zweitens mehrere Behandlungen des Hintergrunds (Landschaft, bauliche Ansicht, Interieur, neutraler Ton) zur Verfügung stehen. Je nachdem spielt die Begrenzung durch das Format eine andere Rolle, die der Künstler berücksichtigen muss. Gerade für die Darstellung einer einzelnen »Teilfigur« sei die »Formatfrage besonders lehrreich«, und selbst Maler, »welche es mit dem Format sonst weniger genau nehmen, wie etwa Rembrandt, sind hier strenger« (254).

Hinsichtlich der »erzählende[n] Malerei« unterscheidet Burckhardt zwei Typen, bei denen jeweils ein unterschiedlicher Umgang mit dem Format gefordert sei: die »ideale[], auf Komposition und Zeichnung beruhende« Kunst auf der einen Seite, und die »realistische[] und koloristische[] Kunst« auf der anderen Seite. Erstere müsse sich auf das Format *beziehen*, damit die »Begrenzung [...] mit den Linien der Komposition ein strenges, feierliches Ganzes« bilde; für letztere hingegen sei der »Rahmen gleichsam eine Oeffnung der Wand«, die sozusagen den Eindruck von Kontingenz, also von *Ausschnitthaftigkeit* erwecken soll, freilich gleichwohl »nicht widersinnig sein« dürfe (254f.). Tatsächlich tendiert der zweite Typus, wenn er die Ausschnitthaftigkeit betont (zur Zeit Burckhardts etwa in den Gemälden von Edgar Degas) zu einer ›photographischen‹ Ästhetik, während umgekehrt Photographien, die das Format kompositorisch mit einbeziehen, einen ›malerischen‹ Eindruck machen.

Burckhardt geht 1886 vom gegenständlichen Bild als der Normalform aus. Daraus folgt, dass das Format als Abgrenzung

für ihn – ohne dass er dies explizit formulierte – der Ort ist, an dem zwei dreidimensionale Räume aneinanderstoßen: der Raum, in dem sich das Bildwerk befindet, und der im Zweidimensionalen abgebildete dreidimensionale Raum, in dem sich die auf dem Bild dargestellten Gegenstände befinden. Diesen Bildraum schneidet das Format daher in jedem Fall auf eine sichtbare Weise ab. Denn die *Form* des im Bild dargestellten Gegenstandes deckt sich nur in besonderen Spezialfällen mit dem Format des Bildes. Diese Spezialfälle – am berühmtesten wohl *Flag* von Jasper Johns, das eine amerikanische Flagge im Format einer Flagge zeigt – sind dann geeignet, grundsätzliche Kategorien der Bildtheorie ins Wanken zu bringen. In allen anderen Fällen verlangt das Format nach einer ›Bildlösung‹, die dem Abgeschnittensein des Bildraumes – und meist auch der dargestellten Gegenstände – Rechnung trägt.

Und umgekehrt eignen sich für bestimmte Genres und Bildthemen einige Formate eher als andere. Wer würde ein Querformat für ein Porträt wählen? Das Spannungsverhältnis zwischen dem Bildthema auf der einen und dem Format auf der anderen Seite wird besonders dann auffällig, wenn ein unpassendes Format vorgegeben ist. Dies geschieht etwa, wenn »eine Reihe von Ereignissen« dargestellt werden soll, »welche zusammen einen Zyklus bilden«; so ist die venezianische »Breitbildmalerei auf Tuchflächen« in der Renaissance Burckhardt zufolge »dem Thema bisweilen höchst ungünstig« und verlangt nach einer ausgefallenen Bildlösung, in der dann die »Schwierigkeit genial überwunden« ist (255). Die »Einzwängung eines figurenreichen, oft sehr wichtigen Vorganges in ein schmales Hochformat«, wie es der »nordische Altar« des 15. und 16. Jahrhunderts verlangt habe, ist ein weiteres Beispiel (255.). Ziel ist in jedem Falle der »volle[] magische[] Einklang von Inhalt und Format« (256), wie er in der klassischen italienischen Malerei erreicht worden sei – also die Aufhebung der Heteronomie.

In »neuerer Zeit«, so Burckhardt, sei das Format im Allgemeinen »völlig frei dem Gefühl des Künstlers überlassen« und die Autonomie scheint insofern gesetzt: Der Künstler »muß wissen, welche Begrenzung seinem jedesmaligen Gegenstande angemessen ist, welches die demselben natürliche Lebensausdehnung im Raum ist« (257). Dies führt – im Zeitalter des transportablen Bildes – letztlich zu einem latenten Vergessen der Formatiertheit, das einerseits der Einsatzpunkt von Burckhardts Ausführungen ist, indem er an die unhintergehbare Bedeutung des Formats erinnert, an dem er andererseits aber auch mitwirkt, wenn er hier den »jedesmaligen Gegenstand« als das Primäre setzt und das Format als das Sekundäre.

Wenn das so wäre, wie ließe sich dann erklären, dass die verschiedenen Epochen unterschiedliche Formate bevorzugten? Im 17. Jahrhundert, so Burckhardt, werde »die Bedeutung des Quadrats groß und auffallend«. Das »Hochoval« und das »Queroval« seien im späteren 17. Jahrhundert ebenfalls beliebt gewesen, würden aber »gegenwärtig als süßliche Formate wenig geachtet« (256). Warum aber gilt ein Hochoval als »süßlich«? Einige Gründe liegen auf der Hand, erhellen aber gleichwohl ein Stück weit die Logik des Verhältnisses von Bild und Format.

Das Hochoval war noch lange als Porträt-Format gebräuchlich – man denke an *Das ovale Porträt* von Edgar Allan Poe. Aber das Hochoval *dissimuliert* seine Formathaftigkeit gewissermaßen, weil es eine *Form* wiederholt: nämlich die des Gesichts bzw. des Kopfs des oder der Porträtierten. Damit lenkt es die Aufmerksamkeit zugleich auf das Wesentliche im Porträt (auch wenn es – z.B. in einem Kniestück – nicht den meisten Raum einnehmen muss und auch wenn es sogar nie das geometrische Zentrum besetzt). Indem das hochovale Porträt in diesem Sinne auf einen menschlichen Körper und seine Mitte hin ausgerichtet ist, nimmt die Bedeutung der Bildfläche nach außen hin gewissermaßen ab, sodass die Begrenzung selbst ihren

Stellenwert einbüßt. Der virtuelle Bildraum bleibt abstrakter Hintergrund und die Situierung des Körpers wird damit unbestimmt und diffus (dem entspricht der ausbleichende Bildrand älterer Porträtphotographien, in denen hochovale Formen bekanntlich ebenfalls gebräuchlich waren). Die Fokussierung auf den Bildgegenstand lenkt auf einer strukturellen Ebene vom Bildwerk-Charakter ab, unabhängig davon, wie realistisch oder naturalistisch die Darstellung ist.

Weiteres kommt hinzu. So hatte auch der Spiegel, insbesondere der Handspiegel, in der Regel ein hochovales Format. Ebenso ist die abgerundete Form selbst weiblich konnotiert, was wiederum damit zusammenhängt, dass Medaillons mit Miniaturporträts, die als Schmuckstücke getragen werden können, häufig gleichfalls ein hochovales Format haben. Darüber hinaus ist die Größe des hochovalen Porträts mehr oder weniger limitiert, da die überlebensgroße Wiedergabe des Porträtierten nicht den Konventionen entspricht und der virtuelle Bildraum durch das Format ja gerade minimiert werden soll. Das verleiht dem hochovalen Porträt den Charakter eines für einen einzelnen Betrachter bestimmten, *intimen Bildnisses*, das folglich innerhalb des – gewöhnlich durch rechte Winkel dominierten – umgebenden Raums eher in eine Nische als an eine repräsentative Stelle passt.

Vieles davon findet sich im Setting von Poes Miniatur *Das ovale Porträt* wieder, wo der Blick des Ich-Erzählers erst durch eine Verrückung des Kandelabers zufällig auf das Porträt eines »eben zum Weibe reifenden jungen Mädchens« fällt, das in einer »Nische des Gemachs« hängt und aufgrund seiner »absoluten *Lebensähnlichkeit* des Ausdrucks« einen schließlich verstörenden und entsetzenden »Zauber« ausübt (685f.). Es ist sozusagen das Entsetzliche, in das die Eigenschaft des ›Süßlichen‹ umschlagen kann, die Burckhardt dem ovalen Format zuordnet.

Wie implikationsreich ein konkretes Format ist, entfaltet Burckhardt nicht am Oval (bei dem er sich eben mit der Zuordnung des ›Süßlichen‹ begnügt), sondern am *Kreis*. Das »Rundformat« habe nämlich seine »eigene merkwürdige Geschichte innerhalb der Kunstgeschichte« (257), wofür Burckhardt zunächst auf die berühmte Beschreibung des Rundschilds des Achill im 18. Gesang der *Ilias* verweist, in der das Rundformat den Gegenstand in Form konzentrischer Kreise strukturiert. Weiterhin lehrten griechische Münzen, »wie ein Kopf, eine Gestalt, eine Szene des Mythus schön im Rund anzubringen sei« (257). In Gestalt von Münzen, aber auch von »Flachvasen« durchdringt das Rundbild mit seinen spezifischen Forderungen die antike griechische Alltagswelt. Auch in der Außen- wie Innenarchitektur spielt das Rundbild, der *Tondo* lange Zeit eine wichtige Rolle. In der römischen Antike ist das Rundrelief von Bedeutung, bis in den Historismus hinein wurden Tondi häufig an Giebelseiten von Gebäuden angebracht.

All diesen Verwendungen des Rundformats ist die Einfügung in einen bestehenden Raum und in den täglichen Gebrauch gemeinsam. Auf eine andere Stufe wird der Tondo im Italien des 15. Jahrhunderts gehoben, wo er nicht mehr als Kirchenbild, sondern als privates, anfangs höfisches Andachtsbild (oft eine Beweinung Christi oder ein Muttergottesbild) fungiert, das von der »Objektform« her, wie Hans Belting ausführt, »ein Kennzeichen der ehemaligen ›Schatzkunst‹ mit sich« führt, »die im höfischen Gebrauch inzwischen privatisiert war«.²⁷ In der Renaissance durchläuft der Tondo eine Entwicklung, die ihn vom kostbar schönen Kultbild zum Kult der Schönheit führt. So sieht es jedenfalls Burckhardt: »Nur allmählich entdeckte die Malerei die innern Gesetze der Gattung; sie stellte anfangs ihre Gestalten und Ereignisse mit demselben

27 Belting: Bild und Kult, 471.

Realismus in Tracht und Zügen, in derselben wirklichkeitsgetreuen Räumlichkeit, sei es Gebäude oder Landschaft, dar, wie in Bildern anderer Formate. Erst gegen Ende des [15.] Jahrhunderts wurde ihr deutlich, daß das Rund ein wesentlich ideales Format ist, welches nur ruhige Gegenstände von idealer Schönheit erträgt und auf jeden genauen Hintergrund am besten verzichtet.«²⁸ Die Krönung sei einmal mehr Raffael, dessen *Madonna della sedia* (auch *Madonna della seggiola* genannt), das die sitzende Maria mit dem Jesuskind auf dem Schoß und Johannes zeigt, »die ganze Philosophie des Rundbildes als solchen so deutlich« in sich enthält, »daß jeder unbefangene Blick sich hier davon Rechenschaft geben kann, was das schwierigste und schönste aller Formate und was ein Format überhaupt für die Darstellung bedeutet« (259).



Abb. 1: Raffael: Madonna della seggiola, 1514. Palazzo Pitti.

28 Burckhardt: Format und Bild, 258.

Die für unseren Glauben an das rechteckige Bild befremdliche Bewertung, die in dieser Gedankenbewegung zum Ausdruck kommt, wird Burckhardt gewissermaßen von der *Idee* des Formats aufgezwungen, die zu der Vorstellung vom Kreis als dem idealen Format führt. Die Geschlossenheit der Kreisform verpflichtet das in sie gebannte Bildwerk darauf, sich ihr anzupassen. Von einer bloßen Ausschnitthaftigkeit, wie Burckhardt sie etwa für das rechteckige Landschaftsbild als möglichen Typus konzediert, kann im Rundformat keine Rede sein (und zwar nicht nur, weil Fenster in der abendländischen Kultur in der Regel rechteckig sind). Das Kreisformat ist innerhalb der gegenständlichen Bildkunst das rigideste aller Formate, weil die Begrenzung nicht nur Teil des Bildes ist, sondern die Rigidität in der zu leistenden Anverwandlung der Kreisform durch das Dargestellte zugleich aufgehoben werden muss. Auf paradoxe Weise soll das Format zugleich betont *und* vergessen gemacht werden. Burckhardt fasst das Rundformat letztlich als Negation der *Willkür* des Formats, als Negation der Heteronomie auf. Aber das kann man eben auch genau umgekehrt sehen: Die *Zwänge* des Rundbilds (die zu seiner Seltenheit geführt haben) künden in besonderer Weise von der *Herrschaft* des Formats.

Im weiteren Verlauf scheinen Kunstgeschichte und Kunsttheorie den Formatbegriff kaum weiterentwickelt zu haben. Wieder aufgenommen wurde er erst, als das Bild in einen weiteren Kontext gestellt wurde. Ohne Bezugnahme auf Jakob Burckhardt spielt die Kategorie des Formats in David Summers' großangelegtem Versuch eine Rolle, eine Universalgeschichte der Kunst in Abhängigkeit vom *Raum* zu entwerfen. In seinem Buch *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism* von 2003 nähert er sich der Frage nach dem Ort der Kunst über die Zuordnung von Plätzen in einem strukturierten Raum. Dieser Raum wird als ein *sozialer* (und damit zusammenhängend als ein *personaler*), mithin immer schon kultureller Raum aufge-

fasst. Dieser *real space* – »ultimately defined by the human body« (36) – ist eine »zweite Natur«, welche die erste Natur seit jeher geschluckt bzw. überschrieben hat (23).

Das scheint etwas Selbstverständliches zu sein. Aber das Verdienst besteht gerade darin, auf dem Selbstverständlichen zu insistieren, es im Blick zu behalten und zum Ausgangspunkt für alle weiteren Überlegungen zu nehmen. Dies verleiht dem Befund einer historischen Schwächung des eingerichteten »Raums der Plätze« zugunsten eines metrischen bzw. skalaren Raums in der abendländischen Moderne ein ganz anderes Gewicht. Und gerade aufgrund dieses Befundes gilt es an die vielfältigen Formen der Instituierung des Raumes zu erinnern, die *jede* Kultur unablässig betreibt. Die Ersetzung des Begriffs »visual arts« durch »spatial arts« (41), die Summers vornimmt, geschieht freilich in einer medialen Konstellation, in der die »visual arts« den ihnen vorgängigen Raumbezug gerade vergessen machen.

In diesem Zusammenhang vom *Format* zu sprechen, heißt nichts anderes als auf dem Raumbezug zu beharren: »[R]eal space is prior to virtual space because virtual spaces always presuppose determinate surfaces – *formats* – to support them.« (53) Die Begegnung eines Betrachters mit einem virtuellen Raum, gleich welcher Art, findet immer vor einem »culturally specific *format*« statt (44). Schon bevor es mit etwas gefüllt wird, ist das Format signifikant. Weder Ikonographie noch Formanalyse können erklären, warum Formate in die Welt kommen, sich halten, sich verändern, verschwinden und unter Umständen wiederbelebt werden.²⁹ An und für sich haben Formate selbst etwas Beharrendes – sie ändern sich nicht »at the same rate as other features of work of art« (66); »although some artists may invent new formats, this happens very rarely« (53).

29 Vgl. Summers: *Real Spaces*, 18.

Im Grunde verwendet Summers das Wort *Format* im selben Sinn wie Jakob Burckhardt, nur bezieht er auch andere Artefakte in seine Betrachtung ein (»a wall, floor or ceiling of a building, a mirror, the screen of a movie theatre, a panel, canvas, textile, tapestry, the page of a book, or a section of a scroll«) und teilt dessen klassisch kunstgeschichtliches Interesse für die *Beherrschung* des Formats durch den Künstler nicht. Stets muss das Format in seinem Bezug zum konkreten – in erster Linie durch Architektur strukturierten – Raum gesehen werden, in den es eingepasst ist: »The shaping of any format extends from the format itself to the space it faces, and the real spatiality of any plane entails concrete and culturally specific relations to an observer/viewer.« (355)

Summers interessiert sich von seinem Ansatz her nicht so sehr für die Limitierung, die das Format für den Künstler mit sich bringt, als vielmehr für die »*conditions of presentation*« (685), die es impliziert. Dabei bleibt sein Formatbegriff durchaus im klassischen Rahmen: Das Format stellt eine Vorformatierung dar, die eine Fläche bereitstellt, auf der etwas zu sehen gegeben wird. Im Anschluss an Summers erweitern etwa auch Wolfram Pichler und Ralph Ubl den Formatbegriff, indem sie ihn auf alle Elemente des Bildvehikels anwenden, die ihm »eine Form geben, der die Aufgabe zukommt, das Bildvehikel im Verhältnis zu seinem räumlichen Kontext zu situieren und dadurch auch zu bestimmen, wie das Bildobjekt zu erkennen ist«.³⁰ Damit soll eben vor allem eine Analyserichtung markiert werden: Bei der Analyse ist stets vom Format auszugehen – von dem, was schon vorab festgelegt und nicht mehr Gegenstand einer Wahl ist – und es sollen so viele Eigenschaften des Objekts wie möglich aus seiner Formatierung abgeleitet oder in Relation zu ihr betrachtet werden.³¹

30 Pichler/Ubl: Bildtheorie zur Einführung, 146.

31 Das Hochoval beispielsweise gehört nicht *notwendigerweise* zur Bildgattung Porträt. Die Nutzung als Porträtminiatur liegt lediglich *nabe*. Eben deshalb aber ist zu fragen, was es besagt, wenn das Hochoval etwa eine Landschaft zeigt oder einen einzelnen Gegenstand usw.

Es ist kein Zufall, dass das kunst- bzw. bildtheoretische Beharren auf der Materialität des formatierten Bildvehikels und auf der Priorität des realen Raums in einer Zeit geschieht, in der diese Materialität des Bildvehikels unsichtbar geworden ist und das Bild sich von seinem Raumbezug gelöst hat. »*Die Reproduktionstechnik*«, schrieb Walter Benjamin bekanntlich, »*löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab*«. ³² Mit der technischen Reproduzierbarkeit wird auch das Format der Kunstwerke variabel. Auf einem Tageskalender oder auf dem Bildschirm kann eine Miniatur dieselben Maße haben wie ein monumentales Fresko. Und dazu ist kein auratisches Original erforderlich, sondern nur die Loslösung vom ursprünglichen Raum der Präsentation. Das Leinwandepos lässt sich auf einem kleinen Bildschirm ansehen, auf dem dann zudem das Breitwandformat gestaucht werden kann. Man könnte das als Formatvergessenheit bezeichnen. Aber es hängt zugleich umgekehrt damit zusammen, dass sich das Format verallgemeinert und immaterialisiert hat.

32 Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 438.

Formatierung – Vorformatieren, Umformatieren, Neuformatieren

Das Verb *formatieren* wird erst mit der Verbreitung der elektronischen Datenverarbeitung gebräuchlich. Susanne Müller weist in ihrem Artikel »Formatieren« im *Historischen Handbuch des Mediengebrauchs* darauf hin, dass dieses Wort erstmals 1988 in der *Brockhaus Enzyklopädie* einen Eintrag bekommt und dort »ausschließlich auf digitale Datenträger bezogen wird« (256). Schon zuvor freilich wurde der Begriff des *Formats* in Bezug auf Rechenmaschinen und Datenverarbeitung verwendet. Das Umsichgreifen des Verbs *formatieren* hängt damit zusammen, dass der PC zu einem gewöhnlichen Gerät wird. Das Formatieren ist eine Tätigkeit, die jeder PC-Besitzer ausüben bzw. ein Befehl, den er eingeben muss. Disketten und Festplatten sind vom Nutzer zu formatieren, bevor sie in Gebrauch genommen werden können. Wer einen Datenträger formatiert, macht ihn für die Aufnahme von Daten *empfänglich*. Das Formatieren war in diesem Sinne eine lästige Vorarbeit, die im höchsten Maße unscheinbar ist, da man eine formatierte von einer unformatierten Diskette, Festplatte usw. ohne den PC nicht unterscheiden kann. Zunächst einmal ist dieses Formatieren eine Operation, die sich auf einen *einzelnen* Datenträger bezieht, obwohl es sich um eine standardisierte, festgelegte Operation handelt (weshalb man im weiteren Verlauf dazu übergehen konnte, bereits formatierte Datenträger zu vertreiben). Der DOS-Befehl »Format C:« z.B. formatiert das Laufwerk C. Gäbe es kein fertiges Schreib-

maschinenpapier im geeigneten Format zu kaufen, so entspräche diese Operation dem Zurechtschneiden eines Blatts Papier, damit es in die Maschine passt. Auch das Vorgrundieren einer Leinwand, bevor man darauf malt, ist eine analoge Operation des Gebrauchsfertigmachens eines Speichermediums. Eine Vorauswahl der möglichen Gebrauchsweisen geht damit einher. Der Hauptunterschied zu anderen Formen der Präparation von Speichermedien liegt darin, dass die Formatierung eines Datenträgers – durch physikalische Einteilung in Spuren und Sektoren, durch Partitionierung usw. – sowohl unsichtbar als auch in gewissem Sinne immateriell ist. Denn es wird dem Datenträger weder materiell etwas weggenommen (wie beim Zurechtschneiden des Schreibmaschinenpapiers) noch etwas hinzugefügt (wie beim Grundieren der Leinwand). Vielmehr wird er manipuliert oder strukturiert. Sowohl die physikalische (*low level*-Formatierung) wie die logische Einteilung eines Datenträger (*high level*-Formatierung) lässt sich als *Einschreibung* auffassen, mithin als eine ›In-Formierung‹ – eine Eingrabung von Formen.³³ Diese In-Formierung ist die Voraussetzung für die Aufnahme von Informationen: Vom Standpunkt der immateriellen Formatierung aus gibt es ein rohes, ›uninformiertes‹ Speichermedium überhaupt nicht.

Es liegt nahe, hier die systemtheoretische Basis-Unterscheidung vom *Medium* und *Form* heranzuziehen, wie sie von Niklas Luhmann verschiedentlich – freilich in erster Linie nicht auf den Spezialfall eines einfachen Speichermediums bezogen – dargelegt worden ist. Was Medium ist und was Form, ist demnach relativ; die beiden Kategorien sind in der Systemtheorie aufeinander bezogen: »Ein Medium ist [...] Medium nur für eine Form, nur gesehen von einer Form aus.«³⁴ Und zwar zeichnet sich die Form

33 Vgl. Flusser: Die Schrift, 14ff.

34 Luhmann: Wie ist Bewusstsein an Kommunikation beteiligt?, 891.

im Verhältnis zum Medium durch die rigidiere Kopplung ihrer Elemente aus. »Das Gesetz von Medium und Form lautet: daß die rigidiere Form sich im weicheren Medium durchsetzt.« (891) Ganz allgemein gilt, dass nur Formen erkennbar sind, Medien hingegen nur »an der Kontingenz der Formbildung [...], die sie ermöglichen«.³⁵ Das Medium nimmt »die für es möglichen Formen widerstandslos auf« (171).

So nimmt denn der Sand alle Fußabdrücke und die Festplatte alle Informationen widerstandslos auf. Aber die Festplatte fungiert als Speichermedium eben nur dann, wenn die Informationen ein bestimmtes Format haben und wenn die Festplatte so formatiert ist, dass sie sie aufnehmen kann. Erst das formatierte Speichermedium ist als Speichermedium erkennbar und verwendbar. Das *Format* steht in dieser Hinsicht an der ›Schnittstelle‹ zwischen Medium und Form, indem es für bestimmte Medien die Frage beantwortet, was überhaupt ein ›Element‹ sein soll.³⁶ Es macht dann das Medium zum Medium, indem es die Elemente so anordnet, dass es ›aufnahmefähig‹ wird. Formatierung ist in diesem Sinne ein ›Vorformatieren‹: Die Elemente werden so formiert, dass sich die Art ihrer Kopplung als lose für ein andere Form erweist. Das Format präpariert ein Medium, macht es kompatibel. Kompatibilität bedeutet, dass erst eine erhöhte Rigidität der Elemente diese ›aufnahmefähig‹ für beliebige Inhalte in einem bestimmten Format macht.

Dies gilt entsprechend für die ›höheren‹ Ebenen der Formatierung, die uns im Alltag des digitalen Zeitalters in Form verschiedenster Dateiformate unablässig begegnen. So müssen insbesondere die Daten zum Dateiformat passen, in dem sie gespeichert

35 Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, 168.

36 »Medien werden aus immer schon geformten Elementen gebildet, denn anders könnte weder von loser noch von fester Kopplung die Rede sein.« (Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, 172)

werden müssen. Und die Daten können nur gelesen werden, wenn ein Programm das Dateiformat erkennt. Wir hingegen können den Unterschied nur an der Erweiterung zum Dateinamen (.pdf, .bmp, .mp3, .jpeg, .docx usw.) erkennen und hoffen, dass die Datei gelesen werden kann. Um sich klarzumachen, wie umfänglich diese Angelegenheit ist, genügt ein Blick in sogenannte *file format registries*, mit deren Hilfe Formatidentifizierungen, -validierungen und -deskriptionen vorgenommen werden können. Die Lesbarkeit von Dateiformaten ist alles andere als selbstverständlich: Es ist möglich, dass Dateiformate außer Kurs geraten und nicht mehr unterstützt werden; auch können sie urheberrechtlich geschützt sein, sodass der Anwender auf die entsprechenden Softwarehersteller angewiesen ist. Die Frage nach der spezifischen Kompatibilität des jeweiligen Formats – seine ›Eingepasstheit in eine Umgebung‹ – wird hier besonders virulent.

Von der elektronischen Datenverarbeitung aus hat sich der Begriff des Formatierens und des Formatiertwerdens in die verschiedensten Bereiche ausgedehnt. Wie andere *termini technici* des digitalen Zeitalters besitzt er ein beträchtliches metaphorisches Potenzial. Sowohl die Unsichtbarkeit wie auch die Immaterialität spielen für diese Übertragbarkeit eine große Rolle, da sie den Analogiebildungen Vorschub leisten, mit Hilfe derer Formatierung auch dort festgestellt bzw. unterstellt werden kann, wo man sie nicht vermuten würde. Dies geschah nicht zuletzt im Zuge der Ausbreitung der Medienwissenschaften, häufig mit dem Gestus der Entgegensetzung von Heteronomie und Autonomie oder der Entlarvung des imaginär Autonomen als heteronom. So warnt Thomas Assheuer in der Wochenzeitung *Die Zeit* vor einer Zukunft, in der wir »Kinder nur noch als Geschöpfe betrachten« würden, »die in all ihren Regungen und Begabungen formatiert, vorgemustert und vorbestimmt sind«.³⁷ Nicht

37 Assheuer: Hartz IV in der Synapse. In: *Die Zeit*, 31.03.2005 (Nr 14).

zufällig setzt Claudia Liebrand in einer Rezension das Wort in einfache Anführungszeichen, wenn es sie auf die Habilitationskommission bezieht, die die (inzwischen veröffentlichten) Gutachten zu Friedrich Kittlers Habilitationsverfahren verfasst hat. Die Mitglieder dieser Habilitationskommission sind, so heißt es, »auf eine Weise fachspezifisch ›formatiert‹, haben einen Ausbildungs- und Qualifikationsgang, der sie mit den Diskursregeln und Sprachspielen ihrer Wissenschaft vertraut gemacht hat«. ³⁸

Man sieht, dass jede ›Eingepasstheit in eine Umgebung‹ im übertragenen Sinne als Resultat einer Formatierung beschrieben werden kann. Sie verdankt sich hier freilich nicht der einmaligen Ausführung eines Befehls, sondern einer langen Prozedur. Als Formatierung gilt dieser Prozess, weil er als eine Art allmählicher Zurichtung begriffen wird, die von den Betreffenden allenfalls nachträglich konstatiert werden kann, aber zu keinem Zeitpunkt zur Disposition stand. Nach Maßgabe ihrer Formatierung sind sie – um die angedeutete Analogie weiterzuführen – in dieser Perspektive präparierte Medien, die in der Lage sind, die verschiedensten Inhalte aufzunehmen, sofern sie mit ihrer Formatierung kompatibel sind (denn ›formatiert‹ ist nicht ›programmiert‹³⁹). Dahinter steht die Vermutung: Je mehr Elemente durch die Vorformatierung festgelegt sind, desto erwartbarer ist das Resultat.

38 Claudia Liebrand: »Strong readings«, Paranoia und Kittlers Habilitationsverfahren. Prolegomena einer Fallstudie«. Zu finden unter: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=17782 (4. April 2013). Für die Veröffentlichung der Gutachten vgl. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* Bd. 6 (1/2012).

39 Diese Unterscheidung wird nicht immer gemacht. Vgl. etwa folgende Beschreibung des »Neurolinguistischen Programmierens«: Dort werde »das Wort mit dem Denken, das Denken mit dem Willen gleich[ge] setzt und mit der verbalen Suggestion das Gehirn neu formatieren, das Individuum auf die Schnelle verändern zu können« (Schuele: Die Diktatur der Optimisten. In: *Die Zeit*, 13.06.2001 [Nr. 25].)

Das in dieser Verwendung des Wortes *Formatierung* aufgerufene Bildreservoir steht in einem gewissen Spannungsverhältnis zu einer anderen Weise, in der wir ihm im Bereich der elektronischen Datenverarbeitung begegnen – dem der Textformatierung. Wer mit einem Textverarbeitungsprogramm Texte verfasst, der formatiert sie auch. In früheren Versionen von *Word* stand das Wort *Format* noch in der Menü-Leiste, doch auch jetzt kann man die Zeichen, die Absätze, die Seiten, die Tabellen und anderes mehr entweder selbst formatieren oder Formatvorlagen dazu verwenden. Nicht anders verhält es sich selbstredend mit Präsentationsprogrammen wie *Powerpoint*.

Diese Verwendung des Terms *Format* lehnt sich offensichtlich an dessen ursprüngliche Bedeutung an. Mit diesen Dingen haben sich schon die Formatbüchlein der Buchdrucker im 17. Jahrhundert beschäftigt. Hier geht es gerade nicht um die unsichtbare und unhintergehbare Vorformatierung, sondern umgekehrt um das Erscheinungsbild des in der Datei gespeicherten Textes auf der Benutzeroberfläche, sinnfällig ausgesprochen im Kürzel *WYSIWYG* – *what you see is what you get*. Der grundlegende Unterschied zu den typographischen Feinarbeiten früherer Zeiten ist die instantane Reversibilität all dieser Formatierungen. Sie beschwört gleichsam das Phantom der Allmacht herauf. Mit einem einzigen Mausklick – einem einzigen Befehl – kann das gesamte Erscheinungsbild eines Textes revolutioniert werden. Mit der Immaterialität des Formatierens ist auch das beliebige *Umformatieren* möglich geworden. In der Tiefenstruktur ändert sich dabei freilich wenig und die Vorformatierung bleibt unverändert.

Und auch wir Menschen können Umformatierungen allenfalls auf unserer Oberfläche herbeiführen. Man kann mit dem DOS-Befehl »Format C:« allerdings auch den Datenträger *neu* formatieren. Man wird bei einem solchen Neuformatierungsbefehl aber vorsichtshalber gefragt, ob man sicher ist, dass man

alle Daten gelöscht haben will. Halten wir für unsere weiteren Überlegungen zum Formatbegriff fest, dass das Formatierbare sich auf eigentümliche Weise sowohl auf das beziehen kann, was insofern in einer unzugänglichen Tiefe liegt, als es schon vor Beginn festgelegt ist, wie auch auf das, was ganz an einer bis zuletzt beliebig manipulierbaren Oberfläche liegt. Nicht aber auf das, was dazwischen ist – auf das, was wir als *Inhalt* zu bezeichnen gewohnt sind. Der Inhalt (der *Content*) wird vielmehr als das gedacht, dem das Formatiertwerden von außen zustößt.

Formatbegriffe

Was ein Format ist, kann man – im Sinne Wittgensteins – nur anhand von und im Einklang mit den Gebrauchsweisen des Wortes *Format* in der gewöhnlichen Sprache analysieren. Befragt man *Google*, so liegt die Anzahl der Treffer für *Format* (das natürlich in verschiedenen Sprachen gebräuchlich ist) in derselben Größenordnung wie für *Medium* (das natürlich ebenfalls in verschiedenen Sprachen gebräuchlich ist). Über die verschiedenen Verwendungsweisen, auch jenseits des rein technischen Formatbegriffs, kann man sich über die Korpora des *Digitalen Wörterbuchs der Deutschen Sprache* leicht einen Überblick verschaffen. Hier einige typische – und selbsterklärende – Beispiele aus der Wochenzeitung *Die Zeit* im Jahr 2016: »Ein Gipfeltreffen in diesem Format fand zuletzt im Februar 2011 statt.« (*Die Zeit*, 26.8.2016) – »Das gute, alte Format des Fortsetzungsromans wurde neu belebt.« (*Die Zeit*, 31.7.2016) – »Die Leute im Verein wissen, es gibt keinen zweiten deutschen Fußballmanager seines Formats.« (*Die Zeit*, 8.8.2016) – »Gibt es Vortragsreihen, ist das Format zu akademisch.« (*Die Zeit*, 21.7.2016) – »Die Vorlesung als Format wird aussterben und durch neue Formate ersetzt werden.« (*Die Zeit*, 9.4.2016) – »Googles Videoplattform YouTube führt ein neues Format für Werbeeinspielungen ein: Sechs Sekunden lange Anzeigen-Clips, die ein Nutzer nicht unterbrechen kann.« (*Die Zeit*, 26.4.2016) – »Das umstrittene neue Format der Formel-1-Qualifikation soll erneut überprüft werden.« (*Die Zeit*,

2.4.2016) – »Die Ministerpräsidentin wird nie in das Format ›Elefantenrunde‹ gehen.« (*Die Zeit*, 27.1.2016)

Neben den Personen, denen Formathaftigkeit bescheinigt wird (eine noch immer verbreitete Verwendungsweise), sind es Veranstaltungen zur Vermittlung von Wissen (Vortrag, Vorlesung), politische Treffen (Gipfeltreffen), Diskussionsrunden im Fernsehen (›Elefantenrunde‹), Sportveranstaltungen (der Austragungsmodus der Formel-I-Qualifikation) und mediale Formate im engeren Sinne (Fortsetzungsroman, Werbeclip), die als Formate bezeichnet werden. Bis auf die Personen von Format sind das allesamt Veranstaltungen bzw. Artefakte in Raum und Zeit, für die es *vorab* bestimmte, für wesentlich gehaltene *Konstitutionsregeln* gibt. Die Regeln betreffen ganz unterschiedliche Parameter: Beim Gipfeltreffen und bei der ›Elefantenrunde‹ sind Anzahl und Rang der Beteiligten entscheidend; beim Werbeclip wird allein die Dauer hervorgehoben; bei der Sportveranstaltung die Neuerungen im Austragungsmodus, bei der Wissensvermittlung die eingleisige Kommunikationsform, beim literarischen Text seine Gestückeltheit.

Und was kann mit einem Format geschehen? Es kann aussterben oder umstritten sein, es kann abgelehnt, eingeführt oder wiederbelebt werden. Die spezifischen Regeln, die für das jeweilige Format hervorgehoben werden, könnten offensichtlich auch anders ausfallen: Bei den Werbeclips wäre eine längere oder kürzere Dauer möglich; für die Zusammensetzung von Gipfeltreffen wären andere Regeln denkbar; Vorlesungen und Vorträge ließen sich durch andere Formate ersetzen; man könnte zum alten Austragungsmodus zurückkehren usw. Die Formate sind insofern *kontingent*; sie stehen zur Diskussion oder zur Disposition. Das Format einer Veranstaltung lässt sich stets durch ein anderes Format ersetzen. Formate lassen sich modifizieren.

Weiterhin versteht sich von selbst, dass die Kategorie des Formats mit der Frage der *Wiederholbarkeit* verknüpft wird.

Es handelt sich – auf welcher Ebene auch immer – um Veranstaltungen, die mehr als einmal stattfinden. Die Häufigkeit der Wiederholung kann sehr unterschiedlich sein: Die Werbeclips des neuen Formats werden unablässig wiederholt; das letzte Gipfeltreffen *diesen* Formats hingegen hat vor mehr als fünf Jahren stattgefunden. Es wäre möglich, dass dieses frühere Gipfeltreffen das bisher einzige diesen Formats war und sogar seinerzeit gar nicht als ein wiederholbares ›Format‹ gedacht gewesen ist. Es genügt, wenn es durch die Wiederholung der als wesentlich eingestuften Parameter *als* Format definiert werden kann. Noch einmal anders verhält es sich etwa beim neuen Format der Formel-I-Qualifikation. Es wurde *als* neues Format mit modifiziertem Regelwerk eingeführt und ist schon vor seiner geplanten Wiederholung umstritten.

Es mag verwundern, dass bei den meisten der Beispiele das Format nicht auf der technisch-medialen Ebene definiert ist. Natürlich gibt es auch eine große Anzahl von Belegen, in denen von Audio-, Video- und Bild-Formaten die Rede ist (und ebenso von Papier- und Buchformaten). Aber die Verbreitung des Wortes Format hängt eben mit seiner Übertragbarkeit auf andere Gegenstandsbereiche zusammen, die dadurch, dass der Formatbegriff auf sie angewendet wird, gewissermaßen unter einem technischen Aspekt gesehen werden. Alle Gegenstandsbereiche sind dafür geeignet, in denen etwas auf Dauer *eingerichtet* wird oder werden soll. Hier zeigt sich wieder – wie etwa schon bei der Betrachtung der Papierformate – die Nähe auch der technisch-medialen Formate zum *Institutionellen*.

Zu einem tragfähigen Formatbegriff kommt man nur, wenn diese institutionelle Dimension des Formats geklärt wird. Hierfür bedarf es allerdings auch eines formalen Institutionsbegriffs. In den Sozialwissenschaften erfolgt die einfachste logische Herleitung von Institutionen über »Habitualisierungsprozesse«: Dank eines Sich-Einschleifens von Handlungsfolgen müssen

diese nicht mehr »jede Situation Schritt für Schritt neu bestimmt werden«, sie werden vielmehr »reziprok typisiert« und treten den Handelnden schließlich als verselbstständigte Entitäten gegenüber.⁴⁰ Institutionen entstehen diesem Grundmodell aus allmählichen Institutionalisierungen, aus »quasiautomatischen Gewohnheiten des Denkens, Fühlens, Wertens und Handelns«.⁴¹ *Formate* lassen sich auf diese Weise gerade nicht erklären, da sie eines expliziten *Akts* der Einrichtung oder Einsetzung bedürfen. Schon dies erhellt, dass die institutionelle Dimension von Formaten sehr viel voraussetzungsreicher ist. Die Einrichtung eines Formats bedarf einer *Ausgabe-Instanz* und eines *Gefüges*.⁴² Und zugleich erfolgt sie, da die im Horizont ihrer Kontingenz erfolgt, ohne zureichenden *Grund*.

Hiermit unmittelbar verknüpft ist eine andere Zeitlichkeit. Werden Institutionen logisch aus Habitualisierungsprozessen abgeleitet, wird eine *kontinuierliche* Zeitlichkeit angenommen. Die Zeitlichkeit von Formaten ist hingegen grundsätzlich *diskontinuierlich*. Nicht nur ist die Zeit vor dem Akt der Einsetzung eines Formats eine andere als nachher, auch ist das Format seinem Begriff nach *starr*. Es ändert sich nicht. Es kann allenfalls durch

40 Berger/Luckmann: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit, 57ff.

41 Gehlen: Der Mensch, 79.

42 Ein einfaches Beispiel für die Art des Gefüges ist das Format von Datumsangaben. Ganz verschiedene Formate sind hier traditionell in Gebrauch; man kann schreiben »1. Mai 2017« oder »1.5.2017«, aber auch »01-05-2017« oder »2017-05-01«. Das letztere Format, das die Einheiten in absteigender Reihenfolge (Jahr-Monat-Tag) statt wie die übrigen in aufsteigender Reihenfolge anordnet, ist dasjenige, was von der *Internationalen Organisation für Normung* (ISO) in ISO 8601 festgelegt worden ist. Mit dieser Festlegung auf eine rein numerische Darstellung soll nicht nur eine für alle akzeptable Vereinheitlichung erzielt werden, es entsteht auch eine Kompatibilität mit der EDV, da z.B. die Reihenfolge von Dateinamen mit vorangestellter Datumsangabe auch die zeitliche Reihenfolge wiedergibt.

einen weiteren *Akt* ersetzt, gestrichen oder modifiziert werden. Sobald man etwas als Format betrachtet oder bezeichnet, setzt man diese wesentliche Starrheit voraus.

Eine theoretische Bemühung um den Formatbegriff gibt es derzeit – unter weitgehender Absehung von der Kategorie der Institution – vor allem in dem Zweig der Medienwissenschaften, der auf die Medien*kommunikation* abzielt. Gesprochen wird also über Medienformate. Als beispielhaft kann die systematische Einleitung zu einem Band mit dem Titel: *Neue Medien – Neue Formate. Ausdifferenzierung und Konvergenz in der Medienkommunikation* gelten. In einer Vorbetrachtung heißt es dort: »Begriffe wie *Format*, *Gattung*, *Darstellungsform*, *Textsorte*, *Genre*, *Regel*, *Muster* werden normalerweise herangezogen, wenn es darum geht, die Stabilität sozialer oder kommunikativer Ordnungen und Praktiken zu erklären.« Diese Dinge sorgen dafür, dass man sich versteht: »Wenn beide Parteien des kommunikativen Austausches wissen, was ein Wetterbericht, eine Rezension, eine Nachrichtensendung, ein Online-Chat, ein Tweet oder ein wissenschaftlicher Vortrag ist«, dann steigt die Chance, dass die Kommunikation »auf der Basis standardisierter gegenseitiger Erwartungen gelingen kann«.⁴³

Aus einer großen medienkommunikationstheoretischen Entfernung betrachtet, leisten also sehr verschiedene Dinge dasselbe. Was ist aber die *differentia specifica* des Formats im Gegensatz zu den Begriffen *Gattung*, *Darstellungsform*, *Textsorte*, *Genre*, *Regel* und *Muster*, die alle »Ordnung in die Vielfalt kommunikativer Erscheinungsformen bringen sowie soziale Koordination erklären«⁴⁴ sollen? Sie tun es, wie erklärt wird, von unterschiedlichen Disziplinen aus. Psychologen sprechen eher von *Schemata* und

43 Bucher/Gloning/Lehnen: *Neue Medien – Neue Formate*, 10.

44 Bucher/Gloning/Lehnen: *Neue Medien – Neue Formate*, 18.

Skripts, kommunikative Handlungstheorien nutzen Begriffe wie *Patterns* oder *Interaktionsmuster*, Soziologen und Kommunikationswissenschaftler sprechen gerne von *Frames* und *Gattungen*, Sprachwissenschaftler häufig von *Genre*, *Darstellungsform* oder *Textsorte*. Warum soll man dieser Begriffsvielfalt auch noch den Formatbegriff hinzufügen? Offenbar, weil es in ihm spezifisch um »Medienkommunikation« geht. Der Erörterung dieser Frage zunächst ausweichend, wird die Frage nach der »Granularität der Ordnungssysteme« (19) angeschnitten – also etwa: wie »feinkörnig« sollen die Kategorien sein? Für die »hierarchische Ordnung der Medienkommunikation« wird eine Dreiteilung vorgeschlagen. Am »grobkörnigsten« sind die »*Mediengattungen* (Printmedien, Hörfunk, Fernsehen, Film, Internet etc.)«, dann kommen die »*Formate* (Tageszeitung, Wochenmagazin, Fachzeitschrift, Special-Interest-Zeitschrift, Tabloid, Weblog, Podcast, Chat usw.)« und am »feinkörnigsten« sind die »*Genres, Kommunikations- oder Darstellungsformen* (Bericht, Magazingeschichte, Porträt, Kommentar, Anreißermeldung etc.)« (19).

Ohne nähere Begründung und Reflexion wird der Begriff des Formats hier auf einer »mittleren Ebene« angesetzt. Das ist nur eine terminologische Festlegung, kein Bestimmungsversuch. Mit ihm möchte man sich nicht zuletzt »von einer materialorientierten Verwendungsweise des Begriffs« absetzen, nämlich »von einer rein technischen Verwendungsweise, wie er beispielsweise in der Bezeichnung von Mp3 als Musikformat oder VHS als Videoformat vorkommt«. ⁴⁵ Diese Abgrenzung soll das *Starre*, das dem Formatbegriff inhärent ist, gewissermaßen aufweichen. Medienwissenschaftler, welche »die Kommunikation« in den Mittelpunkt stellen, möchten Medienformate anders verstehen, nämlich von ihrer »kommunikativen Funktion« her als »Lösungen« (23).

Das ist aber unspezifisch. Denn darin unterscheiden sich Medienformate nicht beispielweise von den *Interaktionsmustern* oder *Patterns*, von denen – jenseits der Medien – auch in der Handlungstheorie gesprochen wird; oder von den *Genres*, von denen die Literatur- und Filmwissenschaftler sprechen. Interaktionsmuster und Genres (von ihnen wird noch ausführlich die Rede sein) passen sich den Gegebenheiten an, während die entscheidende *differentia specifica* des Medienformats gerade darin besteht, dass es *vorgegeben* ist. Es stellt – wenn man so will – gerade deshalb eine ›Lösung‹ dar, *weil* es eine *stehende* Einrichtung ist, auf die ›man‹ sich wie auf eine Institution beziehen kann.

Wer hingegen über keinen formalen Begriff der Institution verfügt und einen kontinuierlichen *Formatwandel* erklären möchte, muss diese wesentliche Starrheit ausblenden. So heißt es etwa: »Medienformate werden in der Medienkommunikation als Rahmenvorgaben genutzt, zugleich aber auch im Prozess der Kommunikation etabliert und gegebenenfalls modifiziert und verändert. Medienwandel ist dementsprechend immer auch ein Formatwandel.«⁴⁶ Oder sogar: »Medienformate entstehen und wandeln sich im Gebrauch zusammen mit ihrer Umwelt; sie sind keine statischen, autarken Gebilde.«⁴⁷ Und schließlich soll dann gelten, dass sich »Medienformate«, wie alle »Muster«, mit »jedem Gebrauch leicht« ändern (147). Genau das Gegenteil trifft zu: Von dem, was sich *nicht* mit »jedem Gebrauch« leicht ändert, sagen wir, dass es zum Format gehört.⁴⁸

46 Bucher/Gloning/Lehnen: Neue Medien – Neue Formate, 11.

47 Perrin: Wie sich Formate verändern, 145.

48 Dass man überhaupt nur in einer sehr diffusen Weise bzw. von einer sehr großen Entfernung aus von »Formatwandel« sprechen kann, zeigt auch der Blick auf die oben angeführten Beispiele, die *keine* Medienformate betreffen. Das Format etwa als Ausrichtungsmodus einer Formel-I-Qualifikation ändert sich gewiss nicht mit jedem Rennen...

Das heißt natürlich nicht, dass Formate ›zeitlos‹ sind, sondern dass sie so tun, als ob sie ›zeitlos‹ wären (eine Eigenschaft, die sie mit allen Institutionen teilen). Formate ändern sich eben nicht mit der Zeit, sondern – wenn sie nicht abgeschafft werden – sprunghaft (also nicht *natürlich*). Das kann man schon an ganz banalen Umformatierungen der Oberfläche (also des Designs) sehen, die ja auch zu den festen Bestandteilen eines Formats gerechnet werden kann. Jedes Mal, wenn man um 20 Uhr die *Tageschau* einschaltet, hört man dieselbe Erkennungsmelodie und erblickt dasselbe Studioambiente; es könnte immer und ewig so weitergehen – bis die Verantwortlichen nach ihrem unergründlichen Ratschluss entscheiden, dass die Melodie ab jetzt etwas sphärischer klingen und das Studioambiente etwas futuristischer wirken soll (alle merken es und sind zunächst befremdet). Auch bei unverändertem Format können sich Dinge verändern, aber dies geschieht dann sozusagen *unmerklich*. Denn solche unmerklichen Veränderungen sind *definitionsgemäß* nicht Bestandteile des *Formats*, sondern gehören zu den *Spielräumen*, die das Format lässt.

Gewiss wollen sich diejenigen, die Formate konzipieren, einrichten und modifizieren, dabei nach den Erwartungen der Rezipienten und der Beteiligten richten, und sie tun – vor allem beim Medium Fernsehen – vieles dafür, diese Erwartungen im Vorfeld auszuforschen. Sie möchten, dass das Format in die Umgebung passt. Wenn ein Format nicht erfolgreich ist, wird es abgesetzt oder modifiziert. Entscheidend (und von theoretischer Bedeutung) ist aber, dass das notwendigerweise *mit Verzögerung* geschieht.

Formathandel

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Formatbegriff bezieht sich in der Regel auf das Medium Fernsehen. Die Gründe dafür, dass TV-Formate der paradigmatische Sonderfall sind, bedürfen noch der genaueren Erläuterung. Mit ihnen hängt zusammen, dass das Format in diesem Medium noch auf eine andere Weise eine Rolle spielt, von der die Medienkommunikationswissenschaften ihren Formatbegriff dezidiert abgrenzen wollen. In der »programmstrategischen Verwendungsweise« nämlich bezöge sich *Format* auf »die unveränderlichen, strukturellen Elemente einer seriellen Produktion wie Moderation, Dramaturgie, Kennungen, Logos, Sendungsdesign, optische wie akustische Signale, Sendeplatz etc., die sicherstellen sollen, dass einzelne Sendungen als Episoden einer Serie wahrgenommen werden«.⁴⁹ Eine solche »kommerzielle Ausrichtung dieses Formatbegriffs« spiegle sich »im internationalen Formathandel, der gerade darauf beruht, dass ein in den Strukturen gleichbleibendes Sendegefäß mit länder- und kulturspezifischen Inhalten gefüllt werden kann« (20).

Formate können immaterielle Wirtschaftsgüter sein, auf denen Urheber- und andere Schutzrechte liegen. Dies ist überhaupt nur möglich, weil durch das Format etwas *festgelegt* wird. Es ist kein Proteus. Im Rahmen des Phänomens Formathandel wird folglich auf einer ganz anderen Ebene darüber nachge-

49 Bucher/Gloning/Lehnen: Neue Medien – Neue Formate, 20.

dacht, was es mit Formaten auf sich hat. Es lohnt sich daher auch in theoretischer Hinsicht, einen Blick in diese Sphäre zu werfen. Formathandel ist nur unter sehr spezifischen Bedingungen sinnvoll. Es gibt ihn erst seit der zweiten Hälfte der 1980er Jahre, in denen sich die kommerziellen Fernsehsender in Europa etablierten. Schon zwanzig Jahre später wurden in Europa Schätzungen zufolge mehrere Milliarden Euro pro Jahr im »Formatgeschäft«⁵⁰ umgesetzt, die im »modernen Fernsehen das A und O«⁵¹ seien. Die vielen Fernsehsender benötigen schlicht und ergreifend große Mengen an Material, um ihre Sendeplätze zu füllen.⁵²

Einer geläufigen Definition zufolge ist das handelbare Produkt TV-Format »eine die charakteristischen Merkmale einer Fernsehserie oder Fernsehshow beinhaltende Grundstruktur, die in jeder Serien- oder Showepisode unterschiedlich ausgefüllt wird.«⁵³ Das Fernsehformat sei insofern als die »Vervielfältigung eines Modells«⁵⁴ aufzufassen. Ganz gleich, wie die hier verwendeten Begriffe *Grundstruktur*, *Episode*, *Serie*, *Modell* genau zu verstehen sind – in jedem Fall geht es um »das Zusammenspiel von unveränderlichen und von Folge zu Folge veränderbaren Elementen«.⁵⁵ Die unveränderlichen Elemente definieren das Format. Es kann handelbares Eigentum sein, insofern es sich von allen andern handelbaren Formaten signifikant unterscheidet. In dieser Verwendung ist ein bestimmtes Format also kein *Allgemeinbegriff* (wie etwa: Tageszeitung), sondern es trägt einen *Eigennamen*. Zum Beispiel *Wer wird Millionär?*

50 Hallenberger: Fernsehformate und internationaler Formathandel, 160.

51 Lobigs u.a.: Mehr Rechtsschutz für TV-Formate?, 93.

52 Vgl. Augustin: Format-Fernsehen?, 33ff.

53 Litten: Der Schutz von Fernsehshow- und Fernsehserienformaten, 4; Hallenberger: Fernsehformate und internationaler Formathandel, 155.

54 Koch-Gombert: Fernsehformate und Formatfernsehen, 29.

55 Hallenberger: Fernsehformate und internationaler Formathandel, 155.

Die Bestandteile eines handelbaren TV-Formats sind in zwei Relationen zu betrachten. Erstens realisieren sie sich in jeder einzelnen Folge: In der Quizshow *Wer wird Millionär?* stehen bei jeder Frage vier Antworten zur Auswahl; Moderator und Kandidat sitzen sich gegenüber; die Kandidaten haben verschiedene Joker zur Auswahl; sie werden gefragt, ob sie jemanden mitgebracht haben; das Studio hat ein bestimmtes Design; es gibt eine bestimmte Erkennungsmelodie usw. Es lassen sich hierbei wiedererkennbare Elemente der Oberfläche und die Wiederkehr der zugrundeliegenden Struktur unterscheiden, aber die beiden Ebenen sind zugleich miteinander amalgamiert.

Zweitens gibt es die Relation »zwischen der jeweiligen nationalen Version und dem international verbreiteten Basisformat«.⁵⁶ *Wer wird Millionär?* ist bekanntlich eine der weltweit erfolgreichsten Quizshows der letzten Jahrzehnte (die indische Version hat 2008 sogar für einen international erfolgreichen Kinofilm mit dem Titel *Slumdog Millionaire* gesorgt). Man kann also die entsprechenden Elemente in den verschiedenen Ländern vergleichen, in denen das Format produziert und ausgestrahlt wird. Dabei ist Formathandel *per se* international. Es geht immer um den Import eines erfolgreichen ›ausländischen‹ Sendeformats in einen ›nationalen‹ Kontext. Der Einkauf eines Formats, das in demselben Sendebereich und in derselben Sprache bereits ausgestrahlt wird, könnte höchstens im Ausnahmefall Sinn machen.

Das Format wird für den jeweiligen nationalen Markt nicht identisch *reproduziert*, sondern *adaptiert*. Es findet also eine Anpassung, eine Modifikation statt, die aber nur die Oberfläche betrifft. Das heißt zunächst, dass die sichtbaren Elemente, die Bestandteil des gehandelten Formats sind, sich nur ähnlich sind, die Struktur (das Gerüst) jedoch *dieselbe* ist. Dies sorgt unter an-

56 Hallenberger: Fernsehformate und internationaler Formathandel, 155.

derem dafür, dass eine Sendung (etwa *Wer wird Millionär?* oder *Ich bin ein Star – Holt mich hier raus!*) nicht als ausländisches Erzeugnis, sondern »als einheimisch wahrgenommen«⁵⁷ wird. Man kann sogar – in einer rechtswissenschaftlichen Abhandlung zum Thema – lesen, das »*Wesen des TV-Formats*« liege in der »*selbstständigen eigenkulturellen, nationalen Umsetzung*«, es sei also keine »phantasielose Übernahme eines technischen Herstellungsverfahrens«.⁵⁸ Daraus spricht allerdings nicht nur eine eigentümliche Vorstellung von Phantasie und Kultur, sondern eine Verkenntung der Tatsache, dass der Formathandel – und in gewissem Sinne auch die Kategorie des Formats als solche – ein Produkt der auf Globalisierung ausgerichteten westlichen Zivilisation ist, und zwar der *Form* nach und nicht erst durch die in den Formaten vermittelten *Inhalte*. Ein TV-Format wie *Ich bin ein Star – Holt mich hier raus!* ist ein Exportschlager (es wurde in alle Kontinente dieser Erde verkauft), was die westliche Zivilisation aber vor allem in aller Herren Länder exportiert, ist Exportierbarkeit. Formatierung ist, wenn man so will, das *Medium* der Globalisierung; an TV-Formaten tritt das nur besonders deutlich zutage. Ihr unhintergebar Effekt ist die Zerlegung einer Kultur in ihre Bestandteile. Brian Briggs vom Marktführer *Endemol* fasst dies in den Worten zusammen: »The reason why Endemol is so successful is that we take a format that works in one country, strip everything cultural off of it, export it in a new country and then, over time, add cultural aspects of that country to it.«⁵⁹

Zwar werden die Formate durch den Handel mit ihnen praktisch definiert, aber diese Definition ist nicht unproblematisch. Die Tätigkeit der im Jahr 2000 gegründeten *FRAPA*, die *Format Recognition And Protection Association*, die unter anderem mit

57 Lantzsch: Der internationale Fernsehformathandel, 129.

58 Spacek: Schutz von TV-Formaten, 234.

59 Zit. nach Lantzsch: Der internationale Fernsehformathandel, 129.

dem »Formatklau« befasst ist⁶⁰, hat keine ganz triviale Aufgabe, wenn es darum geht, Formate zu erkennen. Und überhaupt: Wie lässt sich ein »Formatklau« eigentlich rechtlich begründen und worauf erstreckt er sich genau? Verschiedene Formen des Imitationsschutzes spielen hier eine Rolle. Sie können sich auf Einzel-elemente beziehen: Lassen sich Wortfolgen oder Titel schützen? Wie steht es mit Grafiken, Logos oder Ausstattungselementen? Wie unähnlich müssen diese Elemente gegenüber dem Original sein? Lässt sich gar so etwas wie ein bestimmter Moderationsstil rechtlich schützen?⁶¹ Wann sind die urheberrechtlichen Individualitätsanforderungen bei Einzelelementen erfüllt, wann kann der Markenrechtsschutz greifen, welche Rolle spielen die Gesetze über den unlauteren Wettbewerb?

Der entscheidende Schutz eines TV-Formats *als Ganzem* müsste vor allem durch das Urheberrecht erfolgen, weil ein TV-Format »Werkcharakter« haben, also eine persönliche Schöpfung geistigen Inhalts sein soll. Gerade hier tut sich aber ein rechtsdogmatisches Problem auf. Denn das Format ist ja eben gerade *kein* Werk. Mit den Sinnen wahrzunehmen gibt es beim Format als solchem nichts; es ist »etwas Virtuelles«⁶², etwas für das geistige Auge. Der Ausdruck *Format* kommt in der Begrifflichkeit des Urheberrechts nicht vor, weil dieses »für die Zusprechung eines Schutzes eine konkrete, sinnlich greifbare Objektivierung« verlangt – also eine »Form« (103). Eine bloße Idee lässt sich nicht schützen, aber das Format steht, wie man sagt, »auf einer Konkretisierungsstufe zwischen der Idee und dem fertigen Produkt« (104). Wie weit diese Konkretisierung vorangeschritten sein muss, ist strittig; eine bloße Verschriftlichung der Idee reicht jedenfalls nicht aus: »Die Abgrenzung einer abstrakten und mithin

60 Lantzsch: Der internationale Fernsehformathandel, 141.

61 Spacek: Schutz von TV-Formaten, 107ff.

62 Lobigs u.a.: Mehr Rechtsschutz für TV-Formate?, 102.

ungeschützten Idee von einem konkreter ausgearbeiteten Entwurf oder Konzept ist [...] eine äußerst schwer vorzunehmende und den Umständen entsprechend zu beurteilende Aufgabe« (104).

Die erste schriftliche Konkretisierung des Formats erfolgt – gewissermaßen im Nachklang vergangener Zeiten, als das Format eine klar umgrenzte Sache war – im sogenannten *paper format*, das die Basis des Handelsguts *Format* darstellt. Freilich kann ein solches *paper format* auch bei hinreichender Konkretisierung nur dann einen urheberrechtlichen Schutz genießen, wenn es seinerseits einen hinreichenden Individualitätsgrad aufweist. Im Übrigen ist das *paper format* natürlich nicht das Format selbst, sondern (zum Teil) dessen Beschreibung; darüber hinaus enthält es auch »irrelevante und außerhalb des durch Zuschauer wahrgenommenen Formatbegriffs [...] liegende Informationen«. ⁶³ Das »wahrgenommene Format« und das gehandelte Format decken sich insofern nicht.

Das Problem ist auch hier wieder, dass das »Individualitätskriterium« ⁶⁴ sich nicht auf einen konkreten, sinnlich wahrnehmbaren Gegenstand bezieht, sondern auf ein allgemeines Konzept,

63 Lobigs u.a.: Mehr Rechtsschutz für TV-Formate?, 102. Inwieweit es sinnvoll ist zu sagen, dass ein *Formatbegriff* »wahrgenommen« wird, sei dahingestellt. Streng genommen kann ja schon das Format selbst nicht wahrgenommen werden. Grundsätzlich kann der Zuschauer, der ein bestimmtes Format als »einheimisches« Produkt wahrnimmt, nicht wissen, was zum Format als Bestandteil des Formathandels gehört und was nicht. Auch wenn er weiß, dass es sich um ein internationales Format handelt, neigt er eher dazu, wiederkehrende Elemente auf das spezifische »einheimische« (und nicht »erhandelte«) Format zurückzuführen. Wenn man etwa bestimmte, entsprechende Einstellungen der deutschen und der britischen Version von *Ich bin ein Star – Holt mich hier raus!* einander gegenübergestellt sieht (vgl. etwa Ehegötz: Internationaler Lizenzhandel mit Fernsehformaten, 90–102), bekommt man ein ganz anderes Gefühl für die (unheimliche) Formathaftigkeit der wahrgenommenen Welt.

64 Lobigs u.a.: Mehr Rechtsschutz für TV-Formate?, 104.

das der Konstitution einer *Serie* von Gegenständen (eben den einzelnen Folgen einer Fernsehsendung) zugrunde liegt. Verschärft wird das Problem dadurch, dass Formate aus Elementen bestehen, die als *Versatzstücke* einzustufen sind und z.B. bereits in bestehenden Formaten eingesetzt wurden. Im Sinne des Urheberrechts handelt es sich dann um *Werke zweiter Hand*, die »selbstständig urheberrechtsgeschützt« sind, wenn es sich nicht um bloße »*Umgestaltungen*« handelt, sondern um »*Neugestaltungen*«, denen ein »*originelles Kompositionskriterium*« zugrunde liegt (105). Juristisch gesehen ist es einem Konkurrenten daher auch bei bestehendem Urheberrechtsschutz möglich, »Neugestaltungen von bestehenden TV-Formaten vorzunehmen, ohne Rechtsnachteile befürchten zu müssen« (105).

Die einschlägige Literatur kommt zu dem Ergebnis, »dass TV-Formate nur ansatzweise durch absolute Rechte geschützt sind« (115). Die Gerichte haben die Schutzwürdigkeit von Formaten zwar prinzipiell anerkannt, im Einzelfall aber meist dagegen entschieden.⁶⁵ Dem Formathandel tut dies indes keinen Abbruch. Zwar gibt es »in keinem Land urheberrechtlichen Formatschutz an sich«, aber es gibt »für alle Marktteilnehmer gute Gründe, so zu tun, als ob es einen umfassenden juristischen Formatschutz gäbe«.⁶⁶ Das Handlungsgut beim Einkauf etwa eines Show-Formats ist in erster Linie auch nicht das *paper format*, sondern das *TV format package*, das neben dem ausgearbeiteten Format das »markenrelevante[] Know-how«⁶⁷ enthält. Es umfasst auch »Angaben zur organisatorischen Durchführung und technischen Umsetzung eines Formats sowie exklusives Marketing-Wissen aus der Markt- und Publikumsforschung«.⁶⁸

65 Vgl. Spacek: Schutz von TV-Formaten, 160–167.

66 Hallenberger: Fernsehformate und internationaler Formathandel, 157.

67 Lobigs u.a.: Mehr Rechtsschutz für TV-Formate?, 109.

68 Lantzsich: Der internationale Fernsehformathandel, 124.

Eine klare juristische Definition des Formatbegriffs gibt es nicht, obwohl sie sozusagen im Raume steht bzw. unterstellt wird. Als Wirtschaftsgut entsteht ein Format dadurch, dass als ein Format definiert, behauptet und benannt wird. Aber gerade dieser Befund kann wertvoll sein. Man lernt daraus möglicherweise, dass es nicht darum geht, was ein Format *ist*, sondern was dabei herauskommen kann, wenn man etwas unter dem Aspekt seiner Formatiertheit betrachtet, also unter dem Aspekt des »Zusammenspiel[s] von unveränderlichen und von Folge zu Folge veränderbaren Elementen«⁶⁹ auf allen Ebenen.

Der Umstand, dass mit Formaten gehandelt werden kann, hat ihnen ein eher negatives Image in den Fernsehwissenschaften eingebracht. Knut Hickethier, einer ihrer prominentesten Vertreter, leitet seine Ausführungen zum Formatbegriff mit der Bemerkung ein: »Daß wir heute von ›Programmformaten‹ und nicht mehr von ›Programmformen‹ sprechen, ist bereits ein Indiz für eine Entwicklung.«⁷⁰ Der Niedergang des Fernsehens beginnt demzufolge mit dem Aufkommen der Privatsender und der Herrschaft des Formats. In der Tat hieß eine von Helmut Kreuzer und Karl Prümm herausgegebene Durchsicht dessen, was das Fernsehen sendet, zu Beginn der 1980er Jahre noch *Fernsehsendungen und ihre Formen*. Von Formaten war noch nicht die Rede. Aber das heißt ja nicht, dass die Fernsehsendungen in der Zeit, in der sie ihre Formen hatten, nunmehr nicht auch als Formate beschrieben werden können. Für Hickethier zielt das Format »auf eine kontinuierliche, serielle, also industrielle Produktion« und eine »ständige Anpassung an erkennbare Veränderungen der Publikumsbewegungen zwischen den Angeboten und den dahinter vermuteten Verschiebungen im ›Geschmack‹ bzw. den Erwartungen des Publikums. Darin liegt das Spezifische des Formats,

69 Hallenberger: Fernsehformate und internationaler Formathandel, 155.

70 Hickethier: Genre oder Format?, 204.

daß es relativ bedenkenlos mit kulturellen Traditionen, auch mit Tabus und gewachsenen Selbstbeschränkungen, umgeht.«⁷¹ Um zu erkunden, wie ›das Spezifische des Formats‹ dies vermag, bedarf es einer anderen Ebene der Betrachtung, die das Format als *formale* (und das heißt auch: *grundlose*) Institution in den Blick nimmt. Denn nur deshalb kann es auch Handelsware sein.

71 Hickethier: Genre oder Format?, 205.

Programmatik – Format und Institution

Die Begriffe *Format* und *Programm* sind eng miteinander verknüpft. Im Medium Fernsehen wird das nur besonders deutlich. Von TV-Formaten ist unablässig die Rede, weil es im Fernsehen Programme gibt. Noch einmal Knut Hickethier: »Unterschieden wird zwischen Format einer Sendung und Format eines Programms, wobei sich das Format einer Sendung dem Format des Programms einzupassen hat.«⁷² Was das Format eines Programms ist, bleibt zunächst fraglich. In was ist das Programm eingepasst? Auf jeden Fall aber heißt die Umgebung, in die das Format eingepasst ist, im Fernsehen *Programm*. Was auf das Fernsehen zweifellos zutrifft, wird im Folgenden als eine Dimension massenmedialer Formate überhaupt postuliert. Diese Relation zum Programm – also die ›Programmhaftigkeit‹ – soll (etwas zweckentfremdet) als *Programmatik* gefasst werden.

Üblicherweise wird damit die Leitvorstellung einer Organisation oder einer Partei usw. bezeichnet. *Programm* ist aber ein schillernder Begriff, der sich aus dem griechischen Wort *programma* ableitet, was schlicht (oder auch nicht schlicht) »Vorgeschriebenes« oder »Vorschrift« bedeutet. Zwar spricht man, hiervon ausgehend, ebenso von Computerprogrammen wie von Parteiprogrammen oder Handlungsprogrammen usw., aber nur für einen bestimmten Bereich ist das Wort auch *legaldefiniert*. Und zwar genau für den Bereich, der hier besonders interessiert.

72 Hickethier: Genre oder Format?, 205.

Im *Rundfunkstaatsvertrag* heißt es in § 2 Abs. 2 Nr. 1, dass man unter einem Hörfunk- oder Fernsehprogramm eine »nach einem Sendeplan zeitlich geordnete Folge von Inhalten« versteht. Ein Programm besteht aus einzelnen Sendungen. Diese Sendungen benötigen ein Format, das sich in die Programmstruktur und das Programmschema einfügen muss. Nichts einfacher als das.

Aber gerade dieses Selbstverständliche gilt es als etwas Erstaunliches in den Blick zu bekommen. Das Radio ist ein Programm-Medium, insofern das, was es überträgt, ein Programm, eine Vor-Schrift hat (und ist). Es liegt nahe, die Sendungen, denen durch die Programmatik ein Ort zugewiesen wird, als Formate zu betrachten. Wo es hingegen eine derartige Programmatik nicht gibt, liegt es nicht nahe. Nehmen wir als Beispiel das Medium Film. Als bloßes Medium hat der Film keine Programmatik und keine Formate (abgesehen natürlich von den rein technischen Begrenzungen wie ehemals etwa die Länge einer Filmrolle oder – auf einer anderen Ebene – das Bildformat). Ein Film kann aber eine Programmatik bekommen, sobald er *vorgeführt* wird. Ein *Kino* beispielsweise hat ein Programm. Normalerweise taktet es heutzutage lediglich die Vorstellungen. Daher spielt die Spielfilmlänge im Hinblick auf die Formathaftigkeit die entscheidende Rolle (auffällig wird sie, wenn der Film Überlänge hat, sodass die Taktung des Programms angepasst werden muss).

Obwohl das nur mehr ein Minimalprogramm ist, gilt: »Die grundlegende Einheit der Vorführung ist das Programm und nicht der Film.«⁷³ Und unterhalb der in den Kinoprogrammen ausgewiesenen Elemente bietet die Vorführung ja noch mehr an Programmatik: Es gibt zunächst das Format *Kinowerbung*, anschließend kommt das Format *Trailer* und erst dann der Film. In früheren Zeiten – in den Zeiten vor dem Programm-Medium Fernsehen – war die Programmatik des Kinos deutlich kom-

73 Hediger: Szenische Prologe im amerikanischen Stummfilmkino, 69.

plexer, nicht nur gab es bis in die 1960er Jahre einen kürzeren Vorfilm und Wochenschauen⁷⁴, sondern bis in die 1930er Jahre teilweise auch andere szenische und musikalische Darbietungen.⁷⁵ Stärker als im Kino ist die Programmatik bei der *Revue* ausgeprägt, die im 19. Jahrhundert aufkam und aus einer lockeren Folge verschiedener Nummern (mit Solodarbietungen, Tanzensembles usw.) bestand, beim ebenfalls aus 19. Jahrhundert stammenden *Variété*, in dem die Darbietungen noch heterogener sind, oder im Zirkus mit seinen Attraktionen, der in der uns geläufigen Form im England des 18. Jahrhunderts entstanden ist. All diese Formen bestehen aus verschiedenen – bis zu einem gewissen Grade formatierten – *Programmpunkten*.

Programmatik im oben beschriebenen Sinne gibt es also nur da, wo das, was über ein Medium vermittelt wird, verschiedene Bestandteile hat, wobei die Verschiedenartigkeit der Bestandteile wiederum sehr verschiedenartig sein kann. In einer Nummernrevue beispielsweise sind sie, wie schon der Name andeutet, bis zu einem gewissen Grade austauschbar und gleichartig, also ähnlichen Formats. Das gilt etwa auch für die Musikstücke auf einer CD (insbesondere, wenn sie durch das ehemalige *Single*-Format formatiert sind). Zwar ist eine Reihenfolge für sie vorgesehen, aber sie lässt sich gegebenenfalls auch vertauschen (bei Kompilationen ohnehin, bei Konzeptalben weniger gut). Allgemein kann man sagen: Je verschiedenartiger die Bestandteile, desto ausgeprägter die Programmatik.⁷⁶ Insgesamt ist die Programmatik in allen reinen Speichermedien allerdings schwach ausgeprägt.

74 Schwarz: Wochenschau, 148ff.

75 Vgl. Klippel: »The Art of Programming«.

76 Wird die Verschiedenartigkeit der Bestandteile überwölbt vom Werk-Charakter des Ganzen (wie es sich bei Konzeptalben andeutet), so verschwindet die Programmatik bzw. wird gewissermaßen aufgesogen. Trivial ist das etwa bei den Sätzen einer Symphonie oder eines Streichquartetts, obwohl auch da die »Auskoppelbarkeit« gegeben ist (wenn im

Der eigentliche Ort der so verstandenen Programmatik sind die sogenannten *Massenmedien*. Dieser etwas zweifelhafte und uneindeutige Begriff wird gewöhnlich durch seine spezifische »Vernetzungslogik« – nämlich »one to many« gekennzeichnet.⁷⁷ Auch die folgende, eingehendere Definition lässt offen, inwieweit es sich bei Massenmedien um technische Medien handeln muss: »Ein Massenmedium ist ein Mittel, mit dem ein Adressant einer großen Menge von Adressaten eine (prinzipiell beliebige) Botschaft (*message*) oder eine Summe von Botschaften ausrichtet, unabhängig davon, ob die Erwartungen der Adressaten darin berücksichtigt sind oder nicht.«⁷⁸ Bemerkenswerterweise wird hier die Unbeachtlichkeit der Adressatenerwartungen explizit zum Definitionsbestandteil gemacht. Das klingt rigide und vielleicht auch kontraintuitiv (weil den Massenmedien ja gerade nachgesagt wird, diejenigen Botschaften auszurichten, die die Massen lesen, hören oder sehen wollen), folgt aber logisch aus der Vernetzungslogik »one to many«: Die Vielen können eben nicht alle die gleichen Erwartungen haben.

Niklas Luhmann definiert wie folgt: »Mit dem Begriff Massenmedium sollen im folgenden alle Einrichtungen der Gesellschaft erfasst werden, die sich zur Verbreitung von Kommunikation technischer Hilfsmittel der Vervielfältigung bedienen.«⁷⁹ Entscheidend ist hier, dass dieser Definition zufolge nicht ein-

Radio z.B. nur der erste Satz eines Streichquartetts gesendet, d.h. ins Programm genommen wird, dann wird dieser Satz dadurch als Format behandelt). Interessant ist in diesem Zusammenhang der Fall der Programm-Musik, die durch eine außermusikalische Referenz das Programmatische *in* der Abfolge der Bestandteile betont.

77 Winkler: Basiswissen Medien, 27.

78 Große: Massenmedien, 405.

79 Luhmann: Die Realität der Massenmedien, 10.

zelne Privatleute, sondern nur »Einrichtungen der Gesellschaft« als Adressanten in Frage kommen. Bei »one to many« muss nicht nur »many« spezifiziert werden, sondern vor allem muss gesagt werden, was »one« ist. Ein Einzelner kann ein Massenmedium höchstens *nutzen*. Denn Massenmedien sind *Einrichtungen*, also Institutionen. Weil sie in diesem Sinne Institutionen sind, haben Massenmedien notwendigerweise auch eine Programmatik im oben beschriebenen Sinn. Und umgekehrt: Nur Medien mit einer ausgeprägten Programmatik können Massenmedien sein. Massenmedien sind Programm-Medien. Sie sind es umso mehr, je weniger sie sich nach den Erwartungen der Rezipienten richten. Und umso ausgeprägter ist ihre Programmatik (nicht in den Inhalten, versteht sich, sondern durch die Formatiertheit).

Zeitung, Radio und Fernsehen gelten zu Recht als die klassischen Massenmedien. Auch der Eigentümer einer Zeitung (William Randolph Hearst) oder eines Fernsehsenders (Silvio Berlusconi) kann diesen Umstand nur ausnutzen. Er ist nicht der Adressant. Erstens kann er *de facto* nicht alle Artikel schreiben, geschweige denn alle Sendungen produzieren. Zweitens kann er *de jure* nicht als Adressant hervortreten. Drittens kann er, selbst wenn von den Inhalten her alles nach seinem Willen gehen soll (siehe *Citizen Kane* von Orson Welles, dessen Titelfigur Hearst bekanntlich zum Vorbild hat), die ausgeprägte Programmatik des Mediums Zeitung nicht umstoßen: Eine Zeitung ist aus verschiedenen Beiträgen unterschiedlichen Formats zusammengesetzt. Jede Nummer einer bestimmten Tageszeitung enthält einen Leitartikel, eine Glosse, einen Kommentar auf der ersten Seite, eine Rubrik Lokales, den Wetterbericht, eine Rätsecke, einen Sportteil, einen Comic Strip, die Inserate, die Todesanzeigen usw., für die jeweils ein bestimmter Umfang und ein bestimmter Platz vorgesehen ist. All das, was in den verschiedenen Exemplaren dieser Formate

am selben Ort *wiederkehrt*, kann als Ergebnis einer Formatierung beschrieben werden.

Dies führt zu einem weiteren Merkmal von Massenmedien, das sich so sehr von selbst versteht, dass man es erst wieder in den Blick bekommen muss: ihre *Periodizität*. Weil das Massenmedium eine *Einrichtung* ist, ist es auch da, wenn es nicht sendet. Nur das periodische Erscheinen (oder gar das pausenlose Senden) kann bewirken, dass das Medium eine Einrichtung der Gesellschaft ist, in der die Programmatik dafür sorgt, dass die formatierten Bestandteile an *derselben* Stelle wiederkehren. Die Zeitung, die wir aufschlagen, *spiegelt* uns in ihrer Programmatik eine geordnete Welt wieder (bzw. bringt die Unordnung der Welt in eine Ordnung). Und in anderer Weise gilt dies auch für Radio und Fernsehen, deren Programm sich als zeitliche Abfolge darbietet (aber in Programmzeitschriften nachgelesen werden kann). Entscheidend ist hierbei die *Heterogenität* der Bestandteile, die Verschiedenheit der Formate, die in ihrer Zusammenstellung und in ihrer Eingepasstheit gleichwohl ein Ganzes ausmachen (bzw. auszumachen behaupten). Man kann das auch auf den Begriff bringen, dass das Massenmedium als eine Einrichtung funktioniert, weil es eine *Montage* ist (in der wir uns selbst wiedererkennen sollen, gerade weil sie unabhängig von unseren Erwartungen da ist).⁸⁰

- 80 Der Begriff der *Montage* soll hier in dem umfassenden Sinne verstanden werden, der ihm in der psychoanalytisch-juridischen Gesellschaftstheorie Pierre Legendres eingeräumt wird und eng mit dem der *Institution* zusammenhängt. Legendre zufolge ist die »*Vorstellung eines kulturellen Bezugssystems*« geknüpft an »die Montagen, die die logische Verbindung zwischen Subjekt und Gesellschaft ermöglichen«. Die »unterschiedlichen Diskursebenen« müssen »zusammengefügt werden, damit das Ganze ›hält‹. [...] Darin liegt die Essenz der institutionellen Funktion [...]. Wir verfügen also über eine kohärente Definition des Begriffs ›Institution‹ als die Funktion, die *zusammenhält*, oder genauer, *den Stand von etwas garantiert*.« (Legendre: Vom Imperativ der Interpretation, 41) In diesem Rahmen lässt sich das Format als formale Institution auffassen (bzw. als deren Schrumpf- resp. Warenform).

Nicht zufällig werden in Bezug auf die Zeitung die Formate meist *Rubriken* genannt. Dieses Wort leitet sich aus den – aus Orientierungsgründen – rot (*rubrum*) geschriebenen Überschriften bzw. Anweisungen der christlichen Liturgie ab, die entsprechend ebenfalls Rubriken heißen (und Gegenstand der *Rubristik*, der Zeremonienlehre sind). Die rote Schrift gibt gewissermaßen das Format an, während der zu sprechende oder zu singende Text schwarz geschrieben ist. Auch der christliche Gottesdienst hat eine ausgeprägte Programmatik mit verschiedenen Bestandteilen sowie einer strengen Periodizität. So gesehen ist er ebenfalls ein – wenn auch nicht technisches – Massenmedium, das uns eine geordnete Welt spiegelt (und uns selbst einen Platz zuweist).

Der (katholische) Gottesdienst wird durch einen Priester geleitet – aber wer führt uns durch das Programm einer Zeitung? Wer vermittelt uns den Sinn der Zusammenstellung eines Radio- oder Fernsehprogramms? Muss es nicht überall, wo Heterogenes zusammengestellt wird – welcher Art auch immer –, eine übergeordnete *Instanz* geben, die in der Lage ist, diese Zusammenstellung *in der Sprache* zu *begründen*? Das gilt für den Herausgeber eines Aufsatzbandes, der in seiner Einleitung einige Erläuterungen zu den einzelnen Beiträgen gibt, nicht weniger als für den Conférencier, der die einzelnen Darbietungen seiner Revue humorvoll anpreist und durch den Abend führt.

Im Bereich der Massenmedien gibt es natürlich juristisch Verantwortliche, die Herausgeber eines Periodikums, die sich möglicherweise im selten gelesenen Editorial zu Wort melden. Und für Radio und Fernsehen gibt es Programmzeitschriften, die aber vorrangig nicht die Funktion haben, durch das Programm zu führen, sondern bestimmte Sendungen herauszusuchen. Im früheren Fernsehen waren die Fernsehansagerinnen, die den nächsten Programmpunkt ankündigten und damit als Sprecherin der Sendeanstalt agierten, ein Relikt dieser Diskursposition. Letztlich jedoch bedürfen die Massenmedien einer Rechtfertigung ihrer Program-

matik schon deshalb nicht, weil sich das Programmschema (anders als beim Herausgeberband oder dem vom Conférencier dargebotenen Variété) jeden Tag wiederholt, weil die Formate täglich oder wöchentlich neu mit variablen Elementen gefüllt werden und sich die Montage auf diese Weise stabilisiert. Der beste Beweis dafür ist, dass hier genau umgekehrt die unvorhergesehene *Abänderung* des Programms vom Sender begründet werden muss.

Natürlich unterscheidet sich die Programmatik des durch einen Vertreter der Institution Kirche abgehaltenen Gottesdienstes von der Programmatik etwa eines TV-Privatsenders unter anderem darin, dass man dem Gottesdienst andächtig von Anfang bis Ende folgen sollte, während man in ein – überdies endloses – Fernsehprogramm nach Belieben jederzeit hineinschalten und in ein anderes Programm wechseln kann.⁸¹ In diesem Zusammenhang geht es jedoch lediglich darum, dass allein massenmediale Institutionen überhaupt eine Programmatik entfalten können und jede Programmatik *formal* eine massenmediale Institutionalität voraussetzt. Wie die Rezipienten sich tatsächlich verhalten, steht auf einem anderen Blatt. In jedem Fall wird den Adressaten eine bestimmte Montage von unterschiedlichen Formaten als etwas Hinzunehmendes angeboten. Sicher kann man als Leser einer Tageszeitung nur den Sportteil oder nur die Todesanzeigen lesen; und kein Leser, der etwas anderes zu lesen hat, wird die Zeitung von A bis Z lesen. Entscheidend ist aber, dass er es erstens könnte und dass sich die Zeitung zweitens wünschen muss, dass er es täte. Jedes Exemplar einer Zeitung ist – da sie

81 Analogien von Religion und Fernsehen wurden zwar zumeist von einer anderen, rezeptionstheoretischen Blickrichtung aus und mit einem dezidiert kritischen Impetus beobachtet, wobei aber die hier vorgeschlagene formale Ebene der Betrachtung gleichwohl eine Rolle spielt, wenn etwa von der »ritualisierte[n] Rezeption gleichbleibender Sendungen zu gleichbleibenden Sendezeiten« (Bleicher: Die frohe Botschaft des Fernsehens, 291) die Rede ist usw.

»für uns« gemacht ist – das *Spiegelbild* der Idealvorstellung ihres Lesers (ein *Ich-Ideal* im Sinne der Psychoanalyse). Ebenso wünscht sich jeder Fernsehsender, dass der Zuschauer nie das Programm wechselt; wider besseres Wissen lädt er uns unablässig ein, für immer bei ihm zu bleiben (ein *Sender* als solcher kann kein Nichtankommen der Sendung *wollen*). Und er hofft alles dafür zu tun, dass wir uns ihm überlassen.

Im Übrigen gehört es gerade zum Wesen der massenmedialen Programmatik, dass sich das Subjekt *zu* ihr *verhalten* kann. In und mit einem Programm-Medium ist es möglich, sich *orientieren*, weil die Formate an derselben Stelle wiederkehren. Insofern steht die massenmediale Programmatik – ebenso wie in der Nachfolge der Liturgie – in der Nachfolge der *Architektur*, der institutionellen Strukturierung und Orientierung des Raums, wie David Summers sie zum Ausgangspunkt seines Formatbegriffs macht. Auch im architektonischen Raum kehren die Formate an derselben Stelle wieder. In diesem Sinne ist auch und gerade die Architektur mit ihrer räumlichen Programmatik, wie bisweilen gesagt wurde, ein Massenmedium⁸², nämlich »das älteste Massenmedium schlechthin«⁸³, das der bekannten Diagnose Victor Hugos (zu Beginn von *Notre-Dame de Paris*) zufolge mit der Erfindung des Buchdrucks als Leitmedium ausgedient hatte.⁸⁴

82 Fusco: Architektur als Massenmedium, 54ff.

83 Gleiter: Von der virtuellen Realität zur virtuellen Materialität, 90.

84 Der Begriff der *Orientierung* ist hier wichtig, weil er den Raumbezug in den Vordergrund stellt. Das vielzitierte Diktum Hegels, dass das »Zeitungslesen des Morgens [...] eine Art von realistischem Morgensegen« sei, das ja häufig als Beleg für die Massenmedien als Religionsersatz aufgeführt wird, zielt viel mehr auf den Begriff der Orientierung (durch Programmatik) ab – denn so geht dieser Aphorismus aus der »Jenenser Periode« weiter: »Man orientiert seine Haltung gegen die Welt an Gott, oder an dem, was die Welt ist. Jenes gibt dieselbe Sicherheit, wie hier, dass man wisse, wie man daran sei« (Zit. nach Rosenkranz: Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Leben, 543).

Wie bereits angedeutet, geschieht die von David Summers vorgeschlagene Ersetzung des Begriffs »visual arts« durch »spatial arts«⁸⁵ in einer medialen Konstellation, in der sich die »visual arts« von ihrem Raumbezug lösen. Raymond Williams hat diese sich mehr und mehr abzeichnende Logik des Mediums Fernsehen, die sich in zahlreichen Formatveränderungen niederschlägt, schon 1975 als *flow* bezeichnet: Es habe, schreibt er, »einen signifikanten Wechsel vom Konzept der Abfolge als Programm hin zum Konzept der Abfolge als *flow*« gegeben, obwohl »das ältere Konzept des Programms« immer noch »aktiv« sei.⁸⁶ Kennzeichen dieser Entwicklung sei vor allem das zunehmende Verschwinden der »Intervalle zwischen den Programmeinheiten« (37). Vorangetrieben werde diese Entwicklung von den »Bedingungen des verschärften Wettbewerbs« (40). Legt man diese Beobachtung zugrunde, so kann man vereinfacht sagen, dass die Sender – paradoxer Weise – ihre unhintergehbare Programmatik bzw. die montierte Heterogenität ihrer Bestandteile zugleich überspielen wollen.

In dem Maße, in dem das geschieht, büßt der Fernsehsender seinen Anspruch auf Institutionalität tendenziell ein. Er versucht stattdessen, das Programm als eine unbegrenzte Einheit aufzudrängen, die lediglich hin und wieder durch Zwischenspiele (wie Werbung) kurz und möglichst unauffällig *unterbrochen* wird. Allerdings sorgt das duale Rundfunksystem in Deutschland dafür, dass die öffentlich-rechtlichen Sender ihre Programmatik aufrechterhalten, und auch für die privaten Sender gibt es gesetzliche Rahmenbedingungen, die ihnen die Wahrung der Meinungsvielfalt im Allgemeinen zur Aufgabe machen, sie aber beispielsweise auch verpflichten, den Kirchen und Jüdischen Gemeinden auf Wunsch angemessene Sendezeiten zur Verfügung zu stellen oder Sendezeit für Wahlwerbung einzuräumen.

85 Summers: *Real Spaces*, 41.

86 Williams: Programmsequenz als Sequenz des »flow«, 36.

Diese Regelungen gelten allerdings nur für einen Fernsehsender mit *Vollprogramm* – d.h. laut Gesetz »mit vielfältigen Inhalten, in welchem Informationen, Bildung, Beratung und Unterhaltung einen wesentlichen Teil des Gesamtprogramms bilden«. ⁸⁷ Ihnen stehen die sogenannten Spartenprogramme gegenüber, deren minimierte Programmatik nicht mehr für sich in Anspruch kann, eine (auch die Institutionen des Staates stützende) Institution zu sein, welche einerseits die »ganze Welt« und andererseits den »ganzen Menschen« in der Montage ihrer Formate spiegelt. ⁸⁸

Im Bereich des Radios heißt diese Nivellierung der Programmatik interessanterweise *Formatradio*. Man versteht darunter die zielgruppenorientierte Einfärbung *sämtlicher* auf eine spezifische Art und Weise eingefärbter Programmteile, die zu einer einheitlichen Wahrnehmung des Senders und damit zu einer erhöhten Bindung an ihn führen soll. ⁸⁹ Das Formatradio ist bereits in den USA der 1920er Jahre unter den Konkurrenzbedingungen privater Radiosender entstanden. Bekannte Formate sind etwa *Easy Listening*, *Urban Contemporary* oder *All Sports* ⁹⁰, insgesamt aber herrscht ein »Format-Babylon«. ⁹¹ In Deutschland hingegen, wo der Rundfunk von Anfang an eine *Anstalt* war, dessen Programm als »Kulturinstrument« begriffen wurde (71ff.), kam der Begriff des Format-Radios erst mit der vermehrten Anzahl der Privatsender in den 1980er Jahren

87 *Rundfunkstaatsvertrag*, § 2 Abs. 2 Nr. 3.

88 Auch das Spartenprogramm ist legaldefiniert, und zwar als »ein Rundfunkprogramm mit im Wesentlichen gleichartigen Inhalten« (*Rundfunkstaatsvertrag*, § 2 Abs. 2 Nr. 4). Hierzu gehören etwa Musiksender oder Sportkanäle, aber auch *Bibel TV* oder *Astro TV* usw.

89 Vgl. Goldhammer: Formatradio in Deutschland.

90 Vgl. Seidel: Das erfolgreiche U.S. amerikanische Formatradio, 11ff.

91 Hagen: Das Radio, 371.

auf.⁹² Bis zu einem gewissen Grad bewegen sich auch die Spartenprogramme der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten auf das Formatradio zu.

Im Formatradio geht es darum, den *einzelnen Sender* als spezifisches ›Format‹ wahrnehmbar und wiedererkennbar zu machen. Allerdings ist das nur ein Format im pervertierten Sinne, da das Kriterium der *Eingepasstheit* nicht unmittelbar gegeben ist und eine interne Entformatierung bzw. Destrukturierung vorliegt. Das ›Formathafte‹ besteht vielmehr lediglich mittelbar darin, dass sich der auf diese Weise ›formatierte‹ Radiosender von anderen Sendern *unterscheidet* und insofern eine Nische in einer ›Medienlandschaft‹ für sich reklamiert. Dabei handelt es sich jedoch gerade nicht um die Einpassung in ein *Programm*, sondern um einen Wettbewerb um Aufmerksamkeit. Insofern der Sender seine Programmatik zugunsten einer Art ›Einfärbung‹ aufgibt, wird er zu einem bloßen Kanal, das heißt zu dem uns zugekehrten Hintergrundrauschen eines Mediums.

Dem entspricht insgesamt eine zunehmende Lösung des Formats von der Programmatik. Alles spricht dafür, dass die Epoche der Programmatik sich dem Ende zuneigt. Das Internet ist kein Programm-Medium, sondern ein Format-Medium. Insofern ist es auch kein Massenmedium. Es besteht allein aus kommunikativen Formaten, die – abgesehen von den technischen Rahmenbedingungen – durch nichts determiniert und insofern grundlos sind. Nur die Formathaftigkeit seiner Bestandteile auf verschiedenen Ebenen – von der Syntax einer URL oder einer E-Mail-Adresse über die Menüs einer Website bis zum Posting-Format – hindert das Netz am Zerfließen. Im weiteren Sinne ist

92 Das ganz andere Verhältnis zum Programmatischen schlägt sich auch darin nieder, dass sich das englische Wort *programme* (bzw. *program*) auf Einzelsendungen bezieht und nicht auf deren Abfolge (vgl. Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, 207).

hier alles Format, was nicht *Content* ist, aber als äußere Begrenzung auf das, was so genannt wird, zurückwirkt. Im Begriff des Formats liegt, dass es auch anders ausfallen könnte; denn es ist *gesetzt*. Die Natur kann uns noch nicht einmal dazu zwingen, das ›naturgemäße‹ DIN-Format für Papier zu verwenden. Die erforderliche Eingepasstheit in eine Umgebung – in eine Welt von Formaten – ist, sobald sie nicht mehr als Programm auftritt, nur ein unscharfes Kriterium.

Wer frei nach Hegel seine Haltung gegen die Welt auch ohne Morgenzeitung periodisch orientieren möchte, muss durch die Montage von Formaten selbst für seine Programmatik sorgen, die nun dazu tendiert, das Subjekt in anderer Weise – nämlich bestätigend – zu *spiegeln* (nicht mehr als Ich-Ideal, sondern als Ideal-Ich). Die Termini, die derzeit für die Beschreibung dieses Phänomens verwendet werden, heißen *Filter-Bubble* und *Echokammer-Effekt*.⁹³ Die rudimentäre Institutionalität der massenmedialen Programmatik Ende des 20. Jahrhunderts wird man vielleicht anders einschätzen lernen, wenn man sie mit der Logik der In-Formierung mittels *Twitter*-Nachrichten vergleicht, mit denen etwa der amerikanische Präsident seine *Follower*-Millionen jederzeit gezielt und ungefiltert adressieren bzw. mobilisieren kann. Hier realisiert sich das massenmediale *one to many* jenseits aller Institutionalität und jenseits aller Einbettung in ein Programm. Begrenzt wird es nur durch ein Format, nämlich die (willkürliche) Begrenzung auf 140 Unicode-Zeichen. Dass die Nachrichten, die in diesem kommunikativen Format gesendet werden, zu ihm ›passen‹ müssen, versteht sich von selbst.

Umso mehr bestätigt sich die Auffassung des Formats als formaler Institution, die keinen Garanten mehr hat, in ihrer Summe und aber gleichwohl ein ›Universum der Perfektion‹

93 Vgl. Pariser: Filter Bubble.

vorspiegelt. Man kann vermuten, dass die allgegenwärtige Rede von Formaten ihren Grund in dieser Grundlosigkeit hat. Auf jeden Fall gilt: Je weniger sich etwas an einem vorbereiteten Platz befindet (einem ›Sendeplatz‹), desto mehr kommt es auf seine Wiedererkennbarkeit an. Alles, was im Internet gesendet und empfangen wird, muss sowohl in seiner Struktur als auch auf der Benutzeroberfläche formatiert sein.

Format und Genre

In den Fernswissenschaften wird der Begriff des Formats häufig in die Nähe des *Genre*-Begriffs gebracht und mit ihm abgeglichen. Das betrifft offensichtlich nur ein bestimmtes Segment dessen, was im Sprachgebrauch als Format bezeichnet wird. Ein Gipfeltreffen zwischen Politikern, den Austragungsmodus einer Sportveranstaltung, aber auch einen Tweet oder ein HTML-Format würde man zunächst einmal kaum unter den Begriff *Genre* subsumieren. In der Medienkulturwissenschaft gelten die drei Kategorien *Gattung*, *Genre* und *Format* als »Gruppenbildungen von Medientexten«⁹⁴, wobei die Gattung traditionellerweise der Literatur, das Genre dem Film und das Format dem Fernsehen zugeordnet wird, welches, wie Stanley Cavell formuliert, unter der »Herrschaft des Formats«⁹⁵ stehe.

Allerdings geht mit dem Auftauchen der neuen Medien jeweils eine Erweiterung der Begriffe einher. So spricht man auch von *Mediengattungen* und unterscheidet im Hinblick auf die audiovisuellen Medien zwischen »der Fiktion, der Dokumentation und Animation« als Gattungen⁹⁶, weil hier verschiedene *Modi* der Darstellung vorlägen. Das »Genrekonzept«, das vor allem in der amerikanischen Filmwissenschaft (als Gegenbegriff zum »Au-

94 Frahm/Voskamp: *Gattung/Genre/Format*, 256.

95 Cavell: *Die Tatsache des Fernsehens*, 130.

96 Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, 201.

torenkonzept«) ausgearbeitet wurde⁹⁷, hat sich zunehmend auch auf die Rede über Literatur ausgedehnt. Man spricht heutzutage ebenso von Genreliteratur wie von Genrefilmen. Gemeint sind damit Texte und Filme, die den sogenannten »Genrekonventionen« Rechnung tragen. Unterschieden wird mithin zwischen Artefakten, die den Erwartungen des Publikums entsprechen, und solchen, die dies nicht tun. Bei Hickethier wird als *Genre* »eine Produktgruppe bezeichnet, die durch eine als typisch gesetzte soziale oder geografische Lokalisierung, spezifische Milieus, Figurenkonstellationen, Konfliktstrukturen, spezielle Stoffe bzw. durch besondere spezifische emotionale oder affektive Konstellationen zu kennzeichnen ist«⁹⁸.

Die *Einheit* eines Genres besteht demzufolge darin, dass es als ein *Genre* wahrgenommen wird, dass der einzelne Text oder der einzelne Film z.B. durch entsprechende Paratexte in eine Genretradition gestellt und innerhalb dieser Tradition rezipiert wird. »Genre« ist daher ein »Verständigungsbegriff«, der es nur schwer zu einem »theoretischen Konzept« bringt.⁹⁹ Entscheidend ist, dass das, was ein Genre ausmacht, auf mehreren Ebenen angesiedelt ist. Sowohl »Erzählmuster« wie auch »Themen« und »Motive« spielen eine Rolle.¹⁰⁰ Von einem Western (dem Genre

97 Frahm/Voskamp: *Gattung/Genre/Format*, 256.

98 Hickethier: *Einführung in die Medienwissenschaft*, 151.

99 Kuhn u.a.: *Filmwissenschaftliche Genreanalyse*, 3. Entsprechend schwankt die Zahl der etwa für den Film namhaft gemachten Genres beträchtlich. Das ehrwürdige, aber kontinuierlich erweiterte *Lexikon des internationalen Films* führt fünfundfünfzig Genrebezeichnungen auf (von denen einige, etwa *Arbeiterfilm*, *Bibelfilm*, *Boxerfilm*, *Heimatfilm* oder *Zirkusfilm*, heute kaum noch jemandem einfallen würden). Kuhns Monographie enthält Kapitel zu *Western*, *Komödie*, *Melodrama*, *Gangsterfilm*, *Musical*, *Kriegsfilm*, *Horrorfilm*, *Biopic*, *Science Fiction*, *Roadmovie*, *Jugendfilm* und *Animationsfilm*. Schon das Fehlen des Kriminalfilms macht deutlich, dass hier kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben wird.

100 Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, 203.

par excellence) erwarten wir nicht nur ein mythisch überhöhtes Erzählmuster (etwa eine Heldenreise) und typische Themen (vor allem die Landnahme im amerikanischen Westen des 19. Jahrhunderts), sondern auch bestimmte Motive (bis hin zum Revolver und zum Cowboyhut). In diesem Sinne kann man sagen, dass ein Genre aus einem Konglomerat heterogener Bestandteile besteht, die sowohl die Struktur wie das Layout betreffen.¹⁰¹ Entsprechend wird *Genre* auch oft als eine transmediale Kategorie aufgefasst: »Krimis, Western, Liebesgeschichten z.B. gibt es nicht nur in Kino und Fernsehen, sondern auch im Roman, im Hörspiel und im Theater.«¹⁰²

In dieser latenten Versatzstückhaftigkeit, die letztlich eine notwendige Folge des Genrebegriffs darstellt, liegt schon dessen Affinität zum Format. Hickethier möchte das Format denn auch als ein »medienindustriell optimiertes Genre verstehen«.¹⁰³ Während Genres den Theoretikern zufolge in steter Wandlung begriffen sind und im Grunde *jeder* neue Medientext das Genre, dem er zugerechnet wird, unmerklich oder merklich verändert und anreichert¹⁰⁴, wolle das »Format [...] gegenüber dem Genre ›zeitlos‹ sein und den Erfolg dauerhaft fixieren.«¹⁰⁵ Dies ist eine irreführende, aber auch vielsagende Beschreibung, die einige Zwischenschritte überspringt.

101 Die Frage, ob es unter diesen Voraussetzungen »für ein Genre konstitutive[] Strukturen« geben kann, ist dann eine beliebte Streitfrage (bzw. Scheinfrage) in der Genre-Theorie (Scheinflug: Genre-Theorie, 9). Es versteht sich von selbst, dass im Rahmen dieser Überlegungen zum Format auf die vermeintlichen Aporien der Gattungs- und Genretheorie nicht näher eingegangen werden kann.

102 Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, 203.

103 Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft, 152.

104 Vgl. Schaeffer: *Du texte au genre*, 13.

105 Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft, 153.

Vor allem bezieht sich der auf den Spielfilm gemünzte Genrebegriff offensichtlich auf narrative Fiktionen, während dies bei dem auf das Medium Fernsehen bezogenen Formatbegriff nicht der Fall ist. Vielmehr sind *alle* programmatisch wiederkehrenden Fernsehsendungen Formate, und die narrativen Fiktionen sind nur ein Teil davon. Erst mit einer beträchtlichen Ausweitung des Genrebegriffs können auch Nachrichtensendungen, Kochshows oder Kultursendungen als Genres bezeichnet werden. Freilich findet eine solche Ausweitung des Genrebegriffs derzeit statt. Denn es gibt einen großen Bedarf an Begriffen für »Gruppenbildungen von Medientexten«. Das macht es umgekehrt aber auch notwendig, die grundlegende Modifikation der narrativen Genres zu bedenken, die sich dadurch vollzieht, dass sie in ein Format transformiert werden können. Denn von sich aus hat das Format keine narrative, sondern nur eine *serielle* Dimension.

Dem Verhältnis von Genre und Format kommt man durch einen nochmaligen Rückgriff auf den Formathandel näher. Auch dort geistert der Genrebegriff nämlich herum. Denn alles, was gehandelt wird, gehört *irgendwie* zu einem Genre: Zunächst »beschränkte sich der Handel weitgehend auf ein Genre, nämlich Gameshows«, heißt es etwa, dann seien das »damals neue Genre des Reality-TV« und die »Daily Soaps« hinzugekommen.¹⁰⁶ Entsprechend wird die Entwicklung eines handelbaren Formats wie folgt beschrieben: »Zu Beginn steht die Entscheidung, in welchem Genre die Produktion angesiedelt sein soll. Als zweiter Schritt erfolgt die Entwicklung der Idee für die grundlegende Ausgestaltung des Projekts. Diese wird schließlich mit Strukturen und Details [...] [so] angereichert, dass ein Gerüst (TV-Format) entsteht«.¹⁰⁷

106 Hallenberger: Fernsehformate und internationaler Formathandel, 159.

107 Spacek: Schutz von TV-Formaten, 138.

Das, was demzufolge schon da sein muss, bevor das Format entwickelt wird, ist ein Genre (ohne dass in diesem Zusammenhang gesagt würde, was ein Genre ist). Ein Format kann insofern nichts Neues sein, sondern nur etwas Bestehendes und Bekanntes formatieren, und dieses noch Unformatierte trägt die Bezeichnung *Genre*. Die Frage, ob es sich um ein oder mehrere Genres handeln kann, erübrigt sich: Insofern das Genre selbst schon aus verschiedenen Elementen besteht, lässt es sich mit anderen Genres kombinieren und kreuzen (bzw. es ist immer schon das hybride Produkt einer Kombination oder Kreuzung). Überspitzt formuliert, spielt das Genre hier die Rolle dessen, was *noch nicht handelbar* ist. Nicht von ungefähr kommt daher die Warnung: »Je breiter der Formatschutz ausgelegt ist, desto eher kann [...] der Fall eintreten, dass dieser dem dynamischen publizistischen Innovationswettbewerb sogar schadet. Denn irgendwann wird der Punkt erreicht, an dem der *Formatschutz* in einen eigentumsrechtlichen *Genreschutz* übergeht.«¹⁰⁸

Beim Formathandel denkt man zunächst *nicht* an narrativ-fiktionale Genres, aber hier sind alle Genres gleichermaßen gemeint, obwohl sich bei ihnen die Sachlage durchaus verschieden darstellt. An die nicht-narrativen »Showformate« sind nämlich hinsichtlich einer urheberrechtlichen Schützbarkeit, wie es heißt, »aufgrund der *geringeren Inhaltsdichte strengere Konkretisierungsanforderungen* zu stellen« als bei den fiktionalen »Serien«: »Während bei Serien viele erzählerische Weiterentwicklungen der Handlung vorbehalten werden müssen, bleibt der Rahmen einer Show in jeder Episode gleich.« (104) Das klingt so, als müsse man befürchten, dass Urheberrechte für fiktionale Genres geltend gemacht werden.

108 Lobigs u.a.: Mehr Rechtsschutz für TV-Formate?, 114.

Zum Glück verlangt das Urheberrecht auch bei narrativ-fiktionalen Artefakten das Vorliegen von ›Individualität‹. »Nur Schöpfungen, die sich in ausreichendem Maße von anderen Werken unterscheiden, vermögen urheberrechtlich schutzfähig zu sein.« (103) Im Jahr 1990 urteilte das Oberlandesgericht München in der Sache »Forsthaus Falkenau«, dass »*die vage Idee, einen verwitweten Förster, der Kinder hat, im Umfeld einer überwältigenden bayerischen Landschaft agieren zu lassen, wobei Naturschutz und Waldschäden einen weiteren wichtigen Bestandteil ausmachen*«, nicht »ausreichend individuell« und mithin nicht urheberrechtlich geschützt sei.¹⁰⁹ Die Kläger hatten einem Produzenten ein Konzept für eine Fernsehserie mit dem Titel »Forsthaus Alpsee« vorgelegt; dieser hatte abgelehnt, aber später eine entsprechende narrativ-fiktionale Serie unter dem Titel *Forsthaus Falkenau* in Auftrag gegeben. Im Prinzip hat das Oberlandesgericht aber anerkannt, dass eine »*zugrundeliegende Fabel schutzwürdig*« ist, »*soweit sie schöpferische Individualität aufweist*« (161).

Wie kann eine »*zugrundeliegende Fabel*« – also der Handlungsablauf, den eine Geschichte mit anderen Geschichten gemein hat – eine »*schöpferische Individualität*« aufweisen? Je stärker das Konzept ausgearbeitet, spezifiziert, individualisiert wird, desto mehr *unterscheidet* es sich von der zugrundeliegenden Fabel. Schutzwürdig wäre dann eben nicht die Fabel, sondern die individuelle Ausarbeitung – in narratologischer Begrifflichkeit nicht die *histoire*, sondern der *discours*. Andererseits soll ja gerade *nicht* diese individuelle Ausarbeitung geschützt werden, sondern das zugrundeliegende *Konzept*, da die Oberflächenbeschaffenheit ohne Weiteres durch Äquivalente ersetzt werden kann (beginnend mit der Ersetzung des Namens »Alpsee« durch

109 Zit. nach Spacek: Schutz von TV-Formaten, 161.

den Namen »Falkenau«). Insofern hat es den Anschein, als fordere das Oberlandesgericht die Quadratur des Kreises, da es eine Fabel verlangt, die etwas Allgemeines und etwas Besonderes zugleich ist.

Das Gericht verwendet hier – wohl mangels Alternative – den Begriff *Fabel* missbräuchlich. Was als Bestandteil der Fabel aufgeführt wird, ist ja eigentlich gerade keine Fabel, keine Geschichte, sondern ein *Rahmen* für Geschichten, oder eben: ein Format. Durch den Rahmen (verwitweter Förster, Kinder, bayrische Landschaft, Waldschäden) werden bestimmte Geschichten nahegelegt, die erzählt werden können, ohne den Rahmen zu sprengen (und zugleich ist der Rahmen offen für allmähliche Modifikationen). Das Format definiert und strukturiert hier sozusagen einen übergeordneten (semantischen) Raum, der insofern – im Sinne Lotmans – ohne *Sujet* (also ohne Ereignis) ist. Der Stellenwert des Narrativen ändert sich, da die *große* Narration im Singular eingefroren oder verlangsamt und in den Hintergrund gedrängt wird, um einer Pluralität *kleiner* Narrationen Platz zu machen, in denen die Formatvorgaben innerhalb der seriellen Logik moduliert und angereichert werden. Auf diese Weise entstehen in den Serien, wie Moritz Baßler ausgeführt hat, »bewohnbare Strukturen«¹¹⁰, die man letztlich in eine Linie mit der »transzendentalen Heimatlosigkeit« des Romans stellen kann.

Die audiovisuelle Serie verdankt ihre Existenz dem Medium Fernsehen, nämlich der periodischen Wiederkehr an einem Sendepunkt. Die Serie ist daher ein Format, das die Programmatik impliziert. Und wenn sie sich nunmehr zunehmend von ihrem klassischen Trägermedium löst (was man am besten am noch zu erörternden Übergang von *Folge* zu *Staffel* – bzw. *season* – als der

110 Baßler: Bewohnbare Strukturen und der Bedeutungsverlust des Narrativs.

entscheidenden strukturellen Einheit ablesen kann), dann bleibt ihr ein Derivat von Programmatik *qua* ›bewohnbarer Struktur‹ gleichwohl inhärent. Über die Serialität (welche die Kategorie *Fabel* zersetzt bzw. zerkleinert) werden die narrativen *Genres* in Formate überführt. Besonders gut kann man das an frühen Western-Serien wie *Bonanza* sehen, von der zwischen 1959 und 1973 insgesamt 431 Folgen in 14 Staffeln gedreht wurden. Der Genre-Begriff hingegen impliziert nicht das Merkmal *Serialität*, sondern das Merkmal *Wiederholung*.

Wilhelm Voßkamp hat in einem einflussreichen Aufsatz von 1977 literarische *Gattungen* als »literarisch-soziale Institutionen« bezeichnet und genauer als geschichtliche »*Bedürfnissynthesen*«, in denen »bestimmte Problemstellungen bzw. Problemlösungen oder gesellschaftliche Widersprüche artikuliert und aufbewahrt werden«. ¹¹¹ Die Gattungen hätten daher eine Geschichte, die »einerseits entscheidend bestimmt wird durch *normbildende Werke* (*Prototypen*) und andererseits geprägt ist durch die wechselseitige *Komplementarität von Gattungserwartungen und Werkantworten*« (30).

Voßkamps dynamischer Gattungsbegriff deckt sich mit dem, was man heute als *Genre* bezeichnet (worin man aus gattungstheoretischer Perspektive einen Problemverlust sehen darf). Im *Handbuch Gattungstheorie* z.B. bezieht sich Harald Fricke auf Voßkamps Ansatz und wiederholt, ein »Genre« bilde ein »literarhistorisch begrenztes und mehr oder weniger kohärentes Phänomen im [...] Sinne einer ›literarisch-sozialen Institution‹ einer bestimmten Periode im literarischen Leben einer Gesellschaft«. ¹¹² Festzuhalten ist, dass ein Genre demzufolge ›von unten‹ entsteht: durch modulierende Wiederholung.

111 Voßkamp: *Gattungen als literarisch-soziale Institutionen*, 27 und 32.

112 Fricke: *Invarianz und Variabilität von Gattungen*, 20.

Aber inwiefern kommt dabei eine *Institution* heraus? Auch Voßkamp und die ihm folgende Genretheorie unterstellen einen Institutionsbegriff, der sowohl den *Wandel* eines Genres (bzw. einer als Genre aufgefassten Gattung) wie auch sein Beharrungsvermögen erklären soll. Von »bestimmten Habitualisierungsvorgängen ausgehend«, lasse sich »die Geschichte der literarischen Gattungen als Folge eines Auskristallisierens, Stabilisierens und institutionellen Festwerdens von dominanten Strukturen beschreiben, die durch besondere Merkmale geprägt sind«. ¹¹³ Zwischen dem Wunsch, einerseits die ›Gattungsevolution‹ und andererseits das ›institutionelle Festwerden‹ zu beschreiben, besteht ein latenter Widerspruch oder zumindest ein Spannungsverhältnis. Denn das ›institutionelle Festwerden‹ muss unter anderem bewirken, dass die Werkantworten auf die veränderten Gattungserwartungen nur mit einer strukturellen *Verzögerung* erfolgen können.

113 Voßkamp: Gattungen als literarisch-soziale Institutionen, 30.

Narrativität und Format am Leitfaden der Robinsonade

Dieses Spannungsverhältnis lässt sich an dem Beispiel entfalten, das Voßkamp zur Veranschaulichung wählt. In ihm geht es um die »Gattungsevolution« von der *Robinsonade* zum *Bildungsroman* im 18. Jahrhundert. Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719) firmiert – wie schon der Name deutlich macht – zweifellos (und in doppeltem Sinne) als *Prototyp* der Gattung Robinsonade. Defoes Roman selbst ist – so Voßkamp – eine ›Antwort‹ auf »eine Reihe von Literaturtraditionen (Reise- und Abenteuerroman, sozialutopische Texte)«, die auf eine Weise »umgebildet« werden, die im 18. Jahrhundert eine »exzeptionelle gattungsbildende Rezeptionsmöglichkeit« eröffnet.¹¹⁴ Im Laufe des 18. Jahrhunderts entsteht eine so große Anzahl von Romanen in der Nachfolge Defoes, dass um 1800 eine umfangreiche *Bibliothek der Robinsone* erscheint. Zu einer derartigen Flut von Texten kommt es nur, weil die neue Romanform eine adäquate Antwort auf eine historisch-gesellschaftliche Konstellation ist. Voßkamp definiert das Modell *Robinson Crusoe* als »fiktive Reisegeschichte und Darstellung zeitweiliger insularer Abgeschlossenheit von der europäischen Gesellschaft und Geschichte, erzählt aus der Perspektive des angeblich Selbsterlebten« (33).

114 Voßkamp: Gattungen als literarisch-soziale Institutionen, 33.

Aber diese Definition erklärt die *Dynamik* dieser Gattung natürlich nicht. Auf der einen Seite richten sich die Erwartungen der Leser auf Kontinuität, auf eine Variation des Prototyps. Auf der anderen Seite driften die Variationen in eine bestimmte Richtung. Voßkamp zählt verschiedene Merkmale auf. So stellt er fest, dass das »Reise- und Abenteuermotiv« in den deutschen Robinsonaden einen zunehmend größeren Raum einnimmt, während die Darstellung des Insellebens an Bedeutung verliert; weiterhin bekommt das zentrale Motiv der *Arbeit* – Robinson muss sich ja bekanntlich alles selbst erarbeiten – »in den deutschen Robinsonaden ein idyllisches Moment«; und schließlich erlebt die deutsche Robinsonade eine »spezifische, sozialgeschichtlich außerordentlich wichtige Modifikation [...] unter dem Gesichtspunkt des *Subjektproblems*«, insofern der Roman seinen ›Robinson‹ auf eine paradigmatische Weise auf einen individuellen *Bildungsweg* schickt (34f.). So trägt die deutsche Robinsonade zur Entstehung des Bildungsromans als einem neuen Romanmodell bei, das Voßkamp nun als »fiktive Darstellung der Bildung eines individuellen Charakters in der konfliktreichen Auseinandersetzung mit der äußeren Realität« (36) umschreibt.¹¹⁵

Das Beispiel der Robinsonade ist für die Frage nach der *Institutionalität* eines Genres besonders instruktiv, weil sich die Verschiebungen in den Erwartungen der Leser an das Genre sowie in den ›Werkantworten‹ unterhalb der Ebene der gleichbleibenden Genrebezeichnung ereignen. Der Leser weiß schlicht deshalb, dass er eine ›Robinsonade‹ vor sich hat, weil das Buch etwa *Der Schlesische Robinson*, *Der Sächsische Robinson* oder *Der mo-*

115 Dieser Prozess ist freilich seinerseits nur ein Teil der komplexen Verschiebungen und Ausdifferenzierungen des Angebots an Romanformen sowie der Neubewertung der Romanform überhaupt im Laufe des 18. Jahrhunderts.

ralische Robinson heißt. Der Name Robinson ist hier ein *Label*, das die Texte selbst verwenden. Schon mit ihren Titeln werden die Robinsonaden als Exemplare einer speziellen, sich von einem Prototypen herschreibenden Textgruppe deklariert, die infolgedessen auch sehr bestimmte Erwartungen auf verschiedenen Ebenen hervorrufen (eine klar umrissene Handlung, ein definierter Themenkreis, eine bestimmte Sorte von Protagonist, eine spezifische Schreibweise).

Mit der bereits im Titel vollzogenen Einschreibung in eine ›Genretradition‹ ist die Robinsonade gewiss eine Ausnahme, die aber die Logik von Genrezuschreibungen bzw. Genrebezeichnungen besonders deutlich hervortreten lässt. Insofern sich die Texte explizit in die Tradition eines Prototyps stellen, täuschen sie gewissermaßen vor, dass die Robinsonade eine stabile bzw. erstarrte Gattung ist. Tatsächlich aber – das ist ja die Pointe bei Voßkamp – kommt es *unterhalb* dieses *Labels* zu Verschiebungen und Veränderungen. Die Kontinuität auf der Ebene der *Bezeichnung* aber ist es, die es gestattet, vom Genre als einer Institution, einer festen *Einrichtung* zu sprechen. Nur weil es diese Bezeichnung gibt, kann man sich fragen, ob die Wiederholungen des prototypischen Musters in eine Richtung driften, die es zweifelhaft erscheinen lässt, sie noch weiter unter diese bestehende Kategorie zu subsumieren oder vielmehr eine neue Bezeichnung (Subgenre oder Hybridbildung) für sie gefunden werden muss. Dass Genrebezeichnungen zunächst ›vorwissenschaftliche Verständigungsbegriffe¹¹⁶ sind, lässt sich durch nachträgliche Theoretisierungen nicht aus der Welt schaffen. Der Blick in eine beliebige Fernsehzeitschrift macht deutlich, dass Genrebezeichnungen jederzeit durch Kreuzung vermehrt und mit literarischen Gattungsbezeichnungen kombiniert werden können.¹¹⁷

116 Vgl. Kuhn u.a.: Filmwissenschaftliche Genreanalyse, 3.

117 Vgl. Niehaus: Von Abenteuerromanzen und Zockerdramen.

Genres sind immer schon hybrid, sie pflropfen sich immer schon auf und sind nur als solche hybriden, gepflropften Gebilde zu analysieren.

Während Genres als gewissermaßen *nominelle* Institutionen wesentlich durch ihre gerne ausdifferenzierten Bezeichnungen (»Western«, »Neowestern«, »Italowestern«, »Westernparodie«, »Westernkomödie« usw.) existieren, hat das *Format* als formale Institution an und für sich *keinen Gattungsnamen*. Genauer: Es benötigt ihn nicht, weil es durch die Formatvorgaben benannt ist. Und noch genauer: Etwas wird genau dann als ein Format bezeichnet, wenn es als durch von außen gesetzte Formatvorgaben definiert *betrachtet* werden kann. Insofern können Gattungen und Genres durch den Zusatz »-format« in Formate umgewandelt werden. Auch in wissenschaftlichen Veröffentlichungen kann man neuerdings bisweilen vom »Tragödienformat«¹¹⁸ lesen. Durch eine solche Redeweise wird zum einen impliziert, dass das betreffende Format gewissermaßen zeitlos ist (also bereitliegt und reaktiviert werden kann) und zum anderen, dass es für verschiedene ›Contents‹ eine Option darstellt.

Seinen *Namen* erhält es aber von etwas, was zunächst kein Format ist. Die Beziehung von Genre und Format erscheint daher parasitär. Während das Genre sich verändert und den Erwartungen anpasst, ist das Format starr, indem es die sogenannten ungeschriebenen Genrekonventionen in ein Set von äußerlichen Regeln übersetzt, die ohne Begründung einzuhalten sind. Die Übersetzung eines Genres in ein Format braucht dabei nicht ausdrücklich zu erfolgen. Ein Westernformat gibt es nicht deshalb, weil die Bezeichnung ›Westernformat‹ in Gebrauch kommt, sondern insofern ein Western unter dem Aspekt der Befolgung eines Sets starrer Regeln beschrieben werden kann.

118 Lohse: Renaissancedrama und humanistische Poetik in Italien, 260.

Eine eigentliche *Bezeichnung* haben Formate nur als technisch-juridische Entitäten (sie haben also nur einen Eigennamen, keinen Gattungsnamen). Das gilt für Papierformate ebenso wie für Bildformate, für das Posting-Format ebenso wie für das E-Mail-Format. Und es gilt natürlich vor allem für alle Formate, mit denen Handel getrieben wird. Dieser Behauptung scheinen die Kategorienbildungen etwa der Fernsehzeitschriften zu widersprechen, in denen ja zahllose nichttechnische Benennungen von typischen Fernseh-Formaten vorgenommen werden, wie *Quiz-Show*, *Doku-Soap*, *Gerichtshow* oder *Late Night Talk*. Diese Namen werden zwar zur Bezeichnung von Sendeformaten verwendet, aber genau dadurch werden sie umgekehrt *Genrebezeichnungen*. Denn natürlich hat die *Quiz-Show* im Fernsehen sich in den letzten fünfzig Jahren weiterentwickelt, sich den Erwartungen und den neuen medialen Rahmenbedingungen angepasst usw. Und zwar geschah dies eben dadurch, dass neue Formate ersonnen und auf den Markt gebracht wurden. Zwar kann man auch die *Quiz-Show* als solche ein Format nennen, muss aber dann konzedieren, dass dieses Format sich nur *in Formaten* konkretisiert. Sobald sich der Name eines Formats in einen Gattungsnamen verwandelt, wird es *zugleich* als ein Genre aufgefasst; denn es kann sich, unter Beibehaltung des Formats und des Namens, weiterentwickeln, Traditionen ausbilden, Subgenres generieren usw.

Im Prinzip lassen sich alle nicht ausschließlich technischen Formate unter dem Genreaspekt betrachten. Jörg Dieter hat in einer Arbeit zur *Webliteralität* begrifflich zwischen äußeren und inneren Formaten unterschieden. Die äußeren Formate nennt er *technisch*, die inneren *strukturell*. Es entstehen Verbindungen, die, wenn sie sich bewähren, ihm zufolge das *kommunikative Format* bilden, das »sowohl von technischen als auch von strukturellen Eigenschaften geprägt« sei.¹¹⁹ Dieselbe Textsorte

119 Dieter: *Webliteralität*, 10.

kann – als inneres Format – auf verschiedene Träger als äußere Formate geschrieben werden: Er kann in Stein gehauen werden oder auf einem Block notiert werden. Ein kommunikatives Format wäre dann etwa der auf einen Notizblock geschriebene Einkaufszettel oder der in Stein gehauene Gesetzestext – aber eben nicht umgekehrt, weil sich das Umgekehrte nicht bewähren würde. All das, was nach dieser Terminologie zum *inneren* Format gehört, lässt sich theoretisch unter Genre-Aspekten beschreiben.¹²⁰ Werner Faulstich etwa bezeichnet nicht nur *Weblogs* oder *SMS* als Genres, »und auch Links ließen sich in genreähnlicher Typologie differenzieren«.¹²¹ Man kann zwar bezweifeln, ob es ergiebig ist, einen Text im Hinblick auf seine Genrehaftigkeit zu beschreiben, der so sehr durch ein rigides Format bestimmt ist wie ein *Link*, aber immerhin ist diese Perspektive *möglich*. Das zeigt, dass die Ausdehnung des Genrebegriffs und die Ausdehnung des Formatbegriffs im Zusammenhang gesehen werden müssen. Allerdings erweckt eine solche Redeweise den Anschein, als hätten den Genres schon immer Formate entsprochen. Das verdeckt die grundlegende Veränderung, die mit der Logik des Formats Einzug gehalten hat.

Wenn wir zu unserem Prototyp und zu unserem prototypischen Beispiel, der Robinsonade, zurückkehren, kann man sich diese Veränderung noch einmal vor Augen führen. Fasst man die Robinsonade in der beschriebenen Weise mit Voßkamp als eine Gattung bzw. ein Genre auf, so darf man ein Fortleben des Genres auch *nach* der konstatierten Heraufkunft des Bildungsromans konstatieren. Es gibt Höhen und Tiefen, neue Aspekte kommen hinzu, die Rahmenbedingungen ändern sich durch

120 Freilich ist der *Einkaufszettel* in dieser Hinsicht ein Extrembeispiel, da er eine Textsorte darstellt, die als nur begrenzt kommunikatives Wegwerf-Format kaum über die für eine Genreentwicklung erforderliche Fähigkeit zur Traditionsbildung verfügt.

121 Faulstich: Medienwissenschaftliche Gattungsforschung, 280.

technische Entwicklungen und politische Verhältnisse, Verbindungen zu anderen Genres und anderen Medien entstehen usw. Neben verschiedenen Trivialisierungen lassen sich an Werken wie *Die geheimnisvolle Insel* von Jules Verne (1874), *The Lord of the Flies* von William Golding (1958) oder Marlen Haushofers *Die Wand* (1963) die Verschiebungen und Veränderungen im Spektrum des Genres einigermaßen ablesen (und auch Zweifel daran aufkommen, ob diese Prozesse auf genretheoretischer Ebene befriedigend beschrieben werden können). In Spielfilmen wie etwa Robert Zemeckis *Castaway* (*Verschollen*) aus dem Jahr 2000 ist die Robinsonade (abgesehen von den zahlreichen direkten Verfilmungen von Defoes Roman) auch im Kino präsent.

Auf den ersten Blick scheinen es die vielen Verwandlungen der Robinsonade unwahrscheinlich zu machen, dass man sie mit Gewinn als ein Format beschreiben kann. Man müsste invariante Bestandteile angeben, die als äußere Begrenzungen zumindest eines Kerns der Robinsonaden fungieren. Wenn man etwa von einem aristotelischen ›Tragödienformat‹ spricht, so fasst man – abgesehen vom tragischen Ausgang – die Einheit von Ort, Zeit und Handlung als eine derartige formatierende Begrenzung auf. Sinnvoll ist das nur, sobald auch andere ›Formate‹ für denselben *Content* zur Verfügung stehen (etwa in der Renaissance, nicht aber in der attischen Tragödie).

Etwas Entsprechendes liegt aber bei der Robinsonade durchaus nahe. Auch sie ist durch eine Art Einheit von Ort, Zeit und Handlung definiert – nämlich durch die Insularität eines verlassenen Ortes, durch die Lebenszeit der zu dieser insularen Existenz Verurteilten und durch deren Handlungen zur Sicherung und Beendigung ihrer dortigen Existenz. Sobald die Robinsonade als festes Genre etabliert ist, wird ihre Beschreibung als Format genau dann sinnvoll, wenn ein *Content*, der im Prototyp der Robinsonade *nicht* vorgesehen ist und auch auf andere Weise behandelt könnte, in die *Form* einer Robinsonade ›gebracht‹

wird. Dies wäre, wie man argumentieren könnte, etwa in William Goldings Roman *Lord of the Flies* der Fall, wo die Handlung sich nicht auf das Überleben auf der einsamen Insel konzentriert, sondern auf gruppendynamische Prozesse unter Jungen, die im Prinzip auch in einem *Internat* zur Darstellung gebracht werden könnten (wodurch auch eine Parallele zu einem anderen Genre bzw. ein Hybridisierungsprozess sichtbar wird).

Die Formatwerdung der Robinsonade kann aber auch noch auf einer ganz anderen Ebene stattfinden. Jules Verne hat neben der *Geheimnisvollen Insel* noch weitere Robinsonaden verfasst, unter anderem den Roman *Die Schule der Robinsons* (*L'école des Robinsons*, 1882). Der Protagonist dieses Romans, der Neffe eines reichen Onkels, begibt sich auf eine zweijährige Weltreise, um Abenteuer nach der Art Robinsons zu erleben, hat also gewissermaßen das Format der Robinsonade im Kopf. Wie es nicht anders sein kann, gerät das Segelschiff in Seenot, der Protagonist und sein Gesellschafter retten sich auf eine einsame Insel, und auch weitere Ereignisse – vor allem die Rettung eines dann gelehri-gen Wilden vor Kannibalen – folgen dem Format der Robinsonade. Am Ende, nachdem die Dinge außer Kontrolle geraten sind, stellt sich heraus, dass all dies nur vom Onkel arrangiert war, der seinem Neffen eine möglichst authentische ›Robinson-Erfahrung‹ verschaffen wollte.

Als *Parodie* des Genres ist dieser Roman nur unzureichend erfasst. Denn vor allem geht es ja um die Formatierung der Abenteuerlust im Kopf des Protagonisten, die dann in der Formatierung der tatsächlichen Ereignisse gewissermaßen ihre Antwort findet. Darin liegt nicht zuletzt eine Einsicht in die Logik des Genres: Die Robinsonade ist etwas, das arrangiert werden kann als eine Versuchsanordnung mit festen Rahmenbedingungen. Im Grunde ist sie natürlich nie etwas anderes gewesen, insofern Daniel Defoe – metaleptisch gesprochen – mit ›seinem‹ Robinson ein (mehr oder weniger didaktisches) Inselexperiment ›veranstaltet‹.

Daher lässt sich die ›gelebte‹ Robinsonade auch tatsächlich in ein (mediales) Format überführen. Seit 1997 gibt es das in Schweden entwickelte und in aller Herren Länder exportierte Fernsehformat *Survivor*, dessen deutsche Version den Titel *Expedition Robinson* trug. In ihm wird eine zusammengewürfelte Gruppe von Menschen auf einer Insel ausgesetzt, wo sie sich – in zwei Stämme aufgeteilt – selbst versorgen muss usw. Die Stämme führen zusätzlich geregelte Wettkämpfe gegeneinander durch, nach denen jeweils ein Mitglied des unterlegenen Stamms ›aussortiert‹ wird, bis eine Fusionierung der Stämme stattfindet. Ab diesem Zeitpunkt werden die Wettkämpfe – mit denselben Folgen – individuell ausgetragen, bis eine aus den Aussortierten gebildete Jury aus den letzten zwei oder drei Kandidaten den Sieger kürt.

Dieses Format kombiniert also, wenn man so will, Versatzstücke der klassischen Robinsonade mit gruppendynamischen und kompetitiven Elementen, wie sie etwa in *The Lord of the Flies* thematisch sind. Freilich wird das, was in der dortigen Fiktion unvorhergesehene *Ereignisse* sind, hier zu bloßen *Vorkommnissen* in einem Spiel mit festgelegten Rahmenbedingungen. *Survivor* gehört in das weite Feld der *Reality-Show*-Formate, die ohne Unterlass produziert werden, weil das Fernsehen bis zu einem gewissen Grad selbst die Ereignisse bzw. Vorkommnisse hervorbringen und formatieren muss, die es sendet – von der *Doku-Soap* über die *Personal-Help-Show* bis zur *Casting-Show*, von der *Gerichtsshow* über die *Beziehungsshow* bis zur *Real-Life-Comedy*. Ganz unabhängig davon, wie unterschiedlich diese Formate sind – in welchem Maße sie ›Realität‹ produzieren, simulieren, manipulieren oder aufbereiten –, muss diese (*scripted*) *reality* vorab *formatiert* werden, um in einem medialen Format repräsentiert werden zu können. Der Übergang zu Sportveranstaltungen auf der einen Seite (die vom Medium Fernsehen lediglich übertragen werden) und *Gameshows* auf der anderen Seite (die vom Medium Fernsehen selbst veranstaltet werden), ist fließend.

In jedem Falle ist dazu eine Art Einheit von Ort, Zeit und Handlung ebenso notwendig wie die vorgängige Strukturierung des geschlossenen Raums, in dem unter kontrollierten Bedingungen bestimmte Handlungs- und Verhaltensmöglichkeiten der Insassen zur Disposition stehen und bestimmte Vorkommnisse stattfinden können.¹²² Nur weil sowohl die Sendung als auch auch das Gesendete formatiert sind, kann man mit Stanley Cavell von *monitoring* (statt *viewing*) als dem Grundzug des Fernsehens sprechen.¹²³ Die Logik des Mediums erfordert, alles dafür zu tun, dass die Überwachung gelingt – d.h. sie erfordert die *doppelte Formatierung*. Daher kann die Robinsonade, in der diese Bedingungen vorab gegeben sind, hier als ein Prototyp firmieren, der Familienähnlichkeiten mit vielen anderen Formaten aufweist.

122 Man kann hier auch an eine Robinsonade ganz anderer Art denken, nämlich an jene, die in George Perecs *W. oder die Kindheitserinnerung* entfaltet wird. Dort wird auf einer der beiden Erzählebenen des Textes das Funktionieren des ›gesellschaftlichen‹ Lebens auf der fiktiven Insel W. (in der Nähe von Feuerland im Südpazifik) beschrieben, das ausschließlich unter dem Diktat des sportlichen Wettkampfs steht und sich nach und nach als von den Prinzipien eines Konzentrationslagers regiert erweist.

123 Vgl. Cavell: Die Tatsache des Fernsehens; dazu auch Engell: Fernsehtheorie zur Einführung, 19.

Serienformate

Die Überführung der Robinsonade aus einem Genre in ein Format impliziert aber noch mehr, weil sich darin eine spezifische Form von *Serialität* verwirklicht. Der Begriff der Serialität ist (wie bereits festgestellt) eng an den des Formats gekoppelt und ohne ihn nicht zu denken, denn einerseits muss das, was in einer Reihung *wiederkehrt*, auf einer bestimmten Ebene dasselbe Format haben (oder derselbe Signifikant sein), und andererseits lässt sich – mit einem Hauch von Zirkelschluss – das als Bestandteil des Formats betrachten, was in einer Serie wiederkehrt. Darüber hinaus lässt sich aber auch die Serie selbst als ein (modernes) Format betrachten – eben als ein *Serienformat*.

Dies ist ein Buch über das Format und nicht über die Serie, weshalb allgemeine Theorien (und das Denken) des Seriellen hier lediglich von Ferne am Horizont auftauchen. Die hergestellte massenmediale Serialität, die sich aus der Programmatik ergibt, ist nur ein Teilbereich des Seriellen (der aber zu einer verstärkten Sensibilität für das Phänomen des Seriellen führt und die Sphäre des Seriellen anreichert¹²⁴). Innerhalb dieses Teilbereichs wiede-

124 Die erste einschlägige Untersuchung, *Das Gesetz der Serie* von Paul Kammerer aus dem Jahre 1919, interessiert sich nicht für die künstlich hergestellte, sondern für die sich ereignende Serialität. Kammerer lebt aber in einer großstädtischen, massenmedialen, vernetzten Welt (der er seine vielen Beispiele entnimmt), in der die Chancen für die Wahrnehmung (scheinbar) kontingenter Wiederkehr stark gestiegen sind, in der – mit anderen Worten – Unwahrscheinlichkeiten zunehmend wahrscheinlich werden. Vgl. zu Kammerers Gesetz der Serie auch Ritter: Der Zufallsjäger.

rum ist die *narrative* Serialität, die seit den 2000er Jahren ein intensiver Forschungsgegenstand geworden ist¹²⁵, der hier interessierende und im Begriff des Serienformats angepeilte Sonderfall, da zwischen dem Seriellen und dem Narrativen logisch gesehen ein Spannungsverhältnis besteht. Das Problem ist anlässlich der Formatfrage von *Forsthaus Falkenau* bereits aufgetaucht: Die Formathaftigkeit blockiert gewissermaßen die ›große Erzählung‹ und lässt nur die Möglichkeit *kleiner* Erzählungen zu.

Ganz allgemein werden in Bezug auf fiktionale Narrationen zwei Pole des seriellen Erzählens unterschieden: einerseits die Episodenserie mit jeweils abgeschlossenen Folgen und andererseits die Folge für Folge kontinuierlich weitererzählte Serie. In dieser Weise wird das Wort *Serie* derzeit auch im alltäglichen Sprachgebrauch verwendet. Es gibt Krimiserien wie *Derrick*, wo in jeder Folge ein Fall aufgeklärt wird und das ›Spiel‹ beim nächsten Mal von vorne losgeht, und es gibt *Soaps* wie *Lindenstraße*, wo sich das Geschehen kontinuierlich fortentwickelt. Am einen Pol steht das Paradigma oder das Äquivalenzprinzip, am anderen das Syntagma oder das Kontiguitätsprinzip.

Theorien des Seriellen im Fernsehen sind allerdings nicht zufällig vor allem auf den Pol der Episodenserie gemünzt: »Als Format legt eine Serie des Fernsehens eine Anzahl von Regeln fest, eine Formel, nach der die Episoden zu bilden sind, und

125 Einen Einstieg in die Debatte liefern einige neuere Herausgeberbände: *Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, hg. von Frank Kelleter (2012); *Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im »Tatort«*, hg. von Christian Hissnauer, Stefan Schreiber und Claudia Stockinger (2014); *Die neue amerikanische Fernsehserie. Von »Twin Peaks« bis »Mad Men«*, hg. von Claudia Lillge, Dustin Breitenwischer, Jörn Glasenapp und Elisabeth K. Paefgen (2014); *Gegenwart in Serie – Abgründige Milieustudien im rezenten Quality TV*, hg. von Jonas Nesselhauf und Markus Schleich (2015).

zwar so, dass die Varianz, die Anzahl verschiedener möglicher Episoden gegen unendlich gehen kann.«¹²⁶ Moritz Baßler wirft die Frage auf, »was eigentlich an Fortsetzungsserien am anderen Ende des Spektrums überhaupt serienhaft ist – abgesehen von der Portionierung des Erzählkontinuums in fernsehabendtaugliche Häppchen«.¹²⁷ Diese ›Portionierung‹ ist freilich die Programmatik als medial-institutionelle Grundlage des Serienformats. Wie bereits angedeutet, wird dieser Umstand aber zunehmend dadurch verdeckt, dass sich die Konsumption der neueren Serien – Baßlers Beispiel ist *Game of Thrones* – sich zunehmend von der *Sendung* der einzelnen Folgen (und damit ihrer primären Formatierung) abkoppelt. Dass man Serien auch als DVD-Boxen kaufen oder über das Internet beziehen kann, wirkt auf die Serienformate selbst zurück. Es zieht die ›innere‹ Serialisierung der Fortsetzungsserien nach sich, die Baßler mit dem »*Short Cuts*-Verfahren« zu erklären versucht, nämlich der Zerschneidung und Unterbrechung multipler Erzählstränge. Diese führe dazu, dass »zwischen Teilen eines Stranges, die zunächst bloß in einem Kontiguitätsverhältnis zu einander stehen, plötzlich auch ein Äquivalenzverhältnis« entsteht: »Indem das *Short-Cuts*-Prinzip auf diese Weise das Äquivalenzprinzip am Kontiguitätspol stärkt, leistet es eine Art ReEntry des Serienprinzips ins *serial* und überhaupt in narrative Großformen.« (349)

Die Anfänge dieser Struktur liegen schon länger zurück. Neu ist eher ihre forcierte Nutzung und ihre theoretische Erklärung in Begriffen der Serialität. Der Sache nach basieren schon die *Daily Soaps*, die es im Hörfunk (in den USA seit den 1920er Jahren) gab, bevor sie ins Fernsehen abwanderten, auf

126 Engell: Fernsehtheorie zur Einführung, 17.

127 Baßler: Bewohnbare Strukturen und der Bedeutungsverlust des Narrativs, 348.

diesem Prinzip.¹²⁸ Die langlebigste von ihnen, *The Archers*, von der BBC produziert, läuft – seit 1950 – noch immer (2017) mit großem Erfolg im Radio und bringt es inzwischen auf über 17.000 Folgen. Für die Literatur propagierte Karl Gutzkow bereits Mitte des 19. Jahrhunderts den von ihm so genannten *Roman des Nebeneinander*, der den *Roman des bloßen Nacheinander* ablösen sollte. In der Vorrede zu seinem viertausendseitigen Monumentalroman *Die Ritter vom Geiste* – der natürlich zunächst portioniert in einem Periodikum erschienen war – erklärt er die einsträngigen Romane des Nacheinander für unglaubwürdig und unfähig, das *Panorama* einer Welt auszubreiten: »Der neue Roman ist der Roman des *Nebeneinanders*. Da liegt die ganze Welt! Da ist die Zeit wie ein ausgespanntes Tuch! Da begegnen sich Könige und Bettler!« (114) Und weiter: »Den Roman des Nebeneinander wird man verstehen, wenn man z.B. in einem Bilderbuche sich die Durchschnittszeichnungen eines Bergwerks, eines Kriegsschiffes, einer Fabrik vergegenwärtigen will. Wie hier das nebeneinander existierende Leben von hundert Kammern und Kämmerchen, die eine von der andern keine Einsicht haben, doch zu einer überschauten Einheit sichtbar wird, so glaubte der Aufsteller jenes Begriffs im Roman des Nebeneinander den Versuch gemacht zu haben, den Einblick zu gewähren in hundert sich kaum sichtlich berührende und doch von einem einzigen großem Pulsschlag des Lebens ergriffene Existenzen.« (115)

128 Zu den amerikanischen *Soaps* im Radio vgl. Mielke: Zyklisch-serielle Narration, 494ff. In die meist 15minütigen Folgen war in der Regel auch Werbung integriert: »Die Radio Soaps warben direkt in ihren Inhalten für bestimmte Produkte; die Grenzen von Inhalt und extranarrativer Werbung verschwammen dadurch.« (Ebd., 495) Die Endlosserie ist auch in dieser Hinsicht ein Format, in dem das alltägliche Leben formatiert wird.

Es ist bezeichnend, dass Gutzkow hier zu einem anderen Medium bzw. einem anderen, nichtnarrativen Format – dem Querschnitt in einem ›Bilderbuch‹ – greifen muss, um sein Konzept vor Augen zu führen.¹²⁹ Weil ein Querschnitt zunächst einmal nichts Narratives ist, wird die narrative Konsequenz – nämlich eben eine Art *Short-Cuts*-Verfahren – nicht explizit.¹³⁰ Von grundlegender Bedeutung ist, dass das Narrative durch das Entstehen interner Serien und Serialitäten auf zweiter und dritter Stufe gewissermaßen relativiert wird: Dauernd passiert etwas an verschiedenen Stellen, aber das Geschehen tritt zugleich auch auf der Stelle, wiederholt sich oder verschiebt sich nur unmerklich. Überspitzt formuliert gilt im modernen und postmodernen Serienformat: »Nicht mehr Narration organisiert Serialität, sondern Serialität organisiert Narration.«¹³¹

Was dabei entsteht, kann zwar vielleicht als eine ›narrative Großform‹ bezeichnet werden, aber nicht als ›große Erzählung‹. Von ihrer Logik her kann eine serielle Narration nur abbrechen, nicht aber zu einem Abschluss kommen, wie es für eine ›große Erzählung‹ im klassischen Sinn gefordert wird. An diesem Problem des Serienformats laborieren nicht zuletzt die sogenannten ›neueren amerikanischen Qualitätsserien‹. Am deutlichsten ist das dort, wo der Zusammenhalt der einzelnen Folgen an die Aufklärung eines Verbrechens geknüpft ist.

129 Dass das Bild der Gesellschaft in diesem Zusammenhang an den unheimlichen ›Heterotopien‹ Bergwerk, Kriegsschiff und Fabrik demonstriert wird, ist allerdings nicht weniger bemerkenswert.

130 Tatsächlich funktioniert Robert Altmans aus Kurzgeschichten von Raymond Carver montierter Film *Short Cuts*, der dem *Short-Cuts*-Verfahren gewissermaßen den Namen gegeben hat, ziemlich genau so wie ein ›Roman des Nebeneinander‹, der das ›Leben‹ in Los Angeles ausbreitet (und am Ende durch ein Erdbeben ›synchronisiert‹).

131 Fahle: Im Diesseits der Narration, 177.

In *Twin Peaks*, dem hybriden Prototyp dieses Serienformats, sollte dem ursprünglichen Konzept zufolge keine Aufklärung des initialen Mordes an Laura Palmer erfolgen, vielmehr wollten David Lynch und Mark Frost »die Zuschauer in einer Art Endlosschleife in ihren Bann ziehen«.¹³² Dieses Konzept des permanenten Aufschubs ließ sich jedoch nicht durchhalten. Nach der ersten Staffel wurde »der Druck von außen so groß, dass die beiden entgegen ihrer Konzeption eine Aufklärung im Verlauf der zweiten Staffel anboten« (334), die sie mit verschiedenen Operationen zur Verlagerung und Verallgemeinerung der ursprünglichen Fragestellung kombinierten und damit die Möglichkeit einer Fortsetzung schufen.

Das Beispiel zeigt auch, dass die entscheidende Einheit für die Struktur von narrativen Serienformaten nunmehr die *Staffel* (englisch: *season*) ist. Zunächst einmal bezeichnet die Staffel lediglich eine Produktionseinheit, nämlich die Anzahl der Folgen, die »am Stück« produziert werden, um dann später in regelmäßigen Abständen gesendet zu werden. Dies bietet – wie in *Twin Peaks* – prinzipiell die Möglichkeit, bei der Produktion der nächsten Staffel Reaktionen des Publikums und der Kritik zu berücksichtigen. In den *Daily Soaps* kann die Produktion neuer Folgen freilich auch während des Sendens der bereits produzierten Folgen stattfinden, weshalb es in dieser Reinform des Seriellen keine Staffeln im eigentlichen Sinne gibt und entsprechend auch nicht die Möglichkeit bzw. Notwendigkeit größerer Spannungsbögen, welche die letzte Episode bzw. Folge einer Staffel – das *season finale* – zum kritischen Punkt einer Serie machen. Wird das Serienformat allein von der Logik der Endlosserie in Form einer sich immer weiter fortspinnenden, letztlich vom Vergehen der Zeit selbst handelnden¹³³ Geschichte aus gedacht,

132 Hoff: Serialität des Unheimlichen, 333.

133 Vgl. Engell: Erinnern/Vergessen, 124.

so bietet sich das seit dem 19. Jahrhundert im Feuilletonroman bewährte Verfahren des *cliffhangers* an, um durch die Unterbrechung einer Handlung an einer entscheidenden Stelle die Kluft zur nächsten Staffel zu überbrücken. Der *cliffhanger* als Verbindung zwischen einzelnen Folgen wird eine Ebene höher auf die Verbindung zwischen Staffeln übertragen. Dies ist sozusagen das klassische Verfahren. In der TV-Serie *Dallas* etwa wurde es exzessiv angewandt.

An und für sich aber ist die letzte Folge einer Staffel zweideutig, nämlich ein vorläufiges Ende. Auch der *cliffhanger* funktioniert an dieser Stelle umso besser, je überzeugender die unterschiedlichen Handlungsstränge auf diesen Punkt zulaufen. Insofern ist das *season finale* latent auch ein mögliches Ende im Sinne eines vorläufigen Abschlusses und damit derjenigen Form einer ›großen Erzählung‹, die in ein Serienformat integriert werden kann (also die ins Format gebrachte ›große Erzählung‹).

Der so verwendete vorläufige Abschluss hat strukturelle Ähnlichkeit mit dem Ende eines Spielfilms, für welchen ein *Sequel* geplant ist oder später gedreht wird. In einem Sequel wird das Ende des vorangegangenen Films nachträglich oder vorläufig als unvollständig deklariert: Zwar wird der von dem Autor Norbert Jacques erfundene Superverbrecher in Fritz Langs Verfilmung *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922) am Ende wahnsinnig, doch kann er in *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933) auch aus der psychiatrischen Anstalt heraus sein Unwesen treiben, sich nach seinem leiblichen Tod des Anstaltsleitergeistes bemächtigen und in *Die Tausend Augen des Dr. Mabuse* (1960) von einem Arzt Besitz ergreifen; in *Im Stahlnetz des Dr. Mabuse* (1961) hat er sich als Zuchthausdirektor maskiert, dessen Leben am Ende des Films *anscheinend* in einen Eisenbahntunnel endet usw. Nach diesem Verfahren kann ein Sequel wie der vierte *Freitag, der 13.*-Film (1984) den Zusatztitel *Das letzte Kapitel* tragen, um

im darauffolgenden Jahr unter dem Titel *Freitag, der 13. – Ein neuer Anfang* seine Fortsetzung zu erfahren. Es ist genau diese spezifische Serialität, die ein Genre – Thriller, Horrorfilm – in ein Format überführt.

Dieses Verfahren lässt sich auf das eigentliche Serienformat übertragen. Das Ende einer Staffel kann dann – wie insbesondere in Kriminalfilmen – als Abschluss aufgefasst werden, bei der eine Fortsetzung zwar möglich, aber nicht notwendig ist. Dass es eine zweite oder eine weitere Staffel gibt, ist daher jeweils nicht sicher und hängt von verschiedenen Faktoren ab. In ihrer Reinform bildet die in sich abgeschlossene Staffel das, was seit neuerem *Miniserie* heißt. Dass dieser (aus dem Angelsächsischen entlehnte) Begriff im Deutschen den früheren Begriff *Mehrteiler* weitgehend verdrängt hat, ist ein Symptom dafür, dass narrative Formen zunehmend als Formate und damit unter dem Aspekt des Seriellen – genauer: unter dem Aspekt ihrer Fortsetzbarkeit – aufgefasst werden. Die etwaige Fortsetzung kann dabei mehr dabei oder weniger Elemente des Vorangegangenen wieder aufnehmen. Während die zweite Staffel von *True Detective* (seit 2014) mit der ersten nur das Format (d.h. das Konzept) gemeinsam hat (also der *Content* vollständig ausgetauscht wurde), gibt es in der zweiten Staffel von *Fargo* (seit 2014), die mehr als 25 Jahre *vor* der ersten Staffel an einem anderen Ort spielt, eine gewisse Überschneidung des Figurenpersonals. Seit 2014 werden solche – vom *Content* her abgeschlossene – Miniseries von der *Hollywood Foreign Press Association* als »limitierte Serien« definiert und als eigenständige Kategorie behandelt. Insbesondere an der ersten Staffel von *True Detective* – die einen Zeitraum von 17 Jahren umspannt – kann man sehen, inwieweit sich das Serienformat einer »großen Erzählung« oder einer »großen Form« annähern und damit letztlich in ein Jenseits des Seriellen (in ein Jenseits der Fortsetzbarkeit) gelangen kann.

Zwischen den beiden Polen der reinen Episodenserie auf der einen und der reinen Fortsetzungsserie auf der anderen Seite spannt sich das Feld auf, in dem die eigentlichen Serienformate entwickelt werden können. Während die Kategorie der Staffel sowohl der Episodenserie wie auch der Fortsetzungsserie als solcher äußerlich ist, wird sie hingegen für das dazwischenliegende Feld zunehmend zentral. Die Staffel ist dementsprechend auch das Format, wenn das Fernsehen eine übergreifende Narration selbst synthetisch herstellen will. Gewiss ist das, was Robinson Crusoe in Daniel Defoes Roman erlebt, eine ›große Erzählung‹, eine weitgespannte Rettungsgeschichte, in die viele kleine und größere Begebenheiten verwoben sind. Die Reality-Show mit dem Titel *Expedition Robinson* (bzw. *Survivor*) reproduziert dieses Narrativ, indem sie es in das Format einer Staffel überführt. Dass am Ende einer Staffel ein Sieger gekürt wird, ist genau das, was dem Fernsehen als ›große Erzählung‹ zur Verfügung steht – ob es sich nun um *Big Brother*, *Deutschland sucht den Superstar*, *Germany's Next Topmodel* oder was auch immer handelt. Die Staffel ist auch hier bekanntlich die Möglichkeit einer Fortsetzung. In Deutschland gab es von *Expedition Robinson* drei Staffeln, in den USA von *Survivor* dreißig.

Stehende Figur

Lorenz Engell hat die Spezifik der unterschiedlichen Serienformate im Fernsehen mithilfe des Begriffs vom »operative[n] Gedächtnis« zu fassen versucht, also mittels der Unterscheidung Erinnern/Vergessen.¹³⁴ Für die »einfache Episodenserie« nimmt er die bereits erwähnte Serie *Bonanza* als Beispiel, die sich in »der Unterscheidung zwischen Erinnern und Vergessen [...] ganz auf die Seite des Erinnerns« stelle: »Auf der Ebene des Programmgedächtnisses leistet dies der gleichbleibende feste Sendeplatz, auf der Ebene des Seriengedächtnisses das gleichbleibende Personal, das gleichbleibende Setting, die Konstanz der Dramaturgie, der Visualisierung und des Stils.« (122) All das kehrt wieder und gehört zum Format. Als Zuschauer treten wir ein in eine immer schon bekannte Welt, die wir bewohnen können und die von ihrem Personal bewohnt werden kann. In dieser Feier des Bekannten und der kontrollierten Variation bleibt unsichtbar, dass dieses Erinnern in einem – letztlich abgründigen – Vergessen seine notwendige Kehrseite hat, die man sich immer wieder vor Augen führen muss: »Denn jede Folge für sich suggeriert zwar Vertrautheit, Identität und Vergangenheit, fängt aber genau da an, wo die letzte ebenfalls angefangen hat. Die Figuren [...] akkumulieren niemals Erfahrungen, haben aber immer schon welche, und immer die gleichen. In jeder Folge läuft ein nahezu

¹³⁴ Engell: Erinnern/Vergessen, 117.

identisches, sehr stark standardisiertes Spiel [...] aufs Neue ab, so als sei alles Vorherige vergessen. Sie lernen überhaupt nichts dazu, wissen alles immer schon, verändern sich jedoch in keiner Weise. Sie vergessen alles, was sie im Lauf der Serie erlebt haben, beziehen sich auch niemals auf gemachte Erfahrungen oder bewährte Problemlösungen, es sei denn solche, die außerhalb der Serie liegen, die also nicht Inhalt einer früheren Folge waren [...]. Sie erkennen folglich auch das ihrem Verhalten – und dem Verhalten der anderen – zu Grunde liegende Muster nicht. [...] Alle Problemlösungen sind tendenziell und strukturell gleich, werden aber jedes Mal erneut als originell ausgegeben.» (122f.)

Darüber kann man im Grunde nicht genug staunen: Die idealtypische Episodenserie bewirkt, dass uns zwar Figuren präsentiert werden, die Menschen aus Fleisch und Blut zu sein scheinen, die aber in ihrer Existenzweise durch das Serienformat ihrerseits formatiert worden sind. Auch die Episodenserie führt zu einer *doppelten* Formatierung, da die in ihr gezeigte Welt mit- samt ihrer Figuren in sich geschlossen und ebenfalls formatiert ist. Auch dies ist eine Folge des Spannungsverhältnisses von Narration und Formatierung.

Ganz und gar stimmt das – was z.B. die Fernsehserie *Bonanza* angeht – freilich nicht. Engell weist selber darauf hin: Es können ja »irreversible Veränderungen« von außen in diese geschlossene Welt einbrechen, die »für Episodenserien ein großes Problem« darstellen, wenn etwa »eine Figur ausfällt, wie es in *Bonanza* erst mit der Figur des Adam, dann des Hoss geschah« (123). Sicher vor solchen irreversiblen Veränderungen ist die Welt der Episodenserie nur, wenn die Figuren nicht durch Schauspieler aus Fleisch und Blut verkörpert werden. Es ist daher kein Zufall, wenn Baßler die Zeichentrickserie *The Simpsons* (seit 1989) als Beispiel für die reine Episodenserie anführt. Keine irreversiblen Ereignisse können die animierte Welt einer Zeichentrickserie verunreinigen. Und mehr noch: Auch die reale Zeit, die die Ge-

sichter der Familie Cartwright aus *Bonanza* nach und nach altern ließ, dringt in die rein artifizielle Welt der Animation nicht ein: Seit fast dreißig Jahren ist Homer J. Simpson um die vierzig Jahre alt und Maggie Simpson ein Kleinkind im Strampelanzug.

Woher kommen diese künstlichen, formatierten Welten – diese der Zeit entrückten künstlichen Paradiese? Woher kommen diese formatierten Figuren? Sie scheinen als Ausgeburten des Seriellen eine doppelte medial-institutionelle Herkunft im 19. Jahrhundert zu haben, auch wenn ihre Ursprünge sehr viel weiter zurückreichen.

Zum einen ist der *Serienheld* zu nennen, der von Narration zu Narration eine nicht enden wollende Reihe von Aufgaben bewältigt. Zwar hat der Begriff des Helden *per definitionem* eine Affinität zum Seriellen¹³⁵, weil sich sein Heldentum im Grunde niemals in einer einzigen Heldentat erschöpfen darf, aber im eigentlichen Sinne tritt der Serienheld erst innerhalb eines für ihn geschaffenen narrativen Formates auf, wenn er etwa als Detektiv eine unbegrenzte Reihe von Fällen löst wie der Sherlock Holmes – »der vielleicht erste Serienheld der modernen Medienwelt«¹³⁶ – in den Kriminalerzählungen von Arthur Conan Doyle. Der Serienheld als Detektiv – in weniger ausgeprägter Weise auch als Protagonist von Abenteuererzählungen – bleibt immer derselbe. Die rudimentäre Biographie, die ihm über die einzelnen Folgen der Reihe hinweg allenfalls zugeschrieben werden kann, ist nur

135 Daher kann man das Konzept des Serienhelden in der Geschichte der epischen Formen mehr oder wenig beliebig vordatieren. Auch Herkules musste zwölf Arbeiten verrichten, die in ihrer Reihenfolge vertauschbar sind. Das Serielle tritt überall dort hervor, wo einer Figur eine wiederholte Bewältigung ähnlicher Aufgaben zugemutet bzw. nachträglich untergeschoben wird; so auch im Mittelalter, etwa bei Dietrich von Bern; vgl. dazu Stephan Müller: *Auf der Flucht. Über die unwahrscheinlichen Erfolge der Serienhelden Dr. Richard Kimble und Dietrich von Bern.*

136 Kelleter: *Populäre Serialität*, 12.

Beiwerk und Vorgeschichte. Der idealtypische Serienheld macht keine Entwicklung durch, sondern tritt schon als solcher in die Welt, in der ihm jede substanzielle Veränderung schon deshalb verwehrt werden muss, weil er durch seine Funktion definiert ist. Seine Herkunft aus der Massenpresse des 19. Jahrhunderts ist unbestritten.¹³⁷

Zum anderen ist die *Comic-Figur* zu nennen, die vom New Yorker Zeitungswesen der Jahre 1895/1896 ihren Ausgang nimmt. Es handelt sich um die Einführung dessen, was man in der Comic-Theorie bisweilen als *stehende Figur* bezeichnet.¹³⁸ Im

137 Shane Denson und Ruth Mayer haben *en passant* darauf hingewiesen, dass auch der Serientäter und der Serienheld strukturell aneinander gekoppelt sind und auf diese Herkunft verweisen: Die »Untergrundkämpfer und Rächerfiguren, die sich in den europäischen und amerikanischen Feuilletonromanen des 19. Jahrhunderts [...] tummelten, legen dasselbe zwanghafte Triebverhalten an den Tag wie die Serienverbrecher, auf deren Spuren sie sich bewegen [...]. Der Grenzgängerstatus dieser Protagonisten lebt in einer Figur wie Sherlock Holmes fort, deren Geschichte eng an die des prototypischen Serienkillers Jack the Ripper geknüpft ist – und auch Jack the Rippers Geschichte wurde seriell in Zeitungen und Zeitschriften erzählt.« (Denson/Meyer: Grenzgänger. Serielle Figuren im Medienwechsel, 186) Die Formatierung der Figur gebiert Ungeheuer.

138 »Für die Erfindung des Comic sind zwei Faktoren wesentlich gewesen – die Einführung einer »stehenden Figur« in den Bereich visuellen Erzählens und die Etablierung der Boulevardpresse, zu der wesentlich der Farbdruck mit seinen schrillen, aufmerksamkeitserregenden Bildern und Layouts beigetragen hat.« (Balzer/Wiesing: Outcault. Die Erfindung des Comic, 16f.) Der Begriff der »stehenden Figur« hat sich in der Forschungsliteratur eingebürgert, ohne explizit eingeführt worden zu sein; die früheste mir bisher bekannte Fundstelle findet sich in: Bernd Dolle-Weinkauff's Überblick *Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945*. Hier wird der Terminus ohne weitere Angabe von Literatur im »Glossar der Fachbegriffe« aufgeführt und folgendermaßen definiert: »In literarischen Serienprodukten regelmäßig auftretender Handlungsträger mit einem feststehenden Äußeren und wenigen, markanten Eigenschaften.« (333) Vgl. auch Grünewald: Kommunikative und ästhetische Funktion der Comic-Schriften, 1635 sowie ausführlich Niehaus: Stehende Figur.

Grunde ist die Erfindung des Comic die ›Geburt‹ der ersten stehenden (und mithin ungeborenen) Figur namens *The Yellow Kid* von Richard Felton Outcault. Sie geschieht aus dem Geist des Mediums Tageszeitung. Ab 1895 erschienen in den Sonntagsbeilagen von Joseph Pulitzers *New York World* und dann ab 1896 – nach Outcaults Abwerbung durch William Randolph Hearst – im *New York Journal* figuren- und detailreiche Einbild-Blätter, die in parodistischer Übertreibung das anarchische Geschehen in einer fiktiven Ghetto-Straße namens *Hogan's Alley* schilderten. Mit dem, was man sich unter einem Comic-Strip vorstellt, haben diese mit der neuen Vierfarbtechnik gedruckten Blätter zunächst noch nicht sonderlich viel zu tun.¹³⁹ Was auf diesen Blättern nach und nach hervorsteht, ist ein grotesk überzeichneter Knabe in dem immergleichen leuchtend gelben Nachthemd, der einerseits ein Teil des turbulenten Geschehens zu sein scheint, in dem er aber andererseits dadurch, dass er sich in der Regel frontal dem Betrachter zuwendet, ein Fremdkörper zu bleiben scheint; bald werden – wir befinden uns im Vorfeld der Erfindung des Formats *Sprechblase* – kommentierende Sprechakte in einem eigentümlichen Idiom auf seinem gelben Nachthemd sichtbar.¹⁴⁰ So liest man – paradigmatisch – in dem Blatt vom 17. Mai 1896: »Aint I de Maine Guy in dis Parade. Well I guess dats right.«

139 Vgl. zu *Yellow Kid* im Kontext des frühen amerikanischen Zeitungcomic zusammenfassend etwa: Kelleter/Stein: *Great, Mad, New: Populärkultur, serielle Ästhetik und der amerikanische Zeitungcomic*, insbes. 91ff.

140 Die Figur wird, wenn man es so formulieren will, nach und nach formatiert, weil anfangs »nicht nur das Nachthemd mehrfach die Farbe wechselt. Obwohl sich fast immer ein kleiner Junge im Nachthemd im Bild befindet, variiert seine Gestalt von Woche zu Woche Gesicht, Körpergröße und -bau, Haarlänge und Form der Ohren sind teilweise deutlichen Veränderungen unterworfen.« (Balzer/Wiesing: *Outcault. Die Erfindung des Comic*, 18) Die stehende Figur kann nur in die Welt kommen, indem sie sich ›auskristallisiert‹.

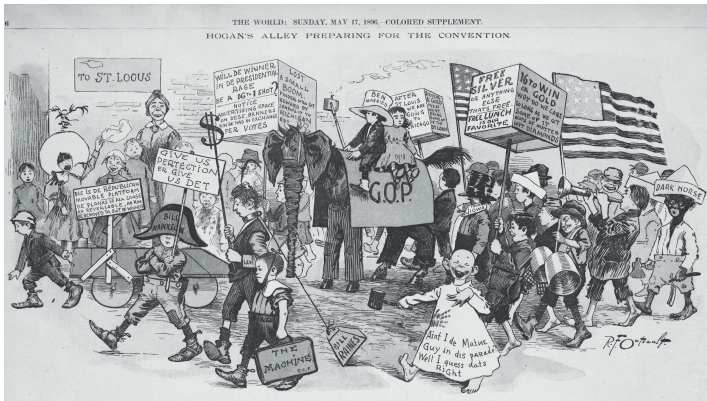


Abb. 2: Richard F. Outcault: Hogan's Alley preparing for the Convention.
Sonntagsbeilage der *New York World* vom 17. Mai 1896.

Schon wenig später wird die stehende Figur des *Yellow Kid* zum Protagonisten von kurzen episodischen Narrationen; eine Abfolge von (zumeist sechs) Bildern wird vorgenommen; Sprechakte werden über (vorläufig noch durchscheinende) Sprechblasen zugeordnet. Die wesentlichen Elemente des Formats *Comic Strip* sind – verkürzt gesprochen – beisammen.¹⁴¹

141 Vgl. für die Gründe, die ›Erfindung‹ des Comic später oder aber früher zu datieren Balzer/Wiesing: Outcault. Die Erfindung des Comic, 75–92. Hier interessiert allenfalls die Vorgeschichte der ›stehenden Figur‹, die auf verschiedenen Ebenen angesiedelt werden kann. Man kann die Figur Dr. Syntax hierzu rechnen, der in dem karikaturistischen Bilderzyklus *The Tour of Doctor Dr. Syntax in Search of the Picturesque* (1817) von Thomas Rowlandson auftritt, aber auch an den *Max und Moritz*-Zyklus (1865) von Wilhelm Busch, die aber beide nicht als seriell, sondern als in sich abgeschlossene Narrationen konzipiert sind (›Aber wehe, wehe, wehe! / Wenn ich an das Ende sehe!‹). Im Bereich des Theaters wäre etwa auf die Figurentypologien zu verweisen – der Begriff der *stehenden Figur* ist ja dem der ›stehenden Rolle‹ entlehnt. Aber diese stehenden Rollen sind eben *Rollen* und keine singulären Figuren

Die stehende Figur ist eine formatierte Figur, der nur bestimmte Dinge zustoßen können, diese aber immer wieder, in jeder Episode. Denn es sind solche Dinge, die dem Format der Figur nichts hinzufügen und nichts von ihm wegnehmen. Es ist diese Formatierung der immer als *dieselbe* wiederkehrenden Figur, welche die Möglichkeitsbedingung aller Episodenserien darstellt, die sich in einer formatierten Welt zutragen. Diese ›Formierung‹ der Formathaftigkeit der Welt ist, wie die an sich kontingente Entstehungsgeschichte zeigt, eine Ausgeburt der Programmatik des Massenmediums Zeitung. *Yellow Kid* ist gewissermaßen das Gegenstück zu Mijnheer Peepkorn.

Natürlich ist das Wort *Format* nicht *expressis verbis* auf die ›stehende Figur‹ angewendet worden. Aber auch die Begleitumstände führen vor Augen, dass sie der Sache nach als ein solches wahrgenommen wurde. So avancierte die Figur Yellow Kid binnen kurzer Zeit nicht nur zum auflagensteigernden »Maskottchen seiner Zeitung«, es verbreiteten sich auch allerhand unautorisierte Merchandising-Artikel wie »Anstecker, Schokoladenfiguren, Kaugummi-Papiere und Zigarren«. ¹⁴² Dies und vermutlich auch seine Pläne zum Wechsel in das Zeitungsimperium von Hearst brachten Outcault im September 1896 zu dem – nie da gewesenem – Versuch, seine Figur durch ein Copyright

mit einem *Eigennamen*. Lediglich in bestimmten Übersteigerungen der *Commedia dell'Arte* geht die ›stehende Rolle‹ in etwas über, was man den *Traum* (oder den Alptraum) von der stehenden Figur nennen könnte. Vierzig Jahre lang etwa soll der Italiener Angelo Constantini um 1700 die stehende Rolle des von ihm erfundenen *Mezzettino* in einem rot-gestreiften Kostüm nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Leben gespielt haben (vgl. Mehnert: *Commedia dell'arte*, 108f.).

142 Balzer/Wiesing: Outcault. Die Erfindung des Comic, 21.

schützen zu lassen. Die Formatbestimmung seines Protagonisten, die Outcault in diesem Zusammenhang formuliert hat, ist bemerkenswert: »Sein Kostüm ist immer gelb, seine Ohren sind groß, er hat lediglich zwei Zähne und einen kahlen Kopf und ist deutlich anders als alles andere.«¹⁴³

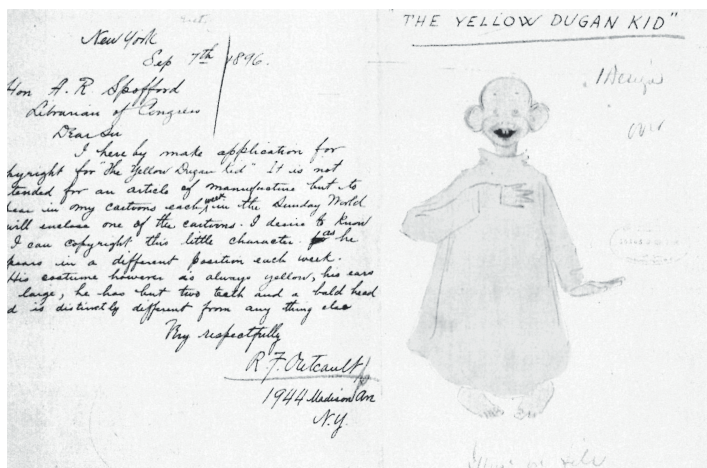


Abb. 3: The Yellow Dugan Kid. Schreiben von Richard Felton Outcault zur Beantragung des Copyright vom 7. September 1896.

Die stehende Figur taucht immer wieder – auf welchen *Seinsebenen* auch immer – als *dieselbe* auf; insofern gleicht sie einem Emblem oder einem Markenzeichen. Sie ist ein unablässiges Zitat, eine – an und für sich – *komische* Parodie ihrer selbst. Nicht nur ist sie keiner Entwicklung fähig und keinem Alterungsprozess unterworfen, vor allem gehört auch die Art und Weise, in der sie dargestellt ist, zu ihrem *Wesen*. Sie ist kein Abbild von etwas anderem.

143 Zit. nach Balzer/Wiesing: Outcault. Die Erfindung des Comic, 21.

Zwar ist Outcault mit seinem Versuch, ein Copyright für seine Figur zu erwirken, gescheitert, zwar ist auch die Begeisterung für das *Yellow Kid* bald danach abgeebbt (wohl nicht zuletzt, weil die Serie nach Outcaults Wechsel zum *New York Journal* auch in der *New York World* fortgesetzt wurde, sodass es zwei identische Yellow Kids gab), aber mit einem weiteren, ab 1902 fast zwanzig Jahre erscheinenden Comic Strip – wie die allermeisten Comics nach ihrer zentralen stehenden Figur *Buster Brown* genannt – ist er auch deshalb sehr wohlhabend geworden, weil er Rechte auf die mit ihr verbundenen Merchandising-Artikel hatte.¹⁴⁴

Der Comic Strip, der auf der Einführung der »stehenden Figur« beruht, ist die erste rigide formatierte narrative Form in der Geschichte der Medienkulturen. Die Entstehung des Comic Strip markiert einen epochalen Einschnitt, dessen Folgen alle narrativen Medien betreffen.¹⁴⁵ Jede Mikro-Narration eines Tagesstrips oder eines Wochenstrips findet in genau definierten vier, sechs oder zwölf Panels an einer ganz bestimmten Stelle in der Programmatik eines Periodikums statt. Aber diese durch die äußere Begrenzung gegebene Formatierung setzt sich eben in der Formatierung der in den Strips aufgespannten Welt, der in dieser Welt angesiedelten Geschichten und der in diesen Geschichten agierenden Figuren fort.

Weil die »stehenden Figuren«, die in einer Mikro-Narration auftreten, ein unabänderliches Programm ausführen, weil sie also – das ist ihre allgemeinste Bestimmung – *unbelehrbar* sind, agie-

144 Vgl. Balzer/Wiesing: Outcault. Die Erfindung des Comic, 71f. Auch im weiteren Verlauf der Comic-Geschichte haben Urheberrechts- und Copyright-Fragen eine große Rolle gespielt; vgl. etwa Packard: Copyright und Superhelden.

145 Eine Folge davon ist, dass »Comics oft als Vorbereiter von Entwicklungen in anderen seriellen Medien auftreten« (Kelleter/Stein: Autorisierungspraktiken seriellen Erzählens, 261).

ren sie in einer vom Wiederholungszwang beherrschten Welt. Dies (und nicht etwa das Alter der Comicleser) ist der Grund dafür, dass es sich häufig um Kinder handelt, die – wie etwa der gutbürgerliche Junge Buster Brown – in jeder Folge einen mutwilligen Streich verüben, dafür zur Verantwortung gezogen werden und eine Lehre daraus ziehen sollen. Aber es gibt immer eine nächste, etwas andere Regelübertretung, weshalb nicht nur diesem Strip zusammen mit dem Wiederholungszwang ein beträchtliches anarchisches Potenzial in die Wiege gelegt ist. Schon dieses Beispiel zeigt, dass das Format Comic Strip dazu tendiert, sich ironisch zu dem Zwang zu verhalten, der es konstituiert.

Wir alle wissen ja: Auch die Panzerknacker sind wie die Kinder; niemals werden sie die Hoffnung aufgeben, an Onkel Dagoberths Geld zu kommen. Niemals wird Charlie Brown die nötigen Konsequenzen aus seinen Niederlagen ziehen.¹⁴⁶ Immer wieder werden sie *wie von Neuem* beginnen, in derselben Konstellation. Vor der Erfindung des Comic hat es diese Figuren nicht gegeben, aber möglicherweise bringt der Comic damit nur eine Seite dessen zum Vorschein, was es heißt, Subjekt zu sein. Denn das ist ja das eigentliche Rätsel, dass diese gezeichneten Figuren *mit allem ausgestattet* sind, was ein Subjekt ausmacht, und noch dazu mit einem emblematischen Körper, dem die Zeit nichts anhaben kann. In gewisser Weise führen uns die Mikro-Narrationen des Comic nur das Subjekt als eine »Wunschmaschine« (im Sinne von Gilles Deleuze) vor.

Nirgendwo nimmt all dies ›monströsere‹ Ausmaße an als in *Krazy Kat* von George Herriman. Ab 1910 beginnt Herriman mit der Variation eines Dreiecksverhältnisses zwischen der Katze Krazy Kat, der Maus Ignatz und dem Hund Offissa Pupp. Bis zu seinem Tod im Jahre 1944 entstehen etwa 1.500 Sonntags-

146 Vgl. dazu auch Eco: Die Welt von Charlie Brown, 227ff.

beilagen und 8.000 Tagesstrips. Die Katze, deren Geschlechtszugehörigkeit im Laufe der Jahre zunehmend fragwürdiger wird, liebt die Maus Ignatz. Die Ziegelsteinwürfe, mit denen der sie verachtende Ignatz am liebsten traktiert, sind für sie Zeichen der Gunst. Offissa Pupp hingegen ist der unbestechliche Gesetzhüter, der Krazy Kat verehrt, während diese ihm gegenüber in freundlicher Distanz verharret. Meistens – aber nicht immer – erfolglos versucht Offissa Pupp die aggressionslose Krazy Kat vor den von ihr ersehnten Ziegelsteinwürfen der angriffslustigen Maus zu bewahren, etwa indem er Ignatz ein ums andere Mal ins Gefängnis steckt. Ort dieser unlösbaren Verstrickung ist das sagenhafte, bei Bedarf mit skurrilen Nebenfiguren ausgestattete *Coconino County*, das eigentliche Gefängnis, in dem wahrhaftig alles möglich ist außer einer Abänderung der Programmierung, die in jeder Folge zitiert wird. Daher gilt zwar, dass die Figuren dieser (im Sinne Lotmans) sujetlosen Mikro-Narrationen keine Grenze zu überschreiten vermögen, jenseits derer ihre (›eigentliche‹) Geschichte beginnen könnte – da es in dieser Welt keine Ereignisse gibt, sondern nur Vorkommisse¹⁴⁷ –, auf der anderen Seite aber ist gerade deshalb in dem Gefängnis, das diese artifizielle Welt ist, alles möglich, was das Format als eine rein äußerliche Beschränkung erlaubt. Denn die unerschöpfliche Aufgabe besteht darin, das Format *auszuschöpfen* (und damit zu explizieren). Und hierzu gehört es, alle Gesetze dieser Welt – die in dieser seltsamen Welt nur *Zitat* sein können – außer Kraft zu setzen.

Mit Bedacht läuft schon das Verhalten der Tiere der ›biologischen‹ Programmierung entgegen, die man Maus, Katze und Hund für gewöhnlich zuschreibt. Darüber hinaus eignet dem

147 Der Begriff des Vorkommnisses wird hier in etwas anderer Weise gebraucht als bei Lotman, der im Vorkommnis gewissermaßen das Ereignis *in nuce* sieht; vgl. Lotman: Künstlerischer Raum, Sujet und Figur, 536.

Comic Strip – nicht nur in *Krazy Kat* – von Beginn an eine Affinität zur Metalepse und damit der Selbstreflexivität, weil das Gezeichnetsein der Figuren zu ihrem Wesen gehört. Im Grunde ist die Metaleptik bereits in dem auf das Nachthemd geschriebenen Sprechakt impliziert, mit dem sich Yellow Kid an *uns* wendet, um sich als »Maine Guy in dis Parade« auszugeben. Der metaleptische Kurzschluss ist jederzeit möglich, weil er in der seriellen Struktur gewissermaßen folgenlos bleibt. Er bleibt ein Einfall im doppelten Wortsinn, da er keine konsistente fiktionale Realität außer Kraft setzt bzw. in Frage stellt. Ein Ort wie *Coconino County* ist gegen den paradoxalen Zusammenbruch immun. Ein solcher Ort ist die instabilste, aber auch die stabilste aller Welten. Hier ein besonders bekanntes von unzähligen möglichen Beispielen¹⁴⁸:



Abb. 4: George Herriman: *Krazy Kat*, Tagesstrip vom 13. September 1940.

148 Vgl. Bahners: »Danke für die Extratinte!« Bild und Erzählung, Weißraum und Schwarzflächen bei *Krazy Kat*. Viel beachtet sind auch die Subversionen der Horizontlinie bei Herriman; vgl. Jens Balzer: Der Horizont bei Herriman. Zeit und Zeichen zwischen Zeitzeichen und Zeichenzeit.

Exzess des Formats. Zwei Beispiele

Man betrachte das Folgende:

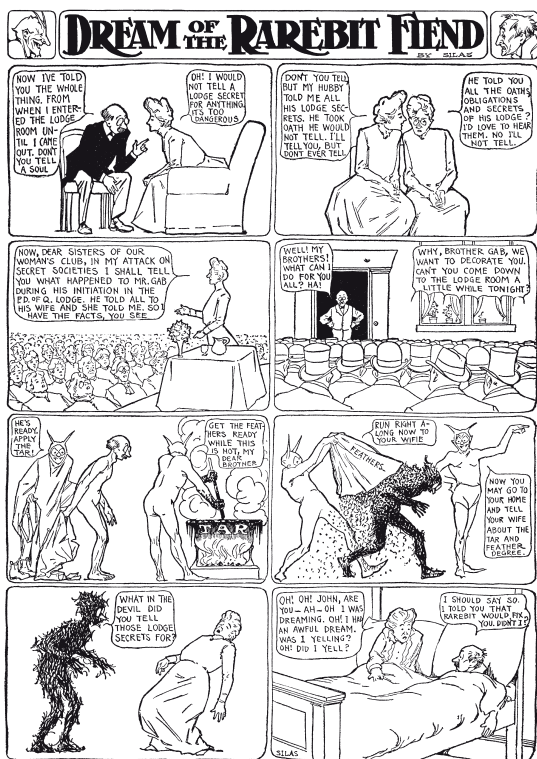


Abb. 5: Silas [Winsor McCay]: Dream of the Rarebit Fiend (1. Februar 1905).

Ein Mann hat seiner Ehefrau unter dem Siegel der Verschwiegenheit alle geheimen Vorgänge in der Loge erzählt, deren Mitglied er ist. Die Ehefrau erzählt ihrer Freundin unter dem Siegel der Verschwiegenheit alles weiter. Die Freundin ist jedoch Mitglied in der Frauenliga und auf der nächsten Versammlung nutzt sie ihr neu erworbenes Wissen, um den Kampf gegen Geheimgesellschaften fortzusetzen. Der Ehemann wird von den Logenbrüdern in die Loge zitiert und zur Strafe geteert und gefedert. In dieser Aufmachung tritt er seiner in Ohnmacht fallenden Frau unter die Augen und hält ihr den Geheimnisverrat vor. Aber all das war nur ein Alptraum, aus dem die Frau nun aufschreckt. Der neben ihr im Ehebett liegende Mann schiebt den Traum seiner Frau auf den von ihr genossenen »Rarebit« – einer Art Käsetoast –, was auf den Titel des Strips verweist: *Dream of the Rarebit Fiend*.

Derlei Alpträume können vorkommen. Es gibt Männer, die ihren Frauen Geheimnisse verraten, es gibt Frauen, die Geheimnisse weitererzählen. Bisweilen erwachsen daraus peinliche Folgen. Dass man so etwas träumt, kann einen so banalen Anlass haben wie ein schwer im Magen liegender Toast. Einerseits weist nichts an dieser Traum-Begebenheit darauf hin, dass es sich um ein Format handelt, auf der anderen Seite ist das, was hier erzählt wird, insofern »solche Träume« wiederholt vorkommen, gewiss formatierbar.

Tatsächlich handelt es sich hier um eine Folge aus einem Strip, den der Autor Winsor McCay ab 1904 fast zehn Jahre lang sehr erfolgreich zwei bis dreimal pro Woche für das *Evening Telegram* gezeichnet hat.¹⁴⁹ Die Besonderheit des dem Strip *Dream*

149 Noch größere Berühmtheit wurde Winsor McCay allerdings mit dem (beinahe zeitgleich erscheinenden) Strip *Little Nemo in Slumberland* zuteil, der eine verwandte Thematik hat, aber eine völlig andere Struktur. Die Strips von *Dream of the Rarebit Fiend* sind zugänglich in der *Comic Strip Library* (www.comicstriplibrary.org).

of the Rarebit Fiend zugrundeliegenden Konzepts liegt darin, dass das Format ohne ›stehende Figur‹ auskommt. Das war einer der Gründe dafür, dass dieser Strip als besonders ernsthaft und nur für Erwachsene geeignet aufgefasst wurde. Jede Folge beginnt mit einem Sprung in eine mehr oder weniger alltäglich erscheinende Situation, die sich in ihrer narrativen bzw. szenischen Fortführung von Panel zu Panel aber unkontrolliert ins Surreale und meist auch ins Unerträgliche oder Ausweglose steigert, bis sich im letzten Panel durch das Zeigen des derangiert Erwachten erweist, dass alles nur geträumt war.

Schon dass man – wie gerade geschehen – mit einem Schlag den Inhalt mehrerer hundert Folgen zusammenfassen kann, führt deren Formatiertheit vor Augen. Das, was die einzelnen Strips zusammenhält und zu einer Serie macht, *ist* überhaupt nur das Format. Denn jeder Träumende hat – wie schon Heraklit wusste – seine eigene Welt, weshalb die Diegese jeder Folge – was ihren *Content* betrifft – nichts mit einer anderen Diegese zu tun hat. Und auch die aufwachenden Figuren sind jedes Mal andere (sie sind sogar dann andere, wenn sie dieselben sind).¹⁵⁰ Paradoxerweise ist es in erster Linie der *Traum selbst*, der formatiert ist, obwohl gerade von Traumgeschehen gesagt wird, dass es alle Gesetze und Regeln außer Kraft setzt. Demgegenüber macht *Dream of the Rarebit Fiend* eine rigide Traumlogik geltend, die einerseits nicht von Ungefähr der etwa gleichzeitig formulierten psychoanalytischen Traumdeutung nahe kommt, dem Traum aber andererseits eine vollkommen artifizielle narrative Struktur unterschiebt, mittels derer jeweils ein einzelnes inhaltliches Element sowie eine einzelne Operationsweise der Traumarbeit zugrunde

150 Die Träumenden sehen sich in den einzelnen Folgen bisweilen recht ähnlich, was damit zusammenhängt, dass es sich in der Regel um ›Typen‹ handelt. Darüber hinaus gibt es aber auch einige selbstreferenzielle (und metaleptische) Folgen, in denen der Zeichner selbst der Träumende ist.

gelegt wird. Über die bekannte ›Rücksicht auf Darstellbarkeit‹ hinaus gibt es sozusagen eine ›Rücksicht auf Lesbarkeit‹. Dabei kommen die in der Psychoanalyse namhaft gemachten Traumquellen (Tagesreste, somatische Traumquellen, infantile Traumquellen) ebenso zu ihrem Recht wie die ›typischen Träume‹ (Verlegenheitsträume, Prüfungsträume, Flugträume, Träume vom Tod nahestehender Personen usw.). Die Träume sagen jeweils – so wird zumindest angedeutet – etwas über die Träumenden aus, werden aber von diesen als Unsinn abgetan – eben schlicht auf den mächtigen Käsetoast geschoben, der ihnen schwer im Magen liegt.¹⁵¹

Jede Folge ist eine im Prinzip gleichwertige Variante, nämlich die Reinform dessen, was Stanley Cavell erst für das Format des Fernsehens geltend gemacht hat: Die »vollkommene Exemplifikation des Formats [...] [,] ähnlich wie jede Lösung einer Gleichung oder jeder Schritt einer mathematischen Reihe das perfekte Beispiel für die hervorbringende Formel ist.«¹⁵² Man kann daher sagen, dass das Format hier die jeder Folge zugrunde liegende *Struktur* ist. Aber damit hat man nichts Neues gesagt. Denn es handelt sich um eine Struktur, die nicht in der Tiefe liegt, sondern an der Oberfläche (und daher liegt auch ihr Rätsel an der Oberfläche). Das Wiedererkennen der Struktur ist daher

151 Eine besondere Hintersinnigkeit des Formats, die allerdings nur hin und wieder zum Tragen kommt, lässt sich auch an dem gezeigten Beispiel (siehe Abb. 5) illustrieren. Sobald im ersten Panel einer Folge mehr als eine handelnde Person auftaucht (in der Regel sind es dann zwei), bleibt es prinzipiell unklar, wer von diesen beiden der oder die Träumende ist (dass der Träumende *ohne Ausnahme* im ersten Panel vorkommt, ist freilich eine Hypothese, die zu überprüfen wäre). Im vorliegenden Fall des geteerten und gefederten Ehemannes wird man zunächst wohl eher zu der Hypothese neigen, dass dieser auch der Träumende ist. Wenn sich am Ende herausstellt, dass es sich anders verhält, muss der Traum auch anders gelesen werden.

152 Cavell: Die Tatsache des Fernsehens, 138.

auch die Voraussetzung für die Rezeption: Es geht eben nicht – wie es der sogenannten Schema-Literatur schematisch nachgesagt wird – darum, die Erinnerung an den Schematismus auszulöschen, um ein gegenwärtiges bewusstloses Genießen zu ermöglichen, sondern darum, das neu Gezeigte als mögliche, aber noch nicht realisierte Variation einer bereits bekannten Struktur zu erkennen. Dass die Serie »als Differenz in der Wiederholung Neues« hervorbringt, »dieses Neue [...] sich aber immer auf das Format zurückführen«¹⁵³ lässt, ist hier nicht Erkenntnis, sondern Ausgangspunkt und Motor der Unternehmung oder des Verfahrens. In diesem Verfahren geht es darum, den von der Struktur rigoros beschränkten und gerade deshalb an sich anarchischen Möglichkeitsspielraum auszuschöpfen.

Damit ist dieser Exzess des Formats zugleich eine Form des Denkens, die einen unbegrifflichen Erkenntnisgewinn bereithält. Denn obwohl (oder gerade weil) die Struktur ein Format ohne Tiefe ist, würde sich das vollständige Wissen erst aus der Ausschöpfung aller Möglichkeiten ergeben (ein Format ist kein Begriff). Daher impliziert im Grunde auch die Analyse jeder einzelnen Folge die Analyse aller Folgen. Der Erkenntnisgewinn betrifft aber nicht nur das Format, sondern zugleich auch den – eben formatierbaren – *Content*. Was auf diese Weise entsteht, ist ja ein Kompendium der Traumlogik (um 1900). Alle Arten von Deformationen, Vervielfältigungen, Metamorphosen, Schrumpfungen, Aufblähungen von Menschen, Tieren, Pflanzen und Gegenständen werden durchdekliniert, die Abtrennbarkeit von Gliedmaßen wird ebenso vorgeführt wie die Arten der Vervielfältigung von Gegenständen oder der Verselbstständigung von Fortbewegungsmitteln usw. Hier noch eine – besonders schön lesbare – Folge:

153 Wunsch: Serialität und Wiederholung in filmischen Medien, 195.

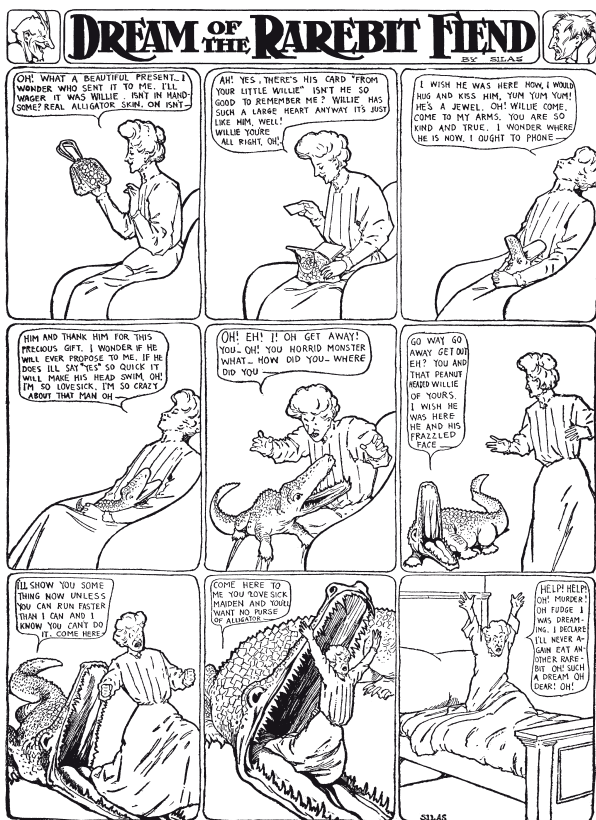


Abb. 6: Silas [Winsor McCay]: Dream of the Rarebit Fiend (12. April 1905).

Das zweite Fallbeispiel für den Exzess des Formats kommt – zeitgleich – aus dem Gebiet der Literatur. Jedenfalls dann, wenn man so will. Félix Fénéon (1861–1944), der bis dahin im Paris der *Belle Époque* vor allem durch seine lakonischen Kunstkritiken, durch seine wichtige Rolle bei Zeitschriftenneugründungen sowie durch seine anarchistische Gesinnung bekannt ge-

worden war und viele später bedeutende Künstler und Autoren der Zeit gefördert hat, ließ sich im Mai 1906 für etwas mehr als ein halbes Jahr in der Redaktion von *Le Matin* anstellen.¹⁵⁴ Diese inzwischen sehr auflagenstarke Tageszeitung war erst 1884 mit dem Geld amerikanischer Finanziers gegründet worden; das Markenzeichen, das *Le Matin* für sich in Anspruch nahm, war das der entfesselten, ungefilterten Information. In der ersten Nummer hieß es programmatisch, es werde sich um ein »journal d'informations télégraphiques, universelles et vraies« handeln.¹⁵⁵ Die Telegraphie ist das Paradigma der schieren Informationsübermittlung – das Medium der *Meldung*. Im Herbst 1905 richtete man innerhalb dieser Zeitschrift eine neue Rubrik ein, deren rigide Formatierung wiederum paradigmatisch für dieses Konzept ist: die *Nouvelles en trois lignes*, »Nachrichten in drei Zeilen«, auf der dritten Seite, übermittelt von den Sonderkorrespondenten und Agenturen. Diesen Nachrichten in drei Zeilen hat sich Fénéon in der Redaktion des *Matin* gewidmet, wobei er lediglich inländische Meldungen bearbeitete. So wurde er, wie man gesagt hat, »l'écrivain du télégraphe« (105).

Dies ist das ultimative Format der *kleinen Erzählung* (ultimative Formate sind immer klein). Sie ist streng auf drei Zeilen (100 bis 135 Zeichen) begrenzt. Sie ist durch ihre Formatiertheit als Meldung wie keine andere dazu bestimmt, *verloren* zu gehen: Was heute berichtet wird, ist morgen von gestern, weil es durch die nächste Meldung überschrieben wird. Sie wird

154 Ende 1906 zog sich Fénéon zunehmend aus der Öffentlichkeit zurück und publizierte nicht mehr. Sein Werk ist gewissermaßen auf dezidierte Weise schmal. Der französischen Öffentlichkeit ist der Name Fénéon vor allem durch den von seiner Witwe gestifteten *Prix Fénéon* bekannt. Fénéon war bereits um die Jahrhundertwende wohlhabend, vor allem weil er zahlreiche Werke der klassischen Moderne besaß, deren Verkauf später die Grundlage für die Stiftung des Preises wurde.

155 *Le Matin*, 26.2.1884; zit. nach: Bertrand: *Par fil spécial*, 107.

außerdem durch einen *Medienverbund* aus dem Übertragungsmedium Telegraphie und dem Programm-Medium Zeitung formatiert. Sie verfügt als *faktuale* Erzählung darüber hinaus über keinerlei Freiheit der Erfindung, da sie nur telegraphisch übermittelte Nachrichten von im Prinzip erwarteten Normdurchbrechungen wiedergibt. Und schließlich bleibt sie *anonym*. Sie verschwindet also in der Eingepasstheit in ihre Umgebung. Ein solcher Exzess des Formats scheint das Literarische auszulöschen.

Die Voraussetzungen dafür, dass dieser Exzess als Literatur wahrgenommen wird, müssen andere schaffen, nämlich diejenigen, die sich dem *Sammeln* hingeben: Nach dem Tod Fénéons hat man unter der Regie Jean Paulhans all die von ihm verfassten Dreizeiler zusammengetragen und – zunächst innerhalb der Werkausgabe Fénéons – ein *Buch* daraus gemacht. 1993 ist dieses Buch unter dem Titel *Elfhundertelf wahre Geschichten* in deutscher Übersetzung in der *Anderen Bibliothek* im Eichborn Verlag erschienen. Seitdem können wir Leser tun, was die zeitgenössischen Leser nicht tun konnten: Wir können das Gesammelte – das aus seinem ursprünglichen Kontext Herausgenommene – als Literatur betrachten. Wir können das Format analysieren *und* diese literarische Arbeit als die Analyse eines Formats begreifen (vielleicht können wir gar nicht anders und die Literatur entsteht gleichsam *von selbst* aus einer solchen Sammlung von Einheiten desselben Formats, die auf verschiedenen Ebenen zu denken gibt). Eine erste kleine Auswahl:

21. Aus Verzweiflung über den Bankrott eines Schuldners hat sich M. Arturo Ferreti, Geschäftsmann in Biserta, mit seinem Jagdgewehr erschossen.

105. Bei einem rasch gelöschten Brand in Cambronne (über der Metro) wurde ein Feuerwehrmann durch Glassplitter verletzt, und der Bahnhofsvorsteher erlitt Verbrennungen am Auge.

261. Im Verlauf einer hitzigen Debatte wurde der Italiener Palambo in Le Bausset (Var) von seinem Kameraden Gevolino tödlich verletzt.

384. Eine Lothringerin von 83 Jahren, Mme Lantin, die gerade zu ihrer Tochter nach Noisy-le-Sec gezogen ist, wird seit Samstag morgen vermisst.

948. In der Avenue de la Motte-Piquet benötigte man die Feuerwehr, um eine junge Unbekannte aus den Rädern einer Trambahn zu befreien, unter die sie geraten war.

1060. Auf frischer Tat beim Einbruch in eine Villa in Saint Cloud erappt, wurden Le Marec aus Puteaux und Desfayes aus Nanterre festgenommen.

Sind das nicht wirklich ganz banale Zeitungsmeldungen? Das ist kein Zufall. Schließlich sollten diese Meldungen tatsächlich in der Rubrik *Nouvelles en trois lignes* erscheinen! Sie müssen sich in ihre Umgebung einpassen und dürfen sich von ihr wohl kaum als klar identifizierbare Fremdkörper abheben – eine jede Meldung eine Perle, ein kleines Meisterwerk. Auch verlangt der Formatzwang das Einhalten des journalistischen Wo-Wer-Wann-Was-Wie-Warum bei der Informationsvergabe. Darüber hinaus ist es die Literarizität des Formats Zeitungsmeldung selbst, um die es geht: Die Unterscheidung zwischen formatierter Zeitungsmeldung und unformatierter Literatur wird unterlaufen. Und das heißt auch, dass es überhaupt nicht möglich ist, die einzelne Meldung zu analysieren. Weiteren Aufschluss bekommt man erst, wenn man Serien erstellt und auf Wiederholungen und Modulationen achtet. Hier ein Beispiel für eine solche Serie:

814. Mit aller Gewalt wollte der Graf von Malartie Gott aus der Schule von Yville (Seine-et-Loire) entfernen. Nun hat man ihn als Bürgermeister aus seinem Amt entfernt. (*Havas*)

843. Von einer starken Eskorte aus Gläubigen begleitet, hat der Bürgermeister von Longchenal (Isère) ein vom Lehrer entferntes Kreuz wieder in der Schule aufgehängt. (*Havas*)

906. Die Präfekten der Departments Maine-et-Loire und Marne lassen an vier Bürgermeistern, die Gott in der Schule beibehalten wollten, das Martyrium der Entfernung aus dem Amt vollstrecken. (*Havas*)

985. Weitere vier Bürgermeister in Maine-et-Loire aus dem Amt entfernt. Sie wollten, dass das Schauspiel vom Tode Gottes auch weiterhin den Schülern vor Augen geführt wird.

994. Zwei Bürgermeister aus dem Department Somme wollten um jeden Preis das Bild des göttlichen Martyriums wieder an den Wänden des Klassenzimmers anbringen. Der Präfekt entfernt sie aus dem Amt.

1074. Diesmal ist das Kruzifix fest in die Klassenzimmerwand von Bouillé geschraubt. Das geschieht dem Präfekten von Maine-et-Loire recht.

Ende 1905 war in Frankreich das Gesetz zur Trennung von Kirche und Staat erlassen worden, auf das Papst Pius X. im Februar 1906 mit der Enzyklika *Vehementer nos* reagiert hatte. In den *faits divers* finden wir den Widerschein dieser Ereignisse auf der lokalen Ebene. Insofern sind diese Meldungen historisch interessant, weil sie eine gesellschaftliche Situation in kleiner Münze gerade durch den Wiederholungscharakter konkretisieren. Literarisch interessant sind sie, weil in den Modulationen der Beschreibung analoger Vorgänge verschiedene Aspekte aufleuchten. Durch den minimalen Einsatz sprachlicher Mittel werden Verschiebungen in der Fokalisierung angedeutet. So ist es nach Nr. 994 das »Bild des göttlichen Martyriums«, das wieder an die Wände soll, während nach Nr. 906 die Entfernung der Bürgermeister aus dem Amt als »Martyrium« bezeichnet wird. Nach Nr. 985 wiederum ist es nicht das »Bild des göttlichen Martyriums«, sondern das »Schauspiel vom Tode Gottes«, das vor den Schülern aufgeführt wird, nach Nr. 814 hat man gar Gott selbst aus der Schule entfernt. Die meisten Freiheiten nimmt sich freilich die letzte Meldung, Nr. 1074, heraus, die die vorangegangenen gewissermaßen voraussetzt. In ihr wird das Neutralitätsgebot ostentativ verletzt, indem sich der Verfasser (zumindest zum Schein) anarchistisch auf die Seite des *Widerstands* schlägt, selbst wenn dieser klerikal motiviert ist. Oder ist es die Stimme des Volkes, die hier spricht?

Für eine ganze Reihe wiederkehrender Themen ließen sich solche Reihen aufstellen und im Einzelnen analysieren: etwa die Serie der Trambahn-, Zug und Autounfälle, der Streiks und der

Streikbrecher, der Doppelselbstmorde, der Selbstmorde von Arbeitslosen usw. Dabei sollte man das, was Fénéon mit dem Format anstellt, nicht unbedingt als *Subversion* bezeichnen. Vielmehr ist es eher so, dass durch das Verfahren von Wiederholung und Differenz – von Modulation und Abweichung, von Mimikry und Verfremdung – das Subversive, das dem Format selber innewohnt, freigesetzt wird. In ganz anderer Weise als in Winsor McCays *Dream of the Rarebit Fiend* definiert das Format auch hier ein abgemessenes *Spielfeld*, auf dem die Regeln befolgt werden. Hier werden sie aber zugleich auch außer Kraft gesetzt werden. Verschiedene sich überschneidende Möglichkeiten der Regelbefolgung lassen sich bei ihrer gleichzeitigen Außerkraftsetzung anführen.

Erstens gebietet das Format *Neutralität*. Im Allgemeinen halten sich Fénéons »Nachrichten in drei Zeilen« daran. Aber sie machen sich bisweilen zunutze, dass dem bloßen Aufführen der Fakten eine stärkere politische Tendenz innewohnen kann als jeder Tendenzdichtung. In der folgenden Meldung erübrigt das Missverhältnis zwischen der sozialen Lage sowie der Anzahl der Streikenden auf der einen und der geballten Staatsmacht auf der anderen Seite jeden Kommentar:

322. 200 Harzsammler aus Mimizan (Landes) befinden sich im Streik. Drei Brigaden der Gendarmerie und 100 Infanteristen vom 34sten Regiment observieren sie.

Zweitens gibt es das – kompliziertere – Verfahren der *kippenden Perspektive*, in dem die neutrale Perspektive zunächst eingehalten, dann aber unterwandert wird:

705. Bracantier aus Le Kremlin, der ins Wasser gesprungen war, versuchte vergeblich, von seiner Dogge unterstützt, einen aufdringlichen Mann zu erwürgen, der ihn hinauszog.

Jemand will sich – absurderweise zusammen mit seinem Hund – das Leben nehmen und wehrt sich gegen seine Rettung mit dem Versuch, seinen Retter zu erwürgen. Das entscheidende Wort, das hier die externe Fokalisierung zum Kippen bringt, ist das

Wort »aufdringlich[]«, das eindeutig auf die Bewertung des Vorgangs durch den verhinderten Selbstmörder verweist, also durch dessen evaluative Perspektive bestimmt ist.

Drittens die Überbetonung des *Romanhaften* mittels anizierter Topoi. Die Romane, um die es in diesem Zusammenhang geht, sind natürlich Liebesromane (nicht *novels*, sondern *romances*). Der Roman wird dabei von seinem Ende her impliziert, dem melodramatischen Schlussakkord als *fait divers*.

477. Pauline Rivera, 20 Jahre, durchsiebte mit Hutnadelstichen den flatterhaften Luthier, Tellerwäscher aus Chatou, welcher sie auf falscher Fährte währte.

Die Verallgemeinerung dieses Verfahrens ist viertens die *Verdichtung*, die sozusagen die *conditio sine qua non* dieses Formats ist, aber durchaus unterschiedlich gehandhabt werden kann. In anderer Weise als beim Romanhaften kommt die Verdichtung im folgenden Beispiel zum Tragen:

508. Seine Garben brannten oft. Bewaffnet legte sich Pinard aus Coligny (Loiret) auf die Lauer. Pénon kam vorbei; Brandstifter oder nicht, die Ladung bekam er. (*Briefl. Mittlg.*)

Hier wird, wenn man so will, kein *Roman* impliziert, sondern die Kurzfassung einer *Novelle* gegeben. Das schlägt sich auch in einer anderen Zeitlichkeit nieder, da das Ereignis – also die eigentliche Meldung – sich erst am Schluss offenbart, wobei der Höhepunkt (die »Ladung«) gar nicht im Hinblick auf das – tödliche oder nicht tödliche – Resultat erzählt wird (wie es dem Format *fait divers* zukäme), sondern nur aus der Perspektive der subjektiven Verkettung.

Fünftens begegnet man immer wieder einer *Zuspitzung*, die nicht im Ereignis selbst liegt, sondern in dessen sprachlicher Fassung, die in besonderer Weise *zu denken* gibt:

116. Nach der Volkszählung besserte der Bürgermeister von Montirat (Tarn) die Zahlen etwas auf. Sein Bemühen, über ein großes Volk zu herrschen, brachte ihm die Absetzung ein.

Die eigentliche Meldung besteht darin, dass ein Bürgermeister in der tiefsten Provinz wegen einer Wahlmanipulation seines Amtes enthoben wurde. Auf der Beschreibungsebene wird hier zwischen dem Delikt und seiner Ahndung durch Zuspitzung eine (formale) Beziehung hergestellt, durch welche Letztere beinahe den Charakter einer Spiegelstrafe annimmt, während Ersteres durch die ironische Formulierung »über ein großes Volk zu herrschen« wahlweise als verzeihlich oder besonders verwerflich erscheint.

Eine der interessantesten Manipulationen auf dem Spielfeld des Formats ist sechstens die *Umkehrung der Reihenfolge*. Das journalistische Wo-Wer-Wann-Was-Wie-Warum legt im Prinzip keine Reihenfolge der Informationen fest. Die Vertauschungsmöglichkeit hängt natürlich mit dem Format selbst zusammen – nämlich damit, dass die Kurzmeldung nicht eigentlich als eine erzählerische Entfaltung *in der Zeit* aufgefasst wird. Man kann aber die Zeit wieder einführen, indem man die Informationen in einer verfremdenden Reihenfolge gibt, die auch mit der »natürlichen« Reihenfolge des Erzählens nicht übereinstimmt. Auf diese Weise wird dem Leser der eigene Lesevorgang zurückgespiegelt. Hier ein besonders schön verfremdendes (»entautomatisierendes«) Beispiel:

656. 3 Seehunden, 82 Affen, 20 Papageien, 15 Katzen, 32 Hunden, 63 Zirkusleuten und ihren 10 Wagen wurde in Sait-Cyr die Weiterfahrt nach Versailles verweigert.

Man kann die Frage aufwerfen, welchem *Genre* der Literatur solche Texte zuzuordnen sein könnten. Aber wird dieser Frage durch den Exzess des Formats nicht gerade die Grundlage entzogen? Wenn man etwa den Begriff des »poème en prose« anführt¹⁵⁶, so ist das von der Form her gesehen sicherlich nicht falsch, geht aber schon deshalb an der Sache vorbei, weil das Prosagedicht im Grunde nur dadurch definiert ist, dass es einer Regel – näm-

156 Vgl. Bertrand: *Par fil spécial*, 108.

lich die der Einteilung in Verse – *nicht* untersteht. Das Prosagedicht ist insofern gerade kein Format (beziehungsweise, wenn man es so auffassen will, ein nichtformatierendes Format). Wenn man das Prosagedicht als ein Genre untersuchen will, das zwar unbestimmte Grenzen, aber eine bestimmte Entwicklung und Tradition hat, das Vorläufer hat und Einflüssen anderer Genres unterliegt usw., dann kann man *auch* darüber nachdenken, inwiefern die *Nouvelles en trois lignes* in diese Geschichte gehören. Aber in dieser Geschichte müsste berücksichtigt werden, dass die *Nouvelles en trois lignes* an sich – in ihrem medial-institutionellen Apriori – ein *Format* sind, das als solches jede Geschichte still stellt und jede Entwicklung ausschließt.

Interessant ist in diesem Zusammenhang der häufiger bemühte Vergleich von Fénéons *Nouvelles en trois lignes* mit der japanischen Gedichtform des *Haiku*.¹⁵⁷ Auf der einen Seite ist ein Haiku offensichtlich etwas *ganz anderes* als eine *Nouvelle en trois lignes* (das Haiku spricht nicht von Handlungen, sondern von Momenten; nicht von der Welt des Sozialen, sondern von der Natur usw.) und insofern ist ein »journalistisches Haiku« eine *contradictio in adiecto*. Auf der anderen Seite lässt sich aber auch eine Verwandtschaft begründen in der rigiden Umfangsbeschränkung, der Individuation, der Klarheit, dem Gegenwartsbezug, der Nichtfiktionalität und der überragenden Bedeutung der Nuance.¹⁵⁸ Kann man unter diesen Voraussetzungen sagen,

157 Vgl. etwa Taylor: *Paths to Contemporary French Literature*. Bd. 3, 135; Walsh Hokenson: *Japan, France, and East-West Aesthetic*, 196. Der Klappentext der deutschen Ausgabe spricht von »surrealen Prosa-Haikus«. Der Vergleich mit dem Haiku taucht auch in den journalistischen Besprechungen der amerikanischen Ausgabe *Novels in three Lines* auf.

158 Diese Bestimmungen orientieren sich an den Ausführungen zum Haiku von Roland Barthes; vgl. Barthes: *Die Vorbereitung des Romans*, 71–181. In Hinsicht auf die Untersuchung der Nuancen nicht nur in der Wortwahl, sondern auch in der Prosodie, im Rhythmus, wäre natürlich,

dass das Haiku ein *Format* ist, bei dem die Beschränkung auf – klassischerweise – siebzehn in eine Dreiheit gegliederte Moren (also nicht auf Silben, sondern auf Silbengewichts-Einheiten) den drei Zeilen von Féneóns Nachrichtenformat entspricht?

Tatsächlich kann man an diesem Vergleich sehr gut sehen, was den Formatbegriff ausmacht. Der Idee nach ist die Kategorie des Formats dem Haiku ganz und gar fremd (d.h. äußerlich). Zwar kann man Haikus sammeln und zu Serien anordnen, aber sie werden nicht in Serie hergestellt. Die Bedeutung des einzelnen Haiku soll sich gerade nicht aus seiner Differenz zu anderen Haikus ergeben. Es ist auch in keine medial-institutionelle Umgebung eingepasst. Die Beschränkungen, denen das Haiku folgt, sollen eben nicht *als* Beschränkungen spürbar werden. Es heißt vielmehr: »Das gute Haiku ist *nicht gemacht*, sondern geworden, gewachsen«; es »formt sich selbst« usw.¹⁵⁹ Gleichwohl hat das Haiku auch nichts zu tun mit dem, was André Jolles als »die Eigenart der Einfachen Form« definiert, »das ›Sichvonselbstmachen‹«. ¹⁶⁰ Denn das Gewachsensein des Haiku ist zugleich ganz und gar artifizuell. Es bedarf eines *Umschlags* in »Natürlichkeit«¹⁶¹. Ein Haiku ist – vereinfacht gesagt – die voraussetzungsreiche Schöpfung eines Meisters, der zum Einfachen zurückgekehrt ist. Zwar verdankt sich das »gute Haiku« keinem wiederholbaren Verfahren, aber gleichwohl kann ein Schüler auf verfahrensförmige Weise etwas herstellen, was alle Merkmale und daher das *Format*

trotz der großartigen Übersetzung von Hans Thill, auf das französische Original zurückzugreifen. Allerdings besteht das Übersetzungsproblem der Nuance in diesem Falle nicht darin, denselben Ton zu treffen, sondern eine entsprechende Nuanciertheit der Abweichung.

159 Wohlfart: Zen und Haiku, 109f.

160 Jolles: Einfache Formen, 264.

161 Vgl. Barthes: Die Vorbereitung des Romans, 139f.

eines Haiku hat. Was diesem ›schlechten Haiku‹ dann fehlt, wird man wiederum als eine ›Nuance‹ bezeichnen können. Das Haiku kann auch deshalb gleichwohl mittels der Kategorie des Formats beschrieben werden, weil es etwas ist, dessen meisterliche Handhabung nicht darin besteht, etwas Neues hervorzubringen, ein Genre weiterzuentwickeln usw., sondern eine bestehende Form zu erfüllen. Und folglich kann man es, wenn man es analysieren will, als Format analysieren. Man kann es im Grunde sogar *nur* als Format analysieren. Auch die Nuancen gehören dem Möglichkeitsspielraum an, den das Format eröffnet. Nicht anders als bei den *Nouvelles en trois lignes*.

662. Madame Lesbos wurde von einer sechsspännigen Touristenkutsche überfahren. Und das in Versailles.

Das Format ist die Botschaft

Man könnte in Anlehnung an Marshall McLuhan sagen: Wenn das Medium die Botschaft ist, dann ist *erst recht* das Format die Botschaft, insofern es *in einem konkreteren Sinn* die Botschaft ist. In *Understanding Media*, dessen erstes Kapitel bekanntlich programmatisch mit *The Medium is the Message* überschrieben ist, bietet McLuhan das Beispiel des elektrischen Lichts auf, das »gewissermaßen ein Medium ohne Botschaft« sei. McLuhan zufolge ist das elektrische Licht »reine Information«¹⁶², weil es sichtbar macht und daher buchstäblich *informiert*, selbst aber in seinem Sichtbarmachen unsichtbar bleibt. Insofern ist das Licht sozusagen die reine ›Erscheinungsweise‹ eines Mediums. Seine Botschaft ist die Sichtbarmachung – ohne jede weitere Formatierung.

Für McLuhan sind alle Tätigkeiten, die unter elektrischem Licht ausgeübt werden, »in gewisser Hinsicht der ›Inhalt‹ des elektrischen Lichts [...], da sie ohne elektrisches Licht nicht sein könnten« (15). Wie die Sonne über Gerechte und Ungerechte scheint, so bestrahlt das elektrische Licht nächtliche Baseballspiele und gehirnochirurgische Eingriffe. Dem Licht ist es »vollkommen gleichgültig« (15), was es sichtbar und möglich macht. Zwar gilt auch und gerade hier, dass »das Medium Ausmaß und Form des menschlichen Zusammenlebens gestal-

162 McLuhan: Die magischen Kanäle, 14.

tet und steuert« (15), aber zum Verständnis dieser Wirkungen des Mediums Licht trägt die Analyse des Mediums selbst sehr wenig bei.¹⁶³ An diesem idealtypischen Nullpunkt geht das Medium im Informieren auf, weil es *ohne Format* ist.

Im Umkehrschluss: Je weiter das Medium von diesem Nullpunkt entfernt ist, desto reichhaltiger und konkreter kann seine Analyse werden. Diese Konkretion erfolgt stets als Analyse von Formaten. Das Medium, das in seinen konkreten Formaten analysiert wird, hört damit zugleich auf, ein großer Singular mit bestimmtem Artikel zu sein (*der* Buchdruck, *der* Film, *das* Grammophon, *das* Radio usw.). Formate implizieren hingegen immer den Plural. Sie formatieren das, was bei McLuhan und anderen *content* heißt. Und sie formatieren es auf eine Weise, die auch anders ausfallen könnte, daher impliziert der Formatbegriff stets eine über das Technische hinausgehende *Setzung*: eine formale Institution.

Die Konkretheit des Formats bestimmt auch die Konkretheit seiner Analyse. Ein Dateiformat etwa für die Speicherung und Übertragung von Musik sagt beinahe ebenso wenig über die gespeicherte und übertragene Musik aus wie das Licht über die Gegenstände, die es sichtbar macht. Wenn man den Satz, dass das Medium die Botschaft sei, hier geltend machen möchte, muss man sich – im Sinne McLuhans – vor allem auf die *gesellschaftlichen* Auswirkungen beziehen, die das neue Dateiformat mit sich bringt. Am anderen Ende der Skala befinden sich hochspezialisierte Formatierungen innerhalb von Programm-Medien. Am Beispiel eines Format-*Exzesses* lässt sich am konkretesten vor

163 McLuhan zumindest spricht ohne weitere Differenzierung von dem »elektrischen Licht«; aus heutiger Sicht könnte man natürlich über die verschiedenen Arten des künstlichen Lichts und seine spezifischen Wirkungen eine Menge sagen. Dass alle diese Arten im Wesentlichen dazu dienen, sichtbar zu machen, bleibt gleichwohl richtig.

Augen führen, was es heißt, dass das Format die Botschaft ist. Bei einem Format wie den »Nachrichten in drei Zeilen« ist es offensichtlich möglich, das Artefakt in Abhängigkeit von seiner Formatiertheit, also die Auswirkung des Formats auf den *content* zu analysieren.

Aber wie ist es überhaupt möglich, ein *einzelnes* Artefakt – wie zum Beispiel eine bestimmte dreizeilige Zeitungsmeldung – als Format zu analysieren? Dem scheint schon entgegenzustehen, dass es unter dieser Voraussetzung nicht gelingen kann, von der übermittelten Botschaft – dem *content* – zu abstrahieren bzw. anzugeben, wie sich die Formatierung auf den *content* auswirkt; die Einheit von Inhalt und Form wird immer schon vorausgesetzt (sie kann allenfalls *dekonstruiert* werden). Die einzelne *Nouvelle en trois lignes* kann vielleicht für manche Leser in ein Haiku umschlagen (wenn sie von Félix Fénéon stammt), vielleicht kann sie dann auch als ein *Gebilde* aufgefasst und *interpretiert* werden, aber *analysiert* werden kann nur das hochspezialisierte, einem Medienverbund entsprungene Format. Was aber das Format *ist*, können wir nur daran erkennen, in welcher Weise es formatiert ist.

Die Wettervorhersage beispielsweise kommt (unter anderem) an verschiedenen Plätzen des Programm-Mediums Fernsehen vor, wobei man unterschiedliche Formatierungen nach Sender und Tageszeit feststellen kann. Wenn man den Wetterbericht der ARD nach der *Tagesschau* mit demjenigen des ZDF nach der *Heute*-Sendung vergleichen will, so analysiert man nicht eine einzelne *Ausgabe* des jeweiligen Wetterberichts, sondern man vergleicht automatisch das, was sich in jeder einzelnen Ausgabe *wiederholt* und daher zum Format gehört. Weil man auf eine lange Serie von Wettervorhersagen in dem einen und dem anderen Format zurückblicken kann, glaubt man ein intuitives Wissen davon zu haben, welche Möglichkeiten der Variation jeweils vorhanden sind. Die einzelne Ausgabe einer Wettervorhersage ist gar kein möglicher Analysege-

genstand. Aber dieses intuitive Wissen ist auch trügerisch, weil es sich nur auf die manifeste Ebene der wiederkehrenden Elemente bezieht. Trivialerweise kann jedes Format der Wettervorhersage jedes Wetter vorhersagen. Aber das heißt nicht, dass das Format vom jeweiligen *content* unberührt bleibt (und umgekehrt). Der Wetterbericht im ZDF mit seinem Wettermoderator hat beispielsweise andere Möglichkeiten, auf außergewöhnliche Wetterereignisse zu sprechen zu kommen als die nichtpersönliche Voice-Over-Stimme in der ARD usw. Schon an diesem einfachen Beispiel sieht man: Der Möglichkeitsspielraum, den ein Format eröffnet und den es zu analysieren gilt, erschließt sich im Prinzip erst, wenn er ausgeschöpft worden ist. Die Botschaft, die das Format ist, lässt sich nicht zusammenfassen, weil sie dieser Möglichkeitsspielraum ist. Der Unterschied zwischen den einzelnen Ausgaben der Wettervorhersage und Fénéons *Nouvelles en trois lignes* besteht auf dieser Ebene darin, dass erstere sich in der formalen Institution dieses Formats gewissermaßen einrichten, während letzterer mittels der erörterten Verfahren eine gewissermaßen aktive Ausschöpfung des Formats betreibt (und durch diese Metaisierung zu seiner Analyse beiträgt).

Ist nun aber auch – auf einer höheren Ebene – die Wettervorhersage selbst ein Format, das in unterschiedlichen Formaten realisiert werden kann? Diese Frage ist falsch gestellt. Die Linguisten betrachten die Wettervorhersage als eine *Textsorte*. Namen für Textsorten gibt es zuhauf – zunächst in der Alltagssprache, wo sie eine höchst heterogene Gruppe darstellen.¹⁶⁴ In der Text-

164 Kirsten Adamzik hat 1995 eine Liste mit ca. 4000 Textsorten von A bis Z zusammengestellt, beginnend mit »*Abänderungsantrag, Abbestellung, Abbruchgenehmigung, Abdankungserklärung, Abecedarium, Abendblatt, Abendgebet, Abendgespräch, Abendnachrichten, Abendprogramm, Abendzeitung, Abenteuerroman* [...]« (Adamzik: Textsorten – Texttypologie, 258).

linguistik definiert man sie aus handlungstheoretischer Perspektive als »*konventionell geltende Muster* für komplexe sprachliche Handlungen«. ¹⁶⁵ Zwar lässt sich das Erfordernis der Konventionalität mit der Kategorie des Formats in Zusammenhang bringen, sie wird von den Linguisten jedoch eher damit in Verbindung gebracht, dass sich Textsorten »in der Sprachgemeinschaft historisch entwickelt« (139) haben; auch wenn das nicht für alle Textsorten in derselben Weise zutrifft, wird damit eine andere Beschreibungsebene angezeigt. Die Wettervorhersage als solche ist – wie jede andere Textsorte – an sich kein Format, man kann aber jede konkrete Wettervorhersage *als* ein Format beschreiben, wenn man sie – zu welchem Zweck auch immer – unter dem Aspekt ihrer Formatiertheit bzw. als Formatvorlage betrachten will.

Eine solche Betrachtungsweise, die im Dienst der Analyse ebenso wie im Dienst der Produktion stehen kann, liegt mehr oder weniger nahe (aber zunehmend näher). Auf dem Gebiet der Literatur bietet sie sich natürlich besonders dort an, wo schon die Gattungsbezeichnung die medial-institutionelle Ebene ins Spiel bringt, wie schon früh bei der Kalendergeschichte oder dem Feuilletonroman, aber abgesehen davon kann – wie ausgeführt wurde – jedes Genre bei Gelegenheit als Format aufgefasst werden. Dies geschieht, sobald die sogenannten Konventionen oder Regeln dieses Genres als umgrenzter Möglichkeitsspielraum für (eine) Wiederholung aufgefasst werden. Es geschieht, mit anderen Worten, immer.

Im Grunde implizieren der Begriff des Genres und der Begriff des Formats einander gegenseitig. Ob die Variation, die in jeder Wiederholung liegt, Ausgangspunkt für eine Weiterentwicklung und ein Fortschreiten ist, stellt sich erst im Nachhinein heraus. Und es stellt sich nur für den heraus, der seinen

165 Brinker/Cölfen/Pappert: Linguistische Textanalyse, 138.

Blick entsprechend darauf scharfgestellt hat. Wer ein Genre als Format wahrnimmt und eine weitere Robinsonade schreibt bzw. alle Robinsonaden zum Zwecke der Analyse nebeneinander legt, hat seinen Blick auf etwas anderes gerichtet. Um die Weiterentwicklung und die Anpassung der Konventionen usw. geht es ihm nicht, sondern um den Möglichkeitsspielraum und den Halt, den das Format als formale Institution bietet. Die damit verbundene Anerkennung der von außen gesetzten Grenzen bedeutet im Übrigen nicht, dass diese unüberschreitbar wären. In gewisser Weise ist die Überschreitung sogar eine notwendige Begleiterscheinung der Ausschöpfung des Möglichkeitsspielraums. Nur folgt aus dieser bloß akzidentellen Überschreitung zunächst einmal nichts; sie bewirkt keine Erweiterung der Grenzen für die Zukunft, wird nicht als Ausgangspunkt für einen evolutionären Fortschritt interpretiert. Insofern tilgt das Format, indem es die gegebenen Grenzen anerkennt, die geschichtliche Perspektive.

Freilich kommt ›die Geschichte‹ auf einer anderen Ebene gleichwohl zu ihrem Recht. Denn mit dem Begriff des Formats untrennbar verbunden ist die Vorstellung, dass ›neue Formate‹ entwickelt und ausgearbeitet werden müssen. In gewisser Weise tritt das ›neue Format‹, das neue Möglichkeitsspielräume für Wiederholungen eröffnet, an die Stelle des ›bahnbrechenden Werks‹, das neue Maßstäbe setzt. Ganz gleich, ob es sich um neue Fernseh-Formate handelt, mit denen dann Handel getrieben werden kann, um neue Formate bei der Austragung sportlicher Großveranstaltungen oder um neue Formate bei der Theaterarbeit – stets geht es darum, aus der neuen Konstellierung bekannter Elemente einen neuen Möglichkeitsspielraum zu eröffnen. Dirk Baecker hat das aus systemtheoretischer Perspektive für die Theaterarbeit so formuliert: »Arbeit am Format ist Arbeit an der Form im Hinblick auf die Überprüfung der Frage, welche Möglichkeiten der Form, die bisher ausgeschlos-

sen waren, auch auf die Innenseite der Form geholt werden können, um sie dort im Interdependenzzusammenhang der anderen Variablen, für die dasselbe gilt, auszuprobieren.«¹⁶⁶ Damit einhergehend, sendet das Format allerdings immer auch die Botschaft seiner eigenen Grundlosigkeit.

166 Baecker: Von der Einheit der Institution zur Differenz der Formate, 125.

Literatur

- Adamzik, Kirsten: Textsorten – Texttypologie. Eine kommentierte Bibliographie. Münster 1995.
- Anthus, Antonius: Vorlesungen über Esskunst. Leipzig 1838.
- Augustin, Tim: Format-Fernsehen? Eine Analyse von Erfolgsfaktoren serieller Fernsehsendungen in Deutschland. [Diss.] Erlangen 2013.
- Baecker, Dirk: Von der Einheit der Institution zur Differenz der Formate. In: Wozu Theater? Berlin 2013, 115–129.
- Bahners, Patrick: »Danke für die Extratinte!« Bild und Erzählung, Weißraum und Schwarzflächen bei *Krazy Kat*. In: Alexander Honold, Ralf Simon (Hg.): Das erzählende und das erzählte Bild. München 2010, 87–128.
- Balzer, Jens/Wiesing, Lambert: Outcault. Die Erfindung des Comic. Bochum 2010.
- Balzer, Jens: Der Horizont bei Herriman. Zeit und Zeichen zwischen Zeitzeichen und Zeichenzeit. In: Michael Hein, Michael Hüners, Torsten Michaelsen (Hg.): Ästhetik des Comic. Berlin 2002, 143–152.
- Baßler, Moritz: Bewohnbare Strukturen und der Bedeutungsverlust des Narrativs. Überlegungen zur Serialität am Gegenwarts-Tatort. In: Christian Hissnauer, Stefan Scherer, Claudia Stockinger (Hg.): Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im Tatort. Bielefeld 2014, 347–360.
- Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. 6. Aufl. München 2004.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 1. Fassung [1935]. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. I.2. Frankfurt a.M. 1980, 431–469.
- Berger, Peter L./Luckmann, Thomas: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Mit einer Einleitung zur deutschen Ausgabe von Helmuth

- Plessner. Übersetzt von Monika Plessner. Frankfurt a.M. 1969.
- Bertrand, Jean-Pierre. Par fil spécial: à propos de Félix Fénéon. In: *Romantisme* 97 (1997), 103–112.
- Berz, Peter: 08/15. Ein Standard des 20. Jahrhunderts. München 2001.
- Bleicher, Joan Kristin: Die frohe Botschaft des Fernsehens. Das Medium als Religionsersatz. In: Ulrich Wergin, Karol Sauerland (Hg.): *Literatur und Theologie. Schreibprozesse zwischen biblischer Überlieferung und theologischer Erfahrung*. Würzburg 2005, 289–306.
- Boghardt, Martin: *Archäologie des gedruckten Buches*. Wiesbaden 2008.
- Brinker, Klaus/Cölfen, Hermann/Pappert, Steffen: *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. 8., neu bearbeitete und erweiterte Aufl. Berlin 2014.
- Bucher, Hans-Jürgen/ Gloning, Thomas/ Lehnen, Katrin (Hg.): *Neue Medien – Neue Formate. Ausdifferenzierung und Konvergenz in der Medienkommunikation*. Frankfurt a.M./New York 2010.
- Burckhardt, Jakob: *Format und Bild* [1886]. In: *Vorträge 1944–1887*. 4. Aufl. Basel 1919, 251–259.
- Campe, Rüdiger: *Body and Time*. Thomas Mann's *Magic Mountain*. In: Stefan Börnchen, Georg Mein, Gunnar Schmidt (Hg.): *Thomas Mann*. München 2012, 213–232.
- Cavell, Stanley: *Die Tatsache des Fernsehens* (1982). In: Ralf Adelman u.a. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*. Konstanz 2001, 125–164.
- Denson, Shane/Mayer, Ruth: *Grenzgänger: Serielle Figuren im Medienwechsel*. In: Frank Kelleter (Hg.): *Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2012, 185–204.
- Dieter, Jörg: *Webliteralität. Lesen und Schreiben im World Wide Web*. [Diss.] Frankfurt a.M. 2007.
- Dolle-Weinkauff, Bernd: *Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945*. Weinheim/Basel 1990.
- Eco, Umberto: *Die Welt von Charlie Brown*. In: Umberto Eco: *Apokalyptiker und Integrierte*. Frankfurt a.M. 1984, 223–231.

- Ehegötz, Timmy: Internationaler Lizenzhandel mit Fernsehformaten. Die programmpolitische Relevanz des TV-Formathandels für deutsche Fernsehsender – analysiert an dem Formatimport »Ich bin ein Star – Holt mich hier raus!«. Hamburg 2015.
- Engell, Lorenz: Erinnern/Vergessen. Serien als operatives Gedächtnis des Fernsehens. In: Robert Blanchet, Kristina Köhler u.a. (Hg.): Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien. Marburg 2011, 115–133.
- Engell, Lorenz: Fernsehtheorie zur Einführung. Hamburg 2012.
- Faulstich, Werner: Medienwissenschaftliche Gattungsforschung. In: Rüdiger Zymner (Hg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart 2010, 277–280.
- Fénéon, Félix: Elfhundertelf wahre Geschichten. Mit einem Essay von Jean Paulhan und einem Nachwort von Patrick und Roman Wald Lasowski. Aus dem Französischen von Hans Thill. Frankfurt a.M. 1993.
- Flusser, Vilém: Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft? 2. erg. Aufl. Göttingen 1989.
- Fontane, Theodor: Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Bd. 3. Leipzig 1873.
- Frahm, Laura/Voßkamp, Wilhelm: »Gattung/Genre/Format«. In: Claudia Liebrand, Irmela Schneider, Björn Bohnenkamp, Laura Frahm (Hg.): Einführung in die Medienkulturwissenschaft. Münster 2005, 256–267.
- Fricke, Harald: Invarianz und Variabilität von Gattungen. In: Rüdiger Zymner (Hg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart 2010, 19–21.
- Fusco, Renato de: Architektur als Massenmedium. Anmerkung zu einer Semiotik der gebauten Formen. Gütersloh 1972.
- Gamper, Michael: Der große Mann. Geschichte eines politischen Phantasmas. Göttingen 2016.
- Gehlen, Arnold: Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt [1940]. 13. Aufl. Wiesbaden 1997.
- Gleiter, Jörg H.: Von der virtuellen Realität zur virtuellen Materialität. Zur ontologischen Zweideutigkeit der Architektur im Zeitalter ihrer Virtualisierung. In: Thomas Friedrich, Ruth Dommaschk (Hg.): bildklangwort. Grundlagenwissen Gestaltung. Bd. 1. Münster 2005, 89–106.

- Goldhammer, Klaus: Formatradio in Deutschland. Konzepte, Techniken und Hintergründe der Programmgestaltung von Hörfunkstationen. Berlin 1995.
- Große, Ernst-Ulrich: Massenmedien. In: Ansgar Nünning (Hg.): Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 2. Aufl. Stuttgart 2001, 405–407.
- Grünewald, Dietrich: Kommunikative und ästhetische Funktion der Comic-Schriften. In: Joachim Felix Leonhard u.a. (Hg.): Medienwissenschaften. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. Bd. 2. Berlin 2001, 1631–1639.
- Gutzkow, Karl: Die neuen Serapionsbrüder. Roman in drei Bänden. Breslau 1877.
- Hagen, Wolfgang: Das Radio. Zu Geschichte und Theorie des Hörfunks. München 2005.
- Hallenberger, Gerd: Fernsehformate und internationaler Formathandel. In: Internationales Handbuch Medien. Hg. vom Hans-Bredow-Institut. 28. Aufl. Baden-Baden 2009, 155–163.
- Hediger, Vinzenz: »Putting Spectators in a Receptive Mood«. Szenische Prologe im amerikanischen Stummfilmkino. In: montage av 2 (2003), 68–87.
- Hickethier, Knut: Einführung in die Medienwissenschaft. 2., aktualisierte und überarbeitete Aufl.. Stuttgart/Weimar 2012.
- Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart 2007.
- Hickethier, Knut: Genre oder Format? Veränderungen in den Fernsehprogrammformen der Unterhaltung und Fiktion. In: Joachim von Gottberg, Lothar Mikos, Dieter Wiedemann (Hg.): Mattscheibe oder Bildschirm? Ästhetik des Fernsehens. Berlin 1999, 204–215.
- Hoff, Dagmar von: Serialität des Unheimlichen. David Lynchs *Twin Peaks*. In: Claudia Lillge, Dustin Breitenwischer, Jörn Glasenapp, Elisabeth K. Paefgen (Hg.): Die neue amerikanische Fernsehserie. Von *Twin Peaks* bis *Mad Men*. Paderborn 2014, 331–347.
- Jolles, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. 7. Aufl. Tübingen 1999.
- Kelleter, Frank (Hg.): Populäre Serialität. Eine Einführung. In: Frank

- Kelleter (Hg.): Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert. Bielefeld 2012, 11–49.
- Kelleter, Frank/Stein, Daniel: Autorisierungspraktiken seriellen Erzählens. Zur Gattungsentwicklung von Superheldencomics. In: Frank Kelleter (Hg.): Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert. Bielefeld 2012, 259–291.
- Kelleter, Frank/Stein, Daniel: Great, Mad, New: Populärkultur, serielle Ästhetik und der amerikanische Zeitungscomic. In: Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva, Daniel Stein (Hg.): Comics. Zur Geschichte und Theorie eines popkulturellen Mediums. Bielefeld 2009, 81–117.
- Klippel, Heike (Hg.): »The Art of Programming«. Film, Programm und Kontext. Münster 2008.
- Koch-Gombert, Dominik: Fernsehformate und Formatfernsehen. TV-Angebotsentwicklung in Deutschland zwischen Programmgeschichte und Marketingstrategie. München 2005.
- Krajewski, Markus: Restlosigkeit. Weltprojekte um 1900. Frankfurt a.M. 2006.
- Kreuzer, Helmut/Prümm, Karl: Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland (1981). 2. Aufl. Stuttgart 1990.
- Lantzsch, Katja: Der internationale Fernsehformathandel. Akteure, Strategien, Strukturen, Organisationsformen. Wiesbaden 2008.
- Legendre, Pierre: Vom Imperativ der Interpretation. Hg. von Georg Mein und Clemens Pornschlegel. Berlin 2010.
- Lichtenberg, Georg Christoph: Briefe. Bd. 3. München 1990.
- Litten, Rüdiger: Der Schutz von Fernsehshow- und Fernsehserienformaten. Eine Untersuchung anhand des deutschen, englischen und US-amerikanischen Rechts. München 1997.
- Lobigs, Frank/Spacek, Dirk/Siegert Gabriele/Weber, Rolf H.: Mehr Rechtsschutz für TV-Formate? Eine medienökonomische und medienrechtliche Untersuchung. In: Medien & Kommunikationswissenschaft 1 (2005), 93–119.
- Lohse, Rolf: Renaissancedrama und humanistische Poetik in Italien. Paderborn 2015.

- Lotman, Jurij: Künstlerischer Raum, Sujet und Figur. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M. 2006, 529–543.
- Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft [1995]. Frankfurt a.M. 1997.
- Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien. Opladen 1996.
- Luhmann, Niklas: Wie ist Bewusstsein an Kommunikation beteiligt? In: Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt a.M. 1988, 884–905.
- Mehnert, Henning: Commedia dell'arte. Struktur – Geschichte – Rezeption. Stuttgart 2003.
- Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M. 2002.
- Mielke, Christine: Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie. Berlin/New York 2006.
- Müller, Lothar: Die weiße Magie. Die Epoche des Papiers. München 2012.
- Müller, Stephan: Auf der Flucht. Über die unwahrscheinlichen Erfolge der Serienhelden Dr. Richard Kimble und Dietrich von Bern. In: Stephan Müller u.a. (Hg.): Dauer durch Wandel. Institutionelle Ordnungen zwischen Verstetigung und Transformation. Köln u.a. 2002, 151–161.
- Müller, Susanne: Formatieren. In: Mathias Bickenbach, Heiko Christians, Nikolaus Wegmann (Hg.): Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs. Köln 2015, 253–267.
- Nesselhauf, Jonas/Schleich, Markus (Hg.): Gegenwart in Serie – Abgründige Milieustudien im rezenten Quality TV. Berlin 2015.
- Niehaus, Michael: Stehende Figur. Mikro-Narration und Serialität im frühen Comic Strip. In: Sabiene Autsch, Claudia Öhlschläger, Leonie Süwolto (Hg.): Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien, Paderborn 2014, 265–82.
- Niehaus, Michael: Von Abenteuerromanzen und Zockerdramen. Gedanken über Film-Genres. In: merz. Zeitschrift für Medienpädagogik 47/4 (2003), 59–65.

- Ostwald, Wilhelm: Weltformat für Drucksachen. In: Wilhelm Ostwald: Der energetische Imperativ. Leipzig 1912, 253–263.
- Packard, Stephan: Copyright und Superhelden. Über die Prägung populärer Mythologien durch textuelle Kontrolle. In: Claude H. Conter (Hg.): Justizialbilität und Rechtmäßigkeit. Verrechtlichungsprozesse von Literatur und Film in der Moderne. Amsterdam 2010, 109–126.
- Pariser, Eli: Filter Bubble. Wie wir im Internet entmündigt werden. Aus dem Amerikanischen von Ursula Held. München 2012.
- Perrin, Daniel: Wie sich Formate verändern: die Mustervariation der Geschichte in Fernsehnachrichten. In: Hans-Jürgen Bucher, Thomas Gloning, Katrin Lehnert (Hg.): Neue Medien – Neue Formate. Ausdifferenzierung und Konvergenz in der Medienkommunikation. Frankfurt a.M./New York 2010, 145–165.
- Pichler Wolfram/Ubl, Ralph: Bildtheorie zur Einführung. Hamburg 2014.
- Poe, Edgar Allan: Das ovale Porträt. In: Edgar Allan Poe: Das gesamte Werk. Deutsch von Arno Schmidt und Hans Wollschläger. Bd. 1. Olten 1966, 684–688.
- Ritter, Henning: Der Zufallsjäger. Paul Kammerer und das Gesetz der Serie. In: Christine Blättler (Hg.): Kunst der Serie. Die Serie in den Künsten. Paderborn 2010, 43–56.
- Rosenkranz, Karl: Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Leben. Berlin 1844.
- Schaeffer, Jean-Marie: Du texte au genre. Notes sur la problématique générique. In: Poétique 53 (1983), 3–17.
- Scheinpflug, Peter: Genre-Theorie. Eine Einführung. Münster 2014.
- Schmidt-Bachem, Heinz: Aus Papier. Ein Kultur- und Wirtschaftsgeschichte der Papier verarbeitenden Industrie in Deutschland. Berlin/Boston 2011.
- Schwarz, Ute: Wochenschau, westdeutsche Identität und Geschlecht in den fünfziger Jahren. Frankfurt a.M. 2002.
- Seidel, Pierre: Das erfolgreiche U.S. amerikanische Formatradio [Diplomarbeit Fachhochschule Stuttgart]. Stuttgart 2002.
- Spacek, Dirk: Schutz von TV-Formaten. Eine rechtliche und ökonomische Betrachtung. Zürich 2005.

- Spengler, Oswald: Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Bd. 1. München 1920.
- Summers, David: Real Spaces. World Art History and the Rise of Western modernism. London 2003.
- Tanaka, Satoru: Peeperkorn: Ein Versuch der Interpretation zum *Zauberberg* von Thomas Mann. In: Studies in Language and Culture 17 (1991), 213–226.
- Taylor, John: Paths to Contemporary French Literature. Bd. 3. New Brunswick 2011.
- Tucholsky, Kurt: Politische Satire [1919]. In: Kurt Tucholsky: Werke – Briefe – Materialien. Berlin 2000, 1497.
- Voßkamp, Wilhelm: Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. In: Walter Hinck (Hg.): Textsortenlehre – Gattungsgeschichte. Heidelberg 1977, 27–44.
- Walsh Hokenson, Jan: Japan, France an East-West Aesthetic. French Literature, 1867–2000. Madison 2004.
- Wenzelhuemer, Roland: Die Geschichte der Standardisierung in Europa. In: EGO (2010), Abs. 1–30.
- Williams, Raymond: Programmsequenz als Sequenz oder ›flow‹ [1975]. In: Ralf Adermann u.a. (Hg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse. Konstanz 2002, 33–43.
- Winkler, Hartmut: Basiswissen Medien. Frankfurt a.M. 2008.
- Wohlfart, Günter: Zen und Haiku oder Mu in der Kunst HaiKühe zu hüten nebst anderen Texten für Nichts und wieder Nichts. Stuttgart 1997.
- Wünsch, Michaela: Serialität und Wiederholung in filmischen Medien. In: Christine Blättler (Hg.): Kunst der Serie. Die Serie in den Künsten. Paderborn 2010, 191–203.

Verzeichnis der Abbildungen

- Abb. 1: Raffael: Madonna della seggiola, 1514. Palazzo Pitti.
- Abb. 2: Richard F. Outcault: Hogan's Alley preparing for the Convention. Sonntagsbeilage der *New York World* vom 17. Mai 1896. Quelle: <http://cartoons.osu.edu/yellowkid/1896/may/1896-05-17.jpg>
- Abb. 3: The Yellow Dugan Kid. Schreiben von Richard Felton Outcault zur Beantragung des Copyright vom 7. September 1896. Quelle: Balzer/Wiesing: Outcault. Die Erfindung des Comic, 22.
- Abb. 4: George Herriman: *Krazy Kat*, Tagesstrip vom 13. September 1940.
- Abb. 5: Silas [Winsor Mc Cay]: Dream of the Rarebit Fiend (1. Februar 1905).
- Abb. 6: Silas [Winsor Mc Cay]: Dream of the Rarebit Fiend (12. April 1905).

