

„Kleine Formate“

Vorüberlegungen

Michael Niehaus

Die folgenden Ausführungen versuchen die Kategorie des kleinen Formats begrifflich zu fassen. Dabei wird auf eine erwartbare Weise vorgegangen: In einem ersten Schritt wird die Kategorie des Kleinen untersucht, in einem zweiten Schritt die Kategorie des Formats. Im dritten Schritt wird kurz skizziert, in welchem Verhältnisse diese beiden Kategorien zueinander stehen. Schließlich wird dieses Verhältnis viertens an einem Beispiel konkretisiert.

I. Das Kleine an und für sich

Welche Merkmale werden dem Kleinen an und für sich – insbesondere in unserer Kultur – (tendenziell) zugeschrieben? Dies ist die Frage sowohl nach der *Semantik* wie nach der *Phänomenologie* des Kleinen. Das an für und sich Kleine soll dabei nicht als *in Relation stehend* betrachtet werden. Das heißt: Es soll dem Großen nach Möglichkeit nicht in der Weise gegenübergestellt werden, dass es – räumlich gesehen – als ein *Teil* (oder *Detail*) eines Großen und Ganzen aufgefasst wird oder dass es – zeitlich gesehen – als etwas gedacht wird, das größer werden (also noch *wachsen*) kann oder größer gewesen (also *geschrumpft*) ist. Und in anderer Weise wird das Kleine an und für sich verfehlt, wenn wir es in irgendeiner Weise als *Spiegel* des Großen begreifen (Mikrokosmos/Makrokosmos) oder als verkleinertes *Modell* oder *Miniatur*.¹

Es versteht sich von selbst, dass alle Merkmale, die sich dem Kleinen zuschreiben lassen, ihm im Unterschied zu dem zugeschrieben werden, was *nicht* klein ist. Ein Problem entsteht hier aus der Neigung, das Kleine in dieser Differenz als *defizitär* zu markieren. Nach den Merkmalen des Kleinen *an und für sich* zu suchen, bedeutet also auch, die immer vorhandene *axiologische* Dimension explizit zu machen und zu relativieren: Es geht darum, die *positiven* Merkmale in den Vordergrund zu stellen, die dem Kleinen häufig zugeschrieben werden. Dabei wird im Folgenden möglichst unentschieden gelassen, um was für eine ‚Sorte‘ von Kleinem es sich handelt – ob um ein Artefakt, ein Naturding, ein Mediending, ein Lebewesen

¹ Vgl. Zur phänomenologischen Analyse des Kleinen Roland Breeur: „Auch kleine Dinge... Skizzen zu einer Phänomenologie des Kleinen“, in: Iris Därmann (Hg.): *Kraft der Dinge. Phänomenologische Skizzen*. Paderborn 2014 [Typoskript].

oder gar etwas Immaterielles (es gibt ja, folgt man dem Sprachgebrauch, nicht nur die Idee des Kleinen, sondern auch kleine Ideen; es gibt auch kleine und große Probleme usw.).

Methodologisch gesehen ist dieses Vorgehen natürlich hybrid. Zum einen greift es auf den tatsächlichen Sprachgebrauch zurück, zum anderen profitiert es vage von der Vorstellung einer phänomenologischen Analyse. Darüber hinaus bezieht es sich von Ferne auf ein von Charles E. Osgood in den 1950er Jahren entwickeltes Verfahren der Psychologie bzw. der Psycholinguistik, das man als *semantisches Differenzial* bezeichnet. Hier wird für bestimmte Worte ein sogenanntes „Polaritätsprofil“ erstellt, um die affektive Wortbedeutung zu messen.² Probanden müssen auf einer siebenstufigen Skala eintragen, ob sie „Weiß“ eher sauber oder eher schmutzig, eher stark oder eher schwach usw. finden. Es handelt sich also um ein Verfahren, mit dem man Konnotationen zu messen versucht. Wenn hier ausgeführt wird, das ganz unspezifisch aufgefasste „Kleine“ sei z.B. eher schnell als langsam, dann wird damit implizit behauptet, dass sich dies in einem Experiment zur Bestimmung des entsprechenden semantischen Differenzials erhärten ließe.

Dass die im Folgenden aufgeführten Merkmale einerseits keine Vollständigkeit beanspruchen und sich andererseits überlagern oder überlappen, liegt – wie sich die Phänomenologen so schön ausdrücken – ‚in der Natur der Sache‘: Es geht ja auch vor allem darum, sich über das Kleine zu *orientieren*. Ebenso versteht sich von selbst, dass sich zwar Vieles von dem, was in den folgenden Polaritätsprofilen über das Kleine ausgesagt wird, von selbst versteht, dass aber die für das Kleine behaupteten Merkmale in keiner Weise als kategoriale Ableitungen zu verstehen sind und daher zum Anführen aussagekräftiger Gegenbeispiele durchaus herausfordern.

Das Kleine ist unscheinbar. Unscheinbar zu sein, ist nicht unbedingt positiv; aber es ist auch nicht negativ. Vielmehr ist es die herrschende Wertschätzung für das Große und Auffallende, wodurch die Unscheinbarkeit als tendenziell negativ besetzt erscheint. Ganz gleich, worum es sich handelt, Großes wird eher wahrgenommen. Es zieht – in welchem übertragenem Sinn auch immer – leichter die Blicke auf sich und es zieht die Blicke vieler auf sich (groß/klein fungiert vor allem als eine visuelle Kategorie).

Weil das Kleine unscheinbar ist, muss man *näher* herangehen, z.B. an ein Bild in einem Museum; oder man muss sich bereits *näher* mit der Sache auskennen, z.B. wenn man ein kleines Restaurant schätzt; oder man muss sich *näher* darauf einlassen, um es würdigen zu

² Vgl. Charles E. Osgood: *Focus on Meaning. Vol. 1: Explorations in Semantic Space*. Den Haag, Paris 1976.

können, z.B. ein Haiku; die Kleinanzeigen einer Zeitung muss man *näher* studieren, um etwas zu finden. Es gibt immer auch eine positive Semantik des unscheinbaren Kleinen – die Konnotation des Intimen und Erlesenen („klein, aber fein“). Dies kann man allerdings wiederum ins Negative wenden: Ein *kleiner* Zirkel z.B. ist ein erlesener Zirkel ist ein elitärer Zirkel. Aber damit hat man sich von der Ebene der Unscheinbarkeit auch schon wieder entfernt. Zur Unscheinbarkeit des Kleinen gehört auch die Bescheidenheit.

Das Kleine ist beweglich. Die dem Kleinen zugeschriebene Beweglichkeit verdankt sich einem anderen Phänomenbereich bzw. einer anderen Metaphorik. Sie hat weniger mit dem Optischen zu tun als mit dem Haptischen und dem Physikalischen. Den großen Klotz kann ich weniger gut von der Stelle bewegen als den kleinen Klotz. Ein kleines Problem kann man zunächst einmal beiseite, eine kleine Mahlzeit dazwischen schieben. Es geht also zunächst um ein Merkmal der Passivität. Das Kleine hat, negativ ausgedrückt, weniger Beharrungsvermögen, es leistet uns weniger Widerstand. Es versteht sich auf den ersten Blick, dass das auf Vieles, was klein ist, *nicht* zutrifft: Ein kleiner Fleck lässt sich ebenso wenig von seinem Platz entfernen wie ein großer Fleck. Aber das liegt eben daran, dass das Kleine hier zu einem (störenden) Teil eines Großen geworden ist.

Um die Beweglichkeit des Kleinen zu würdigen, muss man es unabhängig von seiner Umgebung behandeln. Kleine Autos sind jedenfalls wendiger als große Autos; mobile Einsatztruppen müssen klein sein; eine große Verwaltung, ein großer Staat usw. werden unbeweglich; die ‚kleine Literatur‘ (Deleuze/Guattari) ist beweglicher als die ‚große Literatur‘. Dem Beweglichen attestieren wir auch einen höheren Grad an *Unabhängigkeit*; das Kleine ist nicht von so vielen Faktoren abhängig wie das Große. Darüber hinaus kann das Bewegliche mit wenig Aufwand geändert werden. Es kann nicht nur angepasst werden, es kann sich möglicherweise auch selbst anpassen. Aber das gehört tendenziell schon in eine andere Betrachtung, die der Variabilität des Kleinen. Für das Kleine gibt es, weil es beweglich ist, Nischen. Die Saurier sind ausgestorben, die Kakerlaken nicht.

Das Kleine ist schnell. Die Idee oder die Vorstellung von der *Schnelligkeit* des Kleinen ist natürlich der ihm zugeschriebenen Beweglichkeit nahe verwandt, betont aber doch einen anderen Aspekt. Auch hier ist die Metaphorik des Physikalischen entscheidend. Beim Kleinen benötigt man nicht nur weniger Kraft, um die *Trägheit* des Körpers (und die Haftreibung) zu überwinden, sondern das Kleine lässt sich auch leichter beschleunigen. Die Schnelligkeit des

Kleinen gründet wie seine Beweglichkeit vor allem in seiner Leichtigkeit. Aber nicht nur. Ein großer Ballon ist auch leicht, lässt sich aber gleichwohl nicht schnell bewegen oder beschleunigen. Auch schnelle Richtungsänderungen sind bei ihm schwer zu erzielen. Das liegt an seiner ungünstigen Aerodynamik: Bei der Frage nach der Schnelligkeit spielt auch das *umgebende Medium* eine Rolle.

Die Leichtigkeit des Kleinen hat ihre Ursache nicht in seinem geringen spezifischen Gewicht, sondern eben in seiner Kleinheit, die auch eine Art Gedrungenheit oder Kompaktheit ist. Das Kleine ist nur deshalb schnell, weil ihm eine Kraft innewohnt, die es dieser Kompaktheit verdankt. Einem möglichen Missverständnis ist hier vorzubeugen: Dass das Kleine schnell ist, heißt nicht unbedingt, dass es, wenn es sich um ein Artefakt handelt, auch schnell und ohne viel Aufwand *herzustellen* ist. In gewissem Sinne sind es gerade die kleinsten Dinge, deren Herstellungsprozess die langfristige Entwicklung voraussetzt. Die Technologie des Informationszeitalters setzt ja in den verschiedensten Bereichen darauf, die Dinge möglichst klein zu machen – mit Mikroprozessoren und Nanotechnologie. Alle Bemühungen, möglichst viel im Kleinen unterzubringen, gehen dahin, das Kleine zum funktionalen Äquivalent von etwas Großem oder zumindest Größeren zu machen. Sobald es etwas Kleineres gibt, was dasselbe leistet wie etwas Größeres, erscheint das Größere als schwerfällig und langsam.

Das Kleine, das auf diese Weise entsteht, ist freilich keine Handarbeit. Es ist nicht der einzelne Mikroprozessor, dessen Herstellung lange dauert. Das einzelne Kleine, das um seiner Kleinheit willen eines langsamen Herstellungsprozesses bedarf, tritt uns insbesondere in der Miniatur entgegen. Darunter sind nicht nur die verkleinerten Modelle zu verstehen, sondern auch alle *Rekorde* der Kleinheit. Schon Karl Rosenkranz weist in der *Ästhetik des Hässlichen* auf den Kirschkern hin, auf den das Vaterunser geschrieben ist.³ Er belehrt uns in diesem mit „Das Kleinliche“ beschriebenen Abschnitt darüber, dass solche Kirschkerne an sich nicht hässlich – nämlich „kleinlich“ sein – sondern eben nur klein. Sie sind aber auch nicht schön.

Das Kleine ist variabel. Während die Beweglichkeit ein Außenverhältnis des Kleinen charakterisiert, zielt die Variabilität auf ein inneres Verhältnis des Kleinen. Die Behauptung, das Kleine sei in sich variabel, scheint allerdings gewagt. Lässt sich etwas Kleines – zum Beispiel ein kleines Haus – eher umbauen als etwas Großes? Kann nicht das Kleine ebenso gut eine feste Struktur haben, in die nur um den Preis der Zerstörung eingegriffen werden kann? Und kann nicht das Kleine sich gerade aufgrund seiner Kleinheit der Modifikation und

³ Vgl. Karl Rosenkranz: *Die Ästhetik des Hässlichen* [1853]. Stuttgart 2007, S. 173.

Veränderung *entziehen*, weil zum Beispiel seine Bauteile so klein sind, dass sie nicht repariert werden können? Dies ist gewiss richtig, aber die Vorstellung von der Variabilität des Kleinen bezieht sich offenbar nicht unbedingt auf ein einzelnes Exemplar dessen, was klein ist, sondern darauf, dass es *von seiner Art her* variabel ist. Es hat, könnte man sagen, größere Freiheitsgrade, weil zum Beispiel die Gesetze der Statik eine geringere Rolle spielen, je kleiner ein Objekt ist. Und anderes mehr.

Dass das Kleine variabel ist, bedeutet daher zunächst einmal, dass es eine größere *Vielfalt* aufweist (jedenfalls, wenn man genauer hinschaut). So sind sechzig Prozent aller bisher beschriebenen Tierarten Insekten – also *kleine Tiere* (wobei, weil noch nicht überall so genau hingeschaut werden konnte, zu den über 800.000 entdeckten Arten Millionen noch unentdeckter Arten hinzukommen dürften). Während wir bei Elefanten, Pferden usw. individuelle Unterschiede zwischen den einzelnen Exemplaren wahrnehmen, fällt uns das bei den einzelnen Exemplaren kleiner Arten wie der Insekten sehr schwer – aber dafür scheint es sehr viel mehr solcher Arten zu geben. Analog verhält es sich bei der Variabilität vieler Artefakte. Denn wenn es auch Ausnahmen gibt (nämlich insbesondere die ‚Rekorde der Kleinheit‘), so gilt hier doch die Faustformel, dass man das Kleine schneller, mit weniger Umständen wieder neu machen oder noch einmal machen kann als das Große, um ein neues, variiertes Exemplar dieser Art herzustellen. Man kann zwar Tausende von Feuilletons in seinem Leben schreiben, nicht aber Tausende von Romanen.

Das Kleine entzieht sich. Wenn das Kleine unscheinbar ist und beweglich, dann scheint sich bereits daraus zu ergeben, dass es sich auch nicht aufdrängt. Dennoch geht es hier um einen etwas anderen Phänomenbereich. So ist das Sich-Entziehen nicht als eine vorzugsweise visuelle Kategorie zu denken, sondern eher als eine (damit freilich zusammenhängende) von Wissen und Erkenntnis auf der einen Seite sowie (vor allem) von Besitz und Eigentum auf der anderen Seite.

Wissen und Erkenntnis des Kleinen können schwierig sein, weil wir nicht über den Wahrnehmungs- und Beobachtungsapparat verfügen, um es zu erfassen. So etwa, wenn wir uns das Kleine als Objekt vor dem Mikroskop vorstellen oder uns über das Uhrwerk einer Taschenuhr als einem Wunderwerk beugen usw. Es gibt ein Erstaunen über das Kleine und die Kleinheit, das sich sowohl auf die Unbegreiflichkeit des Gemachtseins wie auch auf das Nichtverstehen des Funktionierens beziehen kann. Aber dieses Erstaunen wird uns nicht aufgedrängt – jedenfalls nicht vom Kleinen selbst. Denn weil das Kleine unscheinbar ist,

müssen wir dieser Unbegreiflichkeit nicht gewahr werden. Jedenfalls dann nicht, wenn wir das Kleine in unserem Gebrauch haben.

In Bezug auf Besitz und Eigentum hat es mit dem Entzug eine ganz andere Bewandnis. Das Kleine ist nämlich einerseits etwas, das vor anderen versteckt werden kann, so dass man es *für sich* zu haben meint (ein kleines Ding, ein kleiner Makel), und andererseits etwas, das *verloren* gehen kann. Das Kleine geht nicht nur eher verloren als das Große (weil es zum Beispiel aus dem Loch in einer Tasche gleiten kann), es lässt sich auch schwerer wiederfinden. Das gilt ebenso für die sprichwörtliche Stecknadel im Heuhaufen wie für die aufgeschreckte Spinne, die sich in eine Nische flüchtet, die uns möglicherweise infizierenden Keime und Bazillen, die wir beim Putzen nicht wegbekommen, aber auch für die kleine Notiz, nach der ich meinem Notizblock durchsuche. Dabei verbirgt sich das Kleine erstens nach Maßgabe seiner Unscheinbarkeit zwischen Anderem, vor allem aber auch zwischen anderem der gleichen Art. Des Kleinen kann man nur sicher sein, wenn Ordnung herrscht, wenn das Kleine an seinem Platz ist. In seinem Sich-Entziehen hingegen scheint eine Art ‚Eigensinn‘ des Kleinen zu insistieren.

Das Kleine ist überschaubar. Der Behauptung, dass das Kleine überschaubar ist, scheint zu widersprechen, dass es sich ja auch *entziehen* soll, und man muss zugestehen, dass das Kleine, das sich entzieht, weil es unbegreiflich ist, wohl nicht dasselbe Kleine ist wie jenes, das überschaubar ist. Gleichwohl muss man beides als Merkmal verstehen, das dem Kleinen an und für sich zugeschrieben wird. Die Überschaubarkeit betrifft das Kleine offensichtlich als einen *Ort*. Denn es meint zunächst ganz wörtlich die Erfassbarkeit mit einem Blick. Ein kleines Bild kann ich mit einem Blick erfassen, ein sehr großes Bild nicht (höchstens dann, wenn ich weiter weg trete – aber dann drohen mir die Details zu entgehen). Sodann ist ein kleiner Platz eher überschaubar als ein großer Platz. Und im übertragenen Sinne: Ein überschaubares Problem ist ein kleines und damit auch isolierbares, abgegrenztes Problem.

Die Überschaubarkeit bedeutet, dass die Elemente, aus denen das Kleine besteht, vom geistigen oder wirklichen Auge umfasst werden können. Das ist, was das *Reale* angeht, insofern unzutreffend, als dabei sozusagen die Tiefendimension ausgeblendet wird (dass die sichtbaren Elemente wiederum aus kleineren Elementen bestehen, die dem unbewaffneten Auge unzugänglich sind und sich darum entziehen usw.). Es gilt also für alles, insofern es als aus Zeichen bestehend gedacht werden kann und zur Ordnung des *Symbolischen* gehört. Diese Überschaubarkeit ist gegeben, auch wenn sie auf fundamentale Weise *imaginär* ist (die Frage

der Überschaubarkeit bringt also alle drei Register Lacans ins Spiel). Imaginär ist sie erstens, weil das symbolische Gebilde prinzipiell nicht mit einem *Blick* erfasst werden kann, und damit zusammenhängend zweitens, weil die *Abgegrenztheit* symbolischer Gebilde imaginär ist.

Die Frage der Überschaubarkeit hängt daher auch mit der Frage nach dem *Werk* zusammen: Ein Gedicht ist in gewissem Sinne überschaubar, ein Roman ist es nicht oder zumindest schwerer. Ein Bild ist überschaubar. Eine Symphonie ist es nicht oder zumindest schwerer und auf eine andere Weise. Die Überschaubarkeit ist hier ein zwar relatives, aber unabweisliches Kriterium, das auch und gerade für den Urheber bzw. Autor in Kraft ist. Der Begriff des Werkes suggeriert nämlich in gewisser Weise dessen Überschaubarkeit für den Urheber. Daran könnte man nun die folgende Erwägung anschließen: Wenn ein Werk wirklich überschaubar wäre, dann hätte es Teil an der Idee des Kleinen. Vom Überschaubaren lässt sich sagen, es sei ‚perfekt gemacht‘. Wer ein Werk dergestalt unter der Prämisse des ‚Vorgriffs der Vollkommenheit‘ (Gadamer⁴) betrachtet, der macht es gewissermaßen klein, insofern er zugesteht, es sei überschaubar; aber die Überschaubarkeit ist eben *imaginär*.

Das Kleine ist pluralisch. Was bisher als Merkmal des an und für sich Kleinen in Betracht gezogen worden ist, läuft in einer bestimmten Betrachtungsweise auf die etwas paradoxe Schlussfolgerung zu, dass das Kleine *pluralisch* ist. Paradox ist diese Attribuierung, insofern die Maxime, das Kleine an und für sich zu betrachten, ja im Grunde heißt, eine ‚Idee des Kleinen‘ zu unterstellen. Und eine Idee ist *per definitionem* nicht pluralisch. Gleichwohl ist die Verbindung des Kleinen mit dem Pluralen unabweisbar, und wer Geschmack an paradoxen Formulierungen hat, kann sagen, im Pluralischen liege eben das *Singuläre* des Kleinen.

Natürlich ergibt sich die Vorstellung, dass das Kleine pluralisch ist, aus dem Raum als ‚reiner Form der Anschauung‘. Wo eine große Sache Platz hat, haben zwei halb so große Sachen nebeneinander Platz. Das versteht man aber nicht, wenn man es nur physikalisch versteht. Gott ist groß. Gäbe es zwei Götter, so wären sie weniger groß. Und zwar nicht etwa halb so groß, sondern sie wären etwas kategorial Anderes. Sie hätten nämlich teil an der Idee des Kleinen. Der monotheistische Gott ist vor allem darin groß, dass er keine anderen Götter neben sich duldet. Dass man Gott nicht zumuten kann, an der Idee des Kleinen teilzuhaben, ist ein deutliches Anzeichen dafür, dass das Kleine zunächst einmal nicht als positive

⁴ Vgl. Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*. 3. Auf. Tübingen 1972, S. 277.

Kategorie gedacht wird (Gott ist höchstens in dem Sinne im Allerkleinsten enthalten, als das Kleinste umgekehrt an Gott teilhat). Auch dies kann man wiederum auf Kunstwerke beziehen – dann nämlich, wenn man mit Adorno behauptet, dass das (große) Kunstwerk kein anderes (großes) Kunstwerk neben sich gelten lässt: „ein Kunstwerk ist der Todfeind des andern“⁵.

Das Kleine darf vor allem deshalb pluralisch heißen, weil es bei ihm anders ist; es verträgt sich mit Seinesgleichen. Darüber hinaus kommt es natürlich *de facto* im Plural vor – mit allen dazugehörigen Problemen. Zu ihnen gehört, dass das Kleine leicht übersehen wird, dass es verloren gehen kann, dass es möglicherweise nicht mehr wiedererkannt wird, dass es verwechselt werden kann usw. Umso wichtiger kann es werden, dass das pluralische Kleine sich zusammenschließen muss, um sich (vorläufig) Geltung zu verschaffen. Aber darin liegt natürlich die umgekehrte Paradoxie: Dann hört das Kleine ja auf, das Kleine zu sein. Eine kardinale Frage in Bezug auf das Kleine wäre also, wie es *als* pluralisches Kleines zur Geltung kommen kann.

II. Das Format

Die Kategorie des Formats ist natürlich jüngeren Datums als die Kategorie des Kleinen, und sie ist – zumindest auch sehr viel spezieller, wenngleich sie in engem Zusammenhang mit dem hochbelasteten philosophischen Begriff der Form steht. „Format“ leitet sich aus dem Lateinischen Verb *formare* ab, dessen Partizip *formatum* „das Geformte“ bedeutet. Aber anders als „Form“ ist „Format“ kein philosophischer, sondern ein vornehmlich technischer Begriff – ein Begriff der in verschiedenen Zusammenhängen als *terminus technicus* verwendet wird. Aber „Format“ ist kein fachsprachlicher *terminus technicus* geblieben, sondern hat sich – in mehr oder weniger metaphorischer Verwendung – während der letzten Jahrzehnte in den verschiedensten Bereichen unserer Alltagssprache ausgebreitet. Dadurch mag er diffus geworden sein, aber das ist nur die eine Seite dieser Entwicklung; die andere Seite ist, dass er dabei gleichwohl ein *technischer Begriff* geblieben ist, wie es bei einer ganzen Reihe von Begriffen des digitalen Zeitalters der Fall ist („kompatibel“, „installieren“, „programmieren“ usw.).

Seine alltagssprachliche Verbreitung in den verschiedensten Bereichen gestattet und erfordert es, das Format in ähnlicher Weise ‚an und für sich‘ (sozusagen diesseits bzw. jenseits seiner begrifflichen ‚Formatierung‘) zu betrachten wie das Kleine. Denn dies ist die Voraussetzung, unter der die semantische und phänomenologische Betrachtung ineinander übergehen. Anders

⁵ Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. 3. Aufl. Frankfurt a.M. 1977, S. 59.

als bei der alltagsweltlichen und untechnischen Kategorie des Kleinen muss jedoch die erste technische Verwendung des Begriffs Format der Ausgangspunkt sein. Die weiteren Verwendungen des Wortes in der Alltagssprache müssen sich demgegenüber als Übertragungen beschreiben lassen, die sich Analogiebildungen verdanken.

Der Begriff des Formats impliziert – auch nach dem allgemeinen Wortgebrauch – eine *Einheit*, für die mehr oder weniger *von außen* gesetzte, starre Regeln vorliegen. Mag die Form organisch aus dem Inneren nach ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit erwachsen, das Format tut es nicht. Das Formatierte ist nicht autonom, sondern heteronom; dem Formatierten ist sozusagen ‚etwas angetan‘ worden. Wenn André Jolles beispielsweise von den „einfachen Formen“ spricht, die ihm zufolge der Witz, die Legende oder der Kasus darstellen, so ergeben sich ihm zufolge diese (kleinen) Formen von innen heraus: „Gleiches gesellt sich zu Gleichem, aber es bildet sich hier kein Haufen von Einzelheiten, sondern eine Mannigfaltigkeit, deren Teile ineinander eindringen, sich vereinigen, verinnigen, und so eine Gestalt, eine *Form* ergeben [...]“. ⁶ Wer demgegenüber den Witz, die Legende oder den Kasus als *Format* bezeichnete, der würde damit sagen wollen, dass diese Form nicht – irgendwie – von innen, sondern – durch ein anderes Irgendwie – von außen kommt. Vor diesem Hintergrund fällt hinsichtlich der sprachlichen Form auf, dass das Verb „formatieren“ nur transitiv verwendet wird und sich auf eine einzelne Ganzheit bezieht, „formieren“ hingegen in erster Linie reflexiv verwendet wird und sich auf eine Pluralität von Elementen bezieht, sie zu einem formierten Ganzen erst werden sollen.

Die einfachste und unmittelbarste Erscheinungsform (ein Erscheinungsformat kann bedenkenwerter Weise es nicht geben) des Formats ist das Größenverhältnis bei Papier bzw. Büchern. Das Oktavheft oder das DIN A4-Blatt (seit 1922) sind durch ein bestimmtes Format definiert. Spätestens mit dem Buchdruck wird das Papier zu einer Massenware, die nicht ohne Standardisierung auskommt. Der Begriff „Format“ ist seit 1634 in der Buchdruckersprache nachweisbar. ⁷ Die Formatierung wird dem Papier von außen durch Zuschneiden bzw. Falten zugefügt (dass bei jeder und nicht nur jeder zweiten Faltung wieder dasselbe Seitenverhältnis herauskommt, ist die besondere Eigenschaft des DIN-Formats).

Das Format ist das Ergebnis einer Tätigkeit, die Formatieren heißt. Bei der Formatierung wird also eine *Norm* oder ein Standard auf ein einzelnes Objekt angewendet, um sie anderen, bereits formatierten Objekten anzugleichen: Formatierung ist Vereinheitlichung und

⁶ André Jolles: *Einfache Formen*. 7. Aufl. Tübingen 1999, S. 22.

⁷ Susanne Müller: „Formatieren“. In: Mathias Bickenbach/Heiko Christians/Nikolaus Wegmann (Hg.): *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*. Köln 2014, Abschn. C [Typoskript].

Zurichtung. Aber nicht alles, was zum Beispiel das *Deutsche Institut für Normung* seit Dezember 1917 regelt, heißt Formatierung. DIN1 zum Beispiel betrifft die Normung eines Kegelstiftes, bei der wir nicht von einer Formatierung sprechen würden, weil das Objekt hier vor der Normung überhaupt nicht vorhanden ist (sondern zum Beispiel durch eine Gussform entsteht). Hinter dem Begriff der Formatierung steckt hingegen die Vorstellung, dass das, was formatiert wird, auch schon vorher da ist – dass es also (wie das Papier) vor der Formatierung schon eine *Form* gehabt haben muss.

Die Formatierung erfolgt durch eine wiederholbare Prozedur, die auf ein bestimmtes Objekt angewendet wird. Das Formatieren als Tätigkeit ist in der Frühzeit des PC-Zeitalters in den Gebrauch gekommen, als man die Datenträger, die sogenannten *Floppy Discs*, zunächst formatieren musste, bevor man sie verwenden konnte. Im *Brockhaus* findet sich 1988 erstmals der Ausdruck „formatieren“.⁸ Charakteristisch dabei war, dass man dem Gegenstand selbst nicht ansehen konnte, ob er formatiert war oder nicht.

Mit der Weiterentwicklung der Textverarbeitungssysteme wurde es natürlich der Text, den der Nutzer des PC in erster Linie beim Begriff der Formatierung assoziierte. Lexika verbinden den Begriff des Formatierens mit dem Informationsmanagement, mit der EDV.⁹ Hier ist das Resultat des Formatierungsvorganges auf der Benutzeroberfläche sehr wohl sichtbar, dafür erscheint das Formatierte umso mehr als Immaterialität, als es sich – auch dieses Wort findet jetzt Eingang in die Wörterbücher – beliebig *umformatieren* lässt.

Sowohl die Unsichtbarkeit wie auch die Immaterialität spielen für die Übertragbarkeit des Begriffs der Formatierung 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 Entlarvung des imaginär Autonomen als heteronom, des vermeintlich aus sich selbst heraus sich Bildenden als Resultat einer Zurichtung. Im Gefolge der technizistischen Medienphilosophie Friedrich Kittlers wurden viele Angelegenheiten des Menschen als Ergebnisse einer Formatierung statuiert. Als Beleg genüge der folgende Passus, in dem Claudia Liebrand in einer Rezension das Wort in einfache Anführungszeichen setzt, um es auf die Habilitationskommission zu beziehen, die die (kürzlich veröffentlichten¹⁰) Gutachten zu Kittlers Habilitationsverfahren verfasst hat. Die Mitglieder dieser Habilitationskommission sind, so heißt es, „auf eine Weise fachspezifisch

⁸ Vgl. für genauere Angaben zur Wortgeschichte Ebd., Abschn. C.

⁹ Vgl. Ebd.

¹⁰ Vgl. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* Bd. 6 (1/2012).

‚formatiert‘, haben einen Ausbildungs- und Qualifikationsgang, der sie mit den Diskursregeln und Sprachspielen ihrer Wissenschaft vertraut gemacht hat“.¹¹

Wir alle können uns also, wenn wir wollen, als ‚formatiert‘ betrachten. In der Immaterialität solcher Formatierungen, die aus uns Leute ‚von Format‘ machen, liegt die Affinität des Formatbegriffs zum Medienbegriff. Sobald das Format nicht mehr einfach als Abmessung und damit als äußere Begrenzung (wie paradigmatisch beim Papierformat) definiert wird, bezieht sich die Formatierung auf die Zu- und Ausrichtung der *Elemente*, aus denen das zu Formatierende besteht.

Aus dieser Perspektive liegt es nahe, für die Analyse des Formatbegriffs die Medium/Form-Unterscheidung zu Rate zu ziehen, die Niklas Luhmann im Anschluss an Fritz Heider entwickelt hat. Was Medium ist und was Form, ist demnach relativ; die beiden Kategorien sind in der Systemtheorie bekanntlich aufeinander bezogen: „Ein Medium ist also Medium nur für eine Form, nur gesehen von einer Form aus.“¹² Und zwar zeichnet sich die Form im Verhältnis zum Medium durch die rigidere Kopplung ihrer Elemente aus. „Das Gesetz von Medium und Form lautet: daß die rigidere Form sich im weicheren Medium durchsetzt“.¹³ Jedes Medium kann zur Form gerinnen, die ihrerseits wieder zu einem Medium für eine Form werden kann usw. Zum Beispiel bilden sich aus dem Medium der Geräusche Worte, aus dem Medium der Worte Sätze, aus dem Medium der Sätze Erzählungen.¹⁴

Die dahinterstehende Vorstellung ist physikalischen Ursprungs (was bei Fritz Heider offensichtlich ist). Sowohl Medium wie Form werden als zusammengesetzt aus Elementen gedacht. Das *Format* steht in dieser Hinsicht an der ‚Schnittstelle‘ zwischen Medium und Form, indem es für bestimmte hochspezialisierte Medien die Frage beantwortet, was überhaupt ein ‚Element‘ sein soll. Es macht dann das Medium zum Medium, indem es die Elemente so anordnet, dass das Medium überhaupt ‚aufnahmefähig‘ wird. Formatierung ist in diesem Sinne eine ‚Vorformatierung‘: Die Elemente werden so formiert, dass sich die Art ihrer Kopplung als lose für ein andere Form erweist (ohne Vorformatierung kann eine Festplatte z.B. keine Daten aufnehmen). Das Format präpariert ein Medium, macht es kompatibel (wie ja alle wissen, die mit Audio-, Video- bzw. Dateiformaten in Berührung

¹¹ Claudia Liebrand: ‚„Strong readings‘, Paranoia und Kittlers Habilitationsverfahren. Prolegomena einer Fallstudie“, in: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=17782 (4. April 2013).

¹² Niklas Luhmann: „Wie ist Bewusstsein an Kommunikation beteiligt?“. In: Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M. 1988, S. 884-905, hier: S. 891.

¹³ Ebd.

¹⁴ Luhmann Beispiel in: Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1997, S. 172.

kommen). Kompatibilität bedeutet, dass erst eine erhöhte Rigidität der Elemente diese Elemente ‚aufnahmefähig‘ für spezifische Inhalte macht.

Interessant wird dieser Sachverhalt dort, wo es nicht um rein technische Formate geht. In einer recht einfachen Betrachtung ohne Bezugnahme auf neuere Medientheorien unterscheidet Jörg Dieter zwischen äußeren und inneren Formaten; äußere Formate nennt er technisch, die inneren strukturell. In ihrer Überschneidung bildet sich ihm zufolge das kommunikative Format: „Äußere und innere Formate gehen oft Verbindungen ein. Bewährt sich eine solche Verbindung, so dass sie immer wieder verwendet wird, entsteht ein *kommunikatives Format*. Ein kommunikatives Format wird sowohl von technischen als auch von strukturellen Eigenschaften geprägt“¹⁵. Ein rohes Beispiel: Derselbe Text kann – als inneres Format – auf verschiedene Träger als äußere Formate geschrieben werden, zum Beispiel in Stein gehauen oder einen Notizblock (in diesem Fall ist das äußere oder technische Format also schlicht ein Trägermedium). Kommunikative Formate wären in diesem Beispiel der auf einen Notizblock geschriebene Einkaufszettel oder der in Stein gehauene Gesetzestext (aber eben nicht umgekehrt).

Ohne auf die medientheoretischen Probleme dieses Modells einzugehen, das laut Verfasser die Verwendung des Formatbegriffs dort vorschlägt, wo andere von „Medium“ oder von „Kommunikationsform“ sprechen¹⁶, lässt sich hieran jedenfalls erkennen, dass das mehr als nur technisch aufgefasste Format auch im übertragenen Sinne die ‚Eingepasstheit‘ in eine Umgebung meint. In diesem Sinne hat sich die Rede von Radio- und Fernsehformaten eingebürgert. Während das Filmformat fachsprachlich das Verhältnis von Höhe und Breite des Filmbildes bezeichnet und damit dem frühesten Begriff des Formats entspricht, ist das „Fernsehformat“ etwas ganz anderes. Aber was es genau ist, lässt sich gar nicht so einfach sagen.

Auf jeden Fall ist es etwas, das man nicht isoliert betrachten kann. So erklärt etwa Stanley Cavell, beim Fernsehen verhalte es sich anders als im Film, wo man sich in der Vorstellung wiegen könne, „dass Meisterwerke das Medium Film enthüllen“: „Nicht das einzelne Werk ist unvergesslich, kostbar oder wert untersucht zu werden, sondern die Sendung, das Format“.¹⁷ Bezeichnend ist in dieser Behauptung nicht zuletzt, dass „Sendung“ und „Format“ als gleichrangig nebeneinander gesetzt werden, obwohl auf die Mehrzahl der Sendungen im Fernsehen die von Cavell aufgeführten Adjektive zweifellos nicht so recht anwendbar sind. In

¹⁵ Jörg Dieter: *Webliteralität. Lesen und Schreiben im World Wide Web*. Dissertation Frankfurt a.M. 2007, S. 10.

¹⁶ Ebd., S. 11.

¹⁷ Stanley Cavell: „Die Tatsache des Fernsehens“. In: Ralf Adelman u.a. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*. Konstanz 2001, S. 125-164, hier: S. 129.

der Art, wie Cavell die Verengung auf das Ästhetische vornimmt, klingt die Erweiterung des Formatbegriffs bereits an. Es geht zunächst einmal gerade *nicht* um Ästhetik. Susanne Müller sieht in der Ausweitung des Formatbegriffs auf das Fernsehen, das sie mit der Einführung des Privatfernsehens in Deutschland in Zusammenhang bringt, eine neue „Konjunktur“ dieses Begriffs, der von einer Kulturtechnik zum Schlüsselbegriff der Medienwissenschaften avanciere.¹⁸

Cavell betrachtet das Format als eine ästhetische Größe. Das Fernsehen stehe unter der „Herrschaft des Formats“; das Format sei eine „elementare individuelle Instanz von ästhetischem Interesse“.¹⁹ Daher bringt er es mit den Begriffen *Gattung* und *Genre* in Zusammenhang. Dies ist eine geläufige begriffliche Gegenüberstellung; tendenziell wird der Terminus *Gattung* der Literatur, der Terminus *Genre* dem Film und der Terminus *Format* dem Fernsehen zugeordnet.²⁰ Dabei wird an eine Zunahme der Eingepasstheit der Produktion gedacht. So wird hinsichtlich des Formatbegriffs argumentiert: „[...] während Genres recht stark auf einheitliche und in sich abgeschlossene Einzeltexte hin ausgerichtet sind, werden *Formate* dem charakteristischen Programmfluss, dem *flow* des Fernsehens [...], weit mehr gerecht, indem sie einzelne, klar definierte Bausteine liefern, die in beliebiger Weise aneinandergereiht werden können.“²¹

Damit ist das Format aber eben *keine* Kategorie der Ästhetik. Es ist lediglich so, dass genuin ästhetische Kategorien auf einige Formate im Fernsehen angewendet werden können (wie etwa die Fernsehserie, das Fernsehspiel, die Dokumentation). Darüber hinaus kann natürlich in Bezug auf alle Formate des Fernsehens von einer Fernseh-Ästhetik sprechen, was jedoch eine andere – formatübergreifende – Ebene der Betrachtung darstellt. Zunächst einmal ist festzustellen, dass die Frage der Formatierung überall dort auftritt, wo das, was durch ein Medium übertragen wird, ein strukturiertes *Programm* ist – vom Bauernkalender über die Zeitung bis zu Hörfunk und Fernsehen. Nur in der Beziehung der Elemente zueinander ist es sinnvoll, von *Eingepasstheit* zu sprechen. Der Spielfilm ist im Fernsehen ein Format innerhalb der Programmstruktur, im Kino ist er nur ein Format, insofern er mit Vorfilm, Wochenschau, Trailern und Werbung in eine Vorstellung eingebunden ist oder aber durch etwaige Überlänge den zeitlichen Abstand der Vorstellungen an einem Abend tangiert.

¹⁸ Susanne Müller: „Formatieren“, Abschn. D.

¹⁹ Cavell: „Die Tatsache des Fernsehens“, S. 130f.

²⁰ Vgl. Laura Frahm/Wilhelm Vosskamp: „Genre/Gattung/Format“. In: Claudia Liebrand/Irmela Schneider/Björn Bohnenkamp/Laura Frahm (Hg.): *Einführung in die Medienkulturwissenschaft*. Münster 2005, S. 256-267.

²¹ Ebd., S. 265.

Das paradigmatische Modell für eine feste Programmstruktur ist sicherlich die Zeitung, die in jeder ihrer Ausgaben festgelegte Textsorten – Leitartikel, Kommentare, Rätsellecke, Glosse usw. – enthält. Alle diese Bestandteile lassen sich als Formate auffassen, die einerseits eine äußere Begrenzung aufweisen und andererseits im Inneren durch verschiedene Vorgaben charakterisiert sind. Jede Nummer einer bestimmten Tageszeitung enthält einen Leitartikel, eine Glosse, einen Kommentar auf der ersten Seite, den Wetterbericht, eine Rätsellecke, einen Comic Strip usw., für die ein bestimmter Umfang und ein bestimmter Platz vorgesehen ist. All das, was sich in den verschiedenen Exemplaren dieser Formate *wiederholt*, kann als Ergebnis einer Formatierung beschrieben werden. Wird das Wort „Format“ auf diese Weise verwendet, gleicht sich seine Bedeutung der des älteren Wortes „Rubrik“ an, das sich aus den – aus Orientierungsgründen – rot (*rubrum*) geschriebenen Überschriften der christlichen Liturgie ableitet. Auch bei der *Rubrik* geht es um die Strukturierung eines Programms, um die Zuordnung von *Plätzen*. Man kann daher sagen, dass ein mediales Artefakt, insofern es ein Programm hat, immer auch auf eine *Institution* verweist.

Daraus ergibt sich auch, dass man auf verschiedenen Ebenen von Formaten sprechen kann. So lässt sich die „Nachrichtensendung“ als ein bestimmtes Format des Fernsehens bezeichnen, aber auch das Format „Tagesschau“ als ein bestimmtes Nachrichtenformat eines einzelnen Senders. Ebenso wäre einerseits die „Quiz-Show“ ein bestimmtes Format, andererseits aber auch die Sendung „*Wer wird Millionär?*“ Das Beispiel zeigt, dass es sich hier nicht unbedingt um eine Spezifizierung handelt. Das Format „*Wer wird Millionär?*“ gibt es in vielen verschiedenen Ländern, es bestehen Urheberrechte an diesem Format, die eine Lizenzvergabe erfordern usw. Dabei wird genau festgelegt, welche Elemente dieser Sendung zum Format gehören und welche variiert werden können. Aus der Variation entsteht dann das deutsche Format dieser Sendung: Es werden die Unbestimmtheitsstellen festgelegt, die jede einzelne Folge der Sendung dann unterschiedlich auffüllt.

Es verwundert daher nicht, dass bei der Verwendung des Formatbegriffes das Formatierte häufig unter dem Aspekt des Wirtschaftsgutes betrachtet wird: „Das Format geht also vom Markt aus und wird durch den Markt reguliert“.²² Oder: „Das Format lässt sich als ein medienindustriell optimiertes Genre verstehen“.²³ Diese Beschreibungsebene, in der allein die *Heteronomie* des Formatierten wahrgenommen wird, wird jedoch der Kategorie des Formats nicht gerecht. So zeigt die urheberrechtliche Dimension bei Fernsehformaten zwar, dass es

²² Ebd.

²³ Knut Hickethier: „Genretheorie und Genreanalyse“. In: Jürgen Felix (Hg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz 2002, S. 62-103, hier: S. 90.

eine Affinität von Format und Warenform gibt, aber dies ist eine sekundäre ‚Überformung‘, deren Problematik unter anderem darin liegt, dass sie für den Rezipienten *per se* nicht sichtbar ist.

In Bezug auf das Radio wird der Formatbegriff noch einmal anders verwendet. Zwar gibt es auch hier nach dem Modell der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten ein Programmschema mit bestimmten Sendeplätzen und Rubriken – und insofern verschiedene Formate –, aber unter „Formatradio“ versteht man eher umgekehrt die zielgruppenorientierte Einfärbung *sämtlicher* Programmteile auf eine spezifische Art und Weise, die zu einer einheitlichen Wahrnehmung des Senders und damit zu einer erhöhten Bindung an den Sender führen soll.²⁴ Das Formatradio ist bereits in den USA der 1920er Jahre unter den Konkurrenzbedingungen privater Radiosender entstanden. Formate wären etwa *Easy Listening*, *Urban Contemporary* oder *All Sports*.²⁵ In Deutschland wird das Formatradio mit der vermehrten Anzahl der Privatsender in den 1980er Jahren aktuell. Bis zu einem gewissen Grad bewegen sich freilich auch die sogenannten „Spartenprogramme“ der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten auf das Formatradio zu.

Im Formatradio geht es also darum, den einzelnen Sender als Format wahrnehmbar und wiedererkennbar zu machen. Allerdings ist das nur ein Format im uneigentlichen Sinne, da das Kriterium der Eingepasstheit nicht unmittelbar gegeben ist. Es liegt vielmehr lediglich mittelbar darin, dass sich der auf diese Weise formatierte Radiosender von anderen Sendern *unterscheidet* und sich insofern in eine ‚Medienlandschaft‘ einfügt. Dabei handelt es sich jedoch gerade nicht um die Einpassung in ein *Programm*, sondern um einen Wettbewerb um Aufmerksamkeit und Geltung (im allgemeinen Sprachgebrauch ist dieser Aspekt in der ja auf den ersten Blick merkwürdigen Wendung vom ‚Mann von Format‘ enthalten). Folglich müsste man hier auch sagen, dass sich der Sender selber formatiert. In gewisser Weise stellt das Formatradio daher einen Extremfall des *Corporate Design* dar. Hinsichtlich der *Binnenstrukturierung* bedeutet dies eine tendenzielle ‚Entformatierung‘ der einzelnen Elemente, die nicht mehr primär durch die ihnen zugewiesenen Plätze und durch ihre Unterscheidungsmerkmale definiert werden, sondern durch ihre gemeinsame Imprägnierung.

Diese ‚Entformatierung‘ zeigt sich am deutlichsten im Radio, sie ist aber auch in anderen Medien überall in dem Maß zu spüren, in dem sich das ‚Programm‘ eines Senders (oder einer Zeitung, einer Zeitschrift, einer Website usw.) einem *Corporate Design* oder einem *Image*

²⁴ Vgl. Klaus Goldhammer: *Formatradio in Deutschland. Konzepte, Techniken und Hintergründe der Programmgestaltung von Hörfunkstationen*. Berlin 1995.

²⁵ Vgl. ausführlich Pierre Seidel: *Das erfolgreiche U.S. amerikanische Formatradio* [Diplomarbeit Fachhochschule Stuttgart]. Stuttgart 2002, insbes. S. 11ff [online verfügbar].

unterordnet. Man muss darin auch keinen Widerspruch zur Formatierung sehen, sondern vielmehr ein notwendiges Komplement: Auf sich selbst kann die formatierende *Instanz* nur verweisen, indem sie das Formatierte nicht nur unterscheidet, sondern zugleich – in welcher Weise auch immer – ähnlich macht. Der sogenannte *Flow* ist ein Produkt dieser Entwicklung.

III. Das Format und das Kleine

Auch wenn ein ‚Mann von Format‘ irgendwie ein ‚großer Mann‘ ist, hat das Format an und für sich eine Affinität zum Kleinen. Das liegt zunächst deswegen auf der Hand, weil der Begriff des Formats erstens auf eine Beschränkung verweist und zweitens auf eine Pluralität. Eine Sache, die nur einmal vorkommt, hat kein Format. Sogar vom ‚Mann von Format‘ lässt sich sagen, dass ihm durch die Anwendung dieser Redewendung andere Männer von gleichem Format automatisch an die Seite gestellt werden (bei TV-Interviews ist es in letzter Zeit beliebt geworden, auch außergewöhnliche Individuen bei der Namensnennung mit dem unbestimmten Artikel zu versehen – „Ein Mario Götze lässt sich nicht über neunzig Minuten ausschalten“; auf diese Weise wird der Betreffende gewissermaßen zu einem Format erklärt).

Das einzelne formatierte Produkt wird im Hinblick auf seine Eingepasstheit in eine größere Struktur beobachtet; es ist nicht einzigartig, sondern hat – in Bezug auf diese größere Struktur – funktionale Äquivalente; es ist auf Wiederholung im selben Schema und damit auf Serialität bezogen; es wird häufig als ‚Baustein‘ bezeichnet, der zwar in sich schlüssig ist und insofern eine Einheit darstellt, aber gleichwohl (wie ein *Modul*) unterschiedlich einsetzbar und verschiebbar. Von den Merkmalen, die dem Kleinen an und für sich zugeschrieben wurden, können das Pluralische, das Bewegliche, das Variable und das Schnelle ohne weiteres für all das geltend gemacht werden, was man unter dem Blickwinkel seiner Formatiertheit beobachten möchte.

Dass das Formatierte überschaubar und unscheinbar ist, wird man freilich nicht unbedingt sagen wollen, und erst recht nicht, dass das Formatierte *sich entzieht*. Damit war insbesondere gemeint, dass das Kleine fremden Blicken verborgen werden kann, dass es leicht verloren gehen kann und schwer wiederzufinden ist. Eben dies trifft auf das Formatierte nicht zu, denn die mit der Formatierung verbundene Zuweisung eines *Platzes* dient ja gerade der Wiederauffindbarkeit – der Erkennbarkeit und der Identifizierbarkeit. Nur das Kleine, das zum Beispiel einen Sendeplatz hat oder ‚unter dem Strich‘ im Feuilleton steht, können wir an seinem Platz *erwarten*. Nur das Kleine, das nach Maßgabe seiner Formatiertheit innerhalb einer Serie angeordnet ist (oder sich anordnen lässt), kann durch ‚Abschreiten‘ dieser Serie im

Spannungsfeld von Differenz und Wiederholung in seiner Eigentümlichkeit überschaut werden. Das Kleine *muss*, um *an und für sich* an seinen *Platz* zu kommen, als formatiertes Element einer Serie gedacht werden.

Unter dieser Voraussetzung lässt sich die Beschränkung (die Abmessung ebenso wie die Vorstrukturiertheit), der das formatierte Kleine an der Schnittstelle von Medium und Form unterliegt, zugleich als *Spielraum* auffassen. Dies gilt genau dann, wenn man vom Kleinen aus denkt. Die Beschränkung stellt dann eine *äußere* Grenze dar, die nicht lediglich als *Beschneidung* verstanden wird (in dem Sinne, wie die Formatierung von Papier bedeutet, dass man es beschneidet). Das als klein aufgefasste Formatierte wird weiterhin genau dann zu einem Spielraum (einem Freiraum), wenn es sich – über die äußerliche Formatierung hinaus – nicht als Miniatur oder als Modell begreift, oder als Teil eines Ganzen, dem es irgendwie ‚verpflichtet‘ ist. An die Stelle einer Verpflichtung, sich als Teil eines Ganzen (z.B. gemäß organistischer Vorstellungen) als ‚würdig‘ zu erweisen, ist eben – sozusagen ‚von Rechts wegen‘ – die Formatierung getreten.

In diesem Spielraum werden bestimmte *Praktiken* (etwa im Sinne von Foucault) und *Taktiken* (etwa im Sinne von de Certeau) des Umgangs mit der vorgängigen Formatiertheit möglich. Das sind Verhaltensweisen von begrenzter Reichweite, die zum Beispiel das Ausprobieren, das Einüben, die Variation, die Mimikry, die Subversion und die Parodie in ihren verschiedenen Spielarten erlauben. Erst im Hinblick auf diese Praktiken und Taktiken können sich die Schnelligkeit, die Variabilität und die Beweglichkeit des *an und für sich* Kleinen realisieren.

IV. Ein Anwendungsfall

Der folgende ‚modellhafte‘ Anwendungsfall für das kleine Format bietet sich aus mehreren Gründen an und soll durchaus als paradigmatisch verstanden werden. Im Residenzverlag erschien 2013, herausgegeben von Johann Feilacher, ein dicker, aber kleinformatiger Kunstband mit dem Titel *small formats*. Johann Feilacher ist der künstlerische Direktor des Museums Gugging in der Nähe von Klosterheuburg in Österreich, das sich der – von dem französischen Künstler Jean Dubuffet so getauften – *Art Brut* verschrieben hat. In dem Ort Maria Gugging befindet sich eine Landesnervenheilstalt, an die ein „Haus der Künstler“ angeschlossen sind. Aus den Werken der dort vorübergehend oder dauerhaft wohnenden psychisch Kranken setzt sich das Buch *small formats* zusammen.

Die Formatierung der Werke ist eine rein äußerliche Formatierung im klassischen Sinne: auf das Postkartenformat (DIN A 6). Dem entspricht das Format des Buches, das folglich sämtliche Zeichnungen in *Originalgröße* (dass das Kleine schnell, beweglich und variabel ist, bewirkt auch seine vereinfachte *Reproduzierbarkeit*) und ohne *Rand* enthält (auch das ist wichtig, weil es die Begrenzung in ihrer Äußerlichkeit dokumentiert).

Das kurze – mit „die kleine grÖße“ betitelte – Vorwort des Herausgebers, das nur von „Künstlern“ spricht, ohne den ‚Insassenstatus‘ der Produzenten zu erwähnen, hat das folgende Motto: „In der Enge und im Kleinen kann man nichts verstecken.“²⁶ Wie nicht anders zu erwarten, ist das kleine Format also kein akzidenteller, sondern ein essenzieller Bestandteil des Projekts. In den originalgroßen Reproduktionen dieses Buches ist das Kleine (anders als in den Kunstbänden, die in der Regel eine verkleinerte Version des Originals bieten) in einem wesentlichen Sinne auch für uns *überschaubar*: Wir sehen jeden Strich. Wir können jeden Strich *nachvollziehen*. Und diese Überschaubarkeit gilt natürlich auch für die Künstler selbst, die das ganze Bild jederzeit im Blick haben können.

Für die Wahl des kleinen Formats gibt es aber noch einen anderen – historischen – Grund. Auf der *Website* zur Ausstellung der Originale im Museum Gugging heißt es: „Das kleine Format war der Beginn aller Kunst aus Gugging.“²⁷ Dies bezieht sich darauf, dass der 2006 verstorbene Psychiater Leo Navratil, der das „Haus der Künstler“ 1981 unter dem Namen *Zentrum für Kunst- und Psychotherapie* gegründet hat, schon in den 1950er Jahren das Postkartenformat für seinen „Mensch- und Baum-Zeichentest“ eingeführt hatte, „um bei der Fülle seiner Patienten über ein leichtes und schnelles diagnostisches Mittel verfügen zu können.“²⁸ Die „Offenbarung von überdurchschnittlicher Kreativität und zeichnerischem Talent“ habe sich „im Laufe von einigen Jahren“ dann gewissermaßen als „Nebenbefund“ gezeigt.²⁹

Dies rückt das kleine Format in ein ganz anderes Licht. Historisch gesehen liegt der Grund für das kleine Format nicht auf dem ästhetischen Gebiet, sondern ergibt sich ganz im Gegenteil aus dem psychiatrischen Interesse der Diagnose. Das äußere Format war zunächst kombiniert mit einem Zeichentest. Es wies also zusätzlich eine innere Formatierung aus, die in der Rahmenbedingung, etwas ganz Bestimmtes und in besonderer Weise Signifikantes herzustellen, gegeben ist. Hierfür wäre nun die äußere Standardisierung durch das Postkartenformat nicht nötig.

²⁶ Johann Feilacher (Hg.): *small formats. Zeichnungen der Künstler aus Gugging*. Salzburg 2013, S. 4.

²⁷ <http://www.gugging.at/de/programm/ausstellungen/vorschau/small-format> (Zugriff am 16.11. 2013).

²⁸ Feilacher: *small formats*, S. 4.

²⁹ Ebd.

Natürlich werden die hergestellten Produkte durch das gleiche äußere Format besser vergleichbar. Das heißt aber: In diesem Zusammenhang wird die einzelne Zeichnung nicht nur nicht als Kunstwerk betrachtet, sondern überhaupt nicht als individuelle Äußerung; was die einzelne Zeichnung aussagt, ergibt sich erst durch den Vergleich mit anderen Zeichnungen, zu denen sie in einer paradigmatischen Beziehung steht. Darüber hinaus steht die Formatierung aber auch in einer syntagmatischen Ordnung. Zeichnungen in Postkartengröße haben das gleiche Format wie die Karteikarten; sie lassen sich daher auf einfache Weise zusammen mit anderen – vorzugsweise schriftlichen – Daten archivieren. Auch hier geht es um die Möglichkeit des Wiederauffindens und Wiederhervorholens des Kleinen. Das Formatieren ist zunächst eine Kulturtechnik im Dienste verschiedener Arten von Verwaltung. Die ästhetische Dimension ergibt sich erst aus einer Zweckentfremdung.

Aber diese Zweckentfremdung ergibt sich mit Folgerichtigkeit. Denn was auf diese Weise hergestellt wird, ist eine endlose Serie vergleichbarer Produkte, bei der sich der Blick jederzeit auf die Differenzqualitäten richten kann. Etwas Kleines kann, da es an und für sich unscheinbar ist, nur darin auffällig werden, dass es sich für einen auf das Kleine geeichten Blick von anderem Kleinen unterscheidet. Die Serialität produziert, mit anderen Worten eine spezifische Kennerschaft, da sie zur Wahrnehmung der ‚feinen Unterschiede‘ erzieht: Feilacher resümiert, wie es zur ästhetischen Würdigung der Testzeichnungen kam: „So hoben sich unter den tausenden [sic] von Zeichnungen einige ab, die humorvoll und kreativ, aber vereinzelt auch künstlerisch bedeutsam waren.“³⁰

Die etwa zweihundert in dem Buch *small formats* versammelten Zeichnungen verdanken sich keiner weiteren inneren Formatierung, keinem Auftrag, einen Menschen oder einen Baum zu zeichnen; ihre einzige Begrenzung ist das äußere Format. Diese Begrenzung kommt der *Art Brut* in besonderer Weise entgegen, gerade weil sie ihr *äußerlich* bleibt. Es ist eine rohe Begrenzung für rohe Kunst. Nicht zuletzt darin liegt das Paradigmatische der *small formats*. Auf der Website des *Art Brut*-Museums in Lausanne (die die Sammlung von Jean Dubuffet verwaltet) liest man etwa: „Als Wesenzug dieser Kunst gilt: Freisetzung einer inneren Wirklichkeit, Aufrichtigkeit und eine oft merkwürdige Art, an das Ursprüngliche, Verdrängte und Vergessene in uns selbst zu erinnern. Darum bemüht sich der Outsider-Künstler aber nicht – er kann gar nicht anders. Kunst entsteht hier nicht im Bezugssystem des Kunstbetriebes, sondern vielmehr arbeitet die Künstlerpersönlichkeit aus einem inneren Bedürfnis heraus.“³¹ Das Rohe besteht demzufolge genau darin, dass es keine Rücksichten

³⁰ Ebd.

³¹ <http://www.artbrut-sammlung.de/ueber-uns.html> (Zugriff am 16.11.2013)

nimmt; es wird ihm unterstellt, keine Begrenzungen internalisiert zu haben und daher nur auf äußere Begrenzungen treffen zu können.

Das heißt aber nicht, dass die *Art Brut* nicht auf äußere Begrenzungen *Bezug nehmen* könnte. Im Gegenteil. Alle Formen der Mimikry, der Subversion und der Parodie können hier gewählt werden. Der Umgang mit der Begrenzung ist Gegenstand von *Taktik*. Michel de Certeau hat in seinem Buch *Kunst des Handelns* den Begriff der Taktik (strategisch) gegen den Begriff der Strategie ins Feld geführt.

Der Strategie, so seine Gegenüberstellung, liegt „eine Berechnung von Kräfteverhältnissen“ zugrunde, „die in dem Moment möglich wird, wo ein mit Macht und Willenskraft ausgestattetes Subjekt [...] von einer ‚Umgebung‘ abgelöst werden kann“; sie „setzt einen Ort voraus, der als ein *Eigenes* umschrieben werden“ und als Operationsbasis dient.

Als Taktik hingegen versteht er ein „Kalkül, das nicht mit etwas Eigenem rechnen kann“: Die Taktik hat keine gesicherte Operationsbasis, sondern hat „nur den Ort des Anderen. Sie dringt teilweise in ihn ein, ohne ihn vollständig erfassen zu können und ohne ihn auf Distanz halten zu können.“³² Die Erfolge der Taktik – die aber ihre „Gewinne“ nicht „kapitalisieren“ kann³³ – sind daher „gelungene Streiche, schöne Kunstgriffe, Jagdlisten, vielfältige Simulationen, Funde, glückliche Einfälle“.³⁴ Die Taktik frommt dem Kleinen.

Das Verhältnis der *Art Brut*-Künstler zum (kleinen) Format muss ein taktisches sein, weil es keine eigene, selbstgesetzte Grenze darstellt. Es ist – neben vielem Anderem – erstaunlich, auf wie unterschiedliche Art und Weise sich die Künstler auf das Postkartenformat beziehen. So zeichnet Fritz Koller immer wieder Menschen (*Pfarrer*, S. 222, *Herr Docktor*, S. 225), deren nach oben breiter werdende Köpfe knapp über den Augen vom oberen Bildrand abgeschnitten werden. Alfred Neumayr strichelt überlegte, auf den Rand bezogene Kompositionen aus komplexen, organisch wirkenden Gebilden (*Ohne Titel*, S. 279, S. 281). Heinrich Reisenbauer erzeugt mit Buntstiften serielle Strukturen nach Art von Andy Warhols *Campbell*-Suppendosen (*Kastanien*, S. 359, *Tannenbäume*, S. 360, *Badehosen*, S. 365). Natürlich gibt es auch die restlose Füllung der zur Verfügung gestellten Fläche, wie man sie von den berühmt gewordenen großformatigen Bildern Adolf Wölfli kennt (z.B. die Landkarten von Leonard Fink (S. 119, S. 120, S. 123), und umgekehrt die sorgfältige Vermeidung jeder Berührung des Zeichenstiftes mit dem Rand bei gleichzeitiger Ausrichtung

³² Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*. Aus dem Französischen übersetzt von Ronald Voullié. Berlin 1988, S. 23.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd., S. 24.

auf das Zentrum des Bildes (z.B. Helmut Hladisch, *Erdbeerbaum*, S. 161, *Kirschenbaum*, S. 165). Auch das souveräne Freilassen beinahe der gesamten zur Verfügung stehenden Fläche ist häufig vertreten (etwa die minimalistischen Darstellungen des sehr bekannten Oswald Tschirtner (S. 290 bis S. 300). Und vieles andere mehr.

Emphatisch formuliert Feilacher, die Schöpfungen dieser Künstler seien „Meisterwerke der Kunst des kleinen Formats“³⁵. Sie so zu bezeichnen, ist jedoch mehr als nur missverständlich. Denn es kann nicht darum gehen, das Kleine in einem übertragenen Sinne groß zu machen, und die tatsächlichen Abmessungen des Formats sowie die Umstände der Produktion für vernachlässigbar zu erklären. Es ist für diese Bilder – anders als für Meisterwerke – unverzichtbar, dass sie unter Ihregleichen sind, dass sie sich *gegenseitig* zur Geltung bringen. Entsprechend bringt auch erst eine Serie von mehreren Bildern desselben Künstlers deren künstlerische Qualität zum Vorschein: Es geht darum, das Pluralische des Kleinen anzuerkennen und ihm Raum zu geben. Nur unter dieser Voraussetzung wird es möglich, das Kleine *an und für sich* gelten zu lassen, und das heißt nicht zuletzt: Es wiederauffindbar zu machen. Für wen? Für uns alle – oder genauer: für diejenigen, die in diesem Kleinen etwas entdeckt haben, was ihr Begehren geweckt hat.

³⁵ Feilacher: *small formats*, S. 10.