

# MEDIUM | FORMAT

## Einleitung in den Schwerpunkt

Spätestens seit Jonathan Sterne's programmatischem Aufruf zur Entwicklung einer «format theory»<sup>1</sup> lässt sich die Relevanz der Auseinandersetzung mit Formaten für eine medienwissenschaftliche Theoriebildung ermesen. Denn Sterne fordert eine solche «Formattheorie» als Bedingung von Medientheorie.<sup>2</sup> Der Blick aufs Format würde der Möglichkeit zur «Maßstabsänderung» von Medienanalysen zuarbeiten und Medialität als skalierbare «Größe» in Bezug auf verschiedene Zeit- und Raumbenen ergründbar machen. Damit einher gehe der Anspruch an eine medienwissenschaftliche Auseinandersetzung, die sich nicht an generalisierende, subsumierende oder klassifizierende Überbegriffe, an die semiotischen wie die physischen «Schubladen» oder an die «boxes our media come in»,<sup>3</sup> richtet.

Der vorliegende Schwerpunkt folgt Sterne's Anwartschaft auf eine «Skalierung» der Betrachtung von Medialität, wie man es nennen könnte, die mit der Untersuchung von Formaten angesprochen ist. Den vom Format gebotenen Einsatz – das analytische Miteinbeziehen mikro- und makromedialer Register – möchten wir in einen Zusammenhang mit aktuellen Theorien medienwissenschaftlichen Forschens und Fragens stellen. Denn Formate sind in verschiedenste medien- und kulturwissenschaftliche Problemstellungen eingeschrieben, wie diese Einleitung beispielhaft anhand von drei für die Medienwissenschaft zentralen Konzepten – Transformation, Performativität und Information – explizieren möchte.

### Transformation

Rosa Menkmans *A Vernacular of File Formats* (2010) kann als Bildatlas digitaler Prozessualität gelesen werden. Die niederländische Künstlerin trägt in Form eines Nachschlagewerks Kompressionsartefakte verschiedener digitaler Bildformate, z. B. unkomprimierter RAW-, BMP-, verlustfreier GIF- oder TIFF-Dateien, zusammen. Menkmans Screenshot-Sammlung ist eine Antwort auf die massenmediale Standardisierung der «Störfallästhetik», die ja ursprünglich konventionelle

<sup>1</sup> Jonathan Sterne: *MP3. The Meaning of a Format*, Durham, London 2012, 7.

<sup>2</sup> Der bekannte Satz lautet: «If there is such a thing as media theory, there should also be a format theory», ebd., 7.

<sup>3</sup> Ebd., 11.

Bild- und Sehanordnungen kritisch befragen sollte. Durch die Kategorisierung von Übertragungsfehlern und Kompressionsdefekten entwickelt Menkman eine Repräsentationskritik, die das Paradox der berechneten Fehlerhaftigkeit adressiert. *Glitches*, nicht vorhersehbare und daher schwer fassbare <Signalstörungen>, besitzen für die Künstlerin gerade in ihrer prozessualen Widerständigkeit expressive Qualitäten. Menkmans Kritik richtet sich nun gegen die schnelle und einfache Konsumierbarkeit von *glitches*, wenn diese als Filterästhetik benutzt und über Digitalbilder gelegt werden. Diese wertnormative *Transformation* mache Formatfehler kommerzialisierbar. *Glitches* fänden als «coffee table book» Eingang in die hyperkapitalistische «world of latte drinking designers and [...] Kanye West».<sup>4</sup> Ihre Kritik bringt Menkman nun nicht etwa in der Verwerfung der mit den *glitches* benannten Logik kultureller und ästhetischer Auf- und Abwertungsprozesse vor, sondern in deren Überstrapazieren. *A Vernacular of File Formats* gibt sich exzessiv der unkontrollierten und deswegen auch nicht vor Kontexten der schnellen Konsumierbarkeit haltmachenden Prozessualität digitaler Formate hin. Die künstlerische Arbeit bereitet den Dialekt einer Digitalkultur verständlich auf. Digitale Mundart ist, als vermeintlich herkömmliches Zeichensystem, dann immer schon ein Spektrum zwischen Inkommensurabilität und Kommunizierbarkeit, Slang und Jargon, Abweichung und Standardisierung.

Menkmans Arbeit ruft Charakteristiken auf, die sich bei der Beschäftigung mit Formaten ergeben. Formate materialisieren kulturelle, wertbezogene, aber auch zeitliche und räumliche Transformationsprozesse. Sie modifizieren Medien über den Gegensatz von Regelbruch und Normierung – philosophisch zugespitzt: von Chaos und Ordnung. Über die Kontexte, Wirkungen und Bedeutungen, die Formate in Medienkulturen zugesprochen bekommen, können Entscheidungsprozesse, die mit Formaten Ordnungen und Regeln festlegen, eine explosive, widerstrebende Dimension erreichen: <Formatkriege> stehen nicht nur auf der medienökonomischen Tagesordnung. Diese <Brennpunkte> zeigen ihr politisches Ausmaß auch jenseits von Betamax und VHS, dem in der westlichen Medienkulturgeschichte wohl bekanntesten Standardisierungskampf. Das soll im Folgenden anhand des Verhältnisses von Format und Performativität verdeutlicht werden. Zwei weitere Eckpunkte des medialen Spielfelds von Formaten werden hier manifest: Neben der Offenheit und Normierung umspielen Formate die Grenzen von repressiven Ein- und Ausschlüssen.

Was sich für eine Formattheorie zunächst festhalten lässt, ist ein Kurzschluss aus Formatierungsprozessen und medialen Transformationsprozessen, durch die beschriebene Oszillation zwischen Regel und Abweichung. Denn mediale Transformationserscheinungen werden durch eine Analyse von Formaten auf mikro- und makromedialer Ebene bestimmbar. Zu nennen sind hier z. B. die codierte Berechnung und Übertragung digitaler Inhalte oder deren softwarebasierte (Fehl-)Interpretationen, aber etwa auch Farbbeschichtungen von Zelluloidstreifen oder deren Granularität. Mikromediale Fragen, die medienarchäologisch motiviert sind oder dem New Materialism zugeschrieben werden

<sup>4</sup> Rosa Menkman: *A Vernacular of File Formats*, Amsterdam 2010, 2. Siehe auch die Website der Künstlerin, [beyonddresolution.info/A-Vernacular-of-File-Formats](http://beyonddresolution.info/A-Vernacular-of-File-Formats) (20.1.2020).

können,<sup>5</sup> lassen Medialität über die Entwicklungsstufen und Generationen von Formaten als feinabgestuftes Spektrum fassbar werden. Durch Formate können mediale Transformationen auch makromedial als Strukturmerkmal adressiert werden. Formate stehen dann für eine Sondierung relationaler Gefüge technischer Infrastrukturen oder medialer Ökologien und agieren z. B. über Papier-, Rahmen- oder Bildschirmgrößen, über IP-Pakete oder adaptive Bitraten an den Schnittstellen fluider Netzwerke oder atmosphärischer Medienumgebungen. Zu verstehen als «Grenzobjekte»,<sup>6</sup> wie sie die Akteur-Netzwerk-Theorie oder die Science and Technology Studies interessieren, referieren Formate auf die Standards und Protokolle, die die Zirkulation von Wissen und Erfahrung ermöglichen, gleichzeitig aber auch reglementieren.

### Performativität

Formate verweisen wie kein anderes mediales Phänomen auf ihre befragbare, ersetzbare und auch zu verwerfende oder herausfordernde Gemachtheit. Sie sind hervorgebrachte, meist unter funktionalen oder ökonomischen Vorgaben getroffene Entscheidungen, Absprachen oder Bestimmungen. Formate sind alles andere als neutral und widersprechen einer essenzialistischen bzw. ontologischen Vorstellung von Medialität und Technik. Ihre Rigidität verweist auf Prinzipien des Ein- und Ausschlusses; die mit Formaten verbundenen Praktiken und Ästhetiken stellen Kondensationen kultureller Aushandlungsprozesse – kultureller Performativitäten – dar.

Lorna Roth verfolgt das Verhältnis von soziokultureller Performanz und Formatierungsfragen z. B. anhand der sogenannten *Shirley cards*: Testbilder aus den 1940er und 50er Jahren, die film- und fernsehindustrielle Farbfilmemulsionen und Helligkeitsabstufungen von Kameratechnik formatieren. Davon ausgehend zeichnet Roth eine Entwicklung nach, a «socio-technical journey, which is not yet complete»,<sup>7</sup> bei der die medientechnische und -historische Genese des Farbfilms an Kategorien von Gender und *race* gekoppelt ist. Die *Shirley cards* sind benannt nach dem *weißen*, weiblichen Modell, das sie abbilden, und dem festgeschriebenen, hartnäckigen «standard for most North American analogue photo labs».<sup>8</sup> In ihrer Forschung legt Roth die Voreingenommenheit aller Medientechnologien über deren Formatierungen als internationale Standards offen. Fotolabortechniken, Farbbalanceverfahren und Filmentwicklungschemie haben dabei nicht nur die generalisierende Präferenz einer *whiteness* eingeschrieben, die als Barometer jede andere Hautfarbe zur verschlechternden Abweichung von der vorherrschenden Norm degradiert.<sup>9</sup> In Interviews mit den formatkonzipierenden Techniker\_innen und Wissenschaftler\_innen stößt Roth zudem auf einen Technikessenzialismus, der die Rassismen über eine mediale bzw. (natur-)wissenschaftliche Neutralität und Unbefangenheit begründet: «[P]hysics was physics, chemistry was chemistry, and science was based on reasoned decisions without consideration of cultural or racial subtleties».<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Liam Cole Young: Cultural Techniques and Logistical Media. Tuning German and Anglo-American Media Studies, in: *M/C Journal*, Bd. 18, Nr. 2, 2015, [journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/1961](http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/1961) (20.1.2020).

<sup>6</sup> Susan Leigh Star: Grenzobjekte und Medienforschung, hg. v. Sebastian Gießmann und Nadine Taha, Bielefeld 2017.

<sup>7</sup> Lorna Roth: Looking at Shirley, the Ultimate Norm. Colour Balance, Image Technologies, and Cognitive Equity, in: *Canadian Journal of Communication*, Jg. 34, Nr. 1, 2009, 111–136, hier 115.

<sup>8</sup> Ebd., 112.

<sup>9</sup> Ebd., 117.

<sup>10</sup> Ebd., 118.

Damit aufgerufen ist eine grundsätzliche Unbefangenheit gegenüber medientechnischen Standardvorgaben, die Ulrike Bergermann im Anschluss an die *Shirley cards* auch für Digitalformate und «rassistische Algorithmen» ausmacht.<sup>11</sup> Digitaltechnische Möglichkeitsbedingungen, die z. B. in Hinblick auf Belichtungsstufen andere Spielräume und weniger Voreinstellungen offerieren als photochemische Emulsionswerte, produzieren gleichermaßen normative Automatismen. Bergermann verweist auf Filtertechniken von Foto-Sharing-Plattformen wie Instagram, die *whitewashing* betreiben, wenn nicht-weiße Hauttöne ungefragt aufgehellt und so vermeintlich «verschönert» werden.

Jedem Format sind somit Vorstellungen über Körperlichkeit eingeschrieben. Formate antizipieren – sowohl durch explizite Normierungen wie auch durch unabsichtliche Affordanzen – immer ganz spezifische und selektive Formen von Gebrauch, ganz konkrete Adressat\_innen und eindeutig bestimmbare Rezeptionssituationen. Wie Sterne argumentiert, enkodiert das MP3-Format nicht nur eine\_n idealtypische\_n Zuhörer\_in mit theoretisch exakt kalkulierbaren Wahrnehmungsfähigkeiten und Wahrnehmungseinschränkungen, sondern ganze Kulturen der Audition und Praktiken des Musikhörens und -teilens. Gerade deshalb eignen sich Formate, so Meredith McGill, ganz besonders gut dafür, den medienwissenschaftlich und -historisch immer noch vernachlässigten Mittelraum zwischen Produktion und Rezeption, nämlich die Zirkulation, zu untersuchen.<sup>12</sup> Das Abspielen einer MP3-Datei, einer CD oder die Nutzung eines Musikstreamingdienstes (bei dem das Dateiformat vor den User\_innen nur versteckt, aber nicht minder wichtig ist) ruft performativ jeweils ganz unterschiedliche zuhörende Subjekte ins Leben.

In der Beschäftigung mit der Gemachtheit und der dezidierten Hervorbringung von Formaten kann also gleichsam die Gesetztheit und Verhandlung von soziokulturellen Ein- und Ausschlüssen korreliert werden. Die Performativität kultureller Normierung ist auf die *Performativität von Formaten*, auf eine *Performativität*, rückschließbar. So können im Speziellen die politischen Implikationen von Medientechniken, deren Setzung, nicht hinterfragte Anerkennung und Handhabung, zum Vorschein gebracht werden.

## Information

Formatierende Praktiken und Ästhetiken können also auch als Kultivierungs- bzw. «Kultur-ordnende Vorgaben», als Kulturtechniken,<sup>13</sup> identifiziert werden. So gesehen agieren Formate als Schwellen der Erfahrungs- und Wahrnehmbarkeit und als Regelsets der Aufbereitung von Wissen und der Herstellung soziokultureller Wirklichkeiten. Ganz ähnlich beschreibt z. B. auch Michael Niehaus Formate anhand der systemtheoretischen Generalunterscheidung von Struktur und Nicht-Struktur oder, mit Niklas Luhmann gesprochen, anhand der Differenz von möglichkeitsgesättigtem, noch unbestimmtem «Medium» und einer «Form», die gestaltprägende Möglichkeiten aktualisiert.<sup>14</sup> Das

<sup>11</sup> Ulrike Bergermann: «INSTAGRAM RACISM»? Über die neue alte Shirley Card, in: *Gender-Blog*, 1.10.2015, [www.zfmedienwissenschaft.de/online/blog/C2%ABinstagram-racism%2%BB](http://www.zfmedienwissenschaft.de/online/blog/C2%ABinstagram-racism%2%BB) (20.1.2020).

<sup>12</sup> Meredith L. McGill: *Format*, in: *Early American Studies. An Interdisciplinary Journal*, Bd. 16, Nr. 4, 2018, 671–677, hier 674.

<sup>13</sup> Vgl. Marek Jancovic: *Fold, Format, Fault. On Reformatting and Loss*, in: ders., Axel Volmar, Alexandra Schneider (Hg.): *Format Matters. Standards, Practices, and Politics in Media Cultures*, Lüneburg 2020, 192–218.

<sup>14</sup> Michael Niehaus: *Was ist ein Format?*, Hannover 2018, 42f. Niklas Luhmann: *Das Medium der Kunst*, in: ders.: *Aufsätze und Reden*, Stuttgart 2011, 198–217, hier 198.

Format könne dabei weder als Medium noch als Form identifiziert werden, sondern platziere sich *als Grenze* zwischen beiden: «Es macht das Medium zum Medium, indem es die Elemente so anordnet, dass es <aufnahmefähig> wird [...]. Das Format präpariert ein Medium, macht es kompatibel».<sup>15</sup> Formate seien daher «In-Formierung[en]» von Medien, «Voraussetzung für die Aufnahme von Informationen».<sup>16</sup> Jeder medialen Vermittlung, Herstellung oder Verarbeitung von *Information* steht eine In-Form-Bringung durch Formate, eine *Information*, voran.

Für McGill, wie Niehaus übrigens Literaturwissenschaftler\_in, bedeutet dies etwa, in wenig erprobten analytischen Kategorien zu denken. An die Stelle des Textes oder der Seite als zentraler Organisations- und Untersuchungseinheit eines Buchs lenkt das Format den Blick eher auf den Papierbogen oder die Faltung. In Erscheinung treten dadurch jene volumetrischen, haptischen und sensorischen Eigenschaften von Medien, die aus disziplinärer Gewohnheit gerne vergessen werden: Als Beispiel nennt McGill den Buchrücken, der, nicht nur schwer digitalisierbar, gerade dann Information über ein Buch vermittelt, wenn es nicht gelesen wird.<sup>17</sup>

Umgekehrt stellt sich die medienphilosophische Frage, inwiefern Formate einem <epistemischen Entzug> oder einer produktiven Verschließung von Wirklichkeit assistieren, inwiefern sie im Widerspruch zu einer Kultivierung und dem informierenden Kommensurabel-Machen von Wirklichkeit stehen. Diese Perspektive scheint sich auf den mit Formaten immer schon aufgerufenen – wie oben gesehen durchaus politischen – Ein- und Ausschluss von Informationen und dezidiert auf den Informationsverlust zu beziehen. Weniger von Verlust oder Ausschluss und mehr von einer notwendigen erkenntnisspendenden Opazität von Wirklichkeit sprechen Alexander Galloway und Jason LaRivière in Rückgriff auf Sternes Überlegungen zum MP3-Format, konkreter: auf die mit der digitalen Audiodatei aufgerufene Kompression. Kompression macht «Sound kleiner».<sup>18</sup> Die geltenden De- und Enkodierungsvorgaben tilgen redundante Informationen, die vermeintlich über oder unter perzeptuellen Schwellen verharren. Der MP3-Codec ist für Sterne Teil einer universelleren Mediengeschichte der Reduktion und Verdichtung. Diese steht einer Innovationsgeschichte entgegen, welche nach einem repräsentatorischen Ideal bestmöglicher – im besten Fall verlustfreier – Formen und Selektionsprozesse strebt, um eine Wiedergabebetreue der repräsentierten Wirklichkeit zu garantieren. Vielleicht kann der paradigmatische Charakter von Sternes Formatanalyse auf diesen Gegensatz von Repräsentation und Kompression zurückgeführt werden. Jedenfalls liegt für Galloway und LaRivière nun gerade hier die Möglichkeit einer alternativen philosophischen Ausrichtung, und zwar durch die Abwendung von metaphysischen Kategorien. Kompression kann gegen eine ontologische Lesart von Medialität (im Sinne einer Medien-Essenz oder Medien-Substanz) gewendet werden, wenn die Informationsreduktion nicht als Verlust, sondern als positive Indifferenz bewertet wird. Mit Formaten lässt sich

<sup>15</sup> Ebd., 43.

<sup>16</sup> Ebd., 42.

<sup>17</sup> McGill: Format, 676.

<sup>18</sup> Alexander R. Galloway, Jason R. LaRivière: Compression in Philosophy, in: *boundary 2*, Bd. 44, Nr. 1, 2017, 125–147, hier 125.

Medialität dann immer auch zu einem gewissen Grad als <un-kultiviert> oder unzugänglich ausweisen, als das Agamben'sche «potential-not-to».<sup>19</sup>

Ein formattheoretischer Blick «unter, über oder hinter»<sup>20</sup> Medien kann dann auch von einer hermeneutischen Lesart abrücken, die davon ausgeht, dass bestimmte Repräsentationsvorgaben abgebaut und hinter oder unter ihnen vermeintlich sinnhaftere Phänomene zum Vorschein kommen. Die Überlegung, mit Formaten gerade auf mediale Indifferenzen, auf die Möglichkeit des Brachliegens und der produktiven Verweigerung von und durch Medien zu verweisen, scheint dieselben auch zu einem gewissen Grad von einer normativen Rigidität zu befreien. Im Falle der Kompression beharren Formate auf eine Opazität von Wirklichkeit, in der Daten und Information schrumpfen und verschwinden, anstatt explorativ zum Ausdruck zu kommen. Gerade in Zeiten von Big Data ließe sich aber auch auf ein «potential-not-to» in Bezug auf informationsbezogene Überdeterminationen eingehen. Pixelstarke HD-Bilder können z. B. das Versprechen auf Hyperdarstellbarkeit von Wirklichkeit («Schärfer als die Realität») aufgeben, wenn die gebotene Informationsdichte nicht einem vermeintlichen Formideal gleichkommt. Datendichte Bilder sind übertoll mit Differenzen. Bannt man diese Potenziale nicht normativ auf eine vermeintlich eindeutige oder «richtige» Ansicht, sondern versteht viele Bildinformationen in notwendiger Abhängigkeit zur Bildprozessierung, dann tendieren auch HD-Bilder zur Widerständigkeit. Über Vorgänge des Um- und Re-Formatierens kommt es zu Widersprüchen, Überlagerungen und Potenzierungen und die Informationsfülle wird in gegenseitiger Bezugnahme gleichsam zur epistemischen Verweigerung.<sup>21</sup>

### Zu den Beiträgen dieses Schwerpunkts

AXEL VOLMAR eröffnet die Ausgabe mit einer Bestandsaufnahme von Formatbegriffen. Ein Blick quer durch mediale Industrien, medienwissenschaftliche Traditionen und Praktiken des Formatierens wird zur Ausmessung der heterogenen Nutzungskontexte genutzt, in denen Formatbegriffe operativ werden. Diese Annäherung an den Kern des Formatbegriffs ist weniger im Sinne einer Begriffsbestimmung (und somit Begriffseinengung) zu verstehen, sondern entfaltet ihre Wirkung im Versuch, Formate grundlegend aus ihrer Verschiedenartigkeit heraus zu denken. Dadurch entsteht eine Sicht auf Formate, die ihre historischen und situationsabhängigen Spezifika nicht aus dem Blick verliert, sie aber abstrahierend und medienübergreifend als industrielle Strategien zur «Etablierung, Steuerung und Stabilisierung von Kooperationsverhältnissen» auffasst. Volmars Beitrag offeriert damit die Formatforschung als einen programmatischen Entwurf für die medienkulturwissenschaftliche Forschung.

Wie Schreib- und Organisationstechniken nicht nur Wissen strukturieren, sondern auch das menschliche Denken selbst formatieren, und zwar in

<sup>19</sup> Vgl. ebd.

<sup>20</sup> Sterne: MP3, 11.

<sup>21</sup> Elisa Linseisen: *High/Definition/ Bilder/Denken/Digital. Medienphilosophisches Image Processing*, Bochum 2019 [Dissertationsschrift].

einer exzessiven Unverhältnismäßigkeit, zeigt FABIAN WINTER in seinem Beitrag zu Aby Warburg. Die ›Denkformate‹ Warburgs haben existenziellen Charakter, denn sie wechseln immer wieder ihren Status in Bezug auf die geistige Gesundheit des Gelehrten. Das «Formate-Schaffen» fungiert in Hinblick auf Warburgs psychische Erkrankung zugleich als Symptom und Heilmittel, im selben Maße, wie es sein produktives Forschen bestimmt. Der Beitrag von Winter korreliert Krankheitsgeschichte mit Wissenschaftsmethode – ein bekannter Parallelismus, der im Beitrag nun aber explizit anhand der jeweiligen Schreib- und Ordnungsprozesse und der verbundenen Medien (Zettelkasten, Bildatlas, Briefkopierbuch, Bibliothekstagebuch, Schreibtisch) auf die Skizzierung einer «Medientheorie des Formate-Schaffens» zwischen «Formation und Pharmakon» hinausläuft.

«Aus dem Geist des Tanzes» untersucht DANIELA WENTZ das Animated-GIF-Format, seine Geschichte und die mit ihm verflochtenen Bildpraktiken. Mit dem Herausschneiden aus Filmen und Serien und damit auch einer Loslösung vom narrativen Fluss findet eine Dekontextualisierungsleistung statt, so Wentz, die das GIF im Modus einer performativen Geste verankert. Entgegen dem kulturellen Primat des Textes in der computerbasierten Kommunikation führe das GIF eine non-verbale Form der Kommunikation ein, die es nicht nur zum Schlüsselformat der webbasierten Bildkultur machte, sondern auch als ein Element der Philosophie des Tanzes wirksam werden lässt. In diesem gestischen Potenzial liege überhaupt die Sozialität der Netzkultur begründet.

ANJA SCHÜRMAN untersucht in ihrem Beitrag das Fotobuch als Display. Während das Installationsfoto die Wand als Rahmen, als Hintergrund akzentuiert, ist es im Fotobuch der Weißraum der Seite, der gleichermaßen als Display akzeptiert wird: als Fläche, die sowohl in der Höhe als auch in der Breite variabel bespielbar ist und tendenziell unendlich gedacht wird. Die Konditionen des Kubus werden im Buch auf die Doppelseite projiziert, die nun den neuen Rahmen, eine neue Wand darstellt. Dass diese Wand in vielen Layoutvorlagen gerastert ist und die auf ihr platzierten Rechtecke, die wieder nur aus Rechtecken bestehen, sich diesem Raster beugen müssen, tangiert die Bildevidenz und die mit ihr verbundene Sequenz. Auch findet eine multimediale Transformation statt: die Layout- und Satzsoftware InDesign macht es möglich, den Weißraum der Seite völlig flexibel und variabel zu gestalten. Am Beispiel der Fotograf\_innen Susanne Brügger, Volker Heinze und Roe Ethridge zeigt der Beitrag, wie das Buch als kulturelles Dispositiv von Layoutsoftware im Fotobuch digital herausgefordert wird.

Laura Walde widmet sich in ihrem Beitrag dem marginalisierten Filmformat Kurzfilm. Der «Kürze-Imperativ» der Filme, so Walde, lasse nun von werkästhetischen, technischen oder narrativen Fragen abrücken. Denn im Fokus stehe gerade durch diesen Abweichungscharakter vielmehr das Format selbst, das nach dem Verständnis von David Joselit verstärkt die Distribution

und Präsentation von künstlerischen Werken problematisierbar werden lasse. Vor allem impliziert wären hier die wertnormativen Transformationserscheinungen, die mit Joselit gerade dann zum Vorschein kommen, wenn Werke nach den Bedingungen, Anforderungen und Wirkungen ihrer Zirkulation in heterogenen Kontexten beurteilt werden. Der Kurzfilm als «kleines Format» zeichne sich nun als Analysekategorie für jene filmischen Zirkulationserscheinungen durch eine höhere Flexibilität und Passbarkeit in Bezug auf unterschiedliche Auswertungskanäle aus. Walde verdeutlicht dies anhand des Kurzfilms *B-Roll with Andre* (2015) von James N. Kienitz Wilkins, der sich medienreflexiv und künstlerisch mit den Normalisierungen und Standardvorgaben bei der Herstellung und Präsentation von Film auseinandersetzt.

Das für Formate so spezifische Oszillieren zwischen Normierung und Experiment zeichnet THOMAS VEIGL in seinem Beitrag anhand des Spiele-Hackings der 1990er Jahre nach. Über sogenannte Machinimas, computeranimierte Filme, die in den Echtzeit-3D-Umgebungen der Computerspiele produziert wurden und so z. B. ein Spielgeschehen dokumentieren, werden kreative, User\_innen-bezogene Zweckentfremdungen und Appropriationen der kommerziellen Spielesoftware nachvollziehbar. Im Zentrum der Adaptionen durch Computerspieler\_innen steht dabei das Speicherformat für diese Spieldemos, das DEM-Format. Veigl macht nun in Rückgriff auf die Akteur-Netzwerk-Theorie deutlich, dass die besprochenen Machinima-Filme als technisch-menschliche Netzwerke mit verteilter *agency* verstanden werden müssen und nicht etwa die künstlerische Intention der User\_innen in den Vordergrund gestellt werden kann. Hier hat das DEM-Format eine zentrale Rolle, vor allem auch wenn die innovativen Entwicklungstendenzen von Medientechnologien unter diesen «vernetzten Voraussetzungen» in den Blick geraten.

Die Verknüpfung von Formaten und ihren spezifischen Wirkungskontexten zeigt sich z. B. am äußerst produktiven Einsatz des Super-8-Formats im Bereich des Kunst- oder Experimentalfilms. Diese Eintracht basiert nun aber gerade auf einer Widerspenstigkeit, auf die ENRICO CAMPORESI in seinem Text zum Einsatz des Super-8-Formats bei den Experimentalfilmemacher\_innen Carolee Schneemann, Luther Price und Ericka Beckman eingeht. Denn das Super-8-Format wirke entgegen einer innovationsgläubigen Entwicklungsgeschichte aufgrund seiner «technischen Obsoleszenz», und das nun gerade in der Distanznahme experimenteller Kontexte zu solchen Teleologien. Das Format falle hier nun aber nicht der Antiquiertheit zum Opfer, sondern, so Camporesi, wird aufgrund seines obsoleten Status besonders produktiv und «überlebensfähig». Super 8 wäre als ein wendiges und anpassungsfähiges «Migrationsformat» zu identifizieren, vor allem in Bezug auf seine Verwendungs- und Übertragungsmöglichkeiten. So kann nach Camporesi Super 8 auch als «selbstbewusstes» Format identifiziert werden, welches seinen eigenen ontologischen Status immer schon mitreflektiert und ausstellt.

### Medium | Format

Formate sind medienwissenschaftliche Phänomene, welche Maßstäbe und Proportionen medienwissenschaftlicher Analysen – Boxen, Grenzen oder Normen – aufzeigen. Dadurch obliegt ihnen ein reflexives Potenzial, nämlich gleichsam auch die Praktiken, Operationen und Methoden der Medienwissenschaft selbst in der Herstellung von medienwissenschaftlichem Wissen zu befragen. Für die Medienwissenschaft könnten so eigene disziplinäre Schwachstellen offengelegt werden. Jeder Medienbegriff, egal ob textuell, codebasiert, körperlich, bildlich, tonal etc. unterliegt Formatierungsvorgaben: Mit Michel Serres ließe sich sagen, dass Medien Formate *passieren lassen* müssen und umgekehrt. Der Senkrechtstrich, der im Titel dieses Schwerpunkts Medium und Format zueinander in Beziehung stellt, wird häufig in der Programmiersprache verwendet und dort auch als *pipe* bezeichnet. Das Satzzeichen kann somit als ein Rohr oder eine Leitung verstanden werden, die das eine durch das andere hindurchführt.

---

OLIVER FAHLE, MAREK JANCOVIC,  
ELISA LINSEISEN, ALEXANDRA SCHNEIDER