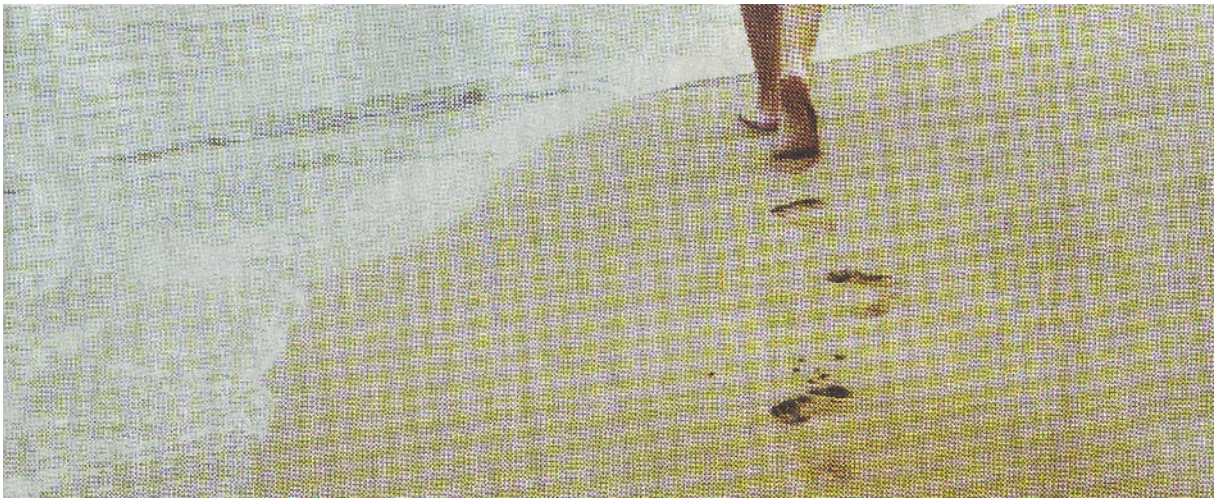
Joachim Paech



## 'Haben die Dinge Umrisse?'
## In ihren Formen 'wissen' sich die Dinge als Medien

Eine einfache Geschichte: „Drei Kinder gehen einen Strand entlang. (…) Das Wetter ist schön. Die Sonne bescheint den gelben Sand mit grellem, lotrechtem Licht. Es ist keine Wolke am Himmel. Es weht auch kein Wind. Das Wasser ist blau, ruhig, ohne die geringste Aufwallung von See her, obgleich der Strand offen zum weiten Meer liegt, bis zum Horizont. (…) Vor ihnen ist der Sand vollkommen unberührt, gelb und glatt vom Felsen bis zum Wasser. Die Kinder gehen immer geradeaus, in regelmäßigem Tempo. (…) Hinter ihnen ist der klamme Sand geprägt von drei Reihen Stapfen, die ihre bloßen Füße hinterlassen haben, drei regelmäßige Folgen ähnlicher, gleich weit voneinander entfernter, tief und scharf eingedrückter Fußstapfen. (…) Die Tiefe dieser Stapfen ist konstant: ungefähr zwei Zentimeter. Sie sind weder durch eingestürzte Ränder noch durch zu tief eingesunkene Fersen oder Fußspitzen verunstaltet. Sie scheinen in eine oberflächliche, lockere Bodenschicht eingestanzt zu sein. [Vor ihnen stolziert eine Schar Meeresvögel am Ufer einher, hart an der Grenzlinie der Wellen] Das Meer verwischt nach und nach die sternförmigen Spuren der Vogelfüße. Die Kinder hingegen (…) lassen tiefe Stapfen hinter sich, deren Dreierreihe sich parallel zu den Rändern über den sehr langen Strand hinzieht. [Während der folgenden Stille ertönen sehr ferne

Glockenschläge in der ruhigen Luft. (…) Aber das Geräusch der vom Meer angezogenen Kiesel übertönt das leise Geläut. Man muss (…) abwarten, um von neuem ein paar durch die Entfernung verflüchtigte Töne wahrzunehmen.].“[1]

In dieser kleinen Erzählung von Alain Robbe-Grillet ‚Der Strand’ sind drei Formen von Spuren zu unterscheiden. Die Fußstapfen der drei Kinder zeichnen sich deutlich im Sand ab, ihre Eindrücke können sich aufgrund bestimmter Bedingungen von Sand, Wasser und Wind über längere Zeit erhalten. Die Spuren der Vogelfüße dagegen werden sehr schnell wieder von den Wellen verwischt, sie sind nicht tief genug und zu nahe am Wasser. Auch die Glockentöne sind Spuren der Tatsache, dass eine Glocke zum Klingen gebracht wurde, ihre Verbreitung und Dauer hängt vom Zustand der Luft, ihrer Dichte und Bewegung ab, sie verflüchtigen sich in der Entfernung, ihre Konsistenz ist gering.

Die Spuren, die Kinderfüße und Vogelfüße und Glocken hinterlassen haben, treten mit Formen in Erscheinung, die auf ihren Ursprung verweisen, zumal wenn das, was sie verursacht hat, bereits abwesend ist. Die Füße der Kinder oder der Vögel sind vieles, zum Beispiel Körperteile oder Werkzeuge der Fortbewegung, aber sie sind auch Dinge, die sich im Sand mehr oder weniger konsistent abgedrückt haben, wo sie sich in einer bestimmten Form, wie sie Robbe-Grillet beschrieben hat, darstellen. Auch die Töne sind Darstellungen der Glocke und ihrer Fähigkeit, in der Form von Glockentönen zu erklingen.

Die Kinder und die Vögel interessieren sich nicht für ihre Spuren, die sie im Sand hinterlassen; erst ein Beobachter, der sie gewissermaßen liest und von ihnen berichtet, erkennt die Spuren im Sand als Abdrücke von Kinder- und Vogelfüßen, von Dingen, die sich im Sand ‚formuliert’ haben. Sand und Füße sind nicht mehr nur Sand und Füße, sondern Medien für Formen, die sowohl Eigenschaften vom Sand als auch von den (unterschiedlichen) Füßen

[1] Alain Robbe-Grillet: Der Strand. In: Ders. Momentaufnahmen (Instantanés, 1962). München (Hanser) 1963, S.49-56

repräsentieren. Sie kommen zustande, weil der Sand im Abdruck dichter geworden ist als im nicht berührten Umfeld. Diese Veränderung der Konsistenz hat das Wasser bei den Vogelspuren schnell wieder rückgängig gemacht, während die Kinderstapfen länger ihre Form bewahren. Am schnellsten verwehen die Töne in einer wenig verdichteten Luft. In allen drei Fällen ‚wissen sich die Dinge in ihren Formen als Medien'. Medium ist das, was in den Formen als Spur anwesend, als Ding jedoch abwesend ist. Die Spur ist die Erinnerung der Dinge an ihre mediale Formulierung. Von der Form verweist sie zurück auf die Dinge als Medium ihrer Formulierung, weshalb sich die Dinge in ihren Formen als Medium wissen.[2]

Die folgende kleine Geschichte wirft die Frage nach der Konstitution der Formen auf, in denen sich die Dinge als Medien formulieren. Robbe-Grillet, ein scharfer Beobachter, hat gesagt, dass ‚die Tiefe der Stapfen konstant sei: ungefähr zwei Zentimeter. Sie sind weder durch eingestürzte Ränder noch durch zu tief eingesunkene Fersen oder Fußspitzen verunstaltet', ihr Abdruck hat eine klare Form, weil er über deutliche Umrisse verfügt. Auch wenn die Kinder längst den Strand verlassen haben werden, könnte man von den Spuren, ihrer Größe und der Tiefe des Eindrucks auf die Füße der Kinder schließen. In den Formen wissen sich nicht nur die Dinge als Medien, sie teilen es auch jedem, der sie lesen kann, mit. Die Umrisse des Abdrucks sind diejenigen der Konturen der Dinge, beide beziehen sich auf die Dinge als deren Form. Bevor man allerdings vom Medium spricht, muss man sagen, was man unter Form versteht, denn von der Form aus kann man erst auf die Dinge, die sich medial formulieren, schließen: Von den Spuren der Füße, die die Form von Kinderfüßen haben, auf die Form der Füße von Kindern, die sich im Sand abgedrückt haben.

[2] Der Schritt von den Spuren am Strand zu den Spuren auf der Buchseite, auf der gedruckte Schrift von diesen Spuren erzählt, ist nur sehr klein: Man braucht nur das ‚l' in ‚le plage' durchzustreichen und befindet sich schon auf der ‚page', der Seite im Buch.

An den Beginn seiner ‚Ökologie des Geistes' von 1972 hat Gregory Bateson eine Reihe von Gesprächen mit seiner noch jungen Tochter gestellt. Eines dieser Gespräche beginnt mit der Frage der Tochter „Pappi, warum haben Dinge Konturen?"[3] Ihr war aufgefallen, dass sie, um Dinge darzustellen, Konturen zeichnet, was zu der nächsten Frage führt, ob die Dinge nun Konturen haben oder sie erst bekommen, wenn sie gezeichnet werden. Oder auf die erste kleine Geschichte bezogen heißt das, haben Kinderfüße Umrisse oder bekommen sie diese erst mit ihrem Abdruck? Anders gefragt, haben die Dinge erst Formen in ihrer medialen Darstellung, indem sie sich als Medien wissen oder eignet ihnen die Form als Wesen ihrer Dinglichkeit? Auf diese Frage werde ich in der dritten Geschichte, die es zu erzählen gilt, zurückkommen. Die weitere Diskussion zwischen Vater und Tochter jedenfalls vermeidet es, so oder so zu entscheiden, weil es genau nicht um die Dinge selbst, ihre Konturen als ihre Eigenschaften, sondern die Beobachtung ihrer Unterscheidung oder Abgrenzung geht, was in ihrer Darstellung durch eine mehr oder weniger klare Konturierung ihrer Gestalt gewährleistet wird. Die Wahrnehmung der Dinge macht ihren Unterschied, der in ihrer Darstellung wiederum zu einem Unterschied ihrer Formen wird, durch die sie sich gegenüber anderen Dingen unterscheiden. Ihre Ordnung wird durch die Anordnung ihrer Umrisse oder Formen hergestellt, so dass Umrisse oder Konturen ihrerseits zu den Ordnungen gehören, durch die Dinge angeordnet werden können. Unversehens bekommt das Gespräch eine diskursethische Wendung, wenn klare Konturen auch für Gespräche gefordert werden, weshalb Bateson von ‚Metalogen' spricht, in denen die diskursive Struktur mit dem Gegenstand des Gesprächs übereinstimmen, in diesem Fall ebenfalls ‚klare Konturen' haben soll. Der Tochter ist zu verdanken, dass auch die Unordnung zugelassen wird, wenn dadurch die Kontrolle durch Vorhersehbarkeit abgewendet werden kann. Nur unscharfe Formen, Vagheit und Unbestimmtheit

[3] Gregory Bateson: Metalog ‚Warum haben Dinge Konturen?'. In: Ders. ‚Ökologie des Geistes'. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven. Frankfurt/M. (stw 571) 1972, S.60-66

bleiben unzulässig, weil die Formen die Dinge gegenüber anderen, die sie nicht sind, für ihre Beobachtung abgrenzen müssen. In ihren Darstellungen (oder hier: ‚Zeichnungen') sind die Dinge selbst abwesend, während sie durch ihre Umrisse als Formen formuliert werden, indem sie sie von anderen Dingen unterscheiden. Anders gesagt, die Dinge werden in ihrer Darstellung zu Medien ihrer Form(ulierung), in ihren Formen verweisen sie auf das Mediale ihrer Darstellbarkeit.

Jean Luc Godard hat zehn Jahre nach Bateson das Gespräch zwischen Vater und Tochter fast wörtlich in seinem Film „Passion" (1982) wiederholt. Mitten im Chaos der Filmproduktion sitzen der Vater und die Tochter am Küchentisch, jetzt diktiert der Vater seiner Tochter den Text von Bateson: „Das Mädchen und der Vater. Das Mädchen: ‚Papa, warum haben die Dinge eigentlich Umrisse?' Fragezeichen nicht vergessen. Der Vater, Anführungsstriche, ‚Haben sie welche? Ich bin nicht sicher, und von welchen Dingen sprichst du?`"

Der Film handelt von Leidenschaften, die in großen Werken der Malerei Ausdruck finden und von der Leidenschaft zum Film, der es dennoch nicht gelingt, die gültige Form (das richtige Licht sagt der Regisseur Jerzy) für die filmische Darstellung der Gemälde von Rembrandt, El Greco, Velazques u.a. zu finden. Die Gemälde werden szenisch wiederholt, aber es mangelt ihnen zunehmend an ihrer inneren Ordnung, worin sich wiederum die Unordnung und

das ‚Durcheinander' der Filmproduktion manifestieren. Der Film ‚im Film' scheitert letztlich daran, dass er die unterschiedlichen Interessen seiner Mitarbeiter nicht einheitlich ‚konturieren' kann; Liebe, Geld, Industrie, Kunst, Religion können nicht in einer neuen Ordnung ästhetische Gestalt annehmen. Unter den szenischen Zitaten der Kunstgeschichte taucht nun am Rande Batesons Metalog auf, wo der Text wie die Gemälde szenisch wiederholt wird. Und wie die Malerei zum Vorbild für ihre missglückte szenische Darstellung, wird der Dialog zwischen Vater und Tochter zur Vorschrift für das Diktat des Vaters gegenüber seiner Tochter. Eine Antwort auf die Frage, warum die Dinge – und wenn ja, welche – Umrisse haben, wird für den Film insgesamt zum Problem, wenn Formen der Malerei filmisch reformuliert werden, indem sie szenisch arrangiert werden. Die Konturen des gemalten Bildes werden szenisch und teilweise narrativ aufgelöst. Formen der Dinge, die auf ihre medialen Bedingungen der Malerei verwiesen haben, kehren im Bewegungsbild des Films kinematographisch wieder, ohne dass sie noch malerisch bedingt sind. Die Umrisse der Dinge, die sie medial formulieren, unterscheiden sie nicht nur von anderen Dingen, sondern auch hinsichtlich ihrer medialen Voraussetzungen durch Konturen, die nun ‚in Bewegung' gekommen sind. Batesons Text, der in den Konturen der Dinge die Möglichkeit ihrer (An-)Ordnung aber auch ihrer Kalkulierbarkeit diskutiert, gegen die nur wieder fruchtbare Unordnung helfen kann, erkennt im Umriss der Dinge die Bedingung für ihre Beobachtung in einer Unterscheidung, die für ihre Darstellung den wesentlichen Unterschied macht. Im Umfeld medialer Differenz wie in Godards Film „Passion" werden die Umrisse der Dinge zu Markierungen ihrer doppelten Strukturierung als Malerei und Film. Sie unterscheiden Formen, in denen die Dinge zugleich als Malerei gewusst und im Film wieder erkannt werden. Godards Film handelt davon, dass das mediale Wissen der dargestellten Dinge in ihren Formen als Differenz aufrechterhalten und nicht harmonisiert wird, wodurch die Formen weiterhin auf ihre heterogene mediale Konstitution verweisen.

In ihren Formen oder Umrissen also wissen die Dinge von ihren medialen Voraussetzungen, d.h. sie wissen sich, wenn man das so sagen kann, in ihren Formulierungen als Medien. Nur über ihre Formen äußern sich die Dinge als Medien ihrer Formulierung. Auch wenn in Batesons Metalog nach den Dingen selbst gefragt wird: „An was für Dinge denkst du?“ und bei Godard heißt es: „Von welchen Dingen sprichst du?“, können die Dinge doch nur über ihre diskursive oder ästhetische Ordnung beobachtet werden, bzw. ihre Beobachtung fügt sie in eine dieser Ordnungen ihrer diskursiven oder ästhetischen Repräsentation ein - ganz im Sinne Foucaults, wo es ebenfalls um die „Die Ordnung der Dinge“ geht.[4]

Nach den Spuren der Dinge und ihren Umrissen, in denen sie sich als Medien wissen, komme ich nun drittens zu den Dingen selbst in der Form, in der sie beobachtbar und darstellbar sind. Um die Jahrhundertwende zum 20.Jahrhundert spielt diese dritte ‚Geschichte von den Dingen’, in der es nun um die Wahrnehmung und die Darstellung ihrer Eigenschaften geht. Die Frage ist, wie die Form, in der sich die Dinge als Medien wissen, nicht nur in der Differenz zu anderen Formen die Dinge medial konstituieren, sondern auch in der Eigentümlichkeit ihrer je spezifischen (materialen) Eigenschaften. So ist es der unterschiedlichen Festigkeit von Sand und Kinderfüßen zu verdanken, dass die Füße Abdrücke im Sand hinterlassen (und nicht umgekehrt). Der Sand löst die Formen, die er auf diese Weise aufgenommen hat, früher oder später in die eine große Form ‚Strand’ wieder auf. Die Veränderungen gehen auf die medialen Eigenschaften des Sandes zurück, seine relativ geringe Dichte und Formbarkeit. Einem Stein wie Marmor dagegen sind der Widerstand, den er seiner Verformung entgegensetzt, eigentümlich und die Schwere, in der sich seine

[4] Reinhold Göring hat mich nach dem Vortrag auf ein Video-Band von Gary Hill hingewiesen, das die Frage gerade anders herum stellt: Der Titel lautet entsprechend "Why do things get in a muddle?" Es ist inszeniert als ein Gespräch zwischen Tochter und Vater, das als ‚Metalogue’ ebenfalls einen deutlichen Bezug zu Gregory Batesons "Ökologie des Geistes" hat. Why Do Things Get In a Muddle? (Come on Petunia), 1984, 32 Min. Vgl. dazu Gary Hill: Arbeit am Video. Ostfildern 1995, S.125 und Gary Hill: Katalog Centre Pompidou, Paris 1992, S.58-59 ‘Metalogue’

spezifische Materialität ausdrückt. Die Umrisse eines Marmorblocks, seine Größe, Struktur und Form, deuten auf zweierlei, die Form des Dargestellten, einen unbehauenen Stein oder eine menschliche Figur und die medialen Eigenschaften des Steins, die zur Darstellung beigetragen haben, seine besondere Dichte des Materials und Schwere. Indem sich die Dinge in der Form als Medien wissen, formulieren sie auch die medialen Eigenschaften der Dinge, deren Formen sie darstellen. Genau hier setzt die dritte Geschichte an, deren Protagonisten u.v.a. der Bildhauer Auguste Rodin, Rainer Maria Rilke, Georg Lukacs und Leo Popper sind. Das, wenn man so will ‚Medienproblem', das sich ihnen gestellt hat und das sie ausführlich diskutiert haben, kann man in aller Kürze so formulieren: Der Stein als Material der Bildhauerei ist durch seine Schwere bestimmt. Skulpturen Rodins, aber auch Degas der Maillols, haben alles in der Macht ihrer Kunst stehende getan, diese Schwere durch die scheinbare Leichtigkeit ihrer dargestellten Bewegtheit aufzuheben. Ihre Form formuliert gerade nicht die mediale Eigenschaft ihres Materials, die sie vergessen muss, um sich als Bewegtheit darstellen zu können.

Für die bewegten Skulpturen stellt sich das Problem insofern besonders konkret dar, weil hier, anders als in der Malerei, in der dargestellten Materie die Materie der Darstellung selbst anwesend, wenn auch (hegelisch) aufgehoben ist. René Magritte zum Beispiel hat in einem Bild mit dem Titel „Das Schloß in den Pyrenäen" einen riesigen Felsbrocken gemalt, der über einem Strand zu schweben scheint.

Die Leichtigkeit des Schwebens widerspricht der materialen Schwere des Felsens, dessen Form an seine Eigenschaften erinnert, indem sie von dessen Schwere weiß, deren sujethafte Formulierung im Bild jedoch gegen dieses Wissen verstößt. Das Mediale, das in der Form von den Dingen gewusst wird, meint demnach Eigenschaften, die unterschiedlich repräsentiert werden können, und die in der Form, auch wenn sie ‚vergessen' scheinen, aufgehoben sind: Die Schwere des Felsbrockens in Magrittes Malerei ist womöglich gerade im Widerspruch zur dargestellten scheinbaren schwebenden Leichtigkeit spürbar. Das Wissen um die mediale Eigenschaft des Dargestellten realisiert sich in der Wahrnehmung aus der bewussten Distanz zum Dargestellten, das die materialen Eigenschaften des Dinges in dessen Abwesenheit formuliert oder malerisch symbolisiert. Bei Leo Popper heißt es, dass „die Malerei (…) jenseits von leicht und schwer, auf der Fläche wohnt, sich doch dem Gleichgewichtsgesetz [Formen ästhetischer Geschlossenheit] unterordnet und aus allen freien Körpern sich einen Körper komponiert, um gegen die gedachte Schwere stark zu sein."[5] Das gemalte Bild kann seine Form gegen das Wissen medialer Eigenschaften der in ihrer Abwesenheit dargestellten Dinge legitimer Weise durchsetzen.

Anders die Skulpturen Rodins. In ihnen bilden der dargestellte Körper und dessen materiale Verkörperung die wesentliche Einheit, in der die medialen Eigenschaften der Darstellung von Stein oder Bronze unmittelbar die Form generieren, in der ein Körper in Erscheinung tritt, wenn es nicht gelingt, genau diese Verbindung aufzuheben und die mediale, hier materiale Bedingtheit der Skulptur vergessen zu machen. Genau darum geht es zum Beispiel in Rodins Kleinplastik „Tanzübung" (Esquisse de dance) von 1910 (Musée Rodin).

[5] Leo Popper: Die Bildhauerei, Rodin und Maillol. In Ders. Schwere und Abstraktion. Versuche. Berlin (Brinkmann&Bose) 1987, S.65

Der auf die Fußspitze gestellte Körper der Tänzerin, ihr angewinkeltes zweites Bein und der rechte Arm, der Schwung holt für Drehbewegung einer Pirouette, scheinen die Schwerkraft zu negieren, die im Gegensatz dazu das Material der Darstellung bewahrt.

Rodin hat betont, dass es ihm um den Übergang vom statischen zum dynamischen Bild gegangen ist. „Jeder Maler oder Bildhauer, der seinen Figuren Bewegung verleiht, ist der Schöpfer einer solchen Metamorphose. Er stellt den Übergang von einer Pose in eine andere dar; er kündet, wie unmerklich die erste in die zweite hinübergleitet. In seinem Werk erkennt man noch einen Teil

dessen, was war, man entdeckt aber auch zum Teil schon das, was im Entstehen begriffen ist.“[6] Wie im Film folgen zwei Zustände aufeinander, zwischen denen eine Differenz einen Übergang markiert, was Rodin als Bewegung gedeutet wissen möchte. Die „Tanzübung“ drückt diese Differenz als Übergang von der materialen Schwere als medialer Eigenschaft der Darstellung zur Leichtigkeit als Form des Dargestellten, der Figur der Tänzerin, aus. Es ist unabweisbar, dass diese Vorstellung bereits eine kinematographische Form zitiert, deren Wissen in dieser Form bewegter Unbewegtheit erinnert wird. Rilke, der bis 1908 bei Rodin als dessen Sekretär gelebt hat, beobachtet in diesem Verfahren die Verdrängung der Materialität des Steins als Medium der Form. „Rodin (hatte) das Bestreben (…), die Luft so nahe als möglich an die Oberfläche seiner Dinge heranzuziehen, so ist es, als hätte er hier den Stein geradezu in ihr aufgelöst; der Marmor scheint nur der feste, fruchtbare Kern zu sein und [letzte leiseste Kontur für die schwingende Luft]. Das Licht, welches zu diesem Steine kommt, verliert seinen Willen: es geht nicht über ihn hin zu anderen Dingen; es schmiegt sich ihm an, es zögert, es verweilt, es wohnt in ihm.“[7] Rilke feiert die Auflösung der Dinghaftigkeit skulpturaler Darstellung im Vibrieren von Luft und Licht. Die mediale Metamorphose des skulpturalen Körpers in einen dargestellten bewegten Körper, der Form in ihre bewegte Formulierung, ist zugleich eine mediale Transformation in die bewegten Lichtbilder des Films, dessen Formen den Dingen mit einem neuen medialen Wissen begegnen.

Gegen den Illusionismus des Anscheins von Bewegung, in den sich die Materialität der Dinge aufzulösen droht, beharrt Leo Popper auf dem Realismus der medialen Eigenschaften, die den Formen der Skulpturen zugrunde liegen. Er argumentiert gegen seinen Freund Georg Lukacs, der in der künstlerischen Schöpfung die Seele des Künstlers in den Formen der Skulptur, z.B. Rodins, verwirklicht sieht. Die Seele als Ergon, das die tote Materie beseelt, indem es ihr eine Form gibt, die das künstlerisch-energetische Prinzip ausdrückt. Es geht um

[6] Auguste Rodin: Die Kunst. Zürich (Diogenes) 1979, S.66-7
[7] Rainer Maria Rilke: Auguste Rodin. Frankfurt/M. (Insel) 1984, S.64

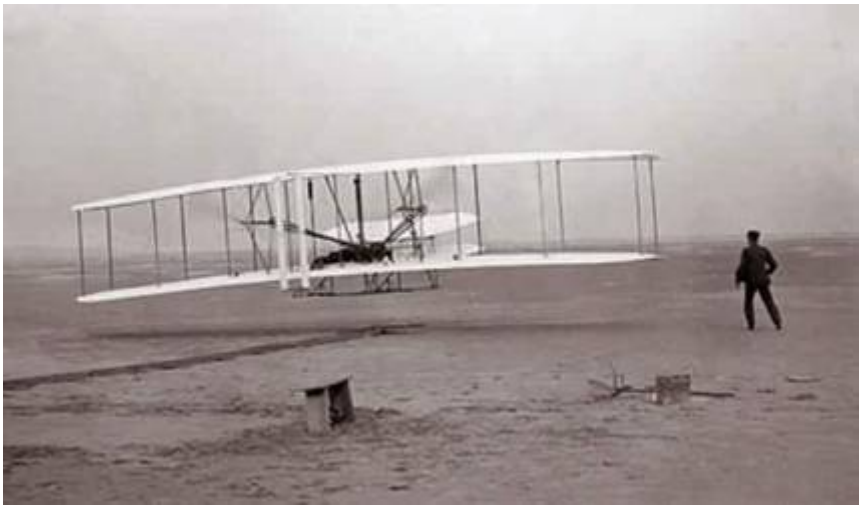
das Moment, „wo die Dinge zu Formen werden; der Augenblick, wenn alle Gefühle und Erlebnisse, die diesseits und jenseits der Form waren, eine Form bekommen, sich zur Form verschmelzen und verdichten. Es ist der mystische Augenblick der Vereinigung von Außen und Innen, der Seele und der Form.“[8]. Man kann darin einen Rekurs auf ein mediales Wissen sehen, wie es okkultistische Praktiken im Umgang mit Geistern, die noch zu Beginn des 20.Jahrhunderts weit verbreitet waren, tradierten und aus dem sich laut Friedrich Kittler ein moderner Medienbegriff entwickelt hat, nachdem die Wissenschaft technische Vernunft angenommen hat.

Leo Popper hält dem entgegen, dass die „Bildhauerei in alle Ewigkeit nichts als ihr Material und ihre nackte Figur (hat), und wie diese miteinander fertig werden, das regelt mehr die Schwere als der Schöpfer. (…) Die Schwere allein bestimmt alles.“ Sie erlaubt dem Bildwerk „nicht, sich weiter zu entfalten und Bewegung anzunehmen, wie alles ringsherum.“ Vor allem habe die „Bildhauerei überhaupt keine Seele. (…) Denn: nur wo die Form den Stoff verstanden hat, versteht die Seele die Form, und will in ihr wohnen.“[9] Übersetzt man diese Rede in einen Mediendiskurs, dann kann man Poppers Materialismus darauf beziehen, dass es die (materialen) Eigenschaften der Dinge sind, der Stoff, die sich im Wissen der Form niederschlagen; die medialen Bedingungen der Ermöglichung einer Skulptur sind Stein oder Metall, deren Formen sich ihrer Beseelung (der Bewegung) widersetzen. Gerade das aber ist ihre künstlerische Eigenart und Identität. Rodin wirft er vor, das „Material ‚entmaterialisiert’, (…) den Gegensatz und damit sich selbst aufgehoben (zu haben).“[10] Popper will die Schwere einer Skulptur als eine mediale Eigenschaft behaupten, die sich der Form mitteilt und in ihr formuliert. In der Form, die die Schwere in der Figur annimmt und die sie ausdrückt, erinnert sie an ihre medialen Bedingungen. In

[8] Georg Lukacs: „Die Seele und die Formen“, 1911,Neuwied, Berlin (Luchterhand) 1971, S.17,
[9] Leo Popper, a.a.O. S.64-67
[10] Ebd. S.67

der Form, ihrer Schwere, wissen sich die Skulpturen als Medien ihrer künstlerischen Formulierung.

Ein derartiger Medien-Materialismus, der die Formen grundsätzlich auf die materialen Bedingungen ihrer Formulierung zurückführt, hat noch einmal in zeitgenössischen Kunsttheorien Konjunktur, die die Differenzierung unter den Künsten auf der Grundlage ihrer materialen Differenzen vornehmen. Der Film, der seine mechanisch-apparativen Bedingungen immer besser versteht zu verbergen, streift auch alle materialen Spuren zugunsten der bloßen Lichtprojektion figuraler Bewegung ab. Wie kann der Film noch ‚Schwere' als mediales Wissen seines Dargestellten formulieren? Popper nähert sich dieser Frage nicht im Zusammenhang mit dem Film, sondern am Beispiel der Fotografien von Flugzeugen, die sich zur selben Zeit, als die Debatte über „Schwere und Abstraktion"  lief, in die Luft erhoben (1909 war Blériots erste Kanalüberquerung).



Der erste motorisierte Flug der Brüder Wright mit der ‚Flyer 1', 1903

Während der Flug eines Vogels uns auch auf einer Fotografie Bewegung suggeriert, weil wir ihn für möglich halten bzw. als dargestellte Form der Bewegung von Körper und Luft medial verwirklicht wissen, fehlen der Flugmaschine diese Bedingungen der Ermöglichung der Form ihrer Bewegung.

Auf einer Fotografie wirkt das Flugzeug bewegungslos. „Und doch fliegt das Ding. Und nein, doch fliegt es nicht und wird für unser Gefühl wohl niemals eigentlich fliegen mit jener Suggestionskraft, die noch besteht, wenn von der Bewegung als solcher abstrahiert wird und die noch im Bilde [beim Flug von Vögeln] unvermindert wirkt.“ Popper vergleicht die dargestellte Bewegung des Flugzeugs mit der einer Marionette, die sich zwar mit ihren Gliedern bewegt, „aber nicht durch diese.“[11] Die Bewegung als dargestellte Form ist disproportional zum mechanischen Körper und dessen medialen Eigenschaften, Bewegung und technischer Apparat sind für Popper noch nicht in einer neuen Ästhetik vermittelt, wie Kleists Marionette muss sie erst ein eigenes Bewusstsein oder Wissen ihrer eigentümlichen mechanischen Bedingungen erlangen, wenn auch die technischen Apparate sich in ihren Formen als Medien bewusst werden sollen.

Fotografie und besonders der Film sind ihrerseits Dinge, die prädestiniert dafür sind, ihr Wissen von sich selbst als Medien in den Formen, die sie generieren, zu formulieren. Daher möchte ich an dieser Stelle zum letzten Mal auf eine kleine Geschichte zurückkommen, die Joris Ivens erzählt hat von einer Vorführung seines Films „Ziuderzee“ 1929 vor Moskauer Arbeitern. Einer der Zuschauer hat eine so vollkommene Übereinstimmung der im Film dargestellten Arbeit mit seinen eigenen Erfahrungen festgestellt, wie sie nur zwischen Menschen ausgedrückt werden kann, die der gleichen Arbeiterklasse angehören. Ivens geht auf den ideologischen Teil der Bemerkung nicht ein, sondern kommt gleich auf den Film zu sprechen. Wo er denn diese Übereinstimmung festgestellt habe? „An verschiedenen Stellen, sagte er, besonders aber bei den Arbeiten mit den schweren Steinen auf dem Deich. Ich habe solche Arbeiten schon selbst getan.“[12] Ivens erklärt daraufhin, wie er die richtige Kameraeinstellung gefunden hat, um die Schwere der Steine durch die körperliche Anstrengung, sie zu bewegen, spürbar zu machen. „Ich fand, die größte Anstrengung bei dieser

[11] Leo Popper: Zur Ästhetik des Aeroplans. In Ders. : Schwere und Abstraktion. Versuche, a.a.O. S.50-54
[12] Joris Ivens: Die Kamera und Ich. Autobiographie eines Filmers. Hamburg/Reinbek (Rowohlt) 1974, S.45

Arbeit lastet auf den Schultermuskeln und der Kinnpartie. Deshalb mussten diese Partien beim Filmen der Arbeit betont werden, denn sie charakterisieren sie ursprünglich. Von dem Augenblick an war die Kamera – ihr Winkel und die Bildkomposition – ganz und gar von diesem Muskel und dem Kinn bestimmt. Beides wurde zum Brennpunkt der Aktion.“[13] Ivens antwortet dem Arbeiter, der Steine bewegt, als (Film)Arbeiter, der die Bewegung von Steinen filmt. Dabei hat er eine Form gefunden, durch die im Film die Schwere der Steine und die Anstrengung, sie zu bewegen, auf eine Weise formuliert werden kann, dass sie mit den Erfahrungen eines Arbeiters korrespondiert. In diese Form ist ein mediales Wissen der Dinge eingegangen, das in der Formulierung durch ein anderes Medium, den Film, zum Ausdruck kommt. Die Schwere als eine Eigenschaft der Steine kann in ihre Darstellung nicht mitgenommen werden; stattdessen wird sie doppelt medial übersetzt: Zum ersten in die Anstrengung, sie zu bewegen und zum zweiten in einen Kamerablick, der diese Bewegung nicht nur sichtbar, sondern in ihrer Anstrengung auch spürbar macht. Beide Transformationen arbeiten zusammen, beiden liegt ein mediales Wissen zugrunde, das eine filmische Form für die Wiedergabe von ‚Schwere’ ermöglicht. In dieser Form wissen sich die Dinge als Medien.

[13] Ebd. S.45-46