1. Kapitel

Sichtbarkeit und Wirklichkeit

Alte wie Neue Medien schaffen eine eigene Welt. Diese ist aber keine phantastische und wirklichkeitsfremde, sondern eine, die wie eine bessere Wirklichkeit daherkommt – besser als diejenige, die uns unsere fünf Sinne bisher zur Verfügung gestellt haben. Will man diese Entwicklung loben oder kritisieren, sich ihren Möglichkeiten nähern oder ihre ökonomische Voraussetzung ausloten – die wichtigste Frage, die sich im Zusammenhang mit den Neuen Medien stellt, ist diejenige nach dem Charakter dieser neuen Wirklichkeit, der in den von ihr gezeigten *Bildern* liegt. Diese Realität soll wirklicher als die erste, empirische sein. Damit ist zugleich die Frage nach der Kategorie der *Sichtbarkeit* gestellt:

Was erfassen wir von einem Objekt, das wir sehen? Sein Wesen oder nur etwas Nebensächliches?

Spätestens mit der Aufklärung wird deutlich, dass sich das Wissen und die Wahrheit im Abendland auf eine *Evidenz*, also auf eine Sichtbarkeit, gründen – handelt es sich nun um die innere Schau eines einzelnen Mystikers oder um die von allen nachprüfbaren Experimente der Naturwissenschaft. Einerseits ist alles, was sichtbar ist, zugleich auch wahr, spricht für sich, wird anerkannt und stellt alles Unsichtbare in seinen hellen Schatten. Andererseits gibt es eine Tradition der metaphysischen Doppelbedeutung des Sehens - Sehen als eine umfassende Metapher der Erkenntnis: So beschreibt Platon, der die bildende Kunst gering schätzt und dessen Ideen in der sichtbaren Materie nicht aufgehen, dennoch den Geist und das Wissen als Licht. Auch die griechischen und römischen Worte für Gott – theós und deus –, denen das Christentum seine Begriffe entlehnt, bedeuten ursprünglich der Lichte. Antike Metaphysiker, mittelalterliche Metaphoriker und moderne Empiristen wie beziehen sich so oder so auf das Sehen. Paul Valéry beschreibt 1926 diese irritierende doppelte Vorstellung:

> Was ich sehe, macht mich blind. Was ich höre, macht mich taub. Das, worin ich wissend bin, macht mich unwissend. Ich bin unwissend, insofern und umsoviel wie ich weiß. Diese Erleuchtung vor mir ist eine Binde und bedeckt entweder eine Nacht oder ein Licht, das mehr... mehr was wäre?
> Hier schließt sich der Kreis mit dieser seltsamen Umkehrung. Die Erkenntnis als Wolke vor dem Wesen; die leuchtende Welt als Augentrübung und Dunkel.
> Nimm alles weg, damit ich sehe.

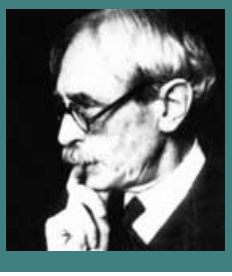
Valéry legt in diesen wenigen Sätzen nahe, dass das Gewusste, Klare und Sichtbare sehr wohl auch eine Kategorie darstellen kann, die etwas anderes verdeckt. Er spielt hier möglicherweise auf die Aufklärung und ihre Schattenseiten an. Zugleich verwendet er das Sehen in einer doppelten Bedeutung: „Was ich sehe, macht mich blind“ bezieht sich kritisch auf eben jene Überblendung der Gegenstände durch die Betonung des Sehens, aber: „Nimm alles weg, damit ich sehe“ setzt dieses oder ein anderes Sehen dann wieder als Metapher einer umfassenden Erkenntnis ein.

Diese Ambivalenz haftet auch dem durch die neuen Medien Gezeigtem an. Die Bilder verweisen auf etwas, das sie nicht zeigen. Diese gilt es zu umstellen.

Werbung für die ARD-Soap „Verbotene Liebe“

Bunte Katze

Paul Valéry



Ausstellung in Bonn

Ein Bild lügt mehr als 1000 Worte

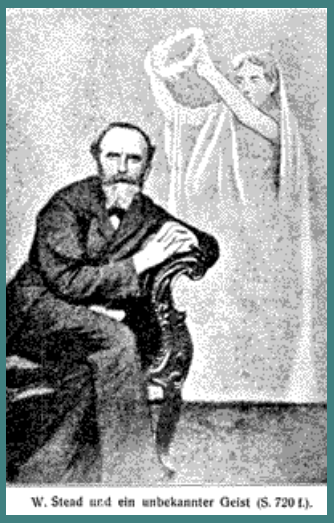
Inszeniert, manipuliert, gefälscht: Das Haus der Geschichte zeigt, wie einfach es ist, mit Photos oder Filmen Unwahrheiten zu verbreiten

Wahrheit oder Fälschung

Anzeige des Senders Phoenix

ARD-Anchorman Ulrich Wickert mit Gaby Bauer und Anne Will

Doppelbelichtung auf einer Geisterphotographie

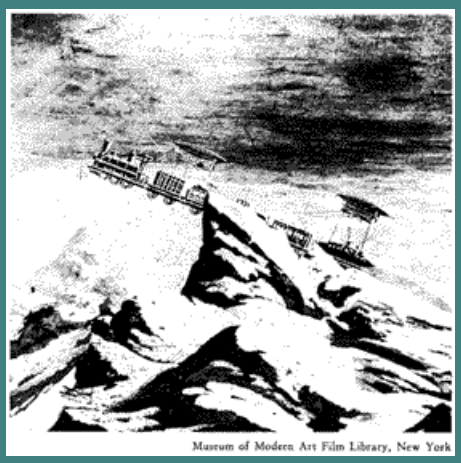


W. Stead und ein unbekannter Geist (S. 720 f.).

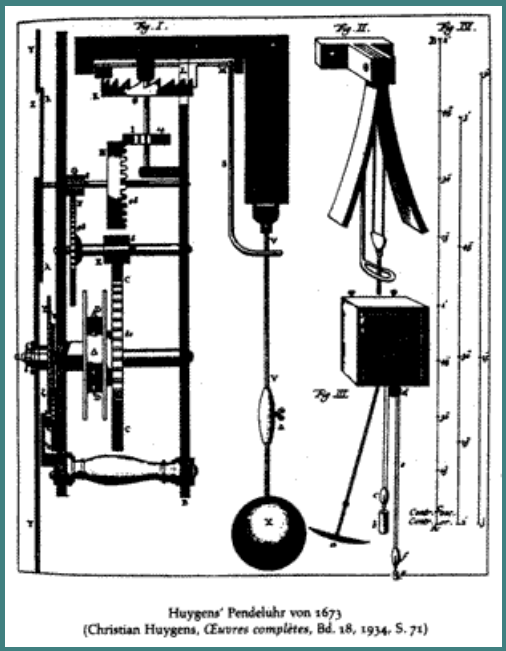
Cinémathèque Française, Paris

Gebrüder Lumière: Einfahrt des Zuges

Georges Méliès: Reise zum Mond



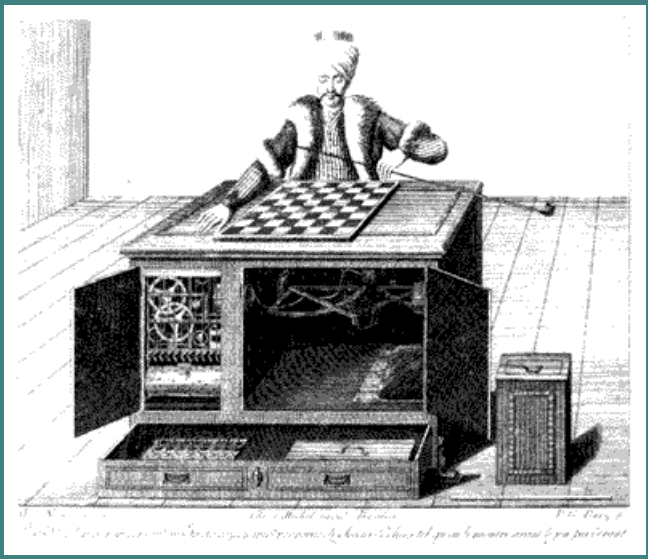
Museum of Modern Art Film Library, New York

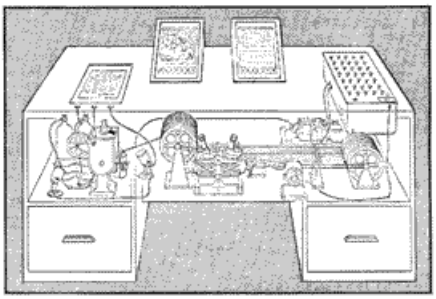


Huygens' Pendeluhr von 1673
(Christian Huygens, *Œuvres complètes*, Bd. 18, 1934, S. 71)

Huygens Pendeluhr von 1673

Maelzels Schachtürke





MEMEX is the form of a desk would instantly bring files and material on any subject to the operator's fingertips. Slanting translucent viewing screens magnify supermicrofilm filed by code numbers. At left is a mechanism which automatically photographs longhand notes, pictures and letters, then files them in the desk for future reference.

AS WE MAY THINK CONTINUED

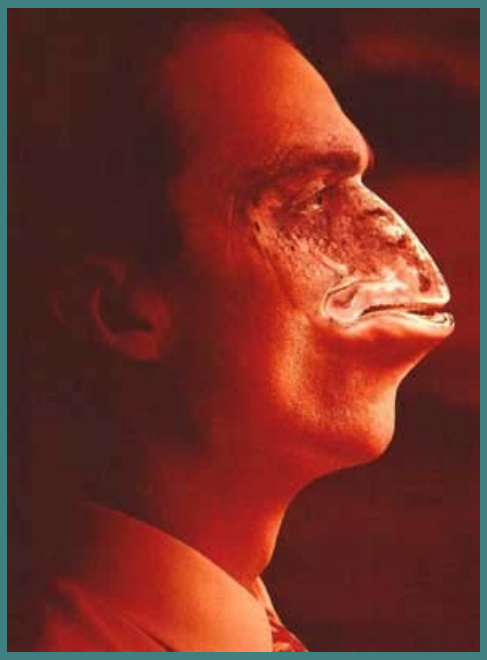
index. Any given book of his library can thus be called up and consulted with far greater facility than if it were taken from a shelf. As he has several projection positions, he can leave one item in position while he calls up another. He can add marginal notes and comments, taking advantage of one possible type of dry photography, and it could even be arranged so that he can do this by a stylus scheme, such as is now employed in the telautograph seen in railroad waiting rooms, just as though he had the physical page before him.

BUILDING "TRAILS" OF THOUGHT ON THE MEMEX—

Wie sich 1945 ein LIFE-Zeichner die erste Hypertextmaschine (Memex) vorstellte

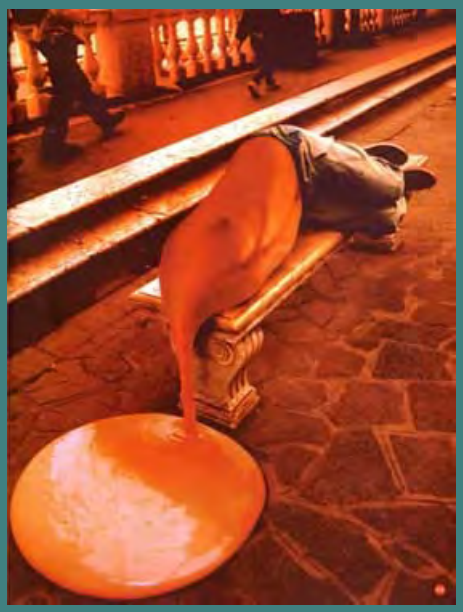
As we may think

Digitale Photographie: Fischmensch



Digitale Photographie: Bananenfisch

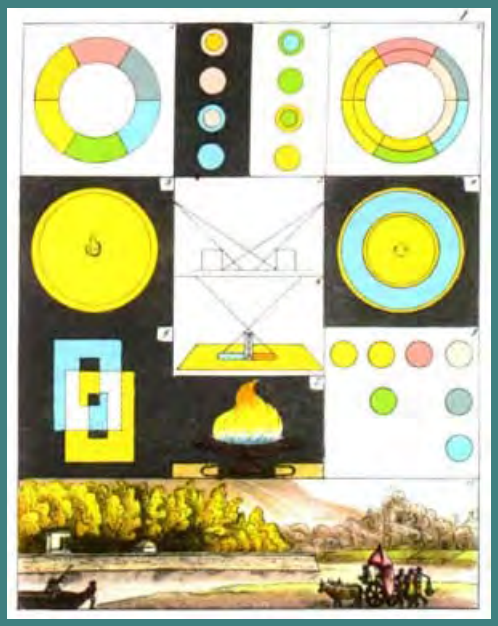
Geschmolzener Kopf



Disneys *Das große Krabbeln*

Wolfgang Petersen: *In the Line of Fire*

Botticelli, *Primavera-Frühling*



Goethes Farbtafel

Farben und ihre Zuordnung zu den vier Temperamenten bei Goethe

Der Photograph Nadar im Ballon

Schnittstelle in einer Anzeige von Sony

Moderne Hieroglyphen in einer Anzeige von Sony

Drottnigengatan Göteborg

2. Kapitel

Neue Medien und digitaler Schein. Von der Magie zur Technik

Die aktuellen Entwicklungen im Bereich der Sichtbarkeit machen deutlich, dass in den Neuen Medien jenes Moment, das die Kunst von der empirischen Wirklichkeit unterscheidet, zu Gunsten eines Realismus‘ zurückgenommen wird, der diese Art von Wirklichkeit auch in der Kunst fordert. So lautet die zentrale These des postmodernen französischen Soziologen Jean Baudrillard. Baudrillard stützt seine Theorie auf den Umstand, dass der Vorgang, den wir für die Photographie beschrieben haben, mit dem Ideal des Duchampschen readymade auch im Bereich der Kunst Einzug hält. Eine eindimensionale Wirklichkeit wird für ihn zu einem Maßstab, der jedes andere utopische Moment zu verdrängen beginnt.

Diese These spricht ein wichtiges Moment an, setzt es aber in einen prekären Kontext. Es verhält sich nicht so, dass die Bestimmung des Scheins dabei zu Gunsten einer nüchternen Wiedergabe, die als einzig relevante Realität ausgegeben wird, aufginge. Im Schein drückt sich die Perspektive eines besseren Lebens aus, das zunächst in kultischen und religiös-kanonischen Zusammenhängen gebunden ist. Zum Ausgang des Mittelalters beginnt sich diese Hoffnung zu säkularisieren, gewinnt dabei eine gewisse Freiheit und geht in der Renaissance auf Formen der bürgerlichen Institutionen über. Der heutige Schein des Sichtbaren findet sich in der Technik selbst, insbesondere derjenigen der Reproduktion.

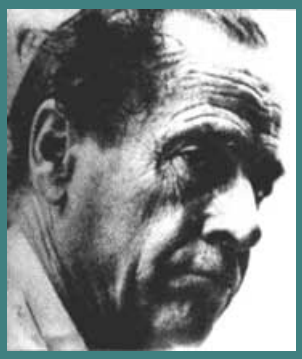
Darin liegt nichts Frevelhaftes, solange man der Technik zutraut, dass sie das Leben der Menschen verbessert. Die Technik zieht aber in ihrer heute vorherrschenden Form zugleich alle soziale und politische Phantasie an sich, das heisst, sie droht jede andere Möglichkeit des Utopischen in *Science-fiction*, in *technische* Utopie, zu verwandeln. Dabei enthält die Technik eine bestimmte, durchaus nicht zu denunzierende Richtung der Utopie. Sie macht das Telefonieren angenehmer, als ein leibhaftiges Gespräch; sie macht die telegene Existenz der Darsteller im TV-Gerät wertvoller, als die der Zuschauer daheim oder bei der Arbeit und sie weckt sowohl das Verlangen selbst zu filmen als auch gefilmt zu werden - allerdings vielleicht nicht unbedingt in der Rolle des Zuschauers auf dem Sofa.

Der wesentliche Prozess, den die Digitalisierung damit fortführt, ist derjenige der Vereinheitlichung im eigenen Medium. Wenn Nietzsche Recht hat, dann sind die frühen griechischen Bocksgesänge noch umfassend in dem Sinne, dass sie nicht nur Dionysisches und Apollinisches, sondern auch Zuschauer und Akteure ebenso einschließen, wie sie nicht sauber in religiösen Kult, Gerichtsverhandlung und unterhaltendes Theater zu trennen sind. An der Konzeption des Gesamtkunstwerks als Oper, die im 17. Jahrhundert entsteht, beginnt nicht zufällig 200 Jahre später mit Wagner neben dem erweiterten Kunstgenuss auch eine bedrohliche Seite solcher Totalität wieder aufzuleben, wenn alle einzelnen Komponenten mit dem Strich gebürstet werden. Auch der Film enthält mit seinem schrittweisen Vorrücken vom Stummfilm zum Tonfilm und von dort zum Farbfilm starke Elemente der Vereinheitlichung der filmischen Form von Realität.

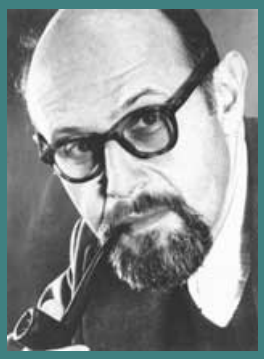
Doch seltsamerweise stoppte diese Entwicklung trotz aller Investitionsarbeit bisher an dem Punkt der dreidimensionalen Darstellung und des Wackelkinos, des Multiplex. Dessen Hauptattraktion besteht, böse gesprochen, darin, auf zum Bild synchron schaukelnden Stühlen die Fahrt in einem Citroen 2 CV zu simulieren. Diese Entwicklungen hin zu dem schon in den 40er Jahren in Aldous Huxleys Roman Schöne neue Welt prophezeiten Fühlkino wurden von den Zuschauern möglicherweise nicht aufgrund mangelnder technischer Perfektion bislang nicht recht angenommen, sondern möglicherweise gerade deswegen. 50 Jahre später aber ist der Konsument besser trainiert und erkennt die gleichen Prinzipien des Sehens beim Autofahren, vor dem Fernseher und dem Computerbildschirm, beim Bildtelefon, im Katalog der Bibliothek und bei seinem multimedialen Lexikon auf CD-Rom.

Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette*

Abbildung zu *Star Wars* zwischen französischen und japanischen Uniformen

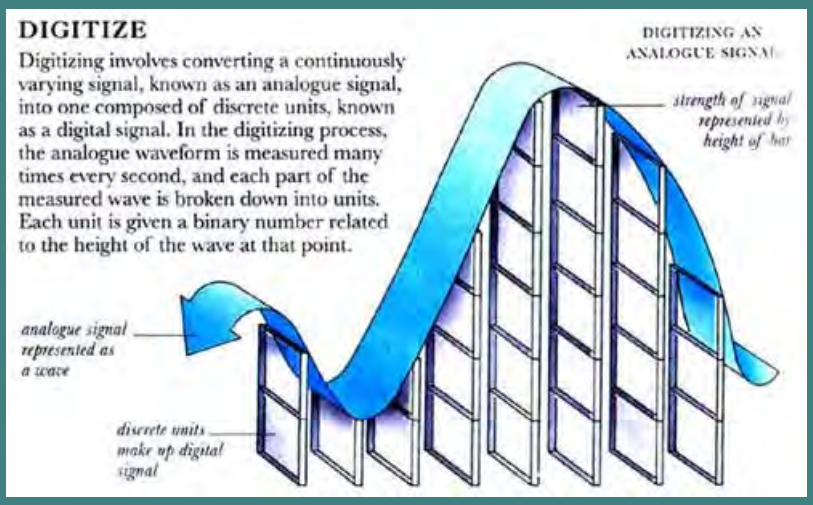


Marshall McLuhan



Vilém Flusser

Norbert Bolz



Stichwort *Digitize*

3. Kapitel

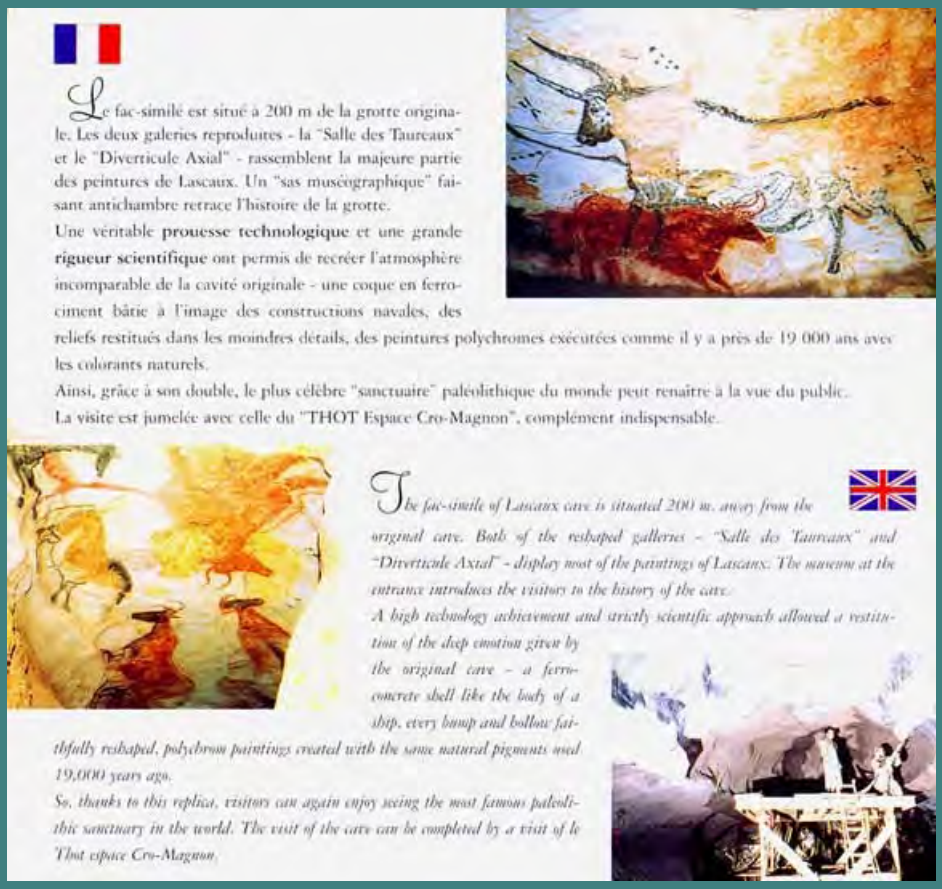
Rettungsversuche. Zur Zweideutigkeit im Ursprung und Ende der Kunst

Die Doppeldeutigkeit der Neuen Medien besitzt durchaus eine Ähnlichkeit mit den künstlerischen Veranstaltungen der frühen Menschen. Die Zweideutigkeit des Kunstwerks verweist auf ein kultisches oder religiöses Element, das in der Ästhetik noch lebendig ist. Vermutlich wohnt dieses Element bereits den frühen Abbildungen der Menschen inne, wie sie sich in den Höhlen um die Dörfer Les Eyzies und Montignac im französischen Périgord östlich von Bordeaux erhalten haben.

Lascaux II und das neue *Aurlandsdalen* haben große Ähnlichkeit mit dem Projekt der Neuen Medien. Sie sind begehbare Kunstobjekte, die ihren artifiziellen Effekt verleugnen und als verbesserte Originale erscheinen wollen. In gleicher Weise gerieren sich die Neuen Medien nicht als künstliche Welten, die ihrer eigenen Logik folgen, sondern als verbesserte und eigentliche Wirklichkeit.

Das Numinose und Zweideutige des Kunstwerkes aber geht nicht in der vermeintlichen Eindeutigkeit der Simulation auf. Wenn es die Gewaltmomente der Kunst darstellt, dann macht sich diese darin als etwas neuerlich Bedrohliches bemerkbar. Der Mythos der Urzeit und der Mythos der Moderne erzeugen zusammen einen bösen Effekt.

Touristenprospekt aus dem Périgord



Le fac-similé est situé à 200 m de la grotte originale. Les deux galeries reproduites - la "Salle des Taureaux" et le "Diverticule Axial" - rassemblent la majeure partie des peintures de Lascaux. Un "sas muséographique" faisant antichambre retrace l'histoire de la grotte.

Une véritable **prouesse technologique** et une grande **rigueur scientifique** ont permis de recréer l'atmosphère incomparable de la cavité originale - une coque en ferro-ciment bâtie à l'image des constructions navales, des reliefs restitués dans les moindres détails, des peintures polychromes exécutées comme il y a près de 19 000 ans avec les colorants naturels.

Ainsi, grâce à son double, le plus célèbre "sanctuaire" paléolithique du monde peut renaître à la vue du public.

La visite est jumelée avec celle du "THOT Espace Cro-Magnon", complément indispensable.

The fac-simile of Lascaux cave is situated 200 m. away from the original cave. Both of the reshaped galleries - "Salle des Taureaux" and "Diverticule Axial" - display most of the paintings of Lascaux. The museum at the entrance introduces the visitors to the history of the cave.

A high technology achievement and strictly scientific approach allowed a restitution of the deep emotion given by the original cave - a ferro-concrete shell like the body of a ship, every bump and hollow faithfully reshaped, polychrom paintings created with the same natural pigments used 19,000 years ago.

So, thanks to this replica, visitors can again enjoy seeing the most famous paleolithic sanctuary in the world. The visit of the cave can be completed by a visit of le Thot espace Cro-Magnon.

Touristenprospekt aus dem Périgord

Stauseen oberhalb von Aurlandsdalen, Norwegen

Sonnenbeschienenes Wasserkraftwerk in Aurlandsdalen, Norwegen

4. Kapitel

Bild und Schrift. Zur heidnischen und theologischen Vorgeschichte der alten und Neuen Medien

Bilder, Texte und Zahlen lassen sich allgemein als Zeichen beschreiben, die über sich hinausweisen und eine Botschaft besitzen. Die Wissenschaft, die sich im Rahmen der Erkenntnistheorie mit den Zeichen beschäftigt, ist die *Semiotik* oder *Semiologie*. Die Semiologen sind seit Ende des letzten Jahrhunderts fleißig, was die Produktion von verschiedenen Entzifferungs- und Übersetzungstheorien angeht. Diese Theorien – stammen sie nun von de Saussure, Pierce, Bool, Carnap, Wittgenstein, Wiener, Morris oder Eco – verstehen sich in der Regel als bestimmte formale Anwendungsweisen im Umgang mit Zeichen, unabhängig von deren inhaltlicher Bedeutung. Dabei wird leicht übersehen, dass mit der Interpretation bestimmte sachliche Momente untrennbar verbunden sind, die im Zusammenhang mit der jeweiligen historischen Epoche nicht nur des Gegenstands, sondern auch der Interpretationsmethode stehen. Diese Bestimmung gilt auch für das Aufkommen der Semiologie. Die Lehre von den Zeichen entwickelt sich nicht in einem reinen erkenntnistheoretischen Kontext, sondern in einem bestimmten praktischen, instrumentellen und operativen Zusammenhang. Das Zeitalter der Kybernetik bringt bereits vor dem Computer eine Perspektive auf die Welt hervor, die in den Dingen im Wesentlichen bestimmte *Informationen* erkennen will. Solche moderne Sicht wird dann auf andere Zeitalter zurück projiziert, um eine Ahnenkette zu erzeugen, in die beispielsweise Lullus, Bruno und Leibniz scheinbar mühelos eingeordnet werden. Die Information gilt es zunächst zu entschlüsseln, um anschließend in ihrer Rekombination Macht über die Gegenstände zu gewinnen. Dieses Verfahren findet sich in den neuen Bau- und Werkstoffen Beton und Plastik Anfang unseres Jahrhunderts ebenso wieder wie an dessen Ende in der Gentechnologie und den virtuellen Bilderwelten, die alle Gegenstände zunächst in ihre errechenbaren Bilder auflösen, um diese dann in Neukombinationen wieder zusammensetzen. Ziel ist dabei jedes Mal die Umgehung des Widerstands, den die Materie dem planenden Zugriff des Menschen entgegensetzt.

Die Neuen Medien verknüpfen die Welt der Informationen mit derjenigen der Bilder, in die die digitalen Codes am Bildschirm verwandelt werden. Die Mathematik gewinnt auf diese Weise eine bestimmte äußerliche Anschaulichkeit als Bild zurück, die sie bei Pythagoras und Platon bereits als innere Form besitzt. Die Beurteilung von Texten wie Bildern findet aber nun im Rahmen der sich Mitte des letzten Jahrhunderts herausbildenden Arbeitsteilung der Wissenschaften statt. Die Disziplin der Kunstwissenschaft befasst sich mit der Untersuchung und Deutung von Bildern; ihr Zweig der Ikonologie betrachtet Bilder als Ausdruck und figürliche Sprache. Umgekehrt geht die entsprechende Abteilung der Literaturwissenschaft – die Hermeneutik – vom Textverständnis aus und untersucht Sprache und Schrift auch auf ihre bildlichen Gehalte hin.

Ikonologie wie Hermeneutik weisen aber auch in ihrer säkularisierten Form auf theologische Lesarten zurück, wonach Bild und Schrift Ausdruck göttlicher Botschaft, Präsenz und Herrschaft sind. Von einer solchen ontologisch-theologischen Würde geht noch Platon aus, während Aristoteles bereits auf eine eigenständige Ästhetik abzielt. Auf dessen Poetik sich berufend, beginnen die Intellektuellen des Mittelalters die Göttlichkeit des Wortes anzugreifen und trachten, wo sie die Religion noch nicht vollständig ablehnen, danach, die von der katholischen Kirche bevorzugte wörtliche Lesart der Bibel durch eine übertragene zu ersetzen. Die Entwicklung im Bereich der Bilder erfolgt umgekehrt. Das sich aus dem Alten Testament herleitende und auch im frühen Christentum geltende Bildnisverbot untersagt es, Bilder als Ausdruck Gottes anzubeten. Für die spätantiken Neuplatoniker wie Plotin und Jamblichos liegt ein Grund dafür darin, dass den Göttern als Schöpfer der Welt allein die Fähigkeit zugesprochen wird, in ganzen Gestalten, und das heißt in Bildern zu denken. Die Menschen haben dagegen Gottes Tätigkeit als Wort und biblische Schrift übermittelt bekommen. Sie sind daher gezwungen *diskursiv* – das heißt,

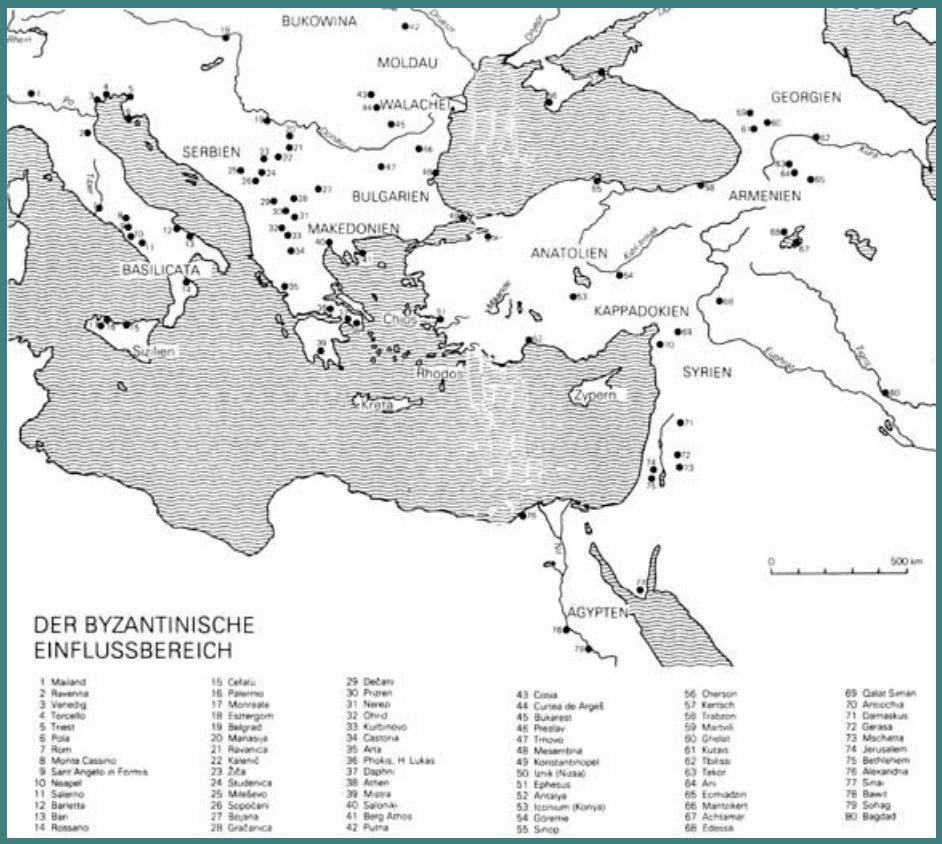
in Sätzen zu denken, die einem Nacheinander und einer Zeitlichkeit voraussetzenden, bestimmten Entwicklungsfolge unterliegen.

Dagegen umfasst eine Bildgestalt in sich bereits Anfang und Ende. Der heidnische Neuplatonismus wird ab dem 4. Jahrhundert von der christlichen Vorstellung verdrängt, die sich bis in die Renaissance durchhält. Als er im 13. Jahrhundert in Byzanz und Italien im Humanismus wieder auftaucht, entwickelt sich der Neoplatonismus zur Genietheorie der Moderne. Noch bevor in der Aufklärung Montaigne, Descartes und Pascal ihr brüchiges Ich mit göttlichen Funktionen ausstatten, entwickelt sich in der Renaissance die Voraussetzung der abendländischen Subjektsetzung. Der Weg dahin führt über die Kunst und die Betonung der Bilder.

Mit der Emanzipation der christlichen Kunst im frühen Mittelalter in Byzanz als Vorspiel der Renaissance geht eine allmähliche Lockerung des Bildnisverbotes einher. Neben die sich im weströmischen Reich entwickelnden romanischen und gotischen Stile treten mit dem erneuten Bekanntwerden der antiken Kunst im Italien des 14. und 15. Jahrhunderts heidnische Motive. Nicht nur die lichten Figuren der griechischen Mythologie wie die olympischen Götter und ihre Allegorien, sondern auch allerhand Ungeheuer – Faune, Erinnyen, Zentauren, Archonten und verschiedene skurrile Fabelwesen – wandern in die Malerei ein und entwickeln ein reges Eigenleben. Botticellis Bilder *Geburt der Venus* und *Frühling* zeigen in ihrem Figureninventar dagegen eine vergleichsweise lichte Oberfläche des neoplatonistischen Pantheons. Sie tun das auch auf der Grundlage der Bestrebung, den von der katholischen Kirche durch die vorgeschriebene Textexegese vermittelten Bezug zu Gott zu umgehen und durch eine direkte und sinnliche Verbindung zu ersetzen. Das katholische Stellvertretermonopol Gottes auf Erden wird angegriffen und die oppositionellen Positionen im Realienstreit des Mittelalters bemühen sich um einen unverstellten Zugang zu Gott. In diesem Zusammenhang steht die Hochschätzung des Bildes als ganzer Gestalt, die einer göttlichen Auffassung von der Welt nahe kommen soll.

Der Humanismus zwischen 1300 und 1600 aber orientiert sich nicht allein an Bildern, sondern zugleich auch an Texten. Byzantinische Gelehrte bringen auf ihrer Flucht vor den Türken, die 1453 Konstantinopel einnehmen, die alten Schriften nach Italien mit. Die ständige Belagerung Ostroms am Bosporus durch Bulgaren, Seldschuken und die Kreuzfahrer, die 1204 Konstantinopel einnehmen, treibt seit der Jahrtausendwende immer mehr Menschen auf die Wanderung nach Westen. Durch diesen Transfer erreichten viele Texte, die zuvor nur als lateinische Übersetzungen bekannt waren, in der griechischen Originalsprache Italien.

Aphrodite Kallipygos, Neapel, Archäologisches Nationalmuseum



Der byzantinische Einflussbereich vom 9. bis zum 15. Jahrhundert

Köpfe, Detail des Mosaiks in der Kirche San Vitale, Ravenna, 6. Jhd.

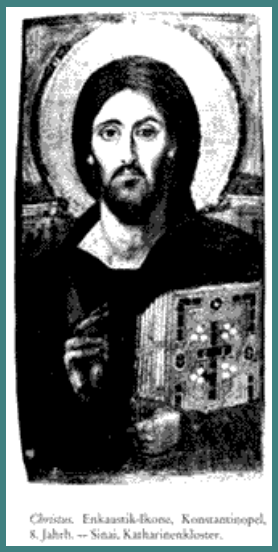
Heutige Hagia Sophia in Istanbul

Christus, Detail aus dem Mosaik in der Hagia Sophia

Füße, Detail des Mosaiks in der Kirche San Vitale, Ravenna, 6. Jhd.

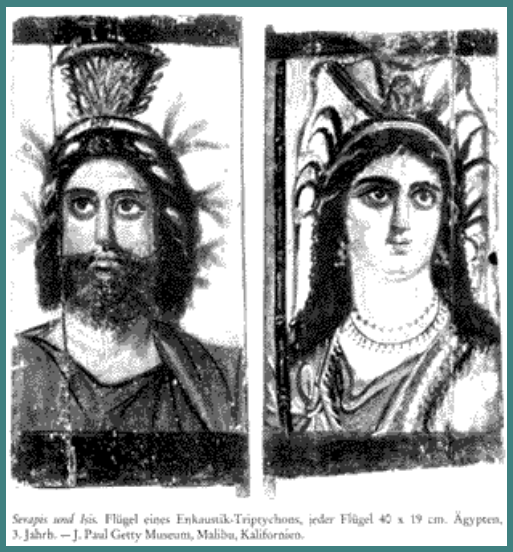
Leon VI. auf den Knien vor dem thronenden Christus, Mosaik, Istanbul, Hagia Sophia, nach 912

Hagia Sophia, Panoramabilder



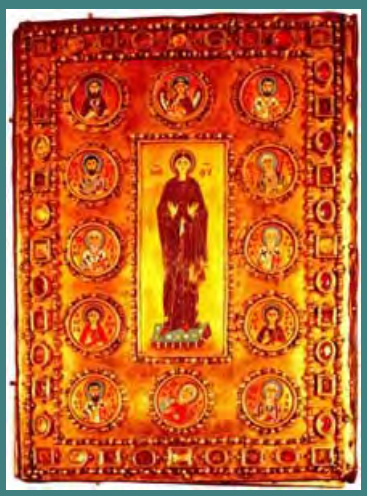
Christus. Enkaustik-Ikone, Konstantinopel, 8. Jahrh. — Sinai, Katharinenkloster.

Christusikone, Konstantinopel, 8. Jahrhundert, Enkausik, Sinai, Katharinenkloster



Serapis und Isis. Flügel eines Enkaustik-Triptychons, jeder Flügel 40 x 19 cm. Ägypten, 3. Jahrh. — J. Paul Getty Museum, Malibu, Kalifornien.

Frühe Ikonen Serapis und Isis, Flügel eines Enkaustik-Tryptichons, J. Paul Getty Museum, Malibu, Kalifornien



Christus, Maria orans und Heiligenbüsten, Diptychon in Email, Konstantinopel, 10. Jahrhundert, Venedig, Schatzkammer San Marco

Sankt Georg zu Pferd, Zellenschmelz-Email, 15. Jahrhundert, Tblisi, Staatliches georgisches Kunstmuseum

Heilige Demetrius, 11. Jahrhundert

5. Kapitel

Magie der Bilder. Hieroglyphenschrift in der Renaissance

Wenn die Photographie und die Bilder der Neuen Medien Vorläufer besitzen, dann sind sie nicht allein in der lichten Ästhetik der Malerei zu suchen, sondern in zweideutigen Holzschnitten und Bestiarien der frühen Neuzeit. Diese erreichen mit den Hieroglyphen in der Renaissance Zentraleuropa und lösen in der nachfolgenden Epoche des Barock eine wahre emblematische Epidemie aus.

Wenn hieroglyphische Bilder einen privilegierten Zugang zur Welt erstellen sollen, dann mag hier eine wesentliche Quelle auch für die moderne Vorstellung liegen, die zweite Wirklichkeit der besonderen Bilder sei realer als die erste der allgemeinen Dinge und Gegenstände. So behauptet *Vilém Flusser* von dem digitalen Zeichen als wahren Elementen der Welt mit aller Naivität, zu der ein als Philosoph verkleideter Techniker gegenüber der Ästhetik fähig ist:

> Wenn man erkennt, das die Wissenschaft eine Art Kunst ist, dann hat man sie damit nicht entwürdigt, denn sie ist dadurch ganz im Gegenteil zu einem Paradigma für alle übrigen Künste geworden. Es wird deutlich, dass alle Kunstformen erst dann tatsächlich wirklich werden, also Wirklichkeiten herstellen, wenn sie ihre Empirie abstreifen und die in der Wissenschaft erreichte theoretische Exaktheit erreichen. Und das ist der hier thematisierte „digitale Schein“: Alle Kunstformen werden durch die Digitalisierung zu exakten wissenschaftlichen Disziplinen und können von der Wissenschaft nicht mehr unterschieden werden.

Eine exakte Wissenschaft ist für Flusser die Mathematik, in der nur die reine Logik gelten soll. Nun besitzt die Logik aber den Nachteil, dass sie, verfolgt man sie konsequent, solche Ungenauigkeiten wie die irrealen Zahlen produziert. Hier sollen nun die Bilder einspringen und diese Ungenauigkeiten zumindest ästhetisieren:

> Das wirklich Neue aber ist, dass wir von jetzt an die Schönheit als das einzig annehmbare Wahrheitskriterium begreifen müssen: „Kunst ist besser als Wahrheit.“ An der so genannten Computerkunst ist das bereits jetzt ersichtlich: Je schöner der digitale Schein ist, desto wirklicher und wahrer sind die projizierten alternativen Welten. Der Mensch als Projekt, dieser formal denkende Systemanalytiker und -synthetiker ist ein Künstler.

Die Befürchtung, dass die Wissenschaft von der Kunst erniedrigt werden soll, geht zunächst vom positivistischen Vorurteil aus, die Kunst sei ungenau und folglich einer exakten und logischen Welt entbehrbar. Nun soll aber auch „die Kunst“ „die Wahrheit“ retten. Dabei verwendet Flusser genau die Argumentation des Byzantiners Theodorus Studitis, für den ebenfalls die realistische Ähnlichkeit eines Bildes die Kategorie für dessen Verehrungswürdigkeit abgibt. Ebenso ist für Flusser die Kategorie der Schönheit das Kennzeichen der Wahrheit. Was aber ist schön in dieser Welt? Die Ideen? Man wird den Verdacht nicht los, dass hier ein Techniker seine Vorstellungen von der Kunst zum Besten gibt und dabei idealistische Gemeinplätze produziert. Flusser schwenkt von der Phantasmagorie der Zahl - der Vorstellung, die Welt bestehe aus Zifferncodes –, zur Phantasmagorie des Bildes – zur Phantasmagorie, die Welt bestehe aus Archetypen. Eine magische Vorstellung wird durch die andere ergänzt. Das magische Prinzip selbst wird gerettet.

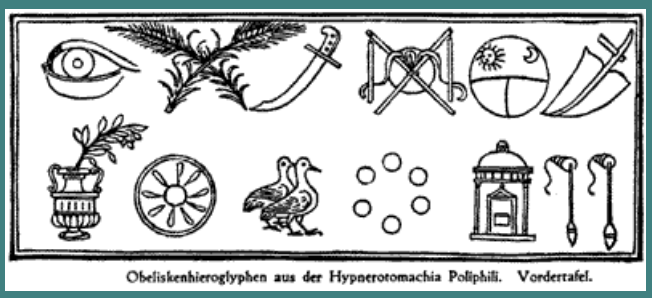
Die Vorstellung, dass Gott in ganzen Bildern dächte, und dass die Bilderschrift der Buchstabenschrift überlegen sei, hält sich möglicherweise bis in die Photographie und den Film durch; in den Neuen Medien erfolgt dann eine allmähliche Ablösung der Gestalten durch den numerischen Code. Photographie aber heißt wörtlich *Lichtschrift* und verweist damit noch auf jenen Zwischenbereich, in dem das Bild und die Wirklichkeit eins sind. Wir haben es auch hier wiederum mit dem magischen Hintergrund des mechanisch produzierten Bildes zu tun: Wenn Gott auch todt ist, sagt Nietzsche zurecht, so wird doch noch immer sein Schatten verehrt.

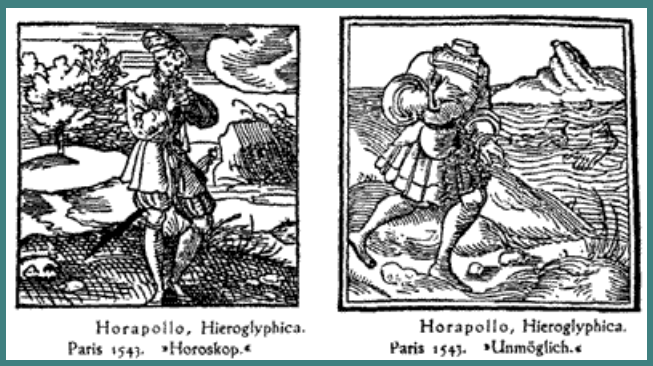
Seti I. und Hator, Tal der Könige, Louvre Paris, Postkarte

Freskomaler bei der Arbeit, um 1465, von einem florentiner Kupferstich, der die Berufe der unter dem Planeten Merkur geborenen Menschen zeigt

Johann Herold, Heyden-Weldt, Basel 1551, Verzeichnis der Vorbilder des ersten Buches Hori, Vorderseite

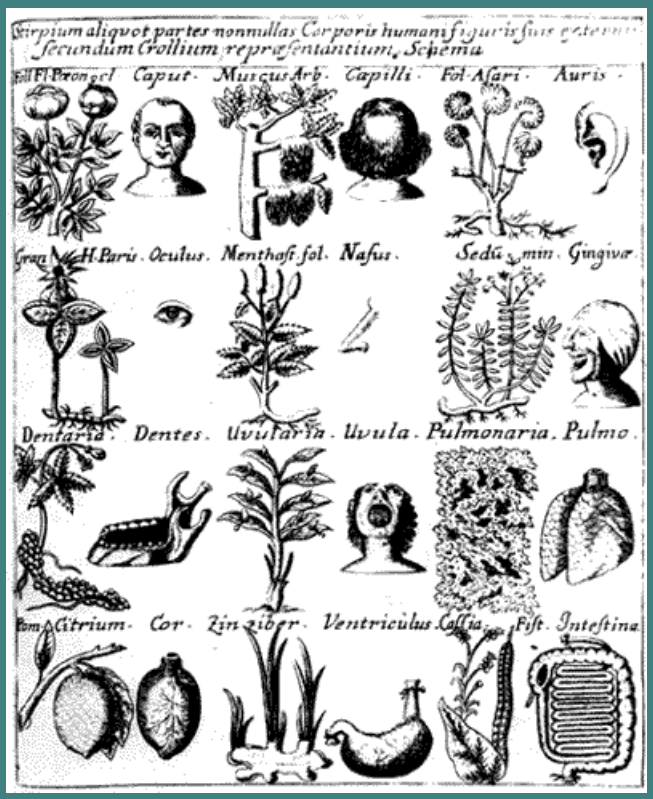
Obeliskenhieroglyphen aus der Hyperotomachia Poliphili, Vordertafel



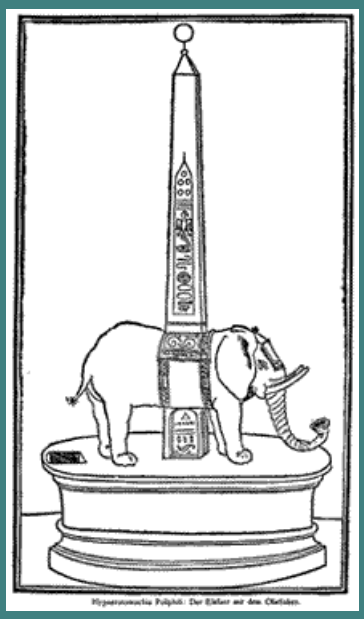


Horapollon, Hieroglyphica, Paris 1543: „Horoskop“ und „Unmöglich“

Albrecht Dürer, Zeichnungen zu Horapollo



Fabricius, Schema der Entsprechungen zwischen menschlichen Körperteilen und formähnlichen Pflanzen, Aporema botanicum, Nürnberg 1653



Elefant mit dem Obelisken, Hyperotomachia Poliphili

Hieroglyphen aus der Hyperotomachia Poliphili, Sockelinschrift

Piero Valeriano, Hieroglyphica, 31. Buch, Tempelinschrift zu Sais

Guiseppe Arcimbaldo, „Homo omnis creatura“

Matthew Paris, Ein Elefant und sein Wärter, um 1255. Zeichnung aus einer Handschrift. Parker Library, Corpus Christi College, Cambridge

Andrea Mantegna, „Der Parnaß“, um 1490, Louvre, Paris

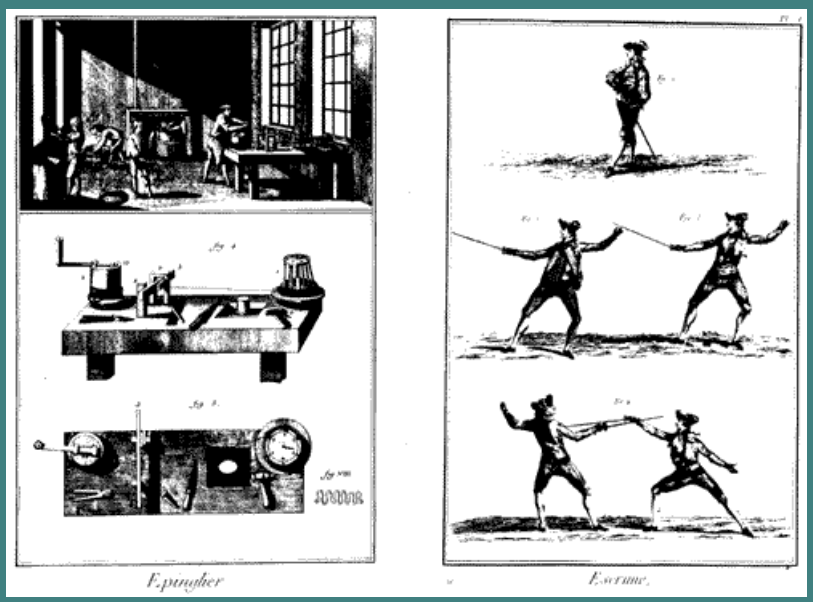
6. Kapitel

Figur und Grund.
Embleme und Emblematiken als Vorläufer der Photographie

Weitere Vorläufer der Photographie finden sich in den Bildelementen der heraldischen Impresen und der Emblematiken des Barock wieder, die als Fortsetzungen der Renaisssance-Bestiarien und Hieroglyphenbücher verstanden werden können. Als die Photographie Mitte des 19. Jahrhunderts erfunden wird, erkennt man bald ihre Vorteile gegenüber der Malerei und der Druckgraphik. Diese liegen im Bereich der realistischen Darstellung. Das Portrait- oder Landschaftsphoto ist exakter als das gemalte oder gestochene Bild und durch die industrialisierte Form auch bald billiger und schneller herzustellen. So verbreitet sich die Photographie rasch und die Malerei tritt auf die Bereiche Farbe, Form und Licht zurück.

Vor der Erfindung der Photographie fiel der Malerei, der Graphik und der Druckgraphik in weitaus größerem Maße auch die Rolle der Darstellung zu – das heißt des Berichts von fernen Ländern, anderen Sitten und phantastischen und ängstigenden Tieren und Menschen. So enthält die *Enzyklopädie* Diderots, die 1762-1777 als erstes großes Sammelwerk des Wissens und der Gegenstände der modernen Epoche erscheint, neben dem Text einen instruktiven Bildteil. Dort werden unter anderem handwerkliche Geräte, Maschinen, Anatomie, Bauwerke, Gefechtsstile, heraldische Tafeln, Kunstblumenerzeugung und verschiedene musikalischen Notensysteme nebeneinander gezeigt. Jede Sphäre der menschlichen Tätigkeiten soll erschöpfend dargestellt werden. Wenn auch diese Zusammenstellung auf den heutigen Betrachter noch recht willkürlich wirkt, so ist doch gegenüber der Ordnung der Embleme bereits eine deutliche Veränderung festzustellen. Die Bildteile helfen mit, die entsprechenden Informationen jedermann zugänglich zu machen. Der moderne Informationsbegriff läßt sich hier in einer seiner Anfangslinien greifen.

Auch Emblembücher sind Weltalben, die alle Dinge der Schöpfung in sich versammeln wollen. So enthält Piero Valerianus Hieroglyphica (Erstausgabe 1556), im I. Band die Tiere von den Säugern bis zu den niederen, im II. den menschlichen Körper vom Kopf zu den Füßen, mathematische Figuren, Gebrauchsgegenstände, Gestirne, Elemente und schließt mit den Pflanzen ab. Aber nicht nur aufgeklärtes technisches und instrumentelles Wissen soll weitergegeben werden, sondern auch Tieferes. Wenn auch nur demjenigen verständigen Betrachter, der nicht an der Oberfläche der Sichtbarkeit verharrt, sondern sie zu bedeutender Erkenntnis in Beziehung zu setzen weiß. Solche weitergehende Erkenntnis soll durch die offensive und formale Spannung zwischen Text und Bildelementen ermöglicht werden.



Darstellung des Drahtziehens und Anleitung zum Fechten (Escrime) in Diderots Enzyklopädie

Jörg Breu, 2 Holzschnitte zu Alciati, Emblemata, Augsburg 1531

Hieroglyphe »Velocitatem sedendo« ... aus der Hypnerotomachia Poliphili.

Hieroglyphe „Velocitatem sedendo“, Hypnerotomachia Poliphili

Palio, Siena

Palio, Siena

Contrade der Schildkröte

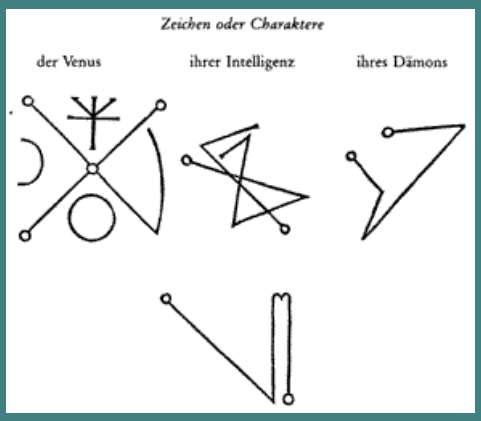
Sienesischen Contraden

Contrade der Stachelschweins

Contrade der Einhorns

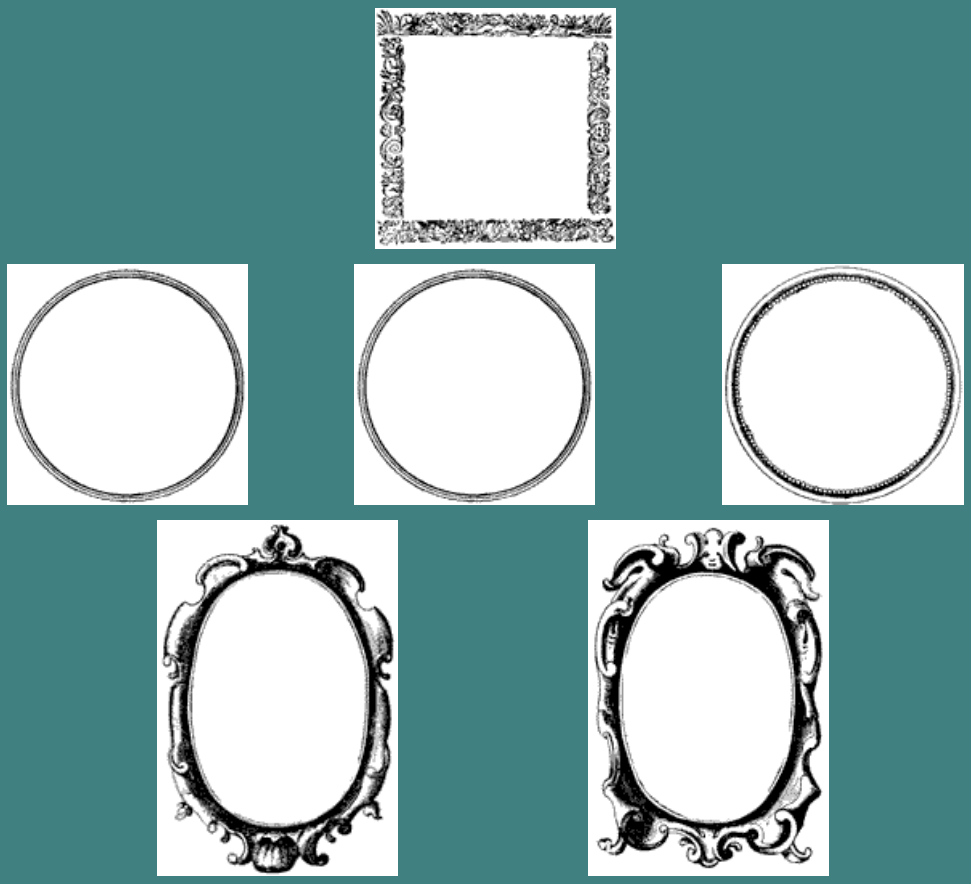
Kasimir Malewitsch, Suprematismus Nr. 56, 1916

Kasimir Malewitsch, Kostümentwürfe zu „Sieg über die Sonne“, Sportler, 1913

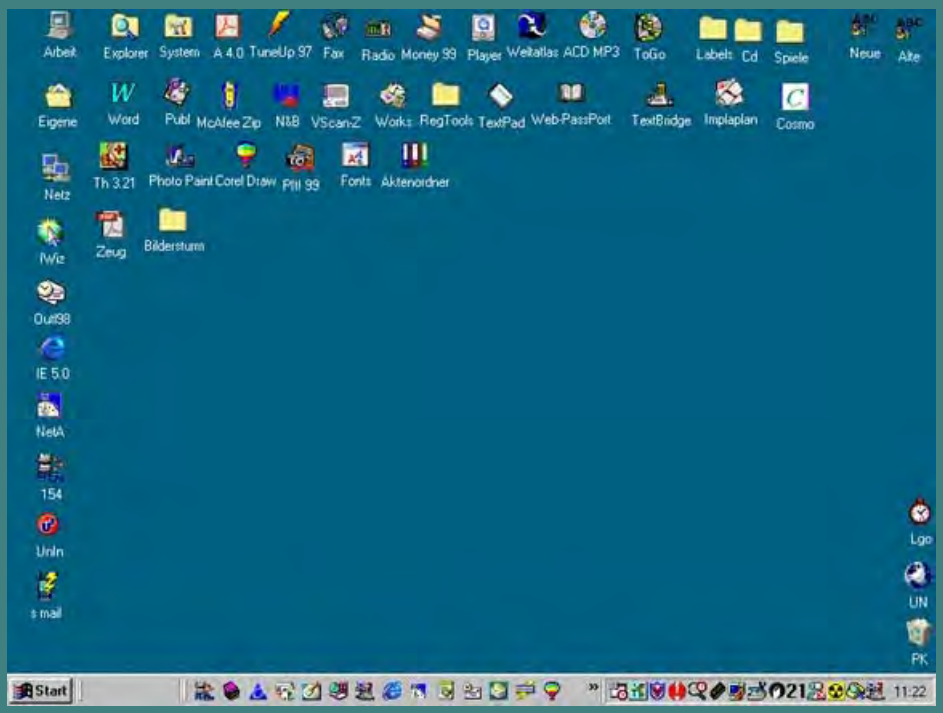


Zeichen oder Charaktere der Venus aus Agrippa von Nettelsheim

Emblem von Joachim Camerarius, 1596



Grenzlinien und Rahmen von Emblemen



Computericons auf einem PC-Desktop mit Windows 98

7. Kapitel

Von der Kunst nicht nachahmbar und von der Zeit nicht zerstörbar.
Nikephorus 1827

Die Geschichte der Medien tritt mit der Erfindung der Photographie in eine neue Phase. Die Kamera beschleunigt den Bruch jener *Einheit von Seele, Auge und Hand*, die im Rückblick noch das Universum des Malers und des gemalten Bildes kennzeichnet. Aus Einzelstücken werden Serien – mit der Entwicklung der Photographie tut sich in der Kunst der Doppelsprung von der Produktions- zur Reproduktionstechnik und von der handwerklichen zur industriellen Fertigung. Ermöglicht wird dieser durch die Nachfrage des Publikums, das sich im Zuge der Industrialisierung in den großen Städten des 19. Jahrhunderts bildet.

Die Geschichte technischer Verfahren bleibt oft anonym. Dagegen scheint die Erfindung der Photographie vergleichsweise genau rekonstruierbar. Sie wird im engeren Sinne zwei Männern zugeschrieben, Niépce und Daguerre. Der Erste steht dabei für die Entwicklung des technischen Verfahrens, der Zweite für dessen Verbesserung und für die Erschließung der Photographie für das Publikum.

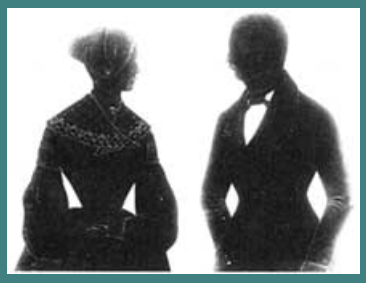
Das von Niépce und Daguerre entwickelte Verfahren fördert einen Realismus, der sich noch nicht gegen die von der restaurativen Malerei herkommenden Ästhetik der Zeit durchsetzen kann. Gleichwohl erkennt man bereits das gleichmachende Postulat der dokumentarischen Darstellung. Mit dem Stift der Natur schreiben heißt, dass die Sache selbst auf der photographischen Platte erscheint: Die Gegenstände werden gezwungen sich abzubilden, sie zeichnen ihr eigenes Bild. Daguerre wird von zeitgenössischen Kommentatoren als Schöpfer einer neuen Welt gepriesen.

Doch diesen nüchternen neuen Realismus, dessen Möglichkeiten erst spät ins ästhetische Bewusstsein seiner Zeit tritt, begleiten zwiespältige Gefühle.

Pylonen des Ramses-Palastes, Photographie von Maxime Du Camp, 1850

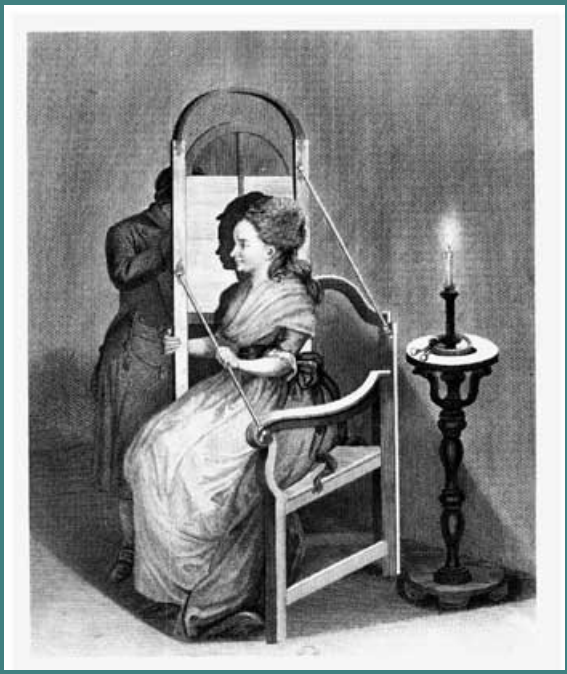
Johann Peter
Hasenclever
(1810-1853),
Das Lesecabinet

Porträt einst und jetzt



Silhouetten

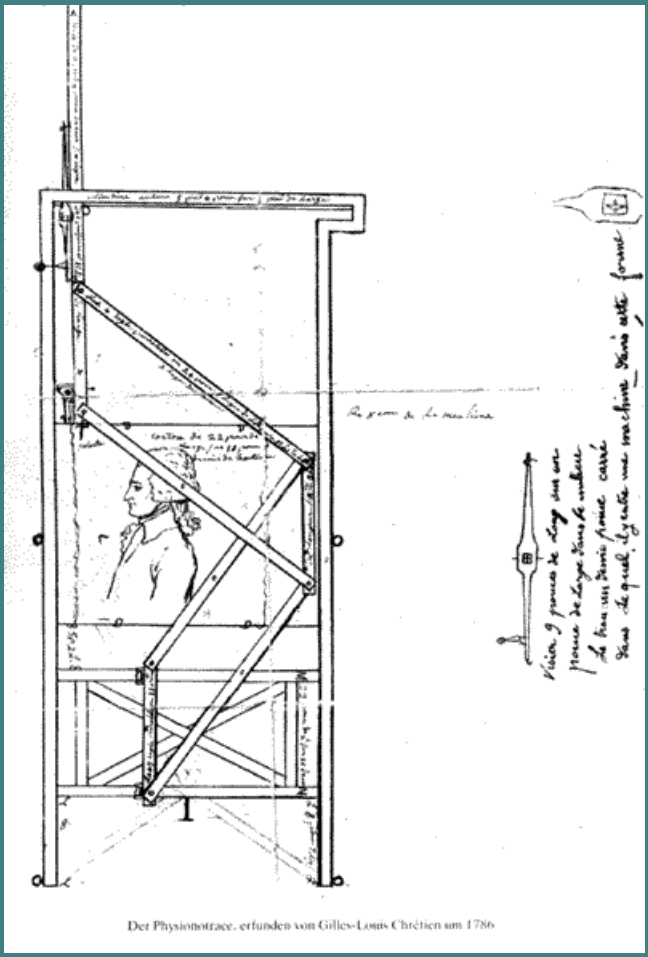
Schlanke Linie



Maschine zum bequemen Verfertigen von Schattenrissen nach J. K. Lavater, Essai sur la physiognomie, Den Haag 1781-1803, Bibliothèque nationale de France, Paris

Physinotrace-Porträts

Der Physionotrace, erfunden von Gilles-Louis Chrétien um 1786

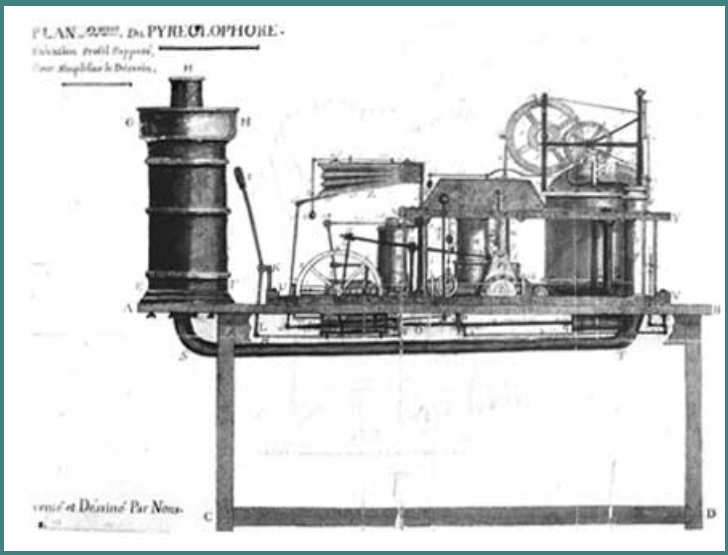


Joseph „Nicéphore“ Niépce

Der Blick aus dem Fenster von le Gras, Nicéphore Niépce, ca. 1827

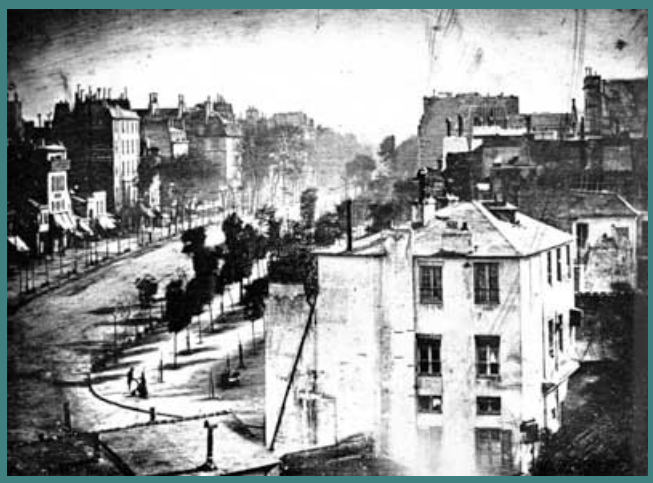
Das Landhaus „Le Gras“ in Saint-Loup-de Varennes, Radierung von Edouart-Yan Darget

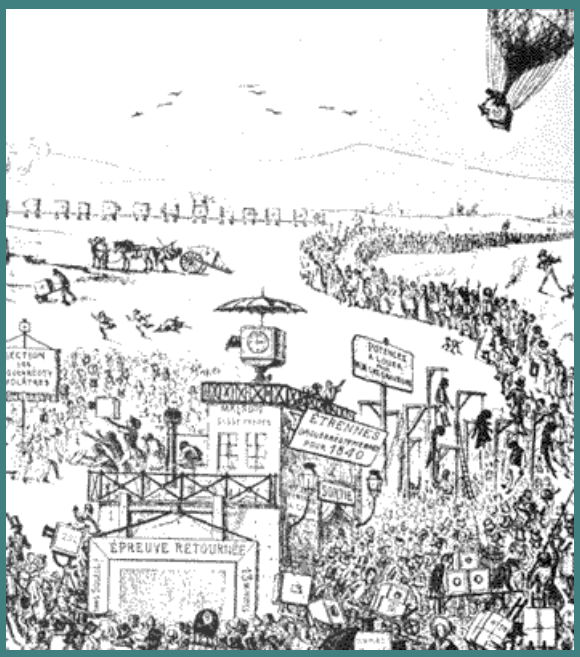
Der Kardinal d’Amboise, Nicéphore Niépce, etwa 1827



Nicéphore und Claude Niépce, Bauplan des Pyréolophore, Tafel im Anhang des Patents von 1807, Institut national de la propieté industrielle, Paris

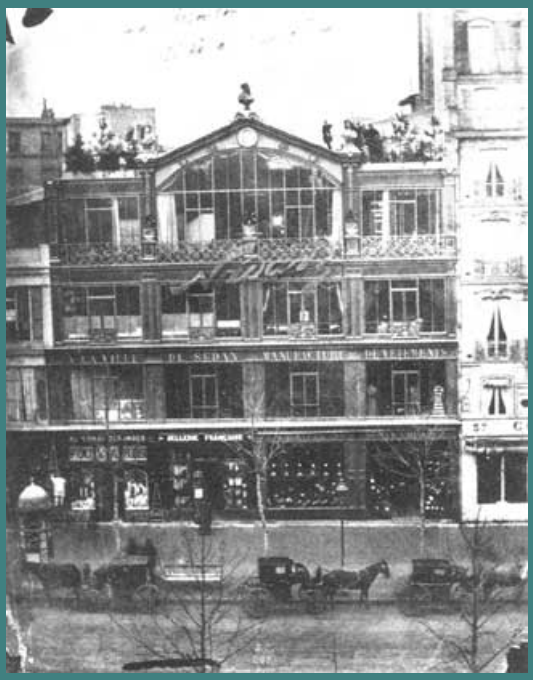
Daguerre, Boulevard du Temple, Daguerreotypie von 1838





Daguerreotypomanie, Karikatur von T.-H. Maurisset, 1840

Nadar, Selbstporträt in Drehung, um 1865, Bibliothèque national, Paris



Das Atelier Nadar am Boulevard des Capuccines in Paris, 1860er Jahre, Bibliothèque national de France, Paris

Disdéri, Selbstporträt

Schauspieler, Maler, Gelehrter und Schriftsteller. Vier Visitenkartenporträts von Disdéri

Edgar Degas, Vor dem Auftritt, 1879

Der abgewiesene Maler ruft aus: „Und das haben sie nicht abgenommen, diese Ignoranten!“, Lithographie von Honoré Daumier, 1859

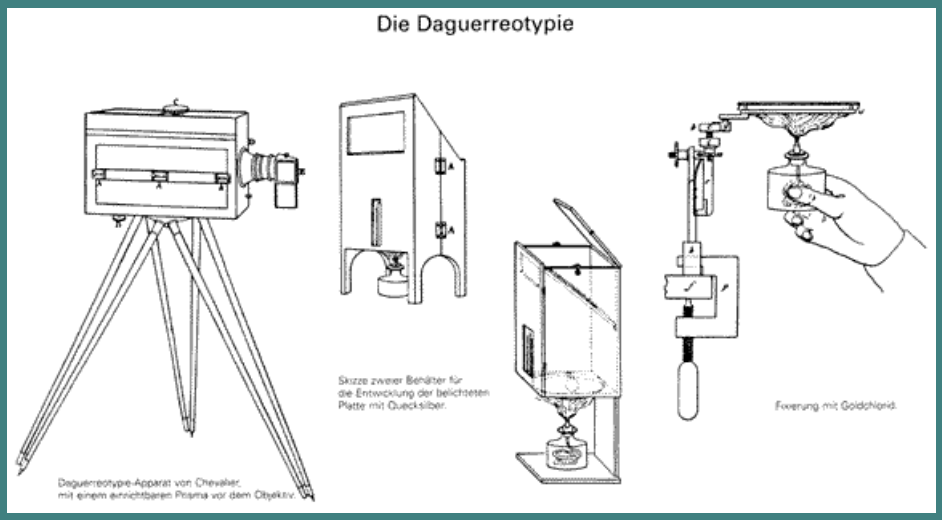
8. Kapitel

Geisterphotographie

In der Photographie tritt neben die gesellschaftliche und technologische Entwicklung, die wir bislang verfolgten, zugleich ein optischer und ein chemischer Prozess. Beide implizieren metaphysische Voraussetzungen, die selten zur Sprache kommen. Betrachtet man die Photographie unter optisch-physikalischen Gesichtspunkten, dann entsteht neben der Brille, dem Fernrohr und dem Mikroskop ein weiteres artifizielles Sehorgan, das nicht allein die bestehende Welt abbildet, sondern ebenso eine neue entwirft, die dem „unbewaffneten Auge“ zuvor nicht bewusst war. Diese Welt wird von den Zeitgenossen nicht ohne eine charakteristische ambivalente Gemütsbewegung angeschaut. Zugleich geht für den zeitgenössischen Betrachter der Photographien von diesen neuartigen Bildern auch etwas Unheimliches aus. DauthendeySo entsteht etwas Doppeltes: eine *Beruhigung* durch das genaue Betrachten der stillgestellten Welt und eine *Beunruhigung* durch die auf den Bildern mitschwingende Atmosphäre. Diese unterscheidet sich von der auf gemalten Bildern. Es ist, als herrsche auf den Photos eine nicht genau bestimmbare Art von Gewalt der gefährlichen Ungewissheit. Dieses Gewaltmoment der Photographien bleibt bis heute erhalten. Jeder, der photographiert wird, spürt unbewusst, dass der Kontakt mit der Kamera möglicherweise nicht so folgenlos ist, wie es das Wort *Knipsen* nahe legt. Die Kamera gleicht Menschen und Dinge zu Gunsten ihrer beider Dinglichkeit miteinander ab.

Photographiert werden ist nicht harmlos und das nicht allein, wenn man – wie in vielen traditionellen Kulturen – annimmt, der Photograph trage ein manipulierbares Bild der Seele mit davon. Die Photographie soll wie die Unterschrift die fragwürdige Identität des Individuums außerhalb seiner selbst sichern. Das Bild verselbständigt sich und wirkt auf das Original zurück. Bekanntlich gelten von der staatlichen Macht gesiegelte Photos mit Unterschrift an Landesgrenzen mehr als der lebendige Mensch und seine gesprochenen Sätze. Wer erinnert sich nicht an die Blicke, mit denen die DDR-Grenzer auf dem Weg nach Berlin Photos mit Personen verglichen? Auch wenn die neuen digitalisierten Identifikationsverfahren sich anderer Mittel bedienen, so hat doch jedes Portraitphoto auch noch etwas von einem Bild, das einen zum potentiellen Verbrecher macht.

Unbekannter Photograph in seinem Atelier um 1900

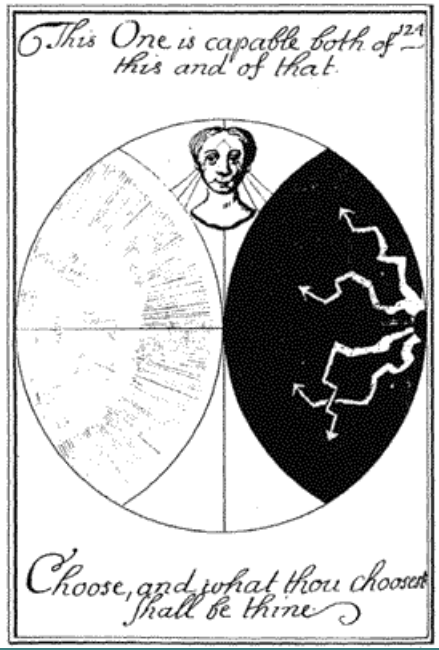


Entwicklungsschema der Daguerreotypie, aus: Frizot, Geschichte, 38

Der erste Photoapparat, etwa 1820-1830, Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône

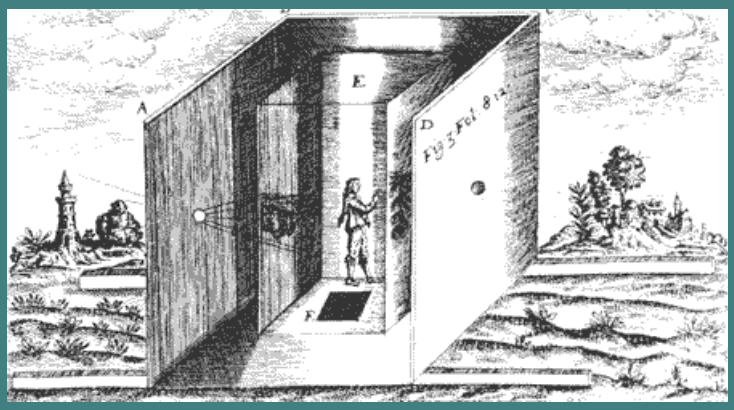
Unbekannter Photograph (Disdéri zugeschrieben), Kommune von Paris, Leichen der Aufständischen, 1871

Hippolyte Bayard, Selbstporträt als Ertrunkener, Oktober 1840



Der Mensch zwischen Licht und Finsternis, nach Freher, *Paradoxa Emblemata*, 18. Jahrhundert

Camera obscura, A. Kircher, *Ars magna lucis*, Amsterdam 1671



Ein Morgenfang Heringe, Englische Postkarte

Retortengenese, *Mercurius feuert den toten Drachen*, S. Trismosin, Splendor solis, London, 16. Jahrhundert

William H. Fox Talbot, The open door, 1843, *The pencil of Nature*, Tafel VI

Martin Chambi, Der Riese von Paruro, Cuzco, Peru, 1929

Ein Pueblo Indianer und Aby Warburg, 1896, Postkarte
The Warburg Institute 1991

Eugène Atget, Selbstporträt

Atget, Rue des Nonnains-d'Hyères, 1899

Lazlo Moholy-Nagy, Photogramm

Man Ray, Gräfin Casati, um 1928

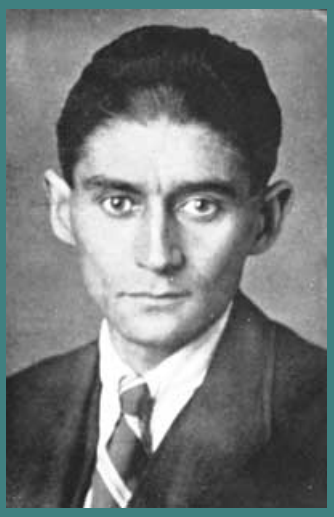
9. Kapitel

Gespenster und Wi(e)dergänger. Photographie und Text bei Roland Barthes

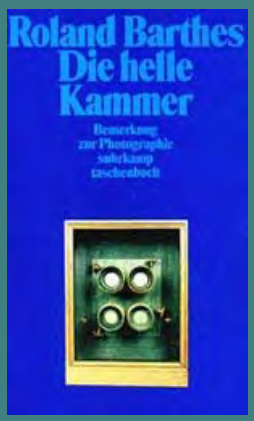
Der Literaturtheoretiker und Semiologe Roland Barthes spürt in den Reflexionen des geisterhaften Momentes ebenfalls ein Ungenügen an den bekannten Interpretationen der Photographie. Barthes entwickelt aus einem subjektiven Blickwinkel eine späte Theorie, die ihren Ausgang von der Interpretation einer Photographie seiner verstorbenen Mutter nimmt. *Die helle Kammer* heißt sein Essay, der 1980 erscheint.

Dieser Text ist deswegen von Bedeutung, weil Barthes in seinem letzten Entwurf das zweideutige Moment der Photographie ins Zentrum rückt, nachdem er sich zuvor jahrzehntelang mit anderen Aspekten befasst hatte. Nun führt er eine neue latinisierte Terminologie ein: Er nennt den Photographen *operator* und den Betrachter der Bilder *spectator*; das Bild aber wird bei ihm zum *spectrum* und erinnert damit sowohl an das *spectacle* des Theaters als auch wiederum an das Gespenst, das im Französischen *spectre* heißt.

Bemühen sich die Photographen ihre Produkte als Kunstwerke anerkennen zu lassen, so zählt für Barthes die Photographie ihrem Genus nach gerade nicht zur Kunst. Sondern umgekehrt liegt auch aller Kunst eine beunruhigende Diskrepanz von Ding und Zeichen zu Grunde, die in der Photographie besonders deutlich zum Ausdruck kommt. Barthes betrachtet das Verfahren damit von einem ausgewiesen unreinen Standpunkt aus: Es handele sich bei den photographischen Bildern primär um *Wi(e)dergänger des aufgenommenen Objektes*. Sie seien damit Ausdruck eines *Héautismus* und spiegelten die Präsenz eines magischen Universums der Doppelgänger im Herzen der Moderne. Barthes liefert auf diese Weise eine moderne säkulare Geistertheorie der Photographie, die weitere Reflexionen über die zweideutige Wirkung der photographischen Bilder zwischen Zeichen und Schrift erlaubt.



Das letzte Bild von Franz Kafka, Berlin 1923/24



Roland Barthes, 1970

Front der deutschen Ausgabe von *La Chambre Claire*, Suhrkamp-Verlag, Harald Zipkowitz

Ferdinand de Saussure, Schema Kreislauf des Sprechens

Ferdinand de Saussure, Schema Vorstellungsbild und Lautbild

Donald Duck im modernen sich spiegelnden Spiegel

Berühmte Werbung für Panzani

Alchemistische „Marter der Metalle“. Der Drache stellt das Vitriol, Saturn Antimon und Merkur die Verbindung dar, Abraham Eleazar, Uraltes chymisches Werk, Leipzig 1760

Alchemische Vereinigung aus dem Donum Dei, 17. Jahrhundert

Frontispitz von Grandville, *Eine andere Welt*

James Van der Zee, Familienporträt, 1926

Lewis H. Hine, Schwachsinnige in einer Anstalt, New Jersey 1924

Frau mit rauer Haut wie bei einer Echse, Photo auf einem Jahrmarkt in Paris, 1932

Langfinger aus Annam, dem alten Vietnam, Pariser Kolonialausstellung

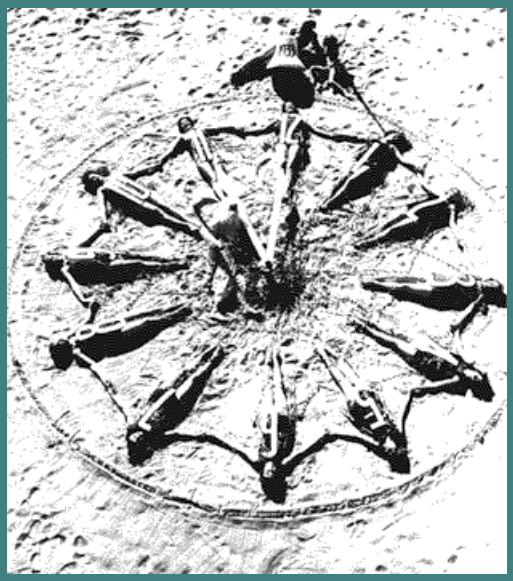
Schildkrötenrennen für Wohltätige Zwecke
1952 in Philadelphia

Ausgemusterte Straßenbahnen in der Autostadt
Detroit, 1948

Eugène Atget, Pariser Gaststätte *Zum Tambour*, 63 quai de la Tournelle, 1908

Eugène Atget, *Zum Tambour*, Detail

Nadar, Mutter oder Frau des Künstlers



Zeitallegorie am Strand von Long Beach, Kalifornien,
zum Jahreswechsel 1932/33

10. Kapitel

Die zurückgeholten Bilder

Das Moment des Gespenstischen in der Photographie jeweils zu deuten, hieße die Gewalt aufzunehmen, die mit ihrem Augenblick verbunden ist. Wie wenig angesichts solcher starken Rezeption die semiologischen Argumente vermögen, wird an einer Reihe von Photos deutlich, die der österreichische Militärarzt Schwarz 1940-44 in Norwegen macht. Schwarz, der aus Graz stammt, ist Mitglied eines Gebirgsjäger-Bataillions der deutschen Invasionstruppen in Norwegen. Er erreicht im Sommer 1940 die Finnmark, die nördlichste Provinz des Landes und fertigt von dieser Zeit an bis zum Rückzug der Deutschen 1944/45 über 1500 Farbdiapositive an – von Tromsø, Alta, der Finnmarksvidda und der Ostfinnmark an der Grenze nach Russland und Finnland.

Die norwegischen Journalisten Ida und Jürgen Nystrøm entdecken die Sammlung 1981, nachdem der Photograph bereits 1966 gestorben war und seine Bilder an einen Freund weitergegeben hatte. Die für diese Zeit technisch und gestalterisch hochwertigen Farbdias muten auch in anderer Hinsicht modern an. Es handelt sich um Bilder, die mit einem touristischen Blick aufgenommen sind. Romantisch und sentimental zeigen sie die Rückseite des Besatzeralltages: Kinder, Landschaften, Kameraden bei Ausflügen geben die Motive ab.

Die deutsche Armee hinterlässt auf ihrem Rückzug 1944/45 auf der Nordkalotte eine verbrannte Erde – die wenigen Dörfer der dünn besiedelten Gegend werden rücksichtslos zerstört, lebenswichtige Brücken abgebrochen, Menschen und Vieh verschleppt und umgebracht. Um so erstaunlicher ist es, dass die norwegischen Journalisten, die die Bilder auftun, nicht die Perspektive der romantisierenden Kehrseite der Kriegsgreul in ihnen erkennen wollen. Diese entspräche einer semiologischen Entzifferung. Sondern sie betonen, ähnlich wie der späte Barthes, den Aspekt des „So-ist-es-Gewesen“: Für die Norweger und Samen, die im Krieg ihre Angehörigen und ihre Behausungen verloren haben, lieferten die Photographien Zeugnisse einer früheren Existenz des Abgebildeten. Hier findet sich jener Héautismus wieder, den Barthes als Haupteigenschaft der photographischen Bilder beschreibt – es sind, wenn auch säkulare und dokumentarische, – so doch Doppelgänger, Zeugnis und Zeichen der in ihnen eingefangenen Objekte.

Diese Perspektive muss man nicht teilen und kann trotzdem auf andere Weise an der Relevanz der Kategorie des Gespenstischen festhalten: Das zweideutige ontologische Moment dieser Bilder mag gerade darin liegen, dass in der „Wiederaneignung der Bilder, die nun zu denen nach Hause kommen, denen sie eigentlich gehören“, wie die Nystrøms ihre Funde kommentieren, sich gerade noch einmal die romantische Perspektive der Besatzer durchsetzt, die diese Bilder herstellen. Auch wenn man wie die Journalisten annimmt, es ginge darum, die Bilder zurückzuholen, so bleibt doch etwas höchst Heterogenes an ihnen. Mit anderen Worten, es ist nicht genau zu bestimmen, welcher Vorgang hier wichtiger ist: dass die Erinnerung der Menschen sich der Bilder bedient, um ihrer Angehörigen zu gedenken oder die Übernahme auch der Erinnerungsbilder an Menschen durch eine Technik der Sichtbarmachung alle anderen Aspekte eines Geschichtsbildes überblendet.

Ida und Jürgen Nystrøm

Auf dem Weg nach Alta, Norwegen 1940

Aslak Sara aus Karsjok in der Hauptstraße in Honningsvåg, Norwegen 1940

Aslak Sara und zwei unbekannte deutsche Offiziere in Honningsvåg, Norwegen 1940

Infos

Wolfgang Bock, Dr. phil., habilitierte sich 1996 an der Universität Bremen, wo er von 1990 bis 2001 in den Fächern Germanistik, Kulturwissenschaft, Kunst, Pädagogik und Gesundheitswissenschaft unterrichtete. Publikationen über Neue Mythologie, Postmoderne, Rechtsradikalismus, Bildungstheorie und Neue Medien. 2000 erschien von ihm im Aisthesis Verlag *„Walter Benjamin – Die Rettung der Nacht. Sterne, Melancholie und Messianismus“*. Er ist Hochschuldozent für Theorie und Geschichte der Visuellen Kommunikation an der Fakultät für Gestaltung der Bauhaus-Universität Weimar.

Kontakt: wolfgang.bock@gestaltung.uni-weimar.de

Design: Germano Wallmann, info@geisterwort.de

April 2002