

ORTLOSIGKEIT UND BILDERFÜLLE – AUF DEM WEG ZUR TELEGESELLSCHAFT (2004)  
Peter Weibel

S. 216 – 226

Es gab eine Zeit, da gab es noch Zeit. Es gab eine Welt ohne Eile. Stefan Zweig beschrieb in seinen Erinnerungen 1944 eine geordnete Welt:

(...) mit klaren Schichtungen und gelassenen Übergängen, eine Welt ohne Hast. Der Rhythmus der neuen Geschwindigkeiten hatte sich noch nicht von den Maschinen, von dem Auto, dem Telefon, dem Radio, dem Flugzeug auf den Menschen übertragen, Zeit und Alter hatten ein anderes Maß. Man lebte gemächlicher.<sup>1</sup>

Zweig konnte sich nicht erinnern, seinen Vater je beim Laufen oder einer hastigen Handlung gesehen zu haben: »Eile galt nicht nur als unfein, sie war in der Tat überflüssig.«<sup>2</sup> Doch Zweig beschreibt *Eine Welt von Gestern*, so auch der Titel seiner Erinnerungen. Heute herrscht die »beschleunigte Zeit«, welche die räumliche Distanz verkürzt. Ein Bild jener technologischen Erscheinungen der Beschleunigung, welche die Welt so grundlegend veränderten, zeichnet Robert Musil am Beginn seines Romans *Der Mann ohne Eigenschaften*. Der Protagonist steht am Fenster und zählt mit der Uhr in der Hand

(...) die Autos, die Wagen, die Trambahnen (...) Autos schossen aus schmalen, tiefen Straßen in die Seichtigkeit heller Plätze. Fußgängerdunkelheit bildete wolkige Schnüre. Wo kräftigere Striche der Geschwindigkeit quer durch ihre lockere Eile fuhren, verdickten sie sich, rieselten nachher rascher und hatten nach wenigen Schwingungen wieder ihren gleichmäßigen Puls.<sup>3</sup>

Die Beschleunigung der Transportation durch die moderne Technologie, die schier mörderische Mobilität des urbanen Lebens wird hier als Merkmal der Moderne beschrieben. Mit der Verbreitung der Eisenbahn, der Straßenbahn und der Autos begann die Erfahrung von Raum und Zeit sich grundlegend zu verändern. Mobilität trat an die Stelle der Ortsgebundenheit. Die Distanz verschwand mit der Geschwindigkeit.

Iconic Tech. Die neue Macht der Bilder = (Christa Mauer, Hubert Burda (Hsg.), Köln 2004)

DAS VERSCHWINDEN DER FERNE: VON DER DISLOKATION ZUR ORTLOSIGKEIT

Die Beschleunigung begann mit der Erfindung der Dampfmaschine, deren Wirkungsgrad James Watt optimierte. Als neue Technologie der Energieerzeugung bildete sie die Grundlage der industriellen Revolution des 19. Jahrhunderts, eine Periode grundlegender sozialer und technologischer Veränderungen. Die von George Stephenson konstruierte Dampflokomotive ermöglichte eine gesteigerte Mobilität von Menschen und Gütern. Die räumlichen Distanzen begannen, sich aufzulösen. Der Raum zwischen zwei Orten verkürzte sich relational zur Geschwindigkeit der Bewegungsmaschinen. Die Ferne verschwand.<sup>4</sup>

Die Beobachtung des Verlustes des Raums und mit ihr der Diskurs der Dislokation beginnt in der Literatur und der Malerei bereits um das Jahr 1840. Der Maler William Turner und der Dichter Heinrich Heine sind Zeugen der Konsequenzen einer Maschinenrevolution, welche die *Ortlosigkeit* erzeugte. Als England den Höhepunkt der Eisenbahn-Manie erreichte, malte Turner eines der Meisterwerke der industriellen Revolution: *Rain, Steam and Speed: The Great Western Railway* (1844), das weit vor der futuristischen Avantgarde der Geschwindigkeit huldigte und den Beginn der Techno-Zeit in der Kunst markierte, die hier durch die Verbindung von Dampfmaschine (*steam*) und Geschwindigkeit (*speed*) gekennzeichnet war. Der Romancier William M. Thackeray schrieb begeistert: »Die Welt hat niemals zuvor etwas wie dieses Bild gesehen.« Und er hob insbesondere die Dynamik hervor, mit der die Geschwindigkeit dargestellt wurde.

Euphorische Beschreibungen der neuen Technologien kontrastierten mit den Stimmen der Gegner der industriellen Revolution. So bezeichnete beispielsweise der Romantiker Théophile Gautier die Lokomotive als »Biest der Apokalypse«. Und Heinrich Heine verfasste 1843, aus Anlass der Eröffnung der Eisenbahnlinien von Paris nach Rouen und Orléans, einen Nachruf auf den Raum: »Durch die Eisenbahnen wird der Raum getötet ... Mir ist, als kämen die Berge und Wälder aller Länder auf Paris angerückt ... vor meiner Tür brandet die Nordsee.«<sup>5</sup>

In seiner polytopischen Montage kommt die Veränderung der Raumerfahrung durch die erste Welle der technischen Beschleunigung auf wunderbare Weise zum Ausdruck: Der Raum zwischen zwei Orten schrumpft zu Nichts.

Die Innovationen des Transports haben die anthropomorphe Erfahrung

von Zeit und Raum aufgelöst. Diese Erfahrung geht von einer einfachen Gleichung aus: Sie setzt die zeitliche Dauer und die räumliche Distanz gleich. Dabei werden Dauer und Distanz vornehmlich über die körperliche Erfahrung definiert. Die Maschinen und die Medien haben das auf die menschliche Erfahrung bezogene Maß jedoch gesprengt. In einer Stunde (Dauer) legt ein Mensch zu Fuß weniger Meter (Distanz) zurück, als wenn er sich eine gleich lange Zeit mit Hilfe eines Autos oder eines Flugzeugs vorwärts bewegt. Die Entsprechungen von Zeit und Raum verschieben sich und stehen nun in Beziehung zum gewählten Vehikel der Fortbewegung, der menschliche Körper (Elle, Fuß) ist nicht länger das gültige Maß für die raumzeitliche Erfahrung. Sie wird ersetzt durch die neue, auf den Bewegungs- und Kommunikationsmaschinen aufgebaute Erfahrung des Raumes, die die Erfahrung der *Ortlosigkeit* ist.

Giorgio de Chiricos *Der Schmerz der Abreise* von 1913/14 veranschaulicht diese *Ortlosigkeit*, den Abschied vom anthropomorphen Raum eindrucksvoll. Die Zeichen der industriellen Revolution, die sich auf diesem Bild finden, die Fabrikschlote, die Dampfeisenbahn und der Wagon, zeigen die Aufhebung der natürlichen Skalierung von Raum und Zeit (Abb. 1). De Chiricos Kunst lässt sich generell mit dem Verschwinden des Raumes durch die

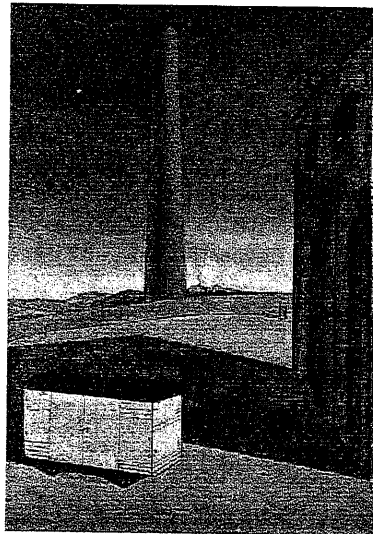


Abb. 1

Giorgio De Chiricos *Der Schmerz der Abreise* von 1913/14: Mit dem Surrealismus beginnt der Abschied vom anthropomorphen Raum.

maschinelle Beschleunigung assoziieren. Leere Stadtplätze werden zur Bühne einer Perspektive, die nicht mehr vom menschlichen Erfahrungsraum ausgeht. Sie verweisen auf den Verlust des Raumes. Die verschobenen Größenordnungen in den Bildern De Chiricos machen deutlich, dass die natürliche, von den menschlichen Sinnen bestimmte Skalierung nun aufgehoben ist. Forscher entdeckten den Makrokosmos des Universums ebenso wie den Mikrokosmos der Atome. Den Verlust der anthropomorphen Skalierung verkündete De Chirico selbst 1919 in seinem Manifest *Wir Metaphysiker*. Er proklamierte das Ende der Distanz.

Die als »Vernichtung des Raumes« apostrophierte Veränderung der Mobilitätserfahrung wird durch die aufkommenden Telekommunikationsmedien erweitert.<sup>6</sup> Heinrich Heines Szenerie enthält bereits alle kommenden Möglichkeiten der Tebilder. Die Bilder kommen nun nicht nur bis vor die Haustür. Durch das Fernsehen kommen sie direkt ins Wohnzimmer. Die Nordsee »brandet« in unseren Zimmern. Auf die erste Phase der erhöhten Mobilität von Körpern, das heißt von Menschen und Gütern, folgte die virtuelle Mobilität der Zeichen. Durch die Technologie der Fernübertragung – Telegraf, Telefon, Radio und schließlich Television – löste sich das Zeichen (die Botschaft) vom Körper des Boten. Die Teletechnologien erzeugten die Ferngesellschaft, eine Gemeinschaft, deren Handeln von örtlich verteilter Kommunikation geprägt ist.

#### MOBILITÄT UND MULTIPLIKATION: BILDERFÜLLE

Parallel zur Entwicklung der physischen Mobilität der Körper entstand durch die Teletechnologien eine virtuelle Mobilität der Zeichen, die zu einem sprunghaften Anstieg der Bilddistribution führte. Mit den neuen technischen Aufzeichnungsmedien Fotografie und Film, die eine sehr viel schnellere Produktion von Bildern erlaubten, entwickelten sich auch neue Möglichkeiten der Bildreproduktion. In Verbindung mit der immer rascheren Entwicklung der neuen optischen Medien sehen sich die westlichen Industriestaaten mit einer bis dahin unvorstellbaren Bilderfülle konfrontiert, der ein sprunghafter Anstieg der Bilddistribution entspricht. Die Bewegungs- und Kommunikationsmaschinen erzeugten in einer parallelen Evolution die *Ortlosigkeit* und die *Bilderfülle*.

Bilder waren ursprünglich an einen Ort gebunden, was die Beispiele der Höhlenmalerei und der Wand- und Deckenfresken heute noch eindrücklich

zeigen. Mit der Erfindung des Tafelbildes wurde das Bild zum ersten Mal physisch mobil und transportabel. Die zweite wichtige Phase auf dem Weg zur heutigen Mobilität der Bilder stellt die Multiplikation des Bildes, seine technische Reproduktion, dar, zuerst durch die Drucktechnik und dann durch die Telekommunikationstechnik. Der Massenkommunikation durch das Medium Buch ging die Massenkommunikation durch das Medium Bild voran. Ein halbes Jahrhundert, bevor die Erfindung des Buchdrucks das Buch zum Massenmedium machte, waren in Mitteleuropa mit dem Holzschnitt und dem Kupferstich neue Techniken der Druckgrafik entwickelt worden, welche die massenhafte Vervielfältigung von Bildern ermöglichten. Die Bilderwelt des Spätmittelalters veränderte sich dadurch radikal. Das Kultbild blieb nicht mehr auf den öffentlichen Raum beschränkt. Das private Andachtsbild, das bisher nur einer schmalen Oberschicht zugänglich war, die sich illustrierte Gebetbücher oder Hausaltären leisten konnte, setzte sich jetzt in allen Bevölkerungsgruppen durch. In der Stube des Bürgers und des Bauern fand sich nun das Heiligenbild als Holzschnitt. Aber auch profane Bildmotive erfuhren durch den Holzschnitt enorme Breitenwirkung.

Der Einblattdruck eignete sich vorzüglich als Mittel der politischen Agitation. Durch Holzschnitt vervielfältigte Bilder, meist kombiniert mit Text, bildeten die Grundlage von Flugschriften, die im Zeitalter der Reformation große politische Bedeutung erlangten. Wie die Predigt ermöglichte auch der Holzschnitt, über traditionelle Formen der Gruppenkommunikation hinauszugehen und ein anonymes Massenpublikum anzusprechen.<sup>7</sup> Hier zeigte sich bereits ein Aspekt, der in der Telegesellschaft zu seiner vollen Entfaltung gelangt: traditionelle Charakteristika der Gruppenbildung wie zum Beispiel die gemeinsame soziale Klasse, der gemeinsame Wohnort oder die gleiche Hautfarbe verloren an Bedeutung. Die neuen Technologien der Multiplikation und Übertragung begünstigten die Entstehung neuer Kommunikationsgemeinschaften.

Neben den Drucktechniken war die Fotografie als neues bildgebendes Verfahren ein entscheidender Faktor der Multiplikation der Bildermenge. 1839 übergab der Generalsekretär der Pariser Akademie der Wissenschaften, François Arago, die Fotografie der Welt. Zu diesem Zeitpunkt kann das fotografische Bild selbst noch nicht vervielfältigt werden, da die Daguerreotypen nur Unikate produzieren. Es ist in erster Linie die Geschwindigkeit der Bilderzeugung, die Arago und seine Zeitgenossen fasziniert:

Um die Millionen und Aber-Millionen Hieroglyphen zu kopieren, die auch nur die Außenseiten der Denkmäler von Theben, Memphis, Karnak usw. bedecken, bedarf es Dutzende von Jahren und einer Legion von Zeichnern. Mit dem Daguerreotyp könnte ein Mann diese Aufgabe bewältigen.<sup>8</sup>

Um 1850 setzten sich dann reproduktive fotografische Verfahren durch. Es war nun also nicht mehr nur die maschinengestützte Bilderzeugung, die zur Multiplikation der Bilder beitrug, sondern auch die maschinengestützte Bildvervielfältigung.

Aber erst die Technologien der ferntechnischen Übertragung, wie sie Telegraf und Television darstellen, haben die Bedingungen der Bildnutzung in unserer Gesellschaft tatsächlich grundlegend verändert. Sie stellen die dritte Stufe der *Ortlosigkeit* des Bildes dar. Die Medien – Telegraf und Television – erreichen in der Bildübertragung annähernd die Geschwindigkeit des Elektrons, sodass die Bilder nahezu gleichzeitig an multiplen Orten erscheinen können. Die Telekommunikation radikalisiert die Aufhebung des Raumes, die durch die Vorgängertechnologien begonnen wurde. Die historische Einheit von Raum und Zeit ist durch diese technische Übertragung vollkommen zerstört. Erfahrungen, die vor hundert Jahren vollkommen unvorstellbar waren, sind heute alltäglich: Der Mann, der neben mir in der Wartehalle des Flughafens Selbstgespräche zu führen scheint, telefoniert in Wirklichkeit über ein mikroskopisches Handy mit einem Gesprächspartner, der sich zwar in der gleichen Zeit wie wir, aber in einem vollkommen anderem Raum und vielleicht sogar auf einem anderen Kontinent befindet.

Der Zeitraum zwischen 1880 und 1980 war ein Zeitraum der Umbrüche. In dieser Phase bildeten sich durch Urbanisierung, Industrialisierung und Medialisierung neue Kommunikationsräume. Dabei entstand keineswegs eine homogene Vernichtung von Zeit und Raum. Es kam vielmehr zu einer sich überlagernden Konstituierung neuer Räume und simultan dazu zur Auflösung und Transformation alter Räume. Die Entwicklungsschübe dieser hundert Jahre lassen sich daher treffender als eine »Verdichtung« von Raum, Zeit und Kommunikation begreifen, die von einer nie gekannten *Bilderfülle* begleitet wurde.

Hinter dem Begriffspaar *Mobilität* und *Multiplikation* versteckt sich der Kampf zwischen Nähe und Ferne. Es geht hier um die Auflösung einer Nahge-

sellschaft und das Entstehen einer Ferngesellschaft auf der Basis fernübertragener Bilder. Walter Benjamins definierte die Aura »als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie uns sein mag.« Was aber hat die Aura mit Nähe und mit Ferne zu tun? Ihr Verlust zeigt den Wechsel von der Nahgesellschaft zur Ferngesellschaft, den Bruch zwischen den beiden Formen von Gemeinschaft. Zur Einheit von Raum und Zeit gehört die Originalität als Singularität, etwas, das nur einmal in Raum und Zeit existieren kann, hier und jetzt. Die Singularität wird nun durch einen sich ankündigenden weiteren Innovations-schritt nochmals auf einer anderen Ebene in Frage gestellt: durch die Fernwirkung, wie sie die Quantenphysik postuliert und sie von dem Physiker Anton Zeilinger und anderen experimentell nachgewiesen wurde.

#### DER ORBITALE BLICK

Der »orbitale Blick« wird zur bestimmenden Perspektive. Ein Beispiel dafür zeigt eine Lithografie von Kasimir Malewitsch, die den Titel *Der gleichzeitige Tod eines Mannes in einem Aeroplan und in der Eisenbahn* trägt. Malewitsch hat sie im Jahr 1913 für die kubofuturistische Anthologie *Explosivität* hergestellt. Dieses Bild bezieht sich wahrscheinlich auf eine Passage aus P. S. Uspenskis Werk *Tertium Organum* (1911), das mit seinen Erläuterungen der vierten Dimension, welche die französischen Kubisten in der Kunstwelt propagiert hatten, auch Malewitsch beeinflusste. Konstantin Ziolkowski, ein russischer Raumfahrtvisionär, inspirierte Malewitsch gleichermaßen. Er hatte 1902 eine rotierende Raumstation, ein Raum-Habitat beschrieben. Malewitsch setzte sich intensiv mit der vierten Dimension, der nichteuklidischen Geometrie und mit der Raumfahrt auseinander. Daher sprach er in seinen Texten oft in Neologismen von »Semljanit«, Erdbewohnern, und »Planit«, schwebenden Gebilden. Er veröffentlicht 1924 ein Manifest, in dem er als Leitbild für seine »Planiten« das Raumschiff vorschlägt. Dabei beruft er sich explizit auf drahtlosen Funk und Flugzeug als Boten und Botschafter eines neuen telematischen Zeitalters.

Selbst das Automobil gehört eigentlich schon in die Rumpelkammer, auf den Friedhof des Eklektizismus, wie der Telegraf und das Telefon auch. Die neuen Behausungen der neuen Menschen liegen im Weltraum. Die Erde wird für sie zu einer Zwischenstation, und dementsprechend müssen Flugplätze angelegt werden, die sich den Ae-

roplanen anpassen, also eine säulenartige Architektur. (...) Die provisorischen Behausungen der neuen Menschen müssen sowohl im Weltraum als auch auf der Erde den Aeroplanen angepasst werden.<sup>10</sup>

Die Schautafeln von Malewitsch zur Entwicklung der Kunst zeigen die Verquickung von Kunstrichtungen wie dem Kubismus, Futurismus und Suprematismus mit der Technikgeschichte. Malewitsch zeichnet Verbindungen mit Flugzeugen und Raketen (Abb. 2). Dies ist ein Beispiel dafür, dass zur Untersuchung von Bildern parallel Kunstgeschichte, Technikgeschichte und Wissenschaftsgeschichte herangezogen werden müssen. Nur so lässt sich der »orbitale Blick« Malewitschs auf die Erde beschreiben.

#### ORT UND ZEIT IN DER TELEMATISCHEN GESELLSCHAFT: ZEICHENZENTRIERT

Die Auflösung des Ortes ist technikhistorisch relativ genau zu definieren: 1837 erhielten die beiden englischen Forscher William Cooke und Charles Wheatstone ein Patent auf den Telegrafen. 1836 erfindet der Münchner Professor Carl August von Steinheil den schreibenden Telegrafen: Die zu übermittelnde Nachricht erscheint in einem Punktcode auf einem Papierstreifen. Der amerikanische Maler Samuel Morse verfeinert diese Technik zum berühmten Morsealphabet, 1837 macht er seine ersten öffentlichen Experimente. Die Bildübertragung, der entscheidende Schritt für das Telebild und für die Ferngesellschaft, wird ab 1840 möglich. 1876 erfinden Alexander Graham Bell und

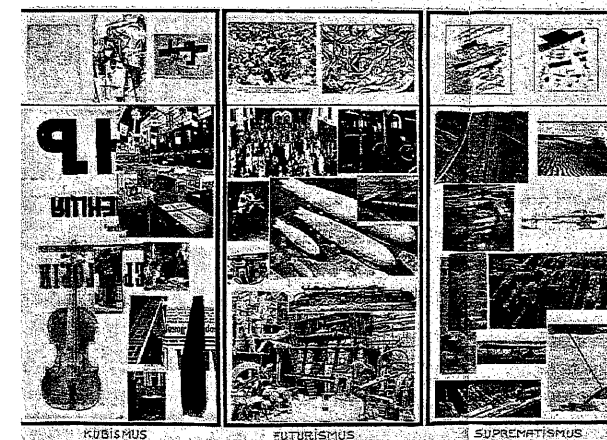


Abb. 2

Kasimir Malewitschs Schautafel von 1926/27 zeigt den Zusammenhang zwischen der Technikgeschichte und der Entwicklung von Kunstrichtungen.

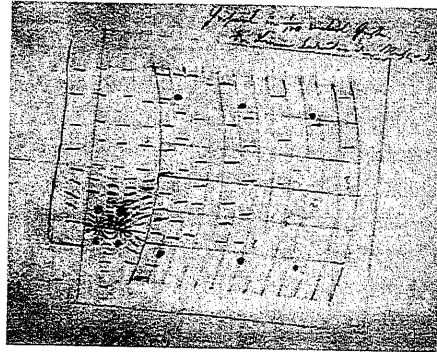


Abb. 3  
Labornotizen von Heinrich Hertz 1887: Die Zeichnung gibt das Bild von elektromagnetischen Wellen wieder.

Elisha Gray unabhängig voneinander das Telefon. Der entscheidende Moment aber war gekommen, als Maxwell 1873 die Verbreitung elektromagnetischer Wellen durch den Raum in einer mathematischen Gleichung formulierte und als 1887 der Physiker Heinrich Hertz in Karlsruhe durch die Funkenübertragung den Nachweis der Existenz dieser elektromagnetischen Wellen erbringen konnte. Aufgrund dieser Technik spricht man noch heute von Rundfunk und anderen Funksystemen (Abb. 3).

Diese frühen technischen Medien ermöglichten erstmals die Allgegenwart von Simultaneität, wie sie für unsere heutige Gesellschaft charakteristisch ist. Zwischen 1844 und 1888 entstand also ein komplettes Ensemble der Kommunikationstechnologie: Übertragungstechniken für Informationen, Töne und Bilder. Im 20. Jahrhundert wurde diese Erfindung in erster Linie standardisiert und für den Massengebrauch zugänglich gemacht, doch handelt es sich im Grunde um Erfindungen des 19. Jahrhunderts.

Die entscheidende Erfindung in der Geschichte der Bildtechnologien war die Entdeckung des so genannten Scanning-Prinzips im Jahr 1841, auf dem auch die heutige Fernsehtechnologie basiert. Das Scanning-Prinzip besteht darin, eine räumliche Dimension wie zum Beispiel die Zeichnung auf einer Fläche in eine lineare Folge von Punkten in der Zeit umzuwandeln, das heißt den räumlichen Code in einen zeitlichen Code zu transformieren (Abb. 4). Diese Technologie war die Voraussetzung für die Loslösung des Bildes von seinem Träger. Keine Holztafel, kein Papier mussten mehr von einem Boten an einen anderen Ort gebracht werden. Die technischen Systeme der Bildcodierung und -übertragung ermöglichten es, Bilder von einem Ort zum anderen körperlos und materiallos zu transferieren. Die körperlose, material-

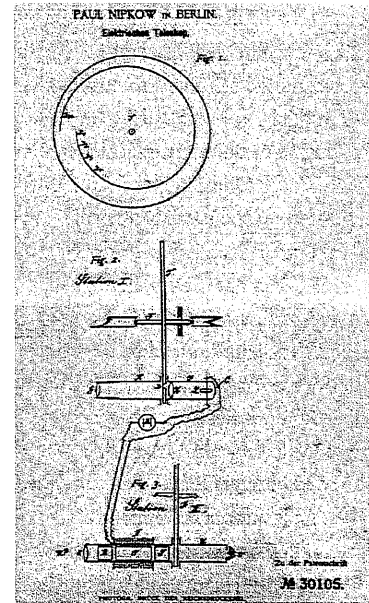


Abb. 4  
Aus einer Patentschrift von Paul Nipkow 1884: Die technische Zeichnung zeigt modellhaft das erste Gerät zur systematischen Abtastung und Zerlegung eines Bildes in Einzelpunkte.

lose Transmission der Zeichen ist sozusagen die Lehre der elektromagnetischen Wellen. Wir Menschen leben in einer Bildwelt der körperlosen Codes. Nur technikgeschichtlich trifft die körperlose Kommunikation wieder auf den Körper. So nannte der Erfinder des Elektrons, J. J. Thompson, das Elektron »kleiner Körper«, »Corpuskel«.

An die Stelle der körperzentrierten Raumerfahrung tritt in der industriellen Revolution somit die maschinenzentrierte Raumerfahrung und in der postindustriellen Revolution die zeichenzentrierte, symbolische Raumerfahrung. Die Gesellschaft ist gekennzeichnet durch die Phänomene der *Ortlosigkeit* und *Bilderfülle*.

#### ICONIC TURN: DIE NEUE ROLLE DES BILDES

In der virtuellen Realität, den computerbasierten Umgebungen, wandelt sich die Rolle des Bildes. Ortlos, ohne Existenz eines Originals, wird das Bild zu einer Schnittstelle für die Handlungen verschiedener Personen in Echtzeit. Die zeitliche Verzögerung zwischen Äußerung und Wahrnehmung, Ursache und Wirkung, verschwindet. Über das Bild können telematisch Handlungen an

einem weit entfernten Ort ausgeführt werden. In Multi-User-Environments kommunizieren zahlreiche Personen miteinander, die sich an unterschiedlichen Orten befinden, über unterschiedlichste visuelle Environments. Bisher war die Interaktivität nur in eine Richtung möglich, von der wirklichen Welt in die virtuelle Welt. In Zukunft haben Ereignisse in der virtuellen Welt aber umgekehrt auch Auswirkungen auf die reale Welt. Damit entstehen Bilder, die wir nicht mehr Bilder nennen können. Wenn ich beispielsweise auf das Bild eines Schalters auf einem Bildschirm drücke und simultan in dem Zimmer, in dem ich mich aufhalte, das Licht angeht, dann hat meine Bewegung im Zeichenraum (Druck auf den virtuellen Schalter) eine Wirkung in der realen Welt und der Schalter kann nicht mehr als Bild bezeichnet werden. Die neuen technischen Bilder sind Mischgebilde, eine Mischung aus Zeichen und Objekt: noch Objekt und schon Zeichen, noch Zeichen und schon Objekt.

Im Fokus einer Bildwissenschaft dürfen deshalb nicht allein die Bilder der Kunst stehen. Die Naturwissenschaften verwenden Bilder seit Jahrhunderten sowohl zur Produktion von Erkenntnis als auch zur Verbreitung von Wissen. Als ich einmal den Erfinder der fraktalen Geometrie Benoît Mandelbrot fragte, wie er in die Geschichte eingehen möchte, sagte er: als derjenige, der die Bilder in die Mathematik zurückgebracht hat. Der *iconic turn* beschreibt nicht nur eine Hinwendung der Kunstwissenschaft zu den naturwissenschaftlichen Bildern, sondern auch eine Auseinandersetzung der Naturwissenschaften mit den Bildern. Das Bild, von den bildgebenden Verfahren der Medizin bis hin zur Physik, spielt für die Produktion von Erkenntnis und die Verbreitung von Wissen eine größere Rolle denn je. Es sind aber nicht mimetische Bilder, wie sie die Kunst erzeugte, sondern *epistemische Dinge*, Bilder, die am ehesten vergleichbar sind mit Präparaten und Modellen, die uns helfen, die Wirklichkeit besser zu verstehen.

1 Stefan Zweig: *Die Welt von gestern: Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt, S. 40.

2 Ebd., S. 41.

3 Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Frankfurt 1994, S. 9 und S. 12.

4 Vgl. Edith Decker und Peter Weibel: *Vom Verschwinden der Ferne*. Köln 1990.

5 Heinrich Heine: Paris den 5. Mai 1843, hier zit. ders. *Sämtliche Werke*. München Bd. XII 1964, S. 65.

6 Vgl. Peter Weibel: *Die Beschleunigung der Bilder. Chronokratie*. 2. Auflage. Bern 2003.

7 Vgl. Michael Mitterauer: Predigt – Holzschnitt – Buchdruck. Europäische Frühformen der Massenkommunikation. in: *Beiträge zur historischen Sozialkunde*. Nr. 2/98. 28. Jg. S. 69 – 78.

8 Dominique François Arago: Bericht über den Daguerreotypie. in: Wolfgang Kemp: *Theorie der Fotografie*. Band 1–3. München 1980, S. 52.

9 Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Fotografie. in: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt 1977, S. 15.

10 Kasimir Malewitsch: *Die Gegenstandslose Welt*. Köln 1952, S. 285.

## KUNSTBILDER:

### KÜNSTLER ERFINDEN SICH IHRE EIGENE BILDWELT

Künstler haben von jeher ihren eigenen Bilderkosmos gestaltet. Von welchen Vorstellungen und Visionen werden Künstler geleitet? Wie finden und erfinden Architekten, Filmemacher, Fotografen, Designer und bildende Künstler die Bilder, mit denen sie unsere Wirklichkeit verändern? Die Architekten Stephan Braunfels und Norman Foster sind sich bewusst, dass sie mit ihren Bauwerken ein Stück Stadtgeschichte schreiben und setzen sich, auch wenn sie ein recht unterschiedliches Bild der künftigen Stadt zeichnen, entsprechend sorgfältig mit dem gegenwärtigen und historischen Umfeld auseinander. Fosters spektakuläre Hightech-Projekte, bei denen er den Bezug zum Menschen nie aus den Augen verliert, erscheinen wie Leuchttürme, die in der City als Orientierung dienen. Braunfels fügt seine Bauten explizit in einen übergreifenden architekturgeschichtlichen und urbanistischen Kontext ein. Bewusst gesetzte Blickachsen und die Orientierung seiner Gebäude im städtischen Zusammenhang schaffen Bezüge zu anderen historischen Gebäuden und Stadtvierteln. Einen Einblick in das Schaffen eines bildenden Künstlers und eines Filmemachers ermöglichen die Beiträge des Video-Künstlers Bill Viola und des Filmemachers Wim Wenders, die den Prozess des Bilderfindens vergegenwärtigen. Für Viola sind Bilder »ein zentraler Bestandteil unseres Wesens« und »der Motor unseres Lebens«. Eine fast buddhistische Weisheit spricht aus seinen Videos von Geburt und Tod. Wim Wenders hingegen richtet seinen Blick auf Orte und lässt diese in seinen Filmbildern sprechen und Geschichten erzählen. Orte sind ihm wichtiger als die Filmstory, die sich teilweise erst während der Dreharbeiten entwickelt.