



Blut und Destruktion

Typographie und Medienbilder, Spiele und Kriege, Animation und Anästhesie, Orientierung und Okzidentierung

Prof. Dr. Norval Baitello Junior

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Brasilien

I. "Je suis sang"/ Ich bin Blut: Projekt-Körper, Zirkulation und Übergang.

Jan Fabre, der belgische Künstler und Theaterregisseur, thematisiert in seinem Stück *Ich bin Blut*, die Ströme, die das Leben definieren, die Zeit, die Geschichte, die Beziehungen, die Kommunikation, der Körper, das Bild, die Obsessionen, die Fixierungen, das Leiden, die Krankheit und die Folter durch die Präsenz des Blutes oder die Gier nach Blut, die den Menschen in seiner Geschichte immer begleitete. Die Metapher des Vampirs, der sich zeitlos vom Fluidum derjenigen nährt, die eines Tages den Fluss des Lebens verlassen werden, drängt sich dabei auf. Sei es in der Vergangenheit, in der Antike oder im Mittelalter, in der Gegenwart oder in der Zukunft, die Träume vom Blut als Permanenz und Abstammung, heute völlig verschoben beispielsweise in den Entwicklungen der Genetik, nähern uns erneut den Bildern der Vampire als paradoxem Lebensziel und Todesziel. Sie werfen uns insofern sowohl auf unsere animalische *Conditio* zurück, als auch erhöhen sie uns auf die übermenschliche Ebene. *Ich bin Blut* soll heißen "Ich bin Tier", wie auch "ich bin der Schatten des menschlichen Tieres, ich bin Vampir". Aber vor





allem will es uns sagen "Ich bin Bild, ich bin dieses Paradox zwischen Permanenz und Vergänglichkeit, zwischen Sterblichkeit und Ewigkeit.

Wenn wir den Willen zum Bild der Träume vom Blut anzunähern annehmen, führt uns die Gleichung "ich bin Blut = ich bin Bild" zu den vampirischen Labyrinthen der dematerialisierten Bilderströme. Man muss nur bedenken, dass es sich in diesem Fall um eine neue Kategorie von Vampiren handelt: Lichtgestalten, Produkte der Großen Ära der Orientierung (so wie der Historiker Daniel Boorstin das Zeitalter der grossen Entdeckungen dargestellt hat), des ständigen Denkens in Richtung Sonnenaufgang. Obwohl wir Vampire sind, fliehen wir, da wir auch Bilder sind, vor der Schwärze der Schatten und der Nacht, in denen die Bilder verschwinden. Als Tages-Vampire träumen wir nur die vorgeträumten Tag-Träume der Vernunft und der Unsterblichkeit, der Kontrolle und der Sehkraft, der Eroberungen und der Expansionen. So baut sich im Laufe der letzten Jahrhunderte das Imperium der projizierten Wesen und Gestalten auf, die nur dort sind, wo sie nicht sind, weil sie reiner Fluss sind, nur Blut. Malena Segura Contrera beschreibt vier Typen hybrider Wesen, die durch die menschliche Zivilisation entworfen wurden: "a) der Hybrid Mensch-Tier, oder der monströse Körper, b) der Hybrid Dämon-Mensch, oder die monströse Seele, c) der Hybrid Maschine-Mensch, oder die monströse Technik und/oder die monströse Arbeit, d) der Hybrid Bild-Mensch oder die monströsen Medien und/oder das mediale Monströse" (2004). Die Autorin schreibt im Hinblick auf den dämonischen Menschen:

Er hat mit dem zuvor beschriebenen Typus des Hybriden die tierischen Züge gemein, beim dämonischen Menschen werden diese Züge durch spezifische Tiere umschrieben, die symbolisch mit den Kräften des Bösen assoziiert werden, mit der Hölle, den unterirdischen Göttern, mit der Welt der Finsternis, dem Ort alles Bösen, dem natürlichen Habitat der Dämonen. Das ist der Fall bei allen Sorten Fledermäusen und Vampiren (die, nebenbei bemerkt, niemals veralten), bei den metamorphosischen Wesen der Comics, die in den Untergründen der Städte wohnen, den von Ziegen und Böcken geliehenen Merkmalen (vor allem der Hörner, Füße und Schwänze) der Insekten-Menschen(...) (Contrera, 2004: 194).





Die Anziehungskraft dieser Elemente in der menschlichen Kultur ist nicht zu leugnen, und die Produkte der aktuellen Spannungsindustrie trinken aus den Quellen der uralten Erzählungen die Inspiration für ihre Kreationen und Produkte. Aber mir scheint, dass beim hier bedachten Fall des "Nur-Blut-Seins", des Tag-Vampirs, noch ein anderes deformierendes Element in Erscheinung tritt: die Welt des Bildes und der Visibilität, so als ob die Unterwelt der Dunkelheit sich nun in die Sichtbarkeit erhöbe und aufwachte für ein Erscheinen in der Öffentlichkeit. Das neue und frische Blut wird nicht mehr vom Vampir gefordert, sondern von seinem öffentlichen Bild. Blut, das nicht mehr in den Venen und Arterien fließt, sondern in den Meandern der Sichtbarkeit und auf den Bühnen der öffentlichen Räume im Tageslicht, dem gemeinen Menschen bleibt keine andere Utopie mehr als sein eigenes Bild-Monster zu kultivieren. Mit den Worten von Dietmar Kamper: "Liebe dein Monster wie dich selbst." (Kamper 1997: 61).

Das schwarze Blut: Die Tinte der Typografie. Die Arterien der Rotationsmaschinen: „Der blutige Ernst“ und Dada-Berlin Als die jungen Brüder John Heartfield und Wieland Herzfelde mitten im Ersten Weltkrieg und unter rigoroser Papierrationierung die Studentenzeitung Neue Jugend herausbrachten und damit den Schritt zur Gründung des Malik-Verlags wagten, boten sie dem Berliner Dadaismus den ersten "bewaffneten" Arm, d.h. ihre große Marke, die publizistische Facette. Ihre große Waffe war die Typographie, das schwarze Blut, das vom Papier in den Rotationsmaschinen absorbiert wurde und die Welt berührte und erschreckte, weil es die Angst und die Tragödie des Alltäglichen und Realen nahebrachte. "Der destruktive Charakter ist jung und heiter", dieser Ausdruck Benjamins scheint erfunden zu sein für dieses starke, in den Kriegsjahren erschrockene Berlin. John (Helmut) war schon ein unruhiger und kreativer Grafiker, Wieland der aufgeweckte Trickster, der mit den Papierlieferanten verhandelte und die Zahlungen hinauszögerte, mit dem Argument, sie seien an der Front in Verteidigung des Vaterlandes. Der Fluss der Menschen durch die Arterien der Stadt erforderte einen entsprechenden Fluss der Nachrichten durch die Venen der Gesellschaft. Die westliche Welt befand sich an





der Schwelle der Ikonisierung, der Ersetzung des schwarzen Blutes der Druckmaschinen durch das zunehmend farbige Blut der bunten illustrierten Zeitschriften, der großen bunten Plakate an den Litfasssäulen, der vierfarbigen Anzeigen. Berlin war schon in den 10er Jahren die Zeitungsstadt. Im Jahr 1914, bei Kriegsausbruch, mit der beeindruckenden Zahl von 30 Morgenzeitungen, 10 Abendzeitungen und ungefähr 50 Vorort- oder Stadtteilzeitschriften oder -zeitungen. Doch die Arbeit der Druckmaschinen würde sogar noch zunehmen in den Folgejahren, trotz der Blutungen durch die galoppierende Inflation, trotz der Nachkriegsschäden und Blutungen durch die Reparationen, trotz der Blutungen in den emotionalen und familiären Bindungen der Kriegsniederlage, trotz der Blutungen in den Träumen einer ganzen, komplexen Gesellschaft, die mit ihrer Rüstungsindustrie und Propaganda auf frühere Blutungen antwortete: Blut fordert Blut, so wie ein Bild weitere Bilder fordert. Die goldenen zwanziger Jahre waren nur das Vorspiel einer „imagery-society“, einer Bilder-Gesellschaft, die mit voller Kraft nach dem Zweiten Weltkrieg die westliche Welt bestimmen würde.

Obwohl die Schrift und die Typographie statische Bilder lieferten, waren die pulsierenden Unterwelten dieser Bilder die geräuschvollen, sich bewegenden Rotationsmaschinen, die auf der Haut der Stadt und auf dem Papier der Zeitungen und Zeitschriften, den Körper der Gesellschaft besprengten. Die unsichtbaren, bebenden Untergründe, die Döblin im Berlin Alexanderplatz beschreibt, antizipierten, wie die Rotationsmaschinen, ein anderes Motiv von Jan Fabre, definiert von Dietmar Kamper (1999) als „Anthropologie der Insekten“ und einer „Entomologie der Menschen“. Das Blut, das in den unterirdischen Macro-Arterien oder auf der Oberfläche der Strassen floss, bestand aus Partikeln, entomischen Wesen, Insekten, aus Teilen einer entomischen Gesellschaft, mit bereits programmierten Funktionen. Serienhaft produziert stellten sie eine bildliche Reproduktion ihrer Funktion dar. Als Früchte der Rotationsmaschinen entstanden serienhaft ähnliche Bilder, „serial imagery“. Wichtig war, im Zeitalter der Reproduzierbarkeit wurde die Möglichkeit der Serienproduktion von





Menschen, so wie die Zeitungen produziert wurden, die Schrifttypen, die Seiten der Zeitschriften, der Überfluss an Pamphleten. Und diese Reproduktion der Körper-Partikel zur Benetzung der Arterien der Städte war nur über zwei Vorgehensweisen möglich: die entomische Reduktion und die bildliche Abstraktion der Menschen. Diese zwei Strategien waren letztlich die Diagnose und Anklage des Dadá. Aus dem Herzen des Dada-Berlin entstanden, in schwarzem Blut, die wichtigsten Anti-Zeitungen oder Meta-Zeitungen der historischen europäischen Avantgarde: *Jedermann sein eigener Fussball*, *Die Pleite*, *Der blutige Ernst*, die Karikaturen von George Grosz, die Montagen und Collagen von Hannah Höch, die Plakatgedichte von Raoul Hausmann, die Zerstörungsaktionen öffentlicher Images durch den Architekten Johannes Baader. Ikonoklasmus und Graphoklasmus, Hand in Hand, waren das Aushängeschild des Dada, wie schon ihr Begründer in Zürich, Hugo Ball, in seinem Tagebuch am 13.6. 1916 schrieb: "Das Wort und das Bild sind eins. Maler und Dichter gehören zusammen. Christus ist Bild und Wort. Das Wort und das Bild sind gekreuzigt." (Ball, 1931: 99). Das Blut, das in den Venen des typographischen Wortes fließt, hervorgehend aus dem schwarzen Blut der Piktogramme und Ideogramme, archaische Formen oder Varianten der Schrift, kam schon aus imagetischen Registern. Nun würde es zurückkommen ins Reich der Bilder, nachdem es lange Jahrhunderte durch die sogenannte Funktionalität der schwarzen Tinte, des schwarzen Blutes, dominiert worden war.

Dennoch waren die Dadaisten nicht die einzigen, die den Graphoklasmus vorantrieben. Die Futuristen mit ihrer "parole in libertà" und die russischen Kubofuturisten brachen gleichermaßen mit den Monstern aus schwarzem Blut der typographischen Schrift, aber sie alle, mit Ausnahme der Dadaisten, ließen sich von den Maschinen, der mechanischen Bewegung, den Mechanomorphosen und Automaten hypnotisieren. Dada begeisterte sich ausschließlich für die Serialisierung, in einer zugleich infantilen wie destruktiven paradoxen Begeisterung. Daher stammt seine Leidenschaft für





die Zeitung, die graphischen Buchstaben und Graphismen, als wären sie Ansammlungen von Buchstaben-Insekten, Verteiler und Vertrieb des schwarzen Bluts.

Das Erde-Blut: Das Ocker, paläolithisches Blut, Erde und Weiblichkeit, Kohle, Feuer und Männlichkeit.

Die lateinische Opposition von sanguis (fließendem Blut) und cruor (vergossenem und geronnenem Blut) zeugt vom tiefen Rätsel des Paradoxons zwischen dem roten frischen Blut und dem getrockneten schwarzen Blut für den archaischen Menschen. Lebendig ist es unsichtbar. Wenn es sichtbar ist, dann ist es tot. Möglicherweise ist dieses Paradoxon die Basis des Bikolorismus zwischen Ocker und Schwarz, die häufig in der paläolithischen Malerei beobachtet werden kann. Geronnen und oxidiert wird aus dem lebhaften Rot ein dunkles Schwarzrot, aber auch die geologische Herkunft der roten Pigmente ergibt weitere Gründe für das mythologische Fundament der Assoziierung des Rot mit dem "Leben". Leroi-Gourhan berichtet von 17 Fällen (von 27) der Präsenz der Ockeroigmente in paläolithischen Grabstätten. Dazu beschreibt er auch noch das häufige Vorhandensein von Ocker in Mund und Nase von Toten und bestätigt damit die mögliche Assoziierung des Ocker mit dem Lebensatem, das heißt auch mit der Sprache. In der magdalenischen Kunst repräsentieren sicherlich die ockerfarbigen Streifen, die von den Schnauzen vieler Tiere ausgehen, den Atem, die Seele, das "Pneuma". Leroi-Gourhan bestätigt dies folgendermaßen: "Durch seine Farbe muss das wichtigste paläolithische Symbol mit dem Blut und dem Leben assimiliert werden.(...)" (Leroi-Gourhan... 73).

Im Hinblick auf die Präsenz des rötlichen Ocker beobachtet Vjatscheslaw V. Ivanov:

In Castillo sind die weiblichen Merkmale in roter Farbe ausgefüllt, das männliche aber in schwarzer. Bei den Bildern in Lascaux hängt die Kontrastierung von Rot und Schwarz auch mit dem Unterschied der Darstellungen von Pferden und Bisons zusammen, die selbst wahrscheinlich Geschlechtssymbole waren. (Ivanov, 1983: 107).





Der Schatten, das Dunkel, die Nicht-Farbe, das Schwarz und die Kohle würden viele Jahrtausende später ausgerechnet das Wort, den Atem, den Geist und das Blut repräsentieren. Was verbirgt sich hinter dieser jahrtausendartigen Inversion? Das Aufleben des Tierischen. Georges Bataille schreibt über die paläolithischen Wandmalereien von Lascaux und benutzt dabei einen poetischen Titel von Paul Eluard nämlich "Les animaux et ses hommes" („Die Tiere und ihre Menschen“. Könnte nicht das Tierische, das tausende von Jahren Zivilisation und Jahrhunderte von Wissenschaft in den Schatten des Menschen stellten, und der Wunsch, das Tierhafte zu verdrängen, in vielen Epochen und Künsten auch das Rot als Kennzeichen der Natur entfernt haben und die Kohle als Frucht des Prometheuschen Feuers an dessen Stelle eingeführt? Oder könnte die schwarze Farbe die markante Präsenz einer Verbannung (oder einer Umrandung) des Blutes als Natur? Hat die schwarze Farbe nicht letzten Endes der Welt seit dem Paläolithikum klare Konturen [einen Rahmen] gegeben? Lassen nicht das Ausmalen der Oberflächen in Ocker-Erde und die schwarze Umrahmung der Figuren auch eine Komplementarität zweier Farben und eine primäre Dualität durchscheinen, die in sehr viel späteren Kulturen in der Opposition schwarz – weiß, schwarz – gelb, schwarz – gold hervortritt? Aus der Erde, ihren Höhlen, ihren Beben, ihren alles verschlingenden Eingeweiden und ihrer ockerfarbenen Fruchtbarkeit, ihren Refugien und schützenden Stätten erwüchse demnach das Ocker (oder das Weiß, oder das Gelb, oder das Gold, seine Varianten). Aus dem Feuer entstünde das schwarze Pigment, dass sich in Werkzeuge und Techniken als Kunst des Hephaistos transformiert, Instrumente, um in die Welt einzugreifen. Könnte es nicht sein, dass aus dem paläolithischen Kampf zwischen den beiden Komplexen Ocker – Erde – Blut, einerseits und der Kohle- Feuer – Werkzeuge – Bild, andererseits, der Homo Sapiens hervorgegangen ist?





Das Spiel-Blut: Die angebliche Unschuld des animierten Bildes, des spielenden Bildes. Die Bilder-Sucht.

In den Bildern von Lascaux sieht George Bataille die Spuren des Überganges vom Menschen, der Werkzeuge herstellt, zum Menschen, der mit Bildern spielt. Dieser Schritt entspricht der Entwicklung einer Fähigkeit, mit dem Paradoxon der Bilder umzugehen und Tätigkeiten zu erfinden, die dieses Paradoxon in Geste, Körper, Aktion transformierten. Mit einem Wort zusammengefasst, in Animation. Gebauer / Wulf entwerfen präzise dieses Moment des Spiels: "Der Spieler nimmt das Spiel nicht in sich hinein, sondern es ist als körperliches Geschehen zwischen den Menschen." (Gebauer / Wulf, 2004: 159) Günther Anders diagnostiziert die gegenwärtige "Ikonomanie" als neue Krankheit, eine neue Sucht. Die Bilder-Sucht. Aber diese Abhängigkeit ist jedes Mal zugleich eine unkontrollierbare Spielsucht, eine Ludopatie. Das Paradox des Bildes, das uns die Präsenz einer Abwesenheit zuträgt, bringt ein „emotionales Defizit“ hervor, (Harry Pross) welches man durch spielerische Aktivität zu kompensieren versucht. So wächst die Spielsucht in dem Maße, wie sich die Bilder vermehren. Wenn aber auch die spielerische Aktivität, verstanden als körperliches Geschehen und als Reduktion des Körpers auf Finger und Augen, führt die Spiel-Sucht auch noch zu einer anderen Art der Zerstörung. Die Abnahme (oder Subtraktion) der räumlich-zeitlichen Dimensionen durch Abstraktionen oder ihre Substitution durch Modelle mit unendlich geringerer Komplexität. Schlussendlich wird das Spiel in ein Bild vom Spiel transformiert und die Wirklichkeit kann nur noch durch die bereinigte und hygienisierte Vermittlung technischer Bilder (V. Flusser) assimiliert werden, und auch durch die Transformation von Spielen in "Games", mit Niederlage, Verlust und Zerstörung, symbolischem Tod, selbstverständlich alles reversibel. So projizieren alle Medien auf die dargestellten Ereignisse den wachsenden Spielcharakter ihrer Mittel und führen zu einem Erlöschen oder dem Verbergen ihrer Irreversibilität. Auch die Kriege werden zum Blut-Spiel, zu reiner Animation. Harry Pross sprach schon von "Medien als Droge" und bezog sich dabei auch auf den rituellen Charakter der Kommunikationskanäle





und ihrer Mittel ,aber ohne Frage befinden wir uns jetzt in einer komplexeren Phase der medialen Welt : In der Phase der Ikonophagie, der Bilderfresserei.Man trägt keine Kleidung, sondern Kleidungsbilder, man bewohnt keine Häuser, sondern Häuserbilder, man isst keine Nahrung, sondern Essmuster oder essbare Bilder, alle blutlosen Gegenstände, Oberflächen. Das sich verflüchtigende Blut verschwindet in der Flüchtigkeit der animierten Techno-Bilder.

Das Licht-Blut: Die Flüchtigkeit des Blutes im Licht der animierten Bilder

Die Animation im Film, Fernsehen, auf den Computerbildschirmen und den vielen anderen Bildschirmen (von den Neonlichtbildern bis zu den Handys) brachten einen neuen Bildtyp zum Vorschein, das Bild, das sich auflöst oder verflüchtigt. Als das Blut der Katastrophen sich in die Tinte der Druckmaschinen verwandelte, verwandelte sich die Aktivität der Imagination, als Entwurf und Verarbeitung endogener Bilder (vgl. Belting), in Mitleid und Mitgefühl. Wenn aber die Licht-Bilder uns diese Ereignisse präsentieren, vergeht das Blut wie das Licht, in Lichtgeschwindigkeit, ohne Zeit oder Raum für Mitleid zu lassen. Die animierte Sichtbarmachung der menschlichen Tragödien im Licht-Bild ruft eine verstärkte Anästhesie der Leidenschaften und des Mitleidens hervor sowie eine Verflüchtigung des Blutes. Die blutlosen Kämpfe (angefangen bei den ersten filmischen Dokumentationen des 2. Weltkriegs bis zu den Live-Übertragungen der Golf und Irak Kriege im CNN), die Kriegsspiele, ebenfalls ohne Blut, waren die Protomodelle für die Verflüchtigung des Blutes im technischen Bild und in der Animation auf den Bildschirmen und Lichtschirmen. Derart führte die Große Ära der Orientierung, in welcher der Blick und das Leben auf den Sonnenaufgang und die Ausweitung sämtlicher Grenzen ausgerichtet sind, zu einer Art Erblindung, zu einer erneuten Schattenwelt.





Das Blut des Schattens: Die versteckten Meander des Lichts, die Ikonophagie und die Okzidentierung.

Der Überschuss an Licht führte zur Aufdeckung seiner dunklen Natur. Als erste Konsequenz findet die Entdeckung der Techniken zur Bildproduktion in der Dunkelheit statt (vergessen wir nicht, dass unsere endogenen Bilder in der dunklen Höhle unseres Denkens, unseres Körpers und unserer Träume entstehen und dass die ersten exogenen Bilder das Licht der Welt in den vom natürlichen Licht geschützten Höhlen erblickten). Die Fotografie und ihre Entwicklungen sind gute Beispiele der Entdeckung des Schattens. So schreibt Hans Belting in einem Kapitel seines Buches Bild-Anthropologie, über „Bild und Schatten – Dantes Bildtheorie im Wandel zur Kunsttheorie“:

Die Fotografie erbeutet unsere Schatten aus dem Diesseits und aus dem lebenden Körper. Sie lichtet entweder Tote als Leichen ab oder aber verwandelt Lebende sofort in Tote, das heisst in unwiederbringliche Erinnerungsbilder ihrer selbst. (...) die Grenze zwischen Leben und Tod ist im Paradox zwischen Körper und Bild zu einer Erfahrung der Lebenswelt geworden. Dantes Schatten erleben wir im Diesseits. Je mehr Bilder unsere Körper simulieren, umso mehr rauben sie ihnen die Differenz, in welcher sie sich der eigenen Realität versichern. (Belting, 2001:211)

Dieses Phänomen führt uns zu einer Art „Ikonophagie“: unsere weit geöffneten Augen eignen sich die Bilder an und unsere Körper, unser Raum, unser Leben, unsere Zeit werden leichte Beute und werden von den Bildern verzehrt, die uns schon lange beobachten, bevor wir sie sehen und viel mehr über uns wissen als wir über sie. Das Zeitalter der Ikonophagie ist Präsenz und Manifestation des Rachens Saturns und des Schatten-Bluts, die ihre eigenen Kinder durch das Verschlingen zerstören. Die zweite Konsequenz des Überflusses an Licht ist die Erschöpfung des Zeitalters der Orientierung. Durch den Exzess erschöpfen sich die Möglichkeiten zur Expansion in Richtung Licht und Bild. Die Müdigkeit des ewigen Sonnenaufgangs bringt uns dazu,





die versteckten Meander des Lichts zu suchen. Benjamin entwirft ein schönes Bild über das Verstecken:

Verstecken heisst: Spuren hinterlassen. Aber unsichtbare. Es ist die Kunst der leichten Hand. Rastelli konnte Sachen in der Luft verstecken. Je luftiger ein Versteck, desto geistreicher. Je freier es den Blick nach allen Seiten preisgegeben, desto besser. Walter Benjamin, 1980 *Gesammelte Schriften IV,1:398.*)

So sind das Verspüren der dunklen Meander im Licht, das Verstecken in der Luft, das vollständige Erleben der Sterblichkeit, das Leben zerstörende Blut und die sich in Abwesenheit auflösende Präsenz, Indizien eines Zeitalters der Okzidentierung. Dietmar Kamper skizziert den Prozess der Okzidentierung folgendermassen:

“In Richtung der Abenddämmerung lässt sich begreifen, was es heisst, einen Körper auf Zeit zu haben und mit einer hautlosen Wahrnehmung begabt zu sein. Okzidentierung ist die Annahme der Zeit und ein langsames Lernen , dass Spüren vor Sehen, Schreiben, Rechnen geht. (Kamper, 1993:3).

Das Bewusstsein davon, dass “die Produktivkräfte (...) zu Destruktivkräften (wurden), nicht etwa dadurch, dass ihr Einsatz misslang, sondern dadurch, dass sie unheimlich erfolgreich waren” (Kamper 1999:5) bietet uns einen nötigen Spalt Dunkelheit, um zu erspüren und zu verstehen, dass die Produktion, die Expansion, die Eroberung und somit der Fortschritt nichts anderes als blutige Kriege sind, als Licht-Vampire. Die Verflüchtigung des Bluts im Bild dient nur dazu, das das Körperblut weiterhin ungestört fließen darf.

Bibliographie

Baitello, N. (1987) Die Dada-Internationale. Berlin/Paris/N. York: P. Lang.

Baitello, N. (1997) O animal que parou os relógios. São Paulo: Annablume

Baitello, N. (2005) A era da iconofagia. São Paulo: Hacker

Ball, Hugo (1931) Flucht aus der Zeit. München: Josef Kösel& Friedrich Pustet.





Bataille, Georges (1955/1986) *La peinture préhistorique de Lascaux ou la naissance de l'art*. Geneve: Albert Skira.

Belting, Hans (2005) *Pour une Antropologie des images*. Paris: Gallimard.

Benjamin, W. (1980) "Der enthüllte Osterhase oder Kleine Versteck-Lehre. In: *Gesammelte Schriften IV, 1*. Frankfurt a.M: Suhrkamp.

Böhme,

Boorstin, Daniel (1961), *The Image or What happened to the American dream*. N. York: Atheneum

Boorstin, Daniel (1983) *The Discoverers*. N. York: Random House.

Contrera, M. S. (2004) "Los monstruos en/de los mass media". In Florez, M. A. et al. (2004) *Sin carne. Representaciones y simulacros del cuerpo femenino*. Tecnologia, Comunicación y Poder. Sevilla: Arcibel.

Gebauer, G./Wulf, Ch. (2004) *Mimese na cultura*. São Paulo: Annablume

Ivanov, V.V.(1983) *Gerade und Ungerade*. Stuttgart: Hirzel

Kamper, D. (1997) *O trabalho como vida*. São Paulo: Annablume

Kamper, Dietmar (1999) *Jan Fabre ou l'art de l'impossible*. Strasbourg: La Chaufferie.

KAMPER, Dietmar (1999) "Okzidentierung. Die Sonnenuntergangsrichtung als Lebensform." In: *Der Infant 99/2. Zeitschrift junger aktueller Gegenwartskunst*. Pforzheim: dada schriftenreihe.

KAMPER, Dietmar et al.(1976). *Der Mensch und das Spiel in der verplanten Welt*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Leroi-Gourhan, A. (1964) *Les religions de la préhistoire*. Paris: PUF.

Pross, Harry (1981) *Zwänge. Essay über symbolische Gewalt*. Berlin: Karin Kramer.





Roters, Eberhard (1990) Dada Meditationen. Fabricatio Nihili oder die Herstellung von nichts. Berlin: Argon.

