

## EINBLICK IN DIE ABGRÜNDE DER BILDTHEORIEN

MARIO LEIMBACHER

*«Was einer ohne Erklärung nicht versteht, versteht er auch nicht,  
wenn man es ihm erklärt.»*

Haruki Murakami, 1Q84

Theorien sind faszinierende Tätigkeiten. Sie liefern uns Modelle, die vor den Abgründen des Denkens, der Wahrnehmung und des Verhaltens schützen. Sie bilden Muster, Geländer und Pfade, mit und in denen wir uns zumeist fraglos orientieren und handeln.

So können Theorien als hilfreich, aber auch als gefährlich betrachtet werden, denn sie geben uns Wege vor, und sie engen den Blick ein. Ab und zu, wenn deren Modelle nicht mehr schlüssig sind, lästig werden und man sie zu hinterfragen beginnt, entdeckt man an ihren Bruchstellen Abgründe.

Wir sind mit religiösen, politischen, ästhetischen, sozialen und vielen anderen Modellen aufgewachsen, die wir als selbstverständliche Bedingungen unseres Lebens betrachten. Mit und in welchen Modellen wir uns orientieren, sieht man uns von aussen nicht unbedingt an. Nicht alle Bärtigen tragen eine Bombe im Rucksack, nicht alle Punks leben das Modell «no future».

Im Laufe der letzten Jahrhunderte sind Modelle der Politik, der Religion, der Erziehung und der Kleinfamilie in Frage gestellt und zumindest regional und temporär durch andere ersetzt worden. Das Ablösen von alten Modellen ist häufig von Krisen begleitet.

Zu Beginn des letzten Jahrhunderts wurden in der Kunst die Muster des perspektivisch-naturalistischen Raumes verworfen. Sie wurden mit dem Expressionismus und der Abstraktion durch das Modell der reinen Anschauung ersetzt. In Hamburg führte 1913 der Kauf des expressionistischen Gemäldes «Der Mandrill» von Franz Marc von der Kunsthalle

zu wüsten Debatten. Der Naturalismus als Selbstbestätigung des «Guten Geschmacks» und als ein ästhetisches Modell war mit diesem Kauf angegriffen worden. Erst vor kurzem, im Jahre 1992, hat Ben Vautier mit den paar Worten «La Suisse n'existe pas» einige Politiker dadurch in Rage gebracht, dass er ihr Modell des nationalpolitisch korrekten Verhaltens ankratze. Auch die provozierenden Aktionen von Hirschhorn im Centre Culturel Suisse führten zu Kontroversen und Budgetkürzungen bei der staatlichen Kunstförderung.

Wenn Modelle verworfen werden, ersetzt man sie üblicherweise durch andere. Wer eine Theorie kritisiert und verwirft, wird sie durch eine andere ersetzen, die dann auch wieder der Kritik ausgesetzt ist. Dieser Prozess erscheint als ein notwendiger Vorgang, vergleichbar mit dem Skizzieren, Entscheiden und wieder Verwerfen, wie wir es im Unterricht und dem eigenen Gestalten anwenden. Das Erkennen von Modellen und ihre Beschränktheit oder ihre Fehlerhaftigkeit gleicht dem Abwerfen eines Musters oder einer Schale. Die neue Haut erscheint zu Beginn als befreiende, flexible und natürliche Oberfläche.

Wer den Blick in einen Abgrund wagt, scheint noch ausserhalb desselben zu stehen. Gegenüber realen Abgründen in der Landschaft, bei denen man höchst selten einen Schritt hineinwagt, steckt man in theoretischen Abgründen häufig, ohne dass man sich dessen bewusst ist.

In unserem Verhalten gibt es vermutlich ausser den Träumen keinen Flecken, der nicht von den Modellen erklärt oder geprägt wird. Einzelne Erkenntnistheoretiker behaupten, alles sei Text und habe damit Modellcharakter, es müsse alles gelesen und interpretiert werden (Derrida). Vermutlich müssen wir aber, um einzelne Begriffe nicht zu stark auszuweiten und um sie noch weiter anwenden zu können, Unterscheidungen treffen, Modelle spielerischer entwerfen und sie immer wieder durchleuchten.

Möglicherweise ist die Kunst eines der Gebiete, das vor Modellen und Theorien verschont bleibt, da in ihr Modell und Wirklichkeit eine Einheit bilden. Es gibt sie zwar, die Kunsttheorien, aber sie sind mit den Erfahrungen der Kunst nicht deckungsgleich. Sie widersprechen sich sogar offensichtlich. Pierre Bourdieu beschreibt in seinem Text «Entwurf einer Theorie der Praxis» das Problem der Unvereinbarkeit von Kunst und Theorie mit einem Zitat von Durkheim:

*«Eine hervorragende Beschreibung der Art und Weise, wie die praktische Beherrschung funktioniert, liefert Durkheim, wenn er die Kunst untersucht, also das, was reine Praxis ohne Theorie ist: Eine Kunst ist ein System von Handlungsweisen, die auf bestimmte Ziele gerichtet und entweder Produkte einer traditionellen, durch Erziehung mitgeteilten Erfahrung oder Produkte persönlicher Erfahrung des Individuums sind. Man kann sie nur erwerben, indem man in Berührung mit den Gegenständen kommt, auf die sich das Handeln beziehen soll, und indem man selbst mit ihnen umgeht. Es kann zweifellos vorkommen, dass die Kunst durch Reflexion erleuchtet wird, aber die Reflexion ist kein wesentliches Moment der Kunst, denn die Kunst kann auch ohne sie existieren. Auch gibt es nicht eine einzige Kunst, in der alles reflektiert wird.»*  
(Bourdieu 2009, S. 206)

Es wäre naiv zu meinen, man komme gänzlich ohne Theorien und Modelle aus. Unser Fach ist aber dazu prädestiniert, Vorstellungen bildhaft zu konkretisieren, zu überprüfen und als Möglichkeiten zu verstehen, nicht als Dogmen.

Es folgen nun einige aus bekannten Texten der Bild- und Kunsttheorie ausgesuchte Passagen, an denen Bruchstellen sichtbar werden. Mir erscheinen diese Aussagen teilweise so erstaunlich, dass ich den Eindruck von zwei unterschiedlichen Zivilisationen erhalte. Man kann die einzelnen Aussagen, wenn man sie genau und Wort für Wort zu verstehen versucht, als ontologisches Stolpern erfahren.

Lambert Wiesing, Professor für vergleichende Bildtheorie, den ich im Folgenden auch zitiere, führt in seinem Buch «Artifizielle Präsenz» den Leser ebenfalls schrittweise zur Entdeckung der Brüche der Bildtheorien und bezeichnet diese als Kategoriefehler. Einzelne Theorien thematisieren somit stellenweise das eigene Scheitern.

Wir bieten der Leserin und dem Leser Ausflüge an in das Dickicht der Theorien und lassen einen Blick erhaschen auf die «Waldläufer und Trapper», die sich in ihrer Sprache verirrt haben. Mir zur Seite steht eine junge Magierin und Zeichnerin, die mit ihrem Zauber die Trapper in Bann hält. Unsere Beweisführung ist eine ungewohnte, denn die Beweise sind Bilder und ihre nachvollziehbaren Entstehungsprozesse.



*«Man muss es mit aller Deutlichkeit sagen: Wie ein Bildträger in der Lage ist, das Bewusstsein eines gegenwärtig sich präsentierenden Bildobjektes beim Betrachter zu erzeugen, ist zumindest derzeit unerklärlich – und das ist auch nicht sehr verwunderlich, denn hätte man eine Erklärung, so hätte man nichts Geringeres als eines der grossen Rätsel der Menschheit gelöst.»*

(Wiesing 2005, S. 52)

Die Gymnasiastin Sabrina Ladner hat sich für die Abschluss-Semesterarbeit im Bildnerischen Gestalten im Jahr 2011 die Aufgabe gestellt, verschiedene Schuhe abzubilden. Sie hat dies fotografisch und zeichnerisch gemacht. Sie hat im Ortsmuseum ihres Wohnortes alte Schuhe ausgeliehen, hat diese sowie eigene Schuhe zuhause in einer hellen, undifferenzierten Umgebung platziert und in einer sehr präzisen und geduldigen Art und Weise dargestellt.

Ihre Semesterarbeit bestand aus einer Mappe mit Fotografien und Zeichnungen sowie einem begleitenden Text, in dem sie ihre Motive, ihre Arbeit und den erfahrenen Prozess beschrieben hat.

Jedes von ihr erzeugte Bild wurde entweder foto- oder zeichnerisch hergestellt. Hinter jeder Zeichnung steht eine mehrstufige, genaueste Beobachtung und Umsetzung mit Bleistift auf ein Zeichenpapier im Format A4.

Es gibt weder ein Menschheitsrätsel noch ein Mysterium hinter dieser Arbeit oder ihren Produkten, wovon jedes Einzelne Schritt für Schritt nachvollziehbar ist. Das bedeutet, dass es keine Erklärungen braucht, um zu verstehen, wie die Bildträger in der Lage sind, das Bewusstsein der gegenwärtigen Schuhe zu erzeugen.



*«Was uns als Bild begegnet, beruht auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem, was sie an Binnenergebnissen einschliesst. Das Verhältnis zwischen dem anschaulichen Ganzen und dem, was es an Einzelbestimmungen (der Farbe, der Form, der Figur usw.) beinhaltet, wurde vom Künstler auf irgendeine Weise optimiert.»*

(Boehm 1995, S. 30)

Die Schülerin hat den abgetragenen Turnschuh so vor sich auf den Tisch gelegt, dass er von der Schuhspitze her leicht von oben und von der Seite sichtbar ist. Sie sah den Schuh während des Zeichnens auf dieselbe Weise, wie ihn der heutige Betrachter des Bildes sieht.

Der Prozess des Zeichnens bestand in einem linearen Entwerfen des Objektes ohne Umgebung und dem darauffolgenden Ausführen in Tonwerten. Im Vergleich mit der Fotografie wird sichtbar, dass sie einzelne Teile wie das Logo und den Schriftzug der Schuhmarke beim zeichnerischen Darstellen weggelassen hat.

Die Künstlerin, sofern es legitim ist, diese Berufsbezeichnung hier anzuwenden, hat das «Verhältnis zwischen dem anschaulichen Ganzen und dem, was es an Einzelbestimmungen beinhaltet», nicht auf «irgendeine Weise», sondern auf ihre ganz spezifische, aber präzise nachvollziehbare, sichtbare und beschreibbare Weise optimiert.



*«Als ich schliesslich deine Arbeiten gelesen und dich auch persönlich kennen gelernt habe, gewann ich den Eindruck, als hätten sich zwei Waldläufer (Trapper) getroffen, die den gleichen, kaum bekannten Kontinent der bildlichen Phänomene und der Visualität durchstreift hatten, um da und dort Messpunkte anzulegen, ihn als wissenschaftliches Terrain neu zu erschliessen, bevor sie dann, wie es sich in dieser Art von Erzählung des Typs «Lederstrumpf» gehört, ihre jeweiligen Wege weitergehen.»*

(Boehm 2007, S. 28, aus dem Briefwechsel zwischen Boehm und Mitchell)

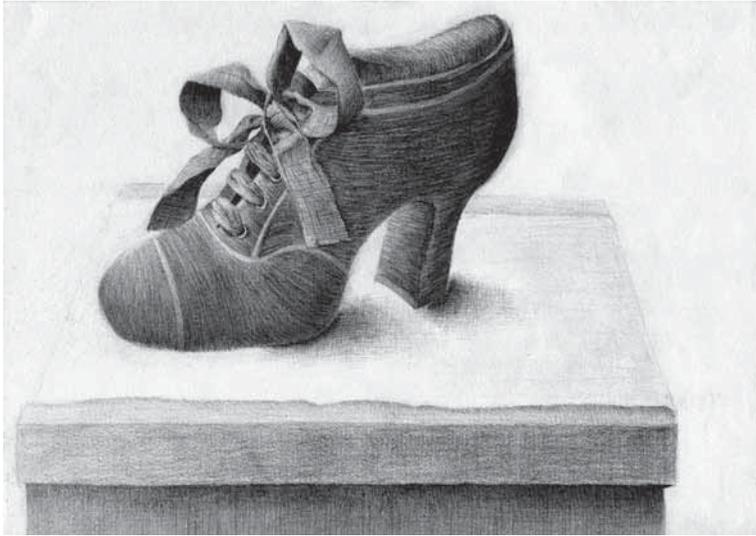
Sabrina Ladner ist eine ganz normale Schülerin in einem westlichen, zivilisierten Land mit einer demokratischen Regierung. Ihre zeichnerische Arbeit ist ebenfalls eine äusserst normale, gestalterische Tätigkeit, wie sie seit mehr als fünf Jahrhunderten fast in der ganzen Welt gepflegt wird.

Sie wäre vielleicht bereit, den Trappern und Urwaldläufern zu erklären, was sie macht, damit diese nicht im Dunkeln tappen müssen.

Sie würde sich aber dagegen wehren, in ihrer Tätigkeit Messpunkte anlegen oder sich als eine primitive Kultur wissenschaftlich erschliessen zu lassen. Das hat sie nicht nötig, denn was erkennbar ist, muss nicht vermessen werden.

Eine Landschaft muss dann vermessen werden, wenn sie in Besitz genommen wird. Ihr Besitz ist von sich aus nicht erkennbar – La Suisse n`existe pas!

Kunst lässt sich nicht durch Vermessen und Eigentum in Besitz nehmen, sondern nur durch ihre Tätigkeit.



*«Perspektivisch gemalte Bilder müssen wie alle anderen gelesen werden; und die Fähigkeit, zu lesen, muss erworben werden».*

(Goodman 1967, S. 25)

Der in dieser Zeichnung dargestellte Schuh steht auf einem massiven Holzstempel, über den ein weisses Tuch gelegt ist, das nicht die ganze Breite der Stempeloberfläche einnimmt.

Dieser Schuh stand dazumal auf dem Holzstempel, und er tut es jetzt noch für alle Betrachterinnen und Betrachter dieser Zeichnung.

Die Sitzfläche des Stempels erscheint in einer leichten, perspektivischen Verkürzung und füllt fast die zwei unteren Drittel des Bildes aus. Parallel zum unteren Bildrand erscheint die dunkle Seitenkante der Stempelfläche. In der Mitte dieser als Trapez erscheinenden Fläche ist der schwarze Damenschuh platziert.

Auch dieser Schuh ist von der Spitze her leicht von oben sichtbar, sodass man leicht in die Schuhöffnung blicken kann. Auffallend ist die grosse, ebenfalls dunkle Schleife des Schuhbändels.

Genauso wenig wie der Anblick des realen Schuhes eine Lesekompetenz erforderte, tut dies die Zeichnung von Sabrina Ladner. Der reale Stempel erschien in derselben perspektivischen Verkürzung wie der mit der Zeichnung erscheinende Stempel. Für unseren Wahrnehmungsvorgang gibt es zwischen dem Anblick des wirklichen Stempels und dem dargestellten Stempel weniger Unterschiede als zwischen demselben Stempel unter verschiedenen Lichtsituationen oder Betrachterperspektiven.

Es kann sein, dass man sich an Bilder gewöhnen muss, so wie man sich an schnelle Zugfahrten gewöhnt (Lumière). Die im Zug vorbeifliegende Landschaft muss aber auch nicht gelesen werden.



*«Nehmen wir ein realistische Bild, das in normaler Perspektive und mit üblichen Farben gemalt ist, und ein zweites Bild, das dem ersten genau gleicht ausser darin, dass die Perspektive umgekehrt und jede Farbe durch ihre Komplementärfarbe ersetzt ist. Das zweite Bild liefert, wenn man es angemessen interpretiert, genau dieselbe Information wie das erste.»*

(Goodman 1976, S. 44)

Wenn ich Sabrina Ladner im Unterricht den Auftrag gegeben hätte, in ihrem realistischen Bild dieser Stiefelette die Perspektive umzukehren, hätte sie mir die Antwort gegeben, dass das nicht möglich ist. Eine Perspektive lässt sich nicht umkehren.

Es wäre möglich, eine andere Betrachterposition einzunehmen und das Objekt von der Gegenseite zu erblicken. Das entstehende Bild wäre aber ein anderes. Es würden andere Bildinformationen vermittelt.

Auch wenn sie in ihrer Zeichnung die Farben umkehren würde, wäre es nicht mehr derselbe Schuh. Die Schuhspitze wäre weiss, das Leder dunkel.

Sie hätte mir die Antwort gegeben, dass sie Bilder macht und nicht Sätze schreibt, die ohne inhaltliche Einschränkungen in andere Sprachen übersetzt und in diesem Sinne angemessen interpretiert werden könnten.



*«Wenn ich auf ein Blatt Papier mit einer Feder die Silhouette eines Pferdes zeichne, indem ich diese Silhouette durch eine durchgezogene elementare Linie verwirkliche, wird jeder bereit sein, in meiner Zeichnung ein Pferd zu erkennen; und doch ist die einzige Eigenschaft, die das Pferd auf der Zeichnung hat (die durchgezogene schwarze Linie), die einzige Eigenschaft, die das wirkliche Pferd nicht hat.»*

(Eco 2002, S. 204)

Der schwere, etwas abgetragene Lederstiefel sieht ganz nach Winter aus. Man fühlt sich sicher wohl in ihm. Von was sprechen wir, wenn wir von den Eigenschaften eines Gegenstandes oder dessen Wirklichkeit sprechen? Gibt es den «Gegenstand-an-sich»?

Obwohl die Zeichnung nur aus Strichen und Papier besteht, ist doch der Stiefel präsent, und er wärmt mich in der Vorstellung.

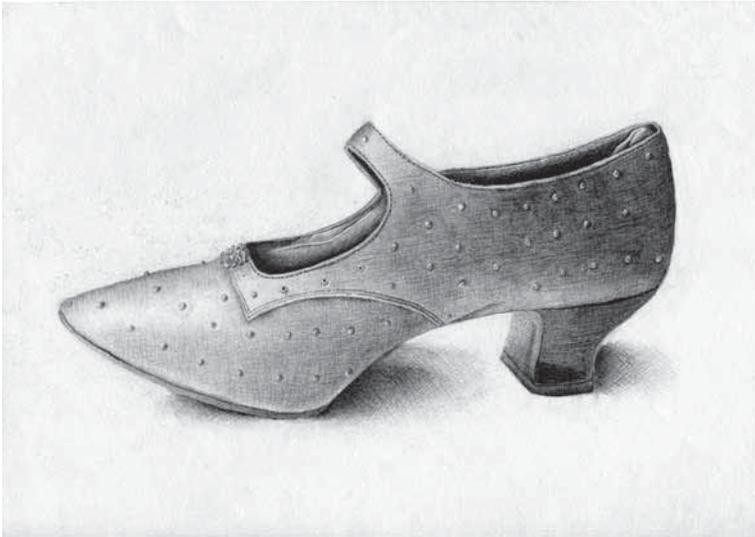
Der Stiefel, der als Vorlage der Zeichnung diente, bildete sich in dem Moment auf den Retinas der zwei Augen der Zeichnerin ab, in dem sie den Blick auf ihn richtete. Sie nahm nervliche Impulse der beiden Retinas wahr und interpretierte diese Reize als einen bekannten Gegenstand, ihren Winterstiefel, den sie aber auch schon gerochen und mit den Händen und Füßen erlebt hatte.

Welches sind die Eigenschaften des wirklichen Stiefels? Sind diese unterschiedlich zu denen, die die Sinne erleben?

Die Form der Verteilung der Reize auf der Retina als ein Abbild ist jedoch eine Eigenschaft des wahrgenommenen Stiefels, die der mit der Nase wahrgenommene Stiefel nicht hat, denn dieser besteht aus verschwitztem Leder und Gummi und nicht aus einem situativen Geflecht optisch beeinflusster, nervlicher Reize.

Was ist aber der wirkliche Stiefel? Ist der wirkliche Stiefel derjenige, der durch meine Geruchsnerve ins Wahrnehmungszentrum verfrachtet wird, oder über die Tastsensoren der Haut?

Sabrina Ladner würde auf diese wirren Fragen antworten: «Der wirkliche Stiefel ist derjenige, den ich gezeichnet habe.»



*«Kunstwerke sind in der Sprache der Linguistik aus Zeichen konstituierte Zusammenschlüsse. Die Komplexion von Zeichen wird Text genannt – unabhängig davon, ob das Kunstwerk ein Buch, ein Bild oder eine Plastik ist.»*

(Otto 1974, S. 85)

Wenn ich Sabrina Ladner fragen würde, wie sie dieses Bild liest, würde sie mich nach einer Weile rückfragen, ob ich damit meinte, wie sie dieses Bild interpretieren würde.

Sie würde mir dann antworten, dass sie dieses Bild nicht zu interpretieren gedenkt, sondern einfach nur betrachtet, so wie sie den Schuh betrachtet hat, als sie ihn ganz präzis mit Bleistift auf dem Papier gezeichnet hatte.

Sie würde, falls sie ein politisches Manifest verfassen wollte, einen Text schreiben oder einen Vortrag halten und nicht einen Schuh zeichnen. Das wären die adäquaten Mittel dazu. Darum ist der Begriff Text nicht passend für einen Schuh, besonders weil er so schön verziert ist und so viel Arbeit verursachte.

Er ist einfach wunderbar!



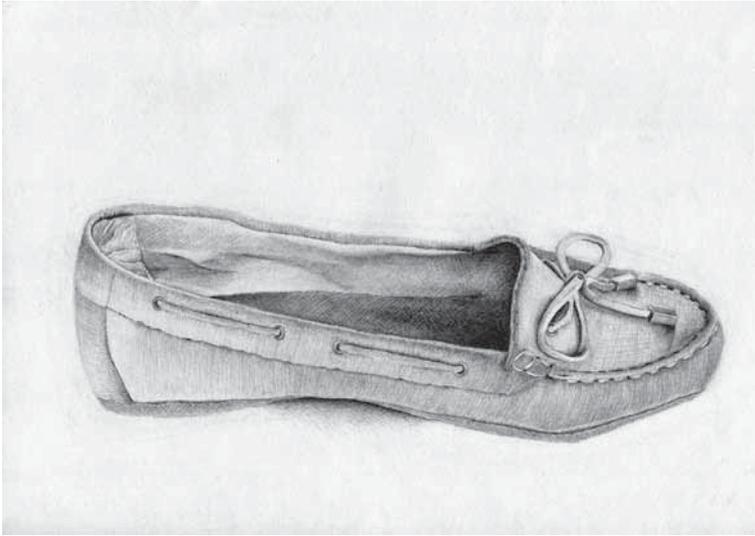
*«Um diese beiden Weisen (bildliche Darstellung und Imitation) differenzieren zu können, gilt es zu beobachten, dass man bei einem Bild seine Ähnlichkeit zum Abgebildeten nur beschreiben kann, wenn das darstellende Material von der gezeigten Darstellung unterschieden wird. Denn offensichtlich hat nicht der materielle Bildträger mit dem dargestellten Gegenstand Ähnlichkeit. Entscheidend sind einzig die Phänomene, die in der Betrachtung scheinbar sichtbar vorhanden sind: die Bildobjekte, denn dieses wird betrachtet, wenn ein Bild als Zeichen auf etwas Ähnliches bezogen wird: Der auf der Bildoberfläche sichtbar werdende Gegenstand hat Ähnlichkeit mit einem existenten oder fiktiven materiellen Gegenstand.»*

(Wiesing 2005, S. 131)

Wie sollte ich das darstellende Material von der gezeigten Darstellung unterscheiden? Der exklusive Schuh ist wirklich vorhanden, er ist nicht nur scheinbar sichtbar, er ist sichtbar!

Wenn ich den wirklichen Schuh berühre, dann spüre ich das Leder und sein Gewicht. Wenn ich die Zeichnung berühre, spüre ich den Graphit und das Papier. Ich spüre mit meinen unterschiedlichen Sinnen eine unterschiedliche Materialität. Das ändert aber nichts an der Tatsache, dass ich in beiden Fällen einen exklusiven Schuh erblicke.

Kann mir jemand erklären, was ein fiktiver materieller Gegenstand ist? Ist ein Schuh so lange fiktiv, bis ich ihn berührt habe? Säuglinge nehmen alles in den Mund, um die Fiktion zu überwinden. Erwachsene machen das eher selten.



*«Denn der Maler kann ja noch weniger das, was er vor sich sieht, einfach **abschreiben**. Er kann es nur in seine technisch bedingten Gegebenheiten **übersetzen**.»*

(Gombrich 2002, S. 30)

Was ist das, was Sabrina Ladner vor sich sah? Was hat sie in ihre technisch bedingten Gegebenheiten übersetzt?

Einen Schuh?

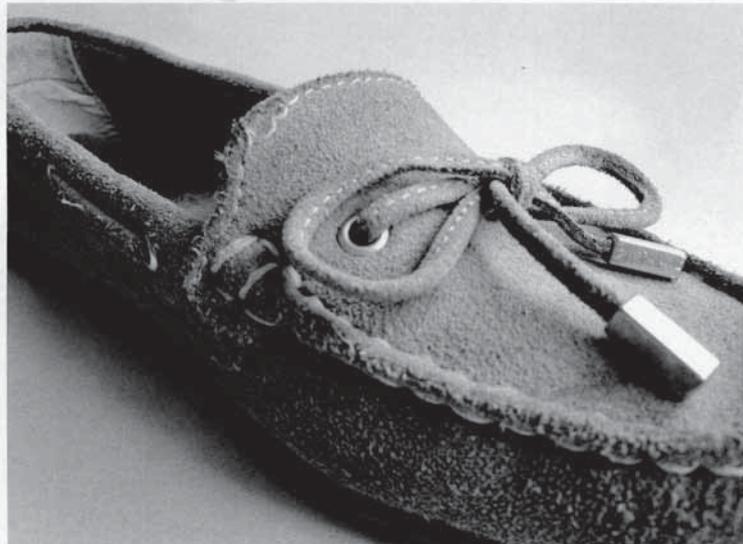
Damit ist nichts gesagt, denn dahinter steht eine ontologische Fragestellung. Gibt es noch einen anderen Schuh als den, der mit der Zeichnung sichtbar wird?

Gombrich hat sich vermutlich nicht überlegt, was er mit den Worten «das, was» meint. Er hat sich in diesem kleinsten, aber wesentlichen Detail im semiotischen Dickicht einer analytischen Betrachtung, also in der Sprache, verirrt.

In solchen Sätzen wird deutlich, dass die Sprache zu stolpern beginnt, sobald sie sich dem Bild zu nähern versucht.

Sabrina Ladner hat den für ihr Sehen wirklichen Schuh effektiv «abgeschrieben»! Sie ist mit ihrem Blick über das gewandert, was vor ihr lag, und hat an den Stellen, wo es dunkler war, stärker und länger schattiert. Sie hat mit ihren Händen und dem Stift genau das gemacht, was auch der Fotoapparat tut, abschreiben. Sie hat sich aber im Gegensatz zum Fotoapparat beim Abschreiben ihrem eigenen, momentanen Rhythmus, ihrer Fragestellung, ihren Händen und ihren Interessen unterworfen.

Sabrina Ladner hat entworfen, entschieden und die sichtbare Idee eines Schuhs entwickelt.



*«Zunächst ist der Gestaltungsvorgang in sich komplex und relativ unzugänglich; er lässt sich experimentell in nur geringem Ausmass aufhellen, denn es ist äusserst fraglich, ob echte gestalterische Leistungen unter planmässig gesetzten und variierten Bedingungen überhaupt erreichbar sind.»*

(Mühle 1967, S. 3)

Gezeichnet wird seit mehr als 18'000 Jahren (Lascaux). Wir kennen Schülerarbeiten aus der ägyptischen Hochkultur und solche aus den letzten fünf Jahrhunderten. Zeichenschulen in unserem Kulturkreis gibt es seit mehr als dreihundert Jahren.

Mindestens seit Alberti und Vasari wird der Gestaltungsvorgang minutiös beobachtet und beschrieben. Millionen von Kindern haben seit dieser Zeit zuhause oder im Unterricht das Gestalten erlernt. Tausende von ihnen haben es zu Meisterleistungen in den darstellenden Künsten gebracht.

Seit mehr als hundert Jahren wird in unserem Unterricht unter planmässigen, variierten Bedingungen echte gestalterische Leistung erreicht. Täglich werden tausende von Arbeiten in ihrem Entstehungsprozess beobachtet, begleitet und bewertet. Ich kenne kaum andere Vorgänge, die zugänglicher als diese Gestaltungsprozesse sind.

Mich erstaunt, dass die Menschen, die diese Theorien verfassten, keine eigenen Beobachtungen im Gestalten machen durften. Es blieb ihnen die Welt des Auges, der Hand und des Stiftes und des Erschaffens einer eigenen visuellen Realität versperrt.

Sind sie vor den eigenen oder fremden Erwartungen gescheitert?

*«Nur der Maler hat das Recht, seinen Blick auf alle Dinge zu werfen, ohne zu ihrer Beurteilung verpflichtet zu sein. Vor ihm, könnte man sagen, verlieren die Ordnungsbegriffe der Erkenntnis und der Aktion ihre Tugend.»*

(Merleau-Ponty 1984)

Mario Leimbacher, Lehrer für Bildnerische Gestaltung an der Kantonsschule Enge Zürich.

Eine ausführliche Auseinandersetzung über die Brüche der Theorien und weitere Bildfragen finden sich als Textfragmente auf [www.qubus.ch](http://www.qubus.ch).

#### ANMERKUNGEN

Boehm 2001, Was ist ein Bild, Gottfried Boehm, Hrsg., Bild und Text, Wilhelm Fink Verlag 2001

Boehm 2007, Gottfried Boehm, Bilderfragen, Fink Verlag 2007

Goodman 1976, Nelson Goodman, Sprachen der Kunst, Suhrkamp 1976

Eco 2002, Umberto Eco, Einführung in die Semiotik, UTB 2002

Wiesing 2005, Lambert Wiesing, Artificielle Präsenz, Suhrkamp 2005

Mitchell 2008, W. J. T. Mitchell, Bildtheorie, Suhrkamp 2008

Merleau Ponty 1984, Das Auge und der Geist: philosophische Essays, s. 13-43, Hamburg 1984, Hrsg. u. übers. von Hans Werner Arndt

Mühle 1967, Günther Mühle, Entwicklungspsychologie des zeichnerischen Gestaltens, Johann Ambrosius Barth, München 1967