

Eva Schürmann

Die Medialität von Medien

Trotz aller Heterogenität, die die Debatten um den Begriff des Mediums prägt, herrscht doch weitgehend Einigkeit darüber, dass Medien keine „neutrale[n] Vermittler“ sind, „sondern etwas, das selbst Wirklichkeit schafft.“¹ Kontrovers wird indessen das Ausmaß dieser Produktivität diskutiert, denn dadurch, dass jede Vermittlung etwas zu Vermittelndes logisch und faktisch voraussetzen muss, kann der Schaffensaspekt nicht das einzige Charakteristikum von Medien sein. „Es ‚gibt‘ Medien“, schreibt Martin Seel, „nur zusammen mit dem, was wir durch sie zur Kenntnis [...] nehmen können“,² und Sybille Krämer erläutert die damit zusammenhängende Paradoxie, dass sie dabei „etwas [...] vermitteln und [...] das Vermittelte zugleich erzeugen.“³ Von dieser paradoxalen Gleichzeitigkeit sind sowohl mediale als auch performative Vorgänge gekennzeichnet; beide sind auf etwas angewiesen, das es in irgendeiner Form bereits geben muss, um doch zugleich performativ und medial hervorgebracht werden zu können.

Was aber ist bei einer derartigen Strukturisomorphie der Unterschied zwischen dem Performativen und dem Medialen? Ich möchte dieser Frage im Folgenden nachgehen am Beispiel des Mediums Wahrnehmung, genauer des Sehens als einem performativen Prozess, der mittelnd an allen Selbst- und Weltverhältnissen beteiligt ist.⁴ Es geht mir insofern nicht um die Gegenständlichkeit von Medien, sondern um ihre mediale Wirkungsweise; nicht um instrumentelle Medien innerhalb der Aisthesis, sondern um die Aisthesis selbst als vollzugsförmiges Medium.

¹ Wiegerling, Klaus: Medienethik. Stuttgart 1998, 40.

² Seel, Martin: Medien der Realität und Realität der Medien. In: Medien – Computer – Realität. Hg. von Sybille Krämer. Frankfurt a. M. 2000, 244–268, 245.

³ Krämer, Sybille: Was haben „Performativität“ und „Medialität“ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der „Aisthetisierung“ gründende Konzeption des Performativen. In: Performativität und Medialität. Hg. dies. München 2004, 13–32, 23.

⁴ Diese Überlegungen sind ein Ausschnitt aus meinem Buch *Sehen als Praxis*, der für den Tübinger Workshop *Raum – Perspektive – Medium* im Februar 2009 im Hinblick auf die Frage nach der Medialität reformuliert wurde.

Ich werde in drei Schritten vorgehen. Zunächst möchte ich kurz auf einige charakteristische Strukturmomente des Medialen eingehen. Sodann das Sehen als eine mediale Tätigkeit erläutern, in der und durch die die Welt perspektivisch erschlossen wird. Schließlich auf die Frage nach den Besonderheiten des performativen Charakters dieser Tätigkeit zurückkommen.

1. Vermitteln und Erzeugen

Mit der soeben beschriebenen Duplizität von Vermitteln und Erzeugen stellt ein Medium nicht nur eine jeweilige Vermittlung zwischen zwei Positionen – etwa einem Sender und einem Empfänger – dar, sondern ist selbst ein Mittleres zwischen den Polen Rezeptivität und Spontaneität. Etwas geht jedem Medium voraus, das aber zugleich nie ohne Medium gegeben ist. Das gilt für das Medium der Sprache wie für das der Wahrnehmung gleichermaßen. Was auch immer das Medium vermittelt, es muss dabei responsiv geöffnet sein auf etwas anderes. Insofern hat Dieter Mersch Recht, wenn er schreibt, Medien gebe es, weil es Alterität gibt.⁵ Die Vorgängigkeit von etwas anderem, das durch die Vermittlung erneut zu einem anderen wird, indem seine Bedeutung sich verschiebt und sozialwirksam realisiert, macht aus medialen Bewegungen vielschichtige Signifikationen. Christian Bermes nannte Medien daher treffend „Organisationsformen der Perspektivität“.⁶ Unsere notwendig perspektivischen Selbst- und Weltzugänge werden durch Medien ermöglicht, organisiert und verschoben. Die Erfahrung von Realität tritt immer nur vermittelt in den Medien von Sprache, Wahrnehmung, Kultur, Geschichte und Technik auf, welche aber eben dadurch den Status des Unmittelbaren annehmen.

Helmuth Plessner hat die Strukturbedingungen menschlicher Existenz mit der Gedankenfigur der „vermittelten Unmittelbarkeit“ beschrieben. Alles, zu dem wir eine Beziehung haben können, ist uns im Modus einer Vermittlung gegeben, welche eben dadurch den Status des Unmittelbaren für uns hat. Ein Gegenstand scheint in der Erfahrung gegeben und ist doch durch Sprache, symbolische Formen, kulturelle Wahrnehmungsgewohnheiten und dergleichen konstituiert; er scheint durch diese Bedingungen konstruiert und ist doch veranlasst durch ein vorgängiges anderes.

Existieren als Leib-Sein und Körper-Haben bedingt eine Gleichzeitigkeit von unmittelbarer Betroffenheit und vermittelter, reflexiver Distanz. Indirekt-direkt nennt Plessner solche Beziehungen, „in welchen das vermittelnde Zwischenglied notwendig ist, um die Unmittelbarkeit der Verbindung herzustellen“.⁷

⁵ Mersch, Dieter: Medienphilosophie. Eine Einführung. Hamburg 2007.

⁶ Bermes, Christian: Medientheorie oder Kulturphilosophie? In: Journal Phänomenologie 22, 2004, 7–17.

⁷ Plessner, Helmuth: Die Stufen des Organischen und der Mensch. Berlin und New York 1975, 324.

Die erkenntnistheoretischen Probleme, die daraus resultieren, diskutiert Plessner anhand der konkurrierenden Modelle Phänomenologie und Konstruktivismus, welche er als Neuformulierungen der alten Konkurrenten Realismus und Idealismus begreift. Wenn die Konstruktivisten Unmittelbarkeit für eine Illusion hielten, während die Phänomenologen auf der Evidenz ihrer Erfahrung beharrten, dann stehe nur die „Evidenz des intendierenden [...] gegen [die] Evidenz des reflektierenden Bewußtseins“.⁸ Beide hätten Recht: „Die Evidenz der Bewußtseinsakte trägt nicht, sie besteht zu Recht, sie ist notwendig. Ebenso untrüglich und notwendig ist die Evidenz der Reflexion auf die Bewußtseinsakte.“⁹ Insofern kann man das Verhältnis von Bewusstsein und Welt nur mit der Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen beschreiben.

2. Die Mehrdeutigkeit des Medialen

Es hat sich als sinnvoll erwiesen, zwischen Darstellungs-, Wahrnehmungs- und Handlungsmedien zu differenzieren. Mike Sandbothe unterscheidet sinnliche Wahrnehmungsmedien wie Raum und Zeit von semiotischen Kommunikationsmedien wie Sprache, Schrift, Musik, Bild und von Verbreitungsmedien wie Radio, Fernsehen, Internet, aber auch der Stimme und dem Buchdruck.¹⁰ Bei all diesen Formen des Medialen gilt es, eine grundlegende Zweideutigkeit zu beachten: Als gegenständliche Werkzeuge, durch die anderes handhabbar gemacht wird, setzen Medien ungegenständliche Vermittlungsbewegungen in Gang zwischen allem, zu dem man sich in ein Verhältnis setzen kann. Als Instrument bewirkt ein Medium Prozesse, in denen etwas anderes erschlossen oder zugänglich gemacht wird. Damit ist das Mediale einerseits mit einer Seinsform zu vergleichen, in der wir uns befinden wie Fische im Wasser, andererseits eine Art φάρμακον, das man sich gleich einem Rezept verschreiben und wie ein gegenständliches Werkzeug benutzen kann.

Ebendieser Doppelsinn lässt sich an der Wahrnehmungstätigkeit sehr gut exemplifizieren: Man kann von seinen Augen Gebrauch machen wie von einem zweckdienlichen Mittel, durch das man etwas erreicht und erkennt. Zugleich aber stellt Sehen den Prozess einer Vermittlung zwischen einem Sehenden und etwas Sichtbarem dar und bedingt darin eine Weise, sich zu demjenigen zu verhalten, von dem man zugleich umgeben ist und eingenommen wird. Als mediales Geschehen verstanden, ist die Wahrnehmung etwas, worin wir uns befinden, und das Sehen eine Vermittlungsdimension von Selbst und Welt.

⁸ Plessner, Helmuth: Der Mensch als Lebewesen. In: ders: Mit anderen Augen. Stuttgart 1982, 9–62, 41.

⁹ Plessner 1982, 43 (wie Anm. 8).

¹⁰ Sandbothe, Mike: Pragmatische Medienphilosophie. Weilerswist 2001.

Eine der Sprache vergleichbare Verfassung fällt auf: Wie Sprache etwas ist, worin wir uns bewegen, und zugleich das Mittel, mit dem wir uns verständigen, ist auch Wahrnehmen von einer solchen, durchaus widersprüchlichen Duplizität gekennzeichnet. Sehen kann funktional und zielgerichtet ebenso wie beiläufig und unwillkürlich sein, es kann fokussieren oder sich affizieren lassen. Der Sehende kann mit einem intentionalen, suchenden oder identifizierenden Blick etwas ergreifen oder sich im Gegenteil vom Sichtbaren ergreifen lassen.

Sehen stellt sich damit als eine Bewegung zwischen zwei Polen dar, nämlich zwischen Bewusstsein und Welt, Sinnlichem und Mentalem, Rezeptivität und Spontaneität. Es spielt sich ab als ausbalancierende Tätigkeit, die mindestens zwei verschiedenen Seiten zuneigen kann bzw. zwei verschiedenen Seiten ihr Herkommen verdankt. Solche Vermittlungstätigkeit kann nicht nach Art eines Gegenstandsverhältnisses gedacht werden, bei dem jemand jemand anderem etwas zukommen lässt, etwa wie ein Makler jemandem ein Haus vermittelt. Denn in einem solchen Verhältnis sind der Vermittelnde und das zu Vermittelnde jeweils schon gegenständlich vorhanden und problemlos voneinander zu separieren. Die Spezifik des Mediums Wahrnehmung besteht hingegen gerade darin, dass die Wahrnehmungswelt kein objektiver Gegenstand ist, sondern etwas, das nach Maßgabe individueller und soziokultureller Bedingungen prozessförmig konstituiert wird. Perzeptive Welterschließung ist eine vermittelt-unmittelbare Form von Selbst- und Weltverhältnissen, weil wahrnehmend etwas Konstituiertes zugleich aufgefunden und etwas Sinnliches zugleich hervorgebracht wird, und zwar dergestalt, dass dabei Responsivität und Spontaneität ineinander spielen. Ich habe diese Duplizität anderswo mit Hilfe des Begriffs der Praxis analysiert,¹¹ welche sowohl mediale als auch performative Züge trägt.

Die *Vermittlungsdimension* der Wahrnehmungspraxis sagt jedoch noch nichts über die Art der *Durchführung* des einzelnen Wahrnehmungsvollzugs aus. Die Art und Weise, wie sich ein Sehender die Welt erschließt, wird besser mit dem darstellungstheoretischen Performativitätsbegriff beschreibbar. Bevor ich darauf zurückkomme, möchte ich jedoch kurz auf die Raum-Zeitlichkeit der Wahrnehmungspraxis eingehen.

Sehen ist raumzeitlich erstreckt und notwendig perspektivisch verfasst. Es kann keine regelrecht abschließbare Handlung sein, sondern ist ein ständig in Veränderung befindlicher Verlauf. Die bewegten Augen wandern mit ihrer stereoskopischen Fähigkeit, tiefenräumlich zu sehen, durch die nicht minder bewegte Welt des Sichtbaren, beide beständig im Fluss von Genese und Transformation. Die Beweglichkeit der Augen ist die prinzipielle Bedingung der Möglichkeit des Bewegungssehens, auch im Falle der Objektwahrnehmung, die bereits durch Lichtveränderungen variiert.

¹¹ Vgl. Anmerkung 4, Verf.: Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht. Frankfurt am Main 2008.

Der Perspektivismus des Sehens besteht in einer unhintergehbaren Standpunktabhängigkeit und Gerichtetheit sämtlicher Selbst- und Weltverhältnisse. Wie Nietzsche schreibt, bliebe keine Welt übrig, „wenn man das Perspektivische abrechnete“.¹² Daher kann jeder Sehtakt auch stets nur Teilaspekte möglicher Sichtbarkeit aktualisieren. Der Necker-Würfel, den man je nur aus einer Perspektive wahrnehmen kann, veranschaulicht ein viel beschriebenes Phänomen: „C'est le point de vue qui crée l'objet.“¹³

Von einer bestimmten Raumstelle aus durchquert das Sehen Räume und Zwischenräume, es setzt ein und lässt etwas anfangen, es stiftet Kontinuitäten wie es Brüche verursacht, sieht voraus und blickt zurück. Die räumliche Unterscheidungsfähigkeit des Wahrnehmens zwischen Nahem und Fernem erst verleiht der gesehenen Welt körperliche Festigkeit und räumliche Tiefe. Das binokulare Sehen setzt die im Augenabstand gesehenen Ansichten eines Gegenstandes zu einer raumzeitlichen Einheit zusammen.

Die Zeitdimension sowohl des Sehens wie auch des Sichtbaren bedingt, dass Wahrnehmungen etwas Verklingendes haben; sie manifestieren sich nicht zu äußerer Form, sondern bewegen sich als stetig Kommendes und Gehendes, im Übergang vom selben zum anderen, als Transformation, Modulation oder als Bewegung, die kein Telos hat.

Die Vollzugsform gestaltet sich sowohl inchoativ als Einsetzung von etwas Neuem wie auch in Vorausgriffen auf Erwartetes oder in Nachbildern von bereits Gesehenem. Dabei findet Sehen stets *eben jetzt* statt, *hic et nunc*. Es ist insofern simultan, auch wenn es sukzessiv im Raum umherwandert, um sich des Wahrnehmbaren nach und nach zu vergewissern. Als Aufmerksamkeit auf Gegenwärtiges ist es gleichsam immer jetzt-haft. Im unübersetzbaren deutschen Wort *Augenblick* kommt die Kopräsenz des Zeitlichen und des Visuellen zum Ausdruck. Optizität und Temporalität des Augenblicks machen sich am Blick fest, im Nu der Präsenz von Anschauen und Angeschautwerden.

Zugleich ist das Sehen in seinen Ausgriffen auf Unsichtbares, nämlich auf sinnlich Abwesendes, in Form von ergänzenden Erinnerungen und präfigurierenden Erwartungen zeitlich ausgedehnt. Was Bergson für das Musikhören zeigt,¹⁴ gilt auch fürs Sehen; die Macht der Erinnerung und ihre prägenden Auswirkungen auf das Erwarten mitten im Wahrnehmen übergreifen eine Zeitspanne und stiften zusammenhängende Dauer. Wie das Licht bereits verglühter Sterne kommt etwas in der Vergangenheit Wahrgenommenes in der Erinnerung zu verspätetem Bewusstsein und färbt die Wahrnehmung der Gegenwart neu ein. Die Prozessförmigkeit manifestiert sich

¹² Nietzsche, Friedrich: *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte*. Ausgew. und geordnet von Peter Gast unter Mitw. von Elisabeth Förster-Nietzsche. Stuttgart 131996, 386.

¹³ Saussure, Ferdinand de: *Cours de linguistique générale*. Hg. von Charles Bally und Albert Sechehaye. Paris 1968, 23.

¹⁴ Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis*. Hamburg 1991.

nicht nur im gleitenden Blick, sondern auch da, wo andere mentale Vorgänge wie Wünsche oder propositionale Einstellungen die Aufmerksamkeit lenken. Etwas, das nicht zugleich sichtbar war, sondern anderer Einsichten bedurfte, um wahrnehmbar zu werden, entfaltet sich nach und nach. Oder es ergeben sich plötzlich und schlagartig neue Gesichtspunkte, die etwas in verändertem Licht erscheinen lassen, so dass man Altes neu sehen und bereits Bekanntes anders wahrnehmen kann. Zweifellos ist so etwas keine ausschließliche Angelegenheit des Wahrnehmens, weil andere Ereignisse und Erfahrungen dazu nötig sind, aber in dem Maße, in dem Sehen und Sichtweisen zusammenhängen, verdankt sich auch das Neu- und Anderssehen ästhetischen Vollzügen.

Die in der englischen Sprache mögliche Differenzierung des Blicks in *gaze* und *glance*,¹⁵ einen fokussierenden und einen flüchtigen Blick, die Norman Bryson für das Sehen in der Malerei fruchtbar gemacht hat, gilt auch außerhalb des Ästhetischen: Mit *gaze* ist ein arretierendes, festschreibendes Sehen bezeichnet, das die Dinge einordnet und still stellt. *Glance* dagegen bezeichnet den schweifenden Blick, der ebenso transient ist wie der vorüberziehende Augenblick und das Gesehene in der Zeitlichkeit seines Erscheinens mit vollzieht. Diese Unterscheidung ist begrifflich auch dann aufschlussreich, wenn man Brysons Ideologiekritik nicht teilt, der *gaze* mehr oder weniger für die abendländisch disziplinierte Blicklogik reservieren möchte und *glance* als die für das östliche Bildersehen paradigmatische Sehform konzeptualisiert. Diese These mag hier auf sich beruhen, denn die Begriffsdifferenzierung ist unabhängig davon für die Zeitlichkeit des Sehens interessant. Dem bestimmenden *gaze* entspricht dasjenige Sehen, das medial im instrumentellen Sinne ist, während *glance* den performativen Charakter des selbstzweckhaften Vollzugs hat.

3. Das Performative und das Mediale

Als praktische Tätigkeit, in der und durch die sich die Welt erschließt, hat Sehen also sowohl mediale wie auch performative Züge. In jeder Praxis – der sprachlichen wie der ästhetischen – realisiert, vollzieht, verkörpert und verschiebt sich Bedeutung. Konfigurierende Deutungskapazitäten im Sehen selbst prägen, *wie* man etwas sieht und *als was* es wahrgenommen werden kann. Dadurch hat das Sehen eine eigene *Darstellungshaftigkeit*, der ich mich nun zuwenden möchte. Wie eine bildliche oder schauspielerische Darstellung das Dargestellte in einem gewissen Licht, auf bestimmte Weise zeigt, *zeigt* auch das Sehen das Gesehene als etwas, das nie ganz neutral ist, sondern stets aus einem bestimmten Blickwinkel und in einer bestimmten Hinsicht wahrgenommen wird. Zwar fehlt dieser Darstellungsförmigkeit des Sehens die manifeste Objektivierung. Aber es geht gewissermaßen sämtlichen Objektivierungen voraus, es ist allem anderen inhärent: das Sehen

¹⁵ Bryson, Norman: Das Sehen und die Malerei. München 2001. Norman Bryson will mit dieser Unterscheidung den wahrnehmungspsychologischen Ansatz Gombrichs überwinden und die sozialhistorische Bedingtheit abendländischer Kunst aufzeigen.

des Regisseurs dem Film, das Sehen des Malers dem Bild. Das Sehen der Welt im Sinne einer Sichtweise geht seinen sprachlichen Veräußerlichungen voraus, den Formulierungen, die man wählt, gemäß der Weise, wie man sieht. Beim Vollzug des Sehens fallen Prozess und Resultat in eins.

Sichtweisen hängen nicht allein mit vom Wahrnehmen unterschiedenen oder überhaupt unterscheidbaren Schlussfolgerungen zusammen, sondern mit dem Vollzug des Sehens. Erneut mag der Vergleich mit dem Sprechen zum Verständnis beitragen: Worte und Sätze haben Untertöne, werden durch Gesten untermauert oder konterkariert. Zuweilen sind Stimme und Tonfall viel signifikanter als der Inhalt einer Aussage. Einen anderen verstehen, heißt nicht nur, seinen Worten zuzuhören, denn unter Umständen verrät die Stimme, was das Gesagte gerade verbergen soll. Die Ausdruckskräfte dieser Art und Weise zu sprechen konfigurieren das semantisch Ausgesagte erst zu dem, was es ist.

Das *Wie* des Sehens ist damit vergleichbar. Selbst- und Weltverhältnisse artikulieren sich nicht nur sprachlich, sondern auch ästhetisch. In der Praxis des Sehens wird das Wahrgenommene zu etwas Figuriertem. Eine sinnerzeugende Organisationsleistung, die bereits dem sinnlichen Vernehmen selbst zuzuschlagen ist und sich nicht erst nachträglicher Urteilsbildung verdankt, macht Sehen zu einer dem Sprechen vergleichbaren Ausdrucksform. Man könnte in Anlehnung an Humboldt, der die gestalterischen Dimensionen der Sprache deren „Geisteseigentümlichkeit“ nannte,¹⁶ von der „Wahrnehmungseigentümlichkeit“, wenn nicht gar dem *Wahrnehmungsstil* eines Sehenden sprechen.

Ähnlich wie der Stil einer künstlerischen Darstellung – sie sei sprachlich oder bildlich – das Dargestellte in einer ganz individuierten Weise hervorbringt, können sich individuelle Sehweisen auch als Sehstile bemerkbar machen. Wie jeder Mensch einen persönlichen Sprachduktus hat, könnte eine stilistische Charakteristik habitus-abhängiger Perspektiven ein maßgeblicher Faktor bei der performativen Praxis des Sehens sein.

Marcel Proust dürfte etwas Derartiges im Sinn gehabt haben, als er Stil als *vision* bezeichnete und schrieb: „Stil ist für den Schriftsteller [...] nicht eine Frage der Technik, sondern eine Art zu sehen [une vision]. Er bedeutet die durch direkte und bewußte Mittel unmöglich zu erlangende Offenbarung der qualitativen Verschiedenheit der Weise, wie uns die Welt erscheint, einer Verschiedenheit, die, wenn es die Kunst nicht gäbe, das ewige Geheimnis jedes einzelnen bliebe.“¹⁷

¹⁶ Humboldt, Wilhelm von: Schriften zur Sprache. Hg. von Michael Böhler. Stuttgart 1995, 32 und passim.

¹⁷ Proust, Marcel: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Bd. 3. Übersetzt von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt am Main 2000, 3985.

Auch Merleau-Pontys Bezeichnung des Stils als „eine Formulierungsweise“¹⁸ enthält den Hinweis darauf, dass die Art und Weise, wie etwas zum Ausdruck gebracht wird, eine darstellerische Konstitutionsleistung ist, die indessen denselben Doppelsinn von Spontaneität und Responsivität aufweist wie das Mediale. Auch hierbei wird im Auffindbaren etwas erfunden. Der Tätigkeitsscharakter des Sehens bedingt diese zugleich mediale und performative Qualität.

Performative Formulierungsleistungen, ähnlich denen, die Schauspieler oder professionelle Radiosprecher vollziehen, wenn sie aus einem literarischen Text ein aufgeführtes Kunstwerk machen, können Sehen zu einem ausdrucks-ähnlichen oder darstellungsförmigen Konstitutionsgeschehen werden lassen. Wie zwei verschiedene Sprecher ein und demselben Satz zwei vollkommen differente Aussagewerte verleihen können, vollziehen zwei Sehende eine je eigene Handlung aus einer jeweiligen Positioniertheit und aus jeweiligen Rezeptionswinkeln. Dabei überblendet das *Wie* der Durchführung das *Was* des Gesehenen. Wenn durch den performativen Wahrnehmungsakt etwas hervorgebracht wird, worauf der Sehende zugleich auch reagiert, dann kann selbst ein epistemischer Vorgang der gegenstandsidentifizierenden Registrierung zum Zwecke der Orientierung keine neutrale Kenntnisnahme mehr sein. Im Modus der Sehpraxis äußert sich vielmehr eine stilistische Artikulationskraft, mittels derer die Art und Weise der Durchführung das, was gesehen wird, realisiert. Die konfigurierende Organisationsleistung des Sehens ist demnach eine Reformulierung des gesehenen Sachverhalts. Es zeigt etwas, indem es Sichtbares auf bestimmte Weise sehen lässt.

Performativ ist diese Reformulierungsleistung, insofern sie ein Darstellungsmodus für das Gesehene ist, medial ist sie, indem sie eine Vermittlung herstellt zu etwas, auf das sie zugleich auch antwortet.

Empfohlene Zitierweise

Eva Schürmann: Die Medialität von Medien. In: Raum - Perspektive - Medium 2: Wahrnehmung im Blick. Hg. von Yvonne Schweizer, Anna Quintus, Barbara Lange, Julica Hiller-Norouzi, Philipp Freytag, Tübingen 2010 (reflex: Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen, Bd. 2, Hg. von Barbara Lange).
URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-opus-44857>

ISSN 1868-7199

¹⁸ Merleau-Ponty, Maurice: Das indirekte Sprechen und die Stimmen des Schweigens. In: ders.: Das Auge und der Geist. Hg. von Christian Bermes. Hamburg 2003, 111–175, 131.