

Hans Dieter Huber

# Das Lochblech der Phantasie

## Was passiert, wenn Bilder interpretiert werden?

Diese Gedanken widme ich Klaus Sachs Hombach, der mir über Jahrzehnte hinweg ein wertvoller und wichtiger Gesprächspartner war und heute ein guter Freund geworden ist. Der vorliegende Text geht in seinen Grundgedanken weit zurück bis in die Anfänge des Bildwissenschaftlichen Kolloquiums an der Otto-von-Guericke-Universität in Magdeburg 1995 und den damals in breiter und offener Interdisziplinarität begonnenen Debatten darüber, was ein Bild sei und wie Bilder funktionieren. Seit dieser Zeit konnte ich durch die vielfältigen Anregungen und Gespräche mit Klaus immer wieder bestimmte Fragestellungen aufgreifen und mir die Frage stellen, wie ich als Künstler und als Wissenschaftler diese Zusammenhänge sehe. Dadurch wurde es mir möglich, eine Reihe von Einzelproblemen der Bildwissenschaft in verschiedenen Publikationen und Aufsätzen einer Antwort näherzubringen. Ich konnte mich durch diesen Dialog bildwissenschaftlich positionieren und auch einen eigenen Standpunkt entwickeln. Die Gedankengänge dieses Textes sind das Ergebnis von fast 25 Jahren gemeinsamer, paralleler Bemühungen des Nachdenkens über Bilder. Wir könnten ihn fast als eine (unvollständige) Übersicht über verschiedene, mir wesentliche und wichtige Gedanken, bezeichnen. Wenn dieser Text ein Lied wäre, wäre er ein Medley, in dem verschiedene bekannte Melodien angespielt werden, um nach ein paar Minuten in ein anderes Lied überzugehen.

## Zwei Begriffe von Interpretation

Ganz allgemein gesagt, können wir einen engen und einen weiten Begriff von Interpretation voneinander unterscheiden. Meistens gehen wir in unserer Rede von dem engeren Interpretationsbegriff aus. Die Interpretation besteht in diesem Verständnis vor allem in der sprachlichen Beschreibung eines Bildes, seiner inhaltlichen Deutung und seiner Einbettung in den historischen Kontext seiner Entstehungszeit. Dieser enge Begriff von Interpretation verstellt jedoch den Blick auf ein viel breiteres Feld von Interpretationsmöglichkeiten.

Ein Gemälde kann nicht nur durch gesprochene oder geschriebene Sprache, sondern auch durch ein anderes Gemälde, eine Zeichnung, eine Fotografie, einen Film, eine Computeranimation, einen Tanz oder sogar durch eine Auffüh-

rung interpretiert werden. Hier treffen wir auf den erweiterten Interpretationsbegriff. Die sprachliche Interpretation von Bildern ist daher nur *eine* von vielen möglichen Interpretationsmöglichkeiten. Zweitens wird ein Schema erkennbar. Es gibt immer ein interpretiertes Medium und ein interpretierendes Medium. Zum Zeitpunkt, an dem eine Bild-Interpretation stattfindet, müssen sich beide Medien am selben Ort und in derselben Situation befinden. Sie müssen beide präsent sein.

Hinzu kommt ein dritter Aspekt. Bilder sind schon interpretiert, lange bevor Beobachtende überhaupt mit der Absicht an ein Bild herantreten, es betrachten, beschreiben und interpretieren zu wollen. Das Licht ist das erste Medium der Bildinterpretation. Die unterschiedliche spektrale Zusammensetzung einer Strahlungsquelle oder des reflektierten Umgebungslichtes kann ein und dasselbe Bild auf eine sehr unterschiedliche Art und Weise erscheinen lassen.

Wir können die Farbigkeit des Lichts mit einem Spektrometer messen und dadurch seine spektrale Zusammensetzung ermitteln. In Abb. 1 sehen wir die unterschiedliche spektrale Zusammensetzung verschiedener natürlicher und künstlicher Strahlungsquellen. Trifft das Licht einer solchen Strahlungsquelle auf ein farbiges Objekt, werden besonders diejenigen Farbtöne reflektiert, deren Farbspektrum einen besonderen hohen Anteil im Licht der Strahlungsquelle selbst besitzen. Wir sprechen hier von der Leuchtdichte. Sie wird in Candela/m<sup>2</sup> gemessen (Keller 1985, 43). Bei einem Glühlampenspektrum (89) werden zum Beispiel alle Gelb-, Orange- und Rottöne besonders stark zur Präsenz gebracht, während dagegen alle Blau- und Violetttöne eher schwarz wirken. Bei einer Leuchtstofflampe mit dem Strahlungsspektrum Tageslichtweiß (93) werden dagegen Blau- und Grüntöne besonders stark reflektiert, während die Rottöne eher bräunlich wirken.

Um ein ‚neutrales‘ Weiß zu erreichen, müssen wir eine Weißkalibrierung durchführen. Es handelt sich dabei um eine Definition desjenigen Tons, der als Weißpunkt dienen soll. Aber welches Weiß sollen wir nehmen? In Abb. 2 sehen wir verschiedene Weißpunkte von unterschiedlichen Strahlungsquellen, die in der Farbtemperatur Kelvin (K) angegeben sind. Je nach der Kelvin-Zahl unterscheiden wir ‚kaltes‘, ‚neutrales‘ oder ‚warmes‘ Weiß. Es gibt also viele verschiedene Weißtöne. Und ebenso, wie es kein ‚neutrales‘ Weiß gibt, gibt es auch kein ‚neutrales‘ Schwarz oder Grau.

Es gibt überhaupt keine ‚neutralen‘ Farben. Der so genannte CIE-Normfarbraum ist lediglich einer von vielen, möglichen Farbräumen, der durch eine konventionelle Definition so festgelegt wurde. Aber es gibt noch viele andere Farbraummodelle und sie werden bei der Interpretation von Farben auch verwendet. Abb. 3 zeigt verschiedene künstliche Strahlungsquellen und ihre jeweiligen Weißpunkte in Verbindung mit der Kelvin-Farbtemperatur. Speziell in der digitalen

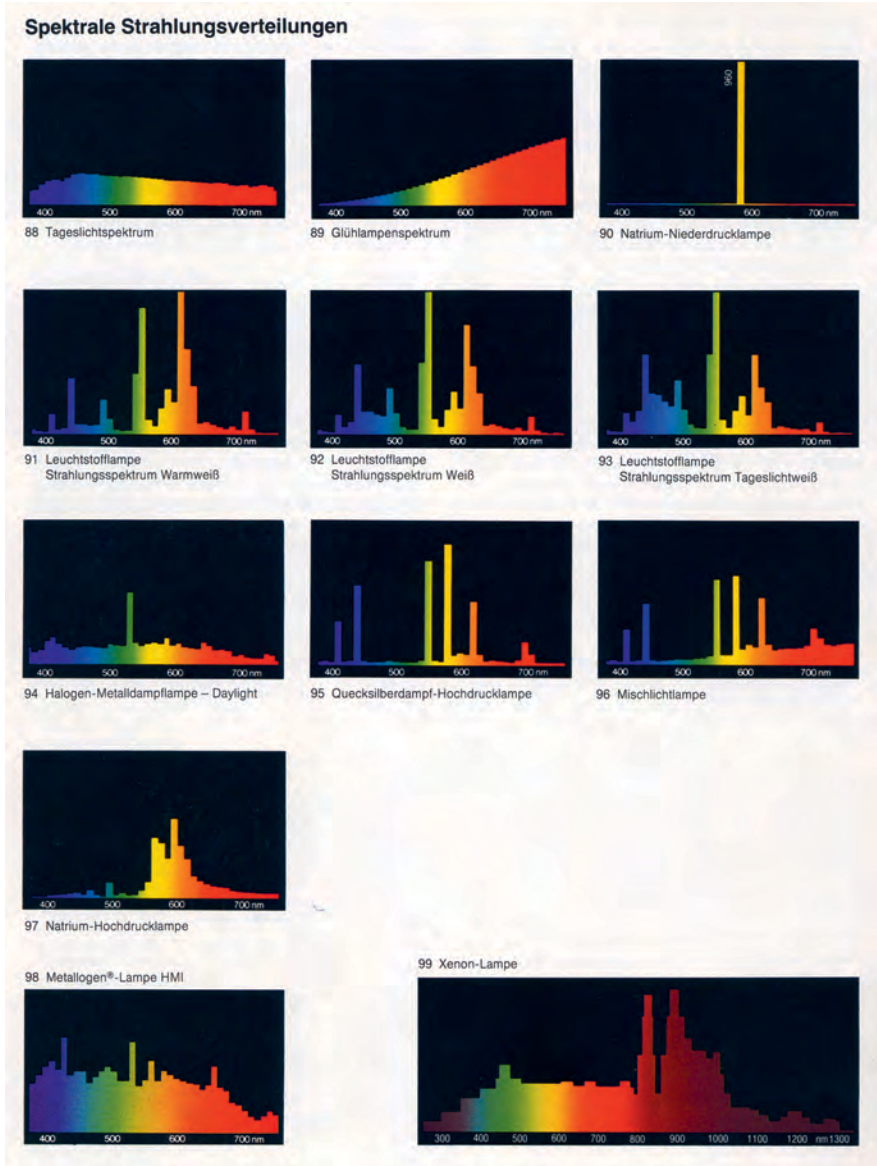
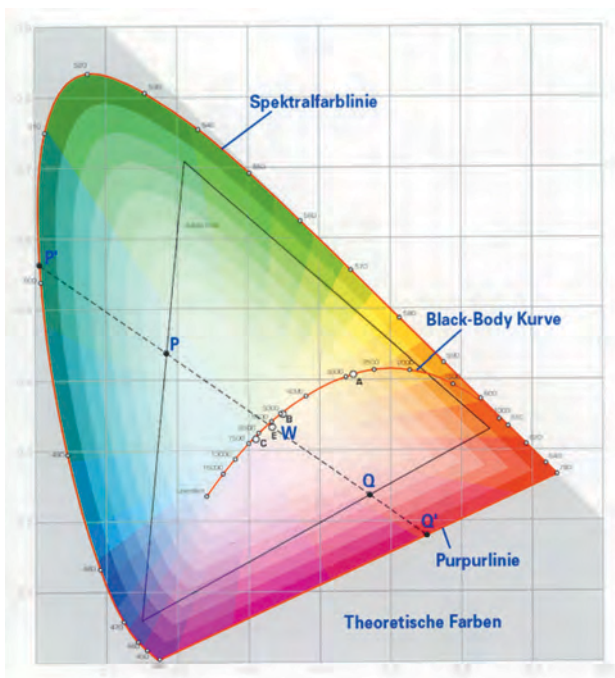


Abb. 1: Spektrale Strahlungsverteilungen verschiedener Strahlungsquellen (Keller 1985, 48).



**Abb. 2:** CIE-Farbraum mit verschiedenen Weißpunkten bei Lichtarten verschiedener Farbtemperatur (Torge Anders; <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CIE-Normfarbtafel.png>; 9. April 2022).

Bildbearbeitung spielen die verwendeten Farbraumsysteme beim Übergang von einem digitalen System zum anderen, zum Beispiel von einem Laptop zu einem Monitor, einem Videoprojektor oder einem Farbdrucker, eine entscheidende Rolle für die Interpretation eines Bildes. Damit erhält der Vorgang der Weißkalibrierung eine vor-entscheidende Rolle in der Interpretation von Bildern. Jeder dieser einzelnen Schritte ist eine Interpretation eines Bildes, ob wir uns dessen bewusst sind oder nicht.

Licht ist die Bedingung der Möglichkeit, um Bilder überhaupt sehen zu können. Ohne eine natürliche oder künstliche Strahlungsquelle als interpretierendes Medium können wir keine Bilder sehen. Ein Bild ist also bereits, bevor es überhaupt gesehen werden kann, durch natürliche und technische Medien wie Farbräume und Beleuchtungssysteme vor-interpretiert. Es ist daher bei bester Bemühung nicht möglich, eine Antwort auf die Frage zu geben, was ein Bild ohne jegliche Interpretation überhaupt sein könnte, wie es aussehen könnte oder welche Existenzform es unabhängig von jeglicher Interpretation besitzen könnte.

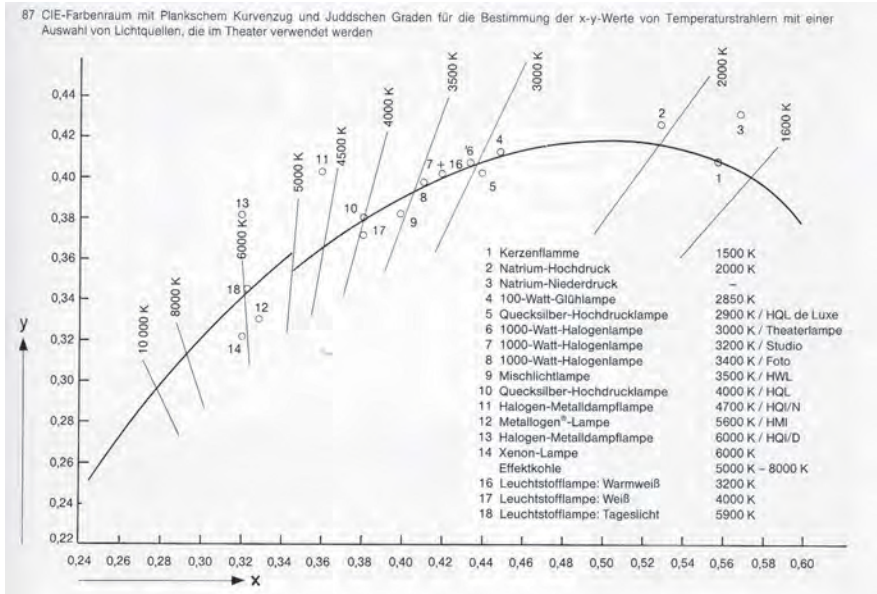


Abb. 3: CIE-Farbenraum mit verschiedenen Lichtquellen und Farbtemperaturen (Keller 1985, 47).

## Übergang, Grenze, Transformation

Wir haben auf der einen Seite ein Bild. Auf der anderen Seite stehen die Beobachtenden. Dazwischen tritt das interpretierende Medium des Lichts, das die Synapsen und Neuronenverbände lebender Organismen in Perturbation versetzt. Wie können wir diesen Übergang beschreiben? Handelt es sich hier um eine Übersetzungsleistung oder um eine Substitution? Ist es überhaupt ein Übergang? Ist es nicht vielmehr eine unüberschreitbare Grenze, eine Schnittstelle, hinter der alles anders strukturiert ist als davor? Wie können wir das Überschreiten der Grenze beschreiben? Welche Rolle spielen bei diesem Übertritt das interpretierte und das interpretierende Medium?

## Von der Ontologie der Dinge zur Ontologie des Beobachtens

Je nachdem, auf welcher Seite der Grenze wir uns befinden, haben wir es mit einer anderen Ontologie zu tun. Auf der Seite der materiellen Dinge und Gegen-

stände, zu denen auch Bilder gehören, können wir von physischen Materialitäten und einer weitgehend räumlich-statischen Existenz von Bildern sprechen. Auf der anderen Seite der Grenze, auf der Seite des Beobachtens, haben wir es dagegen mit einer neurobiologischen und zeitlich strukturierten Dynamik zu tun. Die räumliche Statik des Bildobjekts wird in eine biologische, zeitbasierte Prozessualität transformiert. Dabei wird die Materialität des Bildträgers vollständig in die neurobiologische strukturelle Dynamik menschlicher Aktanten übersetzt. Die Materialität des Bildes kann jedoch nicht durch Wahrnehmungen, Emotionen, Kognitionen und Erinnerungen substituiert werden. Materialität ist nicht substituierbar (Huber 2021). Die Nichtsubstituierbarkeit der Materialität eines zu interpretierenden Bildes ist der entscheidende Ausgangspunkt jeder Bildinterpretation. Sie ist die Bedingung der Möglichkeit seiner ästhetischen Erfahrung.

## Das Bild spricht für sich selbst?

Wir könnten davon sprechen, dass das Bild für sich selbst spricht. Für wen spricht es? ‚Für sich‘ oder ‚für uns‘? In welchem Sinne können wir behaupten, dass Bilder sprechen? Hier fallen uns die bekannten Sprichwörter ein: „Kunst spricht für sich selbst“ oder „Ein Bild sagt mehr als tausend Worte“. Diese Bonmots beruhen auf zwei Missverständnissen. Erstens, dass Bilder sprechen können, zweitens, dass sie ‚für sich selbst‘ sprechen und folglich keiner zusätzlichen Interpretation von außen bedürfen, um verstanden zu werden. Der serbische Künstler Braco Dimitrijevic hat dies einmal in einer seiner Installationen auf den Punkt gebracht. Er nimmt ein beliebiges Kunstwerk aus einer beliebigen Museumssammlung und stellt einen Mikrofonständer mit eingeschaltetem Mikrofon und angeschlossenem Verstärker, der ebenfalls angeschaltet sein muss, vor das Bild. Der Titel der Arbeit lautet: „Let the works speak for themselves“. Wir hören nur das elektronische Brummen der Transistoren.

Was hieße es, Bilder ohne die biologische Übersetzungsleistung eines lebenden Organismus zu beschreiben beziehungsweise zu interpretieren? Es hieße, den Raum der physikalischen Objekte als ein in sich selbst existierendes Sein zu beschreiben. Die Existenz eines materiellen Objekts ist die Bedingung der Möglichkeit seiner ästhetischen Erfahrung. Die unversehrte Integrität des materiellen Bildträgers ist darüber hinaus die entscheidende Voraussetzung für seine Langzeiterhaltung als kulturelles Erbe. Der materielle Bildträger ist Garant für Originalität und Authentizität der ästhetischen Erfahrung, die so nicht an seinen Substituten, Repliken oder Kopien gemacht werden kann (Huber 2012). Auf dieser Seite einer Welt ohne Interpretation gibt es keine Bilder und keine Kunst. Wir

bewegen uns in einer Ontologie physischer Dinge, die unabhängig von jeglicher Interpretation für sich selbst existieren, wie alle anderen Dinge der Welt auch. Bilder und Kunstwerke entstehen erst in der zeitlichen Dynamik eines neurobiologischen Transformationsprozesses, der darüber hinaus auch eine bestimmte Form sozialer und kultureller Bildinterpretation erzeugt.

## Die ästhetische Situation des Beobachtens

Begeben wir uns nun auf die andere Seite der Grenze, in die Ontologie des Beobachtens. Zeitgenossenschaft ist für die Interpretation von Bildern von ebenso fundamentaler Bedeutung wie Licht. Ein und dasselbe materielle Bildobjekt kann im Laufe seiner Existenz immer wieder auf unterschiedliche Beobachtende mit verschiedenem, individuellem, sozialem und kulturellem Hintergrund treffen, die diesem Gegenstand in einer bestimmten Situation begegnen und seine Materialität in eine komplexe, zeitliche und biologisch fundierte Dynamik übersetzen. Von diesem Moment an, an dem die Sinnesorgane eines Lebewesens ihre Übersetzungsarbeit beginnen, beginnt ein Prozess, der im Inneren eines lebenden Organismus abläuft und für Dritte nicht beobachtbar ist.

Die Begegnung mit Bildern können wir als eine Form von Interaktion beschreiben, die in räumlicher, zeitlicher und sozialer Hinsicht stattfindet. Die Interaktion zwischen Bildern und Beobachtenden ist immer situationspezifisch. Sie findet zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort und in einem bestimmten, sozialen Milieu statt. Die Begegnungssituation bestimmt in starkem Maße die Art und Weise der Interaktion zwischen Bild und Beobachtenden. Dabei ist die Interaktion nie direkt, sondern immer schon durch natürliche, technische oder soziale Medien vorinterpretiert oder vermittelt – durch die Beleuchtung, den Raum, den Zeitpunkt, aber auch durch technische Medien wie Faltblätter, Presse, Fernsehen, Kataloge, Audioguides, Websites, Vorankündigungen, Newsletter, persönliche Gespräche und die soziale Gruppe, der wir vielleicht angehören, ohne es zu wissen. Die Begegnung zwischen Bild und Beobachtenden ist keinesfalls rein, unschuldig oder unmittelbar, sondern immer schon vor-geformt, vor-interpretiert und vor-vermittelt.

Die konkrete Begegnung geschieht stets in der Gegenwart, im Hier eines bestimmten Ortes und im Jetzt einer bestimmten Zeit. Bei historischen Bildern sind die Bahnen der Interpretation durch Kritiken, Rezensionen, Artikel, wissenschaftliche Abhandlungen, Ausstellungskataloge oder Monografien bereits weitgehend vorgezeichnet. Nachfolgende Interpretationen bewegen sich meistens innerhalb des durch frühere Interpretationen aufgestellten und vorgezeichneten

Interpretationsrahmens. Bei historischen Bildern ist Bildinterpretation eine Form der Disziplinierung durch die Dispositive des wissenschaftlichen Machtapparates. Viel schwieriger jedoch wird die Interpretation an den Rändern der Gegenwart, zum Beispiel bei zeitgenössischer Kunst. Sie ist ungewohnt, fremd, neuartig und passt meistens nicht in die erworbenen Wahrnehmungsschemata und gebräuchlichen Unterscheidungen. Zeitgenössische Kunst stellt unsere Wahrnehmungs-, Urteils- und Bewertungsgewohnheiten immer wieder in Frage. Gerade hier ist die sprachliche Interpretation eine wichtige Vermittlungsaufgabe. Neue Bilder werden erst durch ihre Interpretation in den kulturellen Sprachraum einer Gesellschaft eingeführt.

## Die Funktion der Leerstellen

Für die Transformation materieller Bildträger in die neurobiologische Dynamik von Beobachtenden ist das Konzept der Leer- oder Unbestimmtheitsstelle von zentraler Bedeutung. Der Begriff ist von Roman Ingarden zunächst für die Interpretation literarischer Texte entwickelt worden (Ingarden 1968, Ingarden 1972), später aber auch von ihm auf die Medien Musik, Bild, Architektur und Film erweitert worden (Ingarden 1962). Sein Argument lautet, dass an einem literarischen Text oder einem Bild im Gegensatz zu einem realen Gegenstand nicht alles vollständig bestimmt ist. So kann zum Beispiel in einem literarischen Text bei der Schilderung einer Person die Haarfarbe oder die Augenfarbe ungenannt bleiben. Bei einer Fotografie der Rückseite einer Person ist das Gesicht nicht zu erkennen. Es ist nur in der Phantasie vorstellbar. Im Gegensatz zu einer realen Person oder einem realen Gegenstand, um die wir herumgehen und sie potentiell von allen Seiten betrachten könnten, bleibt die Rückseite einer bildlichen Darstellung auf immer und ewig unbestimmt. Im Film sind es vor allem der Schnitt und das *hors champs*, das außerhalb des Bildes Gelegene, welche als Leerstellen der Imagination fungieren.

Die Leerstellen eines Bildes sind die entscheidenden Schnittstellen, an denen die Transformation der physischen Materialität des Bildträgers in eine neurobiologisch fundierte, emotional-kognitive Dynamik einsetzt. Beobachtende füllen mit ihren eigenen Vorstellungen, Imaginationen, Gewohnheiten, Vorurteilen oder Stereotypen einige oder alle dieser Leerstellen auf. Sie gehen dabei in einem entscheidenden Maße über das Sichtbare hinaus. Und zwar auf eine von Seiten der Bilddarstellung alleine nicht verifizier- oder falsifizierbare Art und Weise. Wir können daher auch nicht sagen, ob die subjektive Auffüllung einer Leerstelle gegenüber der Darstellung richtig oder falsch ist.



## Das Lochblech der Phantasie

Dieser emotional-kognitive Mechanismus der Auffüllung von Unbestimmtheitsstellen führt in der Bildinterpretation zu einem folgenschweren Paradox. Denn die bildliche Darstellung auf dem materiellen Bildträger wird für die Beobachtung plötzlich uninteressant. Sie wird zu einem Lochblech der Phantasie, zu einer Schablone oder einem *stencil*, dessen Löcher für die Auslösung subjektiver Phantasievorstellungen plötzlich bedeutender werden als die auf der Oberfläche vorhandenen Farben und Formen. Die Löcher werden auf einen Schlag wichtiger als die Oberfläche der Darstellung. Das Paradox besteht darin, dass das in einem Bild sichtbar Dargestellte plötzlich uninteressant und fast überflüssig erscheint und ausgerechnet das nicht Dargestellte den entscheidenden Antrieb für die weitere Interpretationstätigkeit liefert. Jede Bildinterpretation löscht die sichtbare Darstellung auf der Bildoberfläche durch die subjektive Phantasietätigkeit aus. Deswegen ist die Nichtsubstituierbarkeit der Materialität eines Bildes so entscheidend. Als wäre die sichtbare Oberfläche einer bildlichen Darstellung nur ein Auslöser, ein Schlüsselreiz oder ein unbestimmtes Perturbans, um hinter diese Oberfläche der Darstellung zu gelangen, um sie auszuschalten, zu eliminieren, in die Löcher der eigenen Phantasie zu kriechen und aus diesen eine wie auch immer gefüllte, mentale ‚Vollversion‘ des Bildes hervorzuholen. Durch das Verschwinden der Darstellung während der Phantasietätigkeit entsteht gleichzeitig das Dargestellte als emotional-kognitives Konstrukt subjektiver Vorstellungen. Aber ganz so subjektiv, wie es im Moment scheint, sind Phantasien nun doch nicht. Zwar können sich Beobachtende oder Phantasierende hinsichtlich ihrer Bildung, ihres Berufs und ihres Einkommens voneinander unterscheiden sowie hinsichtlich der sozialen Schicht und des Milieus, dem sie angehören. Hinsichtlich ihrer ästhetischen Präferenzen und Abneigungen weichen sie in individueller, sozialer und kultureller Hinsicht voneinander ab. Dennoch sind Phantasievorstellungen schablonenhaft und schematisch geformt. Sie repräsentieren ein kollektives Phantasma (Castoriadis 1984). In der Interpretation eines Bildes schlagen also sowohl individuelle Phantasievorstellungen als auch gesellschaftliche Phantasmata zu Buche und eliminieren die sichtbare Oberfläche der Darstellung.

Die Unbestimmtheitsstellen sind deshalb so interessant, weil sie die Türen zur Phantasie aufstoßen. Bilder sind in dieser Hinsicht aufgestellte Fallen. Ihre Leerstellen testen, welche Türen offen oder verschlossen sind. Damit funktionieren sie wie Portscanner, die Port für Port abtasten, wo die subjektiven Phantasien anspringen und wo nicht. Dies führt mich zu der These, dass Bildinterpretation letztendlich eine Form von Projektion ist, in der das Imaginäre beziehungsweise das kollektiv Imaginäre einer Gesellschaft sichtbar wird

(Huber 2004; Huber 2008a; Huber 2008b; Huber 2010). Bilder funktionieren in dieser Hinsicht wie ein Rorschach-Test.

## Die psychosoziale Funktion von Bildinterpretationen

Wenn die Projektionshypothese richtig ist, stellt sich die Frage nach dem Sinn und Zweck von Bildinterpretationen. Wenn Bilder durch das geschickte Verbergen ihrer Leerstellen unser innerstes Selbst und unsere projektiven Phantasievorstellungen in Form ihrer Beschreibung, Interpretation oder Erklärung zum Vorschein bringen können, welche gesellschaftliche Funktion erfüllt dann die Interpretation von Bildern?

Zunächst könnten wir der Meinung sein, dass eine sprachliche Interpretation das begriffliche Verständnis von Bildern verbessert, da die Beschreibung und Analyse der einzelnen Beobachtungen zu einem kohärenten Gesamtverständnis eines Bildes führen. Das wäre ein Standpunkt, den wir in Kunstdidaktik, Kunstpädagogik und Kunstgeschichte in der einen oder anderen Variante wiederfinden könnten.

Auf den zweiten Blick zeigt sich aber – und darauf hat Pierre Bourdieu in besonderem Maße aufmerksam gemacht – dass das Verstehen und Interpretieren von Bildern die bestehenden Klassenverhältnisse einer Gesellschaft reproduziert und damit die bestehenden sozialen Unterschiede erneut stabilisiert (Bourdieu 1982). Keine Art von Bildern eignet sich so hervorragend zur Herstellung und Aufrechterhaltung sozialer Distinktion wie Kunstwerke. Im Erlernen von Beschreibungs- und Interpretationsmethoden in der Schule oder während des Studiums wird *die Liebe zur Kunst* (Bourdieu 2006), eine Erziehung zum Hochkulturschema, zur reinen Askese der abstrakten Kunst, zum selbstverständlichen, ästhetischen Genuss klassischer Musik gelehrt (Schulze 1992), die als soziales Distinktionsmuster fungiert. Beobachtung, Beschreibung und Interpretation sind daher ideologisch infiziert und politisch keineswegs neutral, sondern können und werden zur sozialen Distinktion verschiedener sozialer Schichten, Milieus und Lebensstile eingesetzt.

## Zusammenfassung

Die Interpretation von Bildern ist, insgesamt gesehen, nicht nur eine intermediale, sondern auch eine kulturelle, politische und ideologische Angelegenheit. Es gibt immer ein interpretiertes und ein interpretierendes Medium. Das Verhältnis zwischen beiden ist das der Transformation und Substitution. Bilder existieren entweder *für sich*, als physische, materielle Objekte wie alle anderen, physischen und materiellen Objekte der Welt oder *für uns*. Dann sind sie Teil einer spezifischen Situation, in welcher sie durch beobachtende Personen interpretiert werden. Die räumlich-statische Existenz des Gegenstandes wird durch den Vorgang der Beobachtung in eine neurobiologische, zeitliche Dynamik und durch Versprachlichung in die Gestalt eines kollektiv Imaginären transformiert. In diesem Transformationsprozess wird die bildhafte Darstellung vollständig substituiert und gelöscht. Die Ontologie der Dinge wird zu einer neurobiologischen Ontologie, deren Effekt die Produktion von Präsenz ist (Gumbrecht 2004).

Wir sehen Bilder daher immer schon durch ihre Interpretation. Wir können sie gar nicht ohne Interpretation sehen, wahrnehmen oder beschreiben. Aber: Wir sehen nicht die Bilder ‚selbst‘, sondern wir sehen unsere eigenen Interpretationen in unserem eigenen, interpretierenden Medium, in unserer Phantasie. Wir sehen uns selbst. Bilderfahrung ist immer Selbsterfahrung. Bilder mit ihren Leer- und Unbestimmtheitsstellen funktionieren wie Spiegel oder Schirme, die ein Bild von uns selbst im Bild aufspannen. Jede ästhetische Erkenntnis ist daher letzten Endes eine Selbsterkenntnis, die nur an sich selbst und in sich selbst gemacht werden kann. Bilder können dafür Anlässe bieten. Sie können Auslöser, Türöffner und damit Mittel zu sozialer Distinktion und ideologischer Reproduktion von Gesellschaft sein.

## Literaturverzeichnis

- Bourdieu, Pierre. *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982.
- Bourdieu, Pierre. *Die Liebe zur Kunst: Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher*. Konstanz: UVK, 2006.
- Castoriadis, Cornelius. *Gesellschaft als imaginäre Institution: Entwurf einer politischen Philosophie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Diesseits der Hermeneutik: Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004.
- Huber, Hans Dieter. „Bildhafte Vorstellungen: Eine Begriffskartografie der Phantasie“. *Visuelle Netze: Wissensräume in der Kunst*. Hg. Hans Dieter Huber, Bettina Lockemann und Michael Scheibel. Ostfildern-Ruit: HatjeCantz Verlag, 2004. 165–216.

- Huber, Hans Dieter. „Phantasie als Schnittstelle zwischen Bild und Sprache“. *Ich seh dich so gern sprechen: Sprache im Bezugsfeld von Praxis und Dokumentation künstlerischer Therapien*. Hg. Michael Ganß, Peter Sinapius und Peer de Smit. Frankfurt/M.: Peter Lang Verlag, 2008a. 61–70.
- Huber, Hans Dieter. „Schnittstelle Imagination“. *Lehren und Lernen mit Bildern: Ein Handbuch zur Bilddidaktik*. Hg. Gabriele Lieber. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren GmbH, 2008b. 54–59.
- Huber, Hans Dieter. *Die Phantasie als Schnittstelle*. Berlin: epubli, 2010.
- Huber, Hans Dieter. „Integrität, Authentizität und Vertrauenswürdigkeit des digitalen kulturellen Erbes“. *Museumskunde* 77.1 (2012): 77–86.
- Huber, Hans Dieter. „Materiality, Embodiment and Affordance in Paul Graham’s ‚a shimmer of possibility‘“. *ART STYLE: Art & Culture International Magazine* 4.7 (2021): 135–157. <https://doi.org/10.5281/zenodo.6371518> (27. Juli 2022).
- Ingarden, Roman. *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk-Bild-Architektur-Film*. Tübingen: Niemeyer, 1962.
- Ingarden, Roman. *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes*. Tübingen: Niemeyer, 1968.
- Ingarden, Roman. *Das literarische Kunstwerk: Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*. Vierte, unveränderte Auflage. Tübingen: Niemeyer, 1972.
- Keller, Max. *DuMont’s Handbuch der Bühnenbeleuchtung*. Köln: DuMont, 1985.
- Schulze, Gerhard. *Die Erlebnis-Gesellschaft: Kulturosoziologie der Gegenwart*. Frankfurt/M.: Campus-Verlag, 1992.