
Montage 1929/Montage 1939

Wolfgang Beilenhoff



Eisenstein am
Schneidetisch.

I.

Theorien und ihre Begriffe sind nie stabil; sie unterliegen historischen Verschiebungen und signalisieren Paradigmenwechsel. Exemplarisch zeigt sich dies an der Veränderung, die Eisensteins Montage­theorie in dem Jahrzehnt zwischen 1929 und 1939 erfährt. Sie klingt schon an in den je anderen Begriffen und Leitmetaphern. Lesen wir 1929 Titel wie: «Dramaturgie der Filmform» (Eisenstein 2006b), so heißt es 1939 in einem der wegweisenden Texte: «Das Organische und das Pathos in der Konstruktion des PANZERKREUZER POTEMKIN» (Eisenstein 1973). Von der «Filmform» hin zum «Organischen» – eine Neujustierung des Montagebegriffs deutet sich an, die, befragt auf ihre Stichworte und Leitkonzepte, sich folgendermaßen präzisieren lässt:

Discontinuity, fragmentation and stimulus disappear, as do all traces of constructivism and of the modern. In its place is a holistic system in which such qualities as synaesthesia, wholeness, organic unity and ecstasy play central roles (Bulgakowa 2001, 44).

Verbunden mit dieser begrifflich sich abzeichnenden Neuorientierung ändern sich zugleich die Referenztheorien. Dienen 1929 solcherart Reflexologie, Linguistik oder Dialektik, also Theorien, in deren Perspektive Montage verstanden wird als Generierung bedingter Reflexe, als zeichenbasierte Operation oder als dynamischer Konflikt, so tritt 1939 an die Stelle der Reflexologie eine in der Tradition der Affekttheorie stehende Pathostheorie und an die Stelle der Linguistik mit ihrer sprachgebundenen Konzeptualisierung des Films eine Bildtheorie, die das filmische Bewegtbild nicht mehr abbildtheoretisch angeht, sondern es als Synthetisierung von Sichtbarem und Unsichtbarem thematisiert.

Dieser von der Eisenstein-Forschung mehrfach ausgestellt und in den Chiffren 1929/1939 sich verdichtende Paradigmenwechsel¹ signalisiert – so die These – eine Suchbewegung nach Konzepten und Theorien, die es ermöglichen, den Montagebegriff im Kontext der auslaufenden 1930er Jahre neu zu denken. Besonderer Stellenwert kommt hierbei dem Begriff und Konzept des «Organischen» zu. Geradezu programmatisch ist der Text von 1939 mit diesem Stichwort betitelt. Das «Organische» – und mit ihm «Pathos» – tritt nun als Leitkategorie an die Stelle der bislang dominierenden Kategorie «Konflikt».

II.

Das Organische öffnet als Begriff und Konzept ein Spektrum vielfältiger Zusammenhänge: Historisch figuriert das Organische als Gegenbegriff zum «Mechanischen», zur «Herrschaft der Mechanisierung», deren im 14. Jahrhundert einsetzende «anonyme Geschichte» Sigfried Giedion entworfen hat. Beginnend im 18. Jahrhundert finden sich dann im Gefolge des Cartesianismus Entwürfe, die in ihrer Umsetzung der «mechanistischen Anschauungsweise» (Giedion 1982, 773) Maschinentheorien des Lebens entfalten, deren Persistenz nicht zuletzt die durch das Kino der 1920er Jahre schreitenden Maschinenmenschen demonstrieren. Haben wir es in dieser ersten historischen Herleitung folglich mit einem Antagonismus zu tun, der um Begriffs-

1 Vgl. hierzu exemplarisch Bordwell (1993) und Bulgakowa (2001).

paare wie Teilung vs. Integration kreist, so führt eine zweite historische Spur zu einer semantischen Profilierung des «Organischen», indem dieses zum Synonym von Natur wird. Repräsentativ ist hier zweifellos Friedrich Schelling, für den das Unorganische, «das Todte (unerregbare)» darstellt, wohingegen das Organische zum Synonym der durch Prozessualität und Produktivität gekennzeichneten Natur wird (zit. n. Ryan/Seifert 1984, Sp.1329).

Das Konzept des Organischen prägt nicht minder – und dies am Leitfaden unterschiedlicher Diskurse – auch die unmittelbare Gegenwart Eisensteins. Es findet sich in den späten 1920er und frühen 1930er Jahren im europäischen Kontext nicht nur in der Biologie, wo es zum Synonym des Lebensbegriffs wird, sondern auch in den Humanwissenschaften, so in Helmut Plessners soziologischem Gesellschaftsentwurf *Stufen des Organischen* (1928) oder in Hans Drieschs im selben Jahr erschienener *Philosophie des Organischen*. Was den russischen Kontext betrifft, sei hier verwiesen auf die kunsttheoretischen Debatten der 1920er/1930er Jahre, die, in Abgrenzung gegenüber dem «Formalismus», «eine Gleichstellung künstlerisch-ästhetischer Elemente mit biologischen Momenten» (Nedovi 2005, 303) postulieren, um so die Humanwissenschaften den Naturwissenschaften angleichen zu können. Dass dies keine einfache Gleichung ist, dass «das soziale Sein seine eigenen Gesetze und Formen hat, die sich von den biologischen Gesetzen und Formen unterscheiden» (Zubov 2005, 304), wird nicht minder unterstrichen. Auch wird hervorgehoben, dass der Gebrauch der Begriffe «Organismus» und «Organizität» nicht selten metaphorischer Natur ist.

Das Organische ist somit, ähnlich wie Jahrzehnte später das Stichwort «Struktur», ein Begriff, der nicht nur eine Brücke zwischen unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen und epistemologischen Feldern legt, sondern der zugleich auch beides gleichermaßen sein kann, Begriff und/oder Metapher. Eingbracht durch die Philosophie, geht er ein in die Biologie, und nachdem er dort seinen wissenschaftlichen Ritterschlag erhalten hat, kehrt er nun sanktioniert zurück in soziologische oder kunsttheoretische Diskurse. Es liegt nahe, dass Eisensteins Referenz auf das Organische keineswegs allein durch das epistemische Profil des Begriffs motiviert war, das einen Weg versprach, den Film, dieses technische Medium, von der «Herrschaft der Mechanisierung» zu befreien und auf Epitheta wie «Wachstum» oder «Natur» hin neu zu justieren. Offensichtlich eröffnete die zwischen Begriff und Metapher oszillierende Ambivalenz dieses neuen Leitkonzepts zudem eine diskursive Flexibilität, die das Nachdenken über die damit verbundenen Verschiebungen des Montagekonzepts produktiv zu steuern versprach.

III.

Wie viele Texte Eisensteins ist auch dieser von einem Gestus geprägt, der heterogene Diskursregister wie These, Zitat, Digression, Werkanalyse oder grafische Transkription miteinander collagiert. Er weist hierüber dem Organischen ein Profil zu, das Aspekte dessen weiterschreibt, was in begriffsgeschichtlicher und systematisierender Hinsicht angesprochen wurde, und das gleichzeitig eigene Akzente setzt, indem das Organische zum Trojaner, zur Matrix eines neuen Denkens der Montage wird. Daraus ergeben sich folgende Fragestellungen: Einleitend die Frage danach, wie die von Eisenstein verfolgte Aufschlüsselung einer «Gesetzmäßigkeit» (Eisenstein 1973, 152) des Organischen zu verstehen ist; ob somit das Organische als ästhetisches Phänomen einem Prinzip gehorcht, das als immanentes Gesetz von Leben und Wachstum angenommen wird. Im Zentrum steht also die Frage nach jener strukturellen Homologie, die Eisenstein zwischen Kunst und Leben, zwischen Montage und «Organismus» entwirft. Eine zweite Perspektive ergibt sich daraus, dass der Begriff des Organischen als Sprungbrett für eine Neu-Konzeptualisierung der Bildkategorie fungiert. Eine dritte Produktivität des Konzepts schließlich zeigt sich darin, dass es ermöglicht, Kunst als dynamisches, an die Kategorie «Pathos» gebundenes Phänomen zu denken.

Das Organische und der «Goldene Schnitt»

Die Aufschlüsselung der «Gesetzmäßigkeit» des Organischen konzentriert sich auf das Zusammenspiel von Teil und Ganzem. Dabei wird das Organische einem Zugriff unterzogen, der einerseits zergliedert, indem er auf einer Mikroebene Verfahren und Konstruktionsgesetzen nachspürt, und der andererseits synthetisiert, indem er auf einer Makroebene das Organische in Beziehung setzt zu übergreifenden Konzepten wie Wachstum und Evolution. In expliziter Abkehr von traditionellen Vorstellungen, in denen das Organische als geschlossene, immanente Struktur eines ästhetischen Objekts verstanden wird, verfolgt Eisenstein von Beginn an unter dem Sigel eines «Organischen der speziellen Ordnung» jenen «Fall, daß ein Kunstwerk – ein *künstliches Werk* – nach den gleichen Gesetzen aufgebaut ist, nach denen die *nichtkünstlichen* Erscheinungen, also die «organischen», die Erscheinungen der Natur, gebildet sind» (Eisenstein 1973, 153; Herv.i.O.). Nicht das Naturschöne, sondern, so wäre zu modifizieren, das Naturorganische, bildet den Fluchtpunkt von Eisensteins Überlegungen.

Zu dessen Präzisierung wird der Zusammenhang von Teil und Ganzem – das Grundprinzip jeder Montage – auf eine ihm zugrundeliegende Gesetzmäßigkeit hin befragt. Gefunden wird sie im Goldenen Schnitt, einer Proportionslehre, die das Verhältnis von Teil und Ganzem dergestalt bestimmt, dass der kleinere Teil sich zum größeren Teil so verhält wie dieser zum Ganzen. Einsetzend bei der Bildkomposition weitet Eisenstein Schritt für Schritt den Untersuchungsbereich aus. Er zieht immer größere Kreise, indem er dem Goldenen Schnitt in zunehmend komplexeren Werkstrukturen nachspürt, um so in einer Art expandierender Spiralbewegung mit zunehmender Ausdehnung von der einzelnen Einstellung hin zum dritten Akt des PANZERKREUZERS und von hier zum Film als Ganzem und von dort weiter zu Malerei und Literatur und von dieser intermedialen Konfiguration schließlich zur Evolution der Kunst und zur Wachstumsformel organischer Substanzen vorzudringen.

Es geht somit um eine Korrespondenz zwischen kompositionellen Verfahren – auf der Mikrostufe – und abstrakten Komplexen wie Natur und Wachstum – auf der Makrostufe. Und es verblüfft, mit welcher Insistenz Eisenstein demonstriert, wie Parameter wie die Blickachsen in Vasilij I. Surikovs Gemälde *Bojarin Morozova* (1887) und die Versstruktur in Alexander S. Puškins Poem *Ruslan und Ljudmila* (1817–1820) das Geschehen ungeachtet ihrer medialen und ästhetischen Differenz gleichermaßen nach der Formel des Goldenen Schnitts ordnen. Was sich auf dieser ersten Ebene zeigt, ist eine transmediale «Gesetzmäßigkeit» (Eisenstein 1973, 152; Herv.i.O.), die sich als a-hierarchische, für die Emergenz des Organischen konstitutive Interferenz von Teil und Ganzem bestimmen ließe. Es ist – einsetzend auf der mikroskopischen Ebene und sukzessive hinführend zu makroskopischen Perspektivierungen – somit ein Entwurf, der darauf zielt, das Prinzip des Organischen als eine Natur wie Kultur tragende Gesetzmäßigkeit zu entwerfen und eine strukturelle Homologie zwischen Kultur und Natur, zwischen ästhetischem Objekt und Adressat andenken zu können, sobald «[...] ein und dieselbe Gesetzmäßigkeit sowohl uns als auch das Kunstwerk leitet» (ibid., 153; Herv.i.O.).

Das Organische und das Bild

Die Produktivität, die das Konzept des Organischen für Eisensteins Überlegungen zu einer Neufassung der Montagetheorie Ende der 1930er Jahre ermöglicht, zeigt sich weiterhin in der hiermit verbundenen Neuperspektivierung des Bildbegriffs. Für die russische Bild-

theorie ist generell konstitutiv eine Ausdifferenzierung des Konzepts ›Bild‹ in die beiden von derselben Wurzel herzuleitenden Begriffe *obraz* und *izobraženie*, für die es, wie Naum Klejman unlängst noch einmal unterstrichen hat, im Deutschen – und auch in anderen europäischen Sprachen – keine adäquaten Entsprechungen gibt (vgl. Klejman 2004, 7f).

Dabei deckt sich der für die russische Kunsttheorie zentrale Begriff *izobraženie* (vgl. Gabričevskij 2005) lediglich partiell mit dem deutschen Begriff «Darstellung» und dem englischen/französischen *representation/représentation*. Das semantische Feld bilden weniger mimetische oder semiotische Operationen (vgl. zu dieser Differenzierung Scholz 2000) als vielmehr das relativ offen zu denkende Feld des Sichtbaren als solches. Die besondere Prägung, die dieser Begriff nun durch Eisenstein erfährt, ergibt sich daraus, dass er gezielt in ein konstitutives Verhältnis zu dem als ›Bild‹ übersetzbaren Begriff *obraz* gesetzt wird. Und so meint *izobraženie* – hier übersetzt als ›visuelle Darstellung‹ – das Sichtbare generell, das, was wir sehen, und zwar Materialität gleichermaßen wie Figuration. Wir haben es daher auch nicht mit einem traditionell zweistelligen Abbildungsvorgang zu tun, auch nicht mit einem amorphen Feld von Sichtbarkeit, sondern mit einem mehrstelligem Verhältnis, in dem Darstellung, Anblick, Materialität und Form zusammenwirken.

Was den korrespondierenden Begriff betrifft, so meint die Eisensteinsche Lesart von ›Bild‹, wie Klejman unterstreicht, ein «obobščenie po izobraženiju» (2004, 7), d.h. ein «Darstellungen folgend zu Verallgemeinerungen Kommen». ›Bild‹ ist das, was

[...] eine gegebene Teilheit mit anderen «Teilheiten» oder mit einem Ganzen zu einer bestimmten *Gesamtheit* verbindet und für uns in der Welt eine gesetzmäßige, in der Regel empirisch nicht wahrnehmbare Einheit offenbart, wenn man so will: den *Sinn des Sichtbaren* (ibid., 7f; Übers. W.B., Herv.i.O.).

Findet sich hier eine modifizierte Wiederkehr der Interferenz von Teil und Ganzen, von «Teilheit» und «Ganzheit», so verweist die damit verbundene Interferenz von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit zugleich auf ein weiteres Merkmal des russischen Bildverständnisses. Der russische Bildbegriff trägt aufgrund seiner historischen Herleitung aus der Ikone zugleich ja auch einen religiösen und theologischen Akzent. Auch wenn Eisenstein diese mit dem Begriff des ›Eikon‹ verbundene Linie nicht explizit ins Auge fasst, thematisiert sich für ihn hierüber doch

geradezu paradigmatisch nicht nur das Problem der Ähnlichkeit, des Ebenbildes, der Präsenz, sondern gleichermaßen auch die Option einer «ganzheitlichen Wahrnehmung der Welt» (ibid., 9), wie sie in dem zum gleichen Zeitpunkt formulierten Entwurf «Montage 1938» (Eisenstein 2004) zum Ausdruck kommt.

Aus dieser Interaktion von Darstellung und Bild entwickelt Eisenstein eine Neukonzeptualisierung der Montage, die darauf beruht,

[...] daß jedes Montagestück bereits nicht mehr als etwas Beziehungsloses existiert, sondern eine *Teil-Darstellung* des einheitlichen allgemeinen Themas bildet, das alle diese Stücke in gleichem Maße durchdringt. Die Gegenüberstellung einander ähnlicher Details in einem bestimmten Montageaufbau erweckt zum Leben, evoziert in unserer Wahrnehmung jenes *Allgemeine*, das wiederum alle einzelnen Teile erzeugt hat und sie zu einem *Ganzen* verbindet, und zwar zu jenem verallgemeinerten *Bild*, in dem der Künstler und nach ihm auch der Zuschauer das jeweilige Thema erlebt (ibid., 49; Übers. W.B., Herv.i.O.).

So haben wir einerseits die gegenständliche Darstellung, das konkrete, sinnliche Ding, in der ganzen Breite von Darstellung und Materialität, eine Mischung aus Ontologie und Semiotik. Und so haben wir andererseits das «verallgemeinerte Bild», den gegenständlich nicht darstellbaren Begriff, das «Allgemeine», das alle Teile erzeugt und sie zu einem «Ganzen» verbindet. Daher erfährt auch die Ende der 1930er Jahre erneut mit Vehemenz sich stellende Frage nach einer filmischen Generierung von Begriffen und Ideen eine gestufte Antwort. Begriffe, verallgemeinerte Bilder, Ideen bilden wir, wie dieses Zitat verdeutlicht, ausgehend von der wiederholten Erfahrung einzelner visueller, sinnlicher Details. Eisensteins Modell ist so zunächst ein empiristisches. Geführt von dem assoziativen Strom, der sich zwischen unterschiedlichen Sinnesdaten einstellt, ergibt sich dann ein verallgemeinertes Bild als eine aus diesen konkreten Eindrücken ableitbare Idee. Seine eigentliche Realisierung findet dieses Modell jedoch erst über die dritte Stufe des Organischen, über das Konzept «Pathos».

Das Organische und das Pathos

Es mag auf den ersten Blick erstaunen, dass Eisenstein das Konzept des Organischen im zweiten Teil seines Textes von 1939 unmittelbar mit dem Konzept des Pathos verbindet. Lesen wir doch nun: «die höchste Form des Organischen – das Pathos» (Eisenstein 1973, 186).

Der Begriff des Pathos ist – vergleichbar dem des Organischen – im damaligen sowjetischen Kontext durchgehend positiv besetzt. Wir haben daher auch ein eigenes rhetorisches Pathos-Register, das keineswegs nur in Form von Gemälden oder Skulpturen existiert: Man denke nur an die den sowjetischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung von 1937 krönende und später als Logo von Mosfilm dienende 25 Meter hohe Monumentalskulptur «Arbeiter und Bäuerin» mit ihren energetisch vorgestreckten, Hammer und Sichel exponierenden Händen. Pathos-Register finden wir nicht minder – wie Benedikt Sarnov in seiner an Viktor Klemperers *LTI* angelehnten Untersuchung *Unsere sowjetische Neusprache. Eine kleine Enzyklopädie des realen Sozialismus* (2005; Übers. W.B.) zeigt – im Bereich der Sprache, in den Alltagsdiskursen nicht minder als in denen der Politik. Charakteristisch hierfür sind sprachlich erstarrte Pathos-Formeln wie beispielsweise die panegyrische Überhöhung landwirtschaftlicher Operationen mittels Schlagzeilen oder Plakaten: «Auf den Feldern von Stavropol ist die Schlacht um die Ernte entbrannt» (ibid., 45; Übers. W.B.).

In Abkehr von solch buchstäblichen, rituell skandierten Pathosformeln entwickelt Eisenstein eine eigene Lesart und theoretische Zuspitzung des Pathos-Begriffs. Wie schon bei dem Konfliktbegriff, der ja durch das Organische ersetzt wurde, tritt nun an die Stelle des früheren Begriffs «Attraktion» im Sinne einer Adressierungsstrategie des Zuschauers der Begriff «Pathos».

Die eigene Lesart dieses Begriffs ergibt sich über die Explorierung und Aktivierung eines zentralen Merkmals organischer Strukturen: die jedem Organismus eignende Interaktion mit der Umwelt. Für ein ästhetisches Objekt wie den Film bedeutet dies Interaktion mit dem Zuschauer, und zwar nicht über narrative Operationen, sondern über das Pathos-Register. Konkret heißt dies, «daß ein Aufbau dann pathetisch ist, wenn er uns zwingt, seinen Ablauf in uns zu wiederholen» (Eisenstein 1973, 185), mit dem Effekt einer letztlich somatischen Aktion: «Der Sitzende – stand auf. Der Stehende – sprang von der Stelle. Der Unbewegliche – geriet in Bewegung [...]. Das Trockene – wurde feucht» (ibid., 173). Auf die filmische Interaktion mit dem Zuschauer bezogen ist Pathos somit jenes *Movens*, «das den Zuschauer von seinem Sitz auffahren läßt» (ibid., 172). Möglich wird dies – und dies wäre die dritte Perspektivierung des Organischen – darüber, «daß hier ein und dieselbe Gesetzmäßigkeit sowohl uns als auch das Kunstwerk leitet» (ibid., 153).

So signalisiert die eingangs angesprochene Zäsur eine über die Matrix des Organischen entwickelte Verschiebung innerhalb der Ei-

sensteinschen Montagekonzeption, die unmittelbar zu einer Rückkehr von Affekt und Emotion führt. Das Entscheidende hierbei ist jedoch, dass Pathos nicht – wie in der aktuellen Emotionsforschung – primär neurologisch im Zuschauer verortet wird, sondern als Interaktion zweier pathetischer Performanzen, die über die «Gesetzmäßigkeit des Organischen» miteinander verschaltet sind: jener der ästhetischen Struktur und jener eines affektiven Verstehens.

Literatur

- Ballauf, Th./Scherrer, E./Meyer, A. (1984) Organismus. In: Ritter/Gründer 1984, Sp. 1330–1358.
- Bordwell, David (1993) *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Bulgakowa, Oksana (2001) The Evolving Eisenstein: Three Theoretical Constructs of Sergej Eisenstein. In: *Eisenstein at 100*. Hg. v. Al Lavalley & Barry P. Scherr. New Brunswick/London: Rutgers University Press, S. 38–51.
- Čubarov, Igor M. (Hg.) (2005) *Slovar' chudožestvennych terminov. G.A.Ch.N. 1923–1929* [Wörterbuch der Kunstwissenschaftlichen Begriffe. Staatliche Akademie der Künste Moskau 1923–1929]. Moskau: Logos-Al'tera, Ecce Homo.
- Driesch, Hans (1928) *Philosophie des Organischen. Gifford-Vorlesungen, gehalten an der Universität Aberdeen in den Jahren 1907–1908* [zuerst 1909]. 4. gekürzte Aufl. Leipzig: Quelle & Meyer.
- Eisenstein, Sergej (1973) Das Organische und das Pathos in der Komposition des Filmes PANZERKREUZER POTEKIN [russ. 1939]. In: Ders.: *Schriften 2. Panzerkreuzer Potemkin*. Hg. v. Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser, S. 150–186.
- (2000) *Montaž* [Montage]. Moskau: Muzej Kino.
- (2004) *Montaž 1938* [Montage 1938]. In: Ders.: *Neravnodušnaja priroda. Töm pervyj: Čuvstvo kino* [Die nichtgleichmütige Natur. Teil I: Kino und Gefühl]. Moskva: Muzej Kino, S. 45–83. [Dt. in: Eisenstein 2006a, S. 158–201.]
- (2006a) *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Hg. v. Felix Lenz & Helmut H. Diederichs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2006b) *Dramaturgie der Filmform* [russ. 1929]. In: Eisenstein 2006a, S. 88–111.
- Gabričevskij, Aleksandr G. (2005) *Izobraženije* [Darstellung]. In: Čubarov 2005, S. 192–198.
- Giedion, Sigfried (1982) *Die Herrschaft der Mechanisierung*. Frankfurt a.M.: EVA.

- Klejman, Naum (2004) Pafos Ejsenštejna [Eisensteins Pathos]. In: Sergej M. Ejsenštejn: *Neravnodušnaja priroda. Tom pervyj: Čuvstvo kino* [Eine nicht gleichmütige Natur. Teil I: Kino und Gefühl]. Hg. v. Naum Klejman. Moskau: Muzej Kino, S. 5–32.
- Nedovič, D. (2005) *Organizm [Organismus]*. In: Čubarov 2005, S. 302–303.
- Plessner, Helmut (1928) *Stufen des Organischen. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin: de Gruyter.
- Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hg.) (1984) *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 6. Basel: Schwabe.
- Ryan, L./Seifert, A. (1984) Organisch/aorgisch. In: Ritter/Gründer 1984, Sp. 1329–1330.
- Sarnov, Benedikt (2005) *Naš Sovetskij Novojaz. Malenkaja Enciclopedija real'nogo Socializma* [Unsere sowjetische Neusprache. Eine kleine Enzyklopädie des realen Sozialismus]. Moskau: Eksmo.
- Scholz, Oliver Robert (2000) Bild. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Hg. v. Karlheinz Barck et al. Bd. 1. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 618–699.
- Zubov (2005) Organičeskoe [Das Organische]. In: *Slovar' chudožestvennych terminov. G.A.Ch.N. 1923–1929* [Wörterbuch der Kunstwissenschaftlichen Begriffe. Staatliche Akademie der Künste Moskau 1929–1929]. Hg. v. Igor M. Čubarov. Moskau: Logos-Al'tera, Ecce Homo, S. 303–304.