

## **Bild und Bild**

### **Eine Untersuchung zwischenbildlicher Prozesse<sup>1</sup>**

Claire Reymond

#### **Abstract**

*Die vorliegende Arbeit untersucht Interaktionsprozesse zwischen Bildern und die dadurch entstehende Modifikation des wahrgenommenen Bildsinnes. Der Aufbau des Beitrages zeichnet den Arbeitsprozess nach. Die Frage nach unterschiedlichen Bildverbindungsmechanismen eröffnet zu Beginn der Arbeit eine breit angelegte und systematische Untersuchung mit und durch das Medium Bild. Verschiedenartige chromatische Fotografien wurden auf eine gleiche quadratische Grösse zugeschnitten, nahtlos aneinandergereiht zu Paaren formiert und je nach Art der Verbindung zu Gruppen zusammengefasst. Um eine Objektivierung dieser praktischen Untersuchung zu erreichen, wurde in einem zweiten Teil der Arbeit eine qualitative empirische Studie konzipiert und durchgeführt. Diese hatte zum Ziel festzustellen, ob sich bei unterschiedlichen Personen vergleichbare Bildverbindungsmechanismen beobachten lassen und in welcher Weise sich die gepaarte Darstellung eines Bildes auf den wahrgenommenen Bildsinn auswirkt. Die Resultate der Untersuchung zeigen, dass voneinander distinkte Verbindungsarten zwischen den Bildpaaren unterschieden werden können und belegen mit Deutlichkeit eine Beeinflussung und Veränderung des Bildsinnes in der gepaarten Darbietung gegenüber der Einzelansicht. Im dritten Teil werden die Erkenntnisse aus den praktischen Bilduntersuchungen und der empirischen Studie verschiedenen geistes- und sozialwissenschaftlichen Positionen gegenübergestellt, um die Resultate in einem theoretischen Rahmen und einem Forschungskontext zu situieren.*

#### **Einleitung**

Die Bedeutung der Bilder, der Vorgang der bildlichen Perzeption, ist Inhalt vieler wissenschaftlicher Studien in den Disziplinen der angewandten Bildwissenschaften, der Kognitionswissenschaften und der Kunstgeschichte. Den Auswirkungen des Kontextes oder der Nachbarschaft von Bildern darauf, wie sie wahrgenommen werden, wurde jedoch bis anhin wenig Aufmerksamkeit geschenkt.

Die vorliegende Arbeit geht der Kontextabhängigkeit von Bildbedeutungen nach und analysiert interikonische Prozesse. Dafür wurden zwei Leitfragen formuliert:

---

<sup>1</sup> Der vorliegende Text ist eine bislang unveröffentlichte Synthese der Erkenntnisse aus der Masterarbeit, die im September 2012 an der Hochschule für Gestaltung und Kunst, Basel erfolgreich verteidigt wurde.

Lässt sich eine durch die Verbindung zweier Bilder entstehende Sinnverschiebung des einzelnen Bildes aufzeigen? Und: Wie werden unterschiedliche Interaktionsprozesse zwischen Bildern differenziert? Das Ziel dieser Arbeit ist es, über systematisch angelegte, praktische Versuchsreihen sowie einer Studie mit Versuchspersonen Antworten auf diese Fragen zu generieren.

Verschiedenartige psychologische Studien beschäftigen sich mit dem Thema der Bildinteraktionen. Einige dieser Arbeiten verwenden und analysieren zu diesem Zweck bestehende Werbeinserate, auf welchen eine Verknüpfung von unterschiedlichen Bildelementen intendiert wird, um eine mehr oder weniger bewusst wahrnehmbare Werbebotschaft zu suggerieren (Schilperoord, Maes u. Ferdinandsse 2009, 156 oder Ortiz 2010, 166). Der Gebrauch von nicht selbst hergestellten und zusammengestellten Bildern grenzt die Breite der Untersuchung ein und kann zur Folge haben, dass Bildphänomene, die nicht auf von Werbefachleuten erstellten Inseraten zu finden sind, übersehen oder nicht entdeckt werden. Die bildlichen Interaktionsprozesse vom Bild ausgehend zu erforschen ermöglicht es, das Phänomen auf einer grundlegenden Ebene zu erkunden und zu erfassen. Andere Forschungsarbeiten auf diesem Gebiet beschränken sich auf nur eine Verknüpfungsart zwischen Bildern (Hloucal 2010). Die hier vorgestellte Arbeit beleuchtet jedoch die grosse Vielfalt an Verknüpfungsmöglichkeiten und lässt, indem die unterschiedlichen Verbindungsarten dargelegt werden, einen Vergleich der diversen Interaktionstypen zu. Der bildpraktische Zugang der vorliegenden Arbeit, das heisst das Suchen und Erstellen der Bilder, das eigenhändige Zusammenstellen zu Bildpaaren und die darauf folgende Reflexion erlaubt es, tief in die Materie der Bilder einzutauchen und dadurch zu neuen Erkenntnissen zu gelangen.

## **1 Praktische Untersuchungen zu Bildverbindungen**

Eine möglichst heterogene Sammlung von chromatischen Fotografien diente als Ausgangsmaterial für die Bildkombinationen wobei Motiv, Darstellungsweise, Farbigkeit und Form des Abgebildeten als Auswahlkriterien fungierten. Jeweils zwei unterschiedliche Bilder wurden nahtlos nebeneinander gestellt, quadratisch zugeschnitten auf 100x100mm, zentriert und ohne Rand auf einem A4-Blatt weissen Papiers platziert. Die Bildanordnung der Untersuchung wurde so gewählt, um die Aufmerksamkeit auf beobachtbare Bildinteraktionen zu lenken und Störfaktoren möglichst auszuschliessen. Es entstand eine Reihe von Bildpaaren, bei welchen das rechte Bild der Dyade nicht variiert, sondern als Konstante gesetzt wurde, um den Fokus auf die sich verändernde Interaktion durch das Hinzukommen eines neuen Bildes legen zu können.

Die so erstellten Bilddyaden wurden auf eine Anzahl von 50 Paaren begrenzt, wobei als Auswahlkriterium die Heterogenität des hinzugestellten Bildes in seinen Motiven galt. In einem weiteren Schritt wurden die Bildpaare je nach Qualität ihrer

Verbindungsarten in Gruppen eingeteilt. Dieser erste Teil der Untersuchung beruht auf Selbstversuchen der Autorin und erhebt keinen Anspruch auf Objektivität. Folgende Gruppen wurden gebildet:

### **Ähnlichkeit zwischen den Bildern**

Die deutlichste und erstmögliche Verbindungsebene ergibt sich über eine formale Ähnlichkeit im Bildpaar. Gibt es Farben, Formen oder Bewegungsvektoren, die auf beiden Bildern gleichermassen erkennbar sind? Die Verbindung über die Ähnlichkeit in der vorliegenden Untersuchung ergab drei unterschiedliche Ausprägungen.

### *Ähnlichkeit der Bewegungsvektoren in den Bildern:*

Die übereinstimmenden Charakteristika können sehr auffallend sein und die Bilder zum Beispiel durch eine diagonale Bewegung dominieren. Sichtbar wird dies in der Dyade der Knolle mit der Ansicht des Kabelanschlussgehäuses eines Computerschirmes (Abb. 1) oder die Verbindung der Knolle mit der alten Treppe (Abb. 2).



Abb. 1: Ähnlichkeit der Bewegungsvektoren (Bsp. 1)



Abb. 2: Ähnlichkeit der Bewegungsvektoren (Bsp. 2)

*Ähnliche Farbigkeit der Bilder:*

Die Ähnlichkeit kann subtil sein und sich in der Farbigkeit oder einer wiederkehrenden Struktur zeigen. Als Beispiel soll hier die Dyade «Fussballmannschaft–Knolle» (Abb. 3) genannt werden, bei der die Diagonale ebenfalls existiert, die Ähnlichkeit der Farbwerte jedoch die dominante Verbindung zwischen den Bildern schafft.



Abb. 3: Farbliche Ähnlichkeit

*Formverwandtschaft zwischen den abgebildeten Objekten:*

Die Verbindung erscheint hier durch vergleichbare Ausprägungen gewisser Formen der dargestellten Objekte. Die ähnlich filigranen Elemente, die sich vom Körper der Form abheben, erscheinen im Beispiel der Knolle und dem Insekt (Abb. 4) als Verbindungselement.



Abb. 4: Formverwandtschaften

Die folgenden Gruppen zeichnen sich weniger über eine Ähnlichkeit formaler Art aus; sie illustrieren vielmehr Verbindungen, welche über abstrakte Mechanismen zustande kommen.

***Eines der Bilder zeigt sich als Ausschnitt aus dem anderen***

Das Beispiel der Knolle neben dem Landschaftsbild mit dürren Sträuchern (Abb. 5) zeigt diese Art von Verbindung. Die Verknüpfung kommt hier über die Vorstellung zustande, das Bild der welken Knolle sei ein Detail aus dem benachbarten Bild. Dieser Verbindungstypus erinnert an das Heranzoomen zu einem Detail in Filmen, wo es als stilistisches Mittel der Dramaturgie eingesetzt wird um den Fokus auf einen Teilaspekt der Szene zu lenken. Diese Verbindung kann ebenso dahingehend interpretiert werden, als dass das linke Bild die Kontextinformation zum rechten Bild liefere. Die Bewegung verläuft hier vom rechten Bild zum linken: die Landschaftsansicht situiert das rechte Bild in eine bestimmte Umgebung.



Abb. 5: Ausschnitthaftigkeit

***Veränderung der wahrgenommenen Materialität des Dargestellten durch die Verbindung***

Bei einigen Bildpaaren stellt sich der Effekt ein, dass sich die wahrgenommene Materialität des einen Bildmotivs durch den Einfluss des benachbarten Bildes verändert. Das Beispiel der verdorrten Rosenknolle mit dem Detail eines Eisenobjektes (Abb. 6) macht dies deutlich: durch das Nebeneinandersehen der beiden dargestellten Objekte kommt es zu einer Verschiebung der Interpretation der Beschaffenheit der Knolle; anstatt sie weiterhin als organisches Gewächs wahrzunehmen, erscheint sie nun als verrostetes Detail einer filigranen Eisenkonstruktion. Die Materialität des Eisenobjektes hat sich scheinbar auf das organische Objekt übertragen. Diese Gruppe zeigt deutlich, dass eine Bildverbindung einen prägnanten Einfluss auf die Bedeutung des Einzelbildes haben kann und in der Lage ist, diese zu verändern.



Abb. 6: Veränderung der Materialität

#### ***Aktivierung eines übergeordneten Konzeptes***

Diese Verbindungsart zeigt Ähnlichkeiten mit dem sprunghaften Zustandekommen der Metapher, in dem Sinne, dass die Kombination der beiden Bilder einen übergeordneten Begriff evoziert und als Symbol für ein bildlich nicht existierendes Konzept fungiert. Auch diese Verbindungsgruppe lässt sich in zwei Untergruppen aufteilen:

#### *Aktivierung des übergeordneten Konzeptes über die Ähnlichkeit der Aussage:*

Die Kombination der Rosenknolle mit der Abbildung des Dorfes im Schnee (Abb. 7) kann als Allegorie des Winters verstanden werden. Die Bilder sind bedeutungsverwandt, jedes für sich genommen könnte bereits als Symbol für den Begriff stehen. Durch die Verbindung wird die übergeordnete Symbolik intensiviert und in den Vordergrund gerückt.



Abb. 7: Übergeordnetes Konzept, Ähnlichkeit der Bildaussagen

*Über die Andersartigkeit der Aussage:*

Die Verbindung der Knolle mit dem Gesicht des Mädchens (Abb. 8) aktiviert das Konzept «natürliche Schönheit». Der Kontrast zwischen den beiden Bildern, die welke Rose und das faltenlose Gesicht, steht hier als Synonym für die Vergänglichkeit der jugendlichen Schönheit.



Abb. 8: Übergeordnetes Konzept, Andersartigkeit der Bildaussagen

*Übertragung der emotionalen Aussage des einen Bildes auf das andere*

In einigen wenigen Bilddyaden konnte eine Übertragung der mit einem Bild verbundenen, starken Emotionen auf das andere, eher neutrale Bild beobachtet werden, z. B. bei der Kombination der Knolle mit den verummten und Gasmasken tragenden Personen (Abb. 9). Die Rosenknolle bekommt eine unangenehm beängstigende Konnotation, es taucht die Frage auf, ob sie möglicherweise in einem verseuchten Gebiet gewachsen ist und weshalb sie wohl so dürr erscheint.



Abb. 9: Emotionale Übertragung

### *Ein drittes, imaginäres Bild erscheint*

Ein faszinierendes Phänomen zeigt sich sobald aus zwei nebeneinanderstehenden Bildern ein imaginäres «drittes Bild» entsteht, welches Eigenschaften der beiden Ursprungsbilder in sich vereint. In der Rezeption der Kombination «orangefarbene Boje–Rosenknolle» (Abb. 10) drängt sich das imaginäre Bild einer Khaki oder eines Kürbisses auf. Auf keinem der sichtbaren Bilder ist eine Frucht zu sehen, die fruchtähnlichen Eigenschaften der Boje (Farbe und Form) führen jedoch in der Verbindung mit den organischen Aspekten der verdorrten Pflanze zu einem «Sprung» ins Imaginäre. Wie auch bei der metaphorischen Verbindung (Aktivierung eines übergeordneten Konzeptes) entsteht hier etwas Neues. Im Unterschied zur konzeptuellen Verbindung emergiert hier jedoch kein abstrakter Begriff sondern eine bildliche Vorstellung, die Imagination produziert etwas Visuelles.



Abb. 10: «Drittes Bild»

### *Narration – eine Geschichte verbindet die Bilder miteinander*

Über die Konstruktion einer Geschichte lassen sich auch sehr verschiedene Bilder miteinander verbinden. Diese Verbindungsart zeigt kaum Gesetzmässigkeiten, die beiden Bilder setzten lediglich Ankerpunkte, von welchen ausgehend der Betrachter eine Geschichte ersinnt, um die beiden Bilder in einen gemeinsamen Kontext zu bringen. Als Beispiel für eine solche Verbindung kann die Dyade der Knolle mit dem Blut-im-Gras-Bild (Abb. 11) erwähnt werden. Eine Geschichte könnte lauten: ein Tier hat versucht, die dürre Knolle zu essen und hat sich dabei eine Verletzung zugezogen.



Abb. 11: Narration

Viele Bildpaare lassen sich nur mit Mühe miteinander in Verbindung bringen, selbst die freieste Möglichkeit der Narration gelingt kaum. Der Grund für diese Schwierigkeit liegt möglicherweise in der Komplexität der einzelnen Bilder. Ein Bild, dessen Aufbau sehr dicht und vielschichtig ist, lässt sich nur schwer mit einem anderen in Verbindung bringen. Die Komplexität eines Bildes zeigt sich oftmals darin, dass es in sich geschlossen scheint, was wiederum die Verknüpfung zu einem anderen Bild nicht begünstigt.

Die so entstandenen Gruppen zeigen trotz der Subjektivität der Auswertung deutlich, dass distinkte Verbindungen zwischen zwei Bildern auftreten und lassen die Existenz einer grossen Vielfalt an Verbindungsarten vermuten. Die Zuordnung zu einzelnen Gruppen besitzt keine Ausschliesslichkeit, vielmehr dokumentieren viele Bildpaare Eigenschaften, die sie für unterschiedliche Gruppen qualifizieren. Die eindeutige Zuordnung einer Bilddyade ist demnach meist nicht möglich. Einzelne Aspekte reichen oftmals aus, um eine sinnvolle Verbindung zwischen zwei Bildern herzustellen, eine Verzahnung der beiden Bilder auf mehreren Ebenen bewirkt jedoch eine Vielschichtigkeit der Interaktion und eine stärkere Verknüpfung.

## 2 Qualitative Studie mit Versuchspersonen

Die aus den im ersten Teil der Arbeit durchgeführten praktischen Bildzusammenstellungen gewonnenen Erkenntnisse basieren auf subjektiven Beobachtungen der Autorin. In einem zweiten Schritt wurden diese über eine Studie mit Versuchspersonen geprüft. Dabei wurde ein zweifaches Erkenntnisziel verfolgt:

Lässt sich intersubjektiv erhärten, dass ein Einzelbild andere Interpretationen begünstigt als die Sichtung eines Bildpaares? Wie werden bei Bildpaaren die Verbindungstypen differenziert?

### **Studienaufbau**

Die Studie wurde an zehn Probandinnen und Probanden durchgeführt und fand in Form eines halbstandardisierten Interviews statt, welches auf Video aufgezeichnet wurde. Die teilnehmenden Personen wurden in unterschiedliche Gruppen aufgeteilt; zum einen bestand eine Unterscheidung zwischen Personen welche sich beruflich intensiv mit Bildern auseinandersetzen, den sogenannten «Experten», und solchen, welche dies nicht explizit tun, den «Laien». Zum anderen wurden sie aufgrund ihres Geschlechtes aufgeteilt. Den Versuchspersonen wurden abwechselungsweise sieben Einzelbilder und sieben unter Verwendung eben dieser Einzelbilder gebildete Bildpaare dargeboten. Eine letzte Differenzierung der Versuchspersonen existierte in einer unterschiedlichen Darbietung des Testmaterials; fünf Personen sahen die Einzelbilder zuerst (Bedingung A), die anderen fünf die Bildpaare (Bedingung B). Die Reihenfolge der sieben Bildgruppen war für alle Versuchspersonen identisch. Die für die Studie verwendeten Bildpaare wurden, basierend auf den Erkenntnissen der Versuchsreihen im ersten Teil der Arbeit (Bildpaare mit der Rosenknolle), neu zusammengestellt. Sie evozieren Verbindungsarten aus den Kategorien: «Emotionale Übertragung des einen Bildes auf das andere», «Erscheinen eines imaginären, dritten Bildes», «Aktivierung eines übergeordneten Konzeptes» und «Ähnlichkeit zwischen den abgebildeten Objekten». Zu Beginn der Untersuchung wurden die Probanden gebeten, ihre Assoziationen und Gedanken zum Einzelbild und zu den Paaren möglichst frei zu äussern. In einem weiteren Schritt wurde gefragt, ob sich die Bedeutung der Bilder in der zweiten Situation, nun als Paar oder Einzelbild dargeboten, verändert habe.

### **Ergebnisse**

Die erste Hypothese, die Perzeption eines Einzelbildes evoziere Anderes als die eines Bildpaares konnte eindeutig bestätigt werden. Die meisten Probanden berichteten von einer veränderten Bedeutung des Bildes oder des Paares in der Abfolge der Darbietung. Die Annahme, dass die Aussagekraft eines Bildes von seiner Darstellung als Paar oder als Einzelbild abhängt, wurde bestätigt. Am dargebotenen Bildpaar «Winterwald–abgerissener Puppenkopf» (Abb. 12) lässt sich dies deutlich machen: Neun von zehn Probanden beschrieben eine Uminterpretation der zuvor als friedlich wahrgenommenen Atmosphäre des Waldbildes hin zu einer Stimmung der unangenehmen Beklemmung: Die emotionale Aussage des abgetrennten Puppenkopfes überträgt sich auf die romantische Schneelandschaft. Die Paarung der Bilder evozierte bei acht von zehn Versuchspersonen Gedanken an eine Gewalttat, es wurde von der Entführung eines Kindes erzählt, welches dabei seine Puppe verlor oder vom Missbrauch eines Mädchens im Wald. Manche Personen beschrieben allgemeiner das Gefühl von Kälte und Unheimlichkeit.



Abb. 12: Testbildpaar «Emotionale Übertragung»

Auch am Testbildpaar «Mädchen und Rollator» (Abb. 13), liess sich eine deutliche Bedeutungsverschiebung dokumentieren. Als Einzelbild wurde das Bild des Mädchens mit persönlichen Erinnerungen in Verbindung gebracht; Ferien mit den Kindern am Strand, die eigenen Kindheitserinnerungen. Neun der zehn Versuchspersonen empfanden eine deutliche Veränderung der wahrgenommenen Bedeutung durch die Verbindung des Mädchen-Bildes mit der Gehhilfe. In der Paarung wurden die persönlichen Erinnerungen augenblicklich irrelevant, um übergeordneten Themen, wie der Polarität von Jugend und Alter, der Frage nach der Bewegungsfreiheit und allgemein des Lebenszyklus Raum zu geben.



Abb. 13: Testbildpaar «Übergeordnetes Konzept»

Die Untersuchung zur Modifikation der Bildbedeutung zeigt auf eindruckliche Weise, dass die Aussage eines Bildes durch die Interaktion mit einem weiteren Bild in eine neue, verschiedenartige Richtung gelenkt werden kann, ohne dass am Bild selbst etwas verändert werden muss. Das bewusste Zusammenstellen zweier

Bilder ermöglicht, deren Bedeutung tiefgreifend zu verändern und die Wahrnehmung des Betrachters willentlich zu beeinflussen.

Die Verschiebung der Bedeutung in der Interaktion offenbart sich als bidirektionaler Prozess, die Sinnveränderung tangiert beide Bilder des Paares. Wie in der Dyade «Winterwald–Puppenkopf» sichtbar wird, vermag die emotionale Konnotation eines der Bilder das Paar durchaus zu dominieren, das Zusammenstehen mit der stillen weissen Landschaft intensiviert den unguuten Beigeschmack jedoch und ermöglicht die Suggestion einer verbrecherischen Handlung.

Die zweite Hypothese, dass sich verschiedenartige Verbindungsarten zwischen zwei Bildern unterscheiden lassen, wurde ebenfalls bestätigt; die differenzierbaren Verknüpfungstypen zeigten sich auch im Versuch mit den Probanden in ihren Charakteristika. Die Interaktionstypen «emotionale Übertragung», «Ähnlichkeit zwischen den abgebildeten Objekten» und «übergeordnetes Konzept» konnten als distinkte Verbindungsarten bestätigt werden. Ebenso die Emergenz eines «dritten Bildes» als ein mögliches, aber sehr viel schwieriger vorauszubestimmendes Phänomen.

Frauen und Männer zeigten keine deutbaren Unterschiede in der Art und Weise, ob und wie sie Verbindungen zwischen den Bildern herzustellen vermochten. Für die unterschiedlichen Darbietungsbedingungen lässt sich hingegen ein deutlicher Effekt erkennen; beinahe doppelt so oft wurde eine Veränderung der Bildbedeutung in der Bedingung B (Darbietung des Paares an erster Stelle) beschrieben als in Bedingung A. Auch wenn solche Resultate im Rahmen einer qualitativen Studie keine Verallgemeinerung erlauben, weisen diese Werte dennoch auf einen Einfluss der Darbietungsart auf die Veränderung der wahrgenommenen Bildbedeutung hin. Die Kategorisierung der Versuchspersonen in eine «Laien- und eine Expertengruppe» hatte zum Ziel, mögliche Unterschiede in der Perzeption von Interaktionsprozessen, die auf eine gewisse Schulung des Auges beruhen, zu erkennen. «Experten» und «Laien» schienen gleichermassen nach einer tiefer liegenden Bedeutung der Bildverbindung zu suchen. Eine deutliche Differenz zwischen den Gruppen ist in der Art der Bildbeschreibung zu erkennen. Personen, die beruflich nicht mit Bildern in Berührung kommen, beschrieben diese meist auf einer semantischen Ebene, wohingegen die «Experten» zudem den Bildaufbau, den Fokus innerhalb des Bildes, die formalen Eigenschaften, die Lichtführung und die Farben in den Vordergrund setzten. Die meisten Probanden räumten formalen Ähnlichkeiten zwischen den Bildern grosse Wichtigkeit ein, wobei Versuchspersonen, welche gestalterisch mit Bildern arbeiten, dies noch stärker taten als andere. Dieser analytische Blick der «Experten» unterdrückte tendenziell assoziative Verbindungsmöglichkeiten und liess die Bildbeschreibungen eher auf einer formal-visuellen Ebene bleiben. Die «Laien» liessen sich stärker von der suggestiven Kraft der Bildinterak-

tionen beeinflussen und zeigten eine grössere Phantasie in der Beschreibung der Bildpaare.

### 3 Theoretische Reflexion

Die gewonnenen Erkenntnisse zu den Bildverbindungsarten und die beschriebenen Wahrnehmungsmechanismen werden nun wissenschaftlich-theoretischen Positionen gegenüber gestellt, um die Ergebnisse der praktischen Bilduntersuchungen und der Studie aus einer weiteren Perspektive zu beleuchten und zu situieren. Dazu werden Arbeiten aus der Linguistik, den Kognitionswissenschaften, der Kunstgeschichte und den filmischen Künsten herangezogen. Als erstes soll der Vergleich zwischen der gepaarten Bilddarstellung der vorliegenden Untersuchung und dem Kuleshov-Effekt angeführt werden.

#### *Der Kuleshov-Effekt*

Um 1910 demonstrierte der sowjetische Filmmacher Lev Kuleshov, wie die Manipulation des Kontextes die Interpretation des mimischen Ausdruckes, der wahrgenommenen Gedanken und Emotionen eines Darstellers beeinflusst. Durch die Veränderung filmischer Sequenzen konnte er veranschaulichen, dass nicht der isolierte Inhalt einzelner Bilder von Bedeutung ist, sondern vielmehr deren Kombination. Die Gesichtsaufnahme des bewunderten russischen Schauspielers Ivan Mosjoukine wurde nacheinander mit der Darstellung eines gefüllten Suppentellers, einer attraktiven jungen Frau und der Aufnahme eines im Sarg liegenden Kindes verbunden.<sup>2</sup> Die zeitgenössischen Zuschauer priesen die unglaubliche Ausdruckskraft des Schauspielers, seine Fähigkeit Emotionen wie Hunger, Begehren und tiefe Trauer auf seinem Gesicht sichtbar werden zu lassen: «[The audience] was raved about the acting ... the heavy pensiveness of his mood over the forgotten soup, was touched and moved by the deep sorrow with which he looked on the dead child, and noted the lust with which he observed the woman. But we knew that in all three cases the face was exactly the same» (Pudovkin 1974, 184). Es war die immer gleiche Aufnahme des Gesichts, die mit unterschiedlichen Szenen kombiniert wurde: die wahrgenommenen Unterschiede der Gesichtsausdrücke beruhten demnach allein auf dem Effekt der manipulierenden Paarung der Bildsequenzen. Kuleshov belegte hiermit die Notwendigkeit, die Montage als das grundlegende Werkzeug der filmischen Künste anzuerkennen.

Was der Kuleshov-Effekt am Bewegtbild aufzeigt, lässt sich in der vorliegenden Untersuchung an statischen Fotografien beobachten. Die Interpretation eines einzelnen, in sich klar definierten Bildes ändert sich je nach Bild, welches ihm gegenüber steht, ohne dass am Bild selbst etwas geändert wurde. Die Interpretation des

---

<sup>2</sup> Siehe dazu die originale Untersuchung von Lev Kuleshov auf YouTube: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_gG13LJ7vHc](http://www.youtube.com/watch?v=_gG13LJ7vHc) [Datum der Sichtung: 7.1.2013]

Bildpaares überlagert die Wahrnehmung des Einzelbildes und verändert dessen Sinn. Die Foto-Montage zeigt sich hier als grundlegendes Werkzeug, mit Hilfe dessen sich die Bildbedeutung und -aussage manipulieren lässt.

Der Kuleshov-Effekt belegt die emotionale Übertragbarkeit einer Bildsequenz auf eine andere. Wie in der vorliegenden Untersuchung gezeigt werden konnte, lassen sich darüber hinaus weitere Arten von Bedeutungsveränderungen in der Verbindung zweier Bilder unterscheiden. So kann der Einfluss eines Bildes auf das andere die Veränderung der wahrgenommenen Materialität bewirken oder vermag die Paarung zweier Bilder aus einer singulären Erscheinung eine Metapher werden lassen. Die Veränderung der emotionalen Konnotation ist sicherlich ein faszinierender Effekt der Bildverbindung, jedoch legen die vorliegenden praktischen Untersuchungen nahe, die Diversität der Bedeutungsverschiebungen breiter zu fassen und zu untersuchen.

### **Gestaltgesetze**

Als weitere Gegenüberstellung sollen einzelne Gesetze der Gestalttheorie herangezogen werden. Das Interesse der Gestaltpsychologen für die Abläufe menschlicher Perzeption und die langjährige Untersuchung unterschiedlicher Teilaspekte der Wahrnehmung führten zu der Formulierung der Gestaltgesetze. Für die hier vorliegende Studie sind zwei dieser Gesetze besonders relevant.<sup>3</sup>

Das «Gesetz der Nähe» besagt, dass die Zusammenfassung der Teile eines Reizganzen im Sinne des kleinsten Abstandes erfolgt. Die Linien und Punkte, welche durch kleinere Abstände voneinander getrennt sind, verbinden sich um einzelne Punktekettten und Linienstreifen zu bilden (Abb. 14). Es ist nur mit Mühe möglich, eine horizontale Verbindung zwischen den Punkten zu sehen, auch die Linien auf eine andere Weise zu gruppieren, ist mit Anstrengung verbunden (Katz 1969, 35).

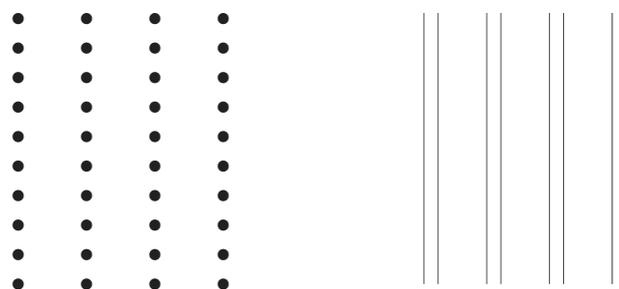


Abb. 14: Gesetz der Nähe (Katz 1969, 34).

<sup>3</sup> Weitere Gesetze wie das Gesetz der Geschlossenheit, das Gesetz der durchgehenden Kurve, das Gesetz des gemeinsamen Schicksals, welche hier nicht weiter aufgeführt werden, wurden von Gestaltpsychologen um Max Wertheimer formuliert und beschrieben.

Das «Gesetz der Gleichheit» veranschaulicht die Gruppierung ähnlicher Stimuli aus einem Ganzen. Obwohl der Abstand zwischen den Linien- und Punktreihen identisch ist, verbinden sich diejenigen Objekte optisch miteinander, welche sich gleichen (Abb. 15) (Katz 1969, 34).

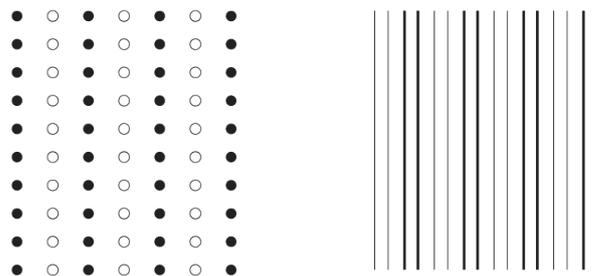


Abb. 15: Gesetz der Gleichheit (Katz 1969, 34).

Das «Gestaltgesetz der Nähe» liefert die Erklärung dafür, weshalb der Betrachter der Bildpaare in den praktischen Bilduntersuchungen überhaupt versucht, eine Verbindung zwischen den beiden Abbildungen herzustellen. Das nahtlose Zusammenstehen knüpft ein feines Band zwischen den Bildern und zeigt eine erste Verbindungsebene, ohne bereits einen inhaltlichen Sinn für die Verknüpfung darzulegen. Die physische Nähe der Bilder und die formale Gleichheit der Abbildungen in Grösse, quadratischer Form und Technik (Farbfotografie) zwingen den Betrachter geradezu, die Bilder als eine Gruppe zu betrachten. Die Differenz des auf den Bildern Dargestellten wiederum hält den Rezipienten dazu an, nach einem Grund für diese Verbindung zu suchen (Schilperoord, Maes u. Ferdinandusse 2009, 157). Dem Bedürfnis, einen Sinn zwischen differenten Einheiten zu konstruieren, zu widerstehen ist kaum möglich. Dieser assoziative Vorgang illustriert ein Grundprinzip menschlichen Denkens: Dinge, die als zusammengehörig vorgestellt werden, werden irgendwie zu verknüpfen gesucht, um sie in ihrer Zusammengehörigkeit zu begreifen. Dieses Prozedere erfüllt den Zweck eines möglichst effizienten Umgangs mit der mentalen Leistung: Dinge gruppiert und vernetzt zu verstehen, benötigt geringere kognitive Ressourcen und vermittelt zudem ein bestätigendes Gefühl, die Umwelt als sinnvolles Gebilde wahrzunehmen.

Mittels des «Gesetzes der Gleichheit» ist es möglich, einen spezifischen Verbindungstypus näher zu erklären: Die in den Bilduntersuchungen unter dem Begriff der Ähnlichkeit zusammengefassten Bildpaare verbinden sich, wie es das Gestaltgesetz prognostiziert, aufgrund gleicher Aspekte (Farben, Formen) innerhalb der Bilder. Dazu muss allerdings bemerkt werden, dass die formale Übereinstimmung lediglich das Bedürfnis nach dem «Warum» der Verbindung stillt, eine Sinn-

konstitution wird dabei nicht unbedingt erzielt. Dennoch gibt es Fälle, in denen Bildpaare, welche die beiden oben beschriebenen «Gestaltgesetze der Nähe und der Gleichheit» erfüllen, als nicht verbindbar wahrgenommen werden. Die Voraussetzungen für eine Verbindung zu erfüllen, bedeutet, dass der Betrachter implizit dazu angehalten wird eine Verknüpfung zu suchen, es impliziert jedoch nicht, dass eine Verbindung erfolgreich ist.

### **Vergleichendes Sehen**

Die kunstwissenschaftliche Methode des Bildvergleichs zeigt Parallelen wie auch Differenzen zum Prozess der hier untersuchten Bildverbindungen. Die zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Heinrich Wölfflin (Wölfflin 1985, 64) erstmals beschriebene kunstwissenschaftliche Methode des Bildvergleichs zeigt sich bis heute in der persistierenden Art Bilder nicht nur in Vorlesungen gepaart zu projizieren. Der Vergleich zweier Bilder wird in der kunstwissenschaftlichen Analyse neben der Einzelbildbetrachtung bevorzugt als Methode zur Bildinterpretation eingesetzt. Analogien und Differenzen beider Bilder stehen dabei im Fokus der Betrachtung und ermöglichen, über spezifische Aspekte des einzelnen Bildes Aufschluss zu erhalten. Das «vergleichende Sehen» als Methode hat eine Absicht: das Generieren neuen Wissens. Der Urheber des Vergleichs setzt bewusst zwei Bilder nebeneinander, in der Hoffnung über die Gegenüberstellung zu Einsichten zu gelangen. Es handelt sich bei diesem methodenhaften Vorgang keineswegs um eine beliebige oder gar vom Zufall bedingte Handlung.

Ein erster Unterschied zwischen der kunstwissenschaftlichen Methode des Vergleichens und der vorliegenden Untersuchung besteht im Prozess der Paarung: die Paare der Bilduntersuchung wurden nicht im Hinblick auf eine vertiefte Bildinterpretation gebildet, sondern mit dem Ziel Wahrnehmungseffekte auszulösen. Die kunstwissenschaftliche Methode des Vergleichens wiederum versucht, Bedeutungen, die in den Bildern liegen, herauszuarbeiten und nicht mittels Interaktion zwischen den Bildern Bedeutungsverschiebungen oder gar Neukonstitutionen zu generieren.

Eine Übereinstimmung zwischen der bewussten Methodik des «vergleichenden Sehens» und dem Versuch, Bilder zu paaren, die Verbindungen ermöglichen, besteht in der Auslösung eines Prozesses des Vergleichens: In den praktischen Bilduntersuchungen wie auch in der Studie mit Probanden wurde klar, dass eine Art Bildabgleich vom Rezipienten als erste Herangehensweise gewählt wird, um eine Verknüpfung zwischen den Bildern herzustellen. Dies zeigte sich in der Tendenz, nach formalen Analogien, farblichen Übereinstimmungen und ähnlichen Bewegungsrichtungen der abgebildeten Objekte zu suchen. Glückte ein solches Unterfangen, wurde meist nicht weiter nach inhaltlichen Übereinstimmungen und Differenzen oder Bildbedeutungen gesucht. Ein weiterer deutlicher Unterschied zur Zielsetzung der kunsthistorischen Methode des «vergleichenden Sehens» wird

evident: Formale Analogien bieten dort eine Einstiegshilfe über welche eine in die Tiefe greifende Analyse inhaltlicher und deutungsrelevanter Bildaspekte beginnt. Für die meisten Studienteilnehmer bedeutete das Bemerkens einer formalen Analogie in erster Linie jedoch den gelungenen Versuch eine Brücke zwischen den Bildern zu schlagen und das Nebeneinander dadurch erklären zu können. Anhand der praktischen Bilduntersuchungen wurde deutlich, dass ein Vergleich auch ohne Absicht inhaltliche Aspekte erkennen zu wollen auf natürliche Weise vorgenommen wird: Der spontane Versuch, einen Sinn in der Verbindung von zwei Bildern zu erspähen, führt über die Suche nach Gleichem und Andersartigem. Peter Geimer beschreibt eine solche wie folgt:

[...] die visuelle Analogie wird genutzt, um sie als blossen Oberflächeneffekt und Spiel der Formen und Gesten auszuweisen, das aber keinerlei (kunst-)historische Tiefe besitzt. Diese Montage weist insofern bereits auf einen interessanten Grenzfall des bildlichen Vergleichens hin: den Fall, dass zwei Bildmotive sich ähneln, ohne dass diese Ähnlichkeit jedoch auf eine tatsächlich existierende historische oder systematische Verbindung verweist. Gemeint ist der Punkt, an dem «vergleichendes Sehen» in «Gleichheit aus Versehen» übergeht. (Geimer 2010, 50).

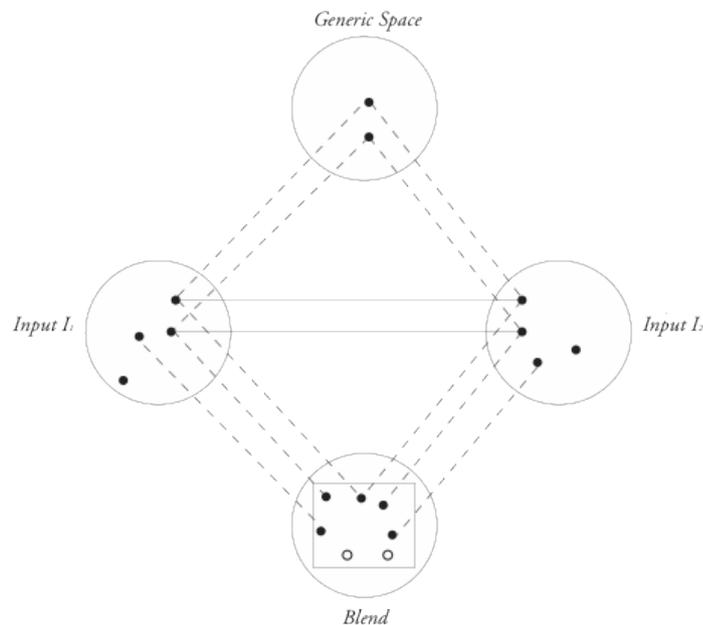
Es zeigt sich hier das Bedürfnis der Betrachter/innen, einen vergleichbaren Parameter zwischen den beiden Bildern zu entdecken, denn nur die wahrgenommene Ähnlichkeit zweier Dinge lässt ein eigentliches Gegenüberstellen zu (Spies 2010, 514). Weiter schreibt Geimer im Hinblick auf das kunstwissenschaftliche «vergleichende Sehen», der Vergleich zweier Bilder sei auch immer als eine Abwertung der Einzigartigkeit des einzelnen Bildes zu interpretieren: «Die routinierte Suche nach Vorbildern wird dem konkreten Einzelbild nicht unbedingt gerecht. Sie kann es im Gegenteil sogar verstellen, wenn sie nämlich, statt seine Besonderheiten aufzuzeigen, sofort das Vergleichbare, Ähnliche und Analoge im Auge hat» (Geimer 2010, 74). Dieses Phänomen wurde auch im Rahmen der Studie deutlich: die Darbietung einzelner Bilder ermöglichte weitaus freiere Assoziationen als eine Paardarstellung. Eine geglückte Verbindung zwischen zwei Bildern lenkte die Interpretationen der Betrachter deutlich in eine bestimmte Richtung, die Bedeutung des einzelnen Bildes unterlag der Interaktion der Bilder. In einer starken Verbindung erschien es unmöglich, ein Bild losgelöst vom anderen zu sehen. In einer schwachen Verbindung behielten die Bilder ihre Eigenständigkeit, was zu einer undeutlichen Verknüpfung führte. Die Möglichkeit, die Bilder getrennt voneinander zu deuten, konkurrierte mit dem Bedürfnis eine sinnvolle Verbindung zwischen ihnen zu generieren.

### **Conceptual Blending**

Eine weitere Facette der hier untersuchten Bildverbindungen lässt sich über Erkenntnisse aus den Kognitionswissenschaften verdeutlichen. In ihrem Buch *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities* (Fauconnier u. Turner 2002) beschreiben Gilles Fauconnier und Mark Turner den Prozess des Vermischens («Blending») unterschiedlicher kognitiver Konzepte zu einer zuvor unbekanntem und neuen Struktur.

Um das Konzept des «Conceptual Blendings» zu veranschaulichen, führen die beiden Autoren ein einfaches Beispiel vor: Ein Lehrer möchte seinem Schüler das Skifahren beibringen und schlägt ihm vor, sich vorzustellen, er sei ein Kellner in einem Pariser Café. Beim Tragen eines Tablett spielen Gleichgewicht und das Hochhalten diverser Gegenstände eine wichtige Rolle. Der Skilehrer verwendet eine verborgene Analogie zwischen der Körperhaltung eines Obers und der eines Skifahrers als Hilfe, um eine für den Novizen noch unbekanntem Bewegung vorstellbar und spürbar werden zu lassen. Der Instruktor behauptet nicht, ein guter Skifahrer bewege sich wie ein geschickter Kellner, denn in einem solchen Fall müsste der Schüler seine Skier abschnallen und den Hang hinunterlaufen. Nur innerhalb der Vermischung der beiden Konzepte, wenn der Schüler mit der Vorstellung, ein Tablett zu tragen, auf dem sich volle Gläser und Tassen befinden, den Hang hinunter zu fahren beginnt, kommt eine neue Fähigkeit, die Verbesserung der Körperhaltung, zutage. Diese neue Fähigkeit ist keinem der Ursprungskonzepte inhärent, es geht in diesem Beispiel um die mentale Vermischung der vorgestellten Bewegungen. Nur innerhalb einer konstruierten Vermischung existieren die korrespondierenden Analogien. Fauconnier und Turner beschreiben es wie folgt: «Many blends are not only possible but also so compelling that they come to represent, mentally, a new reality, in culture, action, and science» (Fauconnier u. Turner 2002, 21).

Zur Veranschaulichung des «Conceptual Blending»-Konstruktes schlagen Fauconnier und Turner nachstehende Abbildung vor.



**Abb. 16:** Das Diagramm zeigt die vereinfachte Darstellung des kleinstmöglichen Netzwerkes: zwei Basiskonzepte (Input 1<sub>1</sub> und 1<sub>2</sub>) werden miteinander zu einer neuen Struktur vermischt, dem «Blend». Misch-Netzwerke können mehrere Basiskonstrukte beinhalten und diverse Vermischungen erzeugen (Fauconnier u. Turner, 2002, 46).

Der «Generic Space» (allgemeiner Raum) beinhaltet jene Strukturen, die den beiden «Inputs» gemein sind. Im «Blend» (Vermischung) werden die Strukturen der mentalen Räume («Inputs») projiziert. Der «Generic Space» und das «Blend» sind miteinander verwandt; die Vermischung enthält Aspekte, welche im allgemeinen Raum festgehalten werden, sie enthält jedoch auch Eigenschaften, welche nur in einem der «Inputs» existieren. Vor allem aber beinhaltet die Misch-Struktur zusätzlich neue Eigenschaften, welche in den Inputs nicht existent sind. Diese von den Autoren differenziert beschriebenen, am Prozess der Vermischung beteiligten Strukturen lassen sich auf das Entstehen des «dritten Bildes», das in der vorliegenden Studie eine der Verbindungsarten zwischen zwei Bildern charakterisiert, anwenden. Anhand des Beispiels der Boje mit der Rosenknolle (Abb. 10) werden die Analogien zwischen der Emergenz eines imaginären Bildes und dem Konstrukt des «Conceptual Blending» veranschaulicht.

Das «Blend» zeigt die Emergenz einer neuen Struktur, das imaginäre Bild einer Frucht. Die Vermischung enthält die Objekteigenschaften des «Generic Space», also die runde Form mit diagonaler Ausrichtung im Zentrum des Bildes. Die unterschiedlichen Ausprägungen der runden Formen in den beiden Ursprungsbildern scheinen sich direkt von den jeweiligen Basiskonzepten auf das neue Bild zu legen. In der Vermischung entsteht ein neues Bild, das einer Frucht. Es ist in keinem der

zuvor beschriebenen Räume enthalten, die Imagination einer Frucht entsteht erst in der Verbindung.

Das Phänomen des «dritten Bildes» zeigt eine weitere frappierende Übereinstimmung mit dem Konzept des «Conceptual Blendings». Wie dies Fauconnier und Turner unter dem Begriff der «Selective Projection» beschreiben, werden nicht alle Elemente und Beziehungen der Ursprungsimpulse auf den «Blend» projiziert. Diese Beobachtungen lassen sich deutlich an dem Bildbeispiel zeigen: unpassende Objekteigenschaften, wie die Nummerierung und das Schwimmen auf dem Wasser der Boje werden übersehen oder nicht weiter beachtet um ein stimmiges Neues entstehen zu lassen. Andere, nicht von beiden Ursprungskonzepten geteilte Ausprägungen, können direkt vom einen Bild auf das imaginäre übertragen werden, wie die orangene Farbe der Boje beispielsweise. Die Analogie zwischen der Theorie des «Conceptual Blendings» und dem Erscheinen eines «dritten Bildes» lassen erahnen, dass nicht nur die Vermischung zweier mentaler Konzepte zu einem neuen Gebilde führen kann, sondern eine solche Verbindung ebenso von zwei visuellen Objekten ausgehend zu beobachten ist.

### **Diskussion**

Die eingangs gestellte Frage nach der veränderten Perzeption eines Bildes in der gepaarten Ansicht gegenüber der Einzeldarstellung lässt sich bejahen. Die Intensität der Bedeutungsveränderung zeigte sich allerdings als sehr variabel. So war die Übertragung der affektiven Konnotation eines emotional starken Bildes auf ein neutrales Bild klar feststellbar, die Veränderung der Interpretation innerhalb eines Paares, das sich auf formaler Ebene verband hingegen vergleichsweise subtil. Bemerkenswert scheint die Tatsache, dass eine losgelöste Deutung des Einzelbildes in der gepaarten Darstellung sich als kaum möglich erwies. Die Dominanz der Verbindung überlagert die Aussage des einzelnen Bildes und ermöglicht – wird sie intentional herbeigeführt – eine gezielte Manipulation der ikonischen Bedeutung. Die zweite Leitfrage nach der Distinktion der Verbindungstypen konnte ebenfalls eindeutig bejaht werden. Die Art und Weise, wie der Betrachter zwei Bilder miteinander verbindet ist nicht nur von Subjektivität geprägt, es lassen sich überpersönale Gesetzmässigkeiten entdecken und festhalten.

Im Nebeneinanderstellen zweier Bilder zeigen sich Parallelen zu pädagogischen Methoden wie die der kunsthistorischen Doppelprojektion. In der vorliegenden Arbeit wurden jedoch Bilder, welche einer künstlerischen Intention entstammen, bewusst vermieden, mit der Absicht, Bilder möglichst in ihrer primären Aussage untersuchen zu wollen. Bilder, die einem künstlerischen Umfeld entspringen, erzeugen bereits eine vielschichtige Bedeutung und evozieren mehr als das, was die Abbildung zeigt. Der Fokus wurde in dieser Untersuchung auf das Alltagsmedium Fotografie gesetzt. Diesem wird eine komplexe Verschränkung oft nicht zugetraut,

da fotografische Bilder häufig als «Abbild der Realität» verkannt und daher als objektive und sich-nicht-verändernde Repräsentationen der Umwelt verstanden werden. Auch bei der vorliegenden Arbeit könnten die verwendeten Bilder in ihrer Wandelbarkeit unterschätzt werden, da die Motive in unserem Kulturkreis vermeintlich klar erkennbar sind und fast banal erscheinen. Offenbar besitzen aber auch Bilder eines wenig reflektierten Ursprungs die Kraft, mehr sichtbar zu machen, als was sie zeigen. Die hier vorgestellte Untersuchung offenbart die manipulative Kraft der Juxtaposition, wie sie auf der Doppelseite eines Lehrbuches oder zweier offener Browser-Fenster auf dem Bildschirm zu entdecken ist, und ihren Einfluss auf den wahrgenommenen Sinn der Bilder. Wie die Differenzierung zwischen «Laien» und «Experten» in der durchgeführten Studie zeigt, scheinen besonders Personen ohne geschultes Bildbewusstsein der suggestiven Kraft ausgesetzt zu sein, im positiven wie im negativen Sinne. Die Beobachtung der Sinnverschiebung erfordert es, einen kritischen Umgang mit jeglichem Bildmedium, einschliesslich solchen aus einem wissenschaftlichen oder politischen Umfeld zu erlernen und die eigene Rezeptionssituation zu reflektieren.

Wie Gottfried Boehm schreibt, «werden Bilder zwar allerorten eingesetzt, ohne dass wir hinreichend genau wüssten, wie sie funktionieren» (Boehm 2007, 35). Zu Recht hält er unter anderem deshalb die Beschäftigung mit dem Bild und seiner Mechanismen «für eine der grossen intellektuellen Herausforderungen der Gegenwart» (Boehm 1994, 31). In einer Umgebung, in welcher mehr und mehr mit und durch Bilder kommuniziert wird, ist das Wissen um diese Wahrnehmungsprozesse wie auch das bewusste «Lesen-Lernen» des Mediums Bild in seinem jeweiligen Kontext von grosser Bedeutung.

### Abbildungsverzeichnis

Die Abbildung der Rosenknolle stammt von der Autorin.

Abb. 1. Bild links: Claire Reymond

Abb. 2. Bild links: Heda, [http://fotowettbewerb.hispeed.ch/seo/photo/593216/alte\\_fabrik/alte\\_fabrik\\_hdr.html](http://fotowettbewerb.hispeed.ch/seo/photo/593216/alte_fabrik/alte_fabrik_hdr.html)

Abb. 3. Bild links: «La Máquina» (1941), aus <http://es.wikipedia.org>

Abb. 4. Bild links: Matti Paavola, <http://de.wikipedia.org>

Abb. 5. Bild links: Cherie Rife, U. S. Fish and Wildlife Service, <http://digitalmedia.fws.gov/cdm/>

Abb. 6. Bild links: Claire Reymond

Abb. 7. Bild links: Abb. der Ningbo Bonso Spring & Crafts Factory, <http://www.ibuonline.com/company/bosonhk>

Abb. 8. Bild links: Autor unbekannt

Abb. 9. Bild links: Autor unbekannt

Abb. 10. Bild links: Claire Reymond

Abb. 11. Bild links: Autor unbekannt

Abb. 12. Bild links: Kristina Poka, <http://www.elfenmond.ch/chihuahuas/?p=1206>,  
Bild rechts: Ina Rifkin, <http://www.pop10.de>

Abb. 13. Bild links: Bild aus <http://alwayswellwithin.com/2011/06/18/are-you-serious-about-loving-yourself-part-2/>  
Bild rechts: Bild aus <http://www.hilfsmittel-shop.ch>

Abb. 14. Gesetz der Nähe, aus: David Katz, *Gestaltpsychologie*, 1969, 34

Abb. 15. Gesetz der Gleichheit, aus: David Katz, *Gestaltpsychologie*, 1969, 34

Abb. 16. Diagramm «Conceptual Blending», aus: Gilles Fauconnier und Mark Turner, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, 2002, 46.

### Literaturverzeichnis

- Boehm, Gottfried. 1994. «Wiederkehr der Bilder.» In *Was ist ein Bild?*, hrsg. v. Gottfried Böhm, 11–38. München: Fink.
- Boehm, Gottfried. 2007. «Jenseits der Sprache? Anmerkungen über die Logik der Bilder.» In *Wie Bilder Sinn erzeugen*, hrsg. v. Gottfried Böhm, 34–54. Berlin: Berlin University Press.
- Bader, Lena, Martin Gaier und Falk Wolf, Hrsg. 2010. *Vergleichendes Sehen*. München: Fink.
- Fauconnier, Gilles und Mark Turner. 2002. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- Geimer, Peter. 2010. «Vergleichendes Sehen oder Gleichheit aus Versehen? Analogie und Differenz in kunsthistorischen Bildvergleichen.» In *Vergleichendes Sehen*, hrsg. v. Lena Bader, Martin Gaier u. Falk Wolf, 45–70, München: Fink.
- Hloucal, Teresa-Maria. 2010. *Kontextabhängigkeit visueller Wahrnehmung: Der Einfluss der aktuellen Befindlichkeit auf die Wahrnehmung neutraler Stimuli in free-viewing-tasks; eine Eyetrackingstudie*. Unveröffentlichte Dissertation, Universität Osnabrück, Deutschland.
- Katz, David. 1969. *Gestaltpsychologie*. Basel u. Stuttgart: Schwabe.
- Ortiz, Maria J. 2010. «Visual Rhetoric: Primary Metaphors and Symmetric Object Alignment.» *Metaphor and Symbol* 25: 162–180.
- Pudovkin, Vsevolod. 1974. «Naturshchik vmesto aktera.» *Sobranie sochinenii* 1: 184.
- Schilperoord, Joost, Alfons Maes und Heleen Ferdinandusse. 2009. «Perceptual and Conceptual Visual Rhetoric: The Case of Symmetric Object Alignment.» *Metaphor and Symbol* 24: 155–173.
- Spies, Christian. 2010. «Das Bild als Tertium Comparationis.» In *Vergleichendes Sehen*, hrsg. v. Lena Bader, Martin Gaier u. Falk Wolf, 513–536. München: Fink.
- Wölfflin, Heinrich. 1985. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*. Basel u. Stuttgart: Schwabe.