

Arnold Groh (Hrsg.)

# **Was ist Farbe?**

**Bunte Beiträge aus der Wissenschaft**

***SONDERDRUCK***

WEIDLER Buchverlag

*Titelbild:*

„Rainbow stripes of color“ von Salvatore Vuono

© WEIDLER Buchverlag Berlin 2011  
Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Germany

ISBN 978-3-89693-291-4  
[www.weidler-verlag.de](http://www.weidler-verlag.de)

# Inhalt

Was ist Farbe? – Vorwort des Herausgebers .....	7
CHRISTIAN CHANG	
Physik der Farben .....	21
CHRISTOPH WITZEL	
Unterschiede in der Farbwahrnehmung .....	39
CHRISTIAN TRAUTSCH	
Funktionen von Farbe in Bildsemiotik und Bildrhetorik .....	63
SUSANNE MARSCHALL	
Die Symphonie der Empfindungen – Synästhesie als Filmerfahrung .....	85
MAX LÜSCHER	
Die emotionale Wirkung der Farben .....	111
SVEN STAFFELDT	
Wann <i>rot</i> und wann <i>schwarz gesehen</i> wird .....	123
SWETLANA VOGT	
Farbwortssysteme im Vergleich.....	145
ARNOLD GROH	
Indigene Farbbezeichnungen .....	189
RON JONTOF-HUTTER	
Colour and Apartheid in South Africa.....	213
PETER STEPHAN	
Die deutschen Landesfarben.....	227
JENNA INGALLS	
Some Kinds of Blue.....	245
BARBARA HÄUSLER	
Statt eines Nachworts: Der Montag ist rot, der Mittwoch blau .....	259
Kurzbiographien der Autoren .....	261



Christian Trautsch

## **Funktionen von Farbe in Bildsemiotik und Bildrhetorik**

### **Einleitung**

Der vorliegende Aufsatz befasst sich mit den Funktionen von Farbe in Bildsemiotik und Bildrhetorik. Wie sich im Verlauf dieses Textes herausstellen wird, spielen Farben bei der Konstitution von Bildzeichen und -rhetorik sowie bei der semiotischen und rhetorischen Analyse von Bildern eine wichtige Rolle.

Bei Farben handelt es sich zunächst um ein physikalisches Phänomen, das durch objektive und subjektive Faktoren bedingt ist: Zum einen sind Farben ein Licht mit einer bestimmten Wellenlänge (elektromagnetische Wellen) und zum anderen eine Erscheinung, die durch unsere Wahrnehmung zustande kommt (Aufnahme durch die Stäbchen und Zapfen im Auge, Bewusstmachung im Gehirn etc.). Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema Farbe verläuft – so wie auch bei den beteiligten Disziplinen der Bildwissenschaft allgemein (vgl. Sachs-Hombach 2005: 14ff.) – quer durch die Einzel- und Universalwissenschaften. So ist Farbe u.a. Gegenstand der Physik (Physik der Farben), der Informatik und Elektrotechnik (z.B. Farbsysteme), der Literaturwissenschaft und Linguistik (z.B. Farben in der Phraseologie), der Psychologie (z.B. Lüscher-Farbdagnostik) und der Kunstwissenschaft (z.B. Ittens Farbtheorie).

In der vorliegenden Abhandlung wird ein explizit bildsemiotischer Ansatz verfolgt, bei dem die zeichentheoretische Relevanz von Farben herausgearbeitet und in Bezug auf eine Teildisziplin der Bildsemiotik – die Bildrhetorik<sup>1</sup> – vertieft wird. Der Aufsatz ist wie folgt gegliedert:

- In Abschnitt 1 werden zunächst Grundlagen und Begriffe der Semiotik und Bildsemiotik sowie die Bildsemiotik selbst anderen vergleichbaren Disziplinen gegenübergestellt.
- Abschnitt 2 widmet sich den bildsemiotischen Aspekten von Farben und Farbwahrnehmung und
- Abschnitt 3 der durch Farben konstituierten Bildrhetorik.

---

1 Die Bildrhetorik wird im vorliegenden Aufsatz als Teildisziplin der Bildsemiotik verstanden, da die zeichentheoretisch relevanten Faktoren im Vordergrund stehen. Daher wird nicht weiter auf andere bildrhetorische Ansätze – wie z.B. in der Kunstwissenschaft – eingegangen.

## 1. Allgemeines zur Bildsemiotik

Farbe kann in vielerlei Hinsicht Zeichen sein – so etwa zur Unterscheidung (Länder, Seen, Höhenunterschiede auf der Landkarte; U-Bahnlinien auf Verkehrsplänen usw.), zur Kennzeichnung von Objekten (Schwierigkeitsgradmarkierungen in Schulbüchern, Temperaturfarben auf Wasserhähnen usw.), als Dekoration, als Warnung, Blickfang oder zur Hervorhebung kleiner Gegenstände.

In der Semiotik werden die Farben insbesondere im Rahmen der Bildsemiotik behandelt, da sie dem *Adressaten* oder *Empfänger* – wenn man von Synästhesien einmal absieht – über den optischen *Kanal* zugänglich sind. Da es sich bei der Bildsemiotik um eine Teildisziplin der Semiotik handelt, wird im Folgenden zunächst auf die Letztere und anschließend auf Ersterer eingegangen.

### 1.1 Die Semiotik als Wissenschaft von den Zeichen

Was ist Semiotik? Die Beantwortung dieser Frage soll durch folgende häufig zitierte Textstelle aus dem ersten Heft der *Zeitschrift für Semiotik* angeregt werden:

Die Semiotik untersucht als Wissenschaft von den Zeichenprozessen alle Arten von Kommunikation und Informationsaustausch zwischen Menschen, zwischen nichtmenschlichen Organismen und innerhalb von Organismen. Sie umfaßt also zumindest teilweise die Gegenstandsbereiche der meisten Geistes- und Sozialwissenschaften sowie der Biologie und Medizin. Die semiotische Fragestellung nach Voraussetzung, Funktion und Struktur von Zeichenprozessen ist älter als alle wissenschaftlichen Einzeldisziplinen und dazu geeignet, ihre Spezialisierung teilweise aufzuheben. (Posner 1979: 1)

Bei der Semiotik (gr. *τεχνη σημειοτική* [techne semeiotike], ‚zeichenbezogene Kunst‘) handelt es sich also um eine Universalwissenschaft, die sich mit menschlichen und nichtmenschlichen *Semiosen* befasst. Semiosen sind „Prozesse, in denen Zeichen auftreten“ (vgl. Posner 1992: 6). Die Geistesgeschichte der Semiotik reicht bis in die antike Medizin und Philosophie zurück. So wurde sie in der Spätantike – u.a. vom Arzt Galen von Pergamon – als Teilgebiet der Medizin zur „Deutung der Krankheitszeichen“ verstanden (vgl. Nöth 2000: 2). Als „Wurzel[] der Zeichenlehre“ wird die Medizin jedoch heute nicht mehr nur auf die Krankheitszeichen beschränkt, sondern umfasst zudem die nichtpathologischen Fälle (von Uexküll 1984: 2706). Unter den Zeichenkonzeptionen der Philosophie seien besonders die Ansätze von Heraklit (erste Ideen zu Syntax, Semantik und Pragmatik), Platon (Frage nach der Richtigkeit der Namen und Bezeichnungen), Aristoteles (Willkürlichkeit und Konventionalität von Symbolen) (vgl. Hülser 1996: 843ff.), der Stoiker (Zeichen als erin-

nernde oder Anzeichen), Augustinus (Zeichen als gegenwärtig nicht wahrnehmbarer Bewusstseinsinhalt), Leibniz (natürliche und konventionelle Zeichen), Bacon (Annahme nichtsprachlicher Zeichensysteme), Hobbes (Zeichen als mentale Konzepte), Locke (Zeichen als Instrumente des Wissens) und Kant (Zeichen als Ergebnis des Bezeichnungsvermögens) genannt (vgl. Nöth 2000: 6f., 17ff. und 25). Semiotik im engen Sinne wird erst seit dem zwanzigsten Jahrhundert betrieben. Als ihr Hauptbegründer gilt der US-amerikanische Mathematiker, Logiker und Philosoph Charles Sanders Peirce (1839-1914), der die Semiotik als „Lehre von der wesentlichen Natur und den grundlegenden Arten der möglichen Semiose“ versteht (vgl. Peirce 1907/1993: 259) und – neben vielen anderen Leistungen in der Semiotik – ein dreiseitiges Zeichenmodell aus Form (*representamen*), Bezugsobjekt (*object*) und Bedeutung (*interpretant*) aus dem Aristotelischen Dreieck ableitet. Parallel und unabhängig dazu arbeitet Ferdinand de Saussure ein zweiseitiges nur auf verbale Sprache bezogenes psychologisches Zeichenmodell aus, das aus *Signifikant* (mentales Lautgebilde) und *Signifikat* (mentales Konzept, Inhalt) besteht (vgl. Oehler 1979: 23ff.). Weitere Ansätze wie z.B. die „verhaltens-theoretische Grundlegung der Semiotik“ durch Charles William Morris, die Zeichen nie losgelöst vom „funktionalen Zusammenhang des Handelns“ sieht (vgl. Posner und Klampen 1979: 49ff.); Theorien des Russischen Formalismus’ (Jakobson, Šklovskij, Ejchenbaum u.a.), der Prager Schule (Strukturalismus und semiotische Themen bei Havránek, Jakobson etc.), des französischen Strukturalismus’ (besonders die Kultursemiotik und Ideologiekritik von Barthes) und Umberto Ecos (u.a. seine Allgemeine Semiotik) folgen (vgl. Nöth 2000: 95ff.).

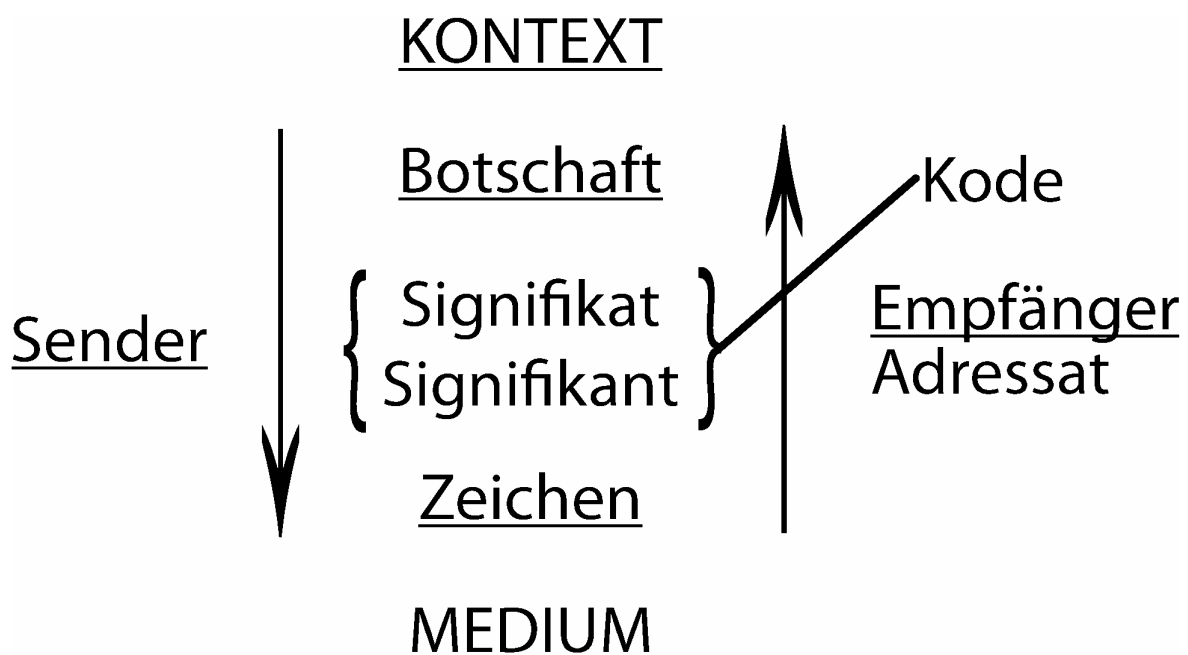


Abb. 1: Zeichenmodell von Roland Posner.

In der vorliegenden Abhandlung wird von dem Zeichenverständnis von Roland Posner ausgegangen. Es handelt sich um ein reduzierbares Modell, das bis hin zur Kommunikations- und Kodelosigkeit dezimiert werden kann (Abb. 1).

Es werden drei Typen von Semiose angenommen: *Kommunikation*, *Signifikation* und *Indikation*:

1. *Kommunikation*: „Wenn an einer Semiose ein Sender beteiligt ist, der ein Zeichen produziert, um damit einem Adressaten eine Botschaft mitzuteilen“, ist ein „*kommunikatives Zeichen*“ vorhanden. Gelingt es dem Adressaten, die durch das Zeichen vermittelte *Botschaft* zu rekonstruieren, liegt *Kommunikation* vor. Bei der Kommunikation kann lediglich der Kode, das heißt die „konventionelle Standardverbindung zwischen einem Signifikanten und einem Signifikat“ wegfallen, alle anderen Zeichenbestandteile (siehe Abb. 1) müssen gegeben sein. Als Beispiel für eine Kommunikation mit Kode könnte man das strafende Gespräch (*Botschaft*) eines Schulleiters (*Sender*) mit einem aufmüpfigen Schüler (*Adressat*) in deutscher Sprache (beiden bekannter sprachlicher *Kode*) nennen. Kodelose Kommunikation könnte z.B. vorliegen, wenn bei den Semiosepartnern verschiedene Ausgangsbedingungen wie etwa kulturelle oder Sprachbarrieren vorliegen.
2. *Signifikation*: Bei der Signifikation fällt dagegen der *Sender* weg und aus dem *Adressaten* (Empfänger der Botschaft des Senders) wird ein bloßer *Empfänger*. Alle anderen Bestandteile (siehe Abb. 1) müssen vorhanden sein. Klassisches Beispiel hierfür sind die roten Punkte auf der Haut als Zeichen für Masern. Krankheitssymptome stellen ideale Beispiele für Signifikation dar, da sie nicht durch einen absichtsvollen Sender entstehen, jedoch durchaus einen Kode aufweisen, der die Zuordnung von Symptom (*Signifikant*) und Krankheit (*Signifikat*) zulässt.
3. *Indikation*: Bei der Indikation können *Kode*, *Sender* und *Adressat* wegfallen, alle anderen Bestandteile müssen vorhanden sein (vgl. Posner 1992: 6ff.).

Indikative Zeichen werden auch Anzeichen genannt. [...] Kommunikation [kann] sich sowohl indikativer als auch signifikativer Zeichen bedienen. Doch ist Indikation und Signifikation auch außerhalb von Kommunikation, d.h. ohne Beteiligung eines Senders, möglich. Die Indikation ist der grundlegende Semiosetyp für Menschen und andere Primaten. Sie kann allein für sich auftreten, wie beim Ziehen von Folgerungen aus Naturereignissen, sie kann aber auch bei jeder Signifikation und Kommunikation Hilfsfunktionen übernehmen; man denke nur an die Anzeichen, die der Kontext liefert für die Deutung einer mündlichen Äußerung oder für die Auslegung eines schriftlichen Textes im Literaturbetrieb oder im Rechtswesen. (Posner 1994: 16f.)

## 1.2 Das Bild als Zeichen

Bei der visuellen Wahrnehmung handelt es sich um die schnellste Möglichkeit der Informationsaufnahme. Während man i.d.R. mehrere Sätze lesen muss, um das Thema eines Sprachtextes zu erfassen, genügen bei der Bildwahrnehmung 400 Millisekunden. Die Kommunikation mit Bildern fand lange vor der sprachlichen Verständigung statt. Hier sei u.a. an die altsteinzeitlichen Höhlenmalereien der Chauvet-Höhle im heutigen Südfrankreich gedacht. Sieht man sich die ägyptischen Hieroglyphen oder die chinesische Schriftsprache an, muss man feststellen, dass die Signifikantseite von Sprachkodes gänzlich bildhaft strukturiert sein kann. Mit der technischen Entwicklung der Medien in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts haben wir es zunehmend mit einer Bilderflut zu tun, zu deren Bewältigung die Bildsemiotik – u.a. neben der Bild-, Kunst- und der Medienwissenschaft – einen großen Beitrag leisten kann.

Bildtheorien hat es lange vor der Bildsemiotik gegeben, wobei insbesondere folgende philosophische Theorien (*Bildphilosophie*) zu nennen sind:

- die Ideenlehre und Abbildtheorie von Platon und der mit der platonischen Bildtheorie einhergehende „Übergang von einer kultisch-magischen zu einer repräsentationalistischen Bildauffassung“ (vgl. Sachs-Hombach und Schürmann 2005: 110);
- die Mimesislehre in der aristotelischen *Poetik*, nach der ein Kunstwerk nur dann als hochwertig gilt, wenn es die Wirklichkeit abbildet (vgl. ebd.: 111);
- die durch Platon inspirierte „christliche Auffassung von der Gottesebenbildlichkeit des Menschen“ bei Augustinus und Thomas von Aquin (vgl. ebd.: 111);
- Meister Eckeharts Charakterisierung des Bildes als von dem, was es abbildet, untrennbaren Gegenstand (vgl. Wilde 2000: 200);
- die Bildhaftigkeit des Wissens bei Fichte (vgl. Asmuth 1997: 296);
- Kants Schematismus-Kapitel in seiner *Kritik der reinen Vernunft*, nach der der „Schematismus [...] eine Verfahrensweise der Einbildungskraft [ist], durch die Anschauungen und Kategorien aufeinander bezogen und so bildhafte Vorstellungen gebildet werden können“ (vgl. Sachs-Hombach 2005: 112) und nicht zu vergessen:
- das Bild als besondere Art von Tatsache, die die Gegenstände und Sachverhalte der Wirklichkeit abbildet (Bedingung für Bildhaftigkeit), bei Wittgenstein. (vgl. Trautsch 2010)

Explizite *Bildsemiotik* wird erst seit Mitte des 20. Jahrhundert betrieben, wobei ihr Beginn etwa bei der Wahrnehmungstheorie von James Gibson (1954), nach der „Bilder ihren Referenzobjekten auf natürliche Weise

ähnlich“ (Ikonizität; vgl. Gibson 1954: 474) sein können, und der berühmten bildsemiotischen Analyse einer Panzani-Werbung von Roland Barthes (vgl. 1969/1964: 158-166) anzusetzen ist. Seitdem hat sich auf dem Gebiet der Bildsemiotik viel getan. Sehr ausführlich wird der Forschungsstand um 1990 von Göran Sonesson im Heft 1-2 des Bandes 15 der *Zeitschrift für Semiotik* (ZS; vgl. Sonesson 1993: 127-160) geschildert und um 1998 im „Bildsemiotik“-Band der ZS (vgl. Blanke 1998: 219-224). Darüber hinaus sei die Monographie *Bildsemiotik* von Thomas Friedrich und Gerhard Schweppenhäuser aus dem Jahr 2010 genannt, die sich insbesondere der exemplarischen Analyse visueller Kommunikation (z.B. Plakatwerbung), d.h. der praktischen Seite der Semiotik des Bildes widmet. Insgesamt haben sich drei wesentliche Hauptströmungen der Bildsemiotik herausgebildet: die strukturalistische Rhetorik (z.B. Groupe  $\mu$ ); die Semiotik der Malerei, der Werbung und des Lichtes (z.B. Floch); und Theorien zur Grammatik des Bildes (z.B. Ferdinand Saint-Martin) (vgl. Nöth 2000: 472).

Bei der *Bildwissenschaft* handelt es sich dagegen um ein genuin interdisziplinäres Unternehmen. So wie es auch eine Literaturwissenschaft für Literatur, Kunstwissenschaft für Kunst, Medienwissenschaft für Medien etc. gibt, soll es auch eine Bildwissenschaft für Bilder geben. Da das Bild von seiner Natur her Gegenstand der unterschiedlichsten, wenn nicht aller Disziplinen und Wissenschaften – so etwa der Mathematik (z.B. computertechnische Visualisierung mathematischer Modelle) oder der Physik (z.B. Optik) – ist, müssen auch viele Disziplinen und Wissenschaften an ihr beteiligt sein können. Einen besonderen Stellenwert haben auch hier die Philosophie und die Semiotik, da sie sich am intensivsten mit dem Wesen, dem kommunikativen und dem Zeichenwert des Bildes auseinandersetzen (vgl. Sachs-Hombach 2005: 11-19).

## 2. Bildsemiotische Aspekte von Farben und Farbwahrnehmung<sup>2</sup>

Farbe ist kein zentrales Thema der Ästhetik, Bildsemiotik und -wissenschaft. Dagegen gibt es in der Psychologie, Philosophie und Kunstwissenschaft eine Fülle von Ansätzen. Als zeichentheoretisch relevant können u.a. die Farbregeln der Typographie – so z.B. *grüne Schrift auf schwarzem Bildschirm* als ideale Farbkombination oder die Notwendigkeit der Wahl einer kontrastreichen Farbkombination zwischen Vorder- und Hintergrund (vgl. Inhousemarketing 2007) – und die kunsttheoreti-

---

2 Für den Anfang des vorliegenden Kapitels hat mir Prof. Dr. Jakob Steinbrenner (Theoretische Philosophie, Bildwissenschaft, Kunst- und Zeichentheorie an der Ludwig-Maximilians-Universität München) in einer E-Mail vom 4. August 2010 viele wichtige Anregungen gegeben.

schen Texte von Josef Albers (1970/1963), Max Bill (1972) und Richard Paul Lohse (1997) gelten. Letzterer entwickelt eine Theorie der Formbildung aus Farbe, nach der ein Bild aus rechteckigen und quadratischen Modulen aufgebaut ist, die wiederum durch Farbabstufungen zustande kommen:

Lohse made his first modular and serial order works. These treated the picture field as a structure of interrelated color modules, connections, parallels, row symmetry and asymmetry, color verticality, and congruence of visual action. (Stiles und Selz 1996: 64; vgl. Lohse 1997)

Bevor nun auf die Funktion von Farben in den hier vertretenen Konzepten von Bildsemiotik und Bildrhetorik eingegangen wird, soll ein schneller Exkurs durch die wichtigsten farbsemiotisch relevanten Texte der Bildsemiotik stattfinden.

### **2.1 Farbe als Zeichen – ein Exkurs durch die (Bild-)Semiotik**

Eine Untersuchung der zeichentheoretischen Relevanz von Farbe(n) muss nicht zwangsläufig durch explizite Bildsemiotik erfolgen. Ansätze der *Allgemeinen Semiotik* können schon sehr brauchbar sein.



Abb. 2: Foto: Christian Trautsch

Die von Peirce herausgearbeiteten Zeichenrelationen – ikonisch, indexikalisch und symbolisch (vgl. Oehler 1979: 14) – lassen sich ohne Weiteres auf Farben beziehen. Die beim Ikon entscheidende Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem kann z.B. allein oder vorwiegend durch farbliche Merkmale von Bildern zustande kommen. Auf einer jüngst (August 2010) in Berlin erschienenen Lucky-Strike-Plakatwerbung mit der Überschrift „Sie liebt mich, sie liebt mich nicht ...“ sind Zigaretten vom Griff aus im Kreis angeordnet, wodurch eine Ähnlichkeit zu einem Gänseblümchen erzeugt wird (siehe Abb. 2). Die Ähnlichkeit zu dieser bestimmten Blumensorte wird jedoch nur durch die orangene Innen- und die weiße Außenseite möglich (auch wenn man die Funktion des sprachlichen Textes hierbei nicht unterschätzen sollte). Eine indexikalische Verweisrelation wie etwa der Schluss von *Rauch* auf ‚Feuer‘ kann ebenfalls stark durch farbliche Aspekte bedingt sein. Z.B. kann schwarz gefärbtes Blut ein Hinweis für eine beschädigte Leber sein. Die gänzlich konventionelle – d.h. willkürliche und kulturell bedingte – symbolische Relation zeigt sich ganz klar in der Farbsymbolik (z.B. *Rot* für ‚Liebe‘, *Grün* für ‚Natur‘ oder *Schwarz* für ‚Tod‘ im westlichen Kulturkreis).

Geht man von den von Charles William Morris geschilderten Dimensionen, nach denen Zeichen analysiert werden können – *Syntaktik*, *Semantik* und *Pragmatik* (vgl. Morris 1972/1938: 32ff.) –, aus, wird man feststellen, dass Farbe Gegenstand aller drei Dimensionen sein kann. So können Farben als Zeichen in einer syntaktischen Relation wie etwa bei Landesfarben zueinander stehen, bei denen i.d.R. zwei bis drei Farben eine mit Sätzen und ihren Konstituenten (die Wörter) vergleichbare Struktur ergeben. *Rot* und *Weiß* können an sich selbst noch nicht für ein Land stehen, in der syntaktischen Anordnung *Rot-Weiß-Rot* dagegen schon für ‚Österreich‘ (gleichgroße horizontale Streifen), ‚Lettland‘ (horizontale Streifen mit schmalerem weißen Streifen) und ‚Peru‘ (gleichgroße vertikale Streifen). Hier zeigt sich zugleich auch die semantische Dimension von Farben, die entweder für sich oder in Kombination bestimmten *Oesotaten* (die bezeichneten Objekte) – wie etwa *Rot-Weiß-Rot* zu ‚Österreich‘ – zugeordnet werden können. Die Pragmatik als „Beziehung der Zeichen zu ihren Interpreten“ (vgl. Morris 1972/1938: 52) könnte in jeder x-beliebigen Reaktion einer Person auf eine bestimmte Farbe bestehen. Positive Erfahrungen in Räumen mit einer bestimmten Wandfarbe könnten einen dazu bewegen, diese als Lieblingsfarbe zu bezeichnen.

In seinem berühmten Aufsatz „Rhetorik des Bildes“ unterscheidet Roland Barthes drei Botschaften, aus denen ein Bild bestehen kann: die „linguistische“, die „codierte ikonische (symbolische)“ und die „nicht codierte ikonische (buchstäbliche) Nachricht“. Erstere meint Zeichen mit einem sprachlichen Kode, deren Entschlüsselung lediglich Kenntnisse in der je-

weiligen Sprache erfordert. Unter zweiterer können Zeichen verstanden werden, die zwar eine Ähnlichkeit zum Bezeichneten aufweisen, deren Verständnis aber zudem von symbolischen Konventionen abhängig ist. Die Tatsache, dass man ein *Familienbild* als ‚Familienbild‘ erkennt, lässt sich nicht auf die Objekt-Ähnlichkeiten reduzieren (z.B. ‚Mann‘, ‚Frau‘, ‚Junge‘, ‚Mädchen‘), sondern ist abhängig von der symbolischen Bedeutung der Objekt-Komposition. Letztere ist mit dem Ikon-Begriff von Peirce vergleichbar. Wie auch bei Peirce können Farben eine wichtige Funktion bei den kodierten und den nicht-kodierten ikonischen Botschaften spielen. Als Beispiele für Farben in einem kodierten ikonischen Zeichen können die o.g. Länderfahnen genannt werden. Nicht-kodiert ikonisch wäre allein die Tatsache, dass *Rot* als ‚Rot‘ erkannt wird.

Im philosophischen System von Nelson Goodman, das die Bildkonventionalität betont, sowie der daran angelehnten Bildphilosophie von Oliver Scholz kann Farbe Bestandteil der Denotation, Exemplifikation und des Ausdrucks (metaphorische Exemplifikation) sein. So kann das Wort *Rot* die Farbe Rot denotieren, eine rote Farbprobe eines Schneiders die Stofffarbe Rot exemplifizieren und *Rot* Ausdruck von ‚Liebe‘ und ‚Wärme‘ sein.<sup>3</sup> Darüber hinaus ist Farbe ein wesentlicher Bestandteil der relativen Fülle – einer wichtigen Bedingung für Bildhaftigkeit bei Goodman – von Bildern. Wie bei einer kleinen Veränderung der Form im Bild und der daraus folgenden geringen Bedeutungsveränderung (vgl. Goodman 1997: 212f.), führt auch eine minimale Farbveränderung zu einem minimalen semantischen Unterschied.

Im Gegensatz zu Goodman, der eher das Konventionelle am Bild hervorhebt, setzt der Kunstwissenschaftler Ernst Hans Gombrich das Bild zwischen Natur und Konventionalität (vgl. Gombrich 1978). Als Grund wird u.a. die Tatsache angeführt, dass bildliche Ähnlichkeiten in der tierischen Natur – wie z.B. bei der Mimikry – eine wichtige Rolle spielen. Mimikry und Farbwahrnehmung lassen sich nur schwer voneinander trennen, weshalb man davon ausgehen muss, dass die Wahrnehmung von Farben als Zeichenprozess auch eine kulturunabhängige Komponente besitzen muss. Zusätzlich geht Gombrich davon aus, dass Bilder – so wie auch die Bedeutungszuordnung bei Farben – auch lesen gelernt werden müssen. Die Tatsache, dass die Farbkombination *Rot-Weiß-Rot* ‚Österreich‘ zugeordnet werden kann, hat wenig mit der Natur der Farben zu tun.

Auch gibt es Ansätze expliziter Farbsemiotik. So ist Felix Thürlemann der Ansicht, dass Farben zu einem semiotisch komplexen System

---

3 Vgl. Goodman 1997/1968: 15ff., 59ff. und 88ff.; vgl. zudem Kim und Mengel 2004; vgl. zusätzlich Scholz 2004: 128ff.

gehören, bei dem es grundsätzlich möglich ist, Farbtöne als den Phonemen vergleichbare Gegenstände anzusehen. Wie Algirdas Julien Greimas ist er der Ansicht, dass bei der Farbanalyse neben der Symbolik von Farben noch die semi-symbolische Ebene berücksichtigt werden soll. Letztere ist nur durch kategoriale Oppositionen verständlich. Greimas und Joseph Courtés geben hierfür ein Beispiel aus der westeuropäischen Gesticulation. Das Kopfnicken als Affirmation steht immer auch in Verbindung zum Kopfschütteln als Negation, wie auch bei der Farbe die farblichen Gegensätze entscheidend sind. Thürlemann fasst die Farben zudem in einem nach denotativer, konnotativer und Ausdrucksebene differenzierten semiotischen System zusammen:<sup>4</sup>

	Kategorien	Merkmale
denotative Inhaltsebene (topologische Kategorien)	Distanz	nah ————— fern
	Ebenen	Vordergrund    Mittelgrund    Hintergrund
konnotative Inhaltsebene	thermische Synästhesie	'warm' ————— 'kalt'
Ausdrucksebene (chromatische Kategorien)	Tonalität	Braun    grün    blau
	Helligkeit	dunkel ————— hell

Abb. 3: Farbsemiotisches System von Thürlemann (Thürlemann 1979: 1394)

In seinem 1985 veröffentlichten Aufsatz „How Culture Conditions the Colours We See“ beschreibt Umberto Eco den Zusammenhang von Farbwahrnehmung und kultureller Kodierung, wobei die Farbwahrnehmung – so Eco – weniger durch psychologische oder ästhetische Faktoren, als vielmehr durch Sprache bestimmt ist (vgl. Eco 1985: 157ff.). Im semiotischen System der Groupe  $\mu$  wird eine Rhetorik des „signal coloré“ (Farbzeichen) aufgestellt, bei der die rhetorischen Mittel – die „Figures chromatiques“ (farbrhetorische Figuren) – „adjonction“ (Hinzufügung), „suppression“ (Weglassung) und „substitution“ (Austausch) unterschieden werden (vgl. 1992: 337ff.). Diese wiederum, die den antiken rhetorischen Grundoperatoren *adiectio*, *detractio* und *substitutio* entsprechen, werden auf Farbton, Helligkeit, Sättigung bezogen.

Die vom Autor der vorliegenden Arbeit entwickelte und hier vertretene Bildrhetorik (siehe Teil 3) arbeitet dagegen noch stärker mit den Begrifflichkeiten der antiken und linguistischen Rhetorik.

4 Vgl. Thürlemann 1979: 1393f; vgl. zudem Greimas und Courtés 1979: 34.

## 2.2 Die Wahrnehmung von farbigen Bildern als Zeichenprozess

In seinem jüngst erschienenen Aufsatz „Die Wahrnehmung von Bildern als Zeichenprozess“ geht Roland Posner der oft verdrängten Frage nach, ob und warum Bilder Zeichen sind und unter welchen Bedingungen ein Zeichen Bild sein kann (vgl. Posner 2010: 139). Im Folgenden wird gezeigt, welche Funktionen dabei der Farbe zukommen können.

Nach Posner lassen sich Zeichenprozesse (*Semiosen*) grundsätzlich auf Kausalität, d.h. auf ein Ursache-Wirkungs-Verhältnis zurückführen. Reine Kausalprozesse wie z.B. ein Blitzeinschlag in einen Baum, der zum Umfallen des Baumes führt, sind zunächst noch keine Semiosen. Erst wenn ein reagierendes System (z.B. ein Mensch) zwischen Ereignis und Wirkung tritt, können Semiosen entstehen. Alle elementaren Zeichentypen können durch Bilder vertreten werden (vgl. Posner 1996b: 1659ff.):

- *Signal*: *Signale* sind Zeichen, die eine Reaktion auslösen. Hier eignen sich Beispiele aus der Natur:

Ein Adler fliegt über einen Bauernhof und sucht mit seinen Adleraugen nach Beute, d.h. nach kleinen Haustieren – etwas, was sich bewegt und nicht allzu groß ist, so dass er es reißen und verzehren kann. Sobald die Silhouette des Vogels mit ihrem Schatten über Kaninchen, Eichhörnchen, Gänse und Hühner hinweg streicht, ändert sich deren Verhalten schlagartig. Die Kaninchen hoppeln ins Unterholz, die Eichhörnchen klettern in eine Baumkrone, die Gänse beginnen erregt zu schnattern, und die Hühner rennen in den Stall. Wir sagen, der Flug des Adlers ist für diese Tiere ein Signal, sich in Sicherheit zu bringen. (Posner 2010: 153)

Bilder sind grundsätzlich in der Lage ein unbewusstes Reaktionsprogramm oder einen Reflex auszulösen. Dies könnte etwa vorliegen, wenn das Foto eines verstorbenen geliebten Menschen zum Weinen anregt. Auch Farben können Signale sein. Hier denke man z.B. an den Einfluss von Farbeinwirkung auf den Blutdruck von Menschen oder an den Stressanstieg bei häufigem Farbwechsel (vgl. Scholpp 2007: 280f.).

- *Anzeichen*: Führt ein Ereignis bei einem reagierenden System dazu, dass eine bestimmte Proposition geglaubt wird, spricht man von *Anzeichen* (vgl. Posner 1996b: 1663). Das Bild der *Mona Lisa* von Leonardo Da Vinci könnte z.B. dann Anzeichen sein, wenn man von ihrem Lächeln darauf schließt, dass sie glücklich ist. Auch Farben können Anzeichen sein. So ist es möglich von blauen Flecken auf der Haut auf ‚Misshandlungen‘ zu schließen. Gleiches gilt – wie auch bei den folgenden Beispielen – selbstverständlich auch für Bilder, auf denen eine Person mit blauen Flecken auf der Haut dargestellt ist.

– *Ausdruck:*

Nimmt ein Rezipient einen Sachverhalt als Anzeichen dafür, daß sein Produzent sich in einem bestimmten Zustand befindet, so bezeichnen wir den Sachverhalt als ‚Ausdruck‘ dieses Zustands. So hatte die Mutter Ronnie ein Blumenbeet im Garten zur Bearbeitung zugeteilt. Die Tatsache, daß die Blumen auf diesem Beet immer gut gegossen waren, nahm sie als Ausdruck von Ronnies Gewissenhaftigkeit (vgl. Posner 1996a).

Die *Mona Lisa* könnte dann Anzeichen sein, wenn man auf einen bestimmten emotionalen Zustand Leonardo da Vincis zum Zeitpunkt des Malens schließt. Gleiches kann auch bei Farben der Fall sein. So neigt man dazu, von der auffallend häufigen Wahl schwarzer Kleidung auf die Trübseligkeit des Trägers zu schließen.

– *Geste:* Schließt ein reagierendes System von einem Ereignis auf ein mögliches Verhalten, so liegt eine *Geste*<sup>5</sup> vor.

Die Großmutter aber, die weiß, dass draußen auf dem Hof ihre kleine Enkelin spielt, wird unruhig, denn sie nimmt das Auftauchen des Adlers als Drohung wahr, dass er sich auf das Kleinkind stürzen will (vgl. Posner 2010: 153).

Wird von einem Bild, auf dem eine Vielzahl von Morden dargestellt wird, auf die Gefahr, dass der Maler zu einem fiesen Massenmörder werden könnte, geschlossen, so ist das Bild eine Geste. Auch diese lässt sich durch Farben erzeugen. So könnte auch hier das auffallend häufige Tragen dunkler Kleidung als Geste für einen künftigen Selbstmord aufgefasst werden.

Je nach vertretenem Farbbegriff sind Farben entweder zwingend oder nicht notwendig Teil von Semiosen. Geht man von einem Farbbegriff aus, der Farben als reine Eigenschaft von Objekten auffasst, könnten auch Kausalprozesse mit Farben ohne reagierendes System angenommen werden. Die gängige Farbauffassung geht jedoch von der in der Einleitung geschilderten Ansicht aus, dass Farben ein Zusammenspiel objektiver (Licht mit einer bestimmten Wellenlänge) und subjektiver Faktoren (Farbwahrnehmung und Verarbeitung im Gehirn) sind. Daher ist es – wie bei den Bildern – schwer, sie in nicht-semiotischen Kontexten vorzustellen.

### 3. Die Funktion von Farben bei der Konstitution von Bildrhetorik

Im Folgenden wird gezeigt, welche Rolle der Farbe bei der Konstitution von Bildrhetorik zukommt.<sup>6</sup>

5 Der Begriff *Geste* sei hier nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen nonverbalen Verhalten (z.B. *Verschränken der Arme*).

6 Die hier vertretene Bildrhetorik stellt einen Ausschnitt einer sich in der Endphase befindlichen Dissertation des Autors der vorliegenden Arbeit dar, die den Einfluss visueller rhetorischer Mittel auf die Konstitution von Bildrhetorik untersucht.

### 3.1 Allgemeines zur Bildrhetorik

Der zeitgenössische Rhetorikprofessor Joachim Knappe (Universität Tübingen) charakterisiert die Bild-/Rhetorik folgendermaßen:

Die Rhetorik eines Bildes ist [...] sein zugrunde liegendes, bildstrukturell sedimentiertes, auf einen kommunikativen Effekt gerichtetes, mithin strategisches Produktionskalkül sowie sein (auf Handlungszusammenhänge bezogenes) Interaktionspotential. Während der kontrollierte Einsatz von überraschenden, devianten und unkonventionellen Darstellungsmitteln als „rhetorisch“ gelten kann, sind unwillkürliche Wirkungsfaktoren, Ergebnisse unkontrollierbarer Semiosen usw. als nicht-rhetorisch – weil kontingent – einzustufen. (Knappe 2005: 138)

Rhetorik (altgr. *τέχνη ῥητορική* [technē rhētorikē]) ist demnach der bewusste unkonventionelle Einsatz bestimmter nicht-kontingenter Stilmittel in einem kommunikativen Kontext mit einem kommunikativen Zweck. Dagegen wird hier die Auffassung vertreten, dass Bild-/Rhetorik nicht zwingend mit der kommunikativen Absicht eines Senders (Semiosetyp *Kommunikation*) entstehen muss. Sie kann auch das Ergebnis einer kodelosen Semiose (vgl. hier 1.1.) ganz im Sinne einer Genieproduktion sein.

Die im Folgenden ausgeführten rhetorischen Mittel werden auf der Grundlage der linguistischen Rhetorik entwickelt, die sich wiederum von den Methoden und Theorien zur überzeugenden Rede der Antike ableitet. Als Konsequenz dieses Vorgehens werden die rhetorischen Begriffe in einer scharfen Abgrenzung zueinander verwendet. Zunächst sollen die Begriffe *Tropus* (altgr. *τρόπος* [tropos]; ‚Wendung‘, ‚Richtung‘) und *Figur* (lat. *figūra*; ‚Bildung‘, ‚Gestalt‘, ‚Beschaffenheit‘) behandelt werden. Bei einem Tropus findet ein Austausch zwischen einem eigentlichen (*verbum proprium*) und einem uneigentlichen sprachlichen Ausdruck (*verbum translatum*) statt (vgl. Dietz 1999: 6ff.). Bei der Figur vollziehen sich anstelle des Austauschs Weglassung (*detractio*), Hinzufügung (*adiectio*), Umstellung (*transmutatio*) oder Formen der Gedankenführung (vgl. Dietz 1999: 113 und 129).

Bei Bildtropen liegt ebenfalls ein Austausch zwischen Gemeintem (bei der Sprache *verbum proprium*) und Gezeigtem (bei der Sprache *verbum translatum*) vor, der sich entweder gestalterisch oder inhaltlich manifestiert. Wie bei den sprachlichen Figuren lassen sich auch bei den Bildfiguren die rhetorischen Operatoren *adiectio* (Hinzufügung, siehe z.B. Emotikon 2), *detractio* (Weglassung, siehe z.B. Emotikon 3) und *transmutatio* (Umstellung, siehe z.B. Emotikon 4) aufzeigen. Das Emotikon 1 stellt den nicht-rhetorischen Normalfall dar.

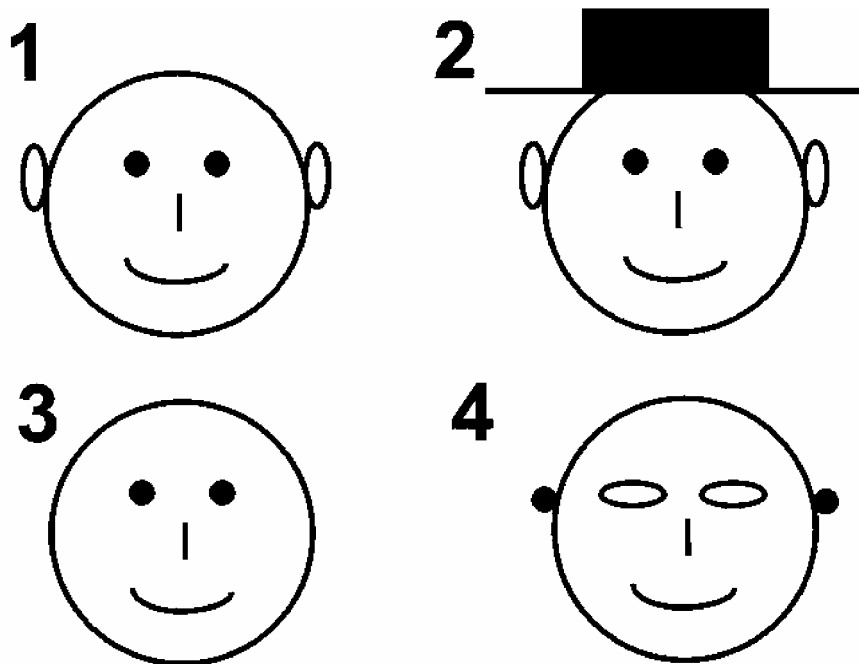


Abb. 4: Aus Spörl 2008.

Die Rolle der Farben bei der Konstitution von Bildrhetorik wird im Folgenden am Beispiel der Bildtropen *Bildmetapher* und *Bildhyperbel* und der Bildfiguren *Bildantithese* und *Bildparonomasie* beschrieben.

### 3.2 Die Rolle der Farben bei den Bildtropen

#### 3.2.1. Die Bildmetapher

Die hier vorgenommene Übertragung der *Metapher* (gr. μεταφέρειν [metaphérein], ‚transportieren‘, ‚umhertragen‘, ‚übertragen‘, ‚austauschen‘, ‚verändern‘) geht von dem Sprachmetaphern-Begriff von Dietz aus, der die Metapher als rhetorischen Tropus versteht, bei dem sich ein Bezeichnungsaustausch vollzieht, der „auf einer Ähnlichkeitsbeziehung zwischen den jeweiligen Denotaten beruht“ (vgl. Dietz 1999: 77). Die Bildmetapher kann gestalterisch oder inhaltlich strukturiert sein (vgl. Hager 1999: 29f.), wobei Erstere auf der Grundlage reiner Gestaltungsmerkmale zustande kommt und Letztere abhängig von sprachlichen Konzepten ist. Die gestalterische Bildmetapher taucht in zwei Varianten auf:

- *Variante 1 der gestalterischen Bildmetapher*: Das primäre und das sekundäre Denotat können unterschieden werden, wobei Ersteres durch eine eindeutige Ähnlichkeit mit seinem realen (z.B. Baum) oder fiktiven Objekt (z.B. Einhorn) erzeugt wird. Dieses wiederum lässt ein sekundäres Denotat, das durch eine weniger eindeutige Ähnlichkeit zustande kommt, durchscheinen.
- *Variante 2 der gestalterischen Bildmetapher*: Bei der Variante 2 können Quell- und Zielbereich nicht unterschieden werden, da gleicher-

maßen Ikonizität mit zwei Denotaten vorliegt. Als berühmte Beispiele können die Bilder *Ente oder Hase?* oder *Junge oder alte Frau* gelten.

Bei der inhaltlichen Bildmetapher handelt es sich dagegen um die Verbildlichung einer Sprachmetapher. Das Phrasem *über den eigenen Schatten springen* kann auch als ikonisches Bild dargestellt werden.<sup>7</sup>



Abb. 5: Bartle Bogle Hegarty (1998), *Tear Along* (Audi Quattro-Werbung)

Farben spielen bei der Konstitution der gestalterischen Bildmetapher eine wichtige Rolle, was an der Abbildung 5 gezeigt werden soll. An der gestalterischen Bildmetapher sind die Merkmale Gestalt (die Kurven der Straße), Raumausrichtung (die Sicht aus der Vogelperspektive, durch die die Straßenform deutlich wird) und Textur/Farbe (die beigefarbene Farbe der Straße) beteiligt. Je nach Bildgestaltung kann die Farbe mehr oder weniger konstitutiv für die Metapher sein. In Abbildung 5 nimmt die Farbe eher eine betonende als für die Bedeutung ‚Schlange‘ konstitutive Funktion ein. Es wird eine der natürlichen Textur mancher Schlangenarten (z.B. Kornnatter) vergleichbare Farbe gewählt. Bei dem Gänseblümchen in Abbildung 2; das, nebenbei bemerkt, auch eine Bildmetapher ist; ist die Farbe dagegen konstitutiv.

### 3.2.2 Die Bildhyperbel

Heinrich Lausberg versteht die Hyperbel (gr. ὑπερβάλλειν [hyperballein], ‚übertreiben‘, ‚übertreffen‘, ‚übersteigen‘) als „onomasiologische Überbietung des verbum proprium, und zwar mit deutlicher Verfremdungs-

7 Vgl. die Karikatur von Haitzinger; nach Röhrich 1994: 1304.

Absicht über die Glaubwürdigkeit hinaus“ (vgl. Lausberg 1990: 15). Hierbei wird die „reine“ von der „kombinierte[n] Hyperbel“ unterschieden, wobei Letztere auch zusammen mit anderen Tropen (besonders *Metapher*) vorkommen kann (vgl. Lausberg 1963: 76f.). Dietz unterscheidet die Hyperbel im engen Sinne (z.B. *ewig und drei Tage*), die Hyperbel in Vergleichsform (z.B. *schneller als der Blitz*) und die am häufigsten vorkommende metaphorische Hyperbel (z.B. *Die Schulden erdrückten ihn fast*) (vgl. Dietz 1999: 15).

Auf visueller Ebene kann eine Übertreibung durch eine Steigerung von Zeichenmerkmalen erreicht werden [...]. (Hager 1999: 31)

Bei der Bildhyperbel handelt es sich um einen genuin gestalterischen Bildtropus, der durch die Gestaltungsmerkmale Raumaufbau (z.B. konkave oder konvexe Verzerrungen), Gestalt (auffallende Gestaltabweichungen), Größe (über- oder unterdimensionale Darstellung von Bildelementen), Helligkeit (besonders helle oder dunkle Bildgestaltung), Kontrast (besonders hoher oder niedriger Kontrast), Umriss (besonders kräftige oder mehrstrichige Umrisslinien) und durch den Charakter der Farbe entstehen kann. Letzterem kommt eine besondere Bedeutung zu: Farbohydrbolisch ist ein Bild genau dann, wenn eine Auflösung von Bildelementtexturen zugunsten einer Farbe bzw. die Übertreibung des Farbaspekts einer Textur (flächige Farben) vorliegt. So kann z.B. eine Eisentextur zugunsten einer graubeigen Farbe aufgelöst werden. Hinzu kommt die Farbsättigungs-Hyperbel, die durch eine besonders hohe oder niedrige Farbinintensität ausgelöst werden kann.

Während die Karikatur als der prototypische Fall der Bildhyperbel allgemein gelten kann,<sup>8</sup> können die Werke des Expressionismus mit ihren regelmäßig auftretenden Texturauflösungen als prototypisch für die Farb- und Farbsättigungshyperbel gelten.

### 3.3 Die Rolle der Farben bei den Bildfiguren

#### 3.3.1 Die Bildantithese

Bei der Antithese (gr. *αντίθεσις* [antíthesis], ‚Gegensatz‘) werden gegensätzliche Begriffe oder Sätze gegenübergestellt. Lausberg charakterisiert die Antithese als „Gegenüberstellung zweier [...] Gedanken (*res*) beliebigen syntaktischen Umfangs“ (vgl. Lausberg 1990: 126) und unterscheidet die „Satz-“, „Wortgruppen-“ und „Einzelwort-Antithese“ (vgl. ebd.: 126). Den antithetischen Phrasemen hat sich Dietz sehr ausführlich gewidmet. Er ordnet sie den „[s]emantische[n] Figuren“ zu, die sowohl konträre

8 Siehe z.B. das Buchcover von: Sabine Bulthaup und Dietmar Wischmeyer (2001), *Schröder – Das Buch*. Oldenburg: Lappan.

(*nah-fern*) als auch kontradiktorische (*Leben-Tod*) Antonyme beinhalten können. Wie auch bei den antithetischen Bildern ist die Gesamtbedeutung nicht antonymisch (vgl. Dietz 1999: 338 und 343):

- *In Stadt und Land* → ‚überall‘
- *aus nah und fern* → ‚von überall her‘
- *wohl oder übel* → ‚auf jeden Fall‘ (vgl. ebd.: 344f.)

Die Bildantithese besteht in der Gegenüberstellung von mindestens zwei in der Gestaltung oder im Inhalt gegensätzlichen Bildelementen, wobei Erstere im Zusammenhang mit der Farbe besonders relevant sind. Gestalterische Bildantithesen können durch die Merkmale Gestalt (z.B. *rund* vs. *kantig*), Raumaufbau/Ausrichtung im Raum (z.B. *perspektivisch* vs. *flach*), Größe (auffallender Größenunterschied), Helligkeit (z.B. *helle* vs. *dunkle Bildelemente*), Kontrast (z.B. *hoher* vs. *niedriger Kontrast*), Umriss (*dicke* vs. *dünne Linien* oder *Linien verschiedener Form*) und durch den Farbcharakter entstehen:

- *Textur/Farbe*: Liegen Texturen von gegensätzlicher Struktur (z.B. konträr: *Holz-* vs. *Eisenstruktur*) vor, so hat man es, da Texturen im Wesentlichen farblich bestimmt werden, mit einer Textur- bzw. Farbantithese zu tun. Hinzu kommen Komplementärkontraste wie *Rot* vs. *Grün*, *Gelb* vs. *Violett*, *Blau* vs. *Orange* (nach Itten 1961), bei denen es sich um reine Farbantithesen handelt. So lassen sich in dem Bild von Macke (siehe Abbildung 6) farbliche Antithesen zwischen Weg und Lebewesen und der sie umgebenden Natur feststellen.



Abb. 6: August Macke (1914), *Reiter und Spaziergänger in der Allee*

- *Farbsättigung*: Eine Farbsättigungs-Antithese liegt vor, wenn auffallende Sättigungs-Unterschiede festzustellen sind.

### 3.3.2 Die Bildparonomasie

Bei der *Paronomasie* (gr. *παρονομασία* [paronomasía], ‚Beiname‘, ‚Zuname‘) werden bedeutungsverschiedene Wörter mit Klanggleichheiten oder -ähnlichkeiten zusammengestellt. Lausberg, der sie unter den Begriff „*annominatio*“ (vgl. Lausberg 1990: 322) fasst, charakterisiert sie folgendermaßen:

Es geht hier also um eine Form des Wortspiels, das [...], wie Lausberg es ausdrückt: ‚... ein (pseudo-)etymologisches Spiel mit der Geringfügigkeit der lautlichen Änderung einerseits und der interessanten Bedeutungsspanne, die durch die lautliche Änderung hergestellt wird, andererseits.‘ ist.<sup>9</sup>

Die Paronomasie kann durch die Verschiedenheit von Lauten am Wortanfang (z.B. *außer Rand und Band, hüben und drüben, mit Sack und Pack*) oder von Lauten im Wortinneren (z.B. *drinnen und draußen, drunter und drüber, erstunken und erlogen*) entstehen.

Analog dazu liegt eine Bildparonomasie genau dann vor, wenn bedeutungsverschiedene Bildelemente (verschiedene Denotate) gemeinsame Gestaltungsmerkmale aufweisen. Dies wiederum ist durch die Merkmale Gestalt (Ähnlichkeiten in der Gestalt), Raum (gleiche oder auffallend ähnliche Ausrichtung), Größe (gleiche oder nahezu gleiche Größe) und natürlich auch Farbe und Textur möglich.

Farb- und Texturparonomasien liegen vor, wenn bedeutungsverschiedene Bildobjekte gleiche oder auffallend ähnliche Farben oder Texturen aufweisen. Hierdurch können die Objekte bei der Bildinterpretation zueinander in Beziehung gesetzt werden. Die Fußgänger/innen, Pferde, Baumstämme und Wege in Abbildung 6 bilden aufgrund ihrer Denotatverschiedenheit (‚Mensch‘, ‚Pferd‘, ‚Baum‘, ‚Weg‘) und Farbähnlichkeit Bildparonomasien. Widmet man sich dem Bild genauer, wird man feststellen, dass die besagten Paronomasien bei Bildelementen auftreten, die entweder die Eigenschaft ‚belebt‘ aufweisen oder einen lokalen Lebensraum (hier Wege) der belebten Elemente darstellen.

## Zusammenfassung

Der vorliegende Beitrag hat sich zum Ziel gesetzt, die Funktionen von Farbe in Bildsemiotik und Bildrhetorik herauszuarbeiten. Da er der einzige bildsemiotische Text dieses Farben-Sammelbandes ist, wurde etwas weiter ausgeholt und zunächst der Begriff der Semiotik und der hier ver-

9 Vgl. Lausberg 1973: 322; nach Dietz 1999: 117f.

tretenen Zeichenbegriff geklärt sowie der bildsemiotische Forschungsstand im Schnelldurchlauf erarbeitet. Dabei wurde die Bildsemiotik ihr nah verwandten Disziplinen wie Bildwissenschaft und Bildphilosophie gegenübergestellt und von diesen abgegrenzt.

In Abschnitt 2 wurden die bildsemiotischen Aspekte von Farbe und Farbwahrnehmung herausgearbeitet, eine Auswahl geistesgeschichtlich gesehen wichtiger bildsemiotischer Texte (so z.B. Barthes' Werbebildanalyse) farbsemiotisch expliziert und einige wenige explizite Ansätze zur Bildsemiotik der Farben (z.B. Thürlemann 1979) dargestellt. Auch wurde – in Anlehnung an das Zeichenverständnis Posners – gezeigt, inwiefern Farben alle Zeichentypen (*Signal, Anzeichen, Ausdruck, Geste*) repräsentieren können.

Abschnitt 3 widmete sich den bildrhetorischen Aspekten von Farbe. Am Beispiel der *Metapher, Hyperbel, Antithese* und *Paronomasie* wurde gezeigt, dass Farbe eine konstituierende Funktion bei der Entstehung von gestalterischen Bildtropen und -figuren einnehmen kann. So ist es möglich, dass eine Bildmetapher nur durch die Anordnung bestimmter Farben (z.B. *Weiß* und *Orange* bei dem Gänseblümchen-Bild) oder eine Antithese nur durch die Verwendung komplementärer Farben zustande kommt.

## Literaturverzeichnis

- Albers, Josef (1963), *Interaction of Color*. New Haven: Yale University Press.  
Deutsch v. Gui Bonsiepe: *Interaction of Color. Grundlegung einer Didaktik des Sehens*. Köln: DuMont 1970.
- Asmuth, Christoph (ed.) (1997), *Sein – Reflexion – Freiheit: Aspekte der Philosophie Johann Gottlieb Fichtes*. Amsterdam und Philadelphia: Grüner.
- Barthes, Roland (1969/1964), „Rhetorik des Bildes“. In: Günther Schiwy (1969), *Der französische Strukturalismus*. Hamburg: Rowohlt, 158-166.
- Bill, Max (1972), *System mit fünf vierfarbigen Zentren. Anleitung zum Betrachten eines Bildes*. St. Gallen: Erker.
- Blanke, Börries (1998), „Semiotische Perspektiven auf das Bild“. In: *Zeitschrift für Semiotik*. Band 20. Heft 3-4. Ed. v. Roland Posner. Tübingen: Stauffenburg: 219-224.
- Bulthaupt, Sabine und Dietmar Wischmeyer (2001), *Schröder – Das Buch*. Oldenburg: Lappan.
- Dietz, Hans-Ulrich (1999), *Rhetorik in der Phraseologie. Zur Bedeutung rhetorischer Stilelemente im idiomatischen Wortschatz des Deutschen*. Tübingen: Niemeyer.
- Eco, Umberto (1985), „How Culture Conditions the Colours We See“. In: Marshall Blonsky (1985), *On signs*. Baltimore und Maryland: The Johns Hopkins University Press: 157-175.
- Friedrich, Thomas und Gerhard Schweppenhäuser (2010), *Bildsemiotik*. Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser.

- Gibson, James J. (1954), „A theory of pictorial perception“. In: Department of Audio-Visual Instruction (1954), *Audio visual communication review*. Bd. 2. Washington: Fall: 2-23.
- Gombrich, Ernst H. (1978), „Bild und Kode“. In: Ders. (1984), *Bild und Auge*. Stuttgart: Klett-Cotta: 274-309.
- Goodman, Nelson (1968), *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill. Deutsch v. Bernd Philippi: *Sprachen der Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Greimas, Algirdas Julian und Joseph Courtés (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Groupe  $\mu$  (1992), *Traité du signe visuel: Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil.
- Hager, Charlotte (1999), *Imagery-Werbung. Semiotische Analyse von Werbeprints*. München: Grin.
- Hucklenbroich, Peter (2003), „Semiotische Aspekte der Medizin: Medizinsemiotik“. In: Roland Posner, Klaus Robering und Thomas A. Sebeok (eds.), *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur / A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture*. 3. Teilbd. Berlin/New York: de Gruyter: 2698-2721.
- Hülser, Karlheinz (1996), „Zeichenkonzeptionen in der Philosophie der griechischen und römischen Antike“. In: Posner u.a. (eds), *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch [...]*. 1. Teilbd. Berlin/New York: de Gruyter: 837-861.
- Inhousemarketing (2007), *Typografie, Farbe und Lesbarkeit*. [http://www.inhousemarketing.de/uploads/media/20070305\\_Typografie\\_Farbe\\_und\\_Lesbarkeit\\_03.pdf](http://www.inhousemarketing.de/uploads/media/20070305_Typografie_Farbe_und_Lesbarkeit_03.pdf). Dortmund: escrea GmbH. Abgerufen am 26.08.2010.
- Itten, Johannes (1961), *Kunst der Farbe*. Ravensburg: Maier.
- Kim, Jin Hyun und Maurice Mengel (2004), „Kunst als Symbolsystem. Symboltheoretische Erforschung des künstlerisch-musikalischen Ausdrucks nach Nelson Goodman“. In: [http://www.uni-koeln.de/phil-fak/muwi/hpa7/hpa7\\_2002/Kunst\\_als\\_Symbolsystem.pdf](http://www.uni-koeln.de/phil-fak/muwi/hpa7/hpa7_2002/Kunst_als_Symbolsystem.pdf). Abgerufen am 28.08.2010.
- Knape, Joachim (2005), „Rhetorik“. In: Klaus Sachs-Hombach (ed.) (2005), *Bildwissenschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp: 134-148.
- Krampe, Martin (1979), „De Saussure und die Entwicklung der Semiologie“. In: Posner und Krampe 1979: 23-36.
- Lausberg, Heinrich (1963), *Elemente der literarischen Rhetorik*. 2. Aufl. München: Hueber.
- Lausberg, Heinrich (1990), *Elemente der literarischen Rhetorik*. 10. Aufl. Ismaning: Hueber.
- Lohse, Richard Paul (1997), *Colour becomes form*. London: Annely Juda Fine Art.
- Lüscher, Max (1985), *Der Lüscher-Test. Persönlichkeitsbeurteilung durch Farbwahl*. Reinbek: Rowohlt.
- Morris, Charles W. (1938), *Foundation of the theory of signs*. Chicago: University of Chicago Press. Deutsch v. Roland Posner: *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Zeichentheorie*. München: Ullstein 1972.
- Nöth, Winfried (2000), *Handbuch der Semiotik*. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler.

- Oehler, Klaus (1979), „Idee und Grundriß der Peirceschen Semiotik“. In : Posner und Krampen 1979: 9-22.
- Peirce, Charles S. (1907/ Reprint 1931), *Charles Sanders Peirce. The Collected Papers Vol. V: Pragmatism and Pramaticism*. Ed. v. Charles Hartshorne und Paul Weiss. Cambridge: Harvard University Press. Deutsch und ed. v. Christian Kloesel und Helmut Pape: *Semiotische Schriften*. 3. Bd. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.
- Posner, Roland (1979), „Charles Morris und die verhaltenstheoretische Grundlegung der Semiotik“. In: Posner u.a. 1979: 49-80.
- Posner, Roland (1992), „Was ist Kultur? Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe“. In: Marlene Landsch, Heiko Karnowski und Ivan Bystrina (eds.), *Kultur-Evolution: Fallstudien und Synthese*. Frankfurt a.M.: Lang: 1-65.
- Posner, Roland (1994), „Texte und Kultur“. In: Andreas Böhm, Andreas Mengel und Thomas Muhr (eds.) (1994), *Texte verstehen. Konzepte – Methoden – Werkzeuge*. Konstanz: Universitätsverlag: 13-31.
- Posner, Roland (1996a), „Mensch und Computer als Selbstdarsteller: der Reagan-Effekt“. In: <http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte1/posner.htm>. Abgerufen am 28.08.2010.
- Posner, Roland (1996b), „Sprachphilosophie und Semiotik“. In: Marcelo Dascal, Dietfried Gerhardus, Kuno Lorenz und Georg Meggle (eds.) (1996), *Sprachphilosophie: Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Berlin/New York: de Gruyter: 1658-1685.
- Posner, Roland (2010), „Die Wahrnehmung von Bildern als Zeichenprozess“. In: Dieter Maurer und Claudia Riboni (eds.) (2010), *Bild und Bildgenese*. Frankfurt a.M.: Lang: 139-183.
- Posner, Roland u.a. (eds.) (1979), *Zeitschrift für Semiotik. Semiotische Klassiker des 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Athenaion (= ZS 1, H. 1).
- Röhrich, Lutz (1994), *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*. 7. Gesamtauflage. Freiburg/Basel/Wien: Herder.
- Sachs-Hombach, Klaus (ed.) (2005), „Konzeptionelle Rahmenüberlegungen zur interdisziplinären Bildwissenschaft“. In: Ders. (2005), *Bildwissenschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp: 11-19.
- Sachs-Hombach, Klaus (ed.) (2005), *Bildwissenschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Sachs-Hombach, Klaus und Eva Schürmann (2005), „Philosophie“. In: Klaus Sachs-Hombach (ed.) (2005), *Bildwissenschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp: 109-123.
- Scholpp, Hadumoth Radegundis (2007), *Das Sehen als Medium menschlicher Bildungsprozesse: Eine Untersuchung zu pädagogischen, didaktischen und therapeutischen Dimensionen des Sehens mit Schwerpunkt im elementaren Bildungsbereich*. München: Herbert Utz.
- Scholz, Oliver (2004), *Bild, Darstellung, Zeichen*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: KlostermannSeminar.
- Sonesson, Göran (1993), „Die Semiotik des Bildes: Zum Forschungsstand am Anfang der 90er Jahre“. In: *Zeitschrift für Semiotik*. Bd. 15, H. 1-2. Ed. v. Roland Posner. Tübingen: Stauffenburg: 127-160.

- Stiles, Kristine und Peter Selz (1996), *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists*. Berkeley: University of California Press.
- Thürlemann, Felix (1979), „Die Farbe in der Malerei. Symbolischer und semi-symbolischer Bedeutungsmodus“. In: Tasso Borbé (ed.) (1979), *Semiotics Unfolding: Proceedings of the Second Congress of the International Association for Semiotic Studies*. Wien: Mouton: 1389-1396.
- Trautsch, Christian (2010), „Die Bildphilosophien Ludwig Wittgensteins und Oliver Scholz' im Vergleich“. In: *IMAGE 11*. Ed. von Klaus Sachs-Hombach. <http://www.bildwissenschaft.org/image?function=fnArticle&showArticle=160>. Abgerufen am 27.08.2010.
- von Uexküll, Thure (1984), „Semiotik und Medizin“. In: Roland Posner und Thure von Uexküll (eds.). *Zeitschrift für Semiotik. Semiotik und Medizin*. Bd. 6, H. 1-2. Tübingen: Stauffenburg: 3-58.
- Wilde, Mauritius (2000), *Das neue Bild vom Gottesbild: Bild und Theologie bei Meister Eckhart*. Freiburg: UFS.