

Susanne Marschall
Farbe im Kino



SCHÜREN

Inhalt

Vorwort	7
Vorrede zum Farbenspiel des Kinos	9
1. Die Wiederkehr der Farben	10
2. Dimensionen einer Ästhetik der Filmfarben	22
3. Der Weg der Kinofarben	26
4. Farbe – ein heterogener Diskurs	30
B. Erste Annäherung: Farbe als Motiv	43
I. Grundfarben	44
1. Rot	44
2. Blau	59
3. Gelb	67
4. Grün	78
II. Grundfarbenkontraste	94
1. Rot – Grün	94
2. Rot – Grün – Blau – Gelb	96
3. Die weiße Totale – Schnee im Film	100
4. «Am farbigen Abglanz haben wir das Leben»: Die Poesie der «Freien Farben»	107
C. Aus der Praxis der Farbe: Wahrnehmung und Dramaturgie	113
I. Zur Geschichte und Deutung der Farbempfindung	114
1. Farben – Licht – Bewegung	114
2. Filmgeschichte schreibt Kunstgeschichte	116
3. Welle – Auge – Denken – Farbe	119
4. Wie Farben reagieren	121
5. Das Verhalten der Grundfarben	127
6. Die Evolution des Farbensehens	133
Filmanalyse 1: Alfred Hitchcocks VERTIGO – A faded negative	140

II. Kostüm und Maske	167
1. Haut-Farben – Farben auf der Haut	167
2. Eine kurze Geschichte der roten Lippen	170
3. En Face in Farben – Hauttöne im Film	174
4. Die zweite Haut: Farbe und Kostüm	229
Filmanalyse 2: Ingmar Bergmans SCHREIE UND FLÜSTERN – «Die Innenseite der Seele»	246
D. Geschichte und Ästhetik der Filmfarben	271
I. Von Anfang an: Farben im Kino	272
1. Das Auge	272
2. Schatzsuche und Pioniertaten	278
3. Hand- und Schablonenkolorierung	281
4. Virage und Tonung	291
5. Auf der Suche nach den Farben der Natur	300
II. Die Dimensionen von Technicolor	306
1. Glorious Technicolor – der «Rolls Royce»	306
2. Die Entwicklung des Technicolor-Verfahrens	309
3. «Somewhere over the Rainbow» – ein Tornado und die Folgen	315
4. «Think Pink» – Farbakkoord und Choreografie	323
5. Performance in Farbe: THE RED SHOES	329
6. Künstlerfarben: AN AMERICAN IN PARIS	358
7. Künstliche Farben: SINGIN' IN THE RAIN	370
III. Übergang und Kontrapunkt: Schwarzweiß und Farbe	375
1. Ästhetische Differenzen	375
2. Die dramaturgische Kraft visueller Brüche	381
3. Funktionen des Wechsels der Farbmodi	386
4. Alte Farben – grausames Schwarzweiß	388
5. Farbspaltung und die Psychologie des Schizophrenen	390
6. Das Kolorit der Zeit	394
Filmanalyse 3: Carlos Sauras GOYA: DIE SPIRALE DES LEBENS	399
E. Resümee	419
Zur Wirkung, Symbolik und Dramaturgie der Farbe im Film	420
F. Anhang	425
1. Literatur	425
2. Filmregister	437

Vorwort

Das Buch *Farbe im Kino* lädt zu einer Reise des Sehens ein: auf der Zeitachse der Kinogeschichte, quer zu allen Genres, Bildstilen und Farbmoden. Ausgangspunkt dieser Reise und Zwischenstopp auf jeder einzelnen Etappe ist das menschliche Auge, das Lichtreize empfängt und zu unserem Gehirn schickt, welches in Farben denkt. Farbempfindungen – Farbgedanken – entstehen auf Grund einer bislang weder hirnpfysiologisch noch psychologisch wirklich erforschten Kette von Verarbeitungsprozessen kognitiver, aber auch emotionaler Natur. Farben bilden eine Brücke über das weitgehend unbekannte Niemandsland zwischen Verstand und Gefühl.

Dieses Buch wurde für mich selbst zu einem Schauplatz des Suchens und Findens, der Entdeckungen und Verwerfungen. Vieles möchte ich in Zukunft noch ergänzend zu meiner Auseinandersetzung mit der Farbe hinzufügen, zum Beispiel zu den verschiedenen Farbstilen der Kinogenres oder zu den deutschen Agfacolor-Filmen der vierziger Jahre, allen voran zu Josef von Bakys MÜNCHHAUSEN (D 1943). Diesen Themen will ich mich in nächster Zeit in einzelnen Studien widmen.

Zwischen den Textpassagen finden sich 229 kommentierte, die Filmanalysen sowie die systematischen und historischen Kapitel ergänzende Abbildungen. Dabei handelt es sich bis auf wenige Ausnahmen um Bilder aus Film-DVDs, die natürlich in gedruckter Form nicht mehr an die Qualität der Filmfarben heranreichen können. Kein noch so sorgfältiger Druck kann das Farberlebnis im Kino ersetzen, zumal die Lichtfarben des Films während der Projektion in ständiger Bewegung sind. Dennoch halte ich die Abbildungen als Hilfsmittel zum besseren Verständnis des Themas für sehr hilfreich.

Wie auf einer Reise habe ich manche lange Stecke in schnellerem Tempo zurückgelegt, um an anderer Stelle länger zu verweilen. Ich halte dies bei dem Thema *Farbe im Kino* für unumgänglich, da der Gegenstand der Betrachtung selbst das Auge immer wieder zum Detail zieht. Farben führen uns auch zu den bemerkenswerten Eigenheiten unserer kulturellen Praxis im Umgang mit den Farben, die wir sehen, und den Farbstoffen, die wir angreifen können, mit denen wir uns schmücken oder Bilder malen, die voller Farbgedanken stecken.

Ich möchte an dieser Stelle von ganzem Herzen den Menschen danken, die meine Arbeit an dem Buch *Farbe im Kino* begleitet und gefördert haben. In besonderer Weise gilt dieser Dank meinem Mann Rudolf Weidmann, der unermüdlich und mit kreativem Elan jedes meiner Projekte fördert und mir stets mit Geduld, Rat und vielen Taten in einmali-

ger Weise zur Seite steht. Menschlich und beruflich bedeutet es für mich ein großes Glück für und mit Thomas Koebner arbeiten zu dürfen, der mir in der Zeit des konzentrierten Schreibens den notwendigen Freiraum gewährte und stets zu einem kritischen Gedankenaustausch bereit war. Für seine freundschaftliche Förderung bin ich ihm zu tiefst dankbar. Meiner Freundin und Kollegin Fabienne Liptay, die meine Leidenschaft für Bilder teilt, habe ich vielfach für ihre produktive Auseinandersetzung mit meinem Buch und für ihre selbstlose Hilfsbereitschaft in allen Lebenslagen zu danken. Meine Freunde Martina Stöppel und Matthias Bauer haben manche Stunde ihrer kostbaren Freizeit geopfert, um dem druckfertigen Buch den letzten Schliff zu verleihen. Ihnen bin ich ebenso zu großem Dank verpflichtet, wie Renate Kochenrath, die die letzte Fassung vor der Drucklegung noch einmal mit größter Sorgfalt durchgesehen hat.

A woman in a vibrant red traditional Chinese robe stands in a forest of trees with golden autumn foliage. The scene is bathed in warm, golden light, with many leaves falling or blowing in the air, creating a soft, ethereal atmosphere. The woman is positioned in the lower right quadrant, looking towards the camera with a slight smile. The background is filled with the dense canopy of golden trees, and the ground is covered in fallen leaves.

A.
Vorrede zum Farbenspiel des Kinos

HERO (Regie: Zhang Yimou, Hong Kong / China 2002)

1. Die Wiederkehr der Farben

Nur dem, der die Farbe liebt, eröffnet sich ihre Schönheit und ihr innewohnendes Wesen. Die Farbe gibt sich jedem zum Gebrauch, aber nur dem sie hingebungsvoll Liebenden entschleiert sie ihr tieferes Geheimnis.

(Johannes Itten: *Kunst der Farbe*)

Das Buch *Farbe im Kino* geht auf die Suche nach den Grundlagen einer *Farbenlehre der Filmkunst* und greift damit ein spärlich bearbeitetes Thema der Filmgestaltung und der Filmwahrnehmung auf.¹ Beobachtet man die aktuellen Filmproduktionen aufmerksam, so ist die Renaissance der Farben auf der Kinoleinwand unübersehbar. Ob Zhang Yimou Martial-Arts-Film *HERO* (Hong Kong / China 2002), Christopher Nolans Thriller *MEMENTO* (USA 2000), Laetitia Colombanis *À LA FOLIE...PAS DU TOUT* (F 2002) oder Pedro Almodóvars *HABLE CON ELLA* (E 2002) – gerade in diesen außergewöhnlichen Filmen des internationalen Kinos unterstützen die Farben auf der Leinwand komplexe Geschichten. Almodóvar verfolgt bei der visuellen Gestaltung seines wirklich verstörenden Films ein klares Ziel: Farbe und Licht stehen unserer vorschnellen Verurteilung des sexuellen Missbrauchs einer hilflosen, weil im Koma liegenden, Frau im Weg. Eigentlich erzählt Almodóvar eine unmögliche Geschichte auf unmögliche Weise. Ein Krankenpfleger liebt seine Schutzbefohlene mit zärtlichster Hingabe und allen Konsequenzen. Sie wird schwanger und erwacht aus ihrem Koma. Ein verbotener Gedanke drängt sich auf: Seine Liebetherapie hat sie gerettet. So etwas ist – und das gilt für die Realität allemal – moralisch nicht erlaubt. Almodóvar rüttelt an einem echten Tabu. Entscheidend für die emotionale Wirkung seines Films, der uns einen objektiven Unhold zum Freund werden

1 Einer Fülle von technisch orientierten Abhandlungen über Produktions- und Entwicklungsstadien von Farbfilmen (siehe Anhang) steht die vergleichsweise karge Ausbeute an Untersuchungen zur Ästhetik und Dramaturgie gegenüber. Auf den Punkt bringt dies das Inhaltsverzeichnis einer amerikanischen Publikation über das Leben und Werk Stanley Kubricks. Das Buch ist in drei Teile untergliedert. Teil II zu *Kubricks Gebrauch der Farbe* umfasst ganze elf Seiten Farabbildungen mit 3 Seiten Kommentar. In diesem im Ganzen klugen Buch herrscht in Bezug auf die Farbe Zurückhaltung, obwohl das Thema durch die Anordnung der Kapitel zu einem Hauptaspekt erklärt wird: Alexander Walker, Sybil Taylor, Ulrich Rucht: *Stanley Kubrick. Leben und Werk*. Berlin: Henschel, 1999.

lässt, ist nicht der Plot, sondern die Gestaltung der Bilder und das Spiel der Schauspieler. Im warmen Braun dunkler Hölzer leuchten warme Rottöne, Gelb und Gold auf. Die Kunst der Designer ist an dem Kostüm der Stierkämpferin zu bewundern, das für die übrige Ausstattung des Films die leitenden Farbtöne angibt. In die Geborgenheit der warmen Farben kleiden sich auch die Pracht und der Stolz dieses zu Recht umstrittenen, choreografierten Kampfes zwischen Mensch und Tier. Almodóvars Kampfszenen verdienen eine Detailanalyse, denn auch hier ist die Inszenierung der maßgebliche Faktor für unsere Akzeptanz.

Auf völlig andere Weise funktioniert die Farbdramaturgie des chinesischen Martial-Art-Films *HERO* von Zhang Yimou. In deutlicher Reminiszenz an Akira Kurosawas Meisterwerk *RASHÔMON*, *DAS LUSTWÄLDCHEN* (Japan 1950) konstruiert Yimou die multiperspektivisch erzählte Geschichte eines Attentats auf den König von Qin, dessen Kriegspolitik auf die Vereinigung aller chinesischen Provinzen zu einem gewaltigen Kaiserreich zielt. *HERO* handelt von einer Legende, die in einer Serie von Varianten erzählt wird: Ein Meister des Schwertkampfes und Träger des bezeichnenden Titels «Der Namenlose» tritt vor den König, um zu berichten, dass er zu dessen Schutz die drei gefährlichsten Attentäter des Landes getötet habe. Der König schätzt die überragenden Fähigkeiten der drei Attentäter «Zerbrochenes Schwert», «Weiter Himmel» und «Fliegender Schnee» als Schwertkämpfer und – davon untrennbar – als Meister der Kalligrafie. Er erkennt das Heldentum der Frau und der beiden Männer an, ungeachtet der Feindschaft, die sie ihm entgegenbringen. Im Bewusstsein der Überlegenheit der Attentäter und darum von Skepsis befallen, befragt er den «Namenlosen» nach dem Hergang seiner Siege über gleich drei als unbesiegbar geltende Gegner. Yimou kleidet jede der Episoden in eine andere Leitfarbe oder in meist nur aus zwei Grundtönen bestehende Farbkompositionen, welche sich vor die thematischen Körper der Varianten wie täuschende Masken schieben. Die klaren und monochromen Farbtöne der verschiedenen Versionen werden erst in der Schlusssequenz, die von dem Liebestod des Paares «Zerbrochenes Schwert» und «Fliegender Schnee» handelt, durch eine Mischfarbe, einen transparenten Goldton, ersetzt.

Wie in dem spanischen Drama *HABLE CON ELLA* fällt die Aufgabe, die emotionalen Überschüsse des Dargestellten zu visualisieren, auch in dem chinesischen Film *HERO* der Farbe zu. Die jeweilige Leitfarbe verführt in jeder Szene zu einer neuen Betrachtungsweise, nicht ohne bei mehrmaligem Hinsehen auf die falsche Fährte selbst aufmerksam zu machen (Abb. 1–14). Jede der entweder von dem «Namenlosen» oder dem König erzählten Auslegungen kombiniert die Fakten – ein «namenloser Held» besiegt die drei gefährlichsten Attentäter, um den König zu schützen – mit einer neuen Variante der Geschichte und einer neuen Farbstimmung. Die rote Episode zieht das Ganze als Eifersuchtsdrama mit tödlichen Folgen auf, während die blaue Variante, an die der König glauben möchte, die Geschichte emotional auf den Kopf stellt. Das heldenhafte Liebespaar opfert sich hier in selbstloser Hingabe an die Sache, in echter Überzeugung und aus



Abb. 1 Zhang Yimous philosophisches Heldenepos HERO dürfte als der farbdramaturgisch außergewöhnlichste Film des Kinojahres 2003 gelten. Ein namenloser Held (Jet Li) hat die gefährlichsten Attentäter des Landes besiegt und darf sich aus diesem Grund dem König bis auf wenige Schritte nähern. Der König befragt ihn, auf welche Weise es ihm gelungen sei, die drei größten Virtuosen des Schwertkampfes, eine Frau («Fliegender Schnee») und zwei Männer («Gebrochenes Schwert», «Weiter Himmel»), zu besiegen. Als Hommage an Akira Kurosawas Meisterwerk RASHÔMON – DAS LUSTWÄLDCHEN (Japan 1950) erzählt Yimou die Geschichte eines philosophischen Attentats auf den Tyrannen in mehreren Versionen. Jede Episode wird von einer eigenen Farbe getragen. Leuchtendes Rot kennzeichnet die Variante, bei der Liebesverrat und Eifersucht zur Waffe des Helden werden.



Abb. 2 «Fliegender Schnee» tötet aus Eifersucht ihren Geliebten mit dem Schwert durch eine Wand hindurch. Die warme Farbtemperatur der roten Gewänder im Kontrast zu dem rötlich braunen Holz der Wände erhält durch verstärkende Filter noch mehr Leuchtkraft. Der König bemerkt die Lüge sofort: Die beiden Attentäter sind Schwertkünstler und Meister der Kalligraphie. Niemals würde das Paar zulassen, dass ungezügelte Gefühle die Macht über ihr Handeln übernehmen.



Abb. 3 und 4 Zu den visuellen Höhepunkten des Films *HERO* zählt der archaische Kampf zwischen «Fliegender Schnee» und «Leuchtender Mond», der Dienerin des aus Eifersucht ermordeten Geliebten «Gebrochenes Schwert». Zhang Yimou inszeniert diesen Kampf vor einer ebenso irrealen wie zauberhaften Kulisse. Im Regen gelber Blätter, bewegt von einem parteiischen Wind, kämpfen zwei Frauen um das Vorrecht der Liebe. Die Reife und Überlegene in leuchtendem Rot, die Dienerin in der Farbe um ein Weniges blasser. Nach dem Tod der Dienerin färben sich die gelben Blätter blutrot, und ihr Gewand gleicht sich dem leuchtenden Rot ihrer Gegnerin an.

Das Farbenspiel in *HERO* bezieht die Hauttöne der Darsteller mit ein. Rötlich, bläulich, gelblich oder weiß – je nach Farbpalette des Bildes.



Abb. 5 An Intensität kaum zu überbieten: Die Farben in HERO. Im Tod erglüht das rote Gewand von »Leuchten-der-Mond« inmitten von roten Blättern. Der Kontrast zwischen Figur und Grund wird durch die Farbverwandlung der Blätter von Gelb zu Rot beinahe zum Verschwinden gebracht. Lediglich die graubraune, grob strukturierte Baumrinde und der Himmel bilden einen Kontrast zu der roten Blätterflut.



Abb. 6 Durch die Aufwärtsfahrt der Kamera hin zu einem Topshot, einem Todesbild, reduziert sich das Farbenspektrum, da das fahle Blau des Himmels nicht mehr zu sehen ist. Die Bilderzählung evoziert eine symbolische Todesvorstellung: Der tote Körper verschwindet optisch in den Elementen der Natur.



Abb. 7 und 8 Eine leuchtend blaue Bibliothek, die in Weiß noch einmal zum Schauplatz der Demonstration der kämpferischen Überlegenheit des namenlosen Helden werden wird, kennzeichnet die Variante der Geschichte, an die der König glaubt, weil er sie selbst erzählt: Da sich der erste Attentäter «Weiter Himmel» freiwillig von dem namenlosen Helden töten ließ, glauben auch «Fliegender Schnee» und «Zerbrochenes Schwert» dem Namenlosen helfen zu müssen.

Die Kampfkunst des Helden heißt «Töten auf zehn Schritte». Damit sich der namenlose Held dem König, den er ermorden will, auf zehn Schritte nähern darf, muss er einen weiteren Sieg über einen Attentäter erringen. Die blaue Variante handelt von der Bereitschaft, das eigene Leben einem höheren Ziel zu opfern, und von bedingungsloser Treue – Tugenden, die dem König imponieren. Die leuchtenden Blautöne der Szene schaffen um die Figuren einen Raum der aristokratischen Selbstbeherrschung und des Edelmut. Einen Bruch erleidet die Szene allerdings zu Beginn, nämlich durch den Beweis der Überlegenheit des Helden auf Kosten der wertvollen Bibliothek. Solche Brüche entlarven den hypothetischen Charakter jeder einzelnen Sequenz.



Abb. 9 und 10 Die grün und schwarz gefärbte Variante erzählt die Geschichte der Liebe zwischen «Fliegender Schnee» und «Zerbrochenes Schwert» und eines früheren, misslungenen Attentats auf den König aus der Perspektive des Helden «Zerbrochenes Schwert». «Zerbrochenes Schwert» hat zu diesem Zeitpunkt als einziger erkannt, dass das Attentat auf den König Qin nicht begangen werden darf. Dieses Erkenntnis hat er aus einer Kalligraphie mit der Bedeutung «Alle unter dem Himmel» gewonnen. Der König muss leben, um die zerstrittenen chinesischen Königreiche zu vereinen und Frieden zu schaffen. Schließlich entpuppt sich die Kalligraphie von «Zerbrochenes Schwert» als das wahre Attentat auf den König, da sie ihn mit dem Gedanken konfrontiert, dass er notgedrungen philosophisch versagen muss, wenn er seinen Pflichten als König nachkommt und umgekehrt. Die höchste Kunst des Helden ist es, das Schwert aus den Händen und dem Herzen zu nehmen und nicht mehr zu töten.

Neben den Farben kennzeichnet alle Varianten die Verbindung zwischen Fallendem, Fließendem, Wehendem in leuchtenden Farben mit dem Schwertkampf. Das vom Dach des Tempels fließende Wasser erinnert während des ersten Kampfes zwischen dem Namenlosen und »Weiter Himmel« an die Schlusssequenz aus RASHÔMON.



Abb. 11 Der Kampf auf dem See zwischen «Zerbrochenes Schwert» und dem Namenlosen wird nur im Geiste ausgefochten. In dieser Sequenz wird die philosophische Untrennbarkeit von Schwertkampf und Kalligraphie offensichtlich. Ob in Sand oder Blätter geschrieben, die rätselhaften Zeichen der Kalligraphie sind flüchtig. Welches Element könnte dies besser visualisieren als das Wasser des Sees, ein glatter Spiegel und tiefer Abgrund. Die Wasserszenen in Hero konnten nur in den wenigen Stunden am Morgen gedreht werden, wenn der Wind ruhte und das Wasser absolut still war.



Abb. 12 Kopfüber fliegen die Kämpfer auf die spiegelglatte Wasseroberfläche zu, um ihre Schwerter wie Pinsel in die blaue Farbe des Wassers zu tauchen, das die Spuren der Berührung sofort wieder verwischt. Im Gegensatz zu den wenigen, dichten Blautönen in der nahezu monochromen Bibliotheksszene entfaltet die Natur eine Überfülle an Farbabstufungen und Farbintensitäten. Die Wasserflächen spiegeln das Grün der bewaldeten Berge und lassen permanent neue Farbtöne entstehen. Leichtigkeit und Transparenz, dazu eine faszinierende Choreographie der Bewegungen unterstreichen diesen magischen Moment in Blau.



Abb. 13 In Weiß demonstriert der Namenlose seine Überlegenheit, indem er einen weißen Pfeil inmitten einer Flut fallender, schwarzer Pfeile der Länge nach mit seinem Schwert spaltet. Dieses Schwert ist so scharf und fein, dass es den Körper, den es durchbohrt, zwar verletzt, aber nicht tötet. Die weiße Variante erzählt die Geschichte der drei Verschwörer als ein vorgetäushtes Opfer. Während der König glauben soll, die Attentäter seien besiegt, können diese sich heimlich von ihren Verletzungen erholen.



Abb. 14 Der Plan scheint perfekt, doch «Zerbrochenes Schwert» widersetzt sich dem Willen der anderen. Er erklärt, das Leben des Königs schützen zu wollen, weil nur dieser den Frieden bringen kann. «Zerbrochenes Schwert» hat das Schwert aus der Hand und dem Herzen gelegt. In einer grandiosen chinesischen Wüstenlandschaft, unter dem ständigen Einfluss des Windes, bekämpfen sich «Fliegender Schnee» und «Zerbrochenes Schwert», da «Fliegender Schnee» den Plan des Attentats nicht fallen lassen will. Schließlich gehen sie gemeinsam in den Liebestod, weil «Zerbrochenes Schwert» sich nicht verteidigt. Sie tragen die Farbe Weiß, in Asien die Farbe der Trauer, vor einer ockerfarbenen, gelben Kulisse.

prinzipiell edlen Motiven heraus. Zu beobachten ist eine farbliche Umrahmung jeweils mehrerer Szenen. Auf Rot folgt Rot-Gelb und dann wieder Rot. Zwischen Blau und Blau ist die monumentale, blau und grün ausgestattete Kampfszene im Palast des Königs – eine Erinnerung in der Erinnerung – platziert. Von geradezu grandioser Ausdruckskraft ist neben dieser Blau-Grün-Sequenz vor allem der vergebliche Kampf der Dienerin «Leuchtender Mond» gegen «Fliegender Schnee», ein in leuchtendes und bewegtes Rot und Gelb getauchter Racheakt aus Liebe (Abb. 3–6). Aus der Übermacht der klaren Grundfarben bricht HERO erst im letzten Drittel der Handlung aus. Jetzt dominiert Weiß, die Nichtfarbe, die alle anderen Farben in sich aufnimmt, und schließlich die goldgelbe Farbe des Wüstensandes, in dem «Fliegender Schnee» und «Zerbrochenes Schwert» nacheinander den Tod wählen (Abb. 13 und 14). Wie der König, der am Ende erkennen muss, dass er mit dem «Namenlosen» den gefährlichsten aller Attentäter in seine Nähe kommen ließ, gerade weil dieser ihn nicht umbringt, sondern mit Hilfe eines Schriftzeichen eine höhere Wahrheit zu erkennen lehrt, hat auch das Liebespaar zur Wahrheit gefunden. Als erster erkannte «Zerbrochenes Schwert», dass die höchste Weisheit darin besteht, das Schwert aus der Hand – und auch aus den Gedanken – zu legen.

Diesen Erkenntnisweg von der einfachen, in Analogie zu den monochromen Farbtönen der jeweiligen Episoden ungebrochenen Lösung des Kampfes zu einer philosophischen Verweigerung des Naheliegenden durch ein Verlassen der geraden Pfade vollzieht die Farbdramaturgie in HERO mit. Dabei muss der Film eine Zerreißprobe zwischen der gleichermaßen wichtigen Funktion der entlarvenden Emotionalisierung oder symbolischen Besetzung der Episoden durch die einzelnen Farbtöne und jener äußeren Begleitung eines inneren Erkenntnisweges durch die Veränderung der Farbtöne zum Gemischten und zur Vielfalt bestehen. Jene innere Komplexität der Farbdramaturgie scheint mir für die besondere Erscheinungsweise des Films HERO wichtiger zu sein, als der Bezug zur besonderen Symbolik der Grundfarben in der chinesischen Kultur, auf die sich Yimou in seinen anderen Filmen, zum Beispiel in HEIMWEG (China 1999), in aller Deutlichkeit bezieht. Yimous Film HERO demonstriert neben der außergewöhnlichen Farbdramaturgie paradigmatisch die potenzielle visuelle Kraft der Farbe im Kino, die als permanent in Bewegung begriffenes Licht-Spiel eine Leuchtkraft erreichen kann, zu der sich weder die Farben in der Malerei noch in der Fotografie im gleichen Maße bringen lassen. Für die Leuchtkraft der Farben in HERO sorgen Farbfilter, welche die Grundfarben verstärken und die Monochromie der einzelnen Sequenzen befördern, sowie in intensiven Farbtönen gefärbte Kostüme und eine umfassende Farbnachbearbeitung in der Postproduktion. Bildgestaltung und Ausstattung sind von einer derartigen Klarheit der Farben durchdrungen, dass es an keiner Stelle zu einer Verwechslung mit den Farbtönen unserer Alltagswirklichkeit kommen kann. Die Qualität der Farben betont den offenen Konstruktionscharakter des Films, der zu einem Denkstück in den Chiffren einer Farbenschrift gerät. Daneben ist nicht zu übersehen, dass Yimou einen Film geschaffen hat, der

gleichwertig zur Dramaturgie der Farben das genussvolle Sehen der Farbe im Kino feiert. Licht und Farbe gehen im Moment der Filmprojektion im Übrigen immer eine besondere Verbindung ein.

Die Filmwissenschaftlerin Christine Noll Brinckmann vergleicht «Transparenz», «Luminosität» und «Fluss» der filmischen Farbe im dunklen Kinosaal mit der Farbwirkung eines beleuchteten Aquariums und legt die Details dieses produktiven Bildes ausführlich dar:

Das filmische Bild ist oft mit einem Aquarium verglichen worden, dessen Durchsichtigkeit, Wässrigkeit, Lichtdurchflutung und selbsttätige Bewegung auf ähnliche Weise sensuell faszinieren. Nicht umsonst kommen Aquarien häufig in Spielfilmen vor, sowohl als Metapher für das Medium wie aufgrund ihrer visuellen Qualitäten. Gebrochen durch Glas und Wasser scheint das Licht von anderer Art zu sein als außerhalb, im trockenen Raum. Es strömt und schimmert, reflektiert, und wo es auf Farben trifft, bringt es sie intensiv zum Leuchten. Taucht ein Fisch ab unter Algen, wird er rasch dunkel und unsichtbar. Das Gefälle von Licht und Farbe ist im Wasser viel markanter als in der Luft. Auch das Format des Aquariums ist dem filmischen Bild vergleichbar (während Plakate das stehende Rechteck bevorzugen). Zudem umschliesst auch das Aquarium einen eigenen Raum, in den man blickt, ohne ihn zu betreten.²

Etwas später in ihrem Text verweist Noll Brinckmann auf den «Lampioneffekt», der durch die Dunkelheit des Kinos den Eindruck erzeugt, als «glühte der Gegenstand» auf der Leinwand «von innen». Grundsätzlich gilt: Die Farben des Kinos erscheinen durch die Projektion immer als Lichtfarben, auch wenn es sich um eine Wiedergabe der Lokalfarben der gefilmten Dinge handelt. Wenn diese prinzipielle Disposition der Kinofarben zur (bei weitem nicht von allen Filmemachern begrüßten) Intensität der Farbtöne durch eine Kennerschaft der Regisseure, der Bildgestalter und Ausstatter in Bezug auf die Feinheiten der Farbkomposition entfesselt wird – wie unzweifelhaft im Fall von HERO – lässt sich die Farbästhetik des Kinos nicht mehr mit den Farben in den übrigen bildenden Künsten vergleichen, auch nicht mit der technisch verwandten Fotografie, deren Licht auf die Oberfläche eines Fotopapiers gebannt werden muss. Eine Zwischenstellung zwischen dem projizierten, bewegten Film und dem auf Papier entwickelten, stillen Foto nimmt allerdings das projizierte Diapositiv ein. Eine letzte Anmerkung zur Farbgestaltung von HERO sei an dieser Stelle noch gestattet: Basierend auf einer szenischen Leitfarbe von großer Klarheit entwickelt Yimou mit seinem Kameramann und der Ausstatterin minimale Farbabstufungen aus Mischtönen. Durch ihr Anderssein verhalten sich diese

2 Christine Noll Brinckmann: *Farbe*. In: Wolfgang Beilenhoff, Martin Heller (Hrsg.): *Das Filmplakat*. Zürich, Berlin, New York: Scalo, 1995, S. 224–227. S. 224.

quantitativ als Nebenfarben gesetzt, zum Beispiel nur an einem Kostüm auftretenden Farbtöne im weitgehend monochrom gehaltenen Bild exzentrisch. Damit wird ein Grundsatz jeder Farbdramaturgie deutlich, auf den ich im Verlauf meiner Untersuchung immer wieder zurückkommen werde: Das visuelle Gewicht des Besonderen in der Farbkomposition.

An den genannten Beispielen HERO, HABLE CON ELLA, aber auch an dem Thriller MEMENTO oder dem Verwirrspiel À LA FOLIE...PAS DU TOUT fällt ein weiterer Punkt auf. Dramaturgie und Narration des Erzählkinos werden immer komplizierter, die Grenzen des Erzählbaren verschieben sich zusehends. In den letzten Jahren ist zu beobachten, dass das Interesse vieler Filmemacher zum einen der Überwindung eines linearen Zeitverständnisses durch eine komplexe multiperspektivische Verschachtelung der filmischen Narration gilt, zum anderen einer für den ersten Blick verborgen gehaltenen Verschiebung des Point of View in Bereiche radikaler Subjektivität. In Ron Howards Drama A BEAUTIFUL MIND (USA 2001) ist der Zuschauer lange Zeit im Unklaren, ob er zum Zeugen einer politischen Verschwörung oder einer Wahnvorstellung wird. Diese Wirkung geht unter anderem auf die geschlossene, einer realistischen Inszenierung verpflichtete Farbgestaltung des Films zurück. Weder Rückblenden noch Farbverfremdungen durchbrechen die scheinbar objektive Darstellung. In allem herrscht Kontinuität und Logik. Erst zu dem Zeitpunkt, als Nash seine eigene Wahnwelt entlarvt, bricht die Farbe für wenige Minuten auseinander. Eine ähnliche Strategie der Verschleierung verfolgt auch Alejandro Amenábar in seinem Horrorfilm THE OTHERS (USA/F/S 2001). Der Film spielt eigentlich im Jenseits, die Protagonisten sind in Wahrheit tot und hinter den vermeintlichen Geistererscheinungen verbergen sich die lebenden Bewohner eines alten Hauses. Der Zuschauer bemerkt dies erst in der Schlusssequenz. In beiden Filmen, die in die Einsamkeit eines Wahnsinnigen oder sogar in die Isolation einer Geisterfamilie eindringen, sorgt ein äußerst genauer Umgang mit Farbe und Licht für die emotionale Identifikation des Zuschauers mit den Figuren. Die Farbgestaltung der Bilder spielt eine zentrale Rolle für die szenische Atmosphäre, aber in beiden Fällen verdeckt sie zugleich entscheidende Ebenen, um das Publikum auf falsche Fährten zu locken. Es liegt auf der Hand, dass das neue digitale Speichermedium Digital Versatile Disc (DVD) den Verwirrspielen Vorschub leistet, denn die wirtschaftlich höchst erfolgreiche Form der Filmspeicherung³ hat zu einer neuen Rezeptionsweise des wiederholten Studierens von Filmen und verbreitetem Sammlertum geführt. Auch einer kunstwissenschaftlichen Filmanalyse zur Bildkomposition, Farbdramaturgie oder Lichtsetzung im Film und damit einer Auseinandersetzung mit unterschiedlichen visuellen Stilen kommt die DVD entscheidend entgegen. Im Bezug auf die aus DVDs entnommenen Stills, die in der vorliegenden Stu-

3 Oliver Turecek, Andreas Grajczyk, Gunnar Roters: *Video- und DVD-Markt im Aufwind. 2001 und 2002 erfolgreiche Jahre für die Videobranche*. In: *Media Perspektiven*, 2/2003, S. 76–85.

die lediglich als Bildbelege und nicht etwa als ästhetischer Ersatz für die Kinoprojektion eingesetzt sind, muss stets reflektiert werden, dass das stillgestellte Bild eine Hilfskonstruktion darstellt, denn wir nehmen im Kino Bilder in einem kontinuierlichen Bewegungsfluss wahr. Es ist aber auch immer wieder deutlich erkennbar, dass Filmszenen auf den visuellen Höhepunkt hin inszeniert sind, auf ein durchkomponiertes Frame, in dem die Figuren und Objekte in ein für Augenblicke fixiertes Verhältnis treten, das in den Bewegungsfluss einen kurzen Moment der Dauer einschreibt. Viele der in diesem Buch gezeigten Bildbeispiele stellen solche Momente dar.

2. Dimensionen einer Ästhetik der Filmfarben

In unserer normalen Alltagswahrnehmung – so schätzen Wahrnehmungsforscher – entschlüsselt ein Mensch mindestens vierzig Prozent aller visuellen Informationen durch Farben.⁴ Wir orientieren uns mit Hilfe von Farben, können Entfernungen und Raumperspektiven durch Farbtöne und durch Farbabstufungen abschätzen, beurteilen den Zustand von Nahrungsmitteln auf Grund von Farbe und Geruch, haben recht genaue Vorstellungen davon, welche Farben wir an welchen Objekten für schön und welche für abstoßend halten – kurzum, wir benutzen im Alltag ein äußerst komplexes Farbsystem, das zudem auch noch persönlichen und regionalen Vorlieben und Moden unterworfen ist. Weil Farben für die menschliche Wahrnehmung viele zentrale, aber in der Regel unbewusst bleibende Funktionen erfüllen, nehmen wir sie in Bildern häufig auch nur mit «halbem Auge» wahr. Auf Grund des vermeintlichen Abbildcharakters gerade von Spielfilmszenen werden Farben auf der Leinwand mit Farbenerscheinungen, wie sie uns allenthalben im Alltag begegnen, verwechselt. Im Glauben an die Abbildungsbeziehung zwischen fotografisch erzeugten Bildern und der Realität werden auch die Farben in Spielfilmen häufig als naturgegebene Objektfarben hingenommen. Dringt man in die Geschichte der technischen Bemühungen um den Farbfilm ein, so erweisen sich die Farben im Kino als das genaue Gegenteil naturgegebener Farben.

Auch unser Umgang mit Farben im «wirklichen» Leben gibt Anlass zu genauer Analyse, denn er ist komplex und verräterisch. Unsere allmorgendliche Wahl der Kleidung und die Ausstattung unserer eigenen vier Wände enthüllen zumeist unausgesprochene Teile unseres Selbstbildes, ein Ausdrucksmodus, den die darstellenden Künste reflektieren und zur Konzeption dramatischer Figuren auf der Bühne und der Leinwand einsetzen können, weil er vom Publikum intuitiv verstanden wird. Andererseits gehören farbsymbolische und psychologische Klischees mittlerweile zu den Standards unserer mas-

4 Norbert Welsch/Claus Chr. Liebmann: *Farben: Natur, Technik, Kunst*. Heidelberg, Berlin: Spektrum, Akad. Verl., 2003. S. 1. Harald Küppers: *Das Grundgesetz der Farbenlehre*. 10., überarbeitete und aktualisierte Auflage, Köln: DuMont Buchverlag, 2002. S. 7.

senmedialen Ratgeberkultur, so dass auch der alltägliche Umgang mit Farben von willentlichen Ausdruckstrategien bestimmt wird. Wenn der Ausdruckscharakter von Farben diskutiert wird, so zumeist in seiner mittlerweile durch populäre Farbratgeber bekannt gewordenen Symbolhaftigkeit, die Farben bestimmten Klischees zuordnet. Ausdruck, Geschichte und ästhetische Funktion der Farben im Film sind allerdings wesentlich komplizierter.

Eine Farbenlehre der Filmkunst muss eine Reihe heterogener Fragestellungen und Themen reflektieren und in ihren inneren Zusammenhängen begreifbar machen. Farbe im Film ist historisch gesehen ein technisches Problem, an dessen Lösung Physiker, Chemiker und Bildgestalter mit großer Beharrlichkeit gearbeitet haben und dies immer noch tun. Schon die ersten Filmstreifen wurden mit mehr oder weniger effektiven Methoden gefärbt. Jedes der frühen Verfahren zur monochromen Viragierung oder Tönung von Bildsequenzen, aber auch die mehrfarbige Hand- oder Schablonenkolorierung begründet für sich eine neue Bildästhetik, die jenseits des technischen Fortschritts weiterexistiert. Mit der Entdeckung der Mehrfarbverfahren hat sich das monochrome Einfärben der Bilder als Gestaltungsmittel nicht erledigt. Die Bildgestaltung unterschiedlichster zeitgenössischer Filme – Beispiele sind Steven Soderberghs Drogenthriller *TRAFFIC* (D/USA 2000), Veit Helmers irreales Märchen *TUVALU* (D 1999), Marc Caros und Jean-Pierre Jeunets Satire *DELICATESSEN* (F 1991) oder James Camerons *TERMINATOR*-Filmen (USA 1984, USA/F 1991) – basiert auf einer monochromen Ästhetik, deren visuelle Wirkung an die Virage erinnert.

In den zehner und zwanziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts werden unzählige physikalische und chemische Patente zur Farbfilmproduktion angemeldet, erprobt und wieder verworfen.⁵ Jedes Verfahren bedingt seine eigene Ästhetik und auch seine eigenen Mängel, wobei gerade die visuelle Ferne zur bunten Welt der Realität im Gegensatz zur in der damaligen Zeit schon recht natürlich wirkenden Farbfotografie ungewöhnliche Gestaltungschancen in sich birgt. Das unbewegte Bild kommt, wie später noch zu zeigen sein wird, der Farbtechnologie stärker entgegen als die bewegten Bildfolgen des Films. Erst in den dreißiger Jahren – vorrangig durch die Innovationen von Technicolor – können Farbtöne im bunten Bild wirklich gezielt als dramaturgische Elemente eingesetzt werden. Mit Technicolor und etwas später mit Agfacolor beginnt eine differenzierte Auseinandersetzung der Filmemacher mit der Gestaltungsvielfalt der Farbdramaturgie. Jetzt kann auf einer neuen Ebene visuell erzählt werden, deren kreatives Potenzial Künstler wie Sergej Eisenstein schon früh in höchste Euphorie versetzt. Andere fürchten

5 Umfangreiche Informationen hierzu hat vor allem Gert Koshofer zusammengetragen, u.a. in seinem Buch *Color. Die Farben des Films*. Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess GmbH, 1988. Eine sehr gute Einführung in die komplizierte Materie bietet außerdem die zweiteilige Fernsehdokumentation *DIE LUST AN DER FARBE. DIE GESCHICHTE DES FARBFILMS (TEIL I UND 2; D 1993/1994)* von Harald Pulch und Martin Loiperdinger.

sofort eine Verflachung des Filmbildes, weil es durch seine Buntheit der Realität zu nahe zu kommen droht. Wieder kämpfen die Macher mit einer stattlichen Reihe von technischen und ästhetischen Problemen: Farbkontinuität, Lichtschwankungen, die wesentlich geringere Lichtempfindlichkeit des Farbmaterials, welche zu einem so massiven Einsatz von Licht zwingt, dass den Schauspielern die Maske im Gesicht schmilzt, und nicht zuletzt mangelnde Erfahrung mit der Entwicklung des Materials belasten die Ergebnisse auf der Leinwand. Noch dazu explodieren die Kosten der Farbproduktionen. Bis in die sechziger Jahre unterliegen ästhetische Entscheidungen für oder gegen Farbe in einer Filmproduktion in erster Linie ökonomischen Zwängen. Nicht nur im Fall von William Wylers Melodram *JEZEBEL* (USA 1938) führt der Verzicht auf bunte Farben im schließlich schwarzweißen Film zu einer raffinierten indirekten Inszenierung einer Farbe, in diesem Fall des unsichtbaren Rots durch dichte glänzende Schwärze, die das Rot nur noch ahnen lässt. Rot ist das zentrale Farbmotiv in Wylers Film, auch weil diese wichtigste Primärfarbe unsichtbar bleibt. Im schwarzweißen Tonfilm wird es auch möglich, über Farben zu sprechen und somit eine indirekte Farbdramaturgie aufzubauen, welche sich auf Farbwirkungen bezieht, die das Publikum auch auf Grund seiner Kunstkenntnis und nicht zuletzt durch den alltäglichen Umgang mit Farben kennt. Diese bewusste, aber indirekte Begegnung mit Farben, die schwarzweiße Filme mit Farbmotiven dramaturgisch zwischen den Farbfilm und die Literatur schiebt, die ihrerseits farbmotivische Erzähltechniken entwickelt hat, lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauers in manchen Fällen stärker auf den Diskurs der Farben als ein buntes Bild. Auf jeden Fall machen indirekte Farbdramaturgien auf die imaginäre Qualität von Farben und auf die Konstitution »unsichtbarer« Farbwirkungen durch die unterschiedlichen Sprachen aufmerksam. Die Beziehung zwischen Farbempfindungen und Farbennennungen wird seit den siebziger Jahren in der Sprachwissenschaft erforscht.

Rudolf Arnheim und Béla Balázs gehören zu den ersten Filmtheoretikern, die das künstlerische Problem der Farbgestaltung reflektieren. Arnheim, der zu den führenden Kunstwissenschaftlern zählt und als Gestaltpsychologe immer die Grundgesetze der menschlichen Wahrnehmung in seine Überlegungen einbezieht, weiß um die Kompositionsprobleme, die aus der Vielfalt der Farbtöne resultieren und zu Disharmonie oder zu Strukturlosigkeit im Bild führen können. In dieser Entdeckung steckt selbstverständlich sofort ein Gewinn an künstlerischen Ausdrucksformen, denn schließlich können Bilder aus der Ordnung der Dinge und der Erscheinungen ausbrechen, um eine Gegenwelt darzustellen. Albert Lewins Oscar Wilde-Verfilmung *THE PICTURE OF DORIAN GRAY* (USA 1945) benutzt die Zerstörung der Farbformen genau in diesem Sinn. Lewins Schwarzweißfilm enthält wenige, in Technicolor gedrehte Aufnahmen des Gemäldes, das den moralischen Zustand des Helden Dorian Gray entlarvt. Er benötigt die Farbe gleichermaßen zur Darstellung von Schönheit und Harmonie wie zu deren Zerstörung. In Colombanis Film *À LA FOLIE...PAS DU TOUT* spielt die Hommage an dieses bewegte

Porträt des Zerfalls eine tragende Rolle, allerdings in einer raffinierten Verkehrung der Dinge. Das Porträt des Geliebten, das am Ende des Films als Mosaik aus ungeordnet bunten Psychopharmaka-Tabletten hinter dem Schrank der wahnsinnig verliebten Angélique (Audrey Tautou) auftaucht, spiegelt nicht die moralische Verwerflichkeit des Porträtierten wider, sondern ist das Ergebnis einer emotionalen Besessenheit Angéliques, die sich in Hass verkehrt hat. Die einseitig imaginäre Liebesgeschichte setzt sich aus fragmentarischen Bildfolgen zusammen wie das Porträt aus Tabletten oder auf einer Metaebene die Form filmischer Narration. Wir sitzen der einseitigen Liebesgeschichte bis zu ihrer Wiederholung aus einer anderen Perspektive auf, weil der Film bis dahin so tut, als sei sein Point of View ein objektiver.

David Bordwell verfolgt in seinen Untersuchungen die Entstehung der narrativen Techniken von Montage und Continuity von den Anfängen des Kinos bis heute.⁶ Durchaus in manchem Detail diesem Prozess verwandt, entwickeln sich mit der technischen Bewältigung des Farbproblems auf einer anderen Ebene neue Formen der erzählerischen und der visuellen Gestaltung von Filmen und darüber hinaus – vergleichbar mit der Rezeptionsgeschichte der Montage – wächst ein neues Verständnis des visuellen Erzählens bei den Zuschauern. Im Unterschied zur Montage, die auf die ersten Beobachter geschnittener Filmsequenzen befremdend gewirkt haben muss, sind Farben ein notwendiger Bestandteil unserer natürlichen Wahrnehmung und werden (zu) schnell für selbstverständlich genommen. Also erreicht das Eindringen der Farbe in den Film im Gegensatz zur Montagetechnik zunächst eine visuelle Annäherung an die Realität, allerdings erst ab dem Moment, als die filmtechnischen Probleme als gelöst betrachtet werden können. Zuvor sind die Bilder des Films entweder schwarzweiß oder in Bezug auf die eigentliche Zielsetzung der Erfinder unzureichend gefärbt, denn die frühen Techniken sollten vor allem eines erreichen: Die Farben des Films sollten natürlich wirken. Die visuellen Stile der Färbetechniken mögen als Zufallsprodukte angesehen werden, und doch beginnt mit den Experimenten sowohl die ästhetische als auch die dramaturgische Geschichte der Farben im Film.

Mit der Verbesserung der Farbfilmtechnik werden Farbnaturalismus und Farbexpressionismus gleichermaßen zu Optionen der Gestaltung. Wenn sich die Farben im Bild deutlich ins Irreale entfernen, geben sie ihre Eigendynamik offen zu erkennen. Teilweise sogar vergleichbar mit den Techniken von Continuity und Montage lassen sich zwei prinzipiell unterschiedliche Gestaltungsweisen und damit Wirkungsweisen von Farben im Film unterscheiden: die im jeweiligen kulturellen Kontext natürlich wirkende Farbgebung und die abstrakte, symbolische oder expressionistische Verfremdung von Far-

6 Zum Beispiel in dem Buch *On the History of Film Style*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 1997, oder in der auf Deutsch vorliegenden Studie *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2001.

ben. Im ersten Fall einer Farbgestaltung, die auf der gewohnten Farberfahrung des Zuschauers aufbaut, kann es leicht zu der bereits angesprochenen Verwechslung mit der Wirklichkeit kommen. Realistische Farben werden auf den ersten Blick häufig nicht als Ausdrucksmittel wahrgenommen. Eine wirklichkeitsnahe Farbgebung verlockt dazu, übersehen zu werden. Auf der anderen Seite eignen sich die »natürlichen« Farben dazu, auf subtile Weise emotionale Wirkungen hervorzurufen. Verfremdungen im Farbbereich provozieren dagegen Distanz und lassen nicht zu, dass Film und Realität im Akt der Wahrnehmung in eins gesetzt werden. Fremde oder entfesselte Farben erzeugen mitunter einen Brechtschen Effekt, sie zerreißen die Illusionen des Zuschauers wie die direkte Ansprache des Publikums durch den Schauspieler.

Seit Beginn der Geschichte des Farbfilms bewegen sich die bunten Filme zwischen diesen beiden ästhetischen Extremen. Im argumentativen Bezug hierzu bleibt auch die theoretische Beurteilung der Möglichkeiten der Farbgestaltung zwischen Begeisterung und Ablehnung hin- und hergerissen, im Falle von Béla Balázs sogar von Text zu Text. Befürchtet Balázs in *Der sichtbare Mensch* (1924) noch einen Kunstverlust durch die vollkommene »Naturtreue« des »Farbenfilms«, so erkennt er in *Der Geist des Films* (1930), dass eine »genaue Wiedergabe der Natur« im Bild einer »künstlerischen Gestaltung des Films nicht hinderlich« sein muss: »Hingegen wird die genaue Farbenphotographie im Film eine erneute Erlebnissphäre für die Kunst erschließen.« Jetzt macht Balázs eine entscheidende theoretische Entdeckung: die ästhetische Fähigkeit bewegter Bilder, eine »Farbenballade« zu singen, welche in »unaufhörlich aufgeregter Bewegung« die metamorphische Physiognomie der Natur auf eine besondere Weise zur Erscheinung bringt.⁷ In vielen Varianten von Alfred Hitchcocks Meisterwerk *VERTIGO* (USA 1958) bis zu David Lynchs *LOST HIGHWAY* (USA/F 1997) wird die Ästhetik der Farbverwandlung zum Thema filmischer Erzählung, das die Identität der Figuren instabil werden lässt, das sich zwischen die Materie und ihre Erscheinungen schiebt, das der Irritation und zugleich dem Augenschmaus dient, das aber häufig auch konstitutiv für die Logik der Montage wird, nicht zuletzt, wenn es um die Verschachtelung von Zeitebenen geht.

3. Der Weg der Kinofarben

Im Mittelpunkt eines Buchs über die Farbe im Kino muss das Zusammenspiel von Farbe, Licht und Bewegung stehen, weil diese Relation spezifisch filmisch ist und nur auf der Theaterbühne einen annähernd mit dem Film vergleichbaren Stellenwert besitzt. Ohne Licht und damit auch ohne Bewegung, denn Licht ist physikalisch gesprochen eine komplexe Wellenbewegung, entstehen keine Farben, weder in der Kunst noch in der Wirk-

7 Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: stb, 2001. S. 97 f. Ders.: *Der Geist des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, S. 107–110.

lichkeit; ohne das Gehirn des Menschen oder mancher Tiere auch nicht. Wie im Kapitel *Die Empfindung der Farben* auszuführen sein wird, formen sich Farbeindrücke als visuelle Ereignisse in unserem Gehirn erst, wenn Lichtstrahlen, nachdem sie auf unterschiedlich strukturierten Objektoberflächen gebrochen wurden, in unserem Auge auf farb- und lichtempfindliche Rezeptoren treffen, die diese Reize zu Farbempfindungen verarbeiten und weiterleiten. Auch wenn die Farbwahrnehmungsfähigkeit verschiedener Menschen nach medizinischen Maßstäben vollständig und damit vergleichbar entwickelt ist, fallen die Ergebnisse der Farbempfindungen individuell aus. Im Gespräch über Farben lässt sich erkennen, dass uns nicht nur die Worte fehlen, wenn es um die Beschreibung geringfügiger Farbabstufungen geht, die unser Wahrnehmungsapparat noch problemlos unterscheiden kann, sondern dass unser Farbempfindungsvermögen unterschiedlich stark ausgeprägt und geschult ist. Angesichts der ständigen Veränderung des Lichts und damit der Farben unserer Umgebung stellt sich noch dazu die Frage, ob zwei Personen, die eine Farbe beschreiben sollen, dies auch wirklich unter vergleichbaren Bedingungen tun. Die Beantwortung solcher Fragen muss den Naturwissenschaftlern überlassen bleiben, die im empirischen Experiment an Probanden zu wissenschaftlich haltbaren Ergebnissen zu gelangen suchen, was gerade bei der Farbwahrnehmung nicht einfach ist.⁸ Da Farbe allerdings eine zentrale Gestaltungskategorie der visuellen Künste ist, muss sich auch die Filmwissenschaft mit der Wahrnehmungsproblematik und mit den optischen, physikalischen und chemischen Entstehungsbedingungen von Farben befassen. Bis Farben auf der Leinwand in Erscheinung treten können, durchlaufen sie eine stattliche Reihe von Verwandlungen.

Die Farben der Theaterbühne lassen sich im Verhältnis zum Film viel leichter beherrschen, schließlich stehen sie der Realität wesentlich näher. Ein einfaches Beispiel mag dies verdeutlichen: Die Farben der Kostüme und der Dekorationen entstehen auf keinem anderen Weg als die Farben unserer Alltagskleidung und Möbel. Sie sind das Ergebnis von Stoffauswahl, Färbung und Lichtsetzung. Die Beleuchtung kann ein Bühnenbild verwandeln, ohne dass sich Material, Form und Anordnung ändern müssen. Wenn meisterhafte Bühnenbildner und Lichtsetzer am Werk sind, führt dieser Moment der Verwandlung der Bühne durch Licht und damit durch Farbe einen Zauber in der unmittelbaren Gegenwart des Zuschauers vor, ein zum Greifen nahes Traumbild. Bei einer Filmproduktion beginnt die Auseinandersetzung mit der Farbe viel früher und ist mit der Gestaltung des Sets und dem Moment der Inszenierung einer Szene noch lange nicht am Ende. Auf die Auswahl des geeigneten Filmmaterials, die Entscheidung für Farbfilm,

8 Zum Einstieg sei empfohlen: E. Bruce Goldstein: *Wahrnehmungspsychologie. Eine Einführung*. 2. Nachdruck. Heidelberg, Berlin, Oxford: Spektrum Akademischer Verlag, 2001. Kapitel 4: *Farbwahrnehmung*. S. 124–163. Außerdem das *Spektrum der Wissenschaft* Spezialheft: *Farben*. 4/2000, das einen ersten Überblick über die thematische Vielfalt des Themas «Farbe» in den Naturwissenschaften gibt.

Schwarzweißfilm oder für beides, die Suche nach Drehorten (innen und außen), den Bau von Modellen und Studiodekorationen, die Wahl des Kameratyps, der Objektive, Lampen, Filter, Folien, die Gestaltung der Kostüme und der Sets folgt das Experiment mit der Wechselwirkung der Materialien untereinander. Natürliches Licht erzeugt eine andere Farbästhetik auf dem Filmmaterial als künstliches Licht, es ist unbestimmbarer und birgt viele Risiken in sich. Bestimmte Stoffe – ein Beispiel ist Samt – sind schwer zu beleuchten. Selbst für Dreharbeiten mit Schwarzweißfilm müssen die Farben der Kostüme und der Ausstattung gezielt gewählt werden, so dass die gewünschten Graustufen im Bild entstehen. Die Graustufen, die im schwarzweißen Filmmaterial Farben wiedergeben, entsprechen nicht zwangsläufig den Helligkeitswerten der Farben. Farbtöne verändern sich aber auch auf dem Farbfilmmaterial, wobei die Risikobereiche Filmabtastung und Entwicklung nicht zu vernachlässigen sind. In der Nachbearbeitung des Materials werden Verfremdungen und letzte Feinheiten – früher auf der optischen Bank, heute am Computer – erarbeitet wie an einer Staffelei. Farbkontinuität und Farbtemperatur des fertigen Films müssen stimmen, auch wenn das Rohmaterial noch den einen oder anderen Sprung aufweist. Analytisch, d.h. durch interpretierende Beobachtung, ist dieser technische Entstehungsprozess ohne Auskunft der Macher kaum noch nachvollziehbar, auch nicht für Praktiker, denn er soll sich hinter der Perfektion des Ergebnisses verstecken. Während eines Seminars berichtete der Dokumentarfilmer Georg Stefan Troller davon, wie er immer wieder in die Abtastung und Entwicklung des Materials eingegriffen hat. Eine oft angewandte Methode der Filmgestaltung ist die Manipulation der Farbtemperatur des Materials mit ihren starken Auswirkungen auf die emotionale Bildwirkung. Die neue Technik hat massive Auswirkungen vor allem auf den Produktionsprozess von Kinofilmen, auch auf die Arbeit am Set, bei der die Eingriffe der Nachbearbeitung bereits berücksichtigt und geplant werden. Digitale Farb- und Lichtbestimmung kommen nicht nur bei der Nachbearbeitung des Materials für die Kinofassung und gesondert für die DVD-Auswertung von Kinofilmen zum Einsatz, sondern auch bei der Arbeit der Filmrestauration.⁹ Über Farbe im Film muss darum von Regisseuren, Kameralenten, Cuttern und Restaurateuren gelernt werden, aus Interviews und Produktionsberichten, die nicht nur Detailwissen, sondern auch die Gewissheit der großen Sensibilität herausragender Filmemacher im Umgang mit den Farben vermitteln.

Bis die Farben des Films im Kino angelangt sind, durchlaufen sie eine ganze Reihe von chemischen und physikalischen Bearbeitungsstufen und sind das Ergebnis vieler künstlerischer und technischer Entscheidungen. Für die Leinwand müssen sich Farben mehr-

9 Gut dokumentierte DVD-Ausgaben enthalten häufig informative Features zur Bildgestaltung. So findet sich zum Beispiel auf der Platinum Edition zu David Finchers Serienkillerfilm *SE7EN* (USA 1995) eine Dokumentation zur digitalen Farbnachbearbeitung. Die DVD-Sammlung *MARILYN MONROE DIAMOND COLLECTION* sowie die DVD-Fassung von *VERTIGO* enthalten die vergleichende Gegenüberstellung des Materials vor und nach der Farbrestitution.

fach verwandeln. Dies rückt den Produktionsprozess des Films in die Nähe der Malerei, zu deren Kunstgeschichte auch die Materialgeschichte, die Produktion von natürlichen und künstlichen Farbstoffen, die Verarbeitungspraxis und die Haltbarkeit der Farben gehört. Der Verfall der Farben und ihre Restauration sind darum ebenso Teil der Rezeptionsgeschichte des Farbfilms wie der Farbmalerei. Seit der Entstehung des Films beeinflussen sich diese beiden Künste ohnehin. Zunächst lernen die Filmemacher von den Malern, welche Wirkung Licht hat, wie die Zweidimensionalität des Bildes durch die Bildgestaltung überwunden werden kann, welche unterschiedlichen Formen der Bildästhetik sich auf den Film übertragen lassen. Es dauerte nicht allzu lange, bis sich dieses Verhältnis umkehrte und die moderne Malerei die junge Kunst des Kinos in Sujet, Form- und Farbgebung reflektierte. Doch während das stille Bild der Malerei dazu einlädt, es in Ruhe zu betrachten, jede Farbnuance, Formgebung und Objektbeziehung ausführlich zu studieren, ist der Film ungeachtet der Komplexität jedes einzelnen Bildes im Fluss der Bilder zwar wiederholbar, aber im Augenblick seiner Projektion für den Zuschauer so vergänglich wie das Theater. Die Tatsache, dass das sorgsame Arrangement der Bilder oft genug ungesehen bleibt, Farben, Details in Kostüm, Ausstattung und die Feinheiten des Schauspiels nicht bewusst wahrgenommen werden, ist kein Beweis gegen die subtile, tiefe Wirkung genau dieser Elemente des Bildes auf den Zuschauer. Farben, Licht, Bewegungen, aber auch Geräusche und Musik sind die wichtigsten Bestandteile der emotionalen Wirkung des Films. Allein zur synästhetischen Begegnung von Farbe und Klang im Film ließe sich eine eigene Studie rechtfertigen, die in der Musikwissenschaft und der Kunstgeschichte gleichermaßen auf historisch und ästhetisch komplexes Quellenmaterial stoßen würde. Eine Ästhetik der Farbe im Kino erweist sich also als äußerst komplexes Unterfangen, das per se interdisziplinär orientiert sein muss, auch wenn ein solcher Anspruch auf Grund der Unterschiedlichkeit der wissenschaftlichen Disziplinen, die sich mit Farbe auseinandersetzen, kaum eingehalten werden kann.

Farbe ist ein wissenschaftliches Grundproblem in einer Vielzahl von natur-, geistes-, kunst- und kulturwissenschaftlichen Fachrichtungen. Die Physik setzt sich nicht erst seit Isaac Newtons bahnbrechender Forschung mit der Beschaffenheit des Lichts auseinander. In der Chemie spielen die Zusammensetzung und die Reaktionsweisen natürlicher und künstlicher Farbpigmente, Schalterfunktionen von Farben oder Interferenzphänomene eine zentrale Rolle. Geologen und Mineralogen gelangen zu Erkenntnissen über die Geschichte der Erde auch auf Grund der Farbqualität der untersuchten Materialien und Gesteine. Die Evolution der unterschiedlichen Spezies hängt mit der Entstehung des Farbsehens zusammen, da diese Fähigkeit von unbedingtem Vorteil bei der Nahrungssuche ist. Wahrnehmungsforscher und Psychologen untersuchen das Farben-Sehen bei Menschen und Tieren. Da Farben in unserem Alltag, im Verkehr, in der Mode, in der Gestaltung des Lebensraumes unersetzbar sind, formen sie zu einem maßgeblichen Teil unsere Kulturgeschichte mit. Historiker und Anthropologen erforschen die kultische Rol-

le, die Farbstoffe in der Vor- und Frühgeschichte der Menschheit spielen. Wappen, Kostüme, Siegel und das politische oder auch gesellschaftliche Zeremonialwesen beziehen ihre Ausdruckskraft aus Farben. In der historischen Sprachforschung verfolgen Wissenschaftler die Entstehung der Farbbezeichnungen in verschiedenen Sprachen und Kulturen. Die Musikpsychologie befasst sich unter anderem mit der Erforschung der Synästhesie von Farbe und Klang. Nicht zuletzt ist die Auseinandersetzung mit der Farbe ein zentrales Forschungsgebiet der Kunstgeschichte und der Kunstwissenschaft.¹⁰

Schon dieser knapp gehaltene Überblick über die verschiedenen Farbforschungsfelder gibt zwei methodische Probleme zu erkennen. Erstens wird schon hier deutlich, dass viele in den unterschiedlichen Fächern errungene Erkenntnisse über Farbe und Farben wichtige Bausteine für eine Ästhetik der Farbe im Kino bilden. Zweitens ist echtes Spezialistenwissen in so vielen Bereichen kaum zu erlangen. Farbforschung ist in jeder Hinsicht Grundlagenforschung. Auf den Gebieten der Farbforschung zeichnet sich immer wieder ab, dass man sich als Mensch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Farbe immer auf anthropologischem Terrain bewegt, schon auf Grund der Gebundenheit an die eigene Wahrnehmung. Untersuchungen der Farbwahrnehmung von Tieren bleiben in Teilbereichen immer spekulativ, weil wir nicht wirklich wissen können, wie der bunte Fangschreckenkrebs mit Hilfe von zwölf unterschiedlichen Farbrezeptoren in seinen «aus einer geometrischen Anordnung winziger Linsen und Lichtrezeptoren bestehenden Augen»¹¹ «seine» Welt sieht und was genau er mit seinen Farbinformationen anfängt. Farbempfindungen entstehen beim Menschen im Gehirn und zwar auf Grund einer langen Abfolge von komplexen Verarbeitungsprozessen. Die visuellen Künste sind von Menschen für Menschen gemacht. Im Fall des Films korrespondiert auch die Technik der Farbfilmherstellung aufs Feinste mit den Bedingungen der menschlichen Wahrnehmung. Filmkünstler und Zuschauer bewegen sich prinzipiell innerhalb des gleichen Systems, auch wenn zu vermuten ist, dass von Mensch zu Mensch erhebliche intersubjektive Differenzen in der Empfindung von Farben bestehen.

4. Farbe – ein heterogener Diskurs

Immer wieder war in den letzten Jahren in Fachzeitschriften und Filmbüchern zu lesen, dass das große Buch über die Farbe im Film erst noch geschrieben werden muss. Angesichts der Bedeutung des Themas kursieren vergleichsweise wenige, zumeist nur kurze Studien über die dramaturgische und ästhetische Bedeutung der Farbe im Film. In seiner Rezension des postum erschienenen Buches *Filmfarben*¹² der bedeutenden Filmtheoreti-

10 Vgl. hierzu u.a.: Irene Schütze: *Sprechen über Farbe: Rubens und Poussin. Bildfarbe und Methoden der Farbforschung im 17. Jahrhundert und heute*. Weimar: VDG, 2004.

11 Welsch: *Farben: Natur, Technik, Kunst*. S. 268.

kerin und -historikerin Frieda Grafe bemerkt Thomas Brandlmeier, dass sich in der Filmwissenschaft niemand so recht und entschieden auf den «schlüpfrigen Boden der Farbästhetik»¹³ begeben will. Zu den wichtigen Quellen gehört vor allem das Buch *Color. Die Farben des Films* von Gert Koshofer, der sich ausgezeichnet in der Vielzahl unterschiedlicher Farbfilmverfahren auskennt, die seit dem Beginn der Filmgeschichte zum Einsatz gekommen sind. Seine Abhandlung verschafft den notwendigen Überblick über die internationale Entwicklung der Farbfilmtechnologie und verfolgt die verschiedenen Wege der Filmnationen bis in die achtziger Jahre, illustriert durch die markantesten Filmbeispiele. Koshofers Buch macht auch deutlich, wie viel politische Ideologie in der Geschichte des Farbfilms steckt. Während der Zeit des deutschen Nationalsozialismus kam es zwischen den USA und Deutschland zu einem Kopf-an-Kopf-Rennen um das beste Farbfilmverfahren. Das amerikanische Technicolor- und das deutsche Agfacolor-Verfahren standen im Wettstreit um einen nicht unerheblichen Markt, um Gewinne, die schließlich nur mit der Gunst des Publikums zu erzielen waren, das sich für die Farbe im Kino begeistern musste. Farbe war auch ein «Wahrnehmungsluxus» (Frieda Grafe), ein Augenschmaus für das an »puritanisches« Schwarzweiß gewöhnte Publikum. In dieser Konkurrenzsituation wurde der Farbfilm in Deutschland zu einem Propaganda-Instrument, mit dem man nicht nur besonders wirksam zu unterhalten und die ausländische Konkurrenz zu beeindrucken versuchte, sondern mit dem man auch im wissenschaftlich-technologischen Bereich Überlegenheit demonstrieren konnte. Veit Harlans monströse Durchhalteproduktion der letzten Kriegsmonate *KOLBERG* (D 1945) mit dem damaligen Schauspielstar Heinrich George in einer der Hauptrollen konnte zwar in den zerstörten deutschen Städten kaum noch dem breiten Kinopublikum zugänglich gemacht werden, wurde dafür aber am 30. Januar 1945 in einer Vorfühkopie über der Atlantik-Festung La Rochelle abgeworfen, um den dort eingeschlossenen deutschen Soldaten die technologischen Fortschritte des Heimatlandes eindrucklich und bunt zu demonstrieren. Ebenso bemerkenswert ist der Einsatz von 187 000 Soldaten und 6 000 Pferden, die von der Front abgezogen wurden, um als Statisten in dem Propagandafilm mitzuwirken. Veit Harlan arbeitete wiederholt mit Bruno Mondis zusammen, einem zwielichtigen Pionier des Farbfilms, der auf Grund seiner unbestrittenen Meisterschaft als Bildgestalter bald nach Kriegsende für die DEFA an der Seite des Regisseurs Paul Verhoeven das humanistische Hauff-Märchen *DAS KALTE HERZ* (DDR 1950) drehte. Die Filmografie Bruno Mondis beweist beispielhaft, wie hoch der Stellenwert eines Farbfilmspezialisten

12 Frieda Grafe: *Filmfarben*. Berlin: Verlag Brinkmann & Bose, 2002. Der Band versammelt Interviews, Zeitschriftenartikel und kurze Studien Grafes zur Farbe im Film, die eindrucklich machen, dass Farbe eines der für Grafe lebenslang relevanten Themen gewesen ist. Ein umfangreiches, systematisches Werk, wie es ihr vermutlich vorschwebte, durfte nicht mehr entstehen.

13 Thomas Brandlmeier: *Farbe ist das Verdrängte im Kino. Frieda Grafes Schriften*, Band 1. In: *epd Film* 12/2002. S. 14–15.

in den vierziger und fünfziger Jahren war, zumal der Kameramann des auf Grund seiner nationalsozialistischen Hetzpropaganda bis heute verbotenen Harlan-Films *JUD SÜSS* (D 1940) schon wenige Jahre nach Kriegsschluss sogar im kommunistischen Osten Filme drehen konnte.

Zur Geschichte des Farbfilms zählen aber auch die unterschiedlichen Diskurse über Farbe im Film und in der Kunst, die durch zum Teil heftige Kontroversen bestimmt waren. Seit Jahrhunderten streiten sich bildende Künstler und Theoretiker um die Konkurrenz zwischen Form, Kontur, Linie und Farbe, um wechselnde Hierarchien zu zementieren. Die Rede von der Minderwertigkeit der Farbe, die als Instrument der Emotion die Vernunft unterwandert, nimmt schon beinahe stereotype Züge an. Gerade diese Ablehnung, die in der Renaissance ihren Anfang nimmt und zu den Standardargumenten der Aufklärung gehört, ist entlarvend. Sie artikuliert unfreiwillig Ängste vor dem Irrationalen, der Phantasie und – beinahe obligatorisch in dieser Reihe – vor dem Weiblichen, das zur irrationalen Farbe gehören soll, wie das Männliche zur rationalen Form. Das lang gehegte Misstrauen gegen die unbewusst emotionalisierende Wirkung der Farbe bildet sich in dem immer noch aktuellen Glauben an die Authentizität schwarzweißer Bilder ab, der durch das Vorurteil des größeren Kunstwertes schwarzweißer Bilder flankiert und kontrastiert wird. In den Anfängen des Farbfernsehens in den fünfziger Jahren wurde die Farbe im Unterhaltungsprogramm zwar begrüßt, in den Nachrichten aber eher misstrauisch wahrgenommen. Ähnlich unreflektiert funktioniert die Antifarb-Polemik zugunsten der Schwarzweißfotografie. Farbe ist nicht nur in der Geschichte des Films ein blinder Fleck oder – wie Frieda Grafe bemerkt – «das Verdrängte im Kino», sie wird auch in der Auseinandersetzung mit der Fotografie erstaunlich selten thematisiert. Und dies, obwohl Filmemacher wie Fotografen und Maler sich permanent auf höchst differenzierte Weise mit Farbe und Farben auseinandersetzen.

Der Künstler und Autor David Batchelor geht in seiner Studie zum Thema *Chromophobie*¹⁴ auf einzelne Filmbeispiele ein, die die traditionelle Angst vor der Farbe durch die Konfrontation von schwarzweißen und bunten Sequenzen reflektieren. Batchelor fasst zusammen, dass Farbe auf der einen Seite «als Eigenheit irgendeines ‚fremden‘ Körpers identifiziert» wird:

(...) – meistens des weiblichen, orientalischen, primitiven, kindlichen, vulgären, absonderlichen oder pathologischen. Im zweiten Fall verbannt man Farbe in das Reich des Oberflächlichen, Nachträglichen, Unwesentlichen oder Kosmetischen. Einerseits erscheint Farbe als fremd und daher gefährlich. Andererseits gilt sie als bloß zweitrangige und nebensächliche Qualität der Erfahrung und wird daher als

14 David Batchelor: *Chromophobie. Angst vor der Farbe*. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG, 2002.

ernsthafter Betrachtung unwürdig erachtet. Farbe ist entweder gefährlich oder trivial, oder sie ist beides.¹⁵

Als Gewährsmann einer solchen Verurteilung der Farbe zitiert Batchelor den Farbtheoretiker Charles Blanc, der gegen Ende des 19. Jahrhunderts den «Untergang der Kultur» durch die Farbe folgendermaßen auf den Punkt bringt:

Die Vereinigung von Farbe und Zeichnung ist notwendig, um die Malerei hervorzubringen, so wie die Vereinigung von Mann und Frau, um die Menschheit zu erzeugen, aber die Zeichnung muss ihre Vormacht über die Farbe behaupten. Sonst eilt die Malerei ihrem Untergang entgegen: Sie wird durch die Farbe fallen, wie die Menschheit durch Eva gefallen ist.¹⁶

Auch wenn eine solche Äußerung mittlerweile mehr als skurril wirkt, so bringt sie dennoch etwas zum Ausdruck, das auch zu Beginn des dritten Jahrtausends noch in unserer Kultur zu schwelen scheint: Das diffuse Gefühl, ein Übermaß an Farbe bringe das Vernunft zentrierte Selbstbild einer hoch technisierten und rationalisierten Kultur ins Wanken. So ängstigt sich der Medienphilosoph Vilém Flusser vor der «Farbenexplosion» der Gegenwart, vor der Programmierung des Menschen durch Farben zu einem willenlosen Kaufinstrument und übersieht dabei die Mehrdimensionalität bunter Farben, die sich nicht für eine Programmiersprache eignen. Fast scheint es, als sehne sich Flusser nach der «relativen Farblosigkeit des Vorkriegs» in Analogie zu dem Aussehen der «sozialistischen Länder», in denen der Zerfall der Städte nicht durch Werbeplakate kaschiert wird:

Unsere Umgebung ist von Farben erfüllt, welche Tag und Nacht, in der Öffentlichkeit und im Privaten, kreischend und flüsternd, unsere Aufmerksamkeit erheischen. Unsere Strümpfe und Pyjamas, Konserven und Flaschen, Auslagen und Plakate, Bücher und Landkarten, Getränke und Ice-creams, Filme und Fernsehen, alles ist in Technicolor.¹⁷

Die modernen Farben, die Flusser das Fürchten lehren, werden seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in den Hexenkesseln der chemischen Industrie gebraut und sind billiger zu haben als die natürlichen Farbpigmente. Ihrem Einzug in die moderne Gesellschaft fallen

15 Batchelor: *Chromophobie*. S. 20–21.

16 Batchelor: *Chromophobie*. S. 21. Dort zitiert nach Charles A. Riley II: *Color Codes*. Hannover, London 1995, S. 6.

17 Vilém Flusser: *Medienkultur*. 3. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2001. S. 21. Flusser bezieht sich auf die Situation vor dem zweiten Weltkrieg, also auf die so genannten Golden Twenties, die zumindest in der Mode alles andere als Grau waren. Die schwarzweiß gedrehten Stummfilme der zwanziger Jahre waren im Übrigen sehr oft bunt eingefärbt. In die erblühende Werbeindustrie hatten die Farben ohnehin bereits Einzug gehalten. Siehe: Günter Agde: *Flimmernde Versprechen. Geschichte des deutschen Werbefilms im Kino seit 1897*. 1. Aufl., Berlin: Verlag Das Neue Berlin, 1998.

die letzten Überreste mittelalterlicher Kleiderverordnungen zum Opfer, nach denen billige Kleidung, die Lumpen der Armen, grau und farblos zu sein hatte. Es ist aus vielerlei Gründen Vorsicht bei der Verdammung der Buntheit geboten. Ein gewichtiges Argument ist historischer Natur und erinnert daran, dass viele verblasste Gebäude zur Zeit ihrer Erbauung vor vielen Jahrhunderten leuchtend bunt angemalt waren, dass Farbstoffe zu den wichtigsten Handels- und Kulturgütern gehörten, dass Bücher mit prachtvollen bunten Initialen geschmückt waren und dass die ständischen Exklusivrechte an bestimmten Farbstoffen und Tönen auf der anderen Seite zur Diskriminierung von gesellschaftlichen Außenseitergruppen geführt haben. Farben sind ein kulturhistorisch zu schwieriges Thema, als dass ihnen polemisch beizukommen wäre. Ein weit reichendes Beispiel: Michael Baxandall verweist auf die komplexen Hintergründe, die im 15. Jahrhundert dazu führten, dass Schwarz zur bevorzugten Kleiderfarbe erklärt wurde und Farben aus dem öffentlichen Leben verschwinden sollten. Krisensituationen, die Entdeckung der Askese und das Bedürfnis, «sich von den prunksüchtigen Neureichen abzugrenzen» haben zu einem Paradigmenwechsel in den Bekleidungsgehnheiten der Oberschicht geführt, der nachhaltige Wirkungen zeitigen sollte.¹⁸

Zur Uniformierung des Intellektuellen gehört nicht von ungefähr schon seit langem ein einfaches tiefes Schwarz, eine Bekleidungsnorm, gegen die sich künstlerische Avantgarden immer wieder auflehnen, wie – um nur ein prägnantes Beispiel zu nennen – die «bunte» Gemeinschaft um Andy Warhol demonstrierte. Auch Eleganz tritt selten quitschbunt in Erscheinung, sondern übt sich in dezenter Zurückhaltung in Schwarz, Weiß oder höchstens in der klaren Einfachheit monochromer Farben. Buntes und wild Gemustertes tragen die Außenseiter, die Künstler, die Verrückten, die Kinder, oder aber in früheren Zeiten die Armen, die es sich bis zur Einführung von industriell gefertigten und gefärbten billigen Waren kaum leisten konnten, ihre Kleidung oder ihr Mobiliar nach Geschmacksgründen zusammenzustellen. Die Farben der Armut sind zum Schrecken auch noch vergilbt und verblasst, zeigen Spuren des Alters und des Verfalls. In Erich Kästners humoristischem Roman über Arm und Reich *Drei Männer im Schnee* (1934) verkleidet sich der Millionär Tobler in einen armen Mann, steigt als Gewinner eines Preisausschreibens in einem Skihotel der Nobelklasse ab und testet die Menschheit auf Herz und Nieren. Seine Kleidung besorgt er sich beim Trödler, braun, violett, vergilbt, knallrot und grau kariert. Kästner schildert die Sorgfalt, die Tobler bei dieser Auswahl walten lässt, denn es gilt, den »Farbton« einer sozialen Klasse zu treffen, die ihre Farben eher zufällig trägt.¹⁹

18 Michael Baxandall: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999, S. 25.

19 Erich Kästner: *Drei Männer im Schnee*. 1. Aufl., Zürich 1934, München: dtv, 2002. S. 34 ff.

Anhand des berühmten Hollywood-Musicals *THE WIZARD OF OZ* (USA 1939), einem der wichtigsten Farbfilm in Technicolor und Schwarzweiß, illustriert Batchelor seine These, dass die Begegnung mit der Farbe einem Sturz in das Unbewusste, den Wahn oder in eine märchenhafte Wunschwelt gleichzusetzen ist. Der Regisseur Victor Fleming lässt seine Heldin Dorothy, nachdem sie mit ihrem Haus von einem Orkan in den düsteren Himmel des grauen Kansas gewirbelt wurde, in eine bunte Welt zurückfallen, «sie findet sich in Charles Blancs unteren Schichten der Natur: die Smaragdstadt, die gelbe Ziegelstraße und natürlich die roten Schuhe».²⁰ Dorothy öffnet vorsichtig die Haustür und blinzelt in die knalligen Farben von Technicolor, in denen glänzende riesige Plastikblumen erblühen, eine künstlich schöne Welt des Abenteurers und der Zauberei (Abb. 164). Für den Poeten Salman Rushdie verkörpert der Film *THE WIZARD OF OZ* den «menschliche Traum des *Fortgehens*»:

In seinen kraftvollsten emotionalen Augenblicken ist dies ganz unbestreitbar ein Film über die Freuden darüber, fortzugehen, das Grau zurückzulassen, die Farbe zu betreten, darüber, ein neues Leben an einem «Platz ganz ohne Aufregung» anzufangen. «Over the Rainbow» ist die Hymne aller Migranten der Welt – oder sollte es sein –, all jener, die sich auf die Suche nach einem Platz machen, wo «die Träume, die man zu träumen wagt, tatsächlich wahr werden». Es ist eine Lobpreisung des Entfliehens, ein Lobgesang auf das entwurzelte Ich, eine Hymne – die Hymne – an das Anderswo.²¹

Rushdie ist zu recht verwundert über Dorothys Sehnsucht nach dem grauen Kansas, die sie noch dazu am Ende die Zauberworte sprechen lässt: «There's no place like home.» In der bunten Fremde hat sie Freunde gefunden, Gefährten in ihrem Kampf gegen die böse Hexe mit dem künstlich grünen Gesicht, und sie hat gelernt, sich mit ihren Interessen durchzusetzen. Warum also will sie zurück in das graue Kansas?

Batchelors Suche nach den kulturhistorischen Wurzeln der Chromophobie stößt nicht nur immer wieder auf den Antagonismus von unbunter Vernunft und buntem Wahnsinn. Mehr oder weniger versteckt, lauert hinter dem angeblichen Wahnsinn der Farbe das ungebremst Sexuelle, die Entfesselung einer sinnlichen Urkraft, die, einmal befreit, unbeherrschbar bleiben wird. Die Erotik der Farbe wird zum verräterischen Indiz in der Kunst und der Literatur, zum sichtbaren Stigma derjenigen, die begehren und lieben. Farbe, ob an Haar, Haut oder Kostüm, ist das verlässliche, verständliche und dennoch «wilde Symbol», das unübersetzbar bleibt wie die sinnliche Empfindung sexueller Lust. Die symbolische Qualität der Farbe und der Farben ist paradox, denn sie ist zu viel-

20 Batchelor: *Chromophobie*. S. 38.

21 Salman Rushdie: *Der Zauberer von Oz*. Aus dem Englischen von Gisela Stege. Bellheim: Edition Phantasia, 1999, S. 40–41.

gestaltig, um wirklich wie ein Symbol zu funktionieren. In Émile Zolas Roman *Nana* gibt es einen eindeutig symbolisch konnotierten roten Sessel, der das Geheimnis seiner Besitzerin (für den Leser ebenso wie für die anderen Romanfiguren) verrät. Zola beschreibt mit poetischer Akribie Fassade und Ausstattung des Hauses Muffat, außen «hoch und schwarz in der Schwermut eines Klosters», innen groß, hoch, dunkel, dämmrig, ernst und streng. Der Graf Muffat, streng katholisch erzogen und dadurch in allen Lebensäußerungen empfindlich gehemmt, hat eine junge und schöne Frau geheiratet, eine Frau, die ihm eigentlich nicht zuzutrauen ist, die er nur auf Grund seiner gesellschaftlichen Stellung bekommen konnte. Zola schildert wie ein Filmemacher mit Hilfe der Ausstattung des Raumes die familiäre und eheliche Situation der Muffats und markiert den wunden Punkt in Rot.

Doch gegenüber dem Lehnstuhl, in dem die Mutter des Grafen gestorben war, einem wuchtigen Möbel aus steifem Schnitzwerk und hartem Stoff, saß auf der anderen Seite des Kamins die Gräfin Sabine in einem tiefen Sessel, dessen rotes Seidenpolster weich war wie Eiderdaunen. Das war das einzige moderne Möbelstück, ein Eckchen Phantasie, das von all dieser Strenge grell abstach.²²

Reduziert man dieses Bild für einen imaginären Moment auf seine Farbigkeit, so bricht in einer unbunten dunklen Fläche der weiche rote Sessel auf wie eine Wunde, in der die Gräfin Platz genommen hat. Nur auf Grund des visuellen Symbols wird bereits an dieser Stelle des Textes deutlich, dass das Begehren des Grafen, der zu diesem Zeitpunkt noch nichts über sein verdrängtes Gefühlsleben weiß, sein Gegenbild in einer Frau findet, die ihre Wünsche kennt und vorläufig auf Grund äußerer Zwänge nicht auslebt. Der aus einer programmatischen Unkenntnis seines Selbst resultierende Sturz des Grafen in ein amorphes Begehren, der verheerende Folgen nach sich zieht, ist mit den gezielten Schritten der Gattin nicht zu vergleichen. Ein roter Sessel im tristen Szenario zieht alle Blicke, alle Bedeutungen, alle Wünsche auf sich. Er verspricht eine Geschichte der Verwandlung. Weich wie ein Körper, dabei elegant und modern, «ein Eckchen Phantasie», von sattem Rot, ist er schon auf Grund seiner anmaßenden Verteidigung der Sichtbarkeit ein Störfaktor im Getriebe einer verlogenen und im Tiefen vulgären Gesellschaft. Gräfin Sabines roter Sessel ist weder verlogen noch vulgär oder primitiv. Er verbirgt und verrät nichts. Aber in ihm findet sich eine Ahnung «einer glücklichen, sanften, sinnlichen, jubelnden Sexualität», die in «nichts Geschriebenem»²³ zu finden sein kann, weil sie durch das gesprochene oder geschriebene Wort zwangsläufig brutalisiert würde. In Zolas Roman verwirklicht sich diese Idee einer lebensbejahenden sanften Sexualität nicht, aber man darf mutmaßen, dass sie in der Figur der Gräfin absichtsvoll versteckt sein könnte,

22 Émile Zola: *Nana*. Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch, 1979. S. 74.

23 Roland Barthes: *Über mich selbst*. München: Matthes & Seitz Verlag GmbH, 1978. S. 155.

deren innere Entwicklung in Konsequenz dieses Zusammenhangs nicht beschrieben wird. In der Figur der Gräfin vermutet die Leserin eine weibliche Figur mit einer differenzierten Psychologie.

Von dieser literarischen Szene führen viele Wege zum Film. Der rote Sessel ist eine nur auf den ersten Blick entschlüsselbare Darstellungsform, die mit der Welt des Verborgenen eine enge Verbindung eingegangen ist. In seiner Signalfarbe zeigt sich das Unsichtbare, ohne rationalisierbar und begreifbar zu werden. Natürlich tritt der Sessel zunächst als Erzähler auf: Die Gräfin gehört nicht zu dem Grafen und seiner toten Umgebung. Sie kann sich jederzeit aus dieser passiven Position erheben. Das System der Unterdrückung funktioniert nicht, solange es diesen Sessel gibt. Je näher jedoch Auge, Hand und Haut diesem Sitzmöbel kommen, wärmend in Farbe und Form, glatt und von zartem Stoff, desto mehr verwandelt es sich von einem Symbol der Andersartigkeit in das Pendant eines abwesenden Liebhabers, der den Körper der jungen Gräfin umfängt. In der Glut seiner Farbe droht es auch mit Zerstörung. Zwischen seinem entschiedenen Rot und der farblosen Umgebung besteht ein Gefälle wie zwischen der bewussten Hingabe des Grafen und der Haltung der Gräfin. Der rote Sessel lebt. Die Geschichte des Films kennt viele Beispiele eines vergleichbaren Animismus der Gegenstände, ein wesentlicher Aspekt der filmischen Ästhetik und Narrativik. In der Filmtheorie wurde und wird diese Fähigkeit zur Belebung toter Dinge immer wieder als grundlegender Bestandteil des Filmischen definiert.²⁴

Im Film wäre das Rot des Sessels unmittelbar sichtbar. In einem solchen Bild müsste schon die Position des Sessels auf der anderen Seite des Kamins als rebellisches Gegenstück zu dem wuchtigen Lehnstuhl der verstorbenen Mutter ins Auge stechen. Christian Mikunda verweist in Anlehnung an den Farbtheoretiker Johannes Itten auf die körperliche Wirkung intensiv leuchtender Farbflächen, die «den Blutdruck und andere physiologische Systeme beeinflussen und bei Neurotikern einen schockähnlichen Zustand auslösen»²⁵ können. Dies gilt vor allem für große gesättigte monochrome Farbflächen in den Grundfarben und allen anderen Farben voran für Rot, die Farbe mit der längsten Wellenlänge im Spektralband, die buchstäblich ins Auge zu springen droht. Etwas Rotes zu sehen, regt immer ein wenig auf. Ein großer roter Fleck in einem ansonsten unbunten Bild besitzt visuelles Gewicht, er definiert und verschiebt den Schwerpunkt des Bildes entscheidend. In Zolas Raumentwurf führt der rote Sessel zu einer optischen Schiefelage. In einem Möbelarrangement, das vermutlich den Gesetzen zentralperspektivischer Ordnung zu gehorchen hat, einer würdevollen Anordnung der Repräsentation, kann diese

24 Balázs: *Der sichtbare Mensch*. S. 59. Edgar Morin: *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1958. S. 81.

25 Christian Mikunda: *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*. Wien: WUV-Univ.-Verl., 2002. S. 238.

Verschiebung nicht unbemerkt bleiben. Ein Affront auf Grund eines Umsturzes der Machtverhältnisse: Der Einzug des roten Sessels wird vermutlich nicht ohne Widerstand vor sich gegangen sein. Wenn die Farbe des Sessels sichtbar wird, ergibt sich allein auf dem Weg der Bildspannung, der Position und Relation zu anderen Gegenständen im Raum eine entscheidende Bedeutungsdimension. Die Farbe, die in Zolas Text symbolisch als Zeichen des Begehrens der Gräfin gelesen werden kann, die sich auf einer zweiten Ebene in ihrem Zusammenspiel mit der Tiefe, der Weichheit und dem Stoff des Sessels in einen erotischen Fetisch und Liebhaber verwandelt, bildet zusätzlich den optischen Schwerpunkt im Raum, der als Metapher des Scheiterns der Tradition und als Zeichen der Instabilität einer Ehe zu verstehen ist. Als einziger und entscheidender erotischer Reiz bricht das Rot aus dem Bild und seiner Komposition aus und verwandelt die junge Gräfin auch für den Leser und den Zuschauer in eine Figur der Verführung. Gerade weil diese Szene hier nur in literarischer Form herangezogen wird, gibt sie Aufschluss über diesen potenziellen visuellen Gehalt.

In einer filmwissenschaftlichen Untersuchung der Farbe im Kino hat man es überwiegend mit der unmittelbaren optischen Erscheinung von Farben zu tun. Und doch soll an den Diskurs über Farben und die Farbmotivik im Schwarzweißbild erinnert werden, denn auch diese indirekten Erscheinungsformen von Farben gehören zu einer Farbenlehre des Films. Hier erschließt sich ein umfang- und themenreiches Gebiet in der Auseinandersetzung mit der Kunstform des Films, an dem derzeit noch eine überschaubare Anzahl von Filmanalysikern arbeitet. Neben Frieda Grafe und Christine Noll Brinckmann sind hier vor allem Hans J. Wulff und Irmbert Schenk zu nennen.²⁶ Wulff unternimmt erste Anstrengungen zu einer begrifflichen Systematisierung im Rahmen der semiotischen Theorie und kategorisiert «Farbsignifikation» auf der Ebene des Ikonismus und der höheren signifikanten Stufen. Die ikonische Repräsentation der Farben im Film, die auf Grund ihrer Wirklichkeitsnähe nur eine Abbildungsfunktion zu realisieren scheinen, ist die einfachste und zugleich die komplizierteste Farbwirkung im Film.

Für das «normale» Filmbild, für die «normale» Einstellung ist aber «Farbigkeit» eine elementare Gegebenheit des filmischen Abbildens – wie die Farbigkeit der Dinge essentielles Merkmal der Wahrnehmungswelt ist. Gerade in der Korrespondenz ihrer Farbigkeit sind Film und Realität aufeinander bezogen.²⁷

Damit macht Wulff auf etwas aufmerksam, das in der Auseinandersetzung mit den Farben des Films von zentraler Bedeutung sein muss. Selbst im Falle einer dokumentari-

26 Hans J. Wulff: *Die signifikanten Funktionen der Farben im Film*. In: *Ars Semiotika* Volume 11 (1988), No. 3/4. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1988. S. 364–376. Irmbert Schenk: *Aphoristisches zur Farbe im Stummfilm*. Siehe außerdem auch die in der *serie moderner film* veröffentlichte Diplomarbeit von Silke Egner: *Bilder der Farbe*. Weimar 2003.

27 Wulff: *Die signifikativen Funktionen der Farben im Film*. S. 364.

schen Szene, die unter höchster Zurückhaltung der Filmemacher entstanden ist, so dass die Farben der Wirklichkeit per Zufall im Bild in Erscheinung treten, erschöpft sich die Bedeutung der Farben nicht in der Abbildungsfunktion. Die Farben bringen die ganze Bandbreite ihrer Alltagsbedeutung mit in den Dokumentarfilm ein, die der Zuschauer sieht und intuitiv versteht. Dies lässt sich am Beispiel des roten Sessels konkretisieren, den es nicht nur in Romanen und Filmen, sondern auch im realen Leben gibt. Man stelle sich vor, ein Dokumentarfilmer möchte ein Ehepaar interviewen und interessiert sich eigentlich vor allem für den Mann. Doch in dem tristen konservativen Wohnzimmer der beiden existiert als einziges auffälliges Möbel ein knallroter Sessel, das persönliche Sitzmöbel der Gattin. Belässt es der Filmemacher bei dieser Raum- und Farbkonstellation, so riskiert er, dass der Sessel seiner Besitzerin dazu verhilft, zur eigentlichen Attraktion des Bildes zu werden. Vielleicht verdankt die Szene diesem optischen Schwerpunkt aber auch ihre Spannung. Eine ikonische Repräsentation der Farbe, die lediglich in ihrer Abbildungsfunktion der Wirklichkeit relevant ist, kommt in Spielfilmen ohnehin nicht vor und ist streng genommen auch im Dokumentarfilm nur eine theoretische Annahme. Denn auch im Dokumentarfilm, der gedreht und geschnitten werden muss, sind Farben «gegenüber den Verhältnissen in der Realität auf *Prägnanz* organisiert».²⁸ Das Prägnanzprinzip liegt im Übrigen häufig auch den Farben der Wirklichkeit zu Grunde. Manchmal stehen rote Sessel nicht per Zufall in traurigen Räumen.

Als höhere signifikante Stufen der Farbgestaltung unterscheidet Wulff 1) Farben in Ausdrucksfunktion, 2) die emotiv-affektive Assoziativität der Farben, 3) die symbolischen Funktionen der Farben.²⁹ Zu den wichtigen Punkten seines Modells gehört die Erkenntnis, dass Farben im Film nicht in einer absoluten Ausdrucksfunktion auftreten, sondern immer in Bezug auf den filmischen Kontext zu verstehen sind. Obwohl mit der Farbe Rot elementare Vorstellungen von Liebe, Leben, Sexualität und Tod verbunden sind, ist denkbar, dass Rot in einem Farbfilm konnotativ völlig neu besetzt wird. Die Farbe funktioniert dann innerhalb eines narrativen Systems losgelöst von ihrer Symbolik, aber nicht unbelastet durch die anderen signifikanten Stufen der Farbgestaltung. Gerade die emotiv-affektive Assoziativität der Farbe Rot, die als wärmste Farbe gilt, als Farbe von großer Spannung und Aggressivität, kann auch durch eine Umkodierung nicht verhindert werden. Zusammenfassend unterscheidet Wulff zwischen fünf großen Gruppen der Farbverwendung im Film folgendermaßen:

Ich will dem makrostrukturell motivierten Gebrauch der Farben hier nicht weiter nachgehen; ich will aber wenigstens festhalten, dass die makrostrukturellen Verwendungen der Farben sich heuristisch in fünf große Gruppen einteilen lassen: (1) Farben können in Koordination mit der narrativen Entwicklung verwendet werden

28 Wulff: *Die signifikativen Funktionen der Farben im Film*. S. 364.

29 Wulff: *Die signifikativen Funktionen der Farben im Film*. S. 366–367.

(vgl. Kindern 1977, 81, zur zeitlichen Gliederung); (2) Farben können quasi als «Leitmotive» eingesetzt werden und so vor allem als Instantiierungen von Themen dienen (zum Stichwort «Leitmotiv» vgl. Sharits 1966, 25; Eisenstein 1970, 128; Eisenstein 1975, 194); (3) Farben können als Mittel der Subjektivierung oder Perspektivierung dienen; (4) Farben können die Zeitstufen eines Textes voneinander kontrastieren; (5) sie können Veränderungen des Rollengefüges kenntlich machen.³⁰

Neben Wulffs Ansatz existieren in einigen filmanalytischen Büchern jeweils knappe Exkurse zur Farbe. Zu erwähnen sind hier neben Christian Mikundas *Kino spüren* und Silke Egners Studie *Bilder der Farbe* auch das neu überarbeitete Buch *Film Art* von David Bordwell und Kristin Thompson.

Das vorliegende Buch ist als umfangreiche Auseinandersetzung mit dem Phänomen Farbe und im Besonderen mit den Farben des Films angelegt. Durch verstärkte Restaurationsbemühungen im Zuge der Neuvermarktung alter Farbfilme auf DVD hat sich die Materialbasis für Farbuntersuchungen qualitativ und quantitativ erheblich verbessert. Fraglos sind Qualität und Wirkung der Filmfarben am besten im Kino zu beurteilen, aber es ist zu bedenken, dass auch Kinoprojektionen sichtbaren Schwankungen in der Bildqualität unterworfen sind. Viele Farbfilme vor allem der frühen Eastman-Periode sind verblasst oder verfärbt, so dass sie entweder in der gealterten Form oder – wenn, wie im Fall von Hitchcocks *VERTIGO*, vorhanden – als restaurierte Fassung herangezogen werden müssen.

Man plagt sich also auch als Filmwissenschaftler mit den Problemen der Kunsthistoriker, die sich fragen müssen, ob Michelangelos *Sixtinische Kapelle* wirklich einmal so bunt war wie nach ihrer Restauration. Solche Fragen zwingen manchmal zu Spekulationen. Derartige Unschärfen bestimmen jede Begegnung mit künstlerischen Materialien. Die Videoaufzeichnung einer Theateraufführung ist nur ein müder Abklatsch des Ereignisses, Beethovens Musik klingt bei jedem Orchester und in jedem Konzertsaal anders, die großen Gemälde altern und verwandeln sich im Tages- oder Kunstlicht. Performancekünstler machen die Vergänglichkeit der Kunst sogar zu einem ästhetischen Ereignis. Das Material der Kunst ist vergänglich.

Wichtiger als das übliche Lamento über fehlende ideale Bedingungen scheinen mir der theoretische Entwurf und die Genauigkeit der Analysen zu sein. Die Farbenlehre des Films benötigt drei große Arbeitsfelder zu ihrer Vollständigkeit. Im Anschluss an die ausführliche Vorrede und eine Reihe von Motivstudien zu den Grundfarben folgen Darstellungen der in Bezug auf das Kino wichtigen Themenfelder der Wahrnehmungsphysiologie sowie der anthropologischen und kulturellen Praxis der Farben. Die erste Begegnung mit der merkwürdigen Immaterialität der Farben wirkt verunsichernd: Was be-

deutet die Tatsache, dass Farbempfindungen eine Gehirnleistung auf Grund komplexer, vorgeschalteter Reizverarbeitungsprozesse sind? Die Dinge der empirischen Außenwelt trennen sich plötzlich von ihren bunten Bildern. Wie kann man sich ihre Farblosigkeit denken? Bedeutende Wissenschaftler, Philosophen und Künstler wie Isaac Newton, Johann Wolfgang von Goethe, Arthur Schopenhauer oder Ludwig Wittgenstein waren von der Farbe und den Farben ungeheuer fasziniert und haben sich zeitlebens mit diesem Themenbereich beschäftigt. Goethe hielt seine Farbenlehre für sein wichtigstes Werk. Auch wenn mittlerweile die unterschiedlichen Wissenschaften auf dem Gebiet der Farbforschung wesentlich weiter gekommen sind, bleiben in Bezug auf unser Farbsehen viele Fragen offen.

Die physikalischen und physiologischen Prozesse der Farbentstehung, Farbrezeption und der Farbsignalverarbeitung sind kompliziert in ihrer Darstellung und in ihrer Wirkung. Sie führen darüber hinaus zur psychologischen Verarbeitung der Farben, die im Extremfall so weit geht, dass sie wiederum physiologisch messbar wird, wodurch sich einer der Kreisläufe schließt. Farben – und dies wird an späterer Stelle der Untersuchung zumindest angerissen – beliefern unser Gehirn mit einer Masse von Informationen, die der Orientierung, dem Überleben, der Emotionalisierung, dem Verständnis von Zusammenhängen und Wechselwirkungen, dem Bedürfnis nach Ausdruck dienen. Jeder Mensch ist an sich eine Farberscheinung, und dies ist nicht nebensächlich. Schon die Farbe der Haare kann darüber entscheiden, ob ein Kind in der Gruppe akzeptiert ist, ob ein Mensch als begehrenswert wahrgenommen wird, ob ein Mensch sichtbarer ist als andere. Die Stigmatisierung und gleichzeitig hohe erotische Bewertung der Rothaarigen, die es wert ist als ein eigenes Stück Kulturgeschichte niedergeschrieben zu werden, ist nur eines von vielen prägnanten Beispielen.³¹

Innerhalb des Arbeitsfeldes »Farbwahrnehmung« findet sich auch eine Einführung in die verschiedenen Farbordnungssysteme sowie in die grundlegende Fachterminologie der Farbenlehre. Ohne das Begriffsinventarium, das hier erklärt und definiert wird, sind Farbanalysen kaum möglich. Die unterschiedlichen Farbfilmverfahren, die unter dem Oberbegriff »Farbfilmgeschichte« im Anschluss abgehandelt werden, korrespondieren mit den verschiedenen Farbmischungsverfahren von Licht- und Körperfarben. Die Entwicklungsgeschichte des Farbfilms ist ohne diese Grundlagen nicht zu verstehen, zudem die verschiedenen Wege zu Ergebnissen von neuer ästhetischer Qualität geführt haben, die sich aus den Mischungs- und Produktionsverfahren ableiten lassen. In der Frühphase des Farbfilms, die schon während der frühen Filmgeschichte beginnt, wird fieberhaft geforscht und experimentiert. Die Ergebnisse sind bunt, gehorchen aber nur selten dem Gebot der Natürlichkeit. Sie begründen Farbästhetiken, an die sich auch spätere Filme-

31 Zum Beispiel in dem kurzweiligen und informativen Buch von Irmela Hannover: *Frauen mit roten Haaren*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag GmbH, 1999.

macher immer wieder erinnern. Zu dem Arbeitsfeld «Farbfilmgeschichte» gehört nicht nur die Entwicklung der Technik. Gerade in den Anfängen des Farbfilms mussten die Filmemacher ihr Handwerk quasi noch einmal neu erfinden. Wie schminkt man einen Schauspieler für den Farbfilm? Welche Wirkung haben die Farben des Kostüms? Wie gehen die Farben im Bild miteinander um? Stört oder fördert die Farbe die Kontinuität des Schnitts? Wie lässt sich das Ungetüm von Farbkamera bewegen? Während der Dreharbeiten mussten teure Erfahrungen gemacht werden. Zugleich konnten Regisseure, Kameraleute und Schnittmeister ihr gestalterisches Repertoire ausbauen und verfeinern.

Der bis zum heutigen Tag sich stets weiterentwickelnden «Farbfilmästhetik» und der «Farbdramaturgie» gilt die eigentliche Aufmerksamkeit dieses Buches. Der überwiegende Teil der Untersuchung, den die anderen Arbeitsfelder ergänzen, entwirft eine Ästhetik der Farbe im Kino. Ein solches Unterfangen sollte niemals auf endgültige Ergebnisse aus sein, es entwirft kein Regelwerk, sondern stößt in die entgegengesetzte Richtung vor. Zu viele Formen der Gestaltung sind bereits gefunden, zu viele weitere denkbar. Innerhalb dieses Versuchs schaffen Schwerpunkte eine heuristischen Zwecken dienende Ordnung, die dazu da ist, die Feinheiten zu entfesseln. Um die Feinheiten einzelner Entwürfe geht es schließlich in den ausführlichen Filmanalysen, die zwischen die verschiedenen Kapitel geschoben werden, um das zu tun, was, neben dem Versuch Zusammenhänge darzustellen, als wichtigste Aufgabe des Buches *Farbe im Kino* begriffen wird. Wulffs These der Individualität der Farbwirkungen im narrativen und visuellen Kontext jedes einzelnen Films stimmt. Wer den Farben im Film auf die Spur kommen will, muss genau und mehrfach hinsehen. In der Einzelanalyse lassen sich subtile Farbwirkungen und Kompositionen am besten erfassen. Die Analyse der Farbgestaltung stellt eine sprachliche Herausforderung dar, die angenommen werden will.

Wenn, wie Roland Barthes in seinem Buch *Die Lust am Text*³² bemerkt, das Schreiben eines Textes mit der Herstellung eines Gewebes verglichen werden kann, soll man die Farbe in diesem Vergleich nicht vergessen. Wichtig für die Stabilität eines Gewebes sind die durchgehenden Kett- und Schussfäden, die durch ihre Farbigkeit einen ästhetischen Mehrwert erzeugen. Die roten Fäden durchgehender Argumentation, aus denen sich immer wieder neue Fragestellungen ergeben, sollen als Muster des Buches deutlich sichtbar bleiben.