

CHRISTINE N. BRINCKMANN

FARBE, LICHT, EMPATHIE

SCHRIFTEN ZUM FILM 2

herausgegeben von Britta Hartmann

SCHÜREN

Inhalt

Vorwort	7
Einleitung der Herausgeberin	11
Farbe in Film und Filmplakat	17
Filmische Farbe als Abbild und Artefakt	21
Dramaturgische Farbakkorde	47
Farbspannung im kolorierten Stummfilm	75
DESERT FURY: ein Film Noir in Farbe	89
Diegetisches und nondiegetisches Licht	109
Die Überstrahlung	129
BRUMES D'AUTOMNE	141
Die Arbeit der Kamera: BEAU TRAVAIL	153
Empathie mit dem Tier	171
Somatische Empathie bei Hitchcock	181
Empathie im Dokumentarfilm: eine Fallstudie	193
Emotionale Interferenzen in Tracey Emins TOP SPOT	223
Zuschauerempathie und Mosaikstruktur in Wisemans PRIMATE	245
CASTA DIVA: eine empathische Lektüre	267
Von oben aufs Bett	287
Textnachweise	306

Vorwort

Der vorliegende Band trägt den Untertitel «Schriften zum Film 2» und weist damit zurück auf meine erste Aufsatzsammlung *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*, die 1997 von Mariann Lewinsky und Alexandra Schneider herausgegeben wurde. Sie versammelte eine Gruppe unterschiedlich gelagerter Texte, die durch einen – wenn auch weit gefassten – erzähltheoretischen Ansatz verbunden waren.

Mit den Themen «Farbe», «Licht» und «Empathie» sind nun in diesem Folgeband drei Facetten meiner Arbeit zusammengeführt, die auch damals schon eine Rolle gespielt haben – sie repräsentieren Aspekte des Films, die mich zum Teil seit Jahrzehnten beschäftigen. Im Grunde könnten sie ein je eigenes Buch beanspruchen. Zugleich sind es Themen, die in der Filmwissenschaft lange Zeit marginalisiert wurden, obwohl sie, jedenfalls in meinen Augen, zum Kerngeschäft der Disziplin gehören. Manches hat sich allerdings seit der ursprünglichen Publikation verändert; viele Defizite der Forschung sind inzwischen gemindert, anderes ist – wie die Studien zur Empathie – weiter ausdifferenziert worden. Dennoch bedeuten die weißen Flecken auf der Landkarte noch immer eine Herausforderung.

Die hier versammelten Arbeiten stammen zum Teil aus den 1990er Jahren, größtenteils sind sie neueren Datums. Bei den älteren Texten stellte sich die Frage, ob sie auf den heutigen Stand der Forschung gebracht werden sollten. Ich habe mich gegen eine solche Aktualisierung entschieden, da sie die historische Position der Texte verfälscht hätte – neuere Literatur wurde daher nicht einbezogen. So habe ich die Aufsätze lediglich durchgesehen, mitunter auch ein wenig gekürzt, um Überschneidungen zu reduzieren. Kleinere Wiederaufnahmen sind jedoch bestehen geblieben, schon um zu dokumentieren, wie sich die Beschäftigung mit der jeweiligen Thematik entwickelt hat.

Neu gestaltet sind die Illustrationen, da seinerzeit meist keine Farbabbildungen möglich waren und mit Aufkommen von DVD und Blu-ray Disc auch eine bessere Qualität zu erzielen ist. Eine Warnung ist jedoch angesagt: Die Farben eines Films sind vielen Einflüssen unterworfen – der Lichttemperatur und -stärke bei der Projektion oder Abtastung, dem verwendeten Filmmaterial, dem Alter der Kopie, dem Geschmack des Kopierwerks oder des Disc-Herstellers. Die Farbbeschreibungen und Abbildungen in diesem Buch geben daher nur ungefähre Werte wieder. Allerdings dürften die Analysen zur farblichen Struktur eines Werks weitgehend zu-

treffen – im Gegensatz zu den Hell/Dunkel-Werten oder dem Farbstich, die sich schwer kontrollieren lassen und sogar von Kopie zu Kopie abweichen können.

Vielen Freunden und Kollegen möchte ich an dieser Stelle danken: allen voran meiner Herausgeberin Britta Hartmann, die mich in allen Phasen der Herstellung dieses Bandes unterstützt hat. Des Weiteren geht mein Dank an die Freunde und Kollegen Wolfgang Beilenhoff, Till Brockmann, Matthias Brütsch, Matthias Christen, Helmut H. Diederichs, Jens Eder, Thomas Elsaesser, Barbara Flückiger, Karola Gramann, Eva Hohenberger, Ursula von Keitz, Frank Kessler, Andreas Kirchner, Guido Kirsten, Gertrud Koch, Eric de Kuyper, Mariann Lewinsky, Brigitte Mayr, Karl Prümm, Heide Schlüpmann, Tereza Smid, Stefanie Schulte Strathaus, Eva Warth und Hans J. Wulff. Sollte mir ein Name entschlüpft sein, so bitte ich um Nachsicht; auch ist es mir leider nicht möglich, alle Studierenden und Doktoranden aufzuzählen, die mir im Lauf der Jahre Anregungen gegeben haben.

Der Wiederabdruck der Texte erfolgt mit freundlicher Genehmigung der jeweiligen HerausgeberInnen. Oft sind auch hilfreiche Korrekturen aus den Lektoraten eingeflossen, die ich dankbar angenommen habe, aber nicht mehr identifizieren kann. Besonderer Dank gebührt dem Künstler William Wegman, der nicht nur den Abdruck seines *Cinderella*-Bildes gestattet, sondern mir auch eine makellose Druckvorlage zum Geschenk gemacht hat.

*Christine N. Brinckmann
Berlin, im Oktober 2013*



Farbe in Film und Filmplakat

[1995]

Vergleicht man Farbe im Film und Farbe im Plakat, machen filmische Transparenz, Luminosität und Fluss die wichtigsten Unterschiede aus. Filmische Farbe besteht aus getöntem Licht, das der Projektor auf die Leinwand wirft. Sie fließt und changiert, je nach Beleuchtung, wann immer sich etwas bewegt. Die Farbe im Plakat dagegen ist opak, starr und fest. Kein Wunder, dass die meisten Filmplakate gar nicht erst versuchen, der Farbästhetik der Werke zu entsprechen, für die sie werben.

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 hier von anderer Art zu sein als außerhalb, im Trockenen. 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 unscheinbar. 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.

Im Kino ist die Dissoziierung der Räume, die Trennung von Zuschauerbereich und Geschehen auf der Leinwand totaler und bedeutsamer. Die Zweidimensionalität des filmischen Bildes, sein Aufzeichnungscharakter und – im Regelfall des Kinofilms – seine Fiktionalität ergeben essenzielle Unterschiede. Entscheidender jedoch für die Wirkung der Farbe ist, dass die Zuschauer aus der Dämmrigkeit des Auditoriums mit wechselnden Lichtverhältnissen und plötzlichen Beleuchtungssprüngen auf der Leinwand konfrontiert sind. Diese Wahrnehmungssituation gibt den Farben etwas Irreales und Eigenmächtiges. Eigenmächtig insofern, weil nicht nur die Farbe der Materialien als solche in Erscheinung tritt, sondern auch die Farbe des Lichts, das sie beleuchtet. Beides interagiert miteinander. Hier spielt die Transparenz der Projektion eine besondere Rolle, die verschiedene Schichten, ja unter den Schemen der Illusion sogar noch die Struktur der Leinwand ahnen lässt.

Die Dunkelheit des Auditoriums bewirkt zugleich, dass ein wenig Licht aus den hellen Partien des Bildes auf die Zuschauer emaniert. Dadurch sind die Farbtöne nicht nur als projizierte Objektfarben präsent, sondern auch als farbiges Licht, das von ihnen (und dem Stand des Projektors) ausgeht. Es ist dieses autophote, oszillierende Schimmern, das die filmischen Farben auszeichnet und bei kleinen, hellen Formen in dunkler Umgebung geradezu einen Lampioneffekt auslöst, als glühte der Gegenstand von innen. Echte Lampions und lampionfarbige helle Objekte können daher im Film identisch aussehen, scheinbar auf einer Ebene liegen. Obwohl dieser Effekt auch im Schwarzweißfilm existiert, ist er doch im Farbfilm stärker, so dass das Bild hier selbsttätiger wirkt, weniger vom Projektor abhängig.

Wahrnehmungsbedingungen und technische Eigenheiten des Mediums bewirken auch, dass wir filmische Farben grundsätzlich anders erleben als die Farben der Realität. Während zum Beispiel noch die Schattenzonen eines grünen Kleides in der Wirklichkeit als grün empfunden werden, weil unser Gehirn für Konstanz und Ausgleich der Farbe sorgt, sehen sie im projizierten Bild schwarz aus, und unsere Augen können sich nicht adaptieren. Insbesondere im frühen Farbfilm sind die Kontraste oft so stark, dass nur die optimal beleuchteten Partien als farbig in Erscheinung treten, während zu helles Licht in Weiß ausbleicht, zu wenig Licht Verschwärzung zur Folge hat. An den dunklen Stellen wirkt die Luminosität wie abgeblockt – matte flächige Dunkelheit tritt an die Stelle bunter Plastizität –, kann aber bei der kleinsten Bewegung von Figur oder Lichtstrahl wieder leuchtende Farbtöne freigeben. Selbst in den neuesten, in der Echtheit und Nuancierung der Farbwirkung enorm verbesserten Filmen sinken die Farbtöne schneller nach Grau und Schwarz ab als in der Wirklichkeit. Farbsteigerung durch inneres Leuchten und Farbschwächung in gleißenden oder düsteren Zonen sind also für das projizierte Bild charakteristisch. Sie können als unschöner technischer Effekt stören oder als zusätzliche sinnliche Dynamik ästhetisch genutzt werden.

Mit der Fluktuation, dem Fluss der Farben von Augenblick zu Augenblick, entfaltet sich die filmische Palette in der Zeit. Ähnlich den Tönen, der Musik, ist diese Wirkung nicht arretierbar. In der Zeit entfaltet sich auch die Dramaturgie der Farbe. Durch Komplementärkontraste, die aufeinander folgen, kann erhöhte Leuchtkraft und Sättigung erzielt werden – zum Beispiel, wenn Gelb durch ein violette Bild vorbereitet wird oder Grün durch ein rotes. Ist das erste, etwa das violette Bild, farbintensiv genug, so wird schon ein kleiner gelber Fleck im nächsten die spontane Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Ähnlich wirkt sich phasenweiser Farbentzug aus. Wurde längere Zeit kein Rot verwendet, springt es umso mehr ins Auge, wenn es

schließlich auftaucht. Darüber hinaus können mit Farbe Szenen getrennt oder verflochten werden, Farbstränge vermögen Bedeutungsstränge zu kennzeichnen, farbliche Dissonanzen oder Harmonien inhaltliche Verhältnisse auszudrücken – um nur einige Funktionen zu nennen.

Obwohl «In glorious Technicolor» sich als wirksamer Werbespruch erwies und sich alle Welt emphatisch für den Farbfilm entschieden hat, ist das Bewusstsein für das ästhetische Potenzial des Farbfilms beim Publikum vergleichsweise schwach entwickelt. Meist erscheint die Farbe als eher zufällig gegeben, ein Beiprodukt der wirklichen Welt, und die Leistung des Farbfilms wird darin gesehen, diese Wirklichkeit möglichst genau abzubilden. Allenfalls die bunten Kostüme und opulenten Dekors in Musical oder Historienfilm finden Anerkennung (als Kunst der Ausstattung), oder man rühmt die Farbenpracht der natürlichen Motive, des Tulpenmarkts von Amsterdam, des Abendrots über dem Bosphorus. Ähnlich der Hintergrundmusik, die sich nicht aufdrängt, führt die filmische Farbe trotz ihrer Lebendigkeit und Luminosität ein unterschwelliges, irrationales, unterschätztes Leben.

Ganz anders in Malerei und Grafik: Hier wird die Farbe als konstitutiv begriffen, als Teil des Mediums, aus dem man schafft und kreative Entscheidungen fällt. Ihr gebührt die besondere Aufmerksamkeit der Betrachter, die erkennen, dass die Farbe frei gewählt und kunstvoll komponiert wurde.

Filmplakate sind Designer-Entwürfe, die auf das ganze Spektrum bildnerischer Mittel rekurren können – auf grafische Flächen, Zeichnungen, Malerei, jeweils schwarzweiß oder monochrom oder mehrfarbig, und natürlich auf Schrift als integralem Bestandteil des Bildes. Selbstverständlich steht es ihnen auch frei, den Film, den sie bewerben, in der einen oder anderen Form visuell zu zitieren, doch dies allenfalls in Gestalt der gedruckten Fotografie, nicht in Gestalt der Projektion. Auch präsentieren sich die Fotos meist im Verbund mit den übrigen formalen Mitteln, was ihren illusionären Charakter schmälert. So wandert die Farbe von einem Darstellungssystem in ein anderes und verliert dabei ihre aktive Luminosität: Da das Plakat Teil der Wirklichkeit der Betrachter ist, sich im gleichen Raum befindet wie sie, wird es auch vom gleichen Licht beleuchtet. Zugleich verliert die Farbe ihre Dynamik: Sie wird stillgestellt und auf die Fläche gebannt.

Damit gibt die Farbe ihr filmisches Leben auf und wird als grafische Größe verfügbar. Sie ist nicht mehr zwingend ans Objekt gebunden, sondern frei gestaltbar wie die übrigen Komponenten. Was an filmischer Farbwirkung verlorengelht, wird durch andere Effekte ersetzt. So kommt es, dass die Plakate nur selten einen Geschmack von der besonderen visuellen Identität ihrer Filme geben, sondern – legitimerweise – eigene Wege gehen.