

EDITION
FILM
DIENST

SUSANNE MARSCHALL

FARBE IM KINO

SCHÜREN

Susanne Marschall
Farbe im Kino

In Erinnerung an meine Eltern,
die an meiner Begeisterung für Filme, für Malerei und für Farben immer regen Anteil
genommen und mich ermutigt haben, meinen Neigungen beruflich zu folgen.

Hochschuldozentin Dr. Susanne Marschall ist Akademische Rätin am Institut für Filmwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz. Nach der Niederschrift ihrer in zweiter Auflage als Buch erschienenen Masterarbeit über *Mythen der Metamorphose in Texten von Peter Handke und Botho Strauss* war sie Stipendiatin des Graduiertenkollegs der Deutschen Forschungsgemeinschaft *Theater als Paradigma der Moderne*. 1995 hat sie dort ihre Promotion zu einem fachübergreifenden tanz- und literaturwissenschaftlichen Thema abgeschlossen. Ihr aktuelles Forschungsinteresse gilt der Farb- und Bildästhetik des Kinos und dem Aufbau eines bildwissenschaftlichen Forschungsschwerpunktes in Mainz.

Susanne Marschall
Farbe im Kino



SCHÜREN

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Die deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der deutschen
Nationalbibliographie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Band 4 der Edition <film-dienst>

Bisher erschienen sind:

- Bd. 1 Margarete Wach: «Krzystof Kieslowski»
Bd. 2 Helmut G. Asper: «Etwas Besseres als den Tod ... Filmexil in Hollywood»
Bd. 3 Franz Everschor: «Brennpunkt Hollywood»

Die vorliegende Studie *Farbe im Kino* wurde am 13.12.2004 an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz als Habilitationsleistung anerkannt.

Abbildungsnachweis:

Umschlag: HERO (Constantin); Arthaus: S. 197–199, 206 u.l., 222, 224 o. und u., 408–416; Columbia TriStar: 200, 203 o., 206 o.r., 208 u., 211 u., 220–221, 223; Concorde: 206 o.l., 210 u.r.; Constantin: 9, 12–18; Criterion: 212–214, 259–269, 349–352; EuroVideo: 204 u.; Icestorm Entertainment: 196 u.; Kinowelt: 209 u.r.; MGM: 194 u.r., 201–202, 219 o.; Paramount: 210 u.l., 217 o., 218 u., 219 u., 348; Polzer: 194 o.; Tartan: S. 209 o.; Touchstone: 206 u.r.; 20th Century Fox: 195, 202 u., 205, 208 o., 215, 216, 224 m.; ufa: 207, 217 u.; United Artists: S. 337–340; Universal: 43, 149–158, 210 o.r., 218 o., 419; VCL: 210 o.l.; Warner Bros.: 113, 194 u.l., 196 o., 204 u., 209 u.l., 211 o., 216 o., 233, 271, 341–347, 353–357, 365–368

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de

2. überarbeitete Auflage

© Schüren Verlag 2009

Alle Rechte vorbehalten

Gestaltung: Erik Schüßler

Gestaltung Umschlag: Wolfgang Diemer, Köln

Druck: Werbedruck Schreckhase, Spangenberg

Printed in Germany

ISBN 3-89472-394-7

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Vorwort | 7 |
| A. 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» – Farbakkord 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 aufgrund einer bislang weder hirnpfysiologisch noch psychologisch wirklich erforschten Kette von Verarbeitungsprozessen kognitiver, aber auch emotionaler Natur. Farben bilden eine Brücke über das weitgehend unbekanntes 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 Kinogeschichte 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 qipao 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 of the frame, looking towards the camera with a slight smile. The background is filled with the intricate branches and dense canopy of the trees, all in shades of yellow and gold.

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*)

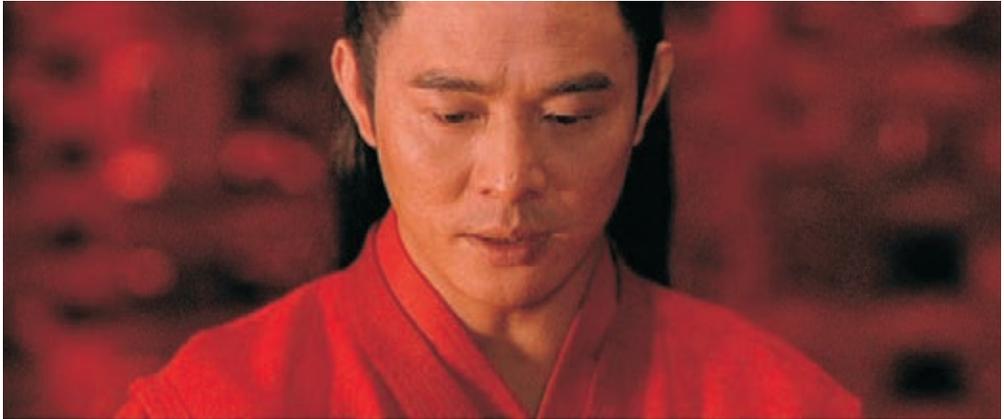
Das Buch *Farbe im Kino* geht auf die Suche nach den Grundlagen einer *Farbenlehre der Filmkunst* und greift damit ein spärlich bearbeitetes Thema der Filmgestaltung und der Filmwahrnehmung auf.¹ Beobachtet man die aktuellen Filmproduktionen aufmerksam, so ist die Renaissance der Farben auf der Kinoleinwand 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 drei 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 Ruchti: *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-Arts-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 unbesiegt 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



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.



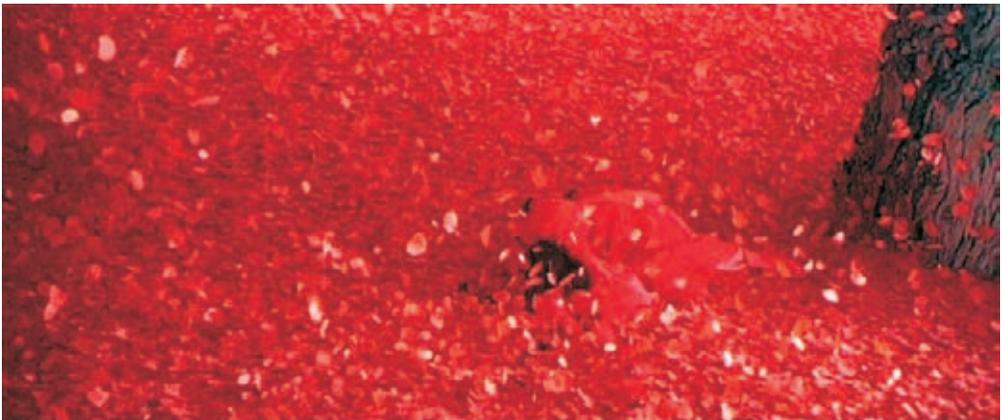
2 «Fliegender Schnee» tötet aus Eifersucht ihren Geliebten mit dem Schwert durch eine Wand hindurch. Die warme Farbtemperatur der roten Gewänder im Kontrast zu dem rötlichbraunen Holz der Wände erhält durch verstärkende Filter noch mehr Leuchtkraft. Der König bemerkt die Lüge sofort: Die beiden Attentäter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



3–4 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.



5 An Intensität kaum zu überbieten: Die Farben in *HERO*. Im Tod erglöhnt das rote Gewand von »Leuchtender 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.

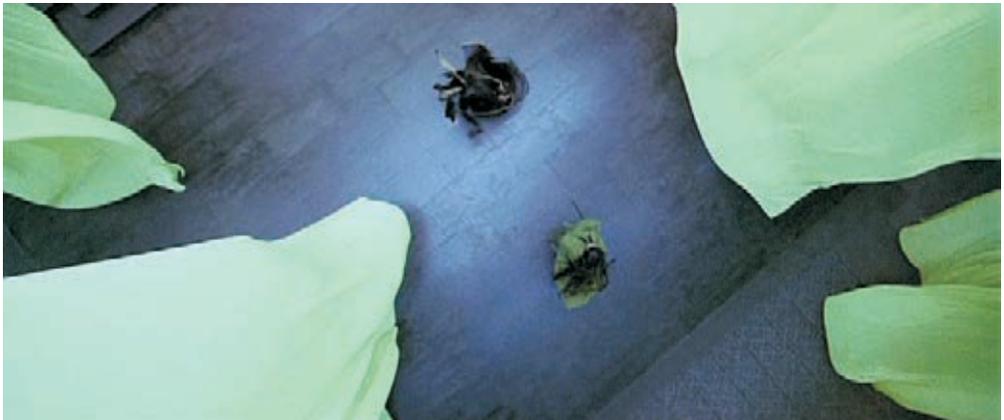


6 Durch die Aufwärtsfahrt der Kamera hin zu einem Topshot, einem Todesbild, reduziert sich das Farbenspektrum, da das fahle Blau des Himmels nicht mehr zu sehen ist. Die Bilderzählung evokiert eine symbolische Todesvorstellung: Der tote Körper verschwindet optisch in den Elementen der Natur.



7–8 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 Edelmutts. 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.



9–10 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. Diese Erkenntnis hat er aus einer Kalligrafie 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 Kalligrafie 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.



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 Kalligrafie offensichtlich. Ob in Sand oder Blätter geschrieben, die rätselhaften Zeichen der Kalligrafie 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.



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.



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.



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 sandfarbenen 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 Schriftzeichens 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 in gleichem 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 Mischttönen. 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 der Realität des Films tot, wissen dies aber nicht 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 Studie lediglich als Bildbelege und

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.

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 aufgrund 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. Aufgrund des vermeintlichen Abbildcharakters gerade von Spielfilmszenen werden Farben auf der Leinwand mit Farberscheinungen, 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 Ausdrucksstrategien 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 irrealen Märchen *TUVALU* (D 1999), Marc Caros und Jean-Pierre Jeunets Satire *DELICATESSEN* (F 1991) oder James Camerons *TERMINATOR*-Filme (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 1 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 Wyllers 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 Wyllers 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 aufgrund 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 suggeriert, sein Point of View sei 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 Wirklich-

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.

keit; 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, Schwarzweißfilm oder für beides, die Suche nach Drehorten (innen und außen), den Bau

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.

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, Kameraleuten, 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 mehrfach verwandeln. Dies rückt den Produktionsprozess des Films in die Nähe der Malerei,

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.

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 Farbmalerie. 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 durch die 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 aufgrund 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 Rolle, die Farbstoffe in der Vor- und Frühgeschichte der Menschheit spielen. Wappen, Kos-

tüme, 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 Synthese 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 aufgrund 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 aufgrund 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 posthum erschienenen Buches *Filmfarben*¹² der bedeutenden Filmtheore-

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.

12 Frieda Grafe: *Filmfarben*. Berlin: Verlag Brinkmann & Bose, 2002. Der Band versammelt Interviews, Zeitungsartikeln und kurze Studien Grafes zur Farbe im Film, die eindrücklich machen, dass Farbe eines

tikerin 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 auszeichnet 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 Harlan 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 Vorführkopie 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 Mondi zusammen, einem zwielfichtigen Pionier des Farbfilms, der aufgrund 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 in den vierziger und fünfziger Jahren war, zumal der Kameramann des aufgrund seiner nationalsozialistischen Hetzpropaganda bis heute verbotenen Harlan-Films *JUD SÜSS* (D

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.

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 Antifarbf-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 ist der Fall, 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 ernsthafter Betrachtung unwürdig erachtet. Farbe ist entweder gefährlich oder trivial, oder sie ist beides.¹⁵

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

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

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 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 Argu-

16 Batchelor: *Chromophobia*. 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.

ment 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 quietschbunt in Erscheinung, sondern übt sich in dezenter Zurückhaltung in Schwarz, Weiß oder höchstens in der klaren Einfachheit monochromer Farben. Bunt 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

Anhand des berühmten Hollywood-Musicals *THE WIZARD OF OZ* (USA 1939), einem der wichtigsten Farbfilme 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

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.

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 Abenteuers 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 vieltalig, um wirklich wie ein Symbol zu funktionieren. In Émile Zolas Roman *Nana* gibt es einen eindeutig symbolisch konnotierten roten Sessel, der das Gemeinwissen seiner Besitzerin (für den Leser ebenso wie für die anderen Romanfiguren) verrät. Zola beschreibt mit poetischer Akribie Fassade und Ausstattung des Hauses Muffat, außen

20 Batchelor: *Chromophobia*. S. 38.

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

«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 aufgrund seiner gesellschaftlichen Stellung bekommen konnte. Zola schildert wie ein Filmmacher 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 aufgrund 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 aufgrund 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 aufgrund 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, jublierenden 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, 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.

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.

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 bewusstlosen 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 Verschiebung nicht unbemerkt bleiben. Ein Affront aufgrund 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

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.

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 Filmanalitikern 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 aufgrund 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 dokumentarischen 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

26 Hans J. Wulff: *Die signifikanten Funktionen der Farben im Film*. In: *Ars Semiotika* Volume 11 (1988), No. ¾. 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.

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 (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 Perspek-

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

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

tivierung 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 bedeutet die Tatsache, dass Farbempfindungen eine Gehirnleistung aufgrund 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, Jo-

30 Wulff: *Die signifikativen Funktionen der Farben im Film*. S. 375.

hann 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 Filmemacher 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 ge-

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

hen 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, Kameralaute 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.

32 Roland Barthes: *Die Lust am Text*. 7. Aufl., Frankfurt am Main: Bibliothek Suhrkamp, 1992.



**B.
Erste Annäherung:
Farbe als Motiv**

SCINDLER'S LIST (Regie: Steven Spielberg, USA 1993)

I. Grundfarben

1. Rot

Rot ist die Farbe, Rot ist schön. Rot ist Leben, Energie, Potenz, Macht, Liebe, Wärme, Kraft. Rot macht high.

(*Ruprecht Geiger*)

... nicht zuletzt ist Rot ein Klischee, das sich in vielen Filmen, Romanen, Gemälden und Fotografien wiederholt und geradezu aufdrängt. Immer wieder steht die grelle Farbe aus vielerlei Gründen im Zentrum des Geschehens, ist der springende Punkt, das Lebendige, das «Eigentliche», Keim und Konflikt einer Geschichte. Dabei ist auch der Ort der Farbe entscheidend. Eine Figur in Rot, ein roter Raum, ein rotes Dekor, ein rötliches Licht, in dem die Dinge und Menschen untertauchen: Die Farbe Rot nimmt allein schon aufgrund ihrer Farbqualität im Bild immer mindestens zwei Funktionen wahr: als Attraktion und als Thema. Fast immer geht die Bedeutung der Farbe Rot weit über das Visuelle und das Motivische hinaus, sie strahlt aus den (Un-)Tiefen der Geschichte und führt ihr eigenes Regiment. Rote Lippen, rote Haare, rote Kostüme, rote Schuhe durchziehen die Filmgeschichte als Schmuck und Stigma der Figuren, als Provokation, als simples erotisches Signal, als Reiz oder als Symbol. Das Rote scheint tendenziell den Frauen zu gehören, obwohl aus der Farbe etwas Herrisches spricht. Eine vielfältige Klassifikation von Farbin szenierungen lässt sich herstellen, in denen Klischees wiederkehren und gebrochen werden. Innovatives wechselt sich mit allzu Vertrautem ab, im Gewohnten lauert die Überraschung, die Oberflächen werden brüchig.

Spürbar – Unsichtbar

In einer der zahlreichen Verführungsszenen in Vladimir Nabokows Skandalroman *Lolita* reicht das zwölfjährige Mädchen seinem Galan einen «schönen, banalen, edenroten Apfel» und trägt dazu ein hell- und dunkelrosa kariertes Kleid und bemalte Lippen, wie «um die Farbskala zu vervollständigen». ¹ Nabokow entwirft auf einer knappen Seite ein Szenario in rotem Farbarrangement, in dem sich das verbotene Begehren des pädophilen

1 Vladimir Nabokow: *Lolita*. Roman. Erstausgabe Paris 1955. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg 1989. S. 93.

Humbert Humbert spiegelt und verfängt. Das «Ur-Mädchenkind» trägt zwei unterschiedlich intensive Rosa-Töne auf dem bedruckten Kleid über ihrem gerade noch kindlichen Körper, noch unberührbar durch dieses Rot im Vorstadium. Das Tabu des vorpubertären Rosa wird für Humbert zu einem drohenden Versprechen für die vollendete Weiblichkeit, für das glühende Rot des Apfels, den Lolita ihm zuwirft und zugleich wieder zurückverlangt, um selbst mit Lust in die Frucht hinein zu beißen. Humbert bleibt die Erkenntnis des Adam versagt. Der rote Apfel als Symbol Evas, der geschlechtsreifen erwachsenen Frau, ist von Angst besetzt und wird bezeichnenderweise durch den Biss des «Nymphchens» sogleich «entstellt». Umso mehr lockt ihn das verheißungsvolle Rosa Lolitas auf der gefährlichen Schwelle zur Kindfrau. Liebe, Begehren und Missbrauch verbinden sich auf unheilvolle, giftige Weise. In der Schlüsselszene, die auf das symbolische Spiel mit dem Apfel folgt, bedient sich Humbert der scheinbaren Arglosigkeit des Mädchens, das mit ihm kokette Spielchen treibt, auf seinem Schoß sitzt und mit den Beinen herumwackelt. Durch ein geschicktes Reiben an ihrem Körper wird er in aller Stille die ärgste Bedrängnis wenigstens für kurze Zeit los. Ob sie ahnt, was gerade vor sich geht, bleibt offen.

Nabokow greift zur literarischen Darstellung der ersten konkreten sexuellen Begegnung Humberts und Lolitas zu einem Mittel der visuellen Künste, das in der Theorie der Malerei traditionell mit der Ebene der Gefühle in Verbindung steht: zur Farbe. In einem Aperçu in Klammern bedauert der Ich-Erzähler gar, dass jenes «merkwürdige Hin und Her»² der Bewegungen nicht filmisch dokumentiert ist. Das Edenrot besitzt eine visuelle Macht, der sich kaum jemand zu entziehen vermag. In eine wiedererkennbare Form gegossen, verwandelt sich der Farbreiz in ein buchstäblich greifbares Symbol, den Paradiesapfel. In Nabokows Romanszene fühlt sich Humbert der Kindfrau Lolita nicht nur durch die visuelle Stärke der Rot-Töne machtlos ausgeliefert. Sein kulturelles Vorwissen um die Bedeutung der künstlich gefärbten roten Lippen, der marmorierten intimen Röte ihrer Handteller und des edenroten Apfels macht ihn empfänglich. All dies wird ihm zum Versprechen, zur Legitimation und nicht zuletzt zur Bedrohung. Immer wieder reflektiert er im Verlauf seiner «amour fou» zu dem kleinen Mädchen die Vergänglichkeit des Nymphenstadiums, das unweigerlich zur weiblichen Reife strebt. Irgendwann wird er die leibhaftige Lolita durch die Erinnerung an ihre Kindfrauenzeit überblenden müssen, um sie zu ertragen. Die Drohung der Reife, des weiblichen Wachstums, steckt schon in dem Farbdetail des kariert bedruckten, vermutlich billigen, aber hübschen Kleides, in dem das dunklere Rosa zum Rot tendiert. Rot verlockt und gebietet Einhalt – ob in der Natur, in der Rotes entweder süß oder giftig, vielleicht auch beides ist, oder im von Menschenhand gemachten Farbsystem des Straßenverkehrs. Lolita ist im Roman zwölf Jahre alt, und ihre Sexualität steht eindeutig noch unter dem Schutz des Gesetzgebers – der Ap-

2 Nabokow: *Lolita*. S. 93.

fel steht auch für das Verbot, den Sündenfall. Doch dieser Aspekt der Farbe dringt nicht bis zu Humberts Bewusstsein vor, er kann sein Handeln nicht lenken. Vielmehr sieht Humbert an Stelle des roten Apfels sein eigenes Herz wie «Schnee unter dünner, scharlachroter Schale», verwundet durch Lolas blutigen Biss. Liebe und Tod, Menstruationsblut der Frau und Herzblut des Mannes, die Farbe der Haut an intimer Stelle, das mädchenhaft zarte Rosa, das weiblich verlockende Rot, das warnende Rot, Lust und Gefahr, der amorphe irrationale Reiz und seine Formung durch das biblische Symbol des Sündenfalls, der vampirische Biss rot gefärbter Lippen, das Blutsaugerische, Tabu und gesellschaftliches Verbot spielen in den wenigen Zeilen dieser Liebeszene ineinander. Nabokow kennt die physiologische, psychologische und symbolische Macht der Farbe Rot, die unsere Augen anzieht und abstößt zugleich.

Der Gestaltpsychologe und Filmhistoriker Rudolf Arnheim vermutet, «daß beim Farbensehen die wirkende Kraft vom Objekt ausgeht und den Menschen berührt; bei der Formenwahrnehmung greift jedoch das gestaltende Bewusstsein nach dem Objekt.»³ Das «Hin und Her» der Bewegungen, in dem Humbert schwelgt, beruht auf Empfindungen von passivem Überwältigtsein durch ein künstliches Rot (durch Lippenstift) und ein Objekt-Rot (der Paradiesapfel), zwei Zeichen, die jene verbotene Liebe legalisieren. Lolita trägt den roten Lippenstift bewusst. Sie kennt die Eindeutigkeit geschminkter Lippen. Sobald sich Farbe und Form finden, verschränken sich Gefühl und Bewusstsein: die amorphe Empfindung nimmt Gestalt an. Die künstliche Röte an Lolita wirkt auf Humbert wie eine Erlaubnis, in das Verbotene vorzudringen. Dem widerspricht die marmorierte Röte des Handtellers durch das Verletzliche der durchbrochenen Farbfläche der Haut, die zart und durchblutet und darum äußerst empfindlich ist. Die Innenfläche der menschlichen Hand reagiert unkontrollierbar auf psychische Vorgänge wie eine intime Körperzone und ist trotzdem öffentlich zugänglich. Wir geben unsere Hand auch dem Fremden. Sie kann feucht und warm werden und verborgene Gefühle jederzeit verraten. Die Hand kann erröten wie eine Wange.

Einen filmisch außergewöhnlichen Kunstgriff des Roten, der mit dem imaginären Einsatz der Farbe Rot in der Literatur durchaus zu vergleichen ist, unternimmt William Wyler in dem Schwarzweißfilm JEZEBEL (USA 1938). Die eigensinnige Julie, gespielt von Bette Davis, erscheint im roten Kleid am Arm ihres Verlobten Preston Dillard (Henry Fonda) bei einem Ball, zu dem ledige Damen in jungfräulichem Weiß zu erscheinen haben. Dieser skandalöse Auftritt, ein erster dramatischer Höhepunkt des Films, wird von Wyler durch mehrere Sequenzen sorgfältig vorbereitet. Zunächst folgt Julie nur einer Laune während der Anprobe der Garderobe für den besagten Abend. Sie proklamiert den Abschied vom »Mittelalter« und spielt mit der Provokation. Erst durch den Widerstand ihrer Mitmenschen und vor allem des strengen Verlobten gewinnt das rote Kleid an

3 Rudolf Arnheim: *Kunst und Sehen*. Neufassung, Berlin/New York: de Gruyter, 1978. S. 332.

wirklicher Bedeutung. Kurz vor dem Ball und nach einem Streit besucht Preston Julie mit der Reitgerte in der Hand und sie versöhnen sich auf der Schwelle zu ihrem Schlafzimmer. Julie beobachtet während dieser Szene das an der Wand lehrende Instrument der Züchtigung. Ihre Antwort auf die angedeutete Drohung ist das rote Kleid. Die Blickinszenierung über die Schulter des Verlobten hinweg, die mit den Repliken des Dialogs korrespondiert, lässt keinen Zweifel an dem Grund ihrer Kostümauswahl zu. Julie rebelliert gegen die männliche Bevormundung und gegen die Diktatur des Normativen. Preston weigert sich, mit seiner »unanständig« gekleideten Verlobten bei der Abendgesellschaft zu erscheinen. Julie erzwingt seine Begleitung durch einen hinterhältigen Trick. Sie zweifelt spöttisch an seinem Heldenmut, vermutet, er habe nicht die Courage, sie im Notfall gegen die Angriffe der anderen zu verteidigen. JEZEBEL spielt in der Zeit des Konflikts zwischen den amerikanischen Nord- und Südstaaten um die Abschaffung der Sklaverei. Der Film betont die unbedingte Herrschaft des patriarchalischen Systems über das Individuum, das je nach Geschlecht oder Rasse von verschiedenen Diskursen über Verbot und Gebote besetzt ist.⁴ Der Einzelne kann nur in einem Gehege aus Regeln agieren. Bei Grenzüberschreitung droht den Männern das Duell, den Frauen die Ausgrenzung. In diesem streng reglementierten Kollektiv wütet die tödliche Seuche des Gelbfiebers und stellt auf grausame Weise Gleichheit her. Ob arm, ob reich, ob schwarz, ob weiß, ob Mann oder Frau – jeder kann der Krankheit zum Opfer fallen. Ein Virus unterwandert das System der Herrschaft. Umgeben von Unheil kämpft Julie in Rot mit virilem Gestus um ihre Individualität und schert sich nicht um die Realität. Vordergründig drehen sich alle ihre Aktivitäten um die Liebe. Hintergründig geht es ihr um Macht und um das Recht, anders als die anderen zu sein. Die visuelle Ebene des Films gibt dazu Hinweise. Wyler erzählt im Schwarzweißbild mit Hilfe der imaginären Qualität der roten Farbe von einem offenen Krieg der Bedeutungen und Symbole in einer ritualisierten Gesellschaft, die kein Drittes neben Schwarz und Weiß zulassen will. Das Rot besetzt seinen Ort im Bild auf dem Umweg der Andeutung, inszeniert durch die bösen Blicke auf die durchbrochene Spitze am Ausschnitt und auf den schimmernden Rock, der gemäß der Mode von Stahlreifen gestützt wird. Wyler zeigt den grotesken Unterbau der weiblichen Kleidung in dem Moment, als Julie sich entscheidet, die Farbe ihres Kleides zu wechseln. Die Krinoline aus Stahl bebildert den Prozess der optischen Konstruktion eines gesellschaftlichen weiblichen Körpers durch eine gewaltsame Zurichtung, durch Korsett, Farbe und Stoff. Farbe ist bei diesem Vorgang der Verwandlung Julies bedeutender als die Silhouette, als Kontur und Linie. Zunächst lassen sich Weiß und Rot als antagonistische Zeichen für jungfräuliche Reinheit und sexuelle Erfahrung einordnen, wie es das Klischee will. Das rote Kleid könnte leicht zum erotischen Fetisch werden, aber Wyler gibt

4 Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit* I. 4. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 39.

dem Kostüm gezielt eine konträre Wirkung. Im Schwarzweißbild wirkt sich die dunkelrote Farbe des glänzenden Kleides als Helligkeitskontrast aus: Das Rot tendiert zu Schwarz und somit zu der Kleiderfarbe der Männer. Das Schwarz, das ein Rot sein soll, wird durch die Beschaffenheit des glänzenden glatten Stoffes und durch das Licht in den großen Wellen des Rocks aufgebrochen, das auch die schwingenden Bewegungen des Stoffs sichtbar werden lässt. Gegen das reflektierende Rot wirken die weißen Ballkleider wie unbewegte Monumente im Kontext der gesellschaftlichen und symbolischen Ordnung von Schwarz und Weiß. Immer wieder betont die Kamera aus den Totalen der Ballszene und aus den Topshots auf die Tanzfläche ein «Ornament der Masse» (Siegfried Kracauer) aus viel Weiß und Schwarz und mit Hilfe von Glanzeffekten angedeutetem Rot. Während des Tanzes bildet sich plötzlich ein leerer Hof um Julie, die von ihrem Verlobten dazu gezwungen wird, die massive Feindseligkeit auszuhalten – faktisch als Bestrafung für ihre Hybris. Julie verweigert sich der Forderung nach symbolischer Anpassung konsequent. Das rote Kleid wird zu ihrer zweiten Haut. Mit männlich-heroischer Haltung riskiert sie es, verlassen zu werden. Nach Prestons Rückkehr hält Julie im weißen Kleid um seine Hand an und parodiert durch ihre Offensive jenes Kostüm der Unschuld, das sie nur trägt, um ihn zu blenden. Allzu offensichtlich benutzt sie das weiße Kleid als Maskerade und agiert viel lieber wie ein Mann. Ihr Kuss am Krankenbett Prestons ist kein zärtliches Zeichen weiblicher Hingabe, vielmehr ein kompromissloses Statement gegen seine Ehe, seine Krankheit, seinen drohenden Tod und schließlich gegen die herrschende Vernunft. Am Ende zieht Julie mit Preston in den sicheren Tod wie in einen Krieg. Das rote Kleid ist der Keim einer Entwicklung: von Julies aggressiver Vitalität zu einer demonstrativen Verweigerung gegen Fremdbestimmung zum selbst gewählten Risiko eines elenden Todes. Das Kleid verführt nicht, obwohl es die sexuelle Unschuld seiner Trägerin dementiert. Es wird von den anwesenden Männern nicht als erotisches Versprechen wahrgenommen, sondern als Attacke auf die geltende Ordnung der Dinge. Bette Davis spielt eine Heldin, die aus der zugewiesenen Rolle ausbricht wie die Farbe ihres Kleides aus dem schwarzweißen Bild.

Rote Fäden

Farben auf der Leinwand ziehen die Tiefe der Geschichte und die Psychologie der Figuren ans Licht, bringen subtile Feinheiten und Facetten der Erzählung an die Oberfläche, machen verborgene Strukturen sichtbar. Allen anderen Farben voran spielt Rot nicht nur in einem Fest des reinen Sehens, sondern gerade auch als Signifikant des so genannten «Eigentlichen» im filmischen Kunstwerk eine Hauptrolle. Filmhistorisch galt das farbige Bewegtbild zunächst als ästhetisch-dramaturgisches Mittel der Steigerung des Realitätseindrucks. Farbe übernimmt von Anfang an sehr konkrete narrative Aufgaben. Die meist schwarzweiß überlieferten Stummfilme waren ursprünglich häufig bunt, so wie sie auch immer über eine Tonebene durch den Kinoerzähler und die Begleitmusik verfügten. Die

Filmstreifen wurden als Ganze nach einem Zuordnungssystem, einem Farbkanon, getönt, um Tageszeiten zu kennzeichnen, um eine passende Atmosphäre zu suggerieren oder um die Emotionalität der Szene zu unterstreichen. Diese verschiedenen Funktionen der Virage überlagern sich an vielen Stellen, so dass eine farbliche Kennzeichnung einer Tages- oder Nachtszene, eines Innen- oder Außenraums auch die Wirkung der komplexeren Erzählinhalte beeinflusst. Das frühe Meisterwerk des Vampirfilms, Friedrich Wilhelm Murnaus *NOSFERATU* (D 1922), ist nach diesem Muster gefärbt und beschwört durch die bläuliche Einfärbung der Nachtszenen jene «Gespenster», die Siegfried Kracauer durch die Buntheit der Bilder vertrieben sehen will: «Färben war ein Mittel, Gespenster zu bannen.»⁵ Kracauer beschreibt, dass die Bilder durch Farbe wirklicher werden, d.h. sie nähern sich dem natürlichen Sehen an. Dies gilt nur bedingt. Die blauen Nachtszenen in der freien Natur, in der sich die umherstreifenden Tiere von der Umgebung kaum abheben, wirken – gemessen an der natürlichen Farbwahrnehmungsfähigkeit unserer Augen – realistischer als die rötlichen Tagesszenarien, obwohl sie auf dem unwirklichen Territorium des Vampirs spielen. Am Tag sorgt das Licht dafür, dass die Farben unterscheidbar werden. Je dunkler die Nacht, desto mehr verschwinden die Farben vor unseren Augen, bis alle Katzen grau sind. Tagsüber sehen wir die Welt bunt, nachts nicht. Dies bedeutet, dass der Realitätseindruck bläulich-dunkler Nachtszenen unseren Sehgewohnheiten näher kommt als die monochrom rötlich eingefärbten Bilder vom Tag.

Die Farbe der viragierten Filme konstituiert auf verschiedenen Ebenen Bedeutungen: Einmal vertraut mit der einfachen Funktion der Viragierung, ordnet der Zuschauer die Bildebenen zu, um dem Zeitverlauf der Geschichte folgen zu können. Zugleich wirken die Farben physiologisch. Menschen kombinieren Rot mit Wärmeempfindungen und assoziieren Blau mit Kälte. Die Zuordnung zu Tag und Nacht wird auf diese Weise durch die Evokation einer Körperempfindung gestützt, die mit der Sinnesleistung des Sehens nicht unmittelbar in Verbindung steht, sondern gelernt und erfahren werden muss. Farben besitzen auch einen imaginären Geschmack. Im Ergebnis kommt es zu einer Synästhesie der Sinne auch jenseits der Grenze des real Wahrgenommenen: Sehen, Fühlen, Schmecken, Riechen verbinden sich teils direkt, teils assoziativ zu einem komplexen Wahrnehmungsereignis. Übertragen auf Tag und Nacht stimmen die Analogie-Empfindungen Warm/Rot und Kalt/Blau mit unserer Alltagswahrnehmung überein. Kinder lernen, wenn sie sich die Finger verbrennen, dass Rotes heiß sein kann. Eine blaugraue Nebellandschaft ist verbunden mit Kälte, weil die Sonnenstrahlen nicht durch die Wolken hindurch dringen. Die blaue Nacht des Dämonischen in *NOSFERATU* lässt die Konturen der Objekte und Lebewesen verschwinden, so dass die Orientierung im Raum und die

5 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. 2. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. S. 189. Norbert Grob sieht Kracauers Aussage durch die Expressivität der Heckrothschen Arbeit für Powell & Pressburger auf den Kopf gestellt: «Bei ihm sind Farben ein Mittel, Gespenster zu beschwören.» In: *Farbe im Auge, Ausdruck im Kopf*. S. 63.

Unterscheidung von Objekten erschwert werden. Auch in der Realität werden die Dinge unsichtbar. Ohne die Schärfe der Konturen verlieren wir als Wahrnehmende den Boden unter den Füßen. Angst ist die Folge und die beabsichtigte Wirkung solcher Farbszenarien, die in der Geschichte des Horrorfilms immer wieder beschworen wird. Es ist wichtig für eine Analyse unseres Farbensehens und Farbendenkens, dass hier immer Wahrnehmungsphysiologie und Lernprozesse, Naturerfahrung und kulturelle Tradition ineinander fließen.

Louis Malle bringt in seiner Jugendgeschichte *AU REVOIR LES ENFANTS* (F 1987) Blaugrau und Blaugrün in Opposition zu klarem Rot, weil er durch die synästhetische Wirkung dieser Farben eine subtile Erzählebene erschaffen kann, die Vergangenes spürbar macht, ohne es artikulieren zu müssen: «Ich besprach das Problem der Farbe mit der Frau, die für die Kostüme verantwortlich war, und ich sagte ihr, dass das einzige Rot, das ich im Film sehen wollte, die Lippen der Mutter seien. Darüber hinaus wollte ich nicht die kleinste Spur von Rot.»⁶ Der Film beginnt mit einer Abschiedsszene auf dem Bahnhof in Paris. Der kleine Julien muss zurück ins Internat und verabschiedet sich von der geliebten Mutter. Einziger Farbfleck in der kaltblauen Atmosphäre des Bahnsteigs sind die rot geschminkten Lippen der Mutter, die aus der kindlichen Perspektive des Jungen wie eine Wärmezone glühen. Die roten Lippen der Mutter sind der Ort heimatlicher, aber auch – wie bei Louis Malle zu vermuten – erster erotischer Gefühle. Dort, wo diese Lippen sind, ist die Stadt, der Reichtum, die Wärme, das gute Essen, die Geborgenheit – all das, was Julien im kargen Internat entbehren muss. Zum Abschied küsst ihn die Mutter auf die Stirn, und er trägt dieses einzigartige und vergängliche Zeichen der Liebe mit sich ins kommende Schuljahr, in den kalten Kriegswinter, in dem er einen engen Freund finden und verlieren wird. In einer Großaufnahme durch das Fenster des fahrenden Zuges sehen wir, wie Julien seine rote, heiße Stirn an das kühle Glas drückt. Jetzt verschwindet das Rot. Malles Kindheitsgeschichte ist atmosphärisch durch kalte Blautöne, Blaugrün und Nebelgrau bestimmt: Es sind dies – im metaphorischen Sinn – die Farben der Erinnerung an eine Zeit ohne Farben und zugleich die filmästhetischen Zeichen einer Rückblende, die erst in der Schlusssequenz und nur auf der Tonebene durch die Stimme des Autors zur Gegenwart zurückkehren wird. Als visuelles Zeichen des andauernden Frierens in den klammen Klostermauern – eine lebendige Körpererinnerung Malles – ziehen die Farben unter die Haut des Zuschauers. Monochromes Rot im entsättigten, grau abgetönten Blau neben schmutzigem Weiß ist ein farbliches «Inbild» (Peter Handke), eine persönliche «Gravur» (Gaston Bachelard) in der Erinnerung des Autors Louis Malle.

Ebenfalls nur eine Spur Rot genügt Steven Spielberg, um in *SCHINDLER'S LIST* (USA 1993) in einem Moment des atemlosen Entsetzens durch eine verzweigte Konnotations-

6 Philip French (Hrsg.): *Louis Malle über Louis Malle*. Berlin: Alexander Verlag 1998. S. 235.

kette das Geschehen vor der Kamera zu transzendieren. Oskar Schindler (Liam Neeson) beobachtet von einer Anhöhe aus eine flüchtende Menschenmenge, durch die sich ein kleines Mädchen in einem roten Mäntelchen bewegt. Der Film ist in Schwarzweiß gedreht. Das Kind bewegt sich vor den Augen Schindlers, aber auch des Mörders Amon Goeth (Ralph Fiennes) als der einzige Farbfleck und als Zielscheibe in einer grau getönten Umgebung. Durch das Auftauchen der Farbe Rot löst sich das Mädchen optisch aus der Menge der umherirrenden Menschen und gewinnt als Figur die Bedeutung einer Allegorie. Ein unschuldiges Kind, das Leben an sich, die Liebe, alle positiven Werte der Zivilisation befinden sich in gefahr. In der Todeskulisse bewegt sich ein Wesen aus einer anderen Welt und ist doch Teil des Schreckensszenarios. Der Faden lässt sich weiterspinnen. Das Bild verändert sich, die Kamera schwenkt mit, verfolgt das Kind. Im Inneren des Bildes bewegen sich Menschen scheinbar ohne wirkliches Ziel. Automatisch fokussieren die Augen das Kind, das als Figur durch seine Farbigekeit zwischen individuellem und kollektivem Schicksal – als *pars pro toto* – hin- und herpendelt. Das »Symbolische« bewegt sich, taucht durch die Bewegung wieder in das graue Kollektiv ein und schließlich in einem Versteck unter. Spielberg berührt mit dieser Szene den gehüteten Schutzraum der Kindheit, in der das Spiel des Sich-Versteckens harmlos ist, eben ein Spiel. Für die Kleinsten ist die blutrünstige Verfolgung nicht verstehbar, sie reagieren aus der unmittelbaren Situation heraus auf den Schrecken wie auf eine Spielregel.⁷ Der rote Mantel ist zudem ein sichtbares Zeichen der Vergangenheit und des behüteten Wohlstands. Das kleine Mädchen mit dem sorgsam frisierten Lockenkopf muss kürzlich noch von liebenden Eltern umsorgt gewesen sein. Die durch die Farbe individualisierte Figur im Grau der Straßenszene verweist darauf, dass der Terror überraschend in soziale Gemeinschaften, in intakte Familien einbrach.

Gerade das Beispiel aus SCHINDLER'S LIST erlaubt eine erste Systematisierung der Bedeutungsvielfalt der Farbe Rot, die sich nicht einfach auf andere Farben übertragen lässt: Eine Person auf einem Bild trägt ein rotes Kleid. Rot ist:

1. als starker Reiz ein Faktor der Aufmerksamkeitslenkung (Wahrnehmungspsychologie);
2. als archetypisches Zeichen ein auf Erfahrung beruhendes, synergetisches Konnotationfeld; das heißt, die Farbe Rot wird mit den Eigenschaften roter Substanzen und Dinge in Verbindung gebracht, die bereits mit Bedeutung belegt sind (Blut = Leben, Feuer = Zerstörung)
3. ein komplexes Symbol mit narrativer Genese in den unterschiedlichsten Mythologien (für die Liebe, den Tod, die Emotion, die Macht, den Krieg, die Aggression, die Gefahr).

⁷ Aus diesem Gedanken heraus erzählt Roberto Benigni die Geschichte eines kleinen Jungen in der Nazizeit in *LA VITA È BELLA* (I 1997).

Augen-Reiz

Vor allem kurz nach der Erfindung der teuren Aufnahmetechnik von Technicolor kommt es zu einer wahrhaften Entfesselung der Farben im Bild, bei der Regisseure, Kameraleute und Dekorateur Farbe als autonomes Ausdrucksmedium etablieren, ohne sich um das Realismusgebot der naturgetreuen Farbwiedergabe zu bekümmern. Die Farbigkeit der Bilder dient dann der Darstellung des Imaginären, des Exotischen, des Erotischen, der Phantastik. In Michael Powells und Emeric Pressburgers Ballettfilm *THE RED SHOES* (GB 1948) bildet das gleichnamige Märchen von Hans Christian Andersen den Hintergrund zu einem Künstlerdrama, das im Film auf zwei Parallelebenen erzählt wird. Das Märchen *DIE ROTEN SCHUHE* handelt von einem kleinen Mädchen, das verbotenerweise in roten Schuhen zur Kirche geht und für diese Eitelkeit mit dem Fluch, sich zu Tode tanzen zu müssen, bestraft wird. Um diesem Schicksal zu entgehen, lässt sich das Mädchen die Füße abhacken, die mit den roten Schuhen in alle Ewigkeit weitertanzen. Ein klassischer Märchenstoff um Regelverletzung und Sühne. Powell und Pressburger bilden um »die roten Schuhe« einen neuen Mythos, der von dem unerbittlichen Zwang des Künstlerdaseins handelt, das zwischen den Ausschließlichkeitsanforderungen der Kunst und der Sehnsucht nach einem zweiten bürgerlichen Leben zerrissen wird. Die junge Tänzerin Vicky debütiert bei dem großen Impresario Lermontov mit dem Ballett *THE RED SHOES*. Im gleichen Ensemble beginnt auch der junge Musiker Julian Craster seine Komponistenkarriere. Die beiden nähern sich im Verlauf der Proben einander an. Doch der Leiter des Balletts, Boris Lermontov, verbietet die Liebe zwischen seinen Künstlern. Die zwanzigminütige Ballettsequenz *THE RED SHOES*, zugleich Vickys Premiere, gerät vor diesem Hintergrund zu einer Allegorie des Künstlerdaseins, das sich zwischen Kunst und Leben verschleißt. Die roten Schuhe bilden den Keim der Kreation und stehen unter der Macht eines Dämons – im Ballett in Gestalt eines skurrilen Schuhmachers. Als Werkzeug des schmerzhaften Spitzentanzes kulminieren in dem leuchtenden Rot die Schönheit der Bewegung und die Leiderfahrungen der Tänzerin. Die roten Schuhe versinnbildlichen die Zucht des Trainings, die Leistungssteigerung. In dem Moment, als Vicky die roten Schuhe empfängt, entwickeln sich Tempo, Inspiration, Begeisterung und Präzision des Balletts. Unaufhaltsam kann und muss Vicky tanzen, tanzen bis zur totalen Erschöpfung, getrieben von der Kunst und dem Impresario. In Anlehnung an das Schicksal des großen Tänzers Waslaw Nijinsky, für den der Chef des Ballets Russes, Sergej Diaghilev, zum guten und bösen Genius gleichermaßen wurde, endet die Geschichte im Leben und auf der Bühne tragisch. Hein Heckroth, der *THE RED SHOES* ausstattete, komponiert zu jeder Bühnenszene ein neues Farbbild, das sich in das nächste Arrangement auflösen lässt. Mittelpunkt bleiben die roten Schuhe und das rote Haar der Tänzerin, das bei Großaufnahmen von hinten so angeleuchtet ist, dass es zu strahlen beginnt. Im Fortgang des Todestanzes tendiert das Haar dazu, seine Kontur zu verlieren, »schmutzige« Farben drängen sich vor und künden von dem nahenden Unheil. Einzig

die roten Schuhe verändern sich nicht. Sie sind der springende Punkt der Geschichte und des Bildes. Doch wichtiger als die Parabel nehmen Heckroth und die beiden Regisseure die Malerei auf der Leinwand. Der Film schließt die Lücken des Theaters. Er schafft ein Kontinuum des Dekors und des Tanzes aus der Träumerei in Farbe. Im Zentrum steht wiederholt Rot. Auch in Powell und Pressburgers Film *BLACK NARCISSUS* (GB 1947) trägt Rot die Geschichte als Symbol der Zerrissenheit zwischen zwei Lebensprinzipien, diesmal zwischen Kloster und Eheleben. Der Film *THE RED SHOES* gilt nicht nur als unbestrittenes Meisterwerk des Ballettfilms, sondern auch des Farbfilms. Eine weiterführende Analyse der Bildgestaltung von *THE RED SHOES* wird dies an späterer Stelle des Buches verdeutlichen.

In vielen kulturellen Kontexten besitzt Rot nach Schwarz und Weiß die größte Bedeutung. Kultur- und sprachwissenschaftliche Forschungen zeigen, dass Farbbegriffe für Rot in der überwiegenden Anzahl der Sprachen auf der frühesten Entwicklungsstufe entstehen. Manche Sprachen, zum Beispiel das Spanische, benutzen sogar das gleiche Wort für Farbe und Rot. Die Wahrnehmungspsychologie versucht experimentell zu ergründen, welche Farbe ein Säugling als erste sieht und zuordnen kann, und glaubt, es sei Rot. Rote Dinge (Spielzeug, Süßigkeiten etc.) werden von Kindern bevorzugt. Empirische Untersuchungen belegen trotz vieler Übereinstimmungen, dass die Farbbeurteilungsfähigkeit, vor allem die Differenzierungsfähigkeit von Mensch zu Mensch merklich unterschiedlich ausfällt. Farbe als amorphe und kaum rationalisierbare Erscheinung, die im Zusammenspiel von Licht, Oberflächenbeschaffenheit der beleuchteten Objekte und Farbrezeptoren im menschlichen Auge als subjektive Wahrnehmungsempfindung entsteht, entzieht sich jeder begrifflichen Definition. Doch: Auch wenn einzelne Farbabstufungen von jedem Betrachter individuell wahrgenommen werden, stimmen die Wirkungs- und Bedeutungszuweisungen der Grund- und Primärfarben intersubjektiv überein – zumindest innerhalb eines bestimmten Kulturkreises.

Kontrapunktisch zur emotionalen Farbe steht die rational erfahrbare Form, auf welcher die Ästhetik der Zeichnung beruht. Vor allem die Maler der Renaissance bestehen auf dem Primat der Form gegenüber der Farbe, die als Beiwerk angesehen wird, auch wenn gerade in dieser unumstrittenen Blütezeit der Malerei die Farbkompositionen der Bilder perfekt ausgeführt und inszeniert sind. Die Raum- und Tiefensuggestion der Zentralperspektive vervollkommnet sich durch den Einsatz der Farbe nach erprobten optischen Regeln, über die sich Maler, Naturwissenschaftler und Philosophen gleichermaßen in zahlreichen theoretisch-wissenschaftlichen Abhandlungen ergehen. Immer wieder kommen Studien über die Wechselwirkung von Farbe und Form zu vergleichbaren, aber schwer nachprüfbaren Ergebnissen. Aufgrund ihrer symbolischen Vielfalt und ihrer wichtigen Position im Kreis der anderen Spektralfarben ist Rot das Paradigma schlechthin, an dem sich die methodische Vielfalt der Farbforschung aufzeigen lässt, die sich immer in drei Disziplinen zugleich bewegen und zwischen Natur- und Kulturwissenschaft

permanent die Seiten wechseln muss. Das Farbensehen im menschlichen Auge, d.h. auf der Ebene der Physiologie, führt zur Farbinterpretation im Gehirn und damit auf die Gebiete der Hirnforschung und der Psychologie. Letztere überlappt sich in ihren Fragestellungen, im Gegenstand und in der teilweise deskriptiv-interpretierenden Methodik unmittelbar mit den Kunst- und Kulturwissenschaften, zu deren wichtigsten Gegenständen die Bildtraditionen und Bildwirkungen komplexer Kunstwerke zählen. Durch die Popularität psychoanalytischer Lesarten von Kunst im zwanzigsten Jahrhundert kommt es zugleich auch zu einem Rückkopplungseffekt auf die Kunstproduktion und den nicht wissenschaftlich geschulten Rezipienten, dessen Wahrnehmung latent und unbewusst von »modischen« Kollektivvorstellungen durchzogen wird. Das Geflecht an symbolischen Zuschreibungen ist kaum noch zu entwirren. Das Symbolfeld Rot konstituiert sich aus der Konfrontation antagonistischer Stereotypen und in einer Paradoxie zwischen Klischee und Komplexität. Hier setzt die Symbolforschung an, die auch nach den Ursachen für spezifische Konstruktionsvorgänge von Bedeutungen suchen muss und automatisch wieder mit physiologischen und psychologischen Fragestellungen konfrontiert wird.

Wodurch erklärt sich der Vorrang der Farbe Rot gegenüber den anderen Farben? 1666 wies Isaak Newton zum ersten Mal nach, dass weißes Licht alle Farben in sich enthält. Demonstrieren lässt sich die Vielfarbigkeit des Lichts, wenn es durch ein entsprechendes Prisma geschickt wird, so dass es sich optisch in die sieben Spektralfarben teilt. Reines Rot besitzt im Spektralband die längste Wellenlänge (ca. 650–700 nm) im Vergleich zu Grün, das in der Mitte des sichtbaren Spektrums (ca. 550 nm) in einem Bereich liegt, für den das menschliche Auge am empfindlichsten ist. Reines Blau besitzt innerhalb der Grund- und Primärfarben die geringste Wellenlänge (ca. 400–550 nm). Monochromatisches, gesättigtes Rot wird schon aufgrund seiner Wellenlänge innerhalb des Spektralbandes zum dominanten Farbeindruck für das menschliche Auge. Aus diesem Grund rückt reines Rot auf der zweidimensionalen Fläche eines Bildes optisch in den Vordergrund. Im Kontrast mit anderen Farben sticht Rot immer hervor. Selbst in einem dunklen Umfeld hebt sich die Farbe ab und erklärt andere Farben zu Hintergrundfarben. Wichtige Verkehrsschilder sind weltweit rot, weil diese Farbe eine aggressiv aufdringliche Signalwirkung besitzt. Allen anderen Farben voran besitzt die Farbe Rot Signalcharakter, sie sticht als starker Wahrnehmungsreiz von ihrem Umfeld ab und provoziert die Augen des Betrachters. Eine Kunst- und Kulturgeschichte der Farbe Rot umfasst demnach ein so breites Spektrum an völlig unterschiedlichen Funktionalisierungen und Bewertungen von Rot, dass zu guter Letzt der fälschliche Eindruck entsteht, die Farbe stünde für alles und jedes und zwar immer allzu offensichtlich. Doch schon eine erste assoziative Sammlung der Attribute und Zuschreibungen zu Rot enthüllt das Strukturprinzip der Konstitution eines semantischen Feldes, in dem Extreme ihren Platz finden. Zudem erzählt die Kunst- und Kulturgeschichte der Farbe Rot immer auch von Reichtum, Macht und Adel, nicht zuletzt, weil die Herstellung roter Farbstoffe teuer war.

Farben werden im Kontext kultureller Farbtraditionen als optische Zeichen eingesetzt und gewinnen so den Charakter des Symbolischen. Im Mittelalter war die rote Farbe ausschließlich den Gewändern des Adels vorbehalten. Auf Verstöße gegen die Kleiderordnung stand sogar die Todesstrafe, denn Rot war für das Heilige, für den Adel und nicht zuletzt für die Demonstration des Reichtums reserviert. Das berühmte Hochzeitgemälde *Giovanni Arnolfini und seine Frau* von Jan van Eyck (1443) kombiniert das bürgerlich grüne Gewand der Braut mit einem roten Bett im Hintergrund und konfrontiert auf diese Weise die beiden zentralen Komplementärfarben. Das rote Bett beweist den Reichtum der Arnolfinis, die sich rot gefärbtes Tuch und Jan van Eycks Kunst leisten konnten, aber zu dieser Zeit noch keine rote Kleidung tragen durften. In dem wichtigen Bildelement des roten Bettes, das durch seine Farbigkeit aus dem Hintergrund hervortritt, demonstriert sich das Selbstbewusstsein des reichen Bürgertums. Eva Heller hält die rote Farbe des Hochzeitsbettes der Arnolfinis darüber hinaus für ein magisches Zeichen gegen den bösen Blick, ein Symbol des gleichen Aberglaubens, der auch kleinen Kindern rote Käppchen zum Schutz gegen das Böse aufsetzt.⁸ Fast versteckt liegen auf einem seitlichen Fenstersims des gemalten Raumes einige rötliche Äpfel, die im christlichen Kontext des Gemäldes an den Sündenfall gemahnen sollen. Offensichtlich malt van Eyck religiöses Rot neben weltliches und magisches Rot, ohne sich an der symbolischen Vielfalt der Farbe zu stören. Auf frappante Weise verschiebt er das optische Gewicht des Bildes zugunsten der rechten Hälfte mit dem großflächigen Rot-Grün-Kontrast. Durch die Farbe lenkt van Eyck den Blick auf die Braut, über deren vermeintliche Schwangerschaft sich seither die Kunstgelehrten trefflich streiten. Das Bild enthält mehrfache Verweise auf die Themen der erwünschten Jungfräulichkeit vor und der baldigen Fruchtbarkeit nach der Eheschließung. Van Eycks Porträt beurkundet ein nach damaligem Brauch privat und ohne Priester gegebenes Eheversprechen, dessen Zeuge der Maler ist.⁹ Diese vorrangig gesellschaftlichen, Zeugnis ablegenden Funktionen des Gemäldes bedingen, dass alle Zeichen bis hin zur Symbolik der Farbe kollektiv verstehbar sein müssen.

Das Rot der Moderne ist ein anderes. Edvard Munch, Vincent van Gogh, Henri Matisse oder Francis Bacon setzen Rot wie einen Urschrei in Szene, der aus der tiefsten Seele des leidenden Individuums empor drängt. Edvard Munchs rote Himmel hängen als konstante Zeichen für die unbewältigten Verlusterfahrungen des Malers über den entsetzten Häuptern der Figuren. In dem berühmtesten Munch-Bild *Der Schrei* (1893), in dem zeitnah entstandenen Werk *Angst* (1894) oder dem zehn Jahre später gemalten Nietzsche-Porträt tragen die roten Himmel kein Zeichen eines Heilsversprechen mehr in sich. Gegen jede Konvention einer realistischen Landschaftsmalerei, in der weiß durchsetztes,

8 Eva Heller: *Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Lieblingsfarben, Farbgestaltung*. München: Droemer Verlag, 2000. S. 68.

9 Norbert Schneider: *Porträtmalerei*. Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo: Taschen Verlag, 1999. S. 33.

abgestuftes und im Hintergrund kaum noch gesättigtes Hellblau die optische Illusion der Tiefe des Raumes erzeugt und zugleich auf die gütige Anwesenheit des Göttlichen verweist, rückt Munch den Himmel in den Vordergrund des Bildes als drückendes bedrohliches Bildelement. Jeden Augenblick droht dieser Himmel mit der Vernichtung des ohnmächtigen Menschen. Munchs Ohnmacht resultiert aus zahlreichen schmerzhaften Ver-lusterfahrungen. Schon in der Kindheit verliert er seine Mutter und seine Schwester durch Schwindsucht. Jedes Verlassenwerden durch einen geliebten Menschen, in der Regel eine Frau, wird nun zur Quelle der Inspiration aus der Wiederholung des Schmerzes. Der Legende nach soll Munch im Augenblick einer Trennung von seiner Geliebten mit ihr gemeinsam eine blutrote Wolke im Abendrot bewundert haben und so zu seinem archetypischen Schmerzensbild gefunden haben. Dieses Rot spiegelt sich fortan auch in den Haaren seiner porträtierten Frauenfiguren.

Bedeutungskrieg im Monochromen

Die Bedrohung durch Rot ist auch Thema vieler Filme, nicht nur im Horrorgenre. Häufig keimt das gefährliche Rot aus seinem Gegenteil, einem positiv konnotierten Rot, so dass Glücks- und Leiderfahrung – wie in Munchs Traumatisierung durch den Anblick des Abendrots im Augenblick des Schmerzes – sich in einem Zeichen, an einem symbolischen Ort wiederfinden. Zu den bekanntesten Beispielen für eine Farbdramaturgie, die sich als semantische Verschiebung des Roten ins Negative vollzieht, gehört Nicolas Roegs mystische Geschichte *DON'T LOOK NOW* (GB/J 1973). Zunächst ein Farbattribut der geliebten kleinen Tochter mutiert Rot zum Zeichen des namenlos Scheußlichen, von dem die Eltern des verunglückten Kindes in Venedig verfolgt werden. Zudem erhalten sich an dem Gnom mit der gealterten Schreckensfratze, die nur einmal zum Ende hin kurz sichtbar wird, die Gestalt und die Kleidung des Kindes. Das böse Rot lockt mit der sehnsüchtig erwarteten Wiederkehr des toten Kindes. Parallel zur Unfallszene am Anfang, in der das knallrote Lackmäntelchen die Individualität des Kindes überstrahlt (Abb. 119), verschüttet der Vater aus Versehen eine rote Flüssigkeit und verwandelt durch das Missgeschick einen roten Kandelaber auf einem Diapositiv zu einer amorphen, vage an ein menschliches Embryo erinnernden Form. Die Farbe läuft aus: zeitlich parallel zu diesem Vorgang, aber unsichtbar für den Zuschauer, ertrinkt das Kind. Als der Vater seine Tochter aus dem Wasser birgt, arrangiert Roeg die beiden Körper als Erinnerungsbild an die Embryonalform. Das Ertrinken zählt zu den ältesten und kompliziertesten Todesbildern und ist mit dem Gedanken an eine Wiederkunft verknüpft. Wasser als amorphes irrationales Urelement¹⁰ und die mit ähnlichen Qualitäten behaftete formlose rote Farbe verbinden sich zu einem Bild des Todes, an das die Hoffnung an eine Auf-

10 Mircea Eliade: *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*. Dritte Auflage, Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1987. S. 114.

erstehung geknüpft ist. Perfide an der Farbdramaturgie in *DON'T LOOK NOW* ist die Pervertierung der emotionalen Qualität, die Rot in der Exposition durch die assoziative Analogiemontage besitzt, als Zeichen der elterlichen Liebe, aber auch der Vorwarnung. In *Venedig* wird das embryonale Rot, das durch seine Form als Keim neuen Lebens charakterisiert ist, zum amorphen Rot, einem Irrlicht in der Nacht. Rot wird jetzt mit Schwarz und mit der Dunkelheit kombiniert – ein negativ belasteter Kontrast. Aus der Rot-Blau-Grün-Kombination der Exposition wird Rot und Schwarz. Aus dem Wassertod des Kindes als Rückkehr in das mütterliche Fruchtwasser, als Anspielung auf eine mögliche Rückkopplung an den Kreislauf des Lebens wird nun der gewaltsame Tod des Vaters in den nächtlichen Gassen und Winkeln einer morbiden Stadt. *DON'T LOOK NOW* ist am Leitfaden der Kontrasterfahrung farbdramaturgisch in jeder Nuance komponiert.

Kontrapunktisch setzt auch Neil Jordan in seinem Serienkillerfilm *IN DREAMS* (USA 1999) die Farbe Rot als Zeichen der telepathischen Verbindung zwischen der Heldin Claire Cooper (Annette Bening) und dem Killer (Robert Downey jr.) und – gegenbildlich – als Farbe eines gewaltsamen Todes ein. Durch die telepathische Kommunikation der Figuren, in deren Speziallexikon rote Äpfel eine Hauptrolle spielen, überlappen sich die gewaltsame Bedrohung und die irrealen mentale Jagd auf den Mörder. Die Doppelbödigkeit der Farbbedeutung stellt die Regel der Jordanschen Farb-Dramaturgie dar. Wieder spielt ein rotes Kostüm mit, diesmal als Signifikant der Kindesliebe, die sich durch mütterliche Grausamkeit in Hass verkehrt hat. In dem roten Kleid der toten Mutter, mit dem der Killer sein Opfer bekleidet, steckt die Sehnsucht des verwundeten Sohnes nach einer guten Mutter und einer heilen Familie, deren Rollen er wie ein Regisseur besetzt und ausstaffiert. Er selbst spielt den Vater. Das ironisch-groteske Ende des Films verwandelt Rot zum Zeichen einer metaphysischen Rache aus dem Jenseits. Jordan, der schon in seiner Rotkappchen-Variation *THE COMPANY OF WOLVES* (USA/GB 1984) um die kulturhistorischen und psychoanalytischen Bedeutungen von Rot kreist, lässt in seinem Horrorfilm *IN DREAMS* rote Fluten frei, in denen das Bezeichnete ineinander fließen kann.

Ein letztes Beispiel von besonderer Qualität: Martin Scorsese konfrontiert in seiner Dalai Lama-Geschichte *KUNDUN* (USA 1997) amorphes flüssiges Rot mit Objekt-Rot zu einem metaphorischen Bild des Krieges zwischen Tibet und China. Der Dalai Lama hat mehrere Visionen angesichts der drohenden Invasion der Chinesen, die sich zu symbolischen Kompositionen verdichten. Er sieht sein Aquarium mit Goldfischen vor Augen, rote Fische in blauem Wasser, ein friedliches Bild. Plötzlich dringt rote Flüssigkeit von links in das blaue Wasser vor und nimmt den Fischen den Lebensraum. Die rote Farbe macht die Goldfische unsichtbar. Sie vergiftet das Wasser, den friedvollen Lebensraum der Tiere, die in der buddhistischen Religion einen hohen symbolischen Stellenwert einnehmen (Abb. 115). Scorsese versinnbildlicht die gewaltsame Auseinandersetzung zwischen China und Tibet durch die Farbe Rot, die aus zwei unterschiedlichen Richtungen

kommt. Der ganze Film ist durch die Farbe Rot definiert, weil sich die Gewänder der buddhistischen Mönche durch diese Glücksfarbe auszeichnen. Für die Chinesen, deren Kleidung soldatisch graugrün gehalten ist, verweist Rot auf die kommunistische Revolution und eine politische Ideologie. Tibet, bewohnt von wesentlich weniger Menschen als China, fühlt sich von der Masse überschwemmt. Die vereinzelt umherschwimmenden Goldfische können der amorphen Eroberung ihres Lebensraums durch das Rot des Kommunismus nichts entgegensetzen. Sie sind dem anders konnotierten Rot hilflos ausgeliefert. In einem zweiten Bild zeigt Scorsese den Dalai Lama inmitten einer riesigen Ansammlung gewaltsam ums Leben gekommener Mönche. Er ist der einzige lebende Mensch inmitten rot gekleideter Leichen, deren Rot sich von der ursprünglichen Bedeutung des buddhistischen Gewandes abkehrt und nun von der Sinnlosigkeit des Blutvergießens erzählt. Wieder ist die Farbe Rot in einem einzigen Bild kontradiktisch besetzt. Die Kamera nimmt dieses Bild aus der Vogelperspektive auf und erhebt sich langsam zum Himmel, zu dem der Dalai Lama die Hände hebt. Durch das langsame Zurückziehen der Kamera entsteht ein rotes Ornament des Massensterbens, das schließlich zu einer großen Blutlache gerinnt. Leben und Tod zerfließen in der Farbe Rot (Abb. 116).

In der Farbe Rot – ob in Text oder Bild – kehrt das Gleiche ewig wieder, aber immer wieder in neuer Kombination. Aus diesem Grund muss einer Kultur- und Kunstgeschichte des Roten die Sammlung prägnanter Fallstudien vorangehen. Erst über die Beobachtung des einzelnen Beispiels lassen sich die Grundlagen einer Ästhetik der roten Farbe finden und in einem nächsten verallgemeinernden Schritt die Strukturen dieser Ästhetik beschreiben. An dieser Stelle gilt die Aufmerksamkeit dem Variantenreichtum, der dort beginnt, wo Rot evoziert wird, ohne real sichtbar zu werden, und dort vorläufig endet, wo das sichtbare Rot – wie in Scorseses Bild des Aquariums – das Bild, die Bildfläche und damit die Dimensionen unseres Sehens vollständig erobert. In den fünfziger und sechziger Jahren ist es in der Malerei so weit: Barnett Newman, Ad Reinhardt oder Ruprecht Geiger bemalen riesige Leinwandformate mit reinem Rot, selten und minimal durch fremde Farblinien unterbrochen, meist monochrom und rein. Das Sehen dieser Bilder gerät zur reinen Konfrontation mit der ebenso anziehenden wie gewalttätigen Farbe: Der Mensch sieht – im wörtlichen Sinne – Rot. Hier hat sich zum Monument ausgewachsen, was als Keim, Spur, Motiv oder Symbol begonnen hat. Aristoteles nannte das keimende Leben des befruchteten Eies einen springenden Punkt. Dieser Punkt, aus dem immer wieder Leben kommen wird, ist rot.

2. Blau

Es ist der Tod, der liebevoll bläulich ist wie das Nichtsein. Denn das Nichtsein ist unendliche Leere, ein leerer Raum ist blau, und es gibt nichts Schöneres und Tröstlicheres als die blaue Farbe. Es ist kein Zufall, daß Novalis, ein Dichter des Todes, das Blau geliebt und es überall gesucht hat. Die Süße des Todes hat eine blaue Farbe.

(*Milan Kundera: Das Buch vom Lachen und Vergessen*)

BLUE (GB 1993) – so nennt Derek Jarman in seinem gleichnamigen Film den Tod, das Sterben, die Krankheit, das langsame Erblinden, die Qual des Körpers, das Leid der Seele, die Trauer, aber auch seine Liebe, seine Sehnsucht. Zweiundsiebzig Minuten Blue Screen: kein vorübergehendes Aussetzen elektronischer Technik, sondern eine monochrom angestrahlte Leinwand zieht unseren Blick in das unendliche Nichts der Farbe Blau. Derek Jarman lässt die Bilder auf der Leinwand sterben, damit sie im Kopf des Zuschauers wiedergeboren werden können. Klänge und Meeresrauschen, leiser Gesang und gesprochene Worte umspülen uns – nur noch Ohr – mit Liebe, Angst, Todesver zweiflung. Jarman erzählt sein Sterben, seinen eigenen unfassbaren und zeitnah bevorstehenden Tod. In Erinnerung an Yves Kleins ultramarin-blaue Malerei färbt er seinen Film in der Farbe des mediterranen Himmels, der nahezu ohne Horizontlinie an das tiefblaue Meer stößt. Die Leere, das Nichts und die Unendlichkeit fließen blau ineinander. «O blue come forth, o blue arise, o blue ascend, o blue come in...» – Jarman stirbt 1994 an Aids, das Virus hat ihn zuvor erblinden lassen.

Jeder Mensch erwartet seinen eigenen Tod und erlebt sein eigenes Sterben, ohne dieses Erlebnis mitteilen zu können. Niemand weiß wann, wo, unter welchen Umständen es geschieht. Der Tod ist und bleibt das größte Rätsel, das Undenkbare, das Unbegreifbare. Darum suchen wir nach Bildern, die uns helfen, unseren Ängsten Gesicht und Gestalt zu geben. «Der Tod ist bilderfreundlich», weil – so der Kulturanthropologe Philippe Ariès – «das Bild das dichteste und direkteste Ausdrucksmittel des Menschen angesichts des Mysteriums des Hingangs»¹¹ ist. Kultur- und Kunstgeschichte erschaffen seit jeher Figuren des Todes, Dämonen, Vampire, Gespenster, Gerippe und Sensenmänner, imaginäre Erscheinungen. Das Kino erweckt diese zum Leben. Neben den Todesfiguren, den Stars des Horror- und Fantasygenres, haben sich bedeutungsschwere und dichte Inszenierungsformen von Todesereignissen und Todeserfahrungen entwickelt und zu Standard-situationen des Kinos ausgeformt. Anthropologische Urerfahrungen, Motivketten, ritualisierte Handlungen, religiöse und mythologische Vorstellungen amalgamieren zu komplexen bewegten Bildern, die Menschen unmittelbar verstehen. Die Bilder des Todes

11 Philippe Ariès: *Bilder zur Geschichte des Todes*. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1984. S. 7.

tragen ihre Farben. Zahllose Werke von Dichtern, Malern, Musikern und Filmkünstlern kleiden den Tod in Blau. Blau ist neben Rot die wichtigste Farbe des Todes – diese Bewertung gründet auch in unseren existenziellen Erfahrungen.

Bei günstigen Lichtverhältnissen sehen wir den Himmel und das Meer blau. Mit dieser Tatsache verbinden wir Empfindungen unterschiedlichster Art. Keine Farbe begegnet uns in solchen Größendimensionen wie das Blau des Himmels: von Blauweiß, Graublau, Azur, Kobalt, Ultramarin bis zu dem tiefdunklen Blau der blauen Stunde, das mit Macht ins Schwarze zieht und dennoch leuchtet. Weder Grün noch Rot oder Gelb tauchen in der Natur als monochrome Farberscheinungen von der Größe des Himmels auf. Der blaue Himmel schickt uns Glücksgefühle und zugleich das Erschrecken vor der Unendlichkeit. Robert Musils Törleß liegt auf dem Rücken im Gras, träumt und fühlt sich in die Unermesslichkeit des blauen Himmels hineingezogen, der sich ihm zugleich entzieht. Der blaue Himmel breitet einen Schutzmantel über den Menschen aus, seine Freundlichkeit ist ein Beweis für die Gnade der Götter, aber er konfrontiert uns auch mit der Nichtigkeit des eigenen Daseins. Das Gefühl des Törleß gleicht dem Schwindel, der uns befällt, wenn wir in tiefes Wasser blicken. Blau bewegt sich, es schwindet und nimmt uns mit.

Die energiereiche Farbe Blau besitzt die kürzeste Wellenlänge im sichtbaren Spektrum und beherrscht die Tiefe der Bilder. Blau kommt uns niemals zu nah – wie Rot. Die optische Ferne des Blauen schenkt den Malern den Effekt der Luftperspektive. Während Rot aus der Nähe betrachtet zu leuchten beginnt, strahlt Blau in der Ferne. Rot verdrängt andere Farben, Blau unterstützt sie. In der Natur begegnen wir Blau zumeist an den flüchtigen, fließenden Elementen wie Luft und Wasser, die keine eigene Körperfarbe haben. Dieses immaterielle Blau entsteht durch die Lichtbrechung nur dann, wenn viele Luftschichten übereinander oder tiefe Wassermassen zu sehen sind. Füllt man etwas Luft in einen durchsichtigen Beutel oder schöpft etwas Wasser in ein Glas, ist kein Blau mehr zu sehen. Auch das wenige Blau am menschlichen Körper ist nicht zuverlässig. Zu Zeiten, als sich Adlige noch durch vornehme Blässe von den vom Wetter gegerbten Bauern abhoben, glaubte man fälschlicherweise, blaues Blut durch die helle Haut hindurch scheinen zu sehen. Unschön wirken dagegen durch Sauerstoffmangel blau angelaufene Wasserleichen und Strangulierte. Stumpfe Verletzungen bilden blaue Flecken, die auf Blutergüsse unter der Haut zurückzuführen sind. Verwesungsprozesse erzeugen ebenfalls Blaufärbungen. Sauerstoff und Wasserstoff in richtiger Dosierung sind die Existenzgrundlage jeglichen Lebens. Menschliche und tierische Körper setzen sich aus ihnen zusammen, atmen, trinken, leben von Licht, Luft und Wasser. Blau ist die beliebteste Farbe, vielleicht auch, weil wir die blauen Elemente zum Überleben brauchen.

Das echte Ultramarinblau der alten Meister zählt zu den teuersten Farben der Welt. Als Farbe, die in der christlich orientierten Malerei zur Darstellung des Marienmantels gebraucht wurde, musste das Ultramarin durch aufwändige Prozeduren aus dem blauen

Mineral Lapislazuli gewonnen und aus dem Orient über das Meer zu den Malern gebracht werden. Wie das teure Ultramarin sind auch blaue Blüten in der Natur eher selten. Nur wenige Pflanzen wie der Enzian und das Vergissmeinnicht bilden eine tiefblaue Farbe aus. Bei vielen Kulturpflanzen ist eine Blaufärbung der Blüten auf chemische Manipulation oder Züchtung zurückzuführen. Blaue Rosen oder Tulpen stellt man in blaue Farbe, blaue Hortensien müssen mit Aluminiumsulfat gegossen werden, damit sie nicht zu einem Flieder- oder Rosaton verblassen. Diesen Blumen haftet immer als besonderer Reiz eine gewisse Künstlichkeit an. In seinem Gedicht *Blaue Hortensie* beschreibt Rainer Maria Rilke die Flüchtigkeit dieses Blaus, das schnell zu verschmutzen droht. Aufgrund ihrer Seltenheit sind blaue Blumen – nicht nur bei Novalis und den Romantikern – begehrt. In einer Höhle findet Novalis' Heinrich von Ofterdingen eine »Blaue Blume«, durch die das Antlitz eines geliebten Mädchens leuchtet, ein Symbol der ewigen Treue und Unsterblichkeit der Liebe. Auch mit Melancholie und Trauer assoziieren wir Blau. Feeling blue: Der Blues trägt die Farbe der Trauer sogar in seinem Namen. Blue notes sind Töne, die labil intoniert sind und, leicht verschoben zum Taktschema, auf der dritten, fünften und siebten Stufe der Tonleiter etwas nach unten abrutschen. Solcherart absteigende Tonfolgen gehören seit Jahrhunderten zu den Kennzeichen der Trauermusik. Niedergeschlagenheit, Traurigkeit, Trübsal scheinen ihre Beschaffenheit mit der Farbe Blau zu teilen, sie sind starke und undefinierbare Gefühle, besitzen wie Himmel und Meer keinen festen Umriss. Blau ist ungewiss, stets auf der Flucht. Die Maler der Moderne Pablo Picasso, Paul Klee, René Magritte, Franz Marc, Vincent van Gogh malen Landschaften, Pferde, Vögel, Frauen in flüchtigem, transparentem Blau und berauben sie damit ihrer physischen Präsenz. Die blauen Körper wirken wie aus ihrer Natur herausgerissen.

Filmästhetisch gilt Blau als Farbe der Nacht, der Kälte, des Dämonischen, des Todes, der Erinnerung, der Trauer, der Melancholie. In seinem Vampirfilm *NOSFERATU* (D 1922) viragierte Friedrich Wilhelm Murnau die Nachtszenen gemäß der Pathé-Konvention in Blau, erreichte allerdings mit diesem Blau – wie bereits im Kapitel *Rot* ausgeführt wurde – viel mehr als nur eine Darstellung der Tageszeit. Das kalte Nachtblau kehrt als Farbe der Vampire immer wieder, zum Beispiel in Werner Herzogs Remake *NOSFERATU: PHANTOM DER NACHT* (D/F 1979) oder in Kathryn Bigelows *NEAR DARK* (USA 1987). In Michael Powells und Emeric Pressburgers *BLACK NARCISSUS* (GB 1947), einem Klosterdrama, liefern sich Blau und Rot einen Krieg gegen das klösterliche, asketische Weiß. Als Schwester Ruth (Kathleen Byron) von der Mauer des Klosters, das an einem Abgrund steht, in den Tod stürzt, zeigt die Kamera ein blaues Wolkenmeer, das den Berg umgibt wie dichte Watte. Sie trägt ein rotes Kleid, das in der nächtlichen Todesszene manchmal tiefschwarz aussieht. Antagonistische Farbkompositionen in Rot-Blau thematisieren den Wahnsinn – wie in Jean-Jacques Beineix' *37°2 LE MATIN* (F 1986), in dem sich in Rot und Blau das Leben und der Tod, Sexualität und Melancholie, Hitze und Käl-

te, Aktivität und Passivität, Emotionalität und Vernunft, Frau und Mann begegnen. An Bettys (Béatrice Dalle) Sterbebett trägt Zorg (Jean-Hugues Anglade) in einem Raum mit einer blauen Decke und einem riesigen, vergitterten Fenster, durch das ein heller Himmel sichtbar wird, ein rotes Kleid: ein Liebestod, denn Zorg erstickt die hilflose Geliebte mit einem Kissen, um sie aus ihrer Gefangenschaft in der Psychiatrie zu befreien. In Danny Boyles Drogenfilm *TRAINSPOTTING* (GB 1996) sind Blau und Rot die zentralen Farben des Todes. Als ein Baby stirbt, sieht man einen ultramarin-blauen Raum, die Reise des Helden ins Klo führt in eine tiefblaue Meereslandschaft, später versinkt er nach einer Injektion in den Boden – auf einem roten Teppich liegend, in ein rotes Grab. Als Symbol kalter Zerstörung zeichnet Blau den nächtlichen Krieg in amerikanischen Großstädten, wie zum Beispiel in James Camerons *TERMINATOR*-Filmen (USA/F 1984, 1991) oder in Kathryn Bigelows Polizeifilm *BLUE STEEL* (USA 1990), in denen das im blauen Licht veredelte Stahlgrau der Maschinen und Waffen zum farblichen Leitmotiv der Filme wird. Steven Soderberghs *TRAFFIC* (USA/D 2000), ein Thriller über Drogenhandel, konfrontiert die gelbe Wüstenlandschaft Mexicos, aus der die Drogen stammen, mit der blauen Kälte des modernen Amerika, dem Ort, an dem Drogen konsumiert werden.

Abseits der Kinomodern steht die Farbdramaturgie in Krzysztof Kieslowskis Trilogie zum Blau, Weiß und Rot der französischen Trikolore. In *TROIS COULEURS: BLEU* (F/Polen/CH 1993) erfährt Julie de Courcy (Juliette Binoche) eine Pervertierung der Freiheit, da sie durch einen tragischen Unfall ihren Mann, einen bedeutenden Komponisten, und ihre kleine Tochter verliert. Zerrissen zwischen Todessehnsucht und Lebenskraft taucht sie – einmal sogar in Embryonalhaltung – in das Wasser eines blau ausgeleuchteten Schwimmbeckens ein. Ohne Atemluft und schwerelos übt sie sich im Sterben, aber ihr Lebenswille treibt sie nach Luft ringend an die Oberfläche. In der Einsamkeit einer Trauer, die Julie weder teilen noch mitteilen kann, begegnet ihr die Farbe Blau als Heimsuchung verdrängter Erinnerungen: ein in blaue Folie gewickelter Lutscher ihrer Tochter, eine Komposition ihres Mannes, die von blauem Licht begleitet wie ein orchestriertes Gewitter aus ihrem Kopf herausbricht. Gekoppelt an die Musik des unvollendeten Konzerts, welche Julies Ehemann für das vereinigte Europa geschrieben hatte, wird die blaue Farbe zum emotionalen Ausdruck nicht abgeschlossener Trauer, für die es keine Bilder geben kann – eine Tonfarbfläche, die den Zuschauer auf das Hören des Unausdrückbaren verweist (Abb. 72).

Always-Ready Graves

Der griechische Philosoph Thales von Milet verkündete vor 2 500 Jahren, das Wasser sei der «Urgrund allen Lebens», aus dem sich der ewige Kreislauf der Natur ereignet. Spätere Evolutionstheorien geben seiner Lehre recht: Vor allem das Wasser des Meeres ist ungeheuer fruchtbar, wie Aquarianer wissen, die ihr Salzwasseraquarium mit echtem Meerwasser impfen, um mit Spannung darauf zu warten, welche Organismen entstehen wer-

den. Wasser kann aber auch vernichtende Auswirkungen auf Mensch und Tier haben. Es bewirkt Sintfluten, Überschwemmungen und Schiffsuntergänge, nimmt den Ertrinkenden den Atem und ist unberechenbar in seiner entfesselten Kraft. In einem Spannungsfeld zwischen Kosmogonie und Apokalypse wird das Wasser und vor allem das Meer zu einem der großen Geschichtenerzähler der Menschheit. Verweise und Beispiele zum Tod im Wasser – einem blauen, manchmal schwarzen Tod – finden sich unzählige. In seinem Zyklus *One's-Self I Sing* formulierte der amerikanische Lyriker Walt Whitman einen entscheidenden Satz: «Sea of the brine of life and of unshovell'd yet always-ready graves (...) I am integral with you».¹² Das Wassergrab ist stets bereit, den Körper des Ertrinkenden zu bergen und ihm ein neues Leben in einer anderen Existenzform, eine Wiedergeburt, zu schenken. Der blaue Tod im Wasser vollzieht sich – so verstanden – mitten im Leben.

Die wichtigste filmische Darstellungsform des blauen Todes ist aus diesem Grund das Eintauchen, primär im Meer, dem Medium neuen Lebens. Terrence Malick, ein Verehrer der Lyrik Walt Whitmans, lässt den Soldaten Witt (James Caviezel) in seinem Antikriegsfilm *THE THIN RED LINE* (CAN/USA 1998) den eigenen Tod symbolisch als Eintauchen in glasklares, blaues Meerwasser erleben, als Erinnerung an ein paradiesisches Bild aus der Ouvertüre des Films, obwohl er auf einer Wiese erschossen wird. Immer wieder inszeniert Malick die verschiedenen Formen des Wassers auf der Insel: Süßwasserflüsse, Mangrovensümpfe, Lagunen, das offene Meer. Die Exposition zeigt im Meer schwimmende Kinder in einer Perspektive gegen das Licht, so dass die nackten Körper von Licht durchflutetem Blau umgeben sind. Das blaue Wasser umfängt die Kinder, es ist Meer und Himmel zugleich, fluidaler Raum des Lebens. Als Witt stirbt, blickt die Kamera an den riesigen, von Pflanzen umschlungenen Bäumen wie an einer Kathedrale empor in die Sonne, deren Strahlen durch das Grün der Blätter gefiltert werden. Dann sehen wir, wie Witt zwischen den Kindern in das blaue, von Luftbläschen und Sonnenlicht durchzogene Wasser eintaucht, körperlich unversehrt, geheilt, zurückgenommen in die Natur, schwerelos. In Abkehr von den blutigen Gewaltszenen des Films wird die Wasserszene deutlich als inneres Todesbild des Sterbenden inszeniert, eine Vision des Übergangs in ein neues Stadium.

Luchino Visconti nimmt das mythologische Bild der Passage in seiner Thomas Mann-Verfilmung *MORTE A VENEZIA* (I/F 1971) wörtlich: Aschenbach (Dirk Bogarde) beobachtet, wie der geliebte Knabe Tadzio (Björn Andresen) ins flache Meer auf den Horizont zuläuft, der geflügelte Götterbote Hermes geleitet den sterbenden Künstler über die Styx. Wie Malick betont Visconti den Bildcharakter der Passage in den Tod, nicht zuletzt durch die Kamera, die am Bildrand zu sehen ist. Aschenbach, dessen Begierden auf die

12 Walt Whitman: *Leaves of Grass*. 1. Aufl., 1892, New York, Toronto, London, Sydney, Auckland: Bantam Books, 1983. S. 40.

voyeuristische Beobachtung des schönen Knaben reduziert sind, bleibt selbst im Moment seines Todes Zuschauer: «Ihm war aber», – so heißt es bei Thomas Mann – «als ob der bleiche und liebe Psychagog dort draußen ihm lächle, ihm winke; als ob er, die Hand aus der Hüfte lösend, hinausdeute, voranschwebe ins Verheißungsvoll-Ungewöhnliche.»¹³ In Theo Angelopoulos' *DIE EWIGKEIT UND EIN TAG* (F/I/Griechenland 1998) geht Alexandre (Bruno Ganz) über einen Steg zum Meer seinem Tod entgegen. In Sarah Levys Film *DU BLEU JUSQU'EN AMÉRIQUE* (F 1999) erzählt Camille (Samuel Jouy) von seiner Todesvision während eines Tauchunfalls. Erst im Krankenhaus wird der Gelähmte aus Blau wieder auftauchen. Mit einem Schwenk in den Himmel und auf das Meer umgeht die Kamera den Anblick des Doppelselbstmordes in Takeshi Kitano's *HANA-BI* (Japan 1997). Zwei Schüsse beenden die Musik, Stille, das rauschende Meer. Nur auf der Bild- und Tonebene, nicht etwa durch ein Eintauchen des Körpers, vereinigen sich Wasser und Mensch. In diesen Beispielen vertreibt der blaue Tod als symbolische Passage den realistisch inszenierten Tod aus dem Bild. In diese Kategorie gehören auch die Visionen des todgeweihten Helden in Ridley Scotts *GLADIATOR* (USA/GB 2000), allerdings vollzieht sich die Passage in den Tod nicht im Wasser: ein Tor öffnet sich zu einer blauen Asphodelenwiese, deren Gras von einem sanften Wind in Wellenbewegungen gebracht wird.

Viele Todesbilder inszenieren das Sterben als sanftes Eintauchen in das barrierenlose Element des Wassers. Claude Sautet durchbricht die Grenzen der Erzählebenen in *LES CHOSES DE LA VIE* (F/J/CH 1969) in dem Moment, als Pierre Bérard (Michel Piccoli) stirbt. Die Erzählzeit umfasst die letzten Stunden des Mannes nach einem schweren Autounfall, unterbrochen von den Erinnerungsfetzen des Verletzten, der sich im Leben zwischen seiner Ehefrau und der Geliebten nicht entscheiden kann. Als er stirbt, übermannt ihn träumend der Schlaf des Todes. Er sieht sich zu, während er langsam und sanft im Meer versinkt und zugleich seine Familie auf einem Schiff in den Horizont segelt. Seine Angst vor Einsamkeit bewahrheitet sich im Tode. Ein monoton in die Länge gezogener Orgelton ist zu hören: Der blaue Tod vollzieht sich als synästhetisches Aussetzen jeglicher Bewegung des Körpers, als Verstummen der Sprache, als Halten des Tons. Die Szene übersetzt die technischen Zeichen, durch die eine Herz-Lungen-Maschine den Tod verkündet. Pierre stirbt im Krankenhaus.

Daneben gibt es zahllose Beispiele für einen gewaltsamen Tod im Wasser in der Geschichte des Films – eines unter vielen ist Steven Spielbergs *JAWS* (USA 1975). Eine signifikante Subkategorie des Wassertodes spielt sich in den Schwimmbecken der Highsociety Frankreichs, Amerikas oder Englands in den sechziger und siebziger Jahren ab. Ein filmisches Standardszenario: Reiche Menschen langweilen sich in ihren noblen Häusern, undenkbar ohne Pool, ohne das stets bereite Grab für unliebsame Nebenbuhler oder Fa-

13 Thomas Mann: *Der Tod in Venedig*. In: ders.: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Band 8: *Erzählungen. Fiorenza Dichtungen*. Frankfurt am Main: Fischer, 1990, S. 444–525. S. 525.

milienmitglieder. Ein Beispiel, das sich auf viele andere beziehen lässt: *LA PISCINE* (F/I 1969) von Jacques Deray ist Dreh- und Angelpunkt eines Eifersuchtsdramas um Marianne (Romy Schneider), ein Ort des Müßiggangs, der leidenschaftlichen Liebe, aggressiver Streitigkeiten und schließlich eines gewaltsamen Todes. Die deutliche Farbdraturgie des Films, die sich in der Ausstattung und den Kostümen der Figuren widerspiegelt, ordnet das blaue, sterile Schwimmbad den konkurrierenden Männern zu, von denen einer den anderen ertränken wird. Marianne trägt in der Mordnacht ein floral-grünes Abendkleid, das eine Verbindung zwischen ihr und der lebendigen Natur herstellt und sie von dem Mordgeschehen ausschließt, das sich im Schwimmbad, dem kastrierten und domestizierten Meer und gesellschaftlichen Statussymbol der Siebziger abspielt. Nur eine einzige Szene spielt am Meer: die Beerdigung des Mordopfers. Im Vordergrund des Bildes verstellt ein Friedhof den freien Blick auf das weite blaue Wasser. Doch das wahre Grab ist das Schwimmbad, an dem die Hinterbliebenen dem Toten gedenken. Wie in Mike Nichols *THE GRADUATE* (USA 1967) ist auch in Jerzy Skolimowskis Pubertätsdrama *DEEP END* (GB/Polen/D 1971) das Schwimmbad ein Ort der Initiation, doch während Benjamin (Dustin Hoffman) im Pool auf das Nichts zu warten scheint, erlebt Ruffian (Sean Barry-Weske) in *DEEP END* zum ersten Mal die körperliche Liebe in einem wasserlosen, öffentlichen, alten Schwimmbad. Als die Flut kommt, weil einer der Bademeister das Wasser wieder in das Becken einlässt, kommt es zum Streit, und Ruffian tötet seine Geliebte, um sie nicht zu verlieren. Auch sie versinkt widerstandslos und lässt sich unter Wasser wie eine gefügige Puppe lieben. Sally Potter konstruiert in ihrem Film *THE MAN WHO CRIED* (GB/F 2000) gleich einen mehrfach verschachtelten Raum für den blauen Tod. Eine Bombe trifft ein Schiff auf hoher See mitten ins Herz, in das Hallenbad unter Deck, in dem das Mädchen Lola (Cate Blanchett) gerade sein letztes Bad nimmt.

Ins Blaue

Als reiner Farbraum ist die Bläue ein bilderloser Ort der Leere, an dem es nichts mehr zu sehen gibt und der zugleich alles bedeutet, was sich nicht zeigen lässt: Kühlung, Heilung, Katharsis, Transzendenz, Mystik, Spiritualität, Unendlichkeit, das Absolute, Jenseits, Ewigkeit, Tod. Diesem großen Blau widmet Luc Besson das Unterwasser-Epos *LE GRAND BLEU* (F/USA/I 1988) über das Leben des legendären Freitauchers Jacques Mayol. Als Sohn zweier Tauchlehrer verbrachte Besson die meiste Zeit seiner Kindheit an mediterranen Urlaubsorten und soll als Zehnjähriger einmal bis zum Einbruch der Dunkelheit mit einem Delfin im offenen Meer geschwommen sein. Dieses «Blau im Kopf» motiviert Besson dazu, Jacques Mayol (Jean-Marc Barr) einen vorzeitigen Filmtod in Blau zu schenken, eine Verschmelzung mit dem Meer. Wachträumend sieht der Taucher die bewegte Wasseroberfläche durch die Zwischenräume der Bambusdecke über seinem Bett eindringen und langsam auf ihn herabsinken, während er die Arme nach ihr ausstreckt, um gleichsam zur Himmelfahrt in die Tiefen des Meeres anzusetzen. Erlöst von

jeglicher Erdschwere, von familiärer Verantwortung, Liebe, Trauer und Schuld, schwimmt er inmitten der Delfine. Noch in der gleichen Nacht begibt sich Mayol auf eine letzte Tauchfahrt ins Meer, wo er – der *Homo delphinus* – seinen Traum vom Tod im großen Blau erlebt.

Seltener als das Meer, doch nicht weniger symbolisch, dient auch der Himmel als Bildmetapher des blauen Todes, kein schwarzer Horror Vacui, nicht das Ende allen Seins, sondern die Passage in eine wie auch immer geartete, jenseitige Existenz. Im Gegensatz zum Eintauchen in die Tiefen des Wassers wird die Himmelfahrt, wie sie in Altarbildern seit dem frühen Mittelalter dargestellt wird, unweigerlich von der christlichen Vorstellungswelt genährt, die hierin den Aufstieg der Seele in das ewige Reich Gottes verbildlicht sieht. In dieser Bedeutung wird der Tod in Tom Tykwers symbolischer Romanze *HEAVEN* (USA/GB/F/I/D 2002) inszeniert, nach einem Drehbuch von Krzysztof Kieslowski. Die junge Lehrerin Philippa Paccard (Cate Blanchett) entschließt sich zur Selbstjustiz und platziert eine Bombe im Büro eines Drogendealers. Ihrem Anschlag fallen versehentlich vier unschuldige Menschen zum Opfer. Während des Verhörs bei der italienischen Polizei verliebt sich Filippo (Giovanni Ribisi), Protokollant und Übersetzer, in die gescheiterte Attentäterin und verhilft ihr zur Flucht. Gemeinsam töten sie den Dealer und flüchten aufs Land, werden nackt und gleich. Geschoren und entkleidet lieben sie sich ein erstes und einziges Mal in freier Natur, unter einem Baum auf einem Hügel im Sonnenuntergang. Als ihre beiden Silhouetten vor dem Orangerot des Abendhimmels zu einer einzigen verschmelzen, scheinen sie die Rückkehr ins Paradies und den Sündenfall gleichzeitig zu vollziehen. Unschuldig schuldig geworden, sind Filippo und Philippa am Ende ihrer Reise angelangt. Als die Carabinieri am nächsten Morgen als schwarze Maschinengewalt in das Naturidyll eindringen, bleibt nur noch die Flucht in den Tod. In einem schwarzen Helikopter erhebt sich das eins gewordene Paar senkrecht gen Himmel in ein luftiges Hellblau mit weißen Wolken. Noch lange sehen wir ihrem Verschwinden zu: Engel der Liebe mit metallenen Flügeln, schließlich ein kleiner, schwarzer Punkt, der im Blau verschwindet. Heaven.

Welche Welt bewohnen, wenn die Wirklichkeit unvollkommen ist? Tykwer und Beson entlassen ihre am Leben gescheiterten Helden ins Blaue, in eine künstliche Utopie, die leer bleibt, weil kein Mythos, kein Symbol mehr taugt. Der Aufstieg in den Himmel, wie ihn der Flugsimulator zu Beginn von *HEAVEN* visualisiert, ist ein computergeneriertes Bild. IM *RAUSCH DER TIEFE* ist das Meer nur noch ein leerer Farbraum, in dem es (außer Delfinen) nichts mehr zu sehen gibt. In Blau lässt sich alles denken, was Himmel und Meer an Fantasien bereithalten: mythologisches Abenteuer, Freiheit, ewiges Leben, Zivilisationsflucht und Einkehr in ein schöneres Anderswo. Derek Jarmans Blau, das auf jegliche Bindung an Bilder und Gegenstände verzichtet, verstellt den Blick auf den klaren blauen Himmel und das tiefe Wasser, auf die Naturphänomene. Die blaue Leinwand zeigt ein künstliches Blau, eine gemachte Leere, und stellt damit die tröstende Vorstel-

lung infrage, Teil eines großen Ganzen zu sein, die Tykwer und Besson in Klischeebildern reflektieren. BLUE macht das Phänomen der Leere – als Verzicht auf die Erscheinungen des Lebens – zum Schmerzzentrum unserer Existenz.

3. Gelb

Weil nun diese Farbe, in ihrer Reinheit und hellem Zustande angenehm und erfreulich, in ihrer ganzen Kraft aber etwas Heiteres und Edles hat, so ist sie dagegen äußerst empfindlich und macht eine sehr unangenehme Wirkung, wenn sie beschmutzt oder einigermaßen ins Minus gezogen wird. So hat die Farbe des Schwefels, die ins Grüne fällt, etwas Unangenehmes.

Wenn die gelbe Farbe unreinen und unedlen Oberflächen mitgeteilt wird, wie dem gemeinen Tuch, dem Filz und dergleichen, worauf sie nicht mit ganzer Energie erscheint, entsteht eine solche unangenehme Wirkung. Durch eine geringe und unmerkliche Bewegung wird der schöne Eindruck des Feuers und Goldes in die Empfindung des Kotigen verwandelt, und die Farbe der Ehre und Wonne zur Farbe der Schande, des Abscheus und Missbehagens umgekehrt.

(Johann Wolfgang von Goethe: Farbenlehre)

«Follow the yellow brick road» – eine einfache Anweisung bringt die kleine Dorothy (Judy Garland) in *THE WIZARD OF OZ* (USA 1939) auf den rechten – den gelben – Weg. Sie sucht den geheimnisvollen Zauberer von Oz, damit er sie zurück ins graue Kansas zaubert, an den heimatlichen Ort, an dem es angeblich am schönsten ist. In seinem Buch *Chromophobie – Die Angst vor der Farbe* reflektiert David Batchelor in Zusammenhang mit *THE WIZARD OF OZ* und anderen Filmbeispielen zwei Bewegungsrichtungen, die immer wieder mit dem Kontrast zwischen Schwarzweiß und Farbe verbunden werden: «Fallen oder weggehen: Die beiden Metaphern für Farbe sind eng verwandt.»¹⁴ In Wim Wenders Film *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* (D 1987) endet der Fall des Engels Daniel (Bruno Ganz) mitsamt seiner goldenen Rüstung in den Farben des Lebens. Auch in *THE WIZARD OF OZ* fällt Dorothy aus einem Wirbelsturm buchstäblich in die Farbe hinein, und mit diesem Fall beginnt ihre Reise in eine unbekannte aufregende Märchenwelt. Rausch, Täuschung und Spektakel sind die Merkmale dieser Fremde, denen ein braves Mädchen zu misstrauen hat. Ernüchterung und Langeweile sind dagegen die Kennzeichen der Heimat. «Folge dem gelben Steinweg» – folge den Sonnenstrahlen, dem gelben Licht, dann wirst du Vernunft, Gefühl, Mut und zu allem Überfluss sogar noch einen

14 David Batchelor: *Chromophobie – Die Angst vor der Farbe*. S. 39.

Zauberer finden. Dorotheys Entdeckung, dass der Zauberer ein Scharlatan ist, gehört zum Erwachsenwerden, der gelbe Steinweg wird zu einem Pfad der Aufklärung.

Weil Gelb die hellste aller Farben ist, assoziieren wir mit Gelb die Sonne. Die Sonne ist farblos, aber ihr weißes Licht enthält alle Spektralfarben in sich und zeigt sie nach heftigen Regengüssen als Regenbogen am Himmel. In der Mitte des Regenbogens leuchtet ein helles Gelb, das dem Licht der Sonne optisch am nächsten kommt. An späten Sommermittagen und manchmal direkt nach Sonnenaufgang erscheint das Sonnenlicht goldgelb und verbreitet wohlige Wärme, es ist milder, nicht so grell und weiß wie das Mittagslicht, das auf der Haut brennt und die Augen blendet. Ohne das Licht der Sonne gäbe es weder pflanzliches noch tierisches Leben auf der Erde. Licht ist ein Urelement und als solches unersetzlich nicht nur für unsere physische Existenz, sondern auch für unser Denken. Nahezu alle Kulturen nähern sich den Geheimnissen von Vernunft und Bewusstsein über die Metaphorik des Lichtes. Aus diesem Grund ist helles Licht für Mensch und Tier erst einmal eine positive Erscheinung, denn das Licht lässt uns sehen, wärmt uns, lässt Nahrung wachsen und schenkt allen Erscheinungen die Fähigkeit, sich optisch zu verwandeln. Damit verschafft uns das Licht einen ästhetischen Genuss nur zur Freude an den Bildern der Welt. Die Sonne lässt Haare im Gegenlicht schimmern und glänzen, sie gibt den Farben Tiefe und Intensität, sie kann jeden Augenblick zum besonderen Ereignis werden lassen. Kerzenlicht und gelbes Lampenlicht, beide Lichtquellen erinnern an die milde Variante des Sonnenlichts, schaffen eine intime Atmosphäre im Raum, warme Geborgenheit und Ruhe. Diese Wärme spürt DOKTOR ZHIVAGO (Omar Sharif) in David Leans Filmklassiker (USA 1965), wenn er gelbe Sonnenblumen sieht, denn dann ist die Geliebte Lara nicht weit. In Hal Ashbys HAROLD AND MAUDE (USA 1971) identifiziert sich die achtzigjährige Maude (Ruth Gordon) mit den Sonnenblumen, die sich aus einem starken Lebenswillen heraus immer wieder dem Licht zuwenden. Gelb ist im Übrigen die häufigste und natürlichste Blumenfarbe.

Für das Christentum drückt das Licht der Sonne die göttliche Vernunft und Weisheit aus und wird in religiösen Bildern häufig durch Gelb, im Fall der Ikonenmalerei durch Gold dargestellt. Ein Auge in einem gelben Dreieck symbolisiert den allwissenden Gott. Das positive Gelb, laut Alexander Skrijabin die Farbe der strahlenden Tonart D-Dur, wird im Zusammenspiel mit Rot und Orange zum Farbklang der Freude, der Aktivität, der Wärme. Interessant sind die Wortgruppen, zu denen Gelb gehört: Licht, leicht, klein, zart, hell und klug.¹⁵ Gelb als Farbe der Vernunft harmoniert mit Blau, der Farbe des Spirituellen, des Geistes. Als Farbe des Lebens kontrastiert zu Gelb Blau, die Farbe des Todes. Sprachlich miteinander verwandt sind die Worte Gelb, Gold und Glanz. In diesem Zusammenhang ist Gelb immer positiv belegt. Schöne goldene Haare zieren blonde Menschen. Das Blondsein gilt in vielen Kulturen, vor allem auch in der griechischen Antike, als Ideal,

15 Eva Heller: *Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken*. S. 87–106.

das man im Zweifelsfall mit chemischer Gewalt herbeiführen kann. Gelb ist die Farbe der Sonnengötter Sol, Helios oder Apollo, ein «Gelb, das Gold ist, ohne Metall zu sein – immaterielles, überirdisches Gold».¹⁶ Außerdem ist Gelb im jahreszeitlichen Zyklus die Farbe des Sommers, der Reife, der Süße und der Frische – gelbes Obst schmeckt entweder süß oder frisch oder sauer wie eine Zitrone. Gelb vertritt als Farbe nicht die reine Form natürlichen Lichts, denn pures Licht ist weiß. Natürliches Licht erscheint und vergeht in Gelb. In Gelb steckt immer Bewegung, Entwicklung, Veränderung – auch zum Negativen.

«Fallen oder Weggehen» – diese beiden Formen der Metamorphose, die Batchelor als abendländische *Topoi* für Begegnungen mit der Farbe beschreibt, kennzeichnen im Speziellen den erzählerischen Duktus und die ästhetischen Erscheinungsformen der einzelnen Farbe Gelb. Die Tendenz strahlenden Gelbs, sich zu verströmen, zu verschmutzen oder zu verblassen, ist konstitutiv für die Bedeutung dieser Farbe in den visuellen Künsten, wobei der Film wie keine andere Kunst Bewegungen von Farben sichtbar machen kann. Folgende Filmbeispiele können dies verdeutlichen: Adrian Lynes Literaturverfilmung *LOLITA* (USA/F 1997) nach Vladimir Nabokows gleichnamigem Skandalroman erzählt den «Fall» des pädophilen Humbert Humbert (Jeremy Irons) in auffallend gelben Bildern und begleitet die Zerstörung der Figuren durch feine Abstufungen innerhalb des gelben Farbraums. Der Film beginnt mit einer Erinnerung an das «Goldene Zeitalter» der Jugend, als Humbert den Taumel der ersten großen Liebe erleben darf, aus dem er nie wieder erwachen wird. Gesicht, Körper und Haut des geliebten Mädchens baden in warmem Sonnenlicht. Das nachmittägliche Gold ewigen Spätsommers gewährt den empfindsamen, jungen Körpern die Freiheiten des Nacktseins, der Berührung, der sanften Lust am Anderen. In diesen idealen Farbraum der Erinnerung, den wir wahrnehmen, nicht ohne ihn synästhetisch um weitere Empfindungen zu ergänzen, will der erwachsene Mann zurück, doch die gegenwärtigen, von goldenem Licht durchfluteten Räume, in denen er Lolita (Dominique Swain) begegnet, trüben sich zusehends ein, bis er am Ende seinen perversen Nebenbuhler Quilty (Frank Langella) mit der Schusswaffe in der Hand durch bräunlich vergilbte Gänge zu Tode hetzt. Lyne und die Kameramänner Howard Atherton und Stephen Smith lassen das goldene Licht des Anfangs immer wieder für Momente in die Gegenwart eindringen, als kurzes Aufscheinen idealisierter erträumter Vergangenheit. Zugleich ist dieses Licht der sinkenden, warmen Spätsommersonne ein Zeichen dekadenten Verfalls und Vorbote der tiefschwarzen Nacht. Die verbotene Liebe zwischen Erwachsenem und Kind ist einer unaufhaltsamen Vergänglichkeit unterworfen, denn das Kind will und wird erwachsen werden, zur reifen Frau und damit zur Bedrohung für den pädophilen Mann. Dieser ist eben kein Junge mehr, der ein Mädchen liebt und auch lieben darf, sondern eine traurige Figur in der Irre.

Jean-Pierre Jeunet und Marc Caro wenden in ihrer schwarzen Komödie *DELICATESSEN* (F 1991) den symbolischen Sturz des Gelben zu einem Aufstieg. Die Umgebung des Metzgers kennzeichnet eine beinahe monochrom schmutzig-gelbe Farbe, die an Menschenfresserei, fahlgelbe Haut, stinkende Körperflüssigkeiten und faulende Müllberge erinnert. Zu diesem Gelb gehört der feuchte Gilb des Alters, den der Kamerakünstler Darius Khondji in meisterlichen Detailaufnahmen mit krankem Goldglanz überzieht. In unheimlicher Szenerie erblüht eine reine Liebe zwischen der kurzsichtigen Tochter des mörderischen Metzgers und einem neuen Mieter (Dominique Pinon). Das erste Treffen der beiden schüchternen Menschen in der Wohnung der Tochter unterscheidet sich deutlich von den anderen Sequenzen. Auch hier ist die Ausstattung in Gelb oder in einem milden, bräunlichen Orange gehalten, und Khondji fotografiert noch dazu konsequent durch Gelbfilter, so dass die Hauttöne krankhaft gelb verfärbt sind, aber die ekelhafte Feuchtigkeit, die das ganze Haus befallen hat, scheint in dieses Refugium noch nicht vorgedrungen zu sein. Ohne das kranke Glänzen wirkt der gelbe Raum beinahe gemütlich. Wie in Lynes *LOLITA* wird die Primärfarbe Gelb mit den Mischfarben Grün und Braun kombiniert. Grün entsteht durch die Mischung der Komplementärfarben Gelb und Blau. Braun lässt sich unter anderem aus Gelb, Rot und Schwarz mischen. Grün ist die Farbe der Unschuld, der unreifen Jugend, aber auch des Wachstums: An saftig-grünen Wiesen führt Humbert Humberts letzte Autofahrt nach dem Mord an Quilty vorbei. Unter der staubig-gelben Welt des Metzgers liegt ein dunkelgrüner, fruchtbarer Sumpf, Ort eines geheimen vegetarischen Widerstands, dessen aggressive Nässe die Wände und Decken des Hauses zerstört.

Auch in Andrew Niccols Science Fiction-Film *GATTACA* (USA 1997) sind Menschen, Objekte und Räume von trüb-gelbem Licht überzogen und sogar die Wasseroberfläche des Meeres schimmert im Dreck schon lange nicht mehr blau. In einer künftigen Hightech-Welt zählt nur noch gentechnologische Perfektion. Vincent Freeman, gespielt von Ethan Hawke, genügt diesem Anspruch in keiner Weise und ist darum von allen interessanten Berufen ausgeschlossen. Er betrügt das System, weil er von einer einjährigen Expedition ins All träumt, an der nur die Besten teilnehmen dürfen, und mietet sich zu seiner Ergänzung das gentechnologisch perfekte Alter Ego Jerome Eugene Morrow. Jerome (Jude Law) ist genetisch vollkommen, sitzt aber seit einem Unfall gelähmt im Rollstuhl. Die Firma, in der Vincent arbeitet, kontrolliert regelmäßig Blut und Urin ihrer Angestellten, damit sich kein «Invalider» einschleicht. Darum schrubbt Vincent täglich seinen Körper ab, trägt Jeromes Blut unter künstlichen Fingerkuppen und fremden Urin in einem Beutel bei sich, um bei Kontrollen gewappnet zu sein. «Abfall» und Absonderungen des Körpers gewinnen in dieser Anti-Utopie im Übermaß an Bedeutung. Ihre genetische Zusammensetzung ist wichtiger als der Mensch, von dem die mikroskopisch kleinen Teile stammen. Kameramann Slavomir Idziak benutzt Farbfilter zur Erzeugung einer negativen Farbstimmung und setzt Gelb neben kaltes Blau. Die gelben Farbflächen sind deutlich sichtbar weder Lokal- noch Objektfarben.

Sie fransen aus und sind transparent. Hauttöne ziehen ins Gelbe (Abb. 80 und 81). Nur manchmal scheint das Licht in idealem Goldgelb in Vincents Elternhaus, in dem er geliebt wird, auch ohne genetisch vollkommen zu sein.

«Ich wollte ins Gelbe. Direkt in die Mitte. Und dort war der Fluß – faszinierend – tödlich – wie eine Schlange.»

Das «Herz der Finsternis» inmitten des Dschungels ist in Joseph Conrads gleichnamiger Erzählung auf der Landkarte gelb markiert. Ein ebenso anziehendes wie abstoßendes Ziel der Reise ins Ungewisse, die Francis Ford Coppola zu seinem Vietnam-Epos *APOCALYPSE NOW* (USA 1979) inspirierte. Dort – im Gelben – wird Conrads Ich-Erzähler das Grauen finden wie ein moderner Ikarus, der zu nah an die Sonne gerät. Der giftige gelbe Ort bietet zugleich Erkenntnis und Verderben. In der Literatur ist es möglich, den Farbton Gelb in seiner Bedeutung aufzubrechen, zu spalten, ohne eine weitere sprachliche Differenzierung vornehmen zu müssen. Unsere Phantasie koloriert intuitiv die richtigen Nuancen, aber es mangelt uns an Worten zur differenzierten Beschreibung dieser imaginären Vielfalt. Wird Gelb wie im Film und in der Malerei sichtbar, muss es durch Mischung und Kontrast visuell zu «Fall» gebracht werden. Während sich in einem monochromen Rot-Ton Leben und Tod, Liebe und Hass begegnen können, wirkt ein reines Gelb eindeutig positiv. Blau dagegen entgleitet in der Kunst in eine ungreifbare Transzendenz und entwickelt somit in der Ästhetik ein ganz anderes Bedeutungsspektrum als im Alltag. Gelb ist aufgrund seiner idealen Leuchtkraft und seiner Fragilität prädestiniert zur Variantenbildung. Erst in den Abstufungen der Farbe begegnen sich Vernunft und Wahnsinn, Goldglanz und gallige Trübheit, Licht und Schmutz, Schönheit und Krankheit.

Auch der Kameramann Gordon Willis setzt bei der Bildgestaltung von Francis Ford Coppolas *GODFATHER*-Trilogie (USA 1972, 1974, 1990) auf diese Ausdrucksvielfalt in Gelb, wobei er ein Farbspektrum von Gold bis zu glänzendem Braun nutzt, in dessen Mitte strahlendes Gelb steht. Durch die Farbwahl bilden Coppola und Willis eine optische Brücke zwischen der Mafia und dem Vatikan. Goldprunk, Geld, Brokat, gelbseidene Tapeten, goldene Satinroben und goldgelbes Licht verbinden den Paten mit dem Papst. Glaube, Reichtum, Macht, Mord und Korruption tragen die gleichen Gewänder. So wird optisch zusammengebracht, was rechtlich und moralisch nicht zusammen gehören dürfte. In *THE GODFATHER* treffen sich das materielle Gold, für das die Mafia mordet, und das schon lange nicht mehr immaterielle Gold der katholischen Kirche, das die allmächtige Vernunft Gottes symbolisiert, aber in Wirklichkeit zu Prunk und Mammon verkommen ist. Während die Mafia durchaus ein – wenn auch pervertiertes – moralisches Wertesystem kennt, agiert die Kirche in Coppolas Filmen gänzlich in einem Wertevakuum.

Glänzendes Gelb verwandelt sich durch Licht und ist selbst eine Lichtquelle. Durch die Reflektionsfähigkeit von vergoldeten Oberflächen entstehen Schattenverläufe mit Randzonen, die ineinander fließen, wie es die glatten Wölbungen des metallischen Mate-

rials vorgeben. Gold hat je nach Beleuchtung die Fähigkeit, in Schwärze abzugleiten. Als schwerer, wertvoller Rohstoff ist Gold begehrt und muss in mühsamer Prozedur gewonnen werden. Gold spielt bei kultischen Ritualen, die der Verehrung der Sonne dienen, eine zentrale Rolle, weil es durch seine Farbe und Reflektionsfähigkeit wie eine Sonne aussehen kann. Je dunkler Gold ausfällt, z.B. durch die Legierung mit Kupfer, desto stärker erinnert es an überdimensionierte Goldklunker alter, reicher Damen oder an gealterten goldbestickten Brokatstoff – ehrwürdig, betagt, dekadent. Eine Tendenz zum Verfall lässt sich bei Gelb wie bei Gold beobachten: Vielleicht resultiert aus dieser Abwärtsbewegung die bizarre Vorliebe des ästhetischen *Fin de Siècle* für die Farbe Gelb. Gelb ist um 1900 entweder künstlich oder verdorben oder beides. *Yellow Press* und *Yellow Books* bedienten schlüpfrige Interessen durch Geschichten aus dem Triebleben. Peter Altenberg, der berühmte Wiener Straßenpoet, empfiehlt in seinem Prosagedicht *Der Besuch*, ausschließlich gelbe oder weiße Nahrungsmittel zu sich zu nehmen. «Tee, Ginger, Kastanien, Frauenhände» erhöhen die Spannkraft des edlen Organismus «Mann»: «Ein heller, goldgelber Tee, meine Damen, mit feinem Rum, ist das anregendste Getränk von der Welt. Er führt uns Wärme in seiner goldenen Flüssigkeit zu.»¹⁷ Das 19. Jahrhundert begeisterte sich vor allem gegen Ende für eine kranke Schönheit der Farben, und auf der anderen Seite entwickelte sich durch die Malerei des Impressionismus ein subtiles Verständnis für die Zusammenhänge zwischen Licht, Farbe und Bewegung, eine gegenbildliche Entwicklung zur Verfallsgeschichte der Farbe. Farbe kann die Gesundheit befördern (Rudolf Steiner) oder das Gegenteil bewirken. Jean des Esseintes, der Held des Romans *À Rebours* von Joris-Karl Huysmans, vertieft sich in eine perverse Farb-Pathologie anhand der Orchideen in seinem Gewächshaus. Die Metamorphose der Farbe als treibendes Element einer Erzählung, in nuancierter Perfektion ausschließlich in der Kunst des Films realisierbar, lässt sich schon vor der Entstehung der Filmkunst vielfach literarisch aufspüren. Zwischen Gold und Galle koloriert der Naturalist Émile Zola seine Romanfigur *Nana*, eine «sonnenfunkelnde goldene Fliege», die «von der Jauche aufflog, den Tod aus dem am Wegrand verreckten Aas saugte und schwirrend, tanzend, in leuchtendem Edelsteinschimmer die Männer vergiftete».¹⁸ Gelber Eiter und Fäulnis brechen am Ende des Romans aus der sterbenden *Nana* ans Tageslicht wie eine tiefe Wahrheit, die sich im Inneren des begehrten Leibes zu verstecken wusste. Wo eine unbezähmbare sexuelle Gier zu Hause ist, herrscht gelber Schmutz und Krankheit. Auf der Suche nach der Farbe Gelb in der Kunst findet sich das Ideale in unmittelbarer Nachbarschaft zum Verwerflichen, die Schönheit neben dem Grotesken. Manchmal jedoch erhellt unvermutet ein Lichtstrahl den Schmutz der Gosse.

17 Peter Altenberg: *Der Besuch*. In: ders.: *Sonnenuntergang im Prater*. Hrsg. v. Hans Dieter Schäfer. Stuttgart: Reclam, 1983. S. 28–33. S. 30–31.

18 Émile Zola: *Nana*. Zuerst erschienen 1880, Leipzig: insel taschenbuch, 1979. S. 234.

Der gelbe Schrei

Als monochromer Farbraum neigt Gelb dazu, sich zu verströmen wie das Licht der Sonne. Gelb besitzt – wie der Maler Wassily Kandinsky formuliert – eine Neigung zur exzentrischen Bewegung, zum Ausbruch aus vorgegebenen Grenzen. Ins Extrem getrieben, sticht Gelb ins Auge. Leos Carax stößt in seinem Film *LES AMANTS DU PONT-NEUF* (F 1991) zu den Tiefen der Farbe Gelb vor. Erblindung, Blendung, Glück und Schmerz, Liebe, Gewalt, Zerstörung und nicht zuletzt das Gelb der Malerei fließen ineinander. Die erblindende Malerin Michèle (Juliette Binoche) treibt sich auf den nächtlichen Straßen in Paris zwischen Pennern herum, verzweifelt über den schleichenden Verlust ihrer Sehkraft. Sie findet den obdachlosen Außenseiter Alex (Denis Lavant) bewusstlos auf der Fahrbahn liegend und porträtiert ihn in dem Glauben, er sei tot. Alex wird im Hospitz von Nanterre wieder zusammengeflickt, flieht und kehrt zu seinem Lieblingsort, dem wegen Bauarbeiten gesperrten Pont Neuf, zurück. Dort schläft die Malerin, neben sich das Bild von Alex. Alex und Michèle werden ein Paar: Alex begleitet Michèle auf ihrem Weg in die Blindheit, Michèle teilt mit Alex die Härte der Straße. Carax und sein Kameramann Jean-Yves Escoffier umspielen dieses Bündnis mit der Farbe Gelb, die auf unterschiedlichste Weise ihr Licht auf die Figuren wirft. In Gelb walten Vernunft und Wahnsinn, das Sehen und die Erblindung, Liebe und Krankheit. Die Sonne blendet und schmerzt Michèles von gelbem Eiter durchzogenes Auge. Michèle malt mit Gelb, trägt ein gelbes Hemd, das nach der ersten Liebesbegegnung mit Alex zu seinem Hemd wird, bewahrt ihr Hab und Gut (unter anderem eine Schusswaffe) in einem gelben Kästchen auf, das sie – kaum enthält es etwas Bargeld und damit die Hoffnung auf ein wenig Glück – sofort wieder verliert. Gelb steht in *LES AMANTS DU PONT-NEUF* auf Messers Schneide. In Gelb züngeln die Flammen des Feuers, mit dem der Artist und Feuerschlucker Alex – ein Künstler des Lichts und der Dunkelheit – virtuos hantiert, das er aber auch vernichtend einsetzt, wenn er den Verlust der Geliebten fürchten muss. Michèle kann ihr Lieblingsbild, eines von Rembrandts zahlreichen Selbstporträts, nur noch dann sehen, wenn es im nächtlichen Louvre von mildem Kerzenlicht erleuchtet wird. Der alte Penner Hans (Klaus Michael Grüber), früher einmal Museumswärter, ermöglicht Michèle diesen vermeintlich letzten Blick auf das Werk des größten Meisters der Chiaroscuro-Malerei und nimmt dafür von Michèle ein letztes Geschenk der körperlichen Liebe an. Am folgenden Morgen stürzt er in die Seine, in eine gelbe Lichtreflektion auf dem Wasser. Das Liebeserlebnis mit Michèle strahlt ihn auch im Tode noch an. Später, wenn Michèle und Alex sich lieben, färben sich das Meer und der nächtliche Horizont goldgelb.

Carax lässt es bei diesen Anspielungen nicht bewenden. Neben der farbdramaturgischen Begleitung der Handlung setzt er Gelb in Bezug und Kontrast zu den Grundfarben Blau und Rot. In seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst* erkennt Wassily Kandinsky an Blau eine Tendenz zu konzentrischer Bewegung («wie eine Schnecke, die sich in

ihr Häuschen verkriecht»¹⁹) im Gegensatz zur bereits erwähnten exzentrischen Wirkung von hellem, stechendem Gelb: «Verglichen mit dem Gemütszustand des Menschen» – so Kandinsky weiter – könne Gelb «als farbige Darstellung des Wahnsinns wirken, aber nicht der Melancholie, Hypochondrie, sondern eines Wutanfalls, der blinden Tollheit, der Tobsucht. Der Kranke überfällt die Menschen, schlägt alles zu Grunde und schleudert seine physischen Kräfte nach allen Seiten, verbraucht sie plan- und grenzenlos, bis er sie vollständig verzehrt hat.»²⁰ Der Farbkontrast Gelb-Blau dominierte die Palette Vincent van Goghs, der dem Wahnsinn und der Selbsterschöpfung ebenso nah stand wie Michèle und Alex. Daneben gruppiert der Franzose Carax die Farben Blau, Rot und Weiß zur Trikolore, so dass alle Farben von Sequenz zu Sequenz ihren Kontext wechseln. Farben treten bei Carax vielsprachig auf. Manchmal setzt er auch auf ihre synästhetische Wirkung, zum Beispiel in der Episode im Hospitz, die in ihrer Grobkörnigkeit ästhetisch komplett aus dem klaren visuellen Stil des Films kippt. In rötlich-gelbem Licht verströmen die schmutzigen, verletzten Körper einen Geruch nach Fäulnis und modriger Wärme, der durch die Farbe sichtbar, greifbar, riechbar gemacht wird – im Kontrast zu der blau-kalten Welt des betreuenden Personals.

Das flüchtige Gelb

Margarete Bruns bezeichnet die Farbe Gelb als «eine Prinzessin auf der Erbse».²¹ Unter den Grund- und Primärfarben ist Gelb die empfindlichste Farbe, flüchtig und in ihrer Reinheit stets bedroht. Auf dem Spektralband leuchtet reines Gelb zwischen den breiteren Farbräumen Rot und Grün auf. Aus Gelb, Magenta und Cyan lassen sich subtraktiv alle anderen Farben mischen. In der additiven Farbmischung gelten die Lichtfarben Blau, Rot und Grün als Primärfarben, deren Schnittmenge immer weißes Licht ist. Mischt man Gelb, Magenta und Cyan, entsteht dagegen in letzter Konsequenz Schwarz. Unser Auge und die meisten Farbfilmmaterialien sind primär sensibel für die Farben Blau, Rot und Grün. Gelb entsteht in unserem Auge durch das Zusammenwirken der Zapfchen, die für Rot und Grün empfindlich sind.

Pigmente mischen sich nach den Gesetzen der subtraktiven Farbmischung, so dass auf der Palette der Maler Gelb eine Grundfarbe ist. Als Malerfarbe konnte das lichtbeständige, hell leuchtende Gelb vorerst nur aus giftigem Arsensulfid hergestellt werden, das im alten Griechenland «Arsenikon» und bei den Römern «Auripigmentum» hieß, weil der Farbstoff an der Oberfläche glitzernde Pünktchen enthielt. Dieser Farbstoff wurde in der Malerei bis ins 14. Jahrhundert verwendet und schließlich von Bleigelb abgelöst, der vom 15. bis zum 18. Jahrhundert meistgebrauchten Gelbfarbe. Bleiverbindungen sind

19 Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*. 1. Aufl., 1952, 10. Aufl., Bern: Benteli Verlag, o.J. S. 88.

20 Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*. S. 92.

21 Margarete Bruns: *Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos*. Stuttgart 1997. S. 80–107.

immer mehr oder weniger giftig, dies gilt auch für das so genannte Neapelgelb, das das Bleistannat ab 1750 verdrängte. Ein weiterer, hochwertiger Farbstoff namens Indischgelb diente Jan Vermeer van Delft Mitte des 17. Jahrhunderts zur Anfertigung wunderschöner Bilder in Gelb. Indischgelb wurde aus dem Harn absichtlich falsch ernährter Kühe gewonnen, allerdings wurde diese Herstellungspraxis Anfang des 19. Jahrhunderts aus Tierschutzgründen verboten. Daneben benutzten mittellose Maler – unter anderem Vincent van Gogh – das billige, schnell verfallende Bleichromat, auch Chromgelb genannt, das beim Auftragen auf die Leinwand strahlend und intensiv wirkte.

Als Zutaten zur Färbung eines strahlenden, sauberen Gelbtönen an Stoffen benötigte man in alter Zeit kostbaren Safran und teure Seide, zwei Rohstoffe, die im mittelalterlichen Europa Mangelware waren und mühsam aus dem Orient herbeigeschafft werden mussten. Safran besteht aus den Blütenstaub-Fäden einer Krokuspflanze und wird in mühevoller Handarbeit geerntet: 200 000 Blüten ergeben ein Kilo Farbstoff, der zur Färbung von zehn Kilo Wolle reicht. Safran-Farbstoff ist lichtecht, stabil und ungiftig. Er eignet sich sogar zum Färben und Würzen von Lebensmitteln. Auf Arabisch heißt Farbe «Zafaran». Gelb-Farbstoffe, die in unseren Breitengraden zur Verfügung standen, zum Beispiel Saflor (eine Distelpflanze) oder das so genannte Wau (Reseda, Gilbkraut), erzeugten in Verbindung mit groben Wollstoffen vergilbte Gelbtöne, so dass gelbe Kleidung in der mittelalterlichen Kleiderordnung für die Außenseiter der Gesellschaft reserviert blieb. Durch Gelb stigmatisierte man Huren, ledige Mütter und die jüdische Bevölkerung, die spitze gelbe Hüte zu tragen hatte. Noch im 20. Jahrhundert wurde diese Praxis farblicher Kennzeichnung angewandt: Die Nationalsozialisten zwangen die Juden dazu, den Davidstern in Gelb zu tragen, um weithin sichtbar zu sein.

In der christlichen Liturgie erscheint Gelb in Form seiner edlen Variante Gold. Das goldene Gelb symbolisiert den göttlichen Ursprung des Lichts, das sich im Zuge der Aufklärung in ein Zeichen der höchsten Vernunft verwandelte. Doch Gelb ist nicht nur Stellvertreter des göttlichen Lichts, sondern auch die Farbe des Verräters Judas. Zur Zeit der spanischen Inquisition mussten die Angeklagten fahlgelbe Umhänge vor Gericht tragen. In Europa spricht man in Bezug auf die gefürchtete Bedrohung durch Asien von der «Gelben Gefahr». Gelb ist die hellste aller bunten Farben, zählt jedoch in der westlichen Welt nicht zu den beliebtesten Farben. Gelb symbolisiert zwar Optimismus, aber auch Zorn und Eifersucht. Englische und französische Worte für Eifersucht führen etymologisch auf die Farbe Gelb zurück. Vergilbte Stoffe, vergilbtes Papier sehen alt aus, schmutzig, staubig. Eine gelbe Gesichtsfarbe zeugt von schlechter Gesundheit. Gelblich getrübbte Augen sind krank. Man sieht förmlich, wie sich Eiter und Bakterien tummeln. Für gelbe Fingernägel gilt das gleiche. Neben diesem kranken Gelb des Körpers gibt es auch ein gefährliches dämonisches Gelb. Gelbe Augen sind des Teufels. In Joseph Vilsmayers Film *SCHLAFES BRUDER* (D 1995) erfährt das musikalische Genie Johannes Elias Alder (André Eisermann) als Kind die überirdische Wirkung der natürlichen Musik und erwacht aus

seinem Rauschzustand mit gelben Augen. Nun ist er den Bewohnern seines Dorfes erst recht ein Fremder. In Ira Levins Roman *Rosemary's Baby* hat das Teufelskind die gelben Tieraugen seines Vaters, «ganz goldgelb, ohne Weiß noch Iris (...) mit einem senkrechten Pupillenschlitz».²² Polanski zeigt in seiner gleichnamigen Verfilmung des Bestsellers (USA 1968) das gefährliche Gelb nur einmal in Rosemarys Vergewaltigungstraum an den Augen des Satans (Abb. 108). In der Schlussequenz des Films bleibt das Baby des Teufels unsichtbar. In extremer Form kehrt diese Perversion des allwissenden Auges in Peter Jacksons Trilogie *LORD OF THE RINGS* (NZ/USA 2001–2004) als ein lidloses riesiges Feuerauge des Bösen zurück, dem nichts verborgen bleibt.

Asiatische Kulturen haben ein ganz anderes Verhältnis zu Gelb. In China besaß man die richtigen Rohstoffe und konnte darum Seide strahlend gelb färben. Des chinesischen Kaisers Kleider sind folgerichtig gelb. Gelb ist die höchste Farbe unter den fünf chinesischen Grundfarben Rot, Grün, Gelb, Weiß, Schwarz. Blau zählt nicht zu den Grundfarben. Gelb ist die Farbe der Mitte, der fünften Himmelsrichtung, die Farbe des Herrschers und des männlichen Prinzips Yin, das gemeinsam mit dem weiblichen schwarzen Yan Ganzheit verkörpert. Als fünfte Jahreszeit bezeichnen die Chinesen den Nachsommer, in der Licht und Natur gelb und reif sind. In Asien wird Gelb als die Farbe fruchtbarer Naturkräfte erlebt, unter anderem weil der gelbe Staub der Wüste Gobi, ein Lössstaub, das Land überzieht und sich in besten gelben Ackerboden verwandelt. Selbst die Flüsse färben sich gelb von diesem Staub. Viele gelbe Farbstoffe sind giftig und empfindlich, mit Ausnahme von ungebranntem gelbem Ocker, der als ältestes gelbes Farbpigment bereits in der Höhlenmalerei zur Darstellung von Tierfell genutzt wurde. Dieser Ocker, ein weicher, »afrikanischer« Farbton, ist in der Malerei für alle möglichen Mischtechniken von großer Bedeutung.

Spätsommer-Gelb

Gelb provoziert wie alle anderen Farben unsere assoziative Wahrnehmung. Wir können aus einem rein optischen Ereignis Wärme-, Geruchs- oder Geschmackswahrnehmungen ableiten, wenn Farben im Spiel sind. Farben wirken synästhetisch, wir spüren ihre Temperatur, schmecken ihren Geschmack und hören ihren Klang. Für dieses Rätsel interessieren sich die unterschiedlichsten wissenschaftlichen Bereiche, auch wenn kaum ein Ergebnis dieser Forschungen wirklich bewiesen werden kann. Fest steht: Die synästhetischen Verknüpfungs- und Assoziationsfähigkeiten des menschlichen Gehirns sind von fundamentaler Bedeutung für unser Überleben. Wir brauchen die Erfahrungen der Synästhesie schlicht, um uns nicht an jedem neuen Feuer noch einmal die Finger zu verbrennen.

22 Ira Levin: *Rosemary's Baby*. Originalausgabe: London 1967. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 1968. S. 237.

Die Fähigkeit unserer Wahrnehmung zur Synästhesie ist verantwortlich für die emotionale Wirkung filmischer Inszenierungen. Das Farbenspiel einer fotografierten Landschaft im Sommerlicht verrät uns, wie sich der Ort anfühlt, wie er wohl riecht, wie warm, wie kalt, wie staubig oder frisch die Luft ist. Allein über die Farben und die Qualität des Lichts vermitteln sich eine Menge an Informationen über die soziale und die natürliche Umgebung, in der die Figuren agieren, aber auch über deren inneren Zustand. Bewegte Bilder können durch Farben in ihre Figuren eindringen. Ein Beispiel von besonderer Qualität: Zhang Yimou Liebesgeschichte HEIMWEG (China 1999) umgibt eine lange Rückblende in Farbe mit einer schwarzweißen Rahmenhandlung. Der Sohn des Lehrers Luo Yusheng erinnert sich an die außergewöhnliche Liebesgeschichte seiner Eltern, ein Märchen, das er selbst erzählt bekam und nun weitergibt: Die Rückblende beginnt in der in China bevorzugten gelben Jahreszeit des Nachsommers. Farben überblenden die schwarzweiße Gegenwart. Das Mädchen (Ziyi Zhang) und der junge Lehrer (Hao Zheng) sehen sich zum ersten Mal in einer gelben reifen Vegetation, die Felder und Bäume leuchten im Sonnenlicht, das selbst den aufwirbelnden Staub in eine Farbwolke verwandelt. Das breite Format der Bilder ermöglicht auch in den nahen Schuss-Gegenschuss-Sequenzen des ersten Blickwechsels eine Betonung der Farben der die Figuren umgebenden Landschaft. Zu dem jungen Lehrer gehört das schöne Goldgelb der Blätter, durch die mildes Licht hindurch dringt, das Mädchen ist umringt von bunt, zumeist rot gekleideten Frauen. Nach diesem ersten Blick auf ihren künftigen Mann läuft Zhao Di nach Hause und setzt sich an den Webstuhl, um das rote Glückstuch für den Schulneubau zu weben. Die Kamera sieht durch die roten Fäden in Zhao Dis Gesicht. Die schwarzen Zöpfe sind umrandet durch das gelbe Sonnenlicht, das jedes abstehende Härchen veredelt. Zhao Di ist buchstäblich umgeben von den warmen Farben Gelb und Rot, den wichtigsten Farben Chinas (Abb. 117).

Hochsommerliche Landschaften sind gelb, warm, duften angenehm, sind vielleicht aber auch zu trocken, zu heiß, ohne kühlenden Wind. Die satirische Komödie O BROTHER, WHERE ART THOU (GB/F/USA 2000) der Brüder Joel und Ethan Coen spielt in den dreißiger Jahren in Mississippi in der Hitze des Hochsommers und somit in einer verbrannten, aber auch erntereifen Vegetation. Kameramann Roger Deakins inszeniert am Originalschauplatz in Mississippi wundervolle Landschaftsstimmungen im Breitwandformat, allerdings stand die Natur zur Zeit der Dreharbeiten in saftigem Grün. Erst in der Postproduktion wurden die Felder und Wälder in das staubige Hochsommer-Gelb des fertigen Films umgefärbt, das nicht nur an eine bestimmte Jahreszeit, sondern auch an das Aussehen verblichener Fotografien erinnert. Da die Hauttöne der Gesichter trotz der starken Verfremdung großer Farbflächen ins Gelbe weitgehend natürlich aussehen sollten, verzichtete Deakins auf Gelbfilter, die den ganzen Farbraum des Films verändert hätten. Farben haben im Film keine absolute Bedeutung. Auch gelbe Landschaften erzählen immer wieder neue Geschichten. Ob in der lichtgelben Elbenwelt in Peter Jack-

sons LORD OF THE RINGS, im staubig-menschenfeindlichen gelben Mexiko in Steven Soderberghs TRAFFIC (USA/D 2000) oder im heißen texanischen Süden in Terrence Malicks Dreiecks-Liebesgeschichte DAYS OF HEAVEN (USA 1978) – die Farbe Gelb beherrscht das feine Rollenspiel meisterhaft.

4. Grün

Wenn man Gelb und Blau, welche wir als die er'sten und einfachsten Farben ansehen, gleich bei ihrem ersten Erscheinen, auf der ersten Stufe ihrer Wirkung zusammenbringt, so entsteht diejenige Farbe, welche wir Grün nennen.

Unser Auge findet in derselben eine reale Befriedigung. Wenn beide Mutterfarben sich in der Mischung genau das Gleichgewicht halten, dergestalt, dass keine vor der anderen bemerklich ist, so ruht das Auge und das Gemüt auf diesem Gemischten wie auf einem Einfachen. Man will nicht weiter und man kann nicht weiter. Deswegen für Zimmer, in denen man sich immer befindet, die grüne Farbe zur Tapete meist gewählt wird.

(Johann Wolfgang von Goethe: Farbenlehre.)

Goethes Beschreibung der beruhigenden Wirkung der Farbe Grün ist unter mehreren Gesichtspunkten von Interesse. Prinzipiell geben die beiden kurzen Abschnitte über Grün zu erkennen, dass Goethe Newtons wissenschaftliche Forschung über die Spektralfarben ignoriert, denn er orientiert sich nur an den Mischergebnissen der Farbsubstanzen Blau und Gelb und reflektiert den Status der grünen Farbe als Grundfarbe der additiven Farbmischung noch nicht. Die Gesetze der additiven und der subtraktiven Farbmischung sind zu Goethes Zeiten noch nicht beschrieben, so dass Grün nach seinem System eindeutig als Sekundärfarbe zu bewerten ist. Allerdings erkennt Goethe intuitiv eine Qualität der Farbe Grün, die mit ihrer Wellenlänge im Spektralband zusammenhängt. Grün ist, wie es schon der Volksmund zu berichten weiß, eine für das menschliche Auge angenehme Farbe. Monochromatisches Grün besitzt eine Wellenlänge von 546,1 nm und liegt damit in einem mittleren Bereich des Spektrums, auf den die Farbrezeptoren des menschlichen Auges sensibler reagieren als auf andere Wellenlängen.

Im Sonnenlicht, wie es uns auf der Erdoberfläche erreicht, haben alle Strahlen des sichtbaren Wellenlängenbereichs aus physikalischer Sicht etwa die gleiche Intensität. Unserem Auge dagegen erscheinen sie nicht alle gleich hell: Unser Auge ist am empfindlichsten für die Wellenlängen in der Mitte des sichtbaren Spektrums (ca. 550 nm) im Bereich der Farbe Grün. Die mittleren Wellenlängen erscheinen uns

deshalb länger als die Strahlen kürzerer Wellenlänge (400–550 nm, entsprechend den Farben Blau bis Violett) und die größerer Wellenlänge (550–700 nm, entsprechend den Farben Grün-Gelb bis Orange-Rot).²³

Goethe erkennt den psychologischen Rang der Farbe Grün als Grundfarbe unabhängig von den Gesetzen der Farbmischung. Metaphorisch beschreibt er Grün als eine Farbe, bei der man verweilen möchte, eine Heimat des Auges, ein Ort ruhiger Ankunft. Farbdramaturgisch geht jede der Grundfarben einen Sonderweg, so auch die Farbe Grün, deren Anblick beim Menschen an Bilder grüner Vegetation gebunden ist. Das natürliche Grün der Blätter und Gräser ist der dominante Farbeindruck in unbebauten Landschaften mit gemäßigtem feuchtem bis hin zu tropischem Klima. Die meisten Dinge in Grün leben, wachsen und gedeihen im Sommer und ziehen sich im Winter in ein Ruhestadium zurück, aus dem sie im Frühjahr wiedergeboren werden. Allein durch diesen in der Natur beobachtbaren regelmäßigen Vegetationszyklus werden beim Menschen Assoziationen von fundamentaler Bedeutung wach, die die eigene, schmerzhaft empfundene Sterblichkeit kontrastieren. Der Vegetationszyklus tröstet uns mit dem Gedanken, dass nichts verloren gehen kann, dass alles wiederkehrt, dass auf das Vergehen immer wieder Wachstum folgt. Die Farbe Grün repräsentiert diese Idee auf abstrakte und zugleich konkrete Weise. In einigen Gegenden der Erde ist es immer grün, weil es durchgängig warm und feucht ist, und die Vegetation auf ihre Zwangspause verzichten kann. Die grünen Lebewesen unserer Welt, mit Ausnahme weniger Spezies, z.B. Giftschlangen, die sich im Laub gezielt tarnen, um ihr Gift zur Jagd einzusetzen, sind in der Regel harmlos und passiv. Im Tierreich produzieren sich giftige Tiere durch bunte Farben nur dann, wenn sie ihr Gift lediglich zur Abwehr des Fressfeindes einsetzen. Dann sind die Farben eine vorgeschaltete Warnung, manchmal auch nur ein bunter Betrug zur Tarnung der eigenen Wehrlosigkeit. Eine gewisse Unsicherheit in der Begegnung mit grünen Erscheinungen in der Natur gehört zu den Urerfahrungen in der Geschichte der Menschheit. Eng mit der Natur verbundene Kulturen verfügen auch heute noch über die notwendige Kompetenz im Umgang mit Pflanzen und Tieren, die urbanen Bevölkerungen längst abhanden gekommen ist. Erhalten hat sich jedoch die symbolische Spannung der Farbe Grün zwischen Idylle und Bedrohung, zwischen gesunder Lebenserhaltung und verborgenem Gift. Es gehört zu den menschlichen Grunderfahrungen, dass grüne Vegetation lebenswichtig ist, weil sie Ausgangspunkt der Nahrungskette ist, weil sie vor zuviel Sonne und extremen Witterungsereignissen schützt, weil sie Wasser im Erdboden bindet und diesen vor Korrosion bewahrt. Unberührte grüne Landschaften unter blauem Himmel werden schon darum als Bilder der Idylle empfunden. Im Umkehrschluss können grüne Landschaften, zum Beispiel unbewohnte Inseln, Menschen in Lebensgefahr bringen. Lebewe-

23 Lamberto Maffei, Adriana Fiorentini: *Das Bild im Kopf. Von der optischen Wahrnehmung zum Kunstwerk*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag, 1997. S. 101.

sen können in abgegrenzten Regionen nur überleben, wenn sie an die jeweilige Vegetation angepasst sind. Giftpflanzen, gefährliche Tiere, die in der Dichte grüner Blätter unsichtbar bleiben und andere Spezies scheinbar aus dem Nichts heraus attackieren und nicht zuletzt der Verlust an Orientierung im dichten Dschungel gehören zu den immer wieder kehrenden Topoi der Landschaftserfahrungen in Robinsonaden in Literatur, Film und Kunst.

Inselfilme traktieren das Wunschbild der unberührten Idylle, in welcher der entfremdete Mensch des Industriezeitalters zu seinen Wurzeln zurückfinden kann, häufig durch erbarmungslosen Realismus. Immer wieder begeben sich Figuren unfreiwillig oder freiwillig in die Abgeschiedenheit entlegener Inseln und müssen um ihr Überleben kämpfen wie Daniel Defoes berühmte Romanfigur Robinson Crusoe. Der britische Regisseur Nicolas Roeg inszenierte in seinem Aussteigerdrama *CASTAWAY* (GB 1987) das undurchdringliche Grün des Dschungels als grüne Hölle, in der das menschliche Unbewusste langsam an die Oberfläche des Bewusstseins emporsteigt, um die Vernunft im Gefühl der Einheit mit der grünen Natur wie in einer Flutwelle mit sich zu reißen. Genres wie der Dschungelfilm, der Inselfilm, aber auch der Kriegsfilm lassen die grüne Landschaft häufig als besonders bössartigen oder schlimmer noch als gleichgültigen Antagonisten des Menschen auftreten.

Es grünt so grün – Vegetation im Film

Flüchtig betrachtet, misst man der Farbe Grün im Film keine außerordentliche Bedeutung zu, gehört sie doch zu unserem alltäglichen Anblick der Natur und ist einfach nicht zu ersetzen, nicht wegzudenken. Für die Farbenlehre des Films setzt die filmtheoretisch bereits ausführlich beschriebene Doppelbedeutung des Filmbildes als Abbild der Realität und gleichzeitig neu geschaffenen Bild, d.h. als ein von der Realität losgelöstes, aber natürlich dennoch auf sie bezogenes Kunstwerk, eine wichtige Voraussetzung. In dieser prinzipiellen Fähigkeit des Filmbildes durch die Abbildfunktion Realitätsnähe zur empirischen Wirklichkeit zu suggerieren, steckt eine zentrale Qualität des Films. An der Abbildfunktion entzündet sich zugleich auch die Kritik, die dem Film seit seiner Entstehung vorwirft, der banalen Realität zu nahe zu stehen. Diese Kritik übersieht, dass der Blick durch die Kamera die Realität ihrer Banalität beraubt. Dies ist einer der wichtigsten Gründe für die Erfolgsgeschichte des Films. Das Kino ermöglicht es Menschen, den Wert des eigenen Lebens zu entdecken. Die Meisterwerke der Filmkunst rücken der Realität auf den Leib, erzwingen eine Nahsicht, die die Feinheiten unserer Wirklichkeit zur Erscheinung bringt. Wirklich außerordentlich an der Kunst des Films sind die potenziellen Möglichkeiten, durch gezielten Einsatz filmischer Mittel in einer Intensität zu emotionalisieren, die die emotionale Wirkung der Musik noch übertrifft, weil sie diese in ein Gesamtkonzept integriert. Farben spielen bei der emotionalen Wirkung des Films eine entscheidende Rolle, die häufig genug komplett übersehen wird. In den poetischen

Worten Ittens ist das urtümliche Wesen der Farbe ein «traumhaftes Klingen», «Musik gewordenes Licht».²⁴ Im Film korrespondieren Musik, Licht und Farbe häufig aufs Engste miteinander und bilden die Atmosphäre einer Szene um die Dialoge, die Blickinszenierungen, die Ereignisse und Handlungen, ohne sich als künstliches Szenario zu erkennen zu geben. Licht, Farbe und Klang betten Ereignisse und Dinge in Gefühle ein.

Vor diesem Hintergrund und in Verbindung mit einer Studie zur Bedeutung der Farbe Grün im Film fällt eine Standardszene ins Gewicht, die in vielen dramaturgischen Varianten als Ankunft in der Fremde, als Heimkehr oder als Station einer Reise beobachtet werden kann: Die erste Begegnung mit grünen Naturlandschaften. Diese Standardszene besitzt eine starke emotionale Intensität, zu deren Inszenierung sich die filmischen Mittel Farbe, Licht und Bewegung auf besondere Weise finden. Entscheidend für die Wirkung der Ankunftssequenzen, die häufig in bewegten Panoramabildern im Flug oder fahrend beginnen, um in einer kontemplativen Landschaftstotalen zum Höhepunkt zu kommen, sind zum einen der Kontext der Geschichte, zum anderen die geografische Lage der Landschaft. Grüne Landschaften sind so unterschiedlich wie es englische, irische, deutsche, italienische, französische Landschaften oder gar die Tropenlandschaften nun einmal sind. Steven Spielberg ist sich in seinem Film *JURASSIC PARK* (USA 1993) der dramaturgischen Bedeutung der Ankunftsszene in einer grünen Landschaft sichtlich bewusst, denn er inszeniert sie in «sensorischem Überfluss»²⁵ auf allen Ebenen der filmischen Erzählung. Das grundlegende Bauprinzip der Sequenz, die mit einem Hubschrauberflug über das freie Meer beginnt, folgt einer Dramaturgie stufenweiser Entdeckung der Insel und ihrer Besonderheiten, die die Figuren und das Publikum Hand in Hand durchleben. Verbunden mit dieser stufenweisen Annäherung ist die ebenfalls stufenweise vollzogene Reduktion des Bildes auf ein musterhaftes Idyllenbild einer grünen Landschaft unter blauem Himmel. So natürlich und logisch die Dominanz der beiden Farben Blau und Grün ist, die von dem Landschaftsbild vorgegeben werden, so unübersehbar ist auch die starke emotionale Wirkung gerade dieser Farbkombination auf den Menschen. Bedingung ihrer Wirkung ist die Verbindung mit der freien menschenleeren Natur, ein Bild der Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies. Die einsame Insel, auf der *JURASSIC PARK* spielt, erscheint in mehrfacher Hinsicht zunächst als Paradies, definiert sie doch die natürlichen Grenzen eines Parks, in dem die Uhr bis in die Zeit vor der Entstehung der Menschheit zurückgedreht wurde. Aber in *JURASSIC PARK* tickt auch die Uhr einer skrupellosen Zukunft, die Natur nur noch in Form ihrer ausbeutbaren Rekonstruktion dul-

24 Johannes Itten: *Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*. 1. Aufl., 1961. Leipzig: Seemann Verlag, 2001. S. 12.

25 Barbara Flückinger analysiert in ihrem spannenden Buch *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. 2. Auflage, Marburg: Schüren Verlag, 2002. S. 414, den – wie sie es treffend, aber nicht abwertend nennt – «sensorischen Überfluss» vor allem der Tonebene in Spielbergs Dinosaurierfilm, der sich auch auf der Bildebene bestätigt.

det. Die Figuren betreten einen perfekten virtuellen Park, in dem ohne ihr Wissen auch der Tod zur Spielmasse einer künstlichen Welt gehört. Grüne, unberührt erscheinende Natur umgibt hochtechnisierte, wissenschaftliche Einrichtungen, die das Paradies wie eine innere Maschine steuern, welche bei der geringsten Störung aus dem Takt gerät. Nachdem die Fleisch fressenden Dinosaurier befreit sind, kommt es zu einem Zwei-Fronten-Krieg der Figuren gegen die entfesselte Natur und die außer Kontrolle geratene Technik. Die beiden Enkelkinder des Erfinders der Insel geraten in der Konsequenz dieses Themas immer wieder in äußerste Lebensgefahr durch Maschinen und technische Apparaturen, durch ein abstürzendes Auto oder einen zum falschen Zeitpunkt wieder in Gang gebrachten elektrischen Zaun, der eigentlich dem Schutz der Menschen dient.

Obwohl Spielberg in einer warnenden Overtüre das gefährliche Potenzial des «Jurassic Parks» bereits deutlich gemacht hat, kehrt er in der Ankunftssequenz auf der Insel zu einem Bild archaischer Idylle zurück, nicht ohne in jeder Einstellung an die bedrohliche Verschmelzung von Technik und Natur zu erinnern. Wie in Francis Ford Coppolas Vietnamepos *APOCALYPSE NOW* (USA 1979) erscheint der Hubschrauber, der nah über die Wasseroberfläche fliegt und von der Kamera aus der Vogel- und allen Seitenperspektiven in den Blick genommen wird, als riesiges urzeitliches Insekt, das in den grünen Dschungel der Insel vordringt. Die Ankunft des Hubschraubers wird aus einem etwas höher fliegenden Flugzeug gefilmt, so dass der Moment des Eindringens der Technik in die Natur auch durch das deutliche Überschreiten der Grenze zwischen zwei Farbräumen markiert ist. Aus der Bläue von Himmel und Meer, die das Bild horizontal in blaue Farbstufen teilt, fliegt der Hubschrauber in eine tiefe grüne Schlucht der Insel, aus einem blauen in ein komplett grünes Bild. Die Insel zeigt eine geschlossene grüne Vegetationsdecke, die verbirgt, was zu diesem Zeitpunkt des Films noch verborgen bleiben soll. Mitten auf der Insel wagt der Hubschrauber eine bemerkenswert steile Landung, er sackt langsam senkrecht in einer Bewegung mit den fallenden Fluten mehrerer Wasserfälle in die Tiefe. Der Landeplatz liegt direkt neben dem Sammelbecken des Wasserfalls. Damit betreten die fremden Ankömmlinge die Insel nicht wie üblich über einen Strand oder eine Klippe, sondern in ihrem Inneren an einer Süßwasserquelle, an einem Ort der Fruchtbarkeit, der für das lebensfreundliche Klima der Insel spricht. Die Bildinszenierung der Ankunft des Hubschraubers auf der Insel betont neben der Bewegung des Eindringens in die Natur durch die Größendimensionen des Wasserfalls und der Schlucht zugleich die eindeutige Übermacht der Landschaft über die Technik. Vor der imposanten Kulisse wirkt der Hubschrauber wie ein Spielzeug und wird bei seinem Abstieg auch wie ein solches vom Wind durchgerüttelt. Zugleich deutet Spielberg mit dem spektakulären Flug durch die grüne Schlucht an, dass der Hubschrauber die Natur der Insel penetriert. Die Formen der Landschaft und die Art der Bewegungsinszenierung erinnern an den Vorgang der Befruchtung einer weiblichen Eizelle durch ein männliches Spermium. Eine der zentralen Sicherheitsmaßnahmen des Parks besteht folgerichtig in der künstlichen Ein-

geschlechtlichkeit des Tierbestands. Alle Dinosaurier sind weiblich. Durch gentechnische Manipulation mit Frosch-DNA kommt es zu einer unerwarteten Korrektur dieses unnatürlichen Zustands. Bestimmte Frösche können je nach Populationszusammensetzung ihr Geschlecht spontan wechseln. Also bahnt sich das Leben, wie es der Chaostheoretiker Malcom (Jeff Goldblum) immer wieder prognostiziert, uneingeschränkt von menschlicher Manipulation, seinen Weg.

Nach der Landung auf der Insel fährt die Inspektorengruppe, bestehend aus zwei Paläontologen, jenem Chaostheoretiker, einem Versicherungsagenten und dem Erfinder des gentechnologischen Disneyland in zwei roten Jeeps weiter. Ein weiteres Mal betont Spielberg die Grenzüberschreitung durch einen mit 10 000 Volt abgesicherten Sicherheitszaun, der das Innere der Insel abriegelt und den kompletten Bildkader beherrscht. Während der Fahrt bleibt der Zuschauer eng bei den Figuren im Auto, hört wie sie die Sicherheitsbedingungen des Parks diskutieren, ohne das Risiko der Attraktionen zu diesem Zeitpunkt schon zu kennen. Im Verlauf dieser Fahrt hat sich die Landschaft unbemerkt von der Kamera entscheidend verändert. In einer Totalen fahren die beiden Autos in eine paradiesische Gartenanlage mit gepflegten saftig-grünen Rasenflächen und kleinen dunkelgrünen Waldinseln. Das Gefühl, auf einer tropischen Insel zu sein, verschwindet, eher ähnelt die Landschaft einem englischen Park in gemäßigttem Klima. In einer Landschaftstotalen, deren Sfumato den Eindruck einer intakten, aber zivilisatorisch geformten Natur verstärkt, steht die Kamera nun für eine Weile hinter den beiden Paläontologen und dem Erfinder, die fassungslos beobachten, wie Pflanzen fressende Dinosaurier im See baden oder Wasser trinken. Die Autos sind aus gutem Grund nicht mehr im Bild sichtbar. In einem synthetisch komponierten Landschaftsbild, in dem urzeitliche Tiere in einer Landschaft leben, die unseren inneren Bildern von Idylle entspricht, ist alles Störende für einen Moment ausgeschlossen. Für wenige Minuten formuliert Spielberg eine visuelle Utopie der friedlichen Begegnung von Mensch, Tier und Natur. «Von» und «vor» diesem Bild träumen die Wissenschaftler und der Erfinder. Die Landschaftstotale erweckt ein Bild Arkadiens zu neuem Leben, in dem zwei weit voneinander getrennt liegende Zeitalter unmittelbar aufeinander treffen. Auf eine Großaufnahme der beiden von diesem Bild vollkommen gefangen genommenen Wissenschaftler, also nur noch der beiden Figuren, die in einem «moralisch» einwandfreien Verhältnis zu dem urzeitlichen Paradies stehen, folgt eine zweite Totale, die als Höhepunkt der Utopie nur noch das paradiesische Idyll zeigt, aus dem Mensch und Technik ausgeblendet sind. Danach kehrt der Film zur Frage der wissenschaftlichen Begründung der Utopie zurück. Für die filmische Wirkung entscheidend sind die Chronologie der Bildkompositionen und die ständige wechselseitige Begegnung von Mensch und Natur durch die Montage.

Das reale Arkadien ist gebirgig und karg und befindet sich im Bezirk Nomos auf der Peloponnes in Griechenland. Zwischen schroffen Karstgebirgen, die bis zu 2 376m über dem Meeresspiegel liegen, wohnten nicht allzu viele Menschen. Zu dieser Landschaft ge-

hören Kargheit, eine stattliche Zahl von Sümpfen und Seen und ausgedehnte Hochwälder. In einem seiner berühmtesten Essays mit dem Titel *Et in Arcadia ego* verfolgt der Kunsthistoriker Erwin Panofsky die Rezeptionsgeschichte dieser Landschaft, in der die einfachen Hirtenmenschen Griechenlands unter widrigen Bedingungen lebten. Ohne Panofskys Argumentation im Einzelnen hier verfolgen zu wollen, soll dennoch auf einen Aspekt dieser Rezeptionsgeschichte eingegangen werden, der sich auch in filmischen Inszenierungen immer wieder beobachten lässt. Bilder der Idylle halten sich nicht an die Tatsachen der Realität und sind grün. Panofsky schreibt dem römischen Dichter Vergil zu, die entscheidende poetische Leistung zur Idealisierung des Bildes von Arkadien beigetragen zu haben:

Nicht nur, dass er die Vorzüge hervorhob, die das wirkliche Arkadien besaß (darunter den von Ovid nicht erwähnten, überall ertönenden Klang des Gesanges und der Flöten), er fügte auch Reize hinzu, die das wirkliche Arkadien nie hatte: üppige Vegetation, ewigen Frühling und unerschöpfliche Muße zur Liebe. (...) Indem er dies tat, vollbrachte Vergil unendlich mehr als eine bloße Synthese des »harten« und des »sanften« Primitivismus, der wilden arkadischen Pinien und der sizilianischen Haine und Wiesen, der arkadischen Tugend und Frömmigkeit und der sizilianischen Lieblichkeit und Sinnlichkeit: Er wandelte zwei Wirklichkeiten in ein einziges Utopia um.²⁶

Vergil ist es zu verdanken, dass das karge Arkadien zur grünen und blühenden Landschaft des Goldenen Zeitalters wurde. Das imaginäre Bild der Idylle ist aufgrund kühner Kompilation unterschiedlichster Ausgangsmodelle entstanden. Idyllenbilder verzichten seither auf eine allzu deutliche Referenz an reale Landschaften. Sie konstituieren sich immer wieder neu aus alten und neuen Versatzstücken und kommentieren so den jeweiligen Kontext der Geschichten, in denen sie auftauchen. Konstant bleibt allerdings die Dominanz üppiger grüner Vegetation wie ein Versprechen der Fruchtbarkeit und des Wohllbens. In Spielbergs Dinosaurierfilm durchdringen sich in dem Bild der Idylle der urzeitliche Traum des Phantasten und die europäische Bildtradition der idealen Landschaft. Aus dieser emotionalen Höhe stürzt das Bild der künstlichen Idylle ab, denn es entfesseln sich nun genau die Kräfte der Natur und der Technik, die das kontrollierte Paradies in eine grüne Hölle verwandeln. Spielbergs Farbdramaturgie verlagert die dramatischen Szenen meist entweder in die blaugraue Nacht oder in metallisch graue Innenräume. Immer wenn die grüne Landschaft in Erscheinung tritt, gehört sie den Nicht-Menschenfressern, zum Beispiel einer Vorform späterer Flugsaurier, die sich auf der Flucht vor den Fleischfressern in den Himmel erheben werden. Die Bildkomposition unterstützt die Etablie-

26 Erwin Panofsky: *Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen*. Berlin: Friedenauer Presse, 2002. S. 11.

nung zweier Ebenen des Handlungsraums, die konträr zueinander stehen. Landschaftsbilder, die an die anfängliche Idylle erinnern sollen, sind offen komponiert, meist als weitläufige Wiesenlandschaften mit hügeliger Kulisse. Die Verblauung des Hintergrunds suggeriert die Grenzenlosigkeit des Bildes, obwohl der Film in einem geschlossenen Ökosystem spielt, das rundherum begrenzt ist. An keiner Stelle des Films erhält der Zuschauer einen Überblick über den filmischen Raum. Im Gegensatz zu den grünen Tagesszenen im Freien, die in ihrer Dramatik zurückgenommen sind, spielen die blau-grauen Actionszenen bei Nacht und in Innenräumen in geschlossenen Bildräumen. Die Bildkomposition betont die Ausweglosigkeit durch Barrieren, die die Figuren umgeben und zugleich das Bild an den Rändern begrenzen. Manchmal wechselt die Kamera die Seite, zum Beispiel in der Fütterungsszene am Anfang, die aus der subjektiven Perspektive der eingesperrten Raptoren durch ein grünes Blätterdach hindurch gefilmt ist. Die Szene demonstriert die Überlegenheit der Jäger im Verborgenen, die ihre ins Grüne starrenden und vermutlich nichts als grünes Blättergewirr sehenden Opfer schon einmal ins Visier nehmen dürfen. An dieser Stelle verbinden sich grüne Vegetation und ein nach allen Seiten hin verschlossener Raum. Aber die Perspektive aus einem dunklen Innenraum durch die grünen Blätter ins Licht ist gegenüber der Außensicht privilegiert. JURASSIC PARK verbindet eine erst auf den zweiten Blick erkennbare Farbdramaturgie zwischen den Farbräumen Grün, Blau und Stahlgrau mit geschlossen und offen komponierten Bildräumen und einer bildlichen Rhetorik, die sich zu ihrer Argumentation und Auseinandersetzung mit den Themen des Films kunsthistorisch und literarisch tradierter Formen der Landschaftsinszenierung bedient. Diese Elemente konkretisieren die Standardsituation «Ankunft in der Fremde, in einer grünen Naturlandschaft», die in Varianten in vielen Filmen den ersten Höhepunkt und Ausgangspunkt der Geschichte setzt.

Langsame Heimkehr

Der Dogma-Film MIFUNE (DK/S 1999) des Regisseurs Søren Kragh-Jacobsen erzählt die Geschichte einer erzwungenen Heimkehr des verlorenen Sohnes an einen verwunschenen Ort. Kresten (Anders W. Berthelsen) wird direkt nach seiner Hochzeit in Kopenhagen nach Hause zurückgerufen, da sein Vater verstorben ist. Nun muss er sich nicht nur um den Toten kümmern, sondern auch um seinen geistig behinderten Bruder Rud (Jesper Asholt) und um das vollkommen verwahrloste Haus, das er seit zehn Jahren nicht mehr besucht hat. Die Ehe mit einer reichen Unternehmerstochter in Kopenhagen und sein damit verbundener gesellschaftlicher Aufstieg dienen Kresten offensichtlich dazu, sich von seiner Heimat und seiner Familie zu distanzieren. Seine Zukunft soll sauber und steril sein, ohne Stallgeruch, ohne Irrsinn, ohne Verfall und ohne «Natur». Jetzt kehrt er an den Ort seiner Kindheit zurück, den er mühsam vor den Menschen seiner Zukunft versteckt hat.

MIFUNE ist ein Dogma-Film, d.h. der Film musste mit technischem Minimalaufwand und ohne künstliches Licht gedreht werden. Auf künstliche Effekte jeglicher Art wurde

verzichtet. Auch die Farben sind Lokalfarben, es gibt keine Farbeffekte mit Licht, es sei denn durch die ohnehin am Drehort vorhandenen Lichtquellen, die auf das Dekor und umgekehrt reagieren. Kragh-Jacobsen lässt seinen, wie Kurosawas siebten Samurai aus unehrenhaften Verhältnissen stammenden Helden Kresten an einen Ort zurückkehren, durch den ein deutlicher Riss geht. Während das Haus auf unappetitliche Weise verkommen ist, hat sich die freie Natur um das Haus herum den Garten zurückerobert. Ein in Ruhe gelassener Garten verwildert nach den Gesetzen der Natur und gewinnt dadurch eine romantische Schönheit, die ein bewohntes, aber ungepflegtes Haus nicht erreichen kann. Häuser verfallen. In *MIFUNE* verfällt das Haus zum Teil wie ein Organ, es verwest, ist angefüllt mit Abfällen und Unrat, es stinkt sichtlich. Diese Ambivalenz dieses Drehorts entsteht zu einem großen Teil durch Farb- und Lichtwirkungen, deren Montage einer dramaturgischen Entwicklung folgt. Krestens Kindheitsort muss sich im Laufe der Handlung von einem Ort der Abscheu und des Ekels in ein verwünschtes Paradies verwandeln, eine Schutzzone für Kresten, Rud und schließlich für Liva, eine ehemalige Prostituierte, die als Haushälterin bei Kresten anheuert, um ihre Vergangenheit zu verlassen. Während Kresten nach Hause zurückkehrt, flieht Liva vor der Stadt und ihren Perversitäten. Das Elternhaus entblößt Kresten vor seiner neuen Verwandtschaft, die reich und großstädtisch ist und in ihm einen dynamischen Aufsteiger ohne Vergangenheit und Familie sehen möchte. Krestens Verlobte verlässt ihn vermutlich eher wegen seiner Herkunft als wegen Liva. Obwohl Kragh-Jacobsen die Dekoration und auch die Lichtverhältnisse nicht grundsätzlich verändert, entsteht durch die Wahl der Kamerapositionen eine Farbdramaturgie, die den inhaltlichen Verlauf zum Happy End hin reflektiert, die Krestens wachsende Liebe zu Liva visualisiert, die immer wieder auf die Opposition zwischen Außen- und Innenbereich, Garten und Haus zurückkommt und die Atmosphäre der Handlungsorte langsam verändert. Die wichtigste Farbe in *MIFUNE* ist Grün, gefolgt von Gelb. Das saftige, Licht durchflutete Grün des Gartens gehört in vielen Szenen zu Liva, immer dann, wenn Kresten sie zum Beispiel durch ein Fenster des Hauses heimlich beobachtet. Damit arrangiert Jacobsen Bilder der grünen Idylle und der Unschuld um Liva, die zur Prostitution gezwungen war, weil sie für den Lebensunterhalt ihres schwer erziehbaren Bruders aufzukommen hatte. Wie Kresten und Rud sind auch Liva und ihr Bruder Bjarke Geschwisterkinder, die von der Elterngeneration im Stich gelassen wurden. Krestens und Ruds Mutter hat sich an der ältesten Eiche nah beim Haus erhängt. Die Umstände bleiben im Dunkeln. Über Liva und Bjarkes Familienverhältnisse erfährt man nichts, außer, dass es wohl keine mehr gibt. Alle vier Hauptfiguren des Films sind obdachlos, haben keinen wirklichen Ort und finden ausgerechnet in dem verlassenen Elternhaus Krestens ihre neue Heimat. Nur Rud kennt sein Zuhause.

Die Wände des Hauses sind nur noch rudimentär tapeziert und gestrichen. Farben blättern ab, geben so ihr Alter zu erkennen und verraten einen Teil der Geschichte dieses Ortes. Noch vorhandene Tapeten zeigen Blumenmuster über der Grundfarbe Gelb. Dieses

Gelb wirkt bei Tageslicht schmutzig und verwahrlost, im Schein der Glühbirnen am Abend jedoch erstrahlt es in einem goldgelben, warmen Ton. Zwei grundsätzlich unterschiedliche Beleuchtungssituationen, die sich nur um ein wenig voneinander unterscheiden und doch emotional konträr wirken, verteilen sich auf die Sequenzen des Films aus farbdramaturgischen Gründen. Krestens belastete Heimkehr lässt ihn auch den Farbraum wechseln, aus den glatten Glasflächen einer farblich kalten Welt in die modrige Wärme des Elternhauses. Bemerkenswert ist vor allem die zweite Sequenz vor der Heimkehr, eine Liebeszene in einem ungemütlich indifferent grau-weißen Schlafzimmer, bei der es den Anschein hat, dass Kresten in seiner Hochzeitsnacht beinahe vergewaltigt wird. Diese Szene bildet den Übergang zum Abschied von der großstädtischen Zukunft und zur anschließenden Heimkehr. Im Anschluss an eine Landschaftstotale wechselt die Kamera zu einer geheimnisvollen Subjektiven aus dem Stall des Hauses. Da im Innenraum kein Licht gesetzt wurde, definiert das Bild durch die Binnenrahmung eine harte Grenze zwischen der Schwärze des Innenraums und dem Blick nach draußen. Der harte Farbkontrast zwischen Schwarz und Grün bzw. zwischen einem lichtlosen Raum und der hellen Außenwelt wird immer wieder im Verlauf des Films an zentralen Stellen aufgegriffen, unter anderem gegen Ende, wenn Kresten seinen verloren geglaubten Bruder findet. Der Blick aus der Dunkelheit des Stalls gehört Rud. Dort ist nur eines von Ruds zahlreichen Verstecken: Zum ersten Mal sehen wir ihn unter der aufgebahrten Leiche des Vaters, dann unter einer schmutzig gelben Decke oder in dem kaputten Auto des Vaters. Auch die rote Kapuze ist ein Versteck, noch dazu ein transportables. Immer wieder wechselt die Kamera in eine Subjektive Ruds aus seinen diversen Rückzugsorten, sein Blick aus dem Dunklen erinnert von Ferne an Krestens Fensterblicke auf Liva, in denen der Innenraum allerdings erkennbar bleibt. Ruds Blick auf die Welt ist ein besonderer, und dies wird in erster Linie über die Binnenrahmung und den damit verbundenen Farbkontrast vermittelt. Es ist ein Blick aus der Höhle und zugleich auch aus einer anderen Welt.

In einer Totalen aus der Vogelperspektive auf das Haus ist fast der ganze Bildkader durch die Farben Grün und Gelb ausgefüllt, die im weiteren Verlauf die verschiedenen Zonen des Handlungsortes definieren. Die Totale zeigt Krestens ersten Schritt über die Schwelle des Hauses aus großer Distanz, ein klassisches Spannungsmoment, denn der Zuschauer kann noch nicht ahnen, was im Inneren des Hauses vor sich geht. Nach dem Umschnitt ins Innere, nachdem die Kamera Kresten in Empfang genommen hat, übernimmt sie seinen subjektiven Blick. Wir teilen jetzt aus nächster Nähe Krestens Entsetzen, der sich nach den ersten Eindrücken vom Zustand der Räume im Garten übergeben muss. Die Szene der Heimkehr setzt sich aus vielen Grenzüberschreitungen Krestens zusammen, der räumliche und menschliche Schwellen überwinden muss. Immer wieder stehen Türen und Fenster offen und überstrahlen ihre Rahmen mit Licht, so dass sie als unscharf eingefasste Lichtquellen eine symbolisch-imaginäre Qualität bekommen. Dies ist eine Folge des Verzichts auf Lichtsetzung im Innenraum, die Kragh-Jacobsen ein-

setzt, um in das Innere seines Protagonisten einzudringen. Am Anfang dominiert trotz Krestens sofortiger liebevoller Zuwendung zu Rud der Fluchtreflex des Heimgekehrten, der zunächst einmal aus verständlichen Gründen nicht hier sein will. Mit Livas Ankunft gewinnt die Bedeutung der grünen hellen Außenwelt eine neue Bedeutung. Durch Liva wird ein Blick auf die Idylle erst möglich. An einer Stelle des Films wird die frische weiße Farbe, die Liva auf der Außenwand des Hauses verstreicht, zum Vehikel eines stürmischen Ausbruchs der Gefühle. Zornig und zugleich voneinander tief berührt, attackieren sich Kresten und Liva mit der weißen Farbe bis sie über und über bespritzt zu einer kurzen und energischen Rauferei im Gras verschwinden. Das Weiß erinnert an das Bettlaken-gewand des Samurai Kresten in seinen Träumen.

Immer wieder steht in *MIFUNE* Farbe als alterndes Material, als abblätternde, vor allem gelbe Farbschicht, im Kontrast zur lebendigen Farbe der Vegetation, die sich von frischem Grün zu trockenem Korngelb entwickelt und schließlich im Gegensatz zur Wandfarbe von selbst regeneriert. Die dritte Erscheinungsform von Gelb im warmen Glühbirnenlicht bleibt den Glücksmomenten und der Geborgenheit vorbehalten. Sie strahlt aus dem dunklen Keller, wenn Kresten mit Rud das alte Kinderspiel des Samurai *MIFUNE* spielt, im Übrigen eine Hommage des Regisseurs an den 1997 verstorbenen japanischen Schauspieler Toshirō Mifune, der in Akira Kurosawas *DIE SIEBEN SAMURAI* (Japan 1954) in der Rolle des Kikuchiyo auftritt. Das warme Gelb umgibt Liva abends in ihrem Zimmer, weit weg von der Großstadt und den brutalen Freiern. Es gehört zu den Momenten der Geborgenheit und Intimität. Von weitem leuchtet es durch die Nacht in der Schlusssequenz, in der Kresten und Liva zu einem wirklichen Liebespaar werden. Warmes Gelb ist auch die Lichtfarbe des Moments, wenn der heimatlose Bjarke erklärt, für die nächsten fünftausend Jahre hier bleiben zu wollen. Gelb gehört in den Innenbereich, Grün bleibt weitgehend dem Garten vorbehalten. Nur an zwei Stellen des Films dringt das Pflanzengrün des Gartens immer in Form einer Liebesgabe in das Haus ein. Kresten findet seinen toten Vater aufgebahrt auf dem Küchentisch, bedeckt von Wildblumen, die vermutlich Rud auf ihn gelegt hat. Als Liva zum Abschiedessen einlädt, erscheinen Kresten, Rud und Bjarke mit den gleichen Wildblumensträußen in der Hand, die in den nachfolgenden Szenen immer wieder im Bild zu sehen sind. Kresten beobachtet Liva beim Blumenpflücken im Garten. Als Farbe ist Grün in *MIFUNE* durchweg positiv besetzt, ziert es doch auch die Plastiktüte, in der Ruds zufälliger Geldgewinn steckt. In *MIFUNE* umgibt die grüne Natur viele der positiven Momente der Begegnung zwischen den Figuren, Grün gibt den sehnsüchtigen Gefühlen einen Farbraum.

Innen – Außen – Innen

Als Farbmotiv und zugleich Naturerscheinung übernimmt pflanzliches Grün unterschiedlichste narrative Aufgaben in der Inszenierung filmischer Landschaftsbilder. Ein kurzer Streifzug durch die grünen Landschaften des Kinos lohnt sich, denn gerade an diesem eng

umgrenzten Thema zeigt sich, wie breit das Bedeutungsspektrum einer Farbe im jeweiligen filmischen Kontext ausfällt. In Ang Lees Jane Austen-Verfilmung *SENSE AND SENSIBILITY* (USA/GB 1995) sind die Figuren von grünen Landschaften verschiedener Gestaltung umgeben. Als Kontrast zu dem grünen englischen Garten im Stil des 18. Jahrhunderts, der als Ort gesellschaftlicher Begegnung und damit verbunden natürlich der emotionalen Mäßigung im öffentlichen Raum an ein repräsentatives dunkles Haus gebunden ist, lockern die Schäferidyllen in grüner Naturlandschaft Herzen und Zungen der Figuren. Immer wieder rufen Landschaftsansichten mit hügeligen Wiesen und Schafferden Assoziationen an das Arkadienbild der Hirtendichtungen seit der europäischen Renaissance wach. Arkadien, in der Realität ein eher karges, unfruchtbares Land, hat sich im Verlauf seiner bewegten Rezeptionsgeschichte in eine grüne, fruchtbare Landschaft verwandelt, zu einem Ideal des leichten und freien Lebens und der unbehinderten Begegnung zwischen den Geschlechtern. Die Figuren der Schäferidyllen, zum Beispiel Daphnis und Chloe in der gleichnamigen Erzählung des Dichters Longos, sind einfach und unschuldig. Sie leben in Einklang mit der Natur und ihren Gefühlen in einer ewigen Frühlingslandschaft, die ihre Bewohner stets ernährt. Die arkadische Landschaft hat sich zum Bildtopos der Landschaftsmalerei entwickelt und reflektiert im 18. Jahrhundert das Seelen- und Gefühlsleben der Romantiker, das wesentlich komplexer ausfällt als die Psyche der poetischen Hirtenkinder. Doch in Ang Lees Film dürfen sich die Frauenfiguren in der Umgebung bukolischer Idylle nicht frei entfalten, sondern begeben sich in ein Bildarrangement, zu dem steife Körperhaltungen und Demutsgesten gehören. Natürliche Grazie gefriert immer wieder zur Pose, zur einstudierten Mimesis an die Kunst. Wie Søren Kragh-Jacobsen ordnet auch Ang Lee Landschaftsbilder und Szenen einander zu und kommentiert damit den dramaturgischen Verlauf seines Films. Jede der Frauenfiguren hat auch hier ihren besonderen Ort, wobei die ungestüme Romantikerin Marianne (Kate Winslet) in besonderem Maß Teil der Naturlandschaft ist. Durch das immer wiederkehrende, naturbedingte Farbmotiv Grün in Verbindung mit Marianne entstehen Bildvarianten ihres Porträts in Abhängigkeit zu den Ereignissen der Handlung. Mariannes unglückliche Liebe zu John Willoughby beginnt und endet in strömendem Regen in einer dunkelgrünen, in Wassernebeln verschwimmenden Umgebung unter schwerem grauem Himmel. Doch während das erste Treffen im Regen in der Umgebung des ländlichen Cottages wirklich im Freien in der Nähe des Meeres stattfindet und ohne böse gesundheitliche Folgen bleibt, endet die innere Abschiedsszene von Willoughby im strömenden Regen eines streng geometrisch geordneten Landschaftsgartens in Lebensgefahr. Marianne stirbt beinahe an einer Lungenentzündung. Nur in diesen beiden Momenten des emotionalen Ausbruchs eskaliert die Natur, entlädt sich in strömendem Regen und Gewitter. Die meisten Außenszenen sind heller, so dass das Grün der Wiesen frisch wirkt. Das Cottage und die es umgebende grüne Landschaft sind ein Ort der Hoffnung auf eine Zukunft jenseits altjüngferlicher Armut. Die Kombination des Bildtopos des Schäferidylls mit dem Zeremonialwesen einer überaus steifen Gesellschaft erzeugt

eine ironische Spannung, die der Taiwanese Lee bis in feinste Elemente seiner Inszenierung treibt. Dieses wird lediglich durch zwei Figuren unterbrochen, die auf dem Land leben und sich nicht an die zahlreichen Verbote halten. *SENSE AND SENSIBILITY* endet mit der ersehnten Hochzeit beider Schwestern, deren Hochzeitsgesellschaft nicht nur durch eine idyllische Landschaft, sondern auch an einer prominenten Reihe von Grabsteinen vorbei zieht. In der Schlussequenz scheint sich der Tod persönlich in Erinnerung zu rufen: *Et in Arcadia ego*. In seiner Auseinandersetzung mit *SENSE AND SENSIBILITY* verweist der Kritiker Kai Mihm zum einen auf Lees «unerhörtes Gespür» für die Darstellung einer so strengen Gesellschaft wie der Englischen, die in Bezug auf ihre strikten Tabus einige Ähnlichkeiten mit Lees Heimat Taiwan aufweist, zum anderen erkennt er in Lees Bildgestaltung deutliche Bezüge zur europäischen Malerei:

Inhaltlich könnte man Ang Lee also einen «Auteur» nennen, wenngleich er sich stilistisch stets dem Spielort seiner Filme anpasst – meist greift er bei der visuellen Ausarbeitung seiner Werke auf Inspirationsquellen aus der bildenden Kunst zurück: die klaren Kompositionen und die Farbgebung Vermeers bei *SENSE AND SENSIBILITY*, wobei die gothisch anmutenden, nebligen Szenen mit Kate Winslet offenkundig von dem Romantiker William Turner beeinflusst sind, bei dem sich die Formen oftmals in Fluten von Licht und Farbe verlieren.²⁷

Wenn sich auch Vermeers strahlendes Gelb, Rot, Grün und Blau in *SENSE AND SENSIBILITY* vor allem an den Kostümen der Frauenfiguren nicht finden lassen, so bilden sich durch den Zuschnitt der Kostüme, die Form der Frisuren und Kopfbedeckungen, die Rücken- und Seitenansichten der Figuren am Fenster und die am Spinett musizierenden Frauen dennoch deutliche Bezüge zu diesem bedeutenden Maler des niederländischen Barock, an dem das öffentliche Interesse in den letzten Jahren stark zugenommen hat. Der Einfluss der romantischen Landschaftsmalerei Turners ist dagegen auch in der Farbgebung unverkennbar. In Erinnerung an das zentrale Farbthema des Films, dessen Landschaftsaufnahmen zumeist leichte Topshots sind, die es erlauben, die Figuren auf verschiedenen Ebenen anzuordnen, bleibt der blaue Himmel ein seltenes Bildelement. Erst am Ende, wenn Liebe, Glück und Geld doch noch unerwartet aufeinander treffen, schwenkt die Kamera für einen Moment in den strahlend blauen Himmel. Während des ganzen Films dominiert nicht nur das idyllische, sondern auch das englische Grün, das aufgrund der feuchten Witterung besonders frisch und saftig aussieht. Die Bedeutung des englischen Wetters wird visuell, aber auch in den Dialogen mit einigem Witz immer wieder betont. Das tiefe und ins dunkle spielende Grün der Landschaft gibt oft zu erkennen, dass der darüber liegende Himmel, auch wenn er nicht im Bild zu sehen ist, dramatisch verhangen sein muss.

27 Kai Mihm: *Reisen durch Raum und Zeit. Über Ang Lee und seine beiden neuen Filme RIDE WITH THE DEVIL und TIGER & DRAGON*. In: *epd-Film*. Januar 2001.

Green Memory

In der Verfilmung des Charles Dickens-Romans *GREAT EXPECTATIONS* (USA 1998) durch den mexikanischen Regisseur Alfonso Cuarón spielt die Farbe Grün ebenfalls eine außergewöhnlich wichtige Rolle, jedoch in anderem Sinne als in Ang Lees Film. *GREAT EXPECTATIONS* erzählt die Geschichte des Künstlers Finn (Ethan Hawke), der sich bereits als kleiner Junge unsterblich in ein schönes unnahbares Mädchen (Gwyneth Paltrow) verliebt hat. Dieses Mädchen ist die Nichte der alten Dame Nora Dinsmoor (Anne Bancroft), die an ihrem Hochzeitstag von ihrem Bräutigam verlassen und durch dieses Erlebnis verrückt wurde. Fortan pflegt sie nur noch den Gedanken der Rache am männlichen Geschlecht. Ihr menschliches Werkzeug ist die kleine Estella, die durch sorgfältige Unterweisung zu einer gefühlskalten Frau heranwächst, die nur gelernt hat, zu verletzen. Ein zentrales Naturmotiv des Romans *Great Expectations* verbindet sich mit einer Variante der Standardsituation der Ankunft in einer grünen Naturlandschaft. Das verfallene Haus Lady Dinsmoors ist umgeben von einem verwunschenen Garten, über dessen Eingangsportale die Worte zu lesen sind: «Paradiso perduto», das verlorene Paradies. Zu Finns prägenden Kindheitserinnerungen gehört seine erste Begegnung mit Estella in dem romantisch-pittoresken Garten, dessen grüne Pflanzen in wildem Wachstum die letzten Überbleibsel des geplatzten Hochzeitsfestes überwuchern. In seiner Verwahrlosung wurde der Garten zur Behausung verletzter Gefühle, die so groteske Auswüchse annehmen wie manche der Pflanzen, ein Ort des Schmerzes, der Trauer, der Melancholie, der Rache. Ein grüner Ort, dessen Farbspiel zwischen Lichtgrün und ins Schwarze tendierendem Dunkelgrün die Erinnerung Finns ein Leben lang dominieren wird.

There rather is or is not a way things odd, the Color of the Day, the way it felt to be a child, the feeling of salt water on your sunburned legs, sometimes the water is yellow, sometimes it's red, what color it would be in memory depends on the day. I'm not gonna tell you the story the way it happened, I'm gonna tell it the way I remember.²⁸

Innerhalb der Gartenmauern steht die Zeit der Außenwelt still, nur die ungezügelter Vegetation bezeugt die seit dem Tag des Hochzeitsfestes vergangene Zeit. In *GREAT EXPECTATIONS* sind nicht nur die Pflanzen des Gartens grün, sondern auch alle Kostüme der beiden weiblichen Bewohnerinnen. Estella und ihre Tante tragen immer Grüntöne, sanftes Lindgrün, grelles Giftgrün oder geheimnisvoll schillerndes Dunkelgrün. Das Grün dieser Kostüme lastet auf allen Figuren wie ein Fluch, denn es führt die verschiedenen Töne des Neides, der Eifersucht, der Schmerzen der Vergangenheit in eine Grundfarbe zurück wie in eine Wurzel. Erst als Estella nach dem Tod der Tante ihrer Aufgabe, als Stellvertreterin Rache zu üben, nicht mehr nachkommen muss, trägt sie Weiß am Ufer des Meeres.

28 So lautet der Text der Voice over in der Exposition des Films.

Die Farben der einzelnen Sequenzen in *GREAT EXPECTATIONS* stehen immer wieder in sichtbarem Qualitätskontrast zueinander. Ungesättigte Blautöne begegnen gesättigten Grüntönen in allen möglichen Abstufungen. Die Farbe Grün tritt allein schon in der Natur ungeheuer variantenreich in Erscheinung. In *GREAT EXPECTATIONS* bilden sich Tiefenstrukturen des filmischen Raums durch die Licht- und Farbinszenierung der Grüntöne aus, die in der ersten Gartensequenz im Vordergrund des Bildes im Dunkeln liegen, so dass sie ins Schwarze tendieren. Im Mittelgrund des Bildes entstehen dynamische Konturen durch das Nebeneinander grüner und indifferent verwelkender Pflanzen. Häufig liegt das Tageslicht vor allem auf dem Hintergrund des Bildes. Auf diese Weise entsteht der Eindruck von Tiefe und Weite, aber auch eine märchenhafte Wirkung des filmischen Raums. Illustrationen in Märchenbüchern zeigen häufig einen auf diese Weise geschlossenen Handlungsraum. Manchmal geht die Lichtinszenierung so weit, dass Objekte im Vordergrund, Gläser, ein badender Vogel, nur noch als schwarze Silhouette zu sehen sind. Der harte Kontrast Schwarz und Hellgrün kehrt an dramaturgisch wichtigen Stellen wieder, so zum Beispiel als die erwachsene Estella unter einer Brücke von ihrer geplanten Hochzeit mit einem Anderen berichtet und Finn ein weiteres Mal tief verletzt. Auffallend an der Farbdramaturgie des Films sind zwei mit Grün verbundene Gestaltungsmerkmale: Zur Demonstration, dass es aus der prägenden kindlichen Erinnerung auf emotionaler Ebene kein Entkommen gibt, setzen Cuarón und Kameramann Emmanuel Lubezki die Farbe Grün zugleich als Sehnsuchtsmotiv, aber auch als Gefängnis der Erinnerung in Szene. In Analogie zur Vielzahl verschiedener Grüntöne an einem einzigen Baum in der Natur, die zum Teil auf unterschiedliche Färbung der Blätter, zum Teil auf die Wirkung des Sonnenlichts auf den immer in Bewegung befindlichen Blättern zurückzuführen ist, verschieben sich auch die Grüntöne im Inneren der Räume des Films durch Licht und die Position zur Kamera ständig ein wenig. Cuarón erinnert auf diese Weise immer wieder an die Grundstimmung des romantischen Gartens. Zu den zentralen Themen des Films gehört der Verfall, die Einwirkung vergehender Zeit auf organisches Leben. So begleiten die verschiedenen Grüntöne Estella und Finn beim Erwachsenwerden und Nora Dinsmoor in ihrem grotesken Alterungsprozess. Estellas Kostüme in den beiden wichtigsten Szenen erotischer Begegnung mit Finn kommentieren das Stadium der Figurenbeziehung. In der ersten Szene trägt Estella ein mädchenhaft kurzes hellgrünes Tanzkleid mit einem Rock aus mehreren Volants. Als erwachsene Frau entledigt sie sich während der Aktszene einer olivgrünen Bluse aus dunklem, schillerndem Seidenstoff. Wie der Farbverlauf signalisiert, zeigt die erste Szene einen Keim und die zweite einen Höhepunkt der Intimität der Figuren. Beide Sequenzen von großer Intimität brechen abrupt ab. Dieses Abbrechen ist die zentrale Schmerzerfahrung, die Finn mit Estella immer wieder machen muss, und so baut auch jede einzelne Sequenz auf der ständigen Wiederholung des Verlusts auf. Grün als Farbe der Hoffnung begegnet auf symbolischer Ebene ihrer eigenen Negativität als Farbe der Eifersucht, des Zorns, der emotionalen Verletzung. Diese Ambivalenz in einer Farbe bestimmt

die Farbdramaturgie des ganzen Films. Allein schon in dem wichtigsten Set des Films, dem verlorenen Paradies, in dem Eva seit Jahrzehnten vergeblich auf Adam wartet, treten durch das symbolische Nebeneinander von Pflanzen in allen Vegetationsstadien Werden und Vergehen bis hin zur Verwesung einen existenziellen Kampf an.

GREAT EXPECTATIONS handelt auch von einem fundamentalen Irrtum. Finn glaubt, die geheime Förderung seiner Karriere sei Bestandteil der perfiden Racheinszenierung Nora Dinsmoors. Am Ende wird er entdecken, dass er lebenslang in der finanziellen Gunst eines Schwerverbrechers (Robert de Niro) stand, dem er einst als Kind zur Flucht verholfen hatte. In der Rahmenhandlung treten andere Farben auf. Rot, das aus dem Wasser nach oben dringt, das milchige Blaugrau einer im Trüben liegenden Wasserlandschaft, das Blau des Fernsehers, in dem Finn die Verhaftung seines Gönners mitansieht. Der Film visualisiert seine narrative Konstruktion aus Innen- und Außenzone mit Hilfe von Farbräumen, die erst am Ende ineinander übergehen. Dadurch wird auf der Ebene der Farben ein weiterer inhaltlicher Kontrast sichtbar: zwischen Finns Innenleben und der Realität der Welt außerhalb des verlorenen Paradieses, von der Finns Schicksal in Wahrheit abhängt. Der Erzähler bleibt in der grünen Welt seiner Erinnerungen gefangen, in einer Wahnwelt, die alle Erfahrungen in sich aufsaugt, kausal an sich bindet, auch dort, wo keine Kausalität besteht. Doch – wie die bereits zitierte Voice over am Anfang des Films ankündigt – GREAT EXPECTATIONS ist aus der Innenperspektive der Hauptfigur erzählt. Wir sehen Farben einer subjektiven Erinnerung auf der Leinwand.

Viele Filme erzählen Geschichten mit Hilfe von grünen Landschaften, viel zu viele, um an dieser Stelle ausführlich auf jedes einzelne Beispiel eingehen zu können. Ob der geometrisch angelegte Barockgarten in Peter Greenaways DRAUGHTMAN'S CONTRACT (GB 1981), die weite amerikanische Landschaft in David Lynchs THE STRAIGHT STORY (USA/GB/ F 1999), die idyllische Sumpflandschaft in Jean Beckers LES ENFANTS DU MAIRAIS (F 1999), das afrikanische Grün der Grabstelle am Ende von Sydney Pollacks OUT OF AFRICA (USA 1985) oder die weiten und hohen Wiesen in Terence Malicks THE THIN RED LINE (CAN/USA 1998) – alle diese Landschaften sind grün, aber in ihrer atmosphärischen, symbolischen oder ästhetischen Wirkung nicht miteinander vergleichbar. Genau diese Breite an erzählerischem Potenzial macht grüne Landschaften zu einem Exempel, an dem sich bestens zeigen lässt, dass Farbdramaturgien trotz der weitgehenden symbolischen Konstanz der Grundfarben nicht auf einen einfachen Nenner zu bringen sind. Neben der dominanten Erscheinung einer der vier psychologischen Grundfarben Rot, Blau, Gelb und Grün in einer mit der Musik vergleichbaren Leitmotivtechnik ist der kontrastive Einsatz von zwei, drei oder gar vier Grundfarben im Film häufig zu beobachten. Und obwohl es immer wieder annähernd ähnliche Farbtöne sind, die in Filmen mit einer Grundfarben-Dramaturgie eine Rolle spielen, fallen die ästhetischen Konzeptionen der Filmbeispiele grundverschieden aus.

II. Grundfarbenkontraste

1. Rot – Grün

Das unbemerkte Vordringen in subjektive Wahrnehmungsbereiche ist eine der wichtigsten Funktionen der Farben im Kino. Ebenso oft zeigen die Farben die Grenzüberschreitung offen an, als bewusste Konfrontation mit einer fremden subjektiven Welt, die es zu verstehen gilt. Auf diese Weise inszeniert Lars von Trier sein tragisches Musical *DANCER IN THE DARK* (DK u.a. 2000), in dem die isländische Sängerin und Schauspielerinnen Björk die Hauptrolle der erblindenden Selma Jezkova spielt. *DANCER IN THE DARK* wurde im Videoformat gedreht, so dass die Kamera frei und beweglich auf die Schauspieler reagieren konnte. Der aufgrund dieser Produktionsbedingungen uneingeschränkte Bewegungsspielraum der Figuren ist für von Trier wichtiger als die perfekte Kadrierung der Bilder. Dies ist gerade in den Tanz- und Musikszene von Bedeutung, die durch weitgehenden Verzicht auf bühngemäßes Arrangement eine Musik- und Bewegungsästhetik entfesseln, in welcher Farben und Töne aus dem Inneren der Hauptfigur zu fließen scheinen. Dort – im Kopf Selmas – ist der Ort der Musik- und Tanzszenen. Selma verliert ihr Augenlicht und damit auch die Fähigkeit, die Farben der Wirklichkeit zu sehen. Diese erblühen nur in ihren Träumen, in den Musikszene, an manchen Stellen sogar bis zur Sättigung einzelner Farben, z.B. der frischen Grüntöne von Wiesen und Bäumen. Während der Handlungssequenzen ziehen sich die Farben dagegen in eine Trübheit zurück, die Konturen und Kontraste verschwinden lässt. Das Erblühen und Zurückziehen von Farben, ihre Überlagerungen und ein rhythmisches Ineinander von Farbfläche und bunter Linie prägen die Overtüre des Films, eine Farbsymphonie, die in einem weißen Lichtbild endet, der physikalischen Synthese aller Farben. Der Film beginnt mit einer entsättigten Szene, einer Probe zu der geplanten Musicalaufführung durch die Belegschaft der Fabrik, in der Selma arbeitet. Die Raumausstattung und die Kostüme reflektieren das Farbkonzept, denn auch wenn die Farben klarer werden, bleibt der Farbraum im braunen, grau-grünen Bereich. Selten brechen einzelne Töne aus dieser traurigen Harmonie aus. *DANCER IN THE DARK* lässt den Zuschauer über den Point of View der Bilder im Unklaren. Geben die entsättigten Farben Selmas schwindende Sehkraft, ihr subjektives Wahrnehmungsvermögen der visuellen Welt wieder, oder zeigen die Farben ein soziales Milieu, in dem Dinge im Alterungsprozess ihre Farben verloren haben? Visualisieren die Farben eine durch den Kampf um das alltägliche Fortkommen belastete Atmosphäre, oder konterkarieren sie die traditionell viel zu bunte Welt des Musicals? Spiegeln die Farben Selmas Persönlichkeit, einer aufgrund ihrer Augenkrankheit offensichtlich schwer behinderten Frau, die im Inneren stark und mutig ist wie eine Löwin? Konfrontieren uns die starken Farben mit der Kraft des Gedankens, der Macht positiver Phantasien? Die Bildästhetik des Films *DANCER IN THE DARK* integriert all diese Facetten der Farbgestal-

tion in ein Konzept. Doch über die symbolische und emotionale Vielschichtigkeit hinaus durchdringen sich akustische und visuelle Wahrnehmungen in den zumeist von Alltags- und Arbeitsgeräuschen ausgelösten Musicalessequenzen, die außerhalb der linearen Erzählzeit stattfinden. Selmas Phantasien setzen die Uhr außer Kraft, sie zerreißen das Zeitkontinuum auf eine andere Weise, als dies normalerweise durch Tanz- und Musikszenen im Film geschieht. Den prinzipiellen Genrekonventionen des Musicals gehorchende Filme leiten musikalische Sequenzen häufig aus der Spielhandlung ab, die in vielen Fällen im Theatermilieu angesiedelt ist. Oder die Tanz- und Musikszenen übernehmen einen Teil der Handlung, so dass sie innerhalb der zeitlichen Logik die Entwicklung der Handlung vorantreiben. Prädestiniert für diese Auslagerung von Handlungsteilen sind vor allem Liebesszenen, deren emotionale Wirkung durch das getanzte, gesungene Liebeswerben verstärkt wird. In *DANCER IN THE DARK* liegen Ort, Zeit, Farbe und Inhalt der Musicalessequenzen vollkommen außerhalb der realen Welt. Selma ist in dieser Utopie nicht blind, sie kann tanzen und sich im Raum bewegen, sie balanciert auf Brüstungen und reagiert auf andere Mittänzer. Die Farben nähern sich den realen Lokalfarben zumindest an, sie werden realistischer, wobei von Trier auch in den Musicalessequenzen nicht auf Verfremdungen verzichtet. Alltagsgeräusche ordnen sich zur Musik. Die äußere Zeit vergeht vorübergehend nicht mehr, während sich die innere Zeit in Musik, Bewegung und Farbe auflöst. Durch die Farben entstehen Bildspannungen, vergleichbar mit der den Klang formenden Macht der Geräusche. Während die rhythmischen Geräusche das Zeitgefühl der Musicalessequenzen konstituieren, erbauen die Farben dreidimensionale Räume. Immer wieder sind es die klaren Grundfarben Blau, Rot, Grün, die umgeben von entweder einem warmen rötlichen Braun im Gerichtssaal oder dem rostigen Look der Wände und Böden in der Fabrik für Bildspannung und Bildtiefe sorgen, die in den entsättigten Sequenzen fehlen. Die Farbdramaturgie in *DANCER IN THE DARK* basiert auf zwei grundsätzlichen Bewegungen: Das Auf- und Abschwollen der Farben zwischen den beiden unterschiedlichen Realitätsebenen des Films, zwischen Außen und Innen, wird nicht zur Regel aller Musicalessequenzen. Die beiden letzten Gesangsszenen im Gefängnis und während der Hinrichtung verzichten auf bunte Farben. Das bedeutet, dass sich die Farbdramaturgie zugleich langsam auf den vollkommenen Verlust bunter Farben hinbewegt. In der Gefängniszelle bricht nur noch eine rote Zahnbürste, eines der letzten verbleibenden Rhythmusinstrumente Selmas, aus dem grauen Einerlei aus. Auch Musik kann sie nur noch mit sich selbst machen. Ihre Stimme wird auf herzerreißende Weise zu einem einsamen verzweifelten Klang. In der Hinrichtungsszene wird die weiße Lokalfarbe der Wände zu einem Zeichen der Epiphanie. Selmas Unschuld ist sichtbar und hörbar, auch für die Figuren im Film. Die weiße Farbe setzt ein Ende, auf das nur noch ein schwarzes Bild folgen kann. In der auf die Mordsequenz folgenden Musikszene dreht sich der gesungene Text um Schuld und Unschuld. Der eigentlich schuldige Tote streicht eine Wand weiß, der Boden, auf dem das Mordopfer und die unschuldige Mörderin ste-

hen, ist rot. Der Farbkontrast von Weiß und Rot übernimmt an dieser Stelle eine deutlich symbolische, aber auch eine auf das Ende vorausweisende Funktion, denn Weiß erscheint in *DANCER IN THE DARK* nur in diesen beiden dramaturgisch entscheidenden Sequenzen: Der Mord und die Hinrichtung stehen in einem höchst problematischen Verhältnis zueinander. Gerechtigkeit, Vertrauen, Freundschaft stehen auf dem Spiel.

2. Rot – Grün – Blau – Gelb

Regisseur Jim Jarmusch und Kameramann Robby Müller erzeugen in ihrem Farbfilm *GHOST DOG. THE WAY OF THE SAMURAI* (USA/F/D, J 1999) Kontrastwirkungen durch die Grundfarben Rot, Grün, Blau, seltener Gelb. Johannes Itten nennt diese Variante der Farbgestaltung einen Farbe-an-sich-Kontrast.²⁹ Der Farbe-an-sich-Kontrast steht in Ittens Hierarchie der Farbkontraste an erster Stelle, weil er von einfacher und zugleich starker Wirkung ist. Ein Farbe-an-sich-Kontrast entsteht, wenn mindestens drei der Grundfarben monochrom und leuchtend nebeneinander gesetzt und höchstens durch weiße oder schwarze Flächen unterbrochen werden. Während Weiß als Kontrast die Leuchtkraft der monochromen Grundfarben reduziert, wirkt Schwarz intensivierend. Im Kontrast zu Schwarz erscheinen Grundfarben dunkler, tiefer, aggressiver, aber auch brillanter. In *GHOST DOG* variieren die Prinzipien der Farbgestaltung dieses Kontrastes zwischen Innen- und Außenszene, Tag- und Nachtszene und in deren wechselnder Kombination. Nachts fällt die Aufgabe der Farbkomposition farbigen Lichtstrahlen zu, deren Herkunft zum größten Teil durch den Handlungsort motiviert ist. Das rote, gelbe und blaue Licht entstammt realistischen Lichtquellen wie Straßenlaternen, Ampeln, dem elektronischen Display im Inneren der gestohlenen Autos oder den Interferenzfarben der Compactdiscs, die der «Samurai» Ghost Dog (Forest Whitaker) auf seinen nächtlichen Fahrten hört und deren Farbenspiel durch eine Drehbewegung der CD im Licht entsteht. Interferenzfarben sind reine Lichtfarben, sie entstehen durch komplizierte mehrfache Lichtbrechungen auf natürlichen Oberflächen wie Perlmutter oder auf den Flügeln bestimmter Schmetterlingsspezies. Durch ihren Regenbogeneffekt veredeln Interferenzfarben Oberflächen und bewegen sich im und mit dem Lichteinfall. Philosophisch betrachtet, bringen Interferenzfarben verborgene Komplexität zur Ansicht, denn sie können nur auf unsichtbar komplexen Oberflächenstrukturen entstehen. Wenn diese Strukturen so beschaffen sind, dass eine bestimmte Form der Lichtbrechung dominiert, können durch Interferenz monochrome Farben von höchster Intensität entstehen, wie sie mit Hilfe von Farbpigmenten nicht zu erreichen sind. In den Nächten, wenn der «Samurai» seine Aufgabe für seinen Herrn zu töten erfüllt, wird die Dunkelheit immer wieder durch farbiges Licht oder beleuchtete Farbflächen durchbrochen. Diese Bildkompo-

29 Itten: *Kunst der Farbe*. S. 36.

sition ist von zentraler Bedeutung, denn sie korrespondiert mit dem Rhythmus der Musik und der Fortbewegung, dem Gehen und den Fahrten des «Samurai». Farben, die von Dunkelheit umgeben sind, leuchten intensiv, und vor allem Blau suggeriert eine Sogwirkung, eine Bewegung in die Tiefe des Farbzentrums hinein. Wenn noch dazu die sichtbare Einwirkung von Licht im Spiel ist, das physikalisch prinzipiell immer in Bewegung ist, stehen auch die Farben niemals still. Konträr zu diesen Farbbewegungen in der Nacht bleiben die Farben in vielen Innenraumszenen statisch. Die überall anwesenden Fernseher mit den obligatorischen Comicstrips übernehmen zwar als Abklatsch die Aufgabe, Farben in Bewegung zu zeigen, und auch hier wiederholen sich in Konsequenz der Bildästhetik der Comicstrips die klaren Grundfarben. In Innenraumszenen dominiert neben diesen Farbstrahlen des Fernsehers die Farbgestaltung der Wände durch Malfarben, die im Verhältnis zu den Lichtfarben der nächtlichen Außenszenen in ihrer Leuchtkraft stark zurückgenommen sind. Auch wenn hier Rot, Grün, Blau und Gelb immer wieder großflächig auftreten, so doch nur als die traurigen Geschwister des nächtlichen Lichts. Die Farben der Ausstattung erscheinen im Aschenputtel-Gewand und umgeben die banale Welt der Mafiosi. In einem der Räume hängt ein kitschiges Gemälde, das Venedig bei Nacht zeigt. Das Gemälde ist mit kleinen elektrischen Lämpchen bestückt und hängt an einer Steckdose. Das Licht in der Malerei, eine der größten künstlerischen Herausforderungen des Malers, wird in dem Ausstattungsgegenstand des elektrisch leuchtenden Gemäldes zur Farce degradiert.

Auch die Tagesszenen außen, die vor allem im Park nah bei dem blau, grün, rot und gelb gestrichenen Eiswagen des besten Freundes spielen, dominieren die Grundfarben. Ghost Dog beobachtet eine Gruppe von Rappern, die in blauer Arbeitskluft im Grünen sitzen und durch diese weitgehende Einfarbigkeit als Gruppe einen dunklen Schwerpunkt im Bild formieren. Zu seinem Feldzug gegen die Mafia trägt der sonst immer schwarz gekleidete «Samurai» einen leuchtenden, dunkelblauen Anzug, ein Kostüm, das seine Traurigkeit verbergen soll wie das Rouge, das der Samurai im Hagakure aufträgt, wenn er deprimiert ist. Die Farbkomposition der Rapper im Park kehrt zu Beginn des Rachezugfeldzuges wieder, wenn Ghost Dog, im Wald versteckt, der Mafia auflauert. Ein roter Vogel lässt sich auf dem Gewehr des blau gekleideten Killers vor grüner Kulisse nieder und verstellt ihm die Sicht durch das Zielfernrohr. Allein dieses Bild bestätigt ein weiteres Mal die Konzentration der Bildgestaltung auf vor allem die drei Grundfarben Blau, Rot und Grün. Farbkompositionen aus Grundfarben erhöhen die Bildspannung und wirken aktivierend. Der Film *GHOST DOG* ist beherrscht durch eine Atmosphäre anwesender Konzentration und gleichzeitiger Beschränkung auf Wesentliches, so wie es die Lehre der Samurai vorschreibt. Dieses Gefühl entsteht durch die Reduktion des Farbspektrums und die fast minimalistische Musik des Rap. Wo wenige starke Akzente Bilder und Töne beherrschen, ist Platz für die poetische Leere des Zwischenraums.

Nicht nur am Beispiel der Farbkompositionen in *GHOST DOG*, sondern auch in vielen anderen Filmen, lässt sich eine häufige Grundkonzeption der Farbgestaltung beobachten: der Verzicht auf farbliche Überformung der Bilder. Farben wirken in der filmischen Bildfolge subtil und zugleich stark, wenn ihre Kompositionsprinzipien nicht allzu offen sichtbar werden. Dazu gehört, dass Ausstattung und Lichtgestaltung die grundlegende Farbästhetik des Films nicht zu einer Formel gerinnen lassen. Immer wieder ist zu beobachten, dass es mindestens zwei Ebenen der Farbgestaltung im Erzählkino gibt, aus denen sich das fertige Szenario zusammensetzt. Über einem als realistisches Abbild fotografierten und inszenierten Farbraum, einer naturalistischen Grundierung, liegen die motivischen oder symbolischen Farbakzente. Auf der ersten Ebene sind Abweichungen und Eigenheiten zugelassen, weil diese verhindern, dass die fertige Komposition maniert und gewollt wirkt. Die zweite Ebene durchdringt die Grundierung als Struktur und erfüllt die unterschiedlichsten Funktionen im fertigen Film. Wie die vorhergehenden Kapitel bereits aufgewiesen haben, sind die Farben im Filmbild gerade in Bezug auf ihre narrative und ästhetische Funktion äußerst variabel.

Neben Farbinszenierungen, in denen die beiden Ebenen Grundierung und Struktur, wie soeben beschrieben, ineinander verschränkt sind, existieren Beispiele von Brechtischer Qualität, in denen die Farben vorne an der Theaterbühne stehen und direkt zum Publikum sprechen. Eine solche Farbfilmästhetik verfolgen Regisseur Tom Tykwer und Kameramann Frank Griebe in dem Liebesthriller *WINTERSCHLÄFER* (D 1997), der die vier Grundfarben Rot, Grün, Blau und Gelb wie in einem Mensch-ärgere-dich-nicht-Spiel zur Grundlage der Figurenkonstellation macht. Tykwer jongliert in seiner Geschichte mit der Farbsymbolik der Grundfarben, in die er seine Figuren auf dem filmischen Spielfeld hineinsteckt wie in Trikots. Die schöne sinnliche Blondine trägt Rot, die geheimnisvolle Brünette Grün, der kalte Macho Blau und seine zweite Geliebte Gelb. Im Spiel der Zufälle gibt es neben den bunten Grundfarben auch die beinahe unbunten Brauntöne, zwei Figuren, die als unbekannte Auslöser von Ereignissen auftreten. Die beiden farblosen Figuren leiden aus unterschiedlichen Gründen an Erinnerungsstörungen, sie sind sich und anderen in ihrem Verhalten ein dunkles Rätsel. Sie sind die beiden Würfel im Spiel, bei denen man nie weiß, welche Zahl oben liegen wird. Die Handlung des Thrillers, der mit dem ungewollten Unfalltod eines Kindes beginnt und in der Ermordung eines an der Tat Unschuldigen endet, wird bis zum Schluss nicht wirklich aufgeklärt. Nur das Publikum kennt die Wahrheit der Geschichte.

WINTERSCHLÄFER spielt in einer weißen Winterlandschaft, deren Schneedecke phasenweise Indizien verschwinden lässt, die zur Klärung des Falles beitragen könnten. Weiß ist die Farbe aller Farben und wird auch immer wieder in Filmen genauso eingesetzt, als Synthese der Spektralfarben. In der weißen Farbe beginnt und endet Tykwers Geschichte, zu deren Verlauf die Farben eine Art Spielanleitung liefern. Durch die Farbstereotypie der Kostümierung und Ausstattung, die von der ersten bis zur letzten Film-

minute durchgehalten wird, entsteht Distanz zwischen dem Publikum und der Filmhandlung, die von der suggestiven Bewegungsweise der Kamera und der minimalistischen Musik kontrapunktisch beantwortet wird. Aversion und Streit, Anziehung und Abstoßung, Begehren und Aggression treiben die Figuren in Tykwers Film umeinander. Durch die filmischen Mittel zieht sich der gleiche Riss, aus dem Tykwer die Eigenheiten seiner filmischen Erzählweise gewinnt und der an seinem Film *LOLA RENNT* (D 1998) wieder zu beobachten sein wird. Seine Filme provozieren das Publikum zu einer ungewöhnlichen Wahrnehmungshaltung, einem Gemisch aus emotionaler Identifikation und beobachtender Distanz. Bunte Farben, deren Suggestivwirkungen normalerweise unbestritten sind, wirken in seinem Farbkonzept plötzlich emotional bremsend, weil sie regelrecht in ihren Mechanismen zur Bedeutungskonstruktion ausgestellt werden.

Wenn in einem Film auf die Figuren bezogene Farbegeln so konsequent beibehalten werden wie in Tykwers *WINTERSCHLÄFER*, betont die Gestaltung häufig das konstruktive Moment der Erzählung. Um eine konstruierte Wahnwelt geht es auch in dem kanadischen Low-Budget-Film *CUBE* (Kanada 1997), das Regiedebüt des Kanadiers Vincenzo Natali. *CUBE* spielt im Nirgendwo eines riesigen beweglichen Kubus, der aus würfelförmigen Parzellen besteht. Die Räume des Kubus unterscheiden sich ausschließlich durch die Farben der Wände, wobei ein Teil der Räume tödliche Fallen für Besucher bereithält. In den Räumen des Kubus irren Menschen umher, die nicht wissen, wie sie an diesen gefährlichen Ort gekommen sind. Die Figuren tragen uniforme Kleidung, sind aber ansonsten vollkommen unterschiedlich in Charakter, Begabung und Sozialverhalten. Eine Gruppe von fünf Personen, drei Männer und zwei Frauen, die nach berühmten internationalen Gefängnissen benannt sind, machen sich auf die Suche nach dem Ausgang aus dem Kubus. Nur einer schafft es, der Schwächste der Gruppe, ein autistischer junger Mann mit Angstzuständen. Er tritt am Ende in ein weiß überstrahltes Bild, in purem Licht. Natali verrät nicht, was Kazan in der Außenwelt erwartet.

CUBE ist ein experimenteller Film, der auf verschiedenste Weise gelesen werden kann: als Metapher für schizoide Zustände, als Allegorie auf das Leben an sich oder als Experiment mit menschlichem Gruppenverhalten. Wie üblich bei einem Debütfilm stand den Machern nur wenig Geld zur Verfügung. Die Farben der Räume sind nüchtern betrachtet vor allem ein Ergebnis des Sparzwangs, denn es konnte nur ein Set gebaut werden, der für alle Sequenzen zur Verfügung stehen musste. Zur Variation dieses Sets bleibt die Möglichkeit des Einsatzes unterschiedlich gefärbter Seitenwände der Räume, wobei hier in erster Linie neben einem blassen Orange und einem nahezu schwarzweißen Raum die Grundfarben in gesättigter Form zum Einsatz kommen. Zusätzlich wurde sichtbar mit farbigem Licht geleuchtet, so dass die Gesichter der Figuren in die Farben der jeweiligen Räume getaucht sind. Von allen Figuren reagiert nur Kazan, der Autist, auf die symbolische und physio-psychische Wirkung der Farben. Er hat Angst vor roten Räumen und will diese nicht betreten, während blaue und grüne Räume, die in *CUBE* genauso gefährlich sind wie

die roten, ihn weniger ängstigen. Im Verlauf der Reise der Figuren durch die bunten Quader kommt es zu blutrünstigen Auseinandersetzungen, bei denen die Farbe des Blutes visuell immer wieder regelrecht in Szene gesetzt wird. Allein durch diese Betonung wird deutlich, dass Rot als Farbe des Blutes unter den Farben eine Sonderstellung einnimmt, weil sie gerade in dem lebensgefährlichen Kontext der Geschichte als existenzielles Symbol verstanden werden muss. Kazan reagiert auch auf die visuelle Aggressivität der Farbe Rot, die aufgrund ihrer Wellenlänge auf den Betrachter einzustürmen droht. Der rote Raum wirkt enger, zieht sich um die Figuren herum zusammen und provoziert den Zustand der Klaustrophobie. Die Farbe verwandelt sich von ihrem Status als optisches Unterscheidungskriterium zu einem gefährlichen Protagonisten. Am Ende wacht die Farbe Rot vor dem Ausgang, denn der letzte Raum, durch den die Figuren durch müssen, ist rot – Schauplatz und Auslöser eines blutigen Showdowns, den nur Kazan überlebt.

3. Die weiße Totale – Eis und Schnee im Film

Zaubersternchen

Immer wenn der Winter naht, warten auch ausgewachsene Menschen darauf, dass weißer Schnee leise auf die Erde fällt, um sie zu verzaubern. Ein vergängliches Wunder, das seine Magie schon bald an ein Trauerspiel braun-grauen Matsches verliert – zumindest in unseren Breitengraden. Doch auch das Wissen um die Vergänglichkeit dieser Verwandlung der uns bekannten Alltagsumgebung in eine weiße Traumwelt kann nicht das Staunen entkräften, das uns gefangen nimmt, wenn die ersten weißen Flocken leise vom Himmel schweben, um sogleich wieder zu verschwinden. Schnee muss in Massen und zu bestimmten Temperaturen auftreten, um sich gegen die bunte, laute Straße durchzusetzen. Erst dann gelingt es den «Zaubersternchen», eine unberührte eisige Decke zu bilden, die ihre Geheimnisse nur frei geben wird, wenn Wärme sie vernichtet. Auch jeder menschliche Fußstapfen bedeutet für die zarten Eiskristalle eine Verheerung, eine Verletzung ihrer leichten Schichtung von fragiler Schönheit. In der Stadt, dem Ort vielfältiger menschlicher Umtriebe, hat der weiße Schnee kaum wirklich eine Chance zu überdauern. Schnee braucht die Weite und Menschenleere einer abgelegenen Landschaft, um prachtvoll und dann schließlich auch gefährlich in Erscheinung zu treten. Wie ein überdimensionales weißes Blatt Papier liegen Schneelandschaften vor uns: bereit, beschrieben zu werden und mit der Macht ausgestattet, jede menschliche Spur sofort wieder zum Verschwinden zu bringen. Schnee ist ein ausgezeichneter Geschichtenerzähler, denn er kennt die schillernde Oberfläche ebenso wie das dunkle Versteck und die Metamorphose.

Auf dem *Zauberberg* fällt unaufhörlich Schnee: Thomas Manns Held Hans Castorp, eigentlich ein verweichlichter Städter, begibt sich als «Besucher auf eigene Rechnung und Gefahr» in ein «Chaos weißer Finsternis», um das «Geheimnis des Todes» zu erkunden: «unbedingtes Ebenmaß» und «eisige Regelmäßigkeit».

Und unter den Myriaden von Zaubersternchen in ihrer untergesichtigen, dem Menschenauge nicht zugehenden, heimlichen Kleinpracht war nicht eines dem anderen gleich; eine endlose Erfindungslust in der Abwandlung und allerfeinsten Ausgestaltung eines und immer desselben Grundschemas, des gleichseitig-gleichwinkligen Sechsecks, herrschte da, ja, dies war das Unheimliche, Widerorganische und Lebensfeindliche daran; sie waren zu regelmäßig, die zum Leben geordnete Substanz war es niemals in diesem Grade, dem Leben schauderte vor der genauen Richtigkeit, es empfand sie als tödlich, als das Geheimnis des Todes selbst...³⁰

Thomas Mann spricht hier von einer monumentalen Schneelandschaft, die wir als Bewohner gemäßigter Klimazonen nur aus Filmen kennen. Der menschliche Organismus hat es schwer in solch eisiger Kälte. Bewegungen stocken, das Gehen gerät zu einem Kraftakt, der Körper verliert Wärme und damit Geschmeidigkeit, gefährlich wird es vor allem für Nasenspitzen, Ohren, Finger und Zehen. Wenn die Farben und Formen der Welt im dichten Weiß verschwinden, wenn Schneestürme toben und Himmel und Erde sich zu einer einzigen wirbelnden Fläche verbinden, ist Raumorientierung schier unmöglich. Dann kommt es zu dem von Thomas Mann literarisch grandios inszenierten «Chaos von weißer Finsternis», einer «phänomenalen Ausschreitung einer über das Gemäßigte hinausgehenden Region», einem Exzess der Landschaft. Charlie Chaplin stolpert als Tramp in *THE GOLD RUSH* (USA 1925) ohne geeignete Kleidung und Schutz durch solch eine erbarmungslose Schneelandschaft, bisweilen unbemerkt begleitet von einem Braunbären, der sich ohne Attacke wieder verzieht. In *THE GOLD RUSH* spielt Chaplin das Schneethema und seine Begleiterscheinungen Lebensgefahr, Hunger, Kälte und Einsamkeit in all seinen komischen Varianten durch – wie immer mit Tränen in den Augen.

Gemäßigt ist Schnee etwas Wunderbares. In seiner sanften Erscheinungsform als leise vom Himmel schwebendes Flockengefolge versetzt er uns in Hochstimmung: Leise fällt er in die Gärten vor behaglich warmen Wohnstuben, in denen es wohligh nach Gebäck und Tannennadeln riecht. In einem solchen Schnee lässt es sich flanieren und Schneemänner bauen, vor allem wenn die Rückkehr an den warmen Herd jederzeit garantiert ist. Innen und Außen, das warme Zimmer und die frische Kälte der Natur, gehen in den Zeiten des Schnees eine ganz besondere Verbindung ein. Allein der Blick nach Draußen auf einen verschneiten Garten lässt uns für eine Weile von anderen Welten träumen. Viele Märchen beginnen oder enden mit einem sanften Schneefall. Frau Holle schüttelt ihre Kissen, und die Metamorphose der Welt kann beginnen. Schnee lockt uns nach draußen zu kindlichem Spiel. Dort begegnen wir in Orson Welles' *CITIZEN KANE* (USA 1941) dem Knaben Charles Foster Kane beim selbstverlorenen Spiel mit seinem Schlitten. Diesen weißen Paradiesgarten wird Kane nur widerstrebend verlassen, um in der Stadt die

30 Thomas Mann: *Der Zauberberg. Roman*. In: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band III, Frankfurt am Main: Fischer, 1990. S. 663.

Erziehung zu genießen, die ihm aufgrund seines Reichtums aufgezwungen werden muss. Als Begleiter des Rätselwortes «Rosebud» kehrt der weiße Schnee am Ende wieder, ein Gefangener in einer kleinen künstlichen Schneekugel.

Das Weiß des Schnees ist heller als jedes andere Weiß und reflektiert wie keine andere Naturerscheinung neunzig Prozent des Lichts. Ungeschützte Augen bedroht dieses Weiß mit Schneeblindheit, die im Extremfall zu dauerhafter Erblindung führen kann. Das Nichts der unberührten Schneedecke bietet sich unserer Einbildungskraft an. Zu wissen, dass riesige monochrome Flächen sich – wie der Dichter zu sagen wusste – aus «Zaubersternchen» winzigen Ausmaßes formieren, dass sich in der Monotonie des Großen der Einfaltsreichtum feinsten geometrischer Formen versteckt, verführt zu einem metaphorischen Spiel. Eiskristalle sind Kunstwerke ohne Urheber und zugleich die Gehirnzellen im riesigen Langzeitgedächtnis der Natur. Sie behüten als winzige Schatzkammern der Naturgeschichte verborgene Spuren aus archaischer Zeit. Geologen, Mineralogen und Wetterforscher verstehen diese Spuren und verschaffen sich durch deren Analyse differenzierte Einblicke in längst vergangene Zeiten. Im Kristall eingeschlossene Staubpartikel geben beispielsweise die fortschreitende Umweltverschmutzung vieler Jahrhunderte preis. Eis konserviert organische und speichert anorganische Materie. Durch diese Beschaffenheit bietet es sich als poetische Metapher der kollektiven und der individuellen Erinnerung an. Filmkünstler, Maler und Literaten wissen diese Qualität zu schätzen.

Erinnerung

In Kenneth Branaghs Romanverfilmung *MARY SHELLEY'S FRANKENSTEIN* (USA/GB/J 1994) sitzen sich Schöpfer und Geschöpf, gespielt vom Regisseur selbst und von Robert de Niro, im Inneren einer Eishöhle gegenüber. Frankenstein muss entdecken, dass sein aus Leichenteilen gebastelter Mensch sprechen kann, des Lesens mächtig ist und sogar die Gabe besitzt, auf einer Blockflöte zu spielen. Kenntnisse und Gefühle der Verstorbenen, aus denen der künstliche Mensch zusammengesetzt ist, haben den Tod überdauert und entfalten sich in einer widernatürlichen Kreatur zu einem scharfen Geist, in dem eine überirdische Liebesfähigkeit und die Bereitschaft zum absolut Bösen um die Vorherrschaft ringen. Umgeben von einem unfruchtbaren Uterus aus Eis, der nur über einen eisigen Tunnel, eine Art Geburtskanal, zu erreichen ist, sieht sich der Wissenschaftler Frankenstein mit den Grundfragen menschlicher Existenz konfrontiert:

What of my soul? Do I have one? Or was that a part you left out? Who are these people of which I am comprised? Good people? Bad people? Do you know I knew how to play this? In which part of me did this knowledge reside? In this hands? In this mind? In this heart? Did you ever consider the consequences of your actions? You gave me life, and then you left me to die. Who am I?³¹

Fragen eines beschädigten Lebewesens an seinen bösen a-moralischen Gott, die nicht nur von einem Monstrum gestellt werden können. Geboren, auch um zu leiden, sind wir alle. Dies ist eine Grundbedingung des Lebens. Der Ort, an dem all dies in Branaghs Film stattfindet, ist ein entscheidender Fingerzeig auf das Thema in der Tiefe der Geschichte um Frankenstein's Hybris. In Mary Shelleys Roman sind Eishöhlen die einzigen Zufluchtsorte des Monstrums, die ihm nicht von den Menschen missgönnt werden. Branagh wählt die Höhle, nicht wie im Roman die Oberfläche des Gletschers, als Ort des Dialogs, der zum Höhepunkt seines Films wird, weil er weit mehr thematisiert als die moralische Beziehung eines Wissenschaftlers zu einem unerlaubten Experiment. Im Inneren des Gletschers, einer organisch gewundenen, aber erstarrten Form, erscheint das Antlitz des Todes, den Frankenstein besiegt zu haben glaubte, um ihn unverwandt durch die Maske seines Geschöpf anzublicken.³¹ Nur weil das Monstrum Erinnerungen besitzt – auf die Etymologie des Wortes «Erinnerung» als Beschreibung einer räumlichen Kategorie des Inneren sei hingewiesen – kann es existenzielle Fragen stellen. In der archivari-schen Qualität des Eises findet sich eine bildhafte Formel für das unerklärliche Weiterleben des Wissens Verstorbener in dem Wesen aus Leichenteilen. Eis konserviert die Dinge, die sich ihm anvertrauen.

Schneefilme

Auf den Spuren des Schnees in der Filmgeschichte wird man überaus fündig. Angefangen bei Robert J. Flahertys berühmtem Dokumentarfilm *NANOOK OF THE NORTH* (USA/F 1922) über die Bergsteigerdramen der zwanziger und dreißiger Jahre, die als männliche Initiationsgeschichten davon erzählen, wie Mensch und Natur aneinandergeraten, bis hin zu den historischen Filmen, die das Drama des letzten harten Kriegswinters im zweiten Weltkrieg inszenieren, geht es immer wieder um das nackte Überleben in Schnee und Eis.

Nicht zu vergessen sind daneben die zahlreichen Weihnachts- und Märchenfilme, in denen es in magischen Momenten gerne und häufig schneit, oder das spielerische Sich-Tummeln im Schnee, das Richard Lester in seinem Beatles-Film *HELP!* (GB 1965) inszeniert. Schnee kann als Bildsymbol einer einzelnen Szene, zum Beispiel in Caroline Links Film *JENSEITS DER STILLE* (D 1996), als einsamer Schauplatz eines skurrilen Milieus, unter anderem in Joel und Ethan Coens *FARGO* (GB, USA 1996), oder – nicht selten – als Akteur auf der Leinwand auftreten. Wie ein Trickster bedient er sich der Technik des Verstecks, umhüllt die Wirklichkeit für eine Weile, macht Wahrheiten unsichtbar, blendet die Figuren. Nebensächlich ist der Schnee im Film nie. Dazu ist sein Erscheinen auf dem Set zu kompliziert. Aufwand und finanzielles Risiko von Dreharbeiten in einer natürlichen Schneelandschaft sind groß genug, um zu der Vermutung Anlass zu geben, dass Regisseure Schneelandschaften nur dann wählen, wenn sie diese als Orte von besonderer

31 Zitat aus der englischen Originalfassung des Films.

Qualität für ihre Geschichte unbedingt brauchen. Die Methoden der künstlichen Erzeugung von Schneelandschaften durch Papierflocken, Katzenstreu oder Spezialsalze sind im Ergebnis oft nicht zufrieden stellend: Gerade weil Schneeflocken ein ganz bestimmtes Schwebeverhalten zeigen, dessen Feinheiten uns von Kindesbeinen an vertraut sind, fallen Täuschungsmanöver häufig auf. Dazu bemerkt man die fehlende Kälte, wenn der Atem der Figuren unsichtbar bleibt oder die Haut der Schauspieler nicht jene feine Schneeblässe mit zart geröteten Wangen und Lippen zeigt, die Gesichter sensibel und verletzlich erscheinen lässt. Diese Wirkung beabsichtigt Miloš Forman in der einzigen Winterszene seines Hippiefilms *HAIR* (USA, D 1979): Eine junge schwarze Frau mit einem kleinen Kind an der Hand beklagt ihre Einsamkeit. Ihr Mann ist mit den Hippies unterwegs, stets um Frieden, Gerechtigkeit und Menschlichkeit kämpfend, und hat über diesen hehren Idealen seine Familie einfach vergessen. Plötzlich werden die Ziele der Bewegung als abstrakte Ideale entlarvt, die im Konkreten bereits gescheitert sind. Der Schnee im Hintergrund und der sichtbare Atem der Sängerin visualisieren die soziale und emotionale Kälte.

Nicht das kalte Weiß des Schnees, sondern die gläserne Transparenz eines Eissturms dient dem taiwanesischen Regisseur Ang Lee in *THE ICE STORM* (USA 1997) als entlarvendes äußeres Bild für die innere Eiszeit zweier Familien. Der Eissturm packt alle Dinge, Bäume, Häuser, Hochspannungsleitungen, Autos, in Eis wie in einen gläsernen Sarg, gezwungen zu tödlichem Stillstand. Wenn es friert, bewegen sich die Schwebstoffe und Moleküle nicht, die Atemluft ist rein. Dies ist die Luft, die der seltsam versponnene Junge Mikey atmen möchte, und darum begibt er sich heimlich in die eiskalte Nacht in eine gefährliche Wunderwelt. Eis ist nicht leise und sanft wie Schnee, es knirscht und zerbricht, man kann seine gewaltsame Zerstörung hören. Mikey spielt mit dem Eis und der Gefahr. Als eine Stromleitung unter der Last des Eises zerbricht, sitzt der Junge gerade auf einer Leitplanke am Straßenrand und bewundert dieses Schauspiel. Plötzlich schlägt das Kabel wie eine Funken sprühende Peitsche auf die Leitplanke. Mikey stirbt einen lautlosen Tod, mit staunenden Augen. Leblos fällt er auf das Eis, rutscht noch ein kurzes Stück und ist nun ein Teil dieser erstarrten Natur.

Verborgene Landschaften

In Tom Tykwers mystischem Thriller *WINTERSCHLÄFER* (D 1997) und in Sam Raimis mörderischem Sozialdrama *A SIMPLE PLAN* (USA/GB/F/D/J 1998) löst der Schnee blutige Verwicklungen aus, in deren Folge die Frage nach Schuld und Unschuld der Figuren nicht mehr beantwortet werden kann. In *WINTERSCHLÄFER* verbindet und umgibt der weiße Schnee eine farblich wie in einem Spiel gekennzeichnete Gruppe von Menschen und löst Kettenreaktionen aus, die schließlich zum Tod eines Unschuldigen führen. Die weiße Farbe des Schnees reflektiert alle Farben der Mitspieler, Rebeccas Rot, Lauras Grün, Marcos Blau, Ninas Gelb und Renés Braun. Doch Tykwers Schneelandschaft ist

nicht rein und unberührt. Gelb, schwer und neblig hängt der Himmel über der schlammigen Straße, auf der das Unglück seinen Lauf nimmt, bei dem ein Kind tödlich verletzt wird. Der Unfallwagen taucht in die unsichtbare Tiefe einer Schneewehe ein. Menschliche Erinnerungen und landschaftliche Spuren verschwinden, weil die Beteiligten aus unterschiedlichen Gründen an Amnesie leiden. Der neu fallende Schnee tilgt alle Hinweise auf das Geschehen. Die Figuren tapfen im Dunkeln, auch in Bezug auf ihre Wünsche und Sehnsüchte. Ursachen und Wirkungen bleiben ungewiss. Der weiße Schnee und die Form der filmischen Ästhetik, die Tykwer wählt, erfüllen die gleiche Aufgabe: Sie umgeben und verbinden das Unverbundene und erschaffen eine mystische Wirklichkeit, die außerhalb der Wahrnehmung und der Erinnerung der Figuren zum unsichtbaren und mächtigsten Spieler in der Geschichte wird.

Sam Raimi wendet die natürliche Eigenschaft der Schneelandschaft, Dinge zu verbergen, stärker ins Realistische. Schnee ist das Apriori des simplen Plans, den zwei Brüder und ein Kumpel aushecken, als sie unverhofft in einem abgestürzten Flugzeug eine Leiche und vier Millionen Dollar finden. Wie in *WINTERSCHLÄFER* ist es nur eine Frage der Zeit, wann und durch wen das verschwundene Flugzeug aufgefunden wird und – vor allem – welche Konsequenzen sich aus dem Fund ergeben. Auf diesen Moment wollen Hank, Jacob und Lou zunächst einmal warten. In *WINTERSCHLÄFER* kommt es durch das Auftauchen des Unfallfahrzeugs zu einem tödlichen Irrtum. Zur Spielanleitung in beiden Filmen gehört die unbekannte Seite des Wetters, die bekanntlich unberechenbar ist. Hanks, Jacobs und Lous Plan scheitert, noch bevor der Schnee schmilzt, weil das Drogengeld ihre Seelen längst korrumpiert hat und sie in ihrer ländlichen Abgeschiedenheit bislang weder Strategie noch Logik gebraucht haben, um zu überleben. Nur Hank, der Intelligenterere, macht sich zum Komplizen des Schnees, indem er falsche Fährten legt, Spuren verwischt und so Katastrophe auf Katastrophe, Mord auf Mord türmt, bis er am Ende gezwungen ist, seinen eigenen Bruder zu erschießen. Auf dem Gipfel fortschreitender Zerstörung von Menschenleben, den Hank und seine Frau in ihrer Gier nach Glück und Reichtum erklimmen, wartet die Lethargie, bestenfalls das kurzfristige Ausbleiben der Erinnerungen in einer wieder unberührt erscheinenden weißen Landschaft. Das Geld, dessen Spuren im Schnee mit großem Einsatz verwischt wurden, ist markiert und damit wertlos. Es würde, in Umlauf gebracht, die ganze Geschichte verraten.

Weiß wie Schnee – Rot wie Blut

A *SIMPLE PLAN* konzentriert sich auf ein visuelles Motiv, das spätestens seit Stanley Kubricks Horrorfilm *THE SHINING* (GB 1980) zu den Standards «weißer» Todesszenen im Film zählt. Rotes Blut frisst sich wie in Stephen Frears *DANGEROUS LIAISONS* (USA/GB 1988) im Augenblick eines gewaltsamen Todes in den Schnee und bildet einen starken Kontrast zur Unschuldssfarbe Weiß. Vicomte de Valmont, gespielt von John Malkovich, hat die reine Liebe einer Frau aus Schabernack und Langeweile missbraucht. In einem

Duell tödlich verwundet, liegt er auf dem schneebedeckten Boden und bekennt seine Schuld. Im farblichen Ästhetizismus dieser Todesszene wird der Vicomte noch einmal Teil des Systems der Oberfläche, einer opulenten Inszenierung, bei der es diesmal um das Ganze geht. In der Kombination Rot und Weiß entblößt sich nicht zuletzt der sexuelle Sadismus, der in den Figuren in Frears Film kocht. In einem anderen Sinne konfrontiert der irische Regisseur Neil Jordan unschuldiges Weiß mit sexuellem Rot in seinem Märchenfilm *THE COMPANY OF WOLVES* (USA/GB 1984): In einem verschneiten Wald trifft Rotkäppchen zum ersten Mal auf den verführerisch wilden Wolfsmann. Ihre Lippen sind ebenso rot wie ihr Mantel und leuchten dem Verführer entgegen. Jordan verschlüsselt in der Begegnung von Weiß und Rot die Geschichte der sexuellen Initiation eines jungfräulichen Mädchens. Am weißen Leib wird das rote Blut sichtbar – als Zeichen der Defloration.

Filmschnee

Neben den vielen Schneefilmen, die dem Anspruch einer möglichst naturalistischen Darstellung weiß verschneiter Landschaften – ob echt oder im Modell – zu genügen suchen, kennt die Filmgeschichte zahlreiche Beispiele, die keinen Hehl aus der Künstlichkeit ihres Dekors machen. Künstliches Eis und künstlicher Schnee treten bevorzugt in Filmen auf, die in einer bewusst irrealen oder märchenhaften Welt spielen. In Victor Flemings Märchenmusical *THE WIZARD OF OZ* (USA 1939) treten böse grüne Hexen auf, die Mohnblumenfelder erblühen lassen können, gegen deren giftigen, betäubenden Duft nur künstlicher Zauberschnee aus den Händen einer rosa Fee hilft. Auch in dem zauberhaften Weihnachtsfilm *IT'S A WONDERFUL LIFE* (USA 1946) stört es keineswegs, wenn der künstliche Schnee im Studio die Kleinstadtwelt des guten Menschen George Bailey bedeckt, da Regisseur Frank Capra unbekümmert um den Realismus der Geschichte auch Engel in Erscheinung treten lässt. Tim Burtons Film *EDWARD SCISSORHANDS* (USA 1990) beginnt und endet nicht nur mit einem wunderbar künstlichen Märchenschnee, auch die feinen Eisskulpturen des Menschen mit den Scherenhänden scheinen einer Zauberwelt zu entstammen. Unser kindliches Träumen vom Zauber des Schnees fühlt sich nicht gestört durch weiße Watteflocken und Papierschnipsel, die als schlecht verkleidete Schneedarsteller aus einem heiteren Himmel fallen. Filmische Schneelandschaften sind weiße, unbeschriebene Blätter im großen Buch der Geschichten zwischen Natur und Kunst.

4. «Am farbigen Abglanz haben wir das Leben»: Die Poesie der «Freien Farben»

So bleibe denn die Sonne mir im Rücken!
 Der Wassersturz, das Felsenriff durchbrausend,
 Ihn schau ich an mit wachsendem Entzücken.
 Von Sturz zu Sturzen wälzt er jetzt in tausend,
 Dann abertausend Strömen sich ergießend,
 Hoch in die Lüfte Schaum an Schäume sausend.
 Allein wie herrlich, diesem Sturm ersprießend,
 Wölbt sich des bunten Bogens Wechseldauer,
 Bald rein gezeichnet, bald in Luft zerfließend,
 Umher verbreitend duftig-kühle Schauer!
 Der spiegelt ab das menschliche Bestreben.
 Ihm sinne nach, und du begreifst genauer:
 Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.

(Goethe: *Faust. Der Tragödie zweiter Teil. 1. Akt*)

Carl Gustav Carus, Maler, Mediziner und langjähriger Freund Goethes wusste um des Dichters vier Jahrzehnte anhaltende Besessenheit in Bezug auf die *Farbenlehre*, die Goethe selbst immer wieder zu seinem Hauptwerk erklärt hatte. Nichts war ihm wichtiger, nichts hat ihn sich so ereifern lassen wie das Thema der Farbe in all seinen Erscheinungen. Aus dieser Hartnäckigkeit entstand auch das 1824 in einem Brief an den Freund Eckermann formulierte und oft zitierte Werkresümee Goethes:

Auf alles, was ich als Poet geleistet habe, bilde ich mir gar nichts ein. Es haben treffliche Dichter mit mir gelebt, es lebten noch trefflichere vor mir, und es werden ihrer nach mir sein. Daß ich aber in meinem Jahrhundert in der schwierigen Wissenschaft der Farbenlehre der einzige bin, der das Rechte weiß, darauf tue ich mir etwas zu gute, und ich habe daher ein Bewußtsein der Superiorität über viele.³²

Unermüdlich hat Goethe Experiment auf Experiment mit Hilfe von Prismen, farbigen Gläsern, durchsichtigen Glaskugeln, Farbstoffen und den eigenen Augen durchgeführt, um nachzuweisen, dass sich der Physiker Newton mit seiner Lichttheorie im Unrecht befindet. Immer wieder wendete er sich polemisch gegen Newtons wissenschaftliche Erkenntnis, der zufolge weißes Licht alle Spektralfarben in sich trage und sich aus diesen auch wieder zusammensetzen lasse, – und dies, obwohl seine eigenen Farbmischungsversuche ihn zu ähnlichen, aber auch zu gegenteiligen Ergebnissen kommen ließen wie den Erzfeind.³³

32 Goethe an Eckermann: 1824.

33 Hans Irtel: *Farbatlantent*. In: *Spektrum der Wissenschaft: Farben*. S. 22–27. S. 27. Irtel verweist im Hinblick auf die Abweichungen der experimentellen Ergebnisse Goethes zu den prismatischen Versuchen

Diesen seltsamen Kampf Goethes kannte Carus, und darum malte er im Todesjahr des Freundes eine *Allegorie auf Goethes Tod*, die zwei auf stürmischer See treibende Schwäne vor einer Leier und einem Regenbogen unter gewittrigem Himmel zeigt.³⁴ Versteht man die beiden Schwäne als Personifikationen des Dichtertodes, die Lyra als das eigentliche Handwerkszeug des Sängers im Sinne der mythologischen Poesie, das tobende Wasser als Sinnbild eines nimmersatten Geistes in einem umtriebigen Körper, so markiert der Regenbogen Goethes wunden Punkt, seine Lehre von den Farben, die so umstritten und produktiv ist, dass sie bis heute von Natur-, Kunst- und Geisteswissenschaftlern diskutiert wird. In der Naturerscheinung des Regenbogens, die seit Urzeiten in allen Kulturen mit einer Vielzahl von Mythen und religiösen Vorstellungen behaftet ist, manifestiert sich die Grundproblematik von Goethes Auseinandersetzung mit der Zusammensetzung des Lichtes aus den Spektralfarben so sehr, dass Goethe die Beschäftigung mit dem Regenbogen prinzipiell für problematisch hielt. Diese sei der Farbenlehre abträglich, wenn sie sich aus einer streng naturwissenschaftlich an messbaren Ergebnissen orientierten Haltung heraus vollziehe. Doch gerade Goethe, der Farbenenthusiast, konnte sich der Faszination des Regenbogens niemals entziehen. Dies belegen neben dem hymnischen Jubel auf die vielfarbige Himmelserscheinung in *Faust II* zahlreiche Briefe, Nachträge und undatierte Fragmente zur Farbenlehre. In Planung war unter anderem ein Nachtrag zu dem Refraktionsphänomen des Regenbogens, den Goethe zu Lebzeiten nicht mehr veröffentlichen konnte. Die nachgelassenen wenigen Zeilen verraten Goethes Spannungsverhältnis zum Regenbogen als Gegenstand naturwissenschaftlicher Erforschung. Immer wieder riet er anderen von dieser Beschäftigung ab, weil das «merkwürdige Phänomen» des Regenbogens «der Chromatik schädlich»³⁵ sei, aber – der Eindruck lässt sich kaum abwenden – nur, um den Regenbogen für sich selbst zu reservieren.

Regenbögen entstehen unter besonderen Witterungsbedingungen und in unseren geografischen Breiten nur im Sommer, wenn die Sonne hoch genug am Himmel steht, so dass der Regenbogen sichtbar werden kann. Die Farben des Regenbogens treten durch einen Refraktionsvorgang dann in Erscheinung, wenn nach einem starken Regenguss die Luftfeuchtigkeit hoch und der Himmel klar ist. Trifft das Licht der Sonne auf die Wassertropfchen in der Luft und bricht sich in diesen, kann es für wenige Minuten zu dem bekannten Farbenspiel am Himmel kommen. Im Regenbogen fließen die Spektralfarben von Blau nach Rot stufenlos ineinander. Häufig sind in einiger Entfernung ein Haupt- und ein Nebenregenbogen zu sehen, deren Farbenverläufe spiegelverkehrt zu einander

Newtons darauf, dass zur Zeit Goethes die Unterschiede zwischen additiver und subtraktiver Farbmischung noch nicht systematisch beschrieben und erkannt waren.

34 John Gage: *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag, 1997, S. 112.

35 Johann Wolfgang von Goethe: *Regenbogen*. In: ders.: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, Band 16: *Naturwissenschaftliche Schriften 1*. 1. Aufl., 1950, Zürich: Artemis, 1979, S. 824–837. S. 824.

in Erscheinung treten, da der Nebenregenbogen aufgrund von komplizierten Brechungsvorgängen aus dem Hauptregenbogen entsteht. Die Zone zwischen Haupt- und Nebenregenbogen kann im Gegensatz zum übrigen Himmel eine andere Färbung annehmen. Auch wenn das Rätsel des Regenbogens naturwissenschaftlich weitgehend entschlüsselt ist, dürfte seine seltene Erscheinung auch heute noch Menschen in Begeisterung versetzen, denn auch nüchterne wissenschaftliche Erklärungen können das freie Farbenspiel am Himmel nicht restlos entzaubern. Wie viel mehr muss der Regenbogen Menschen in früheren Jahrhunderten bedeutet haben, die zu den Wettererscheinungen in einer existenziell abhängigen und darum unmittelbar sinnlichen Beziehung standen, ohne mit logischen Erklärungen gegen das unbegreifliche Wunder bewaffnet zu sein.

Neben Varianten der Symbolisierung des Regenbogens als göttliches Wesen, als dämonische Naturerscheinung oder als Himmelbrücke,³⁶ dominiert im christlichen Kontext die Deutung des Regenbogens als Zeichen des Bundes zwischen dem christlichen Gott und den Menschen:

Und Gott sprach: Das ist das Zeichen des Bundes, den ich stifte zwischen mir und euch und den lebendigen Wesen bei euch für alle kommenden Generationen: Meinen Bogen setze ich in die Wolken; er soll das Bundeszeichen sein zwischen mir und der Erde. Balle ich Wolken über der Erde zusammen und erscheint der Bogen in den Wolken, dann gedenke ich des Bundes, der besteht zwischen mir und euch und allen Lebewesen, allen Wesen aus Fleisch, und das Wasser wird nie wieder zur Flut werden, die alle Wesen aus Fleisch vernichtet.³⁷

Mit der Himmelserscheinung des Regenbogens versprach der christliche Gott den Menschen Frieden vor Naturkatastrophen. Zuvor schickte er den moralisch verkommenen Erdbewohnern eine Sintflut, von der nur jeweils ein Paar von jeder Spezies auf Gottes Geheiß in Noahs Arche Zuflucht finden durfte. Alle anderen ertranken in den Fluten. In der biblischen Geschichte verkündet der Regenbogen einen neuen Anfang, ein Zeichen des verlässlichen Vertrauens zwischen Gott und Mensch, aber auch eine moralische Ermahnung in Erinnerung an die Ursache der großen Sintflut. Somit wohnt dem Regenbogen in christlichem Verständnis auch immer ein apokalyptisches Potenzial inne, das die große Gefahr, in der menschliches und tierisches Leben auf der Erde steht, nicht in Vergessenheit geraten lässt. Wenn nach einem Unwetter die Sonne scheint, ein Regenbogen sichtbar wird, ist gerade noch einmal alles gut gegangen.

Auf eine ganz andere Weise beflügelte der Regenbogen die Kunst, obwohl er vor allem in der Malerei auch immer wieder als Symbol im biblischen Sinne auftaucht. Jenseits der

36 Hanns Bächtold-Stäubli (Hrsg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter & Co, 1935/1936, Band 7, S. 586–598.

37 *Altes Testament, Genesis* 9, 13. Zitiert nach der Einheitsübersetzung der Neuen Jerusalem Bibel.

narrativen Ebene der bildenden Kunst berührt der Regenbogen in seiner Farbenanordnung und dem fließenden Übergang von einer Farbe zur nächsten den Kern der Malerei. Immer wieder und mit besonderer Emphase von den Vertretern der romantischen Landschaftsmalerei wurde die Farbenharmonie des Regenbogens in ihrer farbästhetischen Wegweisung diskutiert. Der Regenbogen in seiner farblichen Perfektion, die aus der Intensität und Überlegenheit der Lichtfarben über die Farbpigmente der Malerei resultierte, galt zugleich als Paradigma der Harmonie und des idealen Farbverlaufs. Dieser beginnt bei Rot und Orange, entwickelt sich zu Gelb und Grün und von da aus zu Blau und Violett, den Farben, die für Newton die wichtigsten Grundfarben darstellten:

Newton hatte sich in seinen früheren Vorträgen, wie es mittlerweile die Regel war, auf die Maler bezogen, die in der Lage seien, sämtliche Farben aus Rot, Gelb und Blau zu erzeugen; der Impetus seiner optischen Forschungen aber war der, zu zeigen, daß sämtliche Strahlen im Spektrum – einschließlich Grün, Orange und Violett – autonome Farbträger waren und nicht als das Ergebnis der Mischung irgendwelcher anderer Farben angesehen werden konnten; folglich sei die Zahl der «einfachen» oder «ursprünglichen» Farben unendlich.³⁸

Als harmonisch gilt der Farbverlauf des Regenbogens aufgrund der gleichmäßigen Anteile von warmen und kalten Farben. Zum Bild der unendlichen Farbenvielfalt konnte er werden, da seine Farben stufenlos ineinander übergehen, so dass »unendlich« viele Zwischenfarben entstehen, die ebenfalls den Status einer ursprünglichen ungemischten Farbe für sich beanspruchen können, da sie einen Teilbereich des Lichtes vertreten und nicht durch Farbmischung entstanden sind. Die Farbharmonie des Regenbogens stimulierte Farbtheoretiker bereits im 16. und 17. Jahrhundert zur «Ausarbeitung einer musikalischen Theorie der Farbenharmonie», so zum Beispiel den «theoretischen Mediziner» V. A. Scarmilionius, der in seiner Abhandlung *De Coloribus* von 1601 darauf aus war, aus fünf Grundfarben, Weiß, Gelb, Blau, Rot und Schwarz, eine Harmonielehre der Farben zu entwickeln, die «den Quinten der Musik entsprechen» sollte.³⁹ Mit einer historischen Untersuchung dieses äußerst spannenden Themenspektrums der Wissenschaftsgeschichte stößt man in Bereiche der theoretischen Mathematik und Physik, der Optik der Atmosphäre, der Kunsttheorie von Malerei und Musik, aber auch der subjektiven Wahrnehmungspsychologie und der Synästhesieforschung vor, ein Unterfangen, das in einer Farbenlehre des Films nicht zu leisten ist und in seinen möglichen Verästelungen auch für die Filmanalyse nicht weiterführt. Den vorliegenden Argumentationszusammenhang beflügeln allerdings die «großen» Themen, die sich ab dem 17. Jahrhundert aus der Be-

³⁸ John Gage: *Kulturgeschichte der Farbe*. S. 154.

³⁹ John Gage: *Kulturgeschichte der Farbe*. S. 153. Gage setzt sich in seiner umfang-, themen- und kenntnisreichen Studie mit dieser komplexen Materie an mehreren Stellen auseinander.

schäftigung mit den Farben ergaben. Dazu gehört auch die Erkenntnis der nahen Verwandtschaft von Farbe und Klang, beides sinnliche Sensationen, die durch die Verarbeitungsleistung des menschlichen Gehirns und seiner Sinnesorgane zustande kommen. Physikalisch sind Farbe und Klang verwandt, da beider Erscheinen auf Wellenaktivitäten zurückzuführen ist. Mehr oder weniger stark empfindet jeder Mensch diese mimetische Beziehung von Farbe und Klang, vor allem angesichts gezielter Farb-Klang-Kompositionen, die ohne Einbettung in ein narratives Konstrukt vorgeführt werden. Selten verfügen Menschen allerdings über jene gesteigerte Gabe zu synästhetischer Wahrnehmung, die sie beim Anblick von Farben bestimmte Töne hören lässt oder umgekehrt. Aber dennoch ist die Kulturgeschichte von Farbe und Klang reich an Farbharmoneylehren, in denen diese beiden sinnlichen Bereiche zueinander in ein Beziehungsverhältnis gebracht werden.

Dieser Pfad führt auf ein Gebiet, das in seinen Wirkungen auf unser Bewusstsein bislang unerforscht ist und vielleicht auch bleiben wird, weil er tief ins Innere der Individualität führt. Warum mag Goethe »seine« Farben wohl so eifersüchtig bewacht haben? Vielleicht tat er dies, weil er zu den wenigen Menschen gehörte – und diesen Eindruck hinterlässt vor allem der erste Teil der Farbenlehre zu den physiologischen Farberscheinungen – die jene Kraft der Farben tief empfunden haben. Vielleicht war Goethe Synästhetiker, vielleicht konnte er die Himmelsmusik des Regenbogens hören und sehen!

Der unendliche Farbenhimmel

«Jupiter and Beyond the Infinite»: Stanley Kubrick realisierte eine synästhetische Farb-Klang-Komposition in seinem Science-Fiction-Film 2001: A SPACE ODYSSEY (GB/USA 1968), die etwas Paradoxes in Bezug auf das Wesen der Farbe zum Ausdruck bringt. Farben werden von unserem Bewusstsein zugleich als abstrakte und als konkrete Erscheinungen konstruiert. Sie bedeuten etwas, sind symbolisch aktiv und beharren immer auch auf ihrer reinen, sinnlichen Erscheinung. Rot ist rot ist die Liebe ist der Zorn ist das Leben ist der Tod! Komplexität und Einfachheit der Farben resultieren aus dieser paradoxen Reihe, und es ist nicht zu übersehen, dass die Ästhetik des Kinos in Farbe hier anschließt. Diese Komplexität der Farbe bezieht sich auf die Verhältnisse unseres Sehapparates, der sich aus unseren Augen, die Signale empfangen, und unserem Gehirn, das verstehen will, bildet. Kubricks Sternentor-Sequenz zur Musik von György Ligeti findet nicht nur am Himmel, sondern sogar in der Unendlichkeit des Alls statt oder – auch diese Assoziation erlaubt der Film – im Kopf des Astronauten, der sich zugleich – ein weiteres Paradox – phasenweise auch in einem weiblichen Körper zu befinden scheint. Vollkommen abstrakte Farbakkorde wechseln zu Farbbildern über, die an ein Sperma und eine Eizelle erinnern, um dann zu rasanten Fahrten über die farbverfremdete Oberfläche eines Planeten anzusetzen. In seinem ersten Farbfilm, nach immerhin fünfzehnjähriger künstlerischer Praxis als Regisseur, setzte sich Kubrick mit der Synästhesie von Farbe

und Klang im Kern des oben beschriebenen Paradoxons auseinander, das seit Jahrhunderten auch immer wieder mit dem Regenbogen in Verbindung gebracht wurde. Auf den Ebenen des Optischen und des Akustischen weckt die Sequenz Erinnerungen an die Welt des Gegenständlichen, um sich zu ihrem Höhepunkt hin völlig von diesen Bildern zu befreien und sich gegen Ende wieder in sie hineinzubegeben. Referenzobjekt der ganzen Szene ist die farblich verfremdete Detailaufnahme eines menschlichen Auges, das weit aufgerissen von Farben und Klängen regelrecht penetriert wird. Farben und Töne bilden ein Kräftefeld, dem der Körper des Astronauten sichtlich hilflos ausgeliefert ist. Zu Beginn wird der blaue, grüne, purpurne Farbenstrom in vertikaler Linie geführt, was den Eindruck einer extremen räumlichen Verengung hervorruft. Zu hören ist ein Chor in hohen, teils schrillen Stimmlagen, der gemeinsam mit dem unablässigen Farbenstrom einen Gestus unendlicher Fortbewegung zeigt. Töne, Grundakkorde – auch ohne Gesang – halten ebenso an wie Farben. Die komplexe Ornamentik in steter Veränderung scheint einmal aus Lichtstrahlen, einmal aus Schlieren bildenden Flüssigkeiten geformt zu sein. Im Verlauf der Fortbewegung kippen die beiden Farbwände und treffen plötzlich an der Horizontalen aufeinander, wodurch sich der Raumeindruck vollkommen verwandelt. Dazwischen steht die Kamera quälend lang auf einem farbverfremdeten Auge in extremer Nahaufnahme still, wie um den Zuschauer wieder an das Bewusstsein des Astronauten zurückzubinden. Milchstraße und Blutplasma: Das ganz Große und das ganz Kleine treffen in Kubricks Farbakkorden aufeinander, bis sich in aller Deutlichkeit die Umrisse eines Embryos formen, eine Vorausdeutung auf das berühmte Schlussbild des Films. Plötzlich, bei den Fahrten über die Planetenoberfläche, signalisieren die Farben, dass Himmel und Erde die Plätze vertauscht haben. Mit dem Wechsel zu den flüchtenden Farbnegativen von Landschaften bricht die Monotonie der Musik auf für das Spiel von Geigen.

Kubrick hat in 2001: A SPACE ODYSSEY die Farben des Films erst einmal befreit, bevor er in seinen weiteren Filmen – er hat dann nur noch in Farbe gedreht – mit ihnen zu erzählen, zu zerstören, zu malen begann. Die Sternentor-Sequenz kann auch als filmische Vision eines Satzes gelesen werden, der dem Maler Paul Cézanne zugeschrieben wird und der die weiteren Untersuchungen dieses Buches überschreiben soll: «Die Farbe ist der Ort, wo unser Gehirn und das Weltall sich begegnen.»



C.
**Aus der Praxis der Farbe:
Wahrnehmung und Dramaturgie**

JEZEBEL (Regie: William Wyler, USA 1938)

I. Zur Geschichte und Deutung der Farbempfindung

Warum wirkt ein gemalter Sonnenuntergang fast immer kitschig? Weil etwas in erstarrter Pose erscheint, was seinem Wesen nach Wechsel und Bewegung ist. Denn Sonnenuntergang, das ist nicht Bild, sondern Ereignis. Wenn die Sonne sinkend den Horizont durchbricht und ferne Farben steigen, die schon jenseits unserer Landschaft sind. Wenn jenes golddurchwirkte blasse Grün zu leuchten beginnt, da es bei uns schon dämmt, wie ein anderer Himmel über einem anderen Land. Wenn dann lila und rotgoldene Physiognomien wechseln in unaufhörlich aufgeregter Bewegung. Das ist eine Farbenballade, die uns nur der Film, der Farbenfilm, wiedergeben kann.

Der Farbenfilm, der einmal mit seinen Großaufnahmen auch die feinste Farbenbewegung verfolgen wird, wird uns eine neue Welt entdecken, von der wir heute noch nicht wissen, dass wir sie in der Wirklichkeit alle Tage sehen.

(Béla Balázs: Der Geist des Films)

1. Farben – Licht – Bewegung

Béla Balázs' Traum von der Farbenballade des Films hat sich seit Beginn der Kinogeschichte vielfach realisiert. Mittlerweile zu feinen Nuancen fähig, verwandelt das Farbfilmmaterial während der Projektion die in der Regel auf vierundzwanzig Bildern pro Sekunde fixierten Farben zurück in eine Ballade aus Farben, Licht und Bewegung. Es ist kein Zufall, dass Balázs ein Beispiel zur Illustration seines Traumes aus dem Bereich der Naturerscheinungen wählt, dessen bewegtes Farbenspiel sich laut David Katz aus freien, nicht lokalisierbaren «Flächenfarben» bildet.¹ Gegenstandslos und rein können die Far-

¹ David Katz: *Der Aufbau der Farbwelt*. Zweite, völlig umgearbeitete Auflage von: *Die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung*. Leipzig: Verlag von Johann Ambrosius Barth, 1930, S. 13. Eine Zusammenfassung der Farbenlehre von David Katz findet sich in Wolfgang

ben des Abendhimmels einfach nur gesehen und empfunden werden. Die freien Farben des Sonnenuntergangs befreien ihre Zuschauer aus dem üblichen Zwang zur Kontextualisierung und symbolischen Deutung. Allerdings bietet sich selbstverständlich gerade eine so überwältigende Naturerscheinung wie die rotglühend hinter dem Horizont versinkende Sonne auch zur symbolischen Deutung an, vor allem wenn auf dieses Ereignis in der Kunst Bezug genommen wird. In den roten Himmeln des Malers Edvard Munch brennen die schlimmsten seelischen Schmerzen.²

Dadurch, dass das Wechselspiel von Farbe, Licht und Bewegung in der Malerei und der Fotografie suggeriert und im bewegten Bild des Kinematographen realisiert werden kann, vollzieht sich ein entscheidender Paradigmenwechsel. Durch den Film hindurch – so hofft Balázs – wird der Mensch die Realität in ihrer sich permanent verandelnden Farbenpracht entdecken. Gleiches erwartet Balázs in den zwanziger Jahren auch in Bezug auf die mimischen und gestischen Ausdrucksfähigkeiten des Menschen, welche durch die Filmkamera übergroß, langsam und konzentriert sichtbar gemacht werden.³ Die Kamera entdeckt das Gesicht des Menschen, seinen Körper, Farben und nicht zuletzt Töne und Geräusche, denn schließlich verwandelt der Tonfilm die akustische Wirklichkeit in eine bedeutungsvolle Komposition.⁴

Als Antwort auf den Effekt der künstlerischen Schwarzweißfilm-Fotografie, die in den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts das Publikum auf die Faszination des Spiels der Grautöne, des Lichts und der Schatten aufmerksam macht, nimmt der Farbfilm das Auge mit in die bewegende Welt der Farben, auch wenn die Farbempfindungsfähigkeit und auch die Sensibilität des Menschen für Helligkeitsstufen jeder fotografischen Technik bis heute weit überlegen sind. Vor allem in der Nacht, in der Dämmerung und bei starken Lichtwechseln beweist sich die jeder Kamera überlegende Leistungsfähigkeit des menschlichen Wahrnehmungsapparats durch die Befähigung zur Wahrnehmungskonstanz.

Wahrnehmungskonstanz bedeutet, dass Merkmale von Objekten in unserer Wahrnehmung konstant bleiben, auch wenn sich die Reizbedingungen ändern, unter denen die Objekte wahrgenommen werden. (...) Von **Farbkonstanz** spricht man, wenn wir die Farbe eines Objekts als relativ gleichbleibend wahrnehmen, auch wenn es von Licht mit unterschiedlichen Spektren beleuchtet wird. Unter

Schönes Standardwerk: *Über das Licht in der Malerei*. 8. Aufl., unveränderter Nachdruck der 3. Aufl., Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1994, S. 231 f.

- 2 Munchs berühmtestes Bild *Der Schrei* (1893) zeigt wie die Bilder *Verzweiflung* (1893/94) und *Angst* (1894) einen über den Figuren drohenden roten Abendhimmel. Siehe hierzu: Klaus Albrecht Schröder, Antonia Hoerschelmann (Hrsg.): *Edvard Munch. Thema und Variation*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003. S. 242, 243 und 245.
- 3 Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch*. S. 37–54.
- 4 Béla Balázs: *Der Geist des Films*. S. 113–136.

Helligkeitskonstanz versteht man, dass wir die achromatischen Farben eines Objekts – Weiß, Grau oder Schwarz – als gleichbleibend wahrnehmen, auch wenn man es mit Licht unterschiedlicher Intensität beleuchtet.⁵

Genau in diesen beiden Punkten unterscheiden sich die Filmkamera und das menschliche Auge maßgeblich. Wir sehen Farben, Licht und Schatten, Objekte und Räume auch dann noch, wenn die Kamera ohne den Einsatz künstlicher Lichtquellen schon erblindet ist. Dafür registriert die Kamera jede noch so geringfügige Veränderung und belässt sie, denn sie hat kein Gehirn, das die visuellen Erscheinungen der Welt einem Konstanzprinzip unterwirft. Auf vielfache Weise wird das Kino zu einem Lehrmeister des Sehens, der den Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts die Augen für neue »altbekannte« Bilder, Farben und Formen auf der großen Leinwand öffnet. Filmkünstler versetzen die Bilder der Maler in Bewegung und vertauschen den Pinsel mit der Kamera, die den alten und neuen Bildern ungeahnte Dimensionen schenkt.

2. Filmgeschichte schreibt Kunstgeschichte

Der Gestaltpsychologe David Katz erkennt bereits 1930 die Leistung des Kinematographen, das Auge des Menschen auf eine Entdeckungsreise zu den visuellen Phänomenen Farbe, Licht und Bewegung zu schicken, obwohl der Farbfilm zu dieser Zeit gerade einmal im Vorschulalter ist:

Ich erstrebe hier keine Vollständigkeit bezüglich derjenigen Phänomene im Gebiet des Farbsinns, die ihr Dasein der Bewegung verdanken, es bedarf hier noch eingehender Einzeluntersuchungen, welche dem an kinematographischen Vorführungen geschulten Auge leichter gelingen werden als einem Auge, das durch die mikrotomisierenden Momentaufnahmen früherer Zeiten eher verbildet als geschult worden war.⁶

Doch die Reise zu den Licht- und Farbenbewegungen hat einige Jahrzehnte vor der Erfindung des Kinematographen bereits an einer anderen Stelle begonnen. Auch wenn eingewendet werden kann, dass sich die Malerei prinzipiell seit Jahrhunderten mit Licht und Farbe auseinandersetzt, steht doch außer Frage, dass in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts etwas entscheidend Neues geschieht: In Frankreich ziehen die Maler mit der Staffelei ins Freie, auf der Suche nach den bewegten Licht- und Farbenercheinungen in der Natur. Aus der Pleinair-Malerei wird infolge der polemischen Schelte eines Kunst-

5 E. Bruce Goldstein: *Wahrnehmungspsychologie*. S. 145. Der dritte entscheidende Faktor der Konstanzleistungen ist die Formkonstanz, die im Zusammenspiel mit der Farb- und Helligkeitskonstanz für unsere Orientierungsfähigkeit sorgt.

6 Katz: *Der Aufbau der Farbwelt*. S. 40.

kritikers auf Claude Monets 1872 gemaltes Bild *Impression – Soleil levant* die Stilrichtung des Impressionismus. Die bespöttelten »Eindrucksünstler« setzen sich durch. Sie malen Sonnenauf- und -untergänge, Lichtstimmungen in Gärten oder auf dem Wasser, Wälder und Auen, Menschen im Freien. Claude Monet zeigt mit seinen Bildserien zur *Kathedrale von Rouen*, seinen *Heuhaufen-* und *Seerosen-*Gemälden, dass sich Licht und Farben unter freiem Himmel ständig wandeln. In Fortsetzung der englischen Landschaftsmalerei des frühen 19. Jahrhunderts solcher Künstler wie John Constable und Joseph Mallord William Turner, die in ihren Bildern die Farben entfesselten und über die abgebildeten Gegenstände dominieren ließen, verlor bei den Impressionisten die Gegenständlichkeit weiterhin zunehmend an Bedeutung. Wassily Kandinsky empfand anlässlich einer Impressionisten-Ausstellung in Moskau starke Irritation, vor allem aber tiefe Inspiration durch den Anblick eines Monetschen Heuhaufens:

Vorher kannte ich nur die realistische Kunst, eigentlich ausschließlich die Russen, (...). Und plötzlich zum erstenmal sah ich ein *Bild*. Daß das ein Heuhaufen war, belehrte mich der Katalog. Dieses Nichterkennen war mir peinlich. Ich fand auch, dass der Maler kein Recht hatte, so undeutlich zu malen. Ich empfand dumpf, daß der Gegenstand in diesem Bild fehlt. Und merkte mit Erstaunen und Verwirrung, dass das Bild nicht nur packt, sondern sich unverwischbar in das Gedächtnis einprägt und immer ganz unerwartet bis zur letzten Einzelheit vor Augen schwebt. Das alles war mir unklar, und ich konnte die einfachen Konsequenzen dieses Erlebnisses nicht ziehen. Was mir aber vollkommen klar war – das war die ungeahnte, früher mir verborgene Kraft der Palette, die über alle meine Träume hinausging. Die Malerei bekam eine märchenhafte Kraft und Pracht. Unbewußt war aber auch der Gegenstand als unvermeidliches Element des Bildes diskreditiert.⁷

Schon Turners berühmt gewordenes Bild *Licht und Farbe: Der Morgen nach der Sintflut: Moses schreibt das Buch der Genesis* aus dem Jahr 1843 und viele andere seiner Landschaftsstudien mit dramatisch bewegten Farbhimmeln dokumentieren, wie sich die Augen der Maler im 19. Jahrhundert von den Gegenständen weg zu den freien «Flächenfarben» und Lichterscheinungen wenden, auf deren erneute Entdeckung durch den Farbfilm 180 Jahre später Balázs hofft. Die allegorische Funktion von Himmels- und Wettererscheinungen in den Landschaftsbildern des 16. und 17. Jahrhunderts, zum Beispiel in El Grecos um 1600 gemaltem Bild *Toledo im Gewitter*⁸, und der «Kult des Pittoresken»⁹ weichen zunehmend dem Interesse der Romantiker an den Naturerscheinungen als den «tausend Wegen», auf denen sich der «Weltgeist» zu verstehen gibt und doch zu-

7 Zitiert nach der Einführung in Wassily Kandinskys: *Über das Geistige in der Kunst*. S. 9–10.

8 Norbert Schneider: *Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1999, S. 44 und 45.

9 John Gage: *Kulturgeschichte der Farbe*. S. 107.

gleich verbirgt: «die abgesonderten Farben sind seine einzelnen Laute»¹⁰ und genügen sich selbst.

Es ist nicht sonderbar, dass wir an der bloßen Farbe ein Wohlgefallen äußern. In den abgesonderten Farben sprechen die verschiedenen Naturgeister, wie die Himmelsgeister in den verschiedenen Tönen der Instrumente. Wir können nicht aussprechen, wie uns jede Farbe bewegt und rührt, denn die Farben selber sprechen in zarterer Mundart zu uns: Es ist der Weltgeist, der sich daran freut, sich auf tausend Wegen zu verstehn (sic!) zu geben und doch zugleich zu verbergen.¹¹

Während sich die Malerei und auch die Poesie von den Gegenständen entfernen, bewegt sich der Film zunächst auf die Gegenständlichkeit zu und zwar im gleichen historischen Augenblick, als die gemalten Bilder und die geschriebenen Worte ihre Materialität nicht mehr hinter dem illusionistisch gemalten Abbild verbergen. Es scheint nun so, dass der Film das realistisch-erzählerische Erbe von Malerei und Literatur antritt, doch so einfach vollzieht sich der Medienwechsel nicht. Das Besondere an der neuen Kunst des Films ist von Anfang an sein doppelgesichtiges Wesen, nach vorne zeigt er ein zunehmend realistisches Gesicht, nach hinten feiert er das reine Sehen der Farben und Formen und das reine Hören der Klänge. Der schnelle Erfolg des Kinos beruht auf den anfänglich rudimentär und holprig inszenierten Geschichten und auf der Utopie der überdimensionalen Bilderbewegung, der Entdeckung des Großen und des Aller kleinsten, das unseren Augen im Alltag verborgen bleiben muss. Das neugeborene Kind verfügt, auch wenn es noch nicht laufen kann, potenziell bereits über alle Möglichkeiten seiner Vorgänger, und es wird eine ganze Menge neuer Bewegungs- und Ausdrucksformen hinzuerfinden. Unbekümmert um die Grabenkämpfe zwischen den Kunstakademien und den jeweiligen Umstürzern spielt es mit dem Formenreichtum unserer visuellen Kultur.

Exemplarisch lässt sich an dem Einzug der Farben in das Kino Folgendes aufzeigen: Farben spielen auf der Leinwand schnell so viele Rollen wie im richtigen Leben. Wie in der Wirklichkeit ist ihr Aktionsradius ungeheuer groß, ihre Funktionen sind kaum übersehbar, ihre Kombinationsmöglichkeiten unendlich. In vielerlei Hinsicht beziehen sich die Farben im Kino auf die Wirklichkeit, auf ihre Bedeutung im Alltag, auf ihre kulturelle Symbolik. Doch auf der anderen Seite – und dies gilt gerade für Balázss' Farbenballade – stehen die Farben des Films auch schlicht für sich selbst. Sie wollen in ihrer visuellen Qualität, ihrem Zauber einfach empfunden werden.

10 W. H. Wackenroder, Ludwig Tieck: *Phantasien über die Kunst. IX. Die Farben*. Hrsg. v. Wolfgang Nehring. Bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart: Reclam, 2000, S. 54.

11 Wackenroder, Tieck: *Phantasien über die Kunst*. S. 54.

3. Welle – Auge – Denken – Farbe

Das menschliche Auge kann sich dem Zauber zwei Millionen verschiedener Farbtöne hingeben, die es zu unterscheiden fähig sein soll.¹² Zu diesem Ergebnis kommt die experimentelle Wahrnehmungspsychologie aufgrund folgender Rechnung: Farben besitzen drei verschiedene Eigenschaften: 1) den Farbton, 2) die Helligkeitsstufe und 3) den Sättigungsgrad. In Versuchen an Probanden konnte nachgewiesen werden, dass normalsichtige Menschen «200 Stufen im sichtbaren Spektrum»¹³ unterscheiden können. Dazu kommen je Farbtonstufe 500 Helligkeitsabstufungen und etwa 20 Sättigungswerte. Daraus ergibt sich eine Schätzung der für einen normal farbensehenden Menschen potenziell unterscheidbaren Farben wie folgt:

Wenn man berücksichtigt, dass jede der 200 unterscheidbaren Farben bis zu 500 Helligkeitswerte und 20 Sättigungswerte hat, dann können wir etwa $200 \times 500 \times 20 = 2\,000\,000$ verschiedene Farben unterscheiden (Gouras 1991a).¹⁴

Dieser kaum noch überschaubaren Menge an wahrnehmbaren Farbunterschieden stehen etwa 7 500 internationale Farbnamen gegenüber, die 1965 ermittelt wurden.¹⁵ Aus den beiden Ergebnissen lassen sich mehrere Schlussfolgerungen ziehen: 1) Die ermittelten Zahlenwerte liegen im gravierenden Maß über dem im Alltag üblichen Umgang mit Farbnamen; 2) Menschen verfügen auch bei gezielter Schulung nicht für jede wahrgenommene Farbe über eine adäquate Farbbezeichnung; 3) Das Farbempfinden des Menschen ist differenzierter als die sprachliche Beschreibungs-kompetenz, weil es von fundamentaler Bedeutung für die visuelle Orientierung ist und im Gegensatz zur sprachlichen Beschreibung viele unmittelbare Funktionen zu erfüllen hat. Selbst ein Designer kommt mit einigen hundert Farbnamen in seiner Berufspraxis aus.

Die Fähigkeit zur bewussten und auch sprachlichen Differenzierung von Farbtönen hängt beim Menschen unmittelbar von seinem visuellen Umfeld und den Anforderungen seines Alltags ab, d.h. sie ist kulturell erworben. Eskimos verfügen über eine große Men-

- 12 In den die Frage der Farbempfindungsfähigkeit untersuchenden Studien schwanken die Angaben erheblich, allerdings liegen alle Zahlenwerte mindestens im sechsstelligen Bereich. Für die vorliegende Untersuchung ist lediglich wichtig, dass die Farbempfindungsfähigkeit, die sprachliche Beschreibungs-kompetenz und der tatsächliche alltägliche Gebrauch erheblich voneinander abweichen.
- 13 E. Bruce-Goldstein: *Wahrnehmungspsychologie*. S. 125.
- 14 E. Bruce-Goldstein: *Wahrnehmungspsychologie*. S. 125. Goldstein referiert die Ergebnisse aus P. Gouras: *Color Vision*. In: E. R. Kandel, J. H. Schwarz & T. M. Jessell (Hrsg.): *Principles of neural science*. 3. Aufl., New York: Elsevier, 1991, S. 467–480.
- 15 E. Bruce-Goldstein: *Wahrnehmungspsychologie*. S. 125. Wissenschaftlich ermitteltes Ergebnis von D. B. Judd und L. K. Kelly: *The ISCC-NBS method of designating colors and a dictionary of color names*. 2. Aufl., U.S. National Bureau of Standards Circular 553, Washington, DC: U.S. Government Printing Office, 1965. Zu Farbenbezeichnungen siehe außerdem: Jacques Roire: *Im Namen der Farbe*. In: *Spektrum der Wissenschaft Spezial: Farben*. S. 88–89.

ge an Beschreibungen von Schnee, laut Eva Heller benutzen sie bis zu 40 verschiedene Farbwörter für Weißnuancen.¹⁶ Manlio Brusatin gibt eine andere Zahl an, kommt aber im Prinzip zu der gleichen Schlussfolgerung, nämlich der Beeinflussung der Farbpfindungsfähigkeit durch die Sprache, durch professionelle Interessen und das Aussehen der natürlichen und kulturellen Umgebung:

Tatsächlich aber sind die verschiedenen *Corpus* der primitiven wie auch der »zivilisierten« Farben all den Gegensätzen und Überlagerungen jener *res extensae* unterworfen, welche (als Techniken von Techniken der Wahrnehmung und des Sehens) die Seinsweisen der einzelnen Gruppen und Gesellschaften sind: Denken wir nur an das gute Hundert Rottöne der Maoristämme, die sieben Typen von Weiß bei den Eskimos, die mehr als hundert Grautöne, die der europäische Stadtbewohner des 20. Jahrhunderts wahrnimmt.¹⁷

Im 15. Jahrhundert ordnete der Arzt Johannes von Kuba die Farben des Urins zu diagnostischen Zwecken in einem zwanzigstufigen Farbkreis an.¹⁸ Skurril wirkende, aber bei näherer Betrachtung völlig erklärbare Beispiele dieser Art gibt es zuhauf, und ihre jeweiligen Gründe liegen auf der Hand. Farbpfindungsfähigkeit ist kein Privileg der Künstler, sondern das Resultat des Zusammenwirkens einer Vielfalt von Faktoren in unterschiedlichen sozialen Gruppen: Sprache, Erkenntnisinteresse, Beruf, Umwelt, Geschlecht etc.¹⁹ Auf die gegenseitige Beeinflussung von Farbton und Farbbegriff verweist auch Alexander Theroux am Beispiel der kultur- und kunsthistorisch in ihrer Bedeutung kaum zu überschätzenden Farbfamilie der Purpurtöne, die noch dazu aufgrund der verschiedenen Produktionsbedingungen des Farbstoffs von höchst unterschiedlichem materiellem Wert sind.²⁰ 250 000 Purpurschnecken müssen je einen Tropfen des kostbaren Farbstoffes und damit ihr Leben lassen, damit dreißig Gramm Purpurpigment gewonnen werden können. Mit dieser wertvollen Purpurfarbe gefärbte Stoffe sind lichtecht und wasserfest. Sie wurden nur von den höchsten Herrschern getragen und nehmen in den Kleiderordnungen von der Antike bis ins 16. Jahrhundert die Spitze in der gesellschaftlichen Hierarchie der Farben ein.²¹ Rot- und Purpurtöne sind auch im Film als Kostümfar-

16 Eva Heller: *Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken*. S. 170.

17 Manlio Brusatin: *Geschichte der Farben*. Italienische Erstauflage *Storia dei colori*, Torino 1983, Deutsche Erstauflage, Berlin: diaphanes, 2003, S. 34.

18 Siehe Abb.: John Gage: *Kulturgeschichte der Farbe*. S. 162.

19 Frauen verfügen tendenziell über eine differenziertere Farb- und Geruchsempfindungsfähigkeit, während Männer sich besser im Raum orientieren können. Genetisch bedingte Farbfehlsichtigkeit, z.B. die berühmte Rot-Grün-Fehlsichtigkeit, tritt wesentlich häufiger bei Männern als bei Frauen auf.

20 Alexander Theroux: *Purpurn. Anleitungen eine Farbe zu lesen*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2000. S. 17 f. Ferner: Heinke Stulz: *Die Farbe Purpur im frühen Griechentum*. Stuttgart: B. G. Teubner, 1990. Zu der gegenseitigen Beeinflussung von Wahrnehmung und Sprache siehe auch: Loïc Mangin: *Die Farben der Papuaner*. In: *Spektrum der Wissenschaft Spezial: Farben*. S. 90.

ben von außerordentlicher Bedeutung. Von vergleichbarem materiellem Wert war neben den verschiedenen natürlich organischen Rotpigmenten, die zum Färben luxuriöser Gewänder und in Verbindung mit einem Substrat wie Kreide²² auch in der Malerei benutzt werden konnten, nur noch ein mineralisches Blaupigment, das aus pulverisiertem Lapislazuli hergestellt wurde: «das Pulver wurde mehrere Male gewässert, um die Farbe zu extrahieren, und der erste Ertrag – ein sattes Violett – war der beste und teuerste.»²³ Die fertige Farbe kam aus dem Orient über das Meer nach Europa und wurde darum Ultramarin genannt. In hochwertiger Reinheit wurde die blaue Farbe in der Malerei ausschließlich für die Gewänder zentraler Figuren verwandt, zum Beispiel bei der Darstellung des Marienmantels.

Zur Zeit des Mittelalters und der Renaissance, als echtes Purpur und Ultramarin noch zu den teuersten Handelsgütern zählten,²⁴ wurde der materielle Wert der Farbpigmente (ob an einem Kleidungsstoff oder auf einem Gemälde) aufgrund der ästhetischen Farbqualität auch von einem Laien-Publikum erkannt.

Die Maler und ihr Publikum waren in diesen Dingen sehr aufmerksam, und der exotische und aufregende Charakter des Ultramarin erlaubte es, Akzente zu setzen, die uns, für die Dunkelblau wahrscheinlich nicht eindrucksvoller ist als Scharlach- oder Zinnoberrot, sehr leicht entgehen. (...) Darüber hinaus zeigten die Verträge (zwischen Auftraggeber und Maler, A.d.V.) sogar eine Differenzierung zwischen den Blautönen, eine Fähigkeit, sie zu unterscheiden, mit der uns unsere eigene Kultur nicht ausstattet.²⁵

4. Wie Farben reagieren

Der Mensch ist also ausgestattet mit einem hoch effizienten und feinen Wahrnehmungsapparat, der sich seinen Aufgaben anpasst und lernfähig ist. Nicht das Auge, das die Wellenlängen des Spektrums empfängt und über die Nervenbahnen an das Gehirn weiterleitet, ist verantwortlich für diese Leistung, sondern unser gesamtes kognitives System, das

- 21 Grundlegende Informationen zu den Kleiderordnungen finden sich in den ausführlichen Einleitungskapiteln in Harry Kühnls: *Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung*. Stuttgart: Kröner Verlag, 1992.
- 22 Kurt Wehlte: *Werkstoffe und Techniken der Malerei*. 1. Aufl., 1967, überarbeitete Auflage mit Tafelteil, Leipzig: Seemann Verlag, 2001. S. 93 und 98: «Der Saft der *Purpurschnecke* oder ein Absud der *Cochenille-laus* waren wäßrige, rote Lösungen, mit denen man allenfalls tuschen konnte. Jedoch durch Aufbringen auf Substrat, z.B. Kreide, verwandelt sich das ursprünglich lösliche Gelb *des Purpurs* in ein unlösliches Purpurpigment, welches in dieser Form der Malerei zugänglich wurde.»
- 23 Michael Baxandall: *Die Wirklichkeit der Bilder*. S. 19.
- 24 Victoria Finlay: *Das Geheimnis der Farben. Eine Kulturgeschichte*. München: Claassen Verlag, 2003. S. 319 und 401.
- 25 Michael Baxandall: *Die Wirklichkeit der Bilder*. S. 19.

die empfangenen Spektralwellen zu neuronalen Reizen und schließlich zu Farbempfindungen weiterverarbeitet. An diesem Prozess als Ganzem sind physikalische, chemische, optische, neurologische und biologische Faktoren beteiligt, so dass vor erheblichen wissenschaftlichen Problemen steht, wer den Weg der Farben zum Gehirn in allen Details verstehen möchte. Hier – und mit dieser Anmerkung muss ich es bewenden lassen – sind noch viele Fragen unbeantwortet. Grundsätzliches ist jedoch bereits seit mehreren Jahrhunderten bekannt.

Seit Isaac Newton in seinem Werk über die *Optik*²⁶ seine Forschungsergebnisse zu den Spektralfarben im Jahr 1704 veröffentlicht hat, herrscht wissenschaftlich Konsens darüber, dass sich sichtbares Licht in alle Farben des Regenbogens aufspalten lässt, wenn man es durch ein Prisma schickt, und dass dieser Prozess im Experiment auch wieder umgekehrt werden kann. Dann verbinden sich die Spektralfarben durch Addition wieder zu weißem Licht. Auch wenn Goethe es aus diversen Gründen nicht wahrhaben wollte und vierzig Jahre lang gegen Newtons Forschungen polemisierte, Newton hatte Recht.²⁷ Einer der Gründe für die – so Albrecht Schöne – «außerordentliche» und «befremdliche» Fehleinschätzung des Dichters lag im Übrigen darin, dass zu Goethes Zeiten die Grundgesetze der additiven und der subtraktiven Farbmischung noch nicht erfasst waren.²⁸

Die Newtonschen Ergebnisse gelten nur für die Farben des Lichts, die sich additiv mischen. Farbpigmente mischen sich subtraktiv, so dass, vermischt man die Grundfarben als Farbstoffe ineinander, ein dunkles Grau oder Schwarz erscheint. Also entstehen die Farbsignale, die unser Auge empfängt, auf physikalischem und chemischem Weg, denn auch Farbpigmente können ihre Farbigekeit nur dann zu erkennen geben, wenn Licht auf sie fällt und reflektiert bzw. absorbiert wird. Neben der Entstehung von leuchtenden, sich je nach Lichteinfall verändernden Strukturfarben, die aufgrund von reiner Lichtbrechung zustande kommen, existieren eine Unmenge von Mischformen: Viele Farberscheinungen bilden sich durch komplizierte Wechselwirkungen von Interferenz und Lichtreflexion bzw. Absorption durch Pigmentierung. Eines der hübschesten Beispiele, an dem sich die physikalischen und chemischen Prozesse der Farbentstehung gegenseitig zu höchster Leuchtkraft stimulieren, ist das bunte Gefieder der Vögel.²⁹ Auch aus der Insektenkunde sind farbästhetisch herausragende Beispiele für eine Farbentstehung durch Lichtbrechung an mikroskopisch kleinen, komplexen Strukturen pigmentloser Oberflächen bekannt. Solche meist intensiv leuchtenden und schillernden Farben nennt man In-

26 Sir Isaac Newton: *Optik oder Abhandlung über Spiegelungen, Brechungen, Beugungen und Farben des Lichts. I., II. und III. Buch.* Aus dem Englischen übersetzt von W. Abendroth. 2. Aufl., Reprint der Ausg. Leipzig, Engelmann, 1898, Frankfurt am Main: Harri Deutsch Verlag, 2001.

27 Zu Goethes Gründen der Ablehnung siehe: Albrecht Schöne: *Goethes Farbentheologie.* München: Beck, 1987.

28 Hans Irtel: *Farbatlanten.* S. 27.

29 Maurice Pomarède: *Die Gefiederfarben der Vögel.* In: *Spektrum der Wissenschaft Spezial: Farben*, S. 36–39.

terferenzfarben, diese zieren unter anderem die intensiv-blauen Flügel des südamerikanischen Morphoschmetterlings aufs Schönste.³⁰ Farbspiegelungen an Seifenblasen oder an Compact Discs entstehen ebenfalls aufgrund von Interferenz.

Die Berechnung und Analyse von Interferenz-Strahlungen fällt in den Bereich der höheren Mathematik. Aus diesem Grund macht Regisseur Ron Howard Interferenzphänomene zum Leitmotiv seiner Hauptfigur in dem Film *A BEAUTIFUL MIND* (USA 2001), einem genialen Mathematiker mit Wahnvorstellungen. Das physikalische Phänomen der Entstehung von Farben durch die Brechung des Lichts wird zum Symbol der Wahrnehmungsweise John Nashs. Der schrullige Außenseiter trifft seine neuen Studienkollegen zum ersten Mal bei einem Empfang im Freien. Mit Hilfe der geschliffenen Facetten eines Kristallglases, dessen Material nahezu unsichtbar und durchsichtig ist, zaubert Nash die Farben des Regenbogens auf die Tischdecke. Die komplexe Lichtbrechung wird sichtbar. Nash findet überall verwandte Strukturen, auf der weißen Tischdecke, auf den Zitronenscheiben, auf der gemusterten Krawatte seines Gesprächspartners. Er stellt Verbindungen her, die andere Leute nicht sehen können. Das Farbmotiv zieht sich durch den Film und durch die Liebesgeschichte – allerdings dezent. Zu seinem verkappten Heiratsantrag überreicht Nash ein Geschenk, eine geschliffene Glaskugel, die, vor eine Lichtquelle gehalten, alle denkbaren Farben zeigt: «The refractive faces of the glass create a full wavelength dispersal ... so if you look inside, you can see every possible color. Remember you said that time, God must be a painter because of all the colors?»³¹ In *A BEAUTIFUL MIND* wird die Farbe und noch dazu in ihrem speziellen Auftreten durch Interferenz zu einer Metapher für Nashs Begabung, unsichtbare und wandelbare Strukturen zu sehen und zu interpretieren. Auf der Oberfläche seines hoch komplizierten Bewusstseins führt der Prozess permanenter Brechung schließlich zu einem Bedeutungskollaps.

Vor allem im Fall von Interferenzfarben, aber in unterschiedlichen Intensitätsstufen auch bei allen anderen Farberscheinungen, begegnen sich das Spektrallicht, die Oberflächen der Materie und das menschliche Bewusstsein in einer permanenten Metamorphose: Jeder noch so geringfügige Lichtwechsel beeinflusst die Farben, wobei unsere Souveränität im Umgang mit den Dingen, die wir sehen, durch die ständige optische Veränderung aufgrund unserer Befähigung zum Ausgleich durch die bereits beschriebene Farbkonstanz nicht gefährdet wird. Farben bewegen sich und entstehen durch Bewegung: Reflexion und Absorption der verschiedenen Spektralanteile des weißen Lichts auf den unterschiedlich beschaffenen Oberflächen der Dinge und deren subjektive Wahrnehmung durch optisch sensible Lebewesen erschaffen in einer ständigen Aktion/Reak-

30 Serge Berthier, Carole Chevalley: *Schillernde Schmetterlingsflügel*. In: *Spektrum der Wissenschaft Spezial: Farben*, S. 28–34.

31 Zitat aus der englischen Originalfassung des Films.

tionsbeziehung die Farben subjektiver visueller Welten. Wir sehen nur die reflektierten Teile des Spektrallichts als Licht- oder Farberscheinung, die anderen Wellenlängen werden von den Dingen, die sie absorbieren, in Energie, in Wärme verwandelt und aufgenommen.

In der objektiven Welt zieren Farben also genau die Dinge, deren physikalischer Bestandteil sie eigentlich nicht sind. William Johnson bemerkt in einer Fußnote seines filmwissenschaftlichen Aufsatzes *Coming to Terms with Color*, wenn überhaupt behauptet werden könne, dass Gras irgendeine Farbe besitze, dann mit Sicherheit auf keinen Fall Grün.³² Denn das Gras nimmt das Licht der Farbe Grün nicht in sich auf, sondern reflektiert es, während es das Licht der Farben Blau und Rot absorbiert. Ist Gras Violett? Das Auge des Menschen reagiert auf die reflektierten Lichtwellen im Bereich von 546,1 nm und transportiert diesen Reiz in einem komplizierten Verarbeitungsverfahren zum Gehirn. Dieses erkennt Grün und ordnet die Farbe als Attribut genau dem Objekt zu, das die Aufnahme der Farbe Grün eigentlich verweigert. Nichts davon ist uns bewusst. Denn: Wie Ludwig Wittgenstein in seinen *Bemerkungen über die Farben* bereits verwundert zur Kenntnis nahm: «Ich sehe nicht, dass die Farben der Körper Licht in mein Auge reflektieren.»³³

Jeder einzelne der Wahrnehmungs- und Verarbeitungsprozesse in unserem Seh- und Denkapparat ist abhängig von einer Vielzahl feinsten organischer und physiologischer Besonderheiten, den biologischen Baumeistern jeder Individualität. Die Erkenntnis der Farbe Grün im Gehirn eines Menschen und die mit dieser Erkenntnis verbundenen Emotionen und Gedanken fallen in ihren Feinheiten so individuell und subjektiv aus, dass es verwunderlich ist, wie gewiss wir daran glauben, dass das Grün des Einen so aussieht wie das Grün des Anderen. Wenn sich der Kameramann David Watkin anlässlich der Dreharbeiten zu Sydney Pollacks Film *OUT OF AFRICA* (USA 1985) an den «achtzehn verschiedenen Grüntönen»³⁴ erfreute, die der neue Agfa XT Farbnegativfilm darstellen konnte, wovon schwärmte er dann eigentlich? Wir verständigen uns trotz aller Unschärfen im Alltag mühelos über die Farben der Welt – ausgenommen diejenigen, die unter Farbfehlsichtigkeit leiden. Die Normalsichtigen wännen sich auf intersubjektiv gesichertem Gebiet, unbelastet von der Erkenntnis, dass sie schon von der Farbwelt ihrer eigenen Haustiere keinen blassen Schimmer mehr haben.

32 William Johnson: *Coming to Terms with Color*. In: *Film Quarterly*, Band 20, Heft 1, Berkeley, California: University of California Press, 1966, S. 2–22, S. 5, Fußnote 9.

33 Ludwig Wittgenstein: *Bemerkungen über die Farben*. In: ders.: *Über Gewissheit. Zettel. Vermischte Bemerkungen. Werkausgabe Band 8*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984. S. 7–112, S. 7–112. S. 38.

34 Koshof: *Color. Die Farben des Films*. S. 133. Das afrikanische Licht machte dem hochwertigen Material erheblich zu schaffen, so dass Watkin im Freien «zumeist unter Verwendung lichtdämpfender Graufilter vor den Objektiven» drehte, um die Farben der Landschaft überhaupt filmen zu können.

Die physikalischen und chemischen Reaktionsweisen des Spektrallichts und der Farbstoffe sind für die Geschichte der Bildgestaltung des Schwarzweiß- und des Farbfilms von grundlegender Bedeutung. Erstens sind Film-Emulsionen in der Regel für die Grundfarben der Lichtmischung Rot-Grün-Blau empfindlich, die sich während der Filmentwicklung zu den additiven Sekundärfarben Gelb-Cyan-Magenta mischen. Die additiven Grundfarben sind zugleich die subtraktiven Primärfarben. Aus den Farbmitteln Gelb, Cyan und Magenta lassen sich theoretisch alle anderen Farben mischen. Praktisch verlangt dies eine hohe Meisterschaft im Umgang mit pastosen Farben, über die Laien nicht verfügen. Zweitens ist die ausgewogene Dichte der Grundfarbschichten in der Filmemulsion ebenso entscheidend für das Gelingen eines Farbbildes wie die Farbtemperatur des Lichts oder der Objektumfang des zu filmenden Gegenstandes, also der «Unterschied zwischen hellster und dunkelster bildwichtiger Stelle eines Objektes».³⁵ Drittens haben die physikalischen und chemischen Entstehungsursachen massive Auswirkungen auf die Ästhetik von Farberscheinungen.

David Katz kategorisiert die Erscheinungsweisen der Farben in der Wirklichkeit folgendermaßen: Farben können 1) als «Oberflächenfarben», 2) als «Flächenfarben» oder «freie Farben» und 3) als «Raumfarben» in Erscheinung treten. Diese Kategorien sind Beschreibungskategorien, in die die Einstellungen des Beobachters im Experiment mit einfließen. Es ist entscheidend, ob der Beobachter eine Farbkombination oder eine Farbe aus einer ästhetischen Haltung oder aus einer Alltagshaltung heraus bewertet. Will man in einem Experiment die »reinen Inhalte« einer Farbe ohne Bedeutungsverschiebung durch einen wie auch immer gearteten Gegenstand empirisch ermitteln, so geht dies nur, indem den Probanden «Flächenfarben», d.h. «freie Farben», gezeigt werden. «Flächenfarben» oder «freie Farben» zeichnen sich dadurch aus, dass sie nicht an einem definierbaren Gegenstand in Erscheinung treten, also keine Oberflächenfarben sind. Im Gegensatz zu Oberflächenfarben, auch Lokalfarben oder Körperfarben genannt, sind «freie Farben» Farberscheinungen ohne greifbaren Gegenstand, zum Beispiel ein dichter Nebel oder der blaue Himmel. Zu den wichtigen Kennzeichen der «freien Farben» zählt ihre Nichtlokalisierbarkeit. Während Oberflächenfarben durch ihre Gebundenheit an Gegenstände im Raum verortet werden können, d.h. eine räumliche Orientierung erlauben, treten «freie Farben» nicht lokalisierbar in Erscheinung. Wir können den Abstand zu einer Flächenfarbe, die keine Mikrostruktur der Oberfläche besitzt, keinem Gegenstand zuzuordnen ist, «wesentlich zweidimensional, aber weniger dicht, lockerer gefügt als die Oberflächenfarbe»³⁶ und frontparallel zum Blick auftritt, nicht genau abschätzen. «Diese unbestimmt-bestimmte Entfernung der Flächenfarbe wird als nah»³⁷ oder weit empfunden

35 Jost J. Marchesi: *Farbphotografie. Technische Grundlagen der physikalischen Farbtheorie und der Verarbeitungstechnik*. 5., überarb. Aufl., Schaffhausen: Verlag PHOTOGRAPHIE, 1987, S. 7.

36 Wolfgang Schöne: *Über das Licht in der Malerei*. S. 232.

den, je nach ihrem Auftreten in Kombination mit «Oberflächenfarben». Die Entfernungsempfindung schwankt, aber das Auge hat zugleich das Gefühl, in die «Flächenfarbe» tiefer eindringen zu können als in die «Oberflächenfarbe». Zur malerischen oder fotografischen Darstellung von dreidimensionaler Räumlichkeit im zweidimensionalen Bildkader ist das Verhältnis von «Flächenfarben» zu «Oberflächenfarben» entscheidend. Die so genannte Luftperspektive der Landschaftsmalerei beruht auf der Übertragung der ästhetischen Transparenz der Flächenfarben der Wirklichkeit in die «Oberflächenfarbe» des Bildes. Aufgetragen auf einer Leinwand werden Farben immer zu «Oberflächenfarben», aber sie können durch die Malweise auf andere Erscheinungsformen von Farben in der Wirklichkeit verweisen. Im Gegensatz zur «Flächenfarbe» ist die «Oberflächenfarbe» durch vier Phänomene charakterisiert:

1) durch die sichtbare Mikrostruktur der Farboberfläche (die selbst bei auf Glas aufgezogenem farbigen Glanzpapier nicht ganz verschwindet), welcher sich in der Regel auch die sichtbare Materialstruktur des betreffenden Gegenstandes gesellt; 2) durch dichtes Gefüge; 3) dadurch, daß sie alle Richtungen und Krümmungen ihres Gegenstandes mitmacht; 4) dadurch, daß sie in der gleichen, wahrnehmungsmäßig sicher bestimmbar räumlichen Entfernung wie ihr Gegenstand erscheint. (...) Als Raumfarben bezeichnet Katz durchsichtige Farben, welche einen Raum nach seinen drei Dimensionen auszufüllen scheinen, z.B. das Grün des Wassers in einem Aquarium mit Fischen und Pflanzen darin oder das Weiß eines Nebels, in dem man Gegenstände sieht. Die Erscheinungsweise der Raumfarben ist daran gebunden, dass Gegenstände in ihr erscheinen (...)³⁸

Sieht man also nur noch weißen Nebel, handelt es sich laut David Katz um eine «freie Farbe» oder auch «Flächenfarbe». Kann man im Nebel Dinge erkennen, so dass sich räumliche Bezüge herstellen lassen, bezeichnet Katz die Nebelfarbe als eine «Raumfarbe». Dieses Beispiel des Nebels verdeutlicht, dass zwischen «Flächenfarben» und «Raumfarben» fließende Übergänge möglich, eigentlich die Regel sind. Die Erscheinungsweisen bestimmter Farbphänomene, die zugleich Naturphänomene sind, sind symbolisch und psychologisch ungeheuer aufgeladen. Filmbeispiele, in denen Nebel als gegenstandsloses, Angst einflößendes Farbphänomen in Weiß, Grau oder Blau inszeniert ist, das sich zum Schrecken der Figuren als belebt entpuppt, finden sich neben John Carpenters Horrorfilm *THE FOG* (USA 1980) unzählige. Dies hat sicherlich auch mit der ängstigen Unschärfe zu tun, durch die Nebel die wahrnehmbare Welt scheinbar verschwinden lässt.³⁹

37 Wolfgang Schöne: *Über das Licht in der Malerei*. S. 232.

38 Wolfgang Schöne: *Über das Licht in der Malerei*. S. 232–233.

39 Zu dem Thema der Unschärfe des Bildes lesenwert: Wolfgang Ullrichs *Geschichte der Unschärfe*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2002.

«Raumfarben» entstehen nach Katz vor allem dann, wenn ein leerer Raum in einer Weise beleuchtet wird, dass sich aus dem Licht Farbwirkungen ableiten. Das Licht, das den Raum erhellt, kann weiß, also volles Spektrallicht sein, oder auch bunt, d.h. nur in einem eingeschränkten Wellenlängenbereich strahlen. Alle drei Erscheinungsweisen von Farben verhalten sich räumlich unterschiedlich, und genau diese Differenz muss bei der Auseinandersetzung mit der Bildgestaltung des Films, aber auch der Malerei, Beachtung finden. Ein Beispiel: «Flächenfarben», die nicht lokalisierbar sind, scheinen immer hinter «Oberflächenfarben» zurückzutreten, deren Gegenstände lokalisierbar sind, es sei denn, die Farbtemperaturunterschiede erzeugen eine diese Regel negierende Kontrastwirkung. Dieses Farbverhältnis stellt sich her, wenn ein durchsichtiger farbiger Gegenstand vor der dichten «Oberflächenfarbe» einer roten Wand platziert ist, so dass sich die Raumproportion von Figur und Grund optisch verschiebt. In den Filmanalysen zu Alfred Hitchcocks *VERTIGO* (USA 1958) und Ingmar Bergmanns *SCHREIE UND FLÜSTERN* (Schweden 1972) wird es um die Raumwirkung monochrom roter Wände gehen, die als dichte «Oberflächenfarben» das Bild beherrschen.

5. Das Verhalten der Grundfarben

In gesonderten Studien widmete sich die Farbenlehre des Films bereits unter dem Aspekt der anthropologischen Praxis den Grundfarben «Rot», «Grün», «Blau» und «Gelb», deren dramaturgische und ästhetische Herausforderung unter anderem darin besteht, dass sie weder absolute Wirkungen noch absolute Bedeutungen kennen. Sie treten in jedem einzelnen Kunstwerk neu in Erscheinung. Daraus folgt nicht, dass Farben in einer speziellen narrativen Konstellation zwangsläufig immer uneindeutig wirken – im Gegenteil: Einzelne Farben übernehmen von Film zu Film fest definierte Aufgaben in der Bedeutungsvermittlung. Manchmal jedoch besteht das erklärte Ziel der Darstellung gerade in der Auflösung eindeutiger Symbolik. In diesen Fällen wird die Dramaturgie der Farben in noch stärkerem Maß zu einem Bestandteil der Tiefenstruktur filmischer Erzählung. Absicht der dramaturgischen und ästhetischen Analyse filmischer Farbkompositionen kann es nicht sein, die symbolische Bedeutung einzelner Farbtöne einzugrenzen, wie es viele Bücher über Farben in der empirischen Wirklichkeit tun.⁴⁰ Farbtöne, derer es un-

⁴⁰ Farbsymbolische Untersuchungen, die sich mit den wichtigsten Bedeutungsfeldern der Farben in der Wirklichkeit auseinandersetzen, nehmen symbolische Zuordnungen mit einem gewissen Recht vor. Denn jede der Farben, vor allem die wichtigen Grundfarben, besetzt zentrale Bedeutungsbereiche im Denken, Fühlen und im Alltag der Menschen. Die meisten Bücher reflektieren die prinzipielle symbolische Offenheit der Farben, die aus der Historizität der Farben im Kontext gesellschaftlicher und sozialer Strukturen resultiert. Nicht zu vernachlässigen sind vor allem auch die regionalen Besonderheiten der Farbsymbolik. Besonders anregend sind die Bücher von Eva Heller, Margarete Bruns und Alexander Theroux. Darüber

überschaubar viele in der Welt gibt, sind in ihrer Wirkung unter anderem schon darum flexibel, weil sie sich im Kontrast zueinander beeinflussen. Das menschliche Auge sieht Farben immer in Abhängigkeit von anderen benachbarten Farben, wie viele Farbttests zu Kontrastwirkungen beweisen.⁴¹ In der Farbwahrnehmung spielen nach Johannes Itten sieben verschiedene Kontrastwirkungen eine Rolle.

Die sieben Farbkontraste sind:

1. Farbe-an-sich-Kontrast
2. Hell-Dunkel-Kontrast
3. Kalt-Warm-Kontrast
4. Komplementär-Kontrast
5. Simultan-Kontrast
6. Qualitäts-Kontrast
7. Quantitäts-Kontrast⁴²

Ein Farbe-an-sich-Kontrast entsteht in reiner Form, wenn die monochromen, gesättigten Grundfarben miteinander konfrontiert werden. In Ittens Farbenlehre, die von den Mischtechniken der Malerei ausgeht, sind dies die subtraktiven Grundfarben Rot, Gelb und Blau. Prinzipiell sind alle ungetrübten Farbtöne in einem Farbe-an-sich-Kontrast denkbar. Durch Veränderung der Helligkeitswerte der einzelnen Farbtöne entstehen Variationen des Hell-Dunkel-Kontrasts, der in reinster Form durch die Konfrontation der unbunten Farben Schwarz und Weiß gegeben ist. Der Kalt-Warm-Kontrast bezieht sich auf die Farbtemperatur der kombinierten Farbtöne, im Extrem auf kaltes Blau neben warmem Rot. Ein Komplementärkontrast entsteht, wenn eine Farbe des Spektrums mit der aus allen anderen Spektralfarben gemischten Gegenfarbe konfrontiert wird. Dies gilt auch für die Mischung von Malmitteln. Grün verhält sich zu Rot komplementär, wie Blau zu Orange und Gelb zu Purpur. Mischt man pastose Farben eines Komplementärkontrasts, ist das Resultat ein dunkles Grau.⁴³ Starken Einfluss auf die Wirkung einer Farbkombi-
sition nimmt außerdem der Simultan-Kontrast, der nur «als Farbempfindung im Auge des Betrachters» vorhanden ist und «nicht fotografiert»⁴⁴ werden kann.

hinaus gibt es vor allem zur Farbe Blau eine ganze Menge von Einzelstudien, die im Anhang dieses Buches aufgeführt werden.

41 Außer in den bekannten Farblehren, z.B. von Johannes Itten oder Harald Küppers, finden sich solche Tests mit Erläuterungen auch in Hans Gekelers *Handbuch der Farbe. Systematik – Ästhetik – Praxis*. Köln: DuMont Verlag, 2000, und in Lamberto Maffei und Adriana Fiorentinis Buch *Das Bild im Kopf*. Es ist sehr erhellend, so man es nicht schon längst getan hat, solche optischen Experimente zum Beispiel zu der Entstehung des Sukzessivkontrastes im Auge an sich selbst durchzuführen.

42 Johannes Itten: *Kunst der Farbe*. S. 36.

43 Itten: *Kunst der Farbe*. S. 78.

44 Itten: *Kunst der Farbe*. S. 87.

Mit dem Simultan-Kontrast bezeichnen wir die Erscheinung, daß unser Auge zu einer gegebenen Farbe immer gleichzeitig, also simultan, die Komplementärfarbe verlangt, daß es sie selbstständig erzeugt, wenn sie nicht gegeben ist. Diese Tatsache beweist, daß das Grundgesetz farbiger Harmonie die Erfüllung des Komplementärgesetzes in sich schließt.⁴⁵

Zu diesem Wahrnehmungsphänomen gehört auch der so genannte Sukzessivkontrast, bei dem sich ein ähnlicher Vorgang zeitlich ereignet. Dazu gibt es ein Experiment, welches man einfach an sich selbst ausprobieren kann. Wenn man eine Minute lang eine graue Grundfläche konzentriert ansieht, auf der die vier Grundfarben nebeneinander und untereinander als Farbflächen angeordnet sind, und dann auf eine benachbarte graue Fläche ohne die bunten Farben sieht, erzeugt der Wahrnehmungsapparat des Menschen die vier Komplementärfarben als Farbillusion.⁴⁶ Der Sukzessivkontrast beweist, dass Farbempfindungen im Gehirn entstehen. Auf einmal schicken die Dinge ihr Licht nicht zu den Augen, sondern, wie Goethe es sich wünschte, der Sehstrahl des Auges färbt seine Welt. Goethes Farbenlehre beginnt mit der Untersuchung der physiologischen Farben und Nachbilder, die das Gehirn des Menschen aufgrund äußerer Reize selbstständig produziert. Darunter fallen unter anderem die Fähigkeiten des Wahrnehmungsapparates, Sukzessiv- und Simultankontraste zu erzeugen, die Tendenz des Auges, auf jeden extremen Reiz mit einem Gegenreiz zu antworten, für den es keine Entsprechung in der Außenwelt gibt. Immer wieder – so Goethe – haben seine Augen ihm solche Streiche gespielt: Ein «wohlgewachsenes Mädchen mit blendendweißem Gesicht, schwarzen Haaren und einem scharlachroten Mieder» verwandelt sich in das Bild einer weißblonden Mohrin, «und die übrige Bekleidung der völlig deutlichen Figur erschien von einem schönen Meergrün».⁴⁷ Auch wenn in diesem Beispiel ein wenig zu viel dichterische Freiheit walten mag, Simultan- und Sukzessivkontraste können Farbwirkungen stark beeinflussen. Itten berichtet, er sei einst einem Krawattenstoffweber begegnet, dem «einige hundert Meter von teuerstem Krawattenstoff» nicht abgenommen wurden,

weil ein auf rotem Grund gewebter schwarzer Streifen nicht schwarz, sondern grün wirkte und dem Stoff eine unruhige Vibration gab. Dieser Simultaneffekt war so stark, daß der Abnehmer behauptete, der Weber hätte statt schwarzem Garn grünes Garn verwebt. Wenn der Weber anstatt des blauschwarzen Garnes ein braun-

45 Itten: *Kunst der Farbe*. S. 87.

46 Farbtafeln zu diesem Experiment befinden sich in: Maffei, Fiorentini: *Das Bild. Von der optischen Wahrnehmung zum Kunstwerk*. S. 116.

47 Johann Wolfgang von Goethe: *Schriften zur Farbenlehre*. In: ders.: *Sämtliche Werke*, Band 16, *Naturwissenschaftliche Schriften*, 1. Teil; Zürich: Artemis, 1979, S. 7–838, S. 39.

schwarzes Garn verwendet hätte, wäre die Simultanwirkung verhindert worden, und der große materielle Verlust wäre unterblieben.⁴⁸

Entscheidend ist neben der Veränderung der Farbempfindung die Unruhe, die ein Simultankontrast im Bild erzeugt. Vor den Augen scheinen die Farben regelrecht zu flackern. Nicht zuletzt spielen Qualitäts- und Quantitätskontraste für die Bildgestaltung und somit auch für die Bildanalyse eine außerordentliche Rolle. Unter einem Qualitätskontrast versteht Itten den «Gegensatz von gesättigten, leuchtenden Farben zu stumpfen, getrübbten Farben», die durch die Beimischung von Weiß, Schwarz, Grau oder der Komplementärfarbe in ihrer Leuchtkraft gebrochen werden.⁴⁹ Auch dieser Kontrast erlaubt eine Unmenge von Variationen und ist für die Farbgestaltung von Filmen ebenso wichtig wie der Quantitätskontrast, der die Größenverhältnisse der Farbflächen zueinander begrifflich erfasst.⁵⁰

Dieser kurze Abriss der wichtigsten Farbkontraste macht deutlich, wie komplex die Materie ist. Dazu kommt die bereits geschilderte Vielfalt möglicher Farbtonempfindungen, die potenziell unendlichen Möglichkeiten, diese zu kombinieren und – in Erinnerung an die Farbenlehre von David Katz – die Variationsbreite der Erscheinungsweisen der Farben in der Wirklichkeit als «Flächenfarben», «Oberflächenfarben», «Raumfarben» oder in den vielen Zwischenbereichen zwischen diesen Erscheinungsweisen.

Vor der Fortsetzung der ästhetischen und dramaturgischen Auseinandersetzung muss noch eine letzte methodische Entscheidung getroffen werden: Welches Farbsystem soll den Analysen dieses Buches zu Grunde liegen? Wie nicht nur der höchst verdienstvolle Überblick in Narciso Silvestrini und Ernst Fischers Buch über *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*⁵¹, sondern auch eine ganze Reihe von Farblehren beweisen, ist diese Entscheidung nicht einfach zu treffen. Zunächst scheint die Qualität in der Komplexität zu liegen. Hoch komplex aufgebaute Farbsysteme, die sich gegenseitig widerlegen, gibt es in Hülle und Fülle. In der analytischen Anwendung bauen komplizierte Farbsysteme jedoch Schwierigkeiten auf, die den Blick auf die eigentlichen Fragestellungen einer Filmanalyse verstellen. Wie so oft erweisen bei näherer Betrachtung gerade die einfachen Wege ihre Evidenz. Empirische Untersuchungen bestätigen, dass die meisten Menschen die Farben Rot, Grün, Blau und Gelb für die wichtigsten Grundfarben halten, aus denen

48 Itten: *Kunst der Farbe*. S. 88.

49 Itten: *Kunst der Farbe*. S. 96.

50 Itten: *Kunst der Farbe*. S. 104. In Ittens *Kunst der Farbe* finden sich zu allen Kontrasten anschauliche Beispiele aus der Kunstgeschichte und ausführliche Erklärungen. Ich kann aus Platzgründen in meinem Buch nicht auf alle Details eingehen. Die Grundlagen der Farbenlehre sind so umfangreich, dass ich auf die einschlägige Literatur verweisen muss. Die Feinheiten der Farbenlehre spielen jedoch in den Filmanalysen eine tragende Rolle und werden im jeweiligen Kontext erläutert.

51 Narciso Silvestrini, Ernst Peter Fischer: *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*. Herausgegeben von Klaus Stromer. Köln: DuMont Buchverlag, 1998.

sich alle anderen Farben ableiten lassen. Diese vier Grundfarben werden durch Schwarz und Weiß ergänzt, die farbsymbolisch als Extreme unter den Farben auftreten und physikalisch und chemisch als achromatische oder auch unbunte Farben in jeweils anderem Verhältnis zu den chromatischen, bunten Farben stehen. Ausgehend von den Grundfarben Rot, Grün, Blau und Gelb, die wechselseitig als Primärfarben der additiven und der subtraktiven Farbmischung auftreten, führt dann in den jeweiligen Analysen die Beobachtung der Farbmodalitäten Farbton, Helligkeit und Sättigung zu einer differenzierten Betrachtung individueller Farbkombinationen. Die Variantenbildung im Bereich der Farbmodalitäten geht beinahe ins Unendliche und potenziert sich durch eine unüberschaubare Menge an Möglichkeiten der Farbkombination und verschiedener Kontrastwirkungen.

Monochromes Rot, Blau und Gelb sind die Primärfarben der subtraktiven Farbmischung, deren Ergebnis reines Schwarz ist. Dieses Mischergebnis erzielt man, wenn weißes Licht drei jeweils rot, blau und gelb gefärbte Glasplatten durchdringt oder wenn rote, blaue und gelbe Farbpigmente, also Malfarben, zu gleichen Teilen vermischt werden. Dagegen verbinden sich rotes, blaues und grünes Licht in der additiven Farbmischung zu weißem Licht, das alle Spektralfarben in sich vereint. Somit sind Rot, Blau und Grün die Primärfarben der additiven Farbmischung. Insgesamt kann man also davon ausgehen, dass die wichtigsten Primärfarben physikalisch, chemisch und – wie zu zeigen sein wird – auch in Bezug auf ihre psychologische und symbolische Wirkung Rot, Grün, Blau und Gelb sind. Diese für die anschließende Argumentation aus methodisch-pragmatischen Gründen zunächst vorgenommene Beschränkung auf vier Grundfarben geht unter anderem auf die Farbenlehre Leonardo Da Vincis zurück, der als Grundfarben der Farbmischung in der Malerei neben den unbunten Farben Weiß und Schwarz die Farben «Giallo, Verde, Azzuro, Rosso», also Gelb, Grün, Blau und Rot zu einer «Reihenfolge der Buntfarben» anordnete.⁵² Das einfache Vier-Farbsystem geht auch in eine schwedische Farbenlehre ein, die sich «NCS – Natural Colour System» nennt. Sylvestrini und Fischer unterstreichen die analytische Qualität des Natural Colour Systems, das – wie die beiden Autoren darstellen – streng phänomenologisch vorgeht: «Seine Schöpfer wiesen empirisch nach, dass jede wahrgenommene Oberflächenfarbe beschrieben werden kann, indem man ihre Ähnlichkeit zu maximal vier der sechs elementaren Farbpfindungen quantifiziert.»⁵³ Bezogen auf die Bedeutung der vier Grundfarben im Film, muss man allerdings die Reihenfolge verändern, wenn diese als Hierarchie der Farben im Sinne ihrer filmhistorischen Bedeutung verstanden werden soll. Rot und Blau beanspruchen in Bezug auf ihre quantitative Erscheinung und ihre dominant auf existenzielle Themen bezogene Symbolik in der Rangliste filmischer Farben die vorderen Plätze. Daraus darf aller-

52 Sylvestrini, Fischer: *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*. S. 19.

53 Sylvestrini, Fischer: *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*. S. 163.

dings nicht die Schlussfolgerung gezogen werden, dass die Grundfarben Gelb und Grün von geringerem Interesse wären. Beide Farben sind im Verhältnis zu Rot und Blau deutlich weniger anfällig für Klischees.

Für die Kunstbetrachtung ist eine gemeinsame Eigenschaft der vier Grundfarben von entscheidender Bedeutung: Jede der vier Primärfarben geht einen dominanten Bezug mit der Wirklichkeit ein, mit anderen Worten, allein schon das Erscheinen einer weiter nicht spezifizierten Farbfläche in Rot, Grün, Blau oder Gelb im Bild ohne konkreten Bildinhalt stellt assoziative Verbindungen zu Gegenständen, Objekten und Lebewesen der realen Welt her und erweckt darum Vorstellungen und Gefühle. Eine, wenn nicht »die« grundlegende assoziative Verbindung besteht zwischen der Farbe Rot und der flüssigen Substanz Blut, die wir in ausreichender Menge dringend zum Leben brauchen. Blut befindet sich unsichtbar im Inneren unseres Körpers. Sobald wir unser eigenes Blut zu sehen bekommen, droht Gefahr. Allein dieser simple, aber entscheidende, weil existenzielle Zusammenhang führt dazu, dass die Farbe Rot in vielen kulturellen Systemen als wichtigste Farbe unter den Grundfarben gilt, denn sie steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Leben und dem Tod. Danach folgt Blau. Während die Farbe Rot nur selten auf großen Farbflächen auftritt, sehen wir Blau als Farbe des klaren Himmels immer wieder als ungeheuer große monochrome Farbfläche. Keine andere Farbe tritt in dieser Größe auf. An dritter Stelle steht die Farbe Grün, die nach Blau ebenfalls dominant und großflächig zu unseren Alltagswahrnehmungen gehört. Im Gegensatz zu Blau und Rot treffen in der grünen Vegetation eine Vielzahl unterschiedlicher Farbtöne, Helligkeits- und Sättigungsgrade aufeinander. Ein Naturpanorama mit Wiesen und Wald, unterschiedlichen Bäumen und Pflanzen ist nicht monochrom. Schwieriger zu begreifen ist der direkte Bezug der Farbe Gelb zur Wirklichkeit, durch den ein klarer Riss hindurchzugehen scheint. Gelb ist die Farbe des Lichts, mancher Blumen, aber auch schmutziger Flüssigkeiten und Abfälle. Gelb ist in jeder Beziehung eine äußerst komplizierte Farbe. Vielleicht erscheint aus diesem Grund in der Farbenlehre des Da Vinci-Zeitgenossen Leon Battista Alberti an Stelle von Gelb die Farbe Grau, die als Brücke zwischen den unbunten Farben Weiß und Schwarz verstanden werden kann.

Albertis kurze Ausführungen zu den Farben in der Malerei in seiner Schrift *De Pictura* sind vor allem in Bezug auf die unbunten Farben Weiß und Schwarz interessant, denn sie gelten ihm als die wichtigsten Farben zur Darstellung von Licht und Schatten:

Höchste Hingabe an die Aufgabe und höchste Kunst kommen zur Geltung in der Verteilung gerade von Weiß und Schwarz, und in der richtigen Anordnung dieser beiden Farben müssen sich die ganze Begabung und die ganze Sorgfalt erfüllen.⁵⁴

54 Leon Battista Alberti: *De Pictura*. S. 283. In: L. B. Alberti: *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*. Herausgegeben von Oskar Bätschmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchge-

Diese Gewichtung hängt vor allem mit der Forderung nach malerischer Plastizität zusammen, die durch den gezielten, aber sparsamen Auftrag weißer und schwarzer Farbe an den gegenüberliegenden «Säumen» der Farbflächen erreicht werden kann. Jedes Zuviel ist von Übel, und so wünscht Alberti den Malern, dass «Weiß und Schwarz aus jenen berühmten Riesenperlen der Kleopatra beständen, die diese in Essig auflösen wollte», zu kostbar also, um im Übermaß eingesetzt zu werden.⁵⁵ Die unbunten Farben Weiß und Schwarz stehen zueinander wie Protagonist und Antagonist, wie Licht und Dunkelheit. In der Malerei suggerieren die entsprechenden Farbmaterialien Licht und Dunkelheit – in der Lichtkunst Film entsprechen Licht und Dunkelheit vor und in der Kamera physikalisch den Phänomenen der Realität. Schwarzweißes Filmmaterial gibt Licht und Schatten in Form von Graustufen wieder, Farbmaterial dagegen als Helligkeitsstufen der verschiedenen Farben. Die Farben Schwarz und Weiß sind für die Geschichte des Film von ebenso zentraler Bedeutung wie die vier Grundfarben Rot, Blau, Gelb und Grün, ob sie nun an Kostümen und Dekorationen, als Farbstoffe oder als Naturphänomene wie zum Beispiel in Form von schneeweißen Winterlandschaften in Erscheinung treten.

6. Die Evolution des Farbsehens

In jedem ernsteren philosophischen Problem reicht die Unsicherheit bis an die Wurzeln hinab.

(Ludwig Wittgenstein: *Bemerkungen über die Farben*)

Farben besitzen für uns Menschen Gewissheit, solange wir ihrer Entstehung und Wirkung nicht wissenschaftlich auf den Grund gehen. Bis dahin ist der Himmel blau, das Gras ist grün, die Rosen sind rot, und die Sonne ist gelb. Wir bewegen uns souverän in einer bunten Welt, die ihre Funktionen erfüllt, unsere visuelle Orientierung unterstützt, uns im Idealfall auch noch gefällt, ohne im Geringsten zu ahnen, dass sich diese bunte Welt in Wahrheit in uns bewegt. Nicht das Auge, sondern das menschliche Gehirn empfindet Farben. Die Objekte der Wirklichkeit sind nicht bunt, nur unsere Vorstellungen von ihnen. Entgegen unserer Seherfahrung sind Farben weder «objektive Bestandteile des sichtbaren Lichts»⁵⁶, noch sind sie Bestandteil der Objekte, die wir für farbig halten: «Farbe ist Empfindung. Erst im Gehirn entstehen Farben wie Rot, Grün, Gelb, Blau, die wir auf die Außenwelt projizieren.»⁵⁷ Auf der Suche nach den Gründen für diese Lei-

meinschaft, 2000, S. 194–333. Ausführungen zu den Farben finden sich vor allem ab den Seiten 209 und 281.

55 Leon Battista Alberti: *De Pictura*. S. 287.

56 Reinhold Sölch: *Die Evolution der Farben. Goethes Farbenlehre in neuem Licht*. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag, 1998. S. 15.

57 Sölch: *Die Evolution der Farben*. S. 15.

stung des Gehirns stößt man zunächst auf die Verfeinerung der visuellen Orientierung von Mensch und Tier in bestimmten Bereichen: «Zwei der wichtigsten Funktionen der Farbwahrnehmung sind erstens die Trennung von Wahrnehmungsfeldern und zweitens die Signalgebung.»⁵⁸ Fehlen diese beiden Funktionen, z.B. im Falle der vollständigen Farbenblindheit (Monochromasie), die nicht mit den verschiedenen Formen von Farbfehlsichtigkeit (Dichromasie) verwechselt werden darf, ist die Sehfähigkeit als Ganzes eingeschränkt: «Monochromaten besitzen gewöhnlich überhaupt keine funktionsfähigen Zapfchen»⁵⁹, so dass es zu einer Überlastung ihres Stäbchensystems durch die Helligkeit kommt. Farbenblinde sind extrem lichtempfindlich und müssen bei Tage immer eine spezielle Sonnenbrille tragen, um überhaupt sehen zu können, während sie für die Nacht (vergleichbar mit der Sehfähigkeit nachtaktiver Tiere) besser gerüstet sind. Oliver Sacks, Neurologe und Neuroanthropologe, hat diesem Phänomen eine eigene Untersuchung gewidmet und fand eine ideale «Laborsituation» auf den beiden Südseeinseln Pingelap und Pohnpei vor. Aufgrund eines genetischen Defekts vererbte sich dort (Inseln sind weitgehend abgeschlossene Öko- und Biosysteme) eine Form der vollkommenen Farbenblindheit über mehrere Generationen hinweg, so dass der Bevölkerungsanteil an Monochromaten mittlerweile bei zehn Prozent liegt. Sacks unternahm eine Forschungsreise zu den Inseln der Farbenblinden, beobachtete die Betroffenen und befragte sie zu ihrer Wahrnehmung.⁶⁰ Auffallend ist, dass Monochromaten zusätzlich zu ihrer Lichtempfindlichkeit und ihrem besseren Dämmerungssehen eine «ausgeprägte Empfänglichkeit für Form und Struktur, für Perspektive, Tiefe und Bewegungen selbst feinsten Art»⁶¹ besitzen, wobei die allgemeine «Sehschärfe nur bei einem Zehntel des Normalwerts»⁶² liegt. Dies gilt nur bei idealen Lichtbedingungen, und als solche sind die Dämmerung und die Dunkelheit anzusehen. Die «Schwelt» von Monochromaten gleicht dem Bild eines «orthochromatischen Schwarzweißfilms»⁶³, allerdings mit einem wesentlich breiteren Spektrum an Tonwerten im Graubereich, doch Farbenblinde verfügen über eine solche Farbbezeichnung nicht. Eine Hypothese der Evolutionsforschung besagt, dass vor Jahrmillionen Spezies noch ohne Farbempfinden über eine wesentlich stärkere Helligkeits- und Bewegungswahrnehmung verfügten, die durch das Farbsehen eingeschränkt wurde:

Unsere große Farbenvielfalt wurde möglicherweise damit «erkauft», dass Helligkeitsunterschiede weniger deutlich erkannt werden und sich das Nachtsehen, die Wahrnehmung von Bewegung oder andere Komponenten des Sehens verschlech-

58 E. Bruce Goldstein: *Wahrnehmungspsychologie*. S. 123.

59 Goldstein: *Wahrnehmungspsychologie*. S. 144.

60 Oliver Sacks: *Die Insel der Farbenblinden*. 2. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002.

61 Sacks: *Die Insel der Farbenblinden*. S. 29.

62 Sacks: *Die Insel der Farbenblinden*. S. 29.

63 Sacks: *Die Insel der Farbenblinden*. S. 30.

tert haben. Wahrscheinlich ist das achromatische Sehen unserer Vorfahren oder einiger heutiger nachtaktiver Primaten mehr als nur der Wegfall von Farbempfindungen und «reicher», als es unsere Schwarzweißfilme vermuten lassen.⁶⁴

Diese Fähigkeit unseres Gehirns, Signale der Außenwelt, die auf unser Auge treffen, als Farben zu dekodieren, musste sich im Laufe der Evolution erst entwickeln. Nach wie vor ist unklar, in welchen Schritten und wann sich diese Entwicklung vollzogen hat, aber einige Hypothesen konnte die Forschung bereits feststellen:

Durch umfangreiche Studien über das Farbsehen der Primaten, vor allem durch genetische Analysen der Rezeptormoleküle, wissen wir, dass «kurz» nach der Abspaltung von Altwelt- und Neuweltprimaten vor ca. 30 bis 40 Millionen Jahren ein dritter Zapfentyp und unser dreidimensionales Farbsehen entstanden sein muss.⁶⁵

In der biologischen Farbforschung geht man aktuell von der »Bananentheorie« aus, die sich daraus ableitet, dass Primaten Fruchtefresser sind, so dass die Fähigkeit zur Farbempfindung zum Evolutionsvorteil wurde. Für Fruchtefresser bedeutete das Farbsehen eine Höherentwicklung, weil sie unreife von reifen Früchten optisch unterscheiden, diese auch leichter im grünen Blättergewirr auffinden konnten und somit den Monochromaten bei der Nahrungssuche überlegen waren.

Im hohen Chlorophyllgehalt unreifer Früchte finden wir eine plausible Erklärung, warum bei Primaten die Absorptionsmaxima der M- und L-Zapfen nahe beieinander liegen. Sie befinden sich in den uns grün und gelbgrün erscheinenden Bereichen des Spektrums, in der Nähe des Remissionsmaximums von Chlorophyll und ermöglichen damit, dass Reifungsprozesse von einer Fülle farblicher Übergänge begleitet werden.⁶⁶

So nüchtern sich diese naturwissenschaftliche Begründung unseres Farbsehens liest, so überzeugend ist die Hypothese auch heute noch in Bezug auf unser Alltagsleben. Wir müssen zwar selten nach den Früchten in der freien Natur suchen, aber im Umgang mit unseren Nahrungsmitteln ist die Fähigkeit, feinste Veränderungen im Reifungsprozess wahrnehmen zu können, immer noch von großem, manchmal lebensrettendem Vorteil.

Auch wenn die Beziehung dieser wahrnehmungspsychologischen und evolutionsbiologischen Hypothesen zur Kunstwissenschaft auf den ersten Blick nicht ersichtlich sein mag, die beiden primären Funktionen der Farbempfindungsfähigkeit «Trennung

64 Sölch: *Die Evolution der Farben*. S. 30.

65 Sölch: *Die Evolution der Farben*. S. 23–24.

66 Sölch: *Die Evolution der Farben*. S. 26.

von Wahrnehmungsfeldern» und «Signalgebung» sind auch für die Rezeption ästhetischer Bilder von fundamentaler Bedeutung. Diese Behauptung lässt sich durch einen einfachen Vergleich zwischen Schwarzweißbild und Farbbild in Bezug auf die Informationsdichte und die Komplexität der durch Farbe konstituierten Bildbeziehungen stützen. Aufgrund der hohen Druckkosten guter Farbabbildungen finden sich in kunsthistorischen Werken immer wieder Schwarzweiß-Reproduktionen von Kunstwerken, die eigentlich in Farbe gesehen werden müssen. Abgesehen von dem ästhetischen Wohlgefallen, das durch Farben im Betrachter erregt wird, entbehren die Schwarzweißreproduktionen entscheidende Bedeutungsschichten, die nur durch Farben entstehen können. Ein berühmtes Beispiel: Jan van Eycks 1434 gemaltes *Arnolfini-Doppelbildnis*, auf dem die Hochzeitszeremonie des Bürgers Giovanni Arnolfini mit Giovanna Cenami dargestellt wird, ist als Schwarzweiß-Reproduktion nicht nur um die an früherer Stelle der Untersuchung bereits dargestellte Ebene der Farbsymbolik in Bezug auf die Kleiderordnung des Mittelalters und die kultisch-religiösen Zusammenhänge ärmer. In Graustufen wirkt der Bildraum flach, Details im Hintergrund verlieren ihre Konturen, Bildelemente tauchen in die Indifferenz ab, Bildbeziehungen werden unsichtbar. Gerade bei einem Gemälde, das in einem beschränkten Bildraum eine Dichte an Bildinformation durch symbolisch lesbare Gegenstände und Objekte aufweist, ist das Sehen auf die deutliche «Trennung von Wahrnehmungsfeldern» und die «Signalgebung» durch Farben angewiesen. Betrachtet man van Eycks Bild in einer guten Farbproduktion oder gar im Original in der National Gallery in London, entfalten sich nicht nur die symbolischen Details, sondern auch die Plastizität der Gewandfalten, die Tiefe des Raums und die Lichtwirkung.⁶⁷ In einer Schwarzweißreproduktion sind alle Schattenflächen, ob Eigen- oder Schlagschatten, grau. Im bunten Bild zeichnen sich gerade die Schattenflächen, die Jan van Eyck in feinsten Farbqualität wiedergegeben hat, durch eine Vielfalt von Abstufungen und differenzierender Zwischentöne aus. Wolfgang Schöne vollzieht in seinem Standardwerk *Über das Licht in der Malerei* die Geschichte der künstlerischen Auseinandersetzung mit den Wirkungsgesetzen von Licht und Schatten in der Malerei nach, die sich ab dem 14. Jahrhundert auf die Bildgestaltung auswirkte, und macht damit auf etwas Entscheidendes aufmerksam: den Prozesscharakter der Entdeckung des Chiaroscuro in der Malerei und seine Abhängigkeit von der Erforschung des Lichts, der Farben und auf der anderen Seite der Wahrnehmung.⁶⁸ Das Sehen und Übertragen der Licht- und Schattenwirkungen auf die Malerei will mühsam erlernt werden. Rudolf Arnheim mutmaßt sogar:

67 Eine recht gute Reproduktion findet sich in Norbert Schneiders Buch *Porträtmalerei*. S. 32. Mit van Eycks berühmtem Bild setzt sich ausführlich Yvonne Yiu auseinander: *Jan van Eyck. Das Arnolfini-Doppelbildnis*. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld/Nexus Verlag, 2001.

68 Wolfgang Schöne: *Über das Licht in der Malerei*. S. 82 ff., S. 109 ff.

daß Leonardo da Vinci, den Heinrich Wölfflin den Vater des Helldunkel genannt hat, nicht imstande war, einige seiner Gemälde zu vollenden, weil das Verlangen, mit Hilfe von Schattierungen ein starkes Raumrelief zu schaffen, zeitlich mit einer neuen Empfindlichkeit für die Anordnung von Farben zusammenfiel. Erst allmählich kam es zu einer Vereinigung der beiden konkurrierenden Systeme. Der Schatten wurde neu definiert und als modifizierter Farbton gesehen, eine Entwicklung, die von Tizian über Rubens und Delacroix bis zu Cézanne führte.⁶⁹

Zu den großen wissenschaftlichen und künstlerischen Errungenschaften der Renaissance gehören neben der Geometrisierung des Bildraums durch die Zentralperspektive auch wichtige Entdeckungen im Bereich der schwierigen Wechselwirkungen zwischen Farben, Finsternis, Licht und Schatten. Wie der Kunstwissenschaftler Erwin Panofsky in einer Studie über *Die Perspektive als «symbolische Form»*⁷⁰ in einem Vergleich zwischen der antiken Raumauffassung und der modernen Raumkonstruktion der Renaissance darlegt, reflektierte die kollektive Raumwahrnehmung des Menschen einen sich über Jahrhunderte vollziehenden Wandel der perspektivischen Anschauung, die den Raum zunehmend als mathematische Konstruktion auffasst. Ähnlich ergeht es uns mit allen Wahrnehmungen, die wir machen. Immer sehen und verstehen wir die Dinge in einer unübersehbar komplexen Abhängigkeit zu unserer Wirklichkeit, die sich noch dazu ständig wandelt: «Was wir sehen, ist die Übersetzung des Bildes in unsere eigene Wahrnehmung»⁷¹, bezogen auf das, «was wir in der einen oder anderen Gestalt bereits kennen», aber wir sind genauso auch fähig zur Weiterentwicklung, denn nur so lässt sich verstehen, dass unsere Wahrnehmung eine Geschichte hat.

Diese Entwicklung setzt sich fort, solange wir leben und sehen. Einen der anschaulichsten Belege für die Veränderung unserer Wahrnehmungsfähigkeit lieferte im zwanzigsten Jahrhundert die große visuelle Kunst der Moderne: das Kino. Wer nicht gelernt hat, Filme zu sehen, sieht nur ein unzusammenhängendes «Gewirr von Licht und Schatten».⁷² Zu Beginn des Zwanzigsten Jahrhunderts lernte das Publikum auf den Jahrmärkten und in den Lichtspielhäusern die Sprache des Films kennen, die selbst noch in einem frühen Stadium ihrer technischen und ästhetischen Möglichkeiten steckte. Die schwarz-weiße, stumme, unbewegt-theaterhaft kadrierte Bildsequenz wurde schneller, bewegter, tönender, breiter, farbiger und virtueller, entfesselte sich zu der Form des «totalen Ki-

69 Rudolf Arnheim: *Kunst und Sehen*. S. 316.

70 Erwin Panofsky: *Die Perspektive als «symbolische Form»*. In: ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Hrsg. v. Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess, 1998, S. 99-167.

71 Alberto Manguel: *Bilder lesen*. Aus dem Englischen von Chris Hirte. Berlin: Verlag Volk & Welt, 2001. S. 19.

72 Manguel: *Bilder lesen*. S. 30. Manguel referiert hier ein Experiment mit Menschen ohne jede Kinoerfahrung, um anhand dieser Episode zu belegen, dass auch das Sehen abstrakter Gemälde, zum Beispiel der Malerin Joan Mitchell oder des Action Painters Jackson Pollock, erlernt werden muss.

nos», dessen Herannahen nicht nur Edgar Morin in den fünfziger Jahren mit nostalgischer Skepsis entgegenblickte.⁷³ Als Morin seine Kino-Anthropologie verfasste, ereignete sich gerade ein fundamentaler Paradigmenwechsel in der Ästhetik des Kinos, vor dessen potenziellem Unterhaltungswert sich die strengen Kunstliebhaber fürchteten. Auch so mancher Zwischenton von Béla Balázs verrät, dass gerade die Liebhaber und ersten Theoretiker des Kinos immer wieder versucht waren, zu einem bestimmten historischen Moment einen Schluss-Strich unter die technische Entwicklung des Kinos zu ziehen, um den Augenblick zu fixieren, als der stumme, panchromatische Schwarzweißfilm durch die entfesselte Kamera, die stilisierte Lichtsetzung, das verfeinerte Filmschauspiel und die Eisensteinsche Montage zu einer komplexen und mit der Natur nicht zu verwechselnden Ästhetik gefunden hatte. Gegen Ende dieses filmhistorischen Kapitels ziehen Ton und Farbe ins Kino ein und die Schlacht um das Kino als Kunst tobt erneut. Doch Rudolf Arnheim, der nicht ganz so ängstlich argumentiert, wusste schon 1932:

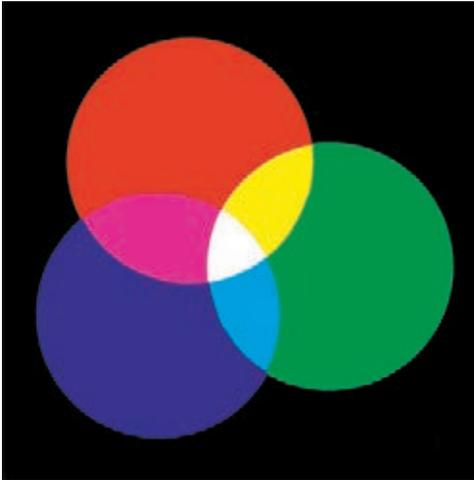
Mit dem Film steht es ebenso wie mit Malerei, Musik, Literatur, Tanz: man kann die Mittel, die er bietet, benutzen, um Kunst zu machen, man braucht aber nicht.⁷⁴

Ungeachtet der Werturteile, die jede technische Innovation des Kinos begleitet, lässt sich festhalten, dass die Filmproduktion, die Filmästhetik und die Filmrezeption mit jedem Schritt vor neue Aufgaben gestellt wurden und werden.

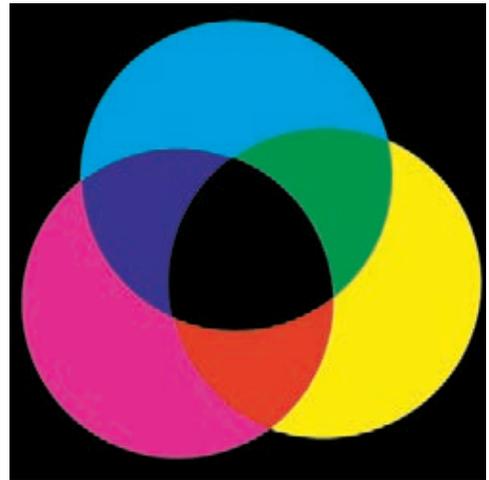
73 Edgar Morin: *Der Mensch und das Kino*. S. 153 ff.

74 Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*. 1. Aufl., 1932, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 24.

15 In der Mitte des Farbkreises sind die Primärfarben Blau, Rot und Gelb zu einem Dreieck angeordnet. Die drei Dreiecke der zweiten Ebene bilden die sekundären Mischfarben aus den beiden Primärfarben, an die sie grenzen. Zudem stehen sie komplementär zu den Farben erster Ordnung, die ihnen im Farbkreis gegenüberliegen. Die sechs Hauptfarben Blau, Rot, Gelb, Grün, Orange, Violett sind von einem zwölfteiligen Farbkreis umgeben, der weitere Zwischentöne enthält. Die auf diesem Kreis gegenüberliegenden Farbtöne verhalten sich komplementär zueinander, d.h. Rot und Grün, Blau und Gelb etc. Dies ist nur eine Möglichkeit der Farbanordnung unter vielen (aus: Johannes Itten, *Kunst der Farben*)



16 Additive Farbenmischung



17 Subtraktive Farbenmischung

Filmanalyse 1:

Alfred Hitchcock: VERTIGO – A faded negative

Ich bin zu Miss Novak in die Garderobe gegangen und habe ihr erklärt, was für Kleider und Frisuren sie tragen würde, nämlich die, die schon seit mehreren Monaten für sie bereitlagen. Ich habe ihr zu verstehen gegeben, dass die Geschichte unseres Films mich weit weniger interessierte als der visuelle Eindruck des Schauspielers auf der Leinwand, nach Beendigung des Films.

(Alfred Hitchcock zu François Truffaut)

«A very troubled look at humanity (...) and a great deal of psychology»: Diese Faktoren haben – so Martin Scorsese – neben Ernsthaftigkeit und Wahrheit Alfred Hitchcocks Meisterstück VERTIGO (USA 1958) über die Jahre gebracht.⁷⁵ Die Farben des im Vistavision-Breitwandformat auf Eastman Color Material gedrehten Farbfilms haben sich dagegen als weniger ausdauernd erwiesen. Ausgerechnet Hitchcocks bis ins kleinste Ausstattungsdetail farbkomponierter Psychothriller, der zwei Jahre nach der Aufgabe des teuren, aber haltbaren Technicolor-Prozesses nicht mehr mit der berühmten Drei-Streifen-Kamera gedreht wurde, hatte seine Farben mit der Zeit nahezu vollkommen eingebüßt:

Die endgültige Ablösung der Technicolor-Kamera durch die inzwischen ausgereiften Farbnegativfilme, insbesondere durch Eastman Color, erfolgte in den Jahren 1954/55, nachdem der Bau dieser Kamera schon 1952 eingestellt worden war.⁷⁶

Das neue Farbverfahren von Kodak mit dem Namen Eastman Color hatte seine Tücken. Vor allem im Blau-Grün-Bereich bleichten die Farbstoffe des Filmmaterials innerhalb weniger Jahre aus, was einen deutlichen Rosastich der Bilder zur Folge hatte.⁷⁷ So erging es auch VERTIGO, einem Film, in dem die Farbe Grün eine, wenn nicht die zentrale Rolle

75 Von VERTIGO besessen. Dokumentation auf der DVD der restaurierten Fassung.

76 Koshofer: *Color. Die Farben des Films*. S. 78.

77 Gert Koshofer: *Kodak und der Kinofarbfilm. Von den stummen Zweifarbenfilmen zu den tönenden Technicolor-, Eastman-Color-, Breitwand- und Vision-Filmen*. In: Joachim Polzer (Hrsg.): *Weltwunder der Kinematographie. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik*. 6. Ausg., Potsdam: Polzer, 2002, S. 311–360. S. 358.

in der Farbdramaturgie spielt. 1998 ermöglichten die Universal Studios mit mehr als einer Million Dollar Etat die zwei Jahre andauernde Arbeit an der Restauration des Filmnegativs, unter anderem auf der Basis der noch vorhandenen originalen Technicolor-Prints.⁷⁸ Die Restauratoren Robert A. Harris und James C. Katz haben in mühseliger Feinarbeit Bild und Ton von VERTIGO rekonstruiert und mit Hilfe neuer/alter Farben und Töne wieder belebt, ein bisschen wie der Held des Films, der seine ideale Geliebte durch eine Farbrekonstruktion aus dem Reich der Toten zurückholt. Von VERTIGO gibt es mittlerweile nicht nur eine restaurierte 65 mm-Kinofassung, sondern auch die DVD dieser Rekonstruktion mit entsprechenden Features zur Arbeit von Harris und Katz.

An VERTIGO arbeiteten mit dem Regisseur Alfred Hitchcock nur die Besten der Branche: Der Drehbuchautor Samuel Taylor hat ein Jahr mit der Arbeit an dem Drehbuch verbracht, das auf der Romanvorlage *D'entre les morts* von Pierre Boileau und Thomas Narcejac beruht.⁷⁹ Robert Burks, dem die Bilder zu Hitchcocks wichtigsten Filmen zu verdanken sind, führte die Kamera. Die Kostümkünstlerin Edith Head und der Designer Henry Bumstead sorgten dafür, dass alle Details des Sets und der Ausstattung im Sinne des Perfektionisten Hitchcock und im Sinne der Geschichte stimmten. Bernhard Hermanns Musik verhielt sich kongenial zu den Bildern des Films bis hin zu ihrer mimetischen Verwandlung des Schwindelmotivs in Rhythmus und Ton.

VERTIGO erzählt die Geschichte eines Mannes, der von einer Toten besessen ist und versucht, diese «in der Gestalt einer anderen, lebenden Frau wieder zum Leben zu erwecken»⁸⁰. Hitchcock erzählt diese Geschichte einer traumatischen Fixierung durch das emotionale Spiel der Farben und des Lichtes hindurch. Bis zu den kleinsten Elementen von Ausstattung und Design orchestriert er seinen Film primär durch die bunten Grundfarben Rot, Grün, aber auch Blau und Gelb, daneben unbuntes Grau, Schwarz und Weiß. Diese Klarheit wird ab und an durch wenige, teilweise böse schrille Mischfarben attackiert. Der Plot des Filmklassikers ist schnell erzählt: Ein Polizist (James Stewart) stürzt während einer nächtlichen Verfolgungsjagd über die Dächer um ein Haar in die Tiefe und leidet seither unter Höhenangst. Gelangweilt, dienstunfähig und immer wieder von Schwindelattacken geplagt, bummelt er durch den Tag, bis er einen privaten Auftrag erhält. Er soll die schöne Frau seines alten Freundes Gavin Elster (Tom Helmore) beschatten, um ihrem geheimnisvollen Verhalten auf die Spur zu kommen. Die schöne Madeleine (Kim Novak) fährt anscheinend ziellos in ihrem dunkelgrünen Auto durch die Gegend, verfällt in Trancezustände und kommuniziert unwillentlich mit ihrer toten

78 Auch wenn die Dreistreifen-Kamera nicht mehr zum Einsatz kam, wurde der Technicolor-Druckprozess zur Herstellung der Filmkopien noch bis in die siebziger Jahre eingesetzt.

79 François Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* 18. Aufl., München: Wilhelm Heyne Verlag, 1995, S. 237.

80 So Hitchcock in seinem Gespräch mit Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 236.

Großmutter Carlotta Valdez, die sie – aus dem Jenseits – angeblich in den Selbstmord zu treiben sucht.

Scottie verfolgt Madeleine erst aus Neugier, dann aus Liebe. Zum Liebespaar geworden, machen sich die beiden auf Spurensuche anhand von Madeleines verschleierte Erinnerungen, doch es kommt zu einem tragischen Unfall, und Madeleine stürzt von einem hohen Turm in den Tod. Nach dem erneuten Schockerlebnis und einem Aufenthalt in einer Nervenklinik begegnet Scottie zufällig auf der Straße einer brünetten Frau namens Judy, die Madeleine zum Verwechseln ähnlich sieht, aber weder ihren Stil noch ihre Eleganz besitzt. Scottie ist besessen davon, Judy in die tote Madeleine zu verwandeln: Wie einst Pygmalion rekonstruiert er sein Phantasma der idealen Frau mit Hilfe der Haarfarbe, durch Frisur, Kostüm und Maske. Als Gefangener «eines sublimen Bildes»⁸¹ erkennt er schließlich die Täuschung anhand einer altmodischen Halskette, dem angeblichen Erbstück der toten Carlotta an Judys Hals. Judy ist Madeleine im Rohzustand. Scottie provoziert ihren zweiten und damit wirklichen Tod, weil er sie zwingt, noch einmal mit ihm den Turm hinaufzusteigen, von dem aus die vermeintliche erste Madeleine – in Wahrheit die Leiche der zuvor ermordeten Gattin Elsters – in die Tiefe stürzte. Scottie wurde lediglich als Zeuge eines inszenierten Selbstmords missbraucht, ohne als Akrophobie-Kranker wirklich Zeuge sein zu können, denn er konnte die letzten Stufen des Turms nicht überwinden. In diesem kriminalistischen Plot steckt ein psychologisches Thema: die krankhafte Besessenheit eines Mannes, der – so Hitchcock – «mit einer Toten schlafen»⁸² möchte. Grenzen, auch die unüberwindlichen zwischen Leben und Tod, zwischen Realität und Schein, sind für Scottie so weich geworden wie seine traumhaften, durch Nebelfilter aufgenommenen Blicke auf Madeleine in *VERTIGO*.

In seinem Gespräch mit François Truffaut erklärte Alfred Hitchcock anhand des Beispiels der allzu offensichtlich gefälschten Doppelgängerinnen-Figuration aus *VERTIGO* die Dramaturgie des «Suspense». Madeleine, Judy – Judy, Madeleine: Ein kleiner Junge, der *VERTIGO* auf dem Schoß seiner Mutter sieht, wird auf den ersten Blick erkennen, dass beide Frauenrollen von der gleichen Schauspielerin Kim Novak gespielt werden, die einmal blond, einmal brünett, einmal in helles Grau oder leuchtendes, glänzendes Blau und Grün, einmal in stumpf und schmutzig wirkenden Farben gekleidet ist ... «und deshalb fragt er die Mutter: «Und James Stewart, weiß der es auch?» «Nein.»»⁸³ Die Wahrheit scheint für den Zuschauer allzu deutlich durch die Farben-Maskerade hindurch, die auf einer ganzen Reihe von Kontrastwirkungen beruht. Doch die Hauptfigur, der durch ein Unglück traumatisierte und nun unter Schwindel und Höhenangst leidende Detektiv, wird sich der Identität der beiden Frauen erst spät im Verlauf der

81 Slavoj Žižek u.a.: *Sublimierung und der Fall des Objekts*. In: Ders.: Hrsg.: *Ein Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Hitchcock*. Wien: Turia & Kant, 1992, S. 183-189. S. 183.

82 Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 238.

83 Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 237.

Filmhandlung und nur durch ein äußeres Indiz bewusst. Madeleine entwickelt sich zum nebelhaften Suchbild für Scotties romantisches und erotisches Begehren, ein Begehren, das gezielt von dem falschen Freund Gavin Elster durch Tricks stimuliert wird und diesem – einem gerissenen Mörder und Psychologen zugleich – zum hieb- und stichfesten Alibi verhilft.

Neben Madeleine und Judy existiert noch eine dritte Frau an Scotties Seite, eine Gefährtin und mütterliche Freundin, Marjorie «Midge» Wood (Barbara Bel Geddes). Handfest und scharfsichtig mit einer Brille bewaffnet, durchschaut Midge Scotties fatale Leidenschaft für Madeleine. Hitchcock bildet in *VERTIGO* die Figurenkonstellation der Frauenfiguren als konträres System, das mit der Farb-Palette des Films in enger Verbindung zu sehen ist. Die weiblichen Hauptfiguren bilden paarweise Kontrastfiguren oder tragen einen scharfen Kontrast in sich wie ein Spaltungssyndrom: Midge, die wirkliche Blondine, Freundin und Frau an Scotties Seite, die ihn noch dazu im Stillen liebt, steht Madeleine, der »weißblonden Traumfrau« gegenüber, die ihre Rolle vorerst nur gegen Bezahlung spielt. Madeleine, die gekaufte Aktrice des Anfangs, verwandelt sich in die Madeleine des finalen Akts, die sich gezwungenermaßen ein zweites Mal maskieren lässt, mittlerweile aus Liebe zu dem auf ihre falsche Identität fixierten Scottie. Das Spiel mit der zweiten Verwandlung verletzt Judy zutiefst. Scotties Wunschbild Madeleine steht anscheinend in überirdischem Kontakt zu ihrem romantischen Alter Ego, der verstorbenen Großmutter Carlotta, die in Form eines Ganzkörperporträts und nur einmal in der Albtraumsequenz als reale Figur in Erscheinung tritt (Abb. 36). Das Gemälde steckt voller Indizien, die auf Madeleine hinweisen. Schließlich kontrastiert Hitchcock die gefälschte Blondine Madeleine mit der unmaskierten brünetten Judy, die in ernüchternder Weise käuflich und irdisch ist und vielleicht die stärkste innere Entwicklung unter allen Figuren durchmachen muss. Im zweiten Teil des Films ist Judy in einem unlöslichen Konflikt gefangen und entwickelt sich so zu einem Gegenbild der skrupellosen und materialistischen Frau, die zu Beginn in der Maske der Blondine gesteckt haben muss. Hitchcock unterscheidet nicht nur sehr genau zwischen innerer und äußerer Entwicklung der Figuren, sondern inszeniert subtile Wechselwirkungen zwischen diesen beiden Bereichen unter anderem mit Hilfe der Farbdramaturgie. Dabei verfolgt er mehrere Strategien:

1. Die Maskerade der Doppelfigur Madeleine/Judy reduziert sich auf die Farben des Kostüms, des Make-ups, der Haare sowie der Frisur. Aufgrund dieser vordergründigen Simplizität muss die Verwandlung unzureichend bleiben, und es wird deutlich, dass der Zuschauer den Trugbildern nicht aufsitzen soll. Diese Form der allzu offensichtlichen Maskerade inspirierte David Lynch zu mehreren Variationen. Sheryl Lee spielt in der Serie *TWIN PEAKS* (USA 1990) zugleich die schöne blonde Wasserleiche Laura Palmer (Abb. 87) und deren bebrillte, dunkelhaarige Cousine Madeleine. Patri-

- cia Arquette tritt schwarzhaarig und blond als Renee Madison und Alice Wakefield in *LOST HIGHWAY* (USA/F 1997) auf, drei Jahre später folgt ihr Naomi Watts in einer ebenso durchsichtigen Doppelrolle in *MULHOLLAND DR.* (USA/F 2001).
2. Die Maskerade Madeleines betrifft ihren Körper, ihr Gesicht, ihre Haare, aber auch den gesamten Bildkader, in dem Figur und Grund wie in einem gemalten Porträt in verschiedene Farbbeziehungen gebracht werden. Die kunstvoll-künstliche Inszenierung spiegelt das Phantasma Scotties und somit seinen subjektiven Blick – allerdings ohne Fixierung der Kamera auf den Standpunkt der Figur im Raum.
 3. Diese Bildkomposition erinnert absichtlich an ikonografische Bildtraditionen zur Inszenierung weiblicher Filmstars in den dreißiger und vierziger Jahren, die vergleichbar mit Madeleine als stilles, zweidimensionales Bild und nicht als bewegliche dreidimensionale Figur zur Projektionsfläche werden.
 4. Hitchcock hat keine Hemmungen, Kim Novak als Judy durch trübe oder schrille Farben zu entzaubern, und entwickelt sie nach der Demaskierung für den Zuschauer zu einer Charakterfigur mit Defiziten und Ängsten, mit Vorgeschichte und Zukunft. Judy ist mehr als ein Bild, sie ist eine Figur aus Fleisch und Blut, mit »Mängeln« behaftet, die Scottie entfernt an Madeleine erinnert. Als Scotties Werk der Rekonstruktion vollendet ist, lässt Hitchcock Madeleine/Judy aus einem unwirklichen Nebel in einer »Raumfarbe« auftauchen wie eine Tote. Plötzlich fließen Figur und Bildhintergrund wieder zusammen, dennoch bleibt Judy ab diesem Moment als Charakterfigur für den Zuschauer in Erinnerung, weil sie nun eine Vorgeschichte besitzt und ihr Geheimnis gelüftet ist. Jetzt gibt das ikonografische Bild zu erkennen, dass es im höchsten Maß das fremdbestimmte Ergebnis einer Konstruktion ist.
 5. Hitchcock erzeugt auch durch die Wahl der Kostüm- und Ausstattungstoffe einen Qualitäts-Kontrast zwischen den Farben, der unterschiedliche soziale Sphären visuell in Beziehung setzt. In den Kostümen, den Requisiten und der Raumausstattung verändern sich die Farben massiv durch die jeweilige Beschaffenheit der Stoffe, die glänzend, edel, matt und stumpf auftreten und damit eine neue Bedeutungsdimension erhalten. Glänzende Stoffe veredeln auch die Farben und werden von Madeleine, also in einer höheren sozialen Schicht als der des einfachen Polizisten Scottie getragen. Judys stumpfe Farben gleichen sich den Farben Scotties an, der in braunen und grauen Erdtönen auftritt. Auch Midge trägt nichts Glänzendes.
 6. Hitchcock setzt auf die Wirkung unterschiedlicher Farbkontraste, die verschiedene dramaturgische, aber auch atmosphärische Funktionen übernehmen. Diese Farbkontraste lassen sich nach ihrer Bedeutung im Film in eine Hierarchie einordnen. An erster Stelle steht der Komplementär-Kontrast der beiden Grundfarben Rot und Grün, eine Farbbegegnung, die immer verstörend und aufregend wirkt und in so berühmten Gemälden wie Jan van Eycks *Die Hochzeit des Giovanni Arnolfini* (1434) oder Vincent van Goghs *Nachtcafé* von 1888 vertreten ist.

7. Die Raumwirkung der verschiedenen Sets von VERTIGO konstituiert sich durch die Farbdichte der Materialien und durch das auf diese Materialien auftreffende Licht.

Johannes Itten erklärt in seiner Farbenlehre die Wirkung des Komplementärkontrastes folgendermaßen:

Zwei pigmentäre Farben, die zusammengemischt ein neutrales Grauschwarz ergeben, bezeichnen wir als komplementäre Farben. Physikalisch sind zwei farbige Lichter, die miteinander gemischt weißes Licht ergeben, ebenfalls komplementär.

Zwei komplementäre Farben sind ein seltsames Paar. Sie sind entgegengesetzt, fordern sich gegenseitig, steigern sich zu höchster Leuchtkraft im Nebeneinander und vernichten sich in der Mischung zu Grau – wie Feuer und Wasser.⁸⁴

In der Wirkung des Komplementärkontrastes und der Reaktion komplementärer Farbstoffe aufeinander stecken zwei Bewegungsmomente, die das Wunschbild Madeleine im Besonderen, aber auch Wunschbilder im Allgemeinen charakterisieren. Sie sind in ihrer Erscheinung instabil, drohen sich ständig zu entziehen, während sie gleichzeitig eine unmittelbare fordernde Macht entfalten. Monochromes Rot und monochromes Grün sind gleich hell, verstärken sich optisch gegenseitig in ihrer Wirkung und vernichten sich in der Mischung zu neutralem Grau. Madeleine trägt im Film wiederholt ein graues Kostüm, das in seinem Helligkeitswert dem Grauton, der aus der Mischung reinen Rots und reinen Grüns entsteht, nicht ganz entspricht. Das Kostüm ist deutlich heller, vermutlich, weil ein zu dunkler Grauton die faszinierende Wirkung Madeleines auf Scottie unterwandert hätte. Dieses hellgraue Kostüm, auf dem Hitchcock gegen den Willen der Schauspielerin Kim Novak bestanden hat, erfüllt visuell eine deutliche Aufgabe, denn es zieht sich optisch zurück und erzeugt eine seltsame Form von Distanz, die noch dazu durch die Kameraposition unterstrichen wird, die Kim Novak in diesem Kostüm vor allem in Rückenansichten zeigt. Hitchcock hatte im Übrigen ein Faible für graue Kostüme an Blondinen, aber nicht für Kim Novak, die dennoch wider Erwarten ihre Rolle in VERTIGO auf raffinierte und doppelbödige Weise spielte.⁸⁵

Und Kim Novak (...) entblößt sich in diesem Film – wie in keinem anderen zuvor. Sie ist steif und weltfern schön, wenn sie James Stewart in den Strudel seiner obsessiven Gefühle zieht. Und sie ist scheu und erdnah zaghaf, wenn sie ihm in ihrer

84 Johannes Itten: *Kunst der Farbe*. S. 78.

85 Kim Novak war nur die Zweitbesetzung nach Vera Miles, die durch ihre Schwangerschaft die Hauptrolle in VERTIGO schließlich nicht spielen konnte. Siehe: David Chierichetti: *The Life and Times of Hollywood's celebrated Costume designer Edith Head*. New York: Harper Collins Publishers, 2003, S. 142–143: Abbildung von «Vera Miles in test of gray wool suit for Vertigo».

wahren Identität gegenüber steht. Sie gibt nicht nur vor, diese beiden ganz unterschiedlichen Frauen zu spielen, sie schlüpft in ihre Persönlichkeiten: stiehlt ihnen ihre intimsten Gesten – und führt sie vor; nimmt ihnen ihre Geheimnisse und offenbart sie; raubt ihnen ihre Seele – und präsentiert sie.⁸⁶

Die Funktion des grauen Kostüms erschöpft sich nicht in der Befriedigung des Geschmacks des Regisseurs. Kim Novak selbst schätzte an dem eigentlich unbehaglichen Kleidungsstück im Nachhinein gerade diese Fremdheit, die half, ihre Figur zu charakterisieren «as if she were wearing somebody else's clothes».⁸⁷ Maske und Kostüm haben generell einen entscheidenden Anteil an der emotionalen Rollengestaltung des Schauspielers, sie diktieren Gesten und Bewegungsabläufe, Feinheiten, die wichtig sind für die Authentizität des Spiels. In den Sequenzen, in denen Novak das graue Kostüm trägt, bilden sich zudem immer wieder durch die Farbe eindruckliche optische Allianzen. Als Scottie Madeleine bei ihrem Besuch auf dem Friedhof observiert, haben die Grabsteine denselben Grauton wie das Kostüm. Hitchcock ließ für eine der wichtigsten Einstellungen dieser Sequenz ein rotes Blumenbeet im Vordergrund des Bildes so arrangieren, dass der Blick darüber hinweg zu Madeleine führt, die umgeben ist von grauen Grabsteinen und der grünen Vegetation (Abb. 24). Die geheimnisvolle Szene ist «durch Nebelfilter fotografiert; das strahlende Sonnenlicht bekam dadurch einen Grünstich.»⁸⁸ Die grauen Innenräume des Museums und der graue Innenbereich des Turms führen diese auf dem Friedhof geschaffene Verbindung zwischen Kostüm und Stein fort. In den Rückenansichten Madeleines blickt die Kamera immer wieder auch in den berühmten Haarknoten hinein, der auf den akrophoben Scottie die Wirkung eines Schlunds hat, in den er zu stürzen droht (Abb. 26 und 27). Der weißblonde Haarknoten und die hellgraue Farbe entziehen sich der Berührung wesentlich stärker als die gesättigten Farben Rot und Grün, die noch dazu häufig an glänzenden Stoffen auftreten und sich optisch in den Vordergrund spielen. Wichtig für diese Farbwahl dürfte auch die aktivierende Wirkung des Rot-Grün-Komplementärkontrasts gewesen sein, der in mehreren Varianten durchgespielt wird.

Grün und Rot bilden auch auf symbolischer Ebene einen Kontrast, denn beide Farben verweisen in besonderer Weise auf unterschiedliche Aspekte des Lebens und des Todes. Wie Hitchcocks Frauenfiguren, so fügen sich auch seine Farben in symbolischen Gegensätzen zueinander. Rot signalisiert Vitalität, aggressiv fordernde Sexualität, Begierde, Erotik und in konsequenter Fortführung einen gewaltsamen Tod, ein blutiges Zugrundegehen des Fleischlichen, endgültige Zerstörung. Grün ist die Farbe der Jungfräulich-

86 Norbert Grob: *The Lavender Blonde. Kim Novak*. In: Susanne Marschall, Norbert Grob (Hrsg.): *Ladies, Vamps, Companions. Schauspielerinnen im Kino*. St. Augustin: Gardez! Verlag, 2000, S. 91–110. S. 106.

87 Chierichetti: *The Life and Times of Hollywood's celebrated Costume designer Edith Head*. S. 143–144.

88 Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* S. 238.

keit, der Jugend, der Unschuld und der Vegetation,⁸⁹ damit der endlosen Erneuerung des Lebens: «always green, ever living» wie die zweitausend Jahre alten Bäume, die Sequoia sempervirens der kalifornischen Redwoods in VERTIGO. Als Farbe des Todes und seiner Überwindung bezieht sich Grün auf die Dämonie der Geister, des Unheimlichen, auf Gift. Eine diffuse, milchig-grüne Raumfarbe umgibt Judy, als sie in der Maskerade Madeleines in ihr Hotelzimmer tritt. Die Tote ist auferstanden, aber es ist etwas Falsches an diesem Bild.

Dennoch: Der Moment, wo Kim Novak im grünen Neonlicht aus dem Reich der Toten zurückkehrt, ist einer jener heiligen, auratischen Augenblicke des Kinos, der einem – schauend – das Staunen lehrt, weil irritierende Erzählung, bangende Erwartung und verblüffende Enthüllung in eins fallen – und man so das Unsichtbare zwischen dem Sichtbaren sieht, das Eigentliche zwischen dem Entlegenen.⁹⁰

VERTIGO handelt von einer besinnungslosen Leidenschaft, von Täuschung und Mord, äußerlicher Attraktion und der Unerreichbarkeit der idealen Bilder, von der Initialzündung des ersten Blicks und dem Verlangen, diesen Blick immer wieder zu wiederholen. Das Farbenpaar Rot-Grün und seine Synthese in Grau übersetzen diese Themen des Films und bilden den Grundstock einer umfassenderen Farbpalette. Zu dieser gehört auch das blaue Nachtlicht der Ouvertüre (Abb. 19), das weiche blaue Bild der Brücke von San Francisco, das stets in Bewegung bleibende Blau der Meeresküste, Scotties blauer Pullover im Krankenhaus – das Blau des Schwindels, der Amnesie, des Todes und der Träume, das eine Gruppe weit auseinander liegender Sequenzen in eine innere Beziehung setzt.

Mit Hans J. Wulff lässt sich in den Farben des Films ein «progressives» und «interpretierendes Farbschema»⁹¹ erkennen, das jede einzelne Szene atmosphärisch und thematisch bestimmt, aus den vorhergehenden Szenen entwickelt, in die folgenden Szenen überführt und Sequenzen jenseits der filmischen Chronologie einander zuordnet. Dadurch entstehen regelrechte Farbmontagen, aus denen sich die Makrostruktur der Dramaturgie ableiten lässt. Auf die Bedeutung der Farben verweisen schon die von Saul Bass⁹² gestalteten Credits, die mit einer schwarz-weißen Detailaufnahme eines weiblichen Gesichts beginnen und sich zu einem abstrakten Bewegungsspiel von Farben und

89 Alexander Theroux: *Grün. Anleitungen eine Farbe zu lesen*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Michael Schmidt. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, Rotbuch Verlag, 2000.

90 Norbert Grob: *The Lavender Blonde. Kim Novak*. S. 106.

91 Wulff: *Die signifikativen Funktionen der Farben im Film*. S. 371.

92 Zu Saul Bass: Michael Althen. *Die wunderbare Welt des Saul Bass*. Lars-Olav Beier, Gerhard Midding: *Strukturen & Formen. Was macht die Arbeit von Saul Bass aus?* Daniel Kothenschulte: *2\$...and change. Der Stil eines glamourösen Minimalisten*. Alle drei Artikel in: *Steady Cam. Eine Filmzeitschrift*. Nr. 32. Winter 1996. S. 38–42, S. 43–47, S. 48–53.

Formen entfesseln. Sichtbar werden zunächst nur die rechte Wange und eine Hälfte des Mundes. Aufgrund des Vistavision-Breitwandformats bleibt die rechte Hälfte des Bildes leer und schwarz. Die Kamera bewegt sich auf das Gesicht zu, fokussiert den Mund, tastet sich aufwärts zu einem Augenpaar, das sich nach rechts und links bewegt, um schließlich in das linke Auge zu starren. Während einer minimalen Vorwärtsbewegung der Kamera taucht das schwarz-weiße Bild in blutrote Farbe. Das monochrom rote Auge mit den insgesamt sechs kleinen Glanzpunkten und Strichen wirkt krank, fieberhaft, es öffnet sich krampfhaft wie in einem Moment der Angst, und der Titel *VERTIGO* (Abb. 18) vergrößert sich aus der Pupille des Auges heraus. Die Bewegung der Schrift aus der Tiefe des Auges an die Oberfläche des Bildes korrespondiert mit den farbigen Spiralen, die sich als abstrakte Muster im Folgenden in das Bild hinein- und aus dem Bild herausdrehen. Das Auge überlässt den Bildraum diesen Spiralmustern, die in ihrer Ornamentik abwechselnd an kaleidoskopische Bewegungsmuster, an das Möbiusband oder an grafische Abstraktionen der Augenform erinnern. Zwischen den langsamen Drehbewegungen der Gitternetzstrukturen, die suggerieren, dass es ebenso eine unsichtbare Tiefe wie die Oberfläche, also einen Hinter- und Vordergrund in der Großaufnahme des Auges, aber auch im schwarzen Bild gibt, und der musikalischen Spiralbewegung besteht eine mimetische Beziehung.

Unter dem Farbaspekt ergibt sich eine Aufteilung der Sequenzen, die unter dramaturgischen Gesichtspunkten zu beachten ist. Die Palette definiert Orte, die bestimmte Funktionen im Film übernehmen. Auf die nahezu monochrom blaue *Day-for-Night* Ouvertüre, die Scotties Trauma erklärt, folgt eine zweite einführende Sequenz, die vor allem der Figur Midge und ihrer Beziehung zu Scottie gewidmet ist. Der Dialog enthält weitere erklärende Passagen und charakterisiert die Freundschaft zwischen Midge und Scottie, die zumindest auf seiner Seite nicht von erotischer Spannung getragen ist. Midge bewohnt ein schlichtes kleines Apartment, in dem sie auch an ihren Entwürfen für Damenunterwäsche arbeitet, deren Anwesenheit in Zeichnung und Modell weniger animierend als desillusionierend wirkt. Die Einblicke in die Funktionsweisen eines trägerlosen zartrosa Büstenhalters, der wie eine freischwebende Brücke funktioniert, sind ernüchternd. Das Thema der Manipulation weiblicher Attraktivität wird hier bereits in einer der möglichen Facetten angesprochen. Viele Details der Ausstattung in Midges Apartment umspielen zudem das Thema der Akrophobie. Alle Dinge im Raum, Papiere, die schräg und ungenügend an die Wand geheftet sind, der ominöse Hightech-Büstenhalter, Stifte, Stoffe, Bücher drohen von Wänden und Tischen zu fallen, nichts hängt gerade, vieles kippt (Abb. 20). Um dies zu unterstreichen, balanciert Scottie sogar seinen Spazierstock auf dem Zeigefinger. Vor allem auf Midges Seite veranstalten die Gegenstände ein Chaos diagonalen, vertikalen und horizontalen Linien, ein transparentes Gewirr an Formen, das durch die Indifferenz der Pastelltöne leicht und schwebend wirkt. Der Farbraum ist überwiegend dominiert durch helles, wenig gesättigtes Gelb mit und ohne Grauteil,

Abb. 18–40 Alfred Hitchcock: VERTIGO (USA 1957)



18 Ein berühmter Filmbeginn: Designer Saul Bass taucht ein Auge in blutiges Rot, während in der Pupille der Titel des Films zu wachsen beginnt, bis er das Bild dominiert. Das zentrale Thema von VERTIGO, das Körpergefühl des Schwindels, der immer mit einer Irritation der visuellen Wahrnehmung einhergeht, wird zum Gestaltungsprinzip jedes einzelnen Bildes im Vorspann. Zugleich wird die zentrale ästhetische Bedeutung der Farbe für den Film VERTIGO von Anfang an deutlich.



19 James Stewart als Polizist Scottie über dem Abgrund: In einer blauen Filmnacht – eine Darstellungskonvention des Kinos seit den Zeiten der Viragierung – wird der später akrophobe Held traumatisiert und damit zum idealen Zeugen eines inszenierten Selbstmordes.



20 Hitchcocks Perfektionismus: Midges Apartment präsentiert sich als Allegorie des Schwindels. Jedes einzelne Papier, jede Zeichnung an der Wand ist mit größter Sorgfalt unzureichend befestigt. Alles droht zu fallen, zu kippen. Schräglagen dominieren die Ausstattung des Sets, so dass jedes einzelne Objekt im Raum in Form und Anordnung Scotties Angst vor dem Abgrund kommentiert. Dagegen gehören die Farben dieses Sets zu Midge, der mütterlichen Freundin ohne Sexappeal. Helles Pastellgelb, Rosa, Hellblau sind nicht die Farbtöne hinter denen sich erotische Geheimnisse vermuten lassen.



21 Midge entblößt den Trug der Maskerade. Nur einmal in VERTIGO trägt sie Rot, die Farbe der Konkurrentin, um in einem Akt der Verzweiflung Scottie zurück zu gewinnen. Durch das Selbstporträt im Outfit der seeligen Carlotta entlarvt Midge das Farbenschauspiel, dem Scottie aufsitzt.



22 Scotties erster Blick auf Madeleine/Judy: Blau, Grün und Weißblond, dazu die helle Haut des nackten Rückens vor dem leuchtenden, durch die Musterung ins Dunkle spielenden Rot der Wandtapete. Die Lichtsetzung auf die grüne und blaue Seidenstola veredelt den Faltenwurf. Madeleines Figur tritt durch ihre Körperhaltung aus dem Verborgenen hervor. Noch wird Scotties Blick auf sie durch die anwesenden Personen behindert.



23 Madeleine präsentiert sich Scottie und dem Zuschauer im Profil. Der Hell-Dunkel-Kontrast, der durch die beinahe weiße Haarfarbe und die helle Haut vor dunkelrotem Hintergrund entsteht, wird durch die Unschärfe des Hintergrunds in seiner Wirkung verstärkt. Ein kompositorisch analog aufgebautes Profilbild in anderen Farbtönen zeigt Kim Novak mit brünetten Haaren und anderen Farben im zweiten Teil des Films.



24 Die berühmte Totale: Über ein mitten auf dem Weg arrangiertes, leuchtend rotes Blumenbeet hinweg filmt Robert Burks Kim Novak im grauen Kostüm der Madeleine auf dem Friedhof. Die Unschärfe, durch einen Nebelfilter erzeugt, lässt das Bild unwirklich erscheinen. Der zentrale Farbkontrast des Films zwischen den Komplementärfarben Rot und Grün beherrscht das Bild. Das steinerne Grau der Gräber und das Grau des Kostüms schaffen eine optische Beziehung zwischen Figur und Umgebung. Madeleine kommuniziert mit dem «Reich der Toten».



25 Die zweite berühmte Totale: Wie eine Puppe steht Madeleine in ihrem dunkelblauen Kleid am Wasser, um sich eine Sekunde später in den Abgrund zu stürzen. Wieder sind die Farben der Landschaft und der Figur genau aufeinander abgestimmt. Das dunkelblaue Kleid verwandelt Madeleine je nach Lichteinfall in eine Silhouette.



26 Die Magie der Grautöne: Immer wieder wurde kritisiert, dass das graue Kostüm nicht zu einer Blondine passte. Aber Hitchcock legte äußersten Wert auf dieses Kostüm, kreiert von der Kostümdesignerin Edith Head. Der Nackenknoten zieht Scotties Blick in eine namenlose Tiefe.



27 Figur und Raum werden von einer differenzierten Graupalette beherrscht, so dass der Blick automatisch auf die wesentlichen Details fällt: den blonden Haarknoten, das in zurückgenommenen Rosa-, Blau- und Lilatönen gehaltene Porträt der Carlotta und eines der wichtigsten Accessoires der Todessehnsucht, den Blumenstrauß.



28–29 Nach der Rettung: Madeleine korrigiert, von Scottie beobachtet, die Schwindel erregende Frisur. Hitchcocks Farbpalette für seine Figuren ist ausgetüfelt: Madeleine trägt einen rotseidenen, glänzenden Morgenmantel, sitzt vor dem lebendigen Goldton des Feuers. Auf Scotties Seite geht es unbunter, trüber, männlicher und schlichter zu. Die Farben seiner Wohnung kehren später an der entzauberten Judy zurück und lösen in Scottie den Wunsch aus, den Glanz der Blondine zu «rekonstruieren».



30 Schwarz und Weiß: Pure Eleganz demonstriert dieses Kostüm Madeleines, das sie auch in der Liebesszene am Meer tragen wird. In der Halbnahe, die durch Wiederholung und Dauer exponiert wird, verzichtet Hitchcock gezielt auf die Wirkung bunter Farben. Links neben Madeleine befindet sich Scotties leuchtend rote, jetzt nicht sichtbare Haustür, die den Blick in den Einstellungen zuvor fesselte.



31 Die Lichtgestalt: Madeleine ist in den kalifornischen Redwoods von schwarzen Baumsilhouetten und weißen Lichtflecken umgeben. Spätestens hier wird deutlich, zu welchem Gefühl der weiße Mantel Scottie verlocken soll. Wie das flüchtige Licht, so droht auch Madeleine sich ihm zu entziehen. Die Szenen im Wald sind zugleich von dem in VERTIGO zentralen Rot-Grün-Komplementärkontrast und einem Hell-Dunkel-Kontrast beherrscht: Rot und Grün, Licht und Dunkelheit, Leben und Tod.



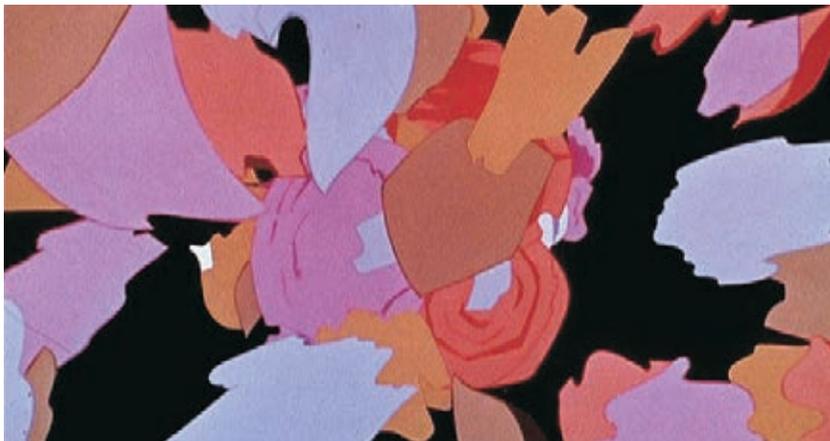
32–33 In Frame-für-Frame-Folge montiert: In Scotties Albtraum flackern Visionen der Angst zwischen Rot und Grün. Rote und grüne Bilder in schneller Folge projiziert, sorgten in den zwanziger Jahren für die Illusion bunter Bilder im Kino, die allerdings in ihrem Farbspektrum noch äußerst beschränkt waren. Hitchcock bedient sich des monochromen Rot-Grün-Effekts zur Verfremdung der inneren Bilder des Helden. Konsequenterweise endet dieser Sturz in die Farben in einem weißen Bild, das alle Grundfarben in sich aufnimmt.



34–35 Monochromie: Wie in einem viragierten Bild zeigen diese blauen und violetten Großaufnahmen des Albträumers nur noch eine Farbtonreihe in Abstufungen. Gesicht und Kopf verschmelzen durch die Monochromie optisch mit dem Untergrund. Die Kamera beobachtet den gequälten Helden in einem Topshot von oben. Erst durch die bunten Farben rüttelt die Inszenierung an dem Realitätsstatus der Bilder. Sieht sich der Träumer selbst beim Träumen zu?



36 Jenseits von Zeit und Raum: Scottie trifft Carlotta und den falschen Freund Gavin Elster in seiner Angstfantasie. Das Irreale präsentiert sich hier im goldbraunen Licht alter Tage. Wie auf einem vergilbten Foto tauchen alle Farben in diesem trüben Gelb ab, das den Helden in die Vergangenheit wie in einen Abgrund des Todes zieht. Aus dieser zum Dreieck geschlossenen Blickinszenierung gibt es kein Entkommen.



37 Plötzlich Popart: Grafisch entfesselte Farben sprengen die Geschlossenheit der Formen, hier des Blumenstraußes der Carlotta, auf. In Hitchcocks VERTIGO präsentieren sich die Dinge der Außenwelt auf vielerlei Weise instabil. Auf überraschende Weise bringen diese Grafiken nun auch das filmische Bild um seine geschlossene Komposition. Etwas gerät hier auf abstrakte Weise aus den Fugen. Zugleich bekennt sich Hitchcock durch solche Sequenzen auch zur Ausdruckskraft reiner Farben.



38 Farbkorrektur: In trübem Grün mit kastanienbraunem Haar und grellem Make-up trifft Scottie sein erotisches Ideal wieder. Glanz und Grazie sind ihr in seinen Augen vollkommen genommen, aber er verfolgt das »Phantombild« dennoch fast wie ein Somnambuler.



39 Judys »Schattenriss« im grünen Gegenlicht, in dem ihre Körperfarben unsichtbar bleiben, bringt den modernen Pygmalion auf den entscheidenden Gedanken: Die Formen stimmen, nur die Farben passen nicht. Also macht er sich ans Werk. In der Farbverwandlung durchläuft Judy/Madeleine ein Stadium der visuellen Dematerialisierung.



40 Das grüne Nebelreich der Toten: Aus milchgrüner Unschärfe tritt die »farbrekonstruierte« Madeleine ins Zimmer, sehnsüchtig von ihrem Schöpfer Scottie erwartet. Hitchcock beherrscht das doppelte Spiel der Farbinszenierung meisterhaft: Das irrealer Grün wird in die reale Umgebung motivisch eingebettet. Es resultiert scheinbar von einer Neonreklame vor Judys Hotel. Wieder lösen sich durch den Einsatz von Nebelfilter und Farbe die Konturen der Figur auf, verschwimmen mit der räumlichen Umgebung. Madeleine ist auferstanden, um ein zweites Mal zu sterben.

Brauntöne, zartes Rosa und Hellblau, Weiß und Graubraun. Das Farbarrangement mehrerer Qualitäts-Kontraste gibt vor, keines zu sein, als sei es zufällig und nicht durch gezielten Kreationswillen entstanden. Eine Frauenfigur wie Midge präpariert weder sich noch ihre Wohnung für einen Mann. Die Ausstattung ihrer Umgebung erfüllt gleich mehrere dramaturgische Funktionen: Das Thema der Akrophobie wird visuell durch die vielen schrägen, mangelhaft befestigten Objekte eingeführt. Das Durcheinander, das aus dieser Funktion der Ausstattung entsteht, spielt nicht auf die Psychologie der Figur Midge an, zu deren pragmatisch-patentem Innenleben der Raum nicht wirklich passt. Die Ausstattung bezieht sich in diesem Punkt auf Scotties Schwindel, auf seine Höhenangst. Die verblichenen, teils abgewetzten Farbflächen der Wände und Möbel dienen dagegen der sozialen Einordnung der Bewohnerin, einer Frau, die ihr Geld selbst verdient und keine Zeit hat, ziellos durch die Gegend zu streifen. Die zarten Pastelltöne der gezeichneten und realen Dessous und Midges hellgelber Pullover setzen im Voraus ein Gegenbild zu Madeleines erstem spektakulärem Auftritt. Die Zurückhaltung und Geheimnislosigkeit dieser gemischten Farben mit hohem Weiß- oder trübendem Grauteil gehören zu einem gutbürgerlichen Frauenbild, das sich in den Stadien Freundin, Gattin, Mutter und Gefährtin des Mannes verwirklicht. Midge trägt nur einmal leuchtendes Rot, nämlich bei ihrem missglückten Versuch, vor Scottie mit Hilfe eines Selbstporträts im Carlotta-Stil in Madeleines Fußstapfen zu treten (Abb. 21). Den Farben nach zu urteilen, konfrontiert Hitchcock seinen verwundeten Helden – wie noch zu zeigen sein wird – mit einer ganzen Galerie an Frauenbildern.

Die Figur Madeleine verkörpert die einsame Romantikerin in diesem Spiel. Hitchcock führt sie in einer seiner berühmtesten Sequenzen als lebendes Kunstwerk umgeben von einem überwältigenden Quantitäts-Kontrast ein, in dem sattes, tiefes Rot die größte Fläche im Raum bespielt. Ernies Lokal ist komplett mit einer Seidentapete in zwei konträr temperierten Rottönen tapeziert: Die Grundfarbe der Tapete, ein helles Zinnoberrot, ist durchbrochen und überlagert durch ein dunkelrotes ornamentales Muster. Diese Farb-abstufung verleiht dem Raum Wärme, eine beinahe an Kitsch grenzende theatralische Erhabenheit, und zieht ihn trotz seiner Weite und Größe optisch zusammen. Die Wandfarbe dominiert über die anwesenden Menschen, die zudem in zurückhaltende Farben gekleidet sind. Kulturhistorisch zieren rote Samt- oder Seidentapeten äußerst konträre soziale Bereiche, sie finden sich auf unterschiedlichem Niveau gleichermaßen in hochherrschaftlichen repräsentativen Räumen, wirken romantisch, altmodisch, edel und teuer, gehören aber auch auf Grund ihrer schwülen Wirkung zur Standardausstattung des Bordells. Auch in VERTIGO umgeben die roten Wände Madeleine wie ein erotisches Versprechen und gehören zugleich zu einer gehobenen sozialen Sphäre, in der sich der Held selten bewegt (Abb. 22). Mit Hilfe einer komplizierten Bildbewegung, die Brüche in der Logik der Blickrichtungen riskiert, um die Schwellenerfahrung, die Scottie beim ersten Anblick Madeleines macht, sichtbar zu machen, arrangiert Hitchcock die Farben des

Raumes und der Figuren zu einem Suchbild, in dem Kim Novaks Frisur, der bloße Nacken und der tiefe Rückenausschnitt zum dezentralen Fluchtpunkt des Bildes werden. Ihre Sitzhaltung, die wie bei einer Statue eine kontrapunktische Körperspannung zu erkennen gibt, und jeder der nachfolgenden Gänge durch den Raum, jede Drehung, jede Bewegungspause, die Statik und das Unberührbare entrücken die Figur ins Unwirkliche. Dieser Eindruck wird durch den drapierten Faltenwurf des grünseidenen Umhangs noch unterstützt, dessen Form durch Licht und Schatten modelliert ist wie auf den Gemälden der großen Meister des 16. und 17. Jahrhunderts. Das ornamentale Relief betont die Farbtiefe, die den Blick und den Körper in sich hineinziehen, während die Leuchtkraft der Farbe auf den Betrachter zukommt. Damit wiederholt sich auf feinsten Ebene die inhärente Gegenbewegung des Schwindels, die Hitchcock in den Turmsequenzen durch die Kombination von Rückwärtsfahrt der Kamera und Zoom im Extrem sichtbar macht. Alle wichtigen Ausstattungselemente in *VERTIGO* reflektieren Ambivalenz und Spannung. Als Schmuckaccessoires befinden sich weiße und zartrote Blumen und ein goldener Spiegelrahmen in dem mit Gästen vollbesetzten Raum. Alle Komparsen tragen unauffällige Farben, die Männer dunkelblau, grau etc., viele der Frauen blaugraue oder silbergraue Stoffe. Vor allem durch den Spiegel entstehen gerahmte Bilder im Bild, die auf das Arrangierte der Situation hinweisen.

Die übrigen Farben des Raumes halten sich zurück, bis auf das glänzende Nachtblau und Grün, das Madeleine trägt. Die Kostümbildnerin Edith Head kombinierte in Kim Novaks Abendkleid aus glattem, fließendem Seidenstoff zwei monochrome Grundfarben, die sich in Abendkleidern eher selten so direkt begegnen. Das erste Kostüm Madeleines, das Scotties Begehren herauszufordern hat, konfrontiert zwei Farben, die auch in den meisten Farbsystemen aufgrund ihrer physikalischen Nachbarschaft im Spektrum nebeneinander liegen und nicht in einem Komplementärkontrast zueinander stehen. Historisch ist diese Farbkombination negativ belastet. Eva Heller verankert die traditionelle Ablehnung der Kombination von Blau und Grün in den mittelalterlichen Kleiderverordnungen, die Grün dem Stand der Bürger und Blau den Arbeitern zuschrieben, so dass sich in der Farbkombination Grün und Blau zwei unvereinbare soziale Sphären begegneten. Selbst in Goethes Farbenlehre wird diese Opposition der Farben noch bekräftigt: «Gelb und Grün hat immer etwas Gemein-Heiteres, Blau und Grün aber immer etwas Gemein-Widerliches, deswegen unsre guten Vorfahren diese letzte Zusammenstellung auch Narrenfarbe genannt haben.»⁹³ Mit der französischen Revolution verliert diese auf die Kleiderverordnungen zurückgehende Ablehnung ihre Bedeutung, so dass jetzt Farbkombinationen nach modischen Aspekten und nicht nach einem gesellschaftlichen Regelwerk gewählt werden können. Dennoch sind die Sprichworte «Grün und Blau

93 Goethe: *Farbenlehre. Didaktischer Teil: sinnlich-sittliche Wirkung*. S. 218.

94 Eva Heller: *Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken*. S. 120.

schmückt die Sau» oder «Blue with Green should never be seen» auch heute immer noch bekannt, ungeachtet der Tatsache, dass der Farbkontrast von bestimmten Grün- und Blautönen durchaus elegant wirkt.⁹⁴

VERTIGO wurde 1958 gedreht, zu einer Zeit, als die Ära der großen Haute Couture zu Ende ging und in der Mode eine neue, zu gleichen Teilen sachliche und poppige Moderne begann. Nach der elenden Zeit des Zweiten Weltkriegs kam es mit dem Wohlstand des Wirtschaftswunders vorübergehend wieder zu einer Kultur großer theatralischer Abendroben, mit denen die Gattinnen gut verdienender Männer sichtbare Zeichen des Erfolgs am Körper tragen konnten. Die Abendroben der Couturiers Christian Dior, Hubert de Givenchy und Coco Chanel bewiesen Mut zur Dramatik und befriedigten das Bedürfnis, sich in der Pracht außergewöhnlicher Stoffe und Farben zu zeigen.⁹⁵ Für wenige Jahre tauchte noch einmal ein vom Alltag abgewandtes, romantisches Frauenbild auf, das binnen kurzem den modernen Frauen der sechziger Jahre weichen musste, die sich auf den Weg zu den großen Emanzipationsbewegungen der siebziger Jahre machten. An den Typus der wohlhabenden, verträumt versponnenen Ehefrau erinnert die erste Aufmachung Judys als Madeleine, an ein Frauenbild, das anachronistisch geworden, aber dennoch lieb gewonnene männliche Charaktereigenschaften provoziert: Beschützerinstinkt, Galanterie, die Neugier auf das Geheimnis der schönen Frau. Das dunkelblaue Abendkleid mit grüner Seidenstola unterstützt diese Wirkung auf einer weiteren Ebene durch seine Extravaganz, die auf die Außergewöhnlichkeit seiner Trägerin verweist. Hitchcock und Edith Head kennen die besondere Reaktionsfähigkeit bestimmter Grüntöne auf das Material des gefärbten Stoffs offensichtlich sehr genau, denn Grün kann auf «matten Stoffen (...) in besonderem Maße billig, auch bieder», wirken, dafür auf «glänzenden Stoffen (...) besonders auffällig – eher extravagant als elegant. Überspitzt und sicher nicht in jedem Fall zutreffend, formuliert Heller: «Grün wirkt am Tag gewöhnlich, am Abend ordinär».⁹⁶ 1953 entwirft der Couturier Jacques Heim ein grün-glänzendes üppiges Abendkleid mit dem Namen «Fantasque», das weniger ordinär als theatralisch wirkt, sich aber unverkennbar als ambivalente Erscheinung zu erkennen gibt.⁹⁷ Soviel Grün lässt Hitchcock nicht zu. Quantitativ gesteht er dem glänzenden Grün neben der blauen Farbe des Kleides, aber vor allem im Kontrast zu den roten Wänden die geringste Fläche zu, was die Wirkung des Grüns eindeutig hervorhebt. In einem quantitativen Kontrast kann eine geringere Farbfläche je nach Kombination durchaus durch die dominante Umgebungsfarbe massiv verstärkt werden, denn sie besetzt so den Platz des Besonderen. Später in VERTIGO, nach der Demaskierung Madeleines als Judy, taucht Grün an den matten Stoffen des Alltagskostüms der einfachen Frau unter anderem in der

95 Charlotte Seeling: *Mode. Das Jahrhundert der Designer. 1900–1999*. Köln: Könemann, 1999, S. 235 ff.
François Baudot: *Die Mode im 20. Jahrhundert*. München, Paris, London: Schirmer/Mosel, 1999, S. 140.

96 Heller: *Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken*. S. 122.

97 Charlotte Seeling: *Mode. Das Jahrhundert der Designer. 1900–1999*. S. 235.

Kombination mit Braun wieder auf, jetzt mit der bereits genannten tristen Wirkung, die ihre Herkunft aus eher ärmlichen Verhältnissen ahnen lässt (Abb. 38). Auf der Ebene des Farbtons entsteht eine Figurenbeziehung zwischen Madeleine und Judy, die auf der Ebene der Farbwirkung am Material durch das Verschwinden des Glanzeffekts einen Verlauf von A nach B, von Madeleine zu Judy zu erkennen gibt. Scottie trägt ebenfalls mattes Grün und stumpfe Erdfarben.

An einer Stelle setzt Hitchcock eine Farbe regelrecht ironisch in Szene. Scottie führt Judy in Ernies Restaurant aus und bringt sie damit in die Farbumgebung ihrer ersten Begegnung, seines ersten Blicks auf sie. Judy trägt ein billiges Kleid in einem intensiven Lilaton, der ins Fliederfarbene tendiert, einer Mischfarbe aus Blau, Rot und Weiß, die sich von der Eleganz der roten Umgebung brutal abhebt und zu Judys zinnoberrot-grellem Lippenrot schon gar nicht passen will. Wie Madeleine, die tagsüber helles Grau, tiefes Blau, klares Schwarz und Weiß und am Abend gesättigte Grundfarben an glänzenden Stoffen trägt, verwendet auch Judy im Alltag in Bunt- und Helligkeit zurückgenommene Erdfarben und am Abend eine bunte Farbe ohne Grauanteil an einem matten Stoff. In dieser Analogie verdoppelt sich das Prinzip der Bewegung zwischen zwei Gegensätzen, die wichtigste Grundstruktur des Films *VERTIGO*. Die Farben der Tageskleidung lassen Madeleine und Judy gleichermaßen optisch im Bild verschwinden, im ersten Fall, d.h. vor allem in dem grauen Kostüm, entsteht hierdurch die faszinierende Distanz, die Scottie durch Beobachtung und Verfolgung zu überwinden sucht, im zweiten Fall drängen die Erdfarben Judy ins optisch Unspektakuläre, lassen sie bis hin zu dem schlechten Make-up unscheinbar bis geschmacklos wirken.

Gerade an der zweiten Restaurantszene lässt sich verdeutlichen, dass qualitative Farbkontraste kombiniert mit einem Quantitätskontrast zu extremen Farbwirkungen führen können, die als unharmonisch empfunden werden. Die Konfrontation einer überdimensionierten, in diesem Fall edel aussehenden, reinen Rotfläche mit dem Zwischenton Lila, der durch einen hohen Blauanteil relativ kalt ausfällt, soll einen schrillen Misston erzeugen, der Scottie und dem Zuschauer gleichermaßen zu erkennen gibt, dass Judy hier fehl am Platz ist. Hierzu trägt auch der Kalt-Warm-Kontrast zwischen dem warmen Rot und dem kalten Lilaton bei. Zwischen den Farben Rot und Blau sind eine Menge qualitativ höchst unterschiedlicher Zwischentöne denkbar. Hitchcock hat aus diesen Farbtonstufen zielsicher eine unpassende Kleiderfarbe gewählt.

Hitchcocks Held hat sich mittlerweile eine veritable Farbneurose eingehandelt, er reagiert wahllos auf jede blonde Frau in Grau, sei sie achtzig oder achtzehn. Besessen von einer vermeintlich Toten, sucht er in der wirklichen Welt nur noch nach den äußeren Zeichen für das Verlorene. Weitere Kategorien verschwimmen ihm zusehends. Neben der Kostümierung und Farbmaskerade setzt Hitchcock auf einer zweiten Ebene seit Scotties Albtraum auch auf die Wirkung von farbigem grünem Licht und auf surreale Farbeffekte, die aus dem Inneren Scotties langsam zum Tageslicht vorzudringen scheinen. Die Far-

ben des Inneren zerstören die empirische Stabilität der Außenwelt, so wie Scotties Gefühle seinen Geist langsam zerfressen. Die Albtraumsequenz greift das Farbenspiel des Films explizit wieder auf, nur dass sich die Begegnung der Komplementärfarben jetzt zu einem Stakkato monochromer, grüner, roter oder blauer Frames steigert, das die Augen reizt. Innerhalb der roten Frames sind die Farbtöne reduziert, doch die tendenziell monochromen Bilder werden von Farbbildern mit einem relativ normalen Farbspektrum umrahmt, so dass die irritierende Wirkung dieser Sequenz zunimmt (Abb. 34 und 35). Der Albtraum funktioniert nach einer klassischen Dramaturgie der Eskalation, bei der hier die Grundfarben eine entscheidende Rolle spielen. Schließlich zum Höhe- und Schlusspunkt hin vereinen sie sich in einer weißen Lichtfläche, in die der Akrophobie-Kranke stürzt. Ein Sturz in die Totalität der Farben, der mit Scotties Eintauchen in den Wahnsinn gleichzusetzen ist (Abb. 32 und 33).

Abrupte Wechsel zwischen monochromen und polychromen Bildern finden sich in vielen Filmen und scheinen immer wieder auf die Konfrontation unterschiedlicher Realitätsebenen hinauszulaufen. Ein Beispiel, worauf in diesem Zusammenhang an späterer Stelle eingegangen wird, ist Mark Romaneks vermeintlicher Thriller *ONE HOUR PHOTO* (USA 2002). Allgemein gibt es keine festen Zuordnungskriterien, welche die Bedeutung dieses Kontrasts regeln. An dieser Stelle wird bereits deutlich, dass die sieben Kontrastwirkungen, die Itten auf stillstehende Bilder anwendet, für den Film nicht ausreichen können. Der Monochrom-Polychrom-Kontrast ist spezifisch filmisch, denn er lässt sich nur in einer zeitlichen Bildfolge, höchstens noch in einer Bildkombination, z.B. einem Tryptichon, realisieren. Damit wird etwas Grundsätzliches klar: Farbwirkungen entstehen im Film nicht nur im Bild, sondern auch in der Bildfolge. Filmfarben verbinden sich mit der Entwicklung von Sequenzen und unterstützen oder verschleiern die Transparenz der Montage. Alle Formen von Farbkontrasten können innerhalb eines Bildkaders zur Wirkung kommen oder durch die Kontrastierung von Sequenzen eine auf die Gesamtdramaturgie bezogene Makrostruktur aufbauen. Ein Kalt-Warm-Kontrast betont an zwei gegeneinander montierten Sequenzen das emotionale Gefälle unterschiedlicher sozialer Räume oder Figurenkonstellationen. Ein Qualitätskontrast zwischen bunten und trüben Farben kann wie bei *ONE HOUR PHOTO* das dargestellte Psychodrama eines Einsamen charakterisieren (Abb. 67). Ein Hell-Dunkel-Kontrast wird zum Kern der Geschichte, wenn er wie in Francis Ford Coppolas Mafiathriller *THE GODFATHER* (USA 1972, 1974, 1990) das öffentliche Familienleben und die geheimen Geschäfte der Mafia visuell gegeneinander ausspielt.

In Hitchcocks *VERTIGO* kann außer dem Monochrom-Polychrom-Kontrast noch ein weiterer Kontrast beobachtet werden, der sich durch die Katz'sche Terminologie beschreiben lässt: Die unterschiedlichen Erscheinungsweisen der Farben und die damit verbundenen Farbdichten führen zu einem substanzialen Kontrast besonderer Art. Es gibt greifbare und durchlässige Farbflächen. Irreal, weil nicht mehr dem Traum, sondern

scheinbar der Realität angehörend, erscheint das grüne, nebelhafte Licht, aus dem Judy nach ihrer zweiten Verwandlung auftaucht, wie aus dem Totenreich (Abb. 40). Obwohl das grüne Licht im Film motiviert ist, weil es zur Außendekoration des Hotels gehört, in dem Judys Verwandlung stattfindet, so dass sein Eindringen durch das Fenster logisch erklärt werden kann, gehört dieses Licht eindeutig in das Reich des Imaginären. Durch ein statisches Profilbild Judys, einen Schattenriss in grünem Licht, wird Scottie zu seinem Verwandlungsplan gebracht, der für Judy zu einem Martyrium wird (Abb. 39).

VERTIGO lässt sich im Hinblick auf die Farben unter einer ganzen Reihe von Gesichtspunkten betrachten. Von zentraler Bedeutung ist die Ausstattung der Figuren durch Maske, Frisur, Kostüm und Licht in ihrem Verhältnis zu den Farben der sie umgebenden Räume. Figur und Grund stehen wie seit Jahrhunderten in der Porträtmalerei in einem sensiblen Farbwirkungsverhältnis zueinander. Größten Einfluss auf die Gestaltung des Farbverhältnisses Figur und Grund nehmen die Perspektive und die Bewegung sowie die Bewegung und die Einstellungsgröße des Bildes. Geht die Kamera, wie in der Selbstmordszene in der Bucht von San Francisco, auf Distanz zur zentralen Figur, so entsteht ein Quantitätskontrast zwischen der umgebenden Landschaft und der handelnden Figur. Die Szene ist dominant blau. Himmel, Wasser, die Naturtöne der Brücke und der Berge im Hintergrund umgeben die nahezu schwarze Silhouette einer Frau in dunkelblauem Kleid, die rosa und weiße Blumen und dann sich selbst ins Wasser fallen lässt – wie eine Puppe (Abb. 25). Der Blumenstrauß ähnelt einem Gebinde auf dem Porträt der toten Carlotta, das Madeleine im Museum immer wieder besucht.

Im Wasser, als Scottie Madeleine rettet, sind die dominanten Farben Grün und das Schwarz des nassen blauen Kleides. Scottie bringt Madeleine in seine Wohnung. Die folgende Szene zeigt den ersten Dialog der beiden Hauptfiguren und bringt das Verhältnis durch die Farben auf den Punkt. Beobachtet man die Schuss-Gegenschuss-Montage aufmerksam, so arrangiert Hitchcock die Figuren sorgfältig vor ihrem jeweiligen Hintergrund. Der entscheidende Farbkontrast betrifft die Qualität der Farben, die die Figuren umgeben, und unterstreicht ihre soziale Distanz. Trübe Naturfarbtöne an rauen Stoffen ohne Lichtreflexe, die Scottie trägt (Abb. 29), stehen dem rotseidenen Morgenrock Madeleines gegenüber, ihrem Leuchten, das durch das Flackern des Feuers verstärkt wird (Abb. 28). Dieser rote Morgenrock gehört zwar Scottie, wird aber an keiner Stelle des Films von der männlichen Hauptfigur getragen. In der Maske der Madeleine gesteht Hitchcock seinem weiblichen Star Kim Novak eine visuelle Unterstützung durch Licht, Farbe und Glanz zu, die der Figur der Judy aus inhaltlichen Gründen später versagt bleiben wird. Hier, vor den gemischten, gebrochenen Farben des grau-braun grundierten Raums binden Madeleines Farben die Aufmerksamkeit des Auges an sich. Der Komplementärkontrast Rot-Grün erfährt eine Verschiebung, da die beiden bunten Farben in unterschiedlicher Leuchtkraft in Szene gesetzt sind. Leuchtendes Rot vor Grau wirkt edel, trübes Grün vor Grau und Braun ärmlich.

Eine weitere Farbe, die für die Figur Madeleines von zentraler Bedeutung ist, ist Weiß. Das weißblonde Haar, die helle Haut und ein eleganter weißer Mantel über einem schwarzen Kleid stehen in einem klaren Kontrast zu Scotties knallroter Haustür, vor der dieses Kostüm inszeniert wird. Zweimal zeigt eine Halbnahe Kim Novak in dieser schwarz-weißen Eleganz vor der weißen Hauswand, so dass sie durch die scharfen Konturen und klaren Schatten einerseits wie eine moderne Frau wirkt, andererseits aber durch die übersteigerte Helligkeit auch zur ungreifbaren Lichtgestalt wird (Abb. 30). In dem weißen Mantel kommt es auch zur entscheidenden ersten Liebesszene, diesmal wieder vor dem blauen Hintergrund des Meeres. In der Komposition mit dem bewegten Blaugrau des Wassers und dem transparenten Hellblau des bewölkten Himmels fügt sich das Weiß optisch in die weich konturierte Transparenz der Szene ein. Zuvor besuchen Scottie und Madeleine einen uralten Wald, dessen Boden dunkelrot von gefallenem Laub ist, die Bäume dunkelgrün bis schwarz-braun. Das Sonnenlicht erreicht den Boden in diesem hohen Wald nur in Form von hellen Lichtinseln, in die Madeleine in ihrem weißen Mantel einzutauchen scheint. Der Mantel verliert seine Materialität. Folgerichtig verliert Scottie Madeleine beinahe aus dem Blick (Abb. 31). Die Szenen, in denen Kim Novak den eleganten weißen Mantel trägt, folgen aufeinander, so dass die Kontrastwirkung von Weiß zu den umgebenden Farben in mehreren Varianten beobachtet werden kann. Weiß reagiert aufgrund seiner hohen Lichtreflexionsfähigkeit in Nuancen auf bunte Farben. Im Gegensatz zu dem Grau des Kostüms, das einer Blondine nicht so recht stehen will, ist Weiß eine besonders wichtige Farbe für hellhäutige, weißblonde Frauen. Die Studios in Hollywood produzierten seit Jean Harlow in Weiß gehüllte Blondinen wie am Fließband. Ein berühmtes, vielfach reproduziertes Motiv ist am Set zu Billy Wilders Komödie *THE SEVEN YEAR ITCH* (USA 1955) entstanden: Marilyn Monroe nutzt den Luftzug aus dem unter ihr liegenden U-Bahnschacht, um sich abzukühlen. Der Rock ihres weißen Sommerkleides flattert, wie er soll, in die Höhe, die Fotografen vermarkten jede Facette dieser Szene, auch der am Set anwesende Starfotograf Bruno Bernard drückt, so oft er kann, auf den Auslöser. Seine berühmteste Aufnahme *Marilyn in White* wurde 1999 vom Museum of Modern Art zur fotografischen Ikone des 20. Jahrhunderts gewählt.⁹⁸

Wie keine andere visuelle Kunst kann der Film aufgrund seiner bewegten Bildfolge Farbkontraste auch vergleichend inszenieren. Die Kombination eines auffälligen Accessoires, zum Beispiel des weißen Mantels in *VERTIGO*, mit einer wechselnden Farbumgebung zeichnet im vorliegenden Fall einen emotionalen Verlauf nach. In *VERTIGO* ist der Held ständig hin- und hergerissen und soll es auch sein. Madeleine muss als Figur noch eine reizvolle Offenheit behalten, obwohl sie unverkennbar auch einen erotischen Ty-

98 Susan Bernard (Hrsg.): *Bernard of Hollywood. The Ultimate Pin-up Book*. Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo: Taschen Verlag, 2002, S. 212.

pus, eine simple Modeerscheinung verkörpert. Der wechselnde, aber genaue Umgang mit Konturen, die durch grünes Licht aufgeweicht oder durch Farbkontraste betont werden, betrifft ausschließlich die weibliche Doppelfigur Madeleine/Judy, das flüchtige Farbbild und sein Negativ.

Alfred Hitchcock, dessen Farbfilm immer außergewöhnlich genau komponiert sind, geht in *VERTIGO* so weit er nur kann, ohne die realistische Ebene des Films zu gefährden. Seine Farben gehen wie Nadelstiche unter die Haut und beherrschen – in ein räumliches Bild gefasst – zugleich die Innen- und Außenseite des Bildes. An der in ihrer Bedeutung nicht zu unterschätzenden Oberfläche konstruieren die Farben Figurenbeziehungen, enthüllen so manches Detail, das nicht ausgesprochen wird, wie zum Beispiel das soziale Gefälle, und verbinden Szenen durch visuelle Analogien. Auf der Innenseite wühlen die Farben in der Psyche einer männlichen Figur, die sich nur noch in einem flüchtigen Bild bewegen kann. Wenn Scottie Judy in Madeleine zurückverwandelt, übt er eine magische Praktik aus, archaisch und zwanghaft. Erst nachdem dieses Werk vollendet ist, kann er die Frau berühren. Während der Kuss-Szene nach der Verwandlung lässt Hitchcock James Stewart und Kim Nowak nicht nur von der Kamera, sondern auch von der Farbe Grün umzingeln. In einer Kreisfahrt um das Paar gerät die Außenwelt zum Panoptikum der Vergangenheit und der Träume. Das grüne Licht, in dem die Trance ihren Anfang und ihr Ende nimmt, leuchtet aus dem Reich der Toten, und dieses liegt im Inneren des Helden.

II. Kostüm und Maske

1. Haut-Farben – Farben auf der Haut

Auch die Farbwahrnehmung – oder korrekt die Farbempfindungsfähigkeit des Menschen – unterliegt phylogenetisch und ontogenetisch einem historischen Wandel. Phylogenetisch, also in Bezug auf die Entstehung eines Stamms (griechisch *phyle* heißt Stamm), ist unser Farbsehen das Resultat einer jahrmillionenalten Entwicklung aus – bezogen auf das Überleben – funktionalen Gründen. Irgendwann in dieser langen Zeit haben sich aber durch die evolutionäre Entstehung des Menschen neue Formen des Verständnisses von Farben entwickelt, verbunden mit neuen Aufgaben für die Farben. Eine der wichtigsten kulturellen Funktionen der Farben, die eng mit dem Sozialverhalten der prähistorischen Menschen verbunden war, geht auf die Entdeckung natürlicher Farbpigmente zurück. Hierin wurzeln kreative, künstlerische, soziale, magische, kultische und medizinische Praktiken. Um das Phänomen der Farbe in seiner Bedeutung für den Menschen zu verstehen, ist der Blick in die Frühgeschichte der Menschheit unumgänglich. Schon im Alt- und Mittelpaläolithikum, also vor 500 000 Jahren haben Menschen das «älteste Farbmittel der Welt», den Ocker, auf elementare Weise genutzt.⁹⁹ Ocker, Sammelbegriff für eine Vielzahl von Gelb, Rot, Braun oder in Zwischentönen gefärbten Naturerden, wurde bei Bestattungsriten, zur Färbung von Gebrauchsgegenständen, zur Höhlenmalerei, zum Schminken von Gesicht und Körper oder zur Heilung von Wunden eingesetzt.

Die Natursande und Erden sind gekennzeichnet durch Farbtönungen, die von Weiß, Gelb, Rot, Braun bis Violett reichen. Aus diesen Naturerden, die zum Teil in Steinbrüchen gewonnen werden, kann man durch Waschen und Reiben Pigmente herstellen, die durch Mischungen untereinander viele weitere Farbnuancen möglich machen und hohe Lichtechtheit besitzen.¹⁰⁰

In einer Rangliste der Farben kommt dem roten Ocker die höchste Stellung zu. Rote Ockererde erinnert in ihrer Färbung an menschliches oder tierisches Blut und erschien darum den Menschen der Prähistorie als Bindeglied zwischen Mensch und Erde, so dass ihre kultische Verwendung in Bestattungsritualen nahe lag.

Schon in Gräbern der Altsteinzeit, als Nordeuropa noch unter einem Eispanzer lag und die Menschen als Jäger und Sammler lebten, finden sich auf rotem Ocker gebettete Skelette und Ockerbeigaben für ein Leben im Jenseits. Aus diesem Be-

99 Reinhard Lohmiller: *Ocker – Monografie einer Farbe*. Inauguraldisseration auf CD-Rom. Frankfurt am Main.

100 Lohmiller: *Ocker*. S. 10.

stattungsritual kann man auf eine längst übliche Körperbemalung der Lebenden schließen.¹⁰¹

Die Farbe Rot wird also – wahrhaftig seit Menschengedenken – zum einem mit dem Leben, zum anderen mit dem Tod in Verbindung gebracht. Sie gehört zur Erde wie das Blut zum Körper. Zudem steht das Rot der Erde mit dem Rot des Blutes in einer geheimnisvollen Beziehung. Durch die blutstillende Wirkung des im roten Ocker vorhandenen Eisenoxyds wurde die Heilwirkung der Erde in der alltäglichen Erfahrung bestätigt.¹⁰² Selbst Säuglinge wurden mit roter Erde zu ihrem Schutz eingerieben. Im rituellen Zeremonialwesen hat die Bemalung von Haut und Haaren mit dem roten Naturpigment eine außerordentliche Bedeutung erlangt und bis heute vor allem in afrikanischen Kulturen nicht verloren.¹⁰³ Die primäre Position in Bezug auf die Rangordnung der Farben in der Bemalung, aber auch bei der Bekleidung des Körpers wird Rot vor allem im europäischen Kontext behalten.

Das Bemalen der Körpers, auch seine Verzierung durch Schmucknarben, Federn, Perlen und andere Utensilien können als Vorstufen späterer Bekleidungspraktiken angesehen werden und übernehmen diese Funktion in wärmeren Gefilden der Erde immer noch. Voraussetzung einer solchen Körperkunst ist der enge Bezug zur Natur. Sobald dieser im «Prozeß der Zivilisation» (Norbert Elias) aufgegeben wird, verliert auch die Bemalung des nackten oder teilweise nackten Körpers ihre Bedeutung. Kleidung tritt an ihre Stelle. Dass es in den letzten Jahren gerade in der westlichen Kultur zu einer Orientierung an der Körperkunst der Naturvölker gekommen ist und mittlerweile viele, vor allem junge Menschen, Tattoos, Piercings und Brandings tragen, mutet seltsam an, vor allem weil dieser Schmuck weitgehend unsichtbar getragen wird. Die Rückkehr zu den ursprünglichen Funktionen der Bemalung ist unmöglich, denn die Kleidung steht der Wirkung der Körperkunst, ihrer Kommunikationsfunktion, buchstäblich im Weg. An die Stelle der sichtbaren Wirkung auf andere scheint der Schmerz als Impuls gesteigerter Selbstwahrnehmung getreten zu sein. Über Details, Praktiken, Formen und Funktionen der rituellen Körperbemalung zu prähistorischer Zeit können aus zahlreichen archäologischen Funden und Höhlenmalereien Rückschlüsse gezogen werden, woran Mutmaßungen und Interpretationen naturgemäß einen großen Anteil haben müssen, weil es eben keine gesicherten Quellen mehr gibt. An der prinzipiellen Bedeutung der Körperkunst kann jedoch nicht gezweifelt werden.

Festzuhalten ist, auch mit Blick auf die Schminktechniken der heutigen Zeit, dass das Verzieren von Gesicht und Körper mit Hilfe von Farben zu den ältesten und wandelbarsten Kulturtechniken des Menschen zählt.¹⁰⁴ Als in fester Bestandteil kultischer Prak-

101 Karl Gröning: *Geschmückte Haut. Eine Kulturgeschichte der Körperkunst*. 2. Aufl., München: Frederking & Thaler Verlag, 2001. S. 16.

102 Lohmiller: *Ocker*. S. 136.

103 Gröning: *Geschmückte Haut*. S. 114.

104 Gröning: *Geschmückte Haut*. S. 16.

tiken in prähistorischer und archaischer Zeit edient das Schminken bis ins 21. Jahrhundert nicht nur der Schönheitspflege, sondern erfüllt soziale, kulturelle und geschlechtsspezifische Aufgaben. Keinesfalls ist das Schminken des eigenen Antlitzes und die Bemalung des Körpers ein Privileg der Frauen, wie es uns heute vor allem in Europa erscheinen mag. Blickt man zurück zu der Aufmachung der Menschen des 14. Jahrhunderts, zur Blütezeit der höfischen Kultur, oder auch der späteren Barock- und Rokokozeit, dann fällt auf, dass Schminke und Puder von beiden Geschlechtern reichlich eingesetzt wurden. Auch das Brenneisen und die Lockenwickler zur Gestaltung von Schillerlocken und künstlichen Krausen kamen an Männer- wie Frauenhäuptern zum Einsatz. Die unterschiedlichen Haarmoden wechseln sich durch die Jahrhunderte ab, ebenso wie die Bevorzugung von «Kleiderluxus» und «Prunkentfaltung» oder der gegenteiligen eleganten Zurückhaltung in Schwarz, die im 15. Jahrhundert Mode wurde.¹⁰⁵

Die modischen Zuschreibungen zu den Geschlechtern sind äußerst wandelbar. Außerdem lassen sich Varianten der Körperpflege und Verzierung je nach Öffentlichkeitsgrad einer Situation feststellen. Sich im privaten Rahmen und womöglich alleine zu kostümieren und zu schminken, wie für einen großen Auftritt in der Öffentlichkeit, käme – zum Beispiel als Szene in einem Film – einer Verzweiflungstat oder einem Demonstrationsakt gleich. Wer sich zurechtmacht, tut dies meistens aus bestimmten Gründen oder zu Ehren einer öffentlichen Veranstaltung. Nun ist genau dieses Moment des Sich-Schminkens und Sich-Kleidens im Film in seiner dramaturgischen Funktion und psychologisierenden Charakterisierung einer Figur äußerst variabel und bezieht sich immer wieder auf die Symbolik oder ästhetische Wirkung von Farben. Auch hier spielt die Bewegung, diesmal des Körpers im Zusammenspiel mit der Farbmaske und dem Kostüm, eine wichtige Rolle. Solcherart auf der Wirkung von Farben aufbauende Bausteine des Schauspiels kommen nicht nur in Farbfilmen vor. 1928 inszeniert Georg Wilhelm Pabst in seinem Ehedrama *ABWEGE* (D 1928), gestützt auf das schauspielerische Können seines weiblichen Stars Brigitte Helm, eine berührende Entkleidungsszene in Schwarzweiß, in der das weiße Unterkleid der gedemütigten Ehefrau zuerst zum Zeichen eines dreisten Tabubruchs und dann zum Büßergewand mutiert. Weiße Kostüme spielen in Schwarzweißfilmen von Ernst Lubitschs Salonkomödien bis zum Film Noir immer wieder eine zentrale Rolle. Ihnen gilt an späterer Stelle das Augenmerk der Untersuchung.

105 Harry Kühnel: *Kleidung und Gesellschaft im Mittelalter*. In: ders.: *Bildwörterbuch der Kleidung und der Rüstung. Einleitungen*. S. XXVI–LXIX, S. XXXIV. In den umfangreichen Einleitungen zum Bildwörterbuch Kühnells kann man nachlesen, welch tief greifende Wechselwirkungen zwischen Kleidung, sozialer und höfischer Kultur, Gestik, Mimik, Tanz, Arbeit und Geschlechterverhalten bestanden haben. Das Thema der Kleidungs- und Kostümgeschichte ist ein «Desiderat der historischen Forschung» (Vorwort) von größter Relevanz, auch für die Filmwissenschaft. Zur Hinwendung zu Schwarz als Kleidungsfarbe im 15. Jahrhundert siehe: Michael Baxandall: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1999. S. 25.

2. Eine kurze Geschichte der roten Lippen

In Billy Wilders Film Noir *DOUBLE INDEMNITY* (USA 1944), von Kameramann John F. Seitz in einer ausgeklügelten Schwarzweißästhetik fotografiert, provoziert das *bad girl* Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) den künftigen Geliebten und Mordgehilfen Walter Neff (Fred MacMurray), indem sie sich bei der ersten Zusammenkunft vor den Augen des Fremden ankleidet und die Lippen schminkt. Eine scheinbar nebensächliche Alltagshandlung gewinnt durch die halböffentliche Ausübung an Brisanz.¹⁰⁶ Die als Femme fatale entworfene Figur Phyllis Dietrichson lässt den Besucher glauben, sie sei zu einigen Grenzüberschreitungen bereit, vor allem in erotischer Hinsicht. Ihr Verhalten entspricht nicht den Gepflogenheiten ihrer Klasse und ihres Geschlechts. Sie inszeniert sich als Schlampe, und der größte Reiz mag darin liegen, dass sie dies wissentlich und absichtlich tut und nicht, weil sie zu ungebildet wäre. Sie kennt die gesellschaftlichen Regeln, die sie übertritt, anders als die blonden Figuren Jean Harlows in den zwanziger Jahren.¹⁰⁷ Walter Neff, ein recht naiver Versicherungsvertreter mit Imponiergehabe, wird beim ersten Treffen nach allen Regeln der Kunst initiiert. Er will eine Versicherungspolice mit einem Kunden verlängern, trifft statt dessen eine verführerische Frau beim Sonnenbaden an, lediglich mit einem weißen Handtuch bekleidet. Farb- und lichtdramaturgisch setzt die Szene Maßstäbe für eine der wichtigsten Standardsituationen des Film Noir: die erste, meist zufällige Zusammenkunft des verbrecherischen Paares. Eingangshalle und Treppenhaus liegen im heißen Licht des Sommers, das seine Schlagschatten wirft. Alles an Barbara Stanwyck ist weiß, die Haut, das Haar, das Handtuch, die Pantoffeln mit den weißen Pompoms, das Kleid, das sie sich im Gehen anzieht und dessen Knöpfe sie vor den Augen des Besuchers schließt. In den vierziger Jahren ist die in Weiß gekleidete Blondine kein naives Dummchen mehr, wie häufig in den Zwanzigern und wieder in den Fünfzigern, sondern eine eiskalte Mörderin. Stanwyck tritt zum Spiegel während sie mit Murray spricht, um sich die Lippen vermutlich knallrot zu schminken. Mit Hilfe des Spiegels kann sie dem Mann in die Augen sehen, mit dem sie gelassen kokettiert. Er muss nur noch ihr Fußkettchen entdecken, um vollkommen absorbiert zu sein. Als schauspielerisches Zeichen ist das Lippenschminken weit mehr als ein konventionelles Zeichen weiblicher Eitelkeit. Im Falle dieser Sequenz spricht die Handlung Bände: Stanwyck spielt eine Frau, die einem Mann zeigt, dass es ihr im Zweifelsfall egal ist, wobei er ihr zusieht.

106 Vgl. zu diesem Thema meine Ausführungen in dem Aufsatz «Triebfilme» - mit freudscher Skepsis betrachtet. In: Thomas Koebner (Hrsg.): *Diesseits der Dämonischen Leinwand. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*. Augsburg: Edition Text & Kritik, 2003, S. 239–258. Hier geht es unter anderem um ähnliche Szenen in Émile Zolas Roman *Nana* und in Heinrich Manns *Professor Unrat*, verfilmt durch Josef von Sternberg unter dem Titel *DER BLAUE ENGEL* (D 1930).

107 Michaela Krützen: *WeißBLOND. Das Haar, der Star*. In: Wolfgang Ullrich, Juliane Vogel (Hrsg.): *Weiß*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2003. S. 103–143. S. 121 f.

Nebenbei demonstriert sie ihm so ihre Macht und zugleich seine Ohnmacht, denn sie verhält sich nicht wie eine anständige Frau, die ihre Toilette verbirgt.

Wir sehen das Rot der Lippen auch im Schwarzweißfilm, weil wir mit den Konventionen des Schminkens und deren szenischer Bedeutung vertraut sind. Im Farbfilm sind rote Lippen sichtbar und ihre verändernde Wirkung auf die Gesichtszüge deutlich zu sehen. So verlässt die labil-aggressive Schwester Ruth (Kathleen Byron) in dem Klosterdrama *BLACK NARCISSUS* (Michael Powell, Emeric Pressburger, GB 1947) den Orden nicht, ohne sich vor den Augen der Oberin die Lippen tiefrot – purpur – zu schminken. Wieder gerät das Schminken vor den Augen eines anderen Menschen zu einem Demonstrationsakt. Schwester Clodagh (Deborah Kerr) und Schwester Ruth sitzen sich ebenso gegenüber wie Gebetbuch und Lippenrot, die weiße Nonnentracht und das dunkelrote Kleid des Ausbruchs (Abb. 94–97). Die Konfrontation zwischen der Mäßigung der »weißen« Nonne und dem Unmaß der sich in krankhafter Ekstase ins Leben zurücksehnenenden »roten« Frau gerät zu einem »Konflikt zum Tode«, einer Zerrissenheit »zwischen Weiß und Rot« – auf deren kontrastive Wirkung Powell und Pressburger auch in dem Künstlerdrama *THE RED SHOES* (GB 1948) setzen.¹⁰⁸

Eine ganz besondere Kraft strahlen auch die rot geschminkten Lippen der amerikanischen Soldatin June (Kim Hunter) aus, die im Zweiten Weltkrieg den Absturz des englischen Fliegers Peter Carter (David Niven) in Powell und Pressburgers Kriegsdrama *A MATTER OF LIFE AND DEATH* (GB 1946) per Funk begleitet und sich in die Stimme des Todgeweihten verliebt. Auf der beredten Rotpalette der Exposition des Films, von feurigem Gelb-Rot über warnendes Zinnoberrot, das dunkle Purpur getrockneten Blutes und das beinahe transparente pinkfarbene Licht tiefer Gefühle, verheißen die roten Lippen Junes eine Rettung durch die Liebe. Dies ist auch das Thema der märchenhaften Geschichte: Der Soldat Peter Carter stürzt im Zweiten Weltkrieg mit dem Flugzeug über der englischen Küste in den sicheren Tod, wird aber aufgrund des englischen Nebels von den Himmelsboten nicht gefunden. Also überlebt er und macht sich auf die Suche nach der Frau, die zu der Stimme gehört, welche ihm in seinen vermeintlich letzten Minuten per Funk Mut gemacht hat, sogar ihre Liebe gestand. Peter findet und erkennt June mit einem Blick auf ihre schönen roten Lippen.

Sich die Lippen rot zu schminken, weil ein unerwarteter Gast zu Besuch gekommen ist, geht Antonietta (Sophia Loren) in Ettore Scolas Kammerstück *UNA GIORNATA PARTICOLARE (I/CAN)* 1977 im letzten Augenblick dann doch zu weit. Sophia Loren spielt in Scolas Film eine sechsfache Mutter im faschistischen Italien, abgekämpft und müde, der Familie und vor allem ihres Mannes insgeheim überdrüssig. Sie besitzt ein Beo-Weibchen, das eines Morgens seinem Käfig entkommt, um zu dem gegenüberliegenden Fenster eines Außenseiters zu fliegen. Marcello Mastroianni spielt den Nachbarn Gabriele,

108 Norbert Grob: *Farbe im Auge. Ausdruck im Kopf*. S. 67.

intellektuell, sanft und homosexuell, ein Mann, den unter Mussolini niemand haben will – außer Antonietta. Sophia Loren, eine der großen Diven, die in den meisten ihrer Filme aufreizend körperbetont angezogen und raffiniert geschminkt ist, trägt als Antonietta eine plumpe Kittelschürze, zerrissene Strümpfe, kaputte Hausschlappen. Das Haar unfriert, die Haut stumpf und schmutzig von der vielen Arbeit, erinnert sie sich an sich selbst erst wieder in der Begegnung mit dem Anderen. Sie zieht sich ins Bad zurück, nestelt an einer Locke, säubert ihre Wange und greift zum Lippenstift. Die Kamera steht hinter ihr und sieht ihr im Spiegel dabei zu, beobachtet den Moment des Entsetzens über das eigene Äußere, registriert ihre Entschlossenheit, sich für Gabriele schön zu machen, und im selben Atemzug ihre Erkenntnis, dass das Lippenrot Gefühle verraten könnte, die sie sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal selbst eingestanden hat. Antonietta legt das Lippenrot unbenutzt zurück, aber – und dies ist ein sehr berührendes Detail in Scolas Film – sie braucht es auch nicht, um von Gabriele geliebt zu werden. Die äußeren Umstände, das eigentlich Unmögliche der Situation, Gabrieles Neigung und Antoniettas Mutterrolle, all das zählt für wenige Stunden nichts mehr. Das Ereignis wird im Nachhinein auch von niemandem bemerkt. In Scolas Film hinterlässt die Liebe am Tag der Deportation Gabrieles nur innere Spuren.

Eine Geschichte der roten Lippen im Kino zu schreiben, wäre ein umfangreiches Unterfangen und käme zu überraschend unterschiedlichen Ergebnissen. Die schwarzen Lippen der Stummfilmdiven im Schwarzweißfilm, das glänzende Lippenrot der Hollywoodstars über schneeweißen Zähnen, zum Ideal gebracht im Lächeln Marilyn Monroes, der beleidigte Schmollmund Brigitte Bardots, der dekadente Lippenschwung Marlene Dietrichs sind die elementaren Zentren weiblicher Star-Ikonografien. Auf der anderen Seite stehen Beispiele für eine Lippenmotivik, die in das Innere einer Geschichte hineinführen. In Scott Hicks Romanverfilmung *SNOW FALLING ON CEDARS* (USA 1999) bilden die roten Lippen als Zeichen der enttäuschten Liebe das emotionale Herz des Films und immer wieder auch das visuelle Zentrum der Bilder. Ismael Chambers (Ethan Hawke) und Hatsue Miyamoto (Youki Kudoh) waren bereits im Kindesalter ein Paar und werden durch den Angriff der Japaner auf Pearl Harbor voneinander getrennt. Als sie sich als Erwachsene wieder sehen, steht Hatsues japanischer Mann unschuldig wegen Mordes vor Gericht, Ismael ist als Reporter in die Fußstapfen seines Vaters getreten und sorgt nach langem Zögern für Gerechtigkeit. Während des ganzen Prozesses brennen in ihm zu gleichen Teilen Eifersucht und Sehnsucht. Immer wieder sucht sein Blick die jetzt leuchtend rot geschminkten Lippen Hatsues, die er nicht mehr küssen darf. Im Schneesturm fährt er Hatsue und ihren Vater nach Hause und wirft mit Hilfe des Rückspiegels einen verbotenen intimen Blick auf die erdbeerrotten Lippen – umgeben von strahlendem endlosem Weiß. Der Kontrast von Weiß und Rot visualisiert auch hier einen großen inneren Kampf. Das künstliche Rot der Lippen Hatsues ist für Ismael unberührbar, ein Gewand ihrer ehelichen Bindung. Der zarte ungeschminkte Kindermund hat sich den Blicken Ismaels auf verlockende Weise entzogen.

Farbe auf den Lippen kann auch äußerst verräterisch sein, vor allem, wenn leidenschaftliche Küsse im Spiel sind. Immer wieder entlarvt der verschmierte Mund der Kurtisane Satine (Nicole Kidmann) in Baz Luhrmanns Musical *MOULIN ROUGE!* (Australien, USA 2001) das heimliche Treiben hinter dem Vorhang, vor allem wenn Christian (Ewan McGregor), der verliebte Poet, sichtlich Spuren der gleichen »wild« gewordenen Farbe im Gesicht trägt. Der verschmierte Lippenstift verrät auch, dass Satine aus der oberflächlichen Perfektion des bezahlten Liebesspiels ausgebrochen ist und ihre Selbstinszenierung im Taumel echter Liebesgefühle schlicht vergisst. Ihre Lippen sind berührbar geworden. Der Kuss der geschminkten Lippen, aufgrund seiner emotionalen Qualität in der Prostitution ein Tabu, macht dies sichtbar.

Der englische Regisseur Stephen Frears widmet dem Gestus des Schminkens und des Abschminkens in seiner Literaturverfilmung *DANGEROUS LIAISONS* (USA, GB 1988) die Exposition und die Schlussequenz, weil er sich der starken Metaphorik der Maskerade bewusst ist. Das barocke Frankreich des Romanciers Choderlos de Laclos versinkt in Dekadenz und Intrigen, den Protagonisten Marquise de Merteuil (Glenn Close) und Vicomte de Valmont (John Malkovich) ist nichts, kein Gefühl, keine Moral, keine Wahrheit mehr heilig. Zu sehen, wie sich die beiden Verschwörer zu ihren grausamen Gesellschaftsspielen von der Dienerschar mit größter Sorgfalt präparieren lassen, legt die Idee nahe, dass sie eine Bühne betreten, zu der es keine reale Außenwelt mehr gibt. Zumindest sind die Marquise und der Vicomte dieser Ansicht, weshalb sie die Konsequenzen ihres Handelns nicht fürchten, die sie am Ende nicht ertragen können. Nach der Niederlage – der Vicomte hat die Spielregeln gebrochen und ist als unglücklich Liebender gestorben, nicht ohne sich zu seinen wahren Gefühlen ein einziges Mal im Moment des Sterbens öffentlich zu bekennen – wird die Marquise bei einem Theaterbesuch von den übrigen Besuchern geächtet. Sie verlässt den öffentlichen Raum, zieht sich zurück in die Intimität des eigenen Schlafzimmers, konfrontiert sich im Spiegel mit dem eigenen, maskenhaft geschminkten Gesicht. In einer letzten intimen Einstellung, einer Großaufnahme, nimmt Glenn Close die Farbe mit einem weißen Tuch vom Gesicht, den Puder, den roten Lippenstift, der seine Spuren hinterlässt. Farben, in perfekter Anwendung wichtige Werkzeuge der öffentlichen Inszenierung, offenbaren in Resten auf der Haut das Antlitz einer lebenden Toten (Abb. 83).

Zu den Farben des Films gehören auch die Farbmittel auf der Haut des Schauspielers und die aus dem Akt des Schminkens und seinen Facetten entstehenden Varianten an inszenatorischen Handlungen. Die Beschäftigung mit dem eigenen Gesicht, ob in verschönernder oder zerstörerischer Absicht, ist ausdrucksstark, der Blick in den Spiegel denkbar intim. Vieles wäre noch zu berücksichtigen, was den Rahmen dieses Exkurses zu sprengen droht: Techniken des Make-ups, die historischen Moden des Schminkens, der Wandel des öffentlichen Gesichts, die Diskrepanz zwischen dem öffentlichen und dem privaten Gesicht oder auch die betonte Sichtbarkeit der Farbmittel auf der Haut, die Jean-

Luc Godard und Federico Fellini immer wieder einsetzen, obwohl oder gerade weil dicke Farbschichten unfilmisch wirken. Die Theaterschminke zerstört den Realismus der Leinwand.

Viele Faktoren erschaffen das Gesicht auf der Leinwand. Das natürliche Gesicht des Schauspielers (Farbe, Gesichtsform und Details, Harmonie der Gesichtszüge oder das Gegenteil, die Beschaffenheit der Haut) verwandelt sich in das Gesicht der dargestellten Figur, ohne die eigene Qualität aufzugeben. Es sei denn, eine Maske kommt zum Einsatz, die das natürliche Gesicht beinahe oder komplett zum Verschwinden bringt, wie es beispielsweise dem »method actor« Robert de Niro als »the creature« in Kenneth Branaghs Romanverfilmung *FRANKENSTEIN* (UK, Japan, USA 1994) ergeht – aber de Niro spielt ohne Zweifel durch die Maske des aus Leichenteilen zusammengesetzten Monsters hindurch. Licht, Hintergrund, Dekoration, Kostüm, die Farbqualität des Filmmaterials, die Technik der Kamera, der Entwicklung und Nachbearbeitung, das Bildformat, Haltung und Arrangement der Figur und ihrer Spielpartner – jedes einzelne Element trägt zu dem Ergebnis des fertigen Bildes bei. Das Ganze potenziert sich in der Kombination mit den Darstellungsaufgaben des Schauspielers. All dies gilt für den Schwarzweißfilm ebenso wie für das farbige Kino, doch die Farben bringen Wärme, Kälte, Leidenschaft, Understatement und Übermaß ins Kino.

3. En Face in Farben – Hauttöne im Film

Colors (anonym)

When I was born, I was black.

When I grew up, I was black.

When I'm sick, I'm black.

When I go out in the sun, I'm black.

When I die, I'll be black.

But you; When you were born, you were pink.

When you grow up, you are white.

When you get sick, you are green.

When you go out in the sun, you are red.

When you go out in the cold, you are blue.

When you die, you turn purple.

So why do you call me colored?

Bewegung und Tiefe

«Welche Qual ist nicht für sie (die Maler, A.d.V.) das Gesicht des Menschen! Diese Leinwand, die sich rührt, sich bewegt, sich ausdehnt und so bald erschläfft, sich färbt und mißfärbt, nach unendlichen Abwechslungen dieses leichten und beweglichen Hauchs,

den man Seele nennt.»¹⁰⁹ Treffender ließe sich die Crux der Porträtmalerei kaum beschreiben als in den Worten des Philosophen Denis Diderot. Zum Stillstehen und zur Pose gezwungen, verharrt das Modell äußerlich unbewegt, während in seinem Inneren wechselhafte Gefühle toben und die Körpersäfte kochen. Diderot malt das Dilemma zwischen Modell und Maler unter der Überschrift *Meine kleinen Ideen über die Farbe* (1765) noch lebhaft weiter aus:

Aber was dem großen Koloristen noch endlich ganz den Kopf verrückt, das ist der Wechsel dieses Fleisches, das sich von einem Augenblick zum anderen belebt und verfärbt. Indessen der Künstler sich an sein Tuch heftet, indem sein Pinsel mich darzustellen beschäftigt ist, habe ich mich verändert, und er findet mich, wenn er dann den Kopf umdreht, nicht wieder. Ist mir der Abbé Le Blanc in die Gedanken gekommen, so musste ich vor Langeweile gähnen; zeigte sich der Abbé Trublet meiner Einbildungskraft, so sehe ich ironisch aus. Erscheint mir mein Freund Grimm oder meine Sophie, dann klopft mein Herz, die Zärtlichkeit und Heiterkeit verbreitet sich über mein Gesicht, die Freude scheint mir durch die Haut zu dringen, die kleinsten Blutgefäße werden erschüttert und die unmerkliche Farbe des lebendigen Flüssigen hat über alle meine Züge die Farbe des Lebens verbreitet.¹¹⁰

Diderot spricht über ein Phänomen, an dem sich die Malerei zu seiner Zeit abarbeitete – und nicht von ungefähr erinnern sich Literaturkundige bei dieser Gelegenheit an Honoré de Balzacs Erzählung *Das unbekannte Meisterwerk*, an dessen tragische Hauptfigur, den Maler Frenhofer und seine Sucht nach Perfektion, die sich in einem Akt der Bilderstürmerie gegen das eigene Werk entlädt. Am Ende versinkt der vollendet gemalte Akt einer schönen Frau in einem «Chaos von Farben, Tönen und unbestimmten Nuancen», einem «Nebel ohne Form», aus dem als Relikt der höchsten Porträtkunst ein vollendet gemalter Fuß hervorblickte: «aber was für ein köstlicher, was für ein lebendiger Fuß war das!»¹¹¹ Dieser nackte Fuß legt ein Zeugnis des Inkarnats ab, das der fiktive Meister Balzacs zu malen imstande war, das ihn aber auch in den Wahnsinn trieb. Das Amorphe gibt sich in dem letzten Stadium des Bildes, als Frenhofer es für vollendet hält, als Ausgangsmaterial der Illusionsstiftung zu erkennen: als pastose, reine Farbe. Es bedurfte und bedarf höchster Kunstfertigkeit, aus den Farbtönen der Gelb- bis Rot-Skala, versetzt mit Weiß, Ocker, Braun und Grau, selten mit Spuren von Blau und Grün, die Farben lebendigen Fleisches und lebendiger Haut hervorzubringen. Rubens, Tizian, Caravaggio, Rembrandt – jeder der großen Meister mischte seine Inkarnatfarben auf individuelle Weise.

109 Denis Diderot: *Meine kleinen Ideen über die Farbe*. In: ders.: *Ästhetische Schriften*. Band 1. Hrsg. v. Friedrich Bassenge. Westberlin: Deb, 1984, S. 647.

110 Diderot: *Meine kleinen Ideen über Farbe*. S. 646–647.

111 Honoré de Balzac: *Das unbekannte Meisterwerk*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1987, S. 109.

Häufig wurde die ganze Palette einer Komposition aus den vermischten Farbtönen der Inkarnatfarben entwickelt. Wie Hans Sedlmayr am Beispiel der Malerei von Peter Paul Rubens überzeugend darzustellen wusste, liegen den Farbrezepturen des Inkarnats philosophische und anthropologische Einstellungen der Maler zu Grunde. Rubens mischte Blau in seine Inkarnatfarbe, so dass die wichtigsten Grundfarben Blau, Gelb und Rot in der Entstehung der lichten Hauttöne, besser Fleischtöne, in seinen Bildern zusammenwirkten, und das, obwohl Blau ein dem Hautton des Menschen fremdes Farbelement ist. Dieses Blau hat, so Sedlmayr, «keine gegenständliche, keine darstellende Bedeutung», es ist da, «nur weil von Rubens die Farbe der menschlichen Karnation als Inbegriff der drei «hohen», «reinen» Farben aufgefaßt und gesehen wird.»¹¹² Rubens Blau erfüllt also eine symbolische Funktion. Von dieser Vorstellung, dass die Totalität der drei oder vier Grundfarben – in Hegels *Ästhetik* sind es gemäß seiner Idee der vollendeten Ganzheit vier – und deren Vereinigung zu weißem Licht ein göttliches Schöpfungsideal verkörpert, sind Goethes, Hegels, Diderots Überlegungen zur Farbe und viele Gemälde seit der Renaissance durchdrungen. Diderots hohe ästhetische Bewertung des Inkarnats in der Malerei lässt sich zu zwei Schwerpunkten verdichten, welche – wie noch zu zeigen sein wird – auch für die Darstellung des menschlichen Gesichts und des Körpers im Kino eine Rolle spielen, wenn auch in einem anderen Sinn:

1. Diderot führt die Problematik der permanenten Bewegung des Modells an, dessen Lebendigkeit, Atem und Blut in einem Gemälde niemals in Vollendung darstellbar sind. Es geht nicht allein darum, dass sich das Aussehen des Modells, während es gemalt wird, unkontrolliert verändert, sondern auch um die notgedrungene Beschränkung des Porträtausdrucks auf nur einen der beobachteten Zustände.
2. Die Malerei des Inkarnats besteht nicht nur in der komplizierten und sehr feinen Farbtönenmischung, sondern auch in einem nach Schichten gestaffelten Auftrag mehrerer gemischter Farben in pastoser oder lasierender Qualität. Auf diese Weise ergibt sich der optische Eindruck einer transparenten Oberfläche, eines Dazwischen und eines durchschimmernden Darunter. Das Inkarnat suggeriert das Vorhandensein lebendigen Fleisches und Blutes unter der gemalten Haut. Der Farbauftrag erhält eine Tiefendimension.

Diese beiden ästhetischen Phänomene und handwerklichen Hürden der Malerei, nämlich «Bewegung» und «Suggestion der Tiefe» des Inkarnats, gehören wesensmäßig zusammen. Diderot erfasst in seinem Text *Meine kleinen Ideen über die Farbe* ein Phäno-

112 Hans Sedlmayr: *Bemerkungen zur Inkarnatfarbe bei Rubens*. In: Hans Sedlmayr (Hrsg.): *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*. 9–10: *Über Farbe, Licht und Dunkel (II), Zeit und Licht*. München: Selbstverlag des kunsthistorischen Instituts der Universität München, 1964. S. 47.

men, das einhundertdreißig Jahre später eine neue Bildkunst entscheidend beflügeln sollte, und er benutzt eine vorausweisende Metapher: «Das Gesicht des Menschen, diese Leinwand, die sich rührt, sich bewegt (...), sich färbt und mißfärbt», hat in der Filmkamera ein neues Gegenüber und auf der großen Kinoleinwand einen neuen ästhetischen Ort gefunden. Der Drang des mimischen und gestischen Ausdrucks zu ständigem Wandel in Abhängigkeit von seelischen Zuständen, vormals den bildenden Künsten eher hinderlich, befördert die Ausdruckskraft der neuen Kunst des Kinos.

Farbige Close-ups und Ganzkörperporträts entstehen wie in der Malerei des Inkarnats häufig aus der Überlagerung mehrerer Farbschichten, die den Blick in die Tiefe des Hautbildes ziehen. Weißes und farbiges Licht, die Kontrastwirkungen des Hintergrunds, der Dekoration oder der Kostüme in ihrem Verhältnis zur Haut tragen ebenso zu dem Ergebnis des fertigen Bildes bei wie die Farbempfindlichkeit des Filmmaterials, die Technik der Kamera, Filtervorsätze, Objektive und die Nachbearbeitung des Materials. Ein bekanntes Beispiel mit experimentellem Charakter ist Jean-Luc Godards Ehedrama *LE MÉPRIS* (F/I 1963) mit Brigitte Bardot in der weiblichen Hauptrolle. Der Film beginnt mit einer erotischen Szene. Camille (Brigitte Bardot) und Paul Chaval (Michel Piccoli) liegen im Bett (Abb. 56). Camille spielt ein Frage-und-Antwort-Spiel mit ihrem Mann. Sie befragt ihn zu seiner Liebe zu jedem einzelnen Teil ihres Körpers. Die Kamera konzentriert sich weniger auf die Interaktion zwischen den beiden Figuren, als auf den nackten Körper der Bardot, die in einer ihrer häufigsten Posen zu bewundern ist. Diese Pose, eine Rückenansicht, zeigt und verbirgt vieles. Für das Publikum, das sich durch Camilles Fragen ebenfalls angesprochen fühlen darf, bleibt der Körper zur Hälfte unsichtbar. Während der Dialogszene wechselt das Licht seine Farbe: Rot, Blau, Weiß – die Farben der Trikolore. Das farbiges Licht scheint den nackten Körper zu bekleiden, dessen Haut von warmem oder kaltem Licht umspielt wird. Diese Farbreihe kehrt wieder und zwar in einer Variablen als visuelle Trennung zwischen Figur und Grund. Beschränkt sich der Farbwechsel rein auf den Untergrund, wie in der späteren Sequenz, als Brigitte Bardot entweder auf einer roten Couch, einem blauen Fell oder einem weißen Flokati liegt, stößt sich der nackte Körper optisch von den Farben ab (Abb. 53–55). Vor allem das blaue und das rote Arrangement wirken kalt und entblößt. Das farbiges Licht nimmt den Körper im Bild auf, der farbiges Untergrund stellt ihn aus. In *LE MÉPRIS* stellt der Farbwechsel eine Entfremdungstechnik dar, die mit der Geschlossenheit der Inszenierung bricht.

Eine farbige Ausleuchtung von Gesicht und Körper kann unterschiedlichste Funktionen übernehmen: Konträr zu Godards verfremdender Reihung von Farbwechseln, setzt Kameramann Slawomir Idziak blaues Licht und graue Schatten in Krzysztof Kieslowskis erstem Teil der Farbtrilogie *TROIS COULEURS: BLEU* (F/PL/CH/GB 1993) psychologisch und symbolisch ein. Idziak, der in *EIN KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN* (PL988) oder auch dem mystischen Märchen *LA DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE* (F/N 1991) nicht vor gelbgrün entstellten Himmeln zurückschreckt, hält sich in *TROIS COU-*

LEURS: BLEU beim Einsatz von Farbfiltern zurück, zumal Blautönungen bei weitem nicht so fremd wirken wie Gelb- und Grüntönungen. Als Naturerscheinungen bezeugen gelbliche Himmel am hellen Tag eine massive Belastung der Atmosphäre durch Staub und sind in dieser Form selten zu sehen. Die durch Filter erzeugten blauen Lichtwirkungen in TROIS COULEURS: BLEU bleiben zumeist realistisch motiviert. Eine Großaufnahme der Schauspielerin Juliette Binoche ruft Diderots Bild einer unruhigen Leinwand in Erinnerung. Julie Vignon (Juliette Binoche) hat Mann und Kind bei einem Autounfall verloren. In ihrer Trauer öffnet sie sich dem Assistenten ihres Mannes in einer ebenso zufälligen wie ernststen Liebesbegegnung. Es ist Nacht, es regnet, Wasser fließt an den Scheiben der Fenster herab, durch die blaues Licht in den Raum fällt. Über Binoches Gesicht laufen die blauen Spiegelungen des Wassers und die grauen Schatten der Nacht. Diese beiden gegensätzlichen und relativ scharfkantigen Farbbewegungen spalten Binoches mimisch nur minimal bewegtes Gesicht. Auf diese Weise tragen farbige Bewegungsphänomene unter und auf der Haut zur Performance der Schauspielerin bei, die Zonen und Schichten des Gesichts in Großaufnahme voneinander abgrenzen. Die seelische Zerstörung der Figur wird deutlich.

Manchmal ersetzt farbiges Licht aber auch eine schauspielerisch schwer zu bewältigende, physiologische Reaktion wie zum Beispiel das oftmals beschworene zarte Erröten des Gesichts. In Paul Thomas Andersons Film PUNCH-DRUNK LOVE (USA 2002) spielt Adam Sandler die Hauptrolle des neurotischen und von sieben aggressiven Schwestern geplagten Barry Egan. Eines schönen Tages taucht Barry aus unerfindlichen Gründen in einem neuen blauen Anzug im Büro auf und erlebt in Kürze mehrere Wunder. Erst überschlägt sich ein Auto mehrfach direkt vor seiner Nase und fährt dann einfach weiter. Dann stellt jemand ein altes Harmonium vor seine Tür und als drittes begegnet er der Frau seines Lebens. Nach einigem Zögern schleppt er das Harmonium in sein Büro und probiert es aus. Die Freude über den ersten Ton des Instruments erwärmt sein Gesicht, seine Wangen erröten. Dieser seltene Glücksmoment des gequälten Helden ist das Ergebnis eines langsamen Anschwellens von rotem Licht.

Noch einmal soll hier ein Rückgriff auf Diderots Beschreibung des Inkarnats in der Malerei erfolgen, die sich damit bescheiden muss, eine der schönsten Farbenbewegungen nur in ihrem Ergebnis festhalten zu können:

Man hat behauptet, die schönste Farbe in der Welt sei die liebenswürdige Röte, womit Unschuld, Jugend, Gesundheit, Bescheidenheit und Scham die Wangen eines Mädchens zieren, und man hat nicht nur etwas Feines, Rührendes, Zartes, sondern auch etwas Wahres gesagt: denn das Fleisch ist schwer nachzubilden (*rendre*); dieses saftige Weiß, überein (sic!), ohne blaß, ohne matt zu sein, diese Mischung von Rot und Blau, die unmerklich durch (das Gelbliche) dringt, das Blut, das Leben bringt den Koloristen in Verzweiflung. Wer das Gefühl des Fleisches erreicht hat,

ist schon weit gekommen, das übrige ist nichts dagegen. Tausend Maler sind gestorben, ohne das Fleisch gefühlt zu haben, tausend andere werden sterben, ohne es zu fühlen.¹¹³

Fast einhundertfünfzig Jahre nach Diderots *Kleinen Ideen* korrigierte der Filmtheoretiker Béla Balázs in seiner Schrift *Der Geist des Films* einen Irrtum. In der ersten Fassung seiner Filmtheorie *Der sichtbare Mensch* aus dem Jahr 1924 hatte Balázs, der den neuen Techniken des Farbfilms zugleich offen und mit kritischer Distanz begegnete, die Befürchtung geäußert, «Naturtreue» sei «nicht immer von Vorteil für die Kunst».¹¹⁴ 1930, als sich langsam abzuzeichnen begann, dass die Farbfilmtechnologie ihrem Ziel der naturgetreuen Farbwiedergabe wirklich näher rückte, revidierte Balázs in *Der Geist des Films* seine frühere Einschätzung. Jetzt gerät er beinahe ins Schwärmen: Das Kino in Farbe kann uns eine «Farbenballade» vor Augen führen, eine »unaufhörlich aufgeregte Bewegung« der Farben, deren Darstellung der Malerei niemals wirklich gelingen kann:

Und auch das Erröten eines Kindes wird uns nie ein Maler zeigen. So wie er nur die Blässe eines Gesichts zeigen kann, aber nicht das Erbleichen. Auch das Farbenspiel des Wellenspiels nicht. Auch nicht das rote Flackern des Feuerscheins auf braunen Gesichtern.

Der Farbfilm, der einmal mit seinen Großaufnahmen auch die feinste Farbenbewegung verfolgen wird, wird uns eine neue Welt entdecken, von der wir heute noch nicht wissen, dass wir sie in der Wirklichkeit alle Tage sehen.¹¹⁵

Im gleichen Jahr, als Balázs diese Sätze zum neuen Kino in Farbe niederschrieb, erkannte auch der Gestaltpsychologe David Katz die Befähigung des Kinematographen, das Auge des Menschen auf eine Entdeckungsreise zu den visuellen Phänomenen Farbe, Licht und Bewegung zu schicken, trotzdem der Farbfilm auch zu dieser Zeit noch von massiven technischen Kinderkrankheiten belastet war. Das Kino wird für Katz ähnlich wie für Balázs zu einer neuen «Schule des Sehens» und zwar des Farbensehens. Der Kinematograph erweitert sein Beobachtungsspektrum um den Bereich einer neuen Form der Chromatographie. Dabei ist auffällig, dass das Erzählkino den Einsatz von Farben einer Reihe von ästhetischen, dramaturgischen, konventionellen, symbolischen und psychologischen Funktionen unterwirft. Folgende Funktionalisierungen lassen sich unterscheiden:

1. eine Ästhetik der Farbmodellierung von Gesicht und Körper;
2. die Inszenierung von Ferne und Verfremdung, Farbmasks;
3. die Entdeckung der symbolischen Qualität des Hauttons;

113 Diderot: *Meine kleinen Ideen über die Farbe*. S. 644.

114 Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch*. S. 97.

115 Béla Balázs: *Der Geist des Films*. S. 108.

4. eine Inszenierung des Hauttöns als Spiegel äußerer Ereignisse und innerer Zustände;
5. die Reduktion auf das Inkarnat des natürlichen, authentischen Hautbilds;
6. experimentelle Überschreitungen des Realistischen und des Narrativen;
7. genrebezogene Stilbildungen (z.B. im Musical, im Film Noir, im Western);
8. die Hauttönungen des Todes.

Filmhistorisch wurden diese aufgezählten Kategorien nacheinander, manche aber auch parallel entdeckt, wobei das technisch Machbare der Freiheit der Inszenierung immer wieder Grenzen setzte. Zu den ältesten Formen gehört die Ästhetik der Modellierung von Gesicht und Körper, ob in Schwarzweiß oder in Farbe, auch wenn in der zeitgenössischen Literatur permanent von natürlicher Farbwiedergabe die Rede ist. Bis zur Ausreifung der beiden wichtigsten Farbverfahren Technicolor und Agfacolor bleibt die Suche nach der natürlichen Farbe im Kino ein Dauerthema. Bestandteil einer ästhetischen Geschichte der Hauttöne im Film ist immer auch das Technische in seiner jeweiligen historischen Verfassung. Dies lässt sich – um nur ein markantes Beispiel anzuführen – anhand der Zwei-Farb-Verfahren demonstrieren, deren Inkarnatfarben häufig nicht so schlecht sind, da die dritte Farbe Blau in der Mischung der Fleischfarben entbehrlich ist. In der Modellierung des menschlichen Gesichts im Film treffen Zeichnung und Malerei, Konturierung durch Make-up, durch Licht und Schatten auf eine Kolorierung durch Farbe und Farbverlauf.

Film-Zeichnung und Film-Malerei

Die Geschichte des menschlichen Porträts beginnt in prähistorischer Zeit als die ersten, teilweise gar schon virtuosen Farbbilder an die Wände von Höhlen gemalt wurden,¹¹⁶ und ist mit der Erfindung des Kinos bei einem Formenreichtum angekommen, der kaum noch zu überblicken ist. Phasen dieser Geschichte lassen sich anhand der anthropologischen, politischen, religiösen und sozialen Funktionen der Bilder näher beschreiben.¹¹⁷ Zu jeder Zeit entstanden Bilder aber auch aufgrund eines von all diesen Funktionen befreiten, ästhetischen Bedürfnisses nach Bilddarstellungen des Menschen. Die Lust an der bildnerischen Darstellung, dem Menschen angeboren, tritt zunächst in Kombination mit den magisch-kultischen Praktiken der Jäger und Sammler in der Frühgeschichte der

116 Man schätzt, dass unsere Vorfahren vor 35 000 Jahren damit begonnen haben, sich als bildende Künstler zu betätigen. Prähistorische Funde belegen regelrechte Werkstätten zur Erzeugung von Farbmitteln, die vor dem Auftrag bearbeitet werden mussten. In: Colette Vignaud, Marie-Pierre Pomies, Michel Menu: *Farbstoffe prähistorischer Malereien*. In: *Spektrum der Wissenschaft Spezial: Farben*. S. 48.

117 In jüngster Zeit ist das wissenschaftliche Interesse an der Bildforschung deutlich gestiegen, wie an den zahlreichen Publikationen zum Thema zu sehen ist. Eine der aktuellen Debatten dreht sich zum Beispiel um die pragmatische Funktion der Bilder, ein Ansatz der Bildanthropologie. Siehe hierzu die Schriften von Hans Belting, vor allem das 2001 erschienene Buch *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink Verlag.

Menschheit auf. Zu Beginn der Porträtmalerei dient das gemalte Bildnis zunehmend politischen Zwecken, zum Beispiel dem Machterhalt der griechischen und römischen Herrscher. Es fungiert bis zum Ende des Mittelalters sogar im juristischen Sinn als Stellvertreter¹¹⁸ und ist bis zur Erfindung der Fotografie im 19. Jahrhundert neben der Statue das einzige visuelle Darstellungsmedium historisch wichtiger Persönlichkeiten und Ereignisse. Daneben dienen die Heiligenporträts in der mittelalterlichen christlichen Ikonografie religiösen Zwecken und der Erbauung. Auf die Ähnlichkeit von Bildnis und Modell wurde in wechselndem Maß Wert gelegt. Im Fall von Leonardo da Vincis berühmtem Frauenporträt *Mona Lisa* steht noch nicht einmal fest, ob es wirklich ein Modell zu dem Bild gibt oder ob die lächelnde Dame eine Erfindung des Meisters ist.¹¹⁹ Erst ab dem 18. Jahrhundert wird es Sitte, dass private Personen ohne öffentliches Amt gemalte Porträts als Erinnerungsstücke von sich anfertigen lassen. An Stelle dieser Bildpraxis tritt im 19. Jahrhundert nach und nach die Fotografie, die noch immer in dem Spannungsfeld zwischen künstlerischer und alltäglicher Praxis steht, und deren Erfolgsgeschichte als Massenmedium es zu verdanken ist, dass ein unüberschaubares »privates« Bildarchiv weltweit permanent anwächst:

Wie ein latentes, unbewusstes Kollektives bildet die Amateurfotografie ein fließendes, unerforschtes und empfindliches Gebiet, in dem der persönliche Bestand der Fotoschaffenden wie ein Relais oder ein Bildschirm in die Erinnerungen der Menschen eingreift.¹²⁰

Mit der Geschichte der Malerei, der Fotografie und des Kinos gehen der Wandel der Darstellungskonventionen, die Verfeinerung der Ausdrucksformen, die Entwicklung von Kompositionstechniken und nicht zuletzt die ständige Variation der Farbpalette in Bezug auf Figur und Grund des Bildes einher. Das große neue Darstellungsparadigma des Kinos ist die Bewegung des Bildes, die alle zuvor gefundenen Kompositionsformen neu bewertet. Licht, Farbe, Form – die bewegten Bilder des Kinos verändern alles und schlagen ein neues Kapitel in der Geschichte der Bildgestaltung auf, das noch lange nicht zu Ende geschrieben ist und in dem das Porträt des Menschen eine prominente Position einnimmt. Im Kino wird das menschliche Gesicht – beeinflusst durch Farben, Licht, Schatten, Format, Binneninszenierungen, Spiegelbilder, Ausschnittinszenierungen, Ruhe

118 Norbert Schneider: *Porträtmalerei*. S. 26: «Lange Zeit – bis in die Epoche der Aufklärung hinein war es durchaus üblich, dass Bildnisse von Rechtsbrechern, derer man nicht habhaft werden konnte, von einem Henker an Stelle der realen Person »hingerichtet« wurden (»executio in effigie«). Das Bild sollte, so die rechtlichen Bestimmungen, die Erscheinung des Delinquenten genau wiedergeben; die ihm zugefügten Strafen galten symbolisch den entsprechenden Stellen seines Leibes.»

119 Gernot Böhme: *Theorie des Bildes*. München: Fink Verlag, 1999. S. 34.

120 Michel Frizot (Hrsg.): *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln: Könemann, 1998. S. 336. Zur Entwicklung der Fotografie im 19. und 20. Jahrhundert siehe auch: Beaumont Newhall: *Geschichte der Photographie*. Aus dem Amerikanischen von Reinhard Kaiser, München: Schirmer/Mosel, 1998.

und Bewegung – immer wieder neu gesehen. In Spielfilmen bleibt die natürliche Physiognomie des Schauspielers in der gezeigten «Identität zur Ansicht» (Thomas Koebner) stets sichtbar, es sei denn, es kommt eine extreme Maske zum Einsatz. Dazu kommen die vielen möglichen Formen der Gestaltung durch die Kamera, durch die Bildbearbeitung und schließlich auch durch die Montage.

Unter der Überschrift *Der Wegfall der Farben und die Beleuchtung* machte Rudolf Arnheim in seinem 1932 erschienenen Werk *Film als Kunst* darauf aufmerksam, dass im Schwarzweißfilm der «Himmel dieselbe Farbe hat wie ein Menschengesicht».¹²¹ Dies gilt bereits für die unbunte Daguerrotypie, die ein halbes Jahrhundert vor der Kinematographie dem Menschen ein neues Bild seines Gesichts zum Geschenk machte. Still ist dieses Bild, schwarz, weiß und grau, auf seltsame Weise entrückt. Das erste schwarzweiße als Daguerrotypie reproduzierte Bild eines Gesichts ist keine Vorstufe der normal farbigen Großaufnahme im Film, sondern in ihm nimmt eine neue Ästhetik innerhalb der Darstellungstechniken des Porträts ihren Anfang, die an Gرافit- und Kohlezeichnung gleichermaßen wie an die Grisaille-Malerei erinnern mag, sich aber in diesem Bezug selbstverständlich ästhetisch nicht erschöpft. Von Anfang an versuchten sowohl die Pioniere der Fotografie wie des Kinos farbige Bilder zu produzieren:

Niépce hatte bereits zu Beginn seiner Forschungen von der Fotografie »in Farbe« geträumt und notierte gelegentlich, dass er überrascht war, ausschließlich Tonwerte reproduzieren zu können. Schwarz und Weiß waren eine Notlösung, auf deren Grundlage die Fotografie wohl oder übel ihre Ästhetik aufbaute.¹²²

Diese Anmerkung darf nicht falsch verstanden werden. Technische Notlösungen haben sich immer wieder als tragfähige Fundamente neuer Ästhetiken erwiesen, und die Schwarzweißfotografie ist schließlich ein Paradebeispiel dafür. Aber es soll nicht übersehen werden, dass die zum Allgemeinplatz gewordene Abwertung der Farben in der künstlerischen Fotografie zum Teil in den Schwierigkeiten der Farbproduktion, zum Teil in den horrenden Produktionskosten begründet ist, aber auch in der prinzipiell größeren Komplexität der Bildgestaltung. Historische Darstellungen der Entwicklung des neuen künstlerischen Mediums Fotografie belehren darüber, dass bereits Daguerre an der Lösung des Farbproblems arbeitete. Nachdem der Urheber des ersten fotografischen Verfahrens an den Farben gescheitert war, begannen die Daguerrotypisten damit, «ihre Platten von Hand zu kolorieren»,¹²³ eine aufwändige Maßnahme, die auch in den Anfängen der Kinogeschichte an kurzen Filmstreifen vorgenommen wurde. Auch bei der nachträglichen Kolorierung von Porträts und Ganzkörperaufnahmen stellte sich das

121 Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*. S. 30.

122 Michel Frizot (Hrsg.): *Neue Geschichte der Fotografie*. S. 411.

123 Beaumont Newhall: *Geschichte der Photographie*. S. 277.

Problem des Inkarnats, der Malerei von Hauttönen, die im Falle der Daguerrotypen möglichst naturalistisch aussehen sollten. Das Kolorieren von Hand konnte sich beim Bewegtbild aus verständlichen Gründen noch weniger durchsetzen als beim stillen Einzelbild, aber es ist bei sorgfältiger Ausführung das erste der anfänglichen »Farbverfahren«, das zu ansehnlichen Ergebnissen führte. Wobei angemerkt werden muss, dass auf handkolorierten Filmen manchmal auch die Hauttöne ausgespart wurden, weil das transparente Grau des Schwarzweißfilms allemal besser aussieht als ein aufgepinseltes Schweinchenrosa. Die nötige Sorgfalt der Gesichts- und Körperkolorierung konnte vor allem bei längeren Filmen nur schwer eingehalten werden, wogegen das Anmalen der Kostüme und der Dekoration oft leichter zu bewältigen war. Auch mit dem Bemalen von Fotografien beginnt eine neue Geschichte der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Bild des Menschen, deren wissenschaftliche Beschreibung noch aussteht.

Technisch bedingt, vollzieht sich in der Schwarzweißfotografie und dem Schwarzweißfilm eine Transformation der Farben in Grauwerte. Der belichtete Film simuliert die Farben des Gesichts nicht, sondern verwandelt sie in Graustufen, im Falle von monochromatischem Filmmaterial ohne Rücksicht auf die Helligkeitswerte der bunten Farben.

Das Laub eines Baumes ist ebenso schwarz wie ein Frauenmund – das heißt: nicht nur ist eine bunte Welt in eine schwarzweiße transponiert, sondern es sind auch dadurch alle Tonwerte untereinander verschoben, indem Gleichheiten auftauchen, von denen in der bunten Welt keine Rede ist; indem Dinge gleichfarbig sind, die in der Wirklichkeit keine oder eine ganz andre farbliche Beziehung zueinander haben.¹²⁴

Viele Künstler schätzen diese Distanz des schwarzweißen Bildes zur wirklichen Welt, die dramatische Wirkung von Licht und Schatten in Schwarzweiß, die Möglichkeit deutlicher Konturierung und einer auf das Wesentliche reduzierten Bildkomposition. Dass durchaus vergleichbare Bildinszenierungen auch in Farbe möglich sind, musste von den Fotografen und Filmemachern im Laufe ihrer künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Farbfilm erst erlernt und entwickelt werden. Zu den entscheidenden Entdeckungen gehören die möglichen Feinheiten einer Palette zwischen unbunten und bunten Farben, die durch Entsättigung, Farbverfremdung und den Verzicht auf die volle Beleuchtung zu finden sind und zu ungewöhnlichen Farbkompositionen führen. Bis es jedoch soweit war, dass in einem Kinofilm sogar Teilbereiche in Nuancen farblich genau bestimmt und verfeinert werden konnten, mussten eine Menge technischer Probleme gelöst werden, auf die ich in dem Abschnitt zur Geschichte des Farbfilms zurückkommen werde.

Akzeptierte das Publikum, so wie es der Zeitgenosse Arnheim beschreibt, den »Wegfall der bunten Farben«¹²⁵ im Schwarzweißfilm anstandslos, so reagierte es umso kritischer auf

124 Arnheim: *Film als Kunst*. S. 30.

125 Arnheim: *Film als Kunst*. S. 30.

die falschen bunten Farben der frühen Farbverfahren. Dies hängt ursächlich damit zusammen, dass Menschen in Bezug auf die Farben bestimmter Objekte und Erscheinungen über ein verlässliches Vorwissen verfügen, an dem die Richtigkeit der Abbilder gemessen wird. Vor allem wenn es um das menschliche Gesicht und seine Hautfarbe geht, sind wir schon aus anthropologischen und psychologischen Gründen zu feinsten Wahrnehmungen fähig. Wir interpretieren die natürlichen Hauttöne anderer Menschen auf ebenso vielfältige Weise, wie die künstliche Zutat kosmetischer Farben. Ob blass, porzellanweiß, grau und matt, rosig, gebräunt oder braun von Geburt, gelb, rötlich, glatt, fleckig, jung oder alt, Beobachtungen dieser Art am anderen Menschen geben Aufschluss über die soziale Stellung, das Alltagsverhalten, den Gesundheitszustand, die ethnische Herkunft und die psychische Befindlichkeit. Blässe bedeutet nicht zwangsläufig Krankheit, sie galt vor allem in alter Zeit als Zeichen eines besonderen sozialen Wohlstands. Wer blass war, musste nicht für seinen Broterwerb auf dem Feld arbeiten. Andererseits ist Bräune in einer Urlaubs- und Reisekultur mittlerweile ebenfalls zu einem Signal des Wohllebens geworden. In dunkelhäutigen Kulturen gibt es auch die Mode, Blässe zu pflegen. Schminke und Farben bilden zu dem natürlichen Gesicht eine Art Metasystem: Ist ein Make-up dezent und gekonnt aufgetragen, provokant und kreativ, billig und übermäßig? – All dies sehen und beurteilen wir instinktiv, aber auch bewusst. Vor dem farblich anderen Gesicht haben ganze Kulturen immer wieder derartig Angst, dass sie es grundlos diskriminieren. Das Gesicht des Menschen besitzt im Alltagsleben und in der Kunst eine fundamentale Bedeutung,¹²⁶ worauf auch die Farben der Kunst und die Filmfarben Rücksicht zu nehmen haben, weil die emotionale Wirkung falscher Töne in einem noch dazu überdimensional großen Gesicht auf der Leinwand zu stark ist, um ungezielt eingesetzt zu werden.

An dieser Stelle wird es Zeit für einige konkrete Beispiele, die den Abstecher in die Geschichte des Bildes wieder mit dem Thema der Farbe im Kino, speziell der Farbe der Haut, des Kopfes, der Gestaltung der Physiognomie durch Licht und Farbintensität verbinden. Dabei spielt die technische Problematik der Darstellung natürlicher Hauttöne ebenso eine Rolle, weil sich gerade an dieser Aufgabe in den dreißiger Jahren die Erfinder der Farbfilmverfahren abarbeiten. In Bezug auf die Dramaturgie und Ästhetik der Hauttöne verfügt das aktuelle Kino aufgrund der technischen Fortschritte unter anderem im Bereich der digitalen Bildbearbeitung über weitgehende künstlerische Freiheit.

126 In den letzten Jahren ist ein lebendiges, breit gefächertes und internationales Forschungsinteresse an dem menschlichen Gesicht entstanden, wie neuere Publikationen zum Thema belegen. An dieser Stelle sei verwiesen auf: Daniel McNeill: *Das Gesicht. Eine Kulturgeschichte*. 1. Aufl., Boston/New York: 1998, in deutscher Übersetzung, Wien: btb, 2003. Brian Bates, John Cleese: *Gesichter. Das Geheimnis unserer Identität*. Köln: vgs, 2001. Peter von Matt: *...fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*. München: dtv, 2000. Wilhelm Schlink (Hrsg.): *Bildnisse. Die europäische Tradition der Porträtkunst*. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag, 1997. Luca Giuliani: *Bildnis und Botschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986. Rudolf Preimesberger u.a. (Hrsg.): *Porträt*. Berlin: Reimer, 1999.

Farbmodellierung

Der Werbetrailer zu Rouben Mamoulians Melodram *BECKY SHARP* (USA 1935), dem ersten abendfüllenden Dreifarben-Technicolor-Spielfilm, betont auf der Bildebene die Leistungen des neuen und teuren Farbverfahrens in der Wiedergabe von Hauttönen (Abb. 42 und 43).¹²⁷ Zahlreiche und mit den Mühen der Malerei durchaus vergleichbare Versuche, «Naturfarben» vor allem in Bezug auf die Hauttöne des Menschen auf die Leinwand zu bringen, mussten scheitern, bevor die Farbfilmtechnik in der Lage war, Bilder von solcher Qualität hervorzubringen wie in *BECKY SHARP* oder in *THE GARDEN OF ALLAH* von Richard Boleslawski (USA 1936). Doch abgesehen von der Schönheit der Pastellfarben, welche die Gesichter von Miriam Hopkins oder Marlene Dietrich erblühen lassen, sind die Close-ups der meisten Filme in den dreißiger Jahren von einer naturgetreuen Abbildung weit entfernt. Dies beruht, bezogen auf das in diesen Filmen zum Einsatz kommende Technicolor-Verfahren, auf mehreren Ursachen:

1. Durch die Erweiterung des Technicolor-Verfahrens um eine dritte Farbe verbesserte sich die Farbtonpalette des Spielfilms entscheidend. Die Farbtöne im Film weisen nun Ähnlichkeiten mit der Wirklichkeit auf. Das Publikum kann allerdings in vielen Fällen nur grob beurteilen, ob die Oberflächenfarbe eines Objekts korrekt ist, da es im Falle von Kostümen und Ausstattung nicht auf Referenzobjekte der empirischen Wirklichkeit zurückgreifen kann. Im Falle von Hauttönen fallen allerdings schon minimale Verfremdungen aufgrund unseres Vorwissens auf. Für das menschliche Gesicht haben wir eine feste Palette im Kopf. Hier greifen im Übrigen auch die bereits beschriebenen Konstanzleistungen des menschlichen Gehirns, die uns im Film manche Farbenercheinung im Falle von Hauttönen auch einfach übersehen lassen. Das menschliche Gehirn korrigiert die empfangenen Bildsignale anhand seiner reichhaltigen Seherfahrungen.
2. Technicolor tendiert aufgrund seiner besonderen Produktionsweise zu leuchtenden, scharf umrissenen Farbflächen. Dies resultiert vor allem aus dem so genannten Dye-Transfer-Prozess, dem Druckverfahren. Zugleich erlaubt das Technicolor-Verfahren eine haargenaue Bearbeitung jedes einzelnen Farbauszugs. John Huston ließ seinen Film *MOBY DICK* (GB 1956) in der Nachbearbeitung gezielt entsättigen. Agfacolor-Farbfilm zeigen deutlich weichere Übergänge und Farbverläufe, auch ohne gezielte Bearbeitung.
3. Die Techniken des Make-ups und die Farbtöne, die zum Einsatz kamen, waren noch nicht den neuen Erfordernissen des Farbfilms angepasst. Hier mussten erst die notwendigen Experimente gemacht werden und zwar bei jedem neuen Farbverfahren

127 *BECKY SHARP* ist eine Literaturverfilmung nach William Makepeace Thackerays zwischen 1847 und 1848 in Heftform erschienenem Gesellschaftsroman *Vanity Fair. A Novel Without a Hero*. Der Trailer ist auf der DVD-Beilage zur Buchausgabe 6. Ausgabe, 2002 Reihe *Weltwunder der Kinematographie* enthalten. Die DVD kann bei Polzer in Potsdam bezogen werden.

wieder. Nach der Ablösung der Dreistreifenkamera von Technicolor durch den Eastman Color Mehrschichtenfarbfilm Ende der fünfziger Jahre – um nur ein Beispiel zu nennen – wurde die Erfahrung gemacht, dass die roten Lippenstiftfarben, die in Technicolor wunderbar leuchteten, plötzlich braun aussahen.

4. Die Tradition der markanten Licht- und Schatteninszenierungen des Schwarzweißfilms beeinflusst die Farbfilmsinszenierungen ab 1935. Dies ist besonders auffällig, wenn man die Close-ups von Marlene Dietrich aus *THE GARDEN OF ALLAH* ansieht (Abb. 45). Die wenigen und warmen Farben, die zum Einsatz kommen, unterstützen das mystische Spiel von Licht und Schatten. Das Gesicht, die Schattierungen und Lichtzonen der Haut sind modelliert wie in den Schwarzweißfilmen der Dietrich.

Vor allem in den dreißiger und vierziger Jahren gehört es zu den Konventionen des Kinos, Gesichter entweder durch Schatten und Licht oder durch Farbe und Licht zu modellieren. Schon durch den Einfluss der Maske werden die Hauttöne vor allem der Schauspielerinnen in eine gleichmäßige und geschlossene Oberfläche, eine Porzellanhaut, verwandelt. Poren, Makel, Falten, Narben und ungewollte Schatten tauchen in den meisten Großaufnahmen nicht auf. Make-up und eine weiche, die Schattenflächen sanft aufhellende Lichtsetzung erzeugen den Eindruck eines idealisierten Inkarnats mit rosigen, aber nicht zu roten Wangen und zarten Farbverläufen. Kehrseite dieses Porträtstils vor allem der Studios in Hollywood ist die erzwungene Unbeweglichkeit der Schauspielerinnen und auch der Schauspieler, die für eine Aufnahme millimetergenau arrangiert werden mussten. All diese Faktoren zusammen genommen, erschaffen eine Ästhetik der Unberührbarkeit – ob in Schwarzweiß oder in Farbe.

Inszenierung von Ferne und Verfremdung

Die Geschichte der Großaufnahme im Kino beginnt in Schwarzweiß, entwickelt sich zu den monochromen Bildern der viragierten Stummfilme, dann kommt der Ton hinzu und die Farbe verschwindet vorübergehend wieder. Maria Falconettis reines Gesicht in der Titelrolle von Carl Theodor Dreyers Tragödie *LA PASSION DE JEANNE D'ARC* (F 1928), das unter den Strapazen der inquisitorischen Befragung «allmählich ganz dünn wirkt wie eine Membran, ein Trommelfell»,¹²⁸ Louise Brooks durch das schwarze glänzende Haar und die weiße Haut im visuellen wie im metaphorischen Sinne kontrastreiche Physiognomie in Georg Wilhelm Pabsts Wedekind-Verfilmung *DIE BÜCHSE DER PANDORA* (D 1929)¹²⁹, das mit Hilfe einer höchst individuellen und

128 Thomas Koebner: *In Großaufnahme*. In: ders.: *Wie in einem Spiegel. Schriften zum Film. Dritte Folge*. Sankt Augustin: Gardez!-Verlag, 2003, S. 378–393. S. 388.

129 Vgl. hierzu meine Studie: *Leibhaftig Lulu – intermedial betrachtet*. In: Holger Dauer, Benedikt Descourvières, Peter W. Marx (Hrsg.); «*Unverdaute Fragezeichen*». *Literaturtheorie und textanalytische Praxis*. St. Augustin: Gardez!-Verlag, 1998, S. 145–156.

komplizierten Lichtsetzung in Affekt und Bewegung bis zum Stillstand zurückgenommene Gesicht Marlene Dietrichs¹³⁰ in den zwanziger und dreißiger Jahren sind nur einige eindrucksvolle Beispiele für die Entwicklung von Inszenierungsstrategien der Großaufnahme in Schwarzweiß, die sich in Farbe nicht so einfach kopieren und wiederholen lassen. Schwarzweiß- und Farbästhetik entwickeln sich seit Erfindung des Kinos nebeneinander, aber unter verschiedenen technischen Bedingungen. Die Farbfotografie und der Farbfilm sind durch die technischen Probleme zu ständiger Revidierung ihrer Verfahren gezwungen. Aber: Mit jedem Experiment schenkt das Kino dem Menschen ein neues Bild seiner selbst, naturalistisch, expressiv, entfremdet, kaum wieder zu erkennen und doch in äußerstem Maß vertraut.

Von den viragierten Bildern der Stummfilmzeit bis zu den Filmen der Gegenwart lassen sich unzählige eindrucksvolle Beispiele finden, bei denen selbst bei nächster Nähe zum Gesicht der SchauspielerIn oder des Schauspielers auf den Naturton der Haut zugunsten einer fremden Farbstimmung verzichtet wurde. Auffällig wird dieser Bruch mit dem Naturalismus vor allem in Filmen, die weitgehend in polychromen Bildern gehalten sind, so dass die monochrome Farbstimmung einen szenischen Kontrast aufbaut. Beispiele für eine solche Farbinszenierung der Großaufnahme, die vor allem Schockmomente oder auch eine irrealer Grundstimmung visuell unterstützen sollen, finden sich unter anderem in Hitchcocks *VERTIGO* (USA 1958), aber auch in *MARNIE* (USA 1964), einem Film, der die psychische und die physische Traumatisierung seiner Hauptfigur in einer Farbphobie vor Rot gipfeln lässt. Martin Scorseses Psychothriller *TAXI DRIVER* (USA 1976) dringt in die isolierte Psyche des Taxifahrers Travis Bickle (Robert de Niro) ein, der zum finalen Kampf wider die Verbrecher dieser Welt ins Feld zieht – nicht ohne sich zu diesem Zweck in einen archaischen Krieger zu verwandeln. Schon die ersten Bilder des Films exponieren nicht nur die Farbe als Lichtphänomen im Kontrast zur dunklen Großstadt sondern auch de Niros lauernden Blick (Abb. 66). Korrespondierend zu den Farben der nächtlichen, regennassen Straßenszenerie und insofern einer realistischen Bildlogik gehorchend, taucht die Detailaufnahme der Augen des Jägers in rotes, blaues, gelbes Licht, dazwischen wird die normale Hautfarbe sichtbar. Das Auf- und Abblenden der monochromatischen Lichtfarben begleitet ein einsames Saxophon wie in einer musikalischen Mimikry der Bewegung. Die Filmmusik zu *TAXI DRIVER* stammt aus der Feder Bernard Herrmanns, der auch für Hitchcock Meisterhaftes komponiert hat.

In grellen Farben gehaltene, monochrome Einstellungen, die durch farbiges Licht, Farbfilter, mit Hilfe der digitalen Nachbearbeitung oder schlicht ganz altmodisch durch das Einfärben von Schwarzweißfilm hergestellt werden können, übernehmen ei-

130 Vgl. hierzu meine Studie *Aura und Affekt – Frauen-Bildnisse*. In: Marschall, Grob (Hrsg.): *Ladies, Vamps, Companions Schauspielerinnen im Kino*. S. 13–34.

ne ganze Reihe von farbdramaturgischen Funktionen: Schockmomente, das Irreale und Phantastische, Emotionen, Erinnerungen, Träume, aber auch die Kontemplation, der Rückzug ins Innere treten häufig monochrom auf. In John Newlands Inzestdrama *MY LOVER MY SON* (USA, GB 1970) werden die Tagträume von Mutter Francesca (Romy Schneider) und Sohn (Dennis Waterman) übereinstimmend in monochrom roten oder gelben Flashs sichtbar. Doch während Francescas Visionen aus der Vergangenheit auftauchen, ist ihr Sohn James sichtlich von ihrer Gegenwart belastet. Gemeinsam ist vielen monochromen Ausbrüchen aus der Normalität der bunten Welt, dass sie aus einer zweiten Wirklichkeit zu kommen scheinen, welche die erste Wirklichkeit der Figuren ergänzt oder in Frage stellt.

Eindrücke von Ferne und Verfremdung können durch eine Reihe von unterschiedlichen Gestaltungsmitteln erzeugt werden:

1. die Hauttöne deutlich verfremdende Farbfilter;
2. ein plötzlicher Wechsel des farbigen Lichts;
3. verfremdendes Make-up;
4. Masken und dicke Farbschichten auf der Haut;
5. Morphingeffekte;
6. durch Überblendungen erzeugte Transparenz und Überlagerung;
7. Muster auf dem Gesicht oder dem Körper der Figur durch Farbe, Licht und Schatten;
8. Spiegelungen.

Haut als Reflektor des Äußeren und Widerschein des Inneren

Im Falle dieser Funktion ist zu beobachten, dass ähnliche Gestaltungsmittel zum Einsatz kommen wie bei einer verfremdenden Inszenierung, allerdings sparsam dosiert. Wenn das gefilmte Gesicht des Schauspielers zum Spiegel der Seele einer Figur und nicht zu einer Leinwand des Fremden werden soll, muss sich das Farbenspiel auf einer Grenze zwischen realistischer und symbolischer Inszenierung bewegen. Abweichungen vom normalen Hautton dürfen nur minimal sein. Häufig beschränkt sich ein solcher Farbwechsel auf die kaum sichtbare Manipulation der Farbtemperatur, zum Beispiel durch so genannte Schminkfolien oder durch eine leichte Entsättigung der Farben. Sollte ein verfremdendes Make-up zum Einsatz kommen, so muss dies historisch begründet sein. Gleiches gilt für Spiegelungen auf dem Gesicht, die der Zuschauer auf Licht- und Farberscheinungen, die im filmischen Raum motiviert sind, zurückführen können muss. Asymmetrische Verzerrungen entstehen durch das psychologisch motivierte Schauspiel und nicht durch exzessiven Farbeinsatz. Zu beobachten ist auch im Dienste der Psychologisierung einer Szene immer wieder der Einsatz einer Reduktion der Farbpalette bis hin zur Monochromie.

Vor allem bei Landschaftstotalen unterstreicht eine dezent gehaltene Monochromie häufig den Märchencharakter der Szene, eine ästhetische Technik, die Martin Scorsese in

THE AGE OF INNOCENCE (USA 1993) zur Inszenierung eines Schlüsselbilds einsetzt, in dem sich das verbotene Begehren Newland Archers (Daniel Day-Lewis) in einer Großaufnahme verfängt. In Scorseses Gesamtwerk beansprucht die Verfilmung des 1920 von Edith Wharton geschriebenen und mit dem Pulitzerpreis ausgezeichneten Liebesromans eine Sonderstellung, denn die Dreiecksgeschichte stellt die bislang subtilste Auseinandersetzung des Regisseurs mit Zwang und gesellschaftlicher Gewalt dar. In der amerikanischen High Society der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts herrschen unausgesprochene, aber im höchsten Maß verbindliche Regeln für Mann und Frau. Der Jurist Newland Archer ist im Begriff, die wohlhabende und anmutige May Welland (Winona Ryder) zu heiraten, als eine Cousine der Familie unvermutet wieder in den New Yorker Kreisen auftaucht, weil ihre Ehe mit einem Grafen in Europa gescheitert ist. Ellen Olenska (Michelle Pfeiffer) ist eine rührend schöne Frau, selbstbewusst und unkonventionell, eine Freidenkerin, die von den prüden Amerikanern geschnitten und bespitzelt wird.

Archer verliebt sich unsterblich in die Gräfin, die im Übermaß hat, was ihm an seiner offensichtlich naiven, in Wahrheit höchst bewusst agierenden Frau fehlt: Eigenständigkeit, Trotz, Leidenschaft und Verletzlichkeit. Zunächst gesteht er sich nicht ein, wie es um sein Herz steht, obwohl er zielsicher auf die intime Offenbarung zusteuert, die schon nicht mehr intim ist, weil die New Yorker Gesellschaft, mit äußerstem Feinsinn für Tabubrüche bewaffnet, sein und der Gräfin Begehren längst mit Argusaugen beobachtet. Whartons Roman und Scorseses Film handeln von einer von Außen aufgezwungenen Selbstbeschränkung, von der Gewalt gegen die eigenen Gefühle, von der Not des Berührungsverbots, das in einigen Sequenzen auf besonders erotische Weise gebrochen wird. Unübertroffen ist der Moment, als sich Archer und Ellen in einer Kutsche nahe kommen und er mit zitternden Händen den Knopf ihres Handschuhs öffnet, um ihr Handinneres zu küssen. Jedes Mal, wenn sich das wunde Innere Archers so aufbäumt, dass ihn nichts mehr daran zu hindern vermag, die Konsequenzen seiner Liebe zu tragen, zwingen ihn die Umstände im letzten Moment zum Verzicht. Als seine Frau mit dem ersten Sohn schwanger geht, ist es endgültig. Archer muss seine große Liebe zu den Akten der Fantasie legen. Auf dem Weg dorthin stellt er sein Schicksal mehrere Male auf die Probe. Einmal soll Archer die Gräfin am Strand suchen gehen und findet sie im orangegoldenen Licht des Abends auf einem Steg stehend, dem Meer zugewandt. Ein impressionistisches Bild, in dem Licht und Wasser die Farben ständig in irisierende Bewegung versetzen, obwohl die Kamera und die Frauenfigur völlig ruhig bleiben. Der Film spielt noch dazu in einer Zeit, als die Pleinair-Malerei solche Lichtwirkungen gerade entdeckte. Archer spielt bei Ellens Anblick ein Kinderspiel: Nur wenn sich die Gräfin innerhalb einer festgesetzten Zeitspanne von selbst umdreht, wird er sich zu erkennen geben. Sie tut es nicht, und Archer wendet sich enttäuscht ab, zu erwachsen, um die Regeln seines Spiels einfach zu brechen.

THE AGE OF INNOCENCE ist im vorliegenden Zusammenhang aus mehreren Gründen von Interesse, die alle mit der auffallenden Farb- und Lichtdramaturgie des Films zusam-

menhängen, bei dem Michael Ballhaus die Kamera führte. Die rotgoldene Rückenansicht der Gräfin Olenska am Meer ist in Lichtfarbe getränkt und sieht beinahe wie ein viragiertes Bild aus (Abb. 59). Ballhaus hat einen Filter benutzt, der die Palette der Aufnahme auf eine Farbtonreihe reduziert, so dass der Totalen etwas Unwirkliches anhaftet – als ob das äußere Bild aus dem Inneren des stummen Beobachters Archer zu stammen scheint. Die Großaufnahmen seines Gesichts, die in einer Schuss-Gegenschuss-Folge mit den Landschaftstotalen montiert sind, werden farblich von deren Goldglanz deutlich affiziert, seine Haut reflektiert die Farbe seines inneren Bildes. In einer Overshoulder-Einstellung ist der weiß gekleidete Archer farblich vollkommen in das Bild seiner Leidenschaft aufgenommen (Abb. 60 und 61). Die Farbtemperatur dieser Montage ist warm, entsprechend ihrer Gefühlstiefe, und leuchtend, entsprechend der mühsam zurückgehaltenen Leidenschaft. Im Übrigen entsteht das Entrückte des Bildes auch aufgrund der bildimmanenten Trickmontage, die notwendig wurde, weil ein solcher Schauplatz in der Realität nirgends vorzufinden war. Das Bild besteht aus mehreren Realszenen und Matte-Paintings.¹³¹ Immer wieder setzen Scorsese und Ballhaus in *THE AGE OF INNOCENCE* die Farbtemperatur einer Sequenz und ihre Wirkung auf die Hauttöne der Schauspieler verstärkend ein, gerade weil der Verhaltenskodex der dargestellten Gesellschaft sichtbare Affekte und übermäßige Gefühlsäußerungen verbietet. Als Archer Ellen nachreist, sie in einem abgelegenen Haus besucht und der Nebenbuhler Julius Beaufort (Stuart Wilson II) in einem Moment der Nähe überraschend auftaucht, schiebt Ballhaus mitten in der Szene ohne späteren Schnitt Blaufolie vor die Lampen, um Archers Eifersucht in kaltes Licht zu tauchen.¹³² Dieser Effekt ist minimal, er kann vom Zuschauer empfunden, aber kaum spontan enträtselt werden. Seine stärkste Wirkung entfaltet er am menschlichen Antlitz.

Die Temperatur der Farben

Warme und kalte Farben bestimmen die Erscheinung eines Schauspielers ungemain. Auch die Großaufnahmen und Halbnahen in Stephen Frears *DANGEROUS LIAISONS* (USA/GB 1988) verbindet eine Dramaturgie der Farbtemperatur, welche die bleich geschminkten Hauttöne der Intriganten häufig ins bläulich Kalte zieht, während die Unschuldigen rosiger in Erscheinung treten dürfen. Vor allem das Gesicht Michelle Pfeiffers in der Rolle des Opfers Madame de Tourvel wird in seinen zarten Farbwerten, dem warmen Hautton, den natürlich roten Lippen durch die Lichtsetzung unterstützt. Die Tönung der Haut mit Hilfe von Filtertechnik und Lichtsetzung dient im Spielfilm vor allem symbolischen, aber auch atmosphärischen Zwecken, wobei diese Wirkungen immer im Kontext einer Vielzahl von dramaturgischen Funktionen zu sehen ist. Dies lässt sich am besten anhand konkreter Beispiele verdeutlichen.

131 Michael Ballhaus: *Das fliegende Auge*. Berlin: Berlin Verlag, 2002. S. 188.

132 Ballhaus: *Das fliegende Auge*. S. 183.

Bläuliche bis blaue Hauttönungen umweht in vielen Filmen der kalte Hauch des Todes. Der Verfall des wahnsinnigen Bayernkönigs (Helmut Berger) in Luchino Viscontis Historienfilm *LUDWIG* (F/I/D 1972) zeichnet sich ebenso in der zunehmenden Kälte seiner Gesichtsfarbe ab wie seine Besessenheit durch das Wagnersche Gesamtkunstwerk, die darin gipfelt, dass er sich eine blaue Venusgrotte nachbaut, in der er sich selbst als blau beleuchtete Fantasiegestalt neu erschaffen kann. Ludwig und seine Cousine, die österreichische Kaiserin Elisabeth (Romy Schneider), ziehen die Nacht dem Tag vor. Vor allem in den Nachtszenen der intimen Unterredungen zweier exzentrischer Monarchen gelingt es Visconti und seinem Kameramann Armando Nannuzzi, durch Licht- und Farbstim-mungen eine Kulisse zu erschaffen, die nicht von dieser Welt sein kann. In glänzendes Schwarz gekleidet, durch die blauschwarzen Zylinder einander zu androgynen Geschwistern angeglichen, können sich beide Figuren nur durch einen enormen Aufwand an Licht von dem dunklen Hintergrund abheben. Doch vor allem bei der ersten nächtlichen Begegnung beeinträchtigt kaum ein Schatten die Schönheit der empfindlichen Gesichter – im Kontrast zu den Regierungsbeamten in den Zwischensequenzen, deren Gesichter zur Hälfte im Dunkeln liegen, weil sie mit gespaltener Zunge sprechen. Leuchtend blaues Nachtlicht und das dunkle Grün der Bäume sind die einzigen Gefährten der edlen Schwärze und der vornehmen jungen Blässe. Auf raffinierte Weise erzeugt das Licht feine weiße Konturen um die Kostüme, ermöglicht eine Unterscheidung von Figur und Grund, die immer noch bekräftigt, dass die beiden schwarz gekleideten Figuren mit der Nacht zu verschmelzen wünschen.

Auch in Baz Luhrmanns Musikfilm *MOULIN ROUGE!* (USA/Australien 2001) verkündet das Nachtblau den Tod. Beobachtet man die Gestaltung der Großaufnahmen, aber auch vieler Ganzkörpereinstellungen des weiblichen Stars Nicole Kidman in der Rolle der schönen, aber schwindstüchtigen Kurtisane Satine, so fällt ein weiteres Mal auf, dass die bläuliche Tönung wie ein Kommentar nicht nur über den Bildern, sondern auch über der Geschichte liegt (Abb. 79). Immer wieder wird Satines Blau gegen die, durch einen Rotfilter fotografierten Aufnahmen Christians (Ewan McGregor) gesetzt und somit die Figur optisch bereits ins Jenseits geschoben, obwohl Kidmans natürlicher Hautton eher rosig ist. Der Blaufilter verändert auch die Wirkung ihrer Haarfarbe, ein leuchtendes Kupferrot, das im Kontrast zu der blauen Haut von fremdartiger Schönheit ist. Die Blaupalette, die auf diese Weise die Aufgabe einer Vorausblende übernimmt, ist in der Regel intensiver als das bläuliche Erkalten der Hauttöne, das zum Beispiel einen emotionalen Umschwung unbemerkt unterstützen soll. Ähnlich intensiv wie das Blau des Todes ist häufig das Blau künstlicher Menschen, im Inneren metallisch beschaffener Gesellen wie James Camerons *TERMINATOR*-Figur, deren kalte Innensubstanz durch die menschliche Hülle hindurchscheint. Mark Romanek verstärkt in seinem Drama *ONE HOUR PHOTO* (USA 2002) das kalte Licht der Neonröhren im Einkaufszentrum, um die soziale Wirklichkeit seiner tragischen Hauptfigur atmosphä-

risch darzustellen. Diese ist einsam und völlig isoliert. Verlässt Seymour Parrish (Robin Williams) seinen weißen Arbeitsplatz mit den nach leuchtend bunten Farben sortierten Waren in endlosen Regalen, so taucht er entweder in der Anonymität einer ins monochrom Grüngelbe tendierenden Zwischenwelt ab oder in dem langweiligen Beige seiner privaten Wohnung unter.

Zu den Farbkonventionen des Kinos seit der Stummfilmzeit gehört auch die Unterscheidung von Innen- und Außenaufnahmen über die Farbtemperatur des Lichts, die dem weißen Tageslicht mit vollem Spektrum eine warme Innenwelt gegenüberstellt. Das Licht der Kerzen, aber auch der Glühbirnen ist gelber, es enthält überwiegend Lichtanteile mit langen Wellenlängen, also Rot, Orange, Gelb. Vor allem in Filmen, die in den vergangenen Jahrhunderten spielen, wird der qualitative Unterschied der Innen- und Außenlichtstimmung unter anderem auch aus diesem Grund oft betont. Abweichungen von dieser Regel haben meist motivischen Charakter, oder sie dienen der besagten Unterstützung eines bestimmten schauspielerischen Ausdrucks. Warme Farbstimmungen mit Hilfe von Kerzenlicht sind in Stanley Kubricks *BARRY LYNDON* (GB 1975) gleich in mehreren Szenen zu bewundern. Kameramann John Alcott benutzte ein eigens von den Zeiss-Werken für die NASA konstruiertes Spezialobjektiv von extremer Lichtempfindlichkeit, um bei Kerzenlicht überhaupt filmen zu können. James Monaco erklärt die Vorzüge des Objektivs en detail:

Die Lichtempfindlichkeit eines Objektivs wird nach seiner größtmöglichen relativen Lichtstärke angegeben. Ein 50mm langes Objektiv mit einer Blendenöffnung von ebenfalls 50mm würde als f1-Objektiv bezeichnet werden; es wäre demnach ein hochempfindliches Objektiv, das bei größter Blendenöffnung doppelt so viel Licht wie ein f1.4-Objektiv und viermal soviel wie ein f2-Objektiv durchlässt. Als Stanley Kubrick sich entschloss, einen Teil von *BARRY LYNDON* (1975) mit dem Licht nur weniger Kerzen zu drehen, war es notwendig, ein Spezial-Objektiv, das die Zeiss-Werke für Weltraumfotos der NASA entwickelt hatten, für den Filmgebrauch umzurüsten. Das Objektiv war ein f0.9, während die empfindlichsten der bis dahin üblichen Film-Objektive bei f1.2 lagen. Der numerisch kleine Unterschied von 0.3 ist irreführend, denn tatsächlich ließ Kubricks NASA-Objektiv fast doppelt so viel Licht durch wie das übliche f1.2-Objektiv.¹³³

Während normalerweise zur Erzeugung rötlicher Lichtstimmungen eher auf Farbfilter zurückgegriffen wird, konfrontiert der Perfektionist Kubrick aus inhaltlichen wie ästhetischen Gründen die einfachste und älteste Lichtquelle, das Feuer, mit einer hochgerüsteten Filmtechnik.

133 James Monaco: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*. 3. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001. S. 79–80.



41 Anonym. Mädchen auf einem Stuhl, handkolorierte Daguerrotypie

Im Falle eines Porträts standen die Koloristen der Daguerrotypien vor den gleichen Problemen wie die Maler, die an den Farben des Fleisches verzweifelten. Denis Diderot, Georg Wilhelm Friedrich Hegel und viele andere Bewunderer der Porträtmalerei äußerten ihr Entzücken über eine gelungene Darstellung des Inkarnats. Zart errötende Wangen taten es ihnen an. Schließlich begrüßte Béla Balázs den Farbfilm als das malerische Werkzeug der Moderne, das in der Lage ist, dieses Erröten sogar im Prozess, in der Bewegung seines Entstehens, zu beobachten.

(Abb. aus: Beaumont Newhall: *Geschichte der Photographie*. München: Schirmer/Mosel, 1998. S. 279.)



42–43 Rouben Mamoulian: BECKY SHARP (USA 1935)

Rouben Mamoulian drehte mit dem Kameramann Ray Rennahan den ersten abendfüllenden Farbfilm in Three-Strip-Technicolor. Der Kinotrailer zu BECKY SHARP thematisierte die Innovation der neuen Farbtechnologie, vor allem in Bezug auf die Hauttöne der Figuren. Die Halbnahe von Miriam Hopkins ist zunächst in Schwarzweiß zu sehen, dann «erblüht» das Gesicht der Schauspielerin in den schönsten Farben von Technicolor. Die Bildästhetik des Films BECKY SHARP ist immer noch durch die Licht- und Schattengestaltung des Schwarzweißfilms, aber auch schon durch das neue, erstaunlich weich gehaltene Farbenspiel geprägt. BECKY SHARP enthält Szenen, die nach den Gesetzen der Farbdramaturgie zulasten der Handlungslogik inszeniert wurden.



44 I. Bergman: Probeaufnahmen in Technicolor, 1937

In den dreißiger Jahren wurden die Stars des Schwarzweißfilms in Farbe «erprobt». Produzent David O. Selznick veranlasste diese Farbaufnahmen von Ingrid Bergman, die danach allerdings noch längere Zeit nur in Schwarzweiß zu sehen war. Von besonderer Bedeutung für Großaufnahmen in Farbe war das Zusammenwirken von Make-up, Licht und Farbfilm, damit die Hauttöne so zart und frisch wirken wie in diesem Close-up.

45 R. Boleslawski: GARDEN OF ALLAH (USA 1936)

Marlene Dietrich, die Diva der schwarzweißen Licht- und Schattenwirkung, trat bereits 1936 im Farbfilm auf. Richard Boleslawskis Film THE GARDEN OF ALLAH demonstrierte frühzeitig, dass geheimnisvolle und traumartige Porträtszenierungen auch in Farbe möglich sind. Wichtig ist die Reduktion der Farbtöne, deren genaue Platzierung hier im Kontrast zu den Dunkelflächen warme Leuchtkraft entfaltet.



46–48 Joshua Logan: Bus Stop (USA 1956)

Selten war Marilyn Monroe so weiß: Bis an die Grenzen des Maskenhaften gingen die Visagisten in Logans Melodram *Bus Stop*. Die Verfremdung der Hauttöne ist motivisch begründet. Der braungebrannte Naturbursche Bo (Don Murray) verehrt die schöne, aber hilflose Cherie: «She's so white, so pale...» Unmittelbar nachdem Bo diese Worte beim Anblick einer Show Cheries (cherry = Kirsche) ausgesprochen hat, legt diese einen Lichthebel um und erscheint in grellem Rot. Diese Szene liegt wie ein ironischer Kommentar über der romantischen Idealisierung des Barmädchens durch den sexuell unerfahrenen Cowboy.



49 Jean Harlow in Weiß und Grau



50 Margaret Hamilton in Victor Flemings
THE WIZARD OF OZ (USA 1939)

Hollywood und die kunstvolle Künstlichkeit: Von den weißen Welten der Salonkomödie zur Farbexzentrik des Technicolorfilms – die dreißiger Jahre bilden eine produktive Zeit des Umbruchs in der Geschichte der Bildgestaltung im Film. Die Großaufnahme Jean Harlows zeigt nicht nur eine standardisierte Starikonografie, sondern auch eine dezidierte Farbästhetik im Schwarzweißfilm. In den Filmen Jean Harlows dominiert eine ausgeklügelte Weißpalette, die durch Glanzeffekte, weiße Seiden- und Satinstoffe, Licht und das weißblonde Haar erzeugt wurde. Schönheit präsentiert sich hier farblos, während das hässliche Hexengesicht in leuchtendem Grün für Angst und Schrecken sorgt.



51–52 Sergei M. Eisenstein: IVAN THE TERRIBLE (UdSSR 1945–48)

Eisenstein und der Farbfilm: Mit Agfacolormaterial realisierte Eisenstein eine zwanzigminütige Sequenz im zweiten Teil seines Tyrannendramas in expressiven Farben. Eine gezielt reduzierte Palette unterstützt die Formbeziehungen, die das modellierende Licht- und Schattenspiel vorgibt. Der Verfremdungseffekt der Farbverwandlung in der Großaufnahme, die den Neffen im Angesicht des Todes zeigt, ist nur einer der vielen farbdramaturgisch herausragenden Momente dieser Farbsequenz.



53–54 Jean-Luc Godard: *LE MÉPRIS* (F/1 1963)

Godard und die Haut der Bardot: In *LE MÉPRIS* experimentiert Godard mit Kontrastwirkungen zwischen verschiedenen bunten Farben und der Haut seiner Hauptdarstellerin. Dabei reiht er Bilder aneinander, die den nackten, meist fragmentarisierten Körper auf roten, blauen oder weißen Untergründen präsentieren, so dass ein harter Kontrast zwischen bunter Farbe und Hautton entsteht. Die Wirkung des Hauttons verändert sich je nach farbigem Grund. Rot unterstützt die Bräune, Blau lässt den Hautton kälter wirken.

Zusätzlich zu den Farbtönen wechseln auch die Materialien. Der rote Stoff bleibt monochrom ohne Farbverläufe. Als feste, glatte Fläche liegt er unter dem Körper, der sich mit diesem Stoff nicht verbindet. Das blaue Fell reflektiert das Licht in unterschiedlicher Intensität durch seine Struktur und den Faltenwurf. Das Fell umschmeichelt die Haut, der Körper versinkt in dem kalten Blau, das allerdings durch die Beschaffenheit des Materials und den Hell-Dunkel-Kontrast wärmer wirkt als der rote, glatte Stoff. Material und Farbe wirken gegeneinander.



55–56 Jean-Luc Godard: LE MÉPRIS (F/I 1963)

Oben: Blondes Haar, helle Haut und das berühmte weiße Fell: Diese Variante der Serie sticht auch durch die ungewöhnliche Komposition hervor, die den zuvor ausgestellten Körper nahezu gänzlich verdeckt. Godard verweigert in seinem Film durch die zu Kontraststudien angeordneten Aktaufnahmen jegliche Nähe und Identifikation. Das Arrangierte und das Künstliche der Bilder sorgen ebenso für Distanz wie die Farbvariationen.

Unten: Ansichten eines Körpers: Zu Beginn des Films taucht Godard den Körper der Bardot in rotes, blaues und weißes Licht. Die Form der monochromen Lichtinszenierung, deren Farbigkeit abrupt und unmotiviert mitten in der Szene wechselt, nivelliert die Kontraste zwischen Figur und Grund, die später im Film nachhaltig betont werden. Durch das farbige Licht verändert sich der Hautton völlig. Farbe, die als Oberflächenfarbe der Stoffe und Felle den Körper in seiner Nacktheit präsentiert, verwandelt sich als Lichtfarbe in eine Art Kostüm. Das Material des Untergrunds bleibt konstant. In der Farblichtserie ist die Wirkung der Farbtemperatur eindeutig: Rot ist warm, Blau ist kalt, Weiß ist indifferent. Nur das weiße Licht macht den natürlichen Hautton sichtbar.



57–58 Jim Jarmusch: DOWN BY LAW (USA/D 1986)

Das Farbverhältnis von Figur und Grund spielt nicht nur im Farbfilm eine Rolle. Kameramann Robby Müller fotografiert in der Exposition des Films *DOWN BY LAW* eine schwarze und eine weiße Schauspielerin auf einem mit dem jeweiligen Hautton korrespondierenden Untergrund. In der oberen Abbildung unterstützt die Satinbettwäsche, deren Grauton im Schwarzweißfilm an den Hautton der schlafenden Frau angepasst ist, auch durch ihren Glanz die Bildwirkung. Die Eigenschaft des Materials zur unregelmäßigen Reflektion des Lichts unterstützt den sanften Glanz der glatten Haut auch in einem Schwarzweißbild. Untere Abb.: Der weiße, stumpfe Leinenstoff und die helle Haut der zweiten Figur reflektieren prinzipiell viel mehr Licht. Auch hier korrespondieren Hautton und Untergrund im Grauwert.



59–61 Martin Scorsese: THE AGE OF INNOCENCE (USA 1993)

Ellen Olenska (Michelle Pfeiffer) am Meer: Kameramann Michael Ballhaus kreierte mit viel tricktechnischem Aufwand dieses der Wirklichkeit enthobene Bild. Die ganze Szene ist in goldenes Licht getaucht. Auch hier wird durch einen monochromen Farbeffekt der Kontrastumfang des Bildes reduziert. **Abb. 60:** Das Farbbild nimmt den Betrachter in sich auf. **Abb. 61:** Archers Haut (Daniel Day-Lewis) reflektiert das Gold der Liebe.

**62–63 John Huston:
MOULIN ROUGE (GB
1952)**

John Huston und Technicolor: Hustons Farbfilme brechen aus dem von den Farbberatern diktierten Technicolor-Stil aus. In *MOULIN ROUGE* verfremdete er Szenen, Gesichter und Figuren durch den symbolischen Einsatz von farbigem Licht. Großaufnahmen werden durch die Kombination aus farbigem Licht und konturierendem Make-up zu physiognomischen Sozialstudien. 1956 entsättigte Huston seinen Technicolorfilm *MOBY DICK*, um die Farbästhetik von Kupferstichen nachzuahmen. Oftmals wird vergessen, dass das Technicolor-Verfahren feinste Nachbearbeitungen dieser Art wie kaum ein anderes Farbfilmmverfahren ermöglicht.





64–65 Jerome Robbins / Robert Wise: WEST SIDE STORY (USA 1961)

Die amerikanische Variante der Romeo und Julia-Tragödie wurde auf den Straßen New Yorks gedreht und thematisiert den zur Entstehungszeit des Broadway-Musicals WEST SIDE STORY aktuellen Konflikt zwischen den puertorikanischen Einwanderern und den sogenannten »Natives«, Einwanderer früherer Generationen. WEST SIDE STORY handelt von Rassenkonflikten und thematisiert dies auch durch eine polarisierende und zugleich symbolische Farbdramaturgie. Intensive, gesättigte Kostümfarben heben die dunkelhäutigen Puertorikaner von den weißen Gegnern – zumeist irischer Herkunft – in hellen Pastelltönen ab. **Abb. 64:** Bernardo (George Chakiris) fordert zum Kampf: Rot auf Rot. **Abb. 65:** »Native« Tony (Richard Beymer) und »Immigrant« Maria (Natalie Wood) nach den für zwei Menschen tödlich endenden Kämpfen: Licht in den Farben der amerikanischen Flagge liegt auf Tony und trennt das Liebespaar optisch voneinander. Das Bild verdeutlicht die fatale Unüberwindlichkeit von Hass und Zorn, der Tony und Maria ausgeliefert sind.



66 Martin Scorsese: TAXI DRIVER (USA 1976)

Blutige Blicke, fremde Farben auf der Haut: Die Augen des Jägers lauern in zornig roter Dunkelheit. Taxifahrer Travis Bickle (Robert De Niro) wird am Ende von Scorseses Film seinem gewaltigen Hass freien Lauf lassen. Diese Entwicklung ist bereits in der Exposition zu erahnen, als De Niros Augen in extremer Nahaufnahme und durch farbige Lichtwechsel die komplette Kinoleinwand füllen.



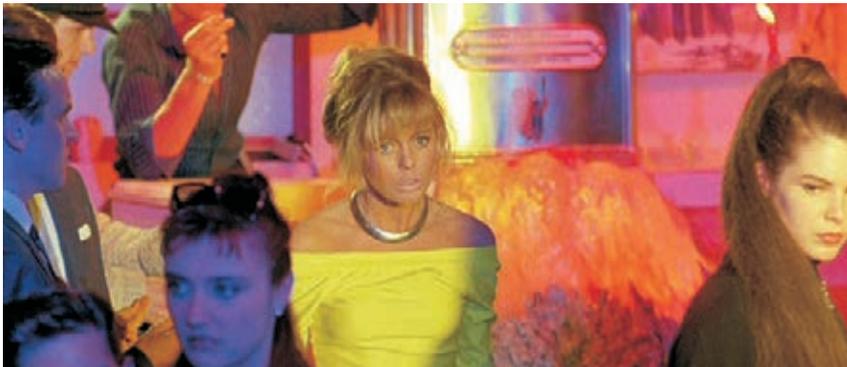
67 Mark Romanek: ONE HOUR PHOTO (USA 2002)

Ein Albtraum des Sehens: Weiß gepuderte Haut, blond gefärbte Haare, eine kalte hellgraue Umgebung im Neonlicht. Fotoentwickler Seymour Parrish (Robin Williams) leidet unter den Bildern, die seinen aggressiv bewachten Traum von einer heilen Familienwelt zerstören. Das rote Blut der Augen besudelt diese »weiße« Konstruktion.



68 Stanley Kubrick: BARRY LYNDON (GB 1975)

Das intime Kerzenlicht des 18. Jahrhunderts gegen die bunten Neonröhren der modernen Großstadtwelt: In Kubricks Film BARRY LYNDON umschmeicheln milde Rottöne im weichen, natürlichen Licht das Hautbild der Figuren, die in diesem Moment nur noch Mann, Frau und Kind sind – für Augenblicke befreit von allem äußeren Ballast.



69 Julien Temple: ABSOLUTE BEGINNERS (GB 1986)

Dagegen opfert Suzette (Patsy Kensit) in Temples politischem Musical ABSOLUTE BEGINNERS ihre Liebe im kalten Farbenzweilicht eines Szenelokals dem schnöden Profit und der Karriere. Die hübsche Blondine bewegt sich durch die Farbzonen im Raum, die ihre Hautfarbe und ihre Lippen verfremden, so dass sie sich wie ein menschliches Chamäleon permanent verwandelt.



70–71 Akira Kurosawa: KAGEMUSHA (Japan 1980)

Grün und glänzend sitzt der tote Herrscher in seinem Versteck, als er von seinem Doppelgänger, einem gemeinen Dieb, entdeckt wird. In *KAGEMUSHA* stehen die bunten Farben für die Sichtbarkeit der Macht. Solange der Doppelgänger des Fürsten sein Amt ausführt, trägt er die farbige Rüstung des Herrschers. Als er entlarvt und dann verjagt wird, taucht er in der namen- und farblosen Menschenmasse vor den Toren des Palastes unter. Erst in der finalen Schlacht, als sich der «Schatten» so mutig wie das Original erweist, kehren die Farben zu dem Dieb zurück: Grün, die Hautfarbe des einbalsamierten Herrschers, und Rot, das vergossene Blut.



72 Krzysztof Kieslowski: TROIS COULEURS: BLEU (F/Polen u.a. 1993)

In einer verregneten Nacht gibt sich Julie Vignon (Juliette Binoche) einem Fremden hin. Über ihr Gesicht fließen die Schatten der Trauer um ihren Mann und ihr Kind, die kurz zuvor bei einem Unfall ums Leben gekommen sind. Blauweißes Licht, das in seiner Farbe an das Wasser des Schwimmbeckens erinnert, in dem Julie in einer Szene in Embryonalhaltung wie in einem kalten Uterus schwebte, kämpft mit den grauen Schatten um die nackte Haut der Frau. Die Schatten – so suggeriert der Film – spiegeln das an den Fenstern herabfließende Regenwasser in den Raum.



74 Carlos Saura: GOYA EN BURDEOS (I/E 1999)

Die Farbe des Todes: Immer wieder kündigt leuchtendes Blau an, dass ein Leben in Gefahr ist. In Sauras Künstlerfilm GOYA DE BURDEOS erscheint die tote Geliebte des Malers als Personifikation des Todes in Blau. Eine Hommage an «la morte», den weiblichen Tod in der spanischen Sprache. Doch auch schon in den Erinnerungssequenzen, in denen Gayetana (Maribel Verdú) als frivole Liebhaberin höchst lebendig in Erscheinung tritt, taucht ihr Anblick das Gesicht des Malers in kaltes Blau.



73 Francis Ford Coppola: DRACULA (USA 1992)

Rotflammendes Kaltblau: Die roten Maserungen auf der Haut und dem Nachthemd Minas (Winona Ryder) symbolisieren das Eindringen einer fremden Kraft in ihren Körper.



75 Wayne Wang: THE JOY LUCK CLUB (USA 1993)

Kalte Angst: Unwissend, wen sie gerade geheiratet hat, erwartet das chinesische Mädchen den unbekannten Bräutigam. Die Farbsymbolik lässt erahnen, dass eine unangenehme Überraschung bevorsteht, und zwar genau in dem Moment, als das Mädchen einen Schritt in den offenen Raum wagt und plötzlich in kaltes Blau gehüllt ist.



76–77 Peter Jackson: HEAVENLY CREATURES (GB/D/Neuseeland 1994)

Pauline (Melanie Lynskey) und Juliet (Kate Winslet) werden nach einer »blauen Nacht« den Mord an Paulines Mutter beschließen, die sich der engen Beziehung der beiden Mädchen entgegenstellt. In den Momenten der Nähe wechseln sich rosarotes und blaues Licht ab, mischen sich und trennen sich wieder. Schließlich obsiegt das zerstörerische Blau. Die komplexe Farbdramaturgie des Films kulminiert in der Liebesszene, in der die verschiedenen, getrennt etablierten Farbebenen aufeinander prallen.

Dieser goldene Augenblick, als Juliet in der untergehenden Abendsonne ein heiliges Lied singt, findet wohl in Paulines Kopf statt: Pauline verehrt in Juliet abwechselnd die tragische, melancholische, kranke und einsame, aber auch die mondäne Heldin.



78 James Cameron: TITANIC (USA 1997)

Rot und Blau, Lebendigkeit und Todesnähe liegen in TITANIC und MOULIN ROUGE so nah beieinander wie die blau angeleuchtete Haut und das rote Haar der weiblichen Hauptfiguren. Rose (Kate Winslet) und Satine (Nicole Kidman) blicken in diesen beiden Close-ups in einen tiefen Abgrund. Die ebenso verwöhnte wie intelligente Rose denkt in diesem Moment an einen Freitod in den eiskalten Fluten des Meeres, um der Ehe mit einem reichen, kaltherzigen Mann zu entgehen. Satine wird gerade von einem reichen und kaltherzigen Mann bedrängt, als sie vom Balkon aus in das Gesicht des armen Poeten, ihres wahren Geliebten, blickt.



79 Baz Luhrmann: MOULIN ROUGE! (USA/AU 2001)



80–81 Andrew Niccol: GATTACA (USA 1997)

Wie die Grünstimmung erraten lässt, führte Kameramann Slawomir Idziak die Kamera in Andrew Niccols Science-Fiction-Film GATTACA. Die beiden Einstellungen zeigen die Hauptfiguren des Films, den natürlich gezeugten und darum für genetisch unzureichend erklärten Vincent Freeman (Ethan Hawke) und seinen Partner Jerome Eugene Morrow (Jude Law), ein gentechnologisch konstruierter Idealmensch, der durch einen Unfall an den Rollstuhl gefesselt ist. Idziak setzt in GATTACA immer wieder Gelb- und Grünfilter ein, allerdings mit unterschiedlicher Wirkung. Vincents Körper reflektiert – wenn auch durch Fensterglas – das Grün der ausgegrenzten Natur. Jerome sitzt vor einer Beton- und Metallkulissee, ein Bild, das die Herkunft des grünen Lichts nicht mehr verrät.





82 Pedro Almodóvar: MATADOR (E 1986)

Goldenes Licht auf nackter Haut: Kameramann Ángel Luis Fernández komponiert den Liebestod des morbiden Mörderpaares in Almodóvars MATADOR als heiliges Moment in göttlichem Licht. Im Moment des Tötungsaktes verfinstert sich die Sonne für einen Augenblick, um dann die beiden verschlungenen Körper zu veredeln. Rote Korsagen, das gelbbrosa Cape des Stierkämpfers, das rotseidene Bettlaken – alle Stoffe der Ausstattung reflektieren Licht und unterstützen die Lichtinszenierung, die die Haut der beiden Darsteller zu vergolden scheint. Die Komposition setzt wie auf den Gemälden eines Rembrandt oder Caravaggio Farbe und Licht in Kontrast zu tiefer Dunkelheit, die jene durch die Materialien der Ausstattung und das goldene Licht erzeugte warme Qualität der Farben fördert.



83 Stephen Frears: DANGEROUS LIAISONS (USA/GB 1988)

Das natürliche Hautbild: Im ersten Bild wischt sich eine Intrigantin die soziale Maske vom Gesicht und gibt somit etwas Intimes zu erkennen, in der zweiten Detailaufnahme fleht ein «nackter» Mensch um Verzeihung. Abb. 84–86: In den letzten Kinojahren zeigt sich ein deutliches Interesse der Filmemacher an dem natürlichen Gesicht des Menschen.



84 Daniel Myrick / Eduardo Sánchez: THE BLAIR WITCH PROJECT (USA 1999)



85 Lars von Trier: DANCER IN THE DARK (Dänemark u.a. 2000)

Die Leiden der Selma Jezkova (Björk): Wieder einmal lässt Lars von Trier eine unschuldige Heldin an gesellschaftlicher Ungerechtigkeit und eigener Naivität zugrunde gehen. Aus nächster Nähe sieht die Kamera in das ungeschminkte Gesicht der Sängerin Björk. Auf idealisierende Bildkomposition, zum Beispiel durch einen wärmenden Farbkontrast zwischen Figur und Grund, der das Gesicht frischer wirken ließe, wird ebenfalls verzichtet. Ziel dieser Reduktion der Bildgestaltung ist die Inszenierung größtmöglicher Authentizität.



86 Paul Thomas Anderson: PUNCH-DRUNK LOVE (USA 2002)

Seit Lars von Triers religiöser Tragödie *BREAKING THE WAVES* (Dänemark 1996) gilt das Gesicht der englischen Schauspielerin Emily Watson als Inbegriff des Natürlichen. Auch Anderson setzt auf diese Ausstrahlung der Schauspielerin, die er zur Traumfrau seines verschrobene Helden Barry Egan (Adam Sandler) macht. Kunstvoll in Szene gesetzte Natürlichkeit erreicht man durch Verzicht auf sichtbares Make-up, auf modellierendes Licht, auf kunstvolle Frisuren und auf farbästhetischen Einfluss nehmende Hintergründe. Zufall scheint das Bild zu bestimmen.



87 Mark Frost / David Lynch: TWIN PEAKS (USA 1990–1991)

Zweimal Lynch: *TWIN PEAKS*, eine der besten Fernsehserien, beginnt mit einer der schönsten Leichen. Laura Palmer (Sheryl Lee) liegt wie ein modernes Schneewittchen in ihrem Plastiksack. Selbst der glitzernde Dreck ist wie Schmuck auf der Haut arrangiert. Die Kunst der Visagisten ist zu bewundern, die einem lebenden Gesicht durch die gezielte Komposition des Hauttöns und der Lippenfarbe ein totes Aussehen verleihen, ohne es so abstoßend wirken zu lassen wie die rechts abgebildete Frauenleiche



88 David Lynch: MULHOLLAND DR. (USA/F 2001)



89 Victor Fleming: GONE WITH THE WIND (USA 1939)



90 Sydney Pollack: TOOTSIE (USA 1982)

«Ladies (?) in Red»: Ganz und gar nicht damenhaft ist der purpurne Auftritt Scarlett O'Haras (Vivien Leigh) in Flemings Melodram GONE WITH THE WIND gemeint. Scarlett demonstriert ihre Besitzansprüche auf den Gatten ihrer »Freundin« mit einem Verhalten wie es sonst nur Männern zugestanden wird. Die leuchtende Abendrobe mit dem tiefen Dekolleté ist ein Kampfanzug. Dafür müht sich Dustin Hoffman als rotglänzendes Vollweib vor den «stars and stripes» ab, um eine besonders gute Amerikanerin zu sein. Tootsie führt den aufrechten Gang unter den Schauspielerinnen einer Soap ein. Dazu trägt er/sie Rot.



91–92 Michael Powell / Emeric Pressburger: THE RED SHOES (GB 1948)

Der purpurne Samtmantel verrät bei jeder Bewegung Boris Lermontovs (Anton Wohlbrück) den mühsam zurückgehaltenen Sturm der Gefühle: Seine Ballettentdeckung Vicky gibt sich der bürgerlichen Liebe hin und hat sogar geheiratet. Samt wird normalerweise ungern für Filmkostüme benutzt, weil sich der Stoff im Licht unkontrolliert verändert. Das dunkle Samtrot schwebt ständig zwischen tiefem Schwarz und leuchtendem Rot, eine Eigenschaft, die sich Kameramann Jack Cardiff zu nutze macht, um das Schauspiel der Eifersucht in ein Farbbild zu fassen.





93 Michael Powell / Emeric Pressburger: BLACK NARCISSUS (GB 1947)

Schwester Ruth (Kathleen Byron) kurz vor ihrer Farbverwandlung: Das weiße Nonnengewand wird immer mehr zu einer Zwangsjacke, der sie mit Hilfe eines purpurnen Kleides entkommen will. Das rote Kleid soll die Fahrkarte zurück in ein Leben außerhalb der Klostermauern werden und entpuppt sich schließlich als Leichenhemd.



94–97 Michael Powell / Emeric Pressburger: BLACK NARCISSUS (GB 1947)

Abb. 94: In BLACK NARCISSUS wird das rote Kleid zu einem Bild der symbolischen Enthütung. Jede noch so gewaltsam unterdrückte Begierde wird durch das Rot, das je nach Lichteinfall ins Schwarze tendiert, sichtbar. Kameramann Jack Cardiff taucht das Rot in die Nacht ein und lässt es aus ihr herausleuchten. Das rote Kleid und die Nacht sind die Gefährten der Triebe, die sich nun ungezügelt Bahn brechen werden.

Abb. 95 – 97: Ein Duell der Farben: Mit eigentümlichen Waffen schicken die Regisseure ihre beiden Kontrahentinnen in einen symbolischen Zweikampf. Wichtiges Werkzeug der Auseinandersetzung ist der Blick des Gegenübers, der ausgehalten werden muss. Das schwarze Gebetbuch und die rote Puderdose mit Lippenstift eröffnen den zweiten Akt des Kampfes, der durch das Schminken der Lippen seinen Höhepunkt und ein finales Close-up erreicht. Blutige Lippen: Aus nächster Nähe kann man beobachten, dass das Schminken der Lippen hier etwas mit der Zerstörung der Form zu tun hat. Risse und Unebenheiten des Mundes werden durch die Farbe hervorgehoben.

98–99 Aggressives Pink: Als die Mörderin Rose Loomis (Marilyn Monroe) die gesellschaftliche Bühne betritt, fragt einer der staunenden Männer seine Gattin, warum sie nicht auch ein solches Kleid trage. Ob so viel männlicher Naivität amüsiert, antwortet diese, dass man, um ein derartiges Kleid zu tragen, jahrelang üben müsse. Dies gilt für die meisten Kleider der Monroe. Äußerst gewagt ist der Rot-Pink-Kontrast, in dem Hawks die Monroe in Szene setzt, ein Farbcrash, an den Madonna in ihrem Video *Material Girl* erinnert.



Abb. 98 **Henry Hathaway: NIAGARA (USA 1953)**



Abb. 99 **Howard Hawks: GENTLEMEN PREFER BLONDES (USA 1953)**



100 Nicholas Ray: **REBEL WITHOUT A CAUSE** (USA 1955)



101–102 Joseph L. Mankiewicz / Rouben Mamoulian: **CLEOPATRA** (USA/GB/CH 1963)

100–102 Klassisches Hollywood: Das Schauspiel der Kostüme ist auch ein Schauspiel der Farben, vor allem, wenn Rot zum Einsatz kommt. Rot ist die Farbe der Gefühle, der offenen Artikulation des eigenen Willens, des Bekenntnisses zum Widerstand – aggressiv in der dramatischen Kombination mit einem gleichroten Untergrund oder mit Schwarz, wie im Fall des wandelbaren Kostüms der ägyptischen Königin Cleopatra (Elizabeth Taylor).



103 Stanley Donen: FUNNY FACE (USA 1957)

Die Nike von Samothrake in Farbe: Donen verleiht der grazilen Audrey Hepburn in der Rolle des unfreiwilligen, aber umso begabteren Fotomodells Jo rote Flügel und einen roten Schweif. Das Kostüm greift – so wie alle anderen Kostüme in *FUNNY FACE* – das Bild des Paradiesvogels auf, der wunderschön und geheimnisvoll zu sein hat. Dazu gehört eine theatrale Robe in Rot als Höhepunkt.



104 François Ozon: 8 FEMMES (F/I 2002)

Erotische Stars tragen Rot immer wieder auch zu Demonstrationszwecken. Pierrette (Fanny Ardant) trumpft auf, nachdem sie sich wie ein Schmetterling aus ihrem Kokon, einem grauen Mantel mit unkleidsamem Kopftuch geschält hat. Rot behauptet von sich, überlegen zu sein. Diesem Rot gebührt das Rampenlicht.



105 Ken Russell: TOMMY (GB 1975)



106 Adrian Lyne: FLASHDANCE (USA 1983)

Weiß und Rot: Dieser elementare Kontrast weckt immer wieder die Aufmerksamkeit des Auges. Hier bestimmt er zwei Tanzszenen, die auf den ersten Blick konträrer nicht sein könnten. Tommys Mutter bricht in einen verzweifelten Tanz vor ihrem autistischen Sohn aus, der stumm in sein Spiegelbild starrt. In der künstlich weißen Welt ist das orangerote Kleid ein starker Reiz, doch es erreicht den traumatisierten Sohn nicht. In FLASHDANCE ist der Tanz in Rot vor Weiß lediglich ein Maskenspiel in einer erotischen Show, vielleicht aber auch das Versteck einer Figur.



107 François Truffaut: L'HISTOIRE D'ADÈLE H. (F 1975)

Das dunkle, stumpfe Rot der Besessenheit: Vollkommen erschöpft und hilflos liegt die liebeskranke Adèle Hugo (Isabelle Adjani) auf der Straße. Im Verlauf ihrer unglücklichen Liebe überschreitet Adèle die Schwelle zum Wahnsinn, und ab diesem Moment trägt sie ein rotes Kleid mit einem weiten schwarzen Umhang. Im Gegenlicht wird sie auf diese Weise zur Todesgestalt.



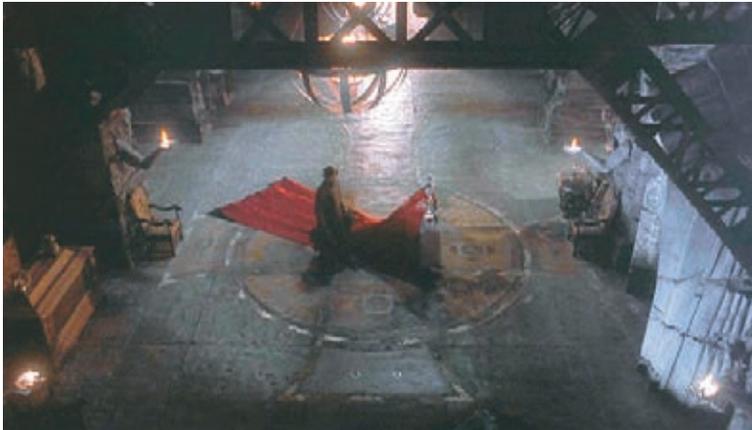
108 Roman Polanski: ROSEMARY'S BABY (USA 1968)

Das grelle Blutrot des Dämons: In einem Alptraum erwartet Rosemary (Mia Farrow) den Teufel in ein fließendes, rotes Kostüm gekleidet, das sich wie ein Blutfleck auf dem Bettbezug ausnimmt. Das rote Kleid macht Rosemary zum Opfer eines höllischen Rituals. Sie trägt es zu ihrer Vergewaltigung durch den Höllenfürsten mit den gelben Augen.

Abb. 112–117 Francis Ford Coppola: DRACULA (USA 1992)



109 Kostümbildnerin Eiko Ishioka hat eine Galerie der roten Kostüme für Coppolas DRACULA-Film entworfen, die weite Bereiche symbolischen Spektrums der Farbe Rot abdeckt. Die rote Rüstung, welche der historische Vlad Dracul (Gary Oldman) zu seinen blutigen Feldzügen trägt, legt das gehäutete Muskelgewebe optisch frei und verrät Verletzlichkeit bei aller Demonstration von Kraft. Die Rüstung schützt Leben und bringt den Tod.



110 Draculas Herrscherschlepp entwickelt ebenso viel Eigenleben wie sein Schatten an der Wand. Durch ihre überdimensionale Länge nimmt sie das künftige Opfer visuell gefangen, bevor dieses die Bedrohung ahnt. Länge, Breite und natürlich die Farbe Rot der Schlepp kennzeichnen ihren Träger als mächtigen, autoritären Aristokraten.



111 Immer wieder ermöglichen erst die Kameraeinstellungen von oben ein eigendynamisches Spiel des Kostüms, das die Wünsche seines Besitzers verrät, der gerade seinen Gast (Keanu Reeves) nach alter Vampir-Manier um sein Blut zu bringen trachtet. Der rote Mantel umzingelt sein Opfer wie der blutgierige tote Graf.



112 Inmitten von schwebenden Kerzen tanzt der verjüngte Graf mit der Reinkarnation seiner uralten Liebe. Mina Murray (Winona Ryder), die zuvor in keiner Szene in gesättigte, leuchtende Farben gekleidet war, trägt nun das Blutrot des Fürsten. Jetzt spricht dieses Rot plötzlich die Sprache der romantischen, leidenschaftlichen Liebe.



113–114 Lucys (Sadie Frost) Besessenheit dringt durch die kranke rote Farbe des transparenten Kleides hindurch, das zeitweise an eine Fruchtblase erinnert. Auf dem Weg zu Dracula durchstreift sie immer wieder blaue Lichtzonen, die das helle Rot zu einem wollüstigen Schrei verzerren. Der Weg in den sicheren Tod wird zu einer Passage durch Rot und Blau und endet schließlich in Weiß, in einem überdimensionalen weißen Leichenhemd, in einem weißen Schneewittchensarg. Auch Lucy wird aus dem Tode auferstehen.





115–116 Martin Scorsese: KUNDUN (USA 1997)

Heiliges Rot und das Blutvergießen der kommunistischen Invasion in Tibet: Ein Traumgesicht zeigt dem Dalai Lama, was geschehen wird. Friedliche Goldfische – heilige Tiere des Buddhismus – schwimmen in blauem Wasser, bis eine erstickende rote Flüssigkeit eindringt, die den Fischen Sauerstoff und Lebensraum nimmt. Die rote Flut macht das Rot der Goldfische unsichtbar. Das kommunistische China erobert das buddhistische Tibet. Inmitten einer riesigen Masse von getöteten Mönchen steht der Dalai Lama und blickt in den Himmel, in dessen unendliche Höhe sich die Kamera langsam zurückzieht. Die Mönche tragen Rot, die heilige Farbe ihres philosophischen Glaubens.



117 Zhang Yimou: HEIMWEG (China 1999)

Die Glücksfarbe Rot: Getreu der chinesischen Farbsymbolik trägt Zhao Di (Zhang Ziyi) eine rote Jacke des Glücks, als sie den jungen Lehrer zum ersten Mal sieht und sich auf den ersten Blick verliebt. Zhang Yimou übersetzt die Emotionen seiner weiblichen Hauptfigur immer wieder in ein Farbenspiel. Als Zhao Di nach dem ersten Blick auf ihren künftigen Mann nach Hause läuft, bilden ein gelbes Feld und ihre blauen Hosen einen Farbe-an-sich-Kontrast, der so lebendig ist wie das glückliche Mädchen.



118 Martin Scorsese: THE AGE OF INNOCENCE (USA 1993)

Der ausgeklügelte Bruch: Gräfin Olenska (Michelle Pfeiffer) trägt Rot, die Farbe der geschiedenen Frauen, und zwar in bester Gesellschaft. Die Tischszene demonstriert durch das symmetrische Arrangement der Farben, aus dem das Kleid der Gräfin ausbricht, dass die peinlich bewahrte, äußere Ordnung der guten Gesellschaft empfindlich durch diese Frau, die ihren Willen offen zeigt, gestört ist.



119 Nicolas Roeg: Don't Look Now (GB/1 1973)

Die böse Spannung des Roten: Immer wieder hat der Tod seine Finger im Spiel, wenn Bilder von etwas Rotem dominiert werden. Das kleine Mädchen ist in Lebensgefahr. Es wird im nächsten Moment in dem Tümpel ertrinken, an dem es gerade noch spielt. Sein rotes Lackmäntelchen, für die Eltern ein schmerzhaftes Symbol der Erinnerung an das tote Kind, kehrt an einem hässlichen Gnom wieder, der den Vater des Kindes ermorden wird.



120 James Cameron: TITANIC (USA 1997)

Transparentes Schwarz über leuchtendem Rot: Als Rose zum Äußersten entschlossen ist, trägt sie ein schwarz verziertes rotes Kleid. Dies ist kein Kleid der Selbstverleugnung und des Lebensüberdresses, sondern der wilden Auflehnung. Rot zeigt Energie.



121 Pedro Almodóvar: TODO SOBRE MI MADRE (E/F 1999)

Ein Rot der Liebe und des Schmerzes: In einem roten Mantel mit einem Schirm in den Farben des Regenbogens sieht Manuela (Cecilia Roth) zu, wie ihr Sohn einen tödlichen Unfall erleidet. Eine farbenfroh gekleidete Mutter sieht auch der sterbende Sohn, denn die Kamera wechselt im letzten Augenblick in seine Subjektive. Almodóvar liebt bunte Farben auch in Extremsituationen.

Kubrick spürt dem Licht dieser Epoche (des 18. Jhd.s, A.d.V.) nach. Und das ist, konkreter als uns womöglich lieb sein kann, die Frage nach der Materialität des «Lichtes der Aufklärung». Es ist also keineswegs nur ein filmtechnisches Kabinettstück, wenn er für diesen Film jenes Verfahren entwickelt, mit dem lichtempfindlichsten Film auf das wahre Licht der Zeit, den Kerzenschein, zu reagieren.¹³⁴

Ein vergleichender Blick auf die Kerzenlicht-Szenen in Kubricks *BARRY LYNDON* zeigt, dass ähnliche Licht- und Farbstimmungen in Abhängigkeit von der Maske der Schauspieler mit unterschiedlichster szenischer Wirkung eingesetzt werden können. William Makepeace Thackerays 1846 veröffentlichter Roman spielt im 18. Jahrhundert und wirft einen bösen satirischen Blick auf die bessere Gesellschaft, auf die kleinen und die großen Betrüger. Wie in *DANGEROUS LIAISONS* spielt auch in *BARRY LYNDON* die übersteigerte Mode und die maskenhafte Schminke eine zentrale Rolle in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit. Kubrick setzt die kalkweiß und rot geschminkten Gesichter unter hohen gepuderten Perücken einer «flackernden, schwülen Beleuchtung» aus: «Die fiebernden Leiber scheinen zu zerschmelzen. Der Eindruck der mit Schweiß und Puder verklumpten Eleganz ist überwältigend.»¹³⁵ Auffallend ist, dass vor allem in den Szenen am Spieltisch die Enge betont wird, in der die versammelten Personen ihrem Vergnügen sichtlich gelangweilt nachgehen. Das geradezu synästhetisch wirkende Arrangement lässt dem Zuschauer ein Gewirr der Düfte und weniger wohligen Gerüche geradezu in die Nase steigen. Trotz der warmen Lichtstimmung wirken die Gesichter aufgrund der gegensätzlichen Farbwirkung der Schminke unnahbar kalt und in ihrer Puppenhaftigkeit auch albern. Kubrick kontrastiert diesen Eindruck durch eine berührend zärtliche Szene im gleichen Kerzenlicht: Barry Lyndon (Ryan O'Neal) begegnet auf seiner weiten Reise einer jungen Frau mit einem Kleinkind aus der arbeitenden Bevölkerung und bittet sie um Kost und Logis. Das Kerzenlicht, das auf das einfache Mahl, den schlichten Tisch, die rein zum Gebrauch und nicht zum Schmuck dienlichen Bestecke und Teller scheint, stiftet Wärme und Intimität; Wirkungen, welche durch die Ruhe der Kamera, die einfache Schuss-Gegenschuss-Montage, die immer alle drei Figuren zeigt, und nicht zuletzt durch die Langsamkeit des Dialogs zwischen der Deutschen und dem Engländer in ihrer Intensität unterstützt werden. Ihr einjähriges Kind auf dem Schoß, nicht wissend, ob der in den Krieg gezogene Ehemann noch am Leben ist, erlaubt die einfache Schönheit mit dem reinen Gesicht dem Fremden, sie für eine kurze Weile zu lieben. Für die Wirkung dieser Szene ist entscheidend, dass beide Figuren nicht herausgeputzt sind, dass das warme Licht auf die zarte, nackt aussehende Gesichtshaut trifft, so dass sie zu leuchten beginnt. Die Lichtstimmung erinnert an die «stille Wärme» in den Gemälden Georges de la

134 Georg Seeßlen, Fernand Jung: *Stanley Kubrick und seine Filme*. Marburg: Schüren, 1999. S. 231.

135 Walker, Taylor, Rucht: *Stanley Kubrick. Leben und Werk*. S. 257.

Tours.¹³⁶ Im Inneren des dunklen Raums und aus der Mitte der über Eck sitzenden, sich zugewandten Figuren erwärmen die Kerzen eine «heilige Familie» (Abb. 68).

Beispiele für das Erwärmen der Bilder finden sich ebenso viele wie für das Erkalten, ohne dass sich abgeschlossene Bedeutungsschubladen aufziehen ließen, in die man die Anwendungsbereiche einordnen könnte wie Alltagsutensilien nach ihrer Zugehörigkeit zu einer Gruppe von Dingen. Wie Schneewittchen liegt Astronautin Ripley (Sigourney Weaver) mit rosigen Wangen im gläsernen Sarg. Das kalte Schwarzblau des Aliens (ALIEN, Ridley Scott, GB 1979) ist zumindest bis zu James Camerons Fortsetzung gewichen. Auch Rachael's (Sean Young) Gesichtsfarbe in der Schlussequenz von Ridley Scotts BLADE RUNNER (USA 1982) verrät, dass sie nicht tot ist. Ein Hoffnungsschimmer liegt auf ihrer Haut, auf das kurze, aber intensive Glück mit Rick Deckard (Harrison Ford). Gerade in diesen beiden Filmen sind die noch so leisen Wendungen ins Positive ein wichtiger Bestandteil der Spannungsdramaturgie. Dieser letzte Aspekt, der von der emotionalen Bildwirkung nicht zu trennen ist, verdient stetige Beachtung.

Philip Ridleys Jugenddrama THE REFLECTING SKIN (GB/Kanada 1990) trägt das Thema nicht nur im Titel. Ein kleiner Junge erlebt in der amerikanischen Provinz der fünfziger Jahre eine Menge schrecklicher Dinge, für die er sich übernatürliche Erklärungen zurechtlegt, um überhaupt mit den Erlebnissen fertig werden zu können. Unschuldiger Mord an einem kleinen Jungen verdächtigt, übergießt sich sein seltsamer, aber geliebter Vater mit Benzin und jagt sich vor den Augen seines kleinen Sohnes in die Luft. Seth (Jeremy Cooper) erfüllt der faszinierende Anblick des Schreckens mit Staunen, der Widerschein der Flammen flackert auf seiner Haut wie die widerstreitenden Gefühle in seinem Inneren. Der bewunderte große Bruder Cameron (Viggo Mortensen) kehrt aus einem der vielen sinnlosen Kriege zurück, in dem «schöne Inseln» unter Bomben begraben wurden, die ebenso hell lodern wie die Benzinexplosion. Seither trägt Cameron ein Foto eines japanischen Babys mit sich, dessen Haut durch die Verbrennungen silbern geworden ist wie ein Spiegel. Immer wieder geschehen in Idaho schlimme Dinge trotz der endlosen Ruhe der gelben Weizenfelder. Seth hat die skurrile Nachbarin Dolphin Blue (Lindsay Duncan) im Verdacht, da er sie für eine der Vampirinnen aus seines Vaters billigen Horrorheftchen hält. Gemeinsam mit einem Freund spielt er ihr üble Streiche, nicht ohne auch sie immer wieder so bewundernd anzustarren wie das Feuer. Cameron und Dolphin werden ein Liebespaar. Seth beobachtet dies eifersüchtig und besorgt. Als Cameron Haare und Gewicht verliert, vermutlich Spätfolgen des nuklearen Krieges, steht für Seth die Schuldige fest. Mittlerweile weiß er, wer sonst noch sein Unheil treibt, und so liefert er Dolphin an das schwarze Auto mit den geheimnisvol-

136 Itten: *Kunst der Farbe*. S. 98. Auf Seite 99 ist Georges de la Tours 1645–48 datiertes Bild *Das Neugeborene* in einem sorgfältigen Farbdruck großformatig wiedergegeben.

len Insassen aus. Erst als Dolphins Leiche gefunden wird, sie ist demnach unschuldig und keine Vampirin, bricht ein Schrei aus Seth heraus. Im orangenen Lichtkegel der untergehenden Sonne wird er – so suggeriert das Schlussbild – diesen markerschütternden Schrei fortsetzen: bis in alle Ewigkeit.

Die Farbe der natürlichen Haut

Befassen wir uns zuletzt mit einem Film, der mit denkbar geringem Aufwand realisiert wurde, bei dem also die Verführungskunst ästhetischer Bildgestaltung kaum ins Gewicht fällt. Der Debütfilm der Regisseure Daniel Myrick und Eduardo Sánchez *THE BLAIR WITCH PROJECT* (USA 1999) erzählt die Geschichte einer Gruppe von abenteuerlustigen jungen Leuten, die, mit der Absicht einen Dokumentarfilm zu drehen, einen Wald durchqueren, in dem angeblich die Hexe von Blair haust. Der Wald wird zu einer tödlichen Falle, die scheinbar von überirdischer Hand eigens für die Filmemacher arrangiert wurde. Kopf und Hand der Gruppe ist Heather Donahue (Heather Donahue). Es ist ihr Filmprojekt, sie treibt die anderen an, und sie verschwindet zuletzt. Zu den Protagonisten des Films *THE BLAIR WITCH PROJECT* zählen nicht nur die drei Filmstudenten Heather, Joshua (Joshua Leonard) und Michael (Michael C. Williams), sondern auch eine Video- und eine 16-mm-Filmkamera. Eine der Kameras liefert schlechte Farbbilder, die andere zeichnet in Schwarzweiß auf. Der Wechsel von bunten zu unbunten Bildern wirkt ebenso verstörend wie das ständige Wackeln der Handkameras und die in den Stimmen Heathers und ihrer beiden Freunde deutlich hörbare Angst.

Schrecklicher Höhepunkt des Films ist eine angeschnittene frontale Großaufnahme Heathers, die nur die obere Partie ihres Gesichts zeigt, bis zur Nasenspitze, an der sich Tränen größter Verzweiflung bilden. Erstarrt vor Panik spricht die junge Frau eine Art Abschiedsmonolog in die Kamera (Abb. 84). Es ist Nacht. Heathers Rede gilt den Eltern, ihren eigenen und denen ihrer verstorbenen Freunde. Die Kamera blickt ihr dabei aus nächster Nähe in leichter Untersicht ins Gesicht, so dass man nicht nur von unten in die Augen, sondern auch in die Nasenlöcher sehen muss. Der Mund bleibt, obwohl Heather die ganze Zeit spricht, unsichtbar. Der sichtbare Teil des Gesichtes ist so offen und verletzlich, so traumatisiert, dass für die Dauer der Sequenz der Zuschauer eine schmerzhaft Anspannung auszuhalten hat. Die Farben bleiben aufgrund der Dunkelheit in dem farbigen Bild reduziert. Heather trägt eine graue Wollmütze, die ihre Haare vollkommen und die Stirn zur Hälfte bedeckt und den Eindruck unterstreicht, dass hier ein erwachsener Mensch aus tiefster Kinderangst heraus um Erbarmen fleht. Die Hälfte des Gesichtes ist überstrahlt, scheinbar durch eine außerhalb des Bildausschnittes schräg nach oben gehaltene Taschenlampe, die andere Hälfte liegt im Schatten, ist aber in den Feinheiten genauer erkennbar als die helle Seite. Durch die Nähe der Kamera, den Verzicht auf Make-up und auf eine die Unebenheiten optisch glättende Lichtgestaltung wird die Haut in ihrer Struktur sichtbar. Die Großaufnahme steht nahezu un-

beweglich zwei quälende Minuten lang still, in denen ein unmittelbarer Blickkontakt zum Zuschauer aufgebaut wird, der stellvertretend mit «Mom» oder «Dad» angeredet und um Verzeihung gebeten wird. Unkontrollierbare Reflexe entladen sich in wenigen mimischen Bewegungen vor der Kamera, das Zittern der Nasenflügel, der Krampf der Stirn, das Erschrecken der Augen. Der Kopf bewegt sich kaum. Dafür zittern Tränen in den Augen, und die Gesichtsmuskeln verkrampfen sich zusehends. Der Monolog endet im Nichts des schwarzen Bildes, das für eine Schrecksekunde wie ein vorgezogenes Ende wirkt. Erst dann folgt die Schlusssequenz, die in der Pointe gipfelt, dass das Verschwinden auch aus der Subjektiven nicht abbildbar ist. *THE BLAIR WITCH PROJECT* steht neben den Lars von Trier-Filmen *BREAKING THE WAVES* (DK u.a. 1996) und *DANCER IN THE DARK* (DK u.a. 2000) für ein beobachtbares Interesse des gegenwärtigen Kinos an den bloßen, nackten Gesichtern der Protagonistinnen. Auch das Gesicht der isländischen Sängerin Björk in der Rolle der erblindenden Selma Jezkova wird in seiner Lebendigkeit nicht zurückgenommen, und dies bedeutet auch, dass der ölige Glanz der Haut, die Fahlheit, Pickel oder andere Unebenheiten zugelassen sind (Abb. 85). Alle drei Filme betonen nicht nur die Natürlichkeit ihrer Hauptdarstellerinnen, sondern inszenieren vor allem offene Kindergesichter, auch indem die Haut der Darstellerinnen regelrecht entblößt wird und man den Eindruck erhält, man könne durch jede Pore in sie hineinblicken. Thomas Koebner beschließt seine anregende Studie *Gesichter, ganz nahe* mit der Fragestellung, ob «solche Nähe zu einem Gesicht eine Art «Urszene» wiederholt: nämlich die Nähe des kleinen Kindes zum Gesicht seiner Mutter».¹³⁷ Diese Urszene lässt sich in zweierlei Weise realisieren. Im Falle der genannten Beispiele blickt der Zuschauer in der Rolle des Erwachsenen in Gesichter hilfloser, unschuldiger Kinder in äußerster Not.

Im Gegensatz zu *THE BLAIR WITCH PROJECT* brechen *BREAKING THE WAVES* und *DANCER IN THE DARK* allerdings mit Hilfe ihrer jeweiligen Farbdramaturgien mit den Authentizitätsstrategien der Großaufnahmen. Verstärkt der Bruch in der Bildgestaltung durch den Wechsel zwischen schwarzweißen Bildern und den fahlen, aber farbigen Hi-8-Aufnahmen die Illusion des unmittelbaren Miterlebens von zwei Subjektiven, so kontrastieren die bunten Musical-Sequenzen in *DANCER IN THE DARK* den entsättigten Realismus der übrigen Spielhandlung. In *BREAKING THE WAVES* leisten dies die Zwischentafeln in gesättigten Farben, unterlegt mit den Hymnen der Popkultur. Daniel Myrick und Eduardo Sánchez lassen in *THE BLAIR WITCH PROJECT* Verfremdungen weder im ästhetischen noch im inhaltlichen Sinn zu, obwohl sie höchst unterschiedliche und fehlerhaft gedrehte Bildebenen gegeneinander stellen. Farbe und Schwarzweiß dienen hier in erster Linie der Unterscheidung der handelnden Figuren,

¹³⁷ Thomas Koebner: *Gesichter, ganz nahe*. In: ders.: *Wie in einem Spiegel. Schriften zum Film. Dritte Folge*. Sankt Augustin: Gardez! Verlag, 2003, S. 394–419, S. 417.

durch deren Kameraauge der Zuschauer abwechselnd sehen muss: bis zum tödlichen Auslösen beider Blicke.

Aus den angesprochenen Beispielen lässt sich eine Reihe von Ergebnissen gewinnen, die aufschlussreich für die Farbästhetik des Kinos sind. Das bunte Bild des Menschen auf der Leinwand formuliert Aussagen und bewahrt sich dennoch immer einen geheimnisvollen, nicht zu entschlüsselnden Rest – ob mit der Zielsetzung größtmöglicher Authentizität oder in der Absicht expressiver Gestaltung. Vieles lässt sich thematisch und dramaturgisch funktional verdichten:

1. der Verzicht auf sichtbare Veränderung des Schauspielers zur Darstellung ungeschöner Natur;
2. monochromatische Verfremdungen, die innere Verzerrungen oder äußere Bedrohungen sichtbar werden lassen;
3. Kalt-Warm-Kontraste zum Zweck psychologischer Charakterisierung oder schlicht zur Differenzierung des filmischen Raums;
4. der Aufbau von Kontrasten durch die Maske bei gleicher Beleuchtung;
5. die Wirkung unterschiedlicher Lichtquellen (Kerzen, Glühbirnen, Neonlicht etc.)
6. das Ritual der Körperbemalung im archaischen Sinn;
7. die Maskerade mit Hilfe von Farbe und Kostüm, die den Körper zum repräsentativen Bildmedium in sozialen oder politischen Konstellationen macht;
8. die zu dieser Maskerade gehörende Metaphorik und Symbolik;
9. der Gedanke, dass das Gesicht des Menschen Spiegel seines seelischen Zustandes ist.

An der Wirkung all dieser Inszenierungsformen haben Farben unterschiedlichster Herkunft (also die natürlichen Farben des Schauspielers, die pastosen Farben der Maske, die Oberflächenfarben der fotografierten Objekte, Lichtfarben, die Farbwerte des Filmmaterials etc.) maßgeblichen Anteil. Auffallend ist, dass in die künstlerische Auseinandersetzung ein pragmatischer Umgang des Menschen mit den Farben einfließt. Ohne die kulturhistorische Bedeutung der Farben käme kaum eine der aufgezählten Formen der filmischen Anwendung zustande. Noch deutlicher tritt diese Verbindung in dem nächsten Abschnitt über das Verhältnis von Filmfigur und Kostüm zutage.

4. Die zweite Haut: Farbe und Kostüm

Illustriert durch die Fotografie einer Caduveo-Indianerin mit Gesichtsbemalung, reflektiert der Bildanthropologe Hans Belting den Status des menschlichen Körpers als Bildmedium, das sich im Akt der Bemalung selbst kreiert:

Der Körper ist bei dieser Bildgenese gleich mehrfach beteiligt, weil er nicht nur Bildträger, sondern auch Bildproduzent ist in dem Sinne, dass er es in die Hand nimmt, sich in ein Bild zu verwandeln. Die Zeichnung, die die Hand dabei ausführt, ist körperbezogen und zugleich zum Körper antithetisch darin, dass sie ihn einem Bild unterordnet, das sogar eine geometrische Ordnung haben kann.¹³⁸

Im Falle der fotografierten Caduveo-Indianerin wird das bemalte Gesicht, das zugleich Medium und Teil des Bildproduzenten ist, durch das Medium der Fotografie auf einer weiteren Bildebene repräsentiert. Bemalungen dieser Art beziehen sich oft auf den ganzen Körper, wobei die Bedeckung durch Farbmaterialien so weit gehen kann, dass der darunter liegende Körper nahezu unsichtbar wird wie unter einem Kostüm. In den sechziger Jahren machte Yves Klein in seinen *Anthropometrien* den Körper nicht nur zu einem Medium der Farbe, sondern auch zu einem Werkzeug der Malerei. Am ganzen Körper blau bemalte, meist weibliche Aktmodelle brachten die Farbe häufig vor Publikum auf die weiße Leinwand auf. Manche der Bilder geben die Formen des Körpers, der sie »gemalt« hat, noch zu erkennen, auf anderen Leinwänden lösten sich die Körperformen in der Farbe wieder auf. Immer wieder stellen die *Anthropometrien* sichtbar die Bewegungen eines oder auch mehrerer Körper dar, Spuren des Kriechens und Ziehens werden auf der Leinwand sichtbar, die Farbe gibt dem Druck und der Dynamik nach. Yves Kleins Bildexperimente thematisieren das innere Verhältnis von Künstler, Modell, Farbe und Bild. Sein berühmtes Yves Klein-Blau bedeckt, entblößt, transzendiert, veredelt die Körper – wie eine zweite Haut.¹³⁹

Auch die Bekleidung durch Textilien macht den menschlichen Leib zum Medium eines maßgeschneiderten Bildes, das öffentlich sein soll, während der darunter liegende Körper zu dem Bekleidungsstück in einem dialektischen Verhältnis der Andeutung und des Versteckens steht. Die Geschichte der Mode dokumentiert die ständige Verschiebung dieses Verhältnisses zu Gunsten oder zu Ungunsten bestimmter Körperteile. Ein bekanntes Beispiel: Jahrhundertlang wurde der weibliche Unterkörper unter wahrhaft monumentalen Gebilden aus Krinolinen, Tournüren, Unterröcken, Röcken, Schürzen, Spitzen, Volants versteckt, während Dekolleté und Taille überbetont und ausgestellt wurden.

Die Geschichte der Bekleidungspraktiken beginnt in dem prähistorischen Moment, als sich der erste menschliche Vorfahre bemalte und mit Fellen bedeckte. Zunächst weitgehend funktionalen Zwecken gehorchend, entwickelte sich die Männer- und Frauenmode im Laufe der Zeit immer mehr zu einem repräsentativen Kommunikationssystem von äußerster Komplexität. Verschwendung, übermäßiges Dekor und aberwitzige,

138 Hans Belting: *Bild-Anthropologie*. S. 35.

139 Sidra Stich: *Yves Klein*. Ausstellungskatalog Museum Ludwig, Köln und Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 8. November 1994 bis 8. Januar 1995. Stuttgart: Cantz Verlag, 1994. S. 171.

kaum zu tragende Kreationen sind Teile eines Zeichensystems, gegen das immer wieder Reformen zu Felde zogen, die gesundheitliche, emanzipatorische und moralische Gründe gegen die Ausstaffierung vor allem der Frauen vorzubringen hatten. So skurril solche Geschichten auch anmuten, die leicht brennbaren Materialien Musselin, Gaze und Tüll, die neben Samt, Atlas und Seide gerne in großen Mengen an einem einzigen Kleid verarbeitet wurden, so dass die Trägerin einer solchen Robe sich kaum noch bewegen konnte, kosteten nicht wenige Frauen das Leben.¹⁴⁰

Aus der Mode leiten sich gesellschaftliche Regeln und zwischenmenschliche Verhaltensweisen ab, die wiederum auf die Bekleidungsgehnheiten zurückwirken. Viele Faktoren, darunter auch die Bevorzugung oder Ablehnung von Farbtönen und Farbkombinationen, sind zu berücksichtigen: Nicht nur durch die griechischen und römischen Bekleidungsregeln und die mittelalterlichen Kleider- und Luxusverordnungen, welche auf einer symbolischen Ordnung der Farben und Formen beruhten, sondern auch durch die sich in der Geschichte des Abend- und des Morgenlandes wandelnde Beschaffenheit der Textilien und der Farbstoffe, die weltweite Kultur- und Sozialgeschichte der Mode, die Techniken der Kostümfabrikation und nicht zuletzt durch den Einfluss des Kinos in unserem Jahrhundert, ist die »zweite Haut« des Menschen zu einem komplizierten Thema geworden.¹⁴¹

Wie es im Falle der Hautbemalung niemals gelingen kann, kommt Kleidung in den modernen Industrienationen größtenteils industriell gefertigt von der Stange und ist somit austauschbar geworden. Die Kulturrevolution in China mit ihren Folgen für die Alltagskleidung der Chinesen mag einen Eindruck davon vermitteln, wie Kleidung eine Masse optisch konstituiert. Jede Militärparade beruht auf der Gleichschaltung durch Tuch und Farbe. Für die meisten Jugendbewegungen gilt dies ebenso, obwohl das Gegenteil, nämlich eine Individualisierung, durch Mode erreicht werden soll. Ein Kleidungsstück erzeugt also immer auf vielen verschiedenen Ebenen ein Bild, das der Mensch in einem dem Körper fremden Stoff auf dem Leib trägt. Trotz der Tendenz zur Uniformierung und zur Kleidung von der Stange erfolgt das tägliche sich Ankleiden bei den meisten Menschen bewusst. Situationen diktieren bestimmte Kleidungsstücke in einer bestimmten Farbe und Qualität. Diesem Diktat mag zuwider handeln, wer selbstbewusst genug ist, die Konsequenzen zu tragen. Auch in der Nicht-Anpassung beweist sich immer wieder der Einzelne als unverwechselbar. Kleidung charakterisiert ihre Träger psychologisch, sozial, religiös, zielt sie oder auch nicht, hebt sie aus der Masse heraus oder

140 Erika Thiel: *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 7. Aufl., Berlin: Henschel, 2000. S. 344.

141 Weitere Details können vor allem in Erika Thiels umfassender Darstellung der Geschichte des Kostüms nachgelesen werden. Außerdem: Albert Racinet: *The Complete Costume History*. 1. Auflage Paris 1888, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: Taschenverlag 2003.

auch nicht, lässt Absichten – vielleicht erotische – oder ein Machtstreben erkennen, dient als Versteck und Zuflucht, gibt dem Exhibitionismus eine Bühne, weil sie das Bild des Menschen entscheidend verändert.

Die große Sorgfalt, die Ausstatter und Kostümdesigner walten lassen, wenn es um die visuelle Gestaltung einer Filmfigur geht, liegt auch in der vielfältigen Alltagspraxis der Bekleidung und ihrer Funktionen begründet. Doch das Kostüm im Film und auch im Theater muss wesentlich mehr leisten als das Kleidungsstück im Alltag. Es ist Teil einer beziehungsreichen Inszenierung. Durch Kostümdramaturgie lassen sich Kontraste zwischen Figuren oder Figurengruppen aufbauen, die sich im Verlauf einer Handlung verschärfen, auflösen oder ergänzen können. Ein Kostüm, nehmen wir an, aus auffälligem rotem Stoff, bestimmt den Verlauf einer Sequenz maßgeblich, und es ist nicht gleichgültig, wer es trägt. Facetten der Bedeutung von Rottönen, dem Standardfarbton der Aufmerksamkeit, ergeben sich aus der Sammlung von Filmbeispielen. In Claude Millers Homosexuellengeschichte *LA MEILLEURE FAÇON DE MARCHER* (F 1976) versteckt sich der schwule Philippe (Patrick Bouchitey) endlich nicht mehr, als er zu einem Maskenball in seinem roten Lieblingskleid als Carmen auftritt. Mit der auffälligen, eleganten und dramatischen Robe hat sich Philippe nicht nur das Selbstbewusstsein, sondern auch das Verhalten einer «Femme Fatale» angezogen, die ihren widerspenstigen Liebhaber schließlich mit einem Messer zur Reason ruft. Auch Dustin Hoffman trägt als *TOOTSIE* (R: Sydney Pollack, USA 1982) ein knallrotes Abendkleid, doch weniger um der erotischen Attraktion als um seiner Maskerade Willen. Tootsie wird zum «all american girl», und das Kleid passt farblich wunderbar zu den amerikanischen «stars and stripes» (Abb. 90). «Outen» möchte sie/er sich keinesfalls. Jean-Jacques Beineix zitiert das rote Kleid Tootsies in der tragischen Schlusssequenz in *37°2 LE MATIN* (F 1986). Einer der ungewöhnlichsten Morde aus Liebe: Zorg (Jean-Hugues Anglade) besucht Betty (Béatrice Dalle) in der Maskerade Tootsies im Krankenhaus, um sie aus ihrem unwürdigen Zustand zu erlösen. In dem auffälligen Frauenkleid, mit Make-up und Perücke, überschreitet der Überlebende der «amour fou» durch seine Tat eine letzte Grenze. Er tritt in Rot ins Freie.

Das rote Kostüm: Bette Davis trägt es in William Wylers schwarzweißem Melodram *JEZEBEL* (USA 1938) aus Protest gegen die gesellschaftlichen Konventionen. Ihr Rot ist das Rot der Rebellion (Abb. 122–124). Nicole Kidmans rotes Kleid in *MOULIN ROUGE!* ist das Werkzeug der Kurtisane im Spiel der Verführung. Ein Blendwerk, das die Herzen der Männer höher schlagen lässt, ein Theaterkostüm, dessen Publikum das Kleid wie ein Zeichen intimen Einverständnisses zu lesen versteht. Audrey Hepburn fliegt als Buchhändlerin Jo Stockton in Stanley Donens Musical *FUNNY FACE* (USA 1957) im roten Modellkleid vom Modehimmel herab, als sei sie in Rot geboren, die Arme zu Flügeln ausgebreitet, anstelle der Federn eine fliegende rote Stola (Abb. 103). Zur Ausstattung dieser Szene im Louvre gehört im Übrigen die geflügelte Nike von Samothrake.



122–124 William Wyler: JEZEBEL (USA 1938)

Die rote Revolution: Julie Marsden (Bette Davis) empfindet Weiß nicht als eine Farbe, die ihrem widerspenstigen Wesen angemessen ist. Zufällig trägt das Dienstmädchen eben in diesem Moment ein Kleid vorbei, dessen Farbe Julie ins Auge sticht. Sie verliebt sich geradezu in den Gedanken, ihren autoritären Verlobten in diesem Kleid zum Ball zu begleiten, das aufgrund seiner Farbe an einer unverheirateten Frau im Sinne eines beabsichtigten gesellschaftlichen Affronts verstanden wird.

Die Provokation gelingt: Die gute Gesellschaft (in Schwarz die Männer und in Weiß die unverheirateten Frauen) überlässt die «rote» Julie dem leeren Raum. Das Zurückweichen der anderen Paare geschieht nicht mit dem Ziel der Ehrerbietung, sondern als Ächtung. Preston Dillard (Henry Fonda) zwingt Julie dazu, die allgemeine Zurückweisung auszuhalten.

In Schwarzweiß ist Rot Schwarz: Das gefährliche rote Kleid ist im Gegensatz zu den weißen Kostümen in einem glänzenden Material gearbeitet, das viel Licht reflektiert (Abb. 90 und 91). Die Lichteffekte hinterlassen einen Eindruck von Farbigkeit, obwohl faktisch keine bunte Farbe zu sehen ist. Verglichen mit den tiefschwarzen Abendanzügen der Männer lässt der Glanz den gefalteten Stoff des Kleides lebendig wirken und hebt dieses somit optisch von den anderen schwarzen Flächen im Raum ab.

Fanny Ardant verführt als Pierrette in François Ozons *8 FEMMES* (F/I 2002) ihre Schwägerin Gaby (Catherine Deneuve) selbstverständlich in einem hautengen, leuchtend roten Kostüm. Ozon gibt diesem Kostüm und seiner Farbe eine Bühne mit Theaterlicht und setzt es schauspielerisch in Szene, da Pierrette zuerst als graue Maus in Mantel und Kopftuch auftritt, um sich dann vor den anderen Damen wie ein schöner Schmetterling aus ihrem Kokon zu schälen (Abb. 104). Mit Ausnahme des schwarzweiß fotografierten roten Kostüms in *JEZEBEL* sind alle hier genannten Beispiele in leuchtendem Rot gehalten, monochrom, gesättigt, weder zu dunkel noch zu hell.

Die Bedeutung eines roten Kostüms wird durch eine ganze Reihe von ästhetischen und dramaturgischen Faktoren bestimmt: Welche Figur (Alter, Geschlecht etc.) trägt das Kostüm zu welchem Anlass? Gibt es mehrere Figuren im gleichen Kostüm? In welchem Genre (Drama, Musical, Horrorfilm, Thriller etc.) wird das rote Kostüm inszeniert? Charakterisiert die Farbe die Figur oder die Szene? Stellt die Wahl der Farbe eine Provokation dar? In welchem Kontrastumfeld (Figur und Grund, Mehrfarbigkeit des Kostüms) erscheint die Farbe Rot? Ist der Farbton monochrom, gemischt, gesättigt, hell oder dunkel? Wie ist das Material, der Stoff des Kostüms beschaffen? Falls in einem Film mehrere rote Kostüme von Bedeutung sind, in welchem Verhältnis stehen diese Kostüme zueinander? Rot – um bei diesem Beispiel zu bleiben – ist eine Farbe, die nicht übersehen werden kann. Durch ihre Leuchtkraft und Wärme sticht sie alle anderen Farben aus. Kulturhistorisch war und ist die rote Farbe immer für das Außergewöhnliche reserviert, eine Tatsache, die in der Kostümdramaturgie – ob im Film oder im Theater – bedacht wird. Nur selten tragen Nebenfiguren rote Kostüme und wenn, dann zum Beispiel in einer Bühnensequenz im Filmmusical im Gruppenarrangement. Vincente Minnellis Meisterwerk *AN AMERICAN IN PARIS* (USA 1951) steigert sich zu einer zwanzigminütigen Tanzsequenz, die zugleich eine Choreografie der Farben vorführt, die um ihrer selbst willen inszeniert werden. Auf dem Höhepunkt tanzt Gene Kelly mit einer Gruppe von Tänzerinnen in roten Tanzkostümen mit langen roten Tütüs, roten Schleiern, roten Spitzenschuhen (Abb. 187). Obwohl diese Tanzszenen narrativen Charakter haben, drängt sich bei näherer Betrachtung der Gedanke auf, dass Minnellis eigentliches Interesse dem freien, abstrakten Spiel der Farben in Bewegung galt.

Abgesehen von dekorativen Gruppenarrangements tragen in der Regel Hauptfiguren die Farbe Rot, entweder als stark hervortretendes Farbmerkmal eines leitmotivischen Kostüms während des ganzen Films oder als Signalfarbe eines akzentuierenden Kostüms zu dramaturgischen Höhepunkten der Handlung bzw. als Farbmotiv in Verbindung mit einem szenisch kommentierenden Kostüm. In Nicholas Rays Jugenddrama *REBEL WITHOUT A CAUSE* (USA 1955) fühlen sich die jugendlichen Helden ungeliebt, von ihren Vätern und Müttern, in der Schule, von der Gesellschaft. Exemplarisch kann man diesen verzweifelten Kampf um Anerkennung und Liebe an zwei Hauptfigu-

ren verfolgen, die durch rote Kleidung charakterisiert werden. James Dean spielt den sensiblen Aufrührer Jim Stark, der seine rote Jacke zum Schutz trägt. Sie umgibt ihn als Signal, zeichnet ihn aus als Einzelgänger, entlarvt aber auch seine Verletzlichkeit (Abb. 100). Ähnlich ergeht es Judy (Natalie Wood) in ihrem leuchtend roten, neuen Kleid mit den grellrot geschminkten Lippen, die ihren Vater zu einem Übergriff provozieren: «and he grabbed my face and he started rubbing off all that lipstick. I thought he'd rub off my lips.» Für den Vater signalisieren der rote Lippenstift und das auffällige Kleid der Tochter, dass sich Judy auf der Schwelle zu einer neuen Lebensphase befindet. Nicht mehr Kind, aber auch noch nicht erwachsen, signalisiert sie durch ihr neues Kleid, dass der Tag näher rückt, an dem sie die Familie verlassen wird. Zugleich verrät der Wunsch, auffällig zu sein, Judys Kindlichkeit, auch ihre Sehnsucht nach der Liebe und Anerkennung des Vaters. Jim trägt seine rote Jacke zum Zeichen der Rebellion gegen die Mittelmäßigkeit seiner Eltern, als Zeichen mühsam errungener Souveränität und nicht zuletzt als magischen Schutz während der gefährlichen nächtlichen Mutproben. Als in einer Unglücksnacht bei einer solchen Mutprobe ein Junge zu Tode kommt und Jim gezeichnet von diesem Ereignis nach Hause zurückkehrt, steigert sich die Konfrontation mit seiner starken Mutter und seinem schwachen Vater zu einem Höhepunkt. Die Farbdramaturgie der Sequenz ist vielschichtig: Jims rote Jacke wird mit dem reinen, unschuldigen Weiß der Milchflasche, aus der er trinkt, konfrontiert, dann mit der weißen Wand, dann mit dem roten Sofa, das zu Jim gehört wie der braune Sessel zum schlafenden Vater. Der Qualitätskontrast Weiß und Rot tritt wieder einmal als ein Signal des Kampfes auf, in diesem Fall zwischen den Stadien des Erwachsenwerdens, die Jim durchläuft. Der folgende Dialog bekräftigt diese Symbolik der Farben, denn Jim will sich zu seiner Schuld wie ein erwachsener Mensch bekennen und dafür geradestehen. Die Eltern raten dagegen, sich weiterhin zu verstecken. Zwischen Jims roter Jacke und den Nichtfarben der elterlichen Kostüme klafft ein Abgrund, das Sichtbare steht gegen die visuelle Indifferenz in einer metaphorischen Gegnerschaft, die die Haltung der Figuren kennzeichnet. Im weiteren Verlauf der Sequenz arrangiert Ray die drei Figuren des Streitgesprächs um Moral und Werte immer wieder neu, im Mittelpunkt stets der wunde rote Punkt der Familie, der rebellische Sohn. Figur, Farbe und Raum variieren in der Anordnung und kommentieren den Verlauf der Auseinandersetzung auf der Ebene der Bildkomposition. Zum symbolischen Ort des Dreikampfs wird schließlich die Treppe im Hintergrund des Raumes, die durch eine Verkantung der Kamera den Charakter einer Waage annimmt, die durch das Gewicht der sich auf und ab bewegenden Figuren zum Nachgeben gezwungen wird. In *REBEL WITHOUT A CAUSE* haftet dem Roten als Signal der Liebesbedürfnisse, des Zorns, des Außenseitertums, der Befreiung aus der Farblosigkeit der Elternhäuser auch die Drohung der Katastrophe an. Die beschmutzte rote Jacke ist Zeuge des Unfalls. Judys rote Lippen werden Opfer der väterlichen Gewalt. Als Jim und Judy einer Vorführung in einer Sternwarte zuschauen und zuhören, explodiert an dem künstlichen Sternenhimmel

ein roter Nebel, ein virtueller Vorbote der Apokalypse. Die warnende Demonstration ängstigt ihr junges Publikum sichtlich.

In *REBEL WITHOUT A CAUSE* tragen die männliche und die weibliche Hauptfigur Rot und werden dadurch von Anfang an als Paar gekennzeichnet. Beide Figuren sind jung, so dass das Rot ihrer Kleidung zum Zeichen ihrer emotionalen Bedürfnisse, ihrer Leidenschaftlichkeit, ihrer Provokationslust und ihres Ausbruchs aus den jeweiligen Elternhäusern wird. *REBEL WITHOUT A CAUSE* erzählt eine tragische Geschichte, deren unglückliches Ende durch das bedrohliche Rot in der Sternenuhr symbolisch vorweggenommen wird. Rot charakterisiert die Figuren, wie bereits beschrieben wurde, aber auch die jeweiligen Szenen. In der Treppensequenz wird das Rot der Jacke durch die Figurenbewegungen zur ständigen Zielscheibe im Bild. In der Anfangsszene, als Judy auf dem Polizeirevier die Gründe ihrer nächtlichen Flucht darstellt, sind ihre rote Kleidung und ihr Lippenstift der Auslöser des Streits mit ihrem Vater. Das Rot der Kostüme, aber auch der Couch, bewegt sich im mittleren Bereich der Rottenskala, ist also gesättigt und monochrom. In Bezug auf die Figur des Jim Stark wird Rot vor allem mit der hellsten Farbe Weiß kontrastiert, aber auch in der Couchszene mit sich selbst. Rot auf Rot – so gelassen sich James Dean in diesem Moment nach außen gibt, er setzt seine Figur unter extremen Druck und dieser wird auch in der Kostümfarbe und dem nahezu gleichfarbigen Hintergrund sichtbar (Abb. 100). Judy und Jim – die beiden tragischen Helden des Films – tragen das Rot ihrer Kostüme aus inneren wie äußeren Gründen. Die Identifikationskraft des Films *REBEL WITHOUT A CAUSE* für die Jugendlichen der fünfziger Jahre kann schon allein durch den Kult um den bei einem Autounfall jung verstorbenen James Dean nicht übersehen werden. Die rote Jacke wurde Mode. Auch in dem dramatischen Musical *WEST SIDE STORY* (Jerome Robbins, Robert Wise, USA 1961) konfrontiert eine halbnaha Einstellung einen der Bandenchefs im roten Hemd mit einer rot angestrichenen Mauer als Hintergrund, ein blutig-rotes Symbol, das die geballte Aggressivität und Leidenschaft, den Hass Bernardos (George Chakiris) und seiner Freunde auf den Punkt bringt (Abb. 64).

Die Provokation in Rot, die Gräfin Olenska in Scorseses *THE AGE OF INNOCENCE* (USA 1993) der besseren Gesellschaft zumutet, ist gekonnt. Als von ihrem Mann getrennte Frau, die eine Scheidung anstrebt, wird sie geschnitten. Der künftige Geliebte Archer arrangiert eine Einladung zu einem derart hochkarätigen Gastmahl, dass eine weitere Ächtung der Gräfin in der guten Gesellschaft undenkbar wäre, wollte man nicht eine Beleidigung der hochrangigen Gastgeber riskieren. Nun erscheint Michelle Pfeiffer als Ellen Olenska zu diesem Ritual der Rehabilitation nicht nur in leuchtendem Rot, sondern auch noch zu spät – in aller Gelassenheit (Abb. 118). Das Kleid lässt sie erstrahlen, unterstützt ihre Schönheit durch einen Hauch von Ausgelassenheit, welche sich auch in ihrem weiteren Verhalten durchaus bemerkbar macht. Sie wählt sich ihre männlichen Gesprächspartner selbst aus, wechselt aktiv den Platz, tut permanent das Unerlaubte. Eine Raumtotale zeigt die noble Gesellschaft zu Tisch. Die junge Gräfin ist die einzige bun-

te Person im Raum. Linkerhand am äußeren Rand des Tisches sitzend, bringt die Farbe Rot das sorgfältig symmetrisch aufgebaute Bild beinahe zum Kippen. Dieses Bild erinnert an die im Eingangskapitel bereits ausführlich diskutierte Szene aus Zolas *Nana*, an den roten Sessel der jungen Gräfin Muffat, der wie ein Fremdkörper in der dunklen Welt der Familie Muffat auffällig platziert ist. Rot ist die Standardfarbe der Standardsituation der Provokation. Aber auch in Scorseses Kostümdramaturgie übernimmt jede Farbe mehrere Funktionen.

Vor allem zu Beginn von *THE AGE OF INNOCENCE* unterstützen klare, monochrome Kostümfarben die Schönheit der blonden, hellhäutigen Schauspielerin Michelle Pfeiffer. Scorsese und Ballhaus reduzieren allerdings die Farbkraft der Szenen im Verlauf des Films, bis am Ende unbunte und dunkle Farben überwiegen. Auch die Stärke der Farbkontraste nimmt zur Schlusssequenz hin ab. Ein letztes Mal wird die goldene Wärme, mit der Archer seine unerfüllte Liebe umgibt, für den Zuschauer sichtbar: In Würde und Selbstbeschränkung gealtert, schließt er – geblendet von den Lichtreflexen auf Ellens Fenster – für Sekunden die Augen, um die Erinnerungen zuzulassen. Am Ende verzichtet der gealterte Archer endgültig auf Ellen, obwohl er nach dem Tod seiner Gattin frei wäre, sich zu dieser großen Liebe zu bekennen. Gedämpfte Farben stehen für zurückgenommene Gefühle. In jeder Sequenz in *THE AGE OF INNOCENCE* sind die Kostümfarben sichtlich sorgfältig gewählt. Als es zu einer ersten verbotenen emotionalen Annäherung zwischen Archer und Ellen kommt, trägt Michelle Pfeiffer ein Kleid in dunklem Purpur, mit schwarzer Spitze bestückt und einem schwarzen Stoffmuster, das jenes Kleid, noch mehr als es Purpurtöne ohnehin bewirken, ins Dunkle zieht. Die Wärme des weitgehend in dunklem Rot mit reichem Golddekor ausgestatteten Raumes ist überwältigend, die Intimität kaum zu steigern, noch dazu bricht die Gräfin ob ihrer Situation in Tränen aus. Ein Streifzug durch die Geschichte der Kostümfarben verrät, dass Purpur nicht nur eine Farbe von höchstem kulturellem Rang, sondern auch eine Farbe der Verzweiflung, der Zerrissenheit, der extremen Gefühle ist. In der Kostümdramaturgie übernimmt die Farbe Purpur immer wieder die Funktion einer Pathosformel (Aby Warburg), welche die Figuren im metaphorischen Sinne zu häuten scheint. Sie entblößt das Innere, zeigt die Wunden, demonstriert den Schmerz. Damit erinnern vor allem Purpur-, aber auch andere Rottöne an die Gefahr, in der wir schweben, sobald das lebenswichtige Blut unseres Körpers – unser inneres Rot – sichtbar wird.

Michael Powell und Emeric Pressburger vertrauen in ihren Technicolor-Filmen mehrmals auf die Tiefenwirkung eines Purpurtons, der aussieht wie geronnenes Blut und sich durch wechselnde Lichtintensität beinahe zu Schwarz verwandeln lässt. In dem Ballettfilm *THE RED SHOES* (GB 1948) muss ein Tyrann eine empfindliche Niederlage einstecken. Der Impresario Boris Lermontov (Adolf Wohlbrück) glaubt seine Prima Ballerina Victoria Page (Moira Shearer) an das bürgerliche Mittelmaß verloren, als er die Nachricht ihrer Eheschließung mit dem jungen Komponisten Julian Craster (Marius

Goring) per Telegramm erhält. Lermontov sitzt allein im halbdunklen Zimmer, zerrissen von Eifersucht und Zorn, und er trägt passend zu diesem Gefühlschaos einen purpurfarbenen Samtmantel. Seine Bewegungen im ungleichmäßig beleuchteten Raum führen dazu, dass sich das Rot des Hausmantels ständig ins Schwarze verändert. Ein Kampf zwischen Schwarz und Rot, zwischen Selbstbeherrschung und Gefühl, den schließlich das Gefühl gewinnen wird. Lermontov zerschlägt sein Spiegelbild mit der bloßen Faust (Abb. 91 und 92). *THE RED SHOES* ist ein in Bezug auf die Farb- und Kostümdramaturgie in jedem Detail herausragender Film.

Farben bleiben unbeherrscht, ein letzter Rest ihrer Wirkung bleibt unübersetzbar. Darum führt die Dramaturgie der Kostümfarben in einen Bedeutungsbereich, den Dialoge, Figurenkonstellation, Handlung und Erzählerstimme in einem Film nicht erreichen können. Farben wirken unmittelbar und emotional auf den Betrachter, auch wenn dieser weder über Kenntnisse zu den kulturhistorischen Hintergründen noch zu den symbolischen Konnotationen einer Farbe bewusst verfügt. Purpur markiert Ausnahmesituationen: In *THE RED SHOES* trägt Lermontov den roten Samtmantel nur einmal und zwar im Moment des Kontrollverlusts. In *BLACK NARCISSUS* (USA 1947) wählt Schwester Ruth ein dunkelrotes Kleid, weil etwas in ihr entfesselt ist, das sich jeglicher Kontrolle entzieht (Abb. 94–97). Auch François Truffaut kleidet seine Hauptfigur Adèle Hugo (Isabelle Adjani) in seinem biografischen Film *L'HISTOIRE D'ADÈLE H.* (F 1975) in ein Kleid von dunklem Rot an der Grenze zu verschmutztem Lila, kombiniert mit einem schwarzen Umhang, der die darunter liegende Farbe in vielen Einstellungen zum Verschwinden bringt. Adèle, die Tochter des berühmten Romanciers Victor Hugo, rettet sich vor ihrem Liebeskummer in besinnungslosen Wahnsinn. Sie folgt einem jungen Offizier, der sie aus Leichtsinne und ohne ernsthafte Absichten umworben hat, sogar bis auf die Bermuda-Inseln, wo sie schließlich wie eine Schlafwandlerin durch die Straßen irrt. Als sie – zum Gespött der Kinder und Bettler geworden und am Ende ihrer Kräfte – zusammenbricht, ist Adèle auch auf dem Höhepunkt ihrer Hingabe an die unbeherrschbare Leidenschaft angekommen. Das Gegenüber, einen Adressaten für dies alles, hat sie schon lange verloren. Die Farbe des Kleides ist kaum noch identifizierbar vor Schmutz, der Stoff zerschlossen wie die Seele – Adèle trägt ein Gewand, das ihre innere Zerstörung aller Welt vor Augen hält (Abb. 107).

Die Farbe Purpur steht in der Tradition des Erhabenen, der Macht über Leben und Tod, des Außerordentlichen. Schon in der griechischen und römischen Antike wurde das wertvolle Purpur-Pigment nur zum Färben der Kleidung von höchsten Würdenträgern verwendet. Dies lag unter anderem in den hohen Kosten begründet, die mit der Gewinnung von echtem Purpur verbunden waren:

Sehr wichtig sind die aus mehreren Schneckenarten (z.B. *Purpura*, *Murex*) gewonnenen Purpurfarben, die phönizischer Herkunft sind und deren Hauptherstel-

lungsort bis in die Spätantike Tyrus bleibt. Der Purpur bleibt als Rangabzeichen bei den Römern den oberen Ständen vorbehalten. Senatoren tragen die Tunika mit einem breiten vertikalen Streifen (Clavus) aus Purpur (tunica laticlavia), Ritter eine Tunika mit schmalen Purpurstreifen (tunica angusticlavia). Die weiße Toga mit Purpurstreifen an den Säumen (toga praetexta) wird v.a. von den höheren Beamten getragen. Die reine Purpurtoga (toga purpurea) ist ursprünglich den Triumphatoren, später den Kaisern vorbehalten.¹⁴²

Zur Erinnerung: Für dreißig Gramm echten Purpur mussten 250 000 Schnecken ihr Leben lassen. Der Farbstoff, der aus jeweils einem Tropfen Flüssigkeit pro Schnecke gewonnen wurde, war lichtecht, wasserfest und überaus haltbar.¹⁴³ Schon durch diese Produktionsumstände, aber auch durch die Ästhetik der dunkelroten bis violetten Farbtonreihe gesättigten Purpurs wird begreiflich, warum es durch Jahrhunderte der Bekleidungspraxis immer als Privileg galt, purpurne Stoffe zu tragen. Erhabenheit und Macht tragen Purpur. Mit der Entdeckung der chemischen Industrie im 19. Jahrhundert, dass aus dem Abfallprodukt Steinkohleteer künstlich organische Farben gewonnen werden können, wird Farbe endgültig zu einem für alle Menschen gleichermaßen verfügbaren Gebrauchsgut. 1856 entwickelte der wissenschaftlich frühreife, achtzehn Jahre junge englische Chemiestudent William Henry Perkin bei seiner Suche nach einem wirksamen Malariamittel mehr oder weniger zufällig den ersten synthetisch organischen Farbstoff, einen Purpurton, den er Mauvein nannte.¹⁴⁴ Ausgerechnet mit einem der bis dahin teuersten Farbtöne startet ein neues Zeitalter der Farbproduktion, das die Kleidungs- und Tuchindustrie revolutionieren wird. Die Anilinfarben und andere Teerderivate sind erfunden, die außer zur Färbung von Kleidung und Gebrauchsgegenständen vor allem zur Herstellung von Autochrome-Platten und Filmemulsionen gebraucht wurden.¹⁴⁵ Mit den Anilinfarben beginnt die Vorgeschichte der Farbfotografie, wiewohl ihr Erfinder nicht nur Chemiker, sondern auch ein leidenschaftlicher Fotograf war.

Purpur wurde in der Folge von Perkins Entdeckung zur Modefarbe für die besser gestellten Frauen des späten 19. Jahrhunderts, also genau der Zeit, in der THE AGE OF INNOCENCE spielt. Entscheidend hierfür, so darf spekuliert werden, ist nicht nur die noble Kulturgeschichte der Purpurtöne, sondern immer wieder auch die elegant wirkende Tendenz dunkler Rottöne ins Schwarze, die einem Kleid zu dramatischer Wirkung ver-

142 Harry Kühnel: *Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung*. S. 134; Stichwort: *Kleiderfarbe*. Siehe auch: Thiel: *Geschichte des Kostüms*. S. 40. Racinet: *Weltgeschichte der Kostüme*. S. 30. Die Farbe Purpur wurde auch im Hinblick auf einzelne Epochen oder Kulturen immer wieder untersucht, u.a. in der bereits erwähnten Studie von Heinke Stulz: *Die Farbe Purpur im frühen Griechentum*. Simon Garfield: *Lila. Wie eine Farbe die Welt veränderte*. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag, 2002.

143 Theroux: *Purpurn*. S. 18.

144 Simon Garfield: *Lila. Wie eine Farbe die Welt veränderte*. S. 65 f.

145 Theroux: *Purpurn*. S. 21. Finlay: *Das Geheimnis der Farben*. S. 393.

hilft. Grenzerfahrungen umgibt neben Purpur auch der Hell-Dunkel-Kontrast von reinem Rot und tiefem Schwarz. In James Camerons Katastrophenfilm *TITANIC* (USA 1997), dessen ausgefeilte Kostümdramaturgie der Designerin Deborah Lynn Scott zu verdanken ist, trägt Kate Winslet als Rose DeWitt Bukater ein leuchtend dunkelrotes Kleid, dessen glänzender Grundstoff durch schwarze Spitze gebrochen wird (Abb. 120). Rose will sich in einem hysterischen Aufbegehren gegen eine aus finanziellen Gründen arrangierte Ehe von der *Titanik* stürzen und wird an diesem Vorhaben von einem nicht standesgemäßen, aber hübschen und gefühlvollen Passagier der dritten Klasse (Leonardo DiCaprio) gehindert. Mit dieser Szene, die den ersten entscheidenden Wendepunkt in der Geschichte darstellt, beginnt der zweite Akt des Films. In Rot beginnt für Rose ein Abenteuer auf Leben und Tod, in Rot feiert sie mit den Ärmsten unter Deck, bevor sie die überladenen, einengenden Kleider ihrer gesellschaftlichen Schicht endgültig gegen ein helles mädchenhaftes Reformkleid ohne Korsett eintauscht, in dem sie lieben, leben und überleben kann. Nur im ersten Teil des Films hat der Kostümwechsel einen wichtigen Anteil an der Inszenierung, bis hin zur symbolischen Darstellung des Korsetts als gesellschaftlicher Fessel. Nach der Kollision des angeblich unsinkbaren Schiffs mit dem Eisberg läuft der zweite Teil der Handlung nahezu in Echtzeit ab. Ab diesem Moment trägt Rose nur noch das einfache Kleid, das Bewegungsfreiheit auf der Flucht vor den Wassermassen gestattet. Die prachtvollen Kostüme des Anfangs hätten in der Gefahrensituation den sicheren Tod bedeutet. Bereits in der Selbstmordszene wurde betont, dass das rote Kleid und die roten Schuhe derart unpraktisch sind, wodurch Jacks Rettungsversuch beinahe zum Scheitern gebracht worden wäre (Abb. 78).

Die Farbgestaltung des Films *TITANIC* konfrontiert in den Kostümen, den Hauttönen der Figuren, den Totalen auf das weite Meer, den verschiedenen Räumen auf den drei Etagen des Schiffes, den Stationen der Liebesgeschichte und des Katastrophenereignisses immer wieder die Farben Rot und Blau. Dabei wird die Farbtemperatur, die synästhetische Wirkung der Farben, zum versteckten Erzähler. Auf der Flucht vor dem mörderischen Diener des Verlobten durchqueren Rose und Jack die rot-feurige Hölle der Heizer, bevor sie sich in dem kalten Unterdeck in einem der dort geparkten Autos so lange lieben, bis dessen Scheiben von ihrer Körperwärme beschlagen. Rot und Blau wechseln sich szenisch ab wie die emotionalen Höhepunkte des Films: Liebe und Hass, Wärme und Kälte, Zugehörigkeit und Distanz, Anteilnahme und klassenspezifische Überheblichkeit. Eintausendfünfhundert Menschen sterben beim Untergang der *TITANIC* einen blauen Tod, einen Kältetod. Was auf den ersten Blick nach einem allzu deutlichen Schema aussieht, wird immer wieder neu variiert, so dass Szenen gebrochen und umgedeutet werden, weil die Farben sich plötzlich allzu nahe kommen, weil sie ineinander fließen. Während der berühmten Sequenz am Bug des Schiffes, als Jack Rose das Fliegen beibringt, wechselt das Meer je nach Einfall der Sonne die Farbe, ist blau, dann wieder leuchtend rot, dann wieder blau. Die an Kitsch grenzende Schönheit dieses Farbenspiels

visualisiert innerhalb der symbolischen Konstruktion des Films, dass die weibliche Heldin mit ihrem Schritt ins Freie auch einen Schritt ins Ungewisse unternimmt. Ohne Gefahr ist die Befreiung nicht denkbar.

Als Gegenbild zu dem ausgesprochen kalten blauen Tod beim Untergang der Titanik kennt das Kino blutige Todesszenarien, bei denen die Farbe Rot als Kostümfarbe naturgemäß eine zentrale Rolle spielt. Gleiches gilt für die Macht des Bösen, die ebenfalls in der Regel in Rot gekleidet erscheint. Hierfür lassen sich außerordentlich viele Beispiele anführen, und ein jedes spricht für sich. In der Auseinandersetzung mit der Bedeutung roter Kostüme wird exemplarisch deutlich, was für Oberflächenfarben im Allgemeinen gilt. Das Objekt bzw. Genre, Handlung, Szene, Figur und Thema liefern den Kontext, in dem Farben interpretierbar werden – allerdings niemals restlos. Ohne Verbindung mit einem wie auch immer gestalteten Objekt sind Farben trotz ihrer starken optischen und synästhetischen Wirkung moralisch und inhaltlich unbeschriebene Blätter. Reste dieser Freiheit bewahren sie sich auch im Spiel der symbolischen Bedeutungen.

Entscheidend für eine bestimmte Gruppe von roten Kostümen ist die assoziative Verbindung zu rotem Blut. Eiko Ishioka, eine 1939 in Tokyo geborene Designerin, hat die außerordentlichen Kostüme für Francis Ford Coppolas *DRACULA* (USA 1992) geschaffen, unter denen sich auch eine Reihe visuell und dramaturgisch wichtiger roter Kostüme befinden, die ihre Farbe in Analogie zu dem ganz besonderen Saft tragen (Abb. 109–114). Die Kostüme Ishiokas stehen im Zentrum des *DRACULA*-Films, sie sind – wie Coppola es selbst formulierte – «practically sets in themselves».¹⁴⁶ Dies hängt nicht nur mit ihrer Extravaganz und ihrem teilweise beachtlichen Volumen zusammen, sondern liegt zum großen Teil in den «riveting colors» begründet, in denen Kameramann Michael Ballhaus den Film fotografierte. Kostüme und Farben erfüllen in *DRACULA* eine beachtliche Reihe von Funktionen:

1. Farben und Formen der Kostüme beziehen sich aufeinander, bilden Gruppen, folgen aufeinander als Stadien einer dramaturgischen Entwicklung. Jede Figur hat ihre Farben, die sie aber auch wechseln oder verlieren kann. Minas (Winona Ryder) Farbe ist das Grün jungfräulicher Unschuld. Nach der Begegnung mit ihrem Fürsten der Finsternis trägt sie einmal leuchtendes tiefes Rot. Jonathan (Keanu Reeves) verliert im Bluttausch der Vampirinnen nicht nur seine Unschuld, sondern auch seine Haarfarbe. Nach seinen einschneidenden Erlebnissen auf Schloss Dracula trägt er Grau, am Körper und am Kopf.
2. Immer wieder entfesseln sich die Farben von den Oberflächen, werden zu Licht und Schatten, zu farbigen Phantasmen auf der Haut, zu grünem Nebel, blauem Dampf und roter Glut. Zahlreiche langsame Überblendungen unterstreichen die Vision eines per-

¹⁴⁶ Francis Ford Coppola and James V. Hart: *Bram Stoker's Dracula. The Film and the Legend*. New York: Newmarket Press, 1992. S. 9.

- manenten Kontinuums, einer ständigen Metamorphose. Die Dinge verlieren ihre Konturen.
3. Farben entziehen sich den Materialien und kehren zu ihnen zurück. Zum Teil trennen sie dadurch das subjektive Empfinden einer Situation von ihrer objektiven Erscheinung. Jonathans erste Begegnung mit den Vampirinnen bewegt sich auf der visuellen Ebene ständig zwischen Innen und Außen, in der farbig erregten Fantasie und der graustaubigen Wirklichkeit. Coppola setzt die Farbe auf diese Weise ein, um die Macht der Untoten über Geist und Gefühle der Lebenden visuell zu demonstrieren.
 4. In der Ausstattung artikulieren sich Zeitsprünge und kulturelle Überschneidungen, die den Film in jedem einzelnen Kostüm im 15. Jahrhundert, der Lebenszeit des historischen Fürsten Vlad Dracul, und im späten 19. Jahrhundert, der Entstehungszeit des Romans von Bram Stoker, ansiedeln. Nun verbindet diese beiden Zeiten, wenn auch auf jeweils andere Weise, eine Vorliebe für Prunk und prachtvolle Kostümierung. Bezogen auf das 19. Jahrhundert muss jedoch einschränkend vermerkt werden, dass sich diese Neigung in erster Linie literarisch und in der Kunst artikulieren durfte. Höchstens die herrschende Klasse konnte sich den Luxus reicher Verzierungen, Stickereien, Bordüren und Volants leisten. Immer wieder zeigen die Kostüme Jugendstilmuster, florale in- und umeinander fließende Stickereien. Auch Draculas (Gary Oldman) zweites Kostüm weist eine reiche Brustbestickung vor allem aus ineinander verwobenen Tiermotiven auf: «dragon, wolf, snakes, birds, and fire – intertwined in a single form»¹⁴⁷. Das historische Kostüm der Elisabetha (ebenfalls Winona Ryder), ein dunkelgrünes Samtkleid mit hellgrünen, sich umeinander schlingenden Zweigen und Blättern, erinnert ebenfalls an eines der beliebtesten Art deco-Motive.
 5. Ishiokas Kostüme sind zum Teil deutlich von ihrer asiatischen Herkunft beeinflusst. In den Details von Draculas historischer Rüstung stecken Anspielungen auf die Kultur der Samurai-Kämpfer, aber auch auf die Bestie in ihm, den Wolf. Draculas Haartracht bei seiner ersten Begegnung mit Jonathan Harker ist dem Kopfschmuck der Schauspieler des Kabuki-Theaters nachempfunden.
 6. Neben den historischen und kulturellen Grenzüberschreitungen werden in den Kostümen Mensch- und Tierdarstellungen zu monströsen Bildern vermischt. Im Falle der riesenhaften Mensch-Fledermaus-Kreatur, in die sich Dracula nach seiner Hochzeitsnacht mit Mina verwandelt, ist kaum noch zu entscheiden, ob es sich um eine Maske oder ein Kostüm handelt. Die Kostüme unterstützen somit die Vorstellung, dass es sich bei den vampirischen Kreaturen der Nacht um Zwischenwesen handelt: zwischen Mensch und Biest.
 7. Von zentraler Bedeutung für jede Vampirgeschichte ist die Idee einer möglichen Existenzform jenseits von Leben und Tod in einer Zwischenwelt. Die Kostüme müssen

147 Coppola, Hart. *Bram Stoker's Dracula. The Film and the Legend*. S. 37.

- sich darum auf beiden Seiten bewähren. Lucys (Sadie Frost) weißes Hochzeitskleid wird zum Totenhemd, der ausufernde Kragen erinnert zudem an die Halskrause einer australischen Eidechse (Abb. 113 und 114).¹⁴⁸ Leben und Tod, das Humane und das Animalische fließen in einem Bild ineinander, sind aber nicht als Parallelbegriffe gesetzt.
8. Der Stoff des *Dracula*-Romans gehört ins Reich der Imagination, der Fantasie, aber er ist durchdrungen von realen Empfindungen und Bedürfnissen. Immer wieder konzentriert sich die Inszenierung auf diesen Punkt, der zumeist etwas mit Erotik und Sexualität, mit dem Begehren nach wirklicher Aufregung zu tun hat. Ishiokas Kostüme halten sich ebenfalls nicht an die historische Wahrheit, obwohl sie aus Kostümelementen aufgebaut sind, die durchaus realistische Ursprünge aufweisen. Träume werden in kostbaren Stoff und leuchtende Farben eingefasst wie in Schmuckstücke.
 9. Die Kostüme bewegen sich im Raum und konstituieren Raum um die Figuren. Weil sich Schein und Sein, Fantasie und Realität, das Irreale und die Physik schon in dem *Dracula*-Stoff um die Vormacht streiten, geschieht immer wieder Unerwartetes. Kostüme bewegen sich entgegen der Schwerkraft, Parfümtropfen fliegen gen Himmel, die Naturgesetze sind in Anwesenheit der Vampire außer Kraft gesetzt.

Francis Ford Coppolas *DRACULA* weicht von der Handlung und der Stimmung des Romans von Bram Stoker nur in wenigen, aber entscheidenden Aspekten ab. Dazu zählt die Liebesgeschichte zwischen Dracula und Mina, die historischen Ursprungs sein soll. In einem Prolog erfährt der Zuschauer, dass Draculas Braut Elisabetha einer Intrige seiner Feinde zum Opfer gefallen ist. Aufgrund der falschen Nachricht vom Tode ihres Geliebten nimmt sie sich das Leben und wird von der orthodoxen Kirche verdammt. Zurückgekehrt aus der blutrünstigen Schlacht gegen die Türken, verflucht Dracula den Gott, für den er gerade noch gekämpft hatte. Dracula ist ein Satan, ein gefallener Engel mit großer Macht, den auch nach Jahrhunderten immer noch die Sehnsucht nach der toten Braut umtreibt.

Gleich in den ersten Bildern exponiert der Film ein außergewöhnliches Kostüm. Als Kriegsheld steckt Dracula in einer roten Rüstung, die aussieht wie ein überdimensioniert muskulöser Körper ohne Haut. Neben dieser anatomischen Überstilisierung der Rüstung durch die plastische Nachahmung offenen Muskelgewebes, die Kraft demonstriert, nicht ohne Verletzlichkeit zu betonen, lässt der Helm auf ein Tiermotiv als Vorbild schließen. Die Ohren eines Wolfs sind ebenso angedeutet wie die Augen eines Raubtiers (Ab. 109). Das Gesichtsschild des Helms und die Rüstung erinnern entfernt an einen Samurai. Da die Schlachtenszenen zu Beginn des Films im Stil eines Schattentheaters gedreht sind, ermöglicht die auffällige Helmform eine Identifizierung der Hauptfigur unter den schwarzen Silhouetten vor einem symbolisch blutroten Himmel. Die Rüstung ist

148 Coppola, Hart. *Bram Stoker's Dracula. The Film and the Legend*. S. 119.

tiefrot, blutig, auch ohne von Blut besudelt zu sein. Allein die Vorstellung eines hautlosen Korpus evoziert den Eindruck unendlicher Schmerzen, so dass in der Szene der Heimkehr durch die Rüstung ein Bild für das seelische Leiden der Figur entsteht, als habe sich das Innere nach außen gestülpt. In der Vorgeschichte begegnen sich bereits das blutige Rot des Fürsten und das florale Grün Minas. Elisabethas Kleid kündigt das Farbthema für die spätere weibliche Hauptfigur an. Rot und Grün bilden den wichtigsten Komplementärkontrast im Farbenkreis.

Immer wieder konfrontiert die weitere Inszenierung Kostüm- und Figurenfarben, denn gerade auch den Haarfarben und Frisuren wird in *DRACULA* große Aufmerksamkeit geschenkt. Mina und Lucy bilden einen Kontrast in Weiß-Rot und Grün-Schwarz. Schon die Einführung der Figur Lucy macht durch die Farben deutlich, dass starkes Begehren, Neugier und Zerrissenheit eine ideale Angriffsfläche für Vampire bieten. Mit der Ausnahme eines mintgrünen Kleides kämpfen die beiden Farben Weiß und Rot in den Kostümen Lucys, doch die Rollenzuweisung unter den Farben schwankt. Leuchtendes, zu Zinnober tendierendes Rot, das sich unter blauer Beleuchtung krankhaft verzerrt, nimmt von Lucy Besitz, als der Vampir zunehmend Macht über sie gewinnt (Abb. 113). Das rot leuchtende, lange Haar Sadie Frosts, zu Beginn ein wirkungsvolles erotisches Signal für Heiratskandidaten, wird nach und nach zu einem kaum zu bändigenden Ausdrucksmittel ihrer Besessenheit. Auch Mina trägt ein prächtiges rotes Kleid, als Dracula ihr bei einem Glas Absinth von der gemeinsamen Vorgeschichte berichtet (Abb. 112). Doch Minas Rot ist satter, dunkler, edler als das Kostümrot Lucys. In feinen Abstufungen unterscheidet die Farbdramaturgie zwischen den Farben sexueller Gier und unsterblicher Liebe. Auch die drei Vampirinnen erreichen an keiner Stelle die Farbtiefe des roten Kostüms der Absinthzene.

Im riesigen Umhang, in dem Dracula Jonathan Harker zum ersten Mal empfängt, findet sich noch ein weiteres leuchtend reines Rot. Eine schräge Draufsicht von der Decke des Schlosses herab lässt den Eindruck entstehen, als halte das Kostüm Jonathan bereits bei seinem ersten Gang durch die Eingangshalle an der Seite Draculas gefangen (Abb. 110). Immer wieder wird deutlich, warum Ishioka lange Schleppen zum Einsatz bringt. Diese wickeln sich um ihre Opfer, umarmen sie durch Farben, die aus dem Reich der lebenden Toten stammen. Ein Topshot zeigt, wie Dracula Harker rasiert und ihn gleichzeitig mit seinem roten Kostüm umzingelt (Abb. 111). Nicht nur Draculas imposantes Gewand, auch Lucys weiße Schleppe verwandelt sich auf diese Weise in eine aktive Schlange, die ihre Beute abtastet. Durch den Umfang der Schleppen entstehen Quantitätskontraste, die in direkter Weise die Dominanz der sie tragenden Figuren unterstreichen. Schleppen formen sich zu geraden Flächen mit harten Kanten oder zu bewegten Faltenarrangements, die sich durch Licht und Schatten modellieren lassen wie auf alten Porträtbildern. In der Schlusssequenz trägt Dracula das teuerste Kostüm des Films, ein überlanges gold durchwirktes Gewand, welches dem Gemälde «der Kuß» (1907–1908)

von Gustav Klimt nachempfunden ist. Ästhetisch korrespondiert das glänzende Gold mit dem Licht Gottes, das Draculas Erlösung herbeiführt. Ein Topshot auf den sterbenden Vampir und seine Braut betont das Auseinanderfließen des reichen Stoffes, der aus sich heraus eine extreme Lichtwirkung entfaltet. Unter der Leichenmaske taucht das junge Gesicht Gary Oldmans auf, erleuchtet durch den unveränderten Lichtstrahl von oben. Die christliche Ikonografie dieser letzten Großaufnahme ist unübersehbar: Warmes Licht verjüngt die Haut, rötliche Töne verkünden nunmehr das natürliche Leben und sein friedliches Ende, die Augen Oldmans wenden sich gen Himmel.

Über die Farben in Coppolas DRACULA-Film lässt sich noch vieles anmerken. Flächenfarben, Raumfarben und Oberflächenfarben gleiten fließend ineinander. Die Grundfarben, das Grün der Unschuld, das Blau des Todes, das Gold Gottes und die Bedeutungsfülle in Rot bilden eine Oper der Farben, mit solistischen Stimmen in allen Tonlagen, mit Chor und Orchester. Höhepunkt aller Farben ist Rot, das Rot des Blutes, des alten Adels, der Herrschaft, der Tyrannei, aber auch der Liebe und Wärme. Die gemeinsame Geschichte von Blut und Kostüm ist mit diesem Beispiel selbstverständlich noch nicht zu Ende erzählt. Manchmal wird Blut nicht nur zum Symbol, sondern sogar zum Farbstoff eines Kostüms. Das gedemütigte Mädchen in Brian De Palmas Horrorfilm CARRIE (USA 1976) wird von seinen Mitschülern mit Schweineblut übergossen. Carries weißes Kleid, in dem sie eben noch als zarte Schönheit öffentlich gefeiert wurde, ist nun blutrot gefärbt. Dieses Rot verleiht Carrie die Macht, mit Blicken ein tödliches Inferno zu entfachen. Nach dem finalen Kampf ist das Gewand des Doppelgängers in Akira Kurosawas Meisterwerk KAGEMUSHA (Japan 1980; Abb. 70 und 71) in Blut getränkt. Tot schwimmt er bäuchlings in diesem blutigen Kleid in einem Meer, dessen Gischt ebenfalls aus Blut besteht.

Mit dem von Blut besudelten Kostüm werden Initiationsriten ebenso in Erinnerung gerufen wie magische Praktiken der Körperbemalung als Vorbereitung zum Kampf gegen Feinde. Kommt ein weißes Kleid mit Blut in Berührung, so wird die Befleckung der Unschuld symbolisch in ein Kostüm gefasst oder umgekehrt die versteckt gehaltene Schuld sichtbar. Weiß und Rot bilden einen Farbkontrast, der in der symbolischen Welt der Märchen ebenso eine Rolle spielt wie in der christlichen Ikonografie. Schneeweißchen und Rosenrot, Rotkäppchen und sein Kostüm, der weiße Körper und das rote Blut: Immer wieder berühren sich Weiß, die Farbe der Unschuld, der Reinheit, das reine Licht, in dem alle anderen Farben enthalten sind, und Rot, die Farbe des Blutes, der Leidenschaft, der tiefen Gefühle auf Leben und Tod. Die nun folgende ausführliche Analyse des 1972 gedrehten Films VISKNINGAR OCH ROP (SCHREIE UND FLÜSTERN, Schweden 1972) von Ingmar Bergman soll darstellen, dass hier vermutlich tiefer in das Verhältnis von Weiß, Rot und Schwarz eingedrungen wurde, als dies bislang im Kino zu sehen war.

Filmanalyse 2

Ingmar Bergmans SCHREIE UND FLÜSTERN – «Die Innenseite der Seele»

In the screenplay, I say that I have thought of the colour red as the interior of the soul. When I was a child, I saw the soul as a shadowy dragon, blue as smoke, hovering like an enormous winged creature, half bird, half fish. But inside the dragon everything was red.

All my films can be thought in black and white, except for CRIES AND WHISPERS.

The colour had been carefully tested. When Sven Nykvist and I began to shoot in colour, we had tested everything that possibly could be tested; not only the makeup, the hair, the costumes, but every object, wallcovering, the upholstery, every inch of carpeting. Everything had been controlled down to the last detail. Everything we planned to use for exterior shots had also been tested. The same was true for the makeup for the exteriors. That was not one detail that, in the course of our preparations, had not been presented to the camera.

(*Ingmar Bergman über SCHREIE UND FLÜSTERN, 1971*)

«Inside the dragon»: Ingmar Bergmans 1971 auf Eastman Color gedrehtes Meisterwerk *SCHREIE UND FLÜSTERN* spielt im Inneren der Seele, dort wo es – so Bergmans Fantasie seit seiner Kindheit – rot ist: Die Seele, von außen ein blaues Ungeheuer, zur Hälfte Fisch, zur Hälfte Vogel, trägt im Inneren «ein zartes, feuchtes Häutchen in roten Farbtönen». ¹⁴⁹ Außen ein wehrhaftes Monstrum ist die Seele in Bergmans Imagination von innen verletzbar wie ein Hymen, gut durchblutet und darum äußerst empfindlich. *SCHREIE UND FLÜSTERN* spielt in der Seelenwelt wohl situierter Frauen des späten 19. Jahrhunderts, die als Erbinnen oder Ehefrauen unter dem Luxus der Sinnlosigkeit leiden, unter Langeweile und der Einsamkeit unerfüllter Tage, Wochen und Jahre. Aus diesem Grund spielen die Zeitmesser, luxuriös ausgestattete goldene Uhren, eine zentrale Rolle in Berg-

149 Ingmar Bergman: *Im Bleistift-Ton. Ein Werk-Porträt*. Hrsg. V. Renate Bleibtreu. Hamburg: Roger & Bernhard, 2002. S. 429.

mans Film und zwar ebenso visuell wie akustisch (Abb. 126). Ihr leises Klingen, Ticken und Schlagen begleitet das ununterbrochene Kontinuum, das Bergman vorschwebte, als er SCHREIE UND FLÜSTERN plante:

Wenn ich in Gedanken mit dem Projekt spiele, erscheint es nie als ein abgeschlossenes Ganzes. Am ehesten hat es noch etwas von dunkel fließendem Gewässer: Gesichter, Bewegungen, Stimmen, Gebärden, Rufe, Licht und Schatten, Stimmungen, Träume, nichts Festes, nichts richtig Greifbares, es sei denn für den Moment, und dann auch nur scheinbar. Ein Traum, ein Sehnen oder vielleicht Hoffen, eine Furcht, in der das Furchtbare unausgesprochen bleibt.¹⁵⁰

Für die Dauer des Films gibt es kein Aufatmen, keine Unterbrechung, keinen Lidschlag, nur die beklemmende Anwesenheit bei einem furchtbaren Ereignis. SCHREIE UND FLÜSTERN spielt an einem Sterbebett: Agnes (Harriet Andersson) hat Unterleibskrebs im Endstadium und wird von ihren beiden Schwestern Karin (Ingrid Thulin) und Maria (Liv Ullmann) und vor allem von ihrem Hausmädchen Anna (Kari Sylwan) in ihren letzten Stunden umsorgt. Anna war – wie man in Bergmans Skript zu SCHREIE UND FLÜSTERN nachlesen kann – bislang Agnes' einzige Lebensgefährtin und Freundin.¹⁵¹ Zwischen den beiden ungleichen Frauen herrscht eine überaus enge, aus ihrer tiefen Einsamkeit erwachsene Verbundenheit. Agnes hat niemals geheiratet. Anna hat ihre kleine Tochter verloren. Vollkommen zurückgezogen lebt Agnes mit Anna auf dem Gut ihrer verstorbenen Eltern, beschäftigt sich mit Malerei und Musik und wartet. Die unerbittliche Krankheit konfrontiert sie zum ersten Mal mit der möglichen Intensität des Lebens, wenn auch auf grausamste Weise. Agnes, deren Seele und Leib bislang ohne zärtliche Berührung auskommen mussten, erfährt Berührung und Gemeinschaft mit den anderen erst im Angesicht des Todes.

Immer wieder erinnert das leise Ticken der Uhren, an denen die Kamera zu Beginn des Films aus nächster Nähe vorbeizieht, daran, dass kostbare Lebenszeit vergeht. Nur die Uhr im Zimmer der Kranken steht still. Agnes' Schmerzen nehmen zu, schwellen an, ebbeln ab, lassen sich immer weniger ertragen, bis es schließlich soweit ist. Qualvoll, das Leiden scheint noch immer nicht auf seinem Gipfel angekommen zu sein, stirbt Agnes. Danach erzählt Bergman die Geschichte auf frappierende Weise weiter. Die tote Agnes kehrt noch einmal von den Toten zurück, um nach Liebe und Wärme zu verlangen. Jeder Gedanke an Erlösung im christlichen Sinne wird angesichts ihrer Klagen, der Art, wie sie sich – schon leichenstarr – an die Lebenden klammert, zerschlagen. Agnes, aber auch ihre beiden Schwestern Maria und Karin, kämpfen mit dem Leben. Jede sehnt sich auf ihre Art vergeblich nach Liebe, Wärme, Nähe. Aber immer wieder verweigert der Film den Zuschauern jeglichen Trost. Nach Agnes' Tod kommt es für einen Augenblick zu einer

150 Bergman: *Im Bleistift-Ton*. S. 428.

151 Bergman: *Im Bleistift-Ton*. S. 430.

emotionalen Öffnung zwischen den ungleichen Schwestern Karin und Maria, der Moment wahrer Berührung wird aber schon bald durch kalte Distanz wieder zurückgenommen. Noch einmal zieht Bergman die Schraube fester. Wäre es nicht besser gewesen, die Annäherung zwischen Karin und Maria hätte niemals statt gefunden? Marias plötzliche Kälte schneidet wie ein Messer tief ins Fleisch der Schwester, schlimmer noch als die Glasscherbe, mit der sich Karin im Intimbereich verletzt.

Ingmar Bergman hat gemeinsam mit seinem Kameramann Sven Nykvist und dem Kostüm- und Szenenbildner Marik Vos-Lundh eine Bildsprache für SCHREIE UND FLÜSTERN entwickelt, die wenige, aber entschieden auftretende Farbtöne exponiert. Schwarz, Weiß, Gold, zweimal die frischen Grüntöne einer Gartenlandschaft (Abb. 150), vor allen anderen Farben aber leuchtendes monochromes Rot: Bergmans Farbpalette ist radikal reduziert. Umso überraschender ist die Vielfalt der Bedeutungen und Wirkungen, die jede dieser bunten und unbunten Farben zu erzeugen vermag. Bereits der Vorspann des Films macht deutlich, was die späteren Szenen bestätigen: Rot, Weiß und das leise Schlagen der Uhren bilden die visuelle und akustische Atmosphäre einer filmischen Reise ins Innere der verwundeten Seele. Immer wieder drängt sich der Gedanke auf, die vier Hauptfiguren des Films könnten auch Teil eines einzigen Menschen sein, unvereinbare Facetten einer einzigen weiblichen Figur. Mehrere Rückblenden, jeweils in rote Farbüberblendungen eingebettet, verbinden die Vergangenheit der Figuren mit der Gegenwart, lassen Erinnerungen und Sehnsuchtsbilder wach werden, zum Beispiel in der letzten Rückblende, welche einer Passage aus Agnes' Tagebuch folgt, die von einem letzten glücklichen Moment der Kranken handelt.

In den Rückblenden wechselt der filmische Raum nicht, so dass sich aus der Autonomie des Films gegenüber einer logisch nachvollziehbaren Formung fiktionaler Realität zunehmend Momente der Irritation ableiten, die dennoch nebensächlich bleiben sollen.¹⁵² Bergman inszeniert durch die Brüche des filmischen Raumes kein Verwirrspiel. Vielmehr fixieren die wenigen Schauplätze einen Seelenraum, aus dem es kein Entkommen gibt. Gerade für die kranke Agnes ist die Außenwelt ein verschlossenes Terrain, betretbar nur noch in den Erinnerungen. Die Schwelle zwischen Außen und Innen darf über weite Teile des Films nur das Licht der Sonne überschreiten. Veränderungen im filmischen Raum entstehen zumeist durch Licht- und Farbwechsel, selten durch die Bewegung der Kamera, die ihre Raumposition bis auf wenige Ausnahmen nach den Schnitten wechselt. Nach Agnes Tod steht die Kamera am Kopfende des Bettes, dort, wo eigentlich die hohe schwarze Rückwand ihren Platz hat, und blickt aus einer schrägen, verkürzten Perspektive auf den Leib der Toten. Anders als in dem berühmten Bild *Beweinung Christi*, zwischen 1490 und 1500 von Andrea Mantegna gemalt, der den Leichnam Christi aus der Perspektive des Trauernden vom Fußende des Bettes aus in verkürzter Form

152 Bergman: *Im Bleistift-Ton*. S. 443.

darstellt, wählt Bergman einen Blick außerhalb des Möglichen, auf der Seite des Todes. Eine Position am Kopf der Toten ist Gott, dem Teufel, dem Engel des Todes oder der Seele der Toten selbst vorbehalten. Für die Lebenden wirkt der Blick vom Kopfende des Sterbebettes wie eine unangenehme Vorwegnahme des eigenen Schicksals.

Mantegnas Christus-Darstellung gehört zu den auch im Film viel zitierten Meisterwerken der Renaissance, die den Geist der Aufklärung in der Bildgestaltung deutlich sichtbar werden lassen. So inszenierte auch Pier Paolo Pasolini die Sterbeszene zum Schluss seines schwarzweißen Films *MAMMA ROMA* (I 1962) als überdeutliche Reminiszenz an Mantegnas Gemälde. Dreimal fährt die Kamera in die Position am Fußende von Ettore (Ettore Garofolo) Sterbebett, aus der Mantegna einst den toten Leib Christi zeigte. Doch worin hat dieser spezielle Blick seinen Ursprung? Zur Zeit der Renaissance ist das Interesse am menschlichen Körper zunehmend anatomischer Natur. Körper- und Raumdarstellungen werden mathematischen Regeln unterworfen, an deren Erforschung die Maler maßgeblich beteiligt sind. Mantegnas Bild entsteht auf der historischen Schwelle zur Rationalisierung und Individualisierung des Todesereignisses in der künstlerischen Darstellung. Die Aufmerksamkeit und Sorgfalt des Malers gilt der exakten perspektivischen Verkürzung von Körper, Bett und Raum sowie der Plastizität des Gemalten durch den virtuosen Einsatz von Licht und Schatten. Das Verhältnis von Farbe, Raum und Körperdarstellung ist auch in Bergmans Film von zentraler Bedeutung, aber die monochrom roten Oberflächen verhindern eine räumliche Tiefenwirkung. Die Raumdarstellungen in *SCHREIE UND FLÜSTERN* sind einer Zerreißprobe ausgesetzt: zwischen den Ansätzen zu einer Inszenierung in die Tiefe durch eine geometrische Anordnung markanter Fluchtlinien und der Gegenposition der roten Farbe, die optisch nach vorne drängt und somit konträr zur Tiefeninszenierung wirkt. Vor allem in Einstellungen, in denen die Kamera durch ineinander übergehende Raumfluchten blickt, in deren Mitte durch die Anordnung der Figuren auf den verschiedenen Bildebenen Vorder-, Mittel- und Hintergrund eine zusätzliche Fluchtlinie gebildet wurde, fällt diese konträre Funktion der Farbe auf (Abb. 127).

Erstes Bild des Films: Die Rückenansicht einer steinernen Figur mit Lyra, eine unbewegte Halbnahe. Zweites Bild: Der Blick auf das Haus, rechts angeschnitten, alte Laubbäume durchbrechen die Gartenansicht, nichts bewegt sich außer dem Frühnebel, der von rechts ins Bild zieht (Abb. 125). Drittes Bild: Leere, Weite, ein einsamer Baum am rechten Rand, eine Statue im Mittelpunkt des Bildes, doch so weit entfernt und von Nebel umgeben, dass ihre Konturen verwischen. Umgeben von dieser halbtransparenten Raumfarbe wirkt der Stein weich. Viertes Bild: Schwarze Baumsilhouetten im Vordergrund, reduzierte Farbwerte, das schräg einfallende, noch milde Licht durchbricht in einzelnen Strahlen den frühmorgendlichen Nebel. Die Luft sieht milchig aus vor Feuchtigkeit. Die Sonne selbst bleibt unsichtbar hinter den schweren Bäumen verborgen. Schon die ersten Einstellungen des Films sind Kompositionen aus Licht, dunkler Materie, ersten Farbspuren. Wenn die Sonne aufgeht, werden die Farben der Landschaft nach und

nach sichtbar. Das Grau in Grau der Nacht verschwindet. Sven Nykvist fotografiert den frühen Morgen in all seiner Belastung durch die schlimmen Vorgänge im Inneren des Hauses. Es scheint undenkbar, dass die Sonne jemals über Zwielicht und Trübheit einen Sieg davon tragen kann. Eine melancholische Befürchtung vor absolutem Stillstand, die Angst, es könne vielleicht niemals Tag werden, liegt schwer über der Landschaft. Fünftes Bild: Die Schwärze der Baumsilhouetten wird raumgreifender und tiefer, anstatt sich aufzulösen. Gegenlicht zieht waagerechte Linien in die goldbraun getönte Luft. Starke Hell-Dunkel-Kontraste dominieren das Bild. Eine Krähe schreit in weiter Entfernung.

Ein neuer Tag beginnt, doch die Außenwelt ist fotografiert wie eine Todeslandschaft. Zweite Bewegung: Im Inneren des Hauses ticken eine Menge von aufwändig verzierten Uhren, ein Amor, ein Wanderer, das Sonnengesicht, ein Emblem der Weisheit, verraten den Wert der Zeitmesser, die als Gegenstände dem Verfall sichtlich unterworfen sind. Irritierend an Bergmans Tragödie ist von Anfang an das paradoxe Ineinander von Stillstand und vergehender Zeit. Diese Relation ist ähnlich spannungsgeladen wie das Verhältnis von räumlicher Perspektive und Farbe. Der Druck, der auf den Figuren lastet, wird sichtbar. Ruhe, Sorgfalt, Fürsorge der Anwesenden können nicht darüber hinwegtäuschen, dass etwas Verheerendes im Gange ist. Die Kamera wirft einen versteckten Blick auf eine friedlich schlafende Frau, schön und jung, unbekümmert. Eine Raumtotale verbindet die Schlafende mit ihrer kranken Schwester, deren Schlaf alles andere als unbelastet ist. Schmerzen haben sie gezeichnet: die Lippen trocken, wunde Augen, die Haut gespannt und transparent. Die Röte der Haut um die Augen und die Blässe des übrigen Gesichts – wieder Rot und Weiß – sind Spuren einer zehrenden Krankheit, die unentwegt fortschreitet. Im Erwachen kehrt das Leiden zurück, um das klare Gesicht in einen Krampf zu zwingen. Bereits dieser kurze Moment intensiven Spiels macht die Ausweglosigkeit der Situation deutlich, in der die vergehende Zeit doppelt erfahren wird. Sie schreitet objektiv unaufhaltsam fort wie die Zeiger der Uhren, subjektiv aber scheint sie in den Schmerzen stehen geblieben zu sein.

Bergmans Farben in *SCHREIE UND FLÜSTERN* sind klar, deutlich konturiert und erzeugen eine Härte im Bild, etwas Unverrückbares. Das Unabänderliche hat hier ein scharf umrissenes Gesicht. Rot, Weiß und Schwarz treten fast immer als Oberflächenfarben in Erscheinung, die dicht sind, eine geschlossene Struktur aufweisen, in die man nicht hineinfassen kann und die sich nicht verändert. Oberflächenfarben, auch Lokalfarben genannt, konstituieren Raumverhältnisse, während freie Farben die Geometrie des Raums tendenziell auflösen. Dies liegt in den Beziehungen begründet, die zwischen den jeweiligen Erscheinungsformen der Farben und der festen Materie bestehen:

Wir sahen, dass die Flächenfarbe stets wesentlich frontalparallelen Charakter besitzt. Im Gegensatz hierzu kann die Oberflächenfarbe eine afrontale Orientierung haben, da sie ja stets in der Oberfläche des Körpers liegt, an dem sie auftritt. Aus dieser Besonderheit resultiert ein neues Moment, das sie von der Flächenfarbe un-

terscheidet: die Oberfläche eines Körpers kann eben oder gekrümmt sein; je nachdem sie das eine oder das andere ist, gilt dies auch für die Fläche, in der die Oberflächenfarbe erscheint. Sie macht alle Krümmungen der Oberfläche des Objektes mit, weitergehend zeigt sie auch deren feinste Struktur und Körnung.¹⁵³

Eine Eigenart des filmischen Raums in SCHREIE UND FLÜSTERN besteht in der Härte der Farbflächen, die in sich kaum Veränderungen aufweisen, da sie monochrom gefärbt und gleichmäßig hell ausgeleuchtet sind. Entgegen einer realistisch anmutenden Lichtsituation im filmischen Raum, zum Beispiel im Krankenzimmer, das von rechts eine Tageslichtquelle – ein Fenster – aufweist, sind die Schattenflächen stark reduziert. Es ist offenkundig, dass Bergman und Nykvist Wert auf die visuelle Undurchdringlichkeit der Farbflächen gelegt haben. Die Lichtgestaltung verhindert Tonwertveränderungen innerhalb der roten Farboberflächen und unterstützt scharfe Konturen. Das dunkle Rot der Wände ist gesättigt und leuchtend. Im Kontrast zu den verschiedenen Weißtönen der Kleider, Bettlaken und Vorhänge verliert das Rot seine Wärme. Trotz der Übermacht der Farbe Rot über den Raum dominiert das Weiß (Abb. 139). Es handelt sich hier um ein komplexes Kontrastverhältnis: Die roten Wände bilden zu den weißen Flächen einen Quantitätskontrast und einen Hell-Dunkel-Kontrast, denn obwohl Rot eine leuchtende Farbe ist, reflektiert Weiß das ganze Spektrum des Lichts und ist somit die hellste Farbe. Weiß nimmt Rot die Leuchtkraft und die Wärme, während Schwarz im Kontrast zu Rot gerade diese beiden Wirkungen der Farbe des Blutes unterstützt.¹⁵⁴ Bergman konfrontiert durch die Farbgestaltung Tages- und Nachtszenen mit Hilfe unterschiedlicher Kontrastverhältnisse zwischen Schwarz und Rot oder Weiß und Rot, einem Farbkontrast, dem man im Kontext der Krankheit immer wieder begegnet.

Jeder Hauptfigur in SCHREIE UND FLÜSTERN werden individuelle Rückblenden zugeordnet, so dass sich der narrative Fluchtpunkt im Film von Sequenz zu Sequenz verschiebt. Marias Rückblende beginnt in der Nacht und erzählt eine Episode ihres Liebesverhältnisses mit dem zynischen Arzt David (Erland Josephson), der im Haus übernachtet, da er spät abends nach Annas schwer erkrankten kleinen Tochter sehen musste. Als Maria die Tür zum Gästezimmer öffnet, durchdringt das lauernde Rot unerlaubter Begierde das tiefe Schwarz im Inneren des Raumes. Maria kommt aus einem roten Raum, der gleichmäßig hell ausgeleuchtet ist, so dass die innere Schwärze sich in einer scharfen Kante gegen das eindringende Rot abschließt (Abb. 135). In der nahen Einstellung wird ein Gegensatz demonstriert, der die emotionale Stimmung der Sequenz rahmt: Sarkastische Härte trifft auf ein weiches Verlangen nach Berührung. Von rechts umschmeichelt die Dunkelheit Liv Ullmanns Gesicht, passt sich im Verlauf der langsamen Bewegung sanft an den Weg der Gesichtslinie von der Stirn über die Wangen bis zum Hals an. Auf

153 David Katz: *Der Aufbau der Farbwelt*. S. 15.

154 Johannes Itten: *Kunst der Farbe*. S. 19.

dem liebeshungrigen Gesicht spielt sich eine Bewegung der Farben ab, welche die schleichende Weichheit des Eintretens in den Raum unterstützt. Liv Ullmann trägt in dieser Nachtszene ein rotes Spitzenkleid, das aus dem Dunkeln warm, beinahe ein wenig zu grell leuchtet, auch weil der Spitzenstoff optisch durchbrochen ist und einen Blick auf die darunter liegende Haut zulässt. Das im Gegensatz zu den Wänden hellere Rot wirkt plötzlich verspielt, verführerisch. Es will im Gegensatz zu den geschlossenen Rotflächen der Wände berührt werden. Das rote Kleid gibt einen begehrenden Körper frei und unterstützt die Schönheit Marias, deren schwarz gekleideter Liebhaber wie ein Bote des Todes anhand ihres Spiegelbilds über die Vergänglichkeit der Schönheit und damit des Lebens spricht (Abb. 136). Wie in vielen anderen Szenen auch liegt helles Licht auf dem Gesicht Liv Ullmanns, die im Trio der Schwestern die Rolle der schönen Spielerin übernommen hat. Extrem wird dies in einer Kuss-Szene bei Tage deutlich: Ein scharf fokussierendes Seitenlicht auf Ullmanns Gesicht zieht eine Grenze zwischen den Hauttönen von Mann und Frau, die Pointe eines Hell-Dunkel-Kontrasts, der etwas entlarvt: Marias Helligkeit ist symbolischer, aber keineswegs idealisierender Natur. Sie ist eine Lichtgestalt von flüchtiger Härte, ein Widerspruch in sich. Verträumt schaut sie mit schläfrigem Blick zu ihrem alten Puppenhaus, tritt meist liebevoll und weichherzig auf, um im nächsten Augenblick ihren uneingeschränkten Narzissmus ungeniert zu offenbaren: «Bergman gave Liv Ullmann just one comment regarding her character: 'She's the kind of woman who never closes a door behind her.'»¹⁵⁵ An mehreren Stellen in SCHREIE UND FLÜSTERN legt Bergman den Bildarrangements kunsthistorische Vorbilder zu Grunde, auch in der nächtlichen Spiegelszene. Eines der wichtigsten Themen der allegorischen Malerei des 15., 16. und 17. Jahrhunderts sind Vanitas-Darstellungen, symbolisch entzifferbare Bilder, die den Betrachter an die Vergänglichkeit seines irdischen Daseins und die Nichtigkeit der weltlichen Güter angesichts des Todes erinnern sollen. Der deutsche Maler Hans Baldung hat sich wiederholt einer Figurenkonstellation angenommen, die ein Skelett als Personifikation des Todes mit einer schönen nackten Frau zeigt.¹⁵⁶ Der Tod präsentiert das nackte Mädchen dem Betrachter. Er steht immer hinter dem weißen lebendigen Leib, oft als Leichnam im Zustand übler Verwesung, als so genannter Transi, ein Leib im Übergangsstadium. Für das Mädchen oder die Frau bedeutet diese Zurschaustellung eine Demütigung. So hält der Tod in Baldungs Gemälde *Der Tod und das Mädchen* (1517) das Mädchen an den langen Haaren wie ein Tier. In SCHREIE UND FLÜSTERN umgreift der in Schwarz gekleidete Arzt, der als Figur bis auf Gesicht und Hände mit dem tiefdunklen Hintergrund verschmilzt, Marias Schultern und zwingt sie, in den Spiegel zu sehen, was sie sichtlich gerne tut. Die Figur des Arztes rückt immer wie-

155 Peter Cowie: *Ingmar Bergman*. London: André Deutsch, 1992. S. 277.

156 Zu den Varianten der Bildthematik *Der Tod und das Mädchen* siehe: Gion Condrau: *Der Mensch und sein Tod*. Zürich: Kreuz Verlag, 1991. S. 315 f. Farbabb. zweier Gemälde Baldungs: S. 318 und 319.

der in die Nähe einer Personifikation des Todes, auch oder gerade wenn er als Liebhaber auftritt.¹⁵⁷ Bereits zu Beginn deutet sich diese Charakterisierung des Arztes als Abholer durch die Furcht der kranken Agnes beim Geräusch seiner Schritte an. Auffallend ist der innere Widerstand Marias gegen die Belehrungen des Geliebten, ein Verweis auf Bergmans brüchige Rezeption der christlichen Ikonografie. Sie lächelt sich zu, abwesend und in sich selbst verliebt. Seine Worte vermögen nicht in ihr Inneres vorzudringen. Bergmans Spiegelszene zeigt den Spiegel nicht im Bild. Außer dem Arzt und Maria ist nur noch eine einsame brennende Kerze zu sehen, die niemals das helle harte Licht zu spenden vermag, das auf Maria liegt. Folgt man den Blickrichtungen der Figuren, so steht der Spiegel links neben dem Zuschauer des Films.

Eitelkeitsdarstellungen, die zum Genre der Vanitasbilder zählen, werden häufig mit allegorischen Attributen oder Objekten kombiniert. Naheliegend ist die symbolische Funktion des Spiegels, der es uns erlaubt, mit unserem eigenen Abbild zu flirten. 1529 malte Baldung ein Bild mit dem Titel *Frau mit Spiegel und Schlange*, auf dem eine nackte Schönheit ihren Spiegel so hält, dass nur sie hineinsehen kann, zu ihren Füßen die teuflische Schlange, die seit der Vertreibung aus dem Paradies den Frauen Übles zuflüstert. 1515 zeigt eine Vanitas-Darstellung Tizians, genannt *Die Eitelkeit des Irdischen*, eine junge, reich gekleidete Frau mit einem Spiegel im Arm, der fast frontal zum Betrachter Schmuck und Geld widerspiegelt. Immer wieder spielen Spiegel in solchen Zusammenhängen eine zentrale Rolle, wobei wichtig ist, was oder wen sie zeigen. Geld oder Schmuck verweisen auf die Nichtigkeit irdischen Reichtums. Der schöne nackte Leib einer Frau wird zum Ursprung aller Übel und Gelüste, aber an ihm arbeitet sich auch ein den weiblichen Körper verachtender Zerstörungswille ab, der vernichten will, was er nicht besitzen darf. Darum setzen Vanitas-Bilder den schönen unversehrten Leib idealisierend durch Licht, sanfte Hauttönung, harmonische Formung und anmutige Gebärden in Szene, um eine Fallhöhe zu erreichen, von der aus der Blick auf das Ende um so schmerzlicher wird. Oder sie kontrastieren den schönen Leib durch einen hässlichen alten Körper, wie es häufig in allegorischen Darstellungen der drei Lebensalter des Menschen geschieht, die schon thematisch stärker an dem natürlichen Lauf der Dinge als einer moralischen Belehrung interessiert sind. 1512 kombinierte Tizian in seiner *Allegorie der drei Lebensalter* drei Putti, einer davon mit Flügeln, ein verliebtes Hirtenpaar und im Hintergrund eine Greisin mit zwei Totenköpfen. Der Kreislauf des Lebens schließt sich bildlich, da die runden Kinderkörper einem abgebrochenen verdorrten Baumstumpf zugeordnet sind, so dass ausgehend von der Kindergruppe der Blick zu den jungen Liebenden im Vordergrund, dann zu der Greisin und wieder zu dem Baumstamm gelenkt wird.

Bergmans Film SCHREIE UND FLÜSTERN bezieht sich an zentralen Stellen auf kunsthistorische Vorbilder, deren Figurenarrangement er übernimmt, ohne auf die Farbpalette

157 Zur Bildtradition, die den Tod als Liebhaber des Mädchens auftreten lässt, siehe Condrau, S. 315.

oder die Lichtgestaltung konkreter Werke Bezug zu nehmen. Auch die offensichtlichen Zitate bleiben immer Teil der besonderen Farbgestaltung des Films durch die Farben Rot, Schwarz und Weiß. Neben der Umkehrung der Perspektive auf das Sterbebett und der Erinnerung an das Vanitas-Thema *Der Tod und das Mädchen* bildet eine Anspielung auf die Piéta-Darstellungen einen weiteren Höhepunkt (Abb. 149). Agnes' Auferstehung könnte sich auch in einem Traum Annas ereignet haben, so suggeriert zumindest die Rahmung der Sequenz durch zwei Rotüberblendungen einer frontalen Großaufnahme Annas. Nachdem beide Schwestern der toten Agnes weitere Zuwendung verweigert haben, nimmt Anna sich der weinenden Toten an. Wie einst die Jungfrau Maria den toten Leib Christi, so hält die halb entblößte Anna Agnes im Arm, wie eine Amme bereit, die Tote mit Muttermilch zu nähren. Zum einen erinnert diese Szene an eine Begebenheit zu Lebzeiten Agnes, eine vermutlich wiederholt erbrachte Tröstungsgeste Annas für die gequälte Freundin. In Momenten höchster Not legt Anna Agnes an ihre nackte Brust, um sie wie ein Kind zu beruhigen. Als die tote Agnes zu weinen beginnt, hört Anna den Schrei eines Babys, der sie zum Bett der Toten ruft. In SCHREIE UND FLÜSTERN ist das Bild der Piéta von der Idee durchdrungen, dass es im Tode eine Rückkehr in den Mutterleib gibt. Annas Körperhaltung, ihre Nacktheit und ihre gespreizten Beine, zwischen denen die Tote in Embryonalhaltung kauert, legen eine solche Deutung nahe.

Gleich welchen Realitätsstatus man der Auferstehungsszene innerhalb der Handlung zuerkennt – ob als Traumsequenz oder als übersinnliches Ereignis im Realen – ein markanter Bruch in der Bildästhetik klammert das Geschehen deutlich aus der übrigen Handlung aus. Zum ersten Mal werden im Innenbereich Unschärfen sichtbar, realistisch motiviert durch die in halbtransparentem Weiß verhängten Fenster des Hauses, das bald unbewohnt sein wird (Abb. 148). Zwielflicht nimmt den Farben Leuchtkraft, es zieht sie ins Graue. Plötzlich dominiert die durch Gegenlicht konturierte Silhouette das Bild, das nur noch aus Licht und Schatten besteht. Auch als Anna die Tränen der toten Agnes bemerkt, bleibt die Schärfe auf ihr, die beiden schwarz gekleideten Schwestern verschwimmen im Hintergrund. Mit der betäubten Abwesenheit der Schwestern korrespondierend, die ins Leere starren, verschwimmen auch die Konturen und die Kontraste im Bild. Wir erleben inhaltlich und ästhetisch ein Stadium des Übergangs.

Nicht nur auf die dominanten Bildthemen und Genres der christlich orientierten Renaissance-Malerei, sondern auch auf eines der wichtigsten Werke der Moderne, Edvard Munchs *Der Schrei* (1893), spielt die Bildinszenierung von SCHREIE UND FLÜSTERN an (Abb. 141). Munchs Vision existenzieller Angst zeigt eine abstrahierte menschliche Figur, die in einer von der Dynamik kräftiger Farbstriche verzerrten Landschaft steht und schreit. Die Figur befindet sich auf einer Brücke im Vordergrund des Bildes. Im Hintergrund sind zwei weitere Figuren als Silhouette erkennbar. Von zentraler Bedeutung für das Bild ist der Gestus der Figur, eine Pathosformel der Angst. Der schreiende Mensch hält seinen eigenen Kopf mit beiden Händen an den Wangen fest. Ein Gesicht in Händen

halten, ob das eigene oder ein fremdes, dies ist ein Leitfaden der Figuren- und Schauspielinszenierung in SCHREIE UND FLÜSTERN. Der Arzt legt seine Hand an die Wange der Kranken und seiner Geliebten. In Agnes' Rückschau begegnet sie als grau gekleidetes Kind ihrer strahlend weiß angezogenen Mutter, die leuchtend blaue Augen hat und in einem roten Zimmer sitzt. Die Mutter berührt die Wange ihrer Tochter mit der Hand, das Kind antwortet mit dem gleichen Gestus. Dies ist ein Gestus der Berührung, der durch die Kälte der Farben in diesem Moment vollkommen negiert wird. Beispielhaft demonstriert diese Szene, wie kalt Rot in einem bestimmten Kontrastumfeld wirken kann. Immer wieder spielt die Berührung des Gesichts mit den Händen eine zentrale Rolle. Die Schwestern berühren einander oder verweigern die Berührung. Pflgende Hände berühren die Kranke. Als sie sich kurz vor ihrem Tod noch einmal vor Schmerzen aufbäumt, legen sich fremde Hände um ihr Gesicht wie in Munchs berühmtem Bild. Diese Geste des Anteilnehmens am Schicksal des Anderen – die Hand an der Wange – wird zu einem der wichtigsten Motive des Films und wiederholt sich immer wieder zwischen den Figuren. Die Berührung des Gesichts kennt in SCHREIE UND FLÜSTERN so viele Varianten wie es Figuren und Schlüsselszenen gibt, doch zum Höhepunkt kommt es in eben jener Szene vor Agnes' Tod. Ebenso verfährt Bergman mit den Pathosformeln des stummen und des laut tönenden Schreis.¹⁵⁸ Einmal öffnet Karin während einer Rotüberblendung den Mund zu einem Schrei des Entsetzens, der dann doch nicht hörbar aus ihr herauszubrechen vermag. Erst nachdem Karin ihrem tiefen Hass gegen die Schwester und vor allem gegen sich selbst Luft gemacht hat, kann sie laut schreien. Auf den Schrei folgt das gegenseitige Berühren, Streicheln, flüsternde Trösten der Schwestern in einem Moment tiefster Intimität. Bergman betont das Gestische dieses Augenblicks der Öffnung, der Dialog ist wie in einem Stummfilm aufgrund der plötzlich einsetzenden lyrischen Filmmusik nicht zu hören.

Karin trägt Weiß, Grau und Schwarz. Gerade an der Figur, die Ingrid Thulin spielt, wird Bergmans Radikalität im Umgang mit den Farben deutlich. Kunsthistorisch zählt das Verhältnis von Figur und Grund in der Malerei seit Jahrhunderten zu den brisanten ästhetischen Problemen. Schwarz auf Schwarz – Bergman setzt Thulin während einer langen Rückblende in einem tiefschwarzen Kleid auf einen schwarzen Stuhl vor eine massive schwarze Wandvertäfelung, die durch Schnitzereien reich verziert ist (Abb. 146). Der Kontrast ist naturgemäß minimal, aber durch die unterschiedliche Beschaffenheit der Materialien Holz und Stoff entstehen verschiedene Farbtonabstufungen von reinem Schwarz. Das glatt geschliffene, schwarze Holz reflektiert eine Restmenge von Licht, während das Kleid nahezu jeden Lichtstrahl absorbiert und wenige, kaum sichtbare Glanzeffekte zulässt. Die Oberflächenfarbe reagiert auf die Materialien, an denen sie in Erscheinung tritt. Aus dieser Differenz entsteht ein individuelles Farbverhältnis zwischen Figur und Grund,

158 Siehe hierzu die exzellente Studie von Thomas Koebner: *Der Schrei. Zum Ausdruck von Grenzerfahrung*. In: ders.: *Wie in einem Spiegel. Schriften zum Film*. Dritte Folge. St. Augustin: Gardez! Verlag, 2003, S. 297–321.

wobei die filmische Aufmerksamkeit Karin gilt. Auf Seiten der männlichen Figur bleibt der Raum relativ offen, das Bild diffus. Diese konträre Bildgestaltung gewichtet die Figuren und bereitet Karins Ausbruch vor. Zum Essen, das sie nicht anrührt, wird ein schwerer Rotwein gereicht, dessen symbolische Stellvertreterfunktion für das Blut Christi in Erinnerung gerufen wird. Das Glas kippt und bricht, der rote Wein ergießt sich über das weiße Tischtuch. Eine Vorwegnahme späteren Blutvergießens: Karin greift zu einer sternförmigen Glasscherbe, mit der sie sich selbst im Intimbereich verletzen wird. In einer stummen Geste höchster Verzweiflung schmiert sie sich vor den Augen ihres Mannes das eigene Blut um den Mund. Das Martyrium der Frau, ihre Selbstverstümmelung, die Erinnerung an die monatliche Blutung (ein sichtbares und fühlbares Zeichen des Erneuerungsprinzips der Natur), aber auch die blutige Demonstration eigener Verletztheit, das Blut der Entjungferung, schließlich das angedeutete Trinken des eigenen Blutes bilden den Hintergrund einer Extremhandlung, mit der Karin ihren Mann brüskiert. Mehrfach bittet Karin nach ihren aggressiven Ausbrüchen und Hasstiraden die anderen um Vergebung, die ihr immer wieder verweigert wird. Die Schwestern Karin und Maria stehen zueinander wie Selbsthass und narzisstische Selbstliebe, wie das Sterben und der Widerstand gegen den Tod durch die Besessenheit, mit der Maria Liebe von ihrer Umgebung einfordert.

Die Farbgestaltung der Innenräume in SCHREIE und FLÜSTERN steht in Bezug auf die Tiefenwirkung unter Spannung. Licht und Farbe sind so gesetzt, dass die Räume flach wirken, auch wenn in die Tiefe inszeniert wird. Manchmal unterstützen weiße Elemente an den Wänden die Illusion der Dreidimensionalität des Bildes, weil sie wie Fluchtlinien auf einer zentralperspektivischen Zeichnung gesetzt sind. Eine Szene zeigt die Beweinung der Toten durch die Familie und die ergreifende Rede des Pfarrers. Nachdem die Trauernden den Raum verlassen haben, bleibt nur Karin noch eine Weile am Bett ihrer verstorbenen Schwester stehen (Abb. 145). Die dominanten Farben sind wieder Rot, Weiß und Schwarz. Das Bild ist zentralperspektivisch und beinahe symmetrisch aufgebaut. Schrägen und Schieflagen im Stadium der Krankheit sind der Ordnung des Todes gewichen, einem gleichmäßigen Arrangement der Dinge, das den Zustand ekstatischer Schmerzen nachträglich korrigiert. Immer wieder betont Bergmans Inszenierung Ausbrüche aus der Symmetrie durch das Aufbäumen der Krankheit und die erschöpften Ruhephasen danach, in denen die Schwestern und Anna Agnes wieder gerade ins Bett legen, die Laken glatt streichen, das wirre Haar kämmen, den kranken Körper reinigen.

Im Extrem vollzieht sich dieses Ritual während und nach der Sterbeszene. Agnes schreit auf vor Qualen. Die Hände ihrer Schwestern legen sich auf ihre Wangen und halten das schmale Gesicht fest. Bergman inszeniert das Eintreten des Todes symbolisch und naturalistisch zugleich. Harriet Andersons Schauspiel ist peinigend realistisch. Erschöpfte Selbstbesinnung und das hilflose Suchen nach Erleichterung folgen auf stumme Schreie und wimmerndes Aufbegehren gegen die unerträglichen Zumutungen der Krankheit. Wieder kehrt nach einem Schrei plötzlich Stille ein. Agnes' letzter Blick gilt Anna

und dann dem harten Licht der Außenwelt, das sie abzuholen scheint. Als Agnes stirbt, fällt helles Tageslicht durch das Fenster in den Raum ein – als ob eine dichte Wolkendecke plötzlich aufgerissen wäre. Die Farben des Raums leuchten auf. Sofort nach dem Eintreten des Todes wird das Licht kaltblau, überzieht die weißen Laken und die roten Wände mit der Farbe des Todes. Exemplarisch lässt sich an dieser Sequenz aufzeigen, dass Bergman und Nykvist nicht nur mit größter Sorgfalt feinste Abstufungen von Schwarz, sondern auch leise Verschiebungen von Weiß zur Gestaltung der Bilder nutzen. Weiß reagiert wie keine andere Farbe auf die Zusammensetzung des Lichts, es wirkt schon durch geringe Verschiebungen rötlich warm, bläulich kalt, gelb- und graustichig oder strahlend reinweiß. Die Farbe Weiß entlarvt die Qualität des Lichts, das sie annähernd vollständig reflektiert. Die Verwandlung des Lichtstrahls, der auf die Sterbende trifft, lässt die Assoziation zu, der Tod trete wie eine Erlösung ein. Doch das Fenster des Raums bleibt geschlossen. Agnes' Seele verweilt noch in ihrem toten Körper (Abb. 142–144).

Grundsätzlich verfeinert die Farbdramaturgie von SCHREIE UND FLÜSTERN durch geringfügige Lichtwechsel die wenigen radikalen Farbeindrücke der reduzierten Palette des Films. Dabei kommt es immer wieder darauf an, dass geschlossene Farbflächen als solche erhalten bleiben und die Farben der Oberflächen Stabilität demonstrieren. Wie die Figuren, so arrangieren sich die wenigen Farben immer wieder neu und reagieren aufeinander. Warum aber wählen Bergman und Nykvist Rot, Weiß und Schwarz? Reines Weiß und tiefes Schwarz bilden symbolisch eine Totalität und das Nichts. Reines Weiß reflektiert alle anderen Farben, reines Schwarz absorbiert sie. Während weißes Licht sich aus allen Farben des sichtbaren Spektrums zusammensetzt, reflektiert weiße Materie alles. Bei Schwarz verhält sich dies genau umgekehrt. Rot ist die wärmste Spektralfarbe, aber im Verhältnis zu Weiß nicht die hellste. Sprachhistorisch sind die Worte für Weiß, Schwarz und Rot die ältesten Farbworte und zwar in nahezu allen Sprachen der Welt.

SCHREIE UND FLÜSTERN hat eine eindeutige Grundfarbe durch die Farbe Rot, die durch die Farben Schwarz und Weiß umrahmt und unterbrochen wird. Durch die Beschränkung der Palette auf drei dominante Farben verankern Bergman und Nykvist die Vorgänge vor der Kamera zwischen den Extremen der Existenz, zwischen dem Schwarz des Todes, der Trauer, der Melancholie und dem Weiß des Lebens, der helfenden Liebe und des göttlichen Lichts. Der Film kennt nur wenige Momente, die aus der steten Präsenz der drei Farben ausbrechen: verschiedene Detail- und Großaufnahmen goldener, mit allegorischen Figuren bestückter Uhren, der Schwenk über Marias Puppenhaus, die beiden Rückblenden im Freien. In der ersten Rückblende erinnert sich Agnes an ihre Mutter, eine in sich selbst versunkene, weiß gekleidete Gestalt im grünen Park. Die zweite Rückblende bildet zugleich die Schlusssequenz des Films und visualisiert eine Tagebucheintragung der Toten. An einem milden Herbsttag durfte Agnes im Kreise ihrer Schwestern und ihrer Dienerin noch einmal einen Moment absoluter Zufriedenheit erleben. Auch diese Szene spielt im Park, auf der weißen Kinderschaukel der Schwestern. Wieder tragen die Frauen strahlend weiße

Kleider. Auch in den roten Innenräumen bilden die weißen Kleider den stärksten Kontrast zur Farbe der Wände und des Bodens, allerdings besitzt dieser Kontrast eine völlig andere Qualität als der Grün-Weiß-Kontrast der Außenszene im Tageslicht. Grüne Blätter sind immer von einer gewissen Transparenz, sie lassen das Licht passieren, während das Rot der Innenräume zu festen, undurchdringlichen Wänden, Böden oder Decken gehört. Weil die rote gesättigte Farbe wie eine zweite innere Haut monochrom auf die Wände aufgebracht ist, entsteht ein Farbbild von undurchdringlicher Substanz. Das Grün der Blätter ist substantiell, wächst nach und vergeht mit den Jahreszeiten, ist frisch, fragil und vergänglich. Die unterschiedliche Beschaffenheit der roten und grünen Oberflächen führt zu dem symbolischen Antagonismus zwischen der stillstehenden Zeit im Inneren des Hauses und dem zyklischen Zeitmodell der Natur, die sich immer wieder erneuert. Umgeben von der Milde des Spätsommers und den ersten Andeutungen des herbstlichen Verfalls erlebt Agnes einen letzten glücklichen Moment.

Ingmar Bergmans Film *SCHREIE UND FLÜSTERN* lässt sich auch darum nur schwer ertragen, weil die Kamera eine Nähe zu den Darstellern herstellt, die es unmöglich macht, die Spuren des drohenden Todes zu übersehen, von denen jedes erwachsene Gesicht gezeichnet ist. Durch die extreme Farbgestaltung, vor allem durch das gnadenlose Rot, zwingt der Film zur Aufmerksamkeit auf ein Thema, das wir im Allgemeinen lieber verdrängen: das eigene Ende, angesichts dessen die alltäglichen Ausflüchte und Kompromisse unerträglich zu werden drohen. Der Tod ist eine fremde, schwere Macht, von der wir immer nur von fern Notiz nehmen: «Die Wolke, in der man sich aufgehoben glaubt, während andere sterben.»¹⁵⁹ Gefühlt und geschrieben hat diesen Satz der Dichter und Philosoph Elias Canetti vierzehn Jahre vor seinem eigenen Tod im Alter von neunundachtzig Jahren. Canetti wollte dem Tod in Gefühl, Wort und Gedanken die Stirn bieten, ein unsinniges Unterfangen, so scheint es, vielleicht aber auch eine höchst brisante Auflehnung gegen die Todesphilosophen des 20. Jahrhunderts, die den Tod – allen voran Martin Heidegger – zum Ziel unseres Seins erklären. Die Begegnung mit dem Tod der anderen löst die Wolke der Geborgenheit unwiederbringlich auf. Canetti fordert dennoch (obwohl auch er seine Wolke schon lange verloren hat) den inneren und äußeren Widerstand gegen das Sterben, ein entschiedenes Sein gegen den Tod. In diesem Aufstand steckt die Verzweiflung über eine Erfahrung, von der jeder zu Lebzeiten weiß und die keinem Menschen erspart bleiben wird, die aber immer auch etwas Schwebendes hat. Das Wissen um den eigenen Tod lässt sich nicht mit Händen greifen. Canetti hierzu: «Ich glaube noch immer nicht, dass ich sterben muss, aber ich weiß es.»¹⁶⁰ Ingmar Bergmans Film *SCHREIE UND FLÜSTERN* zerreißt Canettis Wolke.

159 Elias Canetti: *Über den Tod*. Mit einem Nachwort von Thomas Macho. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 2003. S. 61.

160 Elias Canetti: *Über den Tod*. S. 97.

125–150 Ingmar Bergman: SCHREIE UND FLÜSTERN (S 1972)

Abb. 125 Bereits zu Beginn eines neuen Tages erzeugen schwarze Baumsilhouetten eine Atmosphäre trauriger Belastung. Bergmans existentielles Drama SCHREIE UND FLÜSTERN ist ein Film des Leidens, der Krankheit und der Schmerzen. Dieses Thema findet sich indirekt in den seltenen Außenaufnahmen wieder, deren Bildkompositionen ähnliche Eindrücke von schwerer Enge erzeugen wie in den Innenaufnahmen. Lediglich die Gartenszene auf der Schaukel am Ende des Films wird dieses Prinzip durchbrechen.



126 Schwere und vergehende Zeit: Auf dem Wege von außen nach innen zu den Figuren passiert die Kamera eine Sammlung wertvoller Uhren, deren Ticken die Geräuschebene des Films immer wieder bestimmt. Die vergehende Zeit zeigt vor allem der an Krebs leidenden Agnes (Harriet Anderson) ihr doppeltes Gesicht: Zeit bedeutet Dauer der Schmerzen, Aufatmen für kurze Momente, den Verlust der Lebenskraft.





127–128 Weiß und Rot: Regisseur Ingmar Bergman und Kameramann Sven Nykvist machten wochenlang Probeaufnahmen von den Ausstattungsdetails, um die richtigen Farbtöne für Räume und Kostüme zu finden. Durch Lichtsetzung und Materialbeschaffenheit entlockten sie jedem einzelnen Farbton unterschiedliche Wirkungen. Die Schattierungen der unbunten Farbe Weiß reichen von einem spitzenverzieren, blendend weißen, romantischen Nachtgewand zu dem gelbstichigen Weiß des Krankenhemds und der Bettlaken oder dem manchmal von kaltem Licht hervorgerufenen Blau-stich des Leinens.





129–130 Das transparente Bild der Haut: Die Großaufnahmen der kranken Agnes lassen den Eindruck entstehen, dass ihre wundige Gesichtshaut dem Druck des Leidens kaum noch standhalten kann. Die Inszenierung des Gesichts der Schauspielerin Harriet Anderson macht die Zerstörung durch die Farbe ihrer Haut, durch das Inkarnat, sichtbar. Dabei ist bei einer vergleichenden Beobachtung der Großaufnahmen immer auch die Kontrastwirkung des Hinter- oder Untergrunds für den Farbeindruck der Haut entscheidend. Nykvist positioniert die Kamera immer wieder am Kopfende des Bettes, manchmal so nah, dass sich Agnes – wie in Abb. 130 – farblich in der weißen Umgebung verliert.



131 Monochrom rotes Licht umschließt zwei Körper – ein monochrom roter Hintergrund im Kontrast zu Weiß und Grau trennt die Figuren deutlich: Nach David Katz ist das rote Licht in Abb. 131 eine Raumfarbe, in der die Objekte und Figuren noch zu erkennen sind. Die Erscheinungsweisen der Farben im Bild, nicht die Farbtöne bewirken hier jene konträre Bildstimmung: Die teilnehmende Intimität in Abb. 131 wird durch das rote Licht in einen warmen Mantel gehüllt, der Bildrahmen umschließt die beiden Frauen, die auf immer in dieser Haltung verbunden bleiben könnten.



132 Ein kalter, blauer Blick: Hier zeigt sich das tiefe emotionale Unverständnis zwischen Mutter und Tochter. Die invariable, scharf umrissene Härte der Farbflächen und das Rot, das durch seine nach vorne drängende Raumwirkung ein Gefühl der Enge erzeugt, stoßen die Körper trotz der Berührung voneinander weg.



133–134 Licht und Schatten, Frau und Mann: Deutlicher kann eine Lichtführung kaum polarisieren. Liv Ullmann übernimmt als Maria die Rolle der unbekümmerten Schönheit, die ihre erotischen Bedürfnisse trotz der widrigen Umstände auslebt. Maria verführt den Arzt David, den einzigen Mann, der das traurige Haus regelmäßig heimsucht. Bergman inszeniert den Arzt (Erland Josephson) als zwielichtige Gestalt, als schwarzen Kumpan der Schmerzen und des Todes, vor dessen Schritten die Kranke erschrickt.



135–136 Maria ist eine Frauenfigur, in der sich erotische Weichheit mit emotionaler Kälte eingelassen hat. Immer wieder reflektiert die Bildgestaltung durch Farben, Kontraste und vor allem Konturen diese innere Spannung des Charakters. In der Nachtszene bei Kerzenlicht trägt Liv Ullmann ein teilweise hellrotes Nègligé aus durchbrochener Spitze, das die nackte Haut durchscheinen lässt. Dies ist das einzige erotisch konnotierte, rote Kostüm in *SCHREIE UND FLÜSTERN*. Abb. 136 zeigt eine Variante des Bildmotivs *Der Tod und das Mädchen*, eine Memento Mori-Darstellung. Der Arzt konfrontiert Maria vor dem Spiegel mit dem unausweichlichen Verfall ihrer Schönheit und ihrer leiblichen Vergänglichkeit.

137–138

Kind oder Puppe?
Maria ist eine Figur
im Niemandsland.
In Abb. 137 ist die
Kamera Augenzeu-
ge eines intimen Mo-
ments, als Ma-
ria in ihrem Kinder-
zimmer wieder zur
Gefährtin ihrer Pup-
pen wird. Abb. 138
zeigt sie in kunst-
voller Anord-
nung und Kostümierung
wie eine auseinan-
der genommene Ba-
buschka mit ihrem
Innenleben. Auffal-
lend ist, dass die
Farben der drei Pup-
penkostüme aus
der konzentrierten
Palette des Films
völlig ausbrechen.
Die rötlichen Braun-
töne in unter-
schiedlichen Hel-
ligkeitsstufen der
Samtkleider sind
eindeutig Misch-
farben im Gegen-
satz zu dem unge-
mischten Rot, Weiß
und Schwarz des
übrigen Films.





139–140

Kälte innen und außen: Trotz des schon beinahe «heißen» Rottons, der Weiß und Grau umgibt, wirkt der Raum (Abb. 139) kalt und steril. Dies resultiert auch aus der Raumwirkung der gleichmäßig ausgeleuchteten roten Flächen des Bodens, der Wände, der Vorhänge, die den Zimmern die real vorhandene Tiefe optisch wegnimmt. Schwarz, Weiß und Rot werden farbsymbolisch primäre, existentielle Bedeutungen zugeschrieben: Licht, Dunkelheit und das rote Blut.



141 Der Schrei: Auf Edvard Munchs Bild *Der Schrei* sind es die eigenen Hände der schreienden Figur, die den Kopf umfassen. Diese Geste, allerdings ausgeführt von fremden Händen, die das Gesicht des anderen berühren, wird mit dem ersten Besuch des Arztes bei Agnes eingeführt und immer wieder von Neuem ausgeführt und variiert.



142 Der letzte Blick: Bergman und Nykvist inszenieren im Augenblick des Todes einen Lichtwechsel von hellem, gelblichem Tageslicht, das für Sekunden durch das Fenster eindringt und den Raum beherrscht, zu blauer Kälte.





143 Kälte und Ordnung: Agnes war der emotionale Mittelpunkt der Frauengruppe. Nach ihrem Tod zerbrechen alle Bindungen.



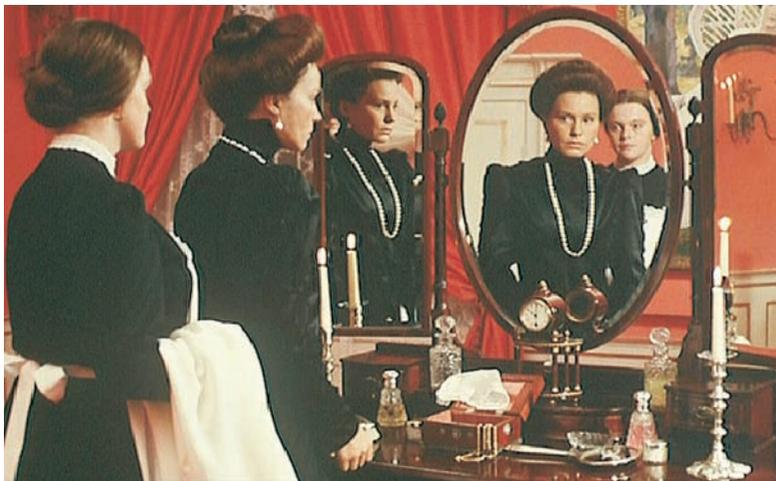
144 Der Film SCHREIE UND FLÜSTERN bewegt sich zwischen den Extremen der Ekstasen des Schmerzes und der stillen, routinierten Korrektur der äußeren Ordnung. Die Kamera befindet sich an einem unmöglichen Ort, am Kopfende des Sterbebettes, das direkt an der Wand steht: der Blick des Todesengels?

145 Schwarz, Weiß, Rot: Karin (Ingrid Thulin) steht am Totenbett der Schwester. Dies ist eines der wenigen Raumbilder, in denen eine Fluchtpunktperspektive durch den weißen Wandssockel auch farblich angedeutet wird. Der Raum erhält dadurch Tiefe, allerdings in Maßen.



146 Schwarz auf Schwarz auf Schwarz: Karin sitzt vor einer schwarzen Holztafel, die in ihren geschnitzten Verzierungen Licht reflektiert, in einem tief-schwarzen Kleid auf einem schwarzen Stuhl. Diese ungewöhnliche Inszenierung einer Figur vor einem gleichfarbigen Hintergrund – sieht man von dem rahmenden Rot der Wand ab – führt den Blick zu Thulins Gesicht, das durch den hohen Kragen optisch vom Körper streng getrennt wird.





147 Das Kaleidoskop der Blicke: Auch in dieser komplexen mehrfachen Binnenrahmung des Bildes, die zu einer dissoziierenden Blickinszenierung führt, dominieren nur drei Farben. Wie in Abb. 146 ist auch hier zu sehen, dass die visuelle Qualität von Schwarz im Bild durch die Materialbeschaffenheit der Oberflächen fein variiert ist.



148 Milchige Unschärfe: Als das Dienstmädchen Anna (Kari Sylwan) zu Agnes eilt, die aus dem Totenreich zurückgekehrt ist, werden Unsichtbarkeit und Unschärfe zum ersten Mal in SCHREIE UND FLÜSTERN zu einem Bildthema. Bis zu diesem Moment des unfassbaren Verstoßes gegen das Gesetz der Trennung von Leben und Tod beherrschten klare Linien und Formen die meist gleichmäßig ausgeleuchteten Bilder.

149 Pietà: Anna hütet die tote Agnes in einer Körperhaltung, die an die Bilddarstellungen erinnert, in denen Maria den toten Jesus auf dem Schoß hält. Wie ein Neugeborenes scheint die tote Agnes in den mütterlichen Leib zurückkehren zu wollen. Auch dies ist ein Ausbruch von melancholischer Unordnung aus der Strenge der repräsentativen Arrangements der Figuren und Räume.



150 Seltenes Grün im idealen Moment: Zwei Erinnerungssequenzen führen nach draußen in den weitläufigen, schon herbstlichen Garten. Beide Szenen brechen aufgrund ihrer Farben und der pointilistischen Auflösung der Farbflächen aus der Strenge und Härte der Schwarz-Weiß-Rotpalette des übrigen Films aus. Vor allem die Schlusssequenz, eine Episode aus Agnes' Tagebuch, das Anna liest, handelt von der Utopie kurzen Glücks.



The image features a dramatic sky with large, billowing clouds in shades of orange, red, and yellow, suggesting a sunset or sunrise. In the foreground, the dark silhouettes of a man and a woman are visible, standing together and looking towards the horizon. The man is on the right, and the woman is on the left, with her hair blowing in the wind. The overall mood is romantic and evocative.

D.
**Geschichte und Ästhetik
der Filmfarben**

gone with the wind (Regie: Victor Fleming, USA 1939)

I. Von Anfang an: Farben im Kino

Ein viel wichtigeres Ausdrucksmittel ist die Farbe. Mit der Farbe ist alles möglich, doch der Farbfilm trägt noch die Fesseln des naturalistischen Schwarzweißfilms. Wie sich die französischen Impressionisten von den japanischen Farbholzschnitten inspirieren ließen, sollten sich heute die Regisseure des Westens am japanischen Film *Das Höllentor* ein Beispiel nehmen. Hier erreichen die Farben ihre höchste Wirkung.

Künstlerische Intuition und Mut sind notwendig, um mit Kontrastfarben zu arbeiten, die die dramatische und psychologische Spannung eines Films intensivieren. In der Farbe liegen die größten Möglichkeiten zur Erneuerung der Filmkunst: seien wir also bemüht, von den Japanern zu lernen.

(*Carl Theodor Dreyer: Fantasie und Farbe, 1955*)

1. Das Auge

Das Auge des Menschen empfängt eine unüberschaubare Menge von einzelnen Reizen, die aufgrund von komplizierten neuronalen Verarbeitungsprozessen im Gehirn als Farbtöne in unterschiedlichen Helligkeitsstufen und Sättigungsgraden identifiziert werden,¹ ohne dass das sprachliche Ausdrucksvermögen diese Vielfalt zu objektivieren in der Lage wäre.² Die Reizverarbeitung von empfangenen Wellenlängen zu Farbtönen und schließ-

1 Goldstein: *Wahrnehmungspsychologie*. S. 149. Gekeler: *Handbuch der Farbe*. S. 12. Maffei, Fiorentini: *Das Bild im Kopf*. S. 17 f. Sölch: *Die Evolution der Farben. Goethes Farbenlehre in neuem Licht*. S. 15 f.

2 Siehe hierzu: Ute Strasser-Köhler: *Der Erwerb allgemeiner Farbnamen bei Kindern: Eine Rekapitulation evolutionärer Farbnamenerwerbsstufen?* Inauguraldissertation, Frankfurt am Main, Mai 1995. In einer umfangreichen Literaturliste sind hier auch die wichtigen sprachwissenschaftlichen Veröffentlichungen zum Thema zumindest bis zur Fertigstellung der Dissertation 1995 gesammelt. Hinzuweisen ist vor allem auf die Untersuchung von Berlin und Kay zu den *Basic Color Terms* aus dem Jahr 1969, durch die eine neue Forschungsrichtung initiiert wurde. Berlin und Kay kamen in ihren empirisch angelegten Studien zu dem Ergebnis, dass die «Anzahl der in einer Sprache vorhandenen allgemeinen Farbnamen auf höchstens

lich zu Bildern basiert auf einem höchst komplizierten kognitiven Prozess, der unter anderem für Farb-, Form- und Helligkeitskonstanz des Gesehenen sorgt. Aufgrund dieser Konstanzleistungen ist der menschliche Wahrnehmungsapparat einer Film- oder Fotokamera prinzipiell überlegen. Umgekehrt könnte man auch sagen, die Kamera registriert, ohne auf die Bildqualität der empfangenen Reize Einfluss zu nehmen.³ Dies bestätigen vergleichende Experimente, zum Beispiel in der Dämmerung, an die sich das Auge des Menschen bis zu einem gewissen Grad anpassen kann, während eine Kamera ohne zusätzlichen Lichteinsatz kaum noch etwas «sieht».⁴ Die Kamera registriert Farbveränderungen von Objekten bei sich wandelnden Lichtverhältnissen, wenn der Wahrnehmungsapparat des Menschen Farbkonstanz voraussetzt, weil die eigentliche Farbe des Objekts bereits bekannt ist. Diese kognitive Herstellung von Farbkonstanz funktioniert allerdings auch nur bis zu einem gewissen Grad. Obwohl dies merkwürdig klingen mag: Konstanzleistungen des menschlichen Wahrnehmungsapparates entstehen durch aktive Flexibilität, zum Beispiel durch die optische Anpassungsfähigkeit des Auges, das Öffnen und Zusammenziehen der Pupille, aber vor allem durch die Bearbeitung der eingegangenen Reize im Gehirn aufgrund von Erinnerung, Erfahrung und Vorwissen. Sie sind unter Umständen überlebenswichtig, z.B. bei der Nahrungssuche nicht nur in grauer Vorzeit, wenn es gilt, anhand von Farbe und Aussehen Giftpflanzen von genießbaren Nahrungsmitteln zu unterscheiden.

Das Gehirn ist nicht nur als Empfangsstation für Farb- und Lichtimpulse zu verstehen. Hier erfolgt auch deren Verarbeitung. In vielen Fällen muss das Gehirn nach

elf begrenzt» ist, wohingegen die «Anzahl der möglichen spezifischen Farbnamen» beliebig erweitert werden kann und mit dem «Entwicklungsstand einer Sprache» zunimmt. (S. 17).

- 3 Auch David Katz beschreibt das Lernverhalten des menschlichen Wahrnehmungsapparates beim Sehvorgang: «Das menschliche Sinnesorgan mit seinen zugeordneten nervösen Zentren stellt einen Organismus von höchster plastischer Kraft dar, seine mechanische Nachbildung, der photographische Apparat, sieht die Gegenstände bei seiner tausendsten Aufnahme nicht anders als bei seiner ersten.» Auch Katz vergleicht im Folgenden die Kamera und das Auge anhand einiger «Parallelversuche», allerdings natürlich auf dem technischen Stand von 1930. David Katz: *Der Aufbau der Farbenwelt*. S. 209.
- 4 An dieser Stelle muss selbstverständlich berücksichtigt werden, um welchen Kameratyp es sich handelt. Die Filmkamera ist bislang zu feinerer Differenzierung in Bezug auf Farbe und Licht in der Lage als die Videokamera, selbst wenn es sich um hochwertige digitale Systeme handelt. Letztere werden derzeit permanent weiterentwickelt, so dass es Zukunftsprognosen gibt, die das Ende der klassischen Filmkamera und des Filmmaterials beschwören. Aber auch die Hersteller von Filmmaterialien für das Kino, vor allem Kodak und Fuji, bringen ständig neue lichtempfindlichere Farbfilmmaterialien mit verbesserten Emulsionsschichten auf den Markt. Vgl. hierzu Christine Gebhard, Gerd Voigt-Müller: *Die Kamera als Auge*. In: *Film & TV Kameramann*. 51. Jahrgang, Nr. 1/2002. S. 20 ff., außerdem die Serie zur Lichtgestaltung von A. Ingo Lazi: *Action-Lighting*. In: *Film & TV Kameramann*. 45. Jahrgang, Nr. 6–10, 1996. Außerdem ist zur vertiefenden Lektüre das Buch von Heinwig Lang: *Farbwiedergabe in den Medien. Film, Fernsehen, Druck*. Göttingen, Zürich: Muster-Schmidt Verlag, 1995, zu empfehlen, das überaus deutlich macht, wie kompliziert das Gebiet der Farbsimulation in den visuellen Medien ist.

einem Ordnungsprogramm die plausibelsten Erklärungen finden. Dabei ist ein System wirksam, das jeden Computer bei weitem übertrifft und das – solange man die Augen offen hat – ununterbrochen tätig ist. Der Prozess der Wahrnehmung unserer Umwelt ist sehr komplex und bis heute keinesfalls geklärt; daran arbeiten gegenwärtig über 30 000 Gehirnforscher. Die Interpretation des Gehirns ist so umfassend, dass sie die Rezeption ununterbrochen neu verarbeitet. Erst hierdurch entsteht Farbwahrnehmung.⁵

Aus diesem Grund kann eine Hirnverletzung zum Verlust des Farbsehens führen, auch wenn das Auge unbeschädigt ist und weiterhin das volle Signalspektrum empfangen und weiterleiten kann. David Katz berichtet sogar, dass im Falle bestimmter Hirnverletzungen Patienten «nicht in der Lage (sind), willkürlich Erinnerungsbilder von früher gesehenen Farben hervorzurufen».⁶ Derlei Befunde bestätigen die aktuelle Forschung, die Farbe als «physiologische Erscheinung» begreift, mit der das menschliche Wahrnehmungssystem auf die «farblose Energie» der physikalischen Welt reagiert.⁷

Zwischen dem Wahrnehmungsapparat des Menschen, der umgangssprachlich häufig auf das Auge reduziert wird, und dem Prozess der Filmbelichtung in der Filmkamera bis zur anschließenden Entwicklung des Positivbildes bestehen also im »technischen Sinne« kaum Ähnlichkeiten. Die Technik der Filmaufnahme antwortet dennoch in ihrer grundsätzlichen Konstruktion auf die Bedingungen menschlicher Wahrnehmung, vor allem wenn es um die Rekonstruktion des Farbenspiels der Wirklichkeit geht. Zu Beginn der Auseinandersetzung mit der technischen Entwicklung des Farbfilms muss darum erneut ein Abstecher zu der Verarbeitung von Reizen im Auge unternommen werden, die das Gehirn als Licht und Farbe erkennt. Maffei und Fiorentini beschreiben den Aufbau des Auges folgendermaßen:

Das menschliche Auge bildet ein optisches System mit großer Brechkraft (60 Dioptrien). Es besteht aus einer äußeren Linse, der *Hornhaut* (Cornea), die den vorderen Abschluß der mit einer wäßrigen Flüssigkeit, dem *Kammerwasser*, gefüllten vorderen Augenkammer bildet, einer bikonvexen *Linse* und einer viskosen Flüssigkeit, dem *Glaskörper*, die den gesamten Innenraum des Augapfels ausfüllt. Zwei Drittel der Brechkraft entstehen durch die Hornhaut und den Glaskörper, ein Drittel ist auf die Linse zurückzuführen. Die Brennweite des Systems beträgt etwa 22 Millimeter. (...)

Die Bilder von Objekten der Außenwelt werden mit dem Durchtritt durch das op-

5 Gekeler: *Handbuch der Farbe. Systematik. Ästhetik. Praxis*. S. 12.

6 Katz: *Der Aufbau der Farbenwelt*. S. 17.

7 Harald Küppers: *DuMont's Farbenatlas. Über 5 500 Farbnancen mit digitalen Farbwerten, Kennzeichnung und Mischanleitung*. 9. Aufl., Köln: Dumont, 2003. S. 13.

tische System des Auges verkleinert und auf den Kopf gestellt (...). Die Bilder entstehen auf der *Netzhaut (Retina)*, einer feinen Schicht von Nervenzellen, die einen vorgeschobenen Gehirnteil darstellt und die gesamte Innenfläche des Auges auskleidet (...). Die Netzhaut enthält lichtempfindliche Zellen, die *Photorezeptoren*. Diese kommen in zwei Formen vor, die nach ihrer Form *Zapfen* und *Stäbchen* genannt werden. Die *Zapfenzellen* dienen dem Sehen bei guter Beleuchtung (Sehen am hellen Tag) und zur Erkennung von Farben (...). Die *Stäbchenzellen* dagegen sind zum Sehen in der Dämmerung notwendig.⁸

Zapfenzellen und Stäbchenzellen arbeiten im Verbund. Das bedeutet, dass jedes eintreffende Signal beide Zellentypen reizt, so dass sehr feine Farbvariationen wahrgenommen werden können.⁹ Erst in den sechziger Jahren konnte durch die Messungen Browns und Walds wissenschaftlich nachgewiesen werden, dass die menschlichen Zapfenzellen Pigmente mit unterschiedlichen Absorptionsspektren enthalten.

Darnall, Bowmaker und Mollon (1984) fanden beim Menschen drei Zapfenpigmente mit Absorptionsmaxima im kurzwelligigen (419 nm), mittelwelligigen (531 nm) und langwelligigen (558 nm) Bereich des Spektrums (K, M und L ...).¹⁰

Dies bedeutet: Das menschliche Auge ist für bestimmte Bereiche des Spektrums stärker sensibilisiert als für andere, aber es wäre gemäß aktuellem Forschungsstand nicht korrekt, diese Absorptionsmaxima einzelnen Farben zuzuordnen.

Die gewohnten Bezeichnungen Rot-, Grün- und Blauzapfen sieht man heute als irreführend an; auch die Begriffe Rot-Grün-Kanal und Gelb-Blau-Kanal auf neuronaler Ebene werden vermehrt abgelehnt und durch die farbneutralen Bezeichnungen M/L-Kanäle und K/ML-Kanäle ersetzt. (...) Die Sehrinde empfängt die Signale der neuronalen Übertragungskanäle und setzt diese auf noch nicht geklärte Weise in Gegenfarbenpaare um (...).¹¹

Einig sind sich die unterschiedlichen Forschungsansätze allerdings in einem Punkt, auf den der Physiologe Ewald Hering (1834–1918) in seiner Lehre von den vier reinen Farbmempfindungen und den Gegenfarbenpaaren Gelb-Blau und Rot-Grün bereits im 19. Jahrhundert hingewiesen hatte:

8 Maffei, Fiorentini: *Das Bild im Kopf*. S. 19–21.

9 Einen konkreten Eindruck von der Vielfalt an Farbnuancen, die der menschliche Wahrnehmungsapparat identifizieren kann, ermöglichen die so genannten Farbatlanten, zum Beispiel von Harald Küppers: *Du-Mont's Farbenatlas. Über 5 500 Farbnuancen mit digitalen Farbwerten, Kennzeichnung und Mischanleitung*. Küppers hat zudem einen Farbatlas mit 25 000 Farbtönen erstellt, der mittlerweile vergriffen ist.

10 Goldstein: *Wahrnehmungspsychologie*. S. 136.

11 Sölch: *Die Evolution der Farben*. S. 20.

Gemäß dieser Lehre existieren nur vier reine Farbempfindungen: Gelb, Blau, Rot und Grün. Die Mischfarben entsprechen der gleichzeitigen Empfindung von Gelb und Rot, Gelb und Grün, Blau und Rot oder Blau und Grün (...). Mischfarben durch die gleichzeitige Empfindung von Gelb und Blau oder Rot und Grün, welche Hering als Gegenfarbenpaare bezeichnet hat, sind hingegen nicht möglich. Wir kennen zwar ein gelbliches Rot oder ein gelbliches Grün, aber kein gelbliches Blau usw.¹²

Auch wenn Ludwig Wittgenstein in seinen *Bemerkungen über die Farben* immer wieder genau über diesen Fall nachgrübelt, also der Frage, ob es Menschen geben könnte, «für die es ein bläuliches Gelb, ein rötliches Grün gibt?»,¹³ auf den Grund gehen möchte, bleibt die wahrnehmungsgemäße Unvereinbarkeit der Gegenfarben eine Gewissheit und bestätigt sich auch in Farbmischungsexperimenten immer wieder aufs Neue. Festzuhalten ist: Wir verfügen über vier reine Farbempfindungen – Rot, Blau, Gelb und Grün – aufgrund der «Aktivitätsmuster mehrerer Rezeptorarten»¹⁴ in unserem Auge, die die menschliche Farbwarnnehmung konstituieren. Die reinen Farbempfindungen Rot und Blau sind zugleich primäre Grundfarben sowohl bei der additiven als auch der subtraktiven Farbmischung. Zur Erinnerung: Die Grundfarben der additiven Farbmischung sind Rot, Blau und Grün. Ergebnis der additiven Mischung dieser drei Grundfarben ist Weiß. Das breite und fein differenzierte Spektrum an Farbempfindungen des trichromatisch sehenden Menschen entsteht durch additive Mischung von Lichtstrahlen.¹⁵ Die Grundfarben der subtraktiven Farbmischung sind Purpur (Magenta), Türkis (Cyanblau) und Gelb. Vermischt man diese Grundfarben als Pigmente oder Malerfarben, so erhält man Schwarz.

Additive und subtraktive trichromatische Farbmischung bilden die Grundlage aller Techniken zur Wiedergabe von Farben. So beruht Farbfernsehen auf der additiven Farbmischung. Auf dem Bildschirm sind Leuchtpunkte dreier verschiedener Farben (Rot, Grün und Blau) regelmäßig angeordnet und werden getrennt voneinander mit unterschiedlicher Intensität von je einem Elektronenstrahl angeregt.¹⁶

Farbfernsehen funktioniert im Grundprinzip wie die Malerei des Pointillismus. In angemessener Entfernung mischt das Auge aus den Farbpunkten Zwischentöne, so dass Formen und Konturen entstehen. Das polychrome Bild setzt sich in Wahrheit aus mono-

12 Sölch: *Die Evolution der Farben*. S. 19. Im Detail ist dies in Kombination mit der Darstellung von quantitativen Experimenten zu den Gegenfarben nachzulesen bei Goldstein: *Wahrnehmungspsychologie*. S. 134.

13 Ludwig Wittgenstein: *Bemerkungen über die Farben*. S. 15.

14 Goldstein: *Wahrnehmungspsychologie*. S. 136.

15 Maffei, Fiorentini: *Das Bild im Kopf*. S. 106.

16 Maffei, Fiorentini: *Das Bild im Kopf*. S. 106.

chromen Farbtupfen der drei primären Grundfarben der additiven Farbmischung zusammen. Diese Entdeckung, dass sich monochrome Farbtupfen im menschlichen Auge bei genügendem Abstand zu einem Gemälde zu einem polychromen Bild mischen, machte bereits die Malerei des späten 19. Jahrhunderts. Georges Seurat (1859–1891), Paul Signac (1863–1935) oder Camille Pissarro (1830–1903) setzten auf der Leinwand Farbtupfen an Farbtupfen, ohne die Farbpasten zu vermischen. Aus der Nähe enthüllt sich diese Maltechnik, die Bilder zerfallen in «Farbpixel». Die Farbtechnik der Malerei des Pointillismus, auch Neoimpressionismus genannt, beruhte aber auch auf der Entdeckung, dass der menschliche Wahrnehmungsapparat Bilder aus den Sehreizen, die er empfängt, eigenmächtig konstruiert.¹⁷ Das im 19. Jahrhundert kontinuierlich gestiegene wissenschaftliche Interesse der Physik, der Psychologie, aber auch der Malerei an der menschlichen Wahrnehmung wurde im neuen Umgang mit Farben in der bildenden Kunst unmittelbar sichtbar. Gerade in den Malstilen des Impressionismus und des Pointillismus vollendete sich die Abkehr von der jahrhundertlang verkündeten Überlegenheit der Form über die Farbe in radikaler Weise. Zugleich artikuliert sich in dieser Ästhetik das moderne Gefühl des Zerfalls, das den Physiker Ernst Mach 1886 das große Wort aussprechen ließ, dass das Ich unrettbar sei, keine feste Größe, lediglich ein in stetigem Wandel begriffenes Fluidum der Empfindungen von Farben, Tönen, Räumen, Zeiten und Bewegungen.¹⁸

Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente (Empfindungen). (...) Die Elemente bilden das Ich. Ich empfinde Grün, will sagen, daß das Element Grün in einem gewissen Komplex von anderen Elementen (Empfindungen, Erinnerungen) vorkommt. Wenn ich aufhöre Grün zu empfinden, wenn ich sterbe, so kommen die Elemente nicht mehr in der gewohnten geläufigen Gesellschaft vor. Damit ist alles gesagt. Nur eine ideelle, denkökonomische, keine reelle Einheit hat aufgehört zu bestehen. Das Ich ist keine unveränderliche, bestimmte, scharf begrenzte Einheit.¹⁹

Genau in diesem historischen Moment arbeiten die Erfinder der Kinematografie fieberhaft an einem neuen Darstellungsparadigma der Empfindungen «Farben», «Töne», «Räume», «Zeiten» und «Bewegungen». Doch gerade die Farben entziehen sich immer wieder dem technischen Zugriff, verweigern ihre abbildgerechte Simulation auf Zelluloid. Sie geraten zu schreiend oder zu blass, zu fremd oder zu schön, fließen ineinander oder versetzen das ganze Bild in Unruhe. Auch der «Trick» des Pointillismus gelingt nur

17 Cornelia Homburg: *Vincent van Gogh und die Maler des Petit Boulevard*. Ausstellungskatalog, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001. S. 157 ff.

18 Ernst Mach: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Nachdruck der 9. Auflage, Jena 1922, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1985. S. 20 und 17.

19 Mach: *Die Analyse der Empfindungen*. S. 19.

im stillen Bild der Malerei und der Fotografie, am bewegten Bild des Films muss er zwangsläufig scheitern.²⁰ Versuche der Beschichtung des Filmmaterials mit einem Gemisch rot, blau und gelb eingefärbter pulveriger Substanzen (z.B. Kartoffelstärke) ließen den Eindruck entstehen, «als würde eine Heerschar angefärbter Ameisen in Großaufnahme über die Leinwand krabbeln».²¹ Das Kornraster-Verfahren, in der Fotografie durchaus ein erster Durchbruch zu gelungenen Farbaufnahmen, führt, auf die bewegte Bildfolge des Film angewandt, eher zu Augenschmerzen als zu ungetrübtem Farbgenuss. Doch die Geschichte der farbigen Fotografie und des Farbfilms beginnt schon ein halbes Jahrhundert früher und geht zunächst Hand in Hand mit den wissenschaftlichen Entdeckungen der Chemie, die sich im 19. Jahrhundert zu einem bedeutenden Wirtschaftsfaktor der angehenden Industriegesellschaft entwickelt.

2. Schatzsuche und Pioniertaten

Bis bunte Farben auf der Leinwand in Technicolor oder Agfacolor erstrahlen konnten, mussten die Pioniere des Kinos einen Parcours mit einer Reihe beachtlicher Hindernisse bewältigen. Zu diesen Vorreitern zählen neben den bereits bekannten Größen Thomas Alva Edison (1847–1931), Max Skladanowsky (1863–1939) oder den Gebrüdern Auguste (1862–1954) und Louis Lumière (1864–1948) auch der deutsche Chemiker Friedlieb Ferdinand Runge (1794–1867), der 1834 die ersten Grundstoffe der späteren Anilinfabrikation entdeckte²², sowie schließlich der bereits im Zusammenhang mit der Farbe Purpur erwähnte Engländer William Perkins, der die erste bunte Anilinfarbe Mauvein entdeckte und sich außerdem brennend für das neue Medium Fotografie interessierte. Perkins' Erfindung, welche die chemische Industrie revolutionieren sollte, bedeutete auch für die Farbfotografie den Durchbruch, denn sie ermöglichte die Entwicklung feinsten, gleichmäßig gefärbter, reiner Farbpigmente. Die «erste brauchbare Anwendung von Teerfarben in der Fotografie»²³ stellten die 1907 zum ersten Mal öffentlich präsentierten Autochrome-Platten der Gebrüder Lumière dar, die mit gefärbter Kartoffelstärke beschichtet waren: «Kartoffelstärkekörner mit einem Durchmesser von ca. 0,01 mm» wurden mit «Orange-, Grün- und Violett-Anilinfarbstoffen»²⁴ eingefärbt. Die neuen synthetischen

20 Allerdings entsteht das bewegte Fernsbild durch additive Farbmischung. Da ein Fernsehmonitor wesentlich kleiner ist als eine Kinoleinwand, bleibt der Flimmereffekt unsichtbar, doch sobald man ein in der derzeit noch üblichen analogen Qualität übertragenes Fernsbild (zum Beispiel mit Hilfe eines Beamers) überdimensional vergrößert, sind die Farbpunkte zu sehen.

21 Koshofer: *Color. Die Farben des Films*. S. 31.

22 Zur Geschichte der Teerfarben oder auch Anilinfarben siehe: Welsch, Liebmann: *Farben. Natur – Technik – Kunst*. S. 204 ff.

23 Garfield: *Lila. Wie eine Farbe die Welt veränderte*. S. 18–19.

24 Gert Koshofer: *Farbfotografie*. Band 3: *Lexikon der Verfahren. Geräte und Materialien. Das System der Verfahren. Chronik der Farbfotografie*. München: Verlag Laterna magica, 1981. S. 31.

Farbstoffe wurden auch zur Beschichtung von Gelatinetrockenplatten zur Schwarzweißfotografie gebraucht:

Anilinfarben sorgten für die richtige Farbwiedergabe der Umwelt in Graustufen (1873–1890). Diese so genannten orthochromatischen Platten (griech. «orthos» für «richtig» und «chroma» für «Farbe») steigerten die Wiedergabe von Grün und Gelb, blieben aber überempfindlich für Blau und unempfindlich für Rot. Zwischen 1903–1906 wurden alle Tonwerte (griech. «pan» für «alles») mit der panchromatischen Platte erreicht – die Abbildung des blauen Himmels verlangte jedoch weiterhin nach einem Gelbfilter. Parallel dazu liefen die Bemühungen, die Umwelt in natürlichen Farben festzuhalten; wurde die schwarzweiße Fotografie doch immer auch als defizitär verstanden.²⁵

Ein vergleichbares Verhältnis in der Umwandlung von Farben in Graustufen besteht auch zwischen orthochromatischem und panchromatischem Schwarzweißfilm. Auch bei der Produktion von schwarzweißem Kinefilm wurden Farbstoffe zur umfassenden Sensibilisierung des Materials gebraucht. Farbpigmente, die zur Erzeugung von Emulsionen, also Filmbeschichtungen, eingesetzt werden, müssen reiner und feiner sein als Naturfarben. Wichtig ist die exakte Bestimmbarkeit der drei Farbtöne, z.B. Orangerot, Grün und Blauviolett, die in der Beschichtung zum Einsatz kommen. Außerdem müssen die eingesetzten Farbstoffe alle chemischen Prozesse während der Erzeugung der Emulsion und der Filmentwicklung unbeschadet überstehen und haargenau in ihrer Dichte und Farbtonqualität aufeinander abgestimmt sein.

Um eine perfekte Farbwiedergabe zu garantieren, müßten die in den drei Schichtgruppen eines Farbfilmes entstehenden Bildfarbstoffe je genau einen Spektraldrittel absorbieren. Das heißt, der Bildfarbstoff Yellow müßte vom auffallenden Licht sämtliche Wellenlängen von 400–500 nm vollständig absorbieren und das Licht mit Wellenlängen von 500–700 nm dagegen ebenso vollständig passieren lassen. Der Magenta-Farbstoff dagegen muß so zusammengesetzt sein, daß er nur den Spektralbereich 500 bis 600 nm absorbiert, die übrigen Wellenlängen aber ungehindert passieren läßt. Cyan schließlich darf nur die Wellenlängen von 600–700 nm absorbieren.²⁶

Ideale, d.h. «analytische» Farbstoffdichte ist bis heute in der Farbfilmproduktion nicht zu erzielen. Das «Fehlabsorptionsverhalten» der Bildfarbstoffe führt zu so genannten

25 Gerhard Kemner, Gelia Eisert: *Lebende Bilder. Eine Technikgeschichte des Films*. Berlin: Beuermann, 2000, S. 57.

26 Jost J. Marchesi: *Handbuch der Fotografie*. Band 3. Gilching: Verlag Photographie, 1998. S. 107. Das Problem der Haupt- und Nebendichten besteht auch beim Kinefilm.

Nebendichten, die einen negativen Einfluss auf die Farbwiedergabe ausüben, der durch Farbkorrektur aufgefangen werden muss. Das Fachgebiet der Farb-Sensitometrie ist im Übrigen äußerst kompliziert.²⁷ Doch in den Anfängen der Farbfotografie und des Farbfilms sind die Erfinder und Filmkünstler von einem Ringen mit den Feinheiten ohnehin noch weit entfernt.

Mit dem Tag der Entdeckung der Anilinfarben kam es zu mehreren entscheidenden Paradigmenwechseln. Die synthetisch organischen Farbstoffe waren Industrieprodukte und konnten bereits einige Jahre nach ihrer Entdeckung in großem Umfang und in vielen Farbtönen produziert werden. Sie wurden zum Beispiel aus Steinkohleteer, einem Abfallprodukt der Gaserzeugung, hergestellt und müssen nicht nachwachsen wie die pflanzlichen, tierischen oder gar mineralischen Ausgangsprodukte der Naturfarbstoffe. Dies bedeutete auch, dass die Farbstoffproduktion und die Färberei vieler Gebrauchsgüter, vor allem der Kleidung, plötzlich unabhängig vom Weltmarkt vonstatten gehen konnten und nicht mehr auf die traditionellen Handelswege der teuren Naturfarbstoffe angewiesen waren. Binnen kurzem waren synthetisch organische Farbpigmente wesentlich preisgünstiger zu produzieren als Naturfarbpigmente, so dass sie zur Färbung von Kleidung, Gebrauchs- und Alltagsgegenständen im großen Stil eingesetzt wurden. Dazu kommt die bis heute in die Tausende gehende Vielfalt an Farbtönen, die gezielt produziert werden können. Im Verhältnis dazu erreichen Naturfarben lediglich einige hundert Farbtöne, wobei diese jedoch oft von außergewöhnlicher ästhetischer Qualität und Leuchtkraft sind. Unbestrittener Nachteil der Anilinfarbenfabrikation ist die nachhaltige Umweltbelastung durch giftige Abfallstoffe, die in kostspieligen Umweltsanierungsmaßnahmen beseitigt werden müssen.

Die wirtschaftliche Bedeutung der Anilinfarben ist kaum zu unterschätzen. Eine lange Jahre währende Auseinandersetzung zwischen der britisch-indischen Indigoproduktion auf Pflanzenbasis und der deutschen chemischen Industrie gegen Ende des 19. Jahrhunderts ist nur eines der prominenten Beispiele für die Auswirkungen, die Perkins' Entdeckung für die Welthandelspolitik hatte.²⁸ Mit der Entdeckung synthetisch organischer Farbstoffe begann der Aufstieg der BASF (Badische Anilin und Soda Fabrik), die bereits 1911 über 9 000 Mitarbeiter beschäftigen konnte.²⁹ Viele weitere Fabriken folgten. Für die Geschichte des Farbfilms ist vor allem eine Firmengründung entscheidend: Am 21. Juli 1873 vollzog sich der Zusammenschluss zweier chemischer Fabriken, die seit Mitte des 19. Jahrhunderts Anilinfarben herstellten, zur «Actien-Gesellschaft für Anilin-Pro-

27 Ausführlich und gemessen an der Komplexität des Gegenstands immer noch gut verständlich können Details hierzu nachgelesen werden bei Jost J. Marchesi: *Handbuch der Fotografie*. Band 3. S. 111.

28 1878 synthetisierte der deutsche Chemiker Adolf von Baeyer zum ersten Mal künstliches Indigo. Noch vor der Jahrhundertwende sind mehrere hundert synthetisch organische Farbstoffe bekannt und im Handel.

29 Heller: *Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken*. S. 44.

duktion', deren Abkürzung <AGFA> 1897 als Warenzeichen angemeldet wurde».³⁰ 1925 wurde schließlich in einem Zusammenschluss der führenden Farbenfabriken in Deutschland die IG Farbenindustrie begründet, die während des Zweiten Weltkriegs maßgeblich an den nationalsozialistischen Verbrechen gegen Zwangsarbeiter beteiligt war, so dass der damals größte Chemiekonzern Europas 1945 im Zuge des so genannten IG Farbenprozesses von den Alliierten aufgelöst wurde. Nach dem Krieg kam es zu Neugründungen der beteiligten Unternehmen. Dass vor allem in Deutschland eine enge Verbindung zwischen der chemischen Industrie und der Farbfilmproduktion bestanden hat, ist für den Weg, den die deutschen Farbfilmfinder mit Agfacolor beschritten haben, nicht unwichtig.³¹ Im Gegensatz zu der amerikanischen Produktionsform von Farbfilmen durch das physikalisch-optische Verfahren Technicolor (...) konzentrierten sich die deutschen Spezialisten auf chemische Lösungen und erfanden somit das Negativ-Positiv-Verfahren Agfacolor.³² Doch bevor es zu diesen beiden, die Filmproduktion schließlich weltweit beherrschenden Konkurrenzsystemen kommen konnte, geriet die Suche nach den Farben des Kinos zunächst in Schwierigkeiten, die sich trotz, vielleicht auch durch ihre technische Unvollkommenheit farbästhetisch als ungeheuer produktiv erwiesen haben.

3. Hand- und Schablonenkolorierung

Natur! Malerische Flußfahrt durch die Bretagne. Koloriert. Der Apparat schnatterte und warf einen rauchigen Lichtkegel durch den Saal. Eine bunte Landschaft erschien, bunt, farbenprächtig, heiter. Die Kolorierung war der Natur getreulich nachgebildet. Die Bäume waren spinatgrün, der Himmel, wie in einem ewigen Sonnenuntergang, in Rosa und Blau schwimmend ... Während die Flußlandschaft hell vorbeizog, schwankte dauernd ein schwarzer Schatten, in Form einer Stange, durch das Bild, was vermuten ließ, daß die Aufnahme von einem Dampfboot aus gemacht war. Dies bestätigte sich; denn nach einer kleinen Weile drehte sich der hellbraun gebohlte Teil eines Schiffes in das Bild, das nun das Nahe und das Ferne zugleich erkennen ließ: eine rosa gekleidete Dame, mit weißem Spitzenschirm, anscheinend zu diesem Zwecke hinbeordert, erzeugte mittels freundlichen Lächelns, Winkens und eifrigen Auf- und

30 Einar Maschmann: *Von den Anilinfarben zum Farbfilm. 90 Jahre Agfa-Kinefilm*. In: *Film & TV Kamera*, 44. Jahrgang, Nr. 10/95, S. 122–128. S. 122.

31 Einar Maschmann: *Von den Anilinfarben zum Farbfilm*. S. 122–128.

32 Gert Koshofer: *Die Agfacolor Story. Eine deutsche Geschichte: Technische Pionierleistung für das Kino und Filmmythos*. In: Joachim Polzer (Hrsg.): *Weltwunder der Kinematographie. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik*. Fünfte Ausg., Berlin 1999. S. 7–106, S. 107–116.

Abspazierens geschickt den Eindruck sommerlichen Glückes; hinten glitten die kolorierten Bestandteile der Bretagne vorbei, Trauerweiden, die Zweige in das Wasser hängen ließen, kleine gelbe Häuschen, die anscheinend auf ihre Umgebung abgefärbt hatten, ein vorüberziehender Fischdampfer...

(Kurt Tucholsky: *Rheinsberg. Ein Bilderbuch für Verliebte*)

Am Anfang des farbigen Kinovergnügens steht mühsame Handarbeit. Schon vor der Jahrhundertwende wurden in Kolorierungsateliers Filmstreifen von Frauenhand eingefärbt und bemalt. Wie in den Anfängen der Fotografie übernahmen Pinsel und Farbtopf die Aufgabe, die schwarzweiße Bilderwelt in eine farbige zu verwandeln, in beiden Fällen zunächst mit dem Ziel, den natürlichen Farben der Realität möglichst nahe zu kommen. Aus einer gewissen Not heraus, denn das Kolorieren von Hand ist äußerst zeitraubend, müssen erste farbdramaturgische Entscheidungen getroffen werden. Welche Farben kommen zum Einsatz? Welche Elemente des Bildes sollen farbig hervorgehoben werden? Was ist wert, bemalt zu werden? Doch in erster Linie gilt der Aufwand dem farbigen Bild an sich, das nicht länger aus der schwarzweißen Gespensterwelt von Licht und Schatten stammen soll. Dies zu erreichen, kostet Geld und ist strapaziös.

1897 gab es schon spezielle Kolorierungsateliers, die bis zu 50 weibliche Angestellte beschäftigten. Eines der bekanntesten in Paris war das Atelier von Mlle. Thuilier, das seit 1897 vorwiegend für Méliès arbeitete, aber auch die Panoramafilme für Grimois-Sansons «Cinéorama» (1900) kolorierte. Auch eine geübte Arbeiterin konnte am Tag nicht mehr als 8-9 m Film mit dem Pinsel bearbeiten. Man benutzte daher später Malschablonen aus ausgeschnittenen Positiven, brachte sie mit dem zu kolorierenden Film in Kontakt und trug die Farben mit einem Wattebausch auf. Das Ausschneiden war eine recht mühsame Arbeit. Die Arbeiterinnen schafften nicht mehr als fünf Meter am Tag.³³

Waren die handkolorierten Filme naturgemäß Unikate, so stellte die Technik der Schablonenkolorierung bereits einen ersten Versuch zur Vervielfältigung farbiger Filmkopien dar, wenn auch von Massenproduktion wahrlich nicht die Rede sein konnte. Noch sind Farbfilme äußerst exklusiv und kostbar, ihre Vorführung selten.³⁴ Um die Produktion zu erleichtern, erfand man «Schablonenschneidemaschinen», mit deren Hilfe zumin-

33 Hilmar Mehnert: *Die Farbe in Film und Fernsehen*. Leipzig: VEB Fotokinoverlag, 1974. S. 166.

34 Viele der handkolorierten Filme sind unwiederbringlich verloren. Über die wenigen, in den Archiven noch vorhandenen Filmstreifen berichten Gert Koshofer und Hilmar Mehnert in ihren Publikationen, weshalb dieser Teil in der vorliegenden Studie nicht noch einmal referiert wird. Auf die bereits erwähnte zweiteilige Fernsehdokumentation *DIE LUST AN DER FARBE* (D 1993/94) von Harald Pulch und Martin

dest die sorgfältige Anfertigung der Schablonen leichter bewältigt werden konnte. Per Schablone ließen sich eine oder mehrere Farben auf das Filmmaterial aufbringen. Wenn – wie anfangs – nur eine Farbe zum Einsatz kam, war die dramaturgische Frage zu klären, auf welches Bilddetail besonderen Wert gelegt werden musste. Denn die Wirkung einer bunten Farbe in einem unbunten Bild ist stark, wie ein Wegweiser lenkt sie das menschliche Auge auf das Zentrum des Bildes: die Farbe. Von außerordentlicher Bedeutung war auch die Entscheidung für einen oder mehrere Farbtöne. Farben – hierin sind sich alle Farbwissenschaftler gleich welcher Disziplin einig – sind von ihrer symbolischen Funktion kaum zu trennen. Sie erscheinen in der Wirklichkeit überwiegend in Verbindung mit einem Gegenstand, so dass Farbton und Objekt eine symbolische Einheit bilden. Einige simple, aber einleuchtende Beispiele: Ein rotes Herz gilt als Symbol der Liebe. Eine rote Tür signalisiert, dass sie in einen besonderen, vielleicht gefährlichen Raum führt. Ein rotes Kleid hebt eine Figur aus der Menge heraus. Eine rote Fahne, wie in Sergej M. Eisensteins Revolutionsdrama *PANZERKREUZER POTEMKIN* (UdSSR 1925), kündigt den Aufstand der Unterdrückten an. Eisensteins rote Fahne wurde von Hand koloriert. Als die rote Fahne in der schwarzweißen Bildumgebung hochgezogen wird, wendet sich das Schicksal der gepeinigten Menschen und damit auch die Handlung des Films. Wie in der Wirklichkeit, so ist auch im Film die rote Fahne ein eindeutiges Signal und zugleich symbolischer Natur. Rot ist die Farbe der Revolutionen, des Aufstands. Ihr Platz ist auf der Seite der Unterdrückten, des Volkes. Es würde an dieser Stelle zu weit führen, auf die Geschichte der roten Fahne als einem Symbol der Freiheit oder als Zeichen der Arbeiterbewegung im Detail einzugehen. Festzuhalten ist: Die grundsätzliche Symbolik der roten Fahne wird im europäischen Kontext kollektiv verstanden. Farbhistorisch sprechen – wie Eva Heller ausführt – allerdings auch pragmatische Gründe für die Wahl von Rot als Flaggenfarbe:

Rot ist die häufigste Farbe in Flaggen. Rote Fahnen sieht man besser. Der andere Grund: Eine Fahne muss besonders lichtbeständig sein, und früher gab es nur wenige Farbstoffe, die so lichtbeständig waren wie Krapprot und Läuserot.³⁵

Naturfarbstoffe sind in ihrer Qualität sehr spezifisch und eignen sich einfach nicht für jede Anwendung. Hellers Hinweis macht auf die prinzipielle Problematik jeder Auseinandersetzung mit Farben aufmerksam: Beginnt man über einen Farbton in einem symbolischen Kontext zu spekulieren, fühlt man sich wie der griechische Held Perseus im Kampf mit der vielköpfigen Hydra. Kaum hat man einen Kopf abgeschlagen, wachsen viele neue

Loiperdinger sei an dieser Stelle auch noch einmal ausdrücklich hingewiesen, da sie die wichtigsten vorhandenen Bild- und Filmdokumente enthält.

35 Heller: *Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken*. S. 74.

nach. Schon die einfache Entscheidung für einen dominanten Farbton hat ästhetische, symbolische und dramaturgische Konsequenzen.

Rot ist die Farbe mit der längsten Wellenlänge im sichtbaren Spektrum, so dass sie im Kontrast zu anderen Farben auf den Betrachter zuzukommen scheint. Auch im zweidimensionalen Bild entfaltet Rot diese Raumwirkung. Monochromes Rot besitzt eine starke Leuchtkraft und wirkt psychophysisch aktivierend auf den Betrachter. Aus diesem Grund wird Rot immer dann als Funktionsfarbe (z.B. im Verkehr) gewählt, wenn die Aufmerksamkeit von Menschen geweckt werden soll. Symbolisch kommt der Farbe Rot aufgrund ihrer visuellen Beziehung zu Blut, aber auch zu Süßem (Kirschen) und Giftigem (Fliegenpilze) eine Ausnahmestellung zu. Menschen haben mit roten Dingen existenzielle Erfahrungen machen müssen. Darum steht Rotes niemals im Schatten anderer Dinge. Es beansprucht in jeder Beziehung den Vordergrund für sich. Hans Gekeler stellt in seinem *Handbuch der Farbe* nur eine kleine Auswahl roter Objekte zusammen, die deutlich werden lässt, dass Rot für das Wahre, Heilige, Edle, Erotische, Kostbare und für juristische Autorität, das Erhabene, weltliche und religiöse Macht, Aufruhr, Warnung und Gefahr steht.³⁶ Eine Analyse der Bedeutung von Farbtönen stößt darum immer wieder auf das Problem der Überlappung mehrerer semantischer Bereiche und historisch gewachsener Funktionen. Dies gilt vor allem für alle Grund- und Primärfarben.

Vorausgesetzt es gelänge, durch empirische Tests Farben von jedem Kontext befreit in ihrer Bedeutung für den Menschen zu untersuchen, so bliebe immer noch die komplizierte physikalisch-optische Wirkung eines Farbtons, die – so ist zu vermuten – ein wichtiges Fundament der Bedeutungskonstitution ist.³⁷ Keine noch so simple Handkolorierung eines Bildelements kann darum ohne das Risiko ungewollter Bedeutungslenkung vonstatten gehen. Diese beginnt bereits bei der Auswahl der Filme, Sujets und Themen, die zu Beginn der Farbfilmgeschichte einer Kolorierung für würdig gehalten wurden.

Verantwortliche Regisseure fügten ihren Filmen nur ein paar farbdramaturgisch wichtige farbige Akzente hinzu, so Edwin S. Porter die rote Schlusswolke am Ende von *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (1903), Sergej Eisenstein 1925 in *BRONENOSČ POTEMKIN (PANZERKREUZER POTEMKIN)* eine rote Fahne inmitten des Schwarzweißbildes. Erich von Stroheim benutzte einen gelben Farbton für die symbolische Goldsequenz in seinem Film *GREED (GIER)* im Jahr 1925.³⁸

36 Gekeler: *Handbuch der Farbe*. Abb. auf den S. 110–111.

37 Solche Versuche der Isolierung von Farben zur Objektivierung empirischer Untersuchungen wurden immer wieder unternommen. Sie müssen zwangsläufig an dem kulturellen Vorwissen der Probanden scheitern. Somit ist das Phänomen der „Freien Farbe“, das David Katz und andere beschreiben, tendenziell als theoretische Größe zu betrachten, für die es in der Wirklichkeit kaum Entsprechungen gibt.

38 Koshofer: *Color. Die Farben des Films*. S. 16.

In der vorerst aufgrund technischer Mängel erzwungenen künstlerischen Praxis der Beschränkung auf wenige farbige Bildelemente von entscheidender Bedeutung nimmt die Ästhetik des Farbfilms ihren aussagekräftigen Anfang. Sicherlich wäre diese Möglichkeit der Bildgestaltung auch entdeckt worden, wenn es die schwierige Anlaufphase nicht gegeben hätte. Aber die ästhetische Produktivität, die in der Beschränkung lag, zeichnet die Geschichte des Farbfilms im Besonderen aus. Ihr systematisch zu folgen, bedeutet, eine große Vielfalt an Gestaltungsmöglichkeiten des Kinos frühzeitig zu entdecken. Dazu gehören bereits zur Zeit der Hand- und Schablonenkolorierung die Konzentration auf das Wesentliche, die zwangsläufige Reduktion der Palette und die dramaturgisch motivierte Montage unterschiedlicher bunter und unbunter Farbebenen. Beispiele für die Entwicklung einer Ästhetik des Farbfilms aus den Mängeln der frühen Stunde finden sich bis zum aktuellen Kino in wahrlich ausreichendem Maß. An dieser Stelle sei noch einmal an Steven Spielbergs historische Tragödie *SCHINDLER'S LIST* (USA 1993) erinnert. Wenige Farbspuren entfalten in diesem schwarzweiß gefilmten Meisterwerk eine ungeheuer schmerzhaft wirkende Wirkung. Ein kleines Mädchen im roten Mantel irrt alleine durch das Warschauer Ghetto. Wie in einem handkolorierten Film taucht eine warme Farbe im schwarzweißen Umfeld auf, deren Sichtbarkeit die Gefahr unterstreicht, in der sich das kleine Kind befindet, da der brutale Aufseher des Ghettos Amon Goeth (Ralph Fiennes) einem perversen Sport frönt. Er schießt mit Vorliebe und ohne weiteren Anlass auf bewegliche menschliche Ziele. Nur mit Hilfe der exklusiv eingesetzten Farbe kann Spielberg für den Zuschauer nachvollziehbar machen, dass Oskar Schindler (Liam Neeson) auch aus weiter Entfernung den schweren Weg des Kindes beobachten kann. Das rot gekleidete Mädchen ist zugleich eine exemplarische und individuelle Figur. Es steht für die Tragödie der jüdischen Bevölkerung im Holocaust und für sich selbst. Anhand dieser Sequenz aus Spielbergs Film lässt sich trefflich über filmischen Realismus streiten, der nichts mit unkommentierter Wirklichkeitsabbildung oder Logik im naturwissenschaftlichen Sinne zu tun hat. Durch den roten Mantel erzählt Spielberg aus dem Inneren seiner Hauptfigur heraus, ohne die scheinbar objektive Ebene zu verlassen.

Oppulenten Farbgestaltungen im Film haftet bis in unsere Zeit immer noch der Duft der *L'art pour l'art* an, die für reizvoll oder besonders oberflächlich gehalten wird. Immer wieder verkünden selbst Hobbyfotografen stolz, sie fotografierten selbstverständlich in Schwarzweiß, weil allein der Verzicht auf die verspielte Farbe schon die Bedeutungstiefe und besondere ästhetische Qualität eines Fotos zu bekräftigen scheint. Auffällig ist, dass die Entscheidung für Schwarzweiß oder Farbe oft eher von Vorurteilen als von einem gezielten Gestaltungswillen getragen ist. Um den allgemeinen Diskurs der Chromophobie und seine Hintergründe dreht sich David Bachelors kurze Studie, auf die im Eingangskapitel bereits ausführlich Bezug genommen wurde. In der professionellen Kinematografie und der Fotografie jedoch spielen gerade in der Anfangszeit vor allem finanzielle Überlegungen eine wichtige Rolle bei der Entscheidung für oder gegen Farbe.

Ernstzunehmende Bildgestalter haben den potenziellen Ausdruckswert der Farbe, aber auch ihre Gefahren für die Bildgestaltung ohnehin frühzeitig erkannt.

Die Geschichte des Farbfilms ist so alt wie das Kino. Das Interesse an der Farbe ist vor allem am Anfang äußerst heterogen. Für Filmproduzenten und Filmtheaterbetreiber bedeuteten die Versuche mit dem farbigen Film zunächst ein hohes finanzielles Risiko, aber auch die berechtigte Aussicht auf künftige Gewinne. Nicht wenige Künstler befürchteten eine Verflachung der Bildästhetik, andere schwelgten – mehr ahnend, als wissend – in den kommenden neuen Ausdrucksmöglichkeiten des Kinos. Das Publikum wartete in den zehner bis dreißiger Jahren weltweit auf Farbfilme, die keine Kopfschmerzen mehr verursachten. Ob im künstlerischen Medium der Fotografie oder des Films, die ersten Versuche mit der Farbe scheiterten trotz des hohen Arbeitsaufwandes, der betrieben wurde, und waren dennoch außerordentlich wichtig für die künstlerische Erforschung der Farben im fotografischen Bild. Noch in den dreißiger Jahren lesen sich die Ausführungen eines der wichtigsten Pioniere auf dem Gebiet der stillen Farbfotografie wie Rezepte eines Meisterkochs, die ein Laie niemals nachzumachen imstande wäre. Paul Outerbridge, der das ästhetisch anspruchsvolle Cabro-Farbverfahren entwickelt hatte, beschreibt einen zehn- bis zwölfstündigen Entwicklungsprozess für einen einzigen Farbabzug, der nur bei penibler, sekundengenauer Einhaltung jedes Arbeitsschrittes gelingen kann. Die bloßen Materialkosten eines einzigen Cabro-Abzuges lagen zu Outerbridges Zeit bei einhundert Dollar.³⁹ Den Künstlern des farbigen Kinos erging es noch wesentlich schlimmer.

Angesichts der technischen Komplexität und des finanziellen Aufwands ist anzunehmen, dass der Einsatz von Farben im Bewegtbild von Anfang an wohl überlegt wurde, auch wenn er experimentell, manchmal sogar naiv wirkt. Da die meisten hand- oder schablonenkolorierten Filme jedoch verschwunden sind, das vorhandene Material aber mehr über die Mängel der jeweiligen Verfahren als über künstlerische Vorüberlegungen verrät, bewegen sich filmwissenschaftliche Untersuchungen zur Frühgeschichte des Farbfilms notwendigerweise auf dem wackligen Boden archäologischer Spekulation. Ein Vorteil der Hand- und Schablonenkolorierung bestand darin, dass die aufgetragenen Farben nicht verblassten, wie es bei den anderen frühen Farbverfahren der Fall war: «die Filme von 1905 sind noch so frisch in ihren Farben wie am ersten Tag.»⁴⁰ Und vor allem sind sie teilweise überaus bunt. Somit ist die unmittelbare Anschauung ältester Farbfilme im Original in Archiven und Museen möglich, während zum Beispiel viragierte oder getonte Filmkopien bereits vollkommen verblasst sind. Lange Zeit war aufgrund der Flüchtigkeit der Farben unbekannt, dass gerade das frühe Kino farbig war.

39 Manfred Heiting (Hrsg.): *Paul Outerbridge. 1896–1958*. Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo: Taschen Verlag, 1999. S. 101 ff.

40 Koshof: *Color. Die Farben des Films*. S. 8.

Die Mängel des Verfahrens der Schablonenkolorierung lagen vor allem im Bereich der Passgenauigkeit des Farbauftrags. Für jede einzelne Farbe musste eine eigene Schablone angefertigt werden. Beim Auftrag der Farben war dann sorgfältig darauf zu achten, dass die Schablonen peinlich genau angelegt wurden, was selten perfekt gelang. Häufig überlagerten sich die Farbflächen an den Rändern, so dass die Konturen im Bild aufgeweicht wurden und flimmerten. Farbabstufungen und gleichmäßig sanfte Farbübergänge waren durch Schablonenkolorierung ohnehin nicht zu erzielen. Daraus ergibt sich eine weitere ästhetische Problematik: Wenn nur wenige klare Farbtöne im Bild eingesetzt werden können, die in harten Farbflächen aneinander stoßen, müssen die Kontrastwirkungen der Farben aufeinander umso stärker berücksichtigt werden. Eine Farbkomposition auf dem Umschlag des Buches *Interaction of Color* von Josef Albers macht deutlich sichtbar, worum sich der Inhalt dieser Studie dreht.⁴¹ Farbtöne beeinflussen sich gegenseitig, manchmal sogar in so extremer Weise, dass gleiche Töne in einem unterschiedlichen Kontrastumfeld nicht wieder zu erkennen sind. Es ist also vor allem dann ästhetisch Vorsicht geboten, wenn wenige monochrome Flächen gegeneinander gesetzt werden. Nicht immer resultieren Flimmereffekte aus den Überlagerungen der Farbflächen. Manche Farbtöne produzieren einen Simultaneffekt lediglich aufgrund ihres Kontrastverhaltens zueinander, manchmal bedingt durch einen gleichen Helligkeitswert oder durch eine leichte Verschiebung eines Komplementärkontrastes.⁴²

Das Verfahren der Schablonenkolorierung, unter anderem das permanent verfeinerte Pathécolor-Verfahren, kam «von 1905 bis in die dreißiger Jahre hinein» zum Einsatz, allerdings aufgrund «der hohen Herstellungskosten der kolorierten Kopien zumeist nur in Kurzfilmen oder Farbsequenzen sonst schwarzweißer Spielfilme».⁴³ Schon von der ersten Stunde an zeichnete sich ab, wohin die Farbe das Kino führen würde. Wie der Tonfilm den Gesang, so bevorzugt schon der frühe Farbfilm den Tanz. Später, das heißt in den dreißiger und vierziger Jahren, werden sich Musicals und Tanzfilme als äußerst innovativ in Bezug auf ihre Farbästhetik erweisen, vielleicht, weil in diesen Genres ein Ausbruch aus der Alltagsrealität ausdrücklich gestattet ist. Zu bemerken ist schon früh, dass die ästhetischen Möglichkeiten, die Filmkünstler wie Sergej M. Eisenstein und Carl Theodor Dreyer im farbigen Kinofilm sahen, auf unterschiedlichste Weise erreicht wurden. In der Farbe stecken ungeahnte Möglichkeiten zur Abstraktion und Verfremdung. Eisenstein hat dies höchstpersönlich mit seinem monumentalen, aber unvollendet gebliebenen Epos *IVAN THE TERRIBLE* (UdSSR 1945, 1958) bewiesen, das im zweiten Teil eine zwanzigminütige Farbsequenz enthält, auf die ich an späterer Stelle ausführlich eingehen werde.

41 Josef Albers: *Interaction of Color. Unabridged text and selected plates*. Revised edition. New Haven, London: Yale University Press, 1975.

42 Bildbeispiele, die das Simultanverhalten von reinen Farben illustrieren, finden sich bei Itten: *Kunst der Farbe*. S. 88–89.

43 Koshofer: *Color. Die Farben des Films*. S. 16.

Zu den ersten von Hand oder mit Hilfe von Schablonen kolorierten Darstellungen von Tanzszenen gehört unter anderem auch eine Filmaufnahme von Pathécolor, die den schwarzen Star Josephine Baker vor einer Girltruppe zeigt. Die Qualität der aufgrund der schnellen Bewegungen aufwändigen Schablonenkolorierung ist überraschend gut, wenn auch die Farbpalette in keiner Weise mit der Realität übereinstimmen kann. Die weiße Girltruppe im Hintergrund scheint ohne Farbauftrag geblieben zu sein. Dennoch dokumentieren die wenigen vorhandenen Filme in Hand- oder Schablonenkolorierung ein hohes Interesse an dem Schauwert der Farbe, der in Tanz- und Bühnenszenen ganz besonders betont werden kann. Als Sujet äußerst beliebt ist auch der um die Jahrhundertwende durch Oscar Wildes Theaterstück populär gewordene *Tanz der Salome*. In der Dokumentation *DIE LUST AN DER FARBE* (D 1993/94) wird ein kurzer, handkolorierter Streifen mit diesem Titel dem deutschen Filmpionier Oscar Messter zugeschrieben. Etwas unbeholfen und plump im Spiel verrät der Film dennoch bereits ein großes Interesse des frühen Kinos an leuchtend bunten Farben, vor allem zur Unterstützung des morbide-erotischen Ausdrucks. Schon Oscar Wildes dramatischer Text beschwört einen Farbenrausch, aber in keiner Weise mit der Zielsetzung naturalistischer Wirklichkeitsdarstellung. Umgeben von den grellen und dekadenten Farben der Poetik des *Fin de Siècle* suhlen sich die Figuren in ihrer Ekstase und ihren Leidenschaften. Exemplarisch lässt sich dies an der besonderen Bedeutung der Farbe Weiß in Wildes Text verdeutlichen, die aus ihrer symbolischen Konnotation als Zeichen der Reinheit und Unschuld brutal ausbricht. Oscar Wildes weiße Leiber glänzen unnatürlich im silbernen Licht eines Mondes, der aussieht wie «eine Frau, die aus dem Grab steigt. Wie eine Tote.»⁴⁴ Weiß wird bei Wilde zu einer widernatürlichen Farbe von Mensch und Tier. Herodes bietet Salome für ihren Schleiertanz hundert weiße Pfauenvögel an, dekorative Tiere, lebensuntüchtige, schöne Außenseiter wie viele weiße Tiere in der Natur, die sich aufgrund ihrer Farbe nicht richtig tarnen können. Neben transparentem, beinahe totem Weiß liebte das *Fin de Siècle* die Farbe Gelb, die an den Einbänden unzüchtiger Bücher zum Einsatz kam, zum Beispiel des berühmten Initialromans der Dekadenzliteratur *À Rebours* (1884) von Joris-Karl Huysmans. Auch bei Huysmans spielen die kranken Farben vor allem seiner Treibhausblumen eine zentrale Rolle bei der Beschwörung des dekadenten Kultes: «Nach den künstlichen Blumen, die die echten nachäfften, wollte er natürliche Blumen, die falsche nachahmten.» Diese besaßen fleischfarbene, syphilitisch zerfressene Blätter, waren bleiweiß (die Farbsubstanz Bleiweiß, die seit der Antike gerne als Schminke benutzt wurde, ist giftig), rot wie rohes Fleisch, «durch das sich purpurne Rippen, ins Violett spielende Nerven zogen, ein aufquellendes Blatt, das blauen Wein und Blut ausschwitzt.»⁴⁵ Dieser kurze Hinweis auf die poetische Beschwörung dekadenter Far-

44 Oscar Wilde: *Salome. Trauerspiel in einem Akt*. In: ders.: *Sämtliche Werke*, Band 4, Theaterstücke II, Frankfurt am Main, Leipzig: Insel, 2000, S. 9–43.

45 Joris-Karl Huysmans: *Gegen den Strich*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995. S. 109–110.

ben in historischer Nähe zur Entdeckung des Kinematographen soll lediglich darauf aufmerksam machen, dass zeitgleich zu den technischen Bemühungen, die Wirklichkeit in natürlichen Farben abbilden zu können, die künstlerische Überwindung eines Farbnaturalismus bereits vielfach vollzogen wurde. Es darf darüber spekuliert werden, ob das frühe Kino, an dessen Themen Dekadenz, Symbolismus und Jugendstil offensichtlich nicht spurlos vorbeigezogen sind, sich auch für exzentrische Farbästhetik dieser literarischen und künstlerischen Stilrichtungen interessierte. Manche Äußerung zeitgenössischer Filmkünstler gibt zu erkennen, dass die Schöpfer des frühen Kinos von der Expressivität der Farben träumten. Ebenso schnell entdeckte die Avantgarde die Abstraktionstendenzen reiner Farbexperimente im bewegten Bild. Von Walter Ruttmanns *OPUS I* (D 1921) bis zu Hans Fischingers sechsinütigem *TANZ DER FARBEN* (D 1939) und Walt Disneys *FANTASIA* (R: James Algar, Samuel Armstrong u.a., USA 1940) lösen sich Farben immer wieder und in völlig neuen Zusammenhängen von der gegenständlichen Welt.

Zu den häufig erwähnten, aber nicht mehr erhaltenen Kurzfilmen zählt der von Hand kolorierte Streifen *ANNABELL BUTTERFLY DANCE* (R: William K. L. Dickinson, USA 1884), den Thomas Alva Edison 1896 am Broadway in New York vorführte.⁴⁶ Der Film zeigte einen Serpentinanz der Tänzerin Annabelle Whitford Moore im Schmetterlingskostüm, eine der vielen Imitatorinnen der amerikanischen Avantgarde-Tänzerin Loïe Fuller.⁴⁷ Loïe Fullers Erfindung des Serpentinanzes ist für die gemeinsame Geschichte von Farbe und Tanz wegweisend. Die Tänzerin trat auf von unten beleuchteten Glasböden auf, um ihr Kostüm, das wichtigste Werkzeug ihres Tanzes, in seiner bewegten Farbigkeit in Szene zu setzen. Befestigt an zwei Holzstäben, die der Verlängerung ihrer Armbewegungen dienten, entfesselten riesige fließende Seidentücher Spiralbewegungen und ornamentale Choreografien, die den Körper der Tänzerin nahezu zum Verschwinden brachten. Fullers Bewegungskunst wirkte ungeheuer inspirierend auf Maler, Poeten und Fotografen. Der Dichter Stéphane Mallarmé erkannte in Fullers Tanz das Pendant zu seiner Ästhetik der »poésie pure«, eine «Inszenierung eines Spiels absoluter Zeichen, als Pulsation aus dem leeren Raum, in dem der <Autor> verschwindet».⁴⁸ Die zentralen Komponenten der Performance Fullers sind Farbe, Licht und Bewegung.

46 Koshofer: *Color. Die Lust an der Farbe*. S. 15.

47 Koshofer schreibt diesen Streifen vermutlich fälschlicherweise Loïe Fuller zu (*Color*, S. 15). In Jacques Aumonts Buch *La Couleur en Cinéma*, Paris: Edizioni Gabriele Mazzotta, o.J., sind auf Seite 33 zwei Stils aus diesem Kurzfilm abgedruckt, allerdings versehen mit einem Fragezeichen hinter dem Namen Loïe Fuller. Gabriele Brandstetter und Brygida Maria Ochaim berichten in ihrem Buch über die berühmte Erfinderin des Serpentinanzes Loïe Fuller über eine filmische Darstellung des Serpentinanzes durch die Imitatorin Annabelle Whitford Moore, «der 1896 bei der ersten Vorführung einer Serie von Filmen Edisons im Koster and Bial's Theatre in New York gezeigt wurde.» In: Gabriele Brandstetter, Brygida Maria Ochaim: *Loïe Fuller. Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1998. S. 129.

48 Brandstetter, Ochaim: *Loïe Fuller. Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*. S. 8.

Leuchtende Farben, wie sie etwa in den sich von Orange in flammendes Rot wandelnden Licht-Kaskaden des *Feuertanzes* aus dem Glasboden der Bühne empor-schlügen, sind für diesen Stil eines »dance of impression« ebenso symptomatisch wie die Kunst der feinsten Farb-Licht-Abstufungen auf perlmutt-irisierenden Seidenbahnen, die sich in *Danse du Lys* zum Kelch der Lilie emporschraubten. Das Fließen der Nuancen und das Ineins des Farbenakkords erscheinen gleichermaßen verwandelt in einen Kult der Farb-Bewegung: Licht- und Farb-Reflexe, zerstäubt in gleitende Funkenschwämme auf endlosen Metern flirrenden Stoffes erwecken den Eindruck, als seien die maltechnischen Errungenschaften des Impressionismus von der Leinwand in den Raum, auf die bewegte Seide der Szenerie übertragen. Die Licht- und Farbeffekte in Fullers Tänzen wirkten, als habe sie das Spreng- und Vorsatzpapier der impressionistischen Maltechnik, das Muster unregelmäßiger, unendlich tanzender Farbsprengsel erzeugte, auf die Glasplatten und Vorsatzscheiben ihrer Beleuchtungskörper gesetzt.⁴⁹

Loïe Fullers Kunst kann nicht nur als »poésie pure«, sondern auch als Vorläufer reiner Kinematografie verstanden werden, wobei das frühe Kino vor allem aufgrund der unge-lösten Problematik der Farbdarstellung nicht in der Lage war, jenes Bühnenkunstereig-nis zu filmen. Die Farben mussten auch auf den Kurzfilm ANNABELL'S BUTTERFLY DAN-CE von Hand aufgetragen werden. Damit hat die Licht- und Farbinszenierung mit Si-cherheit ihre Faszination eingeblüht, die von so vielen Zeitgenossen emphatisch bezeugt wurde.

Symptomatisch für das frühe Kino ist jedoch, dass es immer wieder um die Entfesse-lung von Farbe, Licht und Bewegung kreist, wenn der große Wurf auch aufgrund techni-scher Mängel noch nicht gelingen kann. Gabriele Brandstetter verweist in ihrem Buch über Loïe Fuller darauf, dass diese »Art von Theater« – also Fullers Farb-Licht-Inszenie-rungen – »auf eigentümliche Weise den Film« »simulierte«, ⁵⁰ eine Anmerkung, die weni-ger auf das Vorankündigen eines neuen technischen Mediums als auf die Entdeckung ei-ner Ästhetik der befreiten Farbe und Form bezogen ist. Innerhalb weniger Jahre ent-deckten die Künste die sinnliche Qualität ihres Materials, das nicht mehr auf rationali-sierbare Inhalte angewiesen schien. In der Malerei die Impressionisten, im Tanz die neu-antiakademischen Schulen, in der Literatur das rauschhafte Schreiben, in der Musik der Ausbruch in die Zwölftonmusik, im Theater der Bruch mit den traditionellen drama-turgischen Formen, im Film die Faszination für Licht und Schatten und damit für das ex-pressive Innenbild als Ausdrucksform – mit aller Macht bricht sich die ästhetische Mo-derne Bahn, um unaufhaltsam Entdeckung nach Entdeckung zu machen.

49 Brandstetter, Ochaïm: *Loïe Fuller. Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*. S. 105.

50 Brandstetter, Ochaïm: *Loïe Fuller. Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*. S. 36.

Zur Erinnerung: Ausgerechnet Carl Theodor Dreyer, ein Meister schwarzweißer Filmkunst, verkündete 1955: «In der Farbe liegen die größten Möglichkeiten zur Erneuerung der Filmkunst».⁵¹ Dies überrascht bei näherem Hinsehen nicht. Denn gerade Dreyer hat in seinen Filmen das unbunte Farbenspektrum des Schwarzweißfilms auf außerordentliche Weise ausgereizt. Schwarz und Weiß, tiefe Dunkelheit und lichte Transparenz, die Zwischentöne in Grau – Dreyer wusste, dass dieses visuelle Vokabular prinzipiell mit den bunten Farben verwandt ist. Denn es sind die Farben, die sich in Licht und Schatten verwandeln, gerade im schwarzweißen Kino.

4. Virage und Tonung

Auf Grund einer freundlichen, stillen Übereinkunft zwischen Filmfabrik und Publikum bedeutet die blaue Farbe Nacht, während die rote die Katastrophe einer Feuersbrunst anzeigt, so dass es allen klar wurde, wie man in solch gefährlichen Stunden eines rettenden Lichtsignals des Bräutigams bedurfte.

(Kurt Tucholsky: *Rheinsberg. Ein Bilderbuch für Verliebte*)

Jede Farbe suggeriert Bereiche der totalen Realität, auf die in Schwarz-Weiß-Darstellungen nicht hingewiesen wird. Das Hinzufügen von Farbe mußte daher die Belebung von Bildern fördern, die, mit Stummheit geschlagen, allzu leicht einen gespenstischen Charakter annahmen. Färben war ein Mittel, Gespenster zu bannen.

(Siegfried Kracauer: *Theorie des Films*)

Siegfried Kracauer zählt zu den Verteidigern einer «wohltemperierten Farbe» im Kino, die auf pragmatische Weise komplexe Montagen unterstützt, in emotionaler Wirkungsabsicht mit der Filmmusik Hand in Hand geht, sich dem Realismusprinzip verpflichtet fühlt und sich aus jenem Grund auch nicht in den Vordergrund spielt.⁵² Kinokünstler, die mit den Farben seiner Ansicht nach zu weit gingen, wie das britische Autoren- und Regieduo Michael Powell und Emeric Pressburger es regelmäßig zu tun pflegten, überzog Kracauer mit harscher Kritik: «Kein Zweifel, es ist Kino. Aber es ist Kino, das sich selbst entfremdet ist, weil es sich opernhafte Werten und Bedeutungen unterworfen hat.»⁵³ Kracauer begrüßt die Farbe im Kino dann, wenn sie dazu beiträgt, die »äußere Wirklich-

51 Carl Theodor Dreyer: *Fantasie und Farbe (1955)*. In: *Filmkritik* 6/68, 12. Jahrgang, 137. Heft in der Gesamtfolge, 1. Mai 1968, S. 343–345. S. 345.

52 Kracauer: *Theorie des Films*. S. 189.

53 Kracauer: *Theorie des Films*. S. 213.

keit zu erretten«, er lehnt sie strikt ab, wenn sie eine innere Wirklichkeit allzu expressiv nach außen trägt. In der *Theorie des Films* äußert er sich in wenigen Sätzen zu den Funktionen der Virage von Stummfilmsequenzen und gesteht der einfachen Färbetechnik zu, Stummfilme verständlicher zu machen, auch weil Farben die «Gefühle des Publikums kanalisieren» und dazu beitragen, «Stimmungen zu erwecken». ⁵⁴ Ob das Färben wirklich dazu beigetragen hat, «Gespenster zu bannen», möchte ich angesichts der besonderen Wirkung monochromer Bilder bezweifeln.

Viragierung, Tonung und Beizfärbung sind nach der Hand- und Schablonenkolorierung die ältesten Verfahren, bewegte Bilder in Farbe erscheinen zu lassen. Wie die mühsamen und teuren Handkolorierungen, so können auch die monochromen Färbetechniken als Wegweiser einer Farbästhetik des Kinos begriffen werden und nicht nur als technisch mangelhafte Vorstufen zum echten Farbfilm. Im Gegensatz zu den von Hand gemalten Filmkopien sind die viragierten und getonten Schwarzweißfilme mittlerweile wieder farblos, die Farben haben sich binnen weniger Jahre verflüchtigt. Aus diesem Grund wurde lange Zeit angenommen, dass die Bilder im frühen Stummfilm-Kino schwarzweiß waren, ein Irrtum, der mittlerweile erkannt ist:

Solche monochromen Einfärbungstechniken waren in den 20er Jahren weit verbreitet, ausschließlich schwarzweiße Filme sehr selten – was sich heutzutage aufgrund der überwiegend schwarzweißen Archivkopien kaum nachvollziehen läßt. ⁵⁵

Aufgrund dieser Situation müssen viragierte oder getonte Filmkopien immer vor dem Hintergrund betrachtet werden, dass ihre Farbästhetik Ergebnis kenntnisreicher und komplizierter Restaurationspraktiken ist. Wir sehen viragierte Kinofilme immer im Zustand einer nachträglichen Bearbeitung, basierend auf filmhistorischen Forschungsergebnissen. Das bedeutet, dass die Entscheidung des Filmrestaurateurs für oder gegen einen Farbton und vor allem auch für oder gegen die Intensität der Farben zumeist entweder aufgrund von bekannten dramaturgischen Regeln, Notizen der Künstler zum Beispiel in den Drehbüchern oder Beschreibungen zeitgenössischer Rezipienten getroffen werden muss. Dazu kommen die traditionellen Vorurteile gegen Farbfotografie und Farbfilm, die der prinzipiellen Höherbewertung von Schwarzweißfilmen zu Grunde liegen. Irmbert Schenk fasst die aus diesen Faktoren resultierende wissenschaftliche Problematik zusammen:

«Farbe im Stummfilm» bedeutet dann «Archäologie in der Archäologie» – wie es möglicherweise bald für den «Ton im Stummfilm» erneut gelten wird. Einmal weil wir davon noch weniger wissen als vom frühen Film allgemein – auch zudem wissen

⁵⁴ Kracauer: *Theorie des Films*. S. 189.

⁵⁵ Koshofer: *Color. Die Farben des Films*. S. 18.

können, weil sich Farben teilweise auch physikalisch verflüchtigt haben; zum anderen gilt dies aber auch in einem doppelten Sinn: weil sie in unserem Bewusstsein nicht so leicht Platz finden: Film, jedenfalls der Stummfilm hat schwarz und weiß zu sein. Es ist die tatsächliche oder vermeintliche Schwarz-weiß-Ästhetik der Filme der 20er Jahre, die die sinnliche Basis für Normierung von Filmästhetik gelegt hat. Die Verdopplung des Archäologischen, bestenfalls Musealen, in Bezug auf die Farbe geschieht also durch die Verbindung von schwacher Materialbasis, geringem Kenntnisstand und normativer Abneigung.⁵⁶

Die unterschiedlichen monochromen Einfärbungstechniken können farbästhetisch unterschieden werden, überschneiden sich aber in ihren dramaturgischen Funktionen. Zum einen übernehmen sie eine ähnliche Aufgabe wie die Szenenangaben im Drehbuch, die Aufschluss über den Schauplatz (innen/außen) und die Tageszeit (Tag/Nacht) einer Szene geben.⁵⁷ Dies gelingt, weil Farben eine bestimmte Farbtemperatur besitzen, die vom Publikum assoziativ mit der Alltagserfahrung von Lichtstimmungen in Verbindung gebracht werden kann. Nächtliches Licht ist blau, kalt in der Stimmung, geheimnisvoll in der Wirkung und umgibt die Träume und Albträume der Figuren, ihre Leidenschaften, ihre Verbrechen, ihre Ängste. Tageslicht ist je nach den dramaturgischen Erfordernissen gelb und warm oder ebenfalls fahlblau und kalt. Kerzenlicht und Glühbirnen leuchten im Inneren eines Hauses warm und umgeben ihre Bewohner mit Geborgenheit. Darum sind Szenen im Innenbereich häufig in gelblichen oder rötlichen Tönen gehalten. Doch die Farben der Virage passen sich auch der Gemütslage der handelnden Figuren an. Gehen die Leidenschaften mit den Figuren durch, dann leisten Purpur oder Lila gute Dienste (Abb. 151–154). Sammelt man diese traditionellen Funktionen der Farben in viragierten Stummfilmen, so fällt auf, dass verschiedene Darstellungsebenen durcheinander gehen: die Bestimmung des filmischen Raums und der Zeit, die emotionale Stimmung einer Szene, moralische Bewertung der Handlung, der Wechsel zwischen Realitätsbewusstsein und irrationaler Traumwelt. Das bedeutet, dass die Farbensprache des Stummfilms unsystematisch, aber dennoch verständlich für das Publikum ausfällt. Intuitiv oder wie Tucholsky es zu beschreiben pflegte, aufgrund einer «freundlichen, stillen Übereinkunft zwischen Filmfabrik und Publikum» wurden die Farben des Films schlicht und einfach verstanden.

«Weder die Tönung, noch die Färbung waren imstande, die Aufnahmen der Natur einen Schritt näher zu bringen,» – so Hilmar Mehnert in seinem Buch über die *Farbe in*

56 Irmbert Schenk: *Aphoristisches zur Farbe im Stummfilm*. Zitiert nach dem Typoskript. S. 1.

57 Farbtafeln zur Virage von Pathé, Gevaert und Agfa sowie zu den Farben der Tönung des Filmpositivs finden sich unter anderem in: Luciano Berriatúa u.a.: *Tutti i colori del mondo. Il colore nei mass media tra 1900 e 1930*. Bologna: Edizioni Diabasis, o.J., S. 172 ff. Weiteres wichtiges Bildmaterial findet sich beiumont: *La Couleur en Cinéma*, S. 33 ff. Aufgrund des Materialmangels trifft man in den einschlägigen Publikationen zum Thema überwiegend auf dieselben Bilder.

Film und Fernsehen – «obgleich man zunächst nur diese primitive Absicht verfolgt.»⁵⁸ Sicherlich ist diese Beschreibung historisch weitgehend richtig, aber Mehnert ignoriert die Ästhetik des monochromen Bildes, die den Stummfilm ebenso prägte wie die Entwicklung von orthochromatischem zu panchromatischem Schwarzweißmaterial. Wichtig ist es zunächst, die ästhetischen Unterschiede zwischen Virage und Tonung festzuhalten. Die Färbetechnik der Viragierung, im englischen Fachvokabular »tinting« genannt, wurde bis in die Tonfilmzeit angewandt. Man tauchte einzelne Sequenzen der Positivkopie in dramaturgisch passende Farben, wodurch lediglich die Gelatineschicht gefärbt wurde. Auf dem monochrom gefärbten Bild erschienen vor allem die hellen Bildpartien in Farbe. An den weniger belichteten Bildteilen wurden Farbtöne kaum sichtbar. Die so entstandenen monochromen Bilder enthalten zwangsläufig Bildelemente, die vollkommen unrealistisch gefärbt sind. In *DIE LUST AN DER FARBE* (D 1993/94) ist zum Beispiel ein giftgrünes Pferd zu bestaunen, welches seine außerordentliche Fellfarbe lediglich der Tatsache verdankt, dass eine frische grüne Außenszene gebraucht wurde.

In der rekonstruierten Fassung des Stummfilms *DER EWIGE ZWEIFEL* (R: Richard Oswald, D 1918) sind die Parkszenen, die den geplagten Ehemann und Vater mit seinem Kind beim Spaziergang zeigen, ebenfalls in Grasgrün gehalten, ohne Rücksicht auf die Hautfarbe der Figuren. Die Färbung aller hellen Bildteile mit einem Farbton verstärkt vor allem in den Tagesszenen das latente Gefühl der Irrealität des Bildes, wodurch psychologisch motivierte Stummfilmhandlungen in ihrer Wirkung unterstützt werden. Es darf nicht vergessen werden, dass gerade das frühe Kino ein gesteigertes Interesse an psychischen Defekten, Wahnvorstellungen, rasenden Emotionen und Ängsten aufwies. Wie bereits in den beiden Filmanalysen zu Hitchcocks Psychothriller *VERTIGO* (USA 1958) und zu Bergmans Tragödie *SCHREIE UND FLÜSTERN* (S 1972) gezeigt werden konnte, eignet sich die Monochromie von Bildern vorzüglich zur Evokation einer anderen psychologischen Wirklichkeit jenseits des Tagesbewusstseins der Figuren. Immer wieder zieht die radikale Reduktion der Farbpalette den Blick von der Oberfläche des Bildes weg in die Tiefe des Unbewussten, dorthin, wo die Grenzen zwischen Gefühl und Verstand, Erinnerung und Erwartung aufgehoben sind. Das monochrome Bild findet in der Wahrnehmung der empirischen Wirklichkeit keine Entsprechung, sieht man von dem Verschwinden der Farbkontraste im Prozess zunehmender Dämmerung am Abend einmal ab. Doch genau diese Ausnahme führt zu der in jenem Zusammenhang entscheidenden, psychologischen Disposition des Menschen, der als Augenwesen auf Licht, Farben und Kontraste zur visuellen Orientierung angewiesen ist. Der Schwund an verlässlichen Bildinformationen, von dem auch das monochrom bunte Bild betroffen ist, kann vor allem in einer unbekanntem Umgebung Angstzustände hervorrufen. Betritt man zum Vergleich und zur Überprüfung der beschriebenen Wirkung der Monochromie einen rot, grün

oder blau ausgeleuchteten Raum, so fällt die Orientierung sichtlich schwer. Ebenso verschwimmen in einem monochromen Bild Figur und Grund, Raumdimensionen lösen sich auf, die farblichen Differenzen zwischen dem Organischen und dem Anorganischen heben sich auf, das Bestimmbare verliert sich ins Diffuse. In SCHREIE UND FLÜSTERN unterstützen die monochrom roten Zwischenbilder die Grenzüberschreitung zwischen zwei Figuren, zwei Körpern in einem Gestus des Beschützens und der Liebe, aber auch die Entgrenzung einer Figur in der einsamen, frontal zur Kamera dargestellten Affektäußerung. Monochromie bewirkt einen unsicheren Dämmerungszustand in Farbe.

Entscheidend für die Auseinandersetzung mit der Ästhetik der Virage ist, dass monochrome Bilder je nach Farbton und Inhalt einen unterschiedlichen Bezug zur Wirklichkeit eingehen. Blaue Nachtszenen wirken schon aufgrund gewachsener Gestaltungstraditionen durchaus realistisch. Auch im modernen Farbkino sind die Katzen nachts eher blau als grau. Dies hängt ursächlich mit dem menschlichen Farbsehen, aber auch mit der filmtechnischen Problematik echter Nachtszenen zusammen. Wir sehen bei schwindendem Sonnenlicht zunehmend weniger bunte Farben. Nach Sonnenuntergang und ohne künstliche Beleuchtung verschwinden die bunten Farben schließlich gänzlich. Alltäglich kann man beobachten, dass gerade in der Dämmerung das kurzweilige Licht stärker sichtbar wird als das langwellige, so dass der Begriff der «blue hour» durchaus seine Berechtigung hat. Wenn die Farben aufgrund der Abwesenheit von Lichtquellen unsichtbar werden, verschwinden auch die Konturen und vor allem die Kontraste zwischen verschiedenfarbigen Objekten. Die Welt tendiert abends und vor allem nachts zur Monochromie und wirkt in der Realität, aber vor allem auch in der Abbildung, flacher, weil eine optische Tiefenwirkung ohne Farbverlauf und Farbabstufung nicht entstehen kann. Noch ein erheblicher Faktor verleiht der blauen Filmnacht eine realistisch wirkende Maske: die Farbtemperatur. Aufgrund der Abwesenheit der Sonne ist es nachts immer einige Temperaturgrade kälter als am Tag, eine Erfahrung, über die jeder Mensch verfügt. Somit kann durch die niedrige Farbtemperatur der Blaufärbung eine synästhetische Wirkung im Bild provoziert werden, die uns die Nacht nicht nur sehen, sondern auch fühlen lässt.

Weil Nachtdreharbeiten aufgrund der Notwendigkeit übermäßigen Lichteinsatzes teuer sind, wurde die Simulation nächtlicher Stimmung durch den Einsatz von Blaufiltern bei Tag zu einem technischen und ästhetischen Standard, genannt «amerikanische Nacht» oder «Day for Night-Aufnahme». Diese Technik der Unterbelichtung in Kombination mit Blaufiltern kann im Schwarzweißfilm und im Farbfilm eingesetzt werden. «Day for Night» Sequenzen sind häufig deutlich zu erkennen, zum einen durch unmotiviert auftauchende Schattenflächen, zum anderen durch die ausgeglichene helle Transparenz des filmischen Raums, die in einer echten Nachtszene kaum erreicht werden könnte. Eine »amerikanische Nacht« von ausgesprochen melancholischer Stimmung umgibt die Liebesbegegnung zwischen der verheirateten Jeanne Tournier (Jeanne Moreau) und dem

fremden jungen Mann (Jean-Marc Bory) in Louis Malles zweitem, schwarzweiß gedrehtem Spielfilm *LES AMANTS* (F 1958). Die durchscheinende, leicht milchige »Farbstimmung« verleiht der Sequenz etwas Schwebendes, das in den langsamen Bewegungen, dem Gleiten der Kamera Henri Decaës und dem Gehen der Schauspieler weiter getragen wird. Die künstliche Nacht ist selbst im Schwarzweißfilm an der Weichheit der Grautöne deutlich zu erkennen. Für die Aufnahme echter Nachtszenen mussten Filmmaterialien von hoher Lichtempfindlichkeit mit verhältnismäßig feiner Körnung entwickelt werden. Da Farbfilmmaterial ohnehin an die Lichtsituation am Set ungleich höhere Anforderungen stellt als Schwarzweißfilmmaterial, wird die Entwicklung eines für Nachtszenen geeigneten Farbfilmmaterials für die Filmhersteller zu einer zusätzlichen technischen Herausforderung. Zu beobachten ist, dass selbst echte Nachtszenen zur Unterstützung der emotionalen Atmosphäre häufig durch Blaeinfärbung nachbearbeitet werden.

Blau viragierte Nachtszenen in Stummfilmen begründen also eine filmische Tradition farbästhetischer Inszenierung, die auch dem Publikum des 21. Jahrhunderts noch wohl vertraut ist. Immer wieder begegnet man der blauen Nacht in unterschiedlichsten Kontexten und Genres, mit Vorliebe vor allem auch in Horrorfilmen. Von herausragender filmerzählerischer Qualität bleibt unbestritten die *Dracula*-Verfilmung von Friedrich Wilhelm Murnau *NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS* (D 1921/ 22)⁵⁹, die in einer in Teilen farbrekonstruierten Fassung vorliegt. Kaltes Blau verweist auch in dieser Rekonstruktion zugleich auf das kalte Tageslicht als Kontrapunkt zu den gelben Interieurs und auf die gespenstische Nacht. Wegweisend sind die blau viragierten Außenaufnahmen in freier Natur, die Beobachtung des Verhaltens der Tiere, aus dem eine Anwesenheit unsichtbarer böser Kräfte geschlossen werden kann. Hyänen kriechen hinterlistig jaulend durchs Gestrüpp. Pferde schlagen in die leere Luft aus, im Kampf gegen etwas, dem rohe Gewalt nichts anhaben kann. Die Morgensonne nach Hutters (Gustav von Wangenheim) erster Nacht in Transsylvanien grüßt zunächst in freundlichem Rosa, das einem dezenten Sepiaton weicht. Auffallend ist, dass die Rekonstruktion eine Dramaturgie der Farbintensität vorsieht, d.h. ein Anschwellen der Farben in Gefahrenmomenten und ihr Zurückweichen am Tage. Es ist aufgrund der katastrophalen Materiallage vor allem dieses Films kaum zu entscheiden, ob die Farbrekonstruktion stimmt. Original ist

59 Über Murnaus Meisterwerk lässt sich leider nur unter größten Vorbehalten gegenüber den vorliegenden Filmkopien sprechen. Diese Unsicherheit gegenüber dem Material resultiert aus der Produktionsgeschichte des Films. Murnau verfilmte Bram Stokers berühmten *Dracula*-Roman, ohne mit der Witwe Stokers über die Stoffrechte verhandelt zu haben. Diese strengte dann einen Urheberrechtsprozess gegen den Regisseur an und gewann. Laut Urteil des Gerichts waren alle Kopien des Films zu vernichten, allerdings befanden sich einige Kopien bereits im Ausland, so dass der Film mittlerweile in rekonstruiertem Zustand vorliegt. Vor dem Hintergrund der ungeklärten Rechte wurden die Figuren des Romans umbenannt, d.h. Jonathan Harker heißt bei Murnau Hutter, *Dracula* wurde zu Graf Orlok und Mina Harker zu Ellen.

allerdings ein Filmtrick Murnaus, der die Gespensterwelt in ein Negativbild bannt, das durch den blauen Farbstich vollkommen entmaterialisiert wirkt. Diese dominant weiße, von durchbrochenen, blauen Konturen durchzogene Szene der Kutschfahrt zum Schloss des Vampirs überschreitet visuell die Grenze zu dem Untotenreich der Vampire, einem negativen Abbild der realen Welt, das auf der visuellen Ebene dem Verfall anheim gegeben ist. Das Negativbild, eine visuelle Metapher für die Welt widernatürlicher Kräfte, problematisiert den filmischen Blick auf die Welt der Schatten. Werner Herzog reflektiert in seinem Remake des Murnau-Films *NOSFERATU: PHANTOM DER NACHT* (D/F 1979) mit Klaus Kinski in der Rolle des melancholischen Ungeheuers die monochrome Farbgestaltung des Stummfilms. Blaue Nächte, sepiafarbenedes einladendes Licht sogar im Inneren des Dracula-Schlusses, leichenfarbene Hauttöne und nicht zu vergessen die getragene Langsamkeit des Schauspiels und der Kamerabewegungen, stets im Tempo der Musik Popol Vuhs und Richard Wagners bleibend, Lucy Harker (Isabelle Adjani) als eine liebend-leidende Ophelia-Gestalt im weißen Nachtgewand, das schwarze lange Haar wie einen Mantel um sich breitend, die eigentümlich weiche Freude der pestkranken Menschen bei ihren letzten Gelagen unter Ratten und Schweinen – in Herzogs Vision existiert kein Tagesbewusstsein, aus dem heraus eine wirkliche Gegenwehr gegen die Gespensterwelt aufgebaut werden könnte. In diesem Punkt wenden sich Murnaus Vorbild und Herzogs Remake von der literarischen Vorlage ab.⁶⁰ Die Welt der Untoten ist im Übrigen auch in Kathryn Bigelows modernem Vampirfilm *NEAR DARK* (USA 1987) in morbide-romantischem Blau gehalten. Ab den achtziger Jahren ist das monochrom blaue Bild im Kino ohnehin eine Modeerscheinung. Bigelows Polizeifilm *BLUE STEEL* (USA 1990) zählt mit James Camerons *THE TERMINATOR* (USA 1984) ebenfalls zu dieser «blauen Periode».

Monochrom gehaltene, blaue Nachtszenen können also zum einen als realistische Darstellungskonvention des Kinos aufgefasst werden, zum anderen aber auch als visuelle Beschwörungen einer psychophysischen »twilight zone«, in der sich die Figuren wie in einem Traumzustand bewegen. Häufig zeigt das Kino die blaue Nacht als einen solchen Ort der «Zeitlosigkeit und Indifferenz», der «Transzendenz in der Immanenz»⁶¹, wie er in der Poetik über Jahrhunderte hinweg immer wieder erneut beschworen wurde. Traum und Albtraum, Schlaf und Tod, ein Eintauchen in die tiefsten Schichten des Unterbewusstseins, der Verlust an visueller Orientierung, die Verlorenheit in der Dämmerung, Melancholie und Angstzustände begleiten die Figuren des Kinos auf ihrem Weg in blaue Nächte. Vielleicht unbeabsichtigt, aber auch oft durchaus mit dem thematischen Kern vieler Stummfilme im Einklang, durchbrechen monochrome Bilder unser differenzieren-

60 Thomas Koebner: *Der romantische Preuße*. In: Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films*. Berlin: Bertz, 2003. S. 9–52, S. 24.

61 Wolfgang Müller-Funk: *Die Farbe Blau. Untersuchungen zur Epistemologie des Romantischen*. Wien: Turia und Kant, 2000. S. 8.

des Tagesbewusstsein. Dies gilt vor allem auch für lila, purpur, rot und grün viragierte Sequenzen, die keine realistische Interpretation der Farbe mehr zulassen, während Gelb- und Sepiatönungen für warmes Licht im Inneren eines künstlich beleuchteten Zimmers und selbst das mystische Blau für die Nacht bei weitem nicht so verfremdend wirken. Nun ist außerordentlich zu bedauern, dass kaum eine Möglichkeit besteht, über den ursprünglichen Zustand viragierter Filme im Hinblick auf dramaturgische und ästhetische Wirkungen zu urteilen. Überlegungen zur Virage bleiben notgedrungen abstrakt, sind aber darum nicht überflüssig. Auch ohne verlässliches Material lassen sich bestimmte Wirkungen der Virage prinzipiell beschreiben. Die Farben im monochromen Bild des Stummfilms ziehen Verborgenes im Wortsinne eines emotionalen Porträts ans Tageslicht. Das Kino umfängt mit dem Sichtbaren das Unsichtbare.

Bis in die dreißiger Jahre wurden Filmkopien viragiert, also noch in den ersten Jahren der Tonfilmproduktion, wobei das Färbebad der Tonspur des Tonfilmnegativs schadete. Aus diesem Grund wurde auf Farbe im Tonfilm überwiegend verzichtet, oder man drehte gleich auf viragiertem Positivmaterial. Die lange Zeit verbreitete Vorstellung, dass das Kino bis in die vierziger Jahre durchgehend schwarzweiß war, ist das Resultat mehrerer unterschiedlicher Vorgänge: Die handkolorierten Unikate des frühen Kinos sind fast alle unauffindbar, die viragierten Stummfilme der zwanziger Jahre haben weitgehend ihre Farben verloren, und die frühen Tonfilme wurden aufgrund der Problematik mit dem Färbebad und der Tonung überwiegend in Schwarzweiß gedreht oder seltener auf vorher gefärbtem Material.

Als der Tonfilm aufkam (1928), bevorzugte man aber gleich vom Hersteller eingefärbte Positivfilme, da die Chemikalienbäder der Virage die Tonspur beschädigten. Agfa pries die Mitte der 20er-Jahre in acht Farbtönen (darunter «Bernstein» und «Lavendel») gefärbte Zelluloidunterlage in ihrem «Kino-Handbuch» von 1928 damit an, daß ein solcher Positivfilm «nicht nur dem Verbraucher einen Arbeitsgang erspart, sondern auch in Bezug auf Gleichmäßigkeit und Sauberkeit der Ausführung bei weitem vorzuziehen ist, zumal eine hinreichende Ausführung jeden Geschmack auf seine Rechnung kommen lassen dürfte». Auch Gevaert lieferte solche «Positif Color»-Filme, und Kodak bot unter dem Namen Sonochrome ab 1929 Filme in 14 bis 17 Farbtönen an, darunter solche mit so exotischen Bezeichnungen wie «Inferno», «Fleur de Lis», «Nocturne» und «Caprice».⁶²

Ebenfalls beliebt bis in die dreißiger Jahre waren »Amber Prints«. Dabei handelte es sich ebenfalls um in Sepiatönen eingefärbte Positivfilme, die in ihrer ästhetischen Wirkung leicht mit Schwarzweißkopien zu verwechseln sind. Sepia- und Brauntöne tendieren eindeutig zur unbunten Farbskala und werden in diesem Sinne auch eingesetzt. Ein berühmtes Beispiel stellt die »unbunte« Rahmenhandlung des Märchenmusicals THE WI-

ZARD OF OZ (Victor Fleming, USA 1939) dar, die auf Sepiafilm kopiert und als Gegenwelt zur künstlich bunten Farbenwelt in Drei-Farben-Technicolor gesetzt wurde. Bei der Viragierung kann man also grundsätzlich zwischen einer nachträglichen und einer vorbereiteten Färbung des Filmmaterials unterscheiden. Im Falle der eingefärbten Positivfilme hatte das Verfahren Auswirkungen auf die Dreharbeiten, denn die Dramaturgie der Farbtöne musste bereits im Drehbuch oder im Produktionsplan verzeichnet sein. Außerdem zwangen die eingefärbten Positivfilme zu einer genauen Kalkulation der Materialmengen, die in den verschiedenen Farbtönen gebraucht wurden.

Neben dem Verfahren der Färbung von Filmkopien existierte das kompliziertere chemische Färbeverfahren der Tönung, das eine andere Bildwirkung erzielte.⁶³ Beim Verfahren der Tönung wird auf chemischem Weg der Silberanteil des Bildes in Eisen, Uran oder Kupfer umgewandelt, so dass die Farben Blau, Braun oder Rot entstehen. Im Gegensatz zu den monochrom viragierten Filmen blieben in getonten Filmen die »Lichter« des Bildes ohne Farbe. Gefärbt waren also vor allem die Silberpartien und damit die tendenziell dunkleren Stellen des Bildes. Damit ergibt sich eine völlig andere Bildästhetik des getonten Bildes im Verhältnis zum viragierten Bild, wobei die beiden Färbungstechniken dennoch häufig miteinander verwechselt werden. Mehnert beschreibt das Verfahren der Tönung, das er »Tönung« nennt, folgendermaßen:

Bei der Tönung wird das schwarze Silberbild verwandelt, während die Gelatine – das Einbettungsmittel – unverändert bleibt. Die das Bild aufbauenden Silberpartikelchen werden in Kupfer-, Uran- oder Eisenverbindungen überführt, wobei entweder ein braunes, rotes oder blaues Bild entsteht. Da die »Lichter«, also die durchsichtigen Stellen des Positivs, keine Silberpartikelchen enthalten, bleiben sie ungetont. Die entstandenen bunten Bilder sind somit den eigentlichen Schwarzweißbildern ähnlicher als die gefärbten. Bei ihnen wird die Gelatine angefärbt. Es erscheinen daher die hellen Stellen in dem gewünschten Farbton. In seltenen Fällen hat man beide Verfahren zugleich angewandt; man tönnte z.B. einen herbstlichen Wald uran-braun und viragierte den Himmel mit blauem Farbstoff.⁶⁴

Virage und Tönung zusammen bewirkten also erste Erfolge auf dem Gebiet der chemischen Färbung von Filmbildern mit mehreren Farbtönen. Um die Farben an den richtigen Stellen des Filmbildes zu fixieren, waren zudem entsprechende Beizen einzusetzen. Aller-

63 Werner Schultze: *Farbenphotographie und Farbfilm. Wissenschaftliche Grundlagen und technische Gestaltung*. Berlin, Göttingen, Heidelberg: Springer, 1953. S. 98. Schultzes Buch über Farbfilm ist auch darum eine interessante Quelle, weil es zu einer Zeit geschrieben wurde, als die alten Verfahren noch in guter Erinnerung waren. Dies wird an der Ausführlichkeit deutlich, mit der Schultze das Verfahren der Tönung beschreibt, das in aktuelleren Darstellungen meist nur in einem Nebensatz Erwähnung findet.

64 Mehnert: *Die Farbe in Film und Fernsehen*. S. 167–168. Bildbeispiele für Virage, Tönung und die Kombination aus beiden Verfahren, siehe: Koshofer: *Color: Die Farben des Films*. S. 20.

dings galt für die Tonung wie für die Virage, dass die Farben schon nach relativ kurzer Zeit verblassten. Robert Wiens Stummfilm *DAS KABINETT DES DOKTOR CALIGARI* (D 1920) soll eine zugleich getonte wie viragierte Sequenz enthalten haben. Auch diese und andere technische und ästhetische Praktiken der Kombination mehrerer Färbe- und Farbverfahren prägen die Geschichte des Farbfilms von Anfang an. Die Gründe für die Mischung mehrerer Verfahren sind allerdings von Filmbeispiel zu Filmbeispiel neu zu untersuchen. Vor allem in den Zehner und Zwanziger Jahren geschieht vieles aus der pragmatischen Motivation heraus, neue Verfahren zu testen. Einen wesentlichen Faktor der Entscheidung für oder gegen Farbe im Film bilden finanzielle Überlegungen der Produzenten, Filmemacher und Filmtheaterbetreiber. Farbfilme sind in den ersten Jahrzehnten in jeder Produktionsphase bis hin zur Abspieltechnologie äußerst teuer. Es musste immer ein Mehrfaches an Filmmaterial eingesetzt werden, nicht nur aufgrund der Arbeitsabläufe der Filmentwicklung, sondern auch weil in jeder Beziehung Neuland betreten wurde. «Trial and error» - auf diesen Nenner lassen sich die zahllosen Patente bringen, die in den zwanziger Jahren von den Farbfilmherstellern und Erfindern angemeldet wurden. Wieder einmal gilt jedoch, dass die Experimente nicht nur in technische Sackgassen gerieten, sondern auch auf neue ästhetische Pfade führten. Einen umfassenden Überblick über die Fülle von Farbverfahren hat Gert Koshofer in seinem Buch *Color – Die Farben des Films* und seinen anderen Schriften zum Thema bereits gegeben. Dies soll in der vorliegenden Studie nicht wiederholt werden. Eine Ästhetik der Farbe im Kino muss allerdings auf dieser von Koshofer, Mehnert, Schultze u.a. erarbeiteten, wertvollen Materialbasis aufbauen.

5. Auf der Suche nach den Farben der Natur

Unseres Erachtens darf kein Zweifel darüber bestehen, daß gut kolorierte Filme, die mit dem üblichen Projektor vorgeführt wurden, in der nüchternen Praxis der Wirklichkeit sowohl seitens der Lichtspieltheaterbesitzer sowie seitens des großen Publikums stets den naturfarbigen gegenüber bevorzugt werden. Das große Publikum verspürt nicht die geringste Sehnsucht nach einem Film in Naturfarben; es ist nicht gewillt, für eine derartige Vorführung auch nur einen Groschen mehr auszugeben als für die bisher übliche. Bunte Bilder: das ist etwas ganz anderes. Die sieht das Publikum mit großem Behagen. Aber gerade bunte Bilder liefert die Kinematographie in Naturfarben kaum, sondern das bietet der kolorierte (!) Film.

(Artur Gleichmar in der Fachzeitschrift *Photographische Industrie*,
12. Oktober 1921)⁶⁵

In den zehner und zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts starteten die technischen Pioniere des Farbfilms eine stattliche Reihe von Versuchen mit Zwei- und Drei-Farbsystemen, von denen keines zu den erhofften Ergebnissen führen sollte.⁶⁶ Erstes Ziel der Erfinder von Farbverfahren war und blieb für lange Zeit die Nachahmung natürlicher Farben, wobei hiermit zum einen die Vielfalt der Farbtöne in der Wirklichkeit, zum anderen die Feinheiten der Farbtonabstufungen sowie die Farbdichte gemeint waren. Die meisten Verfahren, die in den zehner und zwanziger Jahren erprobt wurden, basierten auf der additiven Mischung von zwei, maximal drei Farben (Rot, Grün und Blau). Gedreht wurde auf Schwarzweißfilm. Der Farbanteil dieser Filme war nur dann sichtbar, wenn man sie in entsprechender Weise projizierte. Archivkopien dieser Farbverfahren sind somit prinzipiell schwarzweiß und nicht wie im Falle viragierter Filme verblasst. Mit Hilfe von Farbfiltern vor einem oder mehreren Objektiven wurde das Schwarzweißfilmmaterial belichtet, so dass Teilauszugsbilder entstanden.

Projizierte man den in solcher Weise belichteten Schwarzweißfilm entweder durch ein so genanntes «Folgeverfahren» mit Hilfe von rotierenden Filterscheiben vor dem Projektorobjektiv oder mit Hilfe eines «Spreizverfahrens», das die Teilbilder durch «Prismen- oder Spiegelvorsätze auf der Leinwand vereinigt»,⁶⁷ so wurden in eingeschränktem Maß Farbtöne sichtbar. Diese entsprechen allerdings entgegen der Werbeslogans der Patentinhaber der Farbverfahren (zum Beispiel Kinemacolor, Prizma, Biocolour, DuPont Vitacolor u.a.) in keiner Weise einem «natürlich» wirkenden Farbbild.⁶⁸ Die Farben, die sich durch ein Zweifarbverfahren mischen lassen, weichen bis zur Unkenntlichkeit stark von den abzubildenden Farbtönen ab,⁶⁹ zumal etliche Projektionsmängel den Filmgenuss nachhaltig trübten. Das Folgeverfahren konfrontierte seine Zuschauer häufig mit der Tatsache, dass das menschliche Auge so träge, wie es für eine Farberzeugung durch eine Schwarzweißfilm-Projektion mit Hilfe rotierender roter und grüner Filterscheiben eigentlich sein müsste, doch nicht ist. Die Farbbilder flimmerten, Zeitfehler (Folgeverfahren) und Parallaxenfehler (Spreizverfahren) «erzeugten nicht nur farbige Ränder auf der Leinwand, sondern auch – Kopfschmerzen».⁷⁰ Daneben wurden mit Korn- und Linsenrasterverfahren in der Farbfotografie und Farbkinematographie mit sehr unterschiedlichen Ergebnissen experimentiert. Additive Zwei- und Dreifarbverfahren dieser Art führten ungewollt zu einem starken Ver-

66 Den besten Überblick hierzu verschafft Koshofers Buch *Color*.

67 Koshofer: *Color. Die Farben des Films*. S. 21.

68 Koshofer: *Color. Die Farben des Films*. S. 23. Koshofers Buch enthält ein Lexikon der Fachbegriffe, das Licht in das Dunkel der vielen Namen von Farbverfahren bringt und sehr hilfreich zur Orientierung ist.

69 Unter www.sidescreenmuseum.com findet sich zur Veranschaulichung eine Farbtabelle mit der Gegenüberstellung des Ausgangsfarbtönen und dem Ergebnis der Farbproduktion durch das zweifarbige Bispacksystem Cinecolor.

70 Koshofer: *Color. Die Farben des Films*. S. 21.

fremdungseffekt des Farbbildes, auf dessen Wirkung manche absichtlich ins Irreale gezogene Traumsequenz des modernen Farbfilms zurückkommen wird. Hitchcock legt einen vergleichbaren Rot-Grün-Farbwechsel in Scotties Albtraum in *VERTIGO* (USA 1958) sogar im Rhythmus der Musik Bernhard Herrmanns an (Abb. 32–33).

Die Zweifarbverfahren der zwanziger und dreißiger Jahre gleich welcher technischen Herkunft ließen eine gezielte Farbgestaltung der Bilder kaum zu, einfach aufgrund der zum Beispiel auf zwei monochromen Filtern basierenden Farbmischungstechnik, die zu einer notgedrungen eingeschränkten Farbpalette führen musste. Auch die Nachbearbeitung der Farbauszüge steckte noch in den Kinderschuhen, so dass farbdramaturgische Schwerpunkte im Bild lediglich durch die Gestaltung des Sets und der Kostüme und dies auch nur in sehr eingeschränktem Maß gesetzt werden konnten. Ein im Two-Strip-Technicolor-Verfahren gedrehter Horrorfilm des Regisseurs Michael Curtiz mit dem Titel *DOCTOR X* (USA 1932) demonstriert dies auf fortgeschrittenem Niveau. Blautöne kommen in Curtiz' frühem Farb-Ton-Film prinzipiell nicht vor. Dafür zeichnen sich die Großaufnahmen der Schauspieler bereits durch ansehnliche Hauttöne aus, auch wenn von naturgetreuer Farbwiedergabe noch nicht die Rede sein kann. Im Ganzen bewegen sich die Farbtöne in dem Film *DOCTOR X* zwischen den Grundfarben Rot und Grün und verleihen dem Szenario gerade durch die Beschränkung des Farbspektrums eine durchaus zum Inhalt passende, irrealen Wirkung. Die Lichtsetzung des Films ist noch ganz der Tradition von Schwarzweißfilmen mit unheimlicher Thematik verpflichtet und wird in ihrer Ästhetik durch die antinaturalistische Farbgebung durchaus unterstützt. Von einer dramaturgischen Entwicklung von Farbmotivketten, dem gezielten Setzen harter Farbkontraste oder fein abgestufter Farbakkorde sind die im Zweifarbverfahren gedrehten Filme noch weit entfernt.

Im Gegensatz zu den späteren Mehrschichtenfarbfilmen, bei deren Belichtung sich eine polychrome Farbentwicklung auf chemischem Weg vollzog, handelte es sich bei den meisten additiven Zweifarbsystemen um optisch-physikalische Verfahren. Aus diesem Grund gelten hier die Gesetze zur Mischung von Lichtfarben. Im eingeschränkten Sinn kann man die additiven Verfahren als Vorläufer des späteren Luxusfarbfilmsystems Technicolor bezeichnen, bei dem die gleichzeitige Belichtung von schwarzweißen Teilauszugsbildern mit Hilfe einer Spezialkamera durch einen roten, einen grünen und einen blauen Filter perfektioniert wurde. Doch der ausgereifte Technicolor-Prozess basiert im letzten Arbeitsschritt des Drucks zur Herstellung einer farbigen Positivkopie auf den Regeln der subtraktiven Farbmischung der Farben Cyan, Magenta und Yellow. Eine genaue Erklärung des Technicolor-Verfahrens folgt an späterer Stelle. Im vorliegenden Zusammenhang sollen vor allem die grundsätzlichen Unterschiede bei der Suche nach einem kinogerechten Farbfilmssystem deutlich gemacht werden. Dabei verfolgen die amerikanischen Farbfilmpioniere zwei unterschiedliche Ziele, denn neben der Zulieferung des schwarzweißen Rohfilms als Einzelfilm für den Grünauszug oder Bipackfilm für die

Rot- und Blauauszüge für das Technicolor-Verfahren beschäftigte sich die Firma Kodak⁷¹ ebenfalls mit der Entwicklung eines Mehrschichtenfarbfilms.

Die chemische Industrie in Deutschland konzentrierte sich dagegen zu einem früheren Zeitpunkt auf die Entwicklung eines Mehrschichtenfarbfilms nach dem Agfacolor-Verfahren, bei dem eine kompliziert aufgebaute, mehrschichtige Filmemulsion dafür sorgt, dass auf chemischem Wege Farben entstehen. Die Farbstoffe sind in der Emulsion gebunden und wirken während der Belichtung wie Farbfilter auf das Silberbild. Jede Farbstoffschicht lässt gemäß ihres Absorptionsspektrums nur einen Teil der eintreffenden Lichtstrahlen passieren, so dass prinzipiell eine große Menge Farbtöne im Bild erzeugt werden können. Vereinfacht muss man sich diesen Vorgang folgendermaßen vorstellen: Jedes Objekt der Wirklichkeit erzeugt Farbwirkungen, weil es nur einen bestimmten Anteil des Spektrallichts reflektiert. Dieses reflektierte Licht, nicht die absorbierten Wellenlängen, nehmen wir als Gegenstands- oder Lokalfarbe eines Objektes wahr. Das bedeutet, dass wir eine reife Tomate als rote Frucht sehen, weil sie die langen Wellenlängen des Lichts, die unser Gehirn als Rot klassifiziert, nahezu vollständig reflektiert. Die reflektierte Strahlung trifft nun, wenn eine Tomate in Farbe in Farbe eines Mehrschichtenfarbfilms fotografiert wird, auf die Filmemulsion und wird dort »verarbeitet«. Die in der Emulsion enthaltenen Farbstoffe verhalten sich zu dem eintreffenden «roten» Licht gemäß ihrem Absorptionsspektrum im Bereich ihrer Haupt- und Nebendichten. Im Einzelnen kommt es dann darauf an, welche Farbtöne in der Emulsion eingesetzt werden. Das unentwickelte Farbnegativ zeigt die Komplementärfarben zu den von den fotografierten Objekten reflektierten Lichtstrahlen. Durch die Entwicklung zum Positivfilm werden aufgrund komplexer chemischer Reaktionen die Gegenfarben, d.h. die Lokalfarben der fotografierten Objekte, wieder sichtbar. Probleme bereitete zu Beginn der Entwicklung von Mehrschichtenfarbfilmen vor allem das Diffusionsverhalten der Farbstoffe, die in fremde Farbschichten abwanderten und so zu einer fehlerhaften Farbwiedergabe führten. Die eher zufällige Entdeckung von chemischen Farbkupplern ermöglichte schließlich eine gezielte Fixierung der Farbstoffe in der Emulsion während der Farbentwicklung. Es handelt sich hierbei um eine wissenschaftliche Leistung der Filmfabrik Wolfen, die von großer Bedeutung für die Verbesserung der Farbwiedergabe durch belichteten Mehrschichtenfarbfilm ist.

Im Rahmen von Forschungsarbeiten zu Schwarzweißentwicklern, die schließlich zu dem bekannten Entwickler Atomal führten, versuchte Dr. Schneider, über den Aufbau eines Farbbildes mit Farbkupplern im Filmmaterial und einem Abkömmling der Schwarzweißentwickler als Farbentwicklersubstanz, anstelle des Silberbildes die

71 «Der Name «Kodak» ist ein Kunstwort. George Eastman ließ ihn im September 1888 als Warenzeichen eintragen.» In: Gert Koshofer: *Kodak und der Kinofarbfilm*. S. 311.

Körnigkeit zu verringern. Zwar war diese Prognose ein Trugschluß, doch waren Erkenntnisse aus diesen Arbeiten der Anstoß, daraus ein Farbverfahren zu entwickeln. Er hatte festgestellt, daß die bei der Entwicklung entstandenen Farbstoffe unauwaschbar, diffusionsfest in den Gelatineschichten verblieben. (...) Er zeigte, daß mit bestimmten Entwicklersubstanzen und farblosen organisch chemischen Verbindungen, so genannten Farbkupplern, eingebettet in Gelatine, in Gegenwart von belichtetem Silberhalogenid Farbbilder neben Silberbildern erhalten werden konnten, die nach der Entfernung des Silbers zu reinen Farbbildern führten.⁷²

Die beiden hauptsächlichen Hersteller von Mehrschichtenfarbfilmen Kodak und Agfacolor beschränkten in diesem Punkt unterschiedliche Wege. Beim Kodakverfahren befinden sich die Farbkuppler in der Entwicklerlösung, die beim Agfacolorverfahren bereits Bestandteil der Filmemulsion sind. Seit 1935, also seit dem Jahr, in dem das Grundsatzpatent für Agfacolor in Deutschland angemeldet wurde, lieferten sich die beiden großen Farbfilmproduzenten Kodak und Agfacolor (in Verbindung mit der wissenschaftlichen Abteilung der Filmfabrik Wolfen) heftige Gefechte um die jeweiligen Patentrechte an den Verbesserungen des Mehrschichtenfarbfilms.⁷³ Es handelte sich hierbei um einen politischen, industriellen und künstlerischen Kampf um die Farben des Kinos, aus dem deutlich wird, welche hohe Bedeutung einer Vorreiterschaft auf dem Gebiet der Farb fotografie hier wie dort zugestanden wurde.

In den dreißiger und vierziger Jahren dominierten zwei prinzipiell unterschiedliche Farbverfahren den Markt mit dem bewegten bunten Bild, die mit drei zum Teil kooperierenden Unternehmen verbunden sind. Auf der einen Seite brilliert das teure Verfahren Technicolor vor allem in den USA, England und Italien mit gestochen scharfen und leuchtenden Farbbildern, auf der anderen Seite werden in Deutschland die ersten abendfüllenden Farbfilme im Agfacolorverfahren gedreht. Kodak steht mit seiner Firmenpolitik zwischen diesen beiden Extremen, denn der Schwarzweißfilmproduzent ist maßgeblich an der Entwicklung des Technicolor-Verfahrens beteiligt und forscht intensiv an einem Mehrschichtenfarbfilm, mit dem Kodak in den fünfziger Jahren unter der Produktbezeichnung Eastman Color zum Marktführer in den USA werden wird. Jedes der drei dominierenden Farbverfahren entwickelt seine eigene Farbästhetik, die ursächlich auch mit den jeweiligen technischen Produktionsschritten zusammen hängt. Technicolor-Filme erkennt man an der Leuchtkraft der Farben und den scharfen Konturen der Farbfelder, die durch das Druckverfahren entstehen. Agfacolor tendiert zu weicheren Konturen, sanfteren Farbabstufungen und ist besonders effektiv in der Darstellung von Pastelltönen. Eastman Color konnte sich schließlich nach seiner Einführung 1950 innerhalb

72 Erhard Finger: *100 Jahre Kino und die Filmfabrik Wolfen*. Wolfen: GÖS-Gesellschaft für Sanierungsmaßnahmen Wolfen und Thalheim mbH, 1996. S. 48–49.

73 Auch hierzu ausführlich: Erhard Finger: *100 Jahre Kino und die Filmfabrik Wolfen*. S. 53.

weniger Jahre auf dem Weltmarkt durchsetzen, da das Eastman Color Negativ durch «zwei Farbmasken, die durch Farbnebdichten im Film beim Kopieren zwangsläufig verursachte Farbwiedergabefehler ausgleichen»⁷⁴ konnte. Die Eastman Kodak-Company brachte ab den fünfziger Jahren in kurzen Abständen neue Farbmaterialien heraus, die lichtempfindlicher und feinkörniger als die Vorläufertypen waren. Außerdem verbesserte sich die Farbsättigung des Eastman Negativfilms, so dass Agfacolor in den fünfziger und sechziger Jahren zunehmend vom westdeutschen Produktionsgeschäft ausgeschlossen wurde. Die Nachfolgematerialien von Agfacolor dominierten in der Sowjetunion und der DDR noch bis in die späten sechziger Jahre die dortige Farbfilmproduktion unter dem Produktnamen Orwocolor, der sich aus den jeweils ersten beiden Buchstaben der Bezeichnung »Original Wolfen« ableitet. Von großer Bedeutung für die Weiterentwicklung der weltweiten Farbverfahren war zudem die Freigabe der geschützten Agfacolor-Patente nach dem Zweiten Weltkrieg.⁷⁵ Von diesem Wissen profitierten alle anderen Farbverfahren, unter anderem auch das japanische Konkurrenzprodukt Fujicolor. Durch die Patentfreigabe stieg die Zahl der Farbfilmproduktionen in den fünfziger Jahren weltweit rasant an. Aber es wurden nicht nur die Patente von Agfacolor freigegeben. Auch die Wolfener Filmfabrik wurde demontiert und inklusive der Farbfilmspezialisten «mitgenommen». Die Anlage wanderte in Teilen in die Sowjetunion, die Personen überwiegend in die USA. Der deutsche Farbfilmspezialist Dr. Wilhelm Schneider und die wichtigsten Vertreter des Direktoriums hatten mit den amerikanischen Truppen das Land bereits verlassen, als die sowjetische Militäradministration Wolfen im Juli 1945 übernahm. Angeblich lautete die Devise der Amerikaner: «We take the brain».⁷⁶ Mehrschichtenfarbfilm übernahmen in den fünfziger Jahren unter anderem auch darum den Markt und verdrängten die komplizierteameratechnik des Technicolor-Prozesses in den USA, weil neue Breitwandverfahren (Cinemascope, Todd-AO) in Konkurrenz zu dem jungen Medium Fernsehen entwickelt werden mussten, die auf den Mehrschichtenfarbfilm angewiesen waren.

74 Gert Koshofer: *Die Agfacolor Story*. S. 98.

75 Erhard Finger: *100 Jahre Kino und die Filmfabrik Wolfen*. S. 61 f.

76 Erhard Finger: *100 Jahre Kino und die Filmfabrik Wolfen*. S. 61.

II. Die Dimensionen von Technicolor

1. Glorious Technicolor – der »Rolls Royce«

Technicolor war eine wunderbare Technik, die bei richtiger Beleuchtung ausgezeichnete Ergebnisse lieferte. Technicolor war der Rolls Royce unter den Farbsystemen, peinlich exakt und genau; die Labors waren etwas Besonderes, alle erste Klasse.

Technicolor war deswegen so gut, weil drei verschiedene Negative in den Grundfarben Gelb, Rot und Blau umkopiert wurden und über eine sehr dünne schwarz/weiß Kopie gelegt wurden, was einen satten Schatten ergab. Die Theorie, daß zwei komplementäre Farben Schwarz ergeben, funktioniert nicht immer, deshalb unterstützt die schwarz/weiß Kopie die realistische Wirkung der Farbe.

(Kameramann Jack Cardiff über Technicolor)

Im Jahr 1895 präsentierte der Filmpionier Louis Lumière seine ersten schwarzweißen, zum Teil aber auch bereits handkolorierten Kurzfilme der Öffentlichkeit, überwiegend dokumentarische Momentaufnahmen, aber auch schon Miniaturspielfilme wie den ersten Slapstick-Film der Kinogeschichte *LE JARDINIER* (F 1895),⁷⁷ in dem ein Gärtner in eine komische Auseinandersetzung mit einem Gartenschlauch verwickelt wird. Bis jedoch ausgehend von den ersten Farbexperimenten im Kino eine Farbfilm-Technologie gefunden wird, die dem Kino in polychromen Farben zum Durchbruch verhilft, vergehen zwanzig lange Jahre, in denen ununterbrochen an der Weiterentwicklung der Technik des farbigen Kinofilms gearbeitet wurde.

1915 begründete «Mr. Technicolor» Herbert T. Kalmus (1881–1963) in einem zum rollenden Farbfilm Labor «umfunktionierten Eisenbahn-Salonwagen»⁷⁸ seine Farbfilm-Produktionsfirma. Mitbegründer von Technicolor und für lange Jahrzehnte kongeniale Partner auf der Suche nach dem besten aller Farbfilmverfahren werden zwei Studienfreunde von Herbert T. Kalmus: W. Burton Wescott und Dr. Daniel Frost Comstock. Die drei wichtigsten Pioniere des Technicolor-Verfahrens sind Absolventen des Massa-

77 Der berühmte Filmstreifen ist unter verschiedenen Titeln und in verschiedenen Fassungen verzeichnet. Bei der Uraufführung stand der Film unter dem Titel *LE JARDINIER* im Programm, der später unter dem Titel *L'ARROSEUR ARROSÉ* bekannt wurde.

78 Christian Schwotzer: *Technicolor – die farbigsten Momente der Filmgeschichte*. In: *Film & TV Kameramann*, 45. Jahrgang, Nr. 2/96, S. 8–27. S. 10. Lesenswert ist Herbert Kalmus' Autobiografie: *Mr. Technicolor. An autobiography by Herbert T. Kalmus with Eleanore King Kalmus*. New York: MagicImage Filmbooks, 1993. Das Buch wurde von Kalmus' zweiter Frau auf der Grundlage eines unveröffentlichten Manuskripts nach dem Tode ihres Mannes herausgegeben.

chusetts Institute of Technology (MIT)⁷⁹ – von dort rekrutierten sie in den kommenden Jahren auch immer wieder Nachwuchskräfte für ihr Unternehmen. Der Markenname Technicolor, von dem Namen der Hochschule *M.I.T.* abgeleitet, wird zu einem Gütesiegel für hochwertige Kinofarbfilme, zumal das Verfahren aufgrund der enormen Kosten, die es verursacht, in der Regel vorerst ohnehin nur bei Prestigeproduktionen zum Einsatz kommt.

Zwei Jahre nach der Firmengründung und nach ebenso langer Forschungstätigkeit präsentierte Herbert T. Kalmus seinen ersten Farbkurzfilm *THE GULF BETWEEN* (R: Wray Bartlett Physioc, USA 1918) der Öffentlichkeit. Mit dieser Premiere beginnt die Erfolgsgeschichte des Farbfilmverfahrens Technicolor, aber bis zum abendfüllenden Kinospielefilm in leuchtenden und vor allem gezielt gesetzten, nicht dem Zufall überlassenen Farbtönen ist noch ein weiter Weg zurückzulegen. Im Gegensatz zu den Bemühungen des Rohmaterialherstellers Kodak, der auch für den Amateurbereich Farbschmalfilme und Farbfotomaterialien produzierte, konzentrierten sich Kalmus und seine Partner von Anfang an auf die professionelle Farbfilmproduktion für das Kino. Dieses Ziel prägte ihre Firmenpolitik maßgeblich. Zu den Besonderheiten, die aus dem Qualitätsbewusstsein der Firmeninhaber resultierten, zählte unter anderem die Strategie, Technicolor-Kameras ausschließlich zusammen mit den eigens ausgebildeten Spezialteams der Firma zu vermieten. Die Filmentwicklung sowie sämtliche Postproduktionsphasen wurden ebenfalls nicht aus der Hand gegeben. Zur »Farbfilmphilosophie« Technicolors gehörte seit der Firmengründung die Mobilität der Mitarbeiter des Unternehmens, die auf die Ästhetik der Bildgestaltung der Technicolor-Produktionen vor Ort und schon im Vorfeld auf die Wahl der Schauplätze, auf die Farbgestaltung der Studiodekoration, die Kreation der Kostüme, die Wahl des Make-ups und nicht zuletzt auf die Lichtsetzung massiv Einfluss nahmen. Neben dem Kamerateam agierten Farbberater am Set, die dafür zu sorgen hatten, dass die fertigen Technicolor-Filme den hohen Qualitätsanforderungen und vor allem den farbästhetischen Vorstellungen der Firma entsprachen. In den Credits taucht von Anfang an immer wieder der Name Natalie Kalmus auf. «Mrs. Technicolor», die einflussreiche Gattin des Firmengründers, blieb bis in die fünfziger Jahre, lange nach der Ehescheidung von Herbert Kalmus, eine zentrale Instanz bei der Farbgestaltung von Prestigeproduktionen. Ihre Anwesenheit bedeutete neben unbestrittener Fachkompetenz am Set auch eine ästhetische Beschränkung der Bildgestalter, denn Natalie Kalmus forderte bei Genrefilmen, die einem inszenatorischen Realismus verpflichtet waren, Zurückhaltung in Bezug auf die Farben, die nicht zu expressiv, zu fordernd oder zu »besitzergreifend« wirken durften.⁸⁰ Natürlich wirkende Farbkompositionen ohne überdeutliche Kontrastierung oder Verfremdungseffekte unterstützen die Illusion

79 Schwotzer: *Technicolor – die farbigsten Momente der Filmgeschichte*. S. 10.

80 Grob: *Farbe im Auge, Ausdruck im Kopf*. S. 62.

des Kinopublikums, zum Zeugen realer Vorgänge zu werden. Vor allem intensiv farbiges Licht, das die Gesichtsfarbe der Darsteller übertönt, wurde aus diesem Grund selten eingesetzt. Allerdings sind auch in diesem Punkt immer wieder Ausnahmen gemacht worden: John M. Stahls Melodram *LEAVE HER TO HEAVEN* (USA 1945) visualisiert ein tödliches Eifersuchtsdrama mit Hilfe der Leitfarbe Gelb, auf der nahezu jede Bildkomposition des Films aufbaut. Vor allem in den Close-ups sind die Gesichter der Hauptfiguren Ellen Berent (Gene Tierney) und Richard Harland (Cornel Wilde) von gelbem Licht verfremdet, einer Farbe des Wahnsinns, aber auch der Faszination, die von der schönen Mörderin ausgeht. Immer wieder zeigt sich das Gelb, wenn Gefahr im Verzug ist. Zum Beispiel spiegelt sich diese Farbe auf dem Wasser des Sees, als Ellen Richards behinderten Bruder so lange im eiskalten Wasser schwimmen lässt, bis er ertrinkt. Expressive Experimente mit den Möglichkeiten des Technicolor-Farbfilms konnten ab den vierziger Jahren allerdings vor allem bei britischen Produktionen beobachtet werden. Herausragende Beispiele für eine antinaturalistische Farbdramaturgie sind John Hustons Künstlerfilm *MOULIN ROUGE* (GB 1952; Abb. 62 und 63) oder die Filme Michael Powells und Emeric Pressburgers *BLACK NARCISSUS* (GB 1947), *THE RED SHOES* (1948) oder *THE TALES OF HOFMANN* (USA 1951). Künstler- und Theaterfilme fordern im Besonderen zur expressiven Farbgestaltung heraus.

In den Hollywood-Farbfilmern der dreißiger und vierziger Jahre reflektiert die Farbgestaltung häufig eine graduell unterschiedliche Orientierung der klassischen Filmgenres an den visuellen Erfahrungen der Wirklichkeit. Aufgrund gewachsener Bildtraditionen diktierten manche Genres den Produzenten und Regisseuren eine Entscheidung für Farbe oder für Schwarzweiß. Vor allem zu den bildästhetisch häufig innovativen B-Movies, zumeist Kriminal- oder Spionagefilme, die mit relativ geringem Budget gedreht wurden, gehörte lange Zeit das schwarzweiße Bild, das Spiel mit Licht und Schatten ohne bunte Farben. Auch die in den dreißiger Jahren höchst produktiven Komödiengenres der Screwball-Comedy oder der Romantic Comedy blieben bemerkenswert lange ihrer schwarzweißen *High-Key*-Ästhetik treu. Noch in den vierziger Jahren werden Komödien mit Starbesetzung, u.a. Katherine Hepburn, Cary Grant oder Spencer Tracy, überwiegend in Schwarzweiß gedreht. Ob *BRINGING UP BABY* (R: Howard Hawks, USA 1938), *NINOTSCHKA* (R: Ernst Lubitsch, USA 1939), *THE PHILADELPHIA STORY* (R: George Cukor, USA 1940), *HIS GIRL FRIDAY* (R: Howard Hawks, USA 1940), *I MARRIED A WITCH* (R: Rene Clair, USA 1942), *THE WOMEN OF THE YEAR* (R: George Stevens, USA 1942), *THE MAJOR AND THE MINOR* (R: Billy Wilder, USA 1942) – die erfolgreichsten und bekanntesten Komödienproduktionen sind Schwarzweißfilme, obwohl der Farbfilm gerade in dieser Zeit an Bedeutung stetig zunahm. Selbst Howard Hawks' zehn Jahre später gedrehte Komödie *I WAS A MALE WAR BRIDE* (USA 1952) oder Billy Wilders Meisterwerk *SOME LIKE IT HOT* (USA 1959) sind nicht in Farbe gedreht. Auffallend ist gerade in den schwarzweißen Screwball-Comedys die Vorliebe für weiße Dekors und Kostüme, womit die helle und

lichte Bildästhetik des Genres unterstrichen wird. Wegbereiter der freien, ins Irreale spielenden, intensiven Farben im Kino ist – allen anderen Filmgenres voran – das Musical und zwar aufgrund seiner tendenziellen Nähe zur Fantastik und zum Märchen, aber auch durch seine Aufwertung abstrakter Bildarrangements. Das Musical wird durch die Farbe zum reinen Kino, zu einer besonderen Form der L'art-pour-l'art innerhalb der Kinokultur.⁸¹ Neben Musical, Musik- und Tanzfilm, Künstlerfilm und Fantastischem Film reagiert auch das Westerngenre auf die Einführung der Farbfilmtechnologie offen, schließlich gewinnt die Landschafts- und Naturfotografie immens durch die Möglichkeit der Wiedergabe von Farben. Nicht vergessen werden dürfen auch Abenteuer- und Piratenfilme, allen voran Filmklassiker wie *THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD* (USA 1938; Abb. 160–162), gedreht von Michael Curtiz und William Keighley, oder der in den zwanziger Jahren in Zwei-Farb-Technicolor gedrehte Stummfilm *THE BLACK PIRATE* (USA 1926) von Albert Parker mit Douglas Fairbanks in der Hauptrolle (Abb. 155–159).

Farbfilmaufnahmen erfordern generell einen wesentlich stärkeren Einsatz von Licht, so dass die neue Technik in den dreißiger und vierziger Jahren notgedrungen zu einer Reduktion der Bewegung der Objekte vor der Kamera und vor allem der Kamera selbst führen musste. Jede Bewegungsszene stellt darum eine prinzipielle Herausforderung an die Bildgestalter dar. Diese Erschwernis macht es zunächst verwunderlich, dass gerade das Musicalgenre mit seinen rhythmischen und akrobatischen Bewegungen einzelner Figuren und großer Figurengruppen, aber auch der Western mit seinen Kampf- und Verfolgungsszenen viele herausragende Farbfilme in Technicolor hervorgebracht haben. Bevor nun im weiteren Verlauf dieses Buches vor allem auf das Musical unter dem Gesichtspunkt der Farbgestaltung intensiv eingegangen werden kann, scheint es doch an der Zeit, die Entwicklung von Technicolor in einem kurzen technischen Exkurs bis hin zu dem »richtigen« Technicolor-Prozess zu verfolgen.

2. Die Entwicklung des Technicolor-Verfahrens

Zwischen den ersten Technicolor-Kurzfilmen in den späten zehner Jahren bis zu den ersten abendfüllenden Spielfilmen Mitte der dreißiger Jahre entwickelten Kalmus, Comstock und Wescott drei höchst unterschiedliche Farbverfahren, die alle Technicolor genannt wurden. «Technicolor» – so resümierte Kalmus in seiner Autobiographie und bezieht sich hier auf den ausgereiften Technicolor-Prozess Nr. 4 – «war keineswegs das Ergebnis einer einzigen Erfindung, eines Patents oder eines einzigen Prozesses. Es war das Ergebnis hartnäckiger Forschung und Weiterentwicklung doch stets Schritt für Schritt.»⁸² Zunächst

81 Alf Brustellin: *Das Singen im Regen. Über die seltsamen Wirklichkeiten im amerikanischen Filmmusical*. In: Andrea Pollach, Isabella Reicher, Tanja Widmann (Hrsg.): *Singen und Tanzen im Film*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2003.

82 Schwotzer: *Technicolor – die farbigsten Momente der Filmgeschichte*. S. 8

handelte es sich um ein zweifarbig additives Verfahren, den so genannten Technicolor Prozess Nr. 1, der zwischen 1917 und 1920 zur Anwendung kam:

Zwei Farbauszüge, das rote und grüne Teilbild, wurden mit Hilfe eines Strahlenteilelements hinter dem Objektiv durch ein Rot- und ein Grünfilter auf einem Schwarzweiß-Filmstreifen übereinander aufgenommen und durch die gleichen Filter mit zwei Objektiven übereinander projiziert.⁸³

Auf teilbelichtetem Schwarzweißmaterial wurden zwei Farbauszüge hergestellt, die bei der Projektion mit einem Spezialvorführgerät wieder addiert wurden. Zu den immensen Schwierigkeiten bei der Vorführung bemerkte Herbert Kalmus, «dass solche speziellen Zusätze zum Projektor einen Vorführer erfordern, der eine Kreuzung ist zwischen Universitätsprofessor und Akrobat.»⁸⁴ Der im Technicolor Verfahren Nr. 1 gedrehte Film *THE GULF BETWEEN* (USA 1918) wurde von der Kritik gelobt, seine Farben sogar «mit der Wiedergabetreue fein ausgefüllter Ölgemälde»⁸⁵ verglichen.

Bereits 1917 entwickelte Comstock die erste Technicolor-Kamera, die den Technicolor-Prozess maßgeblich verbessern sollte. Joseph A. Ball, der spätere technische Direktor der Firma, führte die komplizierte Kamera in den Anfängen höchst persönlich. Durch das Objektiv dieser Kamera fiel der Lichtstrahl auf ein Prisma, welches diesen teilte und auf zwei Bildfenster projizierte. Das Schwarzweißmaterial wurde jeweils durch einen Rot- und einen Blaugrün-Filter belichtet. Das Ergebnis waren zwei Belichtungen des exakt selben Bildes, so dass die Qualität des Farbfilms sich merklich verbesserte. Doch auch dieses Verfahren war nur so gut, wie die Vorführung genau war, weil mit einem Vorführgerät mit doppeltem Objektiv gearbeitet werden musste und geringste Verschiebungen sofort sichtbar wurden.

Zwischen 1922 und 1927 war mit dem Namen Technicolor ein zweifarbiges, subtraktives Verfahren verbunden, das auch als «Two-Strip-Technicolor» oder «Technicolor Prozess Nr. 2» bekannt wurde. Wieder erfolgt eine gleichzeitige Belichtung desselben Bildausschnitts durch einen Rot- und einen Grünfilter, aber jetzt lagen die beiden teilbelichteten Bilder untereinander und zwar auf Grund der Prismenspiegelung um 180° gedreht. Bei normaler Laufgeschwindigkeit der Kamera musste der Film immer um zwei Bilder vorrücken, so dass die doppelte Menge Schwarzweißmaterial verbraucht wurde. Nach der Belichtung wurden von dem Filmnegativ mit den Doppelbildern zwei Matrizen mit so genannten Reliefbildern auf einem Filmmaterial hergestellt, das nur halb so dünn sein durfte wie herkömmliches Material. Durch die Entwicklung eines solchen

83 Koshof: *Seit 75 Jahren Technicolor-Filme*. In: *Film & TV Kameramann*, Jahrgang 42, Heft 1/1993; S. 24–34. S. 24.

84 Zitiert nach Koshof: *Color. Die Farben des Films*. S. 54.

85 Koshof: *Color. Die Farben des Films*. S. 54.

Spezialmaterials beteiligte sich die Kodak-Company an der Verbesserung des Technicolor-Verfahrens. In einem nächsten Schritt wurden die Farben auf den Film aufgetragen.

Die beiden Filmstreifen mit den Reliefbildern wurden mit den Emulsionsseiten nach außen (für die späteren weiteren Entwicklungs- und Einfärbungsprozesse wichtig) passgerecht aufeinandergeklebt (engl. cemented) und in Fließbädern entsprechend rotorange und blaugrün eingefärbt.⁸⁶

Eine Schwachstelle des Verfahrens war die Klebung der beiden Filmstreifen zu einem Vorführfilm, die sich durch die Hitzeentwicklung während der Projektion häufig auflöste. Dieses Hindernis wurde durch die Entwicklung des Technicolor-Matrizen-Druckverfahrens überwunden, das zunächst als Two-Strip-Dye-Transfer (Technicolor Prozess Nr. 3) und dann ab 1932 als Dreifarbverfahren für eine merkliche Verbesserung der Bildqualität sorgte.

Zwei wichtige technische Komponenten bildeten weiterhin die Grundvoraussetzung für die überragende Qualität der Technicolor-Farben. Erstens wurde 1932 eine Drei-Streifen-Kamera entwickelt, die es ermöglichte, drei Schwarzweißfilme gleichzeitig durch jeweils einen Rot-, Grün- und Blaufilter zu belichten. Die schwere und komplizierte Farbkamera kostete den stolzen Preis von 30 000 Dollar⁸⁷ und war ein Schwergewicht, vergleichbar mit einer «mittleren Kommode».⁸⁸ Zweitens wurde der Dye-Transfer-Prozess optimiert und zum Druckverfahren ausgebaut, bei dem die drei Gelatinerelieffilme als Druckmatrizen auf einen Blankfilm gepresst wurden, so dass eine unempfindlichere Farbkopie ohne Klebung als Vorführkopie entstand. Wie beim Farbdruck mischten sich die Farben auch beim Dye-Transfer-Prozess subtraktiv zu einem polychromen Farbbild. Das Ergebnis war im Verhältnis zu anderen Farbverfahren nicht nur ästhetisch hochwertiger, sondern auch haltbarer. Als problematisch erwiesen sich allerdings die hohen Produktionskosten des ausgereiften Technicolor-Prozesses Nr. 4 (1932–1955). Außerdem litten die Regisseure und Kameraleute unter der Unhandlichkeit der Kamera, die sich nur schwer manövrieren ließ. Technicolor-Produktionen verschlangen Unmengen von Filmmaterial: die dreifache Menge von schwarzweißem Negativfilm zur Filmaufnahme und für jeden weiteren Arbeitsschritt ebenfalls die dreifache Materialmenge, denn das Verfahren zwang dazu, jeden Farbauszug einzeln zu schneiden.

Für den Schnitt wurde vom Grünauszug (mit dem schärfsten der drei Bilder) eine Schwarzweiß- («Arbeits-»)Kopie gezogen, die mit Negativnummern versehen war. Stand die endgültige Schnittfassung fest, wurde diese Arbeitskopie mit den Rand-

86 Schwotzer: *Technicolor – die farbigsten Momente der Filmgeschichte*. S. 12.

87 Schwotzer: *Technicolor – die farbigsten Momente der Filmgeschichte*. S. 16.

88 Wolfgang Fischer: *Kamera läuft, bitte träumen! Special: 100 Jahre Kino. Teil 2: 1927–1945*. In: *Film & TV Kameramann*, 44. Jahrgang, Nr. 1/95, S. 8–35. S. 20.

nummern an dem Grünauszug, der mit dem Rot- und dem Blauauszug gekoppelt war, angelegt, und so wurden alle drei Negativstreifen Einstellung für Einstellung in die drei Streifen der endgültigen Version geschnitten. Erst dann wurden Matrizen hergestellt und der Trägerfilm gepreßt.

Farbkorrekturen konnten bei dem Drei-Streifen-Verfahren bei jedem der drei Farbauszüge vorgenommen werden, selbst feinste Veränderungen waren somit möglich. Blenden, Überblendungen und Bildeinstanzungen sowie Titel mussten ebenfalls auf jedem der drei Negativ-Farbauszüge einzeln angefertigt werden, bevor sie in das Negativ für den endgültigen Schnitt eingesetzt werden konnten.

Solche Effekte wurden auf einer optischen Bank erstellt, auf welcher der gewünschte Effekt auf einem feinkörnigen Schwarzweiß-Negativ-Duplikat (eines jeden der drei Farbauszüge) reproduziert wurde.⁸⁹

Zu den Feinheiten des Technicolor-Verfahrens ließe sich noch vieles ergänzend hinzufügen, worauf an dieser Stelle verzichtet wird, weil sich bereits ausreichend technische Spezialisten diesem komplexen Thema gewidmet haben. Für eine Beschäftigung mit den Technicolor-Farben unter ästhetischen und dramaturgischen Gesichtspunkten ist es allerdings wichtig, Aufwand und Präzision des Verfahrens in Erinnerung zu behalten. Obwohl das Verfahren farbästhetisch allen anderen in den dreißiger Jahren weit überlegen war, stagnierte das Interesse der Produzenten immer wieder, vor allem aufgrund der hohen Produktionskosten. Ein Vielfaches an Filmmaterial, ein immenser Aufwand an Licht, anfallende Kosten durch Fehlentscheidungen in Bezug auf Maske, Kostüme und Setdesign, mangelnde Erfahrung mit der Komposition farbiger Filmsequenzen, Brüche in der Licht- und Farbkontinuität – die Risiken der Farbfilmproduktion erschienen hoch angesichts der Gewinnmöglichkeiten. 1933 begründeten John H. und Cornelius V. Whitney vor dem Hintergrund des mangelnden Produzenteninteresses das Studio Pioneer Pictures mit der besonderen Aufgabe, Technicolor-Filme zu drehen. Verliehen wurden die neuen Farbfilme von RKO, unter anderem der erste, mit der Dreistreifenkamera gedrehte Kurzfilm *LA CUCARACHA* (R: Lloyd Carrigan, USA 1934), der für seine überragende Farbqualität mit dem Kurzfilm-Oscar ausgezeichnet wurde. Durch die Produktionen von Pioneer Pictures und mit Hilfe der finanziellen Unterstützung des Zeichentrickfilmspezialisten Walt Disney kam das Geschäft nach und nach wieder in Schwung.

Während die Technicolor Drei-Streifen-Kamera ab 1935 auch im abendfüllenden Spielfilm rege zum Einsatz kam, trieben Kalmus und seine Ingenieure in Zusammenarbeit mit Eastman Kodak die Forschungen an einem Mehrschichtenfarbfilm ab 1939 energisch voran. Vorderstes Ziel war die Vereinfachung der Dreharbeiten durch eine handlichere und leichtere Farbfilmkamera, in der nur ein Film belichtet werden musste. Als der

89 Schwotzer: *Technicolor – die farbigsten Momente der Filmgeschichte*. S. 22.

Technicolor-Prozess Nr. 5 1953 produktionsreif wurde, löste das Monopak-Verfahren die Drei-Streifen-Kamera endgültig ab. Technisch bewegten sich die verschiedenen Farbfilmproduktionsverfahren Agfacolor und Kodak durch den amerikanischen Schritt zum Mehrschichtenfarbfilm Anfang der fünfziger Jahre aufeinander zu. Wobei das Technicolor Druckverfahren zur Produktion hochwertiger Vorführkopien noch bis 1978 in den USA zum Einsatz kam und mittlerweile aufgrund seiner hohen Qualität und guten Lagerfähigkeit bei der Herstellung hochwertiger Kopien wieder eine Rolle spielt. Die Fabrikanlagen von Technicolor wurden nach der Aufgabe des Verfahrens in den USA nach China verkauft und dort noch lange Jahre eingesetzt.

Wie alle Farbfilmverfahren hatte auch der ab 1953 die Farbfilmproduktion bestimmende Mehrschichtennegativfarbfilm von Eastman Color Vor- und Nachteile. Einer der gravierenden Mängel wurde erst mit der Zeit entdeckt, nämlich die schlechte Haltbarkeit der Farbstoffe. Vor allem der Blaufarbstoff verflüchtigte sich binnen weniger Jahre aus den Kopien, so dass Meisterwerke wie Michelangelo Antonionis *IL DESERTO ROSSO* (I/F 1964), Alfred Hitchcocks *VERTIGO* (USA 1958) und viele andere in Eastman Color gedrehte Filmklassiker gründlicher Restauration bedurften. Aus der besseren, weil einfacheren Handhabbarkeit des Verfahrens ergaben sich aber auch eine Menge Vorteile. Die Filme ließen sich normal entwickeln und mussten nicht mehr in einem mehrstufigen Arbeitsprozess zu drei bis vier Matrizenfilmen aufgebaut werden. Die Reduktion der Zwischenstadien, also der Wegfall einzelner Arbeitskopien, führte zu einer Steigerung der Auflösung des späteren Blankfilms. Somit verbesserte sich die Farbwiedergabe. Schließlich erlangte die Filmkamera ihre Beweglichkeit zurück, die aufgrund des Gewichts der Drei-Streifen-Kamera deutlich eingeschränkt war. Fahrten, Schwenks und Flüge der Drei-Streifen-Kamera, die in den Farbfilmen der dreißiger und vierziger Jahre durchaus schon zu bewundern sind, verdienen eine gesonderte Würdigung.

Durch die Einführung der verschiedenen anamorphotischen und nicht-anamorphotischen Breitwandverfahren seit den fünfziger Jahren wurde die Entwicklungsfähigkeit des Technicolor-Prozesses erneut gefordert. Als Antwort auf das Farbfernsehen, das 1954 in den USA⁹⁰ eingeführt wurde, produzierte das Kino überbreite Filme mit immensem Schauwert, zum Beispiel durch die Landschaftsfotografie in Western oder durch das extensive Inszenieren von Gruppenchoreografien im Musical. Räume und Figurenkonstellationen, Arrangements in die Breite oder die Tiefe, Distanz und Nähe der Kamera und die Montage der gedrehten Sequenzen mussten den verschiedenen Bildformaten gemäß neu überdacht werden. Da Filme im Breitwandformat das Publikum durch ihren Schauwert zum Kinobesuch verführen sollten, musste auf eine hohe

⁹⁰ In Deutschland wurde das Farbfernsehen 1967, also erst dreizehn Jahre später als in den USA, eingeführt. Als der damalige Außenminister Willy Brandt auf den berühmten roten Startknopf drückte, kam es erst einmal zu einer legendären technischen Panne.

Qualität der Farbwiedergabe sowie auf Schärfe und Körnung der Filmkopie in besonderer Weise geachtet werden. Also wurde das hochwertige Druckverfahren Technicolor technisch an die Bedingungen des breiten Bildes angepasst und kam verstärkt wieder zum Einsatz.

Zugleich gelang es Kodak, den Blankfilm, also den für die Theaterkopie bestimmten Film, auf den die drei Farbstoffe von den Matrizen übertragen wurden, in seinem Auflösungsvermögen zu verbessern. Das und der Fortfall der Zwischenkopien brachte eine erhebliche Steigerung der Schärfelistung, so dass nun auch CinemaScope-Produktionen nach dem Technicolor-Prozeß kopiert werden konnten, während die ersten CinemaScope-Filme noch auf Eastman Color Print-Film kopiert worden waren.⁹¹

Zurzeit stehen die Film- und auch die Fernsehindustrie im Zuge der Digitalisierung der Medien wieder vor einem Paradigmenwechsel in der Produktion, aber auch der Ausstrahlung von bewegten Bildern. Auch diese neue Technik wirkt sich wie die Vorgängermodelle auf die Farben und die Bildqualität des Kinos aus. Beobachtet man gegenwärtige, mit ungeheurem Aufwand betriebene Großproduktionen, zum Beispiel Peter Jacksons Trilogie *THE LORD OF THE RINGS* (Neuseeland/USA 2001–2004), so fällt auf, dass traditionelle und digitale Tricktechnik, Modellbau und Animation Hand in Hand gehen. Ebenso vermischen sich die traditionelle Kinoaufnahmetechnik auf Film und die digitale Nachbearbeitung des Materials. *THE LORD OF THE RINGS* ist in Bezug auf die Farb- und Lichtgestaltung herausragend. Um diese visuelle Intensität zu erreichen, unternahm «Supervising Digital Colorist» und Kreativdirektor Peter Doyle umfangreiche Tests zur digitalen Lichtbestimmung verschiedener Filmmaterialien. *THE LORD OF THE RINGS* wurde auf einer Vorversion des «Intermediate-Filmmaterials» von Kodak gedreht und auf Fujicolor ausgespielt. Der Hersteller Fuji war dazu bereit, in Absprache mit Doyle und Jackson «etliche Modifikationen an dem Filmmaterial»⁹² vorzunehmen, auf dem die Trilogie ins Kino kam. Nach und nach kommen bereits Digitalkameras bei Kinoproduktionen zum Einsatz, allerdings überwiegend bei Low-Budget-Projekten, für die die Bildqualität zweitrangig ist. Zu wünschen wäre, dass Film- und Digitalkamera künftig nebeneinander von den Filmemachern so eingesetzt werden, wie Maler ihre Werkzeuge im Hinblick auf die Ästhetik des Materials auswählen. Zumindest scheint die Entwicklungsgeschichte des Mehrschichtenfarbfilms – glaubt man dem Kodak-Filmdesigner John Sawyer – noch nicht ans Ende gekommen zu sein: «Wir sind noch weit entfernt von den Grenzen der Silberhalogenidtechnologie, wir haben den Horizont bisher noch nicht

91 Koshofer: *Color. Die Farben des Films*. S. 78.

92 Christine Gebhard und Gerd Voigt-Müller im Gespräch mit Peter Doyle: *Der Herr der Farben*. In: *Film & TV Kameramann*. 51. Jahrgang, 2/2002, S. 28–34. S. 29.

gesichtet und ich rechne nicht damit, daß wir ihn in naher Zukunft sehen werden.»⁹³ Moderne Mehrschichten-Farbfilme fügen die Grundfarben in mehr als einem dutzend Farbschichten von unterschiedlicher Lichtempfindlichkeit in der Emulsion übereinander. Das Ergebnis ist feinkörnig, brillant, farbtoneich und übertrifft derzeit die Bildqualität der digitalen Aufnahmetechnik bei weitem.

3. «Somewhere over the Rainbow» – ein Tornado und die Folgen ...

Toto – I have a feeling, we're not in Kansas anymore.

(*Dorothy Gale zu ihrem Hund*)

Als ich das zauberhafte Land zum ersten Mal sah, machte das einen Schriftsteller aus mir.

(*Salman Rushdie: Der Zauberer von Oz*)

Weil ein Filmunwetter ein Haus im graubraunen Kansas (Abb. 163) mitsamt einer seiner Bewohnerinnen in die Höhe gerissen und wieder unsanft auf dem Erdboden hat landen lassen, sind nicht nur eine böse grüne Hexe zerquetscht, ein puppigcs Zwergenland befreit, ein Mädchen mit seinem Hund in eine fremde Welt versetzt – es hat sich auch ein umwerfendes visuelles Kinowunder ereignet. Alles ist bunt, wie es bunter nicht sein könnte. Die Dinge scheinen in recht viele verschiedene Farbtöpfe gefallen zu sein, ungeachtet jedweder Harmonie- oder Kompositionslehre. Quietschend buntes, glänzendes Plastikzeug empfängt die sechzehnjährige Judy Garland alias Dorothy Gayle in Metro-Goldwyn-Meyers berühmtem Musical *THE WIZARD OF OZ* (USA 1939), als sie noch etwas benommen von ihrer Himmelfahrt die Haustür öffnet und nach draußen blinzelt. Dorothy ist «somewhere over the rainbow» gelandet und muss nun zusehen, wie sie hier wieder wekommt (Abb. 164).

Der Moment, in dem Dorothy/Judy die Tür zur Farbenpracht öffnet, ist einer der vielen «verfrühten» postmodernen Ausrutscher der Hollywood-Maschinerie, die sich selbstverliebt – selbstreferenziell – vor einem Spiegel bewundert. Wie zauberhaft ist doch dieses neue Kleid in seinen vielen schillernden Farben! Es leuchtet und glänzt, strahlt sein Publikum an und erfreut sich an seiner eigenen Schönheit. Die Stunde der Setdesigner und der Kostümbildner schlägt, der Visagisten, Hutmacher, Friseure, Maler und Dekorateur, der Bastler. Dorothy hat besagte Haustür nicht nur für das Publikum, sondern auch für die Farbkamera geöffnet, die ihr auf den Fersen bleibt wie ein guter Freund. *THE WIZARD OF OZ* ist das erste Farbmusical von langfristiger Bedeutung und wurde vier Jahre nach dem

93 H. A. Luznat: *Kodak läutet das goldene Filmzeitalter ein*. In: *Film & TV Kameramann*, 45. Jahrgang, Nr. 5/96. S. 98–101. *Interview mit John Sawyer* auf Seite 100.

ersten abendfüllenden Spielfilm in Dreifarben-Technicolor (BECKY SHARP; R: Rouben Mamoulian, USA 1935) gedreht.

Die Produktionsgeschichte der L. Frank Baum-Verfilmung ist bewegt.⁹⁴ Das Studio Metro-Goldwyn-Meyer, bis 1938 eher zurückhaltend bei der Herstellung von Farbfilmen⁹⁵, startete nahezu gleichzeitig zwei Prestige-Produktionen, zum einen das Südstaattendrama GONE WITH THE WIND (R: Victor Fleming, USA 1939) als Koproduzent für David O. Selznick, zum anderen das Fantasy musical THE WIZARD OF OZ. Beide Filme sind typische Produzentenfilme, während deren Dreharbeiten sich die besten Regisseure des Studios gegenseitig die Klinke in die Hand gaben, weil die Produzenten David O. Selznick, Mervyn LeRoy und Arthur Freed mit den Ergebnissen unzufrieden waren. In den Credits erscheint bei beiden Filmen als Regisseur schließlich nur noch Victor Fleming. Für das neue Talent Judy Garland, bislang in Teenagermusicals mit ihrem Partner Mickey Rooney erfolgreich, aber für das große Kino noch nicht getestet, begann mit Dorotheys Abenteuer eine Karriere als Musicalstar. Der spätere Musicalproduzent par excellence, Arthur Freed, arbeitete zum ersten Mal als Associate Producer an der Seite von Mervyn LeRoy, allerdings noch ohne Erwähnung in den Credits. Auch Freed erlebt mit THE WIZARD OF OZ den Durchbruch als Produzent bei MGM.⁹⁶ GONE WITH THE WIND und THE WIZARD OF OZ erreichten, wenn auch auf unterschiedlichen ästhetischen Pfaden, den Status des Meisterwerks auf der Schwelle zu einer neuen Epoche des Kinos in Farbe.

THE WIZARD OF OZ ist eine Parabel über Freundschaft, Treue, Mut und Selbstvertrauen. Judy Garland spielt das resolute Mädchen Dorothy, das, um das Leben seines kleinen Hundes vor der «Bösartigkeit der Möchtegern-Hundemörderin»⁹⁷ Miss Gulch zu retten, bis ans Ende der Welt gehen würde. Zum Äußersten entschlossen, verlässt sie ihr Zuhause. Auf ihrem Weg in die weite Welt trifft sie einen alten Jahrmarktskünstler, der sie zur Umkehr überredet, schlicht indem er sie an die Gefühle ihrer Familie erinnert. Dorothy ist einsichtig. Sie kehrt um, schafft es gerade noch nach Hause, allerdings nicht mehr bis in den schützenden Keller. Ein Sturm tobt, rüttelt so an dem alten klapprigen Haus und wirbelt es in die Höhe, sodass das Mädchen in seinem Zimmer von einem Fenster be-

94 Die Produktionsgeschichte von THE WIZARD OF OZ ist ausführlich dokumentiert in: Aljean Harmetz: *The Making of The Wizard of Oz*. Introduction by Margaret Hamilton, 1. Aufl., 1977, New York: Hyperion, 1998; Stephen Cox: *The Munchkins of Oz*. 1. Aufl., 1966, Nashville, Tennessee: Cumberland House, 2002.

95 Reid's Film Index: *Color by Technicolor*. Australien: Fast Books, o. J. S. 51: 1938 produzierte MGM zum ersten Mal ein Musical in Technicolor. Regie bei SWEETHEARTS führte W. S. Van Dyke, als «Hans the Dancer» treten unter anderem der Vogelscheuchen-Mann Ray Bolger und der Zauberer Frank Morgan aus THE WIZARD OF OZ auf. 1939 werden außer den beiden Farbfilmen lediglich farbige Einzelsequenzen für Schwarzweißfilme wie George Cukors THE WOMEN (USA 1939) gedreht.

96 Thomas Schatz: *The Genius of the System. Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. With a new preface by Steven Bach. New York: Henry Holt and Company, 1996. S. 264.

97 Rushdie: *Der Zauberer von Oz*. S. 29.

wusstlos geschlagen wird. Bis zu diesem Punkt wurde der Film auf Schwarzweißmaterial gedreht und nachträglich monochrom in einem hellen, bräunlichen Sepiaton eingefärbt. Und bis zu eben jenem Knockout könnten wir uns theoretisch auch noch in einer realistischen Geschichte befinden, hätte dieser Wirbelsturm nicht solch fantastische Auswirkungen auf Dorothys Blick aus dem Fenster, an dem fliegende Kühe, radelnde Schreckgespenster und Schaukelstühle nebst häkelnden Großmüttern vorbeiziehen. Die Welt steht auf dem Kopf. Salman Rushdie macht darauf aufmerksam, dass Dorothy Gale den Sturm bereits in ihrem Nachnamen trägt:

Und auf vielfältige Weise ist Dorothy auch der Sturm («gale»), der durch diesen kleinen entlegenen Winkel dahinfegt und Gerechtigkeit für ihren kleinen Hund fordert, während die Erwachsenen eingeschüchtert der mächtigen Miss Gulch nachgeben; (...) Dorothy ist die Lebenskraft von Kansas, so wie Miss Gulch die Macht des Todes ist.⁹⁸

Die Farbdramaturgie des Films *THE WIZARD OF OZ* lässt verschiedene Lesarten zu, nur keine der dualen Wertezuweisung, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag. Weder ist das grau-braune Kansas wirklich schlecht und hässlich, noch ist die bunte Märchenwelt eindeutig gut und schön. Eine Erzfeindin wie Miss Gulch existiert in beiden Welten, nur hat sie in der bunten Welt des Zauberers keine absolute Macht. Böse Hexen lassen sich in der Märchenwelt Oz deutlich leichter bekämpfen als Typen wie Miss Gulch in Kansas. Schließlich dienen in Oz rote Hexenschuhe als magische Waffen, obendrein helfen treue Weggefährten aus Stroh und Zinn und – nicht zu vergessen – ein ängstlicher Löwe bei dem Kampf gegen das Böse. Dorothy betritt die bunte Traumwelt als Nationalheldin wider Willen, weil ihr Absturz den Tod einer bösen Hexe verursacht hat. Deren grüne Schwester, welche trotz ihrer Hautfarbe der verhassten Miss Gulch zum Verwechseln ähnlich sieht, schwört Rache und verfolgt Dorothy und ihre Gefährten auf ihrem Weg zum grünen Smaragdschloss des Zauberers.

Warum aber macht sich Dorothy überhaupt auf diesen Weg? Die gute Hexe des Ostens rät ihr zu einem Abenteuer, das ihr zur Heimkehr verhelfen soll, merkwürdigerweise obwohl sie die eigentliche Lösung von Anfang an kennt. Dorothy hätte nur die Hacken der roten Schuhe aneinander schlagen müssen, dann wäre sie daheim in ihrem Bett – ohne weitere Abenteuer – aufgewacht. Seltsam ist, dass sich die Märchenwelt der neuen Heldin zunächst einmal zu bedienen scheint, um eine weitere Hexe und zum guten Schluss auch den dilettantischen Zauberer loszuwerden. Vielleicht verraten diese Risse in der Märchenlogik etwas über die Produktionsbedingungen des Films, sicher aber gründen sie auch in dem narrativen Modell des Initiationsmythos, zu dem die Mühen der Reise, die Gefährdung der Heldenfigur im Abenteuer und die Rückkehr gehören. Dem Rat der guten Hexe folgend,

98 Rushdie: *Der Zauberer von Oz*. S. 28.

macht sich Dorothy – in Ermangelung eines Hexenbesens zu Fuß – auf den langen gelben Steinweg.

Auch L. Frank Baums Märchenbuch beginnt in einer farblosen Welt. In «the midst of the great Kansas prairies» lebt Dorothy mit ihrer Tante und ihrem Onkel auf einer ärmlichen Farm. Die Landschaft ist grau, die Häuser, die Bäume, die Menschen:

When Dorothy stood in the doorway and looked around, she could see nothing but the great grey prairie on every side. Not a tree nor a house broke the broad sweep of flat country that reached to the edge of the sky in all directions. The sun had baked the ploughed land into a grey mass, with little cracks running through it. Even the grass was not green, for the sun had burned the tops of the long blades until they were the same grey colour to be seen everywhere. Once the house had been painted, but the sun blistered the paint and the rains washed it away, and now the house was as dull and grey as everything else.⁹⁹

Grau ist eine der unbeliebtesten und zugleich häufigsten Farben vor allem in unseren Großstädten. Grau – die Farbe des modernen Baumaterials Beton – wirkt kalt, hart und verschmutzt schnell. Bezogen auf Naturlandschaften demonstriert eine Übermacht von Grau die Abwesenheit von lebendiger Vegetation und von fruchtbarem Wasser. Wo nur noch grauer Staub herrscht, lässt sich ein Land nicht mehr kultivieren. Graue und schwarze Landschaften, die es zum Beispiel auf Inseln mit vulkanischer Aktivität gibt, wirken traurig, manche dramatisch – sie lasten auf der Seele ihrer Bewohner. Grauschwarzer Staub steht immer im Verdacht, zu einigen Teilen aus Asche zu bestehen, aus einer vollkommen toten Substanz. Konträr zu dem morbiden Grau mancher Naturlandschaften, kann das Grau in Grau moderner Großstädte ebenso elegant und modern wie verfallen wirken. Manlio Brusatin weist in seiner Farbgeschichte darauf hin, dass europäische Stadtbewohner im 20. Jahrhundert «mehr als hundert Grautöne» voneinander unterscheiden können, schlicht, weil sie alltäglich viele unterschiedliche Grauerfahrungen machen. Mit Grau ist auf geheimnisvolle Weise das Gefühl der Bewegungslosigkeit verbunden, vielleicht weil graue Baumaterialien, vor allem Stahlbeton, so unverrückbar und hart wirken. Grau schluckt Licht und reagiert in seiner Farbwirkung im Verhältnis zu anderen Farben kaum auf einen Lichtwechsel. Dafür unterstützt Grau im Kontrast bunte Farbtöne, allen voran Rot und Orange in ihrer Wirkung. George Cukor beherrscht in seinen beiden wichtigsten Musicals *A STAR IS BORN* (USA 1954) und *MY FAIR LADY* (USA 1964) die ästhetische Klaviatur der Graukompositionen mit oder ohne bunte Kontraste. In *A STAR IS BORN* bauen viele der Bühnen- und Kostümmarrangements auf der Eleganz eines Grau-Orange-Kontrasts auf. Eine der herausragenden Gruppenchoreo-

⁹⁹ L. Frank Baum: *The Wonderful Wizard of Oz*. First published 1900, London: Penguin Books, 1995. S. 11–12.

grafien in *MY FAIR LADY*, die Szene auf der Rennbahn in Ascott, variiert mit spielerischer Detailfreude Grau, Schwarz und Weiß an den Kostümen des Ensembles, das mit stoischer Blasiertheit von den vermeintlichen Aufregungen der Rennbahn singt. Gerade diese Szene bestätigt mit satirischem Augenzwinkern die Liaison zwischen einer eleganten, unbunten Welt und deren zur Pose erstarrten Bewegungslosigkeit, welche zum guten Ton der Upper Class gehört. An den glänzenden Stoffen der aufwändigen Roben wirken gerade Grautöne ausgesprochen edel, da sie sich mit der Hilfe von Glanz in Silbertöne verwandeln. Auch Jacques Tati entfesselte die potenzielle Komik der grauen Moderne in Stahl und Glas in seinem Film *PLAYTIME* (F/I 1967). Obwohl der Film über weite Strecken konsequent innerhalb der Graupalette bleibt, überraschen einzelne, leuchtend bunte Elemente im filmischen Raum oder an den Kostümen. Die Wirkung solcherart sparsam eingesetzter, leuchtender Farben in grauer Umgebung auf das menschliche Auge ist stark. Bunte Farben binden die Aufmerksamkeit des Zuschauers sofort, eine Wahrnehmungsreaktion, die Tati immer wieder bewusst provoziert.

THE WIZARD OF OZ beginnt im Buch wie im Film in einem uneleganten bräunlichen Grau der Armut, wobei Rushdie zuzustimmen ist, dass die kurze poetische Schilderung der grauen Welt im Buch weitaus bedrückender wirkt, als das graue Kansas des Films.¹⁰⁰ Hier wie dort symbolisiert das Grau die Verarmung der amerikanischen Farmerfamilien, die von der Hand in den Mund leben müssen. Die Farben der Welt jenseits des Regenbogens stehen für Fantasie, Kunst, Märchen, Abenteuer, Mut, Freundschaft, Herausforderung statt Langeweile, aber auch für das Unvertraute, Gefährliche, die unangenehmen Erfahrungen des Pionierwesens. Eine entscheidende Zutat zu dem Stoff liefert der Film durch die böse Hexe mit dem giftgrünen Gesicht, die von der Schauspielerin Margaret Hamilton verkörpert wird. Der grüne Leib der Hexe und Dorotheys rote Schuhe sind inhaltliche und visuelle Kontrahenten, magische Gegenspieler (Abb. 165–167, 172–173), wobei die roten Schuhe sich als mächtiger erweisen als die Hexe mit ihrem blauen Affenfolge. Bemerkenswert ist, dass die Gehilfen der Hexe nach ihrem Tod ebenso in Jubelgeschrei ausbrechen wie ihre Opfer. Und ebenso erstaunlich bleibt die Enthüllung der Hintergründe des Farb- und Feuerspektakels, mit dem der mächtige Zauberer von Oz seine Besucher empfängt. Ausgerechnet der Hund Toto enthüllt buchstäblich die Wahrheit des Zauberers, weil er den Vorhang vor der technischen Schaltzentrale wegzieht, aus welcher der Scharlatan sein Spektakel entfacht. Die amerikanische Kinoindustrie amüsiert sich einmal mehr über die Mechanismen der Traumfabrik Hollywood. Nicht zu vergessen ist auch die bemerkenswerte Tatsache, dass das Schloss des mächtigen Zauberers über einen Schönheitssalon verfügt, der zur kosmetischen Verschönerung aller Arten von Märchenwesen bestens ausgerüstet ist. Diese selbstreflexive Haltung kennzeichnet das Genre des Musicals im Ganzen, das – wie an späterer Stelle noch zu zeigen sein

100 Rushdie: *Der Zauberer von Oz*. S. 28.

wird – nicht nur experimentell und humorvoll mit Farbe, Form und Bewegung, sondern auch mit den eigenen Gestaltungsregeln umzugehen versteht.

Die Bildästhetik von *THE WIZARD OF OZ* ist geprägt durch gesättigte Farben, den häufigen Einsatz von Glanz- und Glitzereffekten, die Setzung von Grundfarben-Kontrasten und eine Lichtinszenierung, die den Weg Dorothys und ihrer Gefährten immer dunkler und unheimlicher erscheinen lässt, bis die Farben schließlich ihre Leuchtkraft aufgeben und vor allem der Wald der bösen Hexe des Westens als Landschaft des Todes mit abgestorbenen Bäumen, einem schwarz-verhangenen Himmel und Geistervögeln erscheint (Abb. 171). Tag und Nacht, Jahreszeiten und Wettererscheinungen halten sich nicht an Logik und Empirie, sondern ausschließlich an die jeweiligen moralischen Normen der Märchenwelt. Böse Hexen sind hässlich, ihre Landschaften und Behausungen schwarz-grau, tot, und um sie herum herrscht finstere Nacht.

THE WIZARD OF OZ wurde komplett in den Ateliers von MGM gedreht. Gemalte Hintersetzer, die den Horizont und die wechselnden Landschaften zeigen, lassen die dreidimensionalen Studiobauten im Vordergrund als Teil einer weitläufigen Landschaft erscheinen, eine Kulissenkombination, deren Künstlichkeit bewusst nicht kaschiert wird. Die Farben übernehmen auch im Spiel der Bösen eine zentrale Rolle. Auf wunder-same Weise wechselt die Zauberkugel der Hexe ständig ihre Farbe, erscheint in leuchten-dem Rot, Lila, Grün, wenn sie nicht wie ein Fernseher Bilder aus Kansas, von Dorothy und ihren Gefährten oder der grünen Hexenfratze überträgt (Abb. 167). Doch umgeben von der schwarzen Hexenwelt wirken die bunten Farben bedrohlich, aber auch kraftvol-ler und schöner als die Farben der Munchkins. Umgeben von Dunkelheit leuchten satte, reinbunte Farben besonders intensiv – ein Effekt des Chiaroscuro.

Obwohl *THE WIZARD OF OZ* ein ausgesprochen bunter Film ist, kommt farbiges Licht nur sehr reduziert zum Einsatz. Dies beruht auf technischen und ästhetischen Gründen. Über den Dreharbeiten der ersten großen Phase der Farbfilmproduktion in Dreifarben-technicolor – und hierzu zählt *THE WIZARD OF OZ* – hing noch das Damoklesschwert der komplizierten Lichtsetzung im Farbfilm, zu der wenige Erfahrungswerte vorhanden waren. Das vorläufige Interesse bestand darin, bunte Materialien und Objekte komplett auszuleuchten und vor allem auch kompositorisch richtig im Bild zu arrangieren. Be-wegtbild-Kompositionen in Farbe gehorchen wesentlich komplexeren Regeln als in Schwarzweiß. Wenn noch dazu eine vielschichtige Farbpalette zum Einsatz kommt, in der gesättigte Pastellfarben neben reinbunten Grundfarben, dann wieder wild Gemus-tertes an vielen kleinen Formen neben einer klarer Farbgeometrie des Großen auftaucht, wäre farbiges Licht zuviel des Guten. Aus diesem Grund wurden farbiges Scheinwerfer in *THE WIZARD OF OZ* höchstens im Hintergrund zum Einsatz gebracht, vor allem um die dunkelblaue Nacht zu visualisieren. Im Wald der bösen Hexe leuchtet das Nachtlit im Hintergrund in einem unheimlichen Purpur. Aber selbst als die Gefährten diesen li-la-schwarzen Wald passieren müssen, werden an keiner Stelle die Hauttöne der Figuren

durch farbiges Licht verfremdet. An die Ausdruckskraft der Verfremdung durch monochromes Licht, die im Stummfilm bereits häufig zum Einsatz kam, erinnert sich der Farbfilm erst in den späten vierziger Jahren wieder. Zur Zeit von *THE WIZARD OF OZ* sind die Bildgestalter und auch die Firma Technicolor vor allem an der kontrastreichen und trennscharfen Inszenierung möglichst vieler bunter Farben interessiert, auch vor dem farbhistorischen Hintergrund, dass der technischen Leistungsfähigkeit der Farbverfahren beinahe eine größere Aufmerksamkeit von Seiten der Fachpresse zukam als den Filmen selbst.

Im Vordergrund eingesetztes farbiges Licht brächte scharfe Konturen zwischen den Farbfeldern zum Verschwinden, die eine ästhetische Besonderheit des Technicolor-Verfahrens sind, zudem eine monochrom bunte Beleuchtung die polychrome Qualität eines Bildes immer reduziert. In *THE WIZARD OF OZ* werden Farbverfremdungen, zum Beispiel die grüne Haut der Hexe, ausschließlich durch die Maske erzeugt, so dass die Farbe als pastoses Material auf der Haut der Schauspieler sichtbar wird. Auch die drei Charaktere Vogelscheuche, Löwe und Zinnmann entstehen auf diese Weise. Alle Gesichter, bis auf das der bösen Hexe, bleiben selbst in den Nachtszenen gleichmäßig hell ausgeleuchtet. Eine solche Bildästhetik unterstützt den Märchencharakter des Musicals und nimmt der Geschichte einen Teil ihres Schreckens. Zugleich wirken viele Einstellungen wie Animationen eines Bilderbuchs für Kinder, nicht zuletzt durch grafische Elemente wie den gelben Steinweg, der die Studiolandschaft scharf leuchtend durchkreuzt.

Bilderbuchcharakter erhält der Film auch durch die vielen Farbricks, die vor allem beim Erscheinen der Hexen zum Einsatz kommen. Farbige Rauch- und Nebelwolken, wie sie noch in den MGM-Wasserrevuen mit Esther Williams in den vierziger und fünfziger Jahren zu bestaunen sind, kündigen die Ankunft der bösen Hexe an. Amorphe rote Giftwolken, die donnernd explodieren, korrespondieren mit dem Bösen, während die gute Hexe immer in einer rosafarbenen, leise anschwellenden Glaskugel herbeischwebt. Die Farbverwandlungen der Glaskugel der guten Hexe, aber auch der magischen Kugel der bösen Hexe sind als Errungenschaft Technicolors ebenso zu bestaunen, wie das schwarzweiße Bild der verlassenen Tante in der Zauberkugel in einem ansonsten bunten Raum. Die roten Schuhe wehren sich gegen die Berührung der grünen Hexenhände höchst effektiv mit einem grellgelben Blitz (Abb. 172). Dabei ist zu bedenken, dass bei einer Technicolor-Produktion jeder Trick und jede Überblendung auf der optischen Bank mindestens dreimal, oft viermal gebaut werden musste, denn zur Verbesserung des Farbbildes wurde häufig noch mit einer vierten Farbe Schwarz gearbeitet.

Als Dorothy, der Vogelscheuchen-Mann, der Zinnmann und der Löwe endlich vor dem Zauberschloss angelangt sind und Einlass begehren, wimmelt sie der grüne Wachmann zunächst einmal ab. Aber nachdem ihm Dorothy ihre roten Hexenschuhe unter die Nase gehalten hat, besinnt er sich eines Besseren und öffnet das Tor – mit einem berühmten amerikanischen, neue Sachlagen betreffenden Kommentar auf den Lippen: «That's a horse of a

different color» (Abb. 168–170). Der Film nimmt dieses geflügelte Wort sogleich ernst. Ein zuerst lila, dann rot und schließlich gelb bemaltes Pferd zieht die Kutsche, in welcher die Gefährten zum Kosmetiksalon à la Hollywood gebracht werden, wo man sie aufpoliert. Auch wenn das bunte Pferd nur als visueller Gag, als amüsante Nebensache inszeniert wird, ist diese Szene in Bezug auf die Geschichte und Ästhetik der Farbe im Kino, vor allem im Musical, äußerst prägnant und wird direkt und indirekt immer wieder in Erinnerung gerufen. In Robert Wises Musical *THE SOUND OF MUSIC* (USA 1965) singt Julie Andrews einen Rodgers und Hammerstein-Song, der Popgeschichte machen sollte: *My Favourite Things*. Dieses Lied, das in Lars von Triers Musical *DANCER IN THE DARK* (DK 2002) in seiner bislang traurigsten Form inszeniert wurde, nämlich in der Todeszelle Selmas (Björk), handelt von der tröstenden Kraft der Imagination. In ausweglos erscheinenden oder Angst einflößenden Momenten hilft es vielleicht, an schöne Dinge und vor allem an Kindheitserinnerungen zu denken: «Green coloured ponys», «Schnitzels and Nudels» ...

THE WIZARD OF OZ ist einer der meist zitierten Filme der Welt und zwar in inhaltlicher und ästhetischer Hinsicht. Ob die Rolle der Good Witch in David Lynchs *WILD AT HEART* (USA 1990) oder die vielschichtige Farbdramaturgie in Peter Jacksons *HEAVENLY CREATURES* (GB/D/Neuseeland 1994), immer wieder scheint das berühmte MGM-Musical, das im Übrigen erst durch die Fernsehausewertung zu richtig großem Publikum fand, durch andere Filme hindurch. Viele Lesarten des Films sind möglich: *THE WIZARD OF OZ* ist Märchen, Musical, Abenteuerfilm, Kinderfilm, ein Film über Flucht und Pionierwesen, Trickfilm und nicht zuletzt ein frühes Roadmovie. Mutmaßlich ist *THE WIZARD OF OZ* auch der erste abendfüllende Spielfilm, in dem zwei konträre Farbebenen aus inhaltlichen und dramaturgischen Gründen aufeinander treffen und nicht, wie zum Beispiel bei George Cukors *THE WOMEN* (USA 1939), weil der Produktionsetat zu knapp für eine komplette Farbproduktion ausgefallen wäre. Anstoß zu dieser künstlerischen Entscheidung für eine Mischung von unbunten und bunten Szenen gaben die Farbdramaturgie von L. Frank Baums Buch und die steigende Bedeutung der Farbe im Film durch das Technicolor-Verfahren. Auf beiden Ebenen schreibt *THE WIZARD OF OZ* Filmgeschichte: Die breite dramaturgische Funktionalisierung von wechselnden Farbebenen lässt sich anhand einer Vielzahl von Filmbeispielen verfolgen und darstellen. Das kontrapunktische Spiel von Schwarzweiß und Farbe liegt auch dem Wechsel zwischen entsättigten und gesättigten Farbebenen zu Grunde, den Lars von Trier zum Gestaltungsprinzip seiner Musicaltragödie *DANCER IN THE DARK* machte. Immer wieder stehen die bunten Farben eindeutig auf der Seite des Lebens, auch wenn es sich bei dem soeben genannten Beispiel um ein erträumtes Leben handelt. Das offene Spiel mit den ästhetischen Mitteln des Kinos, in diesem Fall der Farbe, beeinflusste vor allem die musikalischen Filmgenres Musical, Tanzfilm, Opernfilm, aber auch das Kunstkino und den Autorenfilm.

Auf zwei Wegen, die unter anderem durch das Märchenmusical *THE WIZARD OF OZ* geebnet wurden, folge ich nun den Farben im Kino. Der Musicalfilm und seine intensive

Auseinandersetzung mit dem Farbfilm führte direkt zu einem experimentellen Umgang mit der Farbe an sich, zum Teil vollkommen losgelöst von inhaltlicher Last. Das Zusammenspiel von Schwarzweiß- und Farbmateriale entfaltet dagegen eine Vielzahl symbolischer, dramaturgischer und physiologischer Funktionen und erwies sich als filmhistorisch und filmästhetisch äußerst produktiv.

4. «Think Pink» – Farbakord und Choreografie

Stanley Donens Musical *FUNNY FACE* (USA 1957) spielt im Milieu der Modebranche, die den Farben von Stoff, Kleidung und Make-up naturgemäß große Aufmerksamkeit schenkt. Der achtundfünfzigjährige Fred Astaire tritt in diesem, zwischen Ironie und Romantik schwebenden Paramount-Musical als singender und tanzender Liebhaber der neunundzwanzigjährigen Audrey Hepburn auf. Diese zeigt in der Rolle der existentialistisch affizierten Buchhändlerin Jo kein Interesse an dem oberflächlichen Gewerbe der Modejournale, Modeschauen und der Modefotografie. Doch ausgerechnet hierfür wurde sie als Zugpferd einer Modekampagne für intelligente Frauen von dem Fotografen Dick Avery (Fred Astaire) entdeckt, der ihre eigenwillige Persönlichkeit, ihr »Funny Face« unter Zuhilfenahme eines Songs von George und Ira Gershwin musikalisch umgarnt. Jo folgt dem lockenden Ruf der Glamourwelt lediglich, weil diese ihr einen kostenlosen Aufenthalt in Paris, der Stadt des Existenzialismus, beschert. Obwohl der Name des führenden Philosophen Jean-Paul Sartre in *FUNNY FACE* nicht genannt wird und dessen revolutionäres Programm von der amerikanischen Unterhaltungsindustrie notdürftig als Empathikalismus verschleiert wurde, kann es keinen Zweifel daran geben, wer gemeint ist. Als modisches (aber a-modisch gemeintes) Markenzeichen trugen die Anhänger Sartres Schwarz, schwarze dünne Rollkragenpullover, schwarze lange Hosen, schwarz gefärbte Haare, schwarze Brillen und Accessoires. In *FUNNY FACE* tritt das bedeutungsvolle Schwarz der Philosophie gegen den oberflächlichen Augenschmaus der Modefarben an und verliert diesen Kampf schließlich. In dieser Gegnerschaft verstecken sich – sieht man genauer hin – zwei konträre Lebensmodelle: das philosophisch gestützte Programm der Pariser Jugend der sechziger Jahre ließ die traditionellen Rituale der Geschlechterbegegnung und somit auch das Erzählmodell einer romantischen, althergebrachten Begegnung von Prinz und Prinzessin, galantem Mann und anmutiger Frau hinter sich. Die schwarze, von androgyn schlanken Männer- wie Frauenkörpern getragene Mode nivelliert primäre und sekundäre Geschlechtsmerkmale, allerdings nicht ohne diesen eine neue erotische Bühne zu verschaffen. Bis zu diesem Paradigmenwechsel stellte die Wahl leuchtend farbiger Kleidung in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts eindeutig ein Privileg der Frauen dar. Männer, die Farben trugen, machten sich in Bezug auf ihre sexuellen Vorlieben suspekt. Erst die Hippiebewegung propagierte bunte männliche

Kleidung, wieder in einer Gegenbewegung gegen das Establishment, das an dem dunklen, zumindest unbunten Herrenanzug bis heute mit erstaunlicher Beharrlichkeit festhält. Bemerkenswert ist, dass das Phänomen des Bunten ein flirrendes Zentrum widersprüchlichster Diskurse ist: Es gehört zur Weiblichkeit, zur Irrationalität, zu Fantasie, Kindheit und Spiel. Das Bunte visualisiert ein Aufbegehren gegen sinnliche Tabus und moralische Normen, steht für das Leben, aber auch für die Oberflächlichkeit, für das Spektakel ohne Sinn, für die Ware Unterhaltung. Wenn es ernsthaft zugehen soll, tragen wir Schwarz, auch um Informationen über unseren privaten Charakter zu verstecken, zu nivellieren. Schwarze Kleidung ist ein wirksamer Schutzschild im gesellschaftlichen Rahmen. Sie lässt offen, ob der Träger oder die Trägerin einen individuellen Geschmack besitzt. Farbe dagegen macht verletzlich, sie entlarvt Wünsche und Träume, manchmal Naivität und einen Mangel an Bildung. In unzähligen Blondinen-Komödien wurde bereits mit dem Farbklichee des Quietschbunten erfolgreich hantiert, häufig um dieses durch die unerwarteten Intelligenzleistungen blonder Sexbomben zu konterkarieren. Nicht immer setzen mit Erreichen eines gewissen Bildungsniveaus die entsprechenden Farbverwandlungen zum Unbunten ein.¹⁰¹

Die erste Musiknummer des Films FUNNY FACE trägt den programmatischen Titel «Think Pink!», eine Hymne auf Rosarot, und wird von der reichlich martialischen Chefin des Modeblatts verkündet, die den Frauen auf der ganzen Welt sogleich befiehlt: «Banish the black, burn the blue and bury the beige (...) when you think – think pink!» Nun werden kurz entschlossen die Türen aller Büros rosa unifomiert, die zuvor noch individuell in den Farben des Regenbogens erstrahlen durften (Abb. 174–175). Alle weiblichen Angestellten tragen plötzlich Rosa, bis auf die Chefin des Unternehmens, die ihrem Look in Grau treu bleibt, weil ausgerechnet sie Rosa nicht leiden kann. Neben der unverhohlenen Satire auf die Modebranche und ihre Albernheiten kann die Nummer «Think Pink!» auch als typische Hymne auf die Farbe verstanden werden, eine Hymne, die im Übrigen in nahezu jedem wichtigen MGM-Musical vorkommt – nun also auch bei Paramount. Viele Musicals lassen sich dieses offene und programmatische Spiel mit der Farbe nicht entgehen.

Wichtig an der Nummer «Think Pink!» ist das Farbornament, die Verwandlung des Raums, der Wechsel der Kostüme im Takt des Tanzes, das Auf-die-Spitze-treiben der Choreografie der Farben zugunsten ihres Schauwerts. Wiederholt verbindet sich im Musical, das Alf Brustellin als das «umsatzträchtigste *Kunststück* des Jahrhunderts»¹⁰² bezeichnete, dieser Moment der hymnischen Feier auf die Farbe mit Covergirl-Nummern oder Modeschauen. In solcher Weise thematisch an die Modewelt gebundene Farbperformances werden allerdings von den Bühnenhöhepunkten der beiden unbestrittenen

101 Jüngst bemühte Robert Luketic dieses Klichee auf amüsante Weise in seinem Film LEGALLY BLONDE (USA 2001) mit Reese Witherspoon in der Hauptrolle.

102 Alf Brustellin: *Das Singen im Regen*. S. 15.

MGM-Meisterwerke AN AMERICAN IN PARIS (R: Vincente Minnelli, USA 1951) und SINGIN' IN THE RAIN (R: Stanley Donen, Gene Kelly, USA 1952) in den Schatten gestellt.

Auch wenn zu beobachten ist, dass Musicalfilme das Eindringen der Farben ins Kino feiern, tun sie dies demonstrativ nicht um des größeren Realismus der Bilder Willen. An unerwarteter Stelle erfüllt sich somit der Wunsch namhafter Filmtheoretiker oder Künstler wie Béla Balázs, Rudolf Arnheim oder Sergej Eisenstein, die Entwicklung der Farbtechnologie möge unkonventionellen visuellen Experimenten zum Durchbruch verhelfen. Brustellin kommt bereits 1969 in seinem Essay *Das Singen im Regen* über das amerikanische Filmmusical zu dem Schluss, dass erst «eine durchentwickelte Farbtechnik (...) jenes Maß an Künstlichkeit garantieren» konnte, «durch das die widersprüchlichen Elemente des Musicals zu einer geschlossenen Einheit wurden».¹⁰³ Musical und Farbe kommen entschieden aufeinander zu. Deutliche Ausbrüche aus der Handlungslogik und Ökonomie zugunsten experimenteller Sequenzen, die den Charakter reiner Farbperformances annehmen können, prägen das Genre des Musicals bis heute. Selbst als die Farbe im Kino bereits zum festen Ensemble der visuellen Zeichen zählt, bleiben derlei Begrüßungsszenarien für die Farben des Films ständiges szenisches Repertoire in vielen Musicals.

Noch in Robert Stevensons Walt Disney-Produktion MARY POPPINS (USA 1964) wird Farbe als Motiv zum Sprung in eine andere Welt eingesetzt. Mary Poppins (Julie Andrews), ein Kindermädchen mit magischen Fähigkeiten, wird in einem britisch steifen Haushalt zur Betreuung zweier Kinder engagiert, an denen sich Marys zahlreiche Vorgängerinnen bereits die pädagogischen Zähne ausgebissen haben. Die neue Kinderfrau begeistert ihre verblüfften Schützlinge von ihrem ersten Auftreten an, besser gesagt, ihrem ersten Anflug mit Hilfe ihres sprechenden Vogel-Regenschirms. Jedes Spiel, jede Aktivität wird zum Abenteuer, und selbst der eigentlich langweilige Spaziergang im Park macht plötzlich Spaß. Mary, ihr Begleiter und die beiden Kinder setzen zum Sprung in die Farbtöpfe eines Straßenmalers an und landen prompt in einer gemalten – hexenfreien – Märchenwelt à la THE WIZARD OF OZ (USA 1939). Farben öffnen auch in MARY POPPINS eine Tür zur Fantasie, ihre Anwesenheit ermöglicht den Ausbruch aus der Langeweile des grauen Alltags. In der bunten Zeichentrickwelt können Menschen fliegen, Tiere sprechen: Alles ist heiter, gut und vor allem bunt!

Walt Disney war maßgeblich durch die finanzielle Unterstützung der Firma Technicolor an der Entwicklung der amerikanischen Farbfilmtechnik beteiligt. Er entdeckte – vielleicht als einer der ersten Filmemacher – die potenzielle Komik der Farbe und experimentierte vor allem in seinem Meisterwerk FANTASIA (R: James Algar, Samuel Armstrong u.a., USA 1940) mit dem synästhetischen, abstrakten Zusammenspiel von Farbe, Klang und Form. Der Farb-Musik-Film FANTASIA scheint in mehrere Extreme auseinan-

103 Brustellin: *Das Singen im Regen*. S. 17–18.

der zu fallen. Zum einen bleiben weite Passagen vollkommen abstrakt, in gegenstandsloser Verschmelzung von Klang- und Farberlebnis, zum anderen gibt es klassische Zeichentrickepisoden wie die Abenteuer von Mickey Mouse als Zauberlehrling oder komische Adaptionen des klassisch-romantischen Balletts. Gezeichnete Nashörner, Elefanten, Krokodile und Straußenvögel führen Standardsituationen des klassischen Tanzes vor: den Pas des Deux; die nicht nur aus Tschaikowskys *Nussknackersuite* bekannte Standardsituation der «Sleeping Beauty», die von Albträumen heimgesucht wird; das virtuose Ornament des Corps de ballets, welches immer – auch auf der Theaterbühne – durch den Tanz der Kostümfarben und der Dekoration unterstützt wird.

Neben Disneys Produktionen fallen die in den späten dreißiger und vierziger Jahren gedrehten Musical- und Revuefilme des Studios MGM in ihrer Farbintensität und ihrem Hang zum visuellen Experiment auf. Das Technicolor-Verfahren ermöglichte vor allem bei Massenchoreografien den gleichzeitigen Einsatz aller Regenbogenfarben an den Kostümen der Tänzer und den Dekorationen, an kleinen oder großen monochromen Flächen ebenso wie im ornamentalen Farbmuster. Zu bewundern ist immer wieder die Trennschärfe zwischen Farbtönen und farbigen Flächen, eines der ästhetischen Markenzeichen Technicolors neben der Farbsättigung und tiefen Leuchtkraft vor allem der reinen Grundfarben. Anfang der vierziger Jahre wird von Regisseuren wie Stanley Donen oder Vincente Minnelli mit Hilfe der Farben aufgegriffen, was Busby Berkeley in seinen schwarzweißen Revuefilmen der frühen dreißiger Jahre bereits vorbereitet hat: Der plötzliche Ausbruch der Choreografie in die abstrakte Bewegung von Farbe und Form. Allerdings konnte Berkeley in seinen monumentalen Bühnenshows nur Schwarz, Weiß und Grau einsetzen. An Berkeleys Revuefilmen *42ND STREET* (R: Lloyd Bacon, USA 1933), *GOLD DIGGERS OF 1933* (R: Mervyn LeRoy, USA 1933), *FOOTLIGHT PARADE* (R: Lloyd Bacon, USA 1933) oder *DAMES* (R: Ray Enright, Busby Berkeley, USA 1934) lässt sich beobachten, dass gezielt ausgestattet und kostümiert wurde, um das «Ornament der Masse»¹⁰⁴ durch möglichst reine Weiß- und Schwarztöne zu unterstützen. Die Ausstattung wirkte somit der Tendenz des Schwarzweißmaterials zur Umwandlung nicht nur bunter Farben, sondern auch von Schwarz und Weiß in Grautöne entgegen. Vincente Minnelli erinnert viele Jahre später in seinem Technicolor-Musical *AN AMERICAN IN PARIS* durch die Inszenierung eines schwarzweißen Kostümfestes an die Modevorlieben der zwanziger und dreißiger Jahre und deren Erscheinung in Filmen. Diese Szene demon-

104 Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse*. In: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 50–63. Kracauer behandelt in diesem wichtigen Essay aus den dreißiger Jahren nicht die Filmrevue, sondern das Theater. Er bezieht sich vor allem auf die Modeerscheinung der Tiller-girls und vergleichbarer Tanzgruppen, bei deren Aufführungen Dutzende von gleichförmigen Frauenkörpern durch stereotype Tanzbewegungen zu einem einzigen verschmelzen sollten. Kracauer vergleicht den Tanz der Tiller-girls, bei dem die einzelne Tänzerin wie eine Arbeiterin am Fließband nur noch Teile fabriziert und das Ganze nicht mehr kennt, mit dem Taylorismus in der Arbeitswelt.

striert etwas: Schwarz und Weiß sehen in Technicolor ganz anders aus als im Schwarzweißfilm. Weiß leuchtet, Schwarz ist tief, dazwischen vermittelt keine Spur von Grau.

Minnellis Farbfilm bei MGM sind durchweg der Betrachtung unter dem Gesichtspunkt der Farbgestaltung wert. In seinem Provinzmusical *MEET ME IN ST. LOUIS* (USA 1944) mit Judy Garland in der Hauptrolle wechseln die Farben mit den Jahreszeiten eines Jahres, der erzählten Zeit des Films. Damit greift Minnelli auf eine im Grunde realistische Farbdramaturgie zurück, denn auch der Naturzyklus ist ein Farbzyklus: das frische junge Grün des Frühlings, die reifen Farben des Sommers, der bräunliche Verfall der bunten Farben im Herbst und das reine Weiß der Winterlandschaft. Dennoch hält sich Minnelli auch in diesem Film nicht an eine naturalistische Wiedergabe von Farbtönen. In expressiven, gelben und blauen Schlaglichtern greift das Haus der Familie, das nicht verlassen werden will, auf das Schneeweiß des winterlichen Gartens über, in dem ein kleines, in seinen Fantasien reichlich morbides Mädchen aus Verzweiflung über den geplanten Umzug der Familie nach New York gerade sämtliche anwesenden Schneemänner köpft. Aus den Farben strömen mächtige Gefühle auf das unberührte Weiß. Auch in Minnellis Piratenmusical *THE PIRATE* (USA 1948) mit Gene Kelly und Judy Garland fantasiert sich die Heldin in einer aufregenden Farbsequenz einen echten Kerl in Piratenkluft zurecht, der keine Zweifel an seinen groben Absichten aufkommen lässt. Gene Kelly, durch einen genretypischen Errol Flynn-Oberlippenbart verziert, tobt durch eine rot-schwarze Höllenlandschaft und nimmt sich mit kräftigen nackten Armen, was immer er gerade haben will: Waffen, Gold, Frauen. Die Tanznummer gerät artistisch, die Farben extrem: Kelly jongliert mit Waffen und Objekten, füllt in weit ausgreifenden getanzten Kampfbewegungen, Sprüngen, Battements und Pirouetten die rot-schwarze Bühne aus, auf der es brennt und knallt wie in einem Chemielabor. Rotes Licht, bunter Qualm, farbige Schatten und Licht brechen aus der Erzählebene des Films vollkommen aus. Die Traumsequenz erfüllt den Selbstzweck des Farbenschauspiels im Musical.

Abenteuerfantasien tragen in vielen Hollywood-Musicals eine bunte Maske. In dem Film *LOVELY TO LOOK AT* (R: Mervyn LeRoy, Vincente Minnelli, USA 1952) gibt es nur einen vergleichbaren visuellen Höhepunkt, und dieser ist ebenfalls dem künstlerischen Einfluss Minnellis zu verdanken. *LOVELY TO LOOK AT* spielt in der Modebranche und mündet in eine theatralische Modenschau am Ende des Films. Die exzentrischen Kostüme sind Kreationen des Designers Adrian Adolph Greenburg, der in Hollywood unter seinem Künstlernamen Adrian bekannt und höchst erfolgreich war.¹⁰⁵ Inmitten der Modenschau versinkt die Bühne plötzlich in dichtem rotem Licht, so dass die Konturen zwischen den monochrom rot gekleideten Figuren und dem roten Hintergrund vollends verschwinden. Die tanzenden Körper sind überstrahlt und somit in ihrer Gänze in den

105 Adrian arbeitete mit Vorliebe vor allem mit George Cukor zusammen. Berühmt wurde unter anderem seine in Farbe gedrehte Modenschau in der ansonsten schwarzweißen Screwball-Comedy *THE WOMEN* (USA 1939).

roten Raum aufgenommen. Körperbewegungen und Körperteile lassen sich im Spiel weniger Farben nur noch erahnen. Einzelne Accessoires, zum Beispiel weiße Geweihe, durchbrechen das monochrome Schauspiel. Die Sequenz thematisiert den Reiz des Verschwindens ebenso wie die visuelle Macht der Farbe Rot. Ähnlich wie in der Traumsequenz in *THE PIRATE* entfacht auch dieser rote Höhepunkt der Modenschau eine Art Höllenspektakel, das als reines Schauspiel der Farbe keiner inhaltlichen Ebene mehr bedarf. Wieder einmal bekennt sich Minnelli zu einem reinen Farbakkoord!

Ein Jahr zuvor erschien Minnellis Meisterstück auf der Leinwand: *AN AMERICAN IN PARIS*. In diesem Film scheint er die Tiefe der Farbtöne ebenso ausloten zu wollen, wie deren Wandelbarkeit, die Unendlichkeit pastelliger Abtönungen, die visuelle Macht des Monochromen und – nicht zu vergessen – die Farbpaletten der impressionistischen Malerei:

Eine faszinierende Hommage an die sonst ironisierte Kultur Europas ist der große Revueteil aus Minnellis *AN AMERICAN IN PARIS* (1951): Lautrec, Utrillo, Renoir, Dufy und Rousseau werden zu Modellzeichnern der Ballettszenerie.¹⁰⁶

Minnellis *AN AMERICAN IN PARIS* kann wie Stanley Donens MGM-Meisterstück *SINGIN' IN THE RAIN* als Hommage an den Technicolor-Farbfilm aufgefasst werden, wobei sich diese beiden Filme vor allem in ihrer Farbgestaltung maßgeblich unterscheiden. Zu den dramaturgischen, ästhetischen und choreographischen Standardsituationen des amerikanischen Musicals gehören vor allem virtuose Shows, die bis zu einer halben Stunde Filmdauer einnehmen können und auf deren Inszenierung die ganze vorhergehende Handlung inklusive der Musiknummern zustrebt. Derartige, meist im Bühnenformat der Revue ausgearbeitete Performances können sich vollständig von der Handlungsebene ablösen, um sich zu einer, zum Abstrakten tendierenden Synthese von Klang, Rhythmus, Bewegung, Farbe, Licht und Raum zu entwickeln. Ausgezeichnete Tänzer bewegen sich in extravaganten und anspielungsreichen Kostümen in einem unendlichen Gefolge von ineinander übergehenden Bühnenräumen. Seit Busby Berkeleys schwarzweißen Tonfilmrevuen bei Warner Brothers sind die überdimensionalen Studiobühnen ein Markenzeichen des Genres. Beispiele finden sich in den Farbmusicals der vierziger und fünfziger Jahre vor allem bei MGM in großer Zahl.

Eine in sich geschlossene Performance wirkt und funktioniert innerhalb der Gesamthandlung wie ein Bild im Bild. Sie bezieht sich auf ihre narrative Umgebung, ohne auf diese inhaltlich angewiesen zu sein. Hinter der aufwändigen Inszenierung solcher Sequenzen verstecken sich vor allem in den vierziger und fünfziger Jahren die unterschiedlichsten kommerziellen und künstlerischen Interessen. In Hollywood wird das »getanzte Bild im Bild« zum Markenzeichen des Studios MGM und eignet sich zudem bestens zur Demon-

106 Brustellin: *Das Singen im Regen*. S. 19.

stration der farblichen Brillanz des Technicolor-Verfahrens. In erster Linie aber gewähren in sich geschlossene Ballette, Shows und Revuen Designern, Choreografen, Kameraleuten und Regisseuren vollständige kreative Freiheit in Bezug auf ihre Farbgestaltung. Wie AN AMERICAN IN PARIS beweist, eignen sich solche Showsequenzen nicht nur für Backstage-Musicals, die aus einer thematischen Logik heraus auf ein Bühnenergebnis zustreben, sondern auch für Filme, die eine die Realität der Spielhandlung kommentierende, negierende oder sogar ignorierende Traumwelt etablieren. In AN AMERICAN IN PARIS gehört die Revue einem Träumer der Liebe, in SINGIN' IN THE RAIN entwirft sie vor dem zeitlichen Hintergrund des Films eine neue Filmästhetik, in der Farbe, Ton und Bewegung die Hauptrollen spielen. Beiden Szenen werde ich im Anschluss an die Erinnerung an ein Epoche machendes Werk des Tanzfilms, das Minnelli ebenso wie Kelly und Donen beeinflusst haben dürfte, gebührende Aufmerksamkeit zukommen lassen.

5. Performance in Farbe: THE RED SHOES

Als Wegbereiter der kongenialen Verbindung zwischen einer Filmdramaturgie, welche die Performance auf der Bühne zum Ziel-, Mittel oder Höhepunkt nimmt, und dem Experiment einer Synthese von bildender und darstellender Kunst im Kino gilt der britische Ballettfilm THE RED SHOES (GB 1948) von Michael Powell und Emeric Pressburger. Auch wenn es bereits zur Zeit des frühen schwarzweißen Revuefilms in den dreißiger Jahren spektakuläre Shownummern gegeben hat, beansprucht die Ballettsequenz in THE RED SHOES bis heute den Status eines unerreichten Meisterwerks. Eine «fieberhafte und visionäre Höhe» sieht Martin Scorsese durch die beiden ästhetisch unterschiedlichen Theaterfilme THE RED SHOES und TALES OF HOFFMANN (GB 1951) im Werk des Regieduos «The Archers» (so nannte sich das Team Powell und Pressburger) erreicht. Maßgeblichen Anteil an der Gestaltung beider Filme hatten zwei ausgesprochene Farbkomponisten: der Maler Hein Heckroth und der Kameramann Jack Cardiff. THE RED SHOES ist eine britische Produktion der Rank Organisation, die den Film zunächst nicht schätzte, ihn sogar «für einen totalen Flop, für Zeit- und Geldverschwendung»¹⁰⁷ hielt. THE RED SHOES wurde von einem Amerikaner entdeckt. Ein New Yorker Kinobesitzer sicherte sich die Aufführungsrechte und zeigte den Film in der amerikanischen Kunstmetropole zunächst in einem kleinen Kino vor begeistertem Publikum und ebenso begeisterten Kritikern. Cardiff erinnert sich: «Der Film lief – ich habe vergessen, wie lange genau – vielleicht ein oder zwei Jahre mit Riesenerfolg. Die amerikanischen Besprechungen und Kritiken waren phantastisch – fast schon unglaublich.»¹⁰⁸

107 Katharina Spielhaupter: «Wir besaßen den gleichen Enthusiasmus...» Interview mit Jack Cardiff. In: Hein Heckroth: *Film-Designer*. S. 49–55. S. 49. In dem kurzen Vorwort zu diesem Buch findet sich Martin Scorseses Äußerung zu den Filmen von Powell und Pressburger.

108 Katharina Spielhaupter: «Wir besaßen den gleichen Enthusiasmus...» S. 49.

In seiner Blütezeit unterhielt Technicolor Firmensitze in Los Angeles, London und Rom. Während die Studios in Hollywood vor allem bei Musicals zur seriellen Großproduktion tendierten, wurde in England ab 1937 an Einzelstücken gefeilt.¹⁰⁹ Es galt auch hier erst einmal Erfahrungen zu machen, zum Beispiel mit den englischen, schottischen oder irischen Lichtverhältnissen bei Außenaufnahmen, die völlig anders sind als in Kalifornien. Das englische Licht ist weicher und unterstützt feine Pastelltöne im Film, die bei hartem Licht nicht zu erreichen sind. Powell und Pressburger, Laurence Olivier, Carol Reed oder die ungarischen Brüder Alexander, Zoltan und Vincent Korda experimentierten mit Farbe und Licht bei Außen- und Innenaufnahmen, mit den Kostümfarben sowie der Ausstattung und schlugen farbdramaturgisch immer wieder neue Wege ein. Unvergessen ist der bewegende Moment in Ludwig Bergers und Michael Powells Abenteuermärchen *THE THIEF OF BAGDAD* (UK/USA 1940) als Conrad Veidt in der Rolle des bösen Zauberers Jaffar beim Anblick der schönen Prinzessin (June Duprez) schwach wird, die Kamera seine drohende, schwarz gewandete Gestalt zunächst von hinten beobachtet, dann aber im emotionalen Umschwung der Szene um Jaffar herum fährt und den weißen Kaftan enthüllt, der sich unter dem vielen Schwarz versteckt. Ein ähnlich ausgefeiltes Farbschauspiel eines Kostüms, das die Darstellung heftiger Affekte unterstützt, ist in Mankiewitzcs und Mamoulians Monumentalfilm *CLEOPATRA* (USA/UK/Schweiz 1963) zu bewundern. Im Streit schlägt Marc Antonius (Richard Burton) Cleopatra (Elisabeth Taylor) mit Wucht ins Gesicht. Während sie zu Boden fällt, gibt ihr schwarzer Überwurf den Blick auf ein leuchtend rotes Kleid frei, eine sichtbare Fanfare des verzweifelten Augenblicks zwischen zwei mächtigen Liebenden (Abb. 101 und 102).

Leuchtendes Rot markiert in *THE RED SHOES* bereits den Titel des Films. Wie die kleine Dorothy im Zauberland Oz, so erhält auch das Mädchen in Hans Christian Andersons gleichnamigem Märchen ein Paar rote Schuhe von dämonischer Zaubererhand. Das Mädchen zieht die Schuhe an und beginnt zu tanzen, durch Straßen, über Plätze, über Berge und Täler, immer weiter und weiter, bis es schließlich vor Erschöpfung stirbt. Das Märchen, das in dem Film *THE RED SHOES* als Ballettversion die junge Solistin Vicky (Moirá Shearer) zum Star macht, paraphrasiert Karriere und Schicksal der Tänzerin, die sich nicht um der Kunst willen vom Leben, sprich der Liebe zu einem Mann, distanzieren kann. Auf der Handlungsebene kann *THE RED SHOES* als Schlüsselroman zur Lebensgeschichte des russischen Ballettwunders Waslaw Nijinski gelesen werden, der zu Grunde ging, weil er nach seiner Hochzeit von seinem Impressario und Liebhaber Diaghilew verstoßen wurde. Doch *THE RED SHOES* ist vor allem auch eine Allegorie auf die Existenz

109 Kalmus gründete die Londoner Technicolor-Tochterfirma bereits 1935. Es dauerte allerdings zwei Jahre, bis das Unternehmen in der Lage war, abendfüllende Spielfilme zu produzieren. Einen der ersten Filme mit dem Titel *WINGS OF THE MORNING* produzierte Alexander Korda, einer der englischen Teilhaber an der Londoner Firma. 50 % der Firmenanteile gehörten den Amerikanern.

des Künstlers, die weder an eine bestimmte Figur noch an eine besondere Kunstform gebunden ist.

Unbestrittener Höhepunkt in der Mitte des Films ist die zwanzigminütige Ballettpremiere, die aus zwei Gründen an dieser Stelle von Belang ist: zum einen wegen ihrer farbkompositorischen Gestaltung, zum anderen wegen der Entgrenzung des Bühnenraums zu einem filmischen Raum, in dem die Gesetze der Schwerkraft und der zeitlichen und räumlichen Logik aufgehoben sind. Malerei, Theater, Film, Farbe, Licht, Raum und Tanzbewegung bilden nicht nur ein Bühnenkunstwerk, sondern auch eine Synthese zur Darstellung einer zunehmend surrealen Umgebung. Anfänglich befinden sich die Dinge noch in einer Theaterordnung. Die Tänzer bewegen sich innerhalb der räumlichen Abmessung des Bühnenportals auf der Vorderbühne, während der Bühnenhintergrund durch gemalte Prospekte abgeschlossen ist. Wie zwei Jahre später in Minnellis *AN AMERICAN IN PARIS* gehen das Gemalte und das Gebaute auf der Bühne eine Verbindung ein, die das jeweils Andere in seinem Kunstsein nicht verdeckt. Dadurch entsteht eine reizvolle Dialektik zwischen sichtlich nur angedeuteter Zweidimensionalität und den dreidimensionalen Dingen und Körpern im Raum. Die Kunst liegt in der visuellen Umschreibung, der Andeutung, die manchmal formal ins Naive spielt. Dazu gehört, dass Heckroth die Farben in ihrer Materialität nicht kaschiert, so dass seine Bühnenbilder antinaturalistisch, an manchen Stellen beinahe stilistisch naiv wirken. Bis zu kleinsten Elementen der Dekoration wird die Spannung zwischen dem dreidimensionalen Objekt und der gemalten Andeutung von Gegenständen aufrechterhalten. Die erste Großaufnahme der roten Spitzenschuhe im Schaufenster des teuflischen Schuhmachers (Leonide Massine) kann als *Pars pro Toto* und Beleg dieses Prinzips dienen (Abb. 177). Der gemalte Untergrund und das realistische Schuhwerk stoßen sich optisch von einander ab. *THE RED SHOES* kehrt auf der visuellen Ebene immer zur Märchenform zurück, innerhalb derer ein existenzielles Drama in jedem einzelnen Bild sichtbar gemacht wird. Die Kombination von naiv bis expressionistischer Maltechnik in den Prospekten und der filmischen Darstellung, zum Beispiel der Meeresbrandung, welche die Bühne zu überfluten droht (Abb. 183), macht die Grenzen zwischen Kunst und Lebenswirklichkeit – hier natürlich einer fiktiven Figur – durchlässig. Damit begeben sich die Inszenierung und die Gestaltung der Bühnensequenz in die Hände des Traumes, der sich nach und nach in einen Albtraum verwandelt.

In unseren Träumen erleben wir Räume und Landschaften durchaus schockhaft, sie sind gewissermaßen mit Fremdheit möbliert, in ihnen tauchen symbolhafte Requisiten auf, ganz so, wie wir es von der Bühne kennen.¹¹⁰

110 Nora Eckert: *Das Bühnenbild im zwanzigsten Jahrhundert*. Berlin: Henschel Verlag, 1998. S. 15.

«Mit Fremdheit möbliert» sind auch die Raumfluchten und Passagen, durch die das Mädchen unaufhörlich weiter zu tanzen gezwungen ist, bis es tot zusammenbricht. Der Bühnenraum verwandelt sich unaufhörlich. Dunkle Tiefen ziehen das Mädchen mit den roten Schuhen in einen Schlund, an dessen Wänden transparente Folien mit bunter Bemalung wie Häute herabhängen (Ab. 178). Durch den Einsatz kurzer Zeitlupensequenzen entsteht das paradoxe Gefühl der Schwerelosigkeit der fallenden Folien, die der Boden aktiv zu sich herabzuziehen scheint. Der Weg des Mädchens durch die Nacht und durch seine wenige verbleibende Lebenszeit ist durch Stationen markiert, manche freundlich und vergnüglich wie der Jahrmarkt zu Beginn der Szene, dann zunehmend bedrohlicher und dunkler werdende Orte, bevölkert von dämonischen Gestalten. Hier wird mit Hilfe dicker pastoser Farbmasks in den Gesichtern der Tänzer eine Schreckensvision erzeugt, die archaischen Charakter hat. Unter Farbe versteckte, mit magischer Symbolik bedeckte Gesichter gehören seit Urzeiten zur Bilderwelt des Albtraums, aber im Übrigen auch zur realistischen Welt des Krieges. In Carlos Sauras Künstlerfilm *GOYA EN BURDEOS* (I/E 1999) bedrängen bemalte Fratzen den Urheber des Bildes *El Sueño da la Razon Produce Monstruos* im Schlaf. In David Lynchs mystischem Thriller *MULHOLLAND DR.* (USA/F 2001) tötet ein unbekanntes, schwarz bemaltes Traumgesicht denjenigen, den es nachts im Traum heimsucht, allerdings erst als der Träumer die Maske in der Realität erblicken muss.

Das Bühnenbild von *THE RED SHOES* bringt gotische Architektur in Berührung mit archaischen Masken und expressionistischer Hintergrundmalerei, die durch bunte Farben die seelische Not der Hauptfigur in Farbwerten zum Ausdruck bringt, die offensichtlich in der Tradition der verzerrten Formen, des gemalten Lichts und der dämonischen Schatten von Robert Wienes Schwarzweißfilm *DAS KABINETT DES DOKTOR CALIGARI* (D 1920) stehen (Abb. 179). Dass das Bunte auch Krankheiten, Fäulnis, Schmerz und Leid verkörpern kann, gehört zu den ästhetischen Errungenschaften der schwarzen Romantik, die vor allem die Literatur der Dekadenz um 1900 stark beeinflusste. Heckroths Gestaltungskunst gipfelt (unter anderem) in dem bewussten, visuell wie narrativ wirkungsvollen Einsatz von Farbkontrasten bei ausgeklügelter Lichtsetzung und der Tiefenstaffelung von Farbelementen im Raum. Aus den Kontrasten, zum Beispiel zwischen einer hellblaugrauen Sonne, umgeben von gelben, lila und hellblauen Strahlen im Kontrast zu einer lila-schwarzen Kulisse des Todes und einem Farbwechsel der gleichen Kulisse zu einem zerfressenen blauen Glühen im Sinne van Goghscher Farbspiralen, entwickelt sich die Symbolik der Bühne (Abb. 181). In dieser soeben geschilderten Umgebung begegnet das ermüdete Mädchen nachts dem dämonischen Schuhmacher, um mit ihm ein Pas des Deux der Angst zu tanzen.

Binnen weniger Minuten, nachdem der Vorhang zu Beginn der Ballettsequenz den Blick auf die Theaterbühne freigegeben hat, verlassen die Tänzer – gefolgt von der bewegten Farbkamera – den für das fiktive Theaterpublikum sichtbaren Raum. An dieser

Stelle ist auch im Hinblick auf die beiden Musicals *AN AMERICAN IN PARIS* (USA 1951) und *SINGIN' IN THE RAIN* (USA 1952) noch einmal daran zu erinnern, dass die Dreistreifenkamera von Technicolor ungeheuer schwer zu bewegen war und auch in den fünfziger Jahren die Lichtsetzung bei einem Farbfilm in Bewegungssequenzen höchste Ansprüche an das Können des Kamerateams stellte. An die kubistische Malerei erinnernde Licht- und Farbwechsel entstanden vor allem mit Hilfe von Matte Paintings, die zu Hunderten für die Ballettsequenz angefertigt werden mussten. Diese bemalten Glasplatten wurden im Vorder- oder Hintergrund der Studiobühne eingesetzt und mit den Tanzsequenzen, die ebenfalls auf Glasplatten belichtet wurden, tricktechnisch verbunden. Dadurch lassen sich farbige Transparenzeffekte und Verwandlungstricks erzeugen, durch die Film und Tanz zu einer neuen Darstellungskunst verschmelzen, die mit den Mitteln des Theaters nicht zu realisieren ist. Die Kunst des Films übertrifft die utopischen Ziele des Tanzes, vor allem des Balletts, das nach Schwerelosigkeit strebt, nach der Überwindung aller Hindernisse, die das leibliche Leben der künstlerischen Bewegung entgegenzustellen vermag.

Entwicklung und Farbbestimmung des belichteten Materials von *THE RED SHOES* bereiteten dem Technicolor-Labor einige Probleme. Cardiff berichtet selbst davon, dass er den von den Farbberatern empfohlenen, mittleren Belichtungswert 10 auf einer Skala von 1–22 für das Entwicklungs- und Druckverfahren nicht eingehalten hatte. Er belichtete mit Vorliebe im Extrembereich, zum Beispiel bei 3 oder bei 20, was die Verarbeitung des Materials kompliziert werden ließ. Auch in Bezug auf die Beleuchtung ignorierte Cardiff die üblichen Regeln. Bei Farbfilm Dreharbeiten in den vierziger und fünfziger Jahren, vor allem bei Technicolor-Produktionen, wurde extrem viel Licht gesetzt, weil aufgrund der bisherigen Erfahrungen angenommen wurde, es ginge nicht anders. Sicherlich stimmte dies auch, wenn die Lichtsetzung ein gleichmäßiges und ausgeglichenes Beleuchtungsniveau herstellen sollte. Die Ballettsequenz in *THE RED SHOES* thematisiert aber einen existenziellen Kampf um Leben und Tod, der in einem passenden dramatischen Licht mit scharf umrandeten Spots und tiefen Eigen- und Schlagschatten stattfinden sollte. Die übliche Lichtsetzung in Technicolor-Filmen nahm den Filmbildern oft die Tiefe, machte sie flach. In *THE RED SHOES* spielte aber nun gerade die Tiefe des Bühnenraumes als Metapher des Unbewussten und als dunkle seelische Quelle künstlerischer Kreativität eine Hauptrolle und musste sichtbar gemacht werden. Das Licht musste stark und gezielt eingesetzt werden, damit in der Passage mit den bemalten Folien die Farben in dunkler Umgebung zu glühen beginnen konnten. Wie bei den Dekorationselementen und den Prospektmalereien setzt sich auch die Lichtstimmung aus gemaltem und wirklichem Licht zusammen. Es galt also, durch ausgeklügelte Filtertechnik die Qualitätsunterschiede der Bildschichten so auszugleichen, dass der Eindruck eines wirklichen geschlossenen Bühnenraums entsteht, ohne dass die Materialeigenschaften der Ausstattung zum Verschwinden gebracht würden. Um dies zu erreichen, experimentierte Car-

diff schon Monate vor Beginn der Dreharbeiten mit Filtern und Glasplatten. Ähnlich kompliziert verfuhr er bei der filmischen Inszenierung der Tanzszenen, deren Tempo er durch die Verringerung der Bildfrequenz beeinflusste, auch um Pirouetten zu beschleunigen und dadurch zu verfremden.

Von außerordentlicher Bedeutung für die Licht- und Farbgestaltung der Ballettszene ist der scharfe Spot, der vor allem die Solistin verfolgt und am Ende des Films, nach Vicky's tragischem Unfall, wie eine Figur an ihre Stelle tritt (Abb. 182–183). Dieser Spot wurde aus mehreren Gründen eigens für die Dreharbeiten entwickelt. Trotz des unausgeglichene[n], dramatischen Lichtniveaus in der Ballettszene musste starkes Nebenlicht zur Aufhellung des gesamten Raumes eingesetzt werden, so dass der Spot extrem leistungsstark zu sein hatte. Cardiff konstruierte einen Scheinwerfer mit 225 Ampère, einer Vergrößerungslinse und einer großen Wasserkühlung, weil der Scheinwerfer nach kurzem Einsatz «höllisch heiß» wurde. Der kreisrunde, manchmal elliptisch verzerrte Lichtfleck isoliert das Mädchen von seiner Umgebung und folgt ihm unaufhörlich. Er markiert den Boden, kriecht an der Bühnendekoration hoch, tritt scharf hervor, verblasst zuweilen, bleibt dennoch permanent präsent. Durch den Einsatz harter Lichtspots lassen sich bedrohliche Schlagschatten erzeugen, die dem Mädchen im Verbund mit dem grellen Licht auf den Fersen bleiben. Wie in Friedrich Wilhelm Murnaus *NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS* (D 1921) verselbstständigt sich der Schatten des Schuhmachers und wird zu einer manifesten eigenen Figur. Nicht nur dieses Gestaltungselement beweist die Bezüge des englischen Ballettfilms zur Bildgestaltung des deutschen Stummfilmkinos der zwanziger Jahre. Eine innere Verbindung ist nicht von der Hand zu weisen: Auch Tanz muss ohne Sprache auskommen und bedarf darum ausdrucksstarker Bilder.

Innerhalb des grellen Lichtkegels beginnen die Farben zu glühen, so dass die Umgebungsfarben gedämpft erscheinen. Durch das Licht entsteht ein Qualitätskontrast, mit dessen Hilfe die Aufmerksamkeit des Zuschauers immer wieder an die Bewegungen der Hauptfigur gebunden wird. Der Spot und der gezielte Einsatz von zusätzlichem Seiten- oder Hinterlicht verstärken den Eindruck, die rothaarige Tänzerin im weißen Trikot werde durch die Dynamik ihrer Bewegungen aus dem Inneren angetrieben und verbrannt. Nicht von ungefähr besetzten Powell und Pressburger die Hauptfigur des Films durch die Tänzerin Moira Shearer, auf deren roten Haarschopf zwölf Jahre nach ihrem Filmdebüt der psychopathische Kameramann Mark Lewis (Karlheinz Böhm) mit seinem zur Mordwaffe umgebauten Stativ losgehen wird. Auch in Michael Powells psychologischem Thriller *PEEPING TOM* (GB 1960) wird das Rot zur Zielscheibe des Blicks. Farblich korrespondieren Shearers Haare in *THE RED SHOES* mit dem Rot der Tanzschuhe und stehen in hartem Kontrast zu dem Weiß des Kostüms. Anders als die Schuhe gehört das rote Haar zu Shearers natürlichem Körper und verrät, da es innerhalb einer filmischen Inszenierung zum Bestandteil der Filmmaske wird, dass in der Tänzerin Vicky nicht nur eine besessene Künstlerin, sondern auch ein leidenschaftlicher Mensch aus

Fleisch und Blut steckt. Der Kontrast von leuchtendem Rot und reinem Weiß findet sich in Variationen in Powell- und Pressburger-Filmen immer wieder. In *BLACK NARCISSUS* (GB 1947) besetzt der Rot-Weiß-Kontrast das symbolische Zentrum des Films zur Darstellung einer durchaus mit dem Konflikt in *THE RED SHOES* vergleichbaren, existenziellen Zerrissenheit zwischen der Hingabe an eine höhere Aufgabe und der Begierde zu leben und zu lieben.

Der Film *BLACK NARCISSUS* handelt von einer Gruppe von Nonnen, die im Himalaya ein Hospital und eine Schule errichten sollen. Als Behausung des sozialen Projekts dient ausgerechnet ein ehemaliges Bordell. In den Höhen des Himalaya ist die Luft dünn. Stets weht ein scharfer Wind, es ist karg, kalt und schwül zugleich. Umgeben von sinnlichen Verlockungen in Gestalt von Bildern, Farben und Menschen werden die Nonnen von Sehnsüchten und Erinnerungen an ihre Jugend, die erste Liebe und bittere Enttäuschungen heimgesucht. Das Land und seine Menschen werden für die weißen Frauen zur Prüfung und zur Versuchung. Powell, Pressburger, Heckroth und Cardiff entwickeln das Drama der antagonistischen Gefühle zu einem Kampf der Farben, bei denen vor allem Weiß, Rot und Schwarz, aber auch Blau als Kontraste eingesetzt werden.

Ich erinnere mich, dass ich bei *BLACK NARCISSUS* die Idee hatte, mit Komplementärfarben zu arbeiten. Bei der ganzen Beschäftigung mit Farbe geht es im Grunde nur um komplementäre Farbkontraste. Van Gogh arbeitete so. Er versuchte Blau, Grün und Rot gegeneinander auszuspielen. In seinen Gemälden vom Billardsalon stehen sich das dunkle Rot des Raumes und das Grün des Tisches als Farbkontrast gegenüber. Er malte blaue Himmel über gelben Kornfeldern oder gelbe Blumen vor blauem Hintergrund. Genau so arbeite ich auch. Ich habe immer herumprobiert, und da ich die Malerei so liebe (sic!) versuchte ich ähnliche Wirkungen beim Filmen zu erzeugen.¹¹¹

Weiß lässt die Gewänder der Nonnen nicht nur in ihrer Reinheit aufleuchten, sondern bietet sich den leuchtend roten und blauen Lichtspots, die Cardiff in den Innenräumen einsetzt, als Projektionsfläche an. Das Bunte fließt auf den weißen Stoff wie die Gefühle aus den Protagonistinnen, die das reine Weiß immer wieder in Form von Milch in sich aufnehmen, die rituell zur moralischen Selbstreinigung getrunken wird. Ab dem Moment, als Schwester Ruth den Entschluss gefasst hat, das Kloster zu verlassen, weigert sie sich, die weiße Milch zu trinken und schleudert das angebotene Glas zu Boden. Die Kunsthistorikerin Gisela Steinlechner beschreibt die besondere symbolische Bedeutung der weißen Milch im Kontext der christlichen Religion, die als Urnahrung des Menschen zuerst im Inneren des Körpers, durch ihren Geschmack und Geruch und nicht durch ihre Farbe wahrgenommen werden kann. In der abendländischen Kunst kommt der Darstel-

111 Spielhauer: «*Wir besaßen den gleichen Enthusiasmus...*». S. 55.

lung des Stillens, dieser ersten Begegnung mit der Muttermilch, eine außerordentliche Bedeutung zu:

In der abendländischen Kunst begegnet uns mit dem *Mavia-Lactans*-Motiv ein Schaustück, in dem die elementare Verbindungsschnur zwischen Mutter und Kind ebenfalls anschaulich wird: als Milchstrom, der freilich als solcher nie im Bild ist. Daß bzw. ob hier etwas fließt, lässt sich nur aus Gesten, Zeichen und Körperzuordnungen ableiten und nicht zuletzt aus der Dramaturgie der weißen Farbe. Das Motiv der stillenden Madonna huldigt der menschlichen Seite der Muttergottes und dadurch (durch ihren Körper hindurch) auch der Menschwerdung des Gottessohnes.¹¹²

In *BLACK NARCISSUS* wird die Konfrontation der weißen, weiblichen und christlichen Muttermilch mit dem roten Blut der Leidenschaft und der Triebe zum Äußersten getrieben. Das dunkle satte Rot, hier als Farbe von verbotenen Lippenstift und Kleid, lauert aufgrund von Cardiffs Lichtsetzung in der Schwärze der Nacht. Für die Farbeigenschaft sattem Rots, im Dunkeln in einen geheimnisvollen Schwarzton zu kippen, lodernd und instabil, interessieren sich Powell und sein Team immer wieder. In Rot-Schwarz oder Schwarz-Rot brennen irrationale Leidenschaften, so wie in dem hellen Rot in *A MATTER OF LIFE AND DEATH* (GB 1946) eine reine Liebe sichtbar wird. In *THE RED SHOES* führten «The Archers» das in *BLACK NARCISSUS* begonnene Drama von Weiß, Rot und Schwarz auf der Ebene des Künstlerdramas weiter. Eine heilige Passion für die Kunst des Tanzes, irrationale, leidenschaftliche Besessenheit und der Verzicht auf das bürgerliche Leben schlagen sich in den Farben des Films nieder, vor allem in der Kostümdramaturgie, die auf die wechselnden Machtverhältnisse zwischen den Hauptfiguren hinweist.

Ein zentrales Element des Bühnenbilds in *THE RED SHOES* zählt zu den ausgesprochenen Cardiff-Spezialitäten: die gemalten Himmelsprospekte, die sich in ihrer Farbqualität zwischen einem annähernd naturalistischen, monochromen blue-hour-Farbtönen und einer verfremdeten Farbskala, wie sie aus der expressionistischen Malerei bekannt ist, bewegen. Immer wieder, auch in *BLACK NARCISSUS* und anderen Filmen, ließ Cardiff Himmelsansichten in kräftigem dunklem Blau malen und filmte diese unter starker Überbelichtung, so dass die Farbe Transparenz und zugleich Tiefe bekam. Diese Himmelsbilder reflektieren den emotionalen und psychologischen Zustand der Hauptfiguren innerhalb der Geschichte. Cardiff leuchtete manche Wolkenformation so aus, dass schwefelgelbes Licht wie kurz vor einem Gewitter entstand. Wolken ziehen im Vordergrund des Bildes als weiße Nebelschleier vorbei und nehmen durch diese Dominanz im Bild Einfluss auf die Wahrnehmung des Tempos der Bewegungen im Hintergrund. Für einige Momente schließen Nebelwolken im Vordergrund den Bühnenraum wie eine vierte Wand ab (Abb. 180). In *THE RED SHOES* kontrastieren diese realistisch aussehenden Nebelschleier

112 Gisela Steinlechner: «*Es fließt, es fließt ... die Milch*». In: Wolfgang Ulrich, Juliane Vogel: *Weiß*. S. 81.

151–154 Donald
Crisp: **DON Q SON
OF ZORRO** (USA
1925)



151 Virage und
Handarbeit: Lichtef-
fekte in dunkler
Nacht



152 Virage: Lei-
denschaft und Eifer-
sucht in Lila (Innen-
szene)



153 Virage: Blaue
Nachtstunden –
Zeitraum der Ge-
heimnisse



154 Virage: Gelbes
Tageslicht – Mo-
mente des Nach-
denkens



155

155–159 Albert Parker: THE BLACK PIRATE (USA 1926)

Für Gert Koshofer ist Albert Parkers Abenteuerfilm *THE BLACK PIRATE* der «beste Zweifarbenfilm» seiner Zeit: «Douglas Fairbanks ließ mit vier Technicolor-Kameras an der Küste von Catalina Island Farbstimmungen impressionistisch aufnehmen und Testkopien in sechs verschiedenen Farbtönen – von Pastell bis zu den kräftigsten Farben, die damals möglich waren – herstellen.» In: Koshofer: *Color. Die Farben des Films*. S. 56.

Der Schauspieler, Autor und Produzent Douglas Fairbanks, der in *THE BLACK PIRATE* auch die Titelfigur verkörpert, gehört mit Walt Disney zu den finanzkräftigen Förderern des Technicolor-Verfahrens. Fairbanks hat frühzeitig die Bedeutung der Farbe gerade für den Abenteuerfilm erkannt.

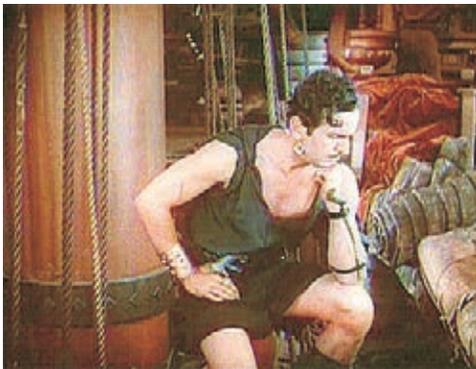
Schwächen und Stärken des Zweifarbenfilms von Technicolor lassen sich gleichermaßen in *THE BLACK PIRATE* erkennen. Hauttöne und Holzfarben erscheinen erstaunlich gut in der filmischen Farbdarstellung, während sich die bunten Farben meist im Bereich Türkis bis Blaugrün oder Rotbraun bewegen. Eine eigentümliche Schönheit ist den Zweifarbenfilmen nicht abzusprechen.



156



157



158



159



160

160–162 Michael Curtiz, William Keighley: THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD (USA 1938)

Unverhohlene Freude an bunten Farben strahlen die ersten abendfüllenden Spielfilme in Dreifarben-Technicolor aus. Wie die Halbnahaufnahme (Abb. 160) von Maid Marian (Olivia de Havilland) beweist, sind nun gezielte Farbkompositionen möglich bis hin zu Schärfe- bzw. Unschärfereffekten, die im Stil impressionistisch anmuten. Sanfte Farbverläufe in den Hauttönen neben satten Farben und Glanzeffekten an den Kostümen ergeben atmosphärisch dichte Farbbilder.

Das Zeigen des Bunten ist wichtig: Ob eine intime Zwiesprache über ein farntonreiches Obst-Stilleben hinweg fotografiert wird (Abb. 161) oder sich eine Horde von Geheimnistägern unter Umhängen in den schönsten Leuchtfarben versteckt – Farben sind die wahren Stars im frühen Dreifarbenfilm von Technicolor, durchaus mit gewissen komischen Nebeneffekten.



161



162

163–173 Victor
Fleming:
THE WIZARD OF OZ
(USA 1939)



163–164 Dorothy's
(Judy Garland) Farb-
abenteuer: THE WIZARD
OF OZ beginnt in se-
piagetöntem Schwarz-
weiß, um dann die
Tür in die Welt der
Technicolorfarben
aufzustoßen. Doch
die Welt der bunten
Plastikfarben ist
ebenso wenig eine
ideale wie die Tris-
tesse des grauen
Kansas.





165–166 Ruby Slippers und roter Hexenqualm: In Frank L. Baums Buch waren Dorothys Schuhe silbern, im Film müssen sie aus visuellen Gründen rot sein. Das MGM-Musical *THE WIZARD OF OZ* ist ein Film der deutlichen Farbenbekenntnisse. Bis zu Esther Williams Wasserrevuefilmen liebte das Studio den exzessiven Einsatz von farbigem Rauch und Nebel. Auch für die Zwergenkostüme galt der ästhetische Grundsatz: Knallbunt muss es sein.



167–168 «This is the Horse of different color»: Farbverwandlungen, ob einer Zauberkugel oder eines lebenden Pferdes, zählen zu den für den damaligen Farbfilm herausragenden Tricks. Die Hexenfarben leuchten gefährlich aus der Dunkelheit, während in den übrigen Teilen des Films nicht an der Ausleuchtung gespart wird. Ob sich Hellblau, Grün und Lila zu einer harmonischen Farbpalette fügen, spielt keine Rolle.





169–170 Das geflügelte Wort «This is a horse of a different color» meint eigentlich, dass die Dinge anders liegen, als im ersten Moment angenommen. Der Film *THE WIZARD OF OZ* nimmt den Satz so wörtlich, dass bei den Dreharbeiten ein Pferd zu dem zweifelhaften Vergnügen kam, in verschiedenen Farben angemalt zu werden.



171–172 Hexenfarben Lila und Grün: Bestandteil der Farbensprache des Films *THE WIZARD OF OZ* sind auch die Dunkelheit, dämonische Nachtfarben, lebende Monsterbäume und nicht zu vergessen die blinkenden Feueraugen der Aasgeier, die kleinen Glühbirnen zum Verwechseln ähnlich sehen. Abb. 172: Die roten Schuhe wehren sich höchst effektiv mit einem gelben Blitz gegen die grünen Hexenhände. Da Dorothy auch noch blaue Söckchen trägt, versammeln sich die vier Grundfarben in unterschiedlichen Erscheinungsweisen, als glänzende und stumpfe Objektfarben und als Lichteffekt.



173 «There's no place like home»: Dorothy muss die roten Schuhe nur dreimal zusammenschlagen und den magischen Satz sagen, dass es zu Hause immer noch am besten ist. *THE WIZARD OF OZ* ist vielleicht der wichtigste Film in Amerika, vereint er doch Heldenmut, Auflehnung gegen Ungerechtigkeit, Freundestreue und Pionierwesen mit einer doppelten Portion Sentimentalität und Heimatverbundenheit.





**174–176 Stanley Donen:
FUNNY FACE (USA 1957)**

«Think Pink!» Das amerikanische Musical feierte den Farbfilm immer wieder, auch noch, als er sich schon lange im Kino etabliert hatte. Farben sind in den meisten Musicals einfach dazu da, gesehen zu werden – ohne symbolische Last.

**177–185 Michael Powell /
Emeric Pressburger: THE RED
SHOES (GB 1948)**

Zu den außergewöhnlichsten Technicolorfilmen zählt der britische Ballettfilm *THE RED SHOES*, bei dessen Entstehung aus allen Sparten der Künste nur die Besten am Werk waren: Neben dem Regieduo «The Archers» führte Jack Cardiff die Technicolorkamera, der Maler Hein Heckroth entwarf die Szenenbilder, die Tänzer Léonide Massine und Robert Helpmann choreografierten das Ballett und tanzten neben Moira Shearer und Ludmilla Tchérina die Hauptrollen.



177

177–178 Vieles an der Bildgestaltung des Ballettfilms *THE RED SHOES* war seiner Zeit voraus, unter anderem auch der scharf umrissene Lichtspot, der die Tänzerin Vicky (Moira Shearer) während der Ballettsequenz verfolgt und mit dessen Hilfe auch die harten Schlagschatten des dämonischen Schuhmachers erzeugt werden konnten. Dieser Spot wurde für den Film neu konstruiert, denn eine Chiaroscuro-Lichtsetzung im Farbfilm mit großen Schwankungen in der Helligkeit war mit der vorhandenen Lichtsetzung nicht zu bewerkstelligen. Der Scheinwerfer wurde so heiß, dass eine spezielle Wasserkühlung eingesetzt werden musste, damit er nicht in Flammen aufging. In einer Szene des Films, als Grisha Ljovov (L. Massine) Lermontov (Adolf Wohlbrück) kündigt, ist das dampfende Ungetüm zu sehen.



178 Farbästhetisch kommt dem hellen Lichtkegel die Aufgabe zu, das Rot der Schuhe und der Haare der Tänzerin im Kontrast zum weißen Kostüm in volle Leuchtkraft zu bringen. Am Ende des Films übernimmt der Spot eine tragische Rolle: Er markiert während des Balletts die leere Stelle, an der Vicky getanzt hätte, wäre sie nicht kurz zuvor tödlich verunglückt.



179



180



181



182



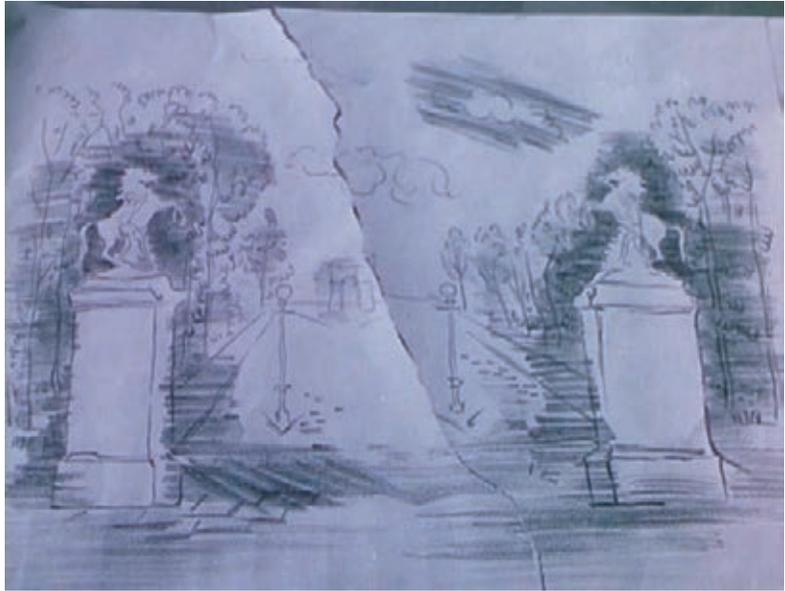
183

179–183 Eine filmische Verwandlungsbühne: Die Tanzszenen aus *THE RED SHOES* wurden im Studio gedreht und dann mit Hunderten von Matte-Paintings kombiniert, welche die expressiven Vorder- und Hintergründe lieferten. Die tricktechnischen Arbeiten mussten mit größter Sorgfalt ausgeführt werden, zumal das Technicolorverfahren durch die Notwendigkeit, mindestens drei Filmkopien zu bearbeiten, den Produktionsprozess zusätzlich erschwerte.



184–185 Das todbringende Rot: In *THE RED SHOES* verdichten sich Schreckensfantasien zur Farbe Rot. Je weiter das Mädchen mit den roten Schuhen in die Nacht und um die Welt tanzt, umso tiefer dringt sie in tabuierte Bereiche der eigenen Seele vor.

186–196 Vincente Minnelli: An AMERICAN IN PARIS (USA 1951)



186–187 Die Ästhetik der Zeichnung beherrscht die Ausstattung der Ballettsequenz des Musicals. Bleistiftgrau in Variation zu einem Graublau bildet den Grund, vor dem sich leuchtende Farben, wie zum Beispiel das Rot und Weiß der Tanzkostüme, exponieren können.



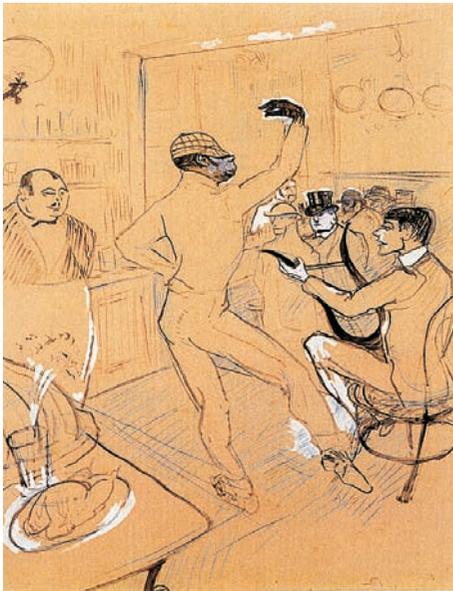


188–189 Naiv bis dramatisch: Unterschiedlichste Farbpaletten beherrschen abwechselnd das Szenenbild. Kameramann John Altons Silhouettenbilder in farbigem Nebel stießen bei den Produzenten des Films zunächst nicht auf Begeisterung, dafür umso mehr bei Minnelli.



190–191 Durch Raumfarben, farbiges Licht und Nebel, erreicht das Ballett eine traumartige Tiefe, die schon in der nächsten Szene wieder abrupt verlassen wird. Wie in *THE RED SHOES* (und vermutlich durch den britischen Ballettfilm beeinflusst) bewegen sich die Tänzer durch eine Reihe unterschiedlichster Welten über eine überdimensionale Bühne.





192–193 *Chocolat* steht Modell: Minnelli zitiert in *AN AMERICAN IN PARIS* Toulouse-Lautrecs Bildstudie *Chocolat Dansant Dans un Bar* (1896) bis zu handwerklichen Details wie dem Einsatz von schwarzer Tusche und Deckweiß zusammen mit schwarzen und blauen Kreiden.

194–195 Wie Gene Kelly im Kostüm des schwarzen Tänzers tritt auch Leslie Caron in einem durch Toulouse-Lautrecs Plakatkunst berühmten Kostüm auf. Der Maler porträtierte wiederholt die Can-Can-Tänzerin Jane Avril, unter anderem 1893 in einer farbigen Lithographie mit dem Titel *Jane Avril*.



196 Das Zeigen der Farbe: Wie in *THE RED SHOES* beginnt und endet die Ballettsequenz mit einer Hommage an die Farbe Rot und zugleich an den Technicolorfilm, der eine hochwertige Farbfotografie im Film ermöglichte. Dieses Schlussbild einer voll erblühten Rose vor schwarzem Hintergrund ist zu bewundern, vor allem weil feinste Farbveränderungen, die feinen Äderchen der Blätter und die zarten Wassertropfen am Rand der Blätter, sichtbar werden.

die gemalten Wolkenschlieren im Hintergrund, durchaus mit dem visuellen Abstufungseffekt zwischen dem dreidimensional Gebauten und dem zweidimensional Gemalten vergleichbar, der bereits beschrieben wurde.

Wie van Gogh lassen Cardiff und Heckroth Farben, aber auch Formen und Maltechniken aufeinander prallen. Die Ballettszene aus *THE RED SHOES* konstituiert sich in einem stilistisch inhomogenen Kräftefeld der bildenden und darstellenden Künste. Dies gilt auch für den Tanz, der ebenso durchsetzt ist mit der Energie des Fremden wie das Bühnenbild, die Musik, die Farbe. Aus dieser Spannung, ja Anspannung der Elemente wachsen die Verzauberung und das Wunder der Kunst. *THE RED SHOES* ist ein Film über das klassische Ballett und über die moderne Malerei, über die Synthese von Licht, Bewegung und Farbe.

6. Künstlerfarben: AN AMERICAN IN PARIS

Vincente Minnellis Musical *AN AMERICAN IN PARIS* (USA 1951) gipfelt in einer siebenminütigen Tanzsequenz, in der sich die beiden Solisten Gene Kelly und Leslie Caron wie die Tänzerin in *THE RED SHOES* durch ein Labyrinth fantastischer Räume bewegen. Obwohl der Film auf der Handlungsebene leichtfüßiger ist, eine musikalische Komödie, in der sich die dargestellte »ménage à trois« zwischen zwei Männern und einer Frau am Ende elegant und unkompliziert im Happy End auflösen lässt, bestimmen die Tanzsequenz auch Momente der Angst, der Flucht, der Leidenschaft und der Einsamkeit. Es besteht eine merkwürdige Inkongruenz zwischen dem naiven Kinderspiel in fröhlich bunt gemusterten Kostümen, den melancholischen Momenten und der angespannten Leidenschaft zwischen Mann und Frau in den Nachtszenen des Stücks im Stück. Wie es sich für ein MGM-Musical gehört, kennt die Choreografie der Tanzsequenz weder ein Muss noch ein Verbot. Das eklektizistische Spiel mit Farben, Formen, Kostümen, Versatzstücken und Zitaten anderer Filme, Raumelementen, Dekorationen, musikalischen Klischees und allen historisch und kulturell verfügbaren Tanzstilen ist ausdrücklich erlaubt. Auf der anderen Seite herrschten von Seiten der Studios rigide Regeln, wie dieses Gemisch filmisch zu inszenieren sei, die in der Ballettszene von *AN AMERICAN IN PARIS* außer Kraft gesetzt werden.

Der Film *AN AMERICAN IN PARIS* wurde von zwei Kameramännern gedreht: Alfred Gilks fotografierte den ganzen Film mit Ausnahme der Ballettsequenz, für die Minnelli den ausgewiesenen Film Noir-Spezialisten John Alton engagierte. Alton, der zuvor nur einmal mit Farbe gearbeitet hatte und ein ausgewiesener Schwarzweißkünstler war, erhielt für die Farbfotografie des Balletts seinen einzigen Oscar.¹¹³ Er galt als *Enfant terrible* unter den Kameraleuten des Studios MGM und zwar nicht weil er etwa zu exzessiv ge-

113 Zu dieser Zeit wurden jeweils für Schwarzweiß- und Farbfotografie Spezial-Oscars verliehen.

lebt hätte. Vielmehr machte er sich durch seinen schnellen Arbeitsstil und seine perfekten und zugleich gewagten Lichtinszenierungen zum Beispiel in Filmen von Anthony Mann oder Vincente Minnelli zum Außenseiter, außerdem durch sein europäisches Auftreten und das intellektuelle Niveau seiner Kunst. Alton setzte sich in seiner Fotografie immer wieder mit den großen Meisterwerken der Malerei auseinander.¹¹⁴ Auch durch die Tatsache, dass er ein Buch mit dem Titel *Painting with Light* verfasst hatte, das weltweit zur Kenntnis genommen wurde, unterschied er sich von den anderen Kameraleuten des Studios.¹¹⁵ Bei der Lichtsetzung für das Ballett in *AN AMERICAN IN PARIS* ging Alton schließlich so weit, wie es zuvor im amerikanischen Kino noch kein Kameramann bei einem Musical gewagt hatte, und wäre um ein Haar, nachdem der Produzent die Muster besichtigt hatte, gekündigt worden. Vor allem durch den Einsatz von farbig beleuchtetem Nebel verstieß er gegen die Regel, dass in Musicals ähnlich wie in Komödien ein ausgeglichenes helles Beleuchtungsniveau eingehalten werden sollte. Altons Licht dramatisiert die Tanzsequenz erheblich, und man fühlt sich durch die Expressivität seiner Farb- und Lichtkompositionen an das Ballett in *THE RED SHOES* erinnert. *AN AMERICAN IN PARIS* endet mit einer Tanzsequenz, die aus fünf verschiedenen Farb- und Lichtkompositionen zusammengesetzt ist. Die Farbkompositionen leiten sich aus dem Thema der jeweiligen Episode ab und lassen sich folgendermaßen kategorisieren:

1. Der Eintritt in die fremde Welt der Kunst: Eine rote Rose dient dem Maler Jerry (Gene Kelly) als magischer Schlüssel zur gemalten Traumwelt (Abb. 196). In unvertrauter Umgebung begegnet er einer Gruppe von Spitzentänzerinnen in üppigen weißen und roten Tüllkostümen, die ihn zu bedrängen scheinen (Abb. 186–187). Kulisse, Dekoration und Prospekt sind in einem blaustichigen Grau gehalten, das vor allem zu dem hellen Rot der Kostüme einen Quantitäts- und Qualitätskontrast bildet. Die eingesetzten Rottöne weichen in kaum wahrnehmbaren Nuancen voneinander ab, so dass die reduzierte Farbkomposition zusätzlich unter Spannung gebracht wird. Diese erste Episode endet in einer von rotem Nebel überfluteten Nachtszene, die einen Teil der Konturen verschluckt und somit geheime Zonen im Bild platziert. Das Mädchen (Leslie Caron) erscheint nur für wenige Momente als Lichtgestalt in Weiß.
2. Die Melancholie des Morgens: In der graublauen Kulisse eines Blumenmarktes findet der Maler zuerst die rote Rose wieder und dann das Mädchen, das ein graues Blütenkleid aus transparentem Stoff trägt. In der vierten Episode tritt Leslie Caron in einer blau-grünen Variation dieses zarten Kostüms auf. Licht fällt in unregelmäßigen wei-

114 Zu Leben und Werk John Altons siehe: Robert Müller: *Lighting Man*. In: *Steadycam*, Winter 1996, S. 75–96.

115 John Alton: *Painting with Light. Introduction by Todd McCarthy*. 1. Aufl., 1949, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995.

- ßen und dezent farbigen Spots vor allem auf das weiße Blumengebinde und erzeugt den Eindruck einer reliefartigen Struktur.
3. Der Tag und das Spiel: Die dritte Kulisse zeigt eine zum Teil gemalte Spielzeugstadt, in der sich Figurengruppen, die einer Puppenstube entsprungen zu sein scheinen, fröhlich und unbekümmert tummeln: Mädchen, Jungs und Spielzeugsoldaten. Der Maler wird Teil einer vierköpfigen Männertanzgruppe, die ihre Soldatenuniformen gegen bunte Anzüge eintauscht und die Stadt abenteuerlustig durchstreift (Abb. 188). Der Qualitätskontrast zwischen Grautönen und bunten Farben kehrt wieder und wird variiert. Quantitativ überwiegt in dieser Episode das Bunte.
 4. Die Leidenschaft des Zwilichts: Kelly und Caron tanzen in den bunten Kostümen der dritten Episode in eine gelbe Abendstimmung im Gegenlicht hinein und verharren als Silhouetten in einem intimen Bild der Begegnung zwischen einem Mann und einer Frau (Abb. 189–191). Ein nahezu unsichtbarer Schnitt ermöglicht den fließenden Wechsel der Kostüme. Die unvermittelten Farbwechsel von zumeist ähnlich geschnittenen Kostümen bestimmen die Ästhetik des ganzen Balletts. Caron trägt nun ein blau-grünes Kleid in einer zunächst blau ausgeleuchteten, nebligen Umgebung. Der gemischte Farbton des Kleides kommt den Lichtwechseln zwischen rotem und blauem Licht entgegen und verwandelt sich während des Pas des Deux permanent. Das Verwischen von Konturen, ein sanftes Fließen der Formen, die durch die Tanzbewegungen wieder stabilisiert werden, die Glut der Farben, welche als freie Lichtfarben im Raum zu einer Intensität finden können, die in den drei Szenen zuvor durch den Einsatz von Oberflächenfarben nicht erreicht wurde, das Eintauchen der Körper in bunte Farben und in die Dunkelheit – all dies dient der Darstellung leidenschaftlicher Liebesgefühle. Entscheidend ist, dass auf dem Höhepunkt des Balletts die Farben des beleuchteten Nebels unabhängig von den Tänzern frei im Raum schweben. Farben, bis zu diesem Punkt an Dekorationen und Kostüme gebunden, beanspruchen den Raum und bewegen sich körperlos – sie tanzen! Die Kostümbildnerin Irene Sharaff soll über Altons Lichtsetzung an dieser Stelle maßlos entsetzt gewesen sein, da er mit seiner Kunst ihre Kunst ihrer Wirkung beraubte.
 5. Das nächtliche Fest von Malerei und Tanz: Die Solisten landen in zwei Bildern des neoimpressionistischen Malers Henri Toulouse-Lautrec, dessen künstlerische und persönliche Vorlieben dem Tingeltangel auf dem Montmartre in Paris galten (Abb. 192–195). Die letzte Szene eröffnet in einem palastartigen Raum innerhalb eines auf mehreren Ebenen arrangierten Figurentableaus und wirkt wie ein überdimensionales Gemälde. Bühnenausstattung und Kostüme fügen verschiedene Gelb- und Orangetöne zu einer ins Monochrome tendierenden Komposition mit feinsten Farbverläufen und minimalen, aber wirkungsvollen Kontrasten zusammen. Die Gelbpalette erinnert an die überwiegend in Gelbtönen gehaltenen Werbeplakate, die Toulouse-Lautrec als Auftragsproduktionen für Varietés und Tanzlokale anfertigte. Toulouse-Lautrecs Zeich-

nung mit dem Titel *Chocolat Dansant Dans un Bar* (auch: *The Irish American Bar*, 1896) wird hereingetragen und ragt wie ein grau-weißer Fremdkörper aus der gelben Umgebung heraus. Gene Kelly tritt im bildlich dokumentierten Kostüm des Tänzers Chocolat auf, eines schwarzen Varieté-künstlers und eines der Modelle Toulouse-Lautrecs. Die Szenerie verwandelt sich in ein Nachtlokal. Kelly trifft als Chocolat, der auch in Baz Luhrmanns *MOULIN ROUGE!* (USA/Australien 2001) als schwarzer Schutzengel (Dhobi Oparei) der Kurtisane Satine auftreten wird, auf Leslie Caron im gelb-rot-schwarzweißen Cancan-Kostüm der Varieté-künstlerin Jane Avril. Toulouse-Lautrec verewigte Avril immer wieder auf seinen Plakaten, mehrmals auch in jenem markanten gelb-roten Tanzkleid (*Jane Avril*, farbige Lithographie, 1893), welches die Kostümbildnerin Irene Sharaff für *AN AMERICAN IN PARIS* rekonstruierte.¹¹⁶

Doch die filmische Inszenierung der Lautrec'schen Bilder geht über die bloße Erinnerung an zwei markante Modelle des Malers hinaus. Toulouse-Lautrecs Farbpalette bestimmt in ihren harten Kontrasten zwischen schwefeligem bis zitronigem Gelb über Orange zu Lila- und Blautönen im Hintergrund und vor allem durch seine außergewöhnliche Akzentuierung von Weiß und Schwarz die Bildkomposition der Szenen im Nachtlokal. Der Maler verwendete in seinen Zeichnungen häufig Deckweiß, das wie ein Fremdkörper die ansonsten transparenten Farbflächen zuschmiert und den Arbeiten etwas Unfertiges und Skizzenhaftes verleiht. Um diesen Effekt zu simulieren, setzte das Ausstattungsteam (E. Preston Ames, Cedric Gibbons, F. Keogh Gleason und Edwin B. Willis) bemalte und durch Deckweiß akzentuierte Pappschablonen in Menschenform auf die Studiobühne und verarbeitete bläulich kaltes Weiß zwischen den bunten Farben der Tanzkostüme und Hintergründe, das eine ähnliche Wirkung wie das Deckweiß in Toulouse-Lautrecs Bildern entfaltet. Die Choreografie des Balletts stellt in Analogie zu jener spannungsreichen Farbkomposition starre Posen und dynamische Bewegungsabläufe gegeneinander, wobei durch diese Technik der Kontrapunktierung in den Tänzern deutlich wird, dass der Tanz ein stilles Tableau ebenso nur simulieren kann wie die stille Malerei den bewegten Tanz. Nicht zu vergessen ist auch, dass Toulouse-Lautrec Bewegungen in seinen Bildern immer wieder auf ihrem Höhepunkt unterbricht und inmitten ihrer Kraftentfaltung fixiert, so dass der Eindruck einer zeitlichen Dimension in der Malerei suggeriert wird. Das Ballett in *AN AMERICAN IN PARIS* endet schließlich in den Dekorations- und Kostümfarben Grau, Rot und Weiß seines Anfangs. Auch die Kamera und das Licht kehren zu den Initialbildern der Träumerei zurück, der zerrissenen Zeichnung und der roten Rose, deren Großaufnahme die Synthese von Liebe und Kunst be-

116 Zu den beiden genannten Bildern von Henri Toulouse-Lautrec: Götz Adriani: *Toulouse-Lautrec: Gemälde und Bildstudien*. Köln: Dumont, 2002. S. 86–87 und: ders.: *Toulouse-Lautrec: Das gesamte graphische Werk*. Köln: Dumont, 2002. S. 40–41.

schließt. Die rahmenden Anfangs- und Schlussbilder der roten Rose spielen offensichtlich auf die Großaufnahme der Spitzenschuhe in Powells und Pressburgers Film an, deren leuchtende rote Farbe wie ein Filmstar im Scheinwerferlicht steht.

An den Kostümen des Films *AN AMERICAN IN PARIS* arbeiteten gleichzeitig drei Spezialisten. Orry-Kelly entwarf die «Alltagskleidung» der Figuren. Walter Plunkett, dem auch die Kostüme in *SINGIN' IN THE RAIN* (R: Stanley Donen, Gene Kelly, USA 1952) zu verdanken sind, kreierte unzählige Schwarzweißkostüme für den «Ball der schönen Künste». Irene Sharaff, einer Meisterin im Entwurf imposanter Roben, sind alle Ballett- und Tanzkostüme zu verdanken. Farbliche Basis eines Teils der Bühnenbilder in der Revuesequenz ist ein nur mit einer Spur Blau getöntes, edel wirkendes Grau. Dieses Grau, das sich aus der Farbigkeit einer zerrissenen Bleistiftzeichnung ableitet, die das Tor zur Traumwelt öffnet, stellt den Hintergrund für die Tänzer und ihre zumeist in den Grundfarben einfarbig gearbeiteten Gewänder dar. Ein Teil der Kostüme weist auch Farbmuster und Streifen auf. Beobachtet man die raschen Wechsel der Farbkompositionen Bild für Bild, so fällt auf, dass sich das angeblich neutrale, unbunte Grau in keiner Weise neutral zu den bunten Farben verhält. Grau provoziert raffinierte Kontrastwirkungen, vor allem zu einem dominanten Zinnoberrot, beinahe zu Orange tendierenden leuchtenden Rot-Ton, der ganze Kostüme, Teile eines Ärmels oder eine Bordüre zieren kann. Aber auch das leuchtende Weiß, das mittlere Gelb, das satte Rot und Blau der Tütüs, Trikots und Schleier der Spitzentanzgruppen stehen jeweils in einem besonderen Verhältnis zu Grau. Einzelne Bilder basieren nahezu vollständig auf Grautönen, vor allem dann, wenn graue Kostüme mit wenigen, leuchtend bunten Elementen verziert sind. Minnellis bunte Farben sind selten reine Grundfarben, selbst wenn sie auf den ersten Blick wie ein klares Gelb, Rot und Blau aussehen.¹¹⁷ Jeder der dominanten Farbtöne weist leichte Abtönungen auf, die aus einer minimalen Beigabe anderer bunter Farben entstanden sind, manchmal auch deutlich sichtbar durch Spuren von unbuntem Grau oder Braun. Die Intensität eines Farbtons kann von Kennern der Färbekunst durch die minimale Beigabe anderer Farbtöne deutlich verstärkt werden. Eine bunte Farbe lässt sich auf diese Weise »heiß« machen. Ein winziger Blaustich in sattem Rot verleiht dem Farbton eine Farbtiefe, die noch nicht bei einem Purpurton angelangt sein darf, um ihre Wirkung zu entfalten. Ein Stich Grün in leuchtendem Blau macht dieses so geheimnisvoll wie die Wellen des Meeres bei einem bestimmten Lichteinfall. Solch feinste Verschiebungen setzen unweigerlich beim Betrachter Emotionen und Erinnerungen frei. Sie erzeugen weniger eine symbolische Aussage, die sich in Worte fassen ließe, als bestimmte Stimmungen und Atmosphären.

117 Natürlich vereinen sich vor allem in der Farbgebung die kreativen Leistungen des sehr farbbewussten Regisseurs Minelli, des Kameramanns Alton und des Ausstattungsteams. In dem Interview zu dem Artikel *Lighting Man* (S. 89) berichtet Alton, dass er selten bei der Lichtsetzung reine Farben einsetzte, sondern meist Mischfarben suchte, die komplexere Stimmungen erzeugen können.

Minnelli weist in den ineinander fließenden Szenen seiner Revue bestimmten Farben auch symbolische Aufgaben zu, allerdings immer in Kombination mit deren Erscheinung am Material und im Raum. In der ersten Szene machen die roten und weißen Kostüme der Tänzerinnen Jerrys zwiespältiges Gefühl gegenüber den Frauen und der Liebe sichtbar, denn auf der Handlungsebene muss er sich in diesem Moment genarrt vorkommen, weil Liz ein doppeltes Spiel getrieben zu haben scheint. Rot und Weiß bilden einen elementaren Kontrast, der zum Beispiel in den Filmen Powells und Pressburgers auffallend oft in Situationen der Bedrohung zum Einsatz kommt. Diese beiden Farben beziehen deutlich Stellung und müssen als Antagonisten verstanden werden. Konsequenterweise arrangiert Minnelli die Tänzerinnen als in sich geschlossene weiße gegen eine rote Gruppe, um die farblich aufgebaute Opposition nicht zu verwässern. Will man die Szenerie übersetzen, so fühlt sich der Solist zwischen den unschuldigen weißen Bräuten und den roten Vamps hin- und hergezogen, wobei die weiß gekleideten Frauen aufgrund eines kalkweißen Make-ups gespenstischer wirken als die roten Damen mit ihren rosigen Hauttönen. Erst gegen Ende des als Verfolgungssequenz arrangierten Tanzes dringen weißer Nebel und rotes Licht in den Bühnenraum vor, der sich zusätzlich verfinstert. An dieser Stelle hat Leslie Caron ihren ersten Auftritt in der Traumwelt. Das romantische Paar wechselt den Raum, die Kostüme, die Ebene.

Der Bühnenhintergrund besteht aus einer riesigen Zeichnung, deren Ausdruckscharakter sich allerdings deutlich verändert. Das Zusammenspiel von flüchtigen, aber mit präzisen Strichen konturierten und teilweise in Grauabtönungen oder Pastelltönen kolorierten Flächen der gemalten Häuser und Straßenzüge mit der dreidimensionalen Bühnenausstattung verändert sich von Szene zu Szene, obwohl das Grundprinzip bestehen bleibt. In dem ersten Abschnitt der Revue bleibt die Zeichnung noch transparent und reflektiert den Übergang von der Spielhandlung zur Performance, vor allem wenn Gene Kelly halb durchsichtig aus der Zeichnung heraustritt. Der gesamte Hintergrund wird von einem lichten Grauton beherrscht. Die im gleichen Farbton gehaltenen, aber dunkleren Striche markieren lediglich Umrisse um Flächen, die unausgefüllt bleiben. Dadurch werden die Flächen, die Wände darstellen sollen, zu abstrakten Zeichen für eine Architektur und ihr Material. Die Technik der Zeichnung lässt keinen Zweifel an der Künstlichkeit der Szenerie aufkommen. Mit dieser Absicht korrespondieren auch manche der starren Posen der Tänzer, die – obwohl dreidimensional und leibhaftig anwesend – gezeichnete Figuren verkörpern. Im Verlauf der weiteren Tanzepisoden konkretisiert sich die Raumumgebung auch durch eine Malweise, die Objekte illusionistischer in Szene setzt. Das bedeutet, dass im gemalten Bühnenhintergrund mehr und differenziertere Farbtöne zum Einsatz kommen, wodurch die Raumillusion leicht verstärkt wird. Vom Beginn der ersten Choreografie bis zum Übergang zur zweiten Ebene verengt sich der Bühnenraum durch den Einsatz von Raumfarben und freien Farben um die Hauptfigur und deren Tanzpartnerinnen. Der Maler wird aus der Weite, Klarheit und Übersichtlichkeit

des riesigen Bühnenraumes in die Enge getrieben. Der Ort der Enge, aber auch der leidenschaftlichen Intimität ist ein Fantasiegebilde, das an einen Brunnen erinnert.

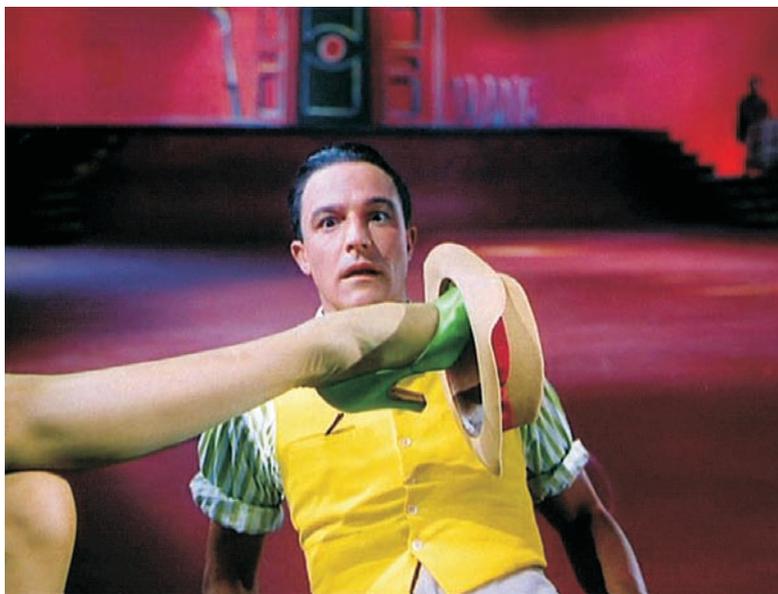
Der zweite Schauplatz, ein Blumenmarkt, kommt in der Blütezeit Technicolors immer dann zum Einsatz, wenn es sich nur irgendwie motivieren lässt. Arrangements bunter Blumen dienen der reinen Zurschaustellung einer Farbenpracht im Kino, die in den fünfziger Jahren nur mit Hilfe von Technicolor erreicht werden konnte. Sie finden sich selbst in Alfred Hitchcocks Thriller *TO CATCH A THIEF* (USA 1955), dort in einen reizvollen Kontrast zur Sommerbräune Cary Grants gebracht. Die betreffende Szenerie in *AN AMERICAN IN PARIS* betont allerdings vor allem das leuchtende Weiß der Blumen um eine einzelne rote Rose herum, das hauptsächliche Leitmotiv des Balletts. Das Blumenbild wirkt durch viele scharf konturierte weiße Lichtspots, die die farblose Fläche lebendig machen. Die Farbkomposition der Blumenmarktszene entwickelt sich vor einer ganzen Reihe von unterschiedlich angefärbten Graustufen wie in einem Grisaille-Bild, allerdings im Kontrast zu den bunten Farben der Blumen, die absichtlich nicht zu voller Leuchtkraft getrieben werden. Braun, Graublau, Altrosa, Fliedertöne, ein herbstliches Orangebraun fügen sich mit der Lichtinszenierung aus vielen getönten Spots zu einem Bild melancholischer Farbenvielfalt. Milde liegt über der Szenerie, deren Hintergrund sich etwas im Nebeldunst verliert. Die Schärfe des ersten Teils mit dem harten Kontrast von Rot, Weiß und Orange vor großflächigem Grau weicht einer diffusen Farblandschaft, einem sanften Tupfenbild, wie wir es aus der impressionistischen Malerei kennen. Die Transparenz der Flächenfarben reflektiert die Maltechnik des Impressionismus, Leinwände nicht mehr dunkel zu grundieren und so in der Tiefe abzuschließen. Feinste Lichtwirkungen verteilen sich dann bei gleichmäßig heller Malweise diffus über das ganze Bild.

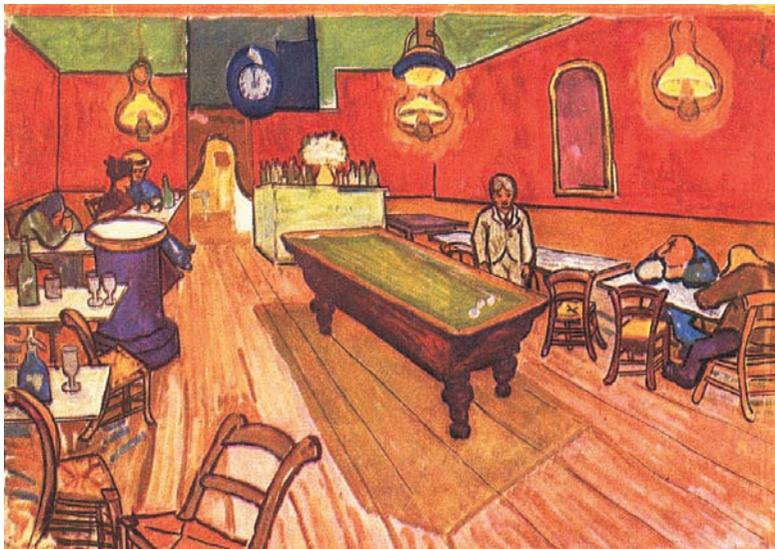
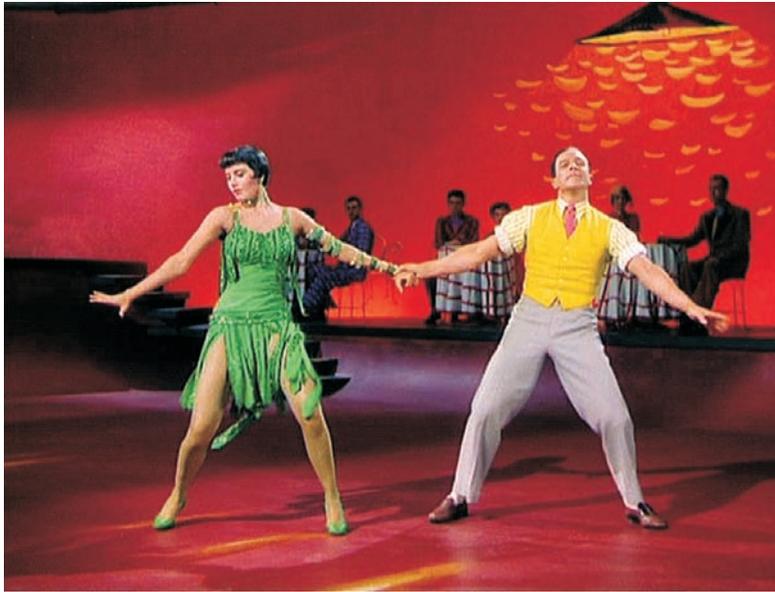
Im dritten Abschnitt der Revue dominieren klar konturierte Streifenmuster an den Kostümen vor allem der Tänzerinnen. Leitfarbe der Komposition ist neben dem Hintergrundsgrau ein leuchtendes Orange. In den Streifenmustern stoßen Grundfarben an Pastelltöne wie Rosa und Hellblau, wobei wie bei den meisten anderen Kostümmzusammenstellungen das Grundprinzip bestehen bleibt, dass das Kostüm der Solistin scheinbar ein wenig bescheidener gearbeitet ist, weniger bunt. Hier greift eine Regel der Aufmerksamkeitslenkung in Farbkompositionen: Als wichtig erkannt wird nicht das Bunte, sondern das Besondere. Kostümiert man ein Corps des Balletts leuchtend bunt vor einem bunten Hintergrund und kleidet die Solisten in Schwarz oder Grau, so markiert das Unbunte das Bildzentrum und hat mehr Gewicht als das Bunte. In *AN AMERICAN IN PARIS* finden beide Prinzipien der Kostümchoreografie, also Bunt vor Unbunt oder Unbunt vor Bunt, auf virtuose Weise Anwendung. In der dritten Spielebene werden Blau- und Grüntöne durch Grau- und Weißbeimischungen abgeschwächt und bilden Rahmen und Kulisse für eine leuchtende Rot-Orange-Gelb-Palette, die auch im fünften Teil – allerdings mit einer gänzlich anderen ästhetischen Wirkung – das Bühnenbild und die Kostüme beherrscht.

197–204 Stanley
Donen / Gene Kel-
ly: **SINGIN' IN THE
RAIN**
(USA 1952)



197–198 Syntheti-
sche Farben: Sol-
che Farbexzesse
haben Technicolor
den Ruf einge-
bracht, immer
«quietschbunt»
zu sein. In **SINGIN' IN THE
RAIN** wurden zur äs-
thetischen Abgren-
zung von **AN AMERI-
CAN IN PARIS** die Ne-
onfarben der mo-
dernen Großstadt
zum Star des Films.
In ungebremstem
Grün, Gelb, Rosa,
Rot, Lila, Hellblau
kündigt sich die
Popkultur an.





199–200 Versteckte Zitate: Die Farben verraten, dass in diesem Szenenbild Vincent van Goghs Bild *Nachtcafé* aus dem Jahr 1888 zitiert wird, doch die bedrückende Stimmung des Gemäldes weicht der Spiellaulne des Musicals, das nebenbei auch noch den Film Noir in Farbe zitiert.



201–202 Lichteffekte: Auch in *SINGIN' IN THE RAIN* gibt es dezente Farbveränderungen durch Licht. Als Cyd Charisse die gesellschaftliche Bühne betritt, macht das blaue Licht die emotionale Kälte der dargestellten Femme Fatale spürbar. In Jerrys (Gene Kelly) sogleich einsetzender Fantasie zieht sich das Blau zugunsten von unschuldigerem Weiß und Rosa zurück.





203 Träumerei in Weiß und Pastelltönen: Auf einer überdimensionalen und als riesige Treppe konstruierten Bühne bei vollem Einsatz der Windmaschinen tanzen Cyd Charisse und Gene Kelly einen der schönsten Liebestänze des amerikanischen Musicals.



204

Feiern die Inszenierung und die naiv kindlichen Tanzfiguren im dritten Teil die Unschuld dieser Spielzeugfarben, so enthüllt der fünfte Teil, dass diese Farbpalette den meisten Plakaten und Gemälden Toulouse-Lautrecs zu Grunde liegt. Nur wirken Toulouse-Lautrecs Gelb- und Orangekontraste bewusst krank, billig, so abgeschmackt wie die Nachtlokale und ihr Personal, die der Maler liebte. Toulouse-Lautrecs Farbpalette riecht nach Schweiß und Moder, nach Zigarrenqualm und Alkoholdunst. Grelle Farben, fahle Haut – das nächtliche Vergnügen hat Augenringe.

Leidenschaft will eine andere Kulisse. Gene Kelly und Leslie Caron verlassen die Spielzeugwelt und stehen sich als Silhouetten vor glühend orangegelbem Nebel gegenüber. Es ist eine Bewegung nach Innen, zu den Gefühlen, auch eine Reduktion auf zwei Tänzer, die einen von bevorstehendem Trennungsschmerz überschatteten Liebestanz vorführen. Caron tanzt nun in offenen und flachen Tanzsandalen im blaugrünen Hauch eines Kleides. Überhaupt ist in der Revuesequenz in *AN AMERICAN IN PARIS* der Steppentanz ausschließlich eine Angelegenheit der Männer. Die Tänzerinnen tanzen durchgehend auf Spitzenschuhen oder in Tanzsandalen, die den nackten Fuß unterstützen. Dadurch begegnen sich wie in vielen amerikanischen Musicals konträre Tanztechniken und Stile auf ebenso freie Weise wie Räume, Kostüme, Zeiten, Zitate aus verschiedenen Kulturen. Interessante Musicalfilme synthetisieren kulturelle Materialien unterschiedlichster Herkunft.

Das Ballett in *AN AMERICAN IN PARIS* steht paradigmatisch für eine gewagte, experimentelle Farbgestaltung im amerikanischen Kino der fünfziger Jahre. Dies ist Vincente Minnelli und John Alton zu verdanken, aber auch der Kostümbildnerin und der Ausstattung. Dass es zu Spannungen zwischen diesen kreativen Abteilungen der Produktion kam, ändert nichts an der hohen künstlerischen Qualität des Ergebnisses. Nach dem britischen Film *THE RED SHOES* schreibt *AN AMERICAN IN PARIS* eine Entwicklung fort, die das Musical und später den Tanz- und Musikfilm in auffälliger Weise bestimmen wird. Die Farbe wird neben Musik und Tanz zum ästhetischen Gestaltungsmittel par excellence des Genres. Das Breitwandmusical *SOUTH PACIFIC* (USA 1958) von Joshua Logan¹¹⁸ treibt dies durch den Einsatz von farbigem Licht bis hin zur völligen Verfremdung des Bildes. Farben stehen hier so im Vordergrund der Inszenierung, dass sie die Geschichte zu verdecken drohen.

Ein Jahr nach dem Kritiker- und Publikumserfolg von *AN AMERICAN IN PARIS* brachte MGM ein weiteres ausgewiesenes Farbmusical in die Kinos, das sich inhaltlich mit der Geburtsstunde des Tonfilms, ästhetisch aber mit dem Technicolor-Farbfilm auseinander setzt: *SINGIN' IN THE RAIN* (USA 1952). Die Regie dieses Films teilten sich die Freunde Stanley Donen und Gene Kelly, an der Kamera stand Harold Rosson. Alton, der zunächst im Gespräch war, lehnte den Film ab, unter anderem, weil er sich mit

118 *SOUTH PACIFIC* ist eine Produktion der 20th Century Fox und der Rodgers & Hammerstein Productions.

dem Star Gene Kelly nicht allzu gut verstand. Gespickt mit den Songs von Nacio Herb Brown und getragen von den Stars Gene Kelly, Donald O'Connor und Debbie Reynolds wurde *SINGIN' IN THE RAIN* nicht zuletzt auch aufgrund der Farbe zu einem weiteren Meisterwerk des Genres, Hand in Hand mit *AN AMERICAN IN PARIS*. Die Farben der beiden Filme sind nicht miteinander zu vergleichen, und genau diese Differenz reizt zum Vergleich.

7. Künstliche Farben: *SINGIN' IN THE RAIN*

Feierte Minnelli in *AN AMERICAN IN PARIS* (USA 1951) impressionistische Zwischentöne und raffinierte Kontrastwirkungen, so galt Donens und Kellys Aufmerksamkeit in *SINGIN' IN THE RAIN* (USA 1951) dem Bunten an sich. Rot, Blau, Gelb, Grün, Orange, Rosa, Pink, Lila, Türkis – synthetische, dichte Farben, schreiend und aggressiv, prallen in scheinbar wahlloser Manier aufeinander (Abb. 197). Liebt Minnelli nostalgische Farbkontraste, so bevorzugten Donen und Kelly moderne, künstlich wirkende Farbkontraste. Diese gehören der Warenwelt der Großstadt New York an und prägen die Inszenierungen der Broadway-Theater, in deren Revuen und Musicals unzählige Girltruppen in schrillen Kostümfarben auf der Bühne auftraten. In der erzählten Zeit des Films, also den späten zwanziger Jahren, war nicht der Farb-, sondern der Tonfilm die neueste technische Sensation und der Verkaufsschlager der Studios. Unter den »Big Five« galten vor allem die Warner Brothers als Pioniere des Tonfilms, die in den dreißiger Jahren die wichtigsten Revuefilme des Regisseurs und Choreografen Busby Berkeley in Schwarzweiß produziert hatten. Dieser Zeit der ersten Tonfilmrevuen ist die Tanzsequenz in *SINGIN' IN THE RAIN* ebenso gewidmet wie dem Film Noir, einem anderen innen wie außen ausgesprochen schwarzweißen Genre. Diese Themen überlagern sich nach Belieben, während die Farben als leuchtende Flächen unvermischt nebeneinander stehen.

Der Mix aus Stilen, Themen und Genres ist allerdings virtuos. *SINGIN' IN THE RAIN* spielt in einer Zeit, in der Filme überwiegend schwarzweiß sind, weil die Farben der Kolorierungsverfahren der empfindlichen Tonspur schaden. Der Film machte trotzdem die Farbe zu einem Star, der sich keiner Idee oder Geschichte mehr unterzuordnen hat. Wie in *AN AMERICAN IN PARIS* treffen sich die Farbe und der Tanz im Scheinwerferlicht einer überdimensionalen Studiobühne, aber das Licht unterstützt die reine Wirkung bunter Farben lediglich, anstatt sie zu verwandeln. Kameramann Harold Rosson hält sich an das Gebot der klaren Sicht, er vermeidet Nebel und setzt Farbfilter zurückhaltend, aber gezielt ein. Als die wunderbare Tänzerin Cyd Charisse, die nur in der großen Tanzsequenz auftritt, in einem weißen Kleid mit schwarzem Bubikopf Gene Kelly zum zweiten Mal vor Augen tritt, setzt Rosson leichtes blaues Licht auf den weißen Stoff, um die kalte Arroganz der Figur zu betonen. Vor der Verwandlung des Studios in eine Traumwelt weicht dieses blaue Licht und lässt ein wärmeres Bild zu, eine emotionale Überleitung zu dem nachfol-

genden Pas des Deux auf der riesigen rosa und lila gefärbten Bühne. Das wärmere Bild gehört nach der Logik der Inszenierung ins Reich der Phantasie (Abb. 201–202).

Die Tanzsequenz in *SINGIN' IN THE RAIN* dreht sich inhaltlich um sich selbst, d.h. um die Kunstform des Musicals und der Broadwayrevue, und folgt damit einer zentralen Genrekonvention des Backstagemusicals. Mit dem Oneliner «Gotta Dance» auf den Lippen trifft ein junger Stutzer (Gene Kelly) in gelb-rosa Klamotten, mit dicker Brille und schlecht sitzendem Hut auf dem Broadway ein, um sich und seinen Tanz zu verkaufen. Er klopft bei mehreren Agenten an, aber erst der dritte schiebt ihn weiter in ein Tanzlokal voll bunt gekleideter Menschen. Unter den Farbkostümen tummeln sich Raritäten wie ein königsblauer Herrenanzug mit breiten Pinkstreifen, ein Farbkontrast, der eigens dafür erfunden wurde, in Technicolor gefilmt zu werden. Die meisten Farbkombinationen der Tanzsequenz beruhen auf dem Prinzip des Farbe-an-sich-Kontrastes, dessen aktivierende und positive Wirkung unter anderem von Johannes Itten hervorgehoben wurde. Oberflächenfarben von reinbunten, gesättigten und dichten Grund- und Mischönen machen sich gegenseitig in ihrer Wirkung Konkurrenz. Qualitätskontraste sind kaum zu entdecken. Mitten in der geschilderten Szene wechselt unvermittelt die Stimmung und das fröhliche überfüllte Tanzlokal wird zu einem finsternen Nachtklokal, in dem Gangster und leichte Mädchen verkehren. Kelly, in solistischer Emphase, stößt nach einer Folge von Stepschritten und Pirouetten unvermittelt mit der Nase auf ein äußerst sehenswertes grünes Bein (Abb. 198–199). Cyd Charisse umgarnt ihn in leuchtendem Giftgrün in einer Art Schlangentanz, aber sie spielt mit ihm nur eben so lange bis Lukrativeres in Aussicht ist. Das Musical parodiert den Film Noir in Farbtönen, die aussehen wie aus einem Comicstrip und, man fühlt sich zu Recht an eine Farbgestaltung erinnert, die Jahrzehnte später Warren Beattys Comicverfilmung *DICK TRACY* (USA 1990) prägen wird.

In der Film Noir-Szene in *SINGIN' IN THE RAIN* wird Rot gegen Grün gesetzt wie in van Goghs berühmtem Bild *Nachtcafé* (1888; Abb. 199 und 200). Rossons Lichtsetzung entdeckt plötzlich auch in den bunten Signalfarben etwas Geheimnisvolles. Die Farben leuchten im Kontrast zur Dunkelheit gefährlich auf. Wie in *THE RED SHOES* (USA 1948) und *AN AMERICAN IN PARIS* besteht auch in *SINGIN' IN THE RAIN* die Bühnendekoration aus stilistisch naiv bemalten Prospekten und realen Requisiten und Menschen. Selbst die Lampen an der Decke sind gemalt, gelbe Farbflecken simulieren deren Licht vor einer roten Wand. Rosson setzt gegen das gemalte Licht Spots in Bodennähe auf den farbigen Prospekt, so dass unregelmäßige Licht- und Dunkelzonen im Raum entstehen und diesen unübersichtlich wirken lassen. Wieder steht ein Vertreter des Neoimpressionismus Pate für die Farbpalette, die im Film zum Einsatz kommt. Auch der Rot-Grün-Gelb-Kontrast von van Goghs Gemälde *Nachtcafé* lässt den Ort krank erscheinen, vor allem durch das gemalte Licht, das stumpf wirkt, nicht lebendig. In der Tanzsequenz in *SINGIN' IN THE RAIN* sind zwei Lichtstile zu beobachten: Zum einen kommen auf großen Flächen gleichmäßig angeordnete, bunte Lampen als Leuchtreklamen zum Einsatz, welche die

Oberflächenfarben der Dekoration noch verstärken. Zum anderen wird buntes Licht sparsam auf die gemalten Prospekte im Hintergrund gesetzt, so dass Farben die diffuse Dunkelheit des Raums durchbrechen. Die Tänzer im Vordergrund dagegen bleiben immer voll ausgeleuchtet. Eine Lichtsetzung, die wie im Film Noir auch im Gesicht Dunkelzonen schafft, wird durch den gleichmäßig starken Einsatz von Führungslicht, Seitenlicht und Fülllicht im Vordergrund vermieden. Trotz der schnellen Tanzbewegungen verliert die Lichtinszenierung weder ihre Figuren im Vordergrund, noch den Hintergrund, ein ästhetisches Detail, das die Perfektion und Virtuosität der filmischen Inszenierung verrät.

Befinden sich zahlreiche Menschen in bunten Kostümen im Raum, so ist auffällig, dass die zum Einsatz kommenden Farben im Raum wie auf einer Palette arrangiert werden. Im Spielcasino sitzen nur Damen in Gelb, Hellblau, Rosa und Silbergrau sowie Herren im schwarzen Smoking. Die Verteilung der Farben ist ein wichtiger Bestandteil der Gruppenchoreografie. Auch in Monumentalfilmen – als Beispiel kann u.a. Joseph Maniewicz's *CLEOPATRA* (GB/USA/CH 1963) herangezogen werden – werden Massenszenen nach Kriterien der Farbpalette aufgestellt. Die Kostümabteilung des Films *CLEOPATRA*, bestehend aus Vittorio Nino Novarese, Renié und Irene Sharaff, beachtete auch den historischen Charakter der Farben, die zu Cleopatras Zeiten nur aus Naturstoffen gewonnen werden konnten. Die Leuchtkraft eines gefärbten Stoffes hing dann nicht nur von der Reinheit der Farbe, sondern auch von der Qualität des Stoffes ab. Kleidung in leuchtenden Farben blieb für viele Jahrhunderte ein Privileg der Mächtigen und Reichen. Also erscheinen in den Massenszenen, die das Volk zeigen, vor allem bräunliche und trübe Farben in sorgfältiger Verteilung über das ganze Bild, während das Militär und der Senat durch leuchtende Farben als geschlossene Gruppen gekennzeichnet sind.¹¹⁹

In *SINGIN' IN THE RAIN* werden derartige soziale und funktionale Bedeutungszuweisungen von Farbtönen nicht vorgenommen. Vielmehr geben sich Farbpalette und Farbqualität als Teil einer allgemeinen kulturellen Konstruktion von amerikanischer Herkunft zu erkennen. Eine spezielle Buntheit, Pink, Pastell und Neon, gehörten und gehören zur Warenwelt Amerikas und beeinflussten nach dem Zweiten Weltkrieg das Farbempfinden in vielen Ländern Europas. Doch die Zeit des deutschen Wirtschaftswunders war aus anderen Gründen bunt als die Mode im »Swinging London«, der Musikmetropole der fünfziger und sechziger Jahre (Abb. 204). Dort gehörten die schrillen Farben zum Auftritt der künstlerischen Avantgarde. Mode, Wohnkultur und nicht zuletzt die deutschen Werbepлакate und -filme der fünfziger Jahre verbinden das Bunte und die kitschigsten Pastelltöne mit dem wiedererlangten Wohlleben der Menschen nach der

119 Am Rande sei angemerkt, dass es sehr lohnend ist, den symbolischen und funktionalen Aufgaben von Farben im Staat- und Militärwesen unter historischen Gesichtspunkten nachzuforschen. Ein Beispiel unter vielen: Die soldatische Uniform, die vor allem auf dem Schlachtfeld im Kampf Mann gegen Mann durch ihre Farben deutlich zuzuordnen sein musste, ist heute aus guten Gründen in Tarnfarben gehalten.

Grausamkeit und Tristesse der Kriegsjahre. Buntheit konnte Unterhaltung, Wohllieben, Konsum, auch Oberflächlichkeit und Show bedeuten, auf jeden Fall dominierte sie das Amerika-Bild vieler Europäer. Nicht vergessen werden darf, dass zu den Farben der Nachkriegszeit das neue Material Plastik gehörte, das in Küchen und Kinderzimmern Einzug hielt. Nicht nur Regisseur Tim Burton parodiert die stereotypen Farben der amerikanischen Konsumwelt in seinem Märchen *EDWARD SCISSORHANDS* (USA 1990), in dem er eine amerikanische Vorstadt in vier Pastelltönen erscheinen lässt, die sich ständig wiederholen. Auch David Lynch spielt in *WILD AT HEART* (USA 1990) oder in *BLUE VELVET* (USA 1986) mit den typisch amerikanischen Farbklichs. In der Realität der siebziger Jahren verschiebt sich diese Bewertung des Bunten schlagartig zum Politischen. Milos Formans Hippiemusical *HAIR* (USA/D 1979) demonstriert, wie sich die bunten Farben einer neuen Jugend dem Graugrün des Militärs widersetzen. In Gary Ross' Fantasyfilm *PLEASANTVILLE* (USA 1998), der in den fünfziger Jahren spielt, entfesselt die Farbe, die urplötzlich in die heile Schwarzweißwelt einer Fernsehserie einbricht, die unterdrückte Sinnlichkeit der Figuren.

Zu gefärbten Plastikdingen gehört, dass ihr Farbton genormt und bis auf winzigste Nuancen bestimmbar, d.h. beliebig wiederholbar ist. Erst durch industrielle Fortschritte in der Produktion synthetischer Farben konnten diese einen seriellen Charakter annehmen. Zuvor waren Färbeprozesse immer mit einer gewissen Unwägbarkeit in Bezug auf das Ergebnis belastet. Einen ähnlichen Durchbruch bedeutete das Technicolor-Verfahren für den Film, ein Quantensprung, den *SINGIN' IN THE RAIN* im Chor mit vielen anderen Farbfilmen der Zeit demonstriert. Die bunten Farben auf der Leinwand lassen sich zunehmend souverän beherrschen und somit auch gestalterisch gezielt einsetzen. Dies gilt für die expressiven Farben von *THE RED SHOES* oder die impressionistischen Farben von *AN AMERICAN IN PARIS* ebenso wie für die synthetischen Farben von *SINGIN' IN THE RAIN*. Kein Geringerer als John Huston demonstrierte in seinem Abenteuerfilm *MOBY DICK* (USA 1956), dass sich im Technicolor-Verfahren Farbtöne auch in feinsten Nuancen bis hin zur Entsättigung und Farbverfremdung zurücknehmen ließen.

Diesen letzten Gedanken gilt es im Hinblick auf die häufig auch kritisierte Zügellosigkeit der Technicolor-Farben immer wieder in Erinnerung zu rufen. Technicolor war nicht nur das Verfahren, das die Farben zum Leuchten brachte, sondern vielmehr ein technischer Meilenstein in der Filmgeschichte in Bezug auf die individuelle und gezielte Farbgestaltung jedes einzelnen Films. Die Dreistreifenkamera und der Dye-Transfer-Prozess erlaubten es den Filmemachern, als Maler des Kinos aufzutreten. Vieles davon ist wieder verloren gegangen, als der komplizierte Technicolor-Prozess zugunsten des Mehrschichtenfarbfilms Eastman Color aufgegeben wurde. An dieser Stelle muss eine bereits erwähnte Entwicklung noch einmal in Erinnerung gerufen werden: In Bezug auf die Ästhetik der Farben steckte der Farbfilm auf einmal fast wieder in den Kinderschuhen und was noch schwerer wiegt, die Mehrschichtenfarbfilme verblassten bereits nach

fünf Jahren, zum Teil so sehr, dass sie nicht mehr restauriert werden können. Eastman Color brachte jedoch einen unbestrittenen Gewinn für die Produktionsumstände von Farbfilmen. Die Kameras waren plötzlich wieder leichter und wendiger, wenn auch nicht in dem Maße wie zur Zeit des Stummfilms, so dass die Ästhetik der bewegten Kamera wieder ins Kino zurückkehren konnte.

An dieser Stelle gilt es einen anderen roten Faden wieder aufzunehmen, der im Zusammenhang mit *THE WIZARD OF OZ* (R: Victor Fleming, USA 1939) bereits weitergesponnen wurde. Durch die lange Entwicklungsphase des Farbfilms sind ästhetische und dramaturgische Entdeckungen gemacht worden, zum Beispiel durch Verfremdungstechniken, Zweifarbmischungen, monochrome Bilder, chemische Reaktionen, den wechselnden Einsatz unterschiedlicher Farbqualitäten und den kontrapunktischen oder antagonistischen Einsatz von Schwarzweiß- und Farbsequenzen. Diesem – wie ein Blick auf die Filmgeschichte beweist – produktiven Element der Farbdramaturgie gilt nun die Aufmerksamkeit. Schließlich hat Dorothy Gale die Tür in die Welt der Farben geöffnet, um für die Länge eines Spielfilms nur noch darauf aus zu sein, zum sepiagetönten Schwarzweiß des Anfangs zurückkehren zu dürfen!

III. Übergang und Kontrapunkt: Schwarzweiß und Farbe

1. Ästhetische Differenzen

One very important difference between monochromatic and color photography is this: in black and white you suggest; in color you state.
(Paul Outerbridge)

1935 – im gleichen Jahr als in den Vereinigten Staaten von Amerika zum ersten Mal ein abendfüllender Spielfilm in Drei-Farben-Technicolor auf die Leinwand kam – nämlich Rouben Mamoulians und Lowell Shermans satirisches Melodram *BECKY SHARP* (USA 1935)¹²⁰ – reflektierte Rudolf Arnheim in seinen *Bemerkungen zum Farbfilm* einige grundsätzliche ästhetische Unterschiede zwischen einem Farb- und einem Schwarzweißbild im Film. Das Farbbild konfrontiert laut Arnheim die Bildgestalter mit seiner naturgemäßen Komplexität, die aus der Vielfalt der Farbtöne und der zu jedem Ton gehörenden Farbskala resultiert.

Alle Farbtöne, die das Schwarzweißbild aufbauen, lassen sich in einer eindimensionalen Reihe anordnen, die von schwarz zu weiß über alle Schattierungen von grau führt. Jedes Bild dieser Art kann als Relief dargestellt werden, in dem die höchsten Punkte weiß und die niedrigsten schwarz ausdrücken. Im Fall des Farbfilms wäre eine solche Berg- und Taldarstellung nicht möglich, denn im farbigen Bild haben wir fast immer mehrere Systeme von Farbtonskalen, die neben- und ineinanderlaufen und deren Schlüsseltöne eine Grundfarbe oder oft eine Mischfarbe sind. Zwei Arten dieser eindimensionalen Farbskalen sind möglich; nennen wir sie die qualitative und die quantitative Skala: erstens, Skalen der Helligkeit (quantitativ), in denen eine bestimmte Grund- und Mischfarbe von ihrem dunkelsten zu ihrem hellsten Wert gebracht wird, so z.B. dunkelblau zu hellblau; zweitens, gemischte Farbskalen (qualitative), die von einem Farbton zum nächsten führen, z.B. von gelb zu rot über ein gelb-rot und rot-gelb [sic!].¹²⁰

Arnheims bildliche Vorstellung einer Graustufenskala als lineares Relief der Abstufungen von Schwarz zu Weiß macht darauf aufmerksam, dass farbliche Disharmonie im Schwarzweißbild nicht darstellbar sein kann. Die Ästhetik des Schwarzweißfilms scheint dagegen prädestiniert zur Visualisierung perspektivischer Verzerrungen und zur Konstruktion einer Bildwelt im Spannungsfeld extremer Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit. Schwarzweißmalereien unterschiedlichster Ausprägung durchziehen die Geschichte des Kinos von Ca-

120 Rudolf Arnheim: *Bemerkungen zum Farbfilm*. In: ders.: *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Herausgegeben von Helmut H. Diederichs, München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1977. S. 47.

ligari zu Philip Marlowe und sind zu der Zeit, als der Farbfilm noch in den Kinderschuhen steckt, schon ausgefeilt. Die anders geartete Komplexität des Farbbilds stellt zunächst eine ungewohnte Herausforderung an die Bildgestalter dar, bietet aber im Gegenzug auch eine Chance zur Entwicklung neuer Bildästhetiken, zum Beispiel zur Visualisierung von Harmonie und Disharmonie durch die Kontrastwirkungen bunter Farben. Während sich ein Schwarzweißbild aufgrund seiner reduzierten Mittel dazu anbietet, klare Formbeziehungen aufzubauen und optische Schwerpunkte zu setzen, kann ein Farbbild Formbeziehungen bis zur Unkenntlichkeit verschlucken. Im Schwarzweißbild kommen Linien und Konturen wie in einer Zeichnung zu voller Geltung. Umriss und Schattenwurf der Figuren oder der Ausstattungsgegenstände im Raum erhalten bei kunstvoller Ausleuchtung ein visuelles Gewicht, schwerer als das der Materie und der Körper.

Nicht nur die Farben Schwarz und Weiß gehören notwendig zum Gegenstand einer Farbenlehre des Films, sondern auch die möglichen Graustufen im Schwarzweißfilm, die als Grundlage einer besonderen Bildästhetik unterschiedlichste Ansatzpunkte zu ihrer Betrachtung zulassen. Bevor die ersten Mehrfarbverfahren zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts zur Anwendung kamen, wurden bei Filmdreharbeiten generell ortho- oder panchromatische Schwarzweißfilmmaterialien benutzt, allerdings sichtlich notgedrungen, denn viele Filme wurden wie bereits dargestellt viragiert oder gar in Einzelbildern handkoloriert. Doch parallel zu den vielfachen Versuchen, farbige Bilder auf die Leinwand zu bringen, entwickelte sich eine dezidiert die Qualitäten des Schwarzweißbildes ergründende und einsetzende Tradition der Bildgestaltung, die häufig einen höheren Kunstwert zugesprochen bekam als die farbigen Bilder. Durch die technische Innovation des Tonfilms wurde zudem die Praxis der Viragierung nahezu aufgegeben, denn das Färbebad beschädigte die Tonspur des Filmmaterials. Aus diesem Grund sind die frühen Tonfilme überwiegend schwarzweiß. Bis zur Erfindung eines annähernd naturgetreuen Farb- und Tonfilmmaterials standen sich die technischen Innovationen des Kinos gegenseitig im Wege. Von einem unbeschränkten Umgang mit dem ästhetischen und dramaturgischen Potenzial des Farbfilms konnte in den zwanziger und dreißiger Jahren noch nicht die Rede sein, denn diese Zeit gehörte vor allem den Erfindern und ihren Experimenten. Doch gerade in den Sackgassen so mancher technischer Neuerung wurden im Umgang mit den Farben ästhetische Entdeckungen gemacht, die ihren technischen Ursprung längst überlebt haben. Manches erzwungene oder zufällige Ergebnis früher Farbfilmproduktion erweitert das Spektrum der Bildgestaltung durch eine eingeschränkte Palette, durch die Grobkörnigkeit des Bildes oder auch durch Farbfehler, die eindrucksvoll demonstrieren, dass sich im Film wie in der abstrakten Malerei die natürlichen Lokalfarben jederzeit von ihren Gegenständen entfernen können. Beispiele für die kreative Tradition der unvollständigen Palette finden sich bis heute zahlreiche. Nicht nur in Lars von Triers tragischem Musical *DANCER IN THE DARK* (DK 2000) hat sich die Not der Zwei-Farb-Verfahren in eine Tugend der Reduktion verwandelt.

In die Zeit der großen Entdeckungen im Bereich der Farbfilmtechnologie fällt auch der Beginn der künstlerischen Praxis, schwarzweiße und farbige Sequenzen in einem Film ineinander zu montieren oder unterschiedliche Farbfilmtechniken miteinander zu konfrontieren, zu beobachten in Sergei M. Eisensteins PANZERKREUZER POTEMKIN (UdSSR 1925) oder in Fred Niblos monumentalem Stummfilm BEN HUR (USA 1925). Angesichts der enormen Produktionskosten des Zweifarbenfilms wurden ästhetische Grenzüberschreitungen zwischen verschiedenen Farbverfahren selten aus rein künstlerischen Gründen gewagt. Nur wenige ausgewählte Sequenzen eines Films in Farbe zu drehen, war vorerst das Resultat ökonomischer Überlegungen, doch auf welche Sequenzen farbig Wert gelegt wurde, hatte wiederum dramaturgische Gründe. In BEN HUR kommt der Geburt Christi die Ehre des Zwei-Farb-Technicolor Prozesses Nr. 2 zu, ein inhaltlicher und visueller Höhepunkt der biblischen Geschichte. Um die Zwei-Farb-Szenen herum wurde BEN HUR viragiert, d.h. Teile des Films waren nach dramaturgischen Gesichtspunkten monochrom eingefärbt. In der restaurierten Fassung des Films schließt an eine in leuchtendem Dunkelblau viragierte Nachtszene im Freien die Geburtsszene im Inneren des Stalls in Zwei-Farb-Technicolor an, wodurch sich die Bildqualität entscheidend ändert. Während das monochrom blaue Bild durch einen sanften Farbverlauf über unterschiedliche Blau-Grau-Stufen in erster Linie die Aufgabe hat, die Heiligste aller Nächte zu veredeln, wirkt das zweifarbige Bild in sich fragil. Rot und Grün als Grundfarben des Bildes lassen nur Farbverläufe innerhalb dieses beschränkten Farbspektrums zu, wobei die Farbflächen auf feinste Weise durchbrochen erscheinen. Eine neue Technik erzeugt eine empfindliche Ästhetik, historisch eine Durchgangsstufe zu größerer Realitätstreue, die aber in ihrer Farbwirkung weiter von den Farben der Wirklichkeit entfernt ist als die dunkelblaue Viragierung der Nacht, die sich bis zum zeitgenössischen Kino als Standarddarstellung für Nachtszenen im Außenbereich durchgesetzt hat. Beide Farbverfahren, die Virage und der Two-Strip-Technicolor-Prozess, gehen von der Belichtung von Schwarzweißfilm aus, der im einen Fall nachträglich in Farbe gebadet, im anderen Fall durch die gleichzeitige Belichtung von zwei identischen Bildern durch einen Rot- und einen Grünfilter farbig wurde.¹²¹ Für das viragierte blaue Bild gilt, was Arnheim in Bezug auf das Schwarzweißbild am Modell des Graustufen-Reliefs darstellt: Auch das monochrome Bild kennt nur eine quantitative, nach Helligkeit abgestufte Farbskala und erzeugt disharmonische Bildspannung mit Hilfe der Perspektive, der Linie und der Kontur. Erst mit der Integration mindestens einer zweiten Farbe können bunte Bildspannungen entstehen, die visuell über die Linie und die Kontur dominieren. Viragierte Bilder haben die Tendenz, immer als geschlossene Kompo-

121 Zu den verschiedenen Farbfilmverfahren: Gert Koshofer: *Color – Die Farben des Films*. Auf die sehr gute und zusammenfassende Darstellung der wichtigsten Entwicklungsstufen des Technicolor-Verfahrens von Christian Schwotzer (*Technicolor – die farbigsten Momente der Filmgeschichte*) wurde ebenfalls bereits hingewiesen.

sitionen zu wirken, auch wenn die Formensprache des Bildes für eine offene Komposition spricht. Der monochrome Farbraum grenzt das Bild nach außen ab.

Eisensteins vielfach von ihm selbst kommentierter erster »Farbschrei« im Film, die handkolorierte rote Fahne der Revolution im PANZERKREUZER POTESKIN, steht beispielhaft und wegweisend für die offensichtlichste Form der dramaturgischen Konfrontation von Schwarzweiß und Farbe. Die rote Fahne sitzt wie ein visuelles Ausrufezeichen im unbunten Bild und ist zugleich ein eindeutiges Symbol. Rot ist die Farbe der Revolution. Fast zwanzig Jahre später setzt Eisenstein die Farbe Rot in seinem unvollendeten Spätwerk IVAN THE TERRIBLE (UdSSR 1943/45) erneut, diesmal mehrdeutig in Szene. IVAN THE TERRIBLE sollte als schwarzweiß gefilmte Trilogie erscheinen, doch Eisenstein konnte aufgrund seines überraschenden Todes nur zwei Teile realisieren, vom dritten Teil existieren nur Fragmente. Im zweiten Teil inszenierte Eisenstein eine viertelstündige Sequenz mit Agfacolor-Material, dessen Lieferung an die Sowjetunion zu den Reparationsleistungen der Nachkriegszeit gehörte.¹²²

Die Farbsequenz zeigt ein rauschendes Fest des Zaren, bei dem es dionysisch und intrigant zugeht. Ein von der Kirche und der eigenen Familie gedungener Mörder ist auf den Zar angesetzt und wird durch den Neffen des Zaren, einen dekadenten Schwächling, in den Palast eingeschleust. Die Farbstimmung der Szene ist aggressiv, weniger durch das flutende Rot, das Gesichter, Figuren und Wände überzieht, als durch den Kontrast zu den tiefschwarzen Kostümen der Mönche, die immer wieder als negative Masse in den Raum vordringen. Kaltes Blau und Gold ergänzen die reduzierte Palette, durch deren Sparsamkeit sich großflächige Schwerpunkte bilden können. Es ist auffällig, dass Eisenstein sich zu Zeiten, als die filmische Farbfotografie noch in erster Linie auf naturgetreuen Realismus ausgerichtet war, mit den Farben des Films »ins Freie« begibt. Auf die programmatische Ablehnung einer realistischen Farbgestaltung folgte die Beschränkung auf wenige, aber markante Farben wie eine logische Schlussfolgerung. Denn, wie auch Rudolf Arnheim immer wieder ausführt, die vielfältigen »Farbkombinationen« in der Wirklichkeit und in der Natur »sind zufällig und daher für gewöhnlich unharmonisch«. Diese Disharmonie nehmen wir jedoch in unserer Alltagswahrnehmung nicht als solche wahr, weil das »visuelle <Bild> als Ganzes (...) biologisch überflüssig ist.«¹²³ Auch wenn sich dieser Satz Arnheims aus vielen Gründen kaum aufrechterhalten lässt, legt er dennoch den Finger in eine Wunde der realistischen Kunst.¹²⁴ In reinster Form gedacht verstecken Realismus und Naturalismus ihre Gestaltungsabsichten durch eine möglichst naturgetreue Nachahmung der Wirklichkeit: So wird die Kunst, um eine berühmte Formel des Naturalisten Arno Holz in Erinnerung zu rufen,

122 Koshofer: *Color. Die Farben des Films*. S. 98.

123 Rudolf Arnheim: *Bemerkungen zum Farbfilm*. S. 50.

124 Ohne diesen Satz an dieser Stelle ausführlich diskutieren zu wollen, seien jedoch folgende Einwände geltend gemacht: Bezieht man ihn auf die Alltagswirklichkeit der modernen Menschen in Städten und Land-

zum mangelhaften Abklatsch der Natur erklärt, «Kunst = Natur – X».¹²⁵ Indem sich Eisenstein im zweiten Teil des *IVAN THE TERRIBLE* gezielt von einem expressiven Formbewusstsein in Schwarz, Grau und Weiß zu den überfließenden Farben des Festgelages bewegt, stellt er in Bezug auf die Farben die Kunst von Anfang an über die Natur. An keiner Stelle soll das Publikum vergessen, dass es ein Kunstwerk in Zeit, Raum, Klang und Farbe erlebt, dessen Form- und Farbbeziehungen in ästhetischer und ideologischer Absicht gebildet wurden. Weder die schwarzweißen noch die farbigen Bilder unterstützen den Eindruck des Realismus, auch wenn die Orientierung des Publikums an den natürlichen Lokalfarben die künstlerische Wirkung zu blockieren droht. Eisenstein selbst beschreibt diesen Ausgangspunkt des Farbfilms und zieht einen Vergleich zur filmischen Montage und zur Malerei:

Wir stehen vor der unzerstörbaren, alltagsfixierten Korrelation der Farben – so wie der Film einst, als es die Montage noch nicht gab, «von einem einzigen Aufnahme-standpunkt aus» vor dem Geschehen stand. (...) Aus dem «Knäuel möglicher» Elemente warf die Montage mit kühnem Griff all das heraus, was an der betreffenden Stelle nicht «zwingend notwendig» war.

Genau so müssen wir vom grellbunten Teppich der unorganisierten Farbenwirklichkeit im Interesse der ausdrucksvollen Gestaltung einer Absicht jene Teile des Spektrums und jene Sektoren der gesamten Farbpalette weglassen, die mit unserer Aufgabe nicht harmonieren. (...)

Ganz genauso muß ein Meister der farbigen Leinwand die Gruppe der ausgewählten Farbelemente intensivieren, sie zu einem echten System von Farbwerten aufputschen und hochpeitschen.¹²⁶

Eisenstein begreift die unbunten Farben Schwarz, Weiß und Grau des Schwarzweißfilms ebenso als Farben wie die bunten Farben des Farbfilms, d.h. er setzt zum Beispiel auch in den schwarzweißen Passagen Schwarz als eine negative Farbe der Zerstörung ein und

schaften, so ist schwerlich zu übersehen, dass diese nach ästhetischen Gesichtspunkten gestaltet sind. Die Ergebnisse architektonischer Landschafts- und Städteplanung mögen immer wieder dem Zufall ausgeliefert sein, viele Bilder der Wirklichkeit sind aber auch nach Gesetzen der Bildkomposition geschaffen. Im großen Ganzen der Stadtansicht bewegen sich natürlich per Zufall ständig farbige Menschen und Objekte. Noch dazu ist der Mensch kein leeres Blatt Papier, auf dem noch niemals gezeichnet worden wäre. Wenn wir sehen, zum Beispiel beim Flanieren in fremden Städten, formt der Blick die Bilder, wie auch die Laienfotografie beweist. Wichtiger noch als dieser konkrete Bezug ist die tiefe Reflexion der Entstehung des harmonischen Empfindens, die nicht von unseren Naturerfahrungen zu trennen ist. Die Empfindung von Harmonie und Disharmonie ist erlernt und kann schon darum nicht absolut gesetzt werden.

125 Arno Holz: *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze*. In: Theo Meyer (Hrsg.): *Theorie des Naturalismus*. Stuttgart: Reclam, 1973, S. 168–174. S. 171.

126 Sergej Eisenstein: *Erster Brief über die Farbe*. In: ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. 2. Auflage, Leipzig: Reclam-Verlag 1988, S. 177–183 und S. 181–182.

Weiß als Farbe der Unschuld. In seinen zahlreichen Notizen zum Farbfilm, die den Grundstock einer umfangreichen, aber unerledigt gebliebenen Studie zu diesem Thema bilden sollten, beschreibt er auch immer wieder die Differenz, die zwischen der Schwarzweißfotografie und der Farbfotografie in Bezug auf die Farbbewegung als symbolische Form besteht. Während die Montage bei Eisenstein Bildbewegungen unterbricht, um Einstellungen zu isolieren und in ihren Bedeutungen gegeneinander aufzuwiegeln, bieten sich Farben dazu an, ineinander oder über die Ränder des Bildes hinaus zu fließen wie Töne und Klänge in der Musik. Bunte Farben und Weiß reflektieren und haben dadurch wirklich die optische Tendenz sich zu verströmen, vergleichbar mit dem Klang, der sich in Schallwellen ausbreitet. Lichtfarben reflektieren naturgemäß stärker als Oberflächenfarben – dies beweist die emotionale Lichtkolorierung der Gesichter in *IVAN THE TERRIBLE* eindrucksvoll.

Die von Eisenstein erkannte Wechselbeziehung zwischen Farbe und Musik ist für die Methodologie außerordentlich wichtig. Der Vergleich mit der Musik dient besser und deutlicher als jede andere Definition dem Verständnis des dynamischen Wesens von der Farbe in der Filmkunst. Er ist vor allem wertvoll, weil er dazu zwingt, die Farbe im Film als eine ununterbrochene Bewegung, als einen Prozeß aufzufassen und zu empfinden, und nicht einfach als eine Summe statischer Bildlösungen.¹²⁷

Eisenstein setzt bunte Farben und Schwarz in der Farbsequenz im zweiten Teil des Films *IVAN THE TERRIBLE* ein, in dessen Zentrum die Auseinandersetzung mit der Psychologie des mächtigen Despoten steht, der sich von allen Menschen in seiner Umgebung betrogen fühlt, der einsam und voller Ängste ist, hin- und hergerissen von den eigennützigen Stimmen seiner Ratgeber. Im Gegensatz zur einfachen Symbolik der roten Fahne im *PANZERKREUZER POTEMKIN* wird in *IVAN THE TERRIBLE* vor allem Rot zu einer Farbe ambivalenter Zerrissenheit. An dieser semantischen Verschiebung wird deutlich, dass Farben ihre Bedeutung nicht nur innerhalb eines filmischen oder erzählerischen Kontexts ständig variieren, sondern auch in der Kombination mit Figuren, Gegenständen und Objekten, die ihr eigenes Bedeutungsleben entfalten (Abb. 51 und 52). William Johnson macht in seinem äußerst ergiebigen Aufsatz *Coming to Terms with Color* auf die gegenseitige Beeinflussung von Farbe und Objekt aufmerksam, die maßgeblich für die Bedeutungsvielfalt von Farben in filmischen Kontexten verantwortlich ist:

Emotional responses to particular colors in real life probably depend to a great extent on associations. Thus red is felt to be warm and blue to be cool because of the

127 L. Koslow: *Eisenstein über die Farbe im Film*. In: *Filmwissenschaftliche Mitteilungen*. Hrsg. vom Institut für Filmwissenschaft an der Deutschen Hochschule für Filmkunst. Berlin Ost. Band 2, Heft 1: S. 9–13; Heft 2: S. 39–42; Heft 3: S. 81–88, 1961. S. 81.

associations with fire and blood on the one hand, water and ice on the other. But such responses don't necessarily work in the abstract, and may not work at all if the colors are attached to objects with associations of their own. Green may be restful so long as it can conceivably be associated with summer foliage, but not if it suggests moldy bread or Ben Johnson's lion!¹²⁸

Die Großaufnahme eines Gesichts oder eines Objekts, die zu den wirkungsmächtigsten filmischen Mitteln zählt, kann durch Farbe auf eine Art und Weise verfremdet werden, die das Innere nach außen zu stülpen scheint (Abb. 51–52). Obwohl in *IVAN THE TERRIBLE* in der Festszene alle Gesichter gleichermaßen in rote Farbe getaucht sind, beziehen gerade durch diese beinahe monochrome Gestaltung ganzer Bildpartien die handelnden Figuren kontrapunktische Positionen: Das rote Licht unterstreicht die Differenzen geradezu. Die Wildheit der Tänzer, die Verweichlichung des Neffen, die Härte und Hinterlist des Zaren – an jeder der Figuren entblößt ein und derselbe Farbton in Wechselwirkung mit der Mimik, den physiognomischen Proportionen und der Position im filmischen Raum verschiedene emotionale Zustände. Eisensteins einzige längere Farbsequenz beweist, dass Farbmotivik und Farbdramaturgie nicht mit einer schematischen Verteilung von Grundfarben auf einzelne Figuren gleichzusetzen sind, sondern dass sich komplexe farbdramaturgische Inszenierungen auch aus einem einzigen Farbton entwickeln lassen. Auf der anderen Seite kann *IVAN GROSNYJ* noch nicht zu den Filmen gezählt werden, die auf einer ästhetischen Konzeption des Wechsels zwischen Schwarzweiß und Farbe dezidiert aufbauen, schlicht aus dem Grund, weil Eisenstein erst während der laufenden Dreharbeiten in den Besitz von Farbmaterial kam.

2. Die dramaturgische Kraft visueller Brüche

Geschichte und Ästhetik der Farben des Films beginnen mit der ersten Belichtung schwarzweißen Filmmaterials in einer Kamera. Schwarzweißes Filmmaterial negiert Farbtöne nicht völlig, sondern verwandelt sie in Graustufen. Erfahrungen und Experimente mit der Wechselwirkung von Schwarzweißmaterial und Ausstattung sind für die künstlerische Schwarzweißfotografie ungeheuer wichtig, gerade weil der belichtete Film die Farbwelt der Wirklichkeit nicht spiegelt, sondern verwandelt. Diesem Umstand trägt die Farbgestaltung der Kostüme und der Ausstattung bei Schwarzweißproduktionen Rechnung, was beispielhaft durch Sydney Chaplins farbige Amateuraufnahmen vom Set des Films *THE GREAT DICTATOR* (R: Charles Chaplin, USA 1940) deutlich wird. Die Nazisoldaten tragen rote Hosen, wohl weil ein bestimmter Grauton im Bild erwünscht war, der durch die Originalfarbe nicht erzielt werden konnte. Immer wieder berichten Filme-

128 William Johnson: *Coming to Terms with Color*. S. 6.

macher in frühen Kinotagen von den Schwierigkeiten einer ausgefeilten schwarzweißen Fotografie der bunten Wirklichkeit. Manche der Hilfsmittel wirken skurril. David Chieppetti, Biograf der berühmtesten Kostümdesignerin Hollywoods, Edith Head, begründet eine Mode der Filmbranche, die blaue Brille, folgendermaßen:

(...) in the thirties and the fourties when most of the movies where in black and white, designers, cameramen, art directors, people like that would look at the set through a blue glass to see how it would photographed in black and white.¹²⁹

Der Academy Award für das beste Kostümdesign würdigte den prinzipiellen ästhetischen Unterschied zwischen Schwarzweiß- und Farbdesign durch zwei unterschiedliche Oscars für die Kategorie Kostüme und Ausstattung. Auch Regisseure und Kameraleute gehen mit diesen beiden völlig verschiedenen visuellen Welten individuell um. Eines der berühmtesten Beispiele Hollywoods, bei dem die Entscheidung des Regisseurs in erster Linie wegen der Maskerade seiner Helden gegen die Farbe ausfiel, ist Billy Wilders Travestiekomödie *SOME LIKE IT HOT* (USA 1959). In Farbe ist es wesentlich schwieriger, einen Mann glaubhaft in eine Frau zu verwandeln. Hautprobleme, Bartschatten, die schärferen Gesichtszüge und das in einem Männergesicht ungewohnte Make-up treten in Farbe zu deutlich zu Tage, denn ein Farbbild speichert ein Vielfaches mehr an Informationen als ein Schwarzweißbild. Außerdem bezieht sich *SOME LIKE IT HOT* auf die schwarzweißen Gangsterfilme der zwanziger und dreißiger Jahre.

In den dreißiger und vierziger Jahren bleibt der Schwarzweißfilm trotz der Innovationen des Farbfilms vor allem aufgrund der hohen Produktionskosten und der vielen Farbängel Produktionsstandard. Erst in den fünfziger und sechziger Jahren findet ein Paradigmenwechsel statt. Ab den siebziger Jahren wird es mehr und mehr zur schwer durchsetzbaren künstlerischen Entscheidung, einen Film in Schwarzweiß zu drehen, weil sich das Kinopublikum längst für die Farbe entschieden hat. In der Übergangsphase der fünfziger Jahre werden vor allem Filme mit großen Stars, Musicals und Monumentalfilme in Farbe gedreht, einfach weil die Produktionskosten horrend sind. Mit der Perfektionierung der Farbfilmtechnologie und in Folge der allmählichen Normalisierung der Produktionskosten wird nach und nach der Farbfilm zum Standard. Diese Entwicklung lässt sich beispielhaft anhand der Filmografie Marilyn Monroes nachvollziehen. Bis auf wenige unbedeutende frühe Farbfilmproduktionen zu einer Zeit als Marilyn Monroe noch kein Star war, sind alle ihre Filme bis zu Henry Hathaways Melodram *NIAGARA* (USA 1953; Abb. 98) in Schwarzweiß gedreht. Ab der Technicolor-Produktion *NIAGARA* spielt Marilyn Monroe nur noch in Farbfilmen mit – mit zwei Ausnahmen: Billy Wilder, der ohnehin ungern in Farbe drehte, bestand gegenüber dem Studio für *SOME LIKE IT HOT*

129 *Edith Head – The Paramount Years*. Special Feature auf der DVD: Alfred Hitchcock: ÜBER DEN DÄCHERN VON NIZZA. Widescreen Collection. Paramount. Min. 10:55.

auf Schwarzweiß und setzte sich durch. John Huston drehte 1961 den Film *THE MISFITS* (USA 1961) mit Marilyn's Ehemann Arthur Miller als Autor und wählte Schwarzweiß aus künstlerischen Gründen. Alle anderen großen Monroe-Filme strahlen in den schönsten Farben von Technicolor.

Zu den Produkten des Übergangs von der Ära des Schwarzweißfilms zum Farbfilm gehört unter anderem George Cukors Screwball-Comedy *THE WOMEN* (USA 1939), ein Film mit 130 Frauenrollen und ohne männliche Darsteller. Cukor, der im Gegensatz zu Wilder dem Farbfilm nicht skeptisch gegenüberstand, musste *THE WOMEN* in Schwarzweiß drehen, obwohl die Farbe dem Sujet der zynischen Gesellschaftskomödie durchaus entgegengekommen wäre. Lediglich eine ausgewählte, in sich geschlossene Sequenz wurde in Technicolor gedreht, die große Modenschau, deren Schauwert durch die bunten Farben deutlich erhöht wird. Ausschlaggebend für die Ausnahme von der Regel Schwarzweiß ist hier das Spektakel für die konsumfreudigen, neureichen und böartigen Gattinnen der abwesenden Männer. *THE WOMEN* zeigt eine Farbsequenz als Höhepunkt einer Modenschau, zum einen um überhaupt in einem Film der späten dreißiger Jahre eine Farbsequenz zu zeigen, sozusagen als Schauwert des Films, zum anderen um zu betonen, dass die Mode dieser Zeit gewagt, bunt, exzentrisch ist. Farbe wird von Anfang an in Cukors Schwarzweißfilm motivisch eingebunden, zum Beispiel als Symbol in Form des knallroten Nagellacks, der die Finger der Rädelsführerinnen der Intrige zierte oder als blutige Krallen entlarvt. Farben und Mode sind in *THE WOMEN* ein soziales Thema, ein wichtiger Zeitvertreib im müßigen Alltag überkandidelter Damen, aber auch ein Luxus des Films und eine Demonstration der Farbfilmtechnik Technicolor. Direkt im Anschluss an *THE WOMEN* arbeitete Cukor als einer unter vielen Regisseuren an der bis dato wichtigsten Technicolor-Produktion des Studios Metro-Goldwyn-Mayers mit: *GONE WITH THE WIND* (R: Victor Fleming, USA 1939) sollte unter strengster Kontrolle von Natalie Kalmus die allen anderen Verfahren überlegene Farbqualität von *Glorious Technicolor* beweisen.

In einem britischen Technicolor-Film wird dieser internationale Wettbewerb um das beste Farbfilmverfahren mit einem Augenzwinkern kommentiert. *A MATTER OF LIFE AND DEATH* (GB 1946), gedreht von den Farbkünstlern Michael Powell und Emeric Pressburger, überträgt die Frage von Leben und Tod auf Farbe und Schwarzweiß. Im Himmel herrschen die Grautöne, auf der Erde, in der Liebe und in der Gefahr, leuchten die Farben. Ein Soldat fällt im Zweiten Weltkrieg mit seinem Flugzeug vom Himmel und zwar direkt in den englischen Küstennebel hinein, so dass der Geleiter der Toten ihn nicht finden und in den Himmel überführen kann. Der Soldat verliebt sich unsterblich und lebt einfach weiter, ohne Rücksicht auf die himmlische Totenstatistik. Der französische Bote, ein adliges Opfer der französischen Revolution, tritt seine Reise in die Farben mit Freuden und einem tiefen Seufzer an: «One is starved for Technicolor up there.» Die Rose in seinem Knopfloch erblüht zu diesen Worten in zartem Rosa. Unverkennbar amüsieren sich die englischen

Filmemacher über das in Bezug auf die Filmproduktion immer noch recht farblose Frankreich, in dem man sich nach den Farben von Technicolor sehnt. Vor dem Hintergrund, dass es 1948 für Jacques Tati, einen verhinderten Kenner der erzählerischen Qualitäten des Farbfilms, immer noch nicht möglich war, seine Komödie *JOUR DE FÊTE* (F 1949) in einem vernünftigen und haltbaren Farbfilm-Verfahren zu drehen, bekommt diese Ironie ein besonderes Gewicht. Tati nahm notgedrungen für eine alternative Version seines schwarzweiß gedrehten Films mit dem unausgereiften Thomsoncolor-Verfahren vorlieb.

Die abwechselnde Montage von Schwarzweiß- und Farbsequenzen innerhalb einer Filmhandlung zählt zu den besonders auffälligen Formen filmischer Farbgestaltung, wobei in der Regel eine der beiden visuellen Ebenen dominiert, also die Grundierung bildet, von der die jeweils andere Welt absticht. Auf diese Weise formieren sich visuell und narrativ verschiedene Bedeutungsebenen, die sich im Kontext jeder einzelnen filmischen Inszenierung neu definieren. Grundsätzlich schließen sich beide Ebenen gegenseitig aus, bilden Welten für sich, aufeinander bezogen, ineinander verschränkt, aber deutlich unterscheidbar. Es ist zudem nicht möglich, allgemein verbindliche Bedeutungszuschreibungen zu treffen, denn das abwechselnde Setzen von Farb- und Schwarzweißsequenzen folgt in jedem Film einer neuen Logik. Von besonderer Ausdruckskraft ist die Verwendung von Farbakzenten innerhalb eines schwarzweißen Bildes. Im Folgenden wird es darum gehen, anhand einer Reihe von Filmbespielen Varianten der gemischten Dramaturgie in ihrer Funktion und in ihrer Wirkung zu analysieren.

Ganz anders als Cukor in *THE WOMEN* setzt Albert Lewin in seiner Verfilmung von Oscar Wildes Erzählung *THE PICTURE OF DORIAN GRAY* (USA 1945) Farbe im Schwarzweißfilm ein. Farbig ist hier nur das grausame, widernatürlich alternde und den moralischen Verfall des Antihelden entlarvende Porträt Dorian Grays. In Lewins Film entblößen zerfallende Farben die Wahrheit, die an der schwarzweißen Oberfläche der Gesellschaft der Jahrhundertwende nicht gezeigt werden darf, jedoch im Unsichtbaren durchaus geduldet ist. Oscar Wilde erzählt folgende Geschichte: Der junge Mann Dorian Gray, schön, anmutig und unschuldig, wird von einem Maler entdeckt und porträtiert. Dorian legt zunächst nicht einmal Wert auf sein Bild, er steht lediglich Modell. Erst durch den Anblick seines Abbilds, durch die Kunst, erkennt der Schöne die Vergänglichkeit seiner Schönheit. Der Spiegelblick in das vollendete Gemälde reißt ihn aus seiner geistigen und seelischen Unschuld und konfrontiert ihn mit der Erkenntnis eigener Sterblichkeit. Im Kontext der literarischen Dekadenz entwickelte sich auf der Schwelle zum zwanzigsten Jahrhundert eine neue Ästhetik aus dem Gedanken der von Verfall bedrohten Schönheit heraus. Darauf verweist schon Oscar Wildes Anspielung auf Joris-Karl Huysmans epochales Buch *A Rebours* im verderblich gelben Einband, das Hand in Hand mit dem Spiegel Dorian Grays Seele vergiftet. Die Farbe Gelb charakterisierte zur Zeit der Jahrhundertwende literarisch Schlüpfriges und moralisch Zwielfichtiges, eine

Bedeutungszuschreibung, die sich unter anderem in dem heute noch gebräuchlichen Begriff der »yellow press« manifestiert.¹³⁰

Henry Stradling sen., Kameramann bei Metro-Goldwyn-Mayer, filmte Dorian Grays Porträt an zwei Stellen in Technicolor. In seiner Vollendung zeigt es den schönen Dorian in harmonisch abgestimmten Pastelltönen und reflektiert damit das drohende Schwinden der harmonischen Farben des Antlitzes durch den Alterungsprozess des Körpers. Während Dorian dem Maler Modell steht, befindet er sich noch im Zustand unbewusster Unschuld und Vollkommenheit, aber als er sein Porträt zum ersten Mal ansieht, erlebt er eine emotionale Wende schlimmsten Ausmaßes:

Das Gefühl seiner eigenen Schönheit überkam ihn wie eine Offenbarung. Nie zuvor hatte er sie empfunden. Basil Hallwards Komplimente hatte er nur für die reizende Übertreibung der Freundschaft genommen. Er hatte sie angehört, über sie gelacht und sie vergessen. Sie hatten keinen Einfluss auf sein Wesen gehabt. Dann war Lord Henry Wotton gekommen mit einer sonderbaren Lobrede auf die Jugend, mit seiner schrecklichen Warnung von ihrer kurzen Dauer. Das hatte ihn vorhin erregt, und nun, da er hier stand und auf das Spiegelbild seiner eigenen Lieblichkeit starrte, zeigte sich ihm blitzartig die volle Wahrheit der Schilderung. Ja, der Tag würde kommen, an dem sein Gesicht runzlig und verwelkt wäre, seine Augen trübe und farblos, die Anmut seiner Gestalt zerstört und entstellt. Von seinen Lippen würde das Scharlachrot schwinden und aus seinem Haar das Gold entweichen. Das Leben, das seine Seele formen sollte, würde seinen Körper verunstalten. Er würde grässlich, abscheulich und grotesk aussehen.¹³¹

Überwältigt von dieser Erkenntnis wünscht sich Dorian Gray, das Kunst zur Natur würde, dass das Bild an seiner Stelle altern solle, während er selbst wie ein Kunstwerk unverändert bliebe. Er verkauft seine Seele an den Teufel für die Schönheit und wird im Folgenden Untat auf Untat begehen, moralisch verfallen und innerlich altern, ohne dass dies sichtbar wird. Nur das Porträt verwandelt sich. Wie Heinrich von Kleists *Marionettentheater* behauptet Wildes Erzählung, dass nur derjenige graziös und schön sein kann, der gar kein oder ein unendliches Bewusstsein seiner selbst besitzt, ein Gliedermann oder ein Gott.

Der überwiegend schwarzweiß gedrehte Film setzt aus mehreren Gründen nur bei der Inszenierung des Bildes und seiner Verwandlung auf die Wirkung der Farbe. Ein Maler, der absolute Schönheit in Kunst verwandeln möchte, kann auf Farben nicht ver-

130 Vgl. hierzu u.a.: Alexander Theroux: *Gelb. Anleitungen eine Farbe zu lesen*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1998. S. 15.

131 Oscar Wilde: *Das Bildnis des Dorian Gray*. In: ders.: *Sämtliche Werke in sieben Bänden*. Band 1. Herausgegeben von Norbert Kohl. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel Verlag, 2000. S. 36.

zichten, zumal auch Oscar Wildes Roman von einer ausgefeilten Farbdramaturgie geprägt ist. Vor der schwarzweißen Grundierung des Filmbildes sticht das Gemälde vorerst durch Wärme und einen sanften Farbverlauf ab. Das Licht des Bildes verrät seinen Ursprung aus dem Inneren der porträtierten Figur. Gegen dieses warme Leuchten der Farben wirkt die schwarzweiße Umgebung und damit auch die Figur Dorian Gray kalt. Für einen kurzen Moment behauptet der Film, dass Dorians Schönheit nur in den Farben der Malerei zu einem Höhepunkt gebracht werden kann und dass sich von diesem Moment der Vollkommenheit ab ein schreckliches Scheitern vollziehen muss. Das Gemälde ist expressiver in seiner Schönheit und in seiner Zerstörung als die schwarzweiße Realität. Am Anfang glänzt es in vollendeter Farbharmonie, aber im Verlauf der Handlung zerfällt es wie ein Organ zu harten, disharmonischen Farbkontrasten. Das Bild erblüht in den Farben der Verwesung. Mit der Zerstörung der harmonischen Farbverläufe geht notwendig eine Zerstörung der schönen Formen einher. Konturen und Linien brechen auf.

Dorian Grays Porträt gestattet auf dem Höhepunkt seines moralischen Verfalls einen offenen Blick in ein hässliches Inneres ohne wirklichen Zusammenhalt. Erst im letzten Stadium zieht sich das Bild in die Welt der Grautöne zurück, nachdem es vorher förmlich von den Farben aufgebrochen wurde. Jetzt siegen das farblose Alter und der Tod. Regisseur Lewin und Kameramann Stradling setzen die Farbe aber auch als Schockmoment ein, welches jene als Fundament der optischen innerfilmischen Wirklichkeit etablierte Ebene des Schwarzweißen für Augenblicke unterbricht. Die Farbe liegt wie ein Kommentar über der filmischen Wirklichkeit des Schwarzweißfilms, der eben nicht so aussieht wie das Leben.

3. Funktionen des Wechsels der Farbmodi

Eine abwechselnde Montage von Schwarzweiß- und Farbsequenzen verweigert prinzipiell die Etablierung einer filmischen visuellen Wirklichkeit, auf die sich das Publikum als Wahrnehmungsgrundlage für die Dauer des Films beziehen kann. Jeder Film beruht auf einem Raum-, Zeit-, Farb- und Gestaltungsfundament, einer Art Sprungbrett der Dramaturgie und des Stils. Die ebenso narrativ wie visuell gesetzte Basis eines Films ist demnach entweder schwarzweiß oder farbig, stumm oder tönend, statisch oder dynamisch, durchbrochen von Tanz- und Musiksequenzen – so genannten performativen Aktionen – oder dokumentarisch im Erzählstil. Auch wenn ähnliche Mittel zum Einsatz kommen, ist mit deren reiner Benennung noch nichts über die jeweilige visuelle Wirkung oder ihre narrative Funktion gesagt. Zu beobachten sind im Falle von radikalen Wechsels der Farbebenen eine ganze Reihe völlig konträrer Funktionen:

1. Farbe und Schwarzweiß vertreten unterschiedliche Realitäts- und Fiktionskonzeptionen. Konträr zur häufigeren Unterbrechung eines farbigen Normalstils durch Schwarzweißsequenzen, manchmal nur durch einzelne Bilder oder gar Bildelemente, lassen sich auch Beispiele einer umgekehrten Kontrapunktierung finden. Filme wie Martin Scorseses Boxerdrاما RAGING BULL (USA 1980) oder der Fernsehemos HEIMAT – EINE DEUTSCHE CHRONIK (D 1984) von Edgar Reitz setzen farbige Sequenzen als Ausnahmemente innerhalb des schwarzweißen Films ein.
2. Die häufigste Funktion eines Ebenenwechsels zwischen Schwarzweiß- und Farbfilm besteht in der Markierung von Zeitsprüngen, Erinnerungssequenzen, Vorausblenden, Träumen und Fantasien der Figuren. In diese Kategorie gehören auch innerfilmische Konfrontationen zwischen Schwarzweiß und Farbe, die eine zweite Ebene der Fiktion von der Handlungsebene absetzen. Woody Allens Komödie THE PURPLE ROSE OF CAIRO (USA 1985) nimmt eine surreale Grenzüberschreitung zwischen Kino und Wirklichkeit zum Ausgangspunkt, um die schwarzweiße Glamourwelt des Hollywoodkinos in den dreißiger Jahren gegen eine farbige, aber triste Alltagswirklichkeit zu stellen. In Wayne Wangs Film SMOKE (USA/D 1995) sehen wir Auggies (Harvey Keitel) Weihnachtsgesichte als schwarzweißen Stummfilm zur Musik von Tom Waits. Diese Schlusssequenz zu einem ansonsten farbigen Film könnte zugleich eine Erinnerungssequenz sein. Es bleibt offen, ob das mit einem Hauch Grün getönte Schwarzweiß eine Rückblende oder die Phantasien des Erzählers zielt. Pedro Almodóvar benutzt in HABLE CON ELA (E 2002) die nostalgische Milde der Schwarzweiß-Ästhetik zur Maskierung der faktischen Vergewaltigung einer im Koma liegenden Frau durch ihren verliebten Pfleger.
3. Zu bedenken ist, dass die bipolare Setzung unterschiedlicher Farbebenen zur Bestimmung der filmischen Zeit vom Publikum unbewusst aufgrund der Materialgeschichte des Films verstanden wird. Wir glauben, in Schwarzweiß-Sequenzen die Vergangenheit zu erkennen, weil aufgrund der späten und schwierigen Etablierung des Farbfilms schwarzweiße Bilder unsere Kinoerfahrungen mit alten Filmen bestätigen. Alte Filme sind überwiegend schwarzweiß – Filme, die Altes und Vergangenes zeigen, auch. Seltener trifft man auf Filme, die dieses Prinzip auf den Kopf stellen, wie zum Beispiel in Zhang Yimous Liebesgeschichte HEIMWEG (China 1999). Hier ist die Gegenwart in ein trauriges Schwarzweiß gehüllt, denn der Schauplatz, ein kleines Dorf, ist durch die Landflucht der jungen Generation entvölkert. Zurückgeblieben sind nur die Alten, die auf ihren Tod warten. Erst mit den Erinnerungen an längst vergangene Zeiten leuchten gesättigte und symbolisch aufgeladene Farben auf, durchdrungen von Sonnenlicht und Emotionalität.
4. Technikgeschichtlich bedingt ist auch die assoziative Verbindung des Schwarzweißfilms mit dokumentarischer Wirklichkeitsabbildung, die zu dem merkwürdigen Glauben geführt hat, schwarzweiße Bilder seien realistischer als farbige. Diese Ver-

schiebung umgibt ein komplexer Diskurs über den Wirklichkeitsstatus von Schwarzweiß und Farbe, den sich nicht nur Oliver Stone in seinem realistischen Politdrama *JFK (USA/F 1991)* zunutze gemacht hat. *JFK* enthält das zufällig von einem Passanten filmisch dokumentierte Attentat auf den amerikanischen Präsidenten John F. Kennedy und umgibt diese Fremdmaterialien mit, im Stil des Dokumentarischen nachgestellten Spielfilmszenen in Schwarzweiß. Hier kaschiert das Schwarzweißfilmmaterial den Status der Inszenierung.

5. In den Kontext des Ebenenwechsels zwischen Schwarzweiß- und Farbfilm gehören ästhetische Techniken der Entsättigung oder der gezielt schwarzweiß oder grau gehaltenen Ausstattung im Farbfilm. In Wayne Wangs *THE JOY LUCK CLUB (USA 1993)* entlarvt die elegante und modernistische Grau-in-Grau-Ausstattung einer Wohnung, dass eine Ehe gescheitert ist. Spätestens seit Tatis *Hommage an die Farbe Grau* durch den Film *PLAYTIME (F/I 1967)* darf als unbestritten gelten, dass subtilen Formen einer tragischen wie komischen Auseinandersetzung mit Farben auch in einer grauen Welt keine Grenzen gesetzt sind. *PLAYTIME* ist ein Meisterwerk in Grau. Parodiert wurde das Grauspektrum unserer Gegenwart – Steingrau, Mausgrau, Aschgrau – nicht zuletzt von Vicco von Bülow in seiner Komödie *ÖDIPUSI (D 1988)*.

An ausgesuchten Beispielen lässt sich darstellen, dass der Wechsel von Farbe und Schwarzweiß zuweilen die Technik- und Kunstgeschichte des Kinos reflektiert. Wenn wie in Martin Scorseses *RAGING BULL* oder in Peter Jacksons *HEAVENLY CREATURES (GB/D/NZ 1994)* die Farbsequenzen auf altem und noch dazu verblichenem Farbmateriale oder gegenteilig in den schrillen Farbtönen des Technicolorstils inszeniert werden, fordert dies das geschulte Auge des Kinokenners heraus. Im Folgenden dienen die beiden, soeben genannten Filmbeispiele einer detaillierten Auseinandersetzung mit jener ästhetischen Metaebene des Kinos.

4. Alte Farben – grausames Schwarzweiß

1980 drehte Martin Scorsese den Boxerfilm *RAGING BULL (USA 1980)* mit Robert de Niro in der Hauptrolle. De Niro spielt einen italoamerikanischen Mittelgewichtsboxer, der auf- und absteigt: sozial, sportlich und menschlich. Der Film wurde unter anderem deswegen zur Legende, weil der «method actor» De Niro in kürzester Zeit zwanzig Kilo Körpergewicht zulegte, um den körperlichen Verfall des Sportlers leibhaftig nachzuvollziehen. Kameramann Michael Chapman drehte den ganzen Film, mit Ausnahme einer einzigen Farbsequenz, in Schwarzweiß. Erst in der vierzigsten Filmminute unterbricht eine kontrastiv aufgebaute Montagesequenz aus schwarzweißen und farbigen Szenen den ästhetischen Stil des Films. Die musikalisch begleitete Montagesequenz lässt Jake La Mottas glückliche Zeit als Boxer und als Mensch – im Film drei Jahre erzählte Zeit – wie im Flug vergehen.

Die Sequenz beginnt mit einer Kamerafahrt auf Jakes Spiegelbild zu, nach einem zu Unrecht verlorenen Kampf. Die Kamera umrundet Jake und übernimmt schließlich seinen subjektiven Blick in den Spiegel: in die eigenen Augen, auf die Verletzung an der Augenbraue und dann am Körper herab auf die geschundene linke Hand im Eiswasser. Jetzt setzt eine Montage ein, in der die schwarzweiße, männliche Welt im Ring gegen eine farbige, von Frauen und Kindern dominierte Welt des Privaten gestellt wird. Jede einzelne Szene bildet einen Kontrapunkt zur vorhergehenden. Die aufwändig inszenierten und vor allem expressiv ausgeleuchteten schwarzweißen Kampfsequenzen werden durch die Farbszenen rhythmisch unterbrochen. Immer wieder strebt der Bewegungsfluss auf Höhepunkte zu, zu den Treffern und den damit verbundenen Verletzungen des eigenen und des gegnerischen Körpers. Die wie Amateuraufnahmen gestalteten «privaten» farbigen Bilder schneiden regelrecht in die Bewegungschoreografien ein, um auch wieder in einer Bewegung zu enden. Auffallend sind die paraphrasierenden Analogiemontagen: der spritzende Schweiß der Boxer, das Blut, das spritzende Wasser des Pools, in den Jake und Vicky in einer spielerischen Rangelei hineinfallen. Die Farben der «Heimkinoszenen» sind so rotstichig, gealtert, falsch, unkünstlerisch, doch künstlich wie auch die Farben des zur damaligen Zeit gebräuchlichen Amateurfarbfilmmaterials von Kodakchrome nach vielen Jahren aussehen würden. Die deutlich verschobenen Farbtöne sind verräterisch: Sie erinnern an private Momente des Glücks und wirken zugleich infolge des Alterungsprozesses gefälscht. Durch die Unterbrechung der Privatheit mit brutalen Kampfszenen bleiben die Glücksmomente immer auch abhängig vom Erfolg des Boxers. Aus den Montagesequenz vorangehenden und folgenden Szenen wird Jakes Unfähigkeit zur Liebe im Fall eines sportlichen Misserfolgs deutlich, eine Konsequenz seines Modells von Männlichkeit, das nur im Sieg Bestand hat. Vicky, die schöne, blonde Frau an seiner Seite, ist eine weiße Trophäe, die nur dem Sieger gehören kann.

Die Montagesequenz wird durch den visuellen Kontrast zwischen staubigen, von blendendem Licht beleuchteten Arenaszenen und Standbildern in schwarzen Innenräumen zu den Außenaufnahmen im Garten, am Pool, unter freiem Himmel und in der Sonne dominiert. In den privaten Momenten kehrt die Kamera aus den verkanteten Vogel- oder Froschperspektiven in die Augenhöhe zurück. Die Amateurfarbkamera ist ein privater Besucher, ein Freund der Familie, der zugelassen ist, auf den man zugeht, mit dem man kommuniziert. Der Kamerablick gehört irgendeinem Menschen in der Nähe der Familie, einem Angehörigen, manchmal auch Jake oder Vicky selbst. In den Kampfszenen steht dagegen die anonyme, professionelle Filmkamera im Ring, oft genug zwischen den Boxern, ist Schiedsrichter und Zeuge der Brutalität. Sie wechselt permanent die Position, körperlos, flink wie ein Boxer. Die farbigen Sequenzen verweisen immer wieder auf die Geschichte des privaten Lebens der Italoamerikaner, auf die Familie und die Bruderbeziehung. Zugleich reflektiert Regisseur Scorsese in unübersehbarer Ironie eine Konvention der Hollywood-Komödie, das zeitraffende Zwischenspiel, in dem die relative

Handlungsarmut des Glücks zusammengefasst wird. Die Welt im Ring kennt weder Farbe noch natürliches Licht. Die Farbsequenzen bleiben Täuschungsmanöver, denn in allen Sequenzen zuvor und folgend dominiert der Konflikt, die Aggressivität Jakes, seine Tyrannei. Zum Ende der Montagesequenz leitet ein Lichtwechsel über zu einem Streitgespräch der Brüder in einem gleichmäßig hell ausgeleuchteten Innenraum, in dem die Schwarzweißkontraste durch Ausleuchtung im High-Key-Stil in milchige Helligkeit aufgelöst werden. Der helle Raum, es handelt sich um die Küche, ist Vickys Terrain. Dessen Lichtstimmung korrespondiert mit ihrer Blondheit, die ihren dinglichen Rang als Trophäe unterstreicht. Vickys Weiß mischt sich nicht mit dem schwarzen Blut in den Kampfscenen, dessen Farbigkeit sich in einer Großaufnahme des blutigen Seils in Schwarzweiß präsentiert. Scorsese setzt Farben entweder indirekt durch den Schwarzweißfilm oder verfremdet durch das gealterte Farbfilmmaterial ein. Damit verweist er sowohl auf die erzählte Zeit als auch auf die Historizität seiner Boxergeschichte.

5. Farbspaltung und die Psychologie des Schizophrenen

In ausführlichster und dennoch niemals direkter Form bezieht sich Peter Jacksons Pubertätsdrama *HEAVENLY CREATURES* (GB/D/NZ 1994), zugleich das Kinodebüt der englischen Schauspielerin Kate Winslet, auf die Farbdramaturgie und die Geschichte des Technicolor-Musicals *THE WIZARD OF OZ* (USA 1939). In *HEAVENLY CREATURES* erzählt das Mädchen Pauline Parkers (Melanie Lynskey) von seiner besessenen Liebe zu der höheren Tochter Juliet Hulme (Kate Winslet), die zum Mord an Paulines Mutter führt – im Übrigen eine in Teilen wahre Geschichte. Doch bis es soweit kommen kann, vollzieht sich ein ganz normales, skurriles Pubertätsdrama, das sich, den Muttermord ausgenommen, in zahllosen Familien auf der ganzen Welt ähnlich abgespielt haben könnte. Die beiden Mädchen sind hysterisch, ineinander verliebt, romantisch versponnen, todessehnsüchtig, hasserfüllt gegen jeden, der sich in ihre intimen Angelegenheiten einmischt und haben eine rege Phantasie.

Wie *THE WIZARD OF OZ* wartet *HEAVENLY CREATURES* mit konträren Farbenen auf, allerdings nicht nur zwei, sondern gleich sechs verschiedene Farbmodi: Der Film beginnt mit einem rot- und gelbstichigen alten Werbefilm für Christchurch, den Ort der Handlung. Die Farben sind verblichen, fremd und so falsch wie die Idylle der beschaulichen Stadt. Die Geschichte spielt Anfang der fünfziger Jahre, also in einer Zeit, als die Farbfilmtechnik mit erheblichen Haltbarkeitsproblemen zu kämpfen hatte. Da vor allem bei auf chemischen Prozessen basierenden Farbfilmverfahren nicht verhindert werden konnte, dass sich die Farben des entwickelten Materials nach einigen Jahren merkwürdig verändern, zeigen die Farben das Alter des Films an. Der solchermaßen von der Patina alter Amateurfarbfilme in Kodakchrome überzogene Prolog erklärt den nachfolgenden Film zum Rückblick auf die Vergangenheit, zur Rückblende. Die nostalgische Farbidylle

wird jäh durch zwei hysterisch schreiende, blutüberströmte Mädchen zerrissen. Auch die Farben signalisieren, dass der Film jetzt in die unmittelbare Gegenwart der Geschichte eintaucht: also in der Vergangenheit gegenwärtig erzählt. Diese Ebene der erinnerten Gegenwart wird wiederholt von Schwarzweißsequenzen unterbrochen, die Pauline und Juliet zeigen, wie sie auf einem Schiff auf ihre scheinbar gemeinsamen Eltern zulaufen. Die im polychromen und normal gesättigten Stil gehaltene Farbsequenz zeigt die Realität, beobachtet das Geschehen von außen. In den Schwarzweißpassagen dagegen träumen Pauline und Juliet ihren gemeinsamen Traum von einer heilen Familie, die ihre lesbische Liebe duldet.

HEAVENLY CREATURES etabliert nicht nur eine Schwarzweißebene, sondern gleich mehrere, die an die Bildästhetiken unterschiedlicher Filmgenres erinnern. Damit wird schon zu Beginn des Films der Einfluss des Kinos auf die Fantasien der Mädchen deutlich, dessen Bilder in den fünfziger Jahren noch häufig in Schwarzweiß gedreht sind. Die hell erleuchteten Szenen auf dem Schiff, transparent und schön, unterscheiden sich in ihrer Bildgestaltung deutlich von den dunkel gehaltenen Noir-Sequenzen im Stil des Films *THE THIRD MAN* (R: Carol Reed, GB 1949), der in Jacksons Mordgeschichte eine wichtige Rolle spielt. Bildästhetik und Inhalt der jeweiligen Sequenzen sind nicht zu trennen. In den Köpfen der beiden Mädchen geht es, wie im damaligen Kino, entweder schwarzweiß oder knallbunt zu. Dazwischen klemmt verachtet und beschimpft die Realität in ihrem Alltagsgewand.

Nach einem emotionalen Ausbruch öffnen Juliet und Pauline die Tür zur vierten Welt, einer imaginären Gartenlandschaft mit übergroßen bunten Schmetterlingen und Blumen in satten Farben. Auch in *THE WIZARD OF OZ* öffnet ein sechzehnjähriges Mädchen die Tür zu einer Welt bunter Farben in Technicolor. Die Realität auf der anderen Seite der Tür ist schwarzweiß und trist. In *HEAVENLY CREATURES* ist die Welt der schwarzweißen Bilder lebendig, steckt voller Emotionen und Leidenschaften, und auch sie gewinnt weitere Dimensionen im Verlauf des Films. Die Farbgestaltung der bunten Sequenzen im Normalstil unterscheidet sich von einer blau-grünen Zwischenebene zwielichtiger Szenen, in denen es um Sexualität, Rache, Mord und Wahn geht. Dieser expressiv verfremdete Licht- und Farbstil tritt in erster Linie nachts in Erscheinung, wobei der Film auch unverfremdete Nachtszenen enthält.

Folgende Farb- und Lichtmodi lassen sich in *HEAVENLY CREATURES* differenzieren:

1. eine Ebene des farblichen Realismus, die ihrerseits in zwei unterschiedliche, das soziale Gefälle kolorierende Farbräume unterteilt ist;
2. eine Ebene des historischen, gealterten Farbmaterials;
3. die vierte Welt in den gesättigten leuchtenden Farben à la Technicolor;
4. schwarzweiße Sequenzen im High-Key-Stil der Komödie und des Liebesfilms;
5. schwarzweiße Sequenzen im Low-Key-Stil des Film Noir;
6. eine braun-graue Welt der Lehmfiguren.

Jede der Ebenen gehört zu einer anderen Erzählperspektive, aber die Zuordnung wird nicht zum strengen Prinzip gemacht. Dies hat seine Gründe in der prozesshaften Farbdramaturgie des ganzen Films, die im Folgenden noch zu beschreiben sein wird. Doch in der Aufzählung fehlen noch weitere wichtige Faktoren dieser Farbdramaturgie.

Jackson bedient sich der Farbsymbolik und der Farbverwandlung, um in die psychologische Geschichte seiner Protagonistinnen einzudringen. Auch Ausstattung und Kostüme machen bemerkenswerte Farbveränderungen durch. Die Mädchen bedienen sich in ihrer Fantasie künstlicher Menschen aus Lehm, die sie nach dem Vorbild der königlichen Familie formen. Wie Rachegeister lassen sich die graubraunen Figuren herbeirufen, wenn es gilt, zwielichtige Priester, Liebhaber oder die Eltern imaginär aus der Welt zu schaffen. Durch diese Spielebene können Juliet und Pauline bereits zu einem frühen Zeitpunkt indirekt in ihrer Liebe schwelgen, als sie noch nicht mutig genug sind, dies offen zu tun. Nach ihrem Outing wird die Lehmwelt zu einem irdischen Paradies, in dem nur die beiden Mädchen als leibhaftige bunte Menschen auftreten. Die Lehmwelt wird nach und nach von den Farben der vierten Welt okkupiert.

Innerhalb der realistischen Alltagswelt in normalen Farben inszeniert Jackson das krankhafte Aufeinanderbezogensein der Mädchen ebenfalls durch die Farben der Kostüme. Die Kostümdramaturgie reflektiert hierbei ein verstecktes Thema des Films, das einen bösen Unterton in die Geschichte einbringt. Zwischen den beiden Familien der Mädchen besteht ein starkes soziales Gefälle, das letztlich mit zu dem Mord an Paulines Mutter führt, die im Gegensatz zu der schönen und klugen Mutter Juliets zum prädestinierten Opfer wird. Pauline und Juliet bewegen sich in Farbe und Stil ihrer Kleidung langsam aufeinander zu, um sich schließlich mit der Entscheidung zum Mord im Aussehen zu synchronisieren. Sie träumen von Hollywood und kleiden sich ab einem bestimmten Zeitpunkt der Handlung bewusst nach den Gesetzen der Kostümdramaturgie. Juliet kauft sich für den «Day of the Happy Event» sogar einen dunkelblauen Pullover und einen grauen Rock und überschreitet somit optisch die Grenze zu Paulines Milieu. Ihre ungewohnt schlichte Kleidung fällt Paulines Mutter positiv auf, obwohl sich Juliet in ihr sichtlich unwohl fühlt. Immer wieder kommentieren die Kostüme die soziale Realität der beiden Mädchen.

Bei Paulines erstem Besuch bei Juliet trägt diese ein goldenes Prinzessinnenkleid und spielt mit ihrem kleinen Bruder im weitläufigen Garten. Als Schöne empfängt sie ihr geliebtes Biest, das hier noch in Schwarz, Grau und Braun auftritt. Darauf folgt eine Reihe von heiteren und harmlosen Spielszenen, die nichts weiter zeigen als zwei aufgekratzte Mädchen bei ihren Freizeitvergnügungen. Der Spaß aneinander gipfelt in einer Sequenz, die bereits etwas von der späteren Hysterie ahnen lässt. Juliet und Pauline jagen sich im Wald bis Juliet beginnt, sich während des Laufens auszuziehen. Plötzlich tragen die beiden ungleichen Mädchen nur noch Unterwäsche, einfache weiße Hemden und Unterhosen. Während Juliet im Sanatorium ihre Tuberkulose auskurieren muss, lernt sie stricken und fertigt für ihre Freundin einen knallroten Pullover an, der Pauline optisch aus ihrem

sozialen Gefüge herausreißt. Als Pauline den roten Pullover trägt, wählt Juliet ein blaues Oberteil. Rot und Blau, zwei in ihrer Farbtemperatur gegensätzliche und darum in Spannung aufeinander bezogene Grundfarben, bilden einen elementaren Farbe-an-sich-Kontrast und unterstreichen die Statements der Erzählerin über das andersartige Einssein der Freundinnen. In Rot und Blau, in heißer Wut und eisigem Zorn, entdecken sie eines der Werkzeuge des Mordes, einen geschliffenen Glasstein in Pink, der Mischfarbe aus Blau und Rot. Als Pauline für drei Wochen zu Juliet ziehen darf, verwandelt sich das Wiedersehen in eine Szene aus einem Hollywood-Melodram. Juliet trägt wieder ihr goldenes Kleid, das farbige Licht lässt ihren Auftritt rot erglühen, ein Mario-Lanza-Double singt *When you are in love*, und die beiden Liebenden tanzen sich in ihre geträumte Lehmwelt hinein. Juliets Glanz färbt auf Pauline ab, nach einigen Umdrehungen trägt sie ein rotes elegantes Seidenkleid. Dies ist der letzte Besuch in der Lehmwelt, bevor Juliet und Pauline sich zum ersten Mal mit allen Konsequenzen körperlich lieben.

HEAVENLY CREATURES hat eine progressiv fortschreitende und das Innenleben der Figuren sezierende Farbdramaturgie. Nachdem die unterschiedlichen Farbwelten einmal etabliert sind, fließen sie zunehmend ineinander. In den Köpfen der beiden Protagonistinnen geschieht ähnliches. Realität und Fantasie vermischen sich bis zur Untrennbarkeit. Nur weil es soweit kommen kann, begehen die beiden einen grausamen Mutttermord. Tagebuch und Brief – literarische Gattungen der Romantik – liefern in HEAVENLY CREATURES den Figuren ein Motiv direkt zu sprechen. In Sequenzen mit Voice-over aus dem Tagebuch widerspricht das Bild permanent den Aussagen der Stimme. Die Kamera entlarvt mit deutlicher Ironie Paulines Selbstbild, das mit ihrer Realität kaum übereinstimmt. Pauline ist im Vergleich zu Juliet weder schön noch reich oder stark, sie ist mürrisch, verzweifelt, schwach und Juliet in puncto Selbstinszenierung deutlich unterlegen. Juliets pubertäre Arroganz ist getragen von dem Selbstbewusstsein ihrer Gesellschaftsschicht. Pauline muss sich ihrer Eltern und ihrer Umgebung ständig schämen. Die beiden Elternhäuser stehen sich konträr gegenüber. Die geschickte Manipulation der wohlhabenden Mutter sticht von dem verzweifelt unbeholfenen Kampf von Paulines Mutter ab – wie ein Werturteil. Die Toleranz in Juliets Haus hüllt Gleichgültigkeit in Eleganz.

Als Juliet und Pauline sich nach ihrem Kinoerlebnis des Films *THE THIRD MAN* auf hysterische Weise lieben, kommt es zu einer explosiven Konfusion aller Farbebenen, die zuvor immer wieder ineinander eingedrungen sind. Alle Spielarten werden sichtbar. Die Figur des Orson Welles dringt in filmischem Schwarzweißdesign in die realbunte Welt der Mädchen ein, über die blaue und grüne Lichtwellen als Schatten der Irrealität hinweg ziehen wie in einem Neo Noir-Film. Das Irreale steht den Mädchen näher als das real gelebte Leben. Wie das körperlose rote und blaue Licht würden Pauline und Juliet ineinander eindringen, gäbe es da nicht unüberwindbare Körpergrenzen. Braune Lehmliebhaber berühren rosige, von Licht umschmeichelte Haut. Ihre Hände ähneln den Handschuhen des Mörders aus *THE THIRD MAN*.

In dieser Nacht der Liebe reift der Plan zu morden. Pauline und Juliet liegen in der Badewanne. Das Bild ist monochrom blau als sei es viragiert. Die Kälte der blauen Farbe umspielt die Mordgedanken und die Trauer umeinander (Abb. 76). Nach dieser Nacht erwachen Juliet und Pauline zuerst in ihrer vierten Märchenwelt jenseits des Regenbogens. Dann kehrt Pauline nach Hause zurück. Sie träumt von Julie. Noch einmal öffnet Jackson eine neue visuelle Ebene. Er zeigt Juliet in einem goldenen Bild, sie steht auf der Veranda und singt wie ein der Erde enthobener Engel (Abb. 77). Die nun folgende Mordszene ist durchbrochen von einer dramatischen Abschiedsszene der Mädchen in Schwarzweiß. In ihrer Phantasie werden sie gewaltsam auseinander gerissen: Juliet reist alleine mit ihren Eltern per Schiff, Pauline bleibt einsam am Hafen zurück. Durch ihre Angstfantasie hindurch erleben und begehen die Mädchen ihre grausame Tat. Immer wieder weicht die Inszenierung vor allem mit Hilfe der Farben die Konturen der Figurenidentität auf, bricht sie entzwei, macht sie durchlässig für das Fremde. Farben, Töne, Bilder und Filmfiguren ziehen durch die Protagonistinnen hindurch, das Ich kann sich – zumindest in den Bildern des Films – vor dem Ansturm der Empfindungen nicht mehr retten.

6. Das Kolorit der Zeit

Kunst ermöglicht es, subjektive Zeiterfahrungen sichtbar oder hörbar zu machen. Dies ist der Ausgangspunkt einer kurzen Beschäftigung mit dem Zusammenspiel der unsichtbaren Zeit mit der sichtbaren Farbe in der Kunst, vornehmlich im Film. Ob in *RAGING BULL* (R: Martin Scorsese, USA 1980) oder *HEAVENLY CREATURES* (R: Peter Jackson, GB/D/NZ 1994) – Farben und Farbmodi werden immer wieder filmisch dazu eingesetzt, Vergangenes und Künftiges zum einen narrativ kenntlich zu machen, zum anderen atmosphärisch zu situieren. Farbe ist neben und im Verbund mit Bewegung eines der zentralen Mittel zur visuellen Zeitdarstellung in der Kunst. In dieses Darstellungspotenzial der Farbe fließt eine Reihe von unterschiedlichen Faktoren ein, die mit der Farbe als Material und mit der Farbe als Symbol zusammenhängen, wobei sich diese beiden Aspekte selten trennen lassen. Pastose Farben sind als Material selbst der Vergänglichkeit und dem Verfall unterworfen. Unterschiedliche Pigmente verblassen nicht im gleichen Zeittakt, so dass die Farbtöne in gealterten Bildern in ein verschobenes Verhältnis treten. Die Bindemittel von Farbstoffen verflüchtigen sich, gefärbte Stoffe und bemalte Wände verlieren ihre Farben ebenso wie absterbende Pflanzen. Da wir mit diesen Alterungsprozessen von Farbigem vertraut sind und diese in ihrem jeweiligen Kontext verstehen, sind Farben vorzüglich dazu geeignet, Stadien der Vergänglichkeit, aber auch der Erneuerung von Dingen und Lebewesen zu visualisieren.

Die alternde Farbe hat ebenso wie die Farblosigkeit ihren festen Platz in der Ausstattung des Sets und der Kostüme, wobei gerade Alterungsprozesse mühsam simuliert werden müssen. Die Kostümdesignerin Ngila Dickson berichtet in einer Dokumentation zu

der dreiteiligen Reihe *THE LORD OF THE RINGS* (NZ/USA 2001, NZ/USA/D 2002, 2003) des Regisseurs Peter Jackson über die Problematik der Darstellung verschiedener Alterungsprozesse an den Kostümen, die maßgeblich zur Charakterisierung einer Figur beitragen. Das weiße Gewand des Magiers Saruman (Christopher Lee) besteht aus verschiedenen weißen Stoffen, zum Teil mit unterschiedlich weißgetöntem Garn bestickt, die einem vorsichtigen Alterungsprozess unterzogen wurden. Saruman ist keine menschliche Figur, auch wenn er in Gestalt eines alten Mannes auftritt. Sein Kostüm muss zum einen die Erhabenheit einer Lichtgestalt unterstreichen, zum anderen die Würde des Alters, ohne abgeschossen zu wirken. Es galt, einen Weißton zu kreieren, der eine solche Wirkung vermitteln konnte. Die Farbe Weiß wird in diesem Beispiel mit einer minimalen Trübung versehen, damit sich in ihr die vergangene Zeit abbildet. Auch die Kostüme der anderen Figuren in *THE LORD OF THE RINGS* mussten so bearbeitet werden, dass sie Alterungs- und Gebrauchsspuren zeigen, denn sie gehören in das Reich der Mythologie, der ewigen Geschichten vom Kampf zwischen Gut und Böse.

Das filmische Verhältnis von Farbe und Zeit ist komplex: Zum einen kennen wir die Farben einer Epoche intuitiv so gut, dass sich durch gezielt historisierende Farbpaletten direkte Zeitangaben im Film oft erübrigen. Diese Farbkompetenz des Zuschauers erschwert andererseits die Inszenierung von historischen Außenszenen, zum Beispiel auf Straßen in Großstädten, die entweder mühsam nachgebaut oder im Falle von Originaldrehorten von modernen Farben und Formen befreit werden müssen. Farbsignale verhelfen nicht nur zu einer Zeiteinschätzung eines filmischen Ortes, sondern auch der Figuren. Ein junger Körper ist anders gefärbt als ein erwachsener oder gar ein alter. An feinsten Farbveränderungen der menschlichen Haut und der Haare lassen sich vergangene Lebensjahre ablesen. Bezogen auf die Inszenierungspraxis des Films bedeutet dies, dass Farben nicht nur die Atmosphäre einer Szene dominieren und maßgeblich die emotionale Bildwirkung bestimmen, sondern dass Farbtöne als Indiz einer individuellen Verfassung, einer sozialen Zugehörigkeit, einer zeitlichen Epoche oder – nicht zu vergessen – einer zur Schau gestellten Gesinnung auftreten können. Gleiches gilt für Farbprozesse: Das Verblassen einer Farbe kann den Tod verkünden, ihr Aufblühen das Leben. Immer wieder wird das Publikum im Kino auf die Symbolik der Farbenbewegung stoßen, auch wenn es diese nicht bewusst wahrnimmt. Manchmal wird, wie in dem nachfolgenden Beispiel, der Zuschauer mit der Wirkung einer Farbenbewegung gezielt in die Irre geführt.

Das Meer und die Farben spielen in Sam Mendes' Gangsterfilm *ROAD TO PERDITION* (USA 2002) eine uneindeutige Rolle. Mendes erzählt eine Vater-Sohn-Geschichte im Mafiamilieu. Der zwölfjährige Michael (Tyler Hoechlin) beobachtet seinen Vater bei der Arbeit und wird somit zum Zeugen, Mitwisser und zum unkalkulierbaren Risiko. Die Familie wird verfolgt, Michaels Mutter und Bruder ermordet, und so beginnt eine Mischung aus Flucht und Rachefeldzug. Nachdem alle Widersacher getötet sind, verspricht

die Schlussequenz ein Happy End. Vater (Tom Hanks) und Sohn machen sich auf die Reise in ein friedliches Leben: Ziel ist das Haus der Tante am Strand. Die leise erblühenden Farben, das frische Grün der Landschaft, der helle Horizont versprechen eine Wendung zum Guten, ein Happy End. Vorbereitet durch die weitgehend bedrückende Farbstimmung des Films bis zu diesem Zeitpunkt scheint das geringfügige Aufhellen die Vorstellung eines Neubeginns zu provozieren, wäre da nicht die weiße Leere des Hauses, die Weite der Landschaft, die transparente Klarheit des Panoramafensters, durch das der Vater dem Sohn beim Spiel zusieht. Plötzlich verdichten sich warnende Bildsignale: die gleichmäßige, auf- und abschwellende Brandung des Meeres scheint aufgrund einer Spiegelung in der Panoramasscheibe durch den Vater hindurchzufließen. Dessen Ermordung kommt aufgrund dieser symbolischen Andeutung nicht mehr überraschend. Das Ende des Lebens kündigt sich in den Farben und den Geräuschen an, in dem Weiß des Raumes, in der Dehnung des Moments der Ruhe, im Winken des Sohnes, im letzten Blick des Vaters. Mit einem ähnlichen und viel zitierten Schlussbild der Vergänglichkeit beendete George Cukor sein tragisches Muscial *A STAR IS BORN* (USA 1954): James Mason steht in der Rolle des alkoholkranken Stars Norman Maine vor einer riesigen Panoramaglasscheibe. Die Sonne geht gerade über dem Meer unter. Das Farbenspiel und die Meeresbrandung scheinen in dem spiegelnden Glas durch den Körper Norman Maines hindurchzuziehen, wie durch einen Geist. Ein Bild, dessen fließende Transparenz im Verbund mit den sich zur Dunkelheit neigenden, rötlichen Farben des Abendhimmels keinen Zweifel daran aufkommen lässt, das hier ein Leben bereits zu Ende gegangen ist.

Auch Scott Hicks setzt in seinem politischen Melodram *SNOW FALLING ON CEDARS* (USA 1999) Farben als komplexe Zeitsignale ein. In Ismaels (Ethan Hawke) Erinnerungslandschaften fehlen nahezu alle bunten Farben. Wenn sich der Erwachsene an seine verbotene Kinderliebe zu einem japanischen Mädchen erinnert, stehen diese Innenbilder im Zeichen der Vergänglichkeit dieser Liebe. Neblig graue Hintergründe, schwarze Silhouetten im Gegenlicht, die gläserne Zerbrechlichkeit fließenden Wassers kündigen ebenso das Ende des Glück an wie das harte, weiße Licht, das auf die jungen Körper fällt. Als Hatsue (Anne Suzuki) durch den hohen Zedernwald zum Strand läuft, sticht das weiße Sonnenlicht in einer Kette von lautlosen, visuellen Explosionen durch die trüben Blätter wie Gewehrfeuer. An der Farbgestaltung der untersichtig aufgenommenen Bilder im Wald wird deutlich, dass schon die geringste Veränderung einer Farbpalette die emotionale Bildwirkung stark beeinflusst. Der Blick durch grüne Blätter ins Sonnenlicht spricht bei voller Farbsättigung normalerweise die Sprache des Idyllischen, aber im Fall der beschriebenen Sequenzen müssen wir uns an diese Wirkung mühsam erinnern. Auffallend ist die Ambivalenz der Farbgestaltung der Erinnerungen Ismaels: Auf den Höhepunkten des Glücks und der Schmerzen unterstreichen die gleichen Farben Gefühle, die gegensätzlicher nicht sein könnten. Die Entsättigung der Erinnerungssequenzen konfrontiert die weiße Gischt mit einem nahezu schwarzen Strand, auf dem das zerbrochene Zedern-

holz farblich kaum auffällt. Dies sind auch die Farben Hatsues, deren ockerfarbene Haut und schwarzes Haar an die Farben von Holz und Strand erinnern. Nicht zu vergessen auch das Erdbeerrot, das zur Kindheit und zur Gegenwart Hatsues gehört und motivisch mit ihrem Mund verbunden ist, dessen Anblick den erwachsenen Ismael am meisten schmerzt. Einstmals eine Erdbeerprinzessin im Erdbeeranbaugebiet und als Japanerin in diesem Amt Symbol der kulturellen Begegnung, taucht sie in Ismaels Sehnsuchtsbildern auch immer wieder in Verbindung mit dieser süßen, edlen und empfindlichen Frucht auf. In der filmischen Gegenwart erinnern ihre in Erdbeerrot geschminkten Lippen an die glücklichen Aspekte der gemeinsamen Kindheit. Doch Hicks lässt ein ähnliches Rot auch an negativ besetzten Symbolen der Vergänglichkeit auftauchen, an einem verwesenden Fisch, den die Kinder am Strand entdecken, oder an dem aufgrund einer Kriegsverletzung amputierten Arm Ismaels. Keine Farbe in *SNOW FALLING ON CEDARS* bleibt eindeutig, und damit zieht Hicks eine haarscharfe Grenze zwischen Glück und Schmerz mitten durch die Dinge hindurch. Das zentrale Naturmotiv des Films, der weiße Schnee, entspricht diesem Erzählprinzip, auch er ist schön und lebensbedrohlich zugleich.

Unterstützt durch die Farben verfährt Hicks ebenso mit den filmischen Räumen, die weitgehend geschlossen komponiert sind. Die Geborgenheit der Zedernhöhle, in der die Kinder in ihre Liebe hineinwachsen, bildet einen Kontrast zu der Enge der Elternhäuser, des Schulbusses, des Autos, des Gerichtssaals. Die Farbgestaltung der Landschaftsaufnahmen unterstützt diesen Eindruck des Klaustrophobischen selbst dann, wenn der offene Horizont über dem Meer zu sehen ist. Selten nur ist der Himmel zu erkennen, der durch den gewaltigen Schneesturm schließlich vollkommen eins wird mit der landschaftlichen Umgebung. Die Bildgestaltung scheint in jedem Frame das Grundthema des Films zu reflektieren, die Definition und das Verwischen von Grenzen, in diesem Fall zwischen den Japanern und den Amerikanern im Kontext des japanischen Angriffs auf Pearl Harbor. Dies bedeutet auch, dass die verschiedenen Ebenen der filmischen Narration permanent durchlässig gehalten werden. Innenwelt und Außenwelt gehen ineinander über, auf ihre Trennung wird zunehmend weniger Wert gelegt. An einer zentralen Stelle jedoch wird der Abbruch intimer Erinnerung durch die Filmmusik buchstäblich wie ein Filmriss markiert. Die Witwe des Mordopfers wird im Zeugenstand zu den Geschehnissen des Mordtags befragt. Ihre Erinnerung setzt zu einem Zeitpunkt ein, der in der fiktiven Logik des Films zu den intimen Momenten gehört, die verschwiegen werden müssen. Das Mordopfer und seine junge Frau haben sich an diesem Morgen unter der Dusche zärtlich geliebt. Wieder kommt dem an der halbdurchsichtigen Duschkabine herabfließenden Wasser eine doppelte symbolische Funktion zu. Seine zärtliche Wärme wird in der Erinnerung ebenso spürbar wie die Bedeutung als Vanitassymbol sichtbar.

In *SNOW FALLING ON CEDARS* wird die Entsättigung der Farben zugleich als narratives Zeitsignal und als Inbild der Erinnerung eingesetzt. Gegenteilig können aber auch stark gesättigte Farben darauf verweisen, dass eine Filmhandlung in der Vergangenheit spielt.

Todd Haynes politisches Melodram *FAR FROM HEAVEN* (USA/F 2002) und François Ozons Musical *8 FEMMES* (F/I 2002) kennzeichnen den Zeitraum ihrer gegensätzlichen Geschichten durch leuchtende Farben im Stil des Technicolorfilms. Beide Filme spielen in den fünfziger Jahren, also in einer Zeit, deren Modefarben sich aus den Kinofarben ableiteten. Während Haynes in *FAR FROM HEAVEN* mit Hilfe dieser alten bunten Farben regelrecht entlarvt, wie traurig es unter der leuchtenden Oberfläche um die Ehe seiner Heldin Cathy Whitacker (Julianne Moore) bestellt ist, verschmilzt Ozon das Technicolor-musical und das schwarzweiße, kriminalistische Whodunnit zu einer neuen Hybridform aus alten Genres. Die neun weiblichen Stars in Ozons Film tragen ihre Kostümfarben wie Stempel einer Typuszugehörigkeit, während Farbe in *FAR FROM HEAVEN* als Hautfarbe Schwarz und Weiß nach Rassen trennt. Diese Farbe, die sich nicht ausziehen und verändern lässt, stellte im Amerika der fünfziger Jahre ein unüberwindliches Hindernis dar. Mit Hilfe von Farben geben sich vergangene Zeiträume zugleich von innen und von außen zu erkennen.

Filmanalyse 3:

Carlos Sauras GOYA EN BURDEOS – Die Spirale des Lebens

Licht und Farbe enthüllen nach und nach Identifizierbares, und trotzdem beharrt das Bild auf seiner Rätselhaftigkeit. Die Kamera fährt langsam über eine Struktur aus Material, Form, Schatten und Licht. Über schwarzen Sand, zum Greifen nah, zieht sie – die Feinheiten studierend – in rhythmischer Langsamkeit hinweg. Die grobe Körnung des Sandes verrät die Nähe des schwarzen Bodens, der durch die plastische Kraft weißsilbriger Lichtwellen für einen Moment das Gesicht einer menschenleeren Wüstenlandschaft zeigt. Eine zweite Lichtquelle färbt die schwarzen Flächen im Takt weniger Frames tiefrot. Das glänzende Weiß bleibt erhalten, aber die bröselige und hügelige Substanz wird durch das Rot immer rätselhafter. Zweifel werden wach, ob hier Material oder Licht für die Farben und den Farbwechsel verantwortlich sind. Während dieser Kamerafahrt rhythmisiert das *Menuet Opus 13* des Komponisten Luigi Boccherini die Kamerabewegung bis zu einem ersten visuellen Schock. Wir blicken in den abgetrennten Kopf eines toten Stieres und somit auf eine ganz andere Substanz als die des Bodens, der nun von gelbsandigen Flecken durchsetzt ist und dessen Farbenspiel sich aus Oberflächenfarben und Lichtfarben im Wechsel bildet.

Mit dem toten Stierkopf kommen neue Materialien ins Spiel, Blut und Fleisch eines vermutlich im Kampf gefallenen Stieres, dessen Überreste in den Prozess der Verwesung übergehen. Auch wenn das in der spanischen Mythologie um Leben und Tod eine Hauptrolle spielende Tier nicht mehr atmen und kämpfen kann, leben Fleisch und Blut auf einer neuen Ebene weiter. Andere Organismen, Bakterien, Würmer und Gase werden die Spirale des Lebens fortschreiben. Auch die Kamera setzt ihren Flug über die Dinge fort, vorbei an den Werkzeugen und Accessoires einer Schlachtung, an den abgeschnittenen Füßen des Tieres in einem Gefäß, zu dem verstümmelt und offen daliegenden Leib, der – sobald die Kamera ihn erreicht hat – von einer unsichtbaren Kraft weg und an einem Gestell empor gezogen wird. Unweigerlich werden Erinnerungen an Bilder der Kreuzigung Christi wach, nur dass hier nicht der Sohn Gottes, sondern die von den Menschen geknechtete Kreatur hängt. Licht, Farbe und Schatten nehmen dem Aussehen des Korpus plötzlich die Geschlossenheit, häuten ihn und geben neuen Farben den Vorrang. Zerrissene, rote und blaue Flecken zeugen vom Verfall, das Ausbluten zeigt seine Wirkung in der Faserigkeit des Fleisches, doch auf das Vergehen antwortet die Genese einer neuen Substanz, pastoser Farbe in blasigen Klumpen, die aufgrund der Schwerkraft

zu neuen Formen findet. Im Inneren des geöffneten Tierleibes bildet sich das Gesicht eines alten Mannes. Das Morphing der Bildebenen endet in einer Großaufnahme des weißhaarigen Kopfes, der durch Überbelichtung mit dem blendend weißen Kopfkissen zu verschmelzen scheint. Von Angst erfüllt und orientierungslos starrt der alte Mann mit geöffneten Augen in die Kamera, das weiße Licht lastet auf seinem Gesicht, auf seinen Haaren und Augenbrauen fast wie ein staubiges, weißes Farbpigment (Abb. 205–210).

Regisseur Carlos Saura und Kameramann Vittorio Storaro erreichen nach wenigen Filmminuten die Gegenwart ihrer Hauptfigur, des spanischen Malers Francisco Goya y Lucientes, mit dessen Werk – so die letzten Zeilen des Films – die moderne Malerei beginnen wird. Goya wurde am 30. März 1746 in Fuentetodos bei Zaragoza geboren und starb zweiundachtzigjährig im französischen Exil in Bordeaux. Als junger Maler in erster Linie an gesellschaftlichem Erfolg orientiert, erreichte er trotz zwischenzeitlicher Rückschläge 1786 den Titel eines «Pintor de Rey (Maler des Königs)», dazu 1789 den Titel eines «Pintor de Cámara (Hofmaler)». ¹³² Bemerkenswert an Goyas Entwicklung im persönlichen und im künstlerischen Sinne ist sein Wandel vom angepassten Hofmaler zum Begründer einer realistischen und gesellschaftskritischen Kunst, der zu seiner Emigration vor der restaurativen Politik Ferdinands VII. nach Frankreich führte, wo er die letzten vier Jahre seines Lebens verbrachte. Ferdinand VII. drehte in Spanien die Uhr zurück zu den finsternen Zeiten der Inquisition, ein Weg, der von dem aufklärerisch denkenden Goya nicht mitgegangen werden konnte. Neben der Hofmalerei und der politisch engagierten Auseinandersetzung mit menschlichen Schwächen, Krieg und Gewalt in den 1799 veröffentlichten Radierungen *Caprichos* und dem Zyklus *Desastres de la guerra* (1810–1813), der die Schrecken des napoleonischen Krieges reflektiert, gilt Goya als ein Maler der Angst und der Wahnvorstellungen. Vor allem in seinem Spätwerk überwiegen Sujets aus der Zwischenwelt zwischen Wachzustand und Albtraum, wie sie in seiner Federzeichnung *El sueño de la razon produce monstruos* (1797–1798) oder in dem Bild *Saturn* aus der Serie der *Pinturas Negras* (1821–1823) beschworen werden. In Goyas spätem Werk tanzen nicht nur die Gespenster des Alters, der Einsamkeit, Furcht vor Unbekanntem und vor allem vor der eigenen Fantasie, sondern es manifestieren sich Bruchstellen von anthropologischer Tragweite. Die menschliche Vernunft gebiert eben auch im Wachzustand ihre Ungeheuer.

Saura realisierte mit dem Künstlerfilm *GOYA EN BURDEOS* (I/E 1999) ein lang gehegtes Projekt und fand in dem, in Bezug auf die Farb- und Lichtgestaltung außergewöhnlich reflektierten Kamerakünstler Vittorio Storaro einen kongenialen Partner. ¹³³ Auffälligstes Merkmal der Bildgestaltung in *GOYA EN BURDEOS* ist die zwischen malerischer, theatra-

132 Harald Olbrich u.a. (Hrsg.): *Goya*. In: *Lexikon der Kunst*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996. Band 2. S. 818–820. S. 818.

133 Welchen Stellenwert Vittorio Storaro der Bildgestaltung durch Farbe und Licht verleiht, kann man an seiner umfangreichen analytischen Auseinandersetzung in den beiden Prachtbänden *Scrivere con la Luce: 1) La Luce und 2) I Colori* erkennen.

ler und filmischer Inszenierung vermittelnde Ausstattung des Studios, die Erinnerungen des sterbenden Goya in transparenten Räumen sichtbar werden lässt und fließende Übergänge zwischen den unterschiedlichen Rückblenden zur Raum- und Bewegungsinszenierung transformiert. In GOYA EN BURDEOS gerinnt die Zeit zu einer Raummetapher, das Studio wird zu einem Bild des sich erinnernden Gehirns, für das die Linearität der Zeit unmaßgeblich geworden ist. Farbe und Licht – die stärksten Ausdrucksmittel der Malerei – bestimmen die filmische Inszenierung schon aufgrund der Thematik der Künstlerbiografie maßgeblich. Dabei ist zu beobachten, dass Saura und Storaro verschiedenste Formen der Farbinszenierung gezielt einsetzen, so dass sie unausgesprochen, d.h. auf der Bildebene, das Wesen der Farbe ergründen. Auf die vielfältigen und in ihrer Wirkung höchst unterschiedlichen Entstehungsweisen von Farberscheinungen in Bildern wurde bereits mehrfach in den vorhergehenden Kapiteln Bezug genommen. Anhand des Films GOYA EN BURDEOS lässt sich dieses Thema durch eine exemplarische Analyse hervorragend vertiefen.

Vor allem die bereits beschriebene Exposition des Films, deren Fortgang nun zu besprechen sein wird, ist in dieser Hinsicht in einer Dichte komponiert, die ihresgleichen sucht. Der alte Goya (Francisco Rabal) wird während der ersten fünfzehn Minuten des Films mehrfach aus dem Schlaf erwachen, so auch in diesem Moment, der das weiße Gesicht auf dem weißen Kopfkissen in einem Topshot als Großaufnahme zeigt. An vielen Filmszenen lässt sich darstellen, dass die vertikale steile Draufsicht der Kamera – noch dazu auf einen liegenden Menschen – entweder auf ein übergeordnetes, göttliches Wesen verweist oder in entpersonalisierter Form auf den Tod, der auf den Menschen herablickt. In Sam Mendes' zynischem Film AMERICAN BEAUTY (USA 1999) übernimmt die Kamera auf diese Weise den Blick des toten Erzählers, der sich selbst in einer die Grenzen von Leben und Tod fiktiv durchbrechenden Rückblende beim Schlafen zusieht. Mendes bezieht sich mit dieser Kameraeinstellung deutlich auf Billy Wilders Kamerablick aus der Tiefe eines Schwimmbads in die Augen des ertrunkenen und bäuchlings schwimmenden Erzählers Joe Gillis (William Holden) in SUNSET BOULEVARD (USA 1950). Mendes kehrt diesen Blick um. Der Blick von oben gehört in AMERICAN BEAUTY als Subjektive einem Toten, der aus dem Himmel auf sich selbst als Lebenden herabsieht. Auch in GOYA EN BURDEOS evoziert der Kamerablick von oben – ein metaphorisches Auge, dessen Sehstrahl weißes Licht spendet – die Ahnung des nahen Todes und wird in der Schlussequenz im Moment des Todes wiederholt. Goya wird am Ende von diesem weißen Blick und von einem schwarzen Schatten aus dem Leben abgeholt. Der Blick aus dem Himmel gehört auch hier dem Tod. Dieses zyklische Erzählmoment des Films suggeriert, dass die ganze Handlung des Films, die aus Erinnerungsfetzen zusammengesetzt ist, nur im Kopf der Hauptfigur stattgefunden haben könnte.

Der alte Maler erhebt sich nun schwerfällig, tritt zum Fenster, zeichnet mit dem Finger eine Spirale auf die beschlagene Scheibe, dreht sich um und atmet tief ein und aus. Mit

jedem Atemzug pulsiert blaues Licht in dem jetzt gespenstisch wirkenden Zimmer. Atem, Farbe, Licht und Herzschlag werden eine Bewegung, in der sich Leben und Tod gefährlich nahe kommen. Eine schwarze Silhouette erscheint im blauen Licht und geht Goya voran durch einen sich in blendendes Weiß verlierenden schmalen Gang, an den auf der rechten Seite die Küche anschließt. Auf einem Tisch liegen Äpfel, Obst, Küchenwerkzeuge und zwei ausblutende Gänse. Die Kamera schwenkt auf die entblößten Beine einer alten Frau, die auf Knien den Küchenboden schrubbt. Zwischen den toten Vögeln, dem Stilleben der Nahrungsmittel, die an ein üppiges Wohlleben erinnern, und der welkenden Haut eines alten Menschen besteht ein thematisches Spannungsverhältnis wie in den Vanitasdarstellungen, deren Variationsreichtum aus der Malerei des Barock hinreichend bekannt ist (Abb. 211–214). Der Boden des weißen Ganges setzt sich aus reinweißen und tiefschwarzen Kacheln zusammen, die den Eindruck der perspektivischen Tiefe unterstützen. Solche und ähnliche quadratische Kachelmuster, die zur Suggestivierung räumlicher Tiefe vom Betrachter aus wie ein Karo liegen, also mit einer Ecke in den Bildhintergrund zeigen müssen, dienen unter anderem dem niederländischen Maler Jan Vermeer van Delft immer wieder zur Inszenierung des Bildraumes. In einem seiner berühmtesten Bilder *Die Allegorie der Malerei* (1666) ziert der schwarzweiße Kachelboden die dargestellte Intimität der Begegnung zwischen Maler und Modell. Auch hier – wie in Sauras GOYA-Film – thematisiert sich die Kunst selbst. *Die Allegorie der Malerei* und in noch stärkerem Maß Vermeers späteres Bild *Der Liebesbrief* (um 1670) demonstrieren neben vielen anderen Beispielen, dass die Bodendekoration vor allem in komplex verschachtelten Rauminszenierungen eine starke Wirkung entfaltet.¹³⁴ Ähnliche schwarze und weiße Kacheln zieren aus unterschiedlichen Gründen auch immer wieder die Böden in filmischen Räumen, meist zur Visualisierung von Raumtiefe durch grafische Elemente wie in Friedrich Wilhelm Murnaus NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (D 1922), in Claude Chabrols Jenseitsfilm ALICE OU LA DERNIÈRE FUGUE (F 1977) oder in Andrei Tarkovskys NOSTALGHIA (I/F/ UDSSR 1983). Übereinstimmend bewegen sich diese drei Beispiele in den Sphären des Todes oder der Melancholie. Durch das grafisch-ornamentale Zitat des Bodendekors beziehen sich gerade Filme dieser Thematik immer wieder auf die künstlerische Epoche des Barock und ihre Bildsprache. Mit auffälliger Intensität hat sich die Malerei des Barock der Darstellung der Vergänglichkeit des Irdischen gewidmet und dazu eine Vielzahl von Bildformeln, von Vanitassymbolen, entwickelt. Vor allem Rohmer und Tarkovsky bedienen sich auf nahezu exzessive Weise der

134 Es gibt viele weitere Bilder Vermeers mit Kachelböden, wobei auffallend ist, dass er dieses Muster auch im Bild nahezu verschwinden lassen kann, z.B. in dem um 1665 datierten Bild *Die Perlenwägerin* oder in dem Bild *Dame am Spinett*, das um 1672 gemalt wurde. In diesen Bildern ist der Kachelboden kaum sichtbar, der von Vermeer in anderen Bildern prominent ins Bild gesetzt wird, z.B. in *Das Mädchen mit dem Weinglas*, um 1660; *Herr und Dame beim Wein*, 1660–61; *Die Musikstunde oder Herr und Dame am Spinett*, um 1662; *Stehende Dame am Spinett*, 1670.

Metaphorik des Vanitasbildes und des Memento Mori aus der Zeit des Barock. Lebende und tote Vögel, tote Fische, Schnecken und anderes Getier, Totenschädel, brennende und verlöschende Kerzen, Stundenglas, Schatten, Ruinenlandschaften, stehengebliebene Uhren, Spiegel, Stillleben mit Obst, Büchern, Briefen, aber auch Figurenkonstellationen wie der Tod und das Mädchen, die Allegorie der drei Lebensalter des Menschen oder der Tod als Abholer gehören zu diesem der Malerei entliehenen, reichen Darstellungsspektrum.

Der schwarzweiße Kachelboden leistet in diesem Sinne nicht nur perspektivische Dienste, sondern er kann auch im Kontext einer komplexen Symbolgeschichte der beiden Farben oder physikalischen Zustände Schwarz und Weiß gelesen werden. In der Filmszene, die auf Goyas Gang durch den langen weißen Gang folgt, ordnen sich Weiß und Schwarz den beiden Hauptfiguren zu: Der weibliche Tod in Gestalt Gayetanas trägt Schwarz, der alte Goya Weiß. Die Umgebung der beiden Figuren verschwimmt in milchigem Nebel, der alle anderen Farben verschluckt. In seinem Buch *Il Colori* kommt Storaro immer wieder darauf zu sprechen, dass die Farben Schwarz und Weiß für den Menschen ursprünglichen Charakter besitzen. Als dritte Farbe folgt Rot, die Farbe des Blutes. Die Sehkraft des Menschen ist auf Licht und Dunkelheit angewiesen. Während die Dunkelheit, das Schwarze, für den sich visuell orientierenden Menschen ein elementares Zeichen des Unbewussten, der Gefahr, aber auch der Geborgenheit ist, ermöglicht Licht Erkenntnis und Orientierung. Durch viele Jahrhunderte hindurch galt das Licht der Sonne als Beweis der Existenz göttlicher Kräfte. Ontogenetisch ist allerdings die Dunkelheit die primäre, pränatale Erfahrung des Menschen. Weiß und Schwarz, Hell und Dunkel sind in Europa bildlich mit Leben und Tod verbunden. In der emblematischen Kunst werden derartige Bezüge auch in den nebensächlichsten Bildelementen noch hergestellt. Der Film GOYA EN BURDEOS endet in einem weiß überstrahlten Raum, in dem ein Kind geboren wird, und thematisiert somit genau jenen ersten Schock des Tageslichts, den wir alle einmal durchzumachen hatten. Zugleich ist weißes Licht immer auch ein heiliges Licht. Die Geburt eines Kindes und der Tod eines alten Menschen sind weiße, heilige Momente.

Zurück zum Anfang des Films: Nachdem der alte Goya in einem weißen langen Hemd in der Tiefe des weißen Ganges im weißen Licht verschwunden ist, empfängt ihn höchst unvermittelt ein scheuendes Pferd auf offener, aber nebliger Straße. Der alte Mann ist desorientiert und scheint noch immer nicht aus dem Schlaf seines Bewusstseins erwacht zu sein. Französisch sprechende Passanten reagieren auf den verwirrten Goya im Nachthemd mit Unverständnis und Ablehnung. Nichts Vertrautes will sich in der Fremde des Exils zeigen, bis gleichzeitig mit dem Einsatz einer weiblichen Gesangsstimme eine schwarz gekleidete Frau unansprechbar – wie eine Tagträumerin – auf die Kamera zu schreitet. Nicht mehr als Schatten, sondern als identifizierbare Geliebte des Malers kehrt die berühmte Gayetana de Silva, Maria Teresa, Herzogin von Alba, eine der ungewöhn-

lichsten Frauen ihrer Zeit, aus dem Totenreich zurück. Goya will ihr folgen. Doch Rosalita, Goyas junge Tochter, findet ihren Vater auf dieser Schwelle zum Jenseits, gefangen in einem Niemandsland zwischen Wirklichkeit und Traum. Rosalita führt den Vater zurück in den Tag.

Wir sind – so suggeriert die Inszenierung – mit dem Maler Goya aus einem symbolischen Traum und zugleich in einem berühmten Bild des Malers Rembrandt Harmensz van Rijns aufgewacht, einem für Goya wichtigen künstlerischen Vorbild. Rembrandt malte das Thema des *Geschlachteten Ochsen* zweimal, 1643 in beinahe harmonischen Rottönen (Abb. 207), 1655 in einem Stadium farblicher, krankhaft wirkender Zersetzung (Abb. 208). Die Metamorphose des Tierkadavers in Sauras Film wächst aus dem älteren in das jüngere Bild farblich hinein, ein Memento Mori, das die Bewegung des Zerfalls durch Farb- und Lichtwechsel vor Augen führt. Das erste Bild wirkt trotz seines schrecklichen Sujets wärmer, die Farbverläufe sind harmonisch und fließend, Figur und Grund scheinen beinahe zu verschmelzen. Das spätere Bild weist krankhafte rote und blaue Flecken auf, das Licht ist kalt, entblößt die Fasern des Fleisches und verändert den Materialeindruck. Sauras Hommage an Rembrandt ist bemerkenswert, denn die filmische Variation des Bildes *Der geschlachtete Ochse* zieht die Farben des Malers, die durch ihren kunstvollen Auftrag auf der Leinwand ein totes Tier nachbilden, zurück in die Wirklichkeit des Tierkadavers, der dreidimensional vor dem Kameraauge hängt. Digitale Bildbearbeitungstechnik erlaubt es zudem, in einem nächsten Schritt aus dem fleischlichen Material Farbklumpen zu formen, den Werkstoff der Malerei, aus dem in einem weiteren kombinierten Überblendungs- und Morphingvorgang das Gesicht des Schauspielers Fernando Rabal geboren wird.

Im Verlauf der Bewegtbildinszenierung treffen sich die Materialien der visuellen Künste «Malerei» und «Film» im Modell des geschlachteten Ochsen. Beiderlei künstlerischer Zugriff transformiert das Modell, beraubt es eines Teils seiner sinnlichen Qualitäten. Wir können weder den gemalten noch den fotografierten Ochsen berühren oder riechen. Doch obwohl der sinnlich mehrdimensionale Vorgang der Zersetzung auch im Film nur zu erahnen ist, suggeriert das bewegte Bild eine stärkere synästhetische Wirkung als das Gemälde und wird noch dazu erheblich durch die Musik der Sequenz beeinflusst. Versetzt ein Film ein Gemälde in Bewegung, auch durch den Klang der Musik, so eröffnet er diesem Kunstwerk weitere Dimensionen. Anhand des Beispiels von *Der geschlachtete Ochse* leisten Kamera, Licht und Bildbearbeitung eine analytische Arbeit am Bild, wobei das mediale Paradoxon bestehen bleiben muss, das die filmische Inszenierung auf die Beschaffenheit des Materials vor der Kamera hinweist, in diesem Sinne die Dimensionen des gemalten Bildes überschreitet, während das Filmmaterial zugleich wie die Farbe in der Malerei das Oberflächenbild des Ochsen von seiner Materie trennt. Auch Rembrandt selbst ist durch seine zweite Darstellung eines geschlachteten Ochsen in das tote Fleisch mit den Mitteln der Farbmalerie eingedrungen und hat dessen Zerset-

zung sichtbar gemacht. Im gleichen Arbeitsgang wird auch die Farbe in ihrer Materialqualität auf der Leinwand in Form ungestalter Flecken und Spritzer wieder sichtbar. Rembrandt hat immer wieder mit dem Relief des Farbauftrags, mit der haptisch-räumlichen Beschaffenheit der Farben besondere Farbwirkungen erzielt. Wie der Maler Goya führte er bestimmte Teile seiner Bilder nicht vollständig aus, obwohl er zu feinsten Detailgestaltung handwerklich selbstverständlich in der Lage war. Durch das Nebeneinander von illusionistischer Vollendung und deutlich sichtbar bleibenden Farbspuren lenkt Rembrandt den Blick auf das Wesentliche in seinen Bildern und retouchiert deren farbliche Materialität nicht.

Die theoretische Auseinandersetzung mit den Transformationsprozessen des Materials im Akt des Kunstschaffens, ob in Film, Theater oder Malerei, wurde von der Kunstpraxis schon vielfach vorweggenommen. Gerade in Bezug auf die Auseinandersetzung mit den Materialien der Kunst haben vor allem Performancekünstlerinnen und -künstler Wege eingeschlagen, deren Rezeption für den Betrachter zur Grenzerfahrung wird. Verwiesen sei hier nicht allein auf teilweise lebensgefährliche Selbstverstümmelungspraktiken, wie sie von den Wiener Aktionisten vor allem in den siebziger Jahren vorgenommen wurden, sondern auch auf harmlosere, aber darum nicht uninteressante Inszenierungen, die Bildbestandteile von Vanitasbildern in ihrer realen Materialität vorführen. Gerade das blutige Fleischkleid der Performancekünstlerin Jana Sterbak mit dem Titel *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* (1987) schließt zugleich an die Tradition der Darstellung geschlachteter Tiere im Vanitasbild und an das moderne Interesse an dem reinen Material an. Jetzt klebt das Fleisch des Ochsen, das 1893 von dem Impressionisten Lovis Corinth *Im Schlachthaus* zu Farbspritzern zerfetzt wurde, zu einem Kleid geformt am Körper eines nackten weiblichen Modells. Nach der Performance verwandelt sich das Fleischkleid in ein trockenes Ledergewand und wird von einem Kleiderständer getragen. Mit dem Fleisch stirbt auch seine Farbe.

Der Konservierungsprozeß, den Sterbak auch in anderen Arbeiten untersucht hat, läßt die dunkelrote Fleischfarbe erlöschen und transformiert sie allmählich zu fahlem Grau. Das Fleisch scheint ein zweites Mal zu sterben, und in diesem Prozeß der Dehydrierung spannt es sich straff über die Schneiderpuppen und wirkt nun lederähnlich. Es hat mit dem Blut die Nähe zum Leben verloren und ist zu einem Stoff geworden, der die Grenzen von erster und zweiter Haut nicht mehr in Frage stellt. Das quasi noch zappelnde, blutige Fleisch hat sich in ein Memento Mori verwandelt. Der Prozeß, in dem die Vergänglichkeit des Fleisches dramatisch erlebbar war, ist in einen vorerst stabilen Zustand überführt worden, der jedoch seinerseits vergänglich ist.¹³⁵

135 Monika Wagner: *Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München: Beck, 2002. S. 234.

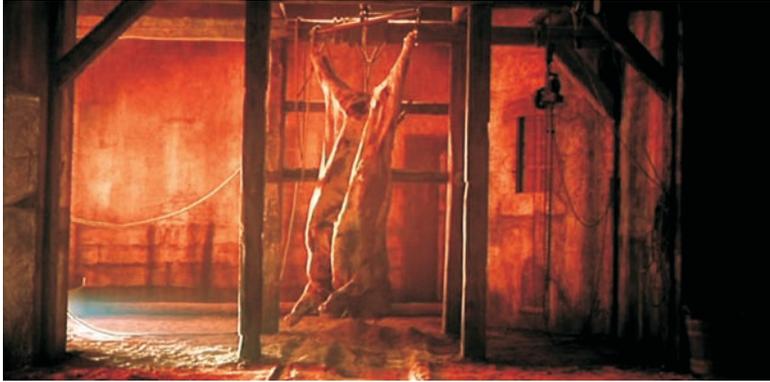
Dass in Jana Sterbaks Fleischkleid eine junge Frau steckt, somit eine traditionsreiche Motivverbindung wieder hergestellt und zugleich umgedeutet wird, kann an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden. Aber schon Sterbaks Titel suggeriert, dass sie das Thema *Der Tod und das Mädchen* in einen neuen kritischen Diskurs zur *Material*-Geschichte des weiblichen Körpers verschiebt. Dieser kurze Exkurs soll aufzeigen, dass in Sauras Film das Farbmaterial als Mittel der Illusion und – wenn es in seiner pastosen Qualität sichtbar wird – auch als Mittel der Entillusionierung in ein Beziehungsverhältnis zu der Materialästhetik des Films im Rekurs auf zwei berühmte Bilder Rembrandts gebracht wird, eines Malers, der virtuos mit den Materialqualitäten der Farbe auf der Leinwand umzugehen verstand.

Die symbolische Bedeutung der Farben ergibt sich aus dem narrativen Kontext. Carlos Sauras Film *GOYA EN BURDEOS* begibt sich mit der Hauptfigur auf eine Reise in den Tod, die der alt und krank gewordene Maler mit Hilfe seiner Erinnerungen antritt. Die Farben, Zeit seines Künstlerlebens seine Verbündeten, begleiten ihn auf dieser «rite de passage» und geben in manchen Rückblenden zu erkennen, dass ihre Wirkung in früheren Zeiten und unter anderen Umständen eine andere war. In der Exposition spielen Weiß, Schwarz, Rot und Blau in einer dichten Abfolge von Todesbildern andere Rollen als in den späteren Erinnerungssequenzen. Auf das blutige Memento Mori des Auftakts folgen die Farben des spirituellen Todes Weiß und Blau, um in den beiden blutenden Gänsen zu einer Variante eines Vanitasbildes in Weiß und Rot zurückzukehren, das eine andere Bildlichkeit des Todes beschwört als der gehäutete Kadaver. Selbst das scheuende Pferd auf der nebligen Straße erinnert an die Todesikonografie der Malerei. Saura unterbricht die gegenständliche Derbheit der Vanitasbilder durch abstrakte Farbräume in Blau und Weiß. Der blaue Raum wird zum atmenden Körper, der weiße Raum zu einer Passage ins Unbekannte, beide Farbräume umgeben Momente des seelischen und des geistigen Todes. In ausgefeilter Choreografie folgen immer wieder Bilder zur Endlichkeit der fleischlichen Existenz auf Bilder des seelischen Übergangs. Ein Ineinanderfließen von Räumen, Zeiten, von Gegenwart und Erinnerung erreichen Storaro und Saura vor allem durch den langsamen Wechsel des farbigen Lichts, das auf transparente Zwischenwände trifft und das – je nachdem ob es als Vorder- oder Hinterlicht auf den durchsichtigen Stoff gesetzt wird – die Wände optisch schließt oder öffnet. Von zentraler Bedeutung sind die symbolischen Schatten, die bis zur Identifikation des Schattens mit der toten Geliebten Goyas variiert wird (Abb. 215–217). Gayetana, die Herzogin von Alba, personifiziert bereits in der ersten Sequenz den Tod des Malers. Sie trägt ein schwarzes Kostüm und wird blau angeleuchtet (Abb. 74). Saura gibt in seinem Film Goyas leidenschaftlicher Liebesbeziehung zu der adligen Exzentrikerin den Vorrang, weil er durch die Gayetana einen weiblichen, erotischen Tod auftreten lassen kann, dessen Farben in doppeltem Sinne konnotiert sind. In der Szene als Goya die Herzogin von Alba porträtiert, reflektiert die Inszenierung das Verhältnis von Licht, Farbe und Wärmeempfinden immer im Hin-

blick auf die Kunst der Malerei. Die Herzogin steht dem Künstler Modell, der durch eine schwere Krankheit sein Gehör verloren hat, eine Sequenz, die drei Farbebenen hart gegeneinander setzt: Das schwarze Kostüm der Herzogin kontrastiert den blau angeleuchteten Hintergrund, doch im Gegensatz zu den als Todesbilder inszenierten Porträts der Herzogin ist ihr Gesicht als Modell des Malers nicht blau angestrahlt. Dagegen scheint auf Goyas Gesicht ein monochrom gelbes Licht, das von den brennenden Kerzen auf seiner Seite herrühren soll. Goya porträtiert die Herzogin entgegen des Arrangements in Rot und Schwarz. Rot, Blau und Gelb, die Grundfarben der Malerei, grenzen in vertikalen Farbräumen aneinander, womit durch drei Grundfarben verschiedene Kontrastvariationen geschaffen werden konnten, die sich im Folgenden in der Geschichte immer wieder neu formieren (Abb. 221–223). Rot und Schwarz charakterisieren die Leidenschaftlichkeit der Liebe zwischen Maler und Modell. In einer späteren Szene malt Goya die Gayetana erneut. Diesmal liegt sie nackt auf einem Sofa, das Haar lodernd und schwarz, die Haut in warmem, rötlichem Sonnenlicht badend. Blau und Schwarz treffen immer dann aufeinander, wenn der Tod seine Finger im Spiel hat, oft in einem Qualitätskontrast zwischen Transparenz und Dichte als blaue Lichtfarbe und schwarze Oberflächenfarbe.

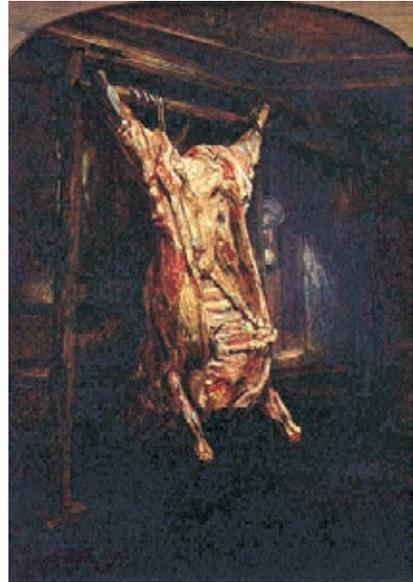
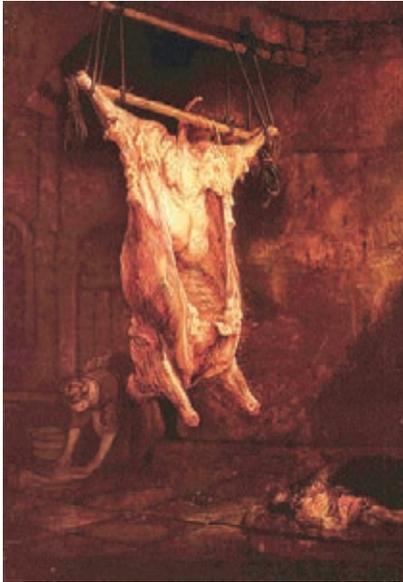
Storaros Bildgestaltung ist in Bezug auf den Wechsel der Erscheinungsweisen der Farben im Raum virtuos: Wenn die spanische Theatertruppe *La Fura dels Baus* das Wunder des Heiligen Antonius auf einer abstrakten Theaterbühne feiert, welche die Wiese von San Isidro in Madrid darstellen soll, oder auf einer ähnlich dimensionierten Studiobühne die Radierungen des Zyklus *Desastres de la guerra* zum Leben erweckt, steht die Kamera unmittelbar vor den einzelnen Figuren, so dass diese als schwarze Silhouetten den Bildvordergrund dominieren. Da die Farbgestaltung der Gruppenbilder aufgrund der im Hintergrund und von hinten angestrahnten, halbtransparenten Leinwände eine diffuse Leuchtkraft erhält, zumal gerade in der Festszene Rot-, Orange- und Goldtöne, dazu ein weiches, dunkles Grün und tiefes Schwarz eine märchenhafte Szenerie erschaffen, ist das Bild auf verwirrende Weise in die Tiefe gestaffelt. Das Gefühl der Tiefe entsteht, obwohl der Aufbau des Raumes und das Arrangement der Figuren auf den ersten Blick dagegen zu sprechen scheinen, denn die kleinen Figuren im Hintergrund sind offen als Malereien platziert, die noch dazu im Verhältnis zu den Schauspielern im Vorder- und Mittelgrund des Bildes unangemessen klein sind. Der Raumeindruck entsteht in erster Linie durch das Verhältnis von dunklem Vordergrund zu lichtem Hintergrund. Bis auf den Hintergrund sind alle Bildebenen permanent in Bewegung (Abb. 224–228).

In Sauras GOYA-Film verbinden sich ein filmisch konstruierter und wandelbarer Raum mit der dreidimensionalen Theaterbühne und der zweidimensionalen Fläche des Gemäldes zu einem zweidimensionalen Filmbild. Korrespondierend mit dieser Multimedialität des Darstellungsraumes spielen auch die Farben alle Möglichkeiten ihrer medialen Erscheinung durch. Durch die langsam auf- und abschwellenden Lichtfarben, die noch dazu im Kino projeziert werden, kommt die außerordentliche Farbintensität der



205–206 Carlos Sauras filmische Hommage an den Maler Goya beginnt mit einer Hommage an eines der Vorbilder Goyas, den niederländischen Maler Rembrandt Harmenez van Rijn. Rembrandt hat zweimal, im Abstand von zwölf Jahren (1643 und 1655), das Thema *Der geschlachtete Ochse* gemalt. Beide Male hängt der offene Leib des Tieres in der gleichen Position zum Ausbluten an einem Gestell, nur in ihrer Farbkomposition unterscheiden sich die beiden Bilder (Abb. 207 und Abb. 208) merklich. Diese Veränderung des Bildausdrucks durch andere Farbwerte, vor allem durch ein breiteres Farbspektrum und stärkere Kontraste, stellt die filmische Fahrt auf den Tierleib kombiniert mit einem Morphing des Bildes nach.

In Sauras Film setzt der Kameraflug über die Requisiten der Schlachtung, über Teile des Tierkadavers und einen Eimer mit dessen Blut hinweg bereits bei der Vorgeschichte der Tötung an. Wichtig ist, dass *Der geschlachtete Ochse* in Spanien als «Geschlachteter Stier» aufgefasst wird und somit einen anderen symbolischen Stellenwert besitzt.



207–208 Rembrandts Darstellungen von *Der geschlachtete Ochse* thematisieren die Vergänglichkeit allen irdischen Lebens und die Leiden der Kreatur. Die beiden Gemälde unterscheiden sich vor allem in ihrer Farbtemperatur und ihrem Malstil. Das jüngere Bild (1655) wirkt so, als sei an dem Tierleib bereits ein späteres Stadium der Zersetzung eingetreten, während das ältere Bild (1643) durch die gleichmäßigere Farbgebung einen ruhigeren Eindruck macht. Das Fleisch wirkt noch nicht so offen und entblößt, so zerstört wie in Abb. 208.

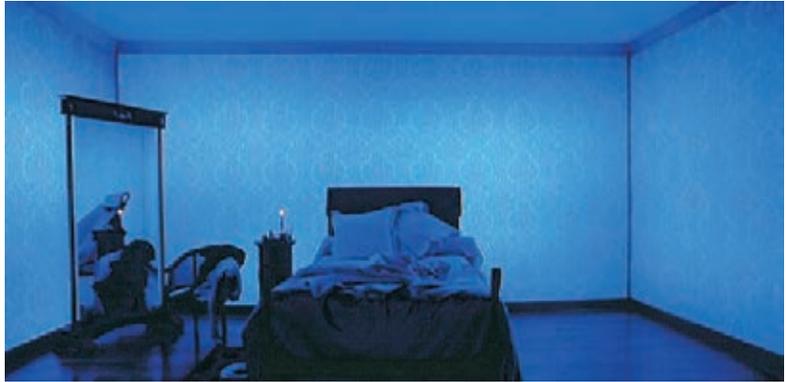


209 Aus der Mitte des filmisch inszenierten Bildes *Der geschlachtete Ochse*, aus den Fasern des Tierkadavers, entsteht durch digitale Bildbearbeitung das Gesicht Francisco Rabals als Goya.



210–214 Die folgenden Abbildungen zeigen Höhepunkte der Exposition des Films. Goya erwacht in seinem Bett, erkennt seine Umgebung nicht wieder, erlebt und durchwandert eine symbolische Passage in den Tod durch eine Reihe unterschiedlicher Todesbilder. Das Schlafzimmer färbt sich plötzlich tiefblau, und Goya scheint die gleichmäßig mit seinen Atembewegungen auf- und abschwellige Farbe in sich aufzunehmen. Auf das blaue Todesbild folgt eine Reihe von überbelichteten, weißen Szenen: Goya folgt einer schwarzen Gestalt in einen langen, weißen Gang, an dessen rechter Seite sich eine Küche befindet. Die ausblutenden Gänse, eine alte Frau, das schwarzweiße Kachelmuster des Bodens – in wenigen Minuten unternimmt Sauras Film einen Streifzug durch die Geschichte der Malerei. Dabei wechseln sich Todesbilder abstrakter Art, welche die Ablösung der Seele visualisieren, mit Vanitas-Darstellungen ab, die das Sterben des Körpers hervorheben.

212



213



214





215



216



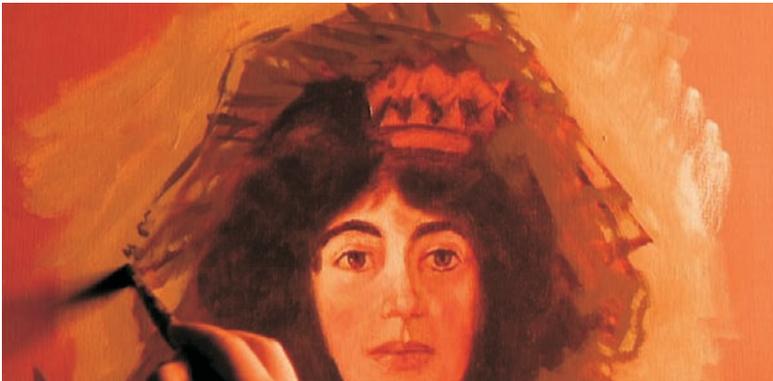
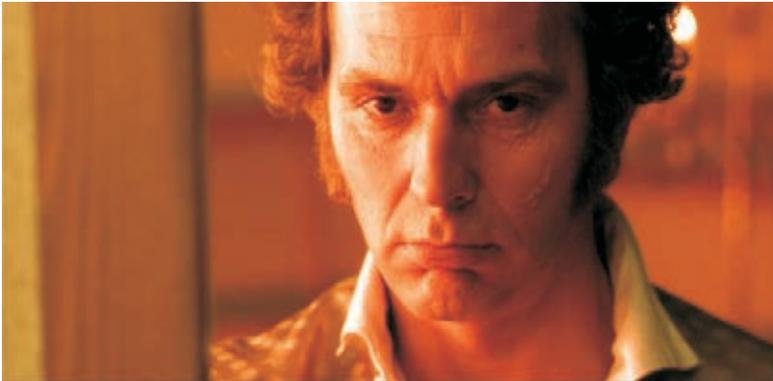
217

218–220 Der Schlaf der Vernunft: Immer wieder durchdringen sich die bildenden Künste Malerei und Film in Sauras Künstlerbiografie. Bildelemente verselbständigen sich, gespenstische Figuren bedrohen ihren Schöpfer, rote Farbe fließt aus den Bildern wie echtes Blut.





221–223 Das Porträt der Geliebten: Schwarz vor Blau, Schwarz vor Rot, ein Maler umgeben von goldenem Kerzenlicht, das die Farben zum Leuchten bringt. In der Porträtszene übernehmen die drei Grundfarben der subtraktiven Farb Mischung die Hauptrollen im Bild.



224–226 Film, Theater, Malerei: Die Theatergruppe *La Fura dels Baus* spielt in und mit Goyas Bildern. Die Farbkompositionen (vor allem verantwortlich für Raumeindruck und Atmosphäre) tragen deutlich die Handschrift von Kameramann Vittorio Storaro. Lichtfarben dominieren die lebende Malerei.





227



228



229

Die Spirale des Lebens: Am Ende des Films *Goya* kehrt alles zu seinem Ursprung zurück, der Sterbende zu seiner eigenen Geburt, die Farben zur Totalität des göttlichen Lichts. Weiß birgt alle Farben in sich.

stets in Bewegung befindlichen Kompositionen zustande. An diese Qualität der Lichtfarben suchten Maler vor allem durch die Technik des Chiaroscuro heranzukommen, da dunkle Umgebungen Farben ebenfalls zum Leuchten bringen können. Ein weiteres Kriterium, in dem der Einsatz der Lichtfarben in GOYA EN BURDEOS begründet liegt, ist die Symbolik der Farbenbewegungen. Wenn in einer taghellen Szene Goya Gayetana zum ersten Mal sieht, ergreift der kalte Hauch des Todes in Form von kristalliner Bläue Besitz von seinem Gesicht – ein Bildsymbol, das immer wieder zu ihm zurückkehren wird. Die Transparenz der Lichtfarben ermöglicht es zudem, eine Art innere Überblendung im filmischen Raum zu erzeugen. Einmal schreitet der junge Goya seine *Caprichos* ab, die als raumhohe, blau-transparente Leinwände von der Decke hängen. Haut und Körper des gerade vom Krankenbett Auferstandenen sind rot, das Hemd weiß, aber rötlich angeleuchtet. Gleichzeitig bewegt sich im Vordergrund der alte Goya – bläulich überstrahlt – an dieser zu einem durchscheinenden Film geordneten Bildfolge entlang. Ein Künstler sieht seine Bilder gleichzeitig aus zwei verschiedenen Lebensperspektiven (Abb. 216). Damit greift Saura auch das Thema des Bildes *Las Meninas* (1656–57) von Diego Velázquez auf, einem der künstlerischen Vorbilder Goyas. In diesem in Bezug auf Raumarrangement und Blickinszenierung höchst komplexen Bild beobachtet sich der Maler bei der Ausübung seiner Kunst selbst, da er Teil des Bildes ist, das er gerade malt.¹³⁶ In Sauras Film wird Goya diesem Bild einmal allein in einem Raum gegenüberstehen, in dem Spiegel, Bilder und leere Rahmen aufbewahrt sind. Auch filmisch wird die Selbstbegegnung des Künstlers durch eine Rauminnszenierung mit Spiegeln in ein mehrdimensionales Bild gefasst.

In der Malerei setzt der Maler pastose und lasierende Farbmittel ein, um ein Bild herzustellen. Im Film übernehmen Lichtfarben diese Aufgabe, auch wenn gemalte Farben im Filmbild zu sehen sind: Ein Film wird als Lichtereignis projiziert. Carlos Sauras Film GOYA EN BURDEOS ist eines der seltenen Beispiele des Künstlerfilms, das die Materialebenen der verschiedenen Künste im Inneren reflektiert und aus dieser Reflexion eine eigene Ästhetik ableitet. An diesem Ergebnis hat der Kameramann Vittorio Storaro maßgeblichen Anteil, denn der bewusste Umgang mit den Farben des Films ist Teil seines Kamerastils und prägt auch seine Filme mit Francis Ford Coppola (APOCALYPSE NOW, USA 1979, ONE FROM THE HEART, USA 1982), Bernardo Bertolucci (1900, F/I/D 1976; THE LAST EMPEROR, F/I/GB 1987; LITTLE BUDDHA, GB/F 1993) und nicht zu vergessen Warren Beattys Comicverfilmung DICK TRACY (USA 1990).

136 Vgl. hierzu: Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. 9. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. S. 31–45.

E.
Resümee



PUNCH-DRUNK LOVE (Paul Thomas Anderson, USA 2002)

Zur Wirkung, Symbolik und Dramaturgie der Farbe im Kino

In unmittelbarer Vergegenwärtigung landschaftlicher Lichtsituationen löst die Farbe im Impressionismus die begrifflich fundierte Konstanzgewißheit vom Gegenstande auf zugunsten einer spürbaren Erregung des Auges. Die Aktbewusstheit des Sehens ist gesteigert in eine vitale, sozusagen vitalproduktive Rezeptionsleistung des Bildbeschauers. Vermöge seiner Farben wird das Bild zu einem Ereignis im Auge, man kann – mit größerem Rechte als vorher in der Geschichte der Malerei – von einer Prozeßästhetik des organischen Sehens sprechen und nicht nurmehr von einer Objektästhetik, die das Faktum des Bildes betrifft. Schließlich ist im Orphismus des zwanzigsten Jahrhunderts dieses das Auge spürbar erregende Farbensehen aus allen als Figur, Ding oder Landschaft identifizierbaren Gegebenheiten befreit – was immer in dieser befreiten Entfaltung des Farbensehens, und nur in ihr, sinnlich gewahrbar werden kann von einer außerbildlichen, zum Beispiel kosmischen Wirklichkeit, die sonst jeglicher Erfahrung wie auch jeglicher Vorstellung verborgen bliebe.

(Max Imdahl: Farbe)

Farbe im Kino: Sie zielt Gesichter, Körper, Materialien und Räume. Sie erfreut das Auge. Sie löst sich plötzlich und unerwartet von den Objekten und Lebewesen, um ein gegenstandsloses Eigenleben zu entfalten. Sie akzeptiert die Formen der fest gefügten Welt nicht als unüberwindbare Grenzen. Farbe kann über Konturen fließen wie ein Gefühl. Sie verbindet sich mit den Erinnerungen und Erwartungen der Filmfiguren und des Publikums zu einem Bilderfluss in Wärme und Kälte, Distanz und Nähe, Glück und Trauer. Manchmal verhärten sich die Farben, ketten sich untrennbar an die Substanz der Dinge, die Filmfiguren einengen und quälen. Dann wieder lösen sie sich in weich getönte Luft auf, als kaum zu ahnender Hauch eines besseren Lebens, das man nicht greifen, wohl aber spüren kann. Der Kunsthistoriker Max Imdahl fasste in wenigen, dicht gefügten Sätzen zusammen, zu welchem fundamentalem Aufbruch die Farbe in der Malerei des 19. Jahrhun-

derts angetreten war und zu welch entscheidenden Schritten sie das wahrnehmende Bewusstsein der Sehenden befähigte. Ich bin in meinem Buch dieser Entwicklung der Farbe und der Farben bis ins Zeitalter des Kinos und in unsere Gegenwart gefolgt.

Das frühe Kino träumte von der Totalität der sinnlichen Erscheinungen, um die auch die Malerei der damaligen Zeit kämpfte, aber gerade die Farbe entpuppte sich als technisch schwer zu bewältigendes Bildproblem. Dies – und nicht die geistesgeschichtliche Tradition der Verteufelung sinnlich erregender Farbenpracht – ermöglichte den vorübergehenden Siegeszug des Schwarzweißfilms mit all seinen visuellen und dramaturgischen Errungenschaften. Aus der Beschränkung der Mittel hat sich eine unbestritten faszinierende Ästhetik entwickelt, so dass man den Mängeln des frühen Farbfilms eigentlich dankbar sein muss, weil damit eine Bildästhetik zunächst den Vortritt hatte, die – so kann man spekulieren – wohl nicht dazu in der Lage gewesen wäre, sich an der Seite und in Konkurrenz zu einem technisch ausgereiften Farbfilm zu entwickeln. Für das Kino in Farbe ist das Kino in Schwarzweiß ungeheuer wichtig, denn das Spiel von farblosem Licht und Schatten durfte sich von Anfang an von der Realität entfernen. Aus seinem nach und nach angehäuften Vorrat an Gestaltungsformen, die ureigen zur Ästhetik des Kinos gehören, konnte der Farbfilm schöpfen.

Das Kino ist von Anfang an ein im besten Sinne emanzipatorisches Medium, eine Kunst, in der Gefühle und Leidenschaften toben und sich nicht verdrängen lassen. Es steht auf der Seite der Farben und – wie mehr oder minder abschätzig immer wieder bemerkt wurde – oft auch auf der Seite der Frauen. Farbe, Film und das Weibliche – nicht im Sinne einer Figur, sondern einer sinnlichen Erfahrungswelt – verbinden sich im offiziellen Diskurs mit der Unzuverlässigkeit ständiger Bewegung bzw. Bewegungsbereitschaft, ein gemeinsames Dispositiv, aus dem sich eine ganze Reihe von dramaturgischen und symbolischen Effekten im Kino ableiten lässt. Sammelt man Beispiele, in denen sich aus der filmischen Verbindung von Farbe und Bewegung ein breites dramaturgisches und symbolisches Bedeutungsspektrum bildet, so stößt man auf ein paradoxes Ergebnis: In dem beschriebenen Kontext werden Farben an der Oberfläche und in der Tiefe der filmischen Inszenierung in vollkommen gegensätzlicher Weise aktiv. Filmhistorisch zeichnet sich Hand in Hand mit der Entwicklung der Farbtechnologie ab, dass sich antinaturalistische und somit eigenwertige Farbinszenierungen vor allem in den «Unterhaltungsgenres» Musical, Märchen, Kostümfilm und mit einer gewissen Verzögerung auch in der Komödie entfalten können, also in den Filmgenres, die von einem überwiegend weiblichen Publikum geschätzt werden.¹ Gegenbeispiele stellen der Western und der Fantastische Film dar, zwei Genres, in denen sich die Filmfarben stärker an den natürlichen Lo-

1 Vgl. hierzu: Christine Noll Brinckmann: *Filmische Farbe, als Abbild und Artefakt*. In: Hans-Georg von Arburg, Michael Gamper, Ulrich Stadler (Hrsg.): »Wunderliche Figuren«. Über die Lesbarkeit von Chiffreschriften. München: Fink Verlag, 2001, S. 187–206. S. 191.

kalfarben orientieren, im einen Fall, weil es sich um ein ausgesprochenes Landschafts-genre handelt, in dem realistische Natureindrücke eine zentrale Rolle spielen, im anderen Fall, weil fantastische Handlungen und Orte mit Hilfe einer realistisch wirkenden Farb-inszenierung glaubhafter gemacht werden können. Genauer zu untersuchen wäre zum Beispiel die Beobachtung, dass schwarzweiß gedrehten, fantastischen Filmen im Gegensatz zu Farbfilmen das Irreale näher zu stehen scheint. Ich habe mich in meiner Untersuchung unter dem Genregesichtspunkt vor allem auf den Tanzfilm und das Musical konzentriert, weil ich den Ausbruch auf der Gestaltungsebene vor allem des klassischen Hollywood-Genres Musical aus den Regeln des realistischen Kinos für vergleichbar innovativ halte wie das Farben- und Formenspiel des Experimentalfilms, auch wenn sich der Vorstoß in eine abstrakte Farben- und Formensprache in einer thematisch zumeist «harmlosen» Umgebung ereignet. Weiterhin wäre das melodramatische Kino der vierziger bis sechziger Jahre in farbdramaturgischer Hinsicht noch zu untersuchen, ein Vorhaben, das ich zu späterem Zeitpunkt in Angriff zu nehmen gedenke. Das Farbenspiel auf der Oberfläche der Bilder wird gerade hier in der Tiefe der Psychologie verankert.

Während meiner Suche nach farbdramaturgisch prägnanten Mustern tauchten immer wieder monochrome Einstellungen auf, die als Bilder aus dem Inneren einer Figur zum Sichtbaren drängen. In den drei großen Farbanalysen zu *VERTIGO*, *SCHREIE UND FLÜSTERN* und *GOYA* verweisen monochrome Bilder übereinstimmend auf die Sphäre des Unterbewussten, des Seelischen, des Traums, der Alpträume und der Zwischenstadien zwischen Leben und Tod. Sie besetzen somit Zonen, in denen die Sprache und die Rationalität häufig versagen, und weisen sich als visuelle Vokabeln zur Evokation diskursiv kaum fassbarer Empfindungen aus. Diese und weitere aufgefundene farbdramaturgische Muster verlangen nach einer phänomenologischen Beschreibung vor dem Hintergrund ihrer historischen Entwicklung. Während der Zeit des Stummfilms entstehen monochrome Sequenzen eindeutig als ästhetische Folge der Färbepaxis fertig belichteter Filmstreifen, aber durch eine historische Koinzidenz von Thema und Bildästhetik hat sich ein filmspezifischer Bildtopos herausgebildet, der bis heute nichts an Geltung verloren hat. Ebenso produktiv ist die Auseinandersetzung mit der dramaturgischen Vielfalt, die sich aus dem filmhistorisch zunächst erzwungenen Wechsel von Schwarzweiß- und Farbsequenzen im Kino ergeben hat. Monochrome Sequenzen und Bunt-Unbunt-Montagen demonstrieren außerdem die weitgehende Unabhängigkeit der Filmfarben von den Farbbildern unserer empirischen Wirklichkeit.

Die Bewegungen und Wandlungen der Farbtöne auf der Leinwand, die – wie Christine Noll Brinckmann prägnant formulierte – «die Arena des künstlerischen Ausdrucks»² bilden, in der sich das Kino in Farbe vom realistisch erzählten Spielfilm über den Doku-

2 Christine Noll Brinckmann: *Zur Sexualität der Farbe. Über die Geschlechterdifferenz im Umgang mit Farbe im Experimentalfilm*. In: *Kunstforum* Bd. 107, April/Mai 1990, S. 102–104, S. 104.

mentarfilm bis hin zum experimentellen Film bewegt, verdichten sich immer wieder zu Pathosformeln des Begehrens, des Leidens, aber auch der Lebensfreude. In Paul Thomas Andersons tragikomischem Liebesfilm PUNCH-DRUNK LOVE (USA 2002) schlagen Farben unerwartet bunte Lichtbögen zwischen den Figuren, deren Hemmungen voreinander eine direkte Berührung noch nicht zulassen. Die Farben nehmen den Liebesimpuls zwischen Mann und Frau vorweg. Sie machen sichtbar, dass der Zwischenraum zwischen zwei Menschen angefüllt ist von bewegter Luft, die erste Berührungen unsichtbar von-statten gehen lässt. Oder plötzlich löst sich die blaue Farbe vom Anzug des unbeholfenen Helden (Adam Sandler), verwandelt sich von einer Lokalfarbe in eine transparente, leuchtende Lichtfarbe und zieht ins Nichts davon. Andersons Farbgestaltung nutzt Kamerafehler, zum Beispiel Spiegelungen und Farbreflexionen, als Ausdrucksmittel und benutzt diese wie eine geheime Lichtschrift, die sich dem Beobachter nur unter bestimmten Bedingungen und für kurze Zeit zeigt. Selbst wenn ein Film sich, wie dies trotz der skurrilen Geschichte auch für PUNCH-DRUNK LOVE gilt, weitgehend an das Gebot der Wahrscheinlichkeit und an Logik von Raum und Zeit hält, dürfen sich die Farben von der Wirklichkeit entfernen. Durchaus vergleichbar mit den Einstellungen und Positionen der Kamera, welche sich oft nicht eindeutig einer schauenden Instanz zuordnen lassen, geben auch die Farben im Kino ihre Herkunft nicht immer zu erkennen, vor allem, wenn es sich um farbiges Licht handelt. Die freien Farben verhalten sich wie Töne in der Musik oder die Gefühle des Menschen. In ihrem Aufsatz *Zur Sexualität der Farbe* verbindet Noll Brinckmann die Bewegung der Farbe im Film mit der Sphäre des Sexuellen:

Vor allem auch der Wechsel, das Pulsieren der Farbe, wirkt erotisch und wird als Exzeß empfunden: als Höhepunkt einer schwerelosen Sinnlichkeit, die erotischer ist als das Solide und Dauerhafte.³

Ebenso stark wirkt sich die symbolische Verbindung des Pulsierenden, des Atems der Farbe mit dem Existentiellen aus, welche Carlos Saura in seinem Künstlerfilm GOYA wörtlich nimmt und unmittelbar ins Bild setzt. Die intensive Bindung der Farbe an Bereiche des seelischen Erlebens und der Gefühle, die in unzähligen Filmbeispielen zu beobachten ist, lässt den Umkehrschluss zu, dass eine gesellschaftliche und künstlerische Zurückweisung des Bunten einem bestimmten Angstimpuls folgt. Noll Brinckmann geht soweit, von einer männlichen «Farbaskese» in unserer Kultur zu sprechen, eine Diagnose, die in einigen Fällen zuzutreffen scheint.

Neben symbolischen Tiefenstrukturen, die sich durch eine farbästhetische Gestaltung bilden lassen, werden Farben vor allem in Spielfilmen als Stützen und Streben des dramaturgischen Gerüsts eingesetzt. Doch auch wenn ein Farbarangement vorrangig die Aufgaben der Wahrnehmungslenkung und Aufmerksamkeitssteigerung erfüllen soll, um

3 Noll Brinckmann: *Zur Sexualität der Farbe*. S. 104.

zum Beispiel ein komplexes Bühnenbild im Musical für die Augen des Betrachters zu strukturieren, lassen sich einzelne Farbtöne nicht ohne symbolischen Gehalt verwenden. Allen anderen Farbtönen voran gibt es prinzipiell kein «neutrales» Rot. Trägt eine Nebenfigur ein rotes Kostüm, so ist mit Sicherheit zu erwarten, dass sich diese im Verlauf der Handlung zur Hauptfigur entwickeln wird. Farbdramaturgisch gilt der Grundsatz, dass das Besondere im Bild das Wichtige ist. Dieser Regel wird auch dann Folge geleistet, wenn zum Beispiel eine Dekoration knallrot gehalten ist, alle Nebenfiguren in bunten Kostümen stecken und nur die Hauptfigur in Schwarz, Weiß oder gar Grau auftritt. Dann dominieren die unbunten Farben. Entscheidend ist vor allem, ob Farben – bunt oder unbunt – an einem Schauspieler oder an der Dekoration eingesetzt werden. Farben beziehen sich symbolisch und motivisch immer auf den Ort ihrer Erscheinung. Spielfilme mit dokumentarischen Passagen sowie Dokumentarfilme stehen durch diese Farbregele vor dem Problem des Zufalls bei der Farbverteilung im Bild, welche zu einer ungewollten «Dramaturgie des Akzidentellen, die falsche Beziehungen vortäuscht und die Aussage des Bildes stört»,⁴ führen kann.

Während meiner Beschäftigung mit der Farbe im Kino hat der Gegenstand der Untersuchung immer wieder seinen Beziehungsreichtum und seine Flexibilität gezeigt. Farbe ist als Gestaltungsmodus nicht auf einen Nenner zu bringen. Sie ist niemals nur eines. Diese Mehrdimensionalität der Farbe, über die in vielen Bereichen schon intensiv geforscht und spekuliert wurde, verbietet es, zu einem das Thema abschließenden Wort zu kommen. Nur das Buch *Farbe im Kino* will und kann ich hier beenden, mit einer Menge weiterer Themen im Gepäck. Ein letztes, aber wichtiges Ergebnis: Aus den ausführlichen Analysen, den anthropologischen, psychologischen und wahrnehmungsphysiologischen Grundlagen und den historischen Kapiteln zu der *Farbe im Kino* sollte deutlich geworden sein, dass der Impetus der Firma Technicolor, in der Frühphase des »richtigen« Farbkinos so genannte Farbberater an den Set zu schicken – aus welchen firmenstrategischen Gründen auch immer – im Grunde berechtigt war. Das Erzählen in Farbe musste im Kino nicht nur technisch, sondern vor allem ästhetisch erlernt werden. Und es fällt ebenso auf, dass Farbgestaltung und Farbdramaturgie, deren große Bedeutung gerade für das aktuelle Kino unübersehbar ist, mittlerweile sogar in den Fernsehfilm eingezogen sind, allerdings nicht immer mit überzeugenden Ergebnissen. Ausgefallene Farbkompositionen brauchen die große Fläche der im Dunklen leuchtenden Kinoleinwand und ein aufmerksames Publikum.

4 Christine Noll Brinckmann: *Filmische Farbe, als Abbild und Artefakt*. S. 188. Noll Brinckmann exemplifiziert dieses Phänomen einer «Dramaturgie des Akzidentellen» am Beispiel eines farbigen Klassenfotos, auf dem ein Kind im roten Pullover zu sehen ist. Dieses Kind wird, obwohl es vielleicht im sozialen Verband der Klasse im Hintergrund steht, automatisch den Blick des Betrachters auf sich ziehen. Ähnlich gekleidete Kinder erscheinen als Freunde etc.

F. Anhang

I. Literatur

- Adriani, Götz: *Toulouse-Lautrec. Gemälde und Bildstudien*. Köln: Dumont, 2002.
- Adriani, Götz: *Toulouse-Lautrec. Das gesamte graphische Werk*. Köln: Dumont, 2002.
- Agde, Günter: *Flimmernde Versprechen. Geschichte des deutschen Werbefilms im Kino seit 1897*. 1. Aufl. Berlin: Das neue Berlin, 1998.
- Albers, Josef: *Interaction of Color*. Unabridged text and selected plates. Revised edition. New Haven/London: Yale University Press, 1975.
- Alberti, Leon Battista: *De Pictura*. In: ders.: *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*. Hrsg. v. Oscar Bätschmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 2000, S. 194–333.
- Albrecht, Hans Joachim: *Farbe als Sprache. Robert Delaunay. Josef Albers. Richard Paul Lohse*. Köln: DuMont, 1974.
- Altenberg, Peter: *Sonnenuntergang im Prater. Fünf- und fünfzig Prosastücke*. Auswahl und Nachwort von Hans Dieter Schäfer. Stuttgart: Reclam jun., 1983.
- Althen, Michael: *Die wunderbare Welt des Saul Bass*. In: *steadycam* Nr. 32 (1996), S. 38–42.
- Alton, John: *Painting with Light*. Introduction by Todd McCarthy. 1. Aufl. 1949. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1995.
- Amelunxen, Hubertus von: *Theorie der Fotografie IV. 1980–1995*. München: Schirmer/Mosel, 2000.
- Amiel, Vincent: *Lumière, surfaces*. In: *Positif: revue mensuelle de cinema* Nr. 475 (2000), S. 74–75.
- Anschütz, Georg (Hrsg.): *Farbe – Ton – Forschungen*. Bd. 1. Leipzig: Akad. Verlagsgesellschaft, 1927.
- Anschütz, Georg: *Das Farbe-Ton-Problem im psychischen Gesamtbereich. Sonderphänomene komplexer optischer Synästhesien*. Halle: Marhold, 1929.
- Ariès, Philippe: *Bilder zur Geschichte des Todes*. München, Wien: Hanser, 1984.
- Arnheim, Rudolf: *Bemerkungen zum Farbfilm*. In: ders.: *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Hrsg. v. Helmut H. Diederichs. München/Wien: Hanser, 1977, S. 47–52.
- Arnheim, Rudolf: *Kunst und Sehen*. Neufassung. Berlin/New York: de Gruyter 1978.
- Arnheim, Rudolf: *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*. 1. Aufl. 1972. 8. Aufl. Köln: DuMont, 2001.
- Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. 1. Aufl. 1932. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Arnold, Matthias: *Van Gogh und seine Vorbilder. Eine künstlerische Selbstfindung*. München/New York: Prestel, 1997.
- Asper, Helmut G.: *Licht und Schatten. Deutsche Kameramänner in Hollywood*. In: *film-dienst* Nr. 11 (2000).
- Aumont, Jacques: *La Couleur en cinéma*. Paris: Edizioni Gabriele Mazzotta, o.J.
- Aurich, Rolf: *Auf Farbe folgt Schwarz-Weiß. Der Kameramann Heinz Pehlke*. In: *film-dienst* Nr. 18 (1995), S. 4–7.
- Badt, Kurt: *Die Farbenlehre van Goghs*. 1. Aufl. 1961. Köln: DuMont, 1981.
- Bächtold-Stäubli, Hanns (Hrsg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Bd. 7. Berlin/Leipzig: de Gruyter, 1935/1936, S. 586–598.
- Bätschmann, Okar: *Poussin, Nicolas. Landschaft mit Pyramus und Thisbe. Das Liebesunglück und die Grenzen der Malerei*. 1. Aufl. 1987. Frankfurt am Main: Fischer, 1995.
- Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. 1. Aufl. 1924. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- Balázs, Béla: *Der Geist des Films*. 1. Aufl. 1930. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- Ballhaus, Michael: *Das fliegende Auge*. Berlin: Berlin Verlag, 2002.
- Balzac, de Honoré: *Das unbekannte Meisterwerk*. 1. Aufl. 1831. Frankfurt am Main: Insel, 1988.
- Bartel, Stefanie: *Farben im Webdesign. Symbolik, Farbpsychologie, Gestaltung*. Berlin/Heidelberg: Springer, 2003.
- Barthes, Roland: *Über mich selbst*. München: Mattthes & Seitz, 1978.

- Barthes, Roland: *Die Sprache der Mode*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- Bassan, Raphaël/Lefèvre, Raymond/Salmon, Marc: *Stanley Kubrick*. In: *La revue du cinéma* Nr. 432 (1987), S. 53–66.
- Batchelor, David: *Chromophobie. Angst vor der Farbe*. Wien: Facultas, 2002.
- Bates, Brian / Cleese, John: *Gesichter. Das Geheimnis unserer Identität*. Köln: vgs, 2001.
- Baudot, François: *Die Mode im 20. Jahrhundert*. München/Paris/London: Schirmer/Mosel, 1999.
- Baum, L. Frank: *The Wonderful Wizard of Oz*. 1. Aufl. 1900. London: Penguin Books, 1995.
- Baxandall, Michael: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1999.
- Beier, Lars-Olav/Midding, Gerhard: *Strukturen & Formen. Was macht die Arbeit von Saul Bass aus?* In: *steadycam* Nr. 32 (1996), S. 43–47.
- Belting, Hans: *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink, 2001.
- Bergman, Ingmar: *Gaukler im Grenzland*. Hrsg. v. Lars Åhlander, Svenska Filminstitutet Stockholm. Berlin: Henschel, 1993.
- Bernard, Susan (Hrsg.): *Bernard of Hollywood. The Ultimate Pin-up Book*. Köln/London/Madrid/New York/Paris/Tokyo: Taschen, 2002.
- Berriatúa, Luciano u.a.: *Tutti i colori del mondo. Il colore nei mass media tra 1900 e 1930*. Bologna: Edizioni Diabasis, o.J.
- Berthier, Serge / Chevalley, Carole: *Schillernde Schmetterlingsflügel*. In: *Spektrum der Wissenschaft Spezial: Farben* Nr. 4 (2000), S.28–34.
- Blay, Michel / Bobin, Josiane u.a.: *Recueil. La Couleur*. Brüssel: Edition Ousia, 1993.
- Bleys, Olivier: *Die Blaufärber*. 1. Aufl. 2001. Berlin/München: List, 2003.
- Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München: Fink, 1994.
- Böhme, Gernot: *Theorie des Bildes*. München: Fink Verlag, 1999.
- Bolz, Norbert / Rüffer, Ulrich (Hrsg.): *Das große stille Bild*. München: Fink, 1996.
- Bonnefoy, Yves: *Dessin, couleur et lumière*. Paris: Mercure de France, 1995.
- Bordwell, David: *On the History of Film Style*. Cambridge, Massachusetts/ London, England: Harvard University Press, 1997.
- Bordwell, David: *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2001.
- Bordwell, David / Thompson Kristin: *Film Art. An Introduction*. 6. Aufl. New York: 2001.
- Brandlmeier, Thomas: *Farbe ist das Verdrängte im Kino. Frieda Grafes Schriften, Band 1*. In: *epd Film* Nr. 12 (2002), S. 14–15.
- Brandstetter, Gabriele / Ochaim, Brygida Maria: *Loïe Fuller. Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1998.
- Brandt, Reinhard: *Philosophie in Bildern. Von Giorgione bis Magritte*. Köln: DuMont, 2000.
- Bruns, Margarete: *Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos*. 2. Aufl. Stuttgart: Reclam jun., 1998.
- Brusatin, Manlio: *Geschichte der Farben*. Italienische Erstauflage *Storia dei colori*, Torino 1983. Deutsche Erstauflage. Berlin: diaphanes, 2003.
- Brustellin, Alf: *Das Singen im Regen. Über die seltsamen Wirklichkeiten im amerikanischen Filmmusical*. In: Andrea Pollach / Isabella Reicher / Tanja Widmann (Hrsg.): *Singen und Tanzen im Film*. Wien: Paul Zsolnay, 2003.
- Bühler, Wolf-Eckhard: *Der rot-blau-rote Diskurs*. In: *Filmkritik* Nr. 202 (1973), S. 476–487.
- Bürgi, Bernhard: *Rot Gelb Blau. Die Primärfarben in der Kunst des 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Gerd Hatje, 1988.
- Chahine, Nathalie / Jazdzewski, Catherine u.a.: *Schönheit. Beauty. Beauté. Eine Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*. München: Schirmer/ Mosel, 2000.
- Chierichetti, David: *The Life and Times of Hollywood's Celebrated Costume Designer Edith Head*. New York: Harper Collins Publishers, 2003.
- Ciment, Michel/Tobin, Yann: *Entretien: William Lubtchansky. J'ai horreur du gris!* In: *Positif: revue mensuelle de cinéma* Nr. 475 (2000), S. 76–82.
- Coppola, Francis Ford/Hart, James V.: *Bram Stoker's Dracula. The Film and the Legend*. New York: Newmarket Press, 1992.
- Cornwell Clyne, Adrian: *Colour Cinematography*. London: Chapman & Hall, 1951.
- Cowie, Peter: *Ingmar Bergman*. 1. Aufl. 1982. London: Andre Deutsch, 1992.
- Cox, Stephen: *The Munchkins of Oz*. 1. Aufl. 1966. Nashville, Tennessee: Cumberland House, 2002.
- Crary, Jonathan: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Cronin, Richard: *Colour and Experience in Nineteenth-Century Poetry*. Houndmills, Basingstoke/Hampshire, London, 1988.

- Delaunay, Robert: *Zur Malerei der reinen Farbe. Schriften von 1912 bis 1940*. Hrsg., übersetzt und kommentiert von Hajo Düchting. 1. Aufl. 1957. München: Silke Schreiber, 1983.
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- Deutsches Filmmuseum (Hrsg.): *Hans Richter. Malerei und Film*. Ausstellung Frankfurt am Main vom 24.01.–23.04.1989. Frankfurt am Main 1989.
- Dicks, Hans-Günther: *Licht, Licht und nochmals Licht. Interview mit dem Kameramann Hagen Bogdanski*. In: *Film & TV Kameramann* Nr. 9 (1998).
- Didi-Huberman, Georges: *Die leibhaftige Malerei*. München: Fink, 2002.
- Diebold, Bernhard: *Eine neue Kunst. Die Augenmusik des Films*. In: *Frankfurter Zeitung* vom 2. April 1921.
- Dittmann, Lorenz: *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.
- Dreyer, Carl Theodor: *Fantasie und Farbe*. In: *Filmkritik* Nr. 137 (1968) [zuerst 1955], S. 343–345.
- Dreyer, Carl Theodor: *Über den Filmstil*. In: *Filmkritik* Nr. 137 (1968) [zuerst 1943], S. 337–342.
- Dronke, Peter: *The Medieval Poet and his World*. Rom: Edizioni di Storia e Letteratura, 1984.
- Du. Die Zeitschrift der Kultur: *Fotografie. Der lange Weg zur Farbe* Nr. 708 (2000).
- Dunker, Achim: *Das Licht im Film ist wie die Farbe in der Malerei. Interview mit Michael Ballhaus*. In: *Film & TV Kameramann* Nr. 2 (1994).
- Dunker, Achim: *Licht- und Schattengestaltung im Film «Die chinesische Sonne scheint immer von unten»*. 1. Aufl. 1993. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. München: TR-Verlagsunion, 2001.
- Durgnat, Raymond: *Colours and Contrasts*. In: *Films & Filming* Nr. 2 (1968), S. 58–62.
- Dyer, Richard: *White*. London: Routledge, 1997.
- Eckert, Nora: *Das Bühnenbild im zwanzigsten Jahrhundert*. Berlin: Henschel, 1998.
- Egner, Silke: *Bilder der Farbe*. Weimar: serie moderner film, 2003.
- Eisenstein, Sergei M.: *Notes of a Film Director*. Hrsg. v. Richard Griffith. New York: Dover Publications, 1970.
- Eisenstein, Sergei M.: *Erster Brief über die Farbe*. In: ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. 2. Aufl. Leipzig: Reclam, 1988, S. 177–183, S. 181–182.
- Eisenstein, Sergei M.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. 1. Aufl. 1988. Leipzig: Reclam, 1991.
- Eisenstein, Sergei M.: *Über mich und meine Filme*. Hrsg. v. Lilli Kaufmann. Berlin: Henschel, 1997.
- Eliade, Mircea: *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Insel, 1987.
- Élie, Maurice: *Lumière, couleurs et nature. L'Optique et la physique de Goethe et de la «Naturphilosophie»*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1993.
- Engelmeier, Regine / Engelmeier, Peter W. (Hrsg.): *Film und Mode. Mode im Film*. Ausstellung im deutschen Filmmuseum, Frankfurt am Main, 1990. 3., ergänzte Aufl. München/New York: Prestel, 1997.
- Eucker, Johannes / Walch, Josef: *Farbe. Wahrnehmung, Geschichte und Anwendung in Kunst und Umwelt*. 1. Aufl. 1988. Hannover: Schroedel, 2000.
- Finger, Erhard: *100 Jahre Kino und die Filmfabrik Wolfen*. Wolfen: GÖS-Gesellschaft für Sanierungsmaßnahmen Wolfen und Thalheim mbH, 1996.
- Finger, Erhard: *Zum 60. Geburtstag des Wolfener Colorverfahrens*. In: *Beiträge zur Bitterfeld-Wolfener Industriegeschichte*. Hrsg. v. Verein der Freunde und Förderer des Kreis Museums Bitterfeld. Bd. 5. Bitterfeld 1996, S. 84–95.
- Finlay, Victoria: *Das Geheimnis der Farben. Eine Kulturgeschichte*. München: Claassen, 2003.
- Finler, Joel: *De Becky Sharp à la Lola Montès. Comment la couleur vint au cinéma, entre 1935 et 1955*. In: *Positif: revue mensuelle de cinéma* Nr. 375–376 (1992), S. 129–134.
- Fischer, Wolfgang: *Kamera läuft, bitte träumen! Special: 100 Jahre Kino. Teil 2: 1927–1945*. In: *Film & TV Kameramann* Nr. 1 (1995), S. 8–35.
- Fischer, Wolfgang: *Mehr Gestaltungsspielraum. Zum neuen Eastman-Filmmaterial*. In: *Film & TV Kameramann* Nr. 2 (1995).
- Fischer, Wolfgang: *Wie mit der Faust gedreht*. In: *Film & TV Kameramann* Nr. 9 (2000).
- Fischer, Wolfgang: *Ein Filmmaterial, das neugierig macht. Erfahrungen mit dem neuen Kodak-Vision-Material*. In: *Film & TV Kameramann* Nr. 10 (1996).
- Flückinger, Barbara: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. 2. Aufl. Marburg: Schüren, 2002.
- Flusser, Vilém: *Medienkultur*. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer, 2001.

- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. 9. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- French, Philip (Hrsg.): *Louis Malle über Louis Malle*. Berlin: Alexander Verlag, 1998.
- Frizot, Michel (Hrsg.): *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln: Könemann, 1998.
- Fromm, Gerhard: *Die fünf neuen Typen der neuen Color-F-Serie*. In: *Film & TV Kameramann* Nr. 1 (1989), S. 22.
- Fromm, Gerhard: *Der Film ist tot...oder vielleicht doch nicht? Neue Kodak Eastman-EXR-Filme T 200 und T 500*. In: *Film & TV Kameramann* Nr. 6 (1992), S. 78.
- Gage, John: *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Ravensburg: Ravensburger Verlag, 1997.
- Gage, John: *Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst*. Ravensburg: Ravensburger Verlag, 1999.
- Garfield, Simon: *Lila. Wie eine Farbe die Welt veränderte*. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag, 2002.
- Gebhard, Christinem/ Voigt-Müller, Gerd: *Die Kamera als Auge*. In: *Film & TV Kameramann* Nr. 1 (2002), S. 20.
- Gebhard, Christine / Voigt-Müller, Gerd: *Der Herr der Farben. Interview mit Peter Doyle*. In: *Film & TV Kameramann* Nr. 2 (2002).
- Gekeler, Hans: *Handbuch der Farbe. Systematik, Ästhetik, Praxis*. Köln: DuMont, 2000.
- Gercke, Hans (Hrsg.): *Blau: Farbe der Ferne*. Eine Ausstellung des Heidelberger Kunstvereins in Zusammenarbeit mit der Stadt Heidelberg aus Anlass der Eröffnung des Kunstvereinsneubaus und des Museumserweiterungsbaus vom 2. März bis 13. Mai 1990. Heidelberg: Das Wunderhorn, 1990.
- Gercke, Hans (Hrsg.): *Blau: Kaleidoskop einer Farbe*. Eine Ausstellung des Heidelberger Kunstvereins in Zusammenarbeit mit der Stadt Heidelberg aus Anlass der Eröffnung des Kunstvereinsneubaus und des Museumserweiterungsbaus vom 2. März bis 13. Mai 1990. Heidelberg: Das Wunderhorn, 1990.
- Gercke, Hans (Hrsg.): *Blaue Seiten: Die Farbe Blau in der Werbung*. Eine Ausstellung des Heidelberger Kunstvereins in Zusammenarbeit mit der Stadt Heidelberg aus Anlass der Eröffnung des Kunstvereinsneubaus und des Museumserweiterungsbaus vom 2. März bis 13. Mai 1990. Heidelberg: Das Wunderhorn, 1990.
- Giuliani, Luca: *Bildnis und Botschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Schriften zur Farbenlehre*. In: ders.: *Sämtliche Werke. Band 16: Naturwissenschaftliche Schriften, 1. Teil*. Zürich: Artemis, 1979, S. 7–838.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Die Tafeln zur Farbenlehre und deren Erklärungen*. Erstdruck 1810. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel, 1994.
- Goldstein, E. Bruce: *Wahrnehmungspsychologie. Eine Einführung*. 2. Nachdruck. Heidelberg/Berlin/Oxford: Spektrum Akademischer Verlag, 2001.
- Gombrich, Ernst H. / Hochberg, Julian / Black, Max: *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- Gombrich, Ernst H.: *Die Geschichte der Kunst*. 1. Aufl. 1950. Frankfurt am Main: Fischer, 1997.
- Gombrich, Ernst H.: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. 1. Aufl. 1960. Berlin: Phaidon, 2002.
- Goras, P.: *Color Vision*. In: E. R. Kandel / J. H. Schwarz / T. M. Jessell (Hrsg.): *Principles of Neural Science*. 3. Aufl. New York: Elsevier, 1991.
- Grafe, Frieda: *Farb Filmfest*. Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek, 1988.
- Grafe, Frieda: *Licht im Auge – Farbe im Kopf. Zur Farbfilmreihe im Münchner Filmmuseum*. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 20./21. August 1988, S. 95.
- Grafe, Frieda: *Filmfarben*. Berlin: Brinkmann & Bose, 2002.
- Grassmann, Joachim / Raths, Walter: *Film und Farbe*. Vorträge, gehalten auf der gemeinsamen Jahrestagung «Film und Farbe» der Deutschen Kinotechnischen Gesellschaft e.V., der Deutschen Gesellschaft für Photographische Forschung e.V. und des Deutschen Farben-Ausschusses unter der Schirmherrschaft des Staatssekretärs im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda in Dresden (1.–3. Oktober 1942). Berlin: Max Hesses, 1943.
- Grimm, Reinhold: *Gottfried Benn. Die farbliche Chiffre in der Dichtung*. Nürnberg: Hans Carl, 1958.
- Grob, Norbert: *Farbe im Auge. Ausdruck im Kopf. Hein Heckroths Farb-Dramaturgien für Powel & Pressburger*. In: Deutsches Filmmuseum (Hrsg.): *Kinematograph* Nr. 7 (1991): *Hein Heckroth: Film-Designer. Ausstellungskatalog*. Frankfurt am Main 1991.
- Grob, Norbert: *The Lavender Blonde. Kim Novak*. In: Susanne Marschall / Norbert Grob (Hrsg.): *Ladies, Vamps, Companions. Schauspielerinnen im Kino*. Sankt Augustin: Gardez!, 2000, S. 91–110.

- Grob, Norbert: *Zwischen Licht und Schatten. Essays zum Kino*. Sankt Augustin: Gardez!, 2001.
- Grob, Norbert: *Im Kino gewesen ... Kritiken zum Film*. Sankt Augustin: Gardez!, 2003.
- Gröning, Karl: *Geschmückte Haut. Eine Kulturgeschichte der Körperkunst*. 2. Aufl. München: Frederking & Thaler, 2001.
- Groll, Gunter: *Fantasia – Die große Farbenorgel*. In: *Filmkritik* Nr. 172 (1971).
- Hannover, Irmela: *Frauen mit roten Haaren*. Berlin: Aufbau, 1999.
- Harmetz, Aljean: *The Making of The Wizard of Oz. Introduction by Margaret Hamilton*, 1. Aufl. 1977. New York: Hyperion, 1998.
- Hartig, Peter: *Blick zurück nach vorne...* In: *Film & TV Kameramann* Nr. 1 (2000).
- Hauck, Karl (Hrsg.): *Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster*. Berlin/New York: de Gruyter, 1987.
- Heiting, Manfred (Hrsg.): *Paul Outerbridge. 1896–1958*. Köln / London / Madrid / New York / Paris / Tokyo: Taschen, 1999.
- Held, Jutta/Schneider, Norbert: *Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*. 1. Aufl. 1993. Köln: DuMont, 1998.
- Heller, Eva: *Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Lieblingsfarben, Farbgestaltung*. München: Droemer, 2000.
- Hertogs, Daan/Klerk, Nico de (Hrsg.): *«Disorderly Order». Colours in Silentfilm. The 1995 Amsterdam Workshop*. London: British Film Institute – Book Publishing, 1996.
- Hirschfeld-Mack, Ludwig: *Farben Licht-Spiele, Wesen – Ziele – Kritiken*. Weimar 1925.
- Hofmann, Werner: *Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle*. München: C. H. Beck, 2003.
- Hoffmann, Kay: *Eine Archäologie des Farbfilms hat begonnen*. In: *Film & TV Kameramann* Nr. 4 (1988).
- Holz, Arno: *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze*. In: Theo Meyer (Hrsg.): *Theorie des Naturalismus*. Stuttgart: Reclam, 1973, S. 168–174.
- Homburg, Cornelia: *Vincent van Gogh und die Maler des Petit Boulevard*. Ausstellungskatalog. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001.
- Hoormann, Anne / Schawelka, Karl (Hrsg.): *Who's afraid of. Zum Stand der Farbforschung*. Weimar: Universitätsverlag, 1998.
- Hougron, Alexandre: *La couleur de l'Autre. Le rouge et le vert dans les films de science-fiction*. In: *Positif: revue mensuelle de cinéma* Nr. 375–376 (1992), S. 143–146.
- Huysmans, Joris-Karl: *Gegen den Strich*. München: dtv, 1995.
- Imdahl, Max: *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*. 1. Aufl. 1987. München: Fink, 2003.
- IrteI, Hans: *Farbatlantent*. In: *Spektrum der Wissenschaft Spezial: Farben* Nr. 4 (2000), S. 22–27.
- Itten, Johannes: *Bildanalysen*. Hrsg. v. Rainer Wick. Ravensburg: Maier, 1988.
- Itten, Johannes: *Der Farbstern*. Ravensburg: Maier, 1992.
- Itten, Johannes: *Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*. Leipzig: Seemann, 2001.
- Jarman, Derek: *Chroma. Ein Buch der Farben*. Berlin: Merve, 1995.
- Jewanski, Jörg: *Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe. Von Aristoteles bis Goethe*. Dissertation 1996. Sinzig: Studio, Verlag Schewe, 1999.
- Johnson, William: *Coming to Terms with Color*. In: *Film Quarterly* Nr. 1 (1966), S. 2–22.
- Judd, D. B. / Kelly, L. K.: *The ISCC-NBS Method of Designation Colors and a Dictionary of Color Names*. 2. Aufl., U.S. National Bureau of Standards Circular 553. Washington, DC: U.S. Government Printing Office, 1965.
- Kästner, Erich: *Drei Männer im Schnee*. 1. Aufl. 1934. München: dtv, 2002.
- Kalmus, Herbert: *Mr. Technicolor. An Autobiography by Herbert T. Kalmus with Eleanore King Kalmus*. New York: MagicImage Filmbooks, 1993.
- Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*. 1. Aufl. 1952. 10. Aufl. Bern: Benteli, o.J.
- Katz, David: *Der Aufbau der Farbwelt*. 2., völlig umgearbeitete Auflage von: *Die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung*. Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1930.
- Keller, Max: *Faszination Licht. Licht auf der Bühne*. 1. Aufl. 1999. 2., überarbeitete und aktualisierte Ausgabe, München: Prestel, 2000.
- Keller, Reinhard: *Aus schwarzem Nichts entsteht das Bild – Gespräch mit Giuseppe Rotunno*. In: *Film & TV Kameramann* Nr. 3 (1991).
- Kemner, Gerhard / Eisert, Gelia: *Lebende Bilder. Eine Technikgeschichte des Films*. Berlin: Beuermann, 2000.

- Kemp, Martin: *DuMont Geschichte der Kunst*. Köln: DuMont, 2003.
- Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Theorie der Fotografie I: 1839–1912*. 1. Aufl. 1980. München: Schirmer/Mosel, 1999.
- Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Theorie der Fotografie II: 1912–1945*. 1. Aufl. 1979. München: Schirmer/Mosel, 1999.
- Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Theorie der Fotografie III: 1945–1980*. 1. Aufl. 1983. München: Schirmer/Mosel, 1999.
- Kindem, Gorham: *Towards a Semiotic of Color in Popular Narrative Films. Color Signification in John Ford's «The Searchers»*. In: *Film Reader*. Bd. 2. Evanston 1977, S. 75–85.
- Kinder, Marsha: *The Art of Dreaming in «Three Women» and «Providence»: Structures of the Self*. In: *Film Quarterly* Nr. 1 (1977), S. 10–18.
- Klein, Adrian Bernhard: *Color-Music. The Art of Light*. London: Crosby Lockwood and Son, 1926.
- Koebner, Thomas: *Halbnab. Schriften zum Film. Zweite Folge*. Sankt Augustin: Gardez!, 1999.
- Koebner, Thomas: *Vor dem Bildschirm. Studien, Kritiken und Glossen zum Fernsehen*. Sankt Augustin: Gardez!, 2000.
- Koebner, Thomas: *Gesichter, ganz nahe*. In: ders.: *Wie in einem Spiegel. Schriften zum Film. Dritte Folge*. Sankt Augustin: Gardez!, 2003, S. 394–419.
- Koebner, Thomas: *In Großaufnahme*. In: ders.: *Wie in einem Spiegel. Schriften zum Film. Dritte Folge*. Sankt Augustin: Gardez!, 2003, S. 378–393.
- Koebner, Thomas: *Wie in einem Spiegel. Schriften zum Film. Dritte Folge*. Sankt Augustin: Gardez!, 2003.
- Koebner, Thomas: *Der romantische Preuße*. In: Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films*. Berlin: Bertz, 2003, S. 9–52.
- Kohler, Michael: *Mebr Trieb als Bedeutung. Farbe im Film*. In: *Filmbulletin* Nr. 4 (2000).
- Koldehoff, Stefan: *Van Gogh. Mythos und Wirklichkeit*. Köln: DuMont, 2003.
- Koshofer, Gert: *Farbfotografie. Band 3: Lexikon der Verfahren, Geräte und Materialien. Das System der Verfahren. Chronik der Farbfotografie*. München: Laterna magica, 1981.
- Koshofer, Gert: *Color. Die Farben des Films*. Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess, 1988.
- Koshofer, Gert: *Seit 75 Jahren Technicolor-Filme*. In: *Film & TV Kameramann* Nr. 1 (1993), S. 24–34.
- Koshofer, Gert: *Kodak beim Kinofarbfilm von Anfang an dabei. Zu den Berliner Filmfestspielen*. In: *Film & TV Kameramann* Nr. 2 (1988).
- Koshofer, Gert: *Die Agfacolor Story. Eine deutsche Geschichte: Technische Pionierleistung für das Kino und Filmmythos*. In: Joachim Polzer (Hrsg.): *Weltwunder der Kinematographie. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik*. 5. Aufl. Berlin 1999, S. 7–106.
- Koshofer, Gert: *Kodak und der Kinofarbfilm. Von den stummen Zweifarbfilmen zu den tönenden Technicolor-, Eastman-Color, Breitwand- und Vision-Filmen*. In: Joachim Polzer (Hrsg.): *Weltwunder der Kinematographie. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik*. 6. Aufl. Potsdam: Polzer, 2002, S. 311–360.
- Koslow, L.: *Eisenstein über die Farbe im Film*. In: *Deutsche Filmkunst, Beilage «Filmwissenschaftliche Mitteilungen»* Nr. 1/2/3 (1961), S. 9–13, S. 39–42, S. 81–88.
- Kothenschulte, Daniel: *2\$...and change. Der Stil eines glamourösen Minimalisten*. In: *steadycam* Nr. 32 (1996), S. 48–53.
- Kracauer, Siegfried: *Das Ornament der Masse*. In: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- Krause, Jim: *Colour index. Over 1100 Colour Combinations. CMYK and RGB Formulas. for Print and Web Media*. 1. Aufl. Großbritannien 2002. Cincinnati, Ohio: David & Charles, 2003.
- Krohn, Bill: *Hitchcock at Work*. 1. Aufl. 2000. New York: Phaidon Press, 2003.
- Krützen, Michaela: *WeißBLOND. Das Haar, der Star*. In: Wolfgang Ulrich / Juliane Vogel (Hrsg.): *Weiß*. Frankfurt am Main: Fischer, 2003, S. 103–143.
- Kühnel, Harry: *Kleidung und Gesellschaft im Mittelalter*. In: ders.: *Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung*. Stuttgart: Kröner, 1992, S. XXVI–LXIX.
- Kühnel, Harry: *Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung*. Stuttgart: Kröner, 1992.
- Küppers, Harald: *Farbe – Ursprung, Systematik, Anwendung*. München: Callwey, 1972.
- Küppers, Harald: *Die Harmonielehre der Farben. Theoretische Grundlagen der Farbgestaltung*. 3. Aufl. Köln: DuMont, 2000.
- Küppers, Harald: *Das Grundgesetz der Farbenlehre*. 10., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Köln: DuMont, 2002.
- Küppers, Harald: *DuMont's Farbenatlas. Über 5500 Farbnuancen mit digitalen Farbwerten, Kennzeichnung und Mischanleitung*. 9. Aufl. Köln: DuMont, 2003.

- Küppers, Harald: *Farbe verstehen und beherrschen*. Köln: Dumont, 2004.
- Lang, Heinwig: *Farbwiedergabe in den Medien. Film, Fernsehen, Druck*. Göttingen/Zürich: Muster-Schmidt, 1995.
- Lampert, Timm/Grasshoff, Gerd: *Zur Wissenschaftstheorie der Farbenlehre*. Bern 2000.
- Laszlo, Alexander: *Die Farblichtmusik*. Leipzig 1925.
- Lazi, Ingo A.: *Action Lighting: Grundlagen*. In: *Film & TV Kameramann* Nr. 6 (1996).
- Lazi, Ingo A.: *Action Lighting: Lichtlogik*. In: *Film & TV Kameramann* Nr. 10 (1996).
- Lazi, Ingo A.: *Action Lighting: Raumwirkung und Farbenlehre*. In: *Film & TV Kameramann* Nr. 9 (1996).
- Lazi, Ingo A.: *Action Lighting: Bezugspunkte und Referenzlichter*. In: *Film & TV Kameramann* Nr. 8 (1996).
- Lazi, Ingo A.: *Action Lighting: Standardbeleuchtung*. In: *Film & TV Kameramann* Nr. 7 (1996).
- Le Rider, Jacques: *Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2000.
- Ledig, Elfriede (Hrsg.): *Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion*. Reihe: Diskurs Film: Münchner Beiträge zur Filmphilologie. Bd. 2. München: Schaudig/Bauer/Ledig, 1988.
- Legrand, Gérard: *Dans le même film. Proposition pour l'étude du passage noir et blanc/couleur (ou l'inverse)*. In: *Positif: revue mensuelle de cinéma* Nr. 375–376 (1992), S. 140–142.
- Levin, Ira: *Rosemary's Baby*. Originalausgabe London, 1967. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1968.
- Lichtenstein, Jacqueline (Hrsg.): *La peinture*. Paris: Larousse, 1995.
- Liedl, Roman: *Die Pracht der Farben. Eine Harmonielehre für Maler, Bühnenbildner, Werbegrafiker, Computerkünstler, für das Farb-Design in der Industrie, für Computerpräsentationstechniken, Computeranimationen, Visualisierung beim CAD, Computerprogramme, Farbmisch- und Farbkompositionsalgorithmen, für die Farbfotografie und den Farbfilm, die elektronische Bildverarbeitung, die Bildnachbearbeitung für künstlerische Intelligenz und das automatische Farb-Design*. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: BI-Wissenschaftsverlag, 1994.
- Lindberg, David C.: *Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.
- Linder, Gisela (Hrsg.): *Blau die himmlische Farbe. Texte und Bilder*. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel, 2001.
- Linder, Gisela (Hrsg.): *Rot – Farbe der Liebe. Texte und Bilder*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel, 2003.
- Livingston, Paisley: *Ingmar Bergman and the Ritual of Art*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1982.
- Lohmiller, Reinhard: *Ocker – Monografie einer Farbe*. Inauguraldissertation auf CD-Rom. Frankfurt am Main, o.J.
- Long, Robert Emmet: *Ingmar Bergman. Film and Stage*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994.
- Loschek, Ingrid: *Reclams Mode- und Kostümlerikon*. 1. Aufl. 1987. 4., revidierte und erweiterte Auflage, Stuttgart: Reclam jun., 1999.
- Lusznat, Hans-Albrecht: *Flächenleuchten*. In: *Film & TV Kameramann* Nr. 12 (1995), S. 64.
- Lusznat, Hans-Albrecht: *Kodak läutet das goldene Filmzeitalter ein*. In: *Film & TV Kameramann* Nr. 5 (1996).
- Mach, Ernst: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Nachdruck der 9. Aufl., Jena 1922. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1985.
- Maffei, Lamberto / Fiorentini, Adriana: *Das Bild im Kopf. Von der optischen Wahrnehmung zum Kunstwerk*. Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser, 1997.
- Mamoulian, Rouben: *Colour and Light in Films*. In: *Film Culture*. Bd. 21. New York 1960, S. 68–79.
- McNeill, Daniel: *Das Gesicht. Eine Kulturgeschichte*. 1. Aufl. Boston/New York 1998. Wien: btb, 2003.
- Mangin, Loic: *Die Farben der Papuaner*. In: *Spektrum der Wissenschaft Spezial: Farben* Nr. 4 (2000), S. 90.
- Manguel, Alberto: *Bilder lesen*. Berlin/München: Volk & Welt, 2001.
- Mann, Thomas: *Der Zauberberg. Roman*. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. 3. Frankfurt am Main: Fischer, 1990.
- Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*. 1. Aufl. 1912. In: ders.: *Erzählungen. Florenza. Dichtungen*. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. 8. Frankfurt am Main: Fischer, 1990, S. 444–525.
- Marchesi, Jost J.: *Farbphotographie. Technische Grundlagen der physikalischen Farbtheorie und der Verarbeitungstechnik*. 5., überarb. Aufl. Schaffhausen: Photographie, 1987.
- Marchesi, Jost J.: *Handbuch der Fotografie*. 3 Bände. Gilching: Photographie, 1998.
- Marschall, Susanne: *Leibhaftig Lulu – intermedial betrachtet*. In: Holger Dauer/Benedikt Descourviè-

- res / Peter W. Marx (Hrsg.); «Unverdaute Fragezeichen». *Literaturtheorie und textanalytische Praxis*. Sankt Augustin: Gardez!, 1998, S. 145–156.
- Marschall, Susanne/Grob, Norbert (Hrsg.): *Ladies, Vamps, Companions – Schauspielerinnen im Kino*. Sankt Augustin: Gardez!, 2000.
- Marschall, Susanne: *Aura und Affekt – Frauen-Bildnisse* vorgelegt. In: Susanne Marschall/Norbert Grob (Hrsg.): *Ladies, Vamps, Companions – Schauspielerinnen im Kino*. Sankt Augustin: Gardez!, 2000, S. 13–34.
- Marschall, Susanne: *Rot. Der springende Punkt im Bild*. In: Jürgen Felix / Bernd Kiefer / Susanne Marschall / Marcus Stiglegger (Hrsg.): *Die Wiederholung. Festschrift für Thomas Koebner zum 60. Geburtstag*. Marburg: Schüren, 2001.
- Marschall, Susanne: *Rot ist die Farbe. Eine Initiale des Sehens, in der Kunst, im Alltag und im Kino*. In: *film-dienst: Thema Rot* Nr. 3 (2002), S. 6–14.
- Marschall, Susanne / Will, Fabienne: *Blau. Passage durch eine immaterielle Farbe*. In: *film-dienst: Thema Blau* Nr. 10 (2002), S. 6–13.
- Marschall, Susanne: *Der Fall Gelb. Bewegungen im exzentrischen Farbraum*. In: *film-dienst: Thema Gelb* Nr. 18 (2002), S. 6–15.
- Marschall, Susanne: *Am Saum des Unbeschriebenen. Wenn Eis und Schnee die Leinwand färben*. In: *film-dienst* Nr. 26 (2002), S. 6–11.
- Marschall, Susanne: «Triebfilme» - mit freudscher *Skepsis betrachtet*. In: Thomas Koebner (Hrsg.): *Diesseits der Dämonischen Leinwand. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*. Augsburg: Edition Text & Kritik, 2003, S. 239–258.
- Maschmann, Einar: *Von den Anilinfarben zum Farbfilm*. In: *Film & TV Kameramann* Nr. 10 (1995).
- Maund, Barry: *Colours. Their nature and representation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Mehnert, Hilmar: *Die Farbe in Film und Fernsehen*. Leipzig: VEB Fotokinoverlag, 1974.
- Meier, Christel / Suntrup, Rudolf: *Zum Lexikon der Farbenbedeutungen im Mittelalter*. In: Karl Hauck (Hrsg.): *Frühmittelalterliche Studien*. Bd. 21. Berlin/New York: de Gruyter 1987, S. 390–478.
- Messias, Hans: *Die Faszination der Farbe Weiß. Zu dem Technicolor-Film «Die schwarze Narzisse»*. In: *film-dienst* Nr. 25 (1993).
- Mihm, Kai: *Reisen durch Raum und Zeit. Über Ang Lee und seine beiden neuen Filme «Ride With the Devil» und «Tiger & Dragon»*. In: *epd-Film* Nr. 1 (2001).
- Mikunda, Christian: *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*. 1. Aufl. 1986. Wien: WUV, 2002.
- Millet, Bernard: *Technique et esthétique. Le Technicolor, ou l'esthétique de la carte postale: Le mythe des «couleurs naturelles»*. In: *La revue du cinéma* Nr. 385 (1983), S. 93–103.
- Millet, Bernard: *Technique et esthétique. II – L'ère des sunlights, ou les soleils de conserve*. In: *La revue du cinéma* Nr. 385 (1983), S. 93–103.
- Moholy-Nagy, Laszlo: *Malerei, Fotografie, Film*. Faksimile der Ausgabe von 1927. Reihe: Neue Bauhausbücher. Mainz: Florian Kupferberg, 1967.
- Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001.
- Morin, Edgar: *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*. Stuttgart: Klett, 1958.
- Mosley, Philip: *Ingmar Bergman. The Cinema as Mistress*. London: Marion Boyars Publishers Inc., 1981.
- Müller, Robert: *Lighting Man*. In: *steadycam* 32 (1996), S. 75–96.
- Müller-Funk, Wolfgang: *Die Farbe Blau. Untersuchungen zur Epistemologie des Romantischen*. Wien: Turia und Kant, 2000.
- Müller-Novak, Julia: *Weich, aber nicht zu weich: harte Ansprüche an ein Lichtkonzept*. In: *Film & TV Kameramann* Nr. 1 (1999).
- N.N. (Hrsg.): *Das Modebuch*. Berlin: Phaidon, 2001.
- Nabokow, Vladimir: *Lolita*. Roman. Erstausgabe Paris 1955. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989.
- Nay, Ernst Wilhelm: *Akkord in Rot und Blau 1958*. Stuttgart: Reclam jun., 1962.
- Neale, Steve: *Cinema and Technology. Image, Sound, Colour*. London, Basingstoke: bfi, 1985.
- Newhall, Beaumont: *Geschichte der Photographie*. Aus dem Amerikanischen von Reinhard Kaiser. München: Schirmer/Mosel, 1998.
- Newman, Barnett: *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III*. Stuttgart: Reclam jun., 1971.
- Newton, Sir Issac: *Optik oder Abhandlung über Spiegelungen, Brechungen, Beugungen und Farben des Lichts. I., II. und III. Buch*. Aus dem Englischen übersetzt von W. Abendroth. 2. Aufl. Reprint der Aug. Leipzig, Engelmann, 1898. Frankfurt am Main: Harri Deutsch Verlag, 2001.
- Noël, Benoît: *Subterfuge et subreptice. La couleur selon Eric Romer*. In: *Positif: revue mensuelle de cinéma* Nr. 375–376 (1992), S. 155–157.
- Noël, Benoît: *La couleur. La portée créatrice de la couleur à l'écran*. In: *La revue du cinéma* Nr. 444 (1983), S. 53–59.
- Noll Brinckmann, Christine: *Zur Sexualität der Farbe. Über die Geschlechterdifferenz im Umgang*

- mit *Experimentalfilm*. In: *Kunstforum*. Bd. 107, April/Mai 1990.
- Noll Brinckmann, Christine: *Farbe*. In: Wolfgang Beilenhoff / Martin Heller (Hrsg.): *Das Filmplakat*. Zürich / Berlin / New York: Scalo, 1995, S. 224–227.
- Noll Brinckmann, Christine: *Filmische Farbe, als Abbild und Artefakt*. In: Hans-Georg von Arburg / Michael Gamper / Ulrich Stadler (Hrsg.): «Wunderliche Figuren». *Über die Lesbarkeit von Chiffreschriften*. München: Fink, 2001, S. 187–206.
- Nowotny, Robert A.: *The Way of all Flesh Tones. A History of Color Motion Picture Processes 1895–1929*. New York/London: Garland Publishing, Inc., 1983.
- Olbrich, Harald u.a. (Hrsg.): *Lexikon der Kunst*. 7 Bde. 1. Aufl. 1987. München: dtv, 1996.
- Olbrich, Harald u.a. (Hrsg.): *Goya*. In: ders. (Hrsg.): *Lexikon der Kunst*. Bd. 2. München: dtv, 1996, S. 818–820.
- Oliver, Roger W. (Hrsg.): *Ingmar Bergman. An Artist's Journey on Stage, on Screen, in Print*. New York: Arcade Publishing, 1995.
- Overath, Angelika: *Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1987.
- Panofsky, Erwin: *Die Perspektive als «symbolische Form»*. In: ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Hrsg. v. Hariolf Oberer und Egon Verheyen. Berlin: Wissenschaftsverlag Völker Spiess, 1998, S. 99–167.
- Panofsky, Erwin: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Hrsg. v. Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin: Spiess, 1998.
- Panofsky, Erwin: *Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen*. Berlin: Friedenauer Presse, 2002.
- Paul, Harry: *Lexikon der Optik A–L*. 1. Aufl. 1999. Heidelberg/Berlin: Spektrum, 2003.
- Paul, Harry: *Lexikon der Optik M–Z*. 1. Aufl. 1999. Heidelberg/Berlin: Spektrum, 2003.
- Pomarède, Maurice: *Die Gefiederfarben der Vögel*. In: *Spektrum der Wissenschaft Spezial: Farben* Nr. 4 (2000), S. 36–39.
- Preimesberger, Rudolf u.a. (Hrsg.): *Porträt*. Berlin: Reimer, 1999.
- Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films*. Berlin: Bertz, 2003.
- Raciné, Albert: *The Complete Costume History*. 1. Aufl. Paris 1888. Köln / London / Los Angeles / Madrid / Paris / Tokyo: Taschen, 2003.
- Rapelli, Paola: *Francisco de Goya*. Köln: DuMont, 1998.
- Raphael, Max: *Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form*. Hrsg. v. Klaus Binder. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- Reid's Film Index: *Color by Technicolor*. Australien: Fast Books, o.J.
- Röwekamp, Burkhard: *Vom film noir zur méthode noire. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei*. Marburg: Schüren, 2003.
- Roire, Jacques: *Im Namen der Farbe*. In: *Spektrum der Wissenschaft Spezial: Farben* Nr. 4 (2000), S. 88–89.
- Runge, Philipp Otto: *Farbenkugel. Konstruktion des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zueinander und ihrer vollständigen Affinität. Mit Notizen zur Farbe und dem Briefwechsel mit Goethe*. Stuttgart: Tropen, 1999.
- Rushdie, Salman: *Der Zauberer von Oz*. Aus dem Englischen von Gisela Stege. Bellheim: Edition Phantasia, 1999.
- Ryan, Roderick T.: *A History of Motion Picture Color Technology*. London / New York: Focal Press, 1977.
- Sacks, Oliver: *Die Insel der Farbenblinden. Die Insel der Palmsarne*. 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002.
- Sala, Giuseppe: *Il colore nel cinema*. Testi e documenti per la storia del film, 5. Roma: Bianco e Nero 1952.
- Sander, Gabriele: *Blaue Gedichte*. Stuttgart: Reclam jun., 2001.
- Schatz, Thomas: *The Genius of the System. Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. With a new preface by Steven Bach. New York: Henry Holt and Company, 1996.
- Schenk, Irmbert: *Aphoristisches zur Farbe im Stummfilm*. Typoskript.
- Schlink, Wilhelm (Hrsg.): *Bildnisse. Die europäische Tradition der Porträtkunst*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997.
- Schmidt, Walter H.: *Als die Bilder farbig wurden... 25 Jahre Farbfernsehen*. In: *Film & TV Kameramann* Nr. 8 (1992).
- Schneider, Norbert: *Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1999.
- Schneider, Norbert: *Porträtmalerei*. Köln / London / Madrid / New York / Paris, Tokyo: Taschen, 1999.

- Schöne, Wolfgang: *Goethes Farbentheologie*. München: Beck, 1987.
- Schöne, Wolfgang: *Über das Licht in der Malerei*. 8. Aufl. Unveränderter Nachdruck der 3. Aufl. Berlin: Gebr. Mann, 1994.
- Schopenhauer, Arthur: *Über das Sehn und die Farben*. In: *Kleinere Schriften 1. Veröffentlichung 1816*. Stuttgart/Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, S. 193–297.
- Schröder, Klaus Albrecht / Hoerschelmann, Antonia (Hrsg.): *Edvard Munch. Thema und Variation*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003.
- Schütze, Irene: *Sprechen über Farbe: Rubens und Poussin*. Weimar: VDG, 2003.
- Schultz, Joachim (Hrsg.): *Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeisendend. Farben in der deutschen Lyrik von der Romantik bis zur Gegenwart*. München: dtv, 1994.
- Schultze, Werner: *Farbenphotographie und Farbfilm. Wissenschaftliche Grundlagen und technische Gestaltung*. Berlin/Göttingen/Heidelberg: Springer, 1953.
- Schuster, Martin: *Wodurch Bilder wirken. Psychologie der Kunst*. 1. Aufl. 1992. Köln: DuMont, 2002.
- Schuth, Dietmar: *Die Farbe Blau. Versuch einer Charakteristik*. Münster: Lit, 1995.
- Schwarz, Andreas: *Die Lehren von der Farbenharmonie. Eine Enzyklopädie zur Geschichte und Theorie der Farbenharmonielehren*. Göttingen/Zürich: Muster-Schmidt, 1999.
- Schwepe, Helmut: *Handbuch der Naturfarbstoffe. Vorkommen. Verwendung. Nachweis*. Landsberg/Lech: ecomed, 1993.
- Schwerfel, Heinz Peter: *Kino und Kunst. Eine Liebesgeschichte*. Köln: DuMont, 2003.
- Schwozter, Christian: *Technicolor – die farbigsten Momente der Filmgeschichte*. In: *Film & TV Kameramann* Nr. 2 (1996), S. 8–27.
- Sedlmayr, Hans (Hrsg.): *Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München Nr. 5: Über Farbe, Licht und Dunkel*. München: Max Hueber, 1959.
- Sedlmayr, Hans (Hrsg.): *Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München Nr. 9–10: Über Farbe, Licht und Dunkel (II). Zeit und Licht*. München: Max Hueber, 1964.
- Sedlmayr, Hans: *Bemerkungen zur Inkarnatfarbe bei Rubens*. In: ders. (Hrsg.): *Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München Nr. 9–10: Über Farbe, Licht und Dunkel (II). Zeit und Licht*. München: Max Hueber, 1964, S. 43–54.
- Seeling, Charlotte: *Mode. Das Jahrhundert der Designer. 1900–1999*. Köln: Könemann, 1999.
- Seesslen, Georg / Jung, Fernand: *Stanley Kubrick und seine Filme*. Marburg: Schüren, 1999.
- Sharits, Paul J.: *Red, Blue, Godard*. In: *Film Quarterly* Nr. 4 (1966), S. 24–29.
- Silvestrini, Narciso/Fischer, Ernst Peter.: *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*. Hrsg. v. Klaus Stromer. Köln: DuMont, 1998.
- Spektrum der Wissenschaft Spezial: *Farben*, Nr. 4 (2000).
- Spielhauer, Katharina: *«Wir besaßen den gleichen Enthusiasmus...» Interview mit Jack Cardiff*. In: Hilmar Hoffmann / Walter Schobert (Hrsg.): *Hein Heckroth: Film-Designer*. Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums: Kinematograph Nr. 7. Frankfurt am Main 1991, S. 49–55.
- Sölch, Reinhold: *Die Evolution der Farben. Goethes Farbenlehre in neuem Licht*. Ravensburg: Ravensburger Verlag, 1998.
- Städelsches Kunstinstitut (Hrsg.): *Rembrandt REMBRANDT*. Frankfurt am Main: Edition Minerva, 2003.
- Steiner, Rudolf: *Das Wesen der Farbe. Drei Vorträge, gehalten in Dornach am 6., 7. und 8. Mai 1921 sowie neun Vorträge als Ergänzungen aus dem Vortragswerk der Jahre 1914 bis 1924*. 1. Aufl. 1986. Dornach: Rudolf Steiner, 1993.
- Steinlechner, Gisela: *«Es fließt, es fließt ... die Milch»*. In: Wolfgang Ulrich / Juliane Vogel (Hrsg.): *Weiß*. Frankfurt am Main: Fischer, 2003, S. 75–92.
- Stich, Sidra: *Yves Klein*. Ausstellungskatalog Museum Ludwig, Köln und Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 8. November 1994 bis 8. Januar 1995. Stuttgart: Cantz, 1994.
- Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin/Goethe-Institut, München (Hrsg.): *Rot für Gefahr, Feuer und Liebe. Frühe Deutsche Stummfilme*. Berlin: Henschel, 1995.
- Stoichita, Victor Ieronim: *Eine kurze Geschichte des Schattens*. München: Fink, 1999.
- Stulz, Heinke: *Die Farbe Purpur im frühen Griechenland. Beobachtet in der Literatur und in der bildenden Kunst*. Stuttgart: B.G. Teubner, 1990.
- Strasser-Köhler, Ute: *Der Erwerb allgemeiner Farbnamen bei Kindern: Eine Rekapitulation evolutionärer Farbnamenerwerbsstufen? Inauguraldissertation*. Frankfurt am Main 1995.
- Tessier, Max: *Séductions. De la couleur dans les films japonais*. In: *Positif: revue mensuelle de cinéma* Nr. 375–376 (1992), S. 152–154.
- Theroux, Alexander: *Rot. Anleitungen eine Farbe zu lesen*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1998.
- Theroux, Alexander: *Gelb. Anleitungen eine Farbe zu lesen*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1998.

- Theroux, Alexander: *Blau. Anleitungen eine Farbe zu lesen*. 1. Aufl. 1998. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1999.
- Theroux, Alexander: *Orange. Anleitungen eine Farbe zu lesen*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1999.
- Theroux, Alexander: *Grün. Anleitungen eine Farbe zu lesen*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2000.
- Theroux, Alexander: *Purpurn. Anleitungen eine Farbe zu lesen*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2000.
- Thomas, D.B.: *The First Colour Motion Pictures*. London: Her Majesty's Stationery Office, 1969 (A Science Museum Monograph).
- Thommes, Armin: *Die Farbe als philosophisches Problem. Von Aristoteles bis zu Ludwig Wittgenstein*. Sankt Augustin: Gardez!, 1997.
- Thiel, Erika: *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 7. Aufl. Berlin: Henschel, 2000.
- Tobin, Yann: «You Gotta Have Glorious Technicolor...». *Les couleurs du musical*. In: *Positif: revue mensuelle de cinéma* Nr. 375-376 (1992), S. 147-149.
- Truffaut, François: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* 18. Aufl. München: Heyne, 1995.
- Turecek, Oliver / Grajczyk, Andreas/Roters, Gunnar: *Video- und DVD-Markt im Aufwind. 2001 und 2002 erfolgreiche Jahre für die Videobranche*. In: *Media Perspektiven* Nr. 2 (2003), S. 76-85.
- Ulrich, Wolfgang: *Geschichte der Unschärfe*. Berlin: Wagenbach, 2002.
- Ulrich, Wolfgang / Vogel, Juliane (Hrsg.): *Weiß*. Frankfurt am Main: Fischer, 2003.
- Umlauff, Ian: *Im Blick der Kamera: Schindlers Liste*. In: *Film & TV Kameramann* Nr. 7 (2000).
- Veckenstedt, Edm.: *Geschichte der griechischen Farbenlehre. Das Farbunterscheidungsvermögen. Die Farbenzeichnungen der griechischen Epiker von Homer Quintus Smyrnaeus*. 1. Aufl. 1888. Hildesheim: Gerstenberg, 1973.
- Vignaud, Colette / Pomies, Marie-Pierre/Menu, Michel: *Farbstoffe prähistorischer Malereien*. In: *Spektrum der Wissenschaft Spezial: Farben* Nr. 4 (2000), S. 48.
- Von Matt, Peter: ... *fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*. München: dtv, 2000.
- Vorträge der deutschen kinotechnischen Gesellschaft e.V.: *Film und Farbe*. Schriftenreihe der Reichsfilmkammer, Bd. 9. Berlin: Max Hesses, 1943.
- Vriesen, Gustav: *Robert Delaunay: Licht und Farbe des Orphismus*. 1. Aufl. 1967. Köln: DuMont, 1992.
- Wackenroder, W. H. / Tieck, Ludwig: *Phantasien über die Kunst IX. Die Farben*. Hrsg. v. Wolfgang Nehring. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam, 2000.
- Wagner, Christoph: *Farbe und Metapher. Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels*. Dissertation 1993. Berlin: Gebr. Mann, 1999.
- Wagner, Monika: *Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München: Beck, 2002.
- Walker, Alexander / Taylor, Sybil / Ruchti, Ulrich: *Stanley Kubrik. Leben und Werk*. Berlin: Henschel, 1999.
- Wehlte, Kurt: *Werkstoffe und Techniken der Malerei*. 1. Aufl. 1967. Überarbeitete Auflage mit Tafelteil. Leipzig: Seemann, 2001.
- Wende-Hohenberger, Waltraud / Riha, Karl: *Diagonal. Zeitschrift der Universität-Gesamthochschule-Siegen. Zum Thema: Farbe(n)* Nr. 2 (1992).
- Wetzel, Christoph (Hrsg.): *Belser-Stilgeschichte. Studienausgabe in drei Bänden*. Stuttgart: Belser, 1999.
- Wheelock, Arthur K., Jr: *Vermeer*. 1. Aufl. 1992. Köln: DuMont, 2003.
- Whitman, Walt: *Leaves of Grass*. 1. Aufl. 1892. New York/Toronto/London/ Sydney/Auckland: Bantam Books, 1983.
- Wiesing, Lambert: *Phänomene im Bild*. München: Fink, 2000.
- Wilde, Oscar: *Salome. Trauerspiel in einem Akt*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 4: Theaterstücke II. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel, 2000, S. 9-43.
- Wilde, Oscar: *Das Bildnis des Dorian Gray*. In: ders.: *Sämtliche Werke in sieben Bänden*. Bd. 1. Hrsg. v. Norbert Kohl. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel, 2000.
- Wilhelm, Henry: *The Permanence and Care of Color Photographs: Traditional and Digital Color Prints, Color Negatives, Slides, and Motion Pictures*. 1. Aufl. 1943. Grinnell, Iowa: Preservation Publishing Company, 1951.
- Wilson, Emma: *Three Colours: Blue: Kiesowski, colour and the postmodern subject*. In: *Screen* Nr. 4 (1998), S. 349-362.
- Wittgenstein, Ludwig: *Bemerkungen über die Farben*. In: ders.: *Über Gewissheit*. Werkausgabe Bd. 8. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, S. 7-112.

- Wehlt, Kurt: *Werkstoffe und Techniken der Malerei*. 1. Aufl. 1967. Leipzig: Seemann, 2001.
- Welsch, Norbert/Liebmann, Claus Chr.: *Farben: Natur, Technik, Kunst*. Heidelberg/Berlin: Spektrum, 2003.
- Wulff, Hans J.: *Die signifikanten Funktionen der Farben im Film*. In: *Ars Semiotika* Nr. 3/4 (1988).
- Yiu, Yvonne: *Jan van Eyck. Das Arnolfini-Doppelbildnis*. Frankfurt am Main / Basel: Stroemfeld/Nexus, 2001.
- Zeki, Semir: *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Zizek, Slavoj (Hrsg.): *Ein Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Hitchcock*. Wien: Turia & Kant, 1992.
- Zizek, Slavoj: *Sublimierung und der Fall des Objekts*. In: ders. (Hrsg.): *Ein Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Hitchcock*. Wien: Turia & Kant, 1992, S. 183–189.
- Zola, Emile: *Nana*. Frankfurt am Main: Insel, 1979.

Fernsehdocumentation

- Pulch, Harald/Loiperdinger, Martin: *DIE LUST AN DER FARBE. DIE GESCHICHTE DES FARBFILMS (TEIL 1 UND 2)*. Wiesbaden: BVM Bild + Vision Medienproduktion GmbH.

II. Filmregister

A

ABWEGE 169
 ADVENTURES OF ROBIN HOOD, THE 309,
 341–342
 AGE OF INNOCENCE, THE 189f., 200, 223,
 236f., 239f.
 ALICE OU LA DERNIÈRE FUGUE 402
 ALIEN 226
 AMANTS, LES 296
 AMANTS DU PONT-NEUF, LES 37f.
 AMERICAN BEAUTY 401
 AN AMERICAN IN PARIS 234, 325f., 328f.,
 331, 333, 353–357, 358–364, 369, 371, 373
 ANNABELL'S BUTTERFLY 289f.
 APOCALYPSE NOW 71, 82, 417
 AU REVOIR LES ENFANTS 50

B

BARRY LYNDON 192, 204, 225
 BEAUTIFUL MIND, A 81, 123
 BECKY SHARP 185, 194, 316, 375
 BEN HUR (1925) 377
 BLACK NARCISSUS 53, 61, 171, 213–214,
 238, 308, 335f.
 BLACK PIRATE, THE 309, 339–340
 BLADE RUNNER 226
 BLAIR WITCH PROJECT, THE 209, 227f.
 BLUE 59, 67
 BLUE STEEL 62, 297
 BLUE VELVET 373
 BREAKING THE WAVES 210, 228
 BRINGING UP BABY 308
 BÜCHSE DER PANDORA, DIE 186

C

CARRIE 245
 CASTAWAY 80
 CHOSÉS DE LA VIE, LES 64
 CITIZEN KANE 101f.
 CLEOPATRA (1963) 216, 330, 372
 COMPANY OF WOLVES, THE 57, 106
 CUBE 99
 LA CUCARACHA 312

D

DAMES 326
 DANCER IN THE DARK 94–96, 210, 228, 316,
 322, 376
 DANGEROUS LIAISONS 105f., 173, 190, 209, 225
 DEEP END 65
 DELICATÈSSEN 23, 70
 IL DESERTO ROSSO 313
 DICK TRACY 371, 417
 DOCTOR X 302
 DOKTOR ZHIVAGO 68
 DON Q – SON OF ZORRO 337–338
 DON'T LOOK NOW 56f., 224
 DOUBLE INDEMNITY 170
 DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE, LA 177
 DRACULA (USA 1992) 206, 220–221, 241–245
 DRAUGHTMAN'S CONTRACT 93
 DU BLEU JUSQU'EN AMÉRIQUE 64

E

EDWARD SCISSORHANDS 106, 373
 ENFANTS DU MARAIS, LES 93

EWIGE ZWEIFEL, DER 294
 EWIGKEIT UND EIN TAG, DIE 64

F

FANTASIA 289, 325f.
 FAR FROM HEAVEN 398
 FARGO 103
 FOG, THE 126
 FOOTLIGHT PARADE 326
 42ND STREET 326
 FUNNY FACE 217, 232f., 323f., 348

G

GARDEN OF ALLAH, THE 185f., 194
 GATTACA 70, 208
 GHOST DOG 96–98
 GIORNATA PARTICOLARE, UNA 71
 GLADIATOR 64
 GODFATHER, THE 71, 163
 GOLD DIGGERS OF 1933 326
 GOLD RUSH, THE 101
 GONE WITH THE WIND 211, 271, 316, 383
 GOYA EN BURDEOS 206, 332, 399–417, 422f.
 GRADUATE, THE 65
 GRAND BLEU, LE 65
 GREAT DICTATOR, THE 381
 GREAT EXPECTATIONS (USA 1998) 91–93
 GULF BETWEEN, THE 307, 310

H

HABLE CON ELLA 10, 11, 21, 387
 HAIR 104, 373
 HANA-BI 64
 HAROLD AND MAUDE 68
 HEAVEN 66
 HEAVENLY CREATURES 207, 322, 388, 390–
 394
 HEIMWEG 19, 77, 223, 387
 HELP! 103
 HERO 9, 10–21
 HIMMEL ÜBER BERLIN, DER 67
 HIS GIRL FRIDAY 308
 L'HISTOIRE D'ADÈLE H 219, 238
 8 FEMMES 217, 234, 398

I

I MARRIED A WITCH 308
 I WAS A MALE WAR BRIDE 308
 ICE STORM, THE 104
 IN DREAMS 57
 IT'S A WONDERFUL LIFE 106
 IVAN THE TERRIBLE 196, 287, 378–381

J

JARDINIER, LE 306
 JAWS 64
 JENSEITS DER STILLE 103
 JEZEBEL 24, 46f., 113, 232–234
 JFK 388
 JOUR DE FÊTE 384
 JOY LUCK CLUB, THE 206, 388
 JUD SÜSS 32
 JURASSIC PARK 81–83, 85

K

KABINETT DES DOKTOR CALIGARI, DAS
 300, 332
 KAGEMUSHA 205, 245
 KALTE HERZ, DAS 31f.
 KOLBERG 31
 KUNDUN 57f., 222
 KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN, EIN 177

L

LAST EMPEROR, THE 417
 LEAVE HER TO HEAVEN 308
 LITTLE BUDDHA 417
 LOLA RENNT 99
 LOLITA 69f.
 LORD OF THE RINGS, THE 76, 77f., 314f., 395f.
 LOST HIGHWAY 26, 144
 LOVELY TO LOOK AT 327
 LUDWIG 191

M

MAJOR AND THE MINOR, THE 308
 MAMMA ROMA 249
 MAN WHO CRIED, THE 65
 MARNIE 187
 MARY POPPINS 325
 MARY SHELLY'S FRANKENSTEIN 102f., 174
 MATTER OF LIFE AND DEATH, A 171, 336
 MEET ME IN ST. LOUIS 327
 MEILLEURE FAÇON DE MARCHER, LA 232
 MEMENTO 10, 21
 MÉPRIS, LE 177
 MIFUNE 85f., 88
 MISFITS, THE 383
 MOBY DICK (USA 1956) 185, 201, 373
 MORTE A VENEZIA 63f.
 MOULIN ROUGE 201, 308
 MOULIN ROUGE! 173, 191, 208, 232, 361
 MULHOLLAND DR. 144, 210, 332
 MY FAIR LADY 318, 319
 MY LOVER MY SON 188

N

NANOOK OF THE NORTH 103
 NEAR DARK 61, 297
 NIAGARA 215, 382
 NINOTSCHKA 308
 NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS
 49f., 61, 296, 402
 NOSFERATU – PHANTOM DER NACHT 61, 297
 NOSTALGHIA 402
 1900 417

O

O BROTHER, WHERE ART THOU 77
 ÔDIPUSI 388
 ONE FROM THE HEART 417
 ONE HOUR PHOTO 163, 191f., 203
 OPUS I 289
 OTHERS, THE 21
 OUT OF AFRICA 93, 124

P

PANZERKREUZER POTEMKIN 283f., 377f., 380
 PASSION DE JEANNE D'ARC, LA (F 1928) 186

PEEPING TOM 334
 PHILADELPHIA STORY, THE 308
 PICTURE OF DORIAN GRAY, THE 24, 384
 PIRATE, THE 327f.
 PISCINE, LA 65
 PLAYTIME 319, 388
 PLEASANTVILLE 373
 PUNCH-DRUNK LOVE 178, 210, 419, 423
 PURPLE ROSE OF CAIRO, THE 387

R

RAGING BULL 387, 388–390
 RASHÔMON 11, 12, 16
 REBEL WITHOUT A CAUSE 216, 234–236
 RED SHOES, THE 52f., 171, 212, 237f., 308,
 329–336, 349–352, 355, 357, 358f., 369,
 371, 373
 REFLECTING SKIN, THE 226
 ROAD TO PERDITION 395f.
 ROSEMARY'S BABY 219

S

SCHINDLER'S LIST 43, 50f., 285
 SCHLAFES BRUDER 75f.

SCHREIE UND FLÜSTERN 127, 245, 246–269,
 294f., 422
 SENSE AND SENSIBILITY 89f.
 SEVEN YEAR ITCH, THE 165
 SHINING 105
 SIEBEN SAMURAI, DIE 86, 88
 SIMPLE PLAN, A 104f.
 SINGIN' IN THE RAIN 325, 328f., 333, 362,
 365–368, 369–373
 SMOKE 387
 SNOW FALLING ON CEDARS 172, 396f.
 SOME LIKE IT HOT 308, 382f.
 SOUND OF MUSIC, THE 322
 SOUTH PACIFIC 369
 A STAR IS BORN 318f., 396
 STRAIGHT STORY, THE 93
 SUNSET BOULEVARD 401

T

TALES OF HOFFMANN 208, 329
 TANZ DER FARBEN 289
 TAXI DRIVER 187, 203
 TERMINATOR 23, 62, 191, 297
 THIEF OF BAGDAD, THE 330
 THIN RED LINE, THE 63

THIRD MAN, THE 391, 393
 TITANIC 208, 224, 240f.
 TO CATCH A THIEF 364
 TOOTSIE 211, 232
 TRAFFIC 23, 62, 78
 TRAINSPOTTING 62
 37°2 LE MATIN 61f., 232
 TROIS COULEURS: BLEU 62, 177f., 206
 TUVALU 23
 TWIN PEAKS 143f., 210
 2001: A SPACE ODYSSEY 111f.

V

VERTIGO 26, 28, 40, 127, 140–166, 187, 302,
 313, 422

W

WEST SIDE STORY 202, 236
 WILD AT HEART 322, 373
 WINTERSCHLÄFER 98f., 104f.
 WIZARD OF OZ, THE 35, 67f., 106, 196,
 315–322, 325, 343–347, 374, 390f.
 WOMEN, THE 316, 322, 383f.
 WOMEN OF THE YEAR 308