

Hans J. Wulff

Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films

4. Filmfarben

4.1 Texttheorie der Farbsignifikation

Der folgende Artikel erschien zuerst als Teilkapitel des Buches: *Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr 1999, S. 146-177.

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/1-5-4-1>.

Farbsignifikation

Ikonismus

Gleichheiten und Verschiedenheiten

Farben in textueller Ausdrucksfunktion

Ausdrucksfunktion I: Mittelcharakter

Ausdrucksfunktion II: Emotiv-affektive Assoziativität

Ausdrucksfunktion III: Symbolische Funktionen

Zusammenfassung

Texttheorie

Qualität oder Ausstattung?

Nicht-Natürlichkeit oder Natürlichkeit?

Farbmodalitäten und Farbschemata

Vorzugsfarben

Farbobjekte

Komposition

Kontrolle und Farbdrehbuch

Ikonographische Imitation

Farben und Texturen, Glanz

Schwarzweiß- oder Farbfilm

Raum und Szene

Ein anderes Beispiel, an dem ich die Ausgangsüberlegungen exemplifizieren will, ist die Rolle der Farbe

- 1) in den Darstellungsverhältnissen des Films,
- 2) im Aufbau spezifischer Bedeutungen in einem einzelnen Werk und
- 3) in den Rezeptionsprozessen.

Ich will am Beispiel der Farben insbesondere zeigen, wie sich die Repräsentationsmittel des Films schließlich in die Formationen des Textes integrieren - wobei es formale Eigenschaften der Filmfarbe sind, die in den höheren Formen der filmischen Signifikation genutzt werden. Farbe ist kein eigenständiges Darstellungsmittel des Films, sondern wird erst im Kontext zu einem Bedeutungsträger (oder auch nicht).

Doch will ich an der Basis der filmischen Darstellung ansetzen.

Farbsignifikation

Nach Kindem (1977, 78) spricht man von *color signification* dann, wenn eine Farbe, ein Farbobjekt oder eine Farbfläche für die Konstitution und Spezifizierung eines Zeichens zentral oder wesentlich ist. Man kann überprüfen, ob eine Farbe signifikativ gebraucht wird, indem man die Farbe in einem Experiment (das kann auch ein Gedankenexperiment sein) verändert: Führt die Substitution einer Farbe oder eines Farbwertes dazu, daß sich das Zeichen verändert, zu einem anderen Zeichen wird oder seinen Zeichencharakter verliert - dann hat man es mit *Farbsignifikation* zu tun.

Ikonismus

Natürlich setzt Farbsignifikation auf einem sehr niedrigen Niveau ein und hat schon unter dem Aspekt der ikonischen *Repräsentation* eine erste Ausprägung. Die Abbildungsfunktion, in der auch Farben stehen können, ist nicht trivial und nicht immer gegeben, sondern es gibt filmische Experimente, die genau diese Relation hintergehen und mit Farben unabhängig von der "Repräsentation" arbeiten.

Für das "normale" Filmbild, für die "normale" Einstellung ist aber "Farbigkeit" eine elementare Gegebenheit des filmischen Abbildens - weil die Farbigkeit der Dinge essentielles Merkmal der Wahrnehmungswelt ist. Gerade in der Korrespondenz ihrer Farbigkeit sind Film und Realität aufeinander bezogen. "One of the most important of the *surface characteristics* of film, as of reality, is colour," kann man bei Stephenson und Debrix (1976, 177) lesen. Die Farbe gehört zum Erscheinungsbild der äußeren Realität; sie ist nicht substituierbar.

Wenn sich nun der Film der Farbe bedient, bedient er sich zugleich eines anderen Prinzips der äußeren

Realität: der isolierten Gegenstände. Farbe kann nur am *Farbobjekt* auftreten, soll das heißen. Wenn Farbobjekte abgebildet werden, werden sie *emphatisch* repräsentiert (nach einer Überlegung John Deweys). Farben in Abbildung sind gegenüber den Verhältnissen der Realität auf *Prägnanz* organisiert und allein darum schon dem Abgebildeten gegenüber unähnlich. Aber das nur am Rande.

Möglicherweise können Farbobjekte aufgrund ihrer Farbigkeit *signifikativ eingesetzt* werden. Dementsprechend muß unterschieden werden zwischen Farbobjekten in signifikativem Gebrauch und als Elementen des normalen abgebildeten Handlungsraumes. Ein Objekt, das farbig ist, umfaßt nicht unbedingt auch signifikative Aspekte. Wird es signifikativ gebraucht, muß es sich zum einen vom Ensemble der Farben anderer Farbobjekte abheben; zum anderen steht es damit natürlich auch in Opposition zu anderen Färbungen des gleichen Objekts.

Gleichheiten und Verschiedenheiten

Entsprechend diesen Überlegungen sind die beiden Momente der *Alternation* und der *Repetition* für das Vorkommen von Farbzeichen entscheidend. Wechselt ein Farbobjekt seine Farbe, wird ein Unterschied angezeigt; wird eine Farbe am gleichen oder am anderen Objekt repetiert, drücken sich darin Übereinstimmungen und Zusammenhänge aus (so auch Kin-dem 1977, 81-82). Rudolf Arnheim, der schon 1935 einen Aufsatz zu den Strukturen des Gebrauchs der Farben im Film schrieb, hielt die Herstellung von Beziehungen für die wesentliche Aufgabe der Farb-Strategie eines Films: *Gleichheit* von Farben stelle gleichförmige Farbflächen (wie den Himmel) her, drücke die Inhaltsähnlichkeit mehrerer Gegenstände aus oder bewirke, daß Gegenstände ineinander verschmelzen; der *Kontrast* der Farben diene dazu, einen Gegenstand vom anderen abzuheben oder Unterteilungen innerhalb eines Gegenstandes zu machen; und die *Verwandtschaft* von Farben schließlich diene dazu, unterschiedliche Schattierungen innerhalb eines Gegenstandes hervorzuheben bzw. dazu, zwei Gegenstände voneinander zu trennen, ohne sie in klaren Kontrast zu rücken und ohne eine allzu große Ähnlichkeit auszudrücken.

In der Abbildung wird der farbigen Realität ein Farb-Bild zugeordnet, das dem Wahrnehmungseindruck mehr oder weniger ähnlich sein kann.

Will sagen, daß die Relation zwischen Urbild und Bild systematisch gestört oder verzerrt werden kann; die Farben auf dem Film können denen vorm Film ähnlich sein oder auch nicht. Die Technicolor-Farben beziehen einen Teil ihrer ästhetischen Möglichkeiten gerade aus der Tatsache, daß sie *dem Abgebildeten unähnlich* sind. Es ist mehrfach darauf hingewiesen worden, daß in allen Farbsystemen die Farben des filmischen Bildes nicht mit denen der abgebildeten Realität übereinstimmen: Ein allzu komplizierter Zuordnungs- und Verarbeitungsprozeß steht zwischen "object colors and print colors" (Johnson 1966, 7; vgl. Dreyer 1973, 170; Stephenson/Debrix 1976, 181).

Diesem folgend muß allein das Verhältnis von Urbild und Abbild als eine *erste Stufe der Farbsignifikation* angesehen werden: einem farbigen Urbild wird ein farbiges Bild zugeordnet. Man hat es hier auf den ersten Blick mit einer mechanischen Zuordnungsfunktion zu tun, so daß das Abbild jedenfalls als *ikonische Repräsentation* des Urbilds aufgefaßt werden kann [1].

Es sei aber vor allzu naheliegenden Ikonismus-Annahmen gewarnt; so ist das konventionellerweise "Nacht" anzeigende "Blau" durchaus nicht ikonisches Abbild von Nacht, sondern eine Symbolisierung derselben [2]. Erinnert sei auch an die verschiedenen Techniken der Einfärbung eigentlich nicht farbiger Bilder z.B. aus der Sonargrafie oder der Röntgenfotografie: "Farbe" wird diesen Bildern aufgrund eines Grauwertes zugeordnet, nicht aufgrund einer Beschaffenheit des Urbildes. Die Farbigkeit des Bildes dient dabei der besseren Unterscheidbarkeit, Erkennbarkeit und Prozessierbarkeit des Bildes, nicht der Repräsentation. Im folgenden werden ich solche Bildformen aber nicht weiter beachte, sondern werde ausgehen von dem "normalen" Abbildungsverhältnis, in dem ein photographisches Bild steht.

Für derartige Bilder wird "Repräsentation" als eine basale signifikative Funktion angenommen. Auf dieser ersten Stufe des chromatischen Ikonismus bauen nun andere Formen und Strategien der Farbsignifikation auf, die zum einen mit der *Signifikanz* isolierter Objekte zu tun hat, andererseits mit den Verfahren der *Textbildung*.

Farben in textueller Ausdrucksfunktion

Neben dieser elementaren Abbildungsfunktion, die ich als eine Art von "signifikativer Grundstufe" bestimmen möchte, können Farben in verschiedene andere Formen der Signifikation eingebunden sein.

Nach einer heuristischen Gliederung kann man drei qualitativ unterschiedliche Formen von Signifikation festmachen: (1) Farben des Elementes des Ausdrucksbereiches sind Teil der perzeptuellen Kodierung des Inhalts; (2) ihnen kommen eigene affektive Anmutungsqualitäten zu, die im Kontext wiederum funktionalisiert werden können; (3) sie können in symbolische Bedeutungsverhältnisse eintreten und dann als eigenständige Bedeutungsträger auftreten.

Ausdrucksfunktion I: Mittelcharakter

Farben sind filmische Mittel. Sie gehören dem Ausdrucksbereich an. Sie sind Mittel dazu, einen Gegenstand in Rede auszudrücken. Der Gegenstand in Rede und seine Artikulation in der filmischen Rede regieren den Einsatz der Mittel. Eisenstein verstand die Farbe als ein Element der filmischen Dramaturgie im weitesten Sinne (z.B. 1970, 123). Die Farben sollten sich in die organische Einheit des Kunstwerks einfügen (1970, 118f), so daß der Gesamttext als ein harmonisches Ausdrucks- oder Mitteilungsganzes auch von den verwendeten Farben unterstützt werde. In Eisensteins Auffassung stellt sich "Film" dar als ein Ensemble von Mitteln des Ausdrucks - neben den Farben zählen dazu der Ton, die Landschaft, die Musik, die Kadrierung und die Schauspielerführung usw. -, die vom Regisseur in einem einzelnen Film "orchestriert" werden, so daß alle Mittel helfen, das auszudrücken, was ausgedrückt werden soll.

Diesem folgend, müssen die Farben als eine Funktion des Inhalts analysiert werden; sie *indizieren* und *instantiieren* Artikulationen und Strukturen des Textes. Darum müssen die Elemente des Textes untersucht werden mit Blick darauf, wie die Farben mit ihnen korrespondieren. Darauf wird zurückzukommen sein.

Festgehalten sei, daß in dieser Funktion als Mittel des filmischen Ausdrucks den Farben keine eigenständige semantische Potenz zuerkannt wird, sondern daß ihre Eigenschaften in der übergeordneten Ganzheit des Textes funktionalisiert werden.

Ausdrucksfunktion II: Emotiv-affektive Assoziativität

Eine der wirklich populären Vorstellungen von der Bedeutung der Farben ist ihre Gleichsetzung mit gewissen emotionalen und affektiven Erlebnisqualitäten. Das kann so weit gehen, daß die Farbwahrnehmung zu den primären humanen Instinkten gestellt wird, weil sich in der *emotiven Bedeutung der Farben* stammesgeschichtliche Erfahrungen ausdrückten (so z.B. bei Mamoulian 1960, 70-71). Zwar ist heute relativ klar, daß die Zuordnung von Farben zu affektiven Qualitäten gelernt ist und auch kulturell variiert (Berens 1982, 214f), doch ist die *emotiv-affektive Assoziativität der Farben* ein Fakt, der auch im dramaturgischen Gebrauch von Farben im Film eine Rolle spielt. Eine Übersicht bei Berens (1982, 222) zeigt "allgemeine und sinnesbezügliche Farbassoziationen" im Überblick:

Rot

BA: aktiv, erregend, herausfordernd, herrisch, fröhlich, mächtig

AO: heiß, laut, voll, stark, süß, fest

Orange

BA: herzhaft, leuchtend, lebendig, freudig, heiter

AO: warm, satt, nah, glimmend, trocken, mürbe

Gelb

BA: hell, klar, frei, bewegt

AO: sehr leicht, glatt, sauer

Grün

BA: beruhigend, erfrischend, knospend, gelassen, friedlich

AO: kühl, saftig, feucht, sauer, giftig, jung, frisch

Blau

BA: passiv, zurückgezogen, sicher, friedlich

AO: kalt, naß, glatt, fern, leise, voll, stark, tief, groß

Violett

BA: würdevoll, düster, zwielichtig, unglücklich

AO: samtig, narkotisch duftend, faulig-süß, Mollklang

BA: Beeinflussung von Anmutungsqualitäten (allgemeine Assoziationen)

AO: Auslösung von Objekteigenschaften (sinnes-
bezügliche Assoziationen)

Es dürfte deutlich sein, daß in filmischen Nutzungen der Farbe auch die Assoziativität der Farben genutzt wird. Insbesondere die beiden Affekt-Dimensionen *Spannung (Tension)* und *Temperatur* spielen dabei wohl eine Rolle. Rot ist eine Farbe, die die Skalenwerte "hohe Tension" und "hohe Temperatur" signalisiert, so daß sie in beiden Dimensionen in klarer Opposition zu Blau steht (Sharits 1966, 25f). Dieses Assoziationsprinzip bedingt auch, daß Rot als Farbe größter Wärme angesehen ist und nicht Weiß, wie es in Wirklichkeit ist (Behrens 1982, 215).

Die hohe Tension von Rot bedingt das hohe Maß an Aufmerksamkeit, das rote Objekte oder Farbflächen auf sich ziehen (die natürlich vom Kontext klar abgegrenzt sein müssen). Erinnert sei an die Signalwirkung der roten Mäntel in Nicholas Roeg's *DON'T LOOK NOW* (1972), erinnert sei an Brian de Palmas *CARRIE* (1976) und den abundanten Gebrauch von Rot in der zweiten Hälfte des Films, erinnert sei schließlich an die pathologische Fixierung der Heldin auf die Farbe Rot in Hitchcocks *MARNIE* (1964) [3].

Tension und Temperatur sind allerdings affektive Assoziationen zu den Farben, die nicht kontextlos stehen. Umgekehrt: Es darf angenommen werden, daß die affektiv-emotive "Bedeutung" von Farben in jeweiligen Kontexten - in verschiedenen narrativen, szenischen, interaktiven etc. Umgebungen, an verschiedene Objekten etc. - erheblich varriieren kann bis zum Unerheblichwerden des oft absolut gesetzten Emotivitätswertes (ähnlich Stephenson/Debrix 1976, 187; Behrens 1982, 221). So kann Rot vor einem normal-gemischtfarbigem Hintergrund als Signalfarbe stehen, als "Farbe des Blutes" (Eisenstein 1975, 191), als "Wärme" repräsentierender Pol der schematischen Farbenopposition Blau-Rot (Sharits 1966, 25f), als symbolische Farbe etc.

Ich gehe davon aus, daß die Anmutungsqualitäten der Farben keinen eigenständigen semiotischen Status haben, also auch nicht "rein" kommuniziert werden können, sondern nur in Kombination mit anderen Funktionen der Farben im Film auftreten können. Dabei muß wiederum der affektiv-emotive Tonus einer Farbe kompatibel sein zu der textsemantischen Rolle des Objekts, an dem sie auftritt. Damit

kehrt sich das Bedeutungsverhältnis der Anmutungsqualitäten der Farben um: denn die anmutende Qualität wird aus einem Zustand des Textes abgeleitet (und kann dann mit der realisierenden Farbe identifiziert oder integriert werden) und nicht aus der präsentierten Farbe. Das bedeutet, daß die Bedrohlichkeit der roten Mäntel in *DON'T LOOK NOW* aus der Narration abgeleitet wird und daß die farbige Gestaltung die übermäßige narrative Relevanz dieser Farbobjekte auch optisch ausdrückt.

Ausdrucksfunktion III: Symbolische Funktionen

Unter der Symbolfunktion von Farben sei hier verstanden die Tatsache, daß Farben oder besondere Farbobjekte als Symbole Geltung besitzen können und als solche auch im filmischen Text signifizierend gebraucht werden. Diese Symbole und Symbolismen können auch außerhalb des Films gelten, sie können genre- oder medientypisch konventionalisiert sein oder erst im besonderen Text konstituiert werden. Welchen Allgemeinheitsgrad eine Symbolisierung hat, ist erst im jeweiligen Fall zu entscheiden.

Allerdings können schon in der kulturellen Kommunikation Farben mit verschiedenen Bedeutungskomplexen assoziiert sein; im Farbensymbolismus gibt es also Fälle der Polysemie bzw. der Homonymie. Einige Beispiele: *Rot* gilt

(1) konventionellerweise als Farbe der Revolution; in der Schlußszene von Nikolai Ekks Farbfilm *GRUNJA KORNAKOVA* (1936) "schwenkt die Heldin aus dem Turm ein weißes Tuch als Signal. Aber sie wird verwundet, und das weiße Tuch wird durch ihr Blut zur roten Fahne. Gerade dies entscheidet den weiteren Gang des Geschehens: Die Arbeiter der Fabrik sehen die rote Fahne vom Turm wehen" (Balázs 1972, 227). Die Assoziation Rot-Revolution bzw. Rot-Kommunismus findet sich bis in absonderliche Varianten: In der australischen Superheldenparodie *THE RETURN OF CAPTAIN INVINCIBLE* (1981, Philippe Mora) muß sich der Superheld vor dem Ausschuß für unamerikanische Umtriebe verantworten, weil er ein rotes Cape trägt.

(2) Konventionellerweise gilt es als ein Indiz für sexuelle Aktivität, Attraktivität und Bereitschaft, wenn eine Frau sich in brillantes, gesättigtes Rot hüllt (Sharits 1966, 27f) - man denke an *THE WOMAN IN RED* (1984, Gene Wilder) ebenso wie an Marilyn Monroes berühmtes rotes Kleid in *HOW TO MARRY A*

MILLIONAIRE (1953) oder an die schöne Fremde in Stellings DE WISSELWACHTER (1985). Auch in WORKING GIRL (1988, Mike Nichols) ist die sexuell und ökonomisch [!] initiative Frau bei mehreren Gelegenheiten (auf einer Party, beim Skilaufen etc.) leuchtend-rot gegen die Umgebung abgesetzt.

(3) Erinnert sei schließlich daran, daß das Doppelmotiv der 'femme fatale' in Rot und der 'femme fragile' in Weiß eines der Standardmotive des Melodrams ist.

(4) In de Palmas CARRIE (1976) dagegen steht Rot in enger Beziehung zu Blut, Tod und Rache - im Kontrast zu Blau, das Liebe, Hoffnung und Phantasie konnotiert (eine eingehende Beschreibung dieses Farbschemas findet sich in Ehlers 1980, 45).

Weiß als Farbe der Unschuld opponiert Rot als einem Indikator von Aktivität. Ein frühes Oppositionsschema des Western opponiert weiße Gute mit schwarzen Bösen; auch in Fritz Langs DER TIGER VON ESCHNAPUR (1960) wird das Gute vor allem Weiß angezeigt, wogegen die Farben des Bösen intensiv, hochgradig gesättigt und vielfältig sind (Durgnat 1968, 61). Eisenstein spricht von Weiß als "the colour of joy and of new forms of management" (1970, 117), wogegen Agnès Varda Weiß als Farbe des Todes auffaßt (Varda 1988, 16), ähnlich dem Gebrauch von Weiß als einer Farbe von Trauer und Tod in Lucchino Viscontis MORTE A VENEZIA (1970).

Zusammenfassung

Mit Blick auf die verschiedenen Formen der Signifikation, in denen Farbe im Film verwendet wird, bin ich ausgegangen von einem elementaren und fundamentalen *chromatischen Ikonismus*, der das filmisch-fotografische Bild mit einem Urbild verbindet. Auf diesem Ikonismus aufbauend, zum Teil unabhängig von ihm wurden drei Typen der Farbensignifikation unterschieden:

- (1) Farbe als *Mittel der Oberflächenvertextung* und somit als eine der textuellen Ausdrucksfunktionen;
- (2) Farbe als *Träger von emotiv-affektiven Annuungsqualitäten* vor allem in den Dimensionen der Temperatur und der Tension;
- (3) *Farbensymbole und -symbolismen* schließlich, wobei die wenigen Beispiele schon zeigen, daß die semantischen Aspekte des Farbengebrauchs im Film hochgradig konventionell und kontextabhängig sind.

Texttheorie

So sehr ich selbst mit der Annahme eines ikonischen Bezuges der Filmfarben zu den Farben der äußeren Realität der These zuzuarbeiten scheine, die Filmfarben als eine "natürliche" Spur anzusehen, die den Film mit den Gegebenheiten oder den Wahrnehmungen des Vorfilmischen verbindet, will ich doch in Zweifel ziehen, daß die Filmfarbe sich dem Kompositionellen entzöge und außerhalb (oder "unter") der kommunikativen Bedingung des Films eine bedeutungsfähige Schicht der filmischen Darstellung bildete. Ich will das Argument historisch entwickeln, bevor ich einen Aufriß einer Texttheorie der Filmfarben zu geben versuche.

Qualität oder Ausstattung?

Für manche war der Stummfilm Höhepunkt und Vollendung der filmischen Ausdrucksweise. Der zum Bild hinzutretende Ton zerstörte ihrer Meinung nach die ästhetische Potenz des Films. Der Tonfilm bedeutete so nicht eine Bereicherung, sondern den Niedergang der Filmkunst. Für andere dagegen war der stumme Film ein defektes Mittel des Ausdrucks. Erst der Ton vervollständigte den Film, schuf die Möglichkeit der kontrapunktischen Montage auf allen Ebenen des filmischen Ausdrucks. Für diese war der Ton organischer Bestandteil eines künstlerischen Mediums, für jene nur eine störende Dreingabe, die den Film als visuelle Kunst beeinträchtigte, wenn nicht beendete.

Eine ähnliche Frage durchzieht auch die Literatur zur Farbigkeit des Filmbildes: ob der Schwarzweißfilm gegenüber dem Farbfilm ein qualitativ anderes Medium sei oder ob Farbe eine Dreingabe ist, ist umstritten. Paul Sharits, der bekannte Avantgarde-Filmemacher, gibt z.B. zu bedenken:

Very rarely, since Eisenstein's IVAN THE TERRIBLE, has color in a commercial feature been used except to add a market value. When it has been dealt with at all, it has been used primarily for the enhancement of mood in separate scenes (1966, 25; Hervorhebung nicht im Original) [4].

Eisenstein als einer der Apologeten der Farbe im Film schrieb dagegen 1940, als er begann, sich intensiv mit Problemen der Farbdramaturgie des Films zu beschäftigen:

As the silent film cried out for sound, so does the sound film cry out for color ([1940] 1970, 116; die Gegenthese findet man bei Lee 1937, 79).

Eisenstein suggeriert die logische Fortentwicklung des Films, der im Anfang unperfekt war, zu einem immer vollständigeren und entwickelteren Medium. Während Sharits' Argument darauf hinausläuft, Farbe vor allem als ein *Ausstattungsmerkmal* von Film zu sehen, besagt Eisensteins Behauptung, daß der Farbfilm ein *entwickeltes Ausdrucksmittel* sei als der Schwarzweißfilm.

Die beiden Argumente stehen einander aber nicht so konträr gegenüber, wie es hier scheinen mag. Tatsächlich verstand Sharits seine Behauptung als die Beschreibung eines historischen Übergangszustands, der sich dann veränderte, als Farbe bewußt, strategisch und als ein Ausdrucksmittel verwendet wurde, das nicht nur den Dingen farbige Kontur gab.

Die Aussage Sharits' kann man nehmen als einen Versuch, die eigenen farbästhetischen Versuche in einen historischen Zusammenhang zu stellen. Man kann aber auch das *historische Modell*, mit dem hier gespielt wird, *in nuce* nehmen: Zunächst war Farbe ein Ausstattungsmerkmal, dann wurde sie zu einem filmästhetischen Mittel, heißt die Behauptung in Reinformulierung. Und diese filmästhetisch-historische Ungleichzeitigkeit von technischer Erfindung und künstlerischer Aneignung findet sich so in zahlreichen Entwürfen zur Geschichte der ästhetischen Form des Films stereotyp behauptet. Man könnte sich dieses immer wiederkehrende Muster einer (heute "naiv" erscheinenden) Geschichte der filmischen Ausdrucksformen übertragen denken auf alle technischen Elemente der filmischen Abbildungs-Apparatur. Immer geht es um die Bereitstellung einer technischen Möglichkeit und die daraus folgende Notwendigkeit, ihre ästhetischen und semiotischen Dimensionen auszuloten. Das ästhetische Potential ist den technischen Mitteln nicht eingeschrieben, sondern muß entworfen, erprobt, getestet, entwickelt werden. Die ersten Nutzungen der filmischen Abbildungstechniken sind, in diesem Modell von Medien-geschichte, krude naturalistisch, unartifiziert, trivial und von schnödem Geschäftssinn dominiert.

Die These, bezogen auf den Farbfilm, noch einmal in Kurzform: Erst wenn die technische Möglichkeit der Reproduktion der Farbigekeit der Außenwelt im

Kino der Ausdrucksfunktion des Films *untergeordnet* ist, wird die Filmfarbe Element der Filmkunst, ästhetisches Mittel.

Nun ist diese historisierende Aussage weder neu noch besonders eigenständig. Eine ähnliche These artikuliert z.B. auch Johnson:

because color came later, many people saw it as an additive to black-and-white instead of a medium of its own right. Those in favor of screen color welcomed it for its decorative value; those in opposition condemned it for painting the lily (1966, 3).

Schon Lee nennt 1937 die zeitgenössischen Farben des Films "a gay adjunct, a spicy novelty" (1937, 79) und akzentuiert damit ihre dekorativen Aspekte. Und auch einer der "art directors" Selznicks gab 1937 die Devise aus, keinesfalls Farbe um der Farbe willen zu gebrauchen; Farbe sei "something which is added to the story", und die Story habe im Vordergrund zu stehen (zit. n. Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 355).

Auf der Suche nach den Annahmen, die hinter diesem historischen Modell stehen, stößt man auf eine massive Distanzierung vom filmischen Naturalismus.

Nicht-Natürlichkeit oder Natürlichkeit?

Regisseure, Kameraleute und sogar Drehbuchautoren haben von Beginn an die artifiziellen Möglichkeiten des Farben-Films abzuschätzen versucht. Der Streit um die Fortentwicklung oder Rückentwicklung des Films angesichts der Farbe ist Teil der Geschichte des Farbfilms. Die Bemühungen um die ästhetische Einbindung der Farbe in den filmischen Ausdruck finden in diesen Auseinandersetzungen eine solche sprachliche Façon, daß es lohnt, ihnen einige Aufmerksamkeit zuzuwenden. Denn hier ist auch einiges niedergelegt über das ästhetische Programm, in das der Film einbezogen ist.

Schon der amerikanische Drehbuchautor Norman Lee gab 1937 zu bedenken:

Reasonably you might argue that colour is a surface quality; the same story technique should stand through black and white, pink, yellow,

green, or blue. I do not quite agree. However minor the alteration, I am sure permanent colour will affect the present technique (1937, 79).

Tatsächlich haben sich von Beginn der theoretischen und kritischen Beschäftigung insbesondere von Regisseuren mit den Problemen und den Möglichkeiten der Farbe im Film die verschiedensten Charaktere immer wieder dahingehend übereinstimmend geäußert, daß es nicht die Aufgabe des Films sein könne, den Farben der Natur nachzueifern. Rouben Mamoulian schreibt sehr pointiert dazu:

All sorts of creative departures, even to radical extremes, should be practiced on the screen, the deciding factor being not - "is this the way it is in life?," but "is this the best way to express the desired emotions" (1960, 74).

Diese Frage könnte wie eine resümierende Schlagzeile über der Auseinandersetzung von Theoretikern und Regisseuren mit den ästhetischen Möglichkeiten des Farbfilms stehen. Es geht fast immer um die Erkundung von Möglichkeiten über die Nachahmung der Farben der Natur hinaus; ein "realistisches Programm", die Farben betreffend, ist nicht nachweisbar, spielt in der Geschichte der ästhetischen Theorie des Films keine Rolle.

Einige der Überlegungen, die seit den zwanziger Jahren zu dieser Thematik geäußert wurden, werden im folgenden dargestellt werden. Es geht darum, die Dimensionen dieses ästhetischen Diskurses zu durchmessen: weil sich an diesem Beispiel auch etwas ablesen läßt von den ästhetischen Aufgaben und Möglichkeiten des Mediums Film.

Béla Balázs schrieb in seinem erstmals 1949 erschienenen Buch "Der Film" eine ähnliche Forderung auf, wie Mamoulian sie artikuliert:

Eine künstlerische Bedeutung hat die Farbe nur dann, wenn sie besondere Film-Farberlebnisse ausdrückt. Denn wollte der Farbfilm mit den künstlerischen Wirkungen der Malerei in Wettstreit treten, dann wäre er von Anfang an zur Niederlage verdammt und könnte nichts weiter sein als eine kitschig primitive Parodie der ältesten und größten Kunst. Die künstlerische Spezialität des farbigen Filmbildes kann nur das Erlebnis bewegter Farben und deren Ausdruck sein ([1949] 1972, 225; Hervorhebung im Original).

Balázs folgend sind es vor allem Prozesse, die der Film abbilden kann. Diese Prozesse können sich auch in Farbveränderungen ausdrücken, und sie drücken Gefühle und Empfindungen aus, die im statischen Abbild so nicht ausgedrückt werden könnten (1972, 225-226). Die Erweiterung des filmischen Ausdrucksbereiches betrifft sowohl die mimischen Möglichkeiten der Schauspieler wie aber auch ein einfaches, unbewegtes Bild einer Landschaft im heißen Mittagslicht, in dem die Bewegung der Farben von einer kaum noch wahrnehmbaren Feinheit ist, den Eindruck des Bildes aber nachhaltig verändert (1972, 226).

Die Vorstellung, daß die Farbdramaturgie einem Farberlebnis Ausdruck verleihen sollte, spielt in Balázs' früher Theorie des Films noch keine Rolle. Aber schon in dem 1924 erstmals erschienenen "Der sichtbare Mensch" hatte er die Ablösung der Farbe vom Prinzip der "Naturtreue" gefordert, so daß die Farbe unabhängig von ihren Repräsentationsaspekten zu einem reinen Ausdrucksmittel der Kunst werden könne:

Der Gebrauch der Farben verpflichtet eben noch nicht zur unbedingten, sklavischen Nachahmung der Natur. Ist einmal die Kinematographie bis zur fertigen Naturtreue gelangt, dann wird sie der Natur auch auf einer höheren Stufe wieder untreu werden ([1924] 1977, 142-143).

Die Reduktion auf das Wesentliche wird als die eigentliche Leistung der Kunst gesetzt; die Unähnlichkeit von filmischem Bild und Realität ist die Voraussetzung für das Entstehen von "großer Kunst". Folgerichtig fragt Balázs:

vielleicht war gerade im homogenen Grau in Grau des gewöhnlichen Films die Möglichkeit eines künstlerischen Stils gegeben? ([1924] 1977, 142).

Diese Geringschätzung der Farben, der Vorwurf, es mangle ihnen an "Idealität": Das ist ein Topos der philosophischen Diskriminierung der Farbe seit der Aufklärung!

In einer ähnlichen Art von Begründung halten auch Stephenson und Debrix die Farbe für eines der Mittel, mit denen die spezifische Vision eines Filmkünstlers, ein besonderer Blick auf die Realität ausge-

drückt werde. Auch hier steht die Farbe als ein expressives Mittel im Blick, weniger als ein Moment der abgebildeten Wirklichkeit als vielmehr als ein Moment der Formung von Realität im filmischen Text. Es heißt in Stephenson und Debrix' Buch "The Cinema as Art":

The proper use of colour lies not in natural imitation but in human expression. A painter will not try to reproduce on his canvas the profusion and incoherence of natural colour. Consciously or unconsciously, his first care is to compose a harmonized range of shades which will form an artistic unity and express his personal vision (1976, 182).

Tatsächlich ist aber, auch wenn sich das paradox anhören mag, den Autoren zufolge Farbe sowieso "somehow more artificial" als die Abbildung mit Schwarzweiß-Film (1976, 184). Die Nachahmung der Natur tritt gegen die artifizielle Nutzung der Farben zurück: und das ist auch der Grund dafür, daß Farbe und Musical eine so enge Verbindung eingehen (1976, 183-184; ähnlich Johnson 1966, 6).

Am weitesten gehen die Überlegungen und Forderungen Carl Theodor Dreyers. In einer Vorlesung, die er 1956 in Edinburgh gehalten hatte, wendete er sich vehement gegen den filmischen Naturalismus. Eine künstlerische Erneuerung des Films könne nur dann erfolgen, wenn er sich als "abstraction" (1973, 178) verstehe: Der Künstler müsse abstrahieren von der Oberfläche der Dinge und sie auf ihren "spirituellen Gehalt" hin darstellen lernen, sei es, daß dieser psychologischer, sei es, daß er ästhetischer Art sei (1973, 179). Der ambitionierte Regisseur, so Dreyer in einer Vorlesung von 1955, müsse nach einer höheren Realität suchen als der abbildbaren Natur; seine Bilder sollten nicht nur visuell sein, sondern auch *eine spirituelle Erfahrung darstellen*. Es heißt im Text:

The cinema has the possibility of becoming a great artistic experience - as far as color is concerned - only when it succeeds in entirely freeing itself from the embrace of naturalism. Only then do the colors have the possibility of expressing the unutterable, that which cannot be explained but only felt. Only when colors help the feature film to get a foothold in the world of the abstract, which has been closed to it until now (1973, 171).

Der Gegenstand der filmischen Abbildung ist so nicht nur die visuell wahrnehmbare Realität, sondern über diese hinaus eine Ansicht der Realität, eine Erfahrung, eine Haltung zu ihr und zum Phänomen der Abbildung. Das *reflexiv-poetische* Moment ist in dieser Auffassung von "Film" unumgebar.

Soll sich also bei Mamoulian die Farbdramaturgie der auszudrückenden Emotion unter- oder einordnen, ist sie nach Meinung von Stephenson und Debrix ein Mittel, mit dem ein besonderer Blick auf die Realität ausgedrückt wird; in beiden Konzeptionen ist die Farbe ein *Mittel*, das dazu dient, etwas auszudrücken. Die *Ausdrucksfunktion* rückt vor die Funktion des *Abbildens*. In Dreyers Darstellung bzw. Forderung steht Farbe als ein Mittel bereit, abstrakte Formen der Erfahrung darzustellen; in seiner Auffassung wird die Farbe vollends abgelöst von der Funktion der Darstellung der Natur, bei ihm soll sie nicht mehr die Natur, sondern *einen Eindruck der Natur darstellen*. (Wie das auszusehen hat, sei dahingestellt - konkrete Beispiele werden von Dreyer nicht gegeben.)

Die Fundierung der Ausdrucksfunktion bei Mamoulian geschieht mit dem Argument, daß die Farbwahrnehmung zu den primären humanen Instinkten gehöre und nur noch vom Nahrungstrieb dominiert werde (1960, 71); auf Grund dieser Prädisposition kann Farbe *als Emotion* (1960, 70) aufgefaßt werden; den Farben sind emotive Kategorien fest zugeordnet. Diese Auffassung, die das Spektrum der Formen der Farbsignifikation radikal einschränkt, findet sich in einer verbreiteten populären Psychologie auch: Farben symbolisieren Gefühlszustände, Charaktere u.ä. [5]

Gegenüber dieser biologistischen Auffassung vertritt Eisenstein eine weitaus handwerklichere Position; er versucht nicht, Farbe auf stammesgeschichtliche Dispositionen oder Erfahrungen zu fundieren, sondern nimmt sie als einen Gegenstand, der genauso zum Mittel künstlerischen Ausdrucks gemacht werden müsse wie alles, was der Film an Ausdrucks- und Repräsentationsmitteln umfasse.

Auf allen Etappen stand und wird die Aufgabe stehen, die unerschütterliche, einmal fixierte, von Alltagserfahrungen diktierte Korrelativität von Elementen einer Erscheinung - im vorliegenden Fall von Farbphänomenen - im Namen jener Ideen und Gefühle aufzubrechen, die bestrebt sind,

vermittels dieser Elemente zu sprechen, zu singen, zu schreiben ([1946]1988, 183).

Wie kaum ein zweiter Regisseur hat Eisenstein sich viele Male zur Farbdramaturgie geäußert - übereinstimmend dahingehend, daß er *Farbe als Element der filmischen Dramaturgie* im weiteren Sinne verstand (z.B. 1970, 123) [6]. Die Farben sollten sich in die organische Einheit des Kunstwerkes einfügen (1970, 118-119), so daß der Gesamttext als ein harmonisches Ausdrucks- oder Mitteilungsganzes auch von den verwendeten Farben nicht gestört werde. In dieser Auffassung stellt sich ein Film dar als ein Ensemble von "expressive means", Mitteln des Ausdrucks, zu denen neben der Farbe auch die Montage, die Musik, die Landschaft, die Kadrierung und die Komposition, der Ton, die Schauspielerführung usw. zählen (1970, 120). Die Aufgabe des Regisseurs ist es, dieses Ensemble in einem jeweiligen Film zu *orchestrieren* - im Sinne der organischen Einheit des Films sollten die einzelnen Mittel so eingesetzt werden, daß sie planvoll funktionieren und helfen, das auszudrücken, was ausgedrückt werden soll.

Dabei ging er aus von der Behauptung,

daß die Farbe im Verhältnis zu ihrer späteren Materialisierung in konkreten Gegenständen *primär* sein (Ivanov 1985, 366; Hervorhebung nicht im Original)

müsse. Farbe wird genommen als eigenständiges Element der filmischen Substanz, sie wird nicht angebunden an die abgebildete Objektwelt: die Trennung der Farbe vom Farbobjekt ist für die entwickelte Kunst ein notwendiger Schritt [7].

Eisenstein stellt die *Mittel-* oder *Ausdrucksfunktion* nicht der Abbildfunktion gegenüber, sondern sieht sie als eine Funktion innerhalb der kommunikativen Strategie des Gesamtfilms. Sein Interesse richtet sich vor allem auf die *Mittelfunktion*, auf die *Zwecke*, zu deren Verwirklichung auch der planvolle und bewußte Umgang mit den Farben gehört. Die Frage nach der Natürlichkeit der Filmfarben tritt dabei natürlich in den Hintergrund, die nach den (kon)textuellen Bedingungen ihrer Ausdrucksfunktionalität in das Zentrum des Interesses.

Farbmodalitäten und Farbschemata

Wie Mamoulian richtig anmerkt, sind in der physikalischen Farbtheorie Schwarz, Weiß und Grau *keine Farben* (1960, 70; die physikalische Farbtheorie spricht auch von den "unbunten Farben"). Für den künstlerischen bzw. dramaturgischen Gebrauch der Farben dagegen zählen sie sehr wohl zum Paradigma der Farbwerte:

Yet, psychologically and artistically, these two, as well as the gray, are colours and as important as any in the spectrum (1960, 70).

Die Nutzung von Schwarz und Weiß als Farben wird insbesondere dann deutlich, wenn sie anderen Farben opponierend zugeordnet werden; wenn Weiß als Farbe der Unschuld Rot gegenübergestellt ist, wenn Schwarz und Lila als Farben der Trauer konkurrieren etc.

Aus den Untersuchungen zur Semantik der Farbwörter ist seit langem bekannt, daß das Spektrum der Farben in verschiedenen Sprachen sehr verschieden gegliedert wird; und es ist auch bekannt, daß die Farbwörter gegen die sogenannte "unbunte Reihe" von Weiß, Grau und Schwarz relativ geschlossen ist. Ein gemeinsamer Oberbegriff für die Farben und die "unbunte Reihe" fehlt in fast allen Sprachen. Dennoch gehören sie zusammen, wie sich an den Verwendungsweisen farbigen und schwarzweißen Filmmaterials zeigen läßt. Sie werden nämlich durchaus gemeinsam und wechselnd gebraucht, sowohl einer stilistischen Devise gehorchend wie auch semantische Gliederungen des filmischen Textes zum Ausdruck bringend.

Ausgehend vom Trägermaterial des Films sind mindestens vier *Farbmodalitäten* zu unterscheiden, die einzeln oder zusammen gebraucht werden können. Die verschiedenen Farbmodalitäten sind rein material begründet, man hat es mit verschiedenen Rohfilmmaterialien bzw. chemischen Prozessen der Entwicklung zu tun:

- (1) das eigentliche Farbfilmmaterial,
- (2) das Schwarzweißfilmmaterial sowie
- (3) monochrom eingefärbtes Schwarzweißmaterial und
- (4) farbbearbeitetes Material.

Das innere Verhältnis dieser Modalitäten scheint dominiert zu sein von der *An- oder Abwesenheit von Farbe*: ein Filmstück ist *primär* farbig (Anwesenheit

der Farben) oder schwarzweiß (Abwesenheit der Farben). Demgegenüber ist schon die monochrome Einfärbung eine *sekundäre Farbmodalität* (bzw. ein *abgeleiteter Farbmodus*): Es dürfte auch in einer naiven Wahrnehmung klar sein, daß hier zunächst "Farbigkeit" entzogen und dann eine "Färbung" hinzugefügt wurde. Auch die Farbbearbeitung erscheint als abgeleitet aus einer normalen Farbbildung, die sich an der Ähnlichkeit des Wahrnehmungseindrucks von Bild und Urbild bemißt.

Von diesen Farbmodalitäten zu trennen sind die *Farbschemata*, in denen Farben einander zugeordnet sind (in parallele Reihen, in Oppositionsverhältnisse, in Ketten von Farben und dergleichen mehr) zu dem Zweck, im Schema ein Ausdrucksmodell für einen Inhalt zu geben. Da Farbschemata häufig kulturelle Einheiten sind, die auch außerhalb des Films die Ausdrucksmaterie für semantische oder ideologische Größen abgeben, sind sie nicht immer textspezifische Gliederungen der Ausdruckssubstanz. Doch auch dann, wenn ein Farbschema für einen einzelnen Film entwickelt wurde, dient es dazu, eine Inhaltsgliederung zu manifestieren. Einzelne Filme lassen sich also als Manifestationen eines Farbschemas auffassen - im Falle, daß sie ein kulturell verbreitetes Schema nutzen -, oder in ihnen wird ein Farbschema entwickelt, das dazu dient, eine relevante inhaltliche Größe auszudrücken.

Von den Farbschemata wiederum zu trennen sind *Vorzugsfarben*, womit die Tatsache bezeichnet sein soll, daß für viele Filme eine Art dominierenden Farbbereichs gewählt wird, das die Fotografie des Films erkennbar beeinflußt.

Unter einem *Farbschema* soll hier also verstanden werden jede Struktur, die Farben oder Vorzugsfarbenfarben oder Farbeigenschaften in einem Modell zusammenfaßt, sie in Bezug aufeinander definiert und als Ausdrucksfunktion eines Textes qualifiziert. Ein Farbschema kann sich auf die Gesamtdramaturgie der Farben eines Films beziehen, kann aber auch nur für eine einzige textuelle Bezugsgröße (wie z.B. die Protagonisten oder die Handlungsräume) gelten. Es kann eine einzige Einstellung, eine Szene oder Sequenz oder den gesamten Film regieren. Ähnlich unterscheidet auch Johnson (1966, 13) drei Arten der "Farbprogression": (1) innerhalb der Szene; (2) als Progression von einer Szene zur nächsten; (3) als Kombination der beiden ersten Formen.

Vorzugsfarbe und Farbschema fallen also nicht zusammen - eine einzelne Vorzugsfarbe ergibt noch kein Farbschema. In einem Fall aber, in dem ein einzelnes Farbobjekt der dominanten Farbe kontrastiert, bilden Vorzugsfarbe und abweichendes Farbobjekt das Farbschema. Unter der Kategorie "Farbschema" sollen also ausschließlich relationale Gebilde verstanden werden: Nur die Gesamtstruktur, die die Ausdrucksfunktion der Farbe konstituiert, wird als Farbschema verstanden.

Noch einmal im Überblick:

- (1) Unter *Farbmodalität* verstehe ich hier vier Typen von Filmmaterial, die
- (2) Unter *Vorzugsfarbe* verstehe ich ein Farbenensemble, das als Dominanzfarbe eines Films verwendet wird, ohne daß sie dabei Funktionen der Repräsentation von Inhaltsgrößen übernehmen müßte.
- (3) Unter einem *Farbschema* verstehe ich einen Farben-Formalismus, der dazu dient, Inhaltsgrößen wiederzugeben.

Vorzugsfarben

Zunächst zu den *Vorzugsfarben*. Unter einer *Vorzugsfarbe* soll hier verstanden werden das *Ensemble dominierender Farben oder Farbtöne*, die das Erscheinungsbild eines Films prägen. Vorzugsfarben sind als eine stilistische Form der Farbwahl schon oft beobachtet und festgehalten worden. Stephenson und Debrix (1976, 182) sprechen hier vorterminologisch von "colour merging", von "dominant note" und ähnlichem. Johnson (1966, 17) spricht ähnlich der hier verwendeten Terminologie von "dominant color" [8]. Darunter soll die allgemeine Tendenz der Farbgebung verstanden werden - wenn wie in *SENSE* (1954, Lucchino Visconti) der gesamte Film einer grün-bräunlichen "Grundtönung" unterworfen wurde; in *IL DESERTO ROSSO* wählt Antonioni in vielen Szenen solche Schauplätze und Lichtverhältnisse, daß die Farben auf minimale Sättigungswerte zurückgenommen erscheinen (Johnson 1966, 9); ähnliche Effekte hat auch das Desaturierungsverfahren, das den Technicolor-Farben ihre Brillianz entzieht und eigens für Hustons *MOBY DICK* (1956) entwickelt wurde (Koshofer 1988, 84f); schließlich sei auf Melvilles *L'ARMÉE DES OMBRES* (1969) verwiesen, in dem die Farben auf ein melancholisch-winterliches Blau-Grau orientiert sind.

Dominanz- oder Vorzugsfarben sind insofern auch für die filmische Dramaturgie von Interesse, als sie die filmische Ausdruckssubstanz vereinheitlichen und damit unter einen bestimmten dominierenden *visuellen Stil* zwingen, der wiederum Anmutungsqualitäten der Farben ausnutzen kann. Wenn man z.B. an die dominierenden Braun-Gelb-Töne in Woody Allens *SEPTEMBER* (1987) denkt, korrespondiert der melancholischen Handlung eine Farbigkeit, die diesen affektiven Grundtonus unterstreicht und unterstützt. Das dominierende Rotgold des "Indian Summer" in Hitchcocks *THE TROUBLE WITH HARRY* (1955) dagegen kontrastiert dem grotesken Geschehen und stellt das Ganze in eine beständige ironische Gespanntheit. In allen diesen Fällen gehört die Wahl eines besonderen Farbmodus' zum stilistischen Apparat eines jeweiligen Films.

Die *Motivation*, eine besondere Dominanzfarbe zu wählen, kann sehr schwach und sehr verschieden sein; so wurde die Entsättigung in *MOBY DICK* damit begründet, daß der Film ikonographisch an die Stilik von Holzstichen über den Walfang angenähert werden sollte (erweist sich bei genauerem Hinsehen also als eine Technik, intermediäre und intertextuelle Anspielungen zu vollziehen). Die - mittels Filtern vorgenommene - Veränderung der Farben hin zu schmutzig-grau-bräunlichen Tönen in Kieslowskis *KROTKI FILM O ZABIJANIU* (1987) ließe sich möglicherweise begründen aus der düsteren Geschichte, die der Film erzählt, wäre also ein atmosphärisches Mittel (und darin der Wahl von Musik oder von Beleuchtungsstrategien recht nah verwandt) [9]. Die zurückgenommene Farbigkeit in *ROSIS CADAVERI ECCELENTI* (1975), die maßgeblich durch den Farbingenieur Ernesto Novelli in den Technicolor-Kopierwerken produziert worden ist, diente nach Aussagen Rosis dazu, einer "metaphysischen Atmosphäre" in den Recherchen des Inspektors Rogas Ausdruck zu verleihen - das Farbprofil sollte den Süden Italiens auf eine "abstraktere Weise" zeigen (Witte 1983, 77).

Farbobjekte

Kindem (1977) macht die Vorstellung von "*color-objects*" in seinen Ausführungen zur Theorie der Filmfarbe zum Kernkonzept. Unter "Farbobjekten" sind Gegenstände gemeint, die isolierbar sind, von ihrer Umgebung gelöst werden können und als isolierte Gegenstände Träger bestimmter Farben oder Farbkonfigurationen sind. Als Farbobjekte können

also neben den Akteuren, die farblich sehr häufig charakterisiert werden, alle anderen Objekte - Kleidungsstücke, Flaggen, Häuser, Vasen und anderes mehr - auftreten.

Die Vorstellung von Farben als einer der wesentlichen Grundqualitäten von Objekten ist in der Philosophie von langer Tradition. Farben in Abbildung bilden allerdings ein eigenes Problem. John Dewey traf diesbezüglich eine wichtige Unterscheidung, die auch für die Untersuchung der Filmfarben bedeutsam ist. Ihm zufolge (1980, 236) dienen Farben in Abbildungen zur *Begrenzung von Objekten* und vermitteln in der Regel - weil die Objekte selbst normalerweise, vor der Abbildung, farblich sind - die Farbqualität einer "gewöhnlichen Erfahrung". Über diese Nachahmung der äußeren Realität hinaus kann aber das Medium "ausdruckskräftig" werden, nicht nur, weil es die Objekte individualisiert und begrenzt, sondern

im Sinne des Ausdrucks der Qualität, die mit der Eigenschaft eines Gegenstandes eins ist; das Medium gewinnt Charakter, der durch Emphase deutlich wird (236).

Man muß also unterscheiden (a) die normale Wiedergabe einer Farbe als einer normalen Wahrnehmungsqualität des abgebildeten Objekts, (b) den emphatischen Gebrauch von Farben, d.i. vor allem ihre kompositionelle Platzierung.

Auch Rudolf Arnheim kam in seinem Aufsatz zum Farbfilm aus dem Jahre 1935 auf diese Problematik zu sprechen. Der Grund dafür, daß die Abbildung einer Farbszene der Realität so unbefriedigend sein kann,

ist kein physikalischer, sondern ein psychologischer: sobald ein Stück Natur zum Bild wird, betrachten wir es mit anderen Augen (1977, 49-50).

Die Schönheit der Natur ist von anderer Art als die Schönheit der Kunst. Erst dann, wenn Farbe unter eine ästhetische Form gestellt wird, wird sie zu einem Ausdrucksmittel, so, wie sie es in der Malerei schon ist: Auf Gemälden hat "jede Farbe ihren Platz in einem System von Farben und Formen", es gibt ein "Gleichgewicht von Intensitäten", Intensität und Umfang von Flächen stehen in angemessener Beziehung zueinander. Es ist die Unterordnung der Farben

unter ein formales Prinzip, das ihre ästhetischen und kommunikativen Qualitäten hervorbringt.

Warum kann man ein Gemälde auf einen Blick wahrnehmen? Weil Kontraste, Gleichheiten und Verwandtschaften der Farbwerte dem Gegenstand dienen; weil die größte Intensität da ist, wo das Objekt sie verlangt. Und warum beobachten wir beim Farbfilm für gewöhnlich das Gegenteil? Weil die Kunst, den mechanischen Prozeß zu steuern, noch nicht entdeckt worden ist (1977, 51).

Farbe als Element der Abbildung von Realität muß *Teil einer Ausdrucksform* sein, das ist die zentrale Forderung Arnheims. Die bare Fähigkeit, einen Wahrnehmungseindruck reproduzieren zu können, reicht nicht aus: Weil die Wahrnehmung eines Bildes etwas ganz anderes ist als die Wahrnehmung eines Gegenstands der Realität.

Die Farbigekeit ist den Objekten als eines ihrer festen Kennzeichen eingeschrieben. Wollte man mit dem Vorstellungssystem der Frame-Semantik argumentieren, müßte man sagen, daß "Farbe" eine der normalen Eintragungen in den Wissensframe vieler Objekte ist. So ist "Rasen: grün" sicherlich eine obligatorische Voreinstellung im Rasen-Frame. Aufgrund dessen kann man nach der Farbe von "Rasen" fragen und die stereotype Antwort "grün" erhalten. Die Stereotypie erklärt sich aus der Selbstverständlichkeit, mit der man nicht nur um die generelle Farbigekeit vieler Dinge weiß, sondern auch um ihre spezifische Färbung. Das *Farbwissen*, das man hat, ist sicherlich auch mitverantwortlich für das Phänomen der "*Gedächtnisfarben*" und der *Farbkonstanz* [10] - für unsere Fähigkeit, Wahrnehmungsfarben so zu korrigieren, daß wir die "tatsächliche" Farbe auch dann identifizieren können, wenn die Lichtverhältnisse oder Umgebungsfarben das eigentlich fast unmöglich machen.

"Rasen: grün" ist natürlich ein Beispiel kategorial eindeutiger Farbigekeit. Andere Objekte sind nicht so eindeutig mit Farben assoziiert. "Klinker" z.B. können rot, braun, gescheckt, gelb, von "holländischem Muster" oder noch anders sein. Aber der Klinker kann nicht von beliebiger Farbe sein, seine möglichen Farben ergeben ein Paradigma, nicht alles "geht"; blaue oder grüne Klinker sind im Erfahrungsfeld der Klinker unwahrscheinlich. Manche Schwarzweiß-Filme erinnert man farbig: Man kann

derartige Filme kolorieren, weil man um die Farbigekeit der Dinge weiß.

Wie dieses Farbwissen zustande kommt, wie es stabilisiert wird, ist weitgehend unbekannt. Möglicherweise spielen Konventionen und Prinzipien medialen Farb-Abbildens dabei eine gewichtige Rolle, wie schon Katz (1930, 257) zu bedenken gab:

Es ist zu erwägen, ob nicht die Übertreibung der Buntheitsverhältnisse, welche bekannte Objekte oder Objektteile (Haare, Augen, Lippen usw.) auf Bildern erfahren, die Bildung der Gedächtnisfarben dieser bekannten Objekte [...] mit beeinflusst.

Offenbar spielt *Prägnanz* bei der Fixierung von Farbwissen eine gewichtige Rolle - das Meer ist "blau" (und nicht grau), Lippen sind "rot" (und nicht blaßrosa) etc. Unter Umständen ist das Farbwissen sogar gegen die Erfahrung konventionalisiert; so wird der Affektqualität der Farben entsprechend "Rot" mit "Hitze" assoziiert, und ein Körper wird als um so "heißer" qualifiziert, je intensiver die Rottönung ist - obwohl die Erfahrung sagt, daß ein Körper mit zunehmender Temperatur von Dunkelrot sich immer mehr dem Gelb und dem Weiß annähert (Behrens 1982, 215f). Die Frage bleibt, ob eine Abbildung eines besonders oder extrem heißen Körpers dem physikalischen Zustand des Körpers folgt (und ihn weiß-glühend zeigt) oder der konventionellen Assoziation rot-heiß (ihn also rot-glühend präsentiert).

Mit dem Farbwissen spielen solche Filmfarb-Experimente wie Clint Eastwoods Western *HIGH PLAINS DRIFTER* (1972), in dem eine ganze Stadt in der Wüste leuchtend rot angestrichen wird, oder Michelangelo Antonionis *IL DESERTO ROSSO*, in dem Bäume u.ä. gegen das Farbwissen koloriert sind. Mit den Möglichkeiten der elektronischen Bildbearbeitung ist die Manipulation von Objektfarben kein Problem mehr, und dementsprechend häufig findet man Personen mit lila Gesichtern, leuchtend orangefarbenen Fahrrädern und ähnliches - Aufmerksamkeit heischend, weil es gegen "normales Farbwissen" verstößt. (Am Rande sei vermerkt, daß dieses Operieren mit der Farbigekeit von Objekten in der bildenden Kunst und insbesondere in der Praxis des Werbe-Designs schon längere Traditionen hat.)

Komposition

Von *Körperfarben* wird bei nicht selbstleuchtenden Körpern gesprochen, die in der Regel als Figur-Phänomene vor einem andersfarbigen Hintergrund wahrgenommen werden. Die Inszenierung dieses Figur-Grund-Verhältnisses gehört zu den wesentlichsten Aufgaben des filmischen Umgangs mit Farben. Insbesondere die Dramaturgie des Technicolor bestand oft darin, ein sehr genau abgestuftes Verhältnis von "Figurfarben" und "Hintergründen" zu komponieren, so daß Farbobjekte immer als klar abgegrenzte Farbganze vom Hintergrund abstachen. Dabei wird vor allem die Farbsättigung gegenüber realen Beleuchtungsverhältnissen übertrieben, was wiederum mit dem Prägnanzgesichtspunkt zu tun haben mag, der auch das Farbwissen beeinflusst (Katz 1930, 257).

Es gehörte zum frühen Programm von Technicolor, gerade der Tiefengestaltung von Bildern sehr große Aufmerksamkeit zu widmen. Natalie Kalmus, die als ehemalige Kunststudentin für lange Jahre als Technicolor-Beraterin die zeitgenössische Farbfilmproduktion begleitete (Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 356), war zugleich diejenige, die wesentliche Impulse für die Programmatik der Komposition im Farbfilm gab. Durch die klare Trennung von Vordergrund und Hintergrund, schrieb sie schon 1938,

it is possible to make it appear as though the actors were actually standing there in person, thus creating the illusion of a third dimension (zit. n. Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 356).

Tatsächlich hielten sich die meisten Kameralente an dieses Programm, und die Trennung der Handlungsräume in Vordergrund und Hintergrund wurde zu einem der stilistischen Standards der Hollywood-Produktion und findet sich so heute noch in manchen Fernsehproduktionen.

Bei der Inszenierung dieses Verhältnisses werden Farb- und Helligkeitswerte zueinander in Beziehung gesetzt:

(1) Bei gleicher Helligkeit von Figur und Hintergrund ist die Abhebung des Farbobjekts um so deutlicher, je ausgeprägter die Figurfarbe komplementär zur Hintergrundfarbe ist. Die Farbe eines Farbobjekts, das sehr deutlich vom Hintergrund diskriminierbar sein soll, ist also so zu wählen, daß sie der Hintergrundfarbe auf dem Farbkreis gegenüberliegt.

(2) Haben Figur und Hintergrund die gleiche Grundfarbe oder Farbart, ist die Figur um so klarer vom Hintergrund abhebbar, je stärker die Objekt- von der Hintergrundhelligkeit abweicht [11].

Ein Beispiel für diese Dramaturgie von Figur und Grund kann die von Durnat (1968, 60) erwähnte Szene aus Jean Renoirs *THE RIVER* (1951) sein: Zuerst sieht man - blau vor grün und gelb - einen Kommentar Harriets, einer der beiden Protagonistinnen; dann, in der gleichen Einstellung, bemerkt man - in rot vor olivgrün - Melanie, ihre Konkurrentin, im Gespräch mit dem Helden. Durnat nimmt diese Komposition nicht nur als ein "editing within the shot", sondern vor allem auch als ein aussagekräftiges Gebilde, das die Farben und die Persönlichkeiten der Erzählung miteinander in Verbindung setzt. Ein anderes Beispiel ist Ben Verbongs Film *HET MEISJE MET HET RODE HAAR* (1981), der durchgehend die Farbsättigung zurückgenommen hat und einem beherrschenden blaugrauen Grund-Farbmodus folgt; das rote Haar der Protagonistin kontrastiert diesem Farbmodus immer wieder und bildet einen beständigen Anlaß der Aufmerksamkeit. Und auch die farbliche Abhebung der Heldin in King Viders *DUEL IN THE SUN* (1946) kann hier als Beispiel stehen: Ihre in hochgesättigten Grundfarben gehaltene Kleidung sticht stark gegen den gelb-grün-bräunlichen Grundmodus der Wüstenszenarie ab, kennzeichnet sie so nicht nur als farbliches Zentrum des Bildes, sondern auch als auffällenden Fremdkörper in einer ansonsten farbhomogenen Umgebung. Ein letztes Beispiel kann Antonionis *PROFESSIONE: REPORTER* (1975) sein, zu dessen Ikonographie Karola Braun schrieb:

Vor der homogenen Fläche des beige-gelben Sandes [...] erscheint Locke mit seinem rotkarierten Hemd und seiner grünen Hose besonders exponiert. Die rote Farbe und das grafische Design seines Hemdes wirken als Signal, das den Blick des Betrachters regelrecht auf Locke konzentriert. [...] Die Anordnung der Figur im Raum symbolisiert somit die Unangepaßtheit und Beziehungslosigkeit Lockes zu seiner Umgebung (Braun 1993, 40).

Es sind also zwei Momente gleichzeitig, die bei solcherart farblich von ihrer Umgebung desintegrierten Objekten für die signifikative Leistung von Bedeutung sind: der *Kontrast* von Figur und Grund einerseits, die farbliche *Akzentuierung* andererseits (die

wie ein "Blickfang" funktioniert, wie Braun [1993, 41] in Anlehnung an Arnheim schreibt).

Die Profilierung von einzelnen Farbobjekten kann auch so geschehen, daß zwei oder mehrere Farbobjekte einander zugeordnet sind, deren Farben *strikt disharmonisch* sind. Das "color clash", wie Johnson (1966, 10) dies Verfahren nennt, findet man z.B. in Anthony Asquiths *THE YELLOW ROLLS-ROYCE* (1964) - hier kontrastiert die grell-pinkfarbige Kleidung der Protagonistin-Gangsterbraut mit der gelben Farbe des Wagens.

Die kompositionellen Probleme des Farbfilms sind groß, weil Farben nicht allein in Beziehung aufeinander gestaltet werden müssen, sondern mit anderen Faktoren korrelieren. Dementsprechend sind auch die Farbobjekte zu differenzieren:

Wird auch die Flächenanordnung der Oberflächen berücksichtigt, so treten sie an die Stelle der sogenannten Qualitäten der Objekte, der Farbe auf der einen und von "Form, Größe, Lage, Festigkeit, Dauer und Bewegung" auf der anderen Seite (Gibson 1982, 33).

Die Vielzahl der Faktoren, die kontrolliert werden müssen, wenn das filmische Bild komponiert wird, mag der Grund dafür sein, daß von Regisseuren immer wieder geäußert wurde, daß man so wenig Farben wie möglich in einer einzelnen Kadrierung benutzen sollte (so z.B. Dreyer 1973, 171; Mamoulian 1960, 71). Und auch zur Geschichte des Farbfilms ist angemerkt worden, daß nach einer ersten Phase abundanten Farbgebrauchs erst die Beschränkung auf den kontrollierten Einsatz weniger Farben den Farbfilm als ein künstlerisches Ausdrucksmittel qualifiziert habe (Stephenson/Debrix 1976, 181).

Kontrolle und Farbdrehbuch

Die Komposition der Einstellung ist, das sei hier noch einmal in Erinnerung gerufen, eines der wichtigsten Mittel, um die Farbgestaltung *unter Kontrolle* zu halten. Die äußere Realität ist farbig, das ist nicht zu hintergehen. Ihre Gestaltung im Farbfilm bedarf einigen Aufwandes, und je größer die Rolle der Farbe als ein Mittel des Ausdrucks sein soll, desto größer muß auch der Aufwand werden, sie unter Kontrolle zu bekommen oder zu halten.

Dreyer (1973, 172) spricht von einem "*color manuscript*", das gemeinsam vom Regisseur und einem an der kompositionellen Arbeit des Films zu beteiligenden Maler zu entwerfen sei. Ähnlich spricht auch Mamoulian von der "control of colours" und fordert dazu auf, daß mit einem "colour script" gearbeitet werden müsse - insbesondere, weil der Film näher an der Malerei als an der Theaterkunst stehe (in der die Rolle der Farben beileibe nicht die Zentralität hat wie in Malerei und Film); es gehört nach Mamoulian zu den Aufgaben des Regisseurs, daß von allen, die mit der Farbgestaltung zu tun haben, der "chromatic plan" des Films beachtet werde.

Nun kann mit Johnson davon ausgegangen werden, daß

the colors of virtually everything that appears in front of the camera - sets, costumes, props, make-up - may be chosen or modified at will (1966, 6).

Zwar können ökonomische Überlegungen unter Umständen hier intervenieren, doch ist zumindest grundsätzlich von der Kontrollierbarkeit der Film-Farben auszugehen. Die Wahl von Schauplätzen ist dann genauso eine Wahl von Farben wie die Festlegung von Kostümen etc.

Ikonographische Imitation

Die großen Probleme, die die Kadrierung von Farbfilm-Einstellungen bereiten, ist wohl wiederum eine Bedingung für die mehrfach geäußerte Möglichkeit, sich an die Ikonographie von Malern anzulehnen. So erwähnt Dreyer (1973, 169-170) solche Filme als besonders eindrucksvolle Beispiele des Farbfilms, die sich stilistisch auf Maler-Vorbilder zurückbeziehen - *HENRY V* (1945, Laurence Olivier) als Neu-Instantiation der Miniaturen mittelalterlicher Manuskripte, *JIGOKUMON* (1953, Teinosuke Kinugasa) als angelehnt an die japanische Holzschnittkunst, *MOULIN ROUGE* (1952, John Huston) schließlich, der dort stark und originell sei, wo er sich an die Bildkunst Toulouse-Lautrecs anlehnen könne. Auch Mamoulian, der den Film sowieso vor allem als eine "graphic art" verstand (1960, 69), schlug vor, in Geschichten mit bestimmter nationaler Färbung zur Verstärkung des patriotischen Effekts auf das "imagery" und den "style" nationaler Maler-Größen zurückzugreifen (73).

Ein Gemälde ist allerdings ein Bild, das keine Zeitkomponente umfaßt (Johnson 1966, 12). Wenn nicht, wie in Clouzots *LE MYSTÈRE PICASSO* (1955), die Entstehung eines Bildes zum Thema gemacht wird, besteht leicht die Gefahr, daß die Komposition zu statisch gerät (Balázs 1972, 225). Minelli umging in dem van Gogh-Film *LUST FOR LIFE* (1956) dieses Problem, indem er die von van Gogh bevorzugt benutzten Farben - gelb, orange, rot, braun, schwarz - nicht zur Kadrierung einzelner Einstellungen benutzte, sondern sie zur Grundlage eines sequentiellen Farbschemas machte und sie sukzessiv (als Vorzugsfarben) verwendete (das Beispiel aus Johnson 1966, 12).

Farben und Texturen, Glanz

Tatsächlich sind die kompositionellen Probleme des Farbfilms sehr groß: Nicht nur Farben kontrastieren Farben, sondern es können auch Formen, Texturen, Aggregationszustände der Farbobjekte als Mittel filmischen Ausdrucks genutzt werden. In Fritz Langs *DER TIGER VON ESCHNAPUR* (1958) kontrastieren z.B., wie Durgnat (1968, 61) bemerkt, in einer einzigen Einstellung nicht nur Farben, sondern auch Texturen.

Ein Sonderfall des Zusammenhangs von Oberflächenbeschaffenheit eines Objekts und des dadurch modulierten Farbeindrucks sind *glänzende Objekte* [12]: besitzt die Oberfläche eines Körpers ausreichende Glätte, daß sie auf sie treffende Lichtstrahlen mit einer gewissen Regelmäßigkeit reflektiert, entsteht entweder eine Spiegelung oder das Phänomen des Glanzes (Katz 1930, 27-34). Die ästhetischen Möglichkeiten glänzender Objekte bestehen vor allem darin, sie aufgrund ihrer Differenz zur Alltagserfahrung zu "ent-realisieren" und sie als artifizielle Objekte par excellence erscheinen zu lassen: denn Objekte alltäglichen Gebrauchs sind nur selten wirklich glänzend, sie haben eher stumpfe Oberflächen. Genres und Gattungen, in denen gehäuft Glanzobjekte auftreten, sind der Industriefilm, der Werbefilm, und auch viele Objekte in Computeranimationen haben glänzende Farboberflächen.

Der Kontrast zwischen glänzenden und nichtglänzenden Farbobjekten kann dramaturgisch genutzt werden (muß es aber nicht). Ein einfaches, aber verbreitetes Beispiel für das Erregen von Aufmerksamkeit durch ein glänzendes Objekt ist das Aufblitzen einer Messerklinge - hier ist die Differenz der Textu-

ren ein Mittel, die Konzentration auf ein einzelnes Objekt zu lenken.

Nicholas Roeg's *DON'T LOOK NOW* ist ein Film, der vom Farbmodus her nicht besonders auffällt - Mischfarben und gedämpfte Farbtöne beherrschen das Bild. Allerdings springt ein monochromes Rot in dieser farblichen Umgebung sofort ins Auge: das tote Mädchen am Beginn des Films trägt ein knallrotes Lackmännelchen (solide, hochbrilliantes Objekt), und die todbringende Zwergengestalt am Ende ist ganz in Rot gehüllt (solide, hochbrilliant). *DON'T LOOK NOW* ist ein Beispiel dafür, daß auch solche Momente an Farbobjekten, die normalerweise für die filmische Inszenierung nicht genutzt werden, bei passendem Kontext in Funktion genommen werden können. Noch extremer ist der Kontrast der Farben in Albert Lamorisses Kurzfilm *LE BALLON ROUGE*, der einen leuchtend-knallroten Kinderluftballon im grauen Häusermeer von Paris verfolgt (vgl. Lamorisse 1963; eine Abb. findet sich in Koshofer 1988, 126).

Eine Unterscheidung aus der Wahrnehmungspsychologie stellt *selbstleuchtende* gegen *nicht selbstleuchtende Körper* (Gibson 1982, 36f; Katz 1930, 35f). Ein leuchtendes Objekt hebt sich um so deutlicher vom Hintergrund ab, darf man vermuten.

Leuchtende Objekte treten in verschiedenen Kontexten und Formen auf. Zunächst muß unterschieden werden zwischen natürlichen selbstleuchtenden Objekten und solchen, die nicht selbst leuchten. Daß leuchtende Körper erhöhte Aufmerksamkeit auf sich ziehen, insbesondere dann, wenn sie als nicht-leuchtend gewußt werden, ist evident. Wenn also in *JOEY* (1984/85, Roland Emmerich) ein Ball zu leuchten beginnt oder ein knallrot strahlendes Kindertelefon schrillt, dann ziehen beide Aufmerksamkeit auf sich - aus zwei Gründen: (1) weil leuchtende Objekte sowieso exponiert stehen, und (2) weil diese Objekte nicht-normalerweise leuchten; die Aufmerksamkeit, die sie genießen, korrespondiert mit der narrativen Bedeutung der beiden Objekte: sie kündigen an, daß der Junge den Kontakt zu seinem toten Vater aufgenommen hat (eine narrative Abnormität also).

Ein ganz anderes Wahrnehmungsmoment wird in einem Apollinaris-Werbespot genutzt. Man sieht eine glatte Wasserfläche, aus der langsam ein regelmäßig geformter, dreieckiger, glänzender Körper aufsteigt. Je mehr er sich über die Oberfläche erhebt, desto in-

tensiver beginnt er monochrom-rot zu glühen: Es ist das Markenzeichen von Apollinaris. Schließlich ist die ganze Leinwand von dem Rot erfüllt. Die Überraschung dann, als der so hermetisch wirkende Körper aufbricht und ein Schwall Wasser aus ihm in Zeitlupe herausspritzt - eine Wahrnehmungsüberraschung, die darauf basiert, daß der rote Leuchtkörper als "trocken", "geschlossen" und "kompakt" (und auch als "kalt" und "hart") vermutet wird. Das Beispiel vermag so auch zu illustrieren, wie aus der Beschaffenheit von Farboberflächen auf die Beschaffenheit von Objekten geschlossen werden kann, eine Assoziation, die alltäglichem Umgang mit der Objektwelt entspringt und unmittelbar auf die stofflichen Grundlagen des Filmverstehens zurückverweist.

Schwarzweiß- oder Farbfilm

Der Unterschied zwischen der kompositionellen Arbeit mit Schwarzweiß- und mit Farbfilm besteht nicht nur darin, daß dem Schwarz-Weiß die Farbe hinzuaddiert würde - es handelt sich wohl tatsächlich um ganz verschiedene Praktiken der Kadrierung:

In the black-and-white film one works with light against darkness and with line against line; in the color film, with surface against surface, with form against form, and with color against color. What in the black-and-white picture is expressed through alternating light and shadow and the refraction of lines is now expressed in color constellations (Dreyer 1973, 171).

Mit ähnlichen Argumenten haben sich auch Regisseure gegen die heute mit elektronischen Mitteln mögliche Kolorisierung von Schwarzweiß-Filmen gewendet [13]; und man mag es als einen mittelbaren Beleg für die These nehmen, daß die mechanische Wiederzuordnung von Farben zu Grauwerten zum Teil absonderliche Schminktechniken und Kleidungsfarben zu Tage fördert. Humphrey Bogard trug einen lila Anzug - der Komposition der Grauwerte im Schwarzweiß-Bild zuliebe.

Festgehalten sei, daß die Annahme von Farbobjekten zu einer Fülle von Differenzierungen führt, die zeigen, welche Vielfalt die Dramaturgie der Farben in Bezug auf die kompositionelle Arbeit an der Einstellung hat.

Raum und Szene

Insbesondere die Raumdarstellung des Films ist eng mit den Dramaturgien und Wirkweisen der Farben verbunden. Die Wahrnehmung räumlicher Tiefe ist etwas, das die Faktoren (relative) Objektgröße und -bewegung, Licht, Entfernung, Fluchtlinien etc. zusammenbringt, davon war oben schon die Rede. Farben nun verleihen Bildern den Eindruck von Tiefe und Perspektive (ähnlich Balázs 1972, 226). Und es heißt, daß Farbe im Filmbild Details sichtbar mache, die im Schwarzweiß-Bild so nicht in Erscheinung träten (Johnson 1966, 8; Balázs 1972, 227).

Zwar ist häufig die Annahme geäußert worden, daß mit zunehmender Entfernung, bedingt durch die Staubanteile der Luft, die Farbintensität und -sättigung zurückginge; mit Katz (1930, 379) ist allerdings dagegenzuhalten, daß es

die durch die Luftmassen bedingte Undeutlichkeit der Gegenstände, die Verwaschenheit ihrer Konturen sowie das Unsichtbarsein ihrer Einzelheiten [sind], welche uns den Entfernungseindruck vermitteln.

Der Prozeß der Tiefen- und Entfernungseinschätzung von Objekten im (Film-)Bild ist tatsächlich aber wohl nicht nur auf die Farb-Variable reduzierbar; denn dem Gesagten folgend müßte ja bei ausreichender Tiefenschärfe einzig die mangelnde Differenziertheit von Farbobjekten dazu ausreichen, ihre relative Distanz abzuschätzen oder abzuleiten. Eine solche These mißachtet die Tatsache, daß wir bei der Entfernungsschätzung die relative Größe von mehreren Gegenständen miteinander verrechnen, daß wir dabei auf unser "Objektwissen" zurückgreifen, daß wir etwas von den Charakteristika der Objektive, mit denen ein Film fotografiert wird, wissen, daß wir die Konventionen der Einstellungsgrößen kennen. Vor allem würde man dabei davon absehen, daß in der Rezeption des Films auch eine innere Repräsentation des "*szenischen Raums*" aufgebaut werden muß, die wesentlich auch die relative Positionierung der Objekte der Szene beinhaltet.

Diese Orientierung auf einen abgebildeten Raum ist in der "natürlichen" Wahrnehmung des Films sehr wichtig, weil damit auch umschlossen ist die Erwartung, daß sich die Farben in diesem abgebildeten Raum verhalten wie im "Leben" (ähnlich Johnson 1966, 7).

Nun steht die "normale" Farbverteilung der Szene vor der Kamera aber schon im Dienst der Dramaturgie bzw. ist ein Ergebnis von Inszenierung. Ein *Handlungsraum* wird aus einem Gesamtraum ausgegrenzt: Die normale Fokussierung auf einen Ort des Geschehens ist wie ein "Kreis ums Lagerfeuer" bzw. wie ein Scheinwerferkegel, in dem das relevante Geschehen sich abspielt. Dies soll sagen, daß die Verteilung der Farbtöne einem *Grundsatz der Relevanz* folgt, daß schon dieses ein Arrangement der Wahrnehmungsfläche nach Gesichtspunkten der Dramaturgie ist. Dies ist vor allem ein Ergebnis der besonderen Dramaturgie des Lichts, der verwendeten Objekte usw., doch ergeben sich damit natürlich auch für die Distribution der Farben erhebliche Konsequenzen [14].

Verwendet man z.B. ein langes Tele-Objektiv und fotografiert mit geringer Tiefenschärfe, trennt man Figur und Grund rigoros. Die im Farbbild angeblich sehr gut sichtbaren Objekte im Hintergrund (Balázs 1972, 227) verschwimmen zu figural kaum noch identifizierbaren Farbflecken, so daß der Tiefeneindruck nur noch abstrakt vorhanden ist. Anhand einer solchen Einstellung kann eine Repräsentation des szenischen Raums ebenfalls nur noch als ein allgemeiner Horizont entworfen werden (vgl. hierzu die Bemerkungen, die Katz [1930, 385] zur "Gemälde-tiefe" macht).

Dies ist aber ein Sonderfall. Normalerweise wird ein szenischer Raum auch farblich abgegrenzt. Festzuhalten ist, daß der leitende Gesichtspunkt dieser farbigen Anzeige einer Topographie ein dramaturgischer ist: Die Gegenüberstellung von Räumen, denen verschiedene Farben zugeordnet sind, ist so auch ein Mittel der Wahrnehmungslenkung, ein Mittel, den Raum des Geschehens gegen den Rest der Welt abzugrenzen.

Räumliche Tiefe ist aus der Tradition der Bühnenkunst lange konventionalisiert, der Handlungsraum wird aufgeteilt in die drei "Sphären" *Vordergrund*, *Mittelgrund* und *Hintergrund*. Diese drei Raumstufen werden auch in der filmischen Dramaturgie respektiert. Eines der Mittel, den Raum nach derartigen Schemata zu gliedern bzw. diese Gliederung anzuzeigen, ist der indikative Gebrauch von Farbe. Häufig werden hintereinandergestaffelte Räume mit verschiedenen Farben voneinander abgehoben. Auf

diese Art ist die Farbe auch ein Mittel, die Tiefe des Raumes anzuzeigen resp. auszudrücken.

Nun wird auf dieser Art konventionellen Gebrauchs der Farben aufbauend immer wieder das *Verhältnis der Räume zueinander* als ein selbst symbolisches verstanden und ausgelegt. In *MYSTERY OF THE WAX MUSEUM* spielt eine Szene im dunklen Leichenschauhaus, aus dem eine Leiche gestohlen wird; in einem anderen Zimmer sind die Wächter. Die Szene ist so gestaltet, daß man den vorderen Raum in dunkles Grün getaucht hat. Im Hintergrund des Raums zeigt ein orangerot leuchtendes Fenster den dahinterliegenden Raum an. Diese Konfiguration der Räume ist ein Symbolismus: Denn das Geschehen im Vordergrund ist Geschehen im Dunkel. Die mit der Dunkelheit (der Abwesenheit des Lichts) assoziierten Charakterisierungen "Heimlichkeit" und "Verbot", "Ungeheuerlichkeit" und "übertretenes Tabu" sind Kennzeichnungen dessen, was im ersten Raum geschieht. Das Licht im Raum nebenan signalisiert nicht nur die Anwesenheit der Wärter, sondern auch "Aufklärung" und "keine Heimlichkeit". Es ist das Licht der "Öffentlichkeit", das diesem Symbolismus folgend dem Dunkel des Geschehens im Vordergrund gegenübersteht. Das Gegenüber dieser beiden Farbsphären als Ausdruck für das Gegenüber der Lebenswelten der Bürgerlichen und der Gesetzlosen ist so verbreitet, daß man es als konventionell auffassen darf. Das älteste filmische Beispiel für eine derartige Juxtaposition zweier Farbräume ist Henry Kings *JESSE JAMES* (1939): Der Verbrecher ist draußen, in Blau, die Bürger drinnen, in Gelb-Braun (genaue Beschreibung bei Johnson 1966, 11).

Eine ähnliche Farbverteilung findet man in Don Siegels und Robert Tottens Western *DEATH OF A GUNFIGHTER* (1968): Die Frau des angeschossenen Säufers erwacht, es ist heller Tag. Das Zimmer ist in Blautöne getaucht, und das Fenster signalisiert das Draußen, die Konstellation ist melodramatisch. Die Frau, die sich ihres sozial verwahrlosten Mannes schämt, befindet sich in einer dunkel-beschatteten Enklave; Öffentlichkeit ist ausgegrenzt; die Abdunkelung des Raums signalisiert eine Empfindlichkeit, eine narzißtische Trauer, in die die Nachricht vom wahrscheinlichen Tod des Mannes einbricht wie eine Störung. Dem Gegenüber von Drinnen und Draußen, von Dunkel und Hell, von Blau und Gelb entspricht so eine psychische Verfaßtheit.

Die "Hinrichtung" in Sidney Lumets *MURDER ON THE ORIENT EXPRESS* (1974) ist so gestaltet, daß jede der Personen an dem als Schaffner verkleideten Vater des getöteten Mädchens und der Frau vorbei an den Körper des Verurteilten treten und den Dolchstoß ausführen muß. Die Kamera steht schräg über dem Hingerichteten, so daß man in Großaufnahme die einzelnen Personen in den Vordergrund treten sieht. Dabei wechseln sie auch das "Farbfeld": der unmittelbare Vordergrund ist in blaues Licht gehalten, der Hintergrund - der Gang des Waggons - dagegen bräunlich-warm. Die beiden Farb-Räume sind durch die Farben sehr scharf gegeneinander gestellt - nicht nur als Räume, die in die Tiefe gestaffelt sind (danach müßte die Farbfolge im übrigen umgekehrt sein), sondern und vor allem als verschiedene Realitätskennzeichnungen: der "blaue Raum" ist der Raum des Mordes, des Dialoges mit dem Hingerichteten, ein Raum außerhalb der Normalität; das Alltägliche, das Normale ist wiederum durch "Licht" und seine Farben ausgedrückt. Daß hier mit "blau" als einer Farbe des Todes, mit der Symbolik der "Nacht" gearbeitet wird, sei nur am Rande angemerkt [15].

Diese Indikation räumlicher Verhältnisse und der darauf aufbauenden symbolischen Interpretationen arbeitet nicht nur mit der Wahrnehmung räumlicher Tiefe, sondern stellt mit der räumlichen Gliederung immer auch *Handlungsräume* einander gegenüber.

Anmerkungen

[1] Ich gebrauche die Bezeichnungen "Urbild/Abbild" hier in einem nicht-platonischen Sinne, auch wenn die Redeweise dieses zu konnotieren scheint. Ich habe an anderer Stelle (Wulff 1993, 186f, passim) zu zeigen versucht, daß ein "Bild" eine semiotische Attribution ist, die den Schluß vom Abbild auf das Urbild umfaßt und so einen relationalen Gegenstand konstituiert. In eine ähnliche Richtung scheint auch Carroll (1996b, v.a. 63ff), auch wenn er nicht die Fundierung des "Bildes" in einem pragmatischen Akt anstrebt.

[2] Die These in dieser Schärfe verdanke ich Lars Penning.

[3] Vgl. Lippert 1996, die den dramaturgischen und textuellen Bindungen der Farbe Rot in *MARNIE* und *GONE WITH THE WIND* (1939) nachspürt und zum einen auf die metaphorische Bedeutung der "roten Frau" - mit den Nebenbedeutungen der sexuellen Aktivität, aber auch der Käuflichkeit - stößt, zum anderen aber auf die Repräsentation des Affektes selbst, so daß die Farbsignifikation aus dem Erleben der Protagonisten motiviert erscheint.

[4] Ein ironisch-komödiantisches Beispiel, in dem Farbe als Ausstattung des Films ausgestellt wird, ist der Anfang von Frank Tashlins *THE GIRL CAN'T HELP IT* (1956): Der Film beginnt in einem Studio mit minimaler Ausstattung; Der Protagonist (Tom Ewell) begrüßt das Publikum mit einer direkten Ansprache in die Kamera. Er preist zwei neue Wunder der Technik - mit einer Handbewegung öffnet sich der Bildausschnitt in das CinemaScope-Format; und seine Worte: "Gorgeous, lifelike color by DeLuxe!" lassen das Bild in Farbe übergehen. Erst danach beginnt die eigentliche Handlung. -- Den Hinweis danke ich Anne Braucks.

[5] Auch in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit "Farbe" gibt es diese Ansätze; manchmal wird hier mit archetypisch anmutenden Situationen argumentiert, die als eine Art stammesgeschichtliches Gedächtnis die Farben mit Bedeutungen ausrüsten - aus diesem Grund sind die "grundlegenden Anmutungsqualitäten der Farben intersubjektiv konstant" (Behrens 1982, 214). In meinem obigen Entwurf der signifikativen Funktionen der Farben im Film habe ich den emotiven Farbwerten zwar einen eigenen Funktionskreis zugewiesen, der jedoch nicht als ein quasi-natürliches Bedeutungsverhältnis anzusehen sei, sondern ebenso wie die anderen Funktionen auch kontextabhängig aktiviert werde.

[6] Tatsächlich sind Eisensteins zahlreiche Äußerungen zur Farbgestaltung des Films nicht so homogen, wie ich es hier behaupte - wie so vieles in seinem Werk steht auch dieser Gegenstand nicht fest, sondern wird bewegt, in Distanz oder Nähe gesetzt, im Gedankenexperiment erprobt. Eine Beschreibung müßte sich dem Wandel, der Bewegung der Themen im Werk Eisensteins anpassen, das wäre ihm angemessen. Da finden sich Aussagen, die scheinbar in unmittelbare Nähe der Position Dreyers gehören: "Nicht die gegenständliche Farbe eines Rasens, eines Straßenpflasters, eines Nachtcafés oder eines Wohnzimmers bestimmt deren Farbe im Film. Sondern die aus der Beziehung zu ihnen geborene Sicht auf sie" (in dem "Ersten Brief über die Farbe" [1946], in: Eisenstein 1988, 177). Immer wieder wird Farbe in Beziehung zur Musik gesetzt, als habe man es beim Film mit einem grundsätzlich synästhetischen Phänomen zu tun. Der Farbe wird neben der Musik und dem Doppel von Sujet und Fabel die dritte große Artikulationslinie des Films zugewiesen (z.B. 1988, 180). Usw. Insbesondere die im dritten Band der Moskauer Ausgabe der Eisenstein-Schriften versammelten Überlegungen (487-610) bedürften dringend einer zusammenhängenden Darstellung, die noch nie gegeben wurde.

[7] In der Avantgarde der 60er Jahre hat die Autonomie der Farbe gegenüber der abgebildeten Objektwelt in einigen Filmen eine wichtige Rolle gespielt, mittels derer reflexiv auf die signifikativen Konventionen des Mediums Bezug genommen wurde; man denke an Antonionis *IL DESERTO ROSSO* (1963) und insbesondere an Godards Filme dieser Zeit, z.B. *PIERROT LE FOU* (1965) und *LE MÉPRIS* (1963). Vgl. dazu auch immer noch Branigans Analyse (1976) sowie Sharits' das Godardsche Werk re-konventionalisierende Kritik (1966).

[8] Abweichend von dem Sprachgebrauch hier gibt Johnson die dominante Farbe schon als das einfachste Farbschema aus.

[9] Slawomir Idziak, der Kameramann des Films, sagte in einem Interview: "Der schlichte Realismus wäre für mich in diesem Fall mit emotioneller Pornographie vergleichbar gewesen. Ich versuchte[,] bestimmte Plakateffekte zu erreichen[,] indem ich das realistische Bild mit Hilfe von sehr aggressiven Verdunkelungstechniken [...] durchbrach. Gleichzeitig ließ ich das Bild durch die *Poetik des Schmutzes* dominieren, indem ich bewußt die mit Urin assoziierbare gelb-grüne Farbe einsetzte" (in: *Film- und TV-Kameramann* 44,1, 1995, S. 51; Hervorhebung von mir). Der Hinweis ist höchst interessant, als er den Einsatz der Farbe über alle stilistischen Erwägungen hinaus mit der kulturellen Bedeutung "Schmutzigkeit" bzw. der Opposition von "schmutzig/sauber" koppelt. Vgl. dazu z.B. David Leans *LAWRENCE OF ARABIA* (1962), in dem die Verschmutzung der schneeweißen Sherif-Tracht des Helden unmittelbar mit dessen Krise koordiniert ist.

[10] Als einen sehr knappen Literaturbericht vgl. dazu Vernon (1974, 183-184); Vernon merkt dazu an, daß die Schemata, mit denen Oberflächen- und Beleuchtungsfarben mit den Gedächtnisfarben abgeglichen werden, nicht nur sehr kompliziert sind, sondern daß sie auch "unter normalen, uneingeschränkten Sehbedingungen Beurteilungen der scheinbaren Farbe nur wenig zu beeinflussen [scheinen] und wenn, dann nur bei den leicht erinnerbaren Grundfarben" (184). Als einen sehr weitgefaßten Entwurf der epistemologischen Konsequenzen der Farbkonstanz-Phänomene vgl. Merleau-Ponty (1966, 352-363): "Die Farbenkonstanz ist nur ein abstraktes Moment der Konstanz der Dinge, und die Konstanz der Dinge gründet sich auf das primordiale Bewußtsein von der Welt als Horizont aller unserer Erfahrungen" (362). Es dürfte deutlich sein, daß die Organisierung von Farben in Übereinstimmung mit den Farberwartungen oder gegen sie eine ganz elementare Aufgabe des Films ist.

[11] So auch bei Behrens (1982, 226). Vgl. dazu auch Mehnerts Bemerkung: "Kontraste waren [in der Farbfilmproduktion der 30er Jahre] nicht erwünscht. Die Farben allein unterschieden Dinge und Personen voneinander" (1986, 36).

[12] In der Farbtheorie gibt es auch die Rede von der "Brillanz der Farbe", worunter eine Farbfläche verstanden wird, die sehr hell und stark gesättigt ist; Hahn (1987, 26) schreibt dazu: "Der konsistente Gebrauch hochbrillanter, solider Farben ist ungewöhnlich, da die uns umgebenden natürlichen Umweltfarben relativ ungesättigt sind. Die Verwendung solcher Farben hat somit ein gewisses aufmerksamkeitszeugendes Potential, welches beispielsweise in der Werbung reichlich ausgenutzt wird." Diese Beobachtung resümiert einen anderen Sachverhalt als diejenige, die im Text dargestellt wird: "Glanz" ist ein Phänomen, das vor allem auf eine Oberflächenbeschaffenheit schließen läßt, also eigentlich eine Textur-Angabe ist. Ein glänzendes Objekt kann auch Träger nichtsolider Mischfarben sein. Im Werbefilm scheint die Erregung von Auf-

merksamkeit durch die Kombination beider Farberscheinungen hergestellt zu werden - glänzende Objekte, die hochbrillante, solide Farben tragen. Eine genauere Untersuchung dieser These steht aber aus.

[13] Neben Arthur Hiller, Woody Allen und James Stewart hat vor allem Martin Scorsese mehrfach dazu Stellung bezogen.

[14] Vgl. dazu Johnson (1966, 11), der "change of lighting" als eine der elementaren Möglichkeiten ausweist, die Farben in Zeit zu organisieren und zu kontrollieren; Beispiele finden sich bei ihm (1966, 11-12).

[15] Ich will hier auf die Diskussion, ob eine derartige Farbdramaturgie an die Dramaturgien der Viragierung anknüpft, verzichten. Immerhin läßt sich die These vertreten, daß die Indikation räumlicher Verhältnisse dabei gänzlich abgelöst von den Wahrnehmungskategorien erfolge und primär auf konventionellen (minimal aus den Anmutungsqualitäten motivierten) Farbbedeutungen basiere. Vgl. dazu Ledig/Ullmann 1988 und Traber 1994.

Literaturverzeichnis

Arnheim, Rudolf (1977) Bemerkungen zum Farbfilm. In: Rudolf Arnheim. *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Hrsg. v. Helmut H. Diederichs. München: Hanser, S. 47-52.

Balázs, Béla (1972) [1949] *Der Film. Wesen und Werden einer neuen Kunst*. 4. Aufl. Wien: Globus Vlg.

--- (1977) [1924] *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*. Hamburg: Medienladen.

--- (1982) *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films [1924]*. In: *Schriften zum Film. 1*. Hrsg. v. Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch & Magda Nagy. Berlin: Henschelvlg. Kunst und Gesellschaft, S. 43-143.

Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.

Branigan, Edward (1976) The articulation of color in a filmic system: DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE. In: *Wide Angle* 1,3, S. 20-31.

Carroll, Noël (1996b) *Theorizing the Moving Image*. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press (Cambridge Studies in Film.).

Dreyer, Carl Theodor (1973) *Dreyer in Double Reflection*. Translation of Carl Th. Dreyer's writings "About the Film (Om filmen)". Ed. and with accompanying commentary and essays by Donald Skoller. New York: Dutton (A Dutton Paperback.).

Durgnat, Raymond (1968) Colours and Contrasts. In: *Films and Filming* 15,2, S. 58-62.

- Ehlers, Leigh A. (1980) *CARRIE: Book and Film*. In: *Ideas of Order in Literature and Film*. Selected papers from the 4th Annual Florida State University Conference on Literature and Film. Ed. by Peter Ruppert. Tallahassee, Fla.: University Presses of Florida, S. 39-50.
- Eisenstein, Sergei M. (1970) *Notes of a Film Director*. With a note by Richard Griffith. New York: Dover Publications.
- (1975) Die Farbkonzeption des Films DIE LIEBE DES DICHTERS. In: *Über mich und meine Filme*. Hrsg. v. Lilli Kaufmann. Berlin: Henschelverlag, S. 190-199.
- (1970) [1940] Not Coloured, But in Color! In: Sergei Eisenstein. *Notes of a Film Director*. With a note by Richard Griffith. New York: Dover Publications, S. 114-119.
- (1988) [1946] Erster Brief über die Farbe. In: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Köln: Röderberg, S. 177-183.
- Gibson, James J. (1982) *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*. München/Wien/Baltimore: Urban & Schwarzenberg.
- Johnson, William (1966) Coming to Terms with Color. In: *Film Quarterly* 20,1, S. 2-22.
- Katz, David (1930) *Der Aufbau der Farbenwelt*. 2., völlig umgearb. Aufl. Leipzig: Barth.
- Kindem, Gorham Anders (1977) Toward a Semiotic of Color in Popular Narrative Films: Color Signification in John Ford's *THE SEARCHERS*. In: *Film Reader* 2, S. 78-84.
- Koshofer, Gert (1988) *Color. Die Farben des Films*. Mit einer Einf. v. Raymond Borde. Berlin: Spiess (38. Internationale Filmfestspiele Berlin. Stiftung Deutsche Kinemathek. Retrospektive 1988.).
- Lamorisse, Albert (1963) *DER ROTE LUFTBALLON*. Bildband des gleichnamigen Films. Düsseldorf: Eugen Diederichs.
- Ledig, Elfriede / Ullmann, Gerhard (1988) Rot wie Feuer, Leidenschaft, Genie, Wahnsinn. Zu einigen Aspekten der Farbe im Stummfilm. In: *Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion*. Hrsg. v. Elfriede Ledig. München: Schaudig, Bauer, Ledig, S. 89-116 (Diskurs Film. 2.).
- Lee, Norman (1937) *Money for Film Stories*. With a forew. by Sidney A. Moseley. London: Pitman.
- Lippert, Renate (1996) Rotlicht. Die Farbe Rot in *VOM WINDE VERWEHT* und *MARNIE*. In: *Frauen und Film* 56-59, S. 76-88.
- Mamoulian, Rouben (1960) Color and Light in Films. In: *Film Culture* 21, S. 68-79.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966) *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: de Gruyter (Phänomenologische psychologische Forschungen. 7.).
- Sharits, Paul (1966) Red, Blue, Godard. In: *Film Quarterly* 19,4, S. 24-29.
- Stephenson, Ralph / Debrix, Jean R. (1976) *The Cinema as Art*. 2nd ed. Harmondsworth: Penguin.
- Traber, Bodo (1994) Dramaturgische Funktionen monochromer Farbgebung im Stummfilm. In: *1. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium / Münster '88. Akten*. Münster: MAKS Publikationen, S. 30-36 (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).
- Varda, Agnès (1988) Bunte Fantasie, graue Realität. Ein paar Notizen über die Farbe in meinen Filmen. In: *Tageszeitung*, 20.2.1988, S. 16.
- Vernon, Magdalen D. (1974) *Wahrnehmung und Erfahrung*. Köln: Kiepenheuer & Witsch (Studien-Bibliothek.).
- Witte, Karsten (1983) Interview [mit Francesco Rosi]. In: *Francesco Rosi*. Mit Beitr. v. Rüdiger Koschnitzki [et alii]. München: Hanser, S. 57-82 (Reihe Film. 28.).
- Wulff, Hans J. (1993a) Bilder und imaginative Akte. Ein Beitrag zur Theorie ikonischer Zeichen. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 38,2, S. 185-205.
- (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Ed. Sigma (Sigma Medienwissenschaft. 15.).