



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Farbdramaturgie im Film -
Unter besonderer Betrachtung der Synthese von Schwarz-
Weiß und Farbmodi“

Verfasserin

Tanja Wolf

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Dr. Clemens Stepina, Privatdoz.

Danksagung

Ich danke meinen Eltern für ihr Vertrauen in mich und ihre Unterstützung.

Vielen Dank an Bernhard Kaufmann und Desiree Wachmann für das Lektorieren und weil ihr mir immer mit Rat und Tat zur Seite gestanden seid.

Ein besonderer Dank und die besten Wünsche richten sich an meinem Betreuer Dr. Clemens K. Stepina.

„Sie, die tatsächliche Farbwirklichkeit, liegt als gefesseltes Schneewittchen im gläsernen Sarg. Und wir stehen vor ihr, isoliert von der Urkraft der Farbe – wie Knaben mit guten Absichten. Dabei braucht man sich nur zu bücken, einen Ziegelstein aufzuheben ... Ein kurzes Klirren. Und im schöpferischen Rausch sind auch Sie imstande, die Farbwelt nach Art und Weise des Farbreichtums Ihrer Phantasie, Ihrer koloristischen Wahrnehmung eines Themas zu mischen und in die Tonlage des in Ihrer Imagination singenden Festivals der Farben zu bringen.“¹

Sergej M. Eisenstein

¹ Eisenstein, Sergej M.: „Erster Brief über die Farbe“, in: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, (Hrsg.) Oksana Bulgakova, Köln: Röderberg 1988 (Orig. 1946), S. 177-183, hier S. 183.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	6
2. Zum Begriff der Farbdramaturgie	11
3. Zu den Anfängen des Farbfilms – Vergessene Farben	16
3.1. Geschichte des Farbfilms	17
3.2. „Ansichtskartenzauber“ vs Kunst - Filmtheoretische Diskurse zum frühen Farbfilm	23
3.2.1. Arnheim / Kracauer / Balázs	23
3.2.2. Eisensteins Theorie des Farbfilms	27
4. Tracing „color consciousness“ – Zur Entwicklung eines frühen farbdramaturgischen Bewusstseins	31
4.1. Farbsprachliche Konventionen der Virage	32
4.2. Handkoloration	37
4.3. Fallbeispiel I - <i>Panzerkreuzer Potemkin</i>	40
4.3.1. Inhalt	40
4.3.2. Produktionsbedingungen und Aufführungspraxis.....	41
4.3.3. Die Suche nach der Fassung	42
4.3.4. Analyse der Farbzeichen	46
4.4. Natalie M. Kalmus – Color Consultant.....	51
5. Wahrnehmung und Semantik der Farbe	54
5.1. Farbe als filmsemiotisches Zeichen	54
5.2. Zur allgemeinen Wahrnehmungspsychologie der Farbe	60
5.3. Farbsemantik am Beispiel der Farbe Rot.....	64
5.4. Zur filmspezifischen Farbwahrnehmung	68
5.4.1. Licht – Bewegung - Zeit	68
5.4.2. Faktoren zur filmspezifischen Dekodierung der Farbe.....	70
5.5. Hans J. Wulff – Überlegungen zur signifikativen Verwendung der Farbe im Film .	74
6. Zur Funktion der Synthese von Schwarz-Weiß und Farbelementen im Film	79
6.1. Funktionen des signifikativen Wechsels der Farbmodi	79
6.1.1. Temporale Funktionen	82
6.1.1.1. Rückblenden.....	83
6.1.1.2. Vergegenwärtigung / Historisierung	86
6.1.2. Narrative Funktionen	90
6.1.2.1. Differenzierung narrativer Handlungsräume	90
6.1.2.2. Differenzierung narrativer Ebenen.....	91
6.1.2.3. Akzentuierung einzelner Handlungsstränge	92
6.1.2.4. Fallbeispiel II - <i>The Wizard of Oz</i>	94
6.1.2.4.1. Inhalt.....	95
6.1.2.4.2. Analyse des Moduswechsels	95
6.1.2.5. Fallbeispiel III - <i>Pleasantville</i>	99
6.1.2.5.1. Inhalt.....	99
6.1.2.5.2. Analyse des Moduswechsels	99

6.1.2.5.3. Farbsignale und Symbolismen.....	102
6.1.2.5.4. Die Angst vor der Farbe	106
6.1.3. Figurenbezogene Funktionen.....	108
6.1.3.1. Visualisierung psychischer Innenwelten von Figuren	108
6.1.3.2. Fallbeispiel IV - <i>Sleepers</i>	111
6.1.3.2.1. Inhalt.....	111
6.1.3.2.2. Analyse des Moduswechsels	111
6.1.4. Rezeptive Funktionen.....	116
6.1.4.1. Simulierte Authentifizierung.....	116
6.1.4.2. Subjektivierung	118
6.2. Visuelle Brüche – Farbige Zeichen im schwarz-weißen Bild	120
6.2.1. Fallbeispiel V - <i>Sin City</i>	123
6.2.2.1. The Hard Goodbye.....	124
6.2.2.1.1. Inhalt.....	124
6.2.2.1.2. Farbgebrauch	124
6.2.2.2. The Big Fat Kill	127
6.2.2.2.1. Inhalt.....	127
6.2.2.2.2. Farbgebrauch	127
6.2.2.3. That Yellow Bastard	129
6.2.2.3.1. Inhalt.....	129
6.2.2.3.1. Farbgebrauch	130
6.2.2.4. The Customer Is Always Right.....	131
6.2.2.4.1. Inhalt.....	131
6.2.2.4.2. Farbgebrauch	131
6.2.2.5. Ergebnis der Analyse	132
7. Conclusio.....	136
8. Anhänge	139
8.1. Zuordnung der gesichteten Hybridfilme nach Funktion des Moduswechsels	139
8.2. Sequenzprotokoll <i>Sin City</i>	142
8.3. Sequenzprotokoll <i>The Great Train Robbery</i>	145
8.4. Kopie des Mailverkehrs mit Dr. Anna Bohn	146
9. Quellenverzeichnis	148
9.1. Literatur.....	148
9.2. Filme	151
10. Abstract.....	156
11. Lebenslauf.....	157

1. Einleitung

„Farbe ist überhaupt nicht mehr, was sie im Anfang des Farbfilms war, der Luxus der Phantasie. Sie ist unspektakulär geworden, weil sie der Alltag ist. Die Augen sind durch den Überfluss an Farbe im Alltag blind für sie geworden. Aber das muss nicht so bleiben.“²

Miklos Gimes

In der heutigen Welt der digitalen Filmtechnik sind wir es als Zuschauer gewohnt Filme zu sehen, deren Möglichkeiten der Farbdarstellung grenzenlos sind. Aber nicht nur unsere Filme, auch die Welt um uns herum ist durch Werbung und Konsumgüter bunter denn je. Farben sind allgegenwärtig, aber bemerken wir sie überhaupt noch? Es scheint fast so, als würde uns der Überfluss an Farben die Sensibilität für deren Wahrnehmung und Deutung nehmen. Durch artifizielle Geschmacksverstärker ist unser Geschmackssinn im Laufe der Zeit abgestumpft. Ich komme nicht umhin mich zu fragen, ob es um unseren Farbsinn ähnlich steht?

In vielen Filmen scheint der Umgang mit Farbe geradezu nebensächlich gehandhabt zu werden.

„Obwohl sich alle Welt emphatisch für den Farbfilm entschieden hat [...] ist das Bewusstsein für das ästhetische Potential des Farbfilms beim Publikum relativ schwach entwickelt. Meist erscheint die Farbe als eher zufällig gegeben, ein Beiprodukt der wirklichen Welt, und die Leistung des Farbfilms wird darin gesehen, diese Wirklichkeit möglichst genau abzubilden.“³

Eine möglichst farbrealistische Abbildung der Natur war schon seit den ersten Tagen ein zentrales Bestreben des Farbfilms. Laufende Errungenschaften auf dem technischen Sektor, wie die steigende Bildqualität durch *high definition* Auflösung, 3D Technik, Retina Displays oder täuschend echte *special effects*, die unsere kühnsten Erwartungen übertreffen, zeigen überdies, dass dieses Bestreben in der Filmindustrie noch heute präsent ist. Für unsere filmische Farbwahrnehmung scheint die Qualität ihrer Darstellung relevanter geworden zu sein als ihre artistische Qualität. „Ähnlich der Hintergrundmusik, die sich nicht aufdrängt, führt die filmische Farbe ein unterschwelliges, irrationales, unterschätztes Leben.“⁴

Die vorliegende Arbeit hat zum Ziel wieder für eine bewusste Farbwahrnehmung im Film

² Gimes, Miklos: „Tomaten auf den Augen. Die Geschichte des Farbfilms ist die Geschichte einer Verdrängung“, in: *Filmfarben*, (Hrsg.) Frieda Grafe, Berlin: Brinkmann & Bose 2002, S. 47-68, hier S. 62.

³ Noll Brinckmann, Christine: „Farbe“, in: *Das Filmplakat*, (Hrsg.) Wolfgang Beilenhoff, Zürich [u.a.]: Scalo 1995, S. 226-227, hier 226f.

⁴ Ebd., S. 227.

zu sensibilisieren. Farbe wird hier als eines der wichtigsten filmischen Gestaltungsmittel verstanden und ihr Einsatz im Film unter dieser Prämisse untersucht. Ihre Abbildungsfunktion soll in den Hintergrund treten und stattdessen ihre Ausdrucksfunktion in den Fokus gerückt werden.

Da eine detaillierte Behandlung aller farbdramaturgischer Möglichkeiten, die im Film genutzt werden, ein für den vorliegenden Rahmen zu umfangreiches Unterfangen darstellen würde, liegt der wissenschaftliche Schwerpunkt dieser Studie auf der speziellen Form der Synthese von Schwarz-Weiß und Farbelementen oder -ebenen im Film. Dabei betrifft die Analyse lediglich die Mischung der Farbmodi, also des verwendeten Filmmaterials bzw. dessen manipulierte Darstellung (z.B. manuelle oder digitale Koloration). Andere farbdramaturgische Anwendungsgebiete, wie Kostüm, Ausstattung etc., sind aus Gründen der Spezifizierung von den Betrachtungen ausgeschlossen, oder werden ggf. nur am Rande gestreift. Mein Forschungsinteresse liegt vor allem in der Untersuchung des Ursprungs und der spezifischen Wirkungsweise dieser Synthese der Farbmodi, sowie in der Ausarbeitung der verschiedenen dramaturgischen Funktionen, die selbige verfolgen kann.

Als Methode zur Beantwortung meiner Forschungsfragen dient zunächst die hermeneutische Auswertung der Fachliteratur rund um das Thema Farbe. Um die Komplexität der Thematik erfassen zu können, habe ich einen interdisziplinären Ansatz gewählt, der das Studium von Literatur aus verschiedensten Bereichen wie Filmwissenschaft, Semiotik, Kulturtheorie oder Wahrnehmungspsychologie und Wirkungsforschung über Farbe, bis hin zu Primärquellen über frühe Film-Farbtheorien beinhaltet. Zum anderen ist vor allem die interpretatorische Werkanalyse einiger auserwählter Filmbeispiele, die mit beiden Farbmodi arbeiten, zentrale Methode meiner Arbeit. In den Werkanalysen werde ich den Fokus auf die Inszenierung, Semantisierung und Interpretation der Farben im jeweiligen Filmstück legen, sowie deren Wechselwirkung mit den übrigen filmischen Ausdrucksmitteln untersuchen.

Dafür galt es zunächst aus einer Vielfalt an Filmen diejenigen auszuwählen, in denen Farbe bewusst eine vordergründige Rolle zugesprochen wurde. Hier habe ich mich zunächst auf den narrativen Spielfilm beschränkt. In anderen medialen Genres lassen sich zwar noch weitere Funktionen des Farbwechsels ausmachen, diese werden aber primär in der Fernsehberichterstattung verwendet und ich würde sie als weitgehend unfilmisch bezeichnen.

Die zweite Einschränkung galt einer signifikativen⁵, also Bedeutung konstituierenden Verwendung des Farbwechsels im jeweiligen Filmstück. Das schließt beispielsweise jene

⁵ Anm: An dieser Stelle soll noch nicht näher auf den Begriff Signifikation eingegangen werden. Die Definition dazu folgt in Kapitel 2 ‚Zum Begriff der Farbdramaturgie‘

frühen Technicolor-Musicals oder kolorierten Stummfilme aus, in denen Farbsequenzen lediglich als illustrierendes Element hinzugefügt wurden, um den Attraktionswert des Films zu steigern. Ebenso ausgeschlossen sind monochrom abgesetzte Sequenzen deren Farbmodus keinen dramaturgischen Grund hat, wie z.B. Zwischenschnitte die schwarz-weißes Archivmaterial zeigen oder dergleichen.

In meiner Auswahl der analysierten Filmbeispiele habe ich eine aussagekräftige Mischung angestrebt, die Filme der frühen Technicolor-Periode ebenso beinhaltet wie auch aktuelle Spielfilme der digitalen Ära. Diese Mischung soll es ermöglichen, etwaige Gemeinsamkeiten und Unterschiede aufzuzeigen, die sich im Laufe der Geschichte erkennen lassen die Rolle der Farbe in der Filmkunst und deren Rezeption betreffend. Herausgekommen ist eine Liste von 70 Hybridfilmen - der früheste aus dem Jahr 1895 stammend, der älteste aus dem Jahr 2013 – aus deren Sichtung und Analyse ich die Erkenntnisse zur Beantwortung meiner Forschungsfragen gewonnen habe.⁶

Das erste Drittel meiner Arbeit beschäftigt sich mit dem Ursprung dieser farbdramaturgischen Form, der sich bereits überraschend früh in den ‚vergessenen Farben‘ der Stummfilmzeit ausmachen lässt. Ein einführender historischer Überblick der verschiedenen analogen Kolorationstechniken dieser Epoche, über die Entwicklung des Farbfilms, bis hin zur digitalen Revolution der 90er Jahre, soll zunächst die materialgeschichtlichen Hintergründe des Themas verorten. Danach soll die Vorstellung einiger früherer filmtheoretischer Diskurse zum Thema Farbe im Film deutlich machen, dass die Wahrnehmung des Farbfilms im kunstwissenschaftlichen Bereich zu Anfang mit starken Vorbehalten behaftet war. Um das wissenschaftliche Milieu vorzustellen, in dem sich die frühen Farbfilme beweisen mussten, stütze ich mich auf Texte von Rudolf Arnheim, Béla Balázs, Siegfried Kracauer und Sergej M. Eisenstein. Ich werde versuchen, deutlich zu machen, dass Farbe im Film zwar technologisch gesehen immer ein angestrebtes Ziel und eine Errungenschaft war, von Vertretern des künstlerischen Standpunkts hingegen nicht immer als Fortschritt empfunden wurde. Die leitende Forschungsfrage, die das erste Drittel meiner Arbeit prägt ist:

- Ab wann kann man von ersten signifikativen Farbeinsätzen im Film und damit von einer ersten Farbdramaturgie sprechen?

Um diese Frage zu beantworten, begeben sich im Folgenden auf eine Spurensuche, die zu meiner Überraschung bereits im frühen Stummfilm fündig wird. Für meine erste Werkanalyse habe ich den Film *Panzerkreuzer Potemkin* (RU 1925) von Sergej M. Eisenstein

⁶ Liste der gesichteten Hybridfilme siehe Anhang 8.1.

ausgewählt, weil sich die Symbolkraft einer solchen Synthese an diesem Beispiel besonders gut verdeutlichen lässt, durch dessen wirkungsvollen Einsatz der Farbe Rot im Schwarz-Weißen Bild. Zum anderen hat sich Eisenstein, wie kaum ein anderer Regisseur, auch auf theoretischer Ebene sehr intensiv mit dem Thema Farbdramaturgie auseinandergesetzt.

Das zweite Drittel meiner Arbeit beschäftigt sich mit wissenschaftlichen Erkenntnissen zur Wahrnehmung und Wirkung der Farbe, deren Gültigkeit für den Film überprüft werden soll. Dies beinhaltet zum einen die Betrachtung von Farbe aus semiotischer Sicht als Teil einer Filmsprache. Hierzu stütze ich mich im Wesentlichen auf die Betrachtungen von Hans J. Wulff. Zum anderen behandelt dieser Teil aber auch die verschiedenen Konnotationen die mit Farben seit Jahrzenten verbunden sind. Diese Bedeutungsbeziehungen sollen unter wahrnehmungspsychologischer Sicht beleuchtet und ihr Erlernen hinterfragt werden. Dabei ergeben sich folgende Forschungsfragen:

- Wie entstehen die den Farben seit Jahren anhaftenden Symbolismen, von denen der Film so stark profitiert?
- Wenn wir Farbe aus filmsemiotischer Sicht als ein Bedeutung konstituierendes Zeichen verstehen, welche Faktoren lassen sich ausmachen, die die Deutung eines Farbzeichens im Film beeinflussen? Oder mit anderen Worten: Was ist also das filmspezifische an der Farbwahrnehmung im Film?

Das letzte Drittel meiner Arbeit umfasst schließlich den Kern meines Erkenntnisinteresses. Hier möchte ich anhand der 70 gesichteten Hybridfilme die verschiedenen signifikativen Funktionen einer Synthese der Farbmodi im Film ausarbeiten und deren dramaturgische Wirkungsweise anhand einiger ausgewählter Filmbeispiele genauer erläutern. An diese Filmbeispiele werden folgende Fragestellungen angewendet:

- Welche dramaturgische Funktion hat der Wechsel der Farbmodi bzw. das Farbzeichen im jeweiligen Filmstück, und kann man ihn als signifikativ bezeichnen?
- Nach welchen Faktoren erfolgt die Zuordnung der Farbmodi?
- Welche Wirkung kann die Synthese der Farbmodi auf den Zuschauer haben bzw. welche Interpretationsreaktion wird ausgelöst?
- Ist es der Farbwechsel alleine, der zur Dekodierung des zu Vermittelnden reicht? Oder ist es vielmehr die Wechselwirkung der Farbe mit anderen filmischen Ausdrucksmitteln, die die Zeichenhaftigkeit konstituiert?

Abschließend werde ich versuchen, aus den gesammelten Forschungsergebnissen eine resümierende Erkenntnis über die Entwicklung des Farbfilms abzuleiten. Dabei interessiert mich vor allem:

- Wie wurde Farbe in den Anfangsjahren des Kinos eingesetzt und wie wird sie heute eingesetzt? Welche Unterschiede lassen sich in der Entwicklung erkennen, was die Rolle der Farbe in der Filmkunst und ihre Rezeption betrifft?

So begeben sich nun im Folgenden auf die Suche nach signifikativen Farbeinsätzen im Film, bei denen Farbe mehr ist als nur eine bunte Verpackung, die in Staunen versetzen soll und wo filmisch durch und mittels Farbe gesprochen wird.

2. Zum Begriff der Farbdramaturgie

Beim Versuch, meiner Arbeit einleitend eine Konkretisierung des Begriffes der *Farbdramaturgie* voranzustellen, war zunächst auffallend, dass kein mir zugängliches Lexikon oder filmspezifisches Nachschlagewerk eine Definition für diesen Terminus anbietet. Dennoch stößt man schon bei Béla Balázs auf eine geeignete Definition, wenn er über eine „Dramaturgie der Farben“ spricht, die er gegeben sieht, wenn „Farben und hauptsächlich Farbveränderungen [...] eine dramaturgische, also den Gang der Handlung beeinflussende Rolle spielen.“⁷

Hans J. Wulff wiederum verwendet den von Gorham A. Kindem geprägten Terminus „*color signification*“⁸, also Farbsignifikation. Um uns diesem Begriff zu nähern, müssen wir zunächst ein wenig in Umberto Ecos Zeichentheorie eintauchen. Dieser folgend hat man es dann mit Signifikation zu tun, wenn „etwas der Wahrnehmung eines Empfängers Dargebotenes für etwas anderes steht“.⁹ Im Falle der Farbsignifikation kann man also sagen, wenn eine bestimmte Farbe signifikativ gebraucht wird, so steht diese immer für etwas zweites und „ruft [dadurch] im Empfänger eine Interpretationsreaktion hervor“.¹⁰ Wulff erläutert sein Verständnis eines signifikativen Farbgebrauchs im Film in Anlehnung an Kindem. Demnach trifft dieser Begriff zu, „wenn eine Farbe, ein Farbobjekt oder eine Farbfläche für die Konstitution und Spezifizierung eines Zeichens zentral oder wesentlich ist“.¹¹ Um zu überprüfen, ob eine Farbe im Film signifikativ gebraucht wird oder nicht, schlägt Wulff ein einfaches Gedankenexperiment vor. Nehmen wir beispielsweise eine Szene oder Einstellung, in der ein Farbzeichen vermutet wird und ersetzen die vermeintlich signifikative Farbe imaginär mit einer anderen. „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.“¹²

Die vorliegende Arbeit möchte den Begriff der Farbdramaturgie also im Folgenden als signifikativen Farbgebrauch im Film verstanden wissen. Beim Einsatz dieser Farbelemente im Einklang mit dem filmischen Text und deren *mise-en-scène* innerhalb des Filmbildes, kann man auch von *Farbregie* sprechen. Dabei steht der signifikative Farbgebrauch dem

⁷ Balázs, Béla: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien: Globus 1949, S. 278.

⁸ Kindem, Gorham A.: „Toward a semiotic of color in popular narrative films: Color signification in John Ford's *The Searchers*. *Film Reader 2*, 1977, zit. n. Wulff, Hans J.: *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films*, Tübingen: Narr 1999, S. 146.

⁹ Eco, Umberto: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München: Fink 1987, S. 28.

¹⁰ Ebd., S. 28.

¹¹ Wulff: *Darstellen und Mitteilen*, S. 146.

¹² Ebd., S. 146.

illustrativen Farbgebrauch gegenüber. In ersterem ist Farbe Bedeutungsträger und Teil des filmischen Zeichensystems, während sie bei einem illustrativen Einsatz auf nichts weiter verweist, sondern lediglich als intentionslose Begleiterscheinung des Abgebildeten fungiert. Hier tritt die Farbe in den Hintergrund und läuft Gefahr, übersehen zu werden. Der signifikative Farbgebrauch hingegen rückt dieselbe als zentrales Ausdrucksmittel dort in den Vordergrund, wo sie die dramaturgische Aussage am besten unterstützen kann.

In Balázs' eingangs erwähnter Definition steckt bereits ein für die Thematik wesentlicher Punkt. In der filmischen Farbdramaturgie können Farbgleichheiten bzw. –unterschiede oder Farbveränderungen genutzt werden, um über das Mittel der Farbe tiefere Bedeutungszusammenhänge innerhalb des Filmtextes zu visualisieren. Mit Hans J. Wulff gesprochen sind es also vor allem die „Momente der *Alternation* und der *Repetition* [die] für das Vorkommen von Farbzeichen entscheidend [sind].“¹³

Ein weiterer zentraler Punkt, den Balázs in seiner Definition schon anlegt ist, dass ein dramaturgischer Farbeinsatz stets der filmischen Narration verpflichtet und dieser untergeordnet sein muss. „[Farben] sind Mittel dazu, einen Gegenstand in Rede auszudrücken. Der Gegenstand in Rede und seine Artikulation in der filmischen Rede regieren den Einsatz der Mittel.“¹⁴

Der signifikative Farbeinsatz im Film macht es möglich, dem Zuschauer Informationen auf subtile Weise zu vermitteln, ohne diese tatsächlich durch Textinserts oder Dialoge zu artikulieren. Dabei gilt es jedoch zu beachten, dass Farbe nicht alleine aus sich heraus zu sprechen vermag. Die Wirkung eines Farbzeichens kann immer erst im Zusammenspiel der Farbe mit anderen filmischen Ausdrucksmitteln, wie der gewählten Einstellung, Montage, Kamerabewegung, Musik, Ausstattung, Kostüm etc., entstehen. Erst durch die Kombination dieser filmischen Ausdrucksmittel entfaltet sich für den Zuschauer die Bedeutung, weil wir im Laufe der Jahre gelernt haben, die filmische Zeichensprache zu deuten. Demnach möchte ich die Farbe also als ein filmisches Ausdrucksmittel verstanden wissen, das gemeinsam mit anderen filmischen Ausdrucksmitteln eine Art Filmsprache bilden kann.

Diese Art der Informationsvermittlung ist wesentlich subtiler als Dialog oder Schrift und wird daher häufig nur unbewusst wahrgenommen oder interpretiert. Denken wir beispielsweise an einige der Filme, die wir in unserem Leben bisher gesehen haben, so wird uns bei vergleichsweise wenigen darunter noch ein besonderer Farbgebrauch in Erinnerung sein. Das muss aber nicht automatisch bedeuten, dass Farbe in diesen Filmen nicht signifikativ

¹³ Wulff: *Darstellen und Mitteilen*, S.147.

¹⁴ Ebd., S. 149.

eingesetzt wurde. Im Gegenteil. So sieht Hilmar Mehnert gerade diese subtile Wirkungsweise als primäres Ziel einer gelungenen Farbdramaturgie an, wenn er schreibt:

„Psychische Wirkungen können nicht dadurch erreicht werden, daß man den Zuschauer die Absicht der Filmschöpfer erkennen läßt, so daß dieser sie anerkennt und bereit ist, den gewünschten Sinn in sie hineinzudeuten. Das Ziel einer Film-Farbdramaturgie muß es sein, die Gefühle des Zuschauers zu leiten, ohne daß ihm die Bemühungen der Filmgestalter bewußt werden.“¹⁵

Welche Gefühle und Assoziationen vom Rezipienten mit einer bestimmten Farbe verbunden werden, unterliegen aber zu einem gewissen Teil auch einer individuellen Komponente. Sabine Zelger nennt dieses Phänomen die „relative Intentionalität oder Arbitrarität der Farbe bei Sender und/oder Empfänger“ und verweist damit auf eines der Hauptprobleme der Farbdenotation.¹⁶ So geschieht es, dass vom Regisseur intendierte Farbzeichen manchmal vom Zuschauer uninterpretiert bleiben, oder umgekehrt, eine scheinbar zufällige Farbwahl im filmischen Kontext für den Zuschauer Bedeutung erlangt. Nach Eco wäre aber selbst ein unterinterpretiert bleibendes Farbsignal als Farbsignifikation zu bezeichnen, denn für das Zustandekommen eines Signifikationsprozesses hält er eine Interpretation des Empfängers nicht für zwingend erforderlich. Entscheidend sei lediglich der „Bezug zwischen dem, was ›für etwas steht‹ [in unserem Fall die Farbe] und seinem Korrelat“.¹⁷

Ich möchte nun einführend die verschiedenen Formen der Farbsignifikation heuristisch aufgliedern. Diese Anführung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern soll lediglich einen Eindruck über das umfangreiche Feld der farbdramaturgischen Gestaltungsmöglichkeiten vermitteln, welches meinen Forschungsschwerpunkt umgibt. Meinen Beobachtungen nach, lassen sich die farbdramaturgischen Formen im Wesentlichen in vier Hauptkategorien zusammenfassen:

1. Hervorhebung einzelner Farbtöne:

Einzelne Farbtöne können die Farbgestaltung eines Films dominieren und so innerhalb des Filmtextes zu besonderer Bedeutung gelangen. Bei dieser Hervorhebung kann es sich nun entweder um eine dramaturgische Akzentuierung handeln. In diesem Fall ist es, mit Wulff gesprochen, vor allem der Moment der *Repetition*, der die Entstehung des Farbzeichens bedingt.¹⁸ Das wiederholte Auftauchen der gewählten Farbe an Kostümen, Requisiten, Make-Up o.ä. signalisiert deren Relevanz und evoziert so die Interpretationsreaktion im

¹⁵ Hilmar Mehnert: *Die Farbe in Film und Fernsehen*, Leipzig: Fotokinoverlag 1974, S. 358.

¹⁶ Zelger, Sabine: *Die Sprache der Farben. Eine semiotische Untersuchung des visuellen und verbalen Zeichens*, Dipl. Univ. Wien, Geisteswissenschaftliche Fakultät 1989, S. 32.

¹⁷ Eco: *Semiotik*, S. 28f.

¹⁸ Wulff: *Darstellen und Mitteilen*, S. 147.

Zuschauer. Oder die Akzentuierung erfolgt in Form eines Farbsignals, das Jürgen Kühnel als „gezielte Hervorhebung eines einzelnen Bildelementes durch Farbe“ beschreibt.¹⁹

In beiden Fällen stützen sich die Bedeutungsgehalte, die über das Mittel der Farbe evoziert und für den Filmtext nutzbar gemacht werden, meist auf mit der Farbe verbundene symbolische Konnotationen. Sie können aber ebenso erst aus dem filmischen Kontext heraus entstehen.

2. Farbreduktion / Monochromie:

Der Überfluss an Farben im zeitgenössischen Film führt dazu, dass sich Filmemacher auch heute noch immer wieder bewusst für den Wegfall der Farben entscheiden. Weil Farben auch für die Zuschauer ubiquitär und selbstverständlich geworden sind, müssen neue Wege gesucht werden, um Farbzeichen wieder bewusst zu kommunizieren. Filme wie Jim Jarmuschs *Dead Man* (US 1995) oder Michael Hanekes *Das weiße Band* (DE/AT 2009) machen vor, wie der Rückgriff auf die Schwarz-Weiß-Ästhetik zum eigentlichen Statement werden kann. In einer Welt voller Farben wird gerade diese Reduktion wieder zum Zeichen.

Neben den Grauabstufungen eines Schwarz-Weiß-Films als häufigste Form, werden auch immer wieder Monochromasien anderer Farbtöne genutzt, um dem Filmtext immanente Stimmungen zu visualisieren.²⁰

3. Atmosphärischer Farbeinsatz:

Beim atmosphärischen Farbeinsatz wird eine bestimmte Palette gewählt, die die Stimmungswelt des Filmtextes farbästhetisch unterstreichen soll. Diese Farbwelten können zwar bereits durch die Drehorte, Ausstattung oder Kostüme beeinflusst werden, zumeist werden sie aber erst nachträglich in der Postproduktion kreiert. In zeitgenössischen Filmen und TV-Serien ist der atmosphärische Einsatz der Farbe besonders häufig zu beobachten, weil sich durch die Technik des digitalen *colour grading*²¹ neue Möglichkeiten eröffnet haben. Ob Steigerung der Sättigung oder Desaturation, Verstärkung von Kontrasten oder Dominanz bzw. Reduktion einzelner Farbtöne, es gibt heute kaum noch eine farbästhetische Möglichkeit, die Filmemachern nicht zur Verfügung steht. Durch diese absolute farbästhetische Kontrolle ist man in der Lage, eigenen Farbwelten zu entwerfen, die jedem Film seine persönliche Note geben.

Dass diese Farbgestaltung unabhängig von den tatsächlich aufgenommenen Gegeben-

¹⁹ Kühnel, Jürgen: *Einführung in die Filmanalyse Teil 1. Die Zeichen des Films*, Siegen: Universi 2008, S. 77.

²⁰ Ein Beispiel dafür ist die Monochromasie in Grüntönen in der Drugstore-Szene von Oliver Stones *Natural Born Killers* (US, 1994), 0h48'07"-53'40".

²¹ Begriffserklärung siehe S. 16.

heiten am Drehort funktioniert, schafft nicht nur kreativen Freiraum, sondern auch Handlungsfreiraum für Produktionsentscheidungen. So wurde der Film *O Brother, Where Art Thou?* (US 2000) beispielsweise während des Sommers in Mississippi gedreht. Nachträglich wurde im *colour grading* eine herbstliche Stimmung erzeugt, indem Grüntöne eliminiert und die restlichen Farbtöne insgesamt entsättigt wurden, sodass stattdessen warme Erdtöne dominierten. Die dadurch erzeugte Sepia-ähnliche Farbstimmung erinnert an die alten Filme der 30er Jahre und damit an die Zeit, in der sich die Geschichte des Films abspielt.²²

Dieser atmosphärische Gebrauch der Filmfarbe kann so signifikant sein, dass sich manchmal alleine durch die Farbstimmung einer Szene, Rückschlüsse auf Autorenschaft ziehen lassen. Denken wir beispielsweise an die düsteren, gegen Grau tendierenden Farbwelten, die zu einem Markenzeichen für Tim Burtons Filme geworden sind.²³ Oder die warmen orange-gelben Farbtöne der TV-Serie *CSI: Miami*, die Serien-affine Zuschauer auf den ersten Blick von einer Szene der Franchise-Serie *CSI: NY* unterscheiden können, die wiederum mit einer blau-grauen Farbpalette arbeitet.

4. Synthese von Schwarz-Weiß & Farbmodi:

Zu guter Letzt gibt es die Form der Mischung von Schwarz-Weiß und Farbelementen im Film. In Filmen, die mit beiden Farbmodis arbeiten - wir wollen sie mit John Belton fortan als „Hybridfilme“²⁴ bezeichnen - kann man zwei verschiedene Arten einer solchen farbdramaturgischen Mischung unterscheiden. Zum einen den Wechsel der Farbmodi, wenn in einem Film Szenen in schwarz-weißem Stil und farbige Szenen einander abwechseln, und zum anderen die Erzeugung visueller Brüche, wenn in einem überwiegend schwarz-weißen Bild mit einzelnen Farbelementen gezielt Akzente bzw. Farbsignale gesetzt werden.

Dieser besonderen farbdramaturgischen Form, die, wie ich im Folgenden aufzeigen werde, bereits seit der Stummfilmzeit existiert, soll in der vorliegenden Arbeit mein wissenschaftlicher Schwerpunkt gewidmet sein.

²² Vgl. Higgins, Scott: „A New Colour Consciousness. Colour in the Digital Age“, *Convergence* 9/4, December 2003, S. 60-76, hier S. 70-71.

²³ Anm.: Bei vielen von Burtons Filmen, wie z.B. *Sleepy Hollow* (US 1999), *Sweeney Todd* (US 2007) oder *Alice im Wunderland* (US 2010), ist trotz der unterschiedlichen Genre-Zugehörigkeit ein ähnliches Farbschema zu beobachten, das zu einer Signatur des Regisseurs geworden ist.

²⁴ Belton, John: „Painting by the numbers: The digital intermediate“, *Film Quarterly* 61/3, Spring 2008, S. 58-65, hier S. 60.

3. Zu den Anfängen des Farbfilms – Vergessene Farben

In meiner Forschung bin ich schnell auf die Tatsache gestoßen, dass man bereits in der jüngsten Kinematographie die Farbe für sich entdeckt hatte. Wenn wir heute über Filme der frühen Stummfilmzeit sprechen, so werden die meisten von uns dabei an Schwarz-Weiß-Filme denken. Uns ist heute kaum bewusst, dass tatsächlich schon damals die meisten Filme farbig waren. Nun gibt es mehrere Gründe dafür, dass dieses Kenntnis heutzutage so wenig verbreitet ist. Zunächst sind die Farben vieler früher Filme mit der Zeit verblasst, weil die Applikationsverfahren oder die verwendeten Farbstoffe nicht für eine derart lange Haltbarkeit geeignet waren. Joshua Yumibe, der sich ausführlich mit den Farben der Stummfilmzeit auseinandergesetzt hat, hält fest:

„Colour has been one of the more historically and theoretically disregarded aspects of silent cinema. This is partially because of its chemical instability on the nitrate film base, making it difficult both to preserve and reproduce.“²⁵

Aber das Verblässen der Farben ist nicht der einzige Grund dafür, dass die Farben im Stummfilm nahezu in Vergessenheit geraten konnten. Einige der frühen Kolorationsverfahren hatten durchaus eine beachtliche Haltbarkeitsdauer. Vielmehr war es so, dass die frühen Stummfilme meist in beiden Fassungen angeboten wurden und dem Vorführer selbst oblag die Entscheidung, ob er den höheren Preis für den kolorierten Film bezahlen wollte, oder den Film in Schwarz-Weiß kaufte.²⁶ So kam es, dass von ein und demselben Film bereits damals verschiedene Kopien im Umlauf waren und so manchmal in den Archiven nur mehr die Schwarz-Weiß-Kopien verblieben sind.

Ein weiterer Grund war, dass die Originale der frühen Filme aus leicht brennbarem Nitrofilm waren und die Filmarchive aus Sicherheitsgründen gezwungen waren, viele der kolorierten Filme auf Schwarz-Weiß-Material umzukopieren.²⁷

„The unfortunate result is that most of our silent films now only exist in black and white when originally the majority were manually coloured in part or in whole. A popular assumption that has arisen from this is that with silent cinema, the films were black and white, and colour did not enter the picture until three-strip Technicolor in the 1930s.“²⁸

Diese Annahme ist aber falsch, denn erste Versuche dem Filmmaterial Farbe zu verleihen

²⁵ Yumibe, Joshua: „Silent Cinema Colour Aesthetics“, in: *Questions of Colour in Cinema. From Paintbrush to Pixel*, (Hrsg.) Wendy Everett, Oxford [u.a.]: Peter Lang 2007, S. 41.

²⁶ Vgl. Ebd., S. 44.

²⁷ Vgl. Raymond Borde: „Die Filmarchive und der Farbfilm“, in: *Color. Die Farben des Films*, Gert Koshofer, Berlin: Spiess 1988, S. 7-10, hier S. 8.

²⁸ Yumibe: „Silent Cinema Colour Aesthetics“, S. 41.

gab es bereits in der frühen Stummfilmzeit. Schon lange vor der berühmten Technicolor-Ära hatte man schon verschiedene Techniken entwickelt, Farbe manuell auf die schwarz-weiße Filmkopie aufzutragen. Zu den ersten Techniken, auf die ich im Folgenden näher eingehen werde, zählen Handkoloration, Schablonenkoloration, Virage und Tonung.

Auf den folgenden Seiten möchte ich einen groben historischen Überblick über die Entwicklung des Farbfilms geben. Da die Vielzahl der verschiedensten Farbprozesse, die seit 1900 entwickelt und laufend verbessert wurden, den Rahmen meiner Arbeit sprengen würde, beschränke ich mich dabei auf einige besonders einschneidende Etappen.

3.1. Geschichte des Farbfilms

Die jüngste Technik der Farbapplikation im Film stellt die Handkoloration dar. Hier wurden einzelne Elemente des schwarz-weißen Filmbildes noch manuell, Kader für Kader mit einem Pinsel eingefärbt. Überraschend ist dabei vor allem, wie früh die Geschichte der Farbe im Film tatsächlich ihren Beginn nimmt, denn als erster handkolorierter Film gilt der Kurzfilm *Annabelle Serpentine Dance* der Edison Manufacturing Company, der bereits am 20. Mai 1895 in New York uraufgeführt wurde. In diesem Film, den man noch in Edisons Kinetoskop betrachten konnte, sieht man die junge Broadway Tänzerin Annabelle Whitford Moore, die ihre anmutige Serpentinausführung Routine vorführt, während der wallende Stoff ihres Kleides stetig seine Farbe wechselt. Daraus lässt sich die Erkenntnis ableiten, dass die Geschichte der Farbe im Film von Anfang an mit der Geschichte des Films eng verknüpft war.

Freilich waren die Funktionen des Farbeinsatzes zu dieser Zeit der ersten Film-darbietungen noch weit entfernt von höheren, dramaturgischen Zielen. So wie der Film selbst, sollte auch die Farbe darin, als neueste technische Sensation, zunächst nur das Publikum in Staunen versetzen. Farbe entwickelte sich zu einer Attraktion mit beträchtlichem Schauwert und das Interesse an kolorierten Filmen stieg. In den darauf folgenden Jahren entstanden in Paris und London Kolorierateliers, in denen bis zu 50 Frauen angestellt waren. Die populärsten darunter waren die Ateliers von Charles Pathé, Louis Gaumont und Georges Méliès.²⁹ Trotzdem eignete sich die äußerst zeitaufwendige Praktik der Handkoloration nur für wenige Kopien von den damals auch noch sehr kurzen Filmen und selbst dort musste man sich jeweils auf die Koloration einiger weniger Elemente

²⁹ Vgl. Koshofer, Gert: *Color. Die Farben des Films*, Berlin: Spiess 1988, S. 15f.

beschränken. „Due to the amount of manual labour and the expense involved in treating each coloured frame in every release print, this process never became widely feasible on an industrial basis, particularly as films grew longer.“³⁰

Um 1900 entwickelte sich die Technik der Schablonenkoloration, bei der für einzelne Figuren oder Formen die koloriert werden sollten, Schablonen aus den Filmpositiven ausgeschnitten wurden.

„Das Ausschneiden besorgte man erst mühsam mit der Hand, wobei die Arbeiterinnen Lupen zu Hilfe nehmen mussten, um die richtigen Bildpartien zu erkennen. Dann erfand man Schneidemaschinen nach Art des aus den Zeichenbüros bekannten Pantographen und führte den Schnitt nach projizierten Bildvorlagen aus. Zu jeder Filmkopie gehörten bis zu sechs Schablonenbänder, also je eines pro Farbe.“³¹

Diese Technik war zwar eine Vereinfachung gegenüber der manuellen Koloration mittels Pinseln, sie war aber noch immer sehr zeitaufwendig und eignete sich noch nicht für den Massengebrauch. Mit diesem Verfahren war vor allem das Kolorier-Atelier von Charles Pathé in Paris bekannt geworden, das, mit seinem PathécOLOR genannten Verfahren, noch bis in die 30er Jahre hinein engagiert wurde.³²

In den 1920er Jahren fanden die Verfahren der Virage und der Tonung starke Verbreitung und entgegen der landläufigen Meinung waren ausschließlich schwarz-weiße Filme damals eher die Seltenheit.³³ Auch hier wurde der Film noch als gewöhnlicher Schwarzweißfilm gedreht und die Kopien wurden erst nach der Entwicklung eingefärbt. Bei der Virage wurde jeweils das ganze Filmbild bzw. eine ganze Szene monochrom eingefärbt, wobei die helleren Bildpartien die Farbe stärker annahmen, als die dunkleren. Bei der Tonung war die Wirkung umgekehrt. Indem das Silberbild chemisch in Farbstoff umgewandelt wurde, erschienen nur die dunklen Bildpartien in Farbe, während die durchsichtigen Stellen des Filmpositivs ungetont blieben.³⁴

Wie William Johnson festhält, waren die Ausdrucksmöglichkeiten durch die Virage jedoch begrenzt: „While tinting was more esthetic – and certainly more practical – than hand coloring, its expressive possibilities were obviously limited by the fact that everything in a scene had to be the same color.“³⁵ Aber gerade durch diese Beschränkung auf die Verwendung einzelner Farbtöne für bestimmte Szenen, entwickelte sich erstmals eine Art

³⁰ Yumibe: „Silent Cinema Colour Aesthetics“, S. 42.

³¹ Koshofer: *Color*, S. 16.

³² Vgl. Ebd., S. 16.

³³ Vgl. Ebd., S. 18.

³⁴ Vgl. Mehnert: *Die Farbe in Film und Fernsehen*, S. 167f.

³⁵ Johnson, William: „Coming to Terms with Color“, *Film Quarterly*, 20/1, Autumn 1966, S. 2-22, hier S. 3.

Farbsprache, die sich auch für das Publikum verständlich durchsetzte³⁶ und auf die ich in Kapitel 4.1. noch näher eingehen werde.

Diese beiden Techniken konnten sich jedoch nicht lange halten, denn mit dem Aufkommen des Tonfilms 1928 entdeckte man, dass das Chemikalienbad der Virage die Tonspur beeinträchtigte. Hersteller wie Kodak oder Agfa produzierten daher bereits in verschiedenen Farbtönen eingefärbte Positivfilme, die sich teilweise auch bis in die 30er Jahre halten konnten.³⁷

Mit dem Aufkommen des Tonfilms wuchs auch das Bestreben nach einer Natürlichkeit der Farben, was, wie Raymond Borde kritisiert, in den 30er Jahren aber noch keineswegs erreicht werden konnte.

„Es ist ein besonderes Paradox der Geschichte, daß ausgerechnet die Farbsysteme der dreißiger Jahre, die alle die Realität nachahmen wollten, zum genauen Gegenteil führten. [...] Gerade als man am lautesten Natürlichkeit forderte, erreichte man sie am allerwenigsten.“³⁸

Seine Kritik bezieht sich dabei vor allem auf das amerikanische Technicolor-Verfahren, welches, nicht nur in seinen Augen, damals noch übertriebene und „wunderbar falsche Töne hervorbrachte“.³⁹

Die Firma Technicolor war bereits im Jahre 1915 von drei Ingenieuren des Massachusetts Institute of Technology gegründet worden Dr. Herbert T. Kalmus, Dr. Daniel Frost Comstock und W. Burton Wescott. Auch sie schwankte vor ihrem Durchbruch immer wieder zwischen Euphorie und Kritik des Publikums und ihrer Kunden und man musste fortwährend an der Verbesserung des Verfahrens arbeiten. So kommt es auch, dass der klingende Name ‚Technicolor‘ eigentlich fünf verschiedene Farbkopierverfahren umfasst, die einander im Laufe der Jahre ablösten. 1917 stellte die Firma mit *The Gulf Between* den ersten Langspielfilm nach dem ersten Technicolor-Verfahren her. Das war zwar ohne Zweifel ein Meilenstein für die Filmgeschichte, bedeutete aber noch nicht gleich den Durchbruch des Farbfilms, denn die frühen Technicolor-Prozesse wiesen noch einige Unzulänglichkeiten auf, an denen noch zu arbeiten war.

Das Verfahren basierte zunächst erst auf zwei Farben – blaugrün und rotorange – mit denen man noch nicht in der Lage war die volle Palette der Farbtöne zu erzeugen. Vor allem die Abbildung der Farbe Blau war problematisch und konnte nicht ohne einen störenden Grünstich erzeugt werden. Auch die anfangs komplizierte Vorführtchnik des Verfahrens

³⁶ Vgl. Koshofer: *Color*, S. 18.

³⁷ Vgl. Ebd., S.19.

³⁸ Borde: „Die Filmarchive und der Farbfilm“, S. 9.

³⁹ Ebd., S. 9.

erwies sich als schwer umsetzbar und man hatte zudem mit mangelhafter Schärfenzeichnung und Farbflimmern zu kämpfen. Nach einer ersten Begeisterung Ende der 20er Jahre, ließ mit der Zeit aber das Interesse der Produzenten langsam nach und man musste Anfang der 30er Jahre einen allgemeinen Produktionsrückgang verzeichnen.⁴⁰

Ein weiterer Schritt nach vorwärts gelang der Firma im Mai 1932, als die erste 3-Streifen-Strahlenteilerkamera mit dem dazugehörigen 3-Farben-Kopierverfahren vorgestellt wurde.

„Die Theaterkopien waren nunmehr keine zweifarbig bedruckten Blankfilme, sondern mit drei Farben bedruckte Schwarzweißfilme. Somit war es erstmalig möglich, das Farbbild durch ein schwarzes Silberbild zu unterlagern und beliebig zu vertiefen. Die Farben- und die Schärfenwiedergabefähigkeit waren erheblich verbessert worden.“⁴¹

Die Begeisterung war zunächst noch verhalten und kam erst, nachdem man sich in Walt Disneys Zeichentrickfilm *Flowers and Trees* (US 1932) aus der Kurzfilmreihe der „Silly Symphonies“ vom Ergebnis des Verfahrens überzeugen konnte. So gelangte das Technicolor-Verfahren Mitte der 30er Jahre, mit dem ersten abendfüllenden Technicolor-Spielfilm *Becky Sharp* (US 1935), zum ersten großen Durchbruch.⁴²

Trotz dieses Durchbruchs gestaltete sich die Verbreitung des Farbfilms aber noch schleppend. In seiner gleichnamigen ökonomischen Analyse über „Hollywood’s conversion to colour“ macht Gorham A. Kindem dafür sowohl Technicolors Monopolstellung als auch den noch nicht wesentlich größeren Markt für Farbfilme und allem voran den beträchtlichen Kostenunterschied zu einem Schwarz-Weiß-Film verantwortlich. Dieser kam durch die aufwändigere Bearbeitung des Filmmaterials und die obligatorische Verwendung der speziellen Technicolor-Kameras zustande.

„In 1935, it was estimated that color added 30% to the production costs of an average feature [...] [I]n terms of both production and distribution, it was obviously much less expensive to use black-and-white for a feature film than color, and hence, the cost differential between color and black-and-white limited color feature film diffusion during the 1940s.“⁴³

Auffallend war zudem, dass Farbe zwar großen Schauwert hatte und beim Publikum Zuspruch fand, unter den Filmemachern gemeinhin aber noch nicht als passend für ‚seriöse‘ Stoffe betrachtet wurde. Der Großteil der Farbfilme gehörte den Genres des Musical, Fantasy- oder Kostümfilm an, während für Dramen und Krimis immer noch Schwarz-

⁴⁰ Vgl. Mehnert: *Die Farbe in Film und Fernsehen*, S. 177.

⁴¹ Ebd., S. 178.

⁴² Kindem, Gorham A.: „Hollywood’s conversion to color“, URL: <http://www.jstor.org/stable/20687473>; (Orig. *Journal of the University Film Association* 31/2, Spring 1979, S. 29-36), hier S. 33.

⁴³ Ebd., S. 34.

Weiß-Material bevorzugt wurde.⁴⁴

Der eigentliche Durchbruch des Farbfilms kam erst mit dem Aufkommen von Mehrschichtenfarbfilmen wie Eastmancolor in den 50er Jahren. Durch sie war es möglich drei Farbaufnahmen in drei verschiedenen Schichten desselben Films aufzuzeichnen und entscheidend war, dass dafür gewöhnliche Kameras verwendet werden konnten.⁴⁵ Dieser Umstand machte die Verwendung der teuren Technicolor-Kameras endlich überflüssig und verlagerte damit die Entscheidung, ob man einen Stoff nun in Schwarz-Weiß oder in Farbe drehen sollte, weg von finanziellen, hin zu rein dramaturgischen Faktoren.

Nach Kindem wurden 1940 erst 4% aller in den USA produzierten Filme in Technicolor gedreht, während sich diese Zahl 15 Jahre später bereits um das 12fache gesteigert hatte, bis im Jahre 1970 bereits 94% aller amerikanischen Filme bereits Farbfilme waren.⁴⁶ Er hält die Vorteile von Eastmancolor für die Filmindustrie wie folgt fest:

„The advantage of Eastmancolor over Technicolor in this respect was that Eastmancolor prints could be made on conventional black-and-white printing machines. Printing and processing facilities proliferated and color supply increased as independent and studio color laboratories adopted Eastmancolor. By the early 1960s, Eastmancolor camera original film stocks appeared which had a sensitivity to light which was nearly equivalent to black-and-white films and greatly reduced the amount of light necessary for color feature film production.“⁴⁷

Kodaks Eastman Color in den USA, oder Agfacolor Filme in Europa zählten schnell zu den gängigsten Ausgangsmaterialien, während sich Technicolor noch auf das Kopierverfahren der Farbnegativfilme beschränkte, bis die Mehrschichtenfilme mit Farbentwicklung den Technicolor-Druckprozess schließlich Mitte der 70er Jahre ganz ablösten. Der Nachteil, den dieses Material mit sich brachte, wurde erst einige Jahre später ersichtlich: der Verfall der Farben. Raymond Borde erläutert, dass das farbige Bild bei Filmen von Eastmancolor (oder ähnlichen Materialien) aus drei Farbschichten besteht, die im Laufe der Zeit unterschiedlich schnell verblassten. „In dem Moment, in dem eine der Grundfarben schneller als die anderen ihre Intensität verliert, ist das gesamte farbliche Gleichgewicht gestört. Dieses Phänomen erklärt die oftmals rosa-farbenen Filme, die man im Fernsehen sieht.“⁴⁸ Durch die unaufhörliche Forschung auf dem Gebiet konnte dieser Mangel zwar beseitigt werden, aber die verblassten Farben aus Filmen der 60er und 70er Jahre können nur durch mühsame Rekonstruktionen wieder in ihren Urzustand geführt werden.

⁴⁴ Vgl. Batchelor, David: „Chromophobia“, in: *Color. The film reader*, (Hrsg.) Angela Dalle Vacche, New York [u.a.]: Routledge 2006, S. 63-75, hier S. 68.

⁴⁵ Vgl. Kindem: „Hollywood's conversion to color“, S. 31.

⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 35.

⁴⁷ Ebd., S. 31.

⁴⁸ Borde: „Die Filmarchive und der Farbfilm“, S. 9.

Mit der digitalen Revolution des Kinos in den 90er Jahren, kam eine weitere einschneidende Ära für die Farbdramaturgie. Die vielzähligen neuen Möglichkeiten, die sich durch digitale Postproduktions-Techniken wie *colour grading* eröffneten, erweckten auch ein neues Farbbewusstsein unter den Filmemachern und die visuelle Gestaltung eines Films verlagerte sich zunehmend in die Postproduktion.⁴⁹ Beim *digital intermediate* Prozess wird eine digitale Zwischenkopie vom Kamera-Negativ angefertigt um das so erhaltene Daten-File einem digitalen Postproduktions-Workflow unterziehen zu können, in dem das Bild manipuliert werden kann.⁵⁰ Das *colour grading*, oder zu Deutsch Farbkorrektur, macht es möglich, die Intensität der Farbtöne beliebig zu steigern oder zu entsättigen, einzelne Farbtöne gänzlich zu verbannen und andere wiederum hervorzuheben. Filmemacher haben nun die künstlerische Möglichkeit, eigene Farbwelten zu entwerfen, die die besondere Atmosphäre einer bestimmten Geschichte unterstützen und widerspiegeln. Die ersten Spielfilme, die mit digitalem Farbdesign arbeiteten, waren *Pleasantville* (US 1998), dem ich später noch eine Detailanalyse widmen werde, und *O Brother, Where Art Thou* (US 2000).⁵¹

⁴⁹ Vgl. Higgins: „A New Colour Consciousness. Colour in the Digital Age“, S. 60.

⁵⁰ Vgl. Belton: „Painting by the numbers“, S. 58.

⁵¹ Vgl. Higgins: „A New Colour Consciousness. Colour in the Digital Age“, S. 60.

3.2. „Ansichtskartenzauber“ vs Kunst - Filmtheoretische Diskurse zum frühen Farbfilm

3.2.1. Arnheim / Kracauer / Balázs

„Die Techniker sind jetzt ziemlich so weit, daß der Lautsprecher Stimmen und Geräusche mit wünschenswerter Deutlichkeit reproduziert, aber daß sie uns in absehbarer Zeit bunte Bilder zeigen werden, die wir ansehen können, ohne daß sich uns der Magen umdreht, ist höchst unwahrscheinlich. Bei solcher Dürftigkeit der technischen Mittel aber kann der eifrigste und begabteste Künstler keinen brauchbaren Film liefern.“⁵²

Rudolf Arnheim

Die Entwicklung des Farbfilms wurde - genau wie auch die Entwicklung des Tonfilms zu Anfang - unter den Kunstwissenschaftlern und Filmtheoretikern der damaligen Zeit nicht uneingeschränkt mit offenen Armen empfangen. Den Grund für die anfängliche Zurückhaltung, bis hin zur künstlerischen Abneigung gegen Farbfilme, sieht William Johnson aber eher als symptomatisch für die Eingewöhnungsphase jeder technischen Neuerung in der Kunst:

„If Niépce, Talbot, Daguerre, and the other pioneers of photography had found a chemical that distinguished among different wavelengths of light, they would surely not have rejected it in favor of the silver salts that distinguish only between bright and dark. And in that case, black-and-white would have been the later and more sophisticated development [...] But because color came later, many people saw it as an additive to black-and-white instead of a medium in its own right. Those in favor of screen color welcomed it for its decorative value; those in opposition condemned it for painting the lily.“⁵³

So musste sich der Farbfilm in seinen ersten Jahren zunächst beweisen und vor allem musste man den Umgang mit Farben im Film erlernen, um diese künstlerisch legitimieren zu können.

Im Folgenden möchte ich einen Überblick über die Forderungen und Kritikpunkte schaffen, die Wissenschaftler wie Siegfried Kracauer, Rudolf Arnheim und Béla Balázs an den Farbfilm stellten. Die dazu verwendete Methode wird der Vergleich einiger maßgeblicher Texte zum Farbfilm sein, an denen sich ein Verständnis des damaligen Kunstbegriffs abzeichnen soll. Zu beachten ist hierbei, dass die von mir gewählten Texte vorrangig in den 20er und 30er Jahren verfasst wurden, und sich damit auf die frühen Jahre des Farbfilms beziehen, in denen seine Ästhetik oft noch den unausgereiften technischen

⁵² Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 (Erstausgabe 1932), S. 262.

⁵³ Johnson: „Coming to Terms with Color“, S. 3.

Entwicklungen unterlag.

Durch die jahrelange Erfahrung mit Schwarz-Weiß-Film war man an seine Ästhetik gewohnt und sein künstlerischer Anspruch war unbestritten. Daher lagen die Befürchtungen Nahe, der Farbfilm würde zu einer willkürlichen Bemalung des Filmbildes führen und den künstlerischen Wert zu Gunsten eines sensationsgerichteten Schauwerts verdrängen. In seinem 1924 erschienenen Werk *Der sichtbare Mensch* beschreibt Béla Balázs sein erstes Farbfilmerlebnis dementsprechend:

„Meine Erregung beim Anblick des ersten Farbenfilms hatte viel Ähnlichkeit mit jener, mit der ich den ersten Aeroplan in die Luft steigen sah. Man war Zeitgenosse und Zeuge eines Fortschrittes der menschlichen Zivilisation. Die technische Sensation war auch bei diesem farbigen Film so groß, daß sie das künstlerische Interesse vollkommen verdrängte und sogar manche noch anhaftende technische Mängel vergessen ließ.“⁵⁴

Balázs gehörte damals aber zu den gemäßigten Skeptikern. Er gab zwar seine Sorge bekannt, der Farbfilm könne, wenn er erst einmal zur Vollkommenheit gelangt sei, durch die Naturtreue seinen künstlerischen Stil verlieren⁵⁵; räumte aber kurz darauf wieder zuversichtlich ein:

„Der Gebrauch der Farben verpflichtet eben noch nicht zur unbedingten, sklavischen Nachahmung der Natur. Ist einmal die Kinematographie bis zur farbigen Naturtreue gelangt, dann wird sie der Natur auch auf einer höheren Stufe wieder untreu werden. Darum ist mir nicht bange.“⁵⁶

In dem sechs Jahre darauf erschienenen Buch *Der Geist des Films* revidiert Balázs dann diesen Vorbehalt zur Gänze und gelangt zu der Erkenntnis, dass künstlerischer Stil und genaue Wiedergabe der Natur sich nicht notwendigerweise widersprechen müssen.

„Also auch die genaueste Naturwiedergabe des vollendeten Farbenfilms kann der künstlerischen Gestaltung des Films nicht hinderlich sein. Der Film braucht der Natur nicht bei der Wiedergabe der einzelnen Bilder untreu zu werden. Er wird es ja zur Genüge in der Montage.“⁵⁷

So kommt Balázs zu dem Schluss, dass man die Gestaltungsprinzipien der bildenden Kunst nicht ohne weiteres auf den Film anwenden kann, weil sich dieser vor allem durch seine Bewegungsgestalt schon als selbständige Kunstform legitimiert und damit seinen eigenen Regeln unterliegt. Als einer der wenigen Theoretiker sah er den Möglichkeiten des Farbfilms optimistisch entgegen. Dabei eröffneten sich für ihn vor allem durch die Farben-

⁵⁴ Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (Erstausgabe 1924), S. 97.

⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 97.

⁵⁶ Ebd., S. 98.

⁵⁷ Balázs, Béla: „Farbfilm und andere Möglichkeiten“, in: *Der Geist des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (Erstausgabe 1930), S. 107-112, hier S.108.

montage völlig neue Möglichkeiten Beziehungszusammenhänge zwischen Objekten oder Personen im Film sichtbar zu machen und diese als bedeutungstragendes Instrument zu nutzen:

„Farbenähnlichkeiten und Farbenkontraste werden noch tiefere Verbindungen zwischen Bildern schaffen als die formalen. Und nicht nur dekorative Verbindungen. Farben haben große Symbolkraft, Farben bewirken Assoziationen und emotionale Suggestion. Ungeheure Möglichkeiten für den Farbfilm der kommen wird.“⁵⁸

Siegfried Kracauer war in seiner Kritik am Farbfilm wesentlich ausführlicher und weniger optimistisch im Vergleich zu Balázs. Für „ästhetisch fragwürdig“ befand Kracauer den frühen Farbfilm beispielsweise, weil er seine künstlerischen Möglichkeiten vernachlässigte. Er liefere Gefahr „das Bild mit einem Abbild zu verwechseln“⁵⁹ und vergesse dabei auf seine Aussage. Nur zu oft erschöpfe sich sein Einsatz der Farben in einer Reproduktion von Realität, an Stelle einer Produktion von Bedeutungsgehalten.

„Aber diese »Abbilder« sind keineswegs standpunktlos; sie nehmen nur die Gegebenheiten so hin, wie sie sich dem banalen Blick ergeben. Blind gegen den Gehalt der Phänomene, registrieren sie in Wirklichkeit ein konfuses Zufallsgemenge, das nichts meint und mit dem nichts gemeint ist.“⁶⁰

Die Aufgabe des Films lag für Kracauer vor allem darin, seine Abbildungsfunktion abzuliegen und durch die Kunst der Montage gezielt von Bindungen an reale Objekte zu abstrahieren. Genau darin sah er auch den Vorteil des Schwarzweißfilms, dem schon alleine durch den Wegfall der Farben eine „Unabhängigkeit vom Gegenstand“ innewohnte. Dem Farbfilm hingegen warf er vor, „Ansichtskartenzauber“ zu betreiben, wo seine Aufgabe doch darin läge, einen „Sabotageakt gegen den konventionellen Zusammenhang der Phänomene“ zu begehen.⁶¹

„Der Maler bewältigt die Aufgabe, dem farbigen Material Bedeutung abzugewinnen, und seine Bilder sprechen genau in dem Maße, in dem sie nicht »Abbilder« sind. Der Farbfilm dagegen bemüht sich einstweilen aus einer Art kindlicher Freude am technisch Erreichbaren um die exakte Wiedergabe dessen, was dem trivialen Begriff von Natur gemäß ist. Sein Stolz ist das Klischee.“⁶²

Aber auch Kracauer macht deutlich, dass er sich nicht kategorisch gegen Farbe im Film aussprechen möchte, sondern lediglich „gegen eine billige Methode ihrer Verwendung“. Der Farbfilm erreiche seine Bestimmung erst, wenn er sich auf den richtigen, künstlerischen

⁵⁸ Ebd., S. 109.

⁵⁹ Siegfried Kracauer: *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 49.

⁶⁰ Ebd., S. 49.

⁶¹ Ebd., S. 50-51.

⁶² Ebd., S. 50f.

Umgang mit Farbe konzentriere. Erst wenn er erlerne die Farben zu montieren, könne er zu einer ebenbürtigen Alternative zum Schwarz-Weiß-Film werden.⁶³ Der Kern von Kracauers Kritik lag also vor allem darin, dass dem Farbfilm der damaligen Zeit noch weitgehend eine Dramaturgie der Farbe fehlte, die es zu entwickeln galt und man den filmspezifischen Umgang mit Farben erst erlernen müsse.

Unter den von mir behandelten Theoretikern war Rudolf Arnheim wohl der pessimistischste Kritiker des Farbfilms. In seinem 1932 erschienenen Werk *Film als Kunst* prognostizierte er dem – wie er ihn nannte – „Komplettfilm“, nicht nur keine rosige Zukunft, vielmehr bedeute er gar eine „Selbstaufgabe der Filmkunst“.⁶⁴ Arnheim befürchtete, der Farbfilm könne die Gestaltungsmittel der Kamera in den Hintergrund drängen und der „kunstfremde“ Drang zur Naturähnlichkeit könne gar einen Rückschritt zur starren Kamera und zur ungeschnittenen Plansequenz bedeuten.⁶⁵

„Die Kamera wird zum unbewegbaren Aufnahmeapparat, jeder Schnitt ins Filmband eine Verstümmelung werden. Man wird komplette Szenen komplett und von einem unveränderlichen Ort aus aufnehmen können und diese Aufnahme unverändert vorführen müssen. Die künstlerischen Möglichkeiten dieser Filmform werden aufs Haar genau die des Theaters sein. Von einer Filmkunst sui generis ist dann in keinem Sinne mehr die Rede!“⁶⁶

Besonders bedauerte Arnheim, dass die technischen Entwicklungen einander immer gegenseitig ablösen mussten und nicht nebeneinander bestehen konnten.⁶⁷

„Die Entwicklung des Stummfilms ist, kaum daß sie Gutes hervorzubringen begann, gestoppt worden, möglicherweise für immer [...] Nun, zukünftig wird sich der Fortschritt hastiger benehmen. Er wird sehr bald den Farbfilm und den stereoskopischen Film bringen und mit seinen Siebenmeilenstiefeln dem Tonfilm die unausgebrüteten Eier zertrampeln.“⁶⁸

Wie schon Kracauer war auch Arnheim der Überzeugung, der Film legitimiere sich als selbständiges Kunstwerk vor allem in seiner „Unabhängigkeit vom »Wirklichen«“ und er zweifelte an, dass der Farbfilm dazu im Stande wäre, dies zu erreichen. Doch anders als bei den übrigen Kritikern, die dem Farbfilm durchaus seine Chancen eingestanden, waren für Arnheim selbst erste Zeichen einer Farbdramaturgie, indem der Regisseur bewusst die ihm zur Verfügung stehende Farbpalette manipulierte, nur „Transpositionen des Wirklichen, ziemlich äußerliche Verschiebungen, deren Brauchbarkeit für die Bildgestaltung ange-

⁶³ Vgl. Ebd., S. 52.

⁶⁴ Arnheim: *Film als Kunst*, S. 265.

⁶⁵ Ebd., S. 264-265.

⁶⁶ Ebd., S. 264.

⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 267.

⁶⁸ Ebd., S. 262.

zweifelt werden darf“.⁶⁹

Allen Kritiken war die Sorge gemeinsam, dass der Film zunehmend auf seinen unaufhörlichen technischen Fortschritt bedacht war und darüber hinaus seinen künstlerischen Fortschritt vernachlässigte. Einheitlich war man der Befürchtung das Auftreten der Farbe könne die filmische Entwicklung hemmen und die Errungenschaften des Schwarzweißfilms gänzlich zunichte machen. Dabei lag der Kernpunkt der Kritik vor allem in einem unterschiedlichen Verständnis von Film als Kunst auf der einen, und Film als publikumsabhängiges Unterhaltungs-Medium auf der anderen Seite.

„Da nun der Film aus wirtschaftlichen Gründen viel stärker vom großen Publikum abhängt als irgend eine andre Kunst, setzen sich die »Kunst«-Ideale des Publikums durch, und wenn innerhalb dieser Publikumsansprüche auch allerhand echte Kunst eingeschmuggelt werden kann, so kommt es doch auch zu radikalen Konflikten wie der Durchsetzung des Tonfilms, des Komplettfilms, gegen die Interessen der Kunst. Der Komplettfilm ist die Krönung des jahrtausendlangen Strebens, die Kunst zu Panoptikumszwecken zu mißbrauchen.“⁷⁰

Freilich konnte man damals noch kaum erahnen welche vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten die Zukunft für den Farbfilm bereithalten sollte und wie weit die technischen Entwicklungen ihn noch zu tragen vermögen.

3.2.2. Eisensteins Theorie des Farbfilms

Sergej M. Eisenstein hat sich vor allem auf theoretischer Ebene sehr intensiv mit dem Thema Farbfilm auseinandergesetzt. Das auf der zweiten Seite dieser Arbeit angeführte Zitat verdeutlicht zwar, dass der Farbfilm der 40er Jahre noch in seinen Kinderschuhen steckte, es zeigt aber auch, welches Potential Eisenstein in ihm sah. Zugleich betont er aber, dass gute Schwarz-Weiß-Filme nie wirklich farblos waren.

„Die besten Arbeiten unserer Kameramänner sind eigentlich schon lange potentiell farbig. Sind sie auch noch in den Farben der «kleinen Palette» gehalten, die vom Weiß über Grau zu Schwarz reicht, so hinterlassen sie doch nie den Eindruck, als ob die «Dreifarbigkeit» einem Mangel an Ausdrucksmitteln entspringe.“⁷¹

Eisenstein war einer der wenigen, der schon früh das Potential einer durchdachten Farbregie erkannte und für einen mutigeren, unkonventionelleren Umgang mit derselben plädierte.

⁶⁹ Ebd., S. 263.

⁷⁰ Ebd., S. 266.

⁷¹ Eisenstein, Sergej M.: „Nicht bunt, sondern farbig“, in: *Serge Eisenstein. Gesammelte Aufsätze I*, Bd 2, Zürich: Arche 1961 (Orig. 1940), S. 285-291, hier S. 287.

Dabei galt es vor allem, sich von der Idee der authentischen Natur-Wiedergabe zu lösen, und stattdessen wie durch die Montage zu abstrahieren und neue Bedeutungszusammenhänge zu bilden. „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.“⁷²

In seinem Aufsatz „Der Farbfilm“, den er 1948 kurz bevor er starb zu Papier brachte, verdeutlicht er weiter, man müsse als Filmemacher differenzieren zwischen der „farbigen Gegebenheit“ in der Natur und dem „farbigen Ausdruck“, der aus etwas „»Existierenden« etwas »Ungewöhnliches, Einmaliges« schafft, der aus diesem in sich Ausgeglichenen etwas formt, das zum Ausdruck eines ihn bewegenden Gefühls oder Gedankens dienen soll.“⁷³ Damit sieht Eisenstein die besondere Kraft der Farbe in ihrer Ausdrucksfunktion liegend und nicht in ihrem Ikonismus oder ihrer illustrativen Fähigkeit.

Er wandte sich entschieden gegen die verbreitete Meinung, ein Farbfilm wäre nur gut, wenn man die Farbe darin nicht bemerke und damit gegen eine illustrative Verwendung derselben.⁷⁴ Mit dem Verweis, sich ein Vorbild am Orchester zu nehmen, postuliert er, ein Filmschaffender müsse es verstehen, „aus jedem künstlerischen Ausdrucksmittel alle vorhandenen Möglichkeiten herauszuholen und ihm im Ensemble der anderen den gebührenden Platz einzuräumen.“⁷⁵ Darüber hinaus bekennt er sich schon damals zu einem Verfechter der Farbdramaturgie, wenn er betont, dass der Einsatz des Elements Farbe im Film sich nur dann rechtfertigt, wenn es „in erster Linie die Rolle eines dramatischen und dramaturgischen Faktors spielt.“⁷⁶ Dabei zieht er eine Parallele zwischen dem Einsatz der Farben und dem der Filmmusik:

„Musik ist im Film dort angebracht, wo sie unentbehrlich ist. Nicht anders ist es mit der Farbe. Das heißt, sowohl die Farbe als auch die Musik haben an jenen Stellen Daseinsberechtigung, wo sie allein die geeigneten Mittel sind, das auszudrücken, was in einem bestimmten Moment des Handlungsablaufes gesagt, ausgesprochen, zu Ende gesprochen werden muß.“⁷⁷

Da die meisten seiner Filme in den 20er und 30er Jahren entstanden sind und Eisensteins Schaffen als Regisseur damit am Beginn der sowjetischen Farbfilmära stand, hatte er nur begrenzt die Möglichkeit seine theoretischen Ausführungen zum Farbfilm praktisch zu erproben. Obgleich es nicht auszuschließen ist, dass damals auch finanzielle Gründe eine

⁷² Eisenstein: „Erster Brief über die Farbe“, S. 177.

⁷³ Eisenstein, Sergej M.: „Der Farbfilm“, in: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, (Hrsg.) Felix Lenz, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005 (Orig 1948), S. 418-429, hier S. 424.

⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 418.

⁷⁵ Ebd., S. 419.

⁷⁶ Ebd., S. 420.

⁷⁷ Ebd., S. 420.

Rolle gespielt haben, warum seine beiden praktischen Werke zum Thema Farbe im Film, *Panzerkreuzer Potemkin* und *Iwan der Schreckliche* (Teil 2), noch zum Großteil aus schwarz-weißen Bildern bestanden und lediglich kurze farbige Teile aufwiesen, legt die Lektüre seiner theoretischen Texte dennoch nahe, dass er sich auch abseits dieser Faktoren wahrscheinlich nicht anders entschieden hätte. Eisenstein verstand die Arbeit mit der, wie er sie nennt, „kleinen Palette“ nie als Mangel, sondern vielmehr als bewusste Entscheidung, in der „nicht nur die äußere plastische Geschlossenheit ihren Ausdruck fand, sondern auch die thematische Einheitlichkeit und die Dynamik des Films als Gesamtwerk.“⁷⁸ Zudem betont er, dass jedes filmische Ausdrucksmittel nur innerhalb räumlicher und zeitlicher Grenzen zur vollendeten Wirkung kommen kann und sich wie ein Instrument vor und nach seinem „Solo“ wieder ins Ensemble zurückziehen muss.

„Ein jedes von ihnen muß wissen, daß es, bevor es für einige Minuten die Führung im Ensemble übernehmen wird, sorgfältig darauf bedacht zu sein hat, sich so farblos und unauffällig wie nur irgend möglich zu verhalten. Es muss sich zurückziehen nicht etwa zum Zwecke der »Neutralisation« innerhalb des Ensembles, sondern um durch die vorhergehende Unauffälligkeit die Wirkung seines späteren Erscheinens zu steigern.“⁷⁹

Damit erkannte Eisenstein bereits damals die Möglichkeiten einer Farbdramaturgie, die auf einer Mischung von Schwarz-Weiß und Farbe basierte. Dieser Methode folgend schaffte er es, durch bewusste Reduktion pointierte Zeichen zu setzen, die zu weit stärkerem Ausdruck kamen, als dies in einem vollständig farbigen Film je möglich gewesen wäre.

In den meisten seiner Texte plädiert er vor allem dafür, beim Umgang mit Farbe eine sinnvolle dramaturgische Linie zu wahren. In seinem Text *„Erster Brief über die Farbe“* tadelt er die zeitgenössischen Farbfilm als „bunte Katastrophe“, weil sie in ihrer Euphorie zuweilen einen wahllosen, flachen Farbrausch auf die Leinwände brächten, und darüber hinaus die rudimentärsten Erkenntnisse der Filmästhetik wieder zu vergessen schienen.⁸⁰ Wie schon der Titel seines gleichnamigen Aufsatzes unterstreicht, sollten Filme die sich ihrer künstlerischen Verantwortung bewusst sind, nicht danach streben bunt zu sein, sondern farbig.

„Unsere Filmkunst hat es nicht nötig, ihr künstlerisches Niveau plötzlich einem prunkvollen, ostereierfarbenen Äußeren zum Opfer zu bringen! Unsere Leinwand soll frei bleiben von grellen Ansichtskartenbildern! In unserer neuen Filmkunst soll vielmehr das Farbenspiel organisch verschmelzen mit Bild und Thema, Inhalt und Drama, Handlung und Musik; und dieser Gemeinschaft soll sich die Farbe als neues, starkes Mittel zur Bereicherung der künstlerischen Sprache und Wirkung des Films zugesellen.“⁸¹

⁷⁸ Eisenstein: „Nicht bunt, sondern farbig“, S. 287f.

⁷⁹ Eisenstein: „Der Farbfilm“, S. 422.

⁸⁰ Vgl. Eisenstein: „Erster Brief über die Farbe“, S. 180.

⁸¹ Eisenstein: „Nicht bunt sondern farbig“, S. 290-291.

So wie man durch die Montage eine dramaturgische Auswahl der Bildausschnitte trifft, müsse man sich auch in der Auswahl der Farben zu Gunsten der dramaturgischen Aussage beschränken und „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.“⁸²

Eisenstein hat es leider nicht mehr geschafft, einen kompletten Farbfilm zu drehen, in dem er seine theoretischen Ausführungen praktisch erproben konnte. Von den geplanten Farbfilm-Projekten *Puschkin* und *Giordano Bruno* existieren Pläne, in denen er bereits die genaue Farbkonzeption vor Augen hatte, aber die Filme konnten aufgrund seines vorzeitigen Todes nicht mehr verwirklicht werden.⁸³

⁸² Eisenstein: „Erster Brief über die Farbe“, S. 181.

⁸³ Vgl. Mehnert: *Die Farbe in Film und Fernsehen*, S. 200.

4. Tracing „color consciousness“ – Zur Entwicklung eines frühen farb-dramaturgischen Bewusstseins

Ich möchte an dieser Stelle noch einmal betonen, dass das vorangegangene Kapitel der technischen Entwicklungen zum Farbfilm lediglich einen groben historischen Überblick geben soll, welcher zum Ziel hat den Kontext der folgenden Untersuchungen vorzubereiten. Mein zentrales Forschungsinteresse liegt in der Frage, wie in den frühen Farbfilmen mit Farbe umgegangen wurde und ab wann man von ersten dramaturgisch motivierten Farbeinsätzen im Film sprechen kann.

Wie das vorangegangene Kapitel zeigen sollte, hat das Streben nach Farbigkeit die Kinematographie von Anbeginn begleitet. Auch wenn der Einsatz der Farben damals noch häufiger auf seinen Schauwert für das Publikum abzielte und mehrheitlich illustrativ war, so stößt man doch auch damals schon auf erste Spuren dramaturgisch motivierter Farbeinsätze. Im Folgenden möchte ich mich auf eine Spurensuche begeben, nach den ersten dramaturgischen Farbeinsätzen im frühen Stummfilm. Dazu werde ich die beiden frühen Farbapplikationstechniken der Handkoloration und der Virage auf deren signifikative Nutzung untersuchen.

Elfriede Ledig weist darauf hin, dass eine solche Spurensuche nach der Farbigkeit früherer Stummfilme, immer einem gewissen „Unsicherheitsfaktor“ unterliegt.⁸⁴

„Die ‚Zeugen‘ früherer Filme sind uns oft nur in einem verstümmelten und/oder verfälschten Zustand bekannt. Eine spezielle Untergruppe bildet hierbei das nur noch spärlich vorhandene bzw. auch schwer zugängliche ‚farbige‘ Filmmaterial. Die Authentizität von Kopien ist oft unsicher. Im Fall der Farbe besteht Unklarheit über die originalen Farbwerte und Farbsättigungen bzw. Unklarheit über das Ausmaß der Praxis unterschiedlicher Einfärbungen von Kopien desselben Films.“⁸⁵

Im Zuge meiner Forschung musste ich ähnliche Erfahrungen machen, auf deren Problematik ich im Detail am Beispiel meiner Analyse von *Panzerkreuzer Potemkin* eingehen werden. Daher möchte ich an dieser Stelle festhalten, dass sich die folgenden interpretatorischen Ausführungen immer auf eine bestimmte kolorierte bzw. viragierte Fassung des jeweiligen Films beziehen. Ich bitte jedoch zu bedenken, dass von vielen der erwähnten Filme auch Kopien im Umlauf sein werden, die nur in schwarz-weiß gehalten sind, oder deren Farbtöne in der Koloration von den beschriebenen abweichen können.

⁸⁴ Ledig, Elfriede: „Rot wie Feuer, Leidenschaft, Genie und Wahnsinn. Zu einigen Aspekten der Farbe im Stummfilm“, in: *Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion*, Reihe: Diskurs Film: Münchner Beiträge zur Filmphilologie. Bd. 2, München: Schaudig, Bauer, Ledig 1988, S. 89-116, hier S. 90.

⁸⁵ Ebd., S. 89f.

4.1. Farbsprachliche Konventionen der Virage

Auf die ersten Spuren signifikativer Farbeinsätze stößt man bereits überraschend früh. Besonders das Aufkommen der Virage hat, wie bereits eingangs erwähnt, eine mehr oder weniger allgemein verständliche Sprache in der Verwendung von Farben durchgesetzt. Elfriede Ledig weist zwar darauf hin, dass sich „eine stringente Systematisierung von Farbbedeutungen als schwierig erweist“, weil es immer wieder Filme gibt, in denen die Art der Koloration von den üblichen Funktionen abweicht, sie räumt aber dennoch ein, dass „grundsätzlich von einer Konventionalisierung, von Farbkodes viragierter Filme ausgegangen werden [kann]“.⁸⁶

So verwendete man beispielsweise in den meisten der frühen Filme eine blaue Virage für Szenen, die in der Nacht spielten oder Kälte ausdrücken sollten, Grün wurde vorrangig für Szenen eingesetzt die in der freien Natur spielten, Gelb getönt wurden Bilder in beleuchteten Innenräumen und Rot wurde verwendet, um Gefahr auszudrücken, Feuer zu visualisieren, aber auch bei Liebesszenen.⁸⁷ Der Filmkritiker Raymond Borde bietet wiederum weitere Bedeutungsgehalte an, die von den oben genannten abweichen: „Rosa stand für friedliches Glück, Gelb war die Farbe der Hoffnung, Lila die der Angst“.⁸⁸ Diese Beschreibung zeigt, dass die Farbsprache der Virage doch sehr vielseitig genutzt werden konnte und sich ihre spezifische Interpretation für den Zuschauer wohl erst aus dem filmischen Kontext heraus erschließen konnte.

Das Interessante dabei ist, dass die Funktionen der Farbgebung recht unterschiedlichen Motivationen folgten und, so Susanne Marschall, geradezu „unsystematisch“ ausfielen. Mal richteten sie sich danach die filmische Zeit deutlich zu machen (Tag/Nacht), mal referenzieren sie auf den szenischen Raum (Innen-/Aussenszenen) und ein anderes Mal unterstützen sie emotionale Stimmungswelten der Handlung (Gefahr/Liebe).⁸⁹ Bodo Traber hat dennoch versucht, die verschiedenen Motivationen monochromer Farbgebung im Stummfilm zu funktionalisieren, und hat diese in folgende 5 Kategorien geteilt:

1. Ortsbezogene Farbgebung
2. Zeitbezogene Farbgebung
3. Die personenbezogene Farbgebung
4. Die illusionistische Farbgebung

⁸⁶ Ledig: „Rot wie Feuer, Leidenschaft, Genie und Wahnsinn“, S. 105-107.

⁸⁷ Vgl. Koshof: *Color*, S. 18.

⁸⁸ Borde: „Die Filmarchive und der Farbfilm“, S. 8.

⁸⁹ Vgl. Marschall, Susanne: *Farbe im Kino*, Marburg: Schüren 2009, S. 293.

5. Die symbolische Farbgebung⁹⁰

1. Bei häufigem Wechsel der Schauplätze innerhalb einer Geschichte, kann die Zuordnung einer bestimmten Farbe zu einem bestimmten Spielort dessen Wiedererkennbarkeit steigern. Dies macht für den Zuschauer eine bessere Orientierung innerhalb des filmischen Raumgefüges möglich, als es bisher in den monochromen Grauabstufungen des Schwarz-Weiß Films möglich war.

2. Die zeitbezogene Farbgebung ist in heutigen Filmen eine besonders häufige Funktion des farblichen Moduswechsels, wie ich an späterer Stelle noch genauer ausführen werde. Im schwarz-weißen Stummfilm nahm sie jedoch noch eine eher untergeordnete Rolle ein. Zwar hatte sich die Blau-Viragierung als konventionelles Zeichen für nächtliche Außenszenen durchgesetzt, was sowohl als Indikation des Ortes, als auch der Tageszeit zu werten ist, aber bei Rückblenden, so Traber, „[fand] eine feste farbliche Indikation einer Zeitebene [...] meist nicht statt“.⁹¹

Als Beispiel für eine frühe zeitbezogene Farbgebung im Stummfilm nennt Traber eine viragierte Fassung des Films *The Son of the Sheik* (US 1926), die mir leider nicht zugänglich war. Traber gibt an, dass in der von ihm gesichteten Fassung die Rückblende, in der sich die Protagonistin an das erste Treffen mit ihrem Liebsten erinnert, durch einen Farbwechsel vom Rot getonten Bild der Gegenwart in das Sepia getonte Bild der Vergangenheit verdeutlicht wird. Der Farbwechsel und der visuelle Index der Nahaufnahme der gedankenverloren ins Leere blickenden Protagonistin vor und nach der Rückblende, schienen damals jedoch als filmsprachliche Indizien einer Rückblende noch nicht ausreichend etabliert gewesen zu sein, da die Filmschöpfer der Rückblende ergänzend noch einen Zwischentitel voranstellten, der unmissverständlich ankündigte: „A few days ago – in the market-place of Touggourt blossomed Yasmin’s first romance“.⁹²

An diesem Beispiel lässt sich ableiten, dass sich die Kenntnis und der Umgang mit diesen filmsprachlichen Konventionen erst langsam über die Jahre in den Köpfen der Zuschauer festigen musste, bis der Farbwechsel in der Lage war – wie es heute der Fall ist - alleine für sich stehend als Zeichen zu wirken. Die heute übliche filmspezifische Konvention einer zumeist schwarz-weißen, oder zumindest farblich reduzierten Rückblende, die sich vom farbigen Film abgrenzt, war damals noch nicht etabliert, weil man schwarz-weiß noch nicht

⁹⁰ Vgl. Traber, Bodo: „Dramaturgische Funktionen monochromer Farbgebung im Stummfilm“, in: *1. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium, 1988, Münster*, (Hrsg.) Karl-Dietmar Möller-Naß, Münster: MAKSPublikationen 1995, S. 30-36.

⁹¹ Ebd., S. 32.

⁹² Vgl. Ebd., S. 32.

mit Vergangenheit assoziierte.

3. Unter der personenbezogenen Farbgebung versteht Traber „die Zuordnung einer bestimmten Farbe zu einer bestimmten Filmfigur im Sinne eines Leitmotivs“.⁹³ Er stellt aber zugleich fest, dass dies eine äußerst seltene Form der Farbgebung war und kann dafür als zweifelhaftes Beispiel lediglich den Film *The Phantom of the Opera* (US 1925) nennen. *Zweifelhaft* deswegen, da er selbst einräumt, dass sich die Farbgebung nur in der ersten Hälfte des Films als figurenbezogen vermuten lässt, durch eine Zuordnung der Farbe Grün als vermeintliche „Leitfarbe des Phantoms“. Wie er selbst zugibt verliert sich seine These jedoch in der zweiten Hälfte des Films, wo die Motivation der Farbgebung wieder zu ortsbezogenen Faktoren wechselt.⁹⁴

4. Die illusionistische Farbgebung stellt gewissermaßen eine Subform der ortsbezogenen Farbgebung dar. Traber fasst darunter alle Farbzusammenfassungen zusammen, die der Nachahmung realistischer Licht- und Farbverhältnisse der jeweiligen Schauplätze dienen. In dieser Virageform haben sich farbsprachliche Konventionen herausgebildet, die in den verschiedensten Filmen auf die gleiche Weise angewendet wurden. Beispiele für diese Form sind die Rot-Tönung von Szenen in denen Feuer vorkam, die Blau-Tönung von Szenen die bei Nacht oder auf hoher See spielten, oder die Grün-Tönung von Szenen in der Natur.

Diese Form unterscheidet sich von den bisher genannten, bei denen die Wahl der Farbe, die einer Figur, einer Zeitebene oder einem Schauplatz zugeordnet wurde, beliebig getroffen werden konnte. Im Gegensatz dazu ist die illusionistische Farbgebung einer ikonischen Struktur verpflichtet und die Wahl der Farbe durch das abgebildete Vorbild in der Natur vorgegeben.

5. Die letzte der Funktionen monochromer Farbgebung, die Trabers Liste vervollständigt, ist die der symbolischen Farbgebung, die „zur Verstärkung und Hervorhebung bildimpliziter Stimmungen oder zur Verdeutlichung vorherrschender Emotionen seitens der Figuren“⁹⁵ dienen sollte. Traber stellt fest, dass sich hier zwar auch filmsprachliche Konventionen herausgebildet hatten, wie z.B. die Virage von romantischen Liebesszenen in zartem Rosa, dass es aber dennoch nicht möglich sei, eine bestimmte Farbe auf eine einzige symbolische Bedeutung zu reduzieren. So kann die Rot-Tönung einer Szene sowohl als Symbol für Liebe, Leidenschaft oder Romantik stehen, als auch als spannungssteigerndes Mittel bei Kampfszenen eingesetzt werden, wo man sich wiederum der Krieges-Symbolik bedient.⁹⁶

⁹³ Ebd., S. 32.

⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 33.

⁹⁵ Ebd., S. 35.

⁹⁶ Vgl. Ebd., S. 35.

Damit bestätigt sich die eingangs formulierte These, dass die Bedeutung des Farbzeichens nicht alleine durch die Farbe, sondern erst durch deren Bedeutung innerhalb des Filmtexts entstehen kann.

Ein Beispiel für die Form der symbolischen Farbgebung, das Traber anführt, ist der Historienfilm *Napoléon* von dem französischen Regisseur Abel Gance aus dem Jahr 1926. Gance benutzte für einige Szenen die Polyvision-Technik, bei der drei Filmbänder gleichzeitig nebeneinander projiziert wurden. Beim großen Finale des Films ließ er das links projizierte Bild in der Farbe Blau viragieren und das rechte in Rot, während das Bild in der Mitte Schwarz-Weiß verblieb.⁹⁷ So kreierte er ein Triptychon auf der Leinwand, das den farblichen Eindruck der französischen Trikolore wiedergab und damit als Symbol unmissverständlich für den Inbegriff des Patriotismus steht.⁹⁸



Abb. 1: *Napoléon*, 3h51'05"

Nachdem das Aufkommen des Tonfilms ab 1928 die Virage zu Gunsten bereits voreingefärbter Positivfilme zurückgedrängt hatte, schien man die bisher etablierte Farbsprache auf die angebotenen Materialien zu übertragen. „[...]Kodak bot unter dem Namen Sonochrome ab 1929 Filme in 17 Farbtönen an, darunter solche mit so exotischen Bezeichnungen wie »Inferno«, »Fleur de Lis«, »Nocturne« und »Caprice«.“⁹⁹ Die Art wie der bei Eastman Kodak angestellte Chef-Physiker Loyd A. Jones damals die Charakteristika der angebotenen Farbtöne beschrieben hatte, legte den Filmemachern bereits eine spezifische Verwendung derselben unter den Konventionen einer gängigen Farbfilmsprache nahe. In seinen Ausführungen ist Jones dabei überraschend ausführlich und so lässt sich sein Farbkatalog beinahe wie ein Lexikon der damaligen Farb- und Viragesprache lesen. Um dies zu verdeutlichen, möchte ich an dieser Stelle drei Beschreibungen von angebotenen Farbtönen aus

⁹⁷ *Napoléon*, Regie: Abel Gance, FR 1927; DVD-Video, L.A.: Zoetrope Studios 1981, ab 3h50'55".

⁹⁸ Vgl. Traber: „Dramaturgische Funktionen monochromer Farbgebung im Stummfilm“, S. 35.

⁹⁹ Koshofer: *Color*, S. 19.

seiner Arbeit „*Tinted Films for Sound Positives*“ anführen:

„Tint No. 1, *Rose Dorée*. A deep warm pink suggesting sensuousness and passion. Amorous, romantic, and exotic. It is adapted to the rendition of scenes representing an intimate atmosphere [...] In keeping also with feelings of happiness, joy, and excitement.

Tint No. 3, *Afterglow*. A soft rich orange color. It is appropriate to exterior scenes at dawn and sunset. It lends to interiors an atmosphere of warmth and intimacy [...] It should excite mood reactions in general connected with luxury, wealth, security and relatively strong affections. It is also related to the autumnal mood by obvious direct association with the autumn colors of nature. By indirect or subjective association it is symbolic of the same relative period in the live of an individual and its associated moods. It is indicative, therefore, of repose, ambitions attained, accomplishment, and similar psychological aspects of maturity.“¹⁰⁰

„Tint No. 16, *Inferno*. Fiery red tinged with magenta. Since it is directly suggestive of fire, it is adapted to scenes of burning buildings, glowings furnaces, forest fires, etc. By subjective association indicative of riot, panic, anarchy, mobs, turmoil, strife, war, battle, and unrestrained passion.“¹⁰¹

Auffällig ist hier vor allem, wie tief Jones als Wissenschaftler in seinen Beschreibungen in dramaturgische Bereiche vordringt, die eigentlich einem Regisseur vorbehalten wären. Sehr ausführlich führt er dabei nicht nur sämtliche gängigen Anmutungsqualitäten der Farben an, gerade mit seiner letzten Bemerkung zum Farbton *Afterglow* dringt er dabei in nahezu lyrische Bereiche vor, indem er den herbstlichen Ton der Farbe als metaphorischen Symbolismus für den Herbst des Lebens anbietet.

Jones Beschreibungen sind nicht nur ein Nachweis für einen frühen dramaturgisch signifikanten Einsatz von Farbe im Film, sondern sie zeigen auch, wie konventionell dieser Farbgebrauch Ende der 20er Jahre bereits geworden war, so dass man nunmehr aus einem Katalog vorgefertigter Farbsymbolismen einfach den zur Filmhandlung passenden Farbton auswählen konnte.

¹⁰⁰ Jones, Loyd A.: „Tinted Films for Sound Positives“, URL: http://www.zauberklang.ch/Jones_TintedFilmsSonochrome_1929.pdf, Zugriff am: 16.04.2013, (Orig. *Transactions of the Society of Motion Picture Engineers*, No 37, May 6-9, 1929, S. 199-226), hier S. 222.

¹⁰¹ Ebd., S. 224.

4.2. Handkoloration

Aber die Farbsprache der Virage war nicht die früheste Spur der Farbdramaturgie im Film. Auch zur Zeit der Handkoloration nutzten Regisseure bereits die Möglichkeit, in den Schwarz-Weiß-Bildern ausgewählte Farbakzente zu setzen, die wichtige Momente der Filmhandlung betonten. Genau genommen wäre es aber übereifrig in solch frühen Filmen bereits von einer Farbregie zu sprechen, denn die Entscheidungen, welche Bildpartien zu kolorieren waren und welche Farben zum Einsatz kamen, geschahen damals noch eher aus der Not heraus, als aus Tugend. Das aufwendige Verfahren der Hand- oder Schablonenkoloration konnte meist aus Zeit- und Kostengründen nicht auf den ganzen Film angewendet werden und verlangte nach einer Auswahl.¹⁰² Deshalb wage ich aus heutiger Sicht zu unterstellen, dass viele dieser Entscheidungen vermutlich nicht so getroffen worden wären, hätte man die Möglichkeit zu einer Koloration des gesamten Filmmaterials gehabt. Kurz: Filmemacher waren damals noch nicht frei in ihren farbdramaturgischen Entscheidungen, sondern mussten budgetäre Einschränkungen berücksichtigen. Nichtsdestotrotz waren die getroffenen Entscheidungen dramaturgischer Natur, denn die Wahl der farbigen Elemente, die sich vom schwarz-weißen Bild abheben sollten, konnte Einfluss auf die dramaturgische Wirkung insgesamt haben.

„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.“¹⁰³

Auch wenn ich Susanne Marschall hier vollkommen beipflichte und diese Entscheidungen per se dramaturgischer Natur sind, so kann man doch damals noch selten von einem signifikativen Farbeinsatz sprechen. In vielen frühen Stummfilmen galt Farbe noch in erster Linie als Attraktion, die vorrangig darauf abzielte, die Schaulust des Publikums zu befriedigen, und dementsprechend wurde sie meist auch eingesetzt. So gibt es beispielsweise von dem 1903 erschienenen Stummfilm *The Great Train Robbery* eine handkolorierte Fassung, in der sechs der insgesamt 14 Szenen neun kolorierte Elemente aufweisen (siehe dazu Sequenzprotokoll Anhang 8.3.). Die Motivation dieser kolorierten Elemente würde ich jedoch als illustrativer Natur bezeichnen, da sie keine signifikativen Funktionen für die Dramaturgie des Films aufweisen. So ließ Regisseur Edwin S. Porter beispielsweise den

¹⁰² Vgl. Marschall: *Farbe im Kino*, S. 282.

¹⁰³ Ebd., S. 283.

Kleidern der weiblichen Tänzerinnen im Saloon die Farben Gelb und Rot geben.¹⁰⁴ Da für diese Entscheidung kein dramaturgischer Grund erkennbar ist und diese Charaktere in der Handlung des Films auch keine wesentliche Rolle einnehmen, ist davon auszugehen, dass es sich hier um rein illustrative Beweggründe handelt.

Ein weiteres Element sind die Schusswolken aus den Waffen der Räuber, die bei der berittenen Verfolgungsjagd¹⁰⁵, sowie beim großen Showdown im Wald¹⁰⁶ in einer Art gelb-orange koloriert wurden. Die feuerfarbenen Explosions-Wolken setzten zwar dramatische Akzente, aber Farbe erfüllt auch hier lediglich eine illustrative Aufgabe, indem sie die Spannung der Handlung unterstreicht. Joshua Yumibe, der sich in seinem Buch *Moving Color* ausführlich mit der Farbe im frühen Stummfilm beschäftigt, hält die Art des Farbgebrauchs wie folgt fest: „As a hybridization of these various generic elements, the film moves through a series of attractions, and colour accentuates the thrills.“¹⁰⁷

Dies wird auch in dem berühmten Schlussbild des Films noch einmal verdeutlicht. In einem Medium Shot blickt das Oberhaupt der Räuberbande direkt in die Kamera und feuert mit abschließenden Farbakzenten seine Waffe direkt auf den Zuschauer ab.¹⁰⁸



Abb. 2: *The Great Train Robbery*, 0h07'42"



Abb. 3: *The Great Train Robbery*, 0h10'17"

Yumibe beschreibt die Wirkung dieses Schlussbildes:

„[...] color doubles the sensual nature of this direct address to the viewer. Seemingly stretching from the screen out to the viewer, color grants the image a projective dimensionality. [...] color becomes a direct assault upon the viewer.“¹⁰⁹

Damit möchte ich deutlich machen, dass der bloße Einsatz von Farbe im frühen Schwarz-

¹⁰⁴ *The Great Train Robbery*, Regie: Edwin S. Porter, US 1903; VHS-Video, *The Movies Begin Vol I. The Great Train Robbery and other primary works from Film Preservation Associates*, NY: Kino International 1994, 0h57'22"-01h07'42", hier 1h05'01"-06'06".

¹⁰⁵ Ebd., 1h06'16"-40".

¹⁰⁶ Ebd., 1h07'03"-33".

¹⁰⁷ Yumibe, Joshua: *Moving color. Early Film, Mass Culture, Modernism*, New Brunswick, NJ [u.a.]: Rutgers University Press 2012, S. 69.

¹⁰⁸ *The Great Train Robbery*, 1h07'34"-42".

¹⁰⁹ Yumibe: *Moving color*, S. 69.

Weiß-Film nicht automatisch mit einer vorhandenen Farbdramaturgie gleichzusetzen war. Im Gegenteil war ein signifikanter Einsatz der Farbe damals äußerst selten, denn als neueste Attraktion setzte man Farbe viel häufiger als Effekt ihres Schauwerts wegen ein.

„Here at the beginning of the twentieth century, color is mobilized in films such as *The Great Train Robbery* at times to intensify the realistic attraction of its moving views, at others to heighten emerging narrative patterns, and almost always to promote the medium's wonder to a public ever more saturated by the stimuli of the modern world.“¹¹⁰

Erfahrungen mit filmspezifischer Farbharmonie und die Beschäftigung mit Farbfilm auf einer theoretisch-künstlerischen Ebene, setzten erst langsam ein und man konnte freilich nicht erst ihre Ergebnisse abwarten. Dafür ist es umso beachtlicher, dass sich auch so früh schon Regisseure finden lassen, die das Potential einer dramaturgisch motivierten Farbgebung erkannten und künstlerisch zu nutzen wussten. Die sich nicht aus Euphorie über die neu entdeckte Farbigkeit zu einem illustrativen Gebrauch derselben verleiten ließen, sondern stattdessen pointiert ausgewählte Zeichen durch sie setzten.

¹¹⁰ Ebd., S. 69.

4.3. Fallbeispiel I - *Panzerkreuzer Potemkin*

Der Stummfilm *Panzerkreuzer Potemkin* (RU 1925) ist eines der seltenen Beispiele für einen signifikativen Farbgebrauch mittels Handkoloration. Einige von Eisensteins theoretischen Erkenntnissen können an diesem Film beispielhaft in ihrer Umsetzung beobachtet werden. Er wählt lediglich eine Farbe, die seinen ansonsten in Schwarz-Weiß gehaltenen Film durchbricht, die Farbe Rot. Und in dieser Farbe lässt er auch nur ein Farbobjekt per Hand kolorieren. Durch diesen sparsamen, aber wirkungsvollen Farbeinsatz wird deutlich, was Eisenstein meint, wenn er von der „Betonung des Dramatischen“ als das besondere, „wirksame Element innerhalb der Farbe“ schreibt, die „die Absicht und das Prinzip dessen ausdrückt, der sie verwendet.“¹¹¹

Da man die farbdramaturgischen Zeichen immer nur in dem spezifischen Kontext ihrer filmischen Handlung lesen kann, möchte ich zunächst den Kontext meines Untersuchungsobjekts sowohl inhaltlich, als auch im Sinne der Aufführungspraxis grob referieren.

4.3.1. Inhalt

Inhaltlich erzählt Eisenstein in fünf Akten die Geschichte vom Aufstand der unterdrückten Besatzung des Kampfschiffes Potemkin. Die Handlung lehnt sich an wahre Ereignisse, die sich laut Augenzeugenberichten auf dem Panzerkreuzer „Fürst Potemkin von Taurien“ am 14. und 15. Juni 1905 zugetragen haben sollen.¹¹²

1. Akt *Menschen und Maden:* Die Lage auf dem Kampfschiff Potemkin wird exponiert. Den Matrosen soll faules, von Würmern befallenes Fleisch zum Essen vorgesetzt werden. Empörung macht sich breit.

2. Akt *Das Drama auf dem Schiff:* Als die Matrosen des Kampfschiffs sich weigern, das verdorbene Fleisch zu essen, wollen ihre tyrannischen Vorgesetzten ein Exempel statuieren und einige der Matrosen erschießen lassen. Das Blatt wendet sich jedoch, weil sich die Wachen mit den Matrosen solidarisieren. Es kommt zum Aufstand und die Besatzung kann das Schiff übernehmen. Bei dem Aufstand muss jedoch Vakulinchuk, einer der Anführer der Revolte, sein Leben lassen.

¹¹¹ Eisenstein: „Der Farbfilm“, S. 424.

¹¹² Vgl. Anna Bohn (Red.): *Panzerkreuzer Potemkin. Das Jahr 1905. [Programmbroschüre zur Premiere der rekonstruierten Fassung]*, Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek 2005, S. 21.

3. Akt *Ein Toter ruft auf*: Das Schiff fährt in den Hafen von Odessa ein. Vakulinchuks Leichnam wird beweint. Auch die Bürger der Stadt sind empört über die Ereignisse und solidarisieren sich mit den Matrosen.

4. Akt *Die Odessaer Hafentreppe*: Die Bürger von Odessa versammeln sich auf der Hafentreppe und bekunden den rebellischen Matrosen ihre Solidarität, aber die zaristische Armee zerschlägt die Menschenansammlung in dem sie wahllos in die Menge schießt und skrupellos Zivilisten tötet, darunter auch Frauen und Kinder.

5. Akt *Die Begegnung mit dem Geschwader*: Die Potemkin fährt dem Admiralsgeschwader entgegen. Als die beiden Schiffe aufeinandertreffen solidarisieren sich auch die Matrosen des Geschwaders mit den Revolutionären. Sie weigern sich auf die Potemkin zu schießen und der Panzerkreuzer fährt siegreich ins offene Meer.

4.3.2. Produktionsbedingungen und Aufführungspraxis

Panzerkreuzer Potemkin war ein Staatsauftrag und sollte die besondere Attraktion bei den Feierlichkeiten zum 20. Jubiläum der russischen Revolution von 1905 sein. Der Film war also in erster Linie zu politischen Zwecken konzipiert worden und in seiner Aufführungspraxis spiegeln sich deutlich die propagandistischen Ziele wieder, die er verfolgte.

Uraufgeführt wurde der Film am 24.12.1925 im Moskauer Bolschoi-Theater vor den Teilnehmern des XIV. Parteikongresses der RKP. Eisenstein hatte nicht viel Zeit für die Fertigstellung und laut den Überlieferungen aus seinen Memoiren bastelte er noch am Tag der Uraufführung an dem finalen Schnitt. In den Memoiren berichtet er auch wie sein Farbzeichen mit Beifallsstürmen aufgenommen wurde:

„Mit wachsender Unruhe[*] steige ich immer höher hinauf, vom Parkett zum ersten Rang, dann zum zweiten und zum dritten, und registriere voll banger Erwartung die einzelnen Beifallsstürme. Bis plötzlich – als wäre ein Schrapnell krepirt – der ganze Zuschauer-raum erdröhnt [...] Das war die Einstellung mit der roten Fahne [...]“¹¹³

Nach der Uraufführung musste Eisenstein auf Anweisung der Parteikommission noch einige Änderungen vornehmen, bis der Film schließlich am 18.01.1926 der Moskauer Öffentlichkeit präsentiert werden konnte.¹¹⁴ Anna Bohn beschreibt die marketingtechnisch aufwendige

¹¹³ Eisenstein, Sergej M.: „Ein Wunder im Bolschoi-Theater“, in: *Yo. Ich selbst Memoiren*, Bd 1, (Hrsg.) Naum Klejman/Walentina Korschunowa, Wien: Löcker 1984, S. 223-225, hier S. 223.

[*] Anm.: Eisenstein war nervös weil der 5. Akt in der Eile versehentlich nur mit Spucke geklebt war und er hatte Sorge dieser könne bei der Aufführung reißen.

¹¹⁴ Vgl. Bohn: *Panzerkreuzer Potemkin. Das Jahr 1905*, S. 23.

Inszenierung der öffentlichen Premiere:

„[...] am 18. Januar 1926 ist die Fassade des Moskauer Kinos Chudoshestwenny am Arbat-Platz in ein großes Modell des Panzerkreuzers verwandelt, vor Beginn der Vorstellung bläst ein Hornist das Signal: ‚Schließt euch uns an.‘ Das Kinopersonal ist vom Platzanweiser bis zu den Orchestermusikern in Matrosenuniformen der ‚Fürst Potemkin von Taurien‘ gekleidet, an den Wänden des Kinos hängen Anker und Rettungsringe.“¹¹⁵

Trotz dieser pompösen Inszenierung eines Filmereignisses für die russische Öffentlichkeit, fand die Aufnahme des Films beim heimischen Publikum überraschend zögerlich statt. So berichtet der damalige Volkskommissar für Bildungswesen, Anatolij V. Lunačarskij, dass der Film in Russland „erst nach der Nachricht von sensationellen Aufführungen und Zensurverboten in Deutschland Zustimmung fand.“¹¹⁶ Diese Verortung des Films in ein, produktionstechnisch wie inhaltlich politisches, ja geradezu propagandistisches Umfeld, soll uns im Folgenden die Lesart des Farbzeichens erleichtern.

4.3.3. Die Suche nach der Fassung

In *Panzerkreuzer Potemkin* zeigt Eisenstein eindrucksvoll, wie man durch wenige, bedachtsam auserwählte Farbakzente Signale setzen kann, deren Symbolik unmittelbare Wirkung auf den Zuschauer ausübt. Gemäß seiner zuvor angeführten Prinzipien eines angebrachten Farbeinsatzes ist beinahe der gesamte Film in Schwarz-Weiß gehalten. Lediglich die rote Fahne der Revolution die am Schiffsmast der Potemkin prangt ließ er per Hand kolorieren, um ein symbolisches Farbzeichen zu setzen. Der Film enthält fünf Einstellungen der Fahne, die in drei verschiedenen Akten der Filmhandlung auftauchen.

In meinem Versuch einer Analyse dieses Farbzeichens, stieß ich jedoch schnell auf erste Herausforderungen. Von dem Film existieren verschiedene Fassungen, in denen das Farbzeichen unterschiedlich häufig auftaucht. Das liegt zum Einen daran, dass der Film für seine Uraufführung in Deutschland aufgrund von strengen Zensurmaßnahmen starken Veränderungen und Umschnitten unterzogen wurde.¹¹⁷ Auch war es damals zeitlich nicht möglich, die Fahne vor der Premiere in allen verschickten Kopien des Filmmaterials zu kolorieren

¹¹⁵ Bohn: *Panzerkreuzer Potemkin. Das Jahr 1905*, S. 23.

¹¹⁶ Anatolij V. Lunačarskij: „Kino na Zapade i u nas“, zit. n. Schlegel, Hans-Joachim: „Eisensteins filmische Konstruktion des revolutionären Pathos. Eine Einführung in den ›Panzerkreuzer Potemkin‹“, in: *Sergej M. Eisenstein. Schriften 2. Panzerkreuzer Potemkin*, (Hrsg.) Hans-Joachim Schlegel, München: Carl Hanser 1973, S. 7-22, hier S. 9.

¹¹⁷ Vgl. Eisenstein, Sergej M.; Tissé, Eduard: „Der Weg des ›Potemkin‹ durch die deutsche Zensur“, in: *Sergej M. Eisenstein. Schriften 2. Panzerkreuzer Potemkin*, S. 200-207.

und so verwischten sich mit der Zeit die Spuren der roten Fahne zunehmend.

Zu den verlässlichsten Fassungen des Films, die dem Original von 1925 vermeintlich am nächsten kommen sollen, zählt die Jubiläumsfassung von 1976, für die der Moskauer Filmtheoretiker und Eisenstein-Forscher Naum Klejman als Berater fungierte¹¹⁸ und die 2005 unter der Leitung von Enno Patalas in Zusammenarbeit mit Anna Bohn restaurierte Fassung der Deutschen Kinemathek, die sich an der Fassung orientiert, die dem British Film Institute vom Museum of Modern Art überlassen wurde. Der für meine Forschungsfrage relevante Unterschied der beiden Fassungen ist, dass in der Fassung von 1976 zwar Wert auf die Rekonstruktion der ursprünglichen Schnittfolge gelegt und fehlende Einstellungen ergänzt wurden, aber aus unbekanntem Gründen auf die Koloration der Fahne gänzlich verzichtet wurde.¹¹⁹ In der deutschen DVD-Edition der 2005 restaurierten Fassung hingegen, wurde die Fahne von Gerhard Ullmann an einer Stelle von Hand koloriert und zwar am Ende des 3. Aktes, wenn die Fahne gehisst wird.

Irritierend war aber, dass selbst von der 2005 restaurierten Fassung im internationalen Verleih verschiedene Versionen existieren, in denen die Fahne unterschiedlich oft koloriert ist. Zudem erscheint die Fahne auch in der deutschen DVD-Edition zwar nur an dieser einen Stelle tatsächlich Rot, die übrigen Einstellungen der Fahne weisen aber ebenfalls Spuren einer früheren Koloration auf, die nur in einem dunklen Grau erscheinen. Wie oft hat Eisenstein sein Farbzeichen also in der ursprünglichen Premierenfassung nun gesetzt?

Um dieser Herausforderung auf den Grund zu gehen, habe ich zunächst mit der deutschen Filmhistorikerin Dr. Anna Bohn Kontakt aufgenommen, die für die Projektkoordination des Restaurationsprojektes der Kinemathek verantwortlich zeichnete. Sie war so freundlich zu dieser Problematik in einer Mailnachricht Stellung zu nehmen.¹²⁰ In dieser bestätigte sie mir, dass über die Häufigkeit der kolorierten Fahne unter Filmhistorikern nach wie vor keine Einigkeit herrscht, und auch die Quellenlage diesbezüglich „widersprüchlich“ ist. „Für die Restauration sind wir [...] davon ausgegangen, dass bei der Uraufführung des Films im Dezember 1925 möglicherweise nur eine Stelle koloriert war am Ende des 3. Akts [...]“¹²¹ Die verschiedenen Fassungen, die sich im Umlauf befinden, könnten dadurch entstanden sein, dass für die Verleihkopien, die ab 1926 in der Sowjetunion in Umlauf kamen, möglicherweise auch weitere Stellen koloriert wurden. Zudem wurde, wie Anna Bohn

¹¹⁸ Die Aussage über die Authentizität dieser Fassung stützt sich auf die Beurteilung von Enno Patalas, der die künstlerische Leitung der Rekonstruktion der 2005er Fassung über hatte und daher diesbezüglich von mir als verlässliche Quelle angesehen wird. Vgl. Bohn (Red.): *Panzerkreuzer Potemkin. Das Jahr 1905*, S. 11.

¹¹⁹ Die russische Jubiläumsfassung aus dem Jahr 1976 ist auf youtube.com online zugänglich unter dem Link: <http://www.youtube.com/watch?v=GmUef84ybXk>

¹²⁰ Die Kopie der Mailnachricht vom 14.03.2013 befindet sich als Nachweis im Anhang 8.4.

¹²¹ Bohn, Anna: Mailnachricht vom 14.03.2013, siehe Anhang 8.4.

weiter erklärt, auch für die DVD Edition der 2005 rekonstruierten Fassung die kolorierte Positivkopie des Films zunächst Schwarz-Weiß abgetastet. Dabei wies die Fahne zwar in allen fünf Einstellungen Spuren einer Koloration auf, diese erschienen aber nicht Rot, sondern schwarz. Als sie die Produktionsfirma auf den Fehler aufmerksam machten, wurden die betreffenden Stellen zumindest für die US-amerikanische DVD-Edition digital nachkoloriert.¹²² Hier zeigt sich, wie schwierig sich manchmal bei solch frühen Filmen die Suche nach der richtigen Fassung gestaltet, die dem Original am nächsten kommt.

Um die Frage zu klären, ob Eisensteins rote Fahne immer Rot war, oder nur an jener einen Stelle am Ende des 3. Aktes, studierte ich einige der zeitgenössischen Primärquellen, aber auch hier fanden sich, wie Bohn bereits angekündigt hatte, widersprüchliche Hinweise die in beide Richtungen deuten. Ich möchte im Folgenden zunächst einige Punkte anführen, die darauf hindeuten, dass die Fahne in mehr als nur dieser einen Einstellung koloriert gewesen sein könnte. So zeigt die Dokumentation „*Dem Panzerkreuzer Potemkin auf der Spur*“ von Artem Demenok beispielsweise ein Fotogramm des Films aus dem Jahre 1939, in dem man sehen kann, dass die Fahne in allen fünf Einstellungen koloriert war.¹²³

Auch in dem Szenarium des Films, das der russische Filmhistoriker I.W. Sokolow 1934 anfertigte, findet sich an vier Stellen die Bildbeschreibung: „Am Mast des Panzerkreuzers weht sieghaft die rote Fahne.“¹²⁴ Bei diesem Szenarium handelt es sich nicht um ein Drehbuch, das im Vorfeld der Dreharbeiten erstellt wurde, sondern um eine Nachzeichnung bzw. Abschrift der Einstellungsabfolge, die Sokolow wahrscheinlich an der fertigen Tonfassung aus dem Jahr 1930 beobachtet hatte.¹²⁵ Eine Zeile in dem Szenarium entspricht also im Wesentlichen einer Kameraeinstellung. Geht man also davon aus, dass Sokolow das aufgeschrieben hat, was er sah, dann sah er eine rote Fahne. Dies war für mich ein Indiz dafür, dass zumindest in der Tonfassung von 1930, also noch vor den massiven Änderungen durch die deutsche Zensur, die Fahne in allen fünf Einstellungen koloriert gewesen sein könnte. Diese Vermutung stärkt der Vermerk im Vorwort zum Szenarium, welches in einer ersten deutschen Übersetzung im Buch *Sergei Eisenstein. Künstler der Revolution* von Hans Rodenberg veröffentlicht wurde, in dem der Autor¹²⁶ konstatiert es sei erwiesen, „daß Eisenstein die Nachzeichnung Sokolows kannte und ihre Veröffentlichung billigte, so daß

¹²² Vgl. Bohn, Anna: Mailnachricht vom 14.03.2013, siehe Anhang 8.4.

¹²³ *Dem Panzerkreuzer Potemkin auf der Spur*, Regie: Artem Demenok, DE 2007; DVD-Video, *Panzerkreuzer Potemkin. Das Jahr 1905*, München: Transit Film 2007, 0h35'30"-35'50".

¹²⁴ I. W. Sokolow: „Panzerkreuzer Potemkin« Szenarium“, in: *Sergei Eisenstein. Künstler der Revolution*, (Hrsg.) Hans Rodenberg, Berlin: Henschel 1960 (Orig 1934), S. 337-389, hier S. 370, 371, 373 und 389.

¹²⁵ Vgl. Ebd., S. 337.

¹²⁶ Anm.: Leider geht aus dem Werk nicht hervor von welchem der beteiligten Autoren das Vorwort zum Szenarium geschrieben wurde.

sie nach den Montagelisten als gültigste und originalgetreueste Szenarienform des »Panzerkreuzer Potemkin« angesehen werden muß.¹²⁷

Dennoch bleiben solche Vermutungen höchst spekulativ und konnten bisher nicht zweifelsfrei nachgewiesen werden. Auch der Filmhistoriker Naum Klejman, der sich Jahre lang mit dem Werk Eisensteins auseinandergesetzt hat und für die russische Fassung aus dem Jahr 1976 als Berater fungierte, kann diese Frage nicht mit Sicherheit beantworten. In dem Interview, das im Rahmen der Dokumentation mit ihm geführt wurde, gibt er an, dass den meisten Erinnerungen zu Folge die Fahne nur einmal am Ende des 3. Aktes koloriert wurde, wenn sie gehisst wird.¹²⁸ Für diese Theorie spräche wiederum, dass auch in den Montagelisten Eisensteins nur an dieser einen Stelle von einer roten Fahne die Rede ist.¹²⁹

Klejman gibt an er habe den Koloristen der Fahne befragen können, der ihm bestätigte man habe es aus Zeitgründen nicht geschafft, alles zu kolorieren. Man musste Frauen hinzuziehen, die früher die Filme von Méliès koloriert hatten, um Schablonen anzufertigen. So wurden einige der Kopien des Films durch Schablonenkoloration gefärbt, aber nicht alle. Klejman geht davon aus, dass man sich für die Verleihfassung des Films wahrscheinlich dafür entschieden hatte die Fahne an zwei Stellen zu kolorieren, einmal am Ende des 3. Aktes, wenn sie gehisst wird, und zum Finale des Films, wenn das Schiff an dem Admiralsgeschwader vorbeizieht.¹³⁰

Als Grundlage meiner Filmanalyse habe ich schließlich die Restaurationsfassung der Deutschen Kinemathek gewählt, in der Version die 2007 von der Transit Film GmbH im europäischen Verleih als DVD veröffentlicht wurde. In dieser Version ist die Fahne, wie zuvor beschrieben, in nur einer Sequenz Rot koloriert, nämlich in den beiden Einstellungen am Ende des 3. Aktes. Die übrigen drei Einstellungen der Fahne weisen Spuren einer Koloration auf, die aber aufgrund der Abtastung Schwarz erscheinen. Ich habe mich zum einen für diese Fassung entschieden, weil Enno Patalas und Anna Bohn in ihrer Rekonstruktion großen Wert darauf gelegt haben dem Original möglichst nahe zu kommen und es für meine Analyse wichtig ist, dass zumindest alle Einstellungen und Zwischentitel Eisensteins Original entsprechen. Zum anderen ist diese Fassung im europäischen Verleih sehr verbreitet und ihre Verfügbarkeit so auch für künftige Nachforschungen gegeben.

¹²⁷ o.N.: „Vorwort zu »Panzerkreuzer Potemkin« Szenarium“, in: *Sergei Eisenstein. Künstler der Revolution*, S. 338.

¹²⁸ Vgl. Klejman, Naum: *Dem Panzerkreuzer Potemkin auf der Spur*, 0h37'30"–38'09".

¹²⁹ Vgl. Eisenstein, Sergej M.: „Montagelisten“, in: *Sergej M. Eisenstein. Schriften 2. Panzerkreuzer Potemkin*, S. 24-41, hier S. 32.

¹³⁰ Vgl. *Dem Panzerkreuzer Potemkin auf der Spur*, 0h38'14"–39'09".

4.3.4. Analyse der Farbzeichen

Da aus heutiger Sicht nicht mehr mit Sicherheit feststellbar ist, an wie vielen Stellen die Fahne in der Uraufführung tatsächlich Rot koloriert war, habe ich mich dazu entschlossen im Folgenden die Wirkung des Farbzeichens in allen drei Sequenzen des Films zu analysieren. Ausschlaggebend dafür war für mich nicht nur, dass das von mir zur Grundlage der Analyse gewählte Filmmaterial der restaurierten Fassung aus dem Jahr 2005 in allen Einstellungen der Fahne Spuren einer Koloration aufweist, sondern auch das Szenarium aus dem Jahr 1930, in welchem bei allen fünf Einstellungen von einer roten Fahne die Rede ist. Zu dieser Entscheidung beigetragen hat ebenso Naum Klejmans These, dass die Wahrnehmung des Farbzeichens, gleich wie oft es nun gesetzt war, vielleicht so funktionierte, „dass die einmal kolorierte Fahne merkwürdigerweise bis zum Schluss Rot bleibt. Deshalb schreiben alle Rezensenten: ‚Unter der roten Fahne zieht Potjomkin an dem Geschwader vorbei‘.“¹³¹ Damit gesteht Klejman Eisensteins Farbzeichen eine Wirkungskraft zu, die über die Grenzen seiner visuellen Wahrnehmbarkeit hinausgeht. Indem wir die Farbe Rot auf der Flagge der Revolution einmal gesehen haben, brennt sich ihre Symbolkraft in unser Gedächtnis und wir sind als Zuseher vielleicht unvermeidbar und unbewusst im Stande, diese Verbindung aufrechtzuerhalten.

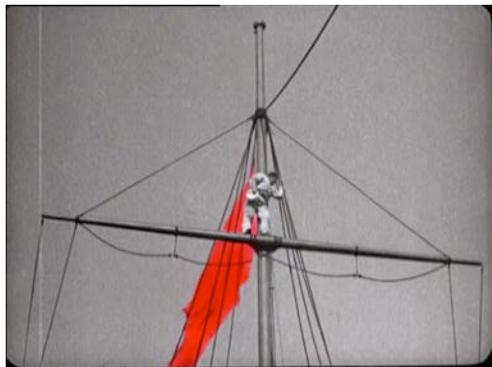


Abb. 4: *Panzerkreuzer Potemkin*, 0h41'47"



Abb. 5: *Panzerkreuzer Potemkin*, 0h41'56"

Zum ersten Mal setzt Eisenstein sein Farbzeichen am Ende des 3. Aktes. Es sind hier zwei Einstellungen, einmal wenn die Matrosen im Hafen von Odessa unter dem Jubel der Bevölkerung die Flagge der Revolution am Schiffsmast der Potemkin hissen¹³² (Abb. 4) und kurz darauf als Gegenschnitt auf die jubelnde Bevölkerung auf der Hafentreppe noch einmal die am Mast wehende Fahne (Abb. 5). Folgt man Historikern wie Klejman oder Bohn, so

¹³¹ Klejman, Naum: *Dem Panzerkreuzer Potemkin auf der Spur*, 0h37'30"–38'09".

¹³² *Bronenosets Potjomkin*, Regie: Sergej M. Eisenstein, RU 1925; DVD-Video, *Panzerkreuzer Potemkin. Das Jahr 1905*, Transit Film 2007, 0h41'47".

kann man zumindest hier mit Sicherheit davon ausgehen, dass die Fahne auch in der Premierenfassung an dieser Stelle koloriert war.

Durch die Wahl der Farbe Rot an dieser spezifischen Stelle im Film kreiert Eisenstein ein Farbsignal, dessen Wirkung stärker zum Ausdruck kommt, als dies in einem durchgehend farbigen Film möglich gewesen wäre. Die Mischung von Schwarz-Weiß und Farbe steigert die Symbolkraft um ein Vielfaches. Die rote Flagge hebt sich vom Schwarz-Weißen Bild ab und wird so zum „Sinnbild des Kampfes und der Ideologie seiner Träger“ und dadurch „zum Stimmungen entfachenden Element“¹³³. Eisenstein selbst schreibt dazu: „In dem Film »Panzerkreuzer Potemkin« bricht wie ein Fanfarenruf die rote Farbe der Fahne ein, doch hier ist das Rot nicht nur Farbe allein, sondern in erster Linie Träger einer bestimmten Bedeutung.“¹³⁴

Trotz der vielschichtigen Bedeutungskonnotationen die mit der Farbe Rot kulturell wie historisch verbunden sind, verfehlt das Symbol vor allem deshalb seine Wirkung nicht, weil uns als Zuschauer dessen Lesart durch den filmischen Kontext und unser kulturelles Vorwissen geläufig ist. Hilmar Mehnert hält diesen Punkt als einen der wichtigsten Faktoren im dramaturgischen Umgang mit Farbsymbolik fest: „Wendet man Symbole im Film an, so muß die Gewißheit bestehen, daß jeder der Zuschauer ihre Bedeutung erkennt oder gefühlsmäßig erfaßt, da deren Anwendung sonst auf Unverständnis stößt.“¹³⁵ In dem vorliegenden Farbzeichen erfüllt sich Mehnerts Anforderung. Wir wissen um die Bedeutung von Rot als Farbe der Arbeiterbewegung und des Kommunismus und verstehen so unmittelbar, was der Regisseur damit ausdrücken will. „Das Symbol benötigt keinerlei Erklärung. Es bedarf keiner intellektuellen Deutungen. Die rote Farbe hat eine hinweisende, assoziierende und dramatisierende Bedeutung. Sie ist ein die filmische Aussage erweiterndes Mittel.“¹³⁶

Die zweite Stelle an der im Schnitt des Films die Nahaufnahme der Flagge zu sehen ist, ist im 4. Akt unmittelbar vor dem Angriff der zaristischen Armee.¹³⁷ Wenngleich wir heute nicht mehr mit Sicherheit sagen können, welche Fassungen des Films tatsächlich an dieser Stelle koloriert waren, so könnte hier für die Zuschauer doch zumindest die perzeptive Nachwirkung zum Tragen gekommen sein, die Naum Klejman der einmal Rot kolorierten Flagge für die weiteren Einstellungen im Film zuspricht. Die Farbe Rot, und die damit verbundene Bedeutung, bliebe demnach in unserer Wahrnehmung bestehen, auch wenn die

¹³³ Mehnert: *Die Farbe in Film und Fernsehen*, S. 294.

¹³⁴ Eisenstein: „Nicht bunt, sondern farbig“, S. 289.

¹³⁵ Mehnert: *Die Farbe in Film und Fernsehen*, S. 295.

¹³⁶ Ebd., S. 295.

¹³⁷ *Panzerkreuzer Potemkin*, 0h46'01".

folgenden Einstellungen nur mehr Schwarz-Weiß wären. Auch in Sokolows Szenarium des Films ist an dieser Stelle zu lesen: „Am Mast des Panzerkreuzers weht sieghaft die rote Fahne“.¹³⁸

Während die Bevölkerung von Odessa den rebellischen Matrosen zujubelt, sehen wir eine Mutter mit ihrem kleinen Sohn, die in einer Halbnahen Einstellung in die Richtung des Schiffes deutet (Abb. 6). Das nächste Schnittbild offenbart das, was die beiden freudig anerkennend betrachten, es ist die rote Flagge die stolz und erhaben am Schiffsmast der Potemkin weht (Abb. 7).

Geht man davon aus, dass die Fahne in einigen Verleihfassungen auch an dieser Stelle koloriert worden war, dann würde sich ihre symbolische Wirkung erweitern. Das Rot der Fahne wäre in diesem filmischen Kontext nicht nur Sinnbild der Revolution, es würde auch gleichsam das Unheil ankündigen, dass die jubelnde Menschenmenge in Odessa alsbald erwartet, denn kurz nach dieser Einstellung nimmt die Handlung mit dem Auftritt der tyrannischen zaristischen Armee ihre dramatische Wendung. Die beiden Charaktere der Mutter und ihres Sohnes die Eisenstein auswählt, um im Schnittbild zuvor durch ihren deutenden Gestus auf die Flagge aufmerksam zu machen und damit gleichsam für den Zuschauer das Farbsymbol vorzubereiten, leben wenige Minuten danach nicht mehr. Es sind zwei Einzelschicksale in dem Tumult auf den Stiegen Odessas, die Eisenstein in seiner Montage erzählt. Der kleine Junge der zuvor noch staunend das Zeichen der Revolution erblickt hatte, wird kurz danach von der Armee angeschossen und von der panisch flüchtenden Menschenmenge auf den Stiegen beinahe zu Tode getrampelt (Abb. 9). Die verzweifelte Mutter trägt ihren bewusstlosen Sohn um Hilfe flehend die Stiegen hoch (Abb. 8), was Eisenstein dramatisch mit der nahenden Wand an Soldaten gegenschnidet, doch auch sie wird kaltblütig erschossen.



Abb. 6: *Panzerkreuzer Potemkin*, 0h46'04"



Abb. 7: *Panzerkreuzer Potemkin*, 0h46'02"

¹³⁸ I. W. Sokolow: „Panzerkreuzer Potemkin« Szenarium“, S. 373.



Abb. 8: *Panzerkreuzer Potemkin*, 0h49'32"



Abb. 9: *Panzerkreuzer Potemkin*, 0h47'40"

Das Rot der Flagge könnte an dieser spezifischen Stelle des Films, auf einer zweiten Ebene, auch als Ankündigung des bevorstehenden Blutbades gelesen werden. Eisenstein selbst nimmt 1926 in einem Interview mit der Zeitschrift *Sovetskij ékran* darauf Bezug, dass die Intention dahinter auf einem Prinzip des Kontrasts aufgebaut war:

„[...] die Szene der nicht weniger zustimmenden GrüÙe von der Odessaer Hafentreppe hinauf zur siegreichen roten Fahne wird abgelöst von den in die Rücken abgefeuerten Salven, unter denen sich die jubelnde Menge in eine Masse blutigen Fleisches verwandelt, die sich die Treppe hinunterwält.“¹³⁹

Ein drittes Mal könnte Eisenstein sein Zeichen am Ende des Films gesetzt haben, als die *Potemkin* auf das feindliche Admiralsgeschwader trifft. Hier weist die Montage erneut zwei Einstellungen der Flagge auf, die in einigen Fassungen ebenfalls rot koloriert gewesen sein könnten. Einmal bei Minute 01h05'56", direkt nach dem Zwischentitel „*Einer gegen alle*“ und ein weiteres Mal just an dem Moment der Handlung, an dem die Besatzung der *Potemkin* bemerkt, dass auch die Admiralsflotte sich mit ihnen solidarisiert.¹⁴⁰ Der letzte Zwischentitel der 2005 restaurierten Fassung des Films titelt pathetisch: „Stolz wehte die rote Fahne der Freiheit. Ohne einen einzigen Schuss passierte der aufständische Panzerkreuzer die Reihen des Geschwaders.“¹⁴¹

Auch wenn nicht zweifelsfrei belegt werden kann, dass die Fahne auch in der Urfassung an dieser Stelle koloriert war, so kann man durch die Lektüre von Eisensteins Farbtheorie durchaus vermuten, dass auch er den Einsatz der Farbe an diesem emotionalen Höhepunkt des Films für angemessen empfunden hätte. Neben der musikalischen Untermalung wäre wohl kaum ein anderes filmisches Ausdrucksmittel geeigneter gewesen, um dieses bedeutende Ereignis zu unterstreichen, den Sieg der Revolution zu versinnbildlichen und

¹³⁹ Eisenstein, Sergej M.: „Was der Regisseur zum ›Panzerkreuzer Potemkin‹ sagt“, in: *Sergej M. Eisenstein. Schriften 2. Panzerkreuzer Potemkin*, S. 119-120, hier S. 120.

¹⁴⁰ *Panzerkreuzer Potemkin*, 01h06'45".

¹⁴¹ *Panzerkreuzer Potemkin*, 01h07'23"-07'29".

den Zuschauer mit einem abschließenden Hochgefühl aus dem Film zu verabschieden.

Eisenstein zählt deshalb zu den Vorreitern einer frühen Farbdramaturgie, weil die Farbe in seinen Filmen nicht willkürlich oder illustrativ benutzt worden ist. Wenn einer seiner Filme nach dem Einsatz von Farbe verlangte, dann war damit immer etwas Weiterführendes gemeint. Etwas, das man an der gegebenen Stelle am besten mit Hilfe der Farbe ausdrücken konnte. Auch in *Panzerkreuzer Potemkin* benutzte er die Farbe als unterstützendes Stilmittel, um das auszusprechen, was der Stummfilm nicht kann. Die begeisterten Jubelrufe der Menschen an die Revolutionäre, die flehenden Schmerzensschreie des Massakers auf den Stiegen Odessas, sowie der Ausbruch an Erleichterung und die Verbrüderung des Admiralgeschwaders mit den Revolutionären am Ende des Films. Farbe reicht hier weit über ihre Funktion des bloßen Ikonismus hinaus. Sie ist Symbol und fungiert als Träger einer tieferen Bedeutung, die die emotionalen Höhepunkte der Handlung unterstreicht. Nicht zuletzt fördert sie, als ein den Pathos betonendes Mittel, auch den politisch-propagandistischen Zweck des Filmstücks. Pathos soll an dieser Stelle verstanden werden, wie Eisenstein selbst ihn definiert, als das:

„[...] was den Zuschauer von seinem Sitz auffahren läßt; das, was ihn von der Stelle springen läßt; das, was ihn Beifall klatschen und schreien läßt; das, was seine Augen vor Begeisterung erglänzen läßt, bevor sie sich mit den Tränen der Begeisterung füllen... Mit einem Wort: Pathos ist alles das, was den Zuschauer »*außer sich geraten*« läßt.“¹⁴²

Und so wie Eisenstein die Beifallsstürme bei der Uraufführung beschrieben hat, scheint es genau das zu sein, was die Einstellung mit der roten Fahne bewirkt hat.

¹⁴² Eisenstein, Sergej M.: „Das Organische und das Pathos in der Komposition des Filmes ›Panzerkreuzer Potemkin‹“, (Orig. 1939), in: *Sergej M. Eisenstein. Schriften 2. Panzerkreuzer Potemkin*, S. 150-186, hier S. 172f.

4.4. Natalie M. Kalmus – Color Consultant

„In order to apply the laws of art properly in relation to color, we must first develop a color sense—in other words, we must become „color conscious“. We must study color harmony, the appropriateness of color to certain situations, the appeal of color to the emotions.“¹⁴³

Natalie M. Kalmus

Nach der Entwicklung des 3-Farben-Verfahrens von Technicolor versuchte man dem noch weitgehend unerforschten Gebiet des Farbeinsatzes im Film Herr zu werden. Die großen Filmstudios engagierten Farbberater, die in den 30er und 40er Jahren fixer Bestandteil eines Filmteams waren und zu nahezu jeder Technicolor-Produktion zählten. Die einflussreichste dieser sogenannten *Color Consultants* oder *Color Directors* war Natalie M. Kalmus, die Ex-Ehefrau des Technicolor-Gründers Herbert T. Kalmus. Aber diese Farbberater waren keine freiwillige Investition der Studios, sondern kamen direkt von der Firma Technicolor, die damit ihre Monopolstellung sichern und größtmöglichen Einfluss auf das Endprodukt ausüben konnten.

„Until Technicolor was deemed a monopoly, Kalmus served as an adviser on every film that chose to use Technicolor equipment. Her presence as adviser was a condition to which every producer seeking to use Technicolor had to agree.“¹⁴⁴

Auch wenn die Farbästhetik der Technicolor-Farbfilm gerade während der Schaffenszeit von Natalie Kalmus unter den Filmhistorikern umstritten war – an dieser Stelle sei noch einmal an Eisenstein erinnert, der die zeitgenössischen Farbfilm als „bunte Katastrophe“¹⁴⁵ bezeichnet hatte – so ist die bloße Existenz der Position eines *Color Directors* ein Indiz dafür, dass die Bemühungen um eine filmische Farbdramaturgie damals auch in den großen Studios Einzug hielten. Das zeigt welch hoher Stellenwert der Farbe zu dieser Zeit eingeräumt wurde.

Ungeachtet der geteilten Meinungen über die Ergebnisse ihrer Arbeit, verdienen Kalmus' Bemühungen auf dem Gebiet der Farbdramaturgie dennoch Anerkennung, zumal sie mit ihrem Text „*Color Consciousness*“ aus dem Jahr 1935 eine der ersten war, die versucht hat, ein Regelwerk zur Anwendung und Ästhetik des Farbgebrauchs im Film niederzu-

¹⁴³ Kalmus, Natalie M.: „Color Consciousness“, in: *Color. The film reader*, (Hrsg.) Angela Dalle Vacche, New York [u.a.]: Routledge 2006, S. 24-29, hier S. 25.

¹⁴⁴ Dalle Vacche, Angela: *Color. The film reader*, New York [u.a.]: Routledge 2006, S. 11.

¹⁴⁵ Eisenstein: „Erster Brief über die Farbe“, S. 180.

schreiben.¹⁴⁶ Gleich zu Beginn dieses Textes räumt Kalmus ein, dass sich ihr Ziel nicht auf eine Natürlichkeit der Farben beschränkt: „It is not enough that we put a perfect record upon the screen. That record must be molded according to the basic principles of art.“¹⁴⁷ Um diesen Prinzipien der Kunst gerecht zu werden, bietet sie jedoch keine neuen und film-spezifischen Wege an, sondern greift zurück auf die Farbenlehre der Malerei. „The principles of color, tone, and composition make painting a fine art. The same principles will make a colored motion picture a work of art.“¹⁴⁸ Gerade durch diese Orientierung an der Malerei stieß sie auf Kritik unter vielen Filmtheoretikern, die für den Film als eigenständige Kunst auch eigenständige Regeln forderten. Nicht nur Kracauer bemerkt in seinem zwei Jahre später erschienenen Werk *Kino* „der Farbfilm verfehlte seine Bestimmung, wenn er sich an der Malerei orientierte“.¹⁴⁹ Auch Balázs mahnt:

„[...] 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 kitschige primitive Parodie der ältesten und größten Kunst.“¹⁵⁰

Der Begriff „molding“¹⁵¹ - also das Formen des zu fotografierenden Inhalts – beschränkte sich bei Kalmus auf die sorgfältige Auswahl und Anpassung der Farben von Kostümen, Requisiten und Setbauten, passend zum Thema des Films. Dabei tut sie das Auftreten eines Überflusses an Farbe als unnatürlich ab und das Schwarz-Weiß Bild per se als monoton, ohne diesen Gestaltungsformen einzuräumen, dass beide im geeigneten Fall ebenso als dramaturgisches Ausdrucksmittel dienen können.¹⁵² Wenn man Kalmus also irgendetwas vorwerfen kann, dann vielleicht, dass sie zu sehr auf eine malerische Gestaltung der Sets und der Einstellung bedacht war, anstatt nach innovativen filmspezifischen Farbeinsätzen zu streben. Zugegeben mag das jedoch zu viel verlangt sein bedenkt man, dass der Farbfilm 1935 noch in den Kinderschuhen steckte. Man musste also erst den konventionellen Gebrauch von Farbe im Film erlernen, bevor man versuchen konnte, mit diesem zu brechen.

Interessant sind Kalmus' Errungenschaften auf dem Gebiet der Verflechtung von Farbpsychologie und Filmtext. Sie wusste um die assoziative symbolische Kraft der Farbe und brachte den Regisseuren die Möglichkeiten nahe, dadurch die Gefühle und Gedanken der

¹⁴⁶ Vgl. Mehnert: *Die Farbe in Film und Fernsehen*, S. 184.

¹⁴⁷ Kalmus: „Color Consciousness“, S. 24.

¹⁴⁸ Ebd., S. 24.

¹⁴⁹ Kracauer: *Kino*, S. 52.

¹⁵⁰ Balázs: *Der Film*, S. 275.

¹⁵¹ Kalmus: „Color Consciousness“, S. 24.

¹⁵² Vgl. Ebd., S. 25f.

Zuschauer zu lenken.¹⁵³ Kalmus beschreibt ihre Arbeit wie folgt: „In the preparation of a picture we read the script and prepare a color chart for the entire production, each scene, sequence, set, and character being considered.“¹⁵⁴ Jede Szene im Drehbuch wurde auf ihre Stimmung hin analysiert und ihr daraufhin die passende Farbpalette zugewiesen, die diese Emotionen am besten kolportieren konnte. Diese Farbdiagramme sollten nicht nur in Einklang mit der Filmhandlung gestaltet sein und sich auf künstlerische Prinzipien über Einheit, Harmonie und Farbkontrast stützen, sondern man habe ebenso um die technischen Einschränkungen des Mediums im Zusammenhang mit der Farbwiedergabe bescheid zu wissen und diese zu berücksichtigen.¹⁵⁵

Auch wenn dies bei Betrachtung der Umsetzung zeitgenössischer Technicolor-Filme vielleicht nicht auffallend sein mag, so plädierte Kalmus zumindest in ihrem Text für einen zurückhaltenden Umgang mit Farbe:

„In the early two-color pictures, producers sometimes thought that because a process could reproduce color, they should flaunt vivid color continually before the eyes of the audience. This often led to unnatural and disastrous results, which experience is now largely eliminating.“¹⁵⁶

Ob ihr dies nun gelungen war, ist umstritten. Mehnert kritisiert Kalmus' Ausführungen als „naiver Symbolismus“ und er befindet sie für unzureichend, weil sie die Wirkung einzelner Farben auf den Menschen als bestimmbar festgelegt hinnimmt:

„Die frühen Ausführungen der Farbberaterin über die spezifische assoziative Wirkung einzelner Farben, die sie als gewiß hinstellt, tragen stark spekulative Züge, sind der herkömmlichen Farbsymbolik entlehnt und berücksichtigen nicht die Erkenntnis, daß die Wirkung bestimmter Farben nur im Zusammenhang mit anderen und mit der konkreten Situation, innerhalb der sie dargeboten werden, zustande kommt.“¹⁵⁷

Ich denke dennoch, dass man Natalie Kalmus für ihr Wirken als Vorreiterin einer frühen Farbdramaturgie Tribut zollen kann, auch wenn ihr Zugang zu dem Thema ein weniger innovativer sein mag, als es beispielsweise der Eisensteins war. Schließlich waren ihre Ausführungen zu Wirkung und Farbeinsatz im Film die ersten dieser Art und standen damit am Anfang einer langjährigen Geschichte des Farbfilms, welche noch viele Erfahrungen bereit halten sollte, die aber erst nach und nach in die Ästhetik des Farbfilms einfließen konnten.

¹⁵³ Vgl. Ebd., S. 26.

¹⁵⁴ Ebd., S. 28.

¹⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 28.

¹⁵⁶ Kalmus: „Color Consciousness“, S. 29.

¹⁵⁷ Mehnert: *Die Farbe in Film und Fernsehen*, S. 189f.

5. Wahrnehmung und Semantik der Farbe

5.1. Farbe als filmsemiotisches Zeichen

Die vorliegende Arbeit begreift Film als ein Zeichensystem, das dazu im Stande ist, mit verschiedenen ihm zur Verfügung stehenden Ausdrucksmitteln, Informationen und Bedeutungsgehalte zu vermitteln. Farbe ist ein Teil dieser filmischen Ausdrucksebene und als solcher ist auch sie dazu im Stande Bedeutung zu vermitteln. Aus semiotischer Sicht lässt sich also sagen, dass Farbe potentiellen Zeichencharakter besitzt. Aber nicht nur im Film, auch in anderen Künsten (Malerei, Theater, Design...) oder im Alltag begegnet sie uns immer wieder als Zeichen. Beim Versuch, Farbe aus semiotischer Sicht zu verorten, fiel auf, dass das Thema in einschlägigen Fachbüchern zur allgemeinen Semiotik oder Film-semiologie, überraschend wenig Beachtung findet. Die meisten Werke beschränken sich auf beiläufige Erwähnungen in Fallbeispielen, kaum jemandem war die Semiologie der Farbe überhaupt ein eigenes Kapitel wert. Daher möchte ich an dieser Stelle überblicksartig auf die Grundlagen der Zeichentheorie eingehen, und den Versuch anstellen, die Farbe darin zu verorten.

Eco schlägt vor, „alles Zeichen zu nennen, was aufgrund einer vorher festgelegten sozialen Konvention als etwas aufgefaßt werden kann, das für etwas anderes steht.“¹⁵⁸ Nach Roland Burkart könnte man auch vereinfacht sagen: „Ein Zeichen ist eine materielle Erscheinung, der eine Bedeutung zugeordnet (worden) ist. [...] es deutet auf etwas hin, das von ihm selbst verschieden (!) ist.“¹⁵⁹ Der Ausdruck „materielle Erscheinung“ meint dabei aber nicht nur materielle Gegenstände. Zum Zeichen kann alles werden, was sinnlich wahrnehmbar ist, also auch ein materielles Ereignis, wie die Geste eines Darstellers, oder aber – wie in unserem Fall - Eigenschaften eines materiellen Objekts, wie die Farbe.¹⁶⁰ Eco konkretisiert weiter:

„Ein Zeichen korreliert immer Elemente einer *Ausdrucksebene* mit Elementen einer *Inhaltsebene*. Immer wenn eine von einer menschlichen Gesellschaft anerkannte Korrelation dieser Art besteht, liegt ein Zeichen vor.“¹⁶¹

Auf einer ersten Stufe besteht jedes Zeichen aus zwei Teilen: dem Signifikant, d.h. dem Element des Zeichens das etwas bezeichnet, und dem Signifikat, dem Element das

¹⁵⁸ Eco: *Semiotik*, S. 38.

¹⁵⁹ Burkart, Roland: *Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder*, 4. Auflage, Wien [u.a.]: Böhlau 2002, S. 46.

¹⁶⁰ Vgl., Ebd., S. 46f.

¹⁶¹ Eco: *Semiotik*, S. 76 (Hervorhebg. im Orig.).

bezeichnet wird. Diese Zweiteilung geht auf Ferdinand de Saussure zurück, der auf diese Weise das sprachliche Zeichen aufgliedert.¹⁶² So stellt bei dem Wort ‚FARBE‘, die Buchstaben- oder Lautkombination beispielsweise den Signifikant dar, während das was diese Buchstabenkombination bezeichnet, also die Qualität Farbe, das Signifikat ist.

James Monaco weist darauf hin, dass im Filmbild auf dieser ersten Ebene betrachtet häufig Signifikant und Signifikat zusammenfallen. Das visuelle Bild einer Blume auf einer Leinwand ist ebenso Ausdrucksmittel wie Inhalt, es ist das, was es bezeichnet. Daher nennt Monaco das filmische Zeichen ein „Kurzschluß-Zeichen“¹⁶³ und erklärt: „Das Bild einer Rose im Kino ist das Bild einer Rose [...] nicht mehr und nicht weniger“.¹⁶⁴ Dieser Umstand trifft aber freilich nur auf die erste, rein denotative Grundstufe des filmischen Zeichens zu, denn wie ich in den folgenden Filmanalysen aufzeigen werde, kann das Bild einer Rose weit mehr ausdrücken, als das, was es in erster Linie darstellt.

Es gibt zwei Ebenen nach denen wir filmische Zeichen, oder Zeichen im Allgemeinen entschlüsseln können: die Ebene der Denotation und die der Konnotation. Eco definiert Denotation als die „unmittelbare Bezugnahme [...] die ein Ausdruck im Empfänger der Botschaft auslöst“¹⁶⁵, also, vereinfacht ausgedrückt, die erste Ebene der Dekodierung. Die denotative Entschlüsselung eines filmischen Zeichens bezieht sich ausschließlich auf dessen ursprünglichste, wenn man so will lexikalische Grundbedeutung, stellt also lediglich wieder fest, dass „eine Rose“ eben „eine Rose“ bedeutet.

In der visuellen Perzeption der Farbe nimmt aber besonders die zweite Ebene der Dekodierung, die konnotative Bedeutung des Zeichens, einen wichtigen Stellenwert ein.

„Als Konnotationen sind all jene Bedeutungsaspekte zu fassen, die ein Rezipient in einem spezifischen historischen, sozio-kulturellen Kontext, aufgrund einer kollektiven Verwendungsnorm, an eine erste denotative Ausgangsbedeutung zusätzlich anlagert.“¹⁶⁶

Konnotation meint dabei also die ein Zeichen zusätzlich begleitende Nebenbedeutung „die eine größere, alters-, schicht-, klassen- oder sonst wie näher spezifizierte Gruppe von Gesellschaftsmitgliedern zu einer Ausgangsbedeutung herstellt“.¹⁶⁷ Nach Eco setzt eine Konnotation voraus, dass ihr eine primäre Denotation vorausgeht und „liegt dann vor, wenn

¹⁶² Vgl. Saussure, Ferdinand de: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, 3. Auflage, Berlin [u.a.]: Walter de Gruyter 2001, S. 78f.

¹⁶³ Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007, S. 158.

¹⁶⁴ Ebd., S. 160.

¹⁶⁵ Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*, München: Fink 1991, S. 102.

¹⁶⁶ Bechtold, Gerhard: *Sinnliche Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit*, Tübingen: Narr 1983, S. 128.

¹⁶⁷ Ebd., S. 128.

die Ausdrucksebene einer Semiotik eine weitere Semiotik ist.“¹⁶⁸ Beim signifikativen Farbeinsatz ist also hauptsächlich die konnotative Wirkung des Zeichens entscheidend. Der Kern eines signifikativen Farbeinsatzes liegt darin, dass sie eben nicht für das steht was sie ist, sondern auf eine zweite Bedeutung hinweist.

Um die Bedeutung eines filmischen Farbzeichens erfassen zu können, analysieren wir es als Rezipient, bewusst oder unbewusst, auf drei Ebenen: konventionell, paradigmatisch und syntagmatisch. Zunächst ist die Farbe an sich ein konventionelles Zeichen, „d.h. ihre Bedeutung ist das Resultat einer sozialen Übereinkunft, einer Vereinbarung zwischen Menschen.“¹⁶⁹ Dass Rot für die Liebe steht, Schwarz für Trauer oder Purpur für Macht und Luxus, leitet sich aus vererbten kulturellen Konventionen ab, deren Ursprung in der Materialgeschichte der Farbproduktion liegen kann, oder in der Assoziation mit Objekten, die die jeweilige Farbe tragen.

Beim filmischen Farbzeichen kommt jedoch hinzu, dass wir seine Bedeutung nur erfassen können, wenn wir es innerhalb des filmischen Kontexts analysieren, und dies kann nach Monaco vor allem auf zwei Weisen funktionieren. Auf der einen Seite hinterfragen wir paradigmatisch warum der Regisseur eben gerade diese Einstellung gewählt hat, gerade dieses Objekt – oder wie in unserem Fall gerade diese Farbe. Aus all den unzähligen anderen Möglichkeiten die es gibt, zeigt er uns ausgerechnet *dieses* Objekt mit *dieser* Farbe, dieser Umstand allein weist bereits auf einen Bedeutungsgehalt hin. Auf der anderen Seite vergleichen wir eine bestimmte Einstellung mit all den ihr vorangegangenen und folgenden Einstellungen, und können so, durch ihre Verortung im filmischen Kontext, die Konnotation eines filmischen Zeichens syntagmatisch erfassen.¹⁷⁰

Die Kategorisierung der Zeichen kann nach verschiedenen Gesichtspunkten erfolgen. Zunächst kann zwischen künstlichen und natürlichen Zeichen unterschieden werden. Künstliche Zeichen werden von ihrem Sender intentional zum Zwecke der Kommunikation eingesetzt, während natürliche Zeichen unwillkürlich entstehen, wie körperliche Reaktionen oder Symptome.¹⁷¹ Das filmische Farbzeichen kann daher klar dem Bereich der künstlichen Zeichen zugeordnet werden, da der Filmmacher sie immer bewusst zum Zwecke der Kommunikation einsetzt.

Eine weitere Möglichkeit der Differenzierung bieten die von Charles Sanders Peirce geprägten Termini der *Qualizeichen*, *Sinzeichen* und *Legizeichen*. Es handelt sich beispiels-

¹⁶⁸ Eco: *Semiotik*, S. 84.

¹⁶⁹ Burkart: *Kommunikationswissenschaft*, S. 47.

¹⁷⁰ Vgl. Monaco: *Film verstehen*, S. 163.

¹⁷¹ Vgl. Eco, Umberto: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 38.

weise um ein Qualizeichen, wenn nur ein einzelner Aspekt eines Objekts zum Zeichen wird, ein vereinzelt Merkmal, oder eben eine vereinzelt Qualität.¹⁷² So kann zum Beispiel, im Falle des Sarkasmus alleine der Tonfall, also die Qualität *wie* ein Satz gesprochen wird, auf eine der konventionalisierten Bedeutung der Lautfolge entgegengesetzte Bedeutung hinweisen. Unter einem Sinzeichen versteht Peirce „etwas eindeutig individuell Existentes“¹⁷³ wie ein bestimmtes Wort in einem Text den man liest. Ein Legizeichen ist hingegen „die Vorschrift, welche die Beziehung zwischen Eigenschaft und Struktur des Zeichenereignisses regelt“.¹⁷⁴ Damit meint Peirce beispielsweise das Gesetz der Sprache, das die Bedeutung von Buchstabenfolgen innerhalb eines bestimmten Sprachraums regelt.

In weiterer Folge kann man verschiedene Zeichenfunktionen differenzieren, anhand der ebenfalls von Peirce geprägten Begriffs-Trichotomie *Ikon*, *Index* und *Symbol*.¹⁷⁵

„Ein ikonisches Zeichen unterscheidet sich von anderen Zeichen dadurch, daß es die Sache, auf die es hinweist, in solcher Weise darbietet, daß man diese Sache darin unmittelbar, d.h. in anschaulicher Weise, erkennen kann.“¹⁷⁶

Ein ikonisches Zeichen zeichnet sich also durch die Ähnlichkeit von Signifikant und Signifikat aus, wie es beispielsweise bei einem Portrait der Fall ist, oder bei der grafischen Darstellung einer Sonne in einem Wetterbericht.¹⁷⁷ Beim Index hingegen weist der Signifikant eine ihm anhaftende Beziehung zu dem Bezeichneten auf, so wie eine Uhr auf Zeit verweist, ein Thermometer auf Temperatur oder ein physisches Symptom auf eine Krankheit. Beim Symbol hingegen besteht weder eine Ähnlichkeit, noch eine Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat. Das Bezeichnete kann nur aufgrund von zuvor angelernten Konventionen innerhalb einer bestimmten Kultur erfasst werden, so wie wir die rote Flagge Eisensteins mit der Revolution der Arbeiterbewegung in Verbindung bringen, weil wir gelernt haben die politischen Konventionen die dahinter stehen zu verstehen.

Farben können im Film in jeder der drei Zeichen-Funktionen auftreten. Wenn Farben ikonisch eingesetzt werden, ist meist die Bindung an das Farbobjekt entsprechend stark und nicht trennbar. Eine Farbe allein wird daher selten ikonisch für die Qualität Farbe an sich stehen, sondern häufiger wird das Objekt, das die Farbe trägt, ikonisch eingesetzt. Der ikonischen Zeichenfunktion soll in der vorliegenden Arbeit aber keine nähere Betrachtung

¹⁷² Vgl. Peirce, Charles S.: *Semiotische Schriften. Band II. 1903-1906*, (Hrsg.) Christian J.W. Kloesel, Helmut Pape, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 49.

¹⁷³ Ebd., S. 377.

¹⁷⁴ Ebd., S. 49.

¹⁷⁵ Vgl. Ebd., S. 113f.

¹⁷⁶ Peters, I.M.: „Bild und Bedeutung. Zur Semiotik des Films“, In: *Semiotik des Films*, (Hrsg.) Friedrich Knilli, München: Hanser 1971, S. 60.

¹⁷⁷ Vgl. Monaco: *Film verstehen*, S. 165.

geschenkt werden, da der ikonische Einsatz der Farbe mit einem illustrativen Einsatz gleichzusetzen ist und daher, nach der von uns eingangs festgelegten Definition, nicht als signifikativ bezeichnet werden kann.

Filmfarben können auch als indexikalische Zeichen vorkommen. So folgten beispielsweise viele der Konventionen, die sich zur Farbwahl der Virage herausgebildet haben, entweder symbolischen oder indexikalischen Entscheidungen. Wenn also Szenen in denen Feuer visualisiert werden sollte Rot viragiert wurden, so stellt die Farbe dabei ein Indiz für die Hitze dar, durch die inhärente Beziehung von Signifikant und Signifikat. Auch bei der Farbwahl Grün für Außenszenen und Gelb für Innenszenen folgt die Entscheidung der Farbe nach indexikalischen Gesichtspunkten, wenn man die inhärenten Beziehungen von Grün => Natur und Gelb => Glühlicht bedenkt.

Wird Farbe im Film signifikativ eingesetzt, so nimmt sie auch häufig die Funktion eines symbolischen Zeichens ein, indem sie auf einen abstrakten Begriff verweist, dessen konnotative Verbindung mit ihr erst im Laufe der Zeit aufgrund von Konventionen entstanden ist (Rot/Liebe, Grün/Hoffnung, Weiß/Unschuld etc.).

Gunther Kress und Theo Van Leeuwen untersuchen Farbe als semiotische Quelle und unterscheiden in ihrem Artikel „Colour as a semiotic mode“ drei Ebenen auf denen Farbe Bedeutung entfalten kann: *ideational function*, *interpersonal meaning* und *textual function*. Das bedeutet Farbe kann zum einen Ideen ausdrücken, wie z.B. die Farben von Flaggen für verschiedene Länder stehen, oder Farb-Symbolismen wenn Weiß für Unschuld steht oder dergleichen. *Interpersonal meaning* meint dabei, dass der Mensch Farbe bewusst einsetzt „to do things to or for each other“¹⁷⁸, wenn er sie beispielsweise als Warnsignal im Straßenverkehr einsetzt, oder durch sie in einer Werbung bewusst Aufmerksamkeit lenken will. Und schließlich hat Farbe auch eine textuelle Funktion, wenn durch sie ein Ordnungssystem in Texte oder andere Gefüge wie Hierarchien etc. gebracht wird.¹⁷⁹

Die Funktion der Farbe muss sich dabei aber nicht auf eine der genannten Ebenen beschränken, sondern ihre Bedeutung kann sich auf mehrere Levels gleichzeitig erstrecken. Bei dem Beispiel einer Landkarte, dass Kress & Van Leeuwen anführen, stehen Farben auf ideeller Ebene zunächst als Symbol für Wasser (Blau), oder Wald-/Parkebene (Grün). Ebenso wird aber auf interpersoneller Ebene die Aufmerksamkeit des Betrachters gelenkt, durch Unterschiede in Helligkeit oder Sättigung der Farben. Und schließlich dient die

¹⁷⁸ Kress, Gunther; Van Leeuwen, Theo: „Colour as a semiotic mode: notes for a grammar of colour“, URL: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.126.7669&rep=rep1&type=pdf>, Zugriff am: 02.12.2013, S. 348.

¹⁷⁹ Vgl. Ebd., S. 346-351.

chromatische Differenzierung von Straßen im Ortsgebiet, Autobahn oder Landstraßen, auch der textuellen Strukturierung und Koordination.¹⁸⁰

In ihrer Analyse kommen Kress und Van Leeuwen zu dem Schluss, dass Farbe kein eigenständiger semiotischer Modus sein kann, weil sie nie für sich alleine stehend rezipiert wird, sondern nur in Verbindung mit dem Farbobjekt. „It [colour] can combine freely with many other modes, in architecture, typography, product design, document design, etc., but not exist on its own. It can survive only in a multimodal environment.“¹⁸¹

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass Farbe im Film ein künstliches ästhetisches Qualizeichen ist, das als solches sowohl ikonische, indexikalische als auch symbolische Funktionen einnehmen kann und dessen Bedeutung im signifikativen Gebrauch vor allem auf konnotativer Ebene entschlüsselt werden kann.

¹⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 350.

¹⁸¹ Ebd., S. 351.

5.2. Zur allgemeinen Wahrnehmungspsychologie der Farbe

Bei der Farbwahrnehmung handelt es sich um einen physikalisch wie neurologisch äußerst komplexen Prozess. Wie Newton feststellte, ist nicht das Licht an sich farbig, sondern sichtbare Strahlung im Bereich von ca. 400 – 700 nm trifft auf empfindliche Rezeptoren im menschlichen Auge, wird von ihnen absorbiert und in Nervenimpulse umgewandelt, die in unserem Gehirn schließlich die Empfindung und Zuordnung von Farbe möglich machen.¹⁸²

Christian Itten nähert sich dem Thema der Farbwahrnehmung indem er zunächst zwischen objektiver und subjektiver Wahrnehmung der Farben unterscheidet. Die objektive Farbwahrnehmung ist, wie oben beschrieben, jene grundlegende physiologische Erzeugung eines Farbreizes, die die grundlegende Identifizierung einer Farbe betrifft, welche grundsätzlich allen normalsichtigen Menschen gemeinsam ist.¹⁸³ Auf diese physikalischen Grundlagen soll an dieser Stelle aber nicht näher eingegangen werden, weil sie für meine Forschungsfrage keine besondere Relevanz besitzen und wir sie daher im vorliegenden Kontext als gegeben hinnehmen wollen. In der Wahrnehmung und Dekodierung von Filmfarben spielt ihre Auslösung symbolischer und sinnesbezoglicher Assoziationen eine weit größere Rolle und diese betreffen den Bereich der subjektiven Farbwahrnehmung.

Bei der subjektiven Farbwahrnehmung findet eine erweiterte Bewertung der Farbe statt, die über ihre bloße Identifizierung hinausgeht und von Faktoren wie der „psychischen Verfasstheit“¹⁸⁴ eines Rezipienten, seiner kognitiven Fähigkeiten und seines kulturellen Hintergrunds abhängig ist. Die Forschung hat gezeigt – und darin sind sich alle Quellen einig - dass man einer Farbe nicht einen einzigen, universell gültigen Bedeutungsgehalt zuordnen kann, der bei allen Menschen auf die gleiche Weise auftritt. Emotionen, Symbolismen und Anmutungsqualitäten die wir mit einer Farbe in Verbindung bringen, erwachsen aus unseren Erfahrungen mit derselben, und diese differieren je nach Lebensraum und kulturellem Umfeld.

Gerold Behrens unterscheidet in seinem Buch *Das Wahrnehmungsverhalten der Konsumenten* zwischen Anmutungsqualitäten, also allgemeinen Assoziationen die eine Farbe evoziert, und Sinnesqualitäten, die sich auf Assoziationen mit Eigenschaften von

¹⁸² Vgl. Hansen, Thorsten; Gegenfurtner, Karl R.: „Farbwahrnehmung - Color Vision“, in: *Farben. Betrachtungen aus Philosophie und Naturwissenschaften*, (Hrsg.) Steinbrenner Jakob, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 277-291, hier S. 277-279.

¹⁸³ Vgl. Itten, Christian: *Farbe und Kommunikation*, Leipzig: Seemann 2006, S. 17.

¹⁸⁴ Vgl. Ebd., S.17.

Objekten stützen, die die Farbe tragen.¹⁸⁵ Zum besseren Verständnis möchte ich aus Behrens' Übersicht exemplarisch die Farben Rot und Blau herausgreifen, weil sich an ihnen die Bedeutung dieser beiden Kategorien am anschaulichsten darstellen lässt.

Rot:

Anmutungsqualität → aktiv, erregend, herausfordernd
Sinnesqualität → heiß, stark, süß, laut

Blau:

Anmutungsqualität → passiv, zurückgezogen, friedlich
Sinnesqualität → kalt, nass, fern, tief, leise¹⁸⁶

Hans J. Wulff macht die einer Farbe innewohnenden Komponenten der Temperatur und der Spannung (Tension) verantwortlich für ihre Fähigkeit Assoziationen mit bestimmten Objekteigenschaften in uns hervorzurufen.¹⁸⁷ Wenn wir also Rot als aktiv, erregend oder stark empfinden, ist demnach die hohe Tension dieser Farbe dafür verantwortlich. Aber auch die Temperatur der Farbe kann in uns erweiterte Assoziationen auslösen.

„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.“¹⁸⁸

Dass wir die Farbe Blau als kalt empfinden, liegt demnach an der niedrigen Temperatur die sie signalisiert, weil wir dabei an frisches Wasser oder kaltes Eis denken. Assoziationen mit Meer und Himmel wiederum übertragen die mit ihnen verbundenen Konnotationen der Weite, Ferne oder Tiefe auf die Farbe selbst.

Der Film verstand es schon seit der frühen Stummfilmzeit sich diese sinnesbezüglichen Eindrücke zu Nutze zu machen, um durch Farbe Eigenschaften auszudrücken bzw. zu verstärken, die er mit keinem anderen filmischen Ausdrucksmittel angemessener artikulieren konnte. So nutzte David W. Griffith in seinem Epos *Intolerance* (US 1916) die Farbe Rot in der Virage der Szenen, die die brennende Stadt Babylon zeigten.¹⁸⁹ Die monochrome Rot-Tönung unterstützt hier die emotionale Wirkung der filmischen Handlung und fungiert als indexikalisches Zeichen, das den Rezipienten auf die Empfindung der Hitze hinweist.

Filmfarben können ihre volle symbolische Wirkung nur entfachen, wenn der Zuseher ihre

¹⁸⁵ Vgl. Behrens, Gerold: *Das Wahrnehmungsverhalten der Konsumenten*, Thun [u.a.]: Harri Deutsch 1982, S. 220.

¹⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 222.

¹⁸⁷ Vgl. Wulff: *Darstellen und Mitteilen*, S. 151.

¹⁸⁸ Marschall: *Farbe im Kino*, S. 49.

¹⁸⁹ Vgl. Steinmetz Rüdiger, *Licht, Farbe, Sound. Filme sehen lernen 2*, DVD-Video, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2008, 1h31"41'.

Bedeutung kennt und diese auch richtig interpretieren kann. Eine für den jeweiligen Kulturraum universal-verständliche Farbsprache ist im Film wie auch in der Werbung Voraussetzung dafür, dass mittels Farbe Bedeutungsgehalte kolportiert oder Emotionen hervorgerufen werden können. Die meisten von uns werden sich der gängigsten Farbkonnotationen bewusst sein, aber woher kennen wir diese eigentlich? Wie haben wir diese Farbbedeutungen erlernt? Diese Frage stellt sich auch Behrens und er nähert sich der Antwort, indem er grundsätzlich zwischen zwei Lernbedingungen unterscheidet:

- a) Lernen durch emotionale Konditionierung → Anmutungsqualität der Farbe
- b) Lernen durch tatsächliche Erfahrungen → Sinnesqualität der Farbe¹⁹⁰

Behrens fasst das Grundprinzip der emotionalen Konditionierung wie folgt zusammen: „Wenn ein neutraler Stimulus wiederholt zusammen mit einem Stimulus auftritt, der [...] Reaktionen auslöst, dann erwirbt der neutrale Stimulus die Fähigkeit, gleiche Reaktionen hervorzurufen.“¹⁹¹ In unserem Fall ist der „neutrale Stimulus“ eine bestimmte Farbe. Wenn wir diese Farbe nun wiederholt in Verbindung mit einer bestimmten emotionalen Erlebnisqualität wahrnehmen, dann kann sich diese Anmutungsqualität auf unsere Wahrnehmung der Farbe übertragen. Denken wir zum Beispiel bei der Farbe Gelb vorrangig an Erlebnisse mit Sonne, Sommer und Wärme, so kann schon die Farbe allein das Gefühl der damit verbundenen Lebensfreude in uns auslösen.¹⁹²

Das Lernen durch konkrete Erfahrungen stützt sich besonders auf den Zusammenhang zwischen Farben und den Eigenschaften bestimmter Objekte.

„Aufgrund der konkreten Erfahrungen mit Objekten des täglichen Lebens ist eine korrelative Beziehung zwischen Farben und Sinneseigenschaften wie Temperatur, Geruch, Oberflächenbeschaffenheit usw. gelernt worden. Die Farbe kann daher die Funktion als Indikator für solche Sinneseigenschaften erfüllen.“¹⁹³

Dieses Phänomen der Verknüpfung einer Farbe mit einer bestimmten Sinnesqualität kann man schon bei kleinen Kindern beobachten, die in den Anfängen der Sprachaneignung manchmal das Rot der glühenden Herdplatte auf weitere rote Gegenstände übertragen und mit dem Begriff ‚heiß!‘ bezeichnen. Behrens weist jedoch darauf hin, dass die Sinnesqualität der Farbe bei Kindern noch weniger stark ausgeprägt ist, da sich durch den Mangel an entsprechenden Erfahrungen noch keine festen Verknüpfungen bilden konnten. Er unter-

¹⁹⁰ Vgl. Behrens: *Das Wahrnehmungsverhalten der Konsumenten*, S. 211f.

¹⁹¹ Ebd., S. 212.

¹⁹² Vgl. Ebd., S. 212.

¹⁹³ Ebd., S. 214.

mauert diesen Punkt indem er ein Experiment von Morgan/Goodson/Jones aus dem Jahr 1975 anführt, in dem Versuchspersonen verschiedener Altersgruppen Gegenständen mit unterschiedlichen Temperaturen jeweils eine Farbe zuordnen sollten. Die Erwachsenen entschieden sich einstimmig für die Verbindungen Rot=heiß, Gelb=warm, Grün=kühl, Blau=kalt, während die Kinder die Farben noch eher unbedarft nach persönlichen Vorlieben zuteilten.¹⁹⁴

Zusammenfassend lässt sich zum Gebiet der Farbwahrnehmung also beispielhaft festhalten: Weil wir Rot-Orange als die Farben des Feuers kennen, werden wir der Farbe instinktiv die Sinnesqualität der Wärme zuordnen. Weil wir diese Farbe und die ihr anhaftende Sinnesqualität wiederholt in Verbindung mit dem Gefühl der Gemütlichkeit erlebt haben (Kaminfeuer, Kerzenlicht etc.), kann sich auch diese emotionale Erlebnisqualität auf die Farbe übertragen.

¹⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 214f.

5.3. Farbsemantik am Beispiel der Farbe Rot

Neben Anmutungs- und Sinnesqualitäten können Farben auch mit symbolisch abstrakten Begriffen verbunden werden, mit denen sich im Laufe der Zeit komplexe Bedeutungs-Koalitionen gefestigt haben. Viele von ihnen beruhen auf Jahrhunderte alten Überlieferungen und sind schon in unserem Sprachgebrauch verankert. Dass wir zum Beispiel sprichwörtlich ‚Rot sehen‘, wenn wir wütend werden, oder jemand noch ‚grün hinter den Ohren ist‘, sind Redensarten, die in direktem Zusammenhang mit Bedeutungen der jeweiligen Farben stehen.¹⁹⁵

Wie im vorangegangenen Kapitel dargelegt wurde, sind uns Symbolismen wie Blau als Farbe der Hoffnung, oder Weiß als die der Unschuld bekannt, weil wir die innerhalb unseres Kulturkreises gängigen Bedeutungszuweisungen im Laufe der Zeit erlernt haben. Auf die Bedeutungen aller Farben einzugehen wäre ein zu umfangreiches Unterfangen für den Rahmen der vorliegenden Arbeit. Hierzu bieten in der Fachliteratur vor allem die Werke von Eva Heller und Norbert Welsh umfangreiche Auflistungen. Dennoch halte ich einen Exkurs zum Thema Farbbedeutungen an dieser Stelle für essentiell, da sie eine Grundlage für die folgenden Filminterpretationen darstellen, wo solch symbolische Konnotationen wiederholt Gegenstand der Analyse sein werden.

Zum Zwecke der Spezifizierung beschränke ich mich auf die Farbe Rot. Zum einen, weil Rot eine farbpsychologisch sehr komplexe Farbe ist, an der deutlich wird, wie vielseitig die Ausdruckskraft einer einzigen Farbe sein kann. Zum anderen, weil der Farbe Rot in den von mir analysierten Filmbeispielen nahezu immer eine auffallend bedeutende Rolle beige-messen wurde. Mussten Regisseure die Entscheidung für nur ein farbig koloriertes Element in einem ansonsten schwarz-weißen Film treffen, so fiel die Wahl meist auf die Farbe Rot (als Beispiel seien hier Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* und Spielbergs *Schindler's List* genannt). Auch in Filmen in denen mehr als eine Farbe mit Schwarz-Weiß Modi kombiniert wurde, kam der Farbe Rot stets eine bedeutende, wenn nicht *die* bedeutendste Funktion zu (siehe *Pleasantville*, *Sin City* oder *The Wizard of Oz*). Susanne Marschall gibt eine Einschätzung für diese Vormachtstellung der Farbe Rot:

„Symbolisch kommt der Farbe Rot auf Grund 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

¹⁹⁵ Vgl. zu Farben im Sprachgebrauch Welsh, Norbert: *Farben. Natur, Technik, Kunst*, Heidelberg [u.a.]: Spektrum Akademie Verlag 2003, S. 60-70.

Vordergrund für sich.“¹⁹⁶

Die Erfahrungen des Menschen mit der Farbe Rot lassen sich bis auf die Urzeiten der menschlichen Entwicklung zurückverfolgen und deshalb ist ihre Symbolik auch so tief in unserem Bewusstsein verankert.¹⁹⁷

„Mit Rot verbinden sich für den Menschen zwei fundamentale Erfahrungen: Als Farbe des Feuers ist Rot mit Licht und Wärme verknüpft, als Farbe des Blutes mit Leben und Opfer. Daraus leiten sich die weit gefächerten, von Kultur zu Kultur verschiedenen Symbolgehalte dieser Farbe ab: Ihr werden positive Eigenschaften, wie Kraft, Mut, Liebe, Fruchtbarkeit und Opferbereitschaft, aber auch negative, wie Hass, Aggression, Sünde, Krieg und Blutvergießen zugeordnet.“¹⁹⁸

Wie wir im vorangegangenen Kapitel bereits festgestellt haben, gibt es verschiedene individuelle Faktoren, welche die Wahrnehmung von Farbe beeinflussen. Dennoch soll die Farbe Rot, nach Ansicht einiger Psychologen, „bei Menschen unterschiedlicher Ethnien gleichermaßen erregend wirken und ähnliche Impulse und Begehren auslösen, weil sie die Puls- und Atemfrequenz sowie den Blutdruck erhöht.“¹⁹⁹ Rot ist die Farbe der längsten Wellenlänge im Spektrum. Sie wirkt daher nicht ruhig oder dezent, sondern drängt sich dem Betrachter förmlich auf. Hans J. Wulff führt diese starke Aufmerksamkeitslenkung der Farbe Rot auf die ihr innewohnende Spannung zurück.²⁰⁰ Aus diesem Grund wird Rot im Straßenverkehr so häufig als Signalfarbe eingesetzt, die sowohl vor Gefahren warnen, als auch auf Verbote hinweisen soll. Auch in der Farbfotografie blieb diese Eigenschaft der Farbe nicht unbemerkt. So hält Hilmar Mehnert fest:

„Die frühen Filmvorhaben bestätigen auch die farbpsychologische Erkenntnis, daß sich Rot, Orange und Gelb in hoher Sättigung bzw. mit ihrer großen »spezifischen Helligkeit« in den Vordergrund drängen und auf Grund ihres hohen »Signalwertes« innerhalb einer Farbzusammenstellung zuerst wahrgenommen werden, also Attraktionspunkt einer Farbdarbietung sein können.“²⁰¹

Susanne Marschall versucht die Bedeutungsvielfalt der Farbe Rot zu systematisieren, indem sie deren Wirkung am Beispiel eines roten Kleides an einer Person auf einem Bild in drei Ebenen unterteilt. Demnach ist Rot auf einer ersten Ebene zunächst ein Reiz, der die Aufmerksamkeit des Zuschauers lenkt. Auf einer zweiten Ebene fungiert Rot als „archetypisches Zeichen“, indem wir es mit Eigenschaften roter Dinge in Verbindung bringen, die

¹⁹⁶ Marschall: *Farbe im Kino*, S. 284.

¹⁹⁷ Vgl. Heller, Eva: *Wie Farben wirken*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 51.

¹⁹⁸ Welsh: *Farben. Natur, Technik, Kunst*, S. 58.

¹⁹⁹ Ebd., S. 53.

²⁰⁰ Vgl. Wulff: *Darstellen und Mitteilen*, S. 151.

²⁰¹ Mehnert: *Die Farbe in Film und Fernsehen*, S. 186.

unserer Erfahrung nach bereits mit Konnotationen belegt sind, wie z.B. Blut mit Leben. Auf einer dritten Ebene ist Rot ein „komplexes Symbol mit narrativer Genese“, wenn es für Liebe, Macht oder Krieg steht.²⁰²

Die folgende, von mir erstellte Tabelle, soll eine Übersicht verschiedener Interpretationsmöglichkeiten der Farbe Rot anbieten. Die Bedeutungsgehalte sind den ausführlichen Auflistungen von Eva Heller, Norbert Welsh und Gerold Behrens entnommen.²⁰³ Um deren Herleitung zu visualisieren, habe ich versucht, Kategorien zu erstellen, in denen sich in ihrem Ursprung semantisch verwandte Gruppen zusammenfassen lassen.

Kategorie	positive Konnotation	negative Konnotation
Feuer	Wärme, Licht	Hölle
Leidenschaft	Liebe, Leidenschaft, Erotik	Wut, Hass, Aggression, Rotlichtmilieu
Blut	Leben, Energie, Fruchtbarkeit, Kraft, Mut	Blutvergießen, Krieg
psycho-physische Anmutungsqualitäten	aktiv, erregend, dynamisch, herausfordernd, dominant	
Sinnesbezügliche Assoziation	heiß, laut, voll, stark, süß	
Materialgeschichtlicher Kontext (Purpur)	Reichtum, Macht, Luxus, Privileg	
Religiöser Kontext		Farbe des Teufels, Hölle, Sünde, Hexerei
Rot als Signalfarbe	Aufmerksamkeit	Verbot, Gefahr, Alarm, Korrektur
Politischer Kontext	Revolution, Sozialismus, Kommunismus, Arbeiterbewegung	

Nicht nur sinnesbezügliche Assoziationen haben wir im Laufe unseres Lebens durch Erfahrungen erlernt, sondern auch die Symbolismen, mit denen Farben heute noch verbunden werden, entstammen teilweise Jahrhunderte alten Überlieferungen aus verschiedensten Kulturen und Mythologien. So ist beispielsweise die Materialgeschichte des Farbstoffs Purpur der Grund dafür, dass wir diese Farbe noch heute mit Begriffen wie Macht und Luxus in Verbindung bringen. Das rührt daher, dass die Herstellung der Farbe, die aus dem Sekret der Purpurschnecke gewonnen wurde, sehr teuer und selten war, und sie daher nur hohen Würdenträgern wie Kaisern, Königen oder Kardinälen vorbehalten war.²⁰⁴ All

²⁰² Marschall: *Farbe im Kino*, S. 51.

²⁰³ Heller: *Wie Farben wirken*, S. 51-68, Welsh: *Farben. Natur, Technik, Kunst*, S. 56-61, Behrens: *Das Wahrnehmungsverhalten der Konsumenten*, S. 222.

²⁰⁴ Vgl. Welsh: *Farben. Natur, Technik, Kunst*, S. 59.

diese Beispiele zeigen, dass ein und derselben Farbe so viele verschiedene, oft völlig gegensätzliche Empfindungen oder Anmutungen zugeschrieben werden können, dass erst die Verortung des Farbzeichens im jeweiligen Wahrnehmungs-Kontext seine Dekodierung möglich macht.

5.4. Zur filmspezifischen Farbwahrnehmung

Bisher wurden die wesentlichsten Punkte der allgemeinen Wahrnehmungspsychologie und Wirkungskraft der Farben dargelegt. Es gibt jedoch einige Faktoren, die besonders bei der filmspezifischen Farbwahrnehmung eine Rolle spielen.

An dieser Stelle möchte ich erneut darauf hinweisen, dass es nicht die Farben alleine sind, die die Interpretationsreaktion im Betrachter auslösen. „Eine Farbe allein kann allein keine bestimmte Aussage machen, kann kein Begriff sein. Sie ist form-, kontext- und materialgebunden.“²⁰⁵ Nun ist diese Tatsache nicht neu und auch nicht filmspezifisch, sondern trifft auf die Farbwahrnehmung im Allgemeinen zu. Schon Umberto Eco hat festgestellt, dass „das Signifikat nur durch den Kontext und mit Hilfe des Kommunikationsumstandes bestimmt werden [kann]“.²⁰⁶ Aber gerade bei der filmischen Farbdenotation gilt es, dies stets im Auge zu behalten. Ein so abstrakter Begriff wie die Farbsymbolik, kann leicht Gefahr laufen, romantisch verklärt zu werden. So warnt Hilmar Mehnert davor, dass für Bedeutungsgehalte von Farben eben kein universelles Muster gelten kann und dass man ihre symbolische Wirkung nur zu leicht überschätzte. Immer wieder schreibe man ihr „absolute Bedeutungen“ zu, aber Mehnert insistiert „daß eine einzelne, aus dem Zusammenhang gelöste, jeder ‚gegenständlichen Bezogenheit‘ beraubte Farbe keine eindeutige und unbedingte psychische Wirkung haben kann.“²⁰⁷

Im Folgenden habe ich versucht die verschiedenen Faktoren auszumachen, die bei der filmischen Wahrnehmung und Dekodierung der Farbe eine wesentliche Rolle spielen.

5.4.1. Licht – Bewegung - Zeit

Béla Balázs hat bereits 1949 festgehalten, dass sich der Farbfilm von den anderen Künsten vor allem in seiner Bewegungsgestalt unterscheidet. Geht man von der physikalischen Definition des Begriffs Bewegung als „Änderung des Ortes eines Beobachtungsobjektes mit der Zeit“²⁰⁸ aus, so sind es demnach die Faktoren der *Veränderung* und der *Zeit*, die für die filmische Farbwahrnehmung entscheidend sind. Bela Balázs hält fest: „Die künstlerische Spezialität des farbigen Filmbildes kann nur das Erlebnis bewegter Farben und deren

²⁰⁵ Zelger: *Die Sprache der Farben*, S. 31.

²⁰⁶ Eco: *Einführung in die Semiotik*, S. 104.

²⁰⁷ Mehnert: *Die Farbe in Film und Fernsehen*, S. 296.

²⁰⁸ [http://de.wikipedia.org/wiki/Bewegung_\(Physik\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Bewegung_(Physik)), Zugriff am 03.12.2013.

Ausdruck sein.²⁰⁹ Durch seine Möglichkeit feinste Farbveränderungen und –übergänge darzustellen, macht das Medium Film den Zuschauer zum Zeugen eines Geschehens, im Gegensatz zur Malerei, die immer nur einen Zustand abbilden kann.²¹⁰ Auch Hilmar Mehnert sieht in diesen beiden Faktoren die besondere Kraft der Filmfarben:

„Die größten psychischen Wirkungen der Farben im Film werden durch *zeitliche Veränderungen* innerhalb des Gesichtsfeldes ausgelöst, da der Film geradezu vom fortwährenden Wechsel der dargebotenen Bilder und deren Bildelemente lebt. Von den Farben gilt wie von den anderen filmischen Ausdrucksmitteln, daß durch *Wechsel, Konfrontierungen* und *Veränderungen* die beabsichtigten Emotionen hervorgerufen, sowie Dinge, Personen und Milieus charakterisiert und bereits vorhandene psychische Stimmungen intensiviert werden können.“²¹¹

Vor allem die Montage spielt eine wesentliche Rolle für die Farbwahrnehmung im Film, da sie die Organisation der Farbe innerhalb der filmischen Zeit vornimmt. In einem Filmstück steht nicht jedes farbige Bild für sich alleine, sondern wird immer im Kontext zu den vorangegangenen und den folgenden Bildern rezipiert. „Mit der Fluktuation, dem Fluss der Farben von Augenblick zu Augenblick, entfaltet sich die filmische Palette in der Zeit [...] In der Zeit entfaltet sich auch die Dramaturgie der Farbe.“²¹² Alleine durch diesen unbewussten Vergleich innerhalb des gesamten filmischen Kontextes können sich neue Symbolismen und Bedeutungsgehalte herausbilden, die nicht kulturell vorbedingt sind, sondern sich lediglich aus dem jeweiligen filmischen Beispiel heraus interpretieren lassen.

Balázs prognostizierte dem künftigen Farbfilm schon in den 40er Jahren große Möglichkeiten durch die Farbenmontage, weil sie es ermöglicht, durch die Betonung von Farbähnlichkeiten oder –kontrasten, zwischen einzelnen Bildern im Schnitt sowohl dramaturgische, als auch symbolhafte Verbindungen zu schaffen.²¹³ Noll Brinckmann weist in diesem Zusammenhang auf Möglichkeiten der subtilen Aufmerksamkeitslenkung durch die Ausnutzung der Komplementärkontraste hin. Soll beispielsweise die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf ein gelbes Objekt in einem Filmbild gelenkt werden, so kann dies durch einen starken Anteil der Farbe Violett im direkt davor montierten Bild erreicht werden.²¹⁴ Diese aufeinanderfolgende Wahrnehmung der Komplementärfarben soll eine gefühlte Steigerung der Leuchtkraft und Sättigung bewirken, und es ermöglichen, subtile Signale innerhalb eines Filmbildes zu setzen.

Noll Brinckmann hält bereits die spezifische Wahrnehmungssituation des Kinos als ein

²⁰⁹ Balázs: *Der Film*, S. 275.

²¹⁰ Vgl. Ebd., S. 275f.

²¹¹ Mehnert: *Die Farbe in Film und Fernsehen*, S. 362 (Hervorhebg. im Orig.)

²¹² Noll Brinckmann: „Farbe“, S. 226.

²¹³ Vgl. Balázs: „Farbenfilm und andere Möglichkeiten“, S. 109.

²¹⁴ Vgl. Noll Brinckmann: „Farbe“, S. 226.

Milieu fest, in dem wir die Wirkung der Farben grundsätzlich anders erleben, als in der Realität.²¹⁵ Im Kino, wie auch abends vor unserem Fernseher, sitzen wir als Zuschauer häufig in einem dunklen Raum, in dem der Fernseher unsere einzige Lichtquelle ist. Diese besondere Rezeptionssituation bedingt, dass das Licht und Farbenspiel der filmischen Handlung sich von der Leinwand aus in unseren realen Raum ausbreitet.

„Die Dunkelheit des Auditoriums bewirkt zugleich, dass ein wenig Licht aus den hellen Partien des Bildes auf die Zuschauer emaniert. Dadurch sind die Farbtöne nicht nur als projizierte Objektfarben präsent, sondern auch als farbiges Licht, das von ihnen (und dem Strahl des Projektors) ausgeht.“²¹⁶

Dabei wird nach Brinckmann ein „Lampioneffekt“ ausgelöst, der die filmischen Farben von Innen heraus leuchten lässt, was als filmspezifisches Phänomen gelten kann. Die Firma Philips machte sich diesen Effekt für ihre TV-Geräte zu Nutzen und erweiterte diese Rezeptionserfahrung um ein, an der Rückseite des TV-Geräts angebrachtes, sogenanntes *Ambilight*. Dieses imitiert das diegetische Licht und Farbenspiel der Handlung am Bildschirm und projiziert es auf die Rückwand des heimischen Wohnzimmers. Dieser Effekt soll die Grenzen des Bildschirmrahmens verwischen, indem die filmischen Farben aus dem Bildschirm heraus in das heimische Wohnzimmer fließen, wie eine Art „surround color“-System, das die Intensität der Rezeptionserfahrung steigern soll.²¹⁷

5.4.2. Faktoren zur filmspezifischen Dekodierung der Farbe

Im Folgenden habe ich versucht vier wichtige Faktoren auszumachen, die bei der filmischen Farbwahrnehmung entscheidend sind für eine Dekodierung der Farbzeichen:

1. Farbton & Helligkeit
2. Vorwissen / Kultureller Kontext
3. Farbobjekt bzw. -subjekt
4. Filmischer Kontext

Verändert man eine dieser Komponente, kommt es zwangsläufig zu einer Bedeutungsverschiebung der assoziativen Verknüpfungen mit der jeweiligen Farbe. Um diese These zu belegen werde ich die Wirkungsweise dieser Faktoren im Folgenden anhand von konkreten

²¹⁵ Vgl. Ebd., S. 224f.

²¹⁶ Ebd., S. 225.

²¹⁷ Vgl. Cherry, Stuart: „A visionary experience“, *Password. Philips Research technology magazine* 31, Februar 2008, S. 4-7, URL: http://www.research.philips.com/password/download/password_31.pdf, Zugriff am: 14.10.2013.

Beispielen illustrieren.

1. Die in Kapitel 5.3. angeführte Tabelle weist eine Kategorie auf, welche die Farbe Rot als Farbe der Leidenschaften kennzeichnet. Dabei reicht die Palette der Emotionen, die durch die Farbe ausgedrückt werden können, von unschuldiger Verliebtheit, über sündige Erotik, bis hin zu wildem Hass. Um diese höchst unterschiedlichen Symbolismen in der Dekodierung eines Farbsymbols zuordnen zu können, können nun die Faktoren Farbton und Helligkeit hinzugezogen werden. Eva Heller hält dazu fest:

„Die moralische Bewertung einer Leidenschaft zeigt sich in den Farben, die mit Rot kombiniert werden. Die positivste Leidenschaft von allen, die Liebe, wird mit Rosa verklärt. [...] Je negativer eine Leidenschaft bewertet wird, je mehr sie Sünde ist, desto mehr wird Rot mit Schwarz verbunden.“²¹⁸

Bereits die Veränderung dieser einen Komponente kann die Bedeutung des Farbzeichens in das Gegenteil verkehren. Ein reines Rot in einer hohen Sättigung übt eine starke Signalwirkung aus und ist daher nur schwer zu übersehen. Einem mild entsättigten Rot, dem Weiß beigemischt wurde (also Rosa), würde man wohl kaum dieselbe Wirkung zuschreiben, wengleich es derselben Grundfarbgruppe angehört. Anders als das reine, gesättigte Rot wirkt es unaufdringlich und ist daher als Farbe im Straßenverkehr ungeeignet.

Die Vernachlässigung der Faktoren Farbton und Sättigung war für Mehnert einer der stärksten Kritikpunkte an Natalie Kalmus' früher Farbenlehre, in der sie sich allein auf die gesättigten Grundfarben beschränkte, denen sie fixe Eigenschaften zuschrieb.

„In allen ihren Betrachtungen wird jedoch keine Rücksicht darauf genommen, daß die Farben nicht nur durch ihren Farbton gekennzeichnet sind, das es z.B. nicht nur *das* Blau schlechthin gibt. Es ist nicht einzusehen, daß alle blauen Farben die gleiche psychische Wirkung auslösen sollen oder die gleiche symbolische Aussage haben [...].“²¹⁹

2. Ein wichtiger Faktor bei der Wahrnehmung und Interpretation von Farbe ist auch der kulturelle Kontext. Unterschiedliche kulturelle Konventionen können sich auf eine veränderte Farbbedeutung auswirken, daher ist der kulturelle Hintergrund des Filmemachers bei einer Filmfarbanalyse zu bedenken. In Japan ist die Trauerfarbe beispielsweise Weiß, so selbstverständlich wie es in unserer westlichen Kultur Schwarz ist.²²⁰ Demnach kann ein Farbzeichen, das sich der Farbe Weiß bedient, in einem japanischen Film eine völlig andere Bedeutung haben als in einem westlichen Hollywood-Film.

Aber auch in Filmen des eigenen Kulturkreises setzt die richtige Deutung eines Farb-

²¹⁸ Heller: *Wie Farben wirken*, S. 53f.

²¹⁹ Mehnert: *Die Farbe in Film und Fernsehen*, S. 189.

²²⁰ Vgl. Welsh: *Farben. Natur, Technik, Kunst*, S. 104.

zeichens vom Zuseher ein gewisses Vorwissen über eine gängige Farbsprache voraus. Nicht immer endet dieser farbdramaturgische Kommunikationsprozess erfolgreich und manchmal bleiben intendierte Farbzeichen auch uninterpretiert.

„Der Zusammenhang zwischen einer bestimmten Farbe und deren Bedeutung kann oft nur verstandesgemäß, seltener gefühlsmäßig erfaßt werden. Für die Filmfarbgestaltung gilt daher, daß nur derjenige die Absicht der Filmschöpfer begreifen kann, der den Sinn der symbolisch verwandten Farbe kennt oder erfühlt und damit das Dargebotene in Übereinstimmung von Inhalt und Form als filmisch wahrhaftig hinnimmt.“²²¹

Wegen diesem unkalkulierbaren Vorwissen des Rezipienten ratet Mehnert dazu die Farbe als symbolisches Mittel sparsam einzusetzen und nur dann, wenn davon ausgegangen werden kann, dass die Bedeutung des Zeichens der Mehrzahl der Zuschauer bekannt ist.²²² Er räumt aber weiter ein, dass es möglich ist „im Laufe der Handlung die Bedeutung des Symbols direkt oder indirekt zu beschreiben oder dessen Deutung – aus der Handlung heraus – herzuleiten“.²²³

3./4. Welche Anmutungsqualitäten und Symbolismen eine Farbe im Rezipienten auslöst hängt, abgesehen von den bereits genannten Faktoren, vor allem davon ab, an welchem Objekt oder Subjekt sich die Farbe befindet und in welchem filmischen Kontext dieses Farbobjekt auftritt. Nehmen wir als Beispiel die Nahaufnahme eines reifen roten Apfels, der im grünen Gras liegt. Aufgrund unserer Erfahrungen mit dem Objekt Apfel könnten wir die Farbe Rot auf einer ersten Ebene mit den Attributen der Reife und Süße verbinden. Ändert man die Inszenierung desselben Farbobjekts und legt diesen Apfel in die Hand einer weiblichen Darstellerin, kommt eine weitere Ebene der Interpretation hinzu. In der Verbindung des roten Apfels mit der weiblichen Darstellerin in derselben Einstellung, könnten wir auf einer abstrakteren Ebene auch den Symbolismus der Verführung zur Ursünde sehen. „Das Edenrot besitzt eine visuelle Macht, der sich kaum jemand zu entziehen vermag. In eine wieder erkennbare Form gegossen, verwandelt sich der Farbreiz in ein buchstäblich greifbares Symbol, den Paradiesapfel.“²²⁴

Dieser Symbolismus, der im westlichen Europa aufgrund religiöser Überlieferungen geläufig ist, ist wiederum ein Hintergrund, der aus dem Christentum stammt und damit auch eine Lesart, die wohl nicht in jedem kulturellen Kontext evoziert wird. Aber auch Märchen wie Schneewittchen haben die Konnotation des, durch die Hand einer alten Frau angebotenen, verlockend roten Apfels zu einem Symbol der Verführung und der Gefahr

²²¹ Mehnert: *Die Farbe in Film und Fernsehen*, S. 188.

²²² Vgl. Ebd., S. 359.

²²³ Ebd., S. 359.

²²⁴ Marschall: *Farbe im Kino*, S. 45.

geprägt. Aus diesem Grund wird in der Bewertung des Zeichens zudem das Kostüm und Make Up der weiblichen Darstellerin relevant sein.

Ein Beispiel für das Spielen mit dem berüchtigten Symbolismus des roten Apfels findet sich unter anderem in dem Film *Pleasantville*, dem in Kapitel 6.1.2.3. eine ausführliche Analyse gewidmet ist. Welche dieser beiden Assoziationen das Farbobjekt ‚Apfel‘ nun in uns auslöst, ob es die süße Reife ist oder die lockende Versuchung, kann sich also nur aus dem filmischen Kontext heraus ergeben.

Ändern wir nun das Farbobjekt und sehen dasselbe Rot am Kostüm eines Darstellers, so hängt es neben dem filmischen Kontext zunächst von dessen Geschlecht und den Charaktereigenschaften seiner Rolle ab, wie wir als Zuseher die Farbe dekodieren. Ein rotes Kleid an einer weiblichen Darstellerin, die eine Bar betritt, spricht eine andere Sprache und verinnerlicht dabei andere Anmutungsqualitäten, als eine rote Kutte an einem Kardinal, der vor einer Versammlung spricht. In ersterem Beispiel steht das Klischee des roten Kleides häufig für bewusste Provokation, den Wunsch aufzufallen und sexuelle Bereitschaft, ein Motiv das in vielen Filmen bedient wird (z.B. *Jezebel*, US 1938). In letzterem Beispiel steht das Rot des Umhangs, aufgrund der überlieferten Materialgeschichte und der damit verbundenen vergangenen Kleiderordnungen, für Macht und Prestige.

An diesen Beispielen sollte deutlich werden, dass man Farbe im Film nie isoliert vom filmischen Kontext und vom Farbobjekt betrachten kann. „Immer geht es darum, daß die Farben in Koordination mit einer textuellen Bezugsgröße verwendet werden, so daß sie als eine Ausdrucksfunktion des Textes aufgefaßt werden können.“²²⁵ Erst die, häufig unbewusst ablaufende, Analyse eines filmischen Farbzeichens anhand der genannten Faktoren macht es möglich, dessen Bedeutung zu dekodieren.

²²⁵ Wulff: *Darstellen und Mitteilen*, S. 177.

5.5. Hans J. Wulff – Überlegungen zur signifikativen Verwendung der Farbe im Film

An dieser Stelle möchte ich Hans J. Wulffs Ausführungen zu den signifikativen Funktionen der Farben im Film zusammenfassen, da diese für die vorliegende Arbeit, vor allem in Hinblick auf die folgenden Filmfarbanalysen, eine wichtige Grundlage bilden.

Wulff erläutert sein Verständnis eines signifikativen Farbgebrauchs in Anlehnung an den von Gorham Anders Kindem geprägten Begriff der *color signification*, der zutrifft, „wenn eine Farbe, ein Farbobjekt oder eine Farbfläche für die Konstitution und Spezifizierung eines Zeichens zentral oder wesentlich ist.“²²⁶ Er sieht bereits im chromatischen Ikonismus, also in der bloßen Abbildungsfunktion der Farbe, eine „erste Stufe der Farbsignifikation“, auf der die weiteren signifikativen Stufen aufbauen.²²⁷ Nach Wulff liegt die Möglichkeit des signifikativen Einsatzes im Ikonismus der Farben vor allem in der Distanz zwischen Urbild und Abbild:

„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 vom 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.“²²⁸

Aufbauend auf dieser Grundlage unterscheidet Wulff drei Ausdrucksfunktionen der Farbe im Film:

1) Farbe als „textuelle Ausdrucksfunktion“, 2) „Farbe als Träger von emotiv-affektiven Anmutungsqualitäten“ (z.B. Temperatur, Spannung) und 3) Farbensymbole.²²⁹

Geht man mit Eisensteins Überzeugung, so sind Farben ein gleichwertiges Element im Ensemble der filmischen Ausdrucksmittel. In dieser Funktion spricht Wulff ihnen aber „keine eigenständige semantische Potenz“ zu, sondern hält fest, dass sich die Bedeutung der filmischen Farbe erst in Verbindung mit dem filmischen Text entfalten kann.²³⁰

„Farben [müssen] 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.“²³¹

²²⁶ Wulff: *Darstellen und Mitteilen*, S. 146.

²²⁷ Vgl. Ebd., S. 148f.

²²⁸ Ebd., S. 148.

²²⁹ Ebd., S. 153.

²³⁰ Ebd., S. 150.

²³¹ Ebd., S. 149f.

In den vorangegangenen Kapiteln wurde bereits festgehalten, dass Farben dazu im Stande sind, im Rezipienten Anmutungsqualitäten und sinnesbezügliche Assoziationen auszulösen, deren korrekte Dekodierung einer Verortung innerhalb des filmischen Kontexts bedarf. So geht auch Wulff 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 Farbe im Film auftreten können.“²³² Griffiths rot viragierte Bilder in *Intolerance* sind für uns nur so lange ein Indiz für Hitze, so lange auch der filmische Text diese Deutungsweise unterstützt. Ändert sich die textuelle Ebene, so ändert sich auch die emotive Assoziativität der Farbe.

„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 Farbe 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.“²³³

Die dritte der signifikativen Stufen Wulffs betrifft die symbolische Funktion der Farbe. Die Symbolismen, die durch Farbe ausgedrückt werden können, sind zumeist nicht film-spezifischer Natur, sondern besitzen auch außerhalb des Films ihre Geltung. In Kapitel 5.3. wurden anhand der Farbe Rot bereits einige dieser Konnotationen dargelegt, die auch im Film immer wieder zur Verwendung kommen. Frequentierten Einsatz finden Farb-Symbolismen in der charakterlichen Differenzierung von Figuren, durch deren Kostüm, Maske oder die Ausstattung ihrer filmischen Wohnräume. Nehmen wir zum Beispiel Francis Ford Coppolas Film *Bram Stoker's Dracula* (US 1992), so ist es bestimmt kein Zufall, dass Minas offenerzige Freundin Lucy rotes Haar hat und am Höhepunkt ihrer, durch einen Vampirbiss ausgelösten Wollust, ein aufreizendes rotes Nachthemd trägt. Die Farbe Rot als Indikator sexueller Bereitschaft und Erotik ist ein immer wiederkehrendes Motiv, das der Film für sich nutzbar macht. Ein rotes Kleid an einer Frau oder rot geschminkte Lippen haben eine so konventionelle Bedeutung entwickelt, dass sie zum Klischee geworden sind. Auch die klassische Opposition von Gut und Böse durch die Farben Weiß und Schwarz ist zu einem archetypischen Farbschema geworden, das für den Zuschauer unmittelbar verständlich ist und immer wieder in Genres wie z.B. Märchenfilmen bedient wird.

Wulff gliedert die textuellen Funktionen der Filmfarben in Farbmodalitäten, Vorzugsfarben und Farbschemata. Mit der Farbmodalität ist zunächst die Wahl des Rohfilmmaterials

²³² Wulff: *Darstellen und Mitteilen*, S. 151.

²³³ Ebd. S. 151f.

bzw. des gewählten Entwicklungsprozesses gemeint, also Farbfilmmaterial, Schwarzweißmaterial, monochrom eingefärbtes Schwarzweiß-Material oder farbbearbeitetes Material.²³⁴ Die meisten Filme verwenden nur eine einzige Farbmodalität, die sich durch den gesamten Film zieht. Eine besondere Ausdruckskraft liegt aber vor allem in der Abwechslung verschiedener Farbmodi in ein und demselben Filmstück. Da dieser Punkt den zentralen Fokus meiner Forschungsarbeit ausmacht, werde ich an dieser Stelle noch nicht näher darauf eingehen.

Unter Vorzugsfarben versteht Wulff „das Ensemble dominierender Farben oder Farbtöne, die das Erscheinungsbild eines Films prägen“, also gewissermaßen „die allgemeine Tendenz der Farbgebung“.²³⁵

„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.“²³⁶

Wulffs Vorzugsfarben sind also gleichzusetzen mit dem, was ich in Kapitel 2 den atmosphärischen Farbeinsatz genannt habe. Ein Beispiel dafür ist die warme gelb-grünliche Farb Stimmung in Jean-Pierre Jeunets *Die fabelhafte Welt der Amélie* (FR 2001), die sich durch den gesamten Film zieht.

Der Einsatz solcher Vorzugsfarben kann so prägnant sein, dass der visuelle Stil Rückschlüsse auf Autorenschaft oder ‚Marke‘ schließen lässt, wie bei Tim Burtons düsteren, gegen Grau tendierenden Farbwelten die viele seiner Filme prägen. *Sleepy Hollow* (US 1999), *Sweeney Todd* (US/UK 2007) und *Alice in Wonderland* (US 2010) erzählen unterschiedliche Geschichten aus verschiedenen Genres und arbeiten dennoch mit einer ähnlichen Farbpalette. Burtons Vorzugsfarben entwerfen eine schaurig-märchenhafte Stimmung, die seinen visuellen Stil ausmacht und zu einem Markenzeichen geworden ist. Hier haben die Farben nun weder eine ikonische noch eine symbolische Funktion, sie schaffen lediglich eine der Handlung entsprechende Atmosphäre.

Ein Farbschema hingegen ist nach Wulff „jede Struktur, die Farben oder Vorzugsfarben oder Farbeigenschaften in einem Modell zusammenfaßt, sie in Bezug aufeinander definiert und als Ausdrucksfunktion eines Textes qualifiziert.“²³⁷ Der entscheidende Unterschied dabei ist, dass als Farbschema nur eine relationale farbdramaturgische Gesamtstruktur zu bezeichnen ist, in der sich die Bedeutung der Farben nicht für sich alleine konstituiert,

²³⁴ Wulff: *Darstellen und Mitteilen*, S. 162.

²³⁵ Ebd., S. 163.

²³⁶ Ebd., S. 164.

²³⁷ Ebd., S. 162.

sondern erst in Beziehung zueinander gesetzt. Dabei kann sich ein Farbschema sowohl auf den gesamten Film beziehen, wenn sich zum Beispiel wie in *American History X* (US 1998) immer wieder Farbmodus und Schwarz-Weiß Modus abwechseln, oder auch nur für isolierte textuelle Bezugsgrößen gelten, wie Charaktere, einzelne Szenen oder vereinzelte Einstellungen.²³⁸ Wenn zum Beispiel bei Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* Schwarz-Weiß der vorherrschende Farbmodus ist, so bildet in der Szene, in der die kolorierte rote Flagge hochgezogen wird, der Farbmodus, gemeinsam mit der kontrastierenden Farbe Rot, das Farbschema dieser Einstellung.

Farbschemata können synoptisch sein, wenn keine Steigerung erkennbar ist, sondern ein Farbkontrast nur dazu dient, gegnerische Pole sichtbar zu machen (wie z.B. Weiß/Schwarz = Gut/Böse). Sie können aber auch progressiv sein, wenn sie einen Unterschied zwischen Anfangs- und Endzustand ausdrücken, sich also der Farbmodus im Laufe des Films verändert (z.B. bei *Pleasantville*).²³⁹

Wulff betont die Rolle der Farbe in der Repräsentation des szenischen Raums. Nicht nur durch die Kadrierung des Filmbildes oder die Lichtsetzung, sondern auch durch Verteilung der Farbtöne von Kostüm und Ausstattung, kann aus einem Gesamtraum ein relevanter Handlungsraum herausgearbeitet werden, der „ein Arrangement der Wahrnehmungsfläche nach Gesichtspunkten der Dramaturgie ist.“²⁴⁰ In der Organisation dieser Wahrnehmungsfläche kann Farbe eine wichtige Rolle spielen. Jede Einstellung hat ein Thema, auf dem der visuelle Fokus liegt. Dabei kann es sich um Protagonisten handeln, oder einfach um relevante Farbobjekte, die es in der Bildkomposition, sowohl durch Lichtsetzung als auch farbliche Kontrastierung, vom Hintergrund abzusetzen gilt. „Die Inszenierung dieses Figur-Grund-Verhältnisses“ zählt Wulff „zu den wesentlichsten Aufgaben des filmischen Umgangs mit Farben.“²⁴¹

Gerade in Technicolor-Filmen wurde dieser Praxis durch die Überlegungen von Natalie Kalmus viel Aufmerksamkeit geschenkt.

„One very important phase of making color pictures is the necessity of obtaining distinct color separation. The term „color separation“ means that when one color is placed in front of or beside another color, there must be enough difference in their hues to separate one from the other photographically. For example, there must be enough difference in the colors of an actor’s face or costume and the walls of the set to make him stand out from the colors back of him; otherwise, he will blend into the background and become indistinguishable, as does a polar bear in the snow.“²⁴²

²³⁸ Wulff: *Darstellen und Mitteilen*, S. 162f.

²³⁹ Vgl. Ebd., S. 178.

²⁴⁰ Ebd., S. 175.

²⁴¹ Ebd., S. 168.

²⁴² Kalmus: „Color Consciousness“, S. 28.

In vielen Technicolor-Filmen wurde diese Kontrastierung aber auch kritisiert und als übertrieben empfunden, weil sie zuweilen in der Farbwahl und Lichtsetzung zu einer Verflachung der Bilder führte. Ein gelungenes Beispiel für eine solche kontrastbezogene Komposition, die sich durch den ganzen Film zieht und somit gleichsam als Farbschema bezeichnet werden kann, ist der britische Technicolor-Film *The Red Shoes* (UK 1948). In dem Film von Michael Powell und Emeric Pressburger werden durch Setdesign, Lichtsetzung, Kostüm, verwendete Filter und Materialentwicklung alle Farben in ihrer Sättigung leicht reduziert, so dass das zentrale Farbthema Rot an den Ballettschuhen, der Key-Requisite des Films, und an dem roten Haar der Hauptdarstellerin zu voller Geltung kommen konnte.

6. Zur Funktion der Synthese von Schwarz-Weiß und Farbelementen im Film

Im Folgenden möchte ich mich dem Kerngebiet meines Forschungsthemas widmen und mich der besonderen Ästhetik und Wirkungskraft einer Mischung von Schwarz-Weiß und Farbelementen im Film zuwenden. Zunächst lassen sich in Hybridfilmen, die mit beiden Farbmodi arbeiten, zwei Grundformen einer solchen farbdramaturgischen Mischung unterscheiden:

- *Der signifikative Wechsel der Farbmodi*, indem sich in einem Film Szenen in schwarz-weißem Modus und farbige Szenen abwechseln.
- *Und die signifikative Platzierung visueller Brüche*, indem in einem überwiegend schwarz-weißen Bild mit einzelnen Farbelementen gezielt Farbsignale gesetzt werden.

Ich habe 70 Hybridfilme gesichtet, in denen mit beiden Farbmodi gearbeitet wird und habe versucht, deren verschiedene Anwendungsformen zu analysieren und nach ihrer Funktion für den filmischen Text zu kategorisieren.

6.1. Funktionen des signifikativen Wechsels der Farbmodi

Wenn Hans J. Wulff konstatiert, „der Wechsel des Farbmodus [sei] immer signifikant“²⁴³, dann muss ich dieser Aussage aufgrund meiner Forschungsergebnisse widersprechen. Betrachtet man nämlich die frühen Jahre des Technicolor-Films, so wird deutlich, dass der Wechsel des Farbmodus noch selten dramaturgischen Nutzen hatte.

Wie meine exemplarische Suche in der Internet Movie Database ergeben hat, waren von 216 Langspielfilmen die in den USA zwischen 1917 und 1939²⁴⁴ herausgekommen sind, nur 86 Filme vollständig in Farbe gedreht worden, während 130 davon hauptsächlich in Schwarz-Weiß gedrehte Filme waren, die nur einzelne Farbsequenzen aufwiesen. Diese Farbsequenzen waren damals vor allem aus finanziellen Gründen limitiert, denn „ein Technicolorfilm kostete mehr als das Doppelte der technischen Gesamtherstellung eines

²⁴³ Vgl. Wulff: *Darstellen und Mitteilen*, S. 184.

²⁴⁴ Anm: Der Zeitraum 1917-1939 für meine Suche in imdb.com ist gewählt nach der Veröffentlichung des ersten Langspielfilms nach einem Farbfilmverfahren (Technicolor) *The Gulf Between* bis zur Veröffentlichung des ersten mir bekannten Tonfilms nach einem Farbfilmverfahren, der einen signifikativen Wechsel der Farbmodi enthält, mit *The Wizard of Oz*.

Schwarzweiß-Films“.²⁴⁵ Daher musste die Entscheidung für oder gegen Farbfilm damals noch mehr nach finanziellen als nach dramaturgischen Gesichtspunkten getroffen werden. Farbsequenzen wurden gewissermaßen als Attraktion des Films vermarktet und man beschränkte sich daher häufig auf die visuell anspruchsvollsten Szenen, die den vermeintlich größten Schauwert für die Farbsequenz generieren konnten, ungeachtet einer dramaturgischen Integration dieser Sequenzen in das filmische Gesamtwerk. John Belton nennt ein Beispiel für diesen attraktions-orientierten Einsatz von Farbsequenzen, der die Technicolor-Ära geprägt hat.

„Like earlier instances of hybrid films made in the transition-to-sound era, such as *The Wedding March* (1928), *Broadway Melody* (1929), or *Hells' Angels* (1930), conventional narrative material was filmed in black-and-white while spectacle was shot in color.“²⁴⁶

Damit kann man also in den frühen Farbfilmen der 20er und 30er Jahre noch nicht von einem signifikativen Wechsel der Farbmodi sprechen. Nach eingehendem Studium der Fachliteratur und der Ergebnisse, die die Online-Recherche in der Film-Datenbank imdb.com dazu lieferte, gehe ich davon aus, dass die dramaturgische Integration und Motivation der Farbsequenzen in das schwarz-weiße filmische Gesamtwerk erst um die 40er Jahre ihren Anfang nahm. Der Film *The Wizard of Oz* (US 1939) dürfte dabei einer der ersten Filme gewesen sein, der diesen Wechsel der Farbmodi nach dramaturgischen Gesichtspunkten vornahm.²⁴⁷ Ob es tatsächlich *der* erste Film war, lässt sich an dieser Stelle leider nicht zweifelsfrei belegen, da die Mischung der Farbmodi damals so häufig war, dass es den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, all diese frühen Hybridfilme zu sichten und einer Analyse zu unterziehen. Zumindest aber lässt sich festhalten, dass *The Wizard of Oz* einer der Vorreiter dieser Tendenz war, dem in den folgenden Jahren weitere Beispiele für dramaturgisch motivierte Farbwechsel folgen sollten, wie beispielsweise die Filme *A Matter of Life and Death* (UK 1946) oder *The Secret Garden* (US 1949).

Mit dem Aufkommen der Mehrschichten-Farbfilme konnte der Kostenunterschied zu Schwarz-Weiß-Filmen ausgeglichen werden und dramaturgische Beweggründe traten an die Stelle finanzieller. Die Stärke eines Wechsels der Farbmodi liegt in dem differentiellen Ausdruckspotential dieser Technik. Wechseln sich in einem Film schwarz-weiße Szenen mit farbigen Szenen ab, so verfolgt diese farbdramaturgische Technik meist eine Taktik der Visualisierung von Kontrasten um „textsemantische Gliederungen und Bezugsgrößen anzu-

²⁴⁵ Mehnert: *Die Farbe in Film und Fernsehen*, S. 191.

²⁴⁶ Belton: „Painting by the numbers“, S. 60.

²⁴⁷ Susanne Marschall kommt in ihrer Forschung zu dem selben Ergebnis, siehe: *Farbe im Kino*, S. 322.

zeigen oder auszudrücken“.²⁴⁸ Es werden meist zwei Handlungsebenen etabliert, denen jeweils zwei unterschiedliche Farbmodi zugewiesen werden, um diese bewusst und für den Zuschauer deutlich gegeneinander in Kontrast zu setzen. Dabei dient diese „textsemantische Gliederung“ hauptsächlich der Orientierung des Zuschauers innerhalb der filmischen Narration und zielt auf die Visualisierung topographischer, temporaler oder narrativer Unterschiede und Besonderheiten zwischen Erzählebenen ab.

Im Zuge meiner Forschungsarbeit bin ich zu dem Ergebnis gekommen, dass sich die dramaturgischen Funktionen des Wechsels der Farbmodi, in den von mir untersuchten Filmen, im Allgemeinen in vier Kategorien zusammenfassen lassen:

1. Temporale Funktionen

- a. Differenzierung filmischer Zeitebenen, Vergangenheit/Gegenwart, Rückblenden
→ *American History X*, *Heimweg*
- b. Vergegenwärtigung/Historisierung → *Meet Me in St. Louis*, *Moulin Rouge*,
Sleepers

2. Narrative Funktionen

- a. Differenzierung narrativer Handlungsräume, z.B. Traum/Realität, Himmel/Erde, Märchen/reale Welt → *Wizard of Oz*, *A Matter of Life and Death*, *Pleasantville*
- b. Differenzierung narrativer Ebenen
- Narration-innerhalb-der-Narration → *Twilight*, *Sleepers*
- Etablierung von Charakteren → *Die fabelhafte Welt der Amélie*, *(500) Days of Summer*
- c. Akzentuierung narrativer Ebenen / Handlungsstränge.
→ *Memento*, *Sleepers*, *Hable con Ella*

3. Figurenbezogene Funktionen

- a. Visualisierung subjektiver Innenwelten einzelner Figuren
z.B. Erinnerungen, Visionen, Träume, Gedanken, Tagträume
→ *Sleepers*, *Der Zauber von Malèna*, *Der verbotene Schlüssel*

4. Rezeptive Funktionen

- a. Simulierte Authentifizierung → *JFK*, *Texas Chainsaw Massacre*, *Ghandi*
- b. Subjektivierung → *The Life and Death of Peter Sellers*, *They Live*

²⁴⁸ Wulff: *Darstellen und Mitteilen*, S. 184.

6.1.1. Temporale Funktionen

Bei der Gruppe der temporalen Funktionen zielt der Wechsel der Farbmodi darauf ab, unterschiedliche diegetische Zeitebenen kenntlich zu machen und gegeneinander in Kontrast zu setzen. Diese Form kommt zum Einsatz bei klassischen Rückblenden oder Erinnerungen. Da Erinnerungen eine ambivalente Form sind, die in meiner Kategorisierung auch den figurenbezogenen Funktionen zugerechnet werden, möchte ich an dieser Stelle meine Zuordnung erläutern. In den von mir festgelegten Funktionen wird unterschieden zwischen durch eine Figur oder einen Erzähler *bewusst* erzählten, also *artikulierten* Erinnerungen, die ich den temporalen Funktionen zuschreibe, und spontan aus dem Inneren einer Figur herausbrechenden, *unterbewussten* Erinnerungen, die ich als figurenbezogen verstehe.

Schon lange benutzt der Film den Wechsel der Farbmodi dazu, filmische Vergangenheit von der filmischen Gegenwart visuell abzusetzen, gewissermaßen als Orientierungshilfe innerhalb der filmischen Narration. Diese Form der Differenzierung diegetischer Zeitebenen hat im Laufe der Jahre eine so konventionellen Bedeutungsbeziehung entwickelt, dass es für den filmsprachlich versierten Zuschauer häufig keiner weiteren Erklärung des temporalen Wechsels (wie z.B. Unter-, Zwischentitel oder Voice Over) mehr bedarf.< Aus semiotischer Sicht kann man hier von einem filmspezifischen Farbcode sprechen, da der Zuschauer das Verständnis dieser Konvention, also ihre Bedeutung, erst aus dem Erlernen der Sprache des Mediums Film heraus erworben hat.²⁴⁹

Auffallend ist zunächst, dass in den meisten Fällen der Schwarz-Weiß-Modus für die filmische Vergangenheit gewählt wird, während der Farbmodus die filmische Gegenwart anzeigen soll. William Johnson macht eine, dem Farbmodus selbst innewohnende, stärkere „immediacy“ für die Wahl der Zuordnung verantwortlich und konstatiert „the scenes in color appear closer in time and space“.²⁵⁰ Susanne Marschall geht davon aus, dass diese Anmutungsqualität „vom Publikum unbewusst auf Grund der Materialgeschichte des Films verstanden wird.“²⁵¹

„Wir glauben, in Schwarzweiß-Sequenzen die Vergangenheit zu erkennen, weil auf Grund der späten und schwierigen Etablierung des Farbfilms schwarzweiße Bilder unsere Kinoerfahrung mit alten Filmen bestätigen.“²⁵²

Wulff bestätigt diese These insofern, als auch er den Rezipienten ein „naives Bewußtsein“

²⁴⁹ Vgl Monaco: *Film verstehen*, S. 180.

²⁵⁰ Johnson: „Coming to terms with color“, S.16.

²⁵¹ Marschall: *Farbe im Kino*, S. 387.

²⁵² Ebd, S. 387.

über die technische Entwicklung des Mediums Film unterstellt, dass ihre Wahrnehmung der Farbmodalitäten dahingehend unbewusst steuert.²⁵³

Die Funktion der temporalen Differenzierung lässt sich grob in zwei Untergruppen teilen. Zum einen wird der Moduswechsel ganz generell dazu genutzt, um durch die farbliche Kontrastierung unterschiedlicher Zeitebenen filmische Vergangenheit und Gegenwart zu visualisieren. Zum anderen gibt es die seltenere Form der *Vergegenwärtigung*, einen Terminus den ich mir erlaubt habe von Hans J. Wulff zu entlehnen und deren Gegenstück der *Historisierung*, auf welches ich im Zuge meiner Recherche gestoßen bin.

6.1.1.1. Rückblenden

Die farbliche Differenzierung von Rückblenden ist eine häufige Form des Moduswechsels, für die sich zahlreiche Beispiele finden lassen. An dieser Stelle sei exemplarisch auf den Film *American History X* (US 1998) hingewiesen. Hier ist der dominierende Modus der filmischen Gegenwart der des Farbfilms. Immer wieder wird dieser jedoch durchbrochen durch schwarz-weiße Sequenzen, die in Rückblenden die kriminelle Vergangenheit des Protagonisten Derek Vinyard, einem ehemaligen Neonazi, erzählen. Alleine durch die Farbgebung wird für den Zuschauer unmissverständlich deutlich, wann sich die dargestellte Handlung auf die Gegenwart bezieht und wann es sich um eine Rückblende in die filmische Vergangenheit der Figur handelt. Die Farbgebung strukturiert hier also gewissermaßen die Narration und ermöglicht eine gesteigerte Orientierung innerhalb des filmischen Zeitgefüges.

Diese farbliche Kontrastierung findet sich aber nicht nur bei Flashback-Sequenzen die die Gegenwartshandlung durchbrechen, Filme wie *James Bond 007 - Casino Royale* (UK 2006) oder *Van Helsing* (US 2004) stellen eine Sequenz, die eine Vorgeschichte erzählt, an den Beginn des Films, und setzen diese in Schwarz-Weiß vom Rest der Handlung ab. Bei Filmen, die eine Schwarz-Weiß-Sequenz an den Anfang stellen, ist auffallend, dass häufig bereits der Vorspann auf den folgenden Farbmodus abgestimmt wird. In *Casino Royale* steht die Schwarz-Weiß-Sequenz noch vor den Eröffnungstiteln. Davor werden lediglich die Logos der Produktionsfirmen MGM und Columbia gezeigt, die ebenso abgestimmt im Schwarz-Weiß-Modus gehalten sind. Den Übergang zurück in den Farbmodus markiert der Beginn der Eröffnungstitel-Sequenz. Diese lässt von der oberen Bildkante so lange rote

²⁵³ Wulff: *Darstellen und Mitteilen*, S. 192.

Farbe wie Blut über das Schwarz-Weiße Bild herabbrinnen, bis dieses vollständig Rot ist.²⁵⁴

Auch der Film *Van Helsing* wird eröffnet durch eine, die Vorgeschichte erzählende Schwarz-Weiß-Sequenz. Hier vollzieht sich der Moduswechsel bereits innerhalb der Animation des Universal Logos, welches für einige Sekunden wie gewohnt in Farbe gezeigt wird, und dann kontinuierlich in Schwarz-Weiß übergeht. Der damit verbundene Überraschungseffekt wird fortgeführt, indem die Universal-Weltkugel kurz darauf in Flammen aufgeht, gefolgt von einem Match-Cut zu der Nahaufnahme einer ähnlich geformten, brennenden Fackel, mit der die einleitende Schwarz-Weiß Sequenz und damit die Filmhandlung ihren Anfang nimmt.²⁵⁵



Abb. 10: *Van Helsing*, 0h00'09"



Abb. 11: *Van Helsing*, 0h00'14"



Abb. 12: *Van Helsing*, 0h00'18"



Abb. 13: *Van Helsing*, 0h00'19"

Diese Übertragung des Farbmodus auf Elemente des Vorspanns hat natürlich zum einen, wie im Falle von *Casino Royale*, einfach eine vorbereitende Wirkung. Die Erwartungen des Zuschauers auf den folgenden Farbmodus werden dadurch gelenkt und dessen Übergang visuell harmonisch integriert. Im Falle von *Van Helsing* hat die Wirkung aber auch immersiven Charakter. Der Übergang des Farbmodus innerhalb eines, uns in Farbe geläufigen Logos, kreiert einen Überraschungseffekt. Indem er einen, als extradiegetisch bekannten Teil des Vorspanns, in die Erzählung überfließen lässt, übersetzt dieser Effekt auch das Eintauchen des Zuschauers in die Erzählung des Films auf visueller Ebene.

Aber nicht immer folgt das Schema der temporalen Differenzierung der klassischen,

²⁵⁴ *James Bond 007 - Casino Royale*, Regie: Martin Campbell, UK 2006, 0h00'00" – 0h03'49".

²⁵⁵ *Van Helsing*, Regie: Stephen Sommers, US 2004, 0h00'00" – 0h07'50".

durch unsere Kenntnis der technologischen Entwicklung des Farbfilms bedingten, Zuordnung von Schwarz-Weiß zu Vergangenenem und Farbfilm zur Gegenwart. Es gibt auch Filme, die mit dieser Konvention brechen und die traditionelle Zuordnung der Modi bewusst vertauschen. Das ist vor allem dann der Fall, wenn es sich um figurenmotivierte Rückblenden, in Form von visualisierten Erzählungen von Vergangenenem, also artikulierten Erinnerungen, handelt. Susanne Marschall weist diesbezüglich auf den Film *Heimweg* von Zhang Yimou (CN 1999) hin, in dem der dominierende Schwarz-Weiß-Modus für die diegetische Gegenwartshandlung verwendet wird.²⁵⁶ Der Protagonist kehrt wegen der Beerdigung seines Vaters in sein Heimatdorf zurück. Als er ein altes Foto seiner Eltern betrachtet, beginnt er in einer langen Rückblende die bewegte Liebesgeschichte seiner Eltern zu erzählen, die sich, in Farbe gehalten, vom Rest der schwarz-weißen Gegenwartshandlung absetzt.²⁵⁷

In dieser speziellen Form folgt also die Zuordnung der beiden Modi nicht der klassischen Entscheidung nach unserer Empfindung vergangener Bilder, sondern es findet eine, auf die Figuren bezogene, emotionale Bewertung der beiden Zeitebenen statt. Der Schwarz-Weiß-Modus wird für die Gegenwart gewählt, weil diese inhaltlich von einer tristen, hoffnungslosen Stimmung dominiert ist.

„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.“²⁵⁸

Die Erinnerungen aus der Vergangenheit hingegen erzählen die glücklicheren Zeiten der Mutter und leuchten daher in gold-gelben Farbtönen, einer Farbe, die gerade in China auch als Farbe des Glücks gilt.

Für die Form der temporalen Kontrastierung lässt sich also zusammenfassend formulieren, dass typische Rückblenden, die innerhalb einer dominierenden Gegenwartshandlung vergangene Ereignisse darstellen, meist der konventionellen Zuordnung von Schwarz-Weiß zu Vergangenheit und Farbe zur Gegenwart folgen, während beim figurenmotivierten Erzählen von Vergangenheit gelegentlich mit dieser klassischen Zuordnung gebrochen wird, zu Gunsten einer emotionalen Bewertung der beiden Zeitebenen. Darüber hinaus lässt sich festhalten, dass das Verständnis der Farbzuordnung in ihrer klassischen Anwendungsform, in unmittelbarem Zusammenhang mit der Materialgeschichte des Mediums selbst zu stehen scheint und daher als filmspezifischer Code eingeordnet werden kann. Selbstverständlich

²⁵⁶ Marschall: *Farbe im Kino*, S. 387.

²⁵⁷ *Wo de fu qin mu qin*, Regie: Zhang Yimou, CN 1999, *Heimweg*, 0h12'54".

²⁵⁸ Marschall: *Farbe im Kino*, S. 387.

bleibt es dem Filmemacher letztlich immer selbst überlassen, mit diesen Konventionen zu brechen und die Zuordnung der beiden zeitlichen Ebenen ggf. auch nach anderen Gesichtspunkten vorzunehmen. In beiden Fällen ist der Wechsel der Farbmodi als signifikativ zu bezeichnen, da er einer textuellen Gliederung der filmischen Narration geschuldet ist und auf eine weitere Bedeutungsebene der Farbe verweist, die über die Denotationsebene hinausgeht.

6.1.1.2. Vergegenwärtigung / Historisierung

Die zweite Untergruppe der temporalen Kontrastierung ist von einem Terminus Hans J. Wulffs abgeleitet, den er als den Effekt der „Vergegenwärtigung“ beschreibt. Darunter versteht er „das kontinuierliche Farbigwerden historisierender Schwarzweiß-Aufnahmen“.²⁵⁹ Als Beispiel für diese Form des Moduswechsels gilt das MGM Musical *Meet Me in St. Louis* (US 1944). Jeder der vier Akte des Musicals wird mit einem Zwischentitel eingeleitet, der ein Schwarz-Weiß Foto des Familien-Hauses in der Jahreszeit zeigt, in dem die folgende Handlung spielt. Die Kamera zoomt an das zunächst starre Standbild heran, und während dieses langsam zum Vollbild wird, geht es simultan in Farbe und Bewegung über.²⁶⁰



Abb. 14-16: *Meet me in St. Louis*, 0h01'39"-01'52"

Diese Form des Farbwechsels entlehnt sich Anmutungsqualitäten aus literarischen Märchen-erzählungen. Die lebendig werdende Schwarz-Weiß-Fotografie wirkt in gewisser Weise wie ein visuelles Zitat des literarischen ‚Es war einmal vor langer Zeit...‘ und markiert den Beginn eines neuen Kapitels. Der Moduswechsel enttarnt hier offen die Fiktionalität der filmischen Narration und thematisiert, dass uns als Zuschauer hier eine Geschichte erzählt wird. Bemerkenswert ist aber vor allem das immersive Ausdruckspotential dieses Effektes. So wie das schwarz-weiße Bild in Farbe und Bewegung getaucht wird, taucht auch der Zu-

²⁵⁹ Wulff: *Darstellen und Mitteilen*, S. 192.

²⁶⁰ *Meet Me in St. Louis*, Regie: Vincente Minnelli, US 1944, 0h01'39", 0h46'45", 1h15'57", 1h44'32".

schauer zugleich in die filmische Narration ein.

Aus heutiger Sicht drückt die Schwarz-Weiß Fotografie sicher auch eine zeitliche Komponente aus. Dass diese Anmutung bei *Meet Me in St. Louis* auf den Wechsel des Farbmodus zurückzuführen ist, muss jedoch angezweifelt werden, da die meisten Filme und Fotografien zu dieser Zeit noch üblicherweise Schwarz-Weiß waren.²⁶¹ Deshalb gehe ich davon aus, dass die damaligen Umstände die Herausbildung der heute konventionellen Verbindung von Schwarz-Weiß zu Vergangenheit noch nicht begünstigen konnten, weil Schwarz-Weiß noch der dominierende Modus der Gegenwart war. Hansmartin Siegrist führt die vergegenwärtigende Anmutung dieses Effektes auf die generelle, einer Fotografie innewohnende Wirkung als „Zeitkonserve“ zurück, wenn er schreibt, diese Form bewirke „einen partizipations-fördernden Wechsel der Rezeptionsvorgabe vom [...] fotografischen ‚Perfekt‘ zum kinematographischen ‚historischen Präsens‘“.²⁶²

Einen ähnlichen Effekt konnte ich in der Eröffnungssequenz von Baz Luhrmans *Moulin Rouge* (US/AU 2001) beobachten.²⁶³ Auch dieser Film geht offen mit seiner Fiktionalität um, indem er den Film mit einer Bühne beginnen lässt, auf der sich ein roter Vorhang öffnet, der den Blick auf eine schwarz-weiße Leinwand mit der Titelsequenz frei gibt. Auf diese Weise macht der Film von Anfang an deutlich, dass es sich hier um eine Geschichte handelt, an welcher der Zuschauer nun teilhaben wird. Luhrman argumentiert diesbezüglich:

„It’s really important from the very beginning of the film to signal to the audience that they’re entering into a contract with the storytelling. [...] Signalling really clearly that it was a theatrical style of cinematic experience.“²⁶⁴

Auch hier wird wieder auf den Effekt der Immersion gesetzt. Die Kamera taucht in die Leinwand auf der Bühne, und damit gleichsam in die Geschichte ein, indem der Leinwandinhalt ins Vollbild übergeht. Die ersten Bilder des Films etablieren das alte Paris in einem Schwarz-Weiß Modus mit vereinzelt kolorierten Elementen im Bild. Dieses filmische Zitat evoziert Erinnerungen an die Handkoloration der frühen Stummfilmzeit und verortet die Geschichte des Films damit zeitlich in einer bestimmten Epoche der Vergangenheit. „A lot of the digital work that we did was about making the film look not perfect but imperfect. To try and give it this feeling of old stocks and old cinema.“²⁶⁵ Die Kamera entführt den

²⁶¹ Vgl. Kindem: „Hollywood’s conversion to color“, S. 35.

²⁶² Siegrist, Hansmartin: *Textsemantik des Spielfilms. Zum Ausdruckspotential der kinematographischen Formen und Techniken*, Tübingen: Niemeyer 1986, S. 187f.

²⁶³ *Moulin Rouge*, Regie: Baz Luhrmann, US/AU 2001, DVD-Video, Frankfurt am Main: 20th Century Fox Home Entertainment 2002, 0h00'44" – 0h02'34".

²⁶⁴ Luhrman, Baz: Audiokommentar, *Moulin Rouge*, 0h00'32" – 01'08".

²⁶⁵ Luhrman, Baz: Audiokommentar, *Moulin Rouge*, 0h02'17".

Zuschauer zu einer digitalen Fahrt durch das Paris gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Erst als sie in das Zimmer des Protagonisten eindringt, und damit die Erzählung ihren Anfang nimmt, geht das Bild in den Farbmodus über.

Dieser Effekt lässt aus heutiger Sicht die Unmittelbarkeit des Farbfilms erkennen, von der Johnson gesprochen hatte. Wenn das schwarz-weiße Bild in Farbe übergeht, wird uns auch die Geschichte gewissermaßen näher gebracht. Erst an diesem Punkt ist der Zuschauer angeregt die Fiktionalität auszublenden und völlig in die filmische Narration einzutauchen, also liegt der Fokus dieser Funktion auf ihrem immersiven Charakter. Diese Kategorie stellt aber eine Mischform dar, die nicht nur eine zeitliche sondern ebenso eine narrative Komponente hat. Wulff vergleicht sie mit einem narrativen Rahmen:

„Erst dann, wenn das Dargestellte eine Zeit konstituiert – erst dann entfaltet sich die Diegese in ganzer Vielfalt. Bis dahin stehen establishing shots und ‚vergegenwärtigende‘ Veränderungen des Farbmodus auf einer Grenze: Beide weisen voran auf die nun bald kommende Erzählung, ohne doch selbst vollständig zu jener zu gehören.“²⁶⁶

Einen solchen narrativen Rahmen konstituiert auch der Film *O Brother, Where Art Thou?* (US 2000) von Joel und Ethan Coen. Die Geschichte beginnt mit einem schwarz-weißen establishing shot von einem Feld. Während die Kamera entlang dieses Feldes schwenkt und langsam die ersten Darsteller ins Bild kommen lässt, geht auch der Schwarz-Weiß-Modus auf subtile Weise langsam in den Farbmodus über, indem die Sättigung der Farben nach und nach gesteigert wird. Dieser Effekt wiederholt sich erneut in umgekehrter Form im Schlussbild des Films, wo der Farbmodus durch einen langsamen Übergang im Schwarz-Weiß-Modus ausklingt. Da die Geschichte, die der Film erzählt, im Mississippi der 30er Jahre spielt, hat die Funktion dieses Effekts sicher auch eine zeitliche Komponente. Weil er jedoch am Anfang und Ende des Films positioniert ist, gleicht er mehr einer narrativen Klammer, die einen visuellen Rahmen um die Geschichte bildet.

Im Zuge meiner Forschung habe ich diese Ästhetik auch in umgekehrter Weise in Filmen beobachten können, d.h. die kontinuierliche Entsättigung eines farbigen Bildes zu einem Schwarz-Weiß Bild, in Verbindung mit dem Anhalten des bewegten Filmbildes zu einem Standbild. Dieses Pendant zur Form der Vergegenwärtigung möchte ich im Folgenden als *Historisierung* bezeichnen, weil dieser Effekt nach Siegrist einen „Wechsel der Rezeptionsweise vom Präsens der kinematographischen zur perfektischen Artikulation der Fotografie“²⁶⁷ evoziert.

²⁶⁶ Wulff: *Darstellen und Mitteilen*, S. 194.

²⁶⁷ Siegrist: *Textsemantik des Spielfilms*, S. 187.

Ein solcher Historisierungs-Effekt findet sich beispielsweise am Ende des Films *Sleepers* (US 1996) von Regisseur Barry Levinson. Hier wird das Treffen der Erwachsenen Protagonisten in der filmischen Gegenwart, bei dem sie den positiven Ausgang des Gerichtsverfahrens feiern, unterschritten mit Aufnahmen aus deren gemeinsamer, unbeschwerter Kindheitszeit.²⁶⁸ Die letzte gedrehte Einstellung des Films ist eine farbige Aufnahme der fünf Freunde als Kinder, die, mit einem Pokal in der Hand, glücklich in Zeitlupe auf die Kamera zulaufen.²⁶⁹ An dem Punkt, an dem die Kinder so nah gekommen sind, dass sie den Bildkader vollständig ausfüllen, und an dem auch die Filmmusik ihren Höhepunkt erreicht hat, geht das Farbbild langsam in den Schwarz-Weiß Modus über und das Bild friert ein. Dieses schwarz-weiße Standbild, mit dem der Film den Zuschauer entlässt, gleicht einer alten Fotografie aus einem Album der Freunde, einer Erinnerung aus glücklicheren Zeiten, die den Endpunkt der Narration markiert. An diesem Punkt setzt auch ein letztes Mal die Stimme des Erzählers ein, mit den Worten: „The future lay sparkling ahead and we thought we would know each other forever“.²⁷⁰ Diese Aussage in Verbindung mit dem Standbild der Freunde gewinnt an emotionalem Gewicht, da der Zuschauer zuvor durch den Erzähler bereits erfahren hat, dass zwei der Freunde später jung sterben sollten und sie alle sich an jenem Tag zum letzten Mal gesehen hatten. An dieser Stelle historisiert der Moduswechsel in Verbindung mit der Erzählerstimme die Handlung des Films, indem er sie durch den Schwarz-Weiß-Modus einerseits als vergangen kennzeichnet und durch das Standbild andererseits einfriert und archiviert wie die Erinnerung aus einem Fotoalbum.

²⁶⁸ Mehr zum Inhalt des Films in Kapitel 6.1.3.2.1.

²⁶⁹ *Sleepers*, Regie: Barry Levinson, US 1996, DVD-Video, Universal, 2h16'05"-16'25".

²⁷⁰ *Sleepers*, 2h16'20".

6.1.2. Narrative Funktionen

Die Mischung von schwarz-weißen und farbigen Ebenen kann auch zur narrativen Strukturierung oder Akzentuierung genutzt werden. Hier kommt dem Farbmodus entweder die Aufgabe zu, verschiedene Handlungsräume der filmischen Erzählung anzuzeigen und gegeneinander in Kontrast zu setzen, oder die Differenzierung bzw. Akzentuierung betrifft einzelne narrative Ebenen oder Handlungsstränge. Die Gründe dafür sind bei jedem Film unterschiedlich und können nur aus dem jeweilig analysierten Beispiel heraus interpretiert werden.

6.1.2.1. Differenzierung narrativer Handlungsräume

Der Moduswechsel wird häufig zur Differenzierung verschiedener Handlungsräume genutzt, denen ein unterschiedlicher Realitätsstatus inne wohnt.²⁷¹ Diese Form kommt besonders häufig in Genres vor, die sich mit fiktionalen Stoffen beschäftigen wie Märchen- oder Fantasyfilmen. Der Wechsel der Farbmodi kann hier die Funktion einnehmen, verschiedene Handlungsstränge, die in filmischen Parallelwelten stattfinden, visuell gegeneinander abzugrenzen, wie z.B. Traum/Realität (*The Wizard of Oz*, US 1939), Himmel/Erde (*A Matter of Life and Death*, UK 1946), Märchenwelt/reale Welt (*Jack and the Beanstalk*, US 1952) oder Film-im-Film/filmische Realität (*The Purple Rose of Cairo*, US 1985). Wie ich mit den folgenden Beispielen zu zeigen versuche, ist diese Zuordnung des Schwarz-Weiß- sowie des Farb-Modus zu den beiden Welten nicht nur eine Abgrenzung visueller Art, die der Orientierung innerhalb der Geschichte dienen soll, sondern es findet durch diese Zuordnung häufig auch eine emotionale Bewertung der beiden Ebenen statt.

A Matter of Life and Death ist einer der frühesten Filme in dem zwei Handlungsebenen auf diese Weise gegeneinander abgegrenzt werden. Dieser Film von Michael Powell und Emeric Pressburger gehört zu den ersten Farbfilmen in denen dem Farbwechsel abseits von seinem Attraktionscharakter eine dramaturgische Funktion zugesprochen wurde, wo Farbe motiviert in die Filmhandlung integriert wurde. Hier sind es die beiden Welten des Himmels und der Erde, die durch die Zuordnung der Farbmodi kontrastiert werden, wobei die Farbe für das bunte Leben steht und der Himmel in monochromem Schwarz-Weiß dargestellt wird. Auch hier ist zu beobachten, dass die farbliche Zuordnung mit einer emotionalen Bewertung

²⁷¹ Vgl. Wulff: *Darstellen und Mitteilen*, S. 186.

der beiden Ebenen verbunden ist. Indem der Engel, als er in die Welt der Lebenden herabsteigt, seinen Blick auf den bunten Blumenbusch mit den Worten „One is starved for Technicolor up there“²⁷² kommentiert, bezeichnet er die Farben als einen Luxus, der nur den Lebenden vorbehalten ist.

The Wizard of Oz und *Pleasantville* (US 1998) zählen zu den bekanntesten Beispielen der farblichen Kontrastierung verschiedener Handlungsräume. Aus diesem Grund habe ich den beiden Filmen in Kapitel 6.1.2.4. und 6.1.2.5. eine detaillierte Analyse gewidmet, in welcher deren Farbgebrauch näher erläutert wird.

6.1.2.2. Differenzierung narrativer Ebenen

Eine weitere Möglichkeit der narrativen Nutzung eines Moduswechsels ist die Differenzierung verschiedener narrativer Ebenen. Ein Beispiel dafür sind innerhalb der Filmhandlung von einer Figur erzählte Geschichten. Manchmal werden diese zusätzlich in Bildern dargestellt, welche monochrom vom Rest der Handlung abgesetzt werden. Diese modale Kennzeichnung dient nicht nur der Strukturierung und Differenzierung der Geschichte von der restlichen Handlung, sondern sie übernimmt auch die Funktion einer Akzentuierung. Die schwarz-weiße Hervorhebung ist ein Reiz, der aus der Norm des vorherrschenden Farbmodus herausbricht. Dies zieht auch die Aufmerksamkeit des Zuschauers an und weist auf die Bedeutsamkeit der Nebengeschichte für den weiteren Filmtext hin.

Eine solche schwarz-weiß abgesetzte Narration-innerhalb-der-Narration findet sich zum Beispiel in dem Film *Sleepers* (US 1996). Shakes Vater erzählt seinem Sohn und dessen Freunden die Geschichte von King Benny, dem Mafia-Boss des Viertels.²⁷³ Die Bilder dieser Geschichte werden zudem in Schwarz-Weiß visualisiert, was ihre Bedeutung für die weitere Handlung akzentuiert. Mit dieser Geschichte lernen die Jungen ihre erste Lektion zum Thema Rache, eine Lektion, die sie prägen und später ihr Leben verändern sollte.²⁷⁴

In *Twilight* (US 2008) wird der Protagonistin Bella von ihrem indianischen Freund Jake die alte Legende seines Stammes erzählt. Diese sollen die Nachkommen von Wölfen sein und einen Pakt mit einem Vampirstamm geschlossen haben.²⁷⁵ Auch hier werden die Bilder der Geschichte monochrom visualisiert, und auch hier verweist diese Darstellungsweise auf

²⁷² *A Matter of Life and Death*, Regie: Michael Powell and Emeric Pressburger, GB 1946, *Irrtum im Jenseits*, URL: <http://www.youtube.com/watch?v=LZUudVImAL4>, Zugriff am 02.11.2013, 0h24'50".

²⁷³ *Sleepers*, 0h10'36"-11'46".

²⁷⁴ Anm.: mehr zur Inhaltsbeschreibung des Films siehe Kapitel 6.1.3.2.1.

²⁷⁵ *Twilight*, Regie: Catherine Hardwicke, US 2008, 0h32'08"-33'10".

die künftige Relevanz der Geschichte. Die Betonung dieses narrativen Segments ist in diesem Fall besonders wichtig, weil es nicht nur während des ersten Teils der Twilight Saga von Bedeutung ist, sondern sich der Inhalt der Legende vor allem im zweiten Teil, *New Moon* (US 2009), bewahrheiten sollte, wenn Jake selbst zum Werwolf wird.

Eine andere Möglichkeit der Differenzierung narrativer Ebenen ist die Etablierung von Charakteren innerhalb der Filmhandlung. So führt beispielsweise der Film *(500) Days of Summer* (US 2009) seine weibliche Protagonistin mit einem schwarz-weißen Kurzfilm-im-Film ein, der die Figur vorstellt.²⁷⁶ In Jean Pierre Jeunets *Die fabelhafte Welt der Amélie* (FR 2001) werden Amélies Arbeitskollegen aus dem Café durch den Erzähler kurz vorgestellt, indem er jeweils etwas vorstellt, das diese gern haben und etwas, das sie nicht mögen.²⁷⁷ Diese Vorlieben und Abneigungen werden auch auf visueller Ebene in schwarz-weißen Bildern dargestellt. Diese Steckbriefartigen Clips tragen nicht zum Fortschritt der Handlung bei, sondern geben dem Zuschauer lediglich Einblick in die Persönlichkeit und das Wesen der handelnden Figuren, um ihm diese näher zu bringen. Weil diese Attribute sozusagen einen Exkurs zur Hauptnarration darstellen, sind sie auch farblich in Schwarz-Weiß vom Rest der Handlung abgesetzt.

6.1.2.3. Akzentuierung einzelner Handlungsstränge

Die farbliche Absetzung von Handlungssträngen kann auch einfach der Akzentuierung einzelner narrativer Einheiten dienen, denen im Zuge der Handlung besondere Aufmerksamkeit zukommen soll. Die Gründe dafür sind bei jedem Film verschieden und lassen sich erst aus dem spezifischen Kontext heraus erschließen.

Christopher Nolan setzt in seinem Film *Memento* (US 2000) beispielsweise nur einen einzelnen Handlungsstrang in schwarz-weißem Filmmaterial vom Rest der Handlung ab. In diesem befindet sich der Protagonist Leonard alleine in seinem Hotelzimmer und telefoniert mit einer unbekannt Person, deren Stimme wir nie hören. Dieser Person erzählt er von Sammy Jankis, einem seiner früheren Versicherungsfälle, der, wie er selbst, an einer Form von Amnesie leidet, die ihn daran hindert, neue Erinnerungen zu bilden. Hier kann die Kontrastierung des Handlungsstrangs weder temporal, noch räumlich oder figurenbezogen erklärt werden, denn in diesen Parametern zeigt die Passage keine Abweichungen von der

²⁷⁶ *(500) Days of Summer*, Regie: Marc Webb, US 2009, 0h07'38"-08'55".

²⁷⁷ *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, Regie: Jean Pierre Jeunet, FR 2001, *Die fabelhafte Welt der Amélie*, 0h10'00"-11'08".

übrigen Handlung. Auffallend ist aber, dass *Memento* mit einer achronologischen Erzählstruktur arbeitet, und die Handlung in rückwärts ablaufender Szenenfolge erzählt. Die schwarz-weiße Sequenz hingegen, ist der einzige chronologisch erzählte Handlungsstrang und unterschneidet immer wieder monochrom akzentuiert die rückwärts laufenden, farbigen Ereignisse. Die Tatsache, dass diese Sequenz sich nicht nur in ihrem Farbmodus, sondern auch ihrer narrativen Struktur vom Rest der Handlung abhebt, signalisiert dem Zuschauer, dass der in ihr erzählte Geschichte besondere Aufmerksamkeit zukommen soll.

Einem völlig anderen Kontext der narrativen Akzentuierung begegnen wir in Pedro Almodóvars Drama *Hable con Ella* (ES 2002). Der Krankenpfleger Benigno hegt eine ungewöhnlich enge Beziehung zu seiner Koma-Patientin Alicia. Eines Tages erzählt er ihr, während er sie wäscht, die Handlung eines Films, der ihn emotional aufgewühlt habe. Wir sehen die Ausschnitte dieses schwarz-weißen Stummfilms, aus dessen fantastisch-sexueller Handlung sich zunächst noch keine tiefere Bedeutung für den Zuschauer erschließt (Abb. 17 und 18).²⁷⁸ Seine modale Absetzung vom Rest der farbigen Handlung suggeriert jedoch bereits seine Relevanz für die Geschichte.



Abb. 17: *Hable con Ella*, 1h04'22"



Abb. 18: *Hable con Ella*, 1h04'47"

Kurz danach erfahren wir aus der folgenden Handlung, dass der Pfleger seine Patientin an diesem Tag vergewaltigt hat. Was uns der Film gezeigt hat, war also nicht die eigentliche Vergewaltigung, sondern eine visuell abstrakte Interpretation derselben, die dem Kopf des psychisch kranken Täters entsprungen war. Nach Susanne Marschall nutzt Almodóvar in diesem Fall die „nostalgische Milde der Schwarzweiß-Ästhetik zur Maskierung der faktischen Vergewaltigung“.²⁷⁹ „Farbe und Licht“ so Marschall weiter „stehen unserer vor-schnellen Verurteilung des sexuellen Mißbrauchs einer [...] Frau im Weg.“²⁸⁰

²⁷⁸ *Hable con Ella*, Regie: Pedro Almodóvar, ES 2002, 0h59'24"-1h05'48".

²⁷⁹ Marschall: *Farbe im Kino*, S. 387.

²⁸⁰ Ebd., S. 10f.

6.1.2.4. Fallbeispiel II - *The Wizard of Oz*

The Wizard of Oz von Regisseur Victor Fleming ist eines der ersten und berühmtesten Beispiele für den signifikativen Wechsel der Farbmodi. Das MGM Musical wurde 1939 veröffentlicht, als die Farbfilmindustrie noch am Anfang stand. Die Entscheidung, den Film in Farbe zu drehen, war sicher naheliegend. Zum einen, weil damals die meisten Filme aus dem Musical-Genre zumindest einzelne Farbsequenzen aufwiesen, zum anderen weil gerade der märchenhafte Stoff von Lyman F. Baums literarischer Vorlage sich dazu anbot, die Möglichkeiten des neuen Technicolor-Farbprozesses zu erproben. Der besondere Übergang der beiden Farbmodi war nicht nur narrativ wirkungsvoll, es konnte auch kaum eine bessere Werbung für das, erst wenige Jahre zuvor vorgestellte, Drei-Farben Technicolor System geben.

„Der Moment, in dem Dorothy/Judy die Tür zur Farbenpracht öffnet, ist einer der vielen «verführten» postmodernen Ausrutscher der Hollywood-Maschinerie, die sich selbstverliebt – selbstreferenziell – vor einem Spiegel bewundert. [...] Dorothy hat besagte Haustür nicht nur für das Publikum, sondern auch für die Farbkamera geöffnet [...].“²⁸¹

Dementsprechend legte der Film besonderes Augenmerk auf den Schauwert der Attraktion Farbe, indem man das fantastische Märchenland Oz, unter der Beratung von Color Director Natalie Kalmus, in allen erdenklichen Farben erstrahlen ließ.

„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.“²⁸²

Aber auch die signifikative Wirkungskraft der Farben wurde dabei nicht vernachlässigt. Kalmus arbeitete auf farbdramaturgischer Ebene stark mit symbolhaft konnotierten Farben und Primärfarbenkontrasten. In der literarischen Vorlage waren Dorothys magische Schuhe ursprünglich silberfarben. Für die Verfilmung hat man sich zur Änderung auf die Farbe Rot entschieden. Zum einen sind Dorothys rote Zauberschuhe und die böse grüne Hexe des Westens durch den Kontrast nicht nur inhaltliche, sondern auch farbdramaturgische Gegenspieler.²⁸³ Zum anderen ist es die symbolische Konnotation von Stärke und Mut, die der Farbe Rot innewohnt, die das verkörpert, was die Schuhe Dorothy geben, nämlich Kraft.

²⁸¹ Marschall: *Farbe im Kino*, S. 315.

²⁸² Ebd., S. 321.

²⁸³ Vgl. Ebd., S. 319.

„Red is her visual courage [...] The number one red signal is Power.“²⁸⁴ Kraft um gegen die Hürden anzukämpfen, die sich ihr in Oz in den Weg stellen und den Weg nach Hause zu finden.

6.1.2.4.1. Inhalt

Der Film beginnt in Kansas, der Heimat der jungen Protagonistin Dorothy, die dort mit ihrem Onkel und ihrer Tante auf einer Farm lebt. Dorothy will von zu Hause weglaufen, weil ihr die verbitterte Miss Gulch ihren geliebten Hund Toto wegnehmen will. Als sie auf einen Wahrsager trifft, überredet sie diesen, wieder nach Hause zu gehen, weil ihre Tante sonst krank vor Sorge um sie würde. Auf dem Heimweg wird Dorothy von einem Tornado überrascht. Sie schafft es noch ins Haus, verletzt sich aber am Kopf und fällt in Ohnmacht. Während dieser Ohnmacht träumt sie, dass der Wirbelsturm ihr Haus in die Luft reißt und in dem fantastischen Land Oz hinterm Regenbogen wieder absetzt.

In Oz macht sich Dorothy auf den Weg zum Smaragdschloss, dem Sitz des Zauberers von Oz, der ihr helfen soll, wieder nach Hause zu kommen. Gemeinsam mit drei Freunden, die sie auf dem Weg trifft, einer Vogelscheuche, einem Löwen und einem Zinnmann, stellt sie sich dem Abenteuer und der bösen Hexe des Westens, die versucht an ihre mächtigen roten Schuhe zu kommen.

6.1.2.4.2. Analyse des Moduswechsels

The Wizard of Oz war in meiner Recherche der erste Film, bei dem ich eine dramaturgisch motivierte Zuordnung der Farbmodi entdecken konnte. Hier verfolgt die Zuordnung die narrative Funktion der Differenzierung verschiedener Handlungsräume: jener des Traumes und jener, der filmisch realen Welt.

Die Anfangssequenz, die Dorothys Leben auf der ärmlichen Farm in Kansas etabliert, wurde auf Schwarz-Weiß-Material gedreht, das zusätzlich in einem leichten Sepiaton eingefärbt wurde. Diese Farbgebung, in der schmutzige, grau-braune Farbtöne dominieren, entwirft ein tristes Bild, das Dorothys Gefühlssituation widerspiegelt. Immer wieder hat sie Probleme mit der bitteren Miss Gulch, die ihr nichts Gutes will, aber die Erwachsenen nehmen sie nicht ernst, verteidigen sie nicht und beugen sich stattdessen ihrer Wider-

²⁸⁴ Bellantoni, Patti: *If it's purple, someone's gonna die. The Power of Color in Visual Storytelling*, Amsterdam [u.a.]: Focal Press 2005, S. 6.

sacherin. Erst als Dorothy im Traum ihr Fantasieland Oz betritt erstrahlt der Film in den buntesten Farben, die Technicolor damals zu bieten hatte.

Der Übergang der beiden Ebenen wird im Film wirkungsträchtig inszeniert und kann wohl als eine der bekanntesten Szenen in der Geschichte des Farbfilms bezeichnet werden. Als Dorothy vorsichtig die Tür ihres, noch immer in tristem Sepia gehaltenen Hauses öffnet, sehen wir durch den Türspalt die bunte Märchenwelt in all ihrer farbigen Pracht erstrahlen (Abb. 20).²⁸⁵ Hier ist der Effekt des Moduswechsels intradiegetisch inszeniert. Der Zuschauer erlebt den Wechsel der beiden Ebenen gleichzeitig mit der Protagonistin. Innerhalb einer Einstellung treffen die beiden Farbebenen der Traumwelt und der Realität aufeinander und bilden visuell wie assoziativ den größtmöglichen Kontrast. Während das Grau-Braun im Inneren des Hauses die Armut, Tristesse und nicht zuletzt die Langeweile von Dorothy's wahren Leben repräsentiert, steht das Meer an Farben, das die Märchenwelt Oz auszeichnet, für Fantasie, Abenteuer, Herausforderungen und das unbekannte Neue, das Dorothy dort erwartet.²⁸⁶



Abb. 19: *The Wizard of Oz*, 0h11'07"



Abb. 20: *The Wizard of Oz*, 0h19'31"



Abb. 21: *The Wizard of Oz*, 0h57'41"

David Batchelor stellt in seinem Text *Chromophobia* die These auf, dass der Übergang zur Farbe im Film häufig als Fall inszeniert wird, sei es nun wörtlich oder metaphorisch. Dabei

²⁸⁵ *The Wizard of Oz*, Regie: Victor Fleming, US 1939, DVD-Video, *Der Zauberer von Oz*, Warner Home Video 2010, 0h19'31".

²⁸⁶ Vgl. Marschall: *Farbe im Kino*, S. 319.

kann es sich um die verschiedensten Arten von Fall handeln: den Fall in den Wahnsinn, den Fall in die Drogensucht oder, ganz allgemein, den „fall from“ oder „into grace“.²⁸⁷ Auch in *The Wizard of Oz* ist es ein Fall in mehrerlei Hinsicht: der *Fall* in die Welt der Farben durch den *Fall* in die Märchenwelt Oz, ausgelöst durch Dorothys *Fall* in Ohnmacht. In diesem Film bietet die Kontrastierung der beiden Farbebenen aber noch eine weitere konnotative Lesart an. Die Metapher des Falls verbindet sich zusätzlich mit der Metapher des Entfliehens, des Entkommens aus der Langeweile und Tristesse des Alltags.²⁸⁸

„In its most potent emotional moment, this is unarguably a film about the joys of going away, of leaving the greyness and entering the colour, of making a new life in the ‚place where there isn’t any trouble‘. ‚Over the Rainbow‘ is, or ought to be, the anthem of all the world’s migrants [...]. It is a celebration of Escape, [...] the hymn – to Elsewhere.“²⁸⁹

Dieser Lesart steht die Tatsache entgegen, dass es während des gesamten Abenteuers stets Dorothys Ziel ist nach Hause zu kommen. Nur deshalb geht sie den Weg über die gelbe Steinstraße und begibt sich damit auf die Suche nach dem Zauberer. Aus heutiger Sicht ist die Wirkungskraft der beiden Farbebenen so stark konnotativ besetzt, dass uns als Rezipient die Zuordnung schwarz-weiß bzw. Sepia zur realen, sowie bunte Farben zur Märchenwelt unweigerlich wie eine Wertung anmutet. Das farbenfrohe Land Oz wirkt nicht nur visuell, sondern auch inhaltlich wie der bessere Ort. Dort wird Dorothy Ernst genommen, hat eine Aufgabe und wird als Heldin gefeiert. Dort hat sie Freunde, die ihr im Kampf gegen die böse Miss Gulch, in Gestalt der bösen Hexe des Westens, helfen. Aber Susanne Marschall gibt zu bedenken, dass sich der Film eben nicht auf solch „duale Wertezuweisungen“ reduzieren lässt: „Weder ist das grau-braune Kansas wirklich schlecht und hässlich, noch ist die bunte Märchenwelt eindeutig gut und schön.“²⁹⁰ In beiden Welten gibt es Hürden, die Dorothy überwinden muss und Widersacher, die es zu bekämpfen gilt.

In diesem Fall ist der filmhistorische Kontext ein wichtiger Faktor, den es bei der Deutung der beiden Farbebenen zu bedenken gilt. Anfang der 40er Jahre wurden nicht mehr als 4% der gesamten, in den USA produzierten Kinofilme in Farbe gedreht.²⁹¹ Das bedeutet, der schwarz-weiß-Modus stellte für die damaligen Zuschauer den Normalfall dar, von dem farbige Sequenzen noch als Besonderheit abwichen. Liest man also die Bedeutung der beiden Farbebenen entsprechend der zeitgenössischen Rezeption, so steht die Monochromasie von Dorothys Heimat nicht unbedingt für eine schlechtere Welt, sondern einfach

²⁸⁷ Batchelor: „Chromophobia“, S. 64 und 71.

²⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 74.

²⁸⁹ Rushdie, Salman: *The Wizard of Oz*, London: BFI Publishing 2006, S. 23.

²⁹⁰ Marschall: *Farbe im Kino*, S. 317.

²⁹¹ Kindem: „Hollywood’s conversion to color“, S. 35.

für Normalität, Vertrautheit und Sicherheit. Davon abweichend ist die bunte Märchenwelt von Oz nicht nur strahlend schön, sie steht auch für das ungewohnte Fremde, das exzentrische Exotische. Dieses Beispiel zeigt, dass sich die Rezeption eines Films und die Deutung eines Farbwechsels im Laufe der Jahre auch verändern können. Die Wertezuweisung an die beiden Farbebenen wird für ein mehrheitlich konservatives US-amerikanisches Weltbild Ende der 30er Jahre nicht die selbe gewesen sein, wie sie sich für einen Zuschauer im 21. Jahrhundert darstellt. Aus damaliger Sicht zielte die Moral der Geschichte auf die Erkenntnis ab, dass am Ende doch kein Platz schöner ist, als das gewohnte, grau-braune Kansas. Deshalb muss Dorothy am Ende auch die magischen Worte „There’s no place like home“ sagen, wenn sie die roten Zauberschuhe aneinander schlägt.²⁹²

²⁹² *The Wizard of Oz*, 1h39'00".

6.1.2.5. Fallbeispiel III - *Pleasantville*

6.1.2.5.1. Inhalt

Der Film *Pleasantville* (US 1998) von Regisseur und Drehbuchautor Gary Ross handelt von den beiden, charakterlich völlig unterschiedlichen, Geschwistern David und Jennifer. David ist schüchtern und an der Schule nicht sonderlich beliebt. Er bringt den Mut nicht auf, Mädchen anzusprechen und flüchtet sich lieber nachmittags in die heile Welt seiner Lieblings-TV-Serie *Pleasantville*, einer schwarz-weißen Familien-Sitcom aus den 50er Jahren. Seine Schwester Jennifer hingegen ist hübsch und beliebt an der Schule. Sie agiert offenherzig und kokettiert mit ihrem Aussehen, reduziert sich aber oftmals auf dieses.

Eines Abends bricht zwischen den Geschwistern ein Streit um die Fernbedienung aus, bei welchem diese kaputt geht. Ein mysteriöser Techniker taucht auf, der den Teenagern eine neue Fernbedienung übergibt, die, wie sie bald erfahren sollten, besondere Kräfte hat. Nach erneutem Gerangel um die neue Fernbedienung, werden die beiden in den Fernseher gezogen. Sie finden sich plötzlich in der schwarz-weißen Welt der Serie *Pleasantville* wieder, wo sie die Rollen der Serien-Geschwister Bud und Marie-Sue einnehmen müssen.

Die beiden versuchen sich zunächst in der Serienwelt zurechtzufinden, aber vor allem Jennifer wird die konservative Haltung der Bewohner von *Pleasantville* bald zu langweilig. Als sie eines Abends ihren unschuldigen Verehrer Skip verführt, und ihm damit die Welt der Sexualität und Gefühle eröffnet, führt Jennifer den großen Wendepunkt des Films herbei. Sie bringt damit einen Stein ins Rollen, der das moralische Gleichgewicht von *Pleasantville* ins Wanken bringt und wird zum Auslöser einer unaufhaltsamen Revolution der Leidenschaften, die filmisch mit einer Revolution der Farbe einhergeht.

6.1.2.5.2. Analyse des Moduswechsels

Die verschiedenen Funktionen des Wechsels der Farbmodi müssen einander gegenseitig nicht ausschließen, sondern es ist ebenso möglich, dass in einem Film mehrere Funktionen zugleich auftreten. So kommen der Farbe auch in *Pleasantville* als zentrales filmisches Ausdrucksmittel verschiedenste Funktionen zu. Auf einer ersten Stufe dienen die beiden Modi zunächst der Kennzeichnung der beiden diegetischen Parallelwelten, weshalb sie in meiner Kategorisierung auch zu den narrativen Funktionen zählen. Dabei steht der Farbmodus für die filmisch reale Welt, während der Schwarz-Weiß Modus die fiktive Welt der

TV-Serie Pleasantville im Fernseher anzeigt. Auf einer zweiten Stufe kann man den beiden Farbebenen auch eine zeitliche Komponente zuordnen, da die TV-Serie in den 50er Jahren spielt und ihre Schwarz-Weiß-Färbung damit auch materialgeschichtlich bedingter Indikator für Vergangenheit ist, während der Farbmodus der filmischen Gegenwart für das moderne Amerika der 90er Jahre steht. Doch in diesen beiden klassisch kontrastierenden Funktionen erschöpft sich der Farbeinsatz in diesem Film längst nicht. Das besondere an *Pleasantville* ist, dass die beiden Farbebenen nicht isoliert bleiben, wie es klassisch der Fall ist, sondern sie fließen ineinander über, dringen ineinander ein, bis der Wechsel der Farbmodi zu einem Farbschema aus Schwarz-Weiß und Farbe im selben Bild wird.

Der Farbgebrauch in *Pleasantville* stellt eine seltene Sonderform dar, denn die Synthese der beiden Farbebenen tritt hier nicht nur als extradiegetischer Effekt auf, sondern die Farbübergänge und -signale sind Teil der Geschichte und werden als intradiegetisches Ereignis von den Darstellern selbst erlebt.

„What makes it [*Pleasantville*] unique is that it narrativizes the presence and absence of color and black-and-white. In this way, the film becomes a text about color, black-and-white, and the relationship between the two.“²⁹³

Über die temporalen und narrativ kontrastierenden Funktionen hinaus, sind die beiden Farbmodi in *Pleasantville* auch mit weiterführenden symbolischen Konnotationen behaftet. Die Eintönigkeit der monochromen Welt von Pleasantville ist zugleich Metapher für den ‚grauen Alltag‘ ihrer Bewohner. Die Abwesenheit der Farbe korreliert auf text-semantischer Ebene mit einer Abwesenheit der Emotionen. Die scheinbar heile Welt von Pleasantville ist eine Welt geprägt vom Konservativismus der 50er Jahre. Eine Welt, in der familiäre Werte hochgehalten werden, in der gutes Benehmen selbstverständlich ist, in der immer die Sonne scheint und jedem immer alles gelingt. Aber so wenig diese Welt Niederlage und Schmerz kennt, so wenig kennt sie auch Gefühle, Leidenschaft und Individualität. Der Farbmodus der filmischen Realitätsebene hingegen, steht für das emanzipierte Weltbild der 90er Jahre, voller Temperament und Selbstbewusstsein. Demnach dient die Zuordnung der Farbmodi also nicht nur einer differentiellen, sondern auch einer symbolischen Kontrastierung der beiden Handlungsräume und stellt diese als emotionale Gegenpole einander gegenüber.

Der Wechsel der Farbmodi nimmt in *Pleasantville* gewissermaßen die Funktion einer visuellen Metapher ein, indem er auf Antonymie setzt. So wie grundsätzlich zwischen den Wörtern schwarz und weiß die Bedeutungsbeziehung der Antonymie besteht, gilt es in diesem Fall für Schwarz-Weiß und Farbe. Wulff erläutert die Merkmale einer visuellen

²⁹³ Belton: „Painting by the numbers“, S. 60.

Metapher anhand eines Beispiels von Eisensteins Aufzeichnungen zu einem nie realisierten Film über die Pest.

- „(1) Der Übergang der Farbwerte vom Anfangs- in den Endzustand muß deutlich und auffällig sein.
- (2) ‚Farbigkeit‘ muß erkennbar assoziiert sein mit Kategorien von ‚Intensität‘ und ‚Vitalität‘. [...]
- (3) ‚Schwärze‘ [in unserem Fall das Schwarz/Weiß] muß erkennbar sein entweder als niedrigster Wert von Farbigkeit oder als der Farbigkeit opponierender Wert. Man hat es also entweder mit einer Skalierung oder einer Opposition zu tun. [...]
- (4) Schließlich ist der Symbolismus des ‚Überhandnehmens‘, des Prozesses der Verdrängung der Farbigkeit also als Metapher für ‚Der Tod ergreift die Herrschaft‘ zu nehmen.“²⁹⁴

Am Beispiel *Pleasantville* erfüllen sich all diese Anforderungen, die Wulff an die visuelle Metapher stellt. Das Schwarz-Weiß der Fernsehserienwelt, das mit der Abwesenheit von Emotionen und Konservativismus assoziiert wird, opponiert der Farbigkeit der realen Welt, die für Leidenschaft und befreienden Individualismus steht. Wir haben es hier mit einem „progressiven Farbschema“²⁹⁵ zu tun, das mit der narrativen Progression korreliert. Der Übergang der Farbwerte drückt auch hier einen Anfangs- und Endzustand aus. In dem Maße, in dem Veränderung in die festgefahrene Eintönigkeit von *Pleasantville* eintritt, tritt auch die Farbe in das monochrome Bild ein.

„Within the narrative, the transformation of black-and-white images into color images functions as an expressive device that documents the progressive movement of characters on the path to self-discovery/self-actualization. The narrative is about the destabilization of one “color” regime (achromatic black-and-white) by another (chromatic color)—and the resolution of that destabilization in [sic!] the acknowledgment of the necessity of change.“²⁹⁶

Die Kategorien mit denen Farbigkeit assoziiert wird, sind also im Fall von *Pleasantville* die der ‚Emotionalität‘ und der ‚Individualität‘, oder ganz generell die der ‚Veränderung‘. Auch Wulffs vierter Punkt ist problemlos auf das Fallbeispiel *Pleasantville* umlegbar. In unserem Fall ist es nicht die „Verdrängung der Farbigkeit“, die das Farbschema des Filmes prägt, sondern ihr schrittweises „Überhandnehmen“. Man könnte also in Anlehnung an Wulffs Formulierung sagen, es handelt sich um die Verdrängung des Schwarz-Weiß-Modus als Metapher für ‚Die Gefühle ergreifen die Herrschaft‘.

Die gewählte Farbzuordnung unterstützt auch hier wieder eine emotionale Bewertung der beiden Ebenen. Durch unsere materialgeschichtliche Kenntnis verbinden wir den Schwarz-Weiß-Modus zunächst mit Vergangenen, wobei die narrative Ebene des Filmtexts unsere

²⁹⁴ Wulff: *Darstellen und Mitteilen*, S. 181f.

²⁹⁵ Ebd., S. 178.

²⁹⁶ Belton: „Painting by the numbers“, S. 64f.

Bewertung dieser Vergangenheit als veraltet und antiquiert evoziert.

„[...] black-and-white in *Pleasantville* comes to signify an absence of color. It is a lack that the film's narrative seeks to liquidate. If the image were all black-and-white, there would be no lack. Because it is part black-and-white and part color, we sense the inadequacy of the film's black-and-white world.“²⁹⁷

Es ist also gerade diese monochrome Eintönigkeit, in der sich für den Zuschauer die versteckte Unzulänglichkeit der oberflächlich heilen Welt von Pleasantville ausdrückt.

6.1.2.5.3. Farbsignale und Symbolismen

Mit dem von Jennifer ausgelösten Wendepunkt des Films, ändert sich auch langsam dessen Farbschema. In dem Maße, in dem die Gefühle und Emotionen in Pleasantville Einzug finden, dringt nun auch die Farbe langsam in das schwarz-weiße Bild ein. Der Wechsel der Farbmodi geht nach und nach in ein Farbschema über, das sich durch zunehmende Farbsignale im schwarz-weißen Bild auszeichnet. Diese Farbsignale evozieren wiederum starke symbolische Konnotationen.

Der Wendepunkt des Films, und damit der Beginn des Einzugs der Farben in das schwarz-weiße Dorf Pleasantville, wird gekennzeichnet, durch das symbolisch geladene Farbsignal einer rot erblühten Rose im schwarz-weißen Bild (Abb. 23). Jennifers Verehrer Skip entdeckt diese auf seinem Heimweg, nachdem sie ihn bei Lover's Lane – dem Treffpunkt der Liebenden - verführt hat.²⁹⁸



Abb. 22: *Pleasantville*, 0h36'54"



Abb. 23: *Pleasantville*, 0h36'53"

Die rote Rose ist der erste Farbkleck, den die Stadt Pleasantville je gesehen hat, und welche Farbe könnte diese Attraktion und zugleich deren Ursache besser ausdrücken, als die Farbe Rot. In dem Rot der Rose drücken sich unmissverständlich Skips neu entdeckte Gefühle aus.

²⁹⁷ Belton: „Painting by the numbers“, S. 62.

²⁹⁸ *Pleasantville*, Regie: Gary Ross, US 1998, DVD-Video, New Line Home Video 2004, 0h36'27"-37'00".

Sie wird zum Zeichen seiner Initiation zur Sexualität. Aufgrund der kulturell verankerten Konnotation von Rot als Farbe der Liebe und der roten Rose als konventionelles Symbol zärtlicher Zuneigung, ist es uns als Zuschauer problemlos möglich, die Bedeutung dieses Farbzeichens zu dekodieren. Wir schenken rote Rosen zum Valentinstag und rote Rosen sind auch in der griechischen Mythologie die Blumen der Liebesgöttin Venus.²⁹⁹

Die Wirkungskraft des Farbzeichens entsteht aber auch hier nicht alleine aus der Farbe heraus, sondern ist untrennbar mit dem Farbobjekt und dem filmischen Kontext verbunden. Wäre Skip die Farbe Rot auf seinem Heimweg erstmals an einer roten Ampel erschienen, so wäre die Bedeutung des Zeichens für uns als Zuschauer eine völlig andere gewesen. Ein solches Zeichen würde wohl eher negativ als Warnung vor den Gefühlen gedeutet werden, weil uns das Farbobjekt der roten Ampel wiederum als institutionalisiertes Zeichen geläufig ist, das uns zum Anhalten ermahnt. Die Inszenierung der Rose hingegen, auf der die frischen Tautropfen der Nacht noch glänzen, wirkt wie eine Ermutigung zu der bevorstehenden Veränderung. Sie motiviert als Zeichen die inhaltliche Deutung, dass Skips Gefühle eine notwendige Revolution sind, die tief in den Bewohnern von Pleasantville schlummert und nur darauf gewartet hat, an die Oberfläche zu gelangen. Zudem unterstützen auch Farbton, Helligkeit und Sättigung diese Deutung, denn es ist nicht etwa ein aggressiv anmutendes, stark gesättigtes Rot, welches das schwarz-weiße Bild hier durchbricht, sondern ein sanfter Rot-Ton mit einer Neigung ins Magenta.

Aber es ist vor allem das Zusammenspiel mit weiteren filmischen Ausdrucksmitteln, welches das Farbzeichen entsprechend signifikativ in Szene setzt: die Mimik des Darstellers, Kamerabewegung, Filmmusik und Montage. In dem Moment, in dem Skip die Rose entdeckt, schwindet sein verträumtes Lächeln und weicht einem Ausdruck des Erstaunens (Abb. 22). Seine Reaktion auf das Ereignis verdeutlicht die Besonderheit, die eine farbige Rose für dieses diegetische Universum bedeutet. Es wird nun abwechselnd zwischen ihm und der Rose hin und her geschnitten, während die Kamera zufährt und auf beiden in einer Nahaufnahme endet.

Ein weiteres Farbsymbol, das der Film ähnlich signifikativ in Szene setzt, ist der rote Apfel, den Buds Verehrerin Margret ihm bei ihrer ersten Verabredung in *Lover's Lane* überreicht.³⁰⁰ Dieser Ort, an dem sich die Jugendlichen von Pleasantville früher lediglich zum Händchenhalten getroffen hatten, ist jetzt, da viele bereits ihre wahren Gefühle entdeckt haben, erblüht und von bunten Farben erfüllt. So evoziert bereits der Handlungsort selbst

²⁹⁹ Vgl. Welsh: *Farben*, S. 58f.

³⁰⁰ *Pleasantville*, 1h12'17"-12'38".

Assoziationen mit dem biblischen Garten Eden. Im Farbschema dieser Szene bilden die beiden Figuren Bud und Margret die Opposition zu ihrer bunten Umgebung. Beide sind noch schwarz-weiß, denn beide haben ihre persönliche Entwicklung noch nicht erfahren, aber beide sehnen sich insgeheim nach der Farbigkeit. Margret läuft zum nächsten Baum und pflückt einen saftig roten Apfel, den sie Bud überreicht mit den Worten „Here, go ahead, try it!“ (Abb. 25).³⁰¹ Diese Geste ist, in Verbindung mit dem Farb-objekt des roten Apfels, ein tief symbolhaft konnotiertes Zeichen im christlich geprägten Kulturraum, das sofort als Verführung zur Ursünde gedeutet wird. Diese Assoziationen evoziert der Film bewusst in Korrelation mit der filmischen Narration. Margret ist neugierig. Für sie stellt die Farbigkeit und die Welt der Gefühle ein unbekanntes Paradies dar, das es zu entdecken gilt. Bud ist noch reserviert, weil er fürchtet das Universum von Pleasantville zu erschüttern. In der symbolhaft konnotierten Geste der Verführung drückt sich auch Margrets Wunsch aus, Bud für sich zu gewinnen.



Abb. 24: *Pleasantville*, 1h12'29"



Abb. 25: *Pleasantville*, 1h12'37"



Abb. 26: *Pleasantville*, 1h12'35"

Aber auch hier wird das Farbobjekt im Ensemble der filmischen Ausdrucksmittel wirkungsträchtig inszeniert. Die Kamera wählt den Bildausschnitt für die Nahaufnahme des Apfels so, dass er, wenn Margret ihn pflückt, den Blick auf den bedeutungsvoll am Nachthimmel stehenden Vollmond freigibt (Abb. 24). Alleine durch diese kameratechnisch auffällige Inszenierung und die Tatsache, dass dafür die Einstellung der Nahaufnahme gewählt wurde,

³⁰¹ *Pleasantville*, 1h12'34".

erfahren wir also bereits, dass es sich um ein signifikatives, intendiertes Zeichen handeln müsste. Die Filmmusik, welche diese Szene untermalt, verrät uns wiederum, ob wir dieses Zeichen der Verführung nun positiv oder negativ deuten sollen. Da die Szene von lieblich anmutenden Geigen-Klängen begleitet wird, liegt die positive Deutung der Verführung zur romantischen Liebe näher, als die Deutung der sündhaften Verführung, die den Untergang des ‚Paradieses‘ bedeuten würde. Dieses Beispiel zeigt, dass bereits die Änderung eines kleinen Gliedes in der Kette der filmischen Ausdrucksmittel, die Bedeutung eines Farbzeichens in sein Gegenteil verkehren kann. So lässt sich festhalten, dass das Farbobjekt ‚roter Apfel‘ zwar für unsere erste spontane Assoziation verantwortlich ist, aber erst dessen Betrachtung in Koordination mit weiteren filmischen Ausdrucksmitteln, macht eine vollständige Dekodierung möglich.

Farbe steht in *Pleasantville* nicht nur für Leidenschaft, sondern auch für Individualität und Veränderung im Allgemeinen. Für jeden der Charaktere ist es eine andere Form der persönlichen Entwicklung, die ihn oder sie verändert und schließlich farbig werden lässt. Zumeist sind es Leidenschaften, die jeder von ihnen bis zum Zeitpunkt ihres Ausbruchs unbewusst unterdrückt hat. Während es für Buds Mutter die Entdeckung ihrer Sexualität und ihrer Unabhängigkeit als Frau ist, ist es für Mary-Sue die intellektuelle Entwicklung die sie durchmacht, indem sie ihr Interesse für Literatur entdeckt. Die Figur des Diner-Besitzers Mr. Johnson löst sich von dem grauen Alltag seines unbefriedigenden Berufs und entdeckt seine Leidenschaft für die Kunst der Malerei. Bud hingegen, erfährt seine charakterliche und chromatische Veränderung erst, als er aus sich heraus geht, Mut beweist und sich für seine Serien-Mutter einsetzt. Schließlich ist es auch für die Figur des Bürgermeisters, als Antagonisten und vehementesten Gegner der Farbigkeit, ein ebenso leidenschaftlicher Wutausbruch, der die auch in ihm schlummernde Farbigkeit letzten Endes doch enthüllt.

Ist der Einzug der Farben in *Pleasantville* erst entfesselt, ist die Revolution nicht mehr zu stoppen. Nach und nach entdecken die Bewohner nun ihre eigene Individualität, sie denken nach, sie hinterfragen, sie ändern ihre Gewohnheiten und entdecken ihre Gefühle. Dabei bleibt ihnen die Farbe als Sinnbild des Wandels dicht auf den Fersen und offenbart sich an all jenen, die die emotionale Veränderung durchmachen.

6.1.2.5.4. Die Angst vor der Farbe

Aber nicht alle Figuren in *Pleasantville* heißen den Einzug der Farbe in ihr Leben willkommen. Für viele steht Schwarz-Weiß für das moralische Gleichgewicht, während die Farben das unkontrollierbare Chaos der Gefühle symbolisieren. In den konservativen Bürgern des Dorfes steigt die Angst vor Veränderung, die sich in einer Angst vor der Farbigkeit ausdrückt. Der schottische Kulturtheoretiker David Batchelor konstatiert in seinem gleichnamigen Text, dass unsere Kunst und Kultur seit Jahrhunderten von einer „Chromophobie“ befallen ist, die sich in einer „discrimination against colour“ äußert.³⁰² Diese These findet in der symbolischen Farbdramaturgie von *Pleasantville* ihre Entsprechung. Susanne Marschalls Analyse zum Ursprung der kulturhistorischen Wurzeln dieser Chromophobie liest sich wie eine Analyse der Dramaturgie von *Pleasantville*.

„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.“³⁰³

Die Dramaturgie des Films bildet eine Parabel, die auf tatsächliche historische Ereignisse verweist. Etwa in der Mitte der revolutionären Vorgänge in *Pleasantville*, als bereits einige Menschen farbig geworden sind, während andere noch schwarz-weiß sind, tritt plötzlich die Angst vor der Andersartigkeit in den Vordergrund und bringt die gewaltsame Seite der Bürger zum Vorschein. Der Film erinnert hier bewusst an die Rassendiskriminierung, die die amerikanische Geschichte in den 50er und 60er Jahren geprägt hat, und wählt mit der Wortwahl „die Farbigen“ eine Bezeichnung, die in beiden Kontexten ihre Bedeutung hat. In der Szene, in der sich Bud und Mr. Johnson vor Gericht verantworten müssen, weil sie ein Gebäude mit einem bunten Gemälde verziert hatten, wird dieser Symbolismus der Rassentrennung bedient. In der Inszenierung dieser Sequenz wurden die ‚farbigen‘ Bürger auf die Sitzplätze in der Loge verbannt, separiert von den schwarz-weißen Bürgern, die im Parterre Platz nehmen (Abb. 27).³⁰⁴

³⁰² Batchelor: „Chromophobia“, S. 67.

³⁰³ Marschall: *Farbe im Kino*, S. 35.

³⁰⁴ *Pleasantville*, 1h42'12"-47'40".



Abb. 27: *Pleasantville*, 1h42'18"

Wieder stehen sich zwei semantische Gegenpole in Form einer Antonymie gegenüber, nur steht Farbe diesmal vor allem für Weiterentwicklung und Veränderung, während die Monochromie für den Reaktionismus der schwarz-weißen Bürger steht. Die Abneigung der Farben wird zur Metapher für die Angst vor Veränderung und Andersartigkeit.

Batchelors Text weist viele Parallelen zur Farbdramaturgie von *Pleasantville* auf. All die Formen, die *Chromophobie* nach Batchelor annehmen kann, „some technical, some moral, some racial, some sexual, some social“³⁰⁵, kommen auch in dem Film zum Ausdruck. Auch hier ist es das Unbekannte, das schwer greifbare an der Farbe, das den konservativen Bewohnern der Stadt Angst bereitet. Wie bei Batchelor wird der „fall into colour“ von den Antagonisten des Films mit dem „fall from grace“ gleichgesetzt.³⁰⁶ „Colour was a permanent internal threat, an ever-present inner other which, if unleashed, would be the ruin of everything, the fall of culture.“³⁰⁷ Farbe stellt für die Bewohner der Stadt ein neuartiges Problem dar, mit dem man erst lernen muss, umzugehen. Der erste Ansatz damit umzugehen ist sowohl bei den Charakteren des Films, wie auch Batchelor es in seinem Text Charles Blanc unterstellt, entweder „abandoning colour altogether or controlling it“.³⁰⁸ So versucht auch der Bürgermeister der Stadt Pleasantville die Kontrolle zu erlangen, indem er zunächst alle Farben der Palette außer Schwarz, Weiß und Grau verbieten lässt und alle Bücher der Stadt auf offener Straße verbrennen lässt, was wieder einen historischen Verweis auf die Bücherverbrennungen im Dritten Reich darstellt.

³⁰⁵ Batchelor: „Chromophobia“, S. 67.

³⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 71.

³⁰⁷ Ebd., S. 64.

³⁰⁸ Ebd., S. 66.

6.1.3. Figurenbezogene Funktionen

6.1.3.1. Visualisierung psychischer Innenwelten von Figuren

Eine weitere Funktion, die der Wechsel von Schwarz-Weiß und Farbmodus verfolgen kann, ist die Visualisierung psychischer Innenwelten einzelner Figuren des Films. Dabei kann es sich sowohl um Erinnerungen, Gedanken oder Träume der Figuren handeln, als auch deren Fantasien, Tagträume oder Visionen.

Erinnerungen beinhalten auch eine zeitliche Komponente und könnten daher zum Teil auch der Funktion der temporalen Kontrastierung zugeordnet werden. In meiner Einteilung mache ich dabei aber den Unterschied, ob es sich um bewusst erzählte, also artikulierte Erinnerungen der Figuren handelt, oder um Gedankensplitter, die unbewusst aus dem Inneren einer Figur herausbrechen. Zumeist entsteht die spezifische Zeichenhaftigkeit figurenmotivierter Erinnerungen nicht alleine aus der farblichen Absetzung des Erinnerten, sondern eine Kombination verschiedener filmischer Ausdrucksmittel zeigt dem Zuschauer an, dass er gerade an der Gedankenwelt einer Figur teil hat. Dabei gibt es verschiedenste filmische Ausdrucksmittel um Träume oder Erinnerungen visuell zu übersetzen. Im klassischen Fall ist dem erinnerten oder geträumten Ereignis oft eine Nahaufnahme des Darstellers vorangestellt und/oder diese folgt ihr. Manchmal ist dieser Effekt ergänzt durch eine signifikative Überblendung, die den Übergang in die Gedankenwelt des Darstellers markiert. Es ist aber auch möglich die Vision in ihrer Bildqualität vom Rest des Films abzusetzen, wie z.B. den Bildern einen leicht verschwommenen Charakter zu verleihen.

Ein Beispiel für eine solche signifikative Inszenierung figurenbezogener Erinnerungen findet sich in Brian de Palmas *Sisters* (US 1973).³⁰⁹ In dem Film hat die Reporterin Grace einen Mord beobachtet, den ihre Nachbarin Danielle verübt haben soll. Weil die Polizei ihr aus Mangel an Beweisen nicht glaubt, macht sie sich selbst daran, den Fall zu lösen. Es stellt sich heraus, dass Danielle eine dissoziative Identitätsstörung entwickelt hat, weil sie von ihrer siamesischen Zwillingsschwester Dominique getrennt wurde, wobei diese ums Leben kam. Danielles Mann Emil ist Oberarzt einer psychiatrischen Klinik und hat seiner Frau geholfen, den Mord zu vertuschen. Als die Reporterin in der Klinik auftaucht, gibt Emil vor, sie wäre eine Patientin und lässt sie sedieren. Er wendet an beiden Frauen eine Art Hypnose-Therapie an, in der er Danielle zwingen will, sich zu erinnern und den Tod ihrer Schwester zu akzeptieren. Grace liegt daneben, sediert, aber bei Bewusstsein, und erlebt diese

³⁰⁹ *Sisters*, Regie: Brian de Palma, US 1973, *Die Schwestern des Bösen*. 1h16'05"-22'19".

Erinnerungen selbst mit.

Während wir das Close-Up von Grace's Auge sehen, hören wir auf der Tonebene Emils Stimme, die mit einem Hall belegt die Worte „Go back. Remember!“ spricht (Abb. 28). Dann zoomt die Kamera auf das Auge zu, immer näher, bis die Iris das Bild mit Schwarz bedeckt. Aus dieser Schwärze heraus entwickelt sich eine kleine Runde Maske, die immer größer wird und den Blick auf eine Schwarz-Weiß Sequenz freigibt (Abb. 29).

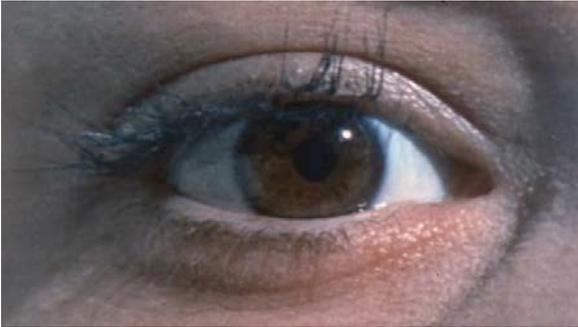


Abb. 28: *Sisters*, 1h16'08"



Abb. 29: *Sisters* 1h16'56"

Dieser Effekt erweckt die Anmutung, als würden wir als Zuschauer in das Auge der Figur, und damit gleichsam in ihre Gedankenwelt eintauchen. Grace wird Teil von Danielles Erinnerungen und erlebt diese durch die Medikamente so intensiv, als wäre sie selbst dabei. In dieser Sequenz verweist der Moduswechsel also auf das Vordringen in eine andere mentale Ebene der Figur.

Aber nicht nur Erinnerungen, sondern auch Träume oder Visionen bilden narrative Ebenen, die der Film aus dem Inneren der Figuren erzählt und nach außen sichtbar macht. In *Malèna* (IT 2000) beginnt der Junge Renato seine Sexualität zu entdecken, während er die schöne Malèna Scordia in der Nachbarschaft beobachtet. Während er masturbiert, stellt er sich vor, wie er mit seiner Traumfrau die spannendsten Abenteuer bewältigt. Diese Tagträume des Jungen stellt der Film in Schwarz-Weiß dar.³¹⁰ Die modale Absetzung erreicht hier nicht nur eine Differenzierung der Fantasien des Jungen vom Rest der Handlung, sondern verleiht ihnen auch den Charakter der, zu dieser Zeit im Kino laufenden großen Spielfilme, deren Handlung sich Renato für seine Visionen entlehnt.

Bei figurenmotivierten Modi-Wechseln muss es nicht der Schwarz-Weiß-Modus sein, der für die erinnerte Handlung gewählt wird. In Martin Scorseses *Raging Bull* (US 1980) ist der dominierende Modus der Gegenwartshandlung in Schwarz-Weiß gehalten. Den Farbmodus wählt Scorsese hingegen für eine Montagesequenz, die ab Minute 41'20" des Films einsetzt,

³¹⁰ *Malèna*, Regie: Giuseppe Tornatore, IT 2000, *Der Zauber von Malèna*, 0h30'16"-31'26", 0h41'30"-42'01", 1h15'58"-16'48".

in der die Erinnerungen des Protagonisten Jake La Motta an vergangene Tage im Kreise der Familie gegen Bilder aus der harten Welt des Kampfes im Boxring kontrastiert werden.³¹¹ Bei diesen Ausschnitten handelt es sich aber um keine klassischen Rückblenden, vielmehr ist es eine narrative Reminiszenz an Momente in denen La Motta Glück und Erfolg erfahren hat, privat wie im Boxring. Der zeitlichen Komponente kommt hier geringere Bedeutung zu, stattdessen erfolgt die Zuordnung der beiden Ebenen nach einer emotionalen figurenorientierten Bewertung, die uns die in Farbe gehaltenen Sequenzen als die glücklicheren Tage des Protagonisten suggeriert.

³¹¹ *Raging Bull*, Regie: Martin Scorsese, US 1980, *Wie ein wilder Stier*, 0h41'20"-43'51".

6.1.3.2. Fallbeispiel IV - *Sleepers*

6.1.3.2.1. Inhalt

In Barry Levinsons Film *Sleepers* (US 1996) wird der Wechsel der Farbmodi überwiegend figurenbezogen eingesetzt. Der Film erzählt die Geschichte von den vier Jugendfreunden Shakes, Tommy, Michael und John, die durch einen harmlosen Streich mit unglücklichem Ausgang in einer Jugendstrafanstalt landen. In den Monaten, die sie dort verbringen, erleben sie ein Trauma, dass ihr gesamtes Leben verändern wird. Die grausamen Aufseher der Strafanstalt, angeführt von Sean Nokes, schikanieren die Kinder, schlagen und vergewaltigen sie.

Dreizehn Jahre später treffen Tommy und John, die mittlerweile kriminell geworden sind, in einer Bar zufällig auf Sean Nokes und erkennen ihn sofort wieder. Als sie ihn ansprechen und sich zu erkennen geben, zeigt er keine Reue, woraufhin die beiden ihn erschießen.

Bei der darauf folgenden Gerichtsverhandlung übernimmt Michael, der inzwischen Staatsanwalt geworden ist, die Anklage der beiden. Er plant den Fall mutwillig zu verlieren und die Verbrechen der Aufseher der Strafanstalt aufzudecken, um seine beiden Jugendfreunde zu retten. Bei diesem Vorhaben helfen ihm Shakes und der befreundete Pfarrer Bobby, mit dem die Jungen aufgewachsen sind.

6.1.3.2.2. Analyse des Moduswechsels

Sleepers ist ein Beispiel dafür, dass der Moduswechsel in einem Film nicht nur einer einzigen Funktion folgen muss, sondern auch verschiedene Funktionen kombinieren kann. So finden sich in diesem Film sowohl temporale Modiwechsel, als auch narrativ motivierte und figurenbezogene.

Der erste figurenbezogene Moduswechsel setzt in Minute 1h05'17" des Films ein, direkt nachdem der Zuschauer Zeuge des Mordes an Sean Nokes geworden ist. Die Szene zeigt Tommy und John in einer parallelen Kamerafahrt in ihren Gefängniszellen. Auf der Tönebene hören wir den Richter, der die beiden nach ihrem Schuldbekenntnis befragt, worauf beide mit „Not guilty your honor!“ erwidern. Währenddessen überblenden die farbigen Bilder der beiden Erwachsenen Protagonisten mit Bildern im Schwarz-Weiß-Modus, die sie als Jungen auf der Anklagebank sitzend zeigen (Abb. 30 und 31).³¹² Diese signifikative Überblendung der Modi an just dieser Stelle der Handlung suggeriert, dass es nicht die

³¹² *Sleepers*, 1h05'17"-05'28".

erwachsenen Männer waren, die diese Tat begangen haben, sondern die schwachen hilflosen Kinder, die nicht vergessen konnten, was ihnen angetan wurde. Die Überblendung sucht die begangene Tat zu mildern und den Zuschauer, noch vor Beginn der Gerichtsverhandlung, auf die dramaturgisch ‚richtige‘ Seite zu ziehen. Als Zuschauer wissen wir um die Schuldigkeit der beiden Darsteller hinsichtlich der Anklageschrift, wir wissen aber auch um das Trauma, das sie zu dieser Tat getrieben hat. Indem die Überblendung den Zuschauer an jenes Trauma erinnert, gibt sie zugleich eine Empfehlung für die Unschuld der Figuren ab.



Abb. 30: *Sleepers*, 1h05'22"



Abb. 31: *Sleepers*, 1h05'24"

Ein häufiges Motiv für den Moduswechsel in *Sleepers* ist vor allem das visuelle Durchbrechen verdrängter Erinnerungen der Figuren. Als Shakes in die Kirche geht, um zu beten, kommen in ihm plötzlich die verdrängten Erinnerungen der Vergewaltigung im Jugendgefängnis hoch und drängen an die Oberfläche. Als er einen Rosenkranz aus seiner Hosentasche holt, wird dieser Gegenstand zum Auslöser für die Erinnerung an sein Trauma.³¹³ Stilistisch wird die Erinnerungssequenz eingeleitet, indem die Kamera in der Nahaufnahme auf dem Rosenkranz beginnt, und dann zum sorgenvollen Gesicht des Darstellers hinaufschwenkt. Ab diesem Zeitpunkt durchbrechen die erinnerten Gedankenketten im Schwarz-Weiß-Modus abgesetzt die farbige Handlung, immer wieder gegengeschnitten mit unruhigen Nahaufnahmen des Darstellers in Handkamera-Führung.

Dabei zieht sich die Tonebene der erinnerten Ereignisse durch, und liegt auch über den Bildern der Gegenwartshandlung. Sie ist zusätzlich mit einem Hall-Effekt belegt, was die Anmutung erweckt, als würden die verhöhnenden Worte der Aufseher direkt aus seinem Inneren heraus hörbar werden. Immer wieder zeigt die Kamera Nahaufnahmen von Shakes Augen, die er schmerzvoll zusammenkneift, oder seinen Händen, die sich krampfhaft an den Rosenkranz klammern, jenen Gegenstand, der für ihn Auslöser und Erlösung zugleich ist. All diese Ausdrucksmittel übersetzen für den Zuschauer die innere Unruhe der Figur und die Unerträglichkeit des Erinnerten. Die Bilder, die aus ihm herausbrechen, sind ein Geheimnis,

³¹³ *Sleepers*, 1h24'42"-1h26'28".

das tief in seinem Inneren vergraben war, über das er bis zu diesem Zeitpunkt im Film mit niemandem gesprochen hatte. Nur die vier Jungen alleine wissen, was ihnen damals widerfahren ist.

Eine ähnliche Form visuell durchbrechender, verdrängter Erinnerungen wiederholt sich am entscheidenden Wendepunkt der Gerichtsverhandlung, wenn Ralph Ferguson, einer der ehemaligen Aufseher der Strafanstalt, in den Zeugenstand gerufen wird. Auch er war an den Folterungen und Vergewaltigungen der Jugendlichen beteiligt, aber im Laufe der Jahre hatte er versucht, seine Schuld zu verdrängen. Als der Verteidiger die Vergehen der Anstalt aufdeckt und Ferguson danach fragt, wer an den Folterungen beteiligt war, wird er zum ersten Mal seit langer Zeit wieder mit seiner Schuld konfrontiert.³¹⁴

Zunächst wehrt er sich noch dagegen, indem er erwidert er könne sich nicht mehr an alle Namen erinnern, aber der Verteidiger insistiert erneut: „Remember one!“³¹⁵. Daraufhin startet die Überleitung zur Erinnerungssequenz, indem die Kamera Fergusons Nahaufnahme in einem langsamen Zoom verdichtet. Er starrt die beiden Angeklagten an, die in einem Doppel plötzlich gegenlichtig, von gleißendem Schweinwerfer-Licht angestrahlt inszeniert werden, so dass ihre Umgebung in einer traumartig nebeligen Atmosphäre verschwimmt. Die Kamera verdichtet nun auch auf das Doppel und nach einer Überblendung sehen wir Fergusons Vision, in der er Tommy und John als kleine Jungen auf der Anklagebank sitzen sieht. Im nächsten Schnittbild verdichtet die Kamera im Zoom auf Fergusons Augen und die ersten Erinnerungen setzen ein. Erst auf der Tonebene, dann in Form von schwarz-weiß abgesetzten Gedankenfetzen, die die Gewaltmaßnahmen gegen eines der Kinder zeigen. Während Ferguson unruhig mit dem Kreuz an seiner Halskette spielt, dringen immer wieder die schwarz-weißen Gedankenfetzen von den Ereignissen in der Strafanstalt an die Oberfläche (Abb. 32-35). Seine Fassade beginnt zu bröckeln. Er ist nicht mehr im Stande zu verbergen, wie sehr ihn die Schuld quält und gesteht schließlich seine und Nokes Vergehen an den Kindern. Der Moduswechsel übersetzt hier für den Zuschauer die Schuldgefühle, die aus dem Innersten der Figur an die Oberfläche dringen, und visualisiert seinen emotionalen Ausbruch. Immer wieder durchbrechen die schwarz-weißen Gedankenfetzen die farbige Handlung und quälen die Figur, so lange, bis sie ihn zur Kapitulation zwingen.

³¹⁴ *Sleepers*, 1h52'27"-1h55'55".

³¹⁵ *Sleepers*, 1h52'37".



Abb. 32: *Sleepers*, 1h54'32"



Abb. 33: *Sleepers*, 1h54'01"



Abb. 34: *Sleepers*, 1h54'30"



Abb. 35: *Sleepers*, 1h54'21"

Aber Erinnerungen sind nicht die einzigen Auslöser für figurenbezogene Modiwechsel in dem Film. Es sind auch Gefühle der Figuren, die in Form von Visionen, schwarz-weiß akzentuiert zum Ausdruck kommen. Durch Fergusons Geständnis alleine kann die Verhandlung nicht gewonnen werden, denn dies bewiese lediglich das Motiv der Angeklagten, nicht ihre Unschuld. Als einzigen Ausweg bittet Shakes den befreundeten Pfarrer Bobby vor Gericht auszusagen und Tommy und John ein falsches Alibi zu verschaffen. Der Pfarrer hat die Jungen aufwachsen sehen und hat immer versucht, sie zu beschützen und auf den rechten Weg zu führen. Ein Meineid wäre eine Sünde an seinem Glauben, aber er weiß was Tommy und John zu der Tat getrieben hat und ihm ist bewusst, dass er an diesem Punkt der einzige ist, der die beiden noch vor dem Gefängnis bewahren kann.

Gefesselt in diesem Konflikt sitzt der Pfarrer in der Kirche und hadert mit seinem Gewissen. In einer Nahaufnahme sehen wir ihn hoch ans Kreuz blicken und dann wieder gedankenverloren hinunter auf den Boden. Jetzt überblendet die farbige Nahaufnahme in eine schwarz-weiße Aufnahme von Tommy und John als Jungen, die hilflos unter Wasser treiben, als drohten sie zu ertrinken. Dann überblendet der Film vom schwarz-weiß auf eine farbige Nahaufnahme von Staatsanwalt Michael, der ebenso gedankenverloren nach unten blickt, und wieder zurück auf eine schwarz-weiße Totale der beiden Jungen, die vergnügt von einer Brücke ins Wasser springen. Abschließend sehen wir erneut Michael in einer farbigen Totale von hinten aufs Wasser hinausblickend.³¹⁶ Hier erzählt ein und dieselbe

³¹⁶ *Sleepers*, 2h00'24"-01'09".

Schwarz-Weiß-Sequenz aus dem Inneren von zwei verschiedenen Figuren des Films. Sie wird durch die Montage so inszeniert, dass sie für Pfarrer Bobby eine Vision der hilflosen Jungen ist, die seines Schutzes bedürfen, während sie für Michael eine nostalgische Erinnerung, an die noch unbeschwerten Zeiten ihrer gemeinsamen Jugend ist. Durch die Reihenfolge der Bilder im Schnitt wird die vermeintliche Vision des Pfarrers erst in zweiter Linie als Rückblende enttarnt. Die Aussage der Nahaufnahmen, der unter Wasser treibenden Jungen, ändert sich und erhält am Ende der Sequenz eine neue Bedeutung.

Der Fokus des Schwarz-Weiß-Modus in *Sleepers* liegt nicht auf der zeitlichen Komponente, auch wenn die erinnerten Ereignisse grundsätzlich in der Vergangenheit liegen. Vielmehr erzählen die schwarz-weißen Bilder direkt aus dem Inneren der Figuren heraus. Sie artikulieren deren Schuldgefühle und Trauma, ihre inneren Konflikte und Ängste; das Unsichtbare, das dem Zuschauer ansonsten verborgen bliebe, welches aus der Seele der Figuren an die Oberfläche drängt.

6.1.4. Rezeptive Funktionen

Zu den rezeptiven Funktionen zähle ich Filme, bei denen der Moduswechsel nach einer ganz bestimmten Wahrnehmung der Handlung für den Zuschauer ausgerichtet ist. Es geht hier weniger um die differentielle Kontrastierung verschiedener Ebenen, sondern vielmehr darum, durch den Moduswechsel eine ganz bestimmte rezeptorische Wirkung im Zuschauer zu unterstützen. Eine Lenkung der Wahrnehmung, wenn man so will.

Im Zuge meiner Filmanalysen konnte ich zwei verschiedene Ausprägungen dieser übergeordneten Gruppe ausmachen, auf die ich im Folgenden näher eingehen werde.

6.1.4.1. Simulierte Authentifizierung

Hierbei handelt es sich um Filme, die den Moduswechsel dazu nutzen, um den Schein zu erwecken, dass es sich bei dem abgebildeten Filmmaterial nicht um nachgestellte Szenen handle, sondern um dokumentierte Aufnahmen von tatsächlichen Ereignissen, d.h. Filme, bei denen der Moduswechsel nach einer gesteigerten Authentizitätswirkung des Abgebildeten strebt. Susanne Marschall verweist auf eine „assoziative Verbindung des Schwarzweißfilms mit dokumentarischer Wirklichkeitsabbildung“ und sieht diese als „technikgeschichtlich bedingt“, eine Tatsache „die zu dem merkwürdigen Glauben geführt hat, schwarzweiße Bilder seien realistischer als farbige“.³¹⁷ Auch Baz Luhrman kommentiert seine Entscheidung, den Film *Moulin Rouge* mit Schwarz-Weiß Aufnahmen beginnen zu lassen, mit den Worten „we tend to trust black and white film“.³¹⁸ Das bedeutet, aufgrund der im Laufe der Jahre gefestigten Rezeptionserfahrungen, verbinden wir schwarz-weiße Bilder mit Archivmaterial von Nachrichten-Teams aus der Zeit des Schwarz-Weiß Fernsehens, und kategorisieren sie daher, in einem gewissen filmischen Kontext, bewusst oder unbewusst, als seriöser und authentischer.

Viele Filme machen sich diese assoziative Verbindung zu Nutze und lenken damit die Wahrnehmung der Zuschauer auf subtile Weise. So arbeitet beispielsweise Oliver Stones Politthriller *JFK* (US 1991), der sich mit dem Attentat auf Präsident John F. Kennedy aus dem Jahr 1963 beschäftigt, mit einer Mischung von farbiger Spielhandlung und tatsächlichem Archivmaterial von politischen Auftritten, Interviews oder Nachrichtenbildern des

³¹⁷ Marschall: *Farbe im Kino*, S. 387.

³¹⁸ Luhrman, Baz: Audiokommentar, *Moulin Rouge*, 0h02'28".

Attentats. Das tatsächliche Archivmaterial mischt der Film immer wieder mit „im Stil des Dokumentarischen nachgestellten Spielfilmszenen in Schwarzweiß“.³¹⁹ Mit dieser Taktik arbeiten auch schon Filme wie *Wilson* (US 1944) oder *Gandhi* (UK 1982), die ebenso nachgestellte Szenen in Schwarz-Weiß präsentieren, um diese wie Nachrichtenmaterial wirken zu lassen und so deren Authentizität zu steigern. Nach Marschall „kaschiert“ in diesem Fall das „Schwarzweißfilmmaterial den Status der Inszenierung“.³²⁰

Andere Filme treiben diese Funktion noch weiter und nutzen die authentische Anmutungsqualität schwarz-weißer Bilder zu einer gezielten Täuschung des Zuschauers. So gibt beispielsweise das im Jahre 2003 entstandene Remake von *The Texas Chainsaw Massacre* (US) vor, auf tatsächlich geschehenen Mordfällen zu beruhen, durch die Behauptung „Nach einer wahren Geschichte“, die sich am Cover der DVD und auf einigen Filmplakaten findet. Um dieses Gefühl im Zuschauer zu verstärken, wird am Anfang und Ende des, ansonsten in Farbe gedrehten Films, schwarz-weißes Filmmaterial einer nachgestellten Tatortbegehung eingesetzt.³²¹ Hier wurde augenscheinlich versucht mit allen filmischen Ausdrucksmitteln die größtmögliche Authentizitäts-Wirkung zu erreichen. So benutzt die Szene nicht nur den Schwarz-Weiß-Modus, sondern das Filmmaterial wurde nachträglich auch bearbeitet mit einem Effekt, der kleine Filmfehler simuliert. Auch auf inszenatorischer Ebene wird dieser Eindruck verstärkt, indem der Schauspieler, der durch den Tatort führt, in ein Mikrofon spricht, dabei häufig in die Kamera blickt und immer wieder auch seinen Kameramann direkt adressiert.

Diese Darstellungsweise erweckt den Anschein, als wären die Aufnahmen bereits zur Zeit der erzählten Morde - also im Jahr 1973 - gedreht worden und lässt damit die Grenzen zwischen Film und Realität für den Zuschauer verschwimmen. Wäre dieselbe Szene in Farbe gehalten, wie der Rest des Films, gäbe es für den Zuschauer keinen Grund an ihrer Fiktionalität zu zweifeln. Dadurch, dass die Filmemacher das Material aber schwarz-weiß darstellen und hinsichtlich eines älteren Looks nachbearbeitet haben, kann man auf den ersten Blick nicht mehr mit Sicherheit ausschließen, dass es sich vielleicht doch um Material einer tatsächlichen Tatortbegehung handeln könnte. Alleine aufgrund der Assoziation, die diese Darstellungsweise in uns hervorruft, ist man geneigt, dem Film Glauben zu schenken und muss schon weiter recherchieren, um herauszufinden, dass es sich nur um eine gekonnte Täuschung aus der Filmtrickkiste handelt.

Gerade Horrorfilme bedienen sich immer wieder dieser Wirkungskraft schwarz-weißer

³¹⁹ Marschall: *Farbe im Kino*, S. 388.

³²⁰ Ebd., S. 388.

³²¹ *The Texas Chainsaw Massacre*, Regie: Marcus Nispel, US 2003, 0h0'45"- 0h02'36" und 1h28'03"- 29'00".

Bilder, weil in diesem Genre eine gesteigerte Authentizitätswirkung des Abgebildeten auch eine Steigerung der Spannung bedeutet. Ein großer Teil des Erfolges von Filmen wie *The Blair Witch Project* (US 1999) oder *Paranormal Activity* (US 2007) ist sicher auch der Tatsache geschuldet, dass durch die Ebene des scheinbar privaten Amateurfilmmaterials versucht wird, im Zuschauer das unheimliche Gefühl der Authentizität zu evozieren. Diese Ebene ist bei beiden Filmen monochrom³²² vom Rest der Handlung abgesetzt und in dem entsprechenden Homevideo-Look gehalten. Zudem konzentriert sich auch das Schauspiel auf einen scheinbar spontanen Stegreif-Realismus, mit direkter Adressierung der Kamera und wackeliger Kameraführung, der den Partizipations-Eindruck für den Zuschauer fördert.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Kombination von Farb- und Schwarz-Weiß-Material diese authentifizierende Ausdruckskraft zwar stark unterstützt, aber auch hier vor allem das Zusammenspiel der Farbe mit anderen filmischen sowie inszenatorischen Ausdrucksmitteln für ein Zustandekommen der gewünschten Wirkung entscheidend ist.

6.1.4.2. Subjektivierung

Unter der Form der Subjektivierung sollen Modiwechsel verstanden werden, die, in Verbindung mit einer subjektiven Kameraeinstellung, den veränderten Blick einer Figur durch ein weiteres Medium simulieren. Dabei handelt es sich häufig um technische Medien wie Kameras oder Fotoapparate. So führt beispielweise der Film *The Life and Death of Peter Sellers* (US 2004) immer wieder die schwarz-weiße Ebene des subjektivierenden Blicks durch die Familien-Kamera ein. Oder Gus Van Sants *Milk* (US 2008) bringt den Zuschauer über einen Fotoapparat in die Perspektive des Protagonisten und zeigt uns die privaten Fotos die er macht aus seinem Blick durch das Objektiv³²³.

Ich war zunächst unschlüssig, ob man diese Form überhaupt als signifikativ bezeichnen kann, denn auf einer ersten Stufe verweist der Moduswechsel hier lediglich auf das Requisit des verwendeten Mediums, was an sich noch nicht signifikativ wäre. Alleine für sich hat der Moduswechsel hier auch keine tiefergehende Bedeutung und der Großteil der subjektivierenden Wirkung ist natürlich der Point-of-view Kameraeinstellung geschuldet. Die Kombination dieser beiden Ausdrucksmittel hat aber dennoch eine signifikante Wirkung auf den Zuschauer, die ich in dieser Auflistung nicht unbeachtet lassen wollte. Sie bringt den

³²² Anm: Bei *The Blair Witch Project* ist es der Schwarz-Weiß-Modus, bei *Paranormal Activity* ist es ein leichter Grünstich der über die schwarz-weiße Monochromasie gelegt ist, wie bei einem Nachtsichtgerät.

³²³ *Milk*, Regie: Gus Van Sant, US 2008, 0h09'43".

Betrachter in die Perspektive des Protagonisten und lässt ihn einen Moment der Handlung mit dessen Augen sehen. Die anderen Figuren des Films blicken direkt in die Kamera, d.h. sie blicken auch den Rezipienten direkt an und sprechen mit ihm. Genau darin liegt das signifikative Potential dieser Form, denn eine solche Darstellungsweise kann im Zuschauer ein gesteigertes Gefühl der Partizipation am Geschehen bewirken und die Nähe zu den Charakteren ausbauen.

Der Film *The Blair Witch Project* (US 1999) benutzt immer wieder die schwarz-weiße Ebene der Videokameraaufnahmen der Protagonisten und erzählt die Geschichte aus deren Blick durch die Kamera. Hier war das gesteigerte Partizipationsgefühl sicher auch entscheidend am Erfolg des Films beteiligt.³²⁴ Die Darstellungsweise des subjektivierenden Blicks ist darauf ausgerichtet, dem Zuschauer das Gefühl zu geben, selbst am Geschehen teilzuhaben und dadurch kann die unheimliche Handlung oft als noch mitreißender empfunden werden.

John Carpenters *They Live* (US 1988) benutzt die manipulierte Sonnenbrille als Medium um den Zuschauer immer wieder in die Perspektive des Protagonisten zu begeben. Durch jene Brille enttarnt dieser die Besatzung der Erde durch Aliens. Es sind hier also in gewisser Weise auch narrative Räume die gegeneinander abgegrenzt werden: zum einen die Welt wie die Menschen sie sehen, in Farbe und zum anderen die verborgene, von Aliens manipulierte Welt, in Schwarz-Weiß.

Abschließend muss noch mal betont werden, dass der Farbmodus bei dieser dramaturgischen Funktion lediglich in Verbindung mit der entsprechenden Kameraeinstellung signifiziert und die subjektivierende Wirkung nur unterstützt.

³²⁴ Der Film hat bei Produktionskosten von nur 60.000\$ ein weltweites Einspielergebnis von über 248 Millionen Dollar erreicht, siehe <http://boxofficemojo.com/movies/?id=blairwitchproject.htm>.

6.2. Visuelle Brüche – Farbige Zeichen im schwarz-weißen Bild

Die zweite Möglichkeit der Synthese von Schwarz-Weiß und Farbe im Film, neben dem Wechsel der Farbmodi, ist die Setzung bewusster Farbsignale im schwarz-weißen Bild. Diese Form hat bereits in der Praxis der Handkoloration der Stummfilmzeit ihren Ursprung. Schon dort wurden gezielt einzelne Elemente des Bildes durch Koloration per Hand, manchmal mit Hilfe von Schablonen hervorgehoben. Auch wenn die Entscheidung, welche Elemente des Bildes koloriert werden sollten und welche nicht, per se schon eine Entscheidung dramaturgischer Natur ist, kann man nicht viele der damaligen Filme als signifikativ koloriert bezeichnen, denn die angestrebte Wirkung der Farbe zielte zumeist noch auf deren Attraktions-Effekt ab. Man benutze Farbe häufig um der Farbe Willen, weil sie eine Neuheit war und ein Anreiz für das Publikum.

In Kapitel 4.3. habe ich in einer Analyse Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* bearbeitet, der für mich, mit seiner rot kolorierten Flagge der Revolution, eines der ersten Fallbeispiele für Farbsignifikation im Film ist. In zeitgenössischen Filmen tritt diese Form der Farbdramaturgie jedoch seltener auf. Anfang der 90er Jahre hat Steven Spielberg sie für seinen Film *Schindler's List* (US 1993) wiederentdeckt. In der Szene, in der Oscar Schindler die Räumung des Warschauer Ghettos beobachtet, sieht er in der Menge ein kleines Mädchen (Abb. 36 und 37).³²⁵ Spielberg lässt lediglich den roten Mantel des Mädchens in einem unaufdringlichen Rot-Ton kolorieren und lenkt damit auf subtile Weise gleichsam die Aufmerksamkeit des Zuschauers, wie auch die Aufmerksamkeit der Figur Oscar Schindlers.



Abb. 36: *Schindlers List*, 1h06'19"



Abb. 37: *Schindlers List*, 1h06'00"

Aufgrund der, in der Szene allgegenwärtigen Gefahr durch die Nazis, macht die Farbe Rot das Mädchen zur Zielscheibe.³²⁶ Sie ist Symbol und Einzelschicksal zugleich und „steht für

³²⁵ *Schindler's List*, Regie: Steven Spielberg, US 1993, 1h05'20"-07'40".

³²⁶ Vgl. Marschall: *Farbe im Kino*, S. 51.

die Tragödie der jüdischen Bevölkerung im Holocaust und für sich selbst.³²⁷ Auf einer ersten Ebene dient das Farbsignal als „Mittel der Subjektivierung und Perspektivierung“³²⁸. Auf einer zweiten Ebene lassen sich jedoch wieder verschiedene Konnotationen mit der Figur verbinden, die durch die Farbe Rot evoziert werden:

„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.“³²⁹

In den meisten Fällen werden solche visuellen Brüche erzeugt, indem in einem überwiegend schwarz-weißen Bild einzelne Farbakzente gesetzt werden. Im Film *Sleepers* ist diese Form jedoch in umgekehrter Weise zu beobachten.³³⁰ Der Protagonist Shakes muss als Strafe für ein, gegen die Aufseher der Strafanstalt gewonnenes Football-Match, tagelang in einer dunklen Einzelzelle schmoren. Sein Gesicht ist geschunden, weil er verprügelt wurde. In der dunklen Einsamkeit der Zelle verliert er jedes Zeitgefühl und sein Verstand beginnt ihm Streiche zu spielen. Durch einen Spalt im verdunkelten Fenster fällt ein einzelner Strahl Sonnenlicht in die düstere Zelle. Shakes hebt die Hand und fängt damit die Reflexion des Strahls auf. Auf seiner Handfläche sieht er nun in einer Schwarz-Weiß-Projektion Bilder von Erinnerungen aus vergangenen unbeschwerten Tagen seiner Jugend (Abb. 38 und 39).



Abb. 38: *Sleepers*, 0h52'38"



Abb. 39: *Sleepers*, 0h52'29"

Es sind Erinnerungen, aber zugleich Visionen, weil er in diesem Moment glaubt, sie wirklich zu sehen. Sie bilden den monochromen Bruch in einem ansonsten farbigen Bild. Zudem wird eine emotionale Bewertung der beiden Modi deutlich. Der Farbmodus der filmischen Realität ist geprägt von schmerzenden, bedrückenden Farben. In der düsteren Einzelzelle dominiert ein schmutziges Grau das in Kontrast zu dem Purpur-Rot des blutig geschundenen

³²⁷ Marschall: *Farbe im Kino*, S. 285.

³²⁸ Wulff, Hans J.: „Die signifikativen Funktionen der Farben im Film“, (Orig. *Kodikas/Code* 11,3-4, 1988, S. 363-376), URL: <http://www.derwulff.de/2-19>, Zugriff am 23.02.2013, S. 9.

³²⁹ Marschall: *Farbe im Kino*, S. 51.

³³⁰ *Sleepers*, 0h54'50"-55'30".

Gesicht des Jungen steht. Dagegen wirkt der Schwarz-Weiß-Modus der Vergangenheit nostalgisch und sentimental. Die Vision ist ein psychologischer Rückzugsmechanismus in Shakes Kopf, an dem er für einen Moment gedanklich versinken und Zuflucht finden kann.

Mit der zunehmenden Digitalisierung der Film- und Postproduktionstechnik folgten Filme wie *Sin City* (US 2005) oder *The Spirit* (US 2008). In diesen Filmen hat es auf den ersten Blick den Anschein, dass die Farbzeichen zum Großteil illustrative Funktionen verfolgen, denn beiden Filme verkörpern vor allem einen bestimmten Look, der sich an Comic-Magazinen orientiert und erst durch eine solche Synthese der Farbmodi erreicht werden kann.

Nachdem ich mit *Panzerkreuzer Potemkin* ein frühes Beispiel dieser Farbdramaturgie bearbeitet habe, möchte ich diese seltene Form der Farbdramaturgie im Folgenden in ihrer Anwendung im zeitgenössischen Film untersuchen. Anhand des Beispiels von *Sin City* möchte ich versuchen herauszufinden, ob sich die in dem Film angewandte Form der Farbsynthese als signifikativ bezeichnen lässt, oder ob diese eher illustrative Intentionen verfolgt.

6.2.1. Fallbeispiel V - *Sin City*

„Animated eruptions of color break through the black-and-white skin of the film, functioning like a surrealist musical score to highlight random objects and draw them into a stream of color consciousness that refuses to submit itself to rational analysis. It is color for color’s sake.“³³¹

Als *Sin City* (US 2005) gedreht wurde, am Beginn des 21. Jahrhunderts, war die digitale Revolution des Kinos bereits an ihrem Höhepunkt angekommen. Erst jetzt standen die technischen Mittel zur Verfügung, Stoffe wie Frank Millers Comic-Serie zu verfilmen. Die Comicreihe besteht aus insgesamt sieben Büchern, die Geschichten aus der fiktiven Stadt Basin City erzählen. Die Verfilmung ist als Episodenfilm aufgebaut und übernimmt die Handlungsstränge aus drei der Comicbücher, sowie einer Kurzgeschichte:

- *The Hard Goodbye* aus *Sin City*, Buch 1 (dt. Titel: *Sin City – Stadt ohne Gnade*)
- *The Big Fat Kill* aus *Sin City*, Buch 3 (dt. Titel: *Das große Sterben*)
- *That Yellow Bastard* aus *Sin City*, Buch 4 (dt. Titel: *Dieser feige Bastard*)
- *The Customer Is Always Right*, Kurzgeschichte aus Buch 6: *Booze, Broads & Bullets*

Indem sich die Farbdramaturgie von *Sin City* weitgehend nach der Comic-Vorlage orientiert, entwirft sie mit ihren harten, grafischen Schwarz-Weiß Kontrasten einen völlig neuartigen Look, der bis zu dem damaligen Zeitpunkt in der Filmgeschichte beispiellos war. Hinzu kam die Entscheidung, gelegentlich einzelne Farben an ausgewählten Objekten oder Personen zu betonen, die durch ihre Signalwirkung das schwarz-weiße Bild durchbrechen. *Sin City* übersetzt die traditionelle Ästhetik einer Mischung von Schwarz-Weiß und Farbe im Bild, die seit der frühen Stummfilmzeit existiert, in den modernen, digitalen Film Noir und erreicht damit einen ganz speziellen, einzigartigen Look. Aus der Verbindung der beiden Medien des Films und des graphic novels ergibt sich eine neue Ästhetik der Farbdramaturgie, die in erster Linie vor allem Attraktionscharakter zu haben scheint.

Mit Ausnahme der Bar, als dem einzigen gebauten Set, wurde der gesamte Film in der Greenbox gedreht und die Hintergründe der Stadt erst nachträglich grafisch eingesetzt. Dieser Umstand gab den beiden Regisseuren Robert Rodriguez und Frank Miller größtmögliche Kontrolle über die Bildgestaltung im Allgemeinen, und im Speziellen über die Licht- und Farbgestaltung. Im Audiokommentar der DVD-Fassung erklärt Rodriguez, dass hinter der gemischten Farbdramaturgie die Idee stand, Farbe in gewisser Weise als Waffe zu

³³¹ Belton: „Painting by the numbers“, S. 63.

benutzen.³³²

Im Rahmen meines Erkenntnisinteresses stellte sich mir an dieser Stelle die Frage, ob der Farbgebrauch von *Sin City* überhaupt als signifikativ bezeichnet werden kann. Um diese Frage beantworten zu können, war bei dem untersuchten Werkstück ein detailliertes Sequenz-Protokoll (siehe Anhang 8.2.) unerlässlich, welches den komplexen Farbgebrauch zunächst innerhalb der einzelnen Episoden analysiert, um dann eine Gesamtaussage für den Film treffen zu können.

6.2.2.1. The Hard Goodbye

6.2.2.1.1. Inhalt

Die Episode *The Hard Goodbye* erzählt die Geschichte vom Rachefeldzug des Exsträflings Marv. Nach einer leidenschaftlichen Liebesnacht mit der schönen Goldie findet er seine Angebetete tot neben sich im Bett liegend vor. Als die Polizei vor seiner Türe steht, begreift er, dass er reingelegt wurde und ihm jemand den Mord an Goldie anhängen will. Marv kann entkommen und begibt sich auf die Suche nach dem wahren Mörder.

Auf seinem Feldzug trifft Marv auf eine Frau, die ein Ebenbild von Goldie ist. Er fürchtet, den Verstand zu verlieren, weil er sie zunächst für eine Halluzination hält, doch schon bald stellt sich heraus, dass es sich bei der Doppelgängerin um Goldies eineiige Zwillingsschwester Wendy handelt und dass beide das gleiche Ziel verfolgen: Rache.

Marv findet heraus, dass der Kannibale Kevin der Mörder war und das Goldie nicht sein einziges Opfer war. Zudem wurde er vom Kardinal der Stadt gedeckt. Er vollendet seine Rache und tötet beide, wird aber sofort von der Polizei gefasst. Sie erzwingen Marv ein Geständnis, hängen ihm die Morde der Mädchen an und töten ihn am elektrischen Stuhl.

6.2.2.1.2. Farbgebrauch

Die dominierenden Farben in der Episode sind Gelb und Rot. Es sind auch die Farben von Marvs Angebeteter Goldie, die sich in ihrem goldblonden Haar und ihren roten Lippen wieder finden. Das benutzte Farbschema spiegelt in diesem Sinne also Marvs treibende

³³² Vgl. Rodriguez: Audiokommentar (Tonspur 3) *Sin City*, Regie: Frank Miller, Robert Rodriguez, US 2005, DVD-Video, *Frank Miller's Sin City. Recut XXL-Edition*, Dimension/Miramax Home Entertainment, 0h15'47".

Kraft wider.

Goldie verkörpert den „Weiblichkeitsmythos“ der *femme fatale* und ist so per Definition der „Inbegriff der erotisch-faszinierenden, dämonisch destruktiven Frau, die als Siegerin aus dem Kampf der Geschlechter hervorgeht“.³³³ Ihre Farbe ist Rot und in dieser Funktion übernimmt sie die symbolische Konnotation als das archetypische Zeichen der Verführung. So trägt Goldie beispielsweise in der Rückblende, wenn sie die Bar betritt, einen roten Satin-Mantel und in der Liebesnacht mit Marv ist sie umhüllt von roter Satinbettwäsche. Diese Wahl der Farbe Rot, als die herausstechende Farbe aus dem schwarz-weißen Bild, betont deren Symbolwirkung für den Zuschauer. Die Zeichenhaftigkeit eines roten Kleides und roter Lippen an einer Frau entsteht dabei nur unter Ausnutzung des kulturellen Vorwissens der Zuschauer um die gesellschaftlich konventionalisierte Symbolik dieser beiden Motive.

Rot und Gelb sind auch die dominierenden Farben in der gemeinsamen Liebesnacht zwischen Marv und Goldie. Das mit rotem Satin bezogene Bett hat die Form eines Herzens. Damit stehen die Farben nicht nur für sexuelle Leidenschaft, sondern für die Figur Marv in erster Linie auch für Liebe und Geborgenheit. Erst durch Goldie hat der äußerlich entstellte Exsträfling wieder das Gefühl von Zuneigung und menschlicher Nähe erfahren. Das ist auch der Grund für seinen Rachefeldzug. Die Mörder haben ihm nicht nur Goldie, sondern auch dieses neue Lebensgefühl genommen, alles was er tut, tut er für sie. In den Farben Rot und Goldgelb drücken sich also vor allem Marvs Emotionen und seine treibende Kraft aus.



Abb. 40: *Sin City*, 0h13'30"



Abb. 41: *Sin City*, 0h12'50"

Goldies blondes Haar und ihre roten Lippen bringen aber nicht nur ihre verführerische Weiblichkeit zum Ausdruck, sondern dienen auf einer zweiten Ebene auch der Differenzierung ihrer Figur, von jener ihrer eineiigen Zwillingsschwester Wendy. Diese wird, obwohl sie gleich aussieht, in Schwarz-Weiß dargestellt. Da die beiden Figuren im Film von derselben Darstellerin gespielt werden, dient diese chromatische Differenzierung zunächst der Orientierung des Zuschauers, aber in Minute 0h43'40" spielt der Film, unter Ausnutzung

³³³ Brockhaus Enzyklopädie, 19. Auflage, Bd. 7, EX-FRT, Mannheim: Brockhaus 1988, S.189.

der chromatischen Kennzeichnung, bewusst mit der Identität der Zwillingsschwestern. Als Wendy Marv im Gefängnis besucht, hält er sie zunächst für Goldie und sieht sie in Farbe. Als sie jedoch die Zelle betritt, geht die Farbe langsam in Schwarz-Weiß über und zugleich bemerkt Marv, dass seine Vision nur Einbildung war. Hier geht die chromatische Kennzeichnung der Figuren über deren bloße Differenzierung hinaus und ermöglicht die Visualisierung von Marvs geistigem Zustand.

Die Farbdramaturgie der Episode nutzt auch wiederholt den warnenden Signalcharakter der Farben Gelb und Rot, wenn sie an Objekten betont werden, wie den roten Lichtern der Polizeisirenen, der gelben Dose von Marvs Tabletten bei Minute 0h16'32", oder dem roten Licht am Hebel des elektrischen Stuhls³³⁴. Immer wieder durchbrechen diese Signalfarben das Bild als Zeichen drohender Gefahren. Wenn Marv beim Fenster hinaussieht und auf seinem Gesicht die Lichter der nahenden Polizeisirenen reflektieren (Abb. 42), dann unterstützt die chromatische Ebene, gemeinsam mit der Tonebene, die innere Unruhe der Figur und akzentuiert die Ausweglosigkeit der Situation sowie die nahende Gefahr.



Abb. 42: *Sin City*, 0h14'14"

In den bisher genannten Beispielen ist Farbe wesentlich für die Zeichenhaftigkeit des Abgebildeten. Ihr Gebrauch ist dramaturgisch motiviert und kann somit als signifikativ bezeichnet werden. Aber die Episode weist auch einige Farbeinsätze auf, die bestenfalls illustrativen Charakter haben, weil sie keine ersichtliche Verbindung zum Filmtext aufweisen. Dazu zählt beispielsweise ein gelbes Verkehrsschild am Straßenrand³³⁵, die Farben Blau und Grün an den Augen der Figuren Becky und Kardinal Roark oder die Farbakzente in Katies Bar³³⁶. Bei letzterem Punkt wurde Farbe nur hinzugefügt, weil die Bilder in dem einzig echten Set der Produktion, im Vergleich zu den Greenscreen-Szenen, visuell nicht spannend genug waren.³³⁷

³³⁴ *Sin City*, 0h44'55".

³³⁵ *Sin City*, 0h38'24".

³³⁶ *Sin City*, ab Minute 00h18'27".

³³⁷ Rodriguez: Audiokommentar *Sin City*, 0h18'53"-19'22".

6.2.2.2. The Big Fat Kill

6.2.2.2.1. Inhalt

Während einer gemeinsamen Nacht der Kellnerin Shelley mit Protagonist Dwight steht plötzlich ihr gewalttätiger Ex-Freund Jack Rafferty mit seinen betrunkenen Freunden vor der Tür und verschafft sich Zutritt zu ihrem Apartment. Dwight überwältigt ihn und bringt ihn dazu, die Flucht anzutreten. Da er befürchtet, Jack könnte in seiner Rage jemandem etwas antun, folgt er ihm. Shelley will ihn aufhalten und ruft ihm nach, dass Jack ein Cop ist, aber Dwight kann die Warnung nicht mehr hören.

In Oldtown wird Jack von einer Prostituierten abgewiesen, was ihn so wütend macht, dass er seine Waffe zieht. Dwight will einschreiten, aber die Amazonas von Oldtown, die in dem Viertel nach ihren eigenen Regeln leben, wissen sich selbst zu helfen und bringen Jack und seine Sippe um. Als sie die Habseligkeiten des Toten durchwühlen und dabei seine Polizeimarke finden, wendet sich Blatt. Die Amazonas haben das Recht, in Oldtown ihr eigenes Gesetz auszuüben, aber ein Abkommen mit der Polizei verbietet es ihnen, jemals einen Cop zu töten. Ein solches Vergehen würde das Abkommen sofort unwirksam machen.

Weil der Bruch des Abkommens schlimme Folgen nach sich ziehen würde, soll Dwight Jacks Leiche verschwinden lassen. Als Becky, eine der Amazonas, sie an die Polizei verrät, nehmen diese Gail als Geisel. Dwight schlägt einen Tauschhandel vor: den Kopf des toten Polizisten gegen Gail. Bei der Übergabe versteckt er eine Bombe in dessen Mund, die hochgeht und die Episode endet in einem großen Shoot-Out zwischen den Amazonas und der Polizei.

6.2.2.2.2. Farbgebrauch

Die dominierenden Farben der Episode *The Big Fat Kill* sind Rot und Blau. Die beiden Farben nehmen auf dramaturgischer Ebene zwar keine ersichtliche symbolische Bedeutung ein, es lässt sich jedoch beobachten, dass ihr Kontrast den Kampf zwischen protagonistischen und antagonistischen Kräften begleitet. Dem Held des Films, Dwight, wird die Farbe Rot zugeschrieben. Farbobjekte sind seine Schuhe und sein Auto. Den Antagonisten des Films, wird die Farbe Blau zugeschrieben. Jacks Auto ist blau, und blau koloriert sind auch die Augen der Verräterin Becky.

Zum einen scheint der chromatische Kontrast also die Konfrontation der dramaturgisch gegnerischen Kräfte auf visueller Ebene zu übersetzen und wäre damit als signifikativ zu

bezeichnen. Zum anderen scheint aber die Wahl der Farbobjekte keinerlei narrativen Gesichtspunkten zu folgen. Mit den beiden Autos und den Sneakers wählt Rodriguez willkürliche, narrativ unbedeutende Objekte, die aus dem schwarz-weißen Bild herausstechen. Überraschend ist vor allem, dass dramaturgisch wichtigen Key-Requisiten wiederum farb-dramaturgisch keine Beachtung geschenkt wird. So ist am Wendepunkt der Episode, als Dwight Jacks Polizeiabzeichen findet, das wichtige Requisit selbst in schwarz-weiß gehalten. Das monochrome Bild durchbricht in dieser Sequenz lediglich das narrativ irrelevante Farbobjekt von Jacks blauem Auto im Hintergrund (Abb. 43 und 44).



Abb. 43: *Sin City*, 1h00'05"



Abb. 44: *Sin City*, 1h00'45"

Der Farbgebrauch kann also hier nicht als signifikativ bezeichnet werden. Farbe im schwarz-weißen Bild lenkt unweigerlich die Aufmerksamkeit des Zuschauers, aber in diesem Fall wird die Aufmerksamkeit auf ein dramaturgisch irrelevantes Objekt im Bildhintergrund gelenkt, während sich das narrativ bedeutsame Objekt im Bildvordergrund unauffällig in das monochrome Bild einfügt. Ich erlaube mir hier also die Mutmaßung anzustellen, dass die Koloration der Wagen lediglich illustrativen Beweggründen folgt.

In der Szene, in der Dwight Jacks Leiche zu der Teergrube fährt, wird eine signifikative Funktion der Farbe genutzt. Dwight hat Visionen und bildet sich ein, die Leiche würde zu ihm sprechen. Dieser imaginierte Dialog ist begleitet von einem stetigen Lichtwechsel in allen Farben den Films: Rot, Gelb, Blau, Grün.³³⁸ Dieser stetige Farbwechsel entwirft eine surreale Stimmung, da es diegetisch keinen Hinweis auf die Lichtquelle und damit den Ursprung dieser Farbreflexionen gibt. Die Lichtspiele an sich sollen zwar die Straßenlichter imitieren, aber die Tatsache, dass die Lichter koloriert wurden und willkürlich ihre Farbe wechseln, kann hier als Verzerrung der filmischen Realität gedeutet werden. Auf chromatischer Ebene wird hier also Dwights geistiger Zustand visualisiert und die Surrealität der Situation verdeutlicht.

Den Showdown der Episode bildet der große Schusswechsel zwischen Dwight, den

³³⁸ *Sin City*, 1h04'59"-08'18".

Amazonen und der Polizei in Oldtown. Hier fiel die Entscheidung, den Wolkenhimmel im Hintergrund rot färben zu lassen (Abb. 45 und 46). In erster Linie mutet diese Farbgebung zwar illustrativ an, aber auch sie bewirkt, durch ihre kulturell verankerte Symbolik eine Steigerung des Pathos der Szene, und vermag den Kampfgeist und die Wut der Figuren besser zu übersetzen. Der blutrote Himmel steht als Zeichen für Kampf und Krieg, aber eben auch für die Macht, die auf der Seite der Amazonen steht.



Abb. 45: *Sin City*, 1h21'41"



Abb. 46: *Sin City*, 1h22'00"

6.2.2.3. That Yellow Bastard

6.2.2.3.1. Inhalt

Der kurz vor seiner Pensionierung stehende Polizist John Hartigan will die kleine Nancy aus den Armen eines pädophilen Gewalttäters retten. Obwohl er weiß, dass es sich dabei um Roark Jr., den Sohn des einflussreichen Senators handelt, gegen den die Polizei keine Handhabe hat, schießt er auf ihn und rettet Nancy.

Aufgrund des Einflusses des Senators wird Hartigan das Verbrechen angehängt und er muss für acht Jahre ins Gefängnis. Nancy schreibt ihm regelmäßig unter einem Pseudonym. Als die Briefe plötzlich ausbleiben und ihm eine gelbe Kreatur ein Kuvert überbringt, mit dem abgetrennten Finger einer Frau, fürchtet er um Nancys Leben. Als einzigen Ausweg gesteht er seine Schuld, um entlassen zu werden.

Er findet die mittlerweile 19-jährige Nancy als Tänzerin in einer Bar und bringt sie in Sicherheit. Der ‚Yellow Bastard‘ folgt den beiden, überwältigt Hartigan und nimmt Nancy in seine Gewalt. Dabei stellt sich heraus, dass es sich bei der Kreatur um Roark Jr. handelt der, aufgrund der Nebenwirkungen medizinischer Experimente, die nach seiner Schussverletzung nötig waren, nun äußerlich entstellt ist.

Hartigan schafft es sich zu befreien, bringt Roark Jr. um und rettet Nancy erneut. Weil er

weiß, dass der Senator sich, so lange er lebt, für den Mord an seinem einzigen Sohn rächen würde, und diese Rache über Nancy gehen würde, begeht Hartigan Selbstmord.

6.2.2.3.1. Farbgebrauch

Die Farbdramaturgie der Episode *That Yellow Bastard* ist sehr simpel gehalten. Drei ihrer insgesamt acht Kapitel sind vollständig in monochromem Schwarz-Weiß gehalten. In den übrigen Kapiteln stammen die einzigen Akzente von den Farben Gelb und Rot. Gelb ist in der Episode, wie bereits der Titel verrät, die Farbe des Antagonisten Roark Jr., auch „Yellow Bastard“ genannt. Nicht nur sein Gesicht ist Gelb, sondern auch sein Blut und eine Spritze, die er Nancy verabreicht. Die Farbe Rot hingegen begleitet den Protagonisten Hartigan, wird aber lediglich für sein Blut verwendet.

Rodriguez begründet die Entscheidung, die Substanz Blut im Film zu kolorieren, mit dem Unvermögen des Schwarz-Weiß-Modus die Wirkungskraft der Farbe Rot widerzugeben:

„Anything that’s red turns a very dull grey. You were missing the pain on the actors, the hero’s faces when they were bloody. It just looked like he was muddy. [...] You didn’t see the sacrifice he was making. So by just taking the blood on him [Hartigan] and on Mickey [Marv] and making it red, it’s almost like a colour close-up. That’s what was great about just using a select colour, it looked so disgusting and painful.“³³⁹

Das zentrale Motiv war also ein dramaturgisches, nämlich die Leiden und Opfer des Protagonisten zu visualisieren. Wie die beiden Screenshots zeigen (Abb. 47 und 48) konnte man gerade durch die selektive Verwendung der Farbe Rot im schwarz-weißen Bild, eine Steigerung dieser schmerzhaften Wirkung erreichen.³⁴⁰



Abb. 47 und 48: *Sin City*, 1h27'50"

³³⁹ Rodriguez: Audiokommentar *Sin City* (Tonspur 3), ab 1h28'00".

³⁴⁰ Anm.: Zum Zwecke der Veranschaulichung dieses Effekts habe ich mir erlaubt eine Version des Screenshots schwarz-weiß zu bearbeiten.

6.2.2.4. The Customer Is Always Right

6.2.2.4.1. Inhalt

Der Handlungsstrang, der auf der Kurzgeschichte *The Customer Is Always Right* basiert, nimmt im Film insgesamt nur 4 Minuten und 11 Sekunden ein. Es sind zwei Sequenzen, die jeweils am Anfang und Ende des Films stehen und damit gewissermaßen dessen Rahmen bilden, wenngleich dieser für die Gesamtdramaturgie nur begrenzt relevant ist. Weder führt er Charaktere ein, noch erläutert er dramaturgische Zusammenhänge oder Hintergründe. Ich bin geneigt zu mutmaßen, dass das Ziel dieses Rahmens wohl eher eine Einführung des Zuschauers in die Film-Noir-Ästhetik von *Sin City* war.

Inhaltlich sehen wir in der Eröffnungssequenz einen unbekanntes Auftragskiller, der auf der Terrasse eines Wolkenkratzers auf eine schöne unbekanntes Frau zugeht. Er macht ihr Komplimente, sagt ihr, dass er sie liebt, und erschießt sie.

In der Sequenz, die am Ende des Films steht, sehen wir Becky wieder, die in der Episode *The Big Fat Kill* als Verräterin enttarnt wurde und scheinbar davon gekommen war. Sie geht mit ihrer Mutter telefonierend in den Aufzug eines Krankenhauses. Im Aufzug steht wieder der Unbekannte, von dem wir jetzt wissen, dass er Auftragskiller ist. Als er Becky anspricht, erstarrt ihr Gesicht und sie beendet das Telefonat. Dann kommt der Abspann.

6.2.2.4.2. Farbgebrauch

Die Abschlussequenz verwendet außer Beckys blauen Augen, deren Hervorhebung nur als illustrativ bezeichnet werden kann, keine weiteren Farbakzente. Die Eröffnungssequenz hingegen, etabliert das im Film dominierende Schema der roten Farbakzente im schwarz-weißen Bild. Die Frau tritt auf den Balkon in einem roten Kleid und mit rotem Lippenstift (Abb. 49). Auch sie verkörpert den Typus der *femme fatale*. In diesem Zusammenhang kommt der Farbe Rot wieder ihre sündige, verführerische Symbolik zu, aber vor allem lenkt sie den Blick des Zuschauers. „Color draws our attention from one graphic element to another, accenting the romantic aspects of the scene“.³⁴¹

Nachdem der Killer die Unbekannte angeschossen hat, hält er sie im Arm, bis sie tot ist. In einem digitalen Kran-Shot entfernt sich die Kamera und gibt immer mehr von der Stadt preis, während die Darsteller immer kleiner werden. Dabei verteilt sich das Kleid der Frau

³⁴¹ Belton: „Painting by the numbers“, S. 62.

in dem schwarz-weißen Bild wie ein mahnender Blutfleck (Abb. 50).³⁴² Die Kamera entfernt sich immer weiter, bis hin zu einer weiten Aufsicht über die Stadt. Einige der Gebäude leuchten auf und formen den schwarzweißen Schriftzug des Filmtitels. Aus der oberen Bildkante rinnt nun, wie Blut, rote Farbe in den Schriftzug (Abb. 51), bis dieser vollständig eingefärbt ist.



Abb. 49: *Sin City*, 0h01'35"



Abb. 50: *Sin City*, 0h02'48"



Abb. 51: *Sin City*, 0h03'10"

Diese Eröffnungssequenz spielt durchaus mit der Symbolik der Farbe, scheint aber in erster Linie auf die Etablierung der für den Film typischen Farbästhetik abzielen.

6.2.2.5. Ergebnis der Analyse

In *Sin City* durchbrechen immer wieder einzelne Farbobjekte das schwarz-weiße Bild und lenken unweigerlich die Aufmerksamkeit des Zuschauers. Diese Signalwirkung versuchten die beiden Regisseure auch für die narrative Ebene zu nutzen, indem sie Farbe bewusst an Stellen, Personen oder Objekten im Film einsetzen, deren Bedeutung im filmischen Text unterstützt werden soll. Nach Rodriguez fügten sie im Film Farbe vor allem dort hinzu, „whenever we thought we were losing an idea“.³⁴³

Nach meinem Sequenzprotokoll (Anhang 8.2.) ergab sich folgendes Farbvorkommen in

³⁴² Vgl. Ebd., S. 62.

³⁴³ Rodriguez: Audiokommentar *Sin City* (Tonspur 3), 0h16'00".

dem Film, dass die untenstehende Tabelle übersichtlich darstellt.

Farbe	Vorkommnis in Kapiteln (v. 27)	Anzahl d. Farbobjekte	Farbobjekte
Rot	20	16	Kleider & Lippen der Frauen, Bett, Blut, Sneakers, Auto, Knopf an Bombe und Hebel des elektr. Stuhls, Lichter an Autos und Polizeisirenen, Wolkenhimmel bei Shoot-Out, Lichteffekte
Gelb	14	10	Pillendose, Goldies Haar, Straßenschild, Feuer, Urin, Yellow Bastard, dessen Blut, Spritze, Goldauge, Lichteffekte
Blau	8	4	Beckys Augen, Jacks Auto, Saum an Kimono, Lichteffekte
Grün	3	3	Augen der unbekanntes Frau, Augen des Kardinals, Lichteffekte

Der im Film dominierende Farbton ist also Rot. Rot spielt in jeder der vier Episoden eine zentrale Rolle. Die Farbe tritt in 20 von insgesamt 27 Kapiteln bzw. Sequenzen³⁴⁴ auf und zeigt sich an insgesamt 16 verschiedenen Farbobjekten. Mal ist Rot Leitmotiv des Protagonisten, mal tritt sein warnender Signalcharakter in den Vordergrund (Abb. 52), mal ist es behaftet mit symbolischen Konnotationen und ein anderes Mal spricht es aus dem Inneren einer Figur heraus. Aus diesen Gründen kann der Einsatz der Farbe Rot im Film meines Erachtens nach durchgehend als signifikativ bezeichnet werden.

Die Farbe Gelb tritt ebenso recht häufig auf, aber ihr Gebrauch ist selten als signifikativ zu bezeichnen. Entscheidungen wie die Koloration von Jacks Urin in Kapitel 12, dem Goldauge der Figur Manute in Kapitel 17 und 19 oder dem erwähnten Verkehrsschild am Straßenrand sind lediglich illustrativer Natur und haben keine weiterführende Bedeutung für den filmischen Text. Die Koloration von Marvs Pillendose wiederum akzentuiert ein Objekt, dessen narrative Relevanz im monochromen schwarz-weiß vielleicht untergegangen wäre.

Die Farben Blau und Grün sind dagegen scheinbar ausschließlich zu illustrativem Zweck hinzugefügt worden und nur vereinzelt Effekten vorbehalten, die den Attraktionscharakter einer selektiven Farbdramaturgie betonen.

Dem Ergebnis meiner Analyse nach zu urteilen würde ich das Farbschema der Episode *The Hard Goodbye* als signifikativ bezeichnen, weil das chromatisch dominierende Motto Rot-Gelb Marvs dramaturgisch treibende Kraft ausdrückt. An der Figur Goldie steht Rot auf einer ersten Ebene für Erotik und Verführung, für Marv selbst steht es jedoch für Liebe und

³⁴⁴ Zur Einteilung und Nummerierung der Kapitel bzw. Sequenzen siehe Sequenzprotokoll Anhang 8.2.

Geborgenheit, die er durch sie erfahren hat. Letztere Interpretation erschließt sich jedoch erst auf einer zweiten Ebene alleine aus dem Filmtext heraus.

In der Episode *The Big Fat Kill* lässt sich zwar ein differentielles chromatisches Schema erahnen, anhand der Zuordnung der Farben Rot und Blau zu den Polen Gut und Böse im Film, die gewählten Gegenstände die farblich betont werden, sind jedoch narrativ irrelevant. Aus diesem Grund würde ich die Farbdramaturgie dieser Episode als mehrheitlich illustrativ bezeichnen.

In *That Yellow Bastard* dominiert das simple Farbschema aus Schwarz-Weiß und Gelb, das weitgehend illustrativ anmutet. Vor allem in der Bedeutung der Farbe Rot für den Protagonisten ist der Episode jedoch ein signifikanter Charakter zuzusprechen. Hier wird gerade die selektive Farbdramaturgie erfolgreich dazu benutzt, die Qualen des Helden visuell zu übersetzen. Dabei erlangt das aus dem schwarz-weißen Bild herausstechende Rot eine noch schmerzhaftere Wirkung, als es in einem Farbbild möglich gewesen wäre und funktioniert nach Rodriguez wie ein „colour close-up“³⁴⁵.

Die Eröffnungssequenz von *The Customer Is Always Right* etabliert das Farbschema des Films und führt den Zuschauer in die neuartige Ästhetik ein. Den Gebrauch der Farbe Rot in dieser Episode beurteile ich ebenso als signifikativ, weil die Farbe vor allem zwei Konnotationen auslöst. An der schönen unbekanntem Frau, die den Typ der femme fatale verkörpert, steht sie zunächst wieder für Erotik und Verführung. Als diese jedoch erschossen wird, wandelt sich die Bedeutung der Farbe und evoziert die Assoziation mit Blut, wenn sich das Kleid der Darstellerin, wie eine Blutlache, im schwarz-weißen Bild verbreitet.

Die Analyse macht also deutlich, dass die Zuordnung der Farben in *Sin City* keinem eindeutigen Muster folgt. Manchmal sind es narrativ relevante Objekte, die die Farbe tragen, manchmal setzt Farbe den Fokus jedoch auf scheinbar willkürliche Objekte. *Sin Citys* Farbdramaturgie weist sowohl illustrativen als auch signifikativen Charakter auf und scheint sich tatsächlich, wie John Belton in dem eingangs angeführten Zitat kritisierte, zum Teil einer Kategorisierung zu entziehen.

Das Fazit meiner Analyse ist also, dass der Film *Sin City*, aus dem Ehrgeiz heraus, die Möglichkeiten der Digitalisierung des Mediums Film aufzuzeigen, gelegentlich dazu neigt, Farbe auf ihren Attraktionscharakter zu reduzieren, indem er visuelle Highlights setzt, denen es an narrativer Relevanz mangelt. In diesem Punkt weist der Film Ähnlichkeiten zum Farbgebrauch von *The Great Train Robbery* auf. Joshua Yumibes Urteil über Porters Farbdrama-

³⁴⁵ Rodriguez: Audiokommentar *Sin City* (Tonspur 3), ab 1h28'16".

turgie, „colour accentuates the thrills“³⁴⁶, trifft in einigen Punkten auch auf *Sin City* zu. Das benutzte Farbschema hat zu einem großen Teil atmosphärischen Charakter und entwirft vor allem einen bestimmten Look, der die Ästhetik des graphic novels nachzuahmen sucht. An einigen Stellen des Films unterstützt diese Farbgebung aber auch die dramaturgische Ebene und wird im Einklang mit dem filmischen Text verwendet, wenn sie Emotionen und Motivationen der Figuren artikuliert, oder durch ihren Signalcharakter als spannungssteigerndes Mittel genutzt wird. Dabei kommt in *Sin City* vor allem der Farbe Rot vorrangig signifikanter Charakter zu.



Abb. 52: *Sin City*, 0h53'24"

³⁴⁶ Yumibe: *Moving color*, S. 69.

7. Conclusio

Die Untersuchung hat gezeigt, dass das Streben nach Farbigkeit die Filmgeschichte bereits von der ersten Stunde an begleitet. Durch Techniken wie Handkoloration oder Virage hatten gerade die frühen Filme bereits die Möglichkeit von einer Synthese schwarz-weißer und farbiger Modi zu profitierten. Zunächst wurden diese Möglichkeiten aber noch mehr aus der Not heraus benutzt, als aus Tugend, und ihr Einsatz hatte nur selten dramaturgischen Nutzen. Zur Zeit der Handkoloration war der Farbeinsatz mehrheitlich als illustrativ zu bezeichnen und wurde von Publikum wie Filmemachern als eine Attraktion angesehen, die lediglich die äußere Verpackung des Filmstücks betraf. Nur selten wurde ihr, wie bei Eisenstein, tiefer gehende Bedeutung beigemessen, der mit seiner rot kolorierten Flagge in *Panzerkreuzer Potemkin* eine von wenigen Ausnahmen bildet.

Mit der Technik der Virage und Tonung entdeckte man das dramaturgische Potential einer Synthese der Farbmodi und benutzte diese vor allem in differentiellem Sinne, um Handlungsorte, Tageszeiten o.ä. gegeneinander abzugrenzen. Auf diesem Weg bildeten sich erstmals für die breite Masse verständliche filmfarbsprachliche Konventionen heraus, die dem Zuschauer eine bessere Orientierung innerhalb der filmischen Narration ermöglichten.

Nach dem Aufkommen des Farbfilms in den 20er und 30er Jahren schien man diese dramaturgischen Möglichkeiten zunächst wieder völlig zu vernachlässigen. Mit den neuen Möglichkeiten der Farbdarstellung stieg zwar der Stellenwert der Farbe als filmisches Ausdrucksmittel, was die Erweiterung des Filmteams um Posten wie Colour Consultant bzw. Colour Director zeigt, die Farbdramaturgie der alternierenden Modi hingegen erlebte einen Rückschritt in der Entwicklung. Die Motivation von farbigen Szenen war wieder attraktionsorientiert, wie sie es zur Zeit der Handkoloration war. Man gönnte sich eine Technicolor-Sequenz im Film als Verkaufsargument und wählte dazu vor allem Szenen, die sich durch ihren Schauwert auszeichneten, wie Ballszenen, Tanzperformances oder einfach das Finale des Films.

In den ersten Farbfilmen wurde Farbe also noch nicht dramaturgisch integriert und hatte keine inhaltliche Funktion, sondern wurde nur um ihrer selbst Willen eingesetzt, eben „color for color’s sake“³⁴⁷. Auch die Bewertung von Farbe im Film wird deutlich, durch die vorrangigen Einsätze von Farbsequenzen bei Musicals und Fantasy-Filmen, während Genres mit ernsteren Themen, wie Drama, Krimi o.ä., noch lange Zeit Schwarz-Weiß blieben. Schwarz-weiß wurde damals also zunächst noch als seriöser betrachtet und Farbe hingegen

³⁴⁷ Belton: „Painting by the numbers“, S. 63.

als Attraktion.

Um die 40er Jahre begann dann langsam wieder die dramaturgische Integration und Motivation der Farbsequenzen in das filmische Gesamtwerk. Meinen Recherchen zu Folge gehe ich davon aus, dass *The Wizard of Oz* (US 1939) wahrscheinlich den Anfang dieser Tendenz markiert. Hier werden die beiden Farbmodi zum mutmaßlich ersten Mal dazu benutzt, filmische Handlungsräume zu differenzieren, durch die Abgrenzung der bunten Traumwelt von der filmischen Realität. Kurz darauf folgten weitere Filme, wie *A Matter of Life and Death* (UK 1946) und *The Secret Garden* (US 1949), die die Modi ebenso nach signifikativen Gründen zuordneten und so markieren die 40er Jahre den Anfang einer Farbdramaturgie im Farbfilm.

Der Zeitpunkt scheint zum Teil ökonomisch begründet. Als der Farbfilm, mit dem Aufkommen von Materialien wie Eastman oder Agfacolor leistbar wurde, und finanzielle Faktoren in den Hintergrund traten, wurde die Entscheidung für oder gegen Schwarz-Weiß bzw. Farbe zu einer dramaturgischen. Damit war der Weg für einen signifikativen Farbeinsatz geebnet. Als Regisseur oder Produzent stellte man sich nun erstmals die Frage: Weshalb möchten wir Farbe einsetzen? Oder umgekehrt, weshalb setzen wir auf Schwarz-Weiß?

Aus diesen Fragestellungen entstand der Ehrgeiz, Farbe dramaturgisch in das filmische Gesamtwerk zu integrieren. Im Laufe der Jahre entwickelten sich verschiedene Funktionen, wie der Wechsel des Farbmodus im Einklang mit dem filmischen Text signifizieren, also Bedeutung konstituieren kann. Die primäre Zielsetzung dieser Arbeit war es, diese verschiedenen Anwendungsformen einer Synthese der Farbmodi auszuarbeiten und sie nach deren Funktion für den filmischen Text zu kategorisieren. Nach diesen Gesichtspunkten habe ich 70 Hybridfilme, die zwischen 1939 und 2011 produziert wurden, analysiert und verschiedene Funktionen des Moduswechsels im Film feststellen können, die sich in temporale, narrative, figurenbezogene sowie rezeptive Funktionen einteilen lassen. Alternierende Farbmodi können also den filmischen Text einerseits strukturieren, indem sie zeitliche oder narrative Ebenen differenzieren, sie können mentale Innenwelten von Figuren des Films sichtbar machen und sie können dazu genutzt werden, die Wahrnehmung des Zuschauers zu beeinflussen und seine Aufmerksamkeit zu lenken.

Beispiele wie *Sleepers* haben gezeigt, dass sich die Nutzung der Farbmodi in einem Film keinesfalls auf nur eine dieser Funktionen beschränken muss, sondern auch eine Kombination der verschiedensten Funktionen der Modiwechsel möglich ist. Dabei habe ich feststellen können, dass die Zuordnung der Farbmodi entweder der materialgeschichtlich

bedingten Assoziation von Schwarz-Weiß-Film zu Vergangenen bzw. gesteigerter Authentizität folgt, oder es erfolgt eine figurenbezogene emotionale Bewertung der beiden Farbebenen, welche eine davon mit positiveren Attributen besetzt als die andere.

Farbe kann als Verstärker der zweidimensionalen filmischen Erfahrung fungieren, indem sie, durch ihr immanente physische Eigenschaften, sinnliche Stimmungen atmosphärisch überträgt (Blau/Kälte, Rot/Wärme). Zudem kann Farbe als Metapher genutzt werden, durch die mit ihr verbundenen symbolischen Konnotationen, die wir im Laufe der Jahre erlernt und als allgemein verständliche Konventionen angenommen haben (Rot/Liebe, Schwarz/Trauer). Man hat es dann mit Farbsignifikation zu tun, wenn Farbe als Zeichen fungiert, also wenn sie für etwas anderes steht. Trotzdem ist es, und das gilt vor allem für die Farbdramaturgie im Film, nie die Farbe alleine die signifiziert. Vielmehr ist es die Wechselwirkung der Farbe mit anderen filmischen Ausdrucksmitteln, die die Zeichenhaftigkeit konstituiert. Anhand einiger Beispiele wurde aufgezeigt, dass bereits die Änderung eines kleinen Gliedes in der Kette der filmischen Ausdrucksmittel, die Bedeutung eines Farbzeichens in sein Gegenteil verkehren kann. Darüber hinaus haben sich aber auch film-spezifische Farbcodes herausgebildet, die durch ihr wiederholtes Vorkommen konventionalisiert wurden, wie beispielsweise die häufige Nutzung des Schwarz-Weiß-Modus bei Rückblenden, oder die Blautönung von Nachtbildern, die in der Virage der Stummfilmzeit ihren Ursprung hat und bei day-for-night-Aufnahmen noch heute gebräuchlich ist.

Gezeigt hat sich vor allem, dass die Anwendung der Synthese verschiedener Farbmodi an kein festes Regelsystem gebunden ist, sondern die Bedeutungsvielfalt der Farbe eine vielseitige Einsetzbarkeit möglich macht, deren Grenzen alleine durch die Kreativität des Filmemachers, in Verbindung mit einer interpretatorischen Bereitschaft des Rezipienten bestimmt sind. Aus diesem Grund erheben die aus dieser Arbeit gewonnenen Erkenntnisse keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern bilden eine Teilanalyse, die sich lediglich auf die 70 gesichteten Filmbeispiele bezieht. Es ist nicht auszuschließen, dass in weiteren Hybridfilmen noch weitere Funktionen ausgemacht werden können, um welche die entstandene Kategorisierung erweitert werden kann und muss. Farbe als ästhetisches und dramaturgisches Ausdrucksmittel hat die Filmgeschichte bis heute begleitet, und es ist davon auszugehen, dass diese Koalition auch weiterhin bestehen bleibt. Gerade darin liegt für mich die Faszination der Farbdramaturgie im Film, weil sie einen fortwährend fruchtbaren Nährboden für Forschung bietet.

8. Anhänge

8.1. Zuordnung der gesichteten Hybridfilme nach Funktion des Moduswechsels

Legende:

- TEMPORAL: R = Rückblende, artikulierte Erinnerung oder allgemeine Kontrastierung zweier Zeitebenen, Vgw = Vergegenwärtigung, Hist= Historisierung
- NARRATIV: HR = Handlungsräume, Akz = Akzentuierung, N-i-N = Narration-
innerhalb-der-Narration, FE = Figurenetablierung
- FIGURENBEZOGEN: E = Erinnerung, T = Traum, V = Vision, Tagtraum, Fantasie
- REZEPTIV: Auth = Authentifizierung, Subj = Subjektivierung

Zuordnung Hybridfilme nach Funktion des Moduswechsels							
Nr	Titel	Moduswechsel				Farb- signal	Kommentar
		Temporal	Narrativ	Figuren- -bez.	Rezeptiv		
1	<i>Kill Bill Vol 2.</i>	x	x				R, N-i-N
2	<i>American History X</i>	x					R
3	<i>Van Helsing</i>	x					R
4	<i>Casino Royal</i>	x					R
5	<i>Lola rennt</i>	x					R
6	<i>Wo de fu qin mu qin</i>	x					R
7	<i>The Messengers</i>	x					R
8	<i>Che</i>	x					
9	<i>A single man</i>	x					R, Hist
10	<i>Meet me in St. Louis</i>	x					Vgw
11	<i>Head in the Clouds</i>	x					Vgw
12	<i>Heat and Dust</i>	x					Vgw
13	<i>Moulin Rouge</i>	x				x	Vgw, Rot
14	<i>O Brother, Where Art Thou?</i>	x					Vgw/Hist. Rahmen
15	<i>Changeling</i>	x					Vgw./Hist.
16	<i>Savages</i>	x	x				Vgw./Hist.
17	<i>Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events</i>	x					Hist
18	<i>JFK</i>				x		Auth
19	<i>Gandhi</i>				x		Auth
20	<i>Wilson</i>				x		Auth
21	<i>Pearl Harbor</i>				x		Auth
22	<i>The Blair Witch Project</i>				x		Auth., Subj
23	<i>The Texas Chainsaw Massacre</i>				x		Auth

24	<i>Paranormal Activity</i>				X		Auth
25	<i>Forrest Gump</i>				X		Auth
26	<i>Seabiscuit</i>				X		Auth. u Archivfotos
27	<i>The fourth kind</i>				X		Auth
28	<i>Milk</i>				X		Subj
29	<i>The Life and death of Peter Sellers</i>				X		Subj
30	<i>They Live</i>		X		X		Subj, HR
31	<i>Natural Born Killers</i>				X		
32	<i>Sisters</i>			X			E
33	<i>Die another day</i>			X			E
34	<i>Raging Bull</i>			X			E
35	<i>A man and a Woman</i>			X			E
36	<i>The Skeleton Key</i>			X			Traum
37	<i>Winter's bone</i>			X			Traum
38	<i>Malèna</i>			X		X	V, Rot
39	<i>Sleepers</i>	X	X	X		X	E, V, Hist., N-i-N, S/W Signal
40	<i>Frida</i>			X		X	V
41	<i>Rumble Fish</i>					X	Rot, Blau
42	<i>Schindler's List</i>	X				X	Rot
43	<i>Pleasantville</i>		X			X	HR Film/Realität
44	<i>Sin City</i>					X	Rot, Gelb
45	<i>The Spirit</i>					X	Rot, atmosph.
46	<i>Ghost Rider: Spirit of vengeance</i>	X				X	Rot, Blut & Pfeil, illustrativ
47	<i>Bronenosets Potyomkin</i>					X	Rot, symb.
48	<i>The Great Train Robbery</i>					X	illustrativ
49	<i>Water for Elefants</i>	X	X				Familienvideos
50	<i>Chicago</i>		X		X		Auth., Akz
51	<i>The purple Rose of Cairo</i>		X				HR Film/Realität
52	<i>Shadow of the Vampire</i>		X				HR Film/Realität
53	<i>The Wizard of Oz</i>		X				HR Traum/Realität
54	<i>Matter of Life and Death</i>		X				HR Himmel/Erde
55	<i>Made in heaven</i>		X				HR, Himmel/Erde
56	<i>Der Himmel über Berlin</i>		X				HR Himmel/Erde
57	<i>Jack and the Beanstalk</i>		X				HR Märchen/Realität
58	<i>All the King's Men</i>		X				Akz
59	<i>Kill Bill Vol. 1</i>		X				Akz, illustrativ
60	<i>The Secret Garden</i>		X				Akz
61	<i>Memento</i>		X				Akz
62	<i>Hable con Ella</i>		X				Akz
63	<i>Ivan Groznyy: Skaz vtoroy - Boyarskiy zagovor</i>		X				Akz
64	<i>The Boondock Saints</i>		X				Akz

65	<i>500 Days of summer</i>		x				FE
66	<i>Le fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>		x				FE
67	<i>Warm bodies</i>		x				FE
68	<i>League of Extraordinary Gentlemen</i>	x	x				N-i-N bzw R
69	<i>Twilight</i>		x				N-i-N
70	<i>Napoléon</i>						Virage, symb.

8.2. Sequenzprotokoll *Sin City*

Rollenabkürzungen: H. = Hartigan, M. = Marv, G. = Goldie, D. = Dwight, N. = Nancy,
YB = Yellow Bastard (Roark Jr.)

Sequenzprotokoll <i>Sin City</i>						
Episode	TC	Sequenz / Kapitel	Nr	Inhalt	Farbe	Farbobjekt
The customer is always right Teil 1	00:00:20	Auftragsmord	1	Auftragskiller erschießt Lady in Red auf Terrasse.	Rot	Kleid und Lippen der Frau
					Grün	Augen der Frau
Titel Sequenz	00:03:09	Titel Sequenz	2	Titel Sequenz	Rot	Schrift
That yellow bastard Teil 1	00:04:41	Nancys Rettung	3	H. rettet Nancy vor dem pädophilen Roark Jr.. Er wird angeschossen.	----	-----
The Hard Goodbye	00:12:32	Liebesnacht	4	Nach einer Liebesnacht liegt G. tot neben M. im Bett. Jemand will ihm den Mord anhängen. Er flüchtet	Rot	Bett, Gs Lippen Lichter der Polizei-autos, Blut
					Gelb	Gs Haar
	00:16:00	Lucile	5	M. sucht Lucile, seine Bewährungshelferin, auf.	Gelb	Pillendose
	00:17:51	Treffen mit Wendy	6	M. verfolgt Spuren die zu G.s Mörder führen. M. trifft ihre Zwillingschwester Wendy. Sie hält M. für den Mörder und versucht ihn umzubringen.	Gelb	Farbakzente Bar
					Rot	Farbakzente Bar Rücklichter am Auto
	00:23:36	Farm des Kannibalen	7	Die Spur führt M. auf die Farm eines Kannibalen. Er wird dort gefangen und trifft auf Lucile. M. kann entkommen, Lucile stirbt. Von einem Cop erfährt M. dass Kardinal Roark den Kannibalen deckt.	Gelb	Pillendose
					Rot	Blut Rosentattoo Lichter am Auto u Hubschrauber
	00:29:07	Oldtown	8	In Oldtown sucht M. nach G.s Wurzeln. Als Wendy ihn gefangen nimmt stellt sich heraus, dass beide das gleiche Ziel verfolgen.	Rot	Blut
					Blau	Beckys Augen
00:33:01	Die Rache	9	M. fährt zurück zur Farm tötet den Kannibalen und verfüttert ihn an die Wölfe. Dann fährt er zu Kardinal Roark. Als dieser gesteht selbst Kannibale zu sein tötet M. ihn ebenso.	Gelb	Strassenschild Feuer, Gs Haare	
				Rot	Blut Gs Umhang	
				Grün	Augen des Kardinals	

The Hard Goodbye	00:42:07	Sündenbock	10	Die Cops zwingen M. zu einem Geständnis und machen ihn zum Sündenbock. M. stirbt am elektr. Stuhl.	Rot	Blut, Bett, rotes Licht am Hebel d. elektr. Stuhls
					Gelb	Gs Haar
The Big Fat Kill	00:45:24	Shelleys Apartment Küche	11	D. versteckt sich in Shelleys Apartment, als ihr gewalttätiger Ex Jack vor der Tür steht.	Rot	Ds Schuhe
	00:49:52	Shelleys Apartment Badezimmer	12	D. droht Jack und zwingt ihn zur Flucht. D. verfolgt Jack. Shelley will ihn warnen, aber ist zu spät.	Rot	Ds Schuhe Ds Auto
					Gelb	Urin
					Blau	Jacks Auto
	00:52:58	Oldtown	13	Jack will sich in Oldtown vergnügen, aber die Hure Becky weist ihn ab und zieht seinen Zorn auf sich.	Rot	Ds Auto Sirenen Polizeiauto
					Blau	Jacks Auto Beckys Augen
	00:56:28	Todesengel Miho	14	Als Jack Becky mit einer Waffe bedroht schreitet die Samuraikämpferin Miho ein und bringt ihn um.	Blau	Mihos Kimono Jacks Auto Beckys Augen
					Rot	Mihos BH Ds Schuhe
	00:59:50	Der tote Cop	15	Sie entdecken dass Jack ein Cop war. D. hilft die Leiche verschwinden zu lassen.	Rot	Blut, Dwights Auto Ds Schuhe
					Blau	Jacks Auto Beckys Augen
	01:04:46	Gespräch mit einem Toten	16	D. fährt im Auto mit Jacks Leiche am Nebensitz und bildet sich ein er würde mit ihm sprechen.	Gelb	Lichteffekte
Rot					Lichteffekte	
Blau					Lichteffekte	
01:08:54	Teergrube	17	D. will Jacks Leiche in der Teergrube versenken. Söldner lauern ihm auf. Miho rettet ihn.	Grün	Lichteffekte	
				Gelb	Goldauge	
01:14:05	Suche nach dem Verräter	18	Sie verfolgen die Söldner, und können Jacks Kopf zurück erlangen.	Rot	Ds Schuhe	
				Rot	Knopf der Bombe	
01:16:56	Tauschgeschäft	19	Becky hat sie an die Polizei verraten u die haben Gale als Geisel. D. will Jacks Kopf gegen Gale tauschen. Showdown mit Schusswechsel.	Gelb	Goldauge	
				Blau	Beckys Augen	
				Rot	Blut Knopf der Bombe Wolkenhimmel	
That yellow bastard Teil 2	01:23:00	Krankenhaus	20	H. liegt im Krankenhaus. Der Senator hängt ihm aus Rache die Vergewaltigung von Nancy an.	---	-----

That yellow bastard Teil 2	01:26:32	Das Opfer	21	Sie versuchen aus H. ein Geständnis herauszu- prügeln. Er verweigert, kommt trotzdem für acht Jahre ins Gefängnis.	Rot	Blut
	01:29:33	Der Bluff	22	Eine gelbe Kreatur bringt H. ein Kuvert mit dem abgehackten Finger eines Mädchens.	Gelb	YB
					Rot	Blut
	01:33:18	Wieder- sehn in Katies Bar	23	H. findet N. als Tänzerin in Katies Bar. Er merkt, dass YB ihm gefolgt ist und flüchtet mit N.	Gelb	YB Farbakzente in Bar
	01:38:05	Kidnap- ping	24	H. hat YB angeschossen, aber von der Leiche keine Spur. Er bringt N. in seine Wohnung, sie gesteht ihm ihre Liebe. YB überwältigt H. und kidnapped N.. H. befreit sich und verfolgt die beiden.	Gelb	YBs Blut Gift
	01:44:51	Befreiung	25	H. fährt zur Farm wo N. gefangen gehalten wird, bringt YB um und befreit N.	Rot	Blut
Gelb					YBs Blut	
01:49:58	Abschied	26	Weil H. weiß dass Roark sich an ihm rächen würde und N. nicht sicher ist so lange er lebt, bringt er sich selbst um.	---	----	
The customer is always right Teil 2	01:52:00	Auftrags- mord an Becky	27	Die Veräterin Becky wird im Krankenhaus-Aufzug von dem Auftragskiller erwartet.	Blau	Beckys Augen

8.3. Sequenzprotokoll *The Great Train Robbery*

<i>The great train robbery</i> (1903) Edwin S. Porter							
Nr	Sz	Kurzinhalt	Farb-objekt	Farbe	Min auf VHS Szenenbeginn	Min auf VHS Farbzeichen	Min im Film
	1	Der Bahnangestellte der die Aufsicht hat wird überfallen und gefesselt.			00:57:22		00:00:00
	2	Die Räuber schleichen sich in den Zug. Zug fährt ab.			00:58:33		00:01:11
1	3	Überfall im Zugabteil. Kiste wird aufgesprengt und der Inhalt erbeutet.	Explosion	gelb-orange	00:59:10	00:59:58	00:01:48 / 00:02:36
	4	Der Zug wird gewaltsam zum stehen gebracht.			01:00:07		00:02:45
	5	Führerwaggon wird abgetrennt			01:00:58		00:03:36
	6	Passagiere werden aus Zug gescheucht und ausgeraubt. Ein Passagier will flüchten und wird erschossen.			01:01:22		00:04
	7	Mit der Beute flüchten die Räuber im Führerwaggon.			01:03:05		00:05:43
	8	Die Räuber verlassen den Waggon und flüchten in die Wildnis.			01:03:29		00:06:07
	9	Die Räuber flüchten in den Wald wo bereits ihre Pferde auf sie warten.			01:03:46		00:06:24
2	10	Ein kleines Mädchen findet den bewusstlosen Bahnangestellten, weckt und befreit ihn.	Mädchen im roten Cape	rot	01:04:32	durchgehend	00:07:10
3	11	Die Sheriffs tanzen gerade vergnügt im Saloon, bis sie über den Raub alarmiert werden.	Kleider	rot, gelb	01:05:01	durchgehend	00:07:39
4			Pistolen-schüsse	gelb		01:05:25	00:08:03
5			Deko-Wimpel	rot, gelb (blass)		durchgehend	
6	12	Verfolgungsjagd zw. der Polizei und den Räubern im Wald.	Pistolen-schüsse	gelb-orange	01:06:07	ab 01:06:16	00:08:45 / 00:08:54
7	13	Die Polizei überrascht die Gauner. Großer Schusswechsel zum Showdown.	Pistolen-schüsse	orange	01:06:41	ab 01:07:03	00:09:19 / 00:09:41
8	14	Frontaler Medium-Shot des Räuberchefs, feuert seine Waffe auf Kamera ab.	Hemd u Halstuch	grün, rot	ab 01:07:34	durchgehend	00:10:12
9			Pistolen-schuss	Rosa evt. verblichen		01:07:38	00:10:16

8.4. Kopie des Mailverkehrs mit Dr. Anna Bohn

Von: Bohn, Anna (anna.bohn@fu-berlin.de)
Gesendet: Thursday, March 14, 2013 3:11:22 PM
An: Tanja Wolf (wolftanja@hotmail.com)
Betreff: AW: Panzerkreuzer Potemkin restaurierte Fassung

Sehr geehrte Frau Wolf,

vielen Dank für Ihre Anfrage. Sie haben sich ein spannendes Thema gesucht. Ich kann aus Zeitgründen heute nur kurz antworten. Ich habe hier in meiner Arbeit außerdem keinen Zugang zu den Unterlagen der Rekonstruktion, daher versuche ich Ihnen aus meinem Gedächtnis die Sachlage kurz zu erläutern:

Die von Enno Patalas in Zusammenarbeit mit mir verantwortete Rekonstruktion des Films wurde als Filmrekonstruktion auf analogen Trägermaterialien ausgeführt. Die maßgebliche Grundlage zur Untersuchung ist daher die 2005 gezogene Filmkopie im Filmmuseum Berlin, die von Gerhard Ullmann von Hand koloriert wurde. Bei der nachträglichen Digitalisierung der Filmkopie für die DVD Edition wurden Änderungen vorgenommen (im Rahmen des digital Mastering), die das Erscheinungsbild der Rekonstruktion veränderten. Später wurden auch Filmkopien von dem digitalen Master gezogen.

Für die DVD Edition des Films wurde die kolorierte Positivkopie des Films abgetastet, sw. Dabei erschien die kolorierte Fahne dann weder rot noch weiß, sondern schwarz. Das war nicht im Sinne der Rekonstruktion. Enno Patalas und ich haben die Produktionsfirma auf den Fehler aufmerksam gemacht. In der US-amerikanischen DVD Edition von Kino International wurde dieser Fehler auf meine Bitte hin korrigiert, die schwarzen Stellen wurden digital nachkoloriert. Ich bin mir nicht sicher, ob das auch in allen deutschen DVD-Editionen so gemacht wurde.

Die Quellenlage zu der Roten Fahne ist widersprüchlich, d.h. es gibt unterschiedliche Ansichten und Interpretationen darüber, an welchen Stellen die Fahne rot koloriert war. Einigkeit herrscht darüber, dass die Fahne in der Szene am Ende des 3. Akts rot koloriert war, dem Kulminationspunkt des Films. Einige zeitgenössische Quellen (u.a. Viktor Sklovskij) legen nahe, dass der Film ursprünglich bei den ersten Aufführungen nur an einer Stelle rot koloriert war. Der Film wurde erst kurz vor der Uraufführung fertig gestellt, Eisenstein arbeitete nach eigenen Angaben bis kurz vor der Aufführung an der Montage. Dies spricht dagegen, dass viele Stellen von Hand koloriert waren. Für die Verleihkopien wurde Kolorierung dann wohl mit Schablonenkolorierung von Frauen vorgenommen, die früher für Filmfirmen wie Pathé Filme koloriert hatten. Dies hatte Naum Klejman vom russischen Muzej Kino 2004 bei meinen Recherchen in Moskau berichtet.

Ich bin dann im Russischen Staatsarchiv für Literatur und Kunst auf Protokolle von Aufführungen des Films gestoßen, datierend von Anfang 1926, die die Publikumsreaktionen vermerken. In diesen Protokollen ist davon die Rede, dass u.a. am Ende des Films das Publikum beim Hissen der roten Fahne applaudiert. Für die Rekonstruktion sind wir daher davon ausgegangen, dass bei der Uraufführung des Films im Dezember 1925 möglicherweise nur eine Stelle koloriert war am Ende des 3. Akts, dass dann aber in den Verleihkopien des Films, die 1926 in der Sowjetunion zu sehen waren, die Fahne auch an weiteren Stellen koloriert war.

Es gibt hierzu allerdings aufgrund der widersprüchlichen Quellenlage unterschiedliche Ansichten unter Filmhistorikern.

Die Referenz für die Rekonstruktion ist auf jeden Fall die analoge von Hand kolorierte Filmkopie, die 2005 gezogen wurde. Die kolorierten Stellen wurden im Restaurierungsprotokoll dokumentiert. Um Ihnen genauer Auskunft zu geben, muss ich meine eigenen Unterlagen nochmals heranziehen. Die Dokumentation der Restaurierung wird im Filmmuseum Berlin aufbewahrt.

Es wäre im Rahmen Ihrer Arbeit sicher lohnenswert, die zeitgenössischen Quellen einzubinden und zu analysieren, welche Aussagen die Quellen zur Kolorierung machen. Jede Rekonstruktion stellt nur eine Annäherung an die (verlorene) Originalfassung dar und beinhaltet einen hypothetischen Anteil. Ich habe das Thema Rekonstruktion und abweichende Filmfassungen in meiner kürzlich erschienenen Buchpublikation *Denkmal Film* behandelt. Infos dazu und Auswahlkapitel zum Download finden Sie auf der Website des Böhlau Verlags: <http://www.boehlau-verlag.com/978-3-412-20990-2.html>

Mit besten Grüßen
Anna Bohn

Von: Tanja Wolf [mailto:wolftanja@hotmail.com]
Gesendet: Donnerstag, 14. März 2013 15:32
An: Bohn, Anna
Betreff: Panzerkreuzer Potemkin restaurierte Fassung

Sehr geehrte Frau Dr. Bohn,

ich beschäftige mich im Rahmen meiner Diplomarbeit an der Universität Wien mit dem Thema "Farbdramaturgie im Film" und ein Teil meiner Arbeit untersucht den frühen Film nach ersten farbdramaturgischen Spuren, wobei mein Fokus auf einer Analyse von "Panzerkreuzer Potemkin" und dem darin enthaltenen Einsatz der roten Fahne liegt.

Nun stehe ich vor der Herausforderung dass man nicht mehr genau sagen kann ob in der Premierenfassung alle Einstellungen der Fahne rot koloriert wurden. Nun habe ich mir die restaurierte Fassung aus dem Jahr 2005 ausgeliehen, an deren Arbeit Sie ja maßgeblich beteiligt waren. In meiner ausgeliehenen Fassung auf DVD wurde die Flagge nur an einer Stelle des Films rot koloriert, nämlich am Ende des 3. Akts, als die Matrosen die Fahne am Mast der Potemkin erstmals hochziehen. An den anderen Einstellungen der Fahne im Film sieht man jedoch, dass diese Spuren einer Kolorierung aufweisen (d.h. die Fahne nicht mehr weiß ist), aber das Bild ist dennoch Schwarz-Weiß.

Nun habe ich aber im Internet eine Fassung gefunden die ich mir heruntergeladen habe, die laut Vor- und Nachspann ebenfalls die Fassung der Deutschen Kinemathek von 2005 sein soll, in der aber die Fahne in allen Einstellungen im Film rot erscheint.

Daher trete ich an Sie heran, um Sie zu bitten mir an diesem Punkt meiner Forschung zu helfen. Meine Frage ist zum einen an wievielen Stellen in der mit Ihnen erarbeiteten restaurierten Fassung von 2005 (auf DVD herausgegeben im Jahr 2007 TransitFilm GmbH) wurde die Fahne wirklich rot koloriert (egal ob elektronisch oder manuell)?

Und meine zweite Frage wäre, da die wissenschaftliche Lage dazu nicht mehr eindeutig ist, nach welchen Kriterien haben Sie die Entscheidung getroffen in wievielen Einstellungen die Farbe für die restaurierte Fassung koloriert werden sollte?

Ich wäre Ihnen sehr dankbar für Ihre Hilfe und verbleibe mit freundlichen Grüßen, Tanja Wolf

9. Quellenverzeichnis

9.1. Literatur

- Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 (Orig. 1932)
- Balázs, Béla: *Der Geist des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (Orig. 1930)
- Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (Orig. 1924)
- Balázs, Béla: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien: Globus 1949
- Batchelor, David: „Chromophobia“, in: *Color. The film reader*, (Hrsg.) Angela Dalle Vacche, New York [u.a.]: Routledge 2006, S. 63-75
- Bechtold, Gerhard: *Sinnliche Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit*, Tübingen: Narr 1983
- Behrens, Gerold: *Das Wahrnehmungsverhalten der Konsumenten*, Thun [u.a.]: Harri Deutsch 1982
- Bellantoni, Patti: *If it's purple, someone's gonna die. The Power of Color in Visual Storytelling*, Amsterdam [u.a.]: Focal Press 2005
- Belton, John: „Painting by the numbers: The digital intermediate“, *Film Quarterly* 61/3, Spring 2008, S. 58-65
- Bohn, Anna (Red.): *Panzerkreuzer Potemkin. Das Jahr 1905. [Programmbroschüre zur Premiere der rekonstruierten Fassung]*, Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek 2005
- Borde, Raymond: „Die Filmarchive und der Farbfilm“, In: Ebd., S. 7-10
- Brockhaus Enzyklopädie, 19. Auflage, Bd. 7, EX-FRT, Mannheim: Brockhaus 1988
- Burkart, Roland: *Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder*, 4. Auflage, Wien [u.a.]: Böhlau 2002
- Cherry, Stuart: „A visionary experience“, *Password. Philips Research technology magazine* 31, Februar 2008, S. 4-7, URL: http://www.research.philips.com/password/download/password_31.pdf, Zugriff am: 14.10.2013.
- Dalle Vacche, Angela: *Color. The film reader*, New York [u.a.]: Routledge 2006
- Eco, Umberto: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München: Fink 1987
- Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*, München: Fink 1991
- Eco, Umberto: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977
- Eisenstein, Sergej M.: „Erster Brief über die Farbe“, in: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, (Hrsg.) Oksana Bulgakova, Köln: Röderberg 1988, S. 177-183 (Orig. 1946)

- Eisenstein, Sergej M.: „Nicht bunt, sondern farbig“, in: *Serge Eisenstein. Gesammelte Aufsätze 1*, Bd 2, Zürich: Arche 1961, S. 285-291 (Orig. 1940)
- Eisenstein, Sergej M.: „Der Farbfilm“, in: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, (Hrsg.) Felix Lenz, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 418-429 (Orig. 1948)
- Eisenstein, Sergej M.: „Ein Wunder im Bolschoi-Theater“, in: *Yo. Ich selbst Memoiren*, Bd 1, (Hrsg.) Naum Klejman/Walentina Korschunowa, Wien: Löcker 1984, S. 223-225
- Eisenstein, Sergej M.: *Schriften 2. Panzerkreuzer Potemkin*, (Hrsg.) Hans-Joachim Schlegel, München: Carl Hanser 1973
- Faulstich, Werner: *Die Filminterpretation*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1988.
- Grafe, Frieda (Hrsg.): *Filmfarben*, Berlin: Brinkmann & Bose 2002
- Hansen, Thorsten; Gegenfurtner, Karl R.: „Farbwahrnehmung - Color Vision“, in: *Farben. Betrachtungen aus Philosophie und Naturwissenschaften*, (Hrsg.) Steinbrenner Jakob, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 277-291
- Heller, Eva: *Wie Farben wirken*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1989
- Higgins, Scott: „A New Colour Consciousness: Colour in the Digital Age“, *Convergence* 9/4, December 2003, S. 60-76
- Itten, Christian: *Farbe und Kommunikation*, Leipzig: Seemann 2006
- Johnson, William: „Coming to Terms with Color“, *Film Quarterly* 20/1, Autumn 1966, S. 2-22
- Jones, Loyd A.: „Tinted Films for Sound Positives“, URL: http://www.zauberklang.ch/Jones_TintedFilmsSonochrome_1929.pdf, Zugriff am: 16.04.2013, (Orig. In: *Transactions of the Society of Motion Picture Engineers*, No 37, May 6-9, 1929, S. 199-226)
- Kalmus, Natalie M.: „Color Consciousness“, In: *Color. The film reader*, (Hrsg.) Angela Dalle Vacche, New York [u.a.]: Routledge 2006, S. 24-29
- Kanzog, Klaus: *Grundkurs Filmsemiotik*, München: diskurs 2007
- Kindem, Gorham A.: „Hollywood's conversion to color“, URL: <http://www.jstor.org/stable/20687473>; (Orig. *Journal of the University Film Association* 31/2, Spring 1979, S. 29-36)
- Koshofer, Gert: *Color. Die Farben des Films*, Berlin: Spiess 1988
- Kracauer, Siegfried: *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974
- Kress, Gunther; Van Leeuwen, Theo: „Colour as a semiotic mode: notes for a grammar of colour“, URL: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.126.7669&rep=rep1&type=pdf>, Zugriff am: 02.12.2013

- Kühnel, Jürgen: *Einführung in die Filmanalyse Teil 1. Die Zeichen des Films*, Siegen: Universi 2008
- Ledig, Elfriede (Hrsg.): *Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion*, Reihe: Diskurs Film: Münchner Beiträge zur Filmphilologie. Bd. 2, München: Schaudig, Bauer, Ledig 1988
- Mandl, Eva: „Die Farben im Spielfilm. Eine semiotische Untersuchung über die Bedeutung der Filmfarbzeichen“, Dipl., Univ. Wien, 1996
- Marschall, Susanne: *Farbe im Kino*, Marburg: Schüren 2009
- Mehnert, Hilmar: *Die Farbe in Film und Fernsehen*, Leipzig: Fotokinoverlag 1974
- Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007
- Noll Brinckmann, Christine: „Farbe“, in: *Das Filmplakat*, (Hrsg.) Wolfgang Beilenhoff, Zürich [u.a.]: Scalo 1995, S. 226-227
- Peirce, Charles S.: *Semiotische Schriften. Band II. 1903-1906*, (Hrsg.) Christian J.W. Kloesel, Helmut Pape, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000
- Peters, I.M.: „Bild und Bedeutung. Zur Semiologie des Films“, In: *Semiotik des Films*, (Hrsg.) Friedrich Knilli, München: Hanser 1971
- Rushdie, Salman: *The Wizard of Oz*, London: BFI Publishing 2006 (Orig. 1992)
- Saussure, Ferdinand de: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, 3. Auflage, Berlin [u.a.]: Walter de Gruyter 2001
- Siegrist, Hansmartin: *Textsemantik des Spielfilms. Zum Ausdruckspotential der kinematographischen Formen und Techniken*, Tübingen: Niemeyer 1986
- Sokolow, I. W.: „»Panzerkreuzer Potemkin« Szenarium“, In: *Sergei Eisenstein. Künstler der Revolution*, (Hrsg.) Hans Rodenberg, Berlin: Henschel 1960, S. 337-389
- Steinbrenner, Jakob (Hrsg.): *Farben. Betrachtungen aus Philosophie und Naturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007
- Theroux, Alexander: *Anleitungen eine Farbe zu lesen. Rot*, Hanburg: Europ. Verlagsanst. 1998
- Traber, Bodo: „Dramaturgische Funktionen monochromer Farbgebung im Stummfilm“, In: *I. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium, 1988, Münster*, (Hrsg.) Karl-Dietmar Möller-Naß, Münster: MAkS-Publikationen 1995, S. 30-36
- Welsh, Norbert: *Farben. Natur, Technik, Kunst*, Heidelberg [u.a.]: Spektrum Akademie Verlag 2003
- Wulff, Hans J.: *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films*, Tübingen: Narr 1999
- Wulff, Hans J.: „Die signifikativen Funktionen der Farben im Film“, URL: <http://www.derwulff.de/2-19>, Zugriff am: 23.02.2013, (Orig. *Kodikas/Code* 11,3-4, 1988, S.

363-376)

Yumibe, Joshua: *Moving color. Early Film, Mass Culture, Modernism*, New Brunswick, NJ [u.a.]: Rutgers University Press 2012

Yumibe, Joshua: „Silent Cinema Colour Aesthetics“, in: *Questions of Colour in Cinema. From Paintbrush to Pixel*, (Hrsg.) Wendy Everett, Oxford [u.a.]: Peter Lang 2007, S. 41-55

Zelger, Sabine: *Die Sprache der Farben. Eine semiotische Untersuchung des visuellen und verbalen Zeichens*, Dipl. Univ. Wien, Geisteswissenschaftliche Fakultät 1989

Sonstige Quellen:

Steinmetz Rüdiger, *Licht, Farbe, Sound. Filme sehen lernen 2*, DVD-Video, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2008

<http://www.imdb.com>

<http://boxofficemojo.com>

9.2. Filme (Ordnung nach Jahrgang)

Annabelle Serpentine Dance, Regie: William K.L. Dickson und William Heise, US 1895.

The Great Train Robbery, Regie: Edwin S. Porter, US 1903, *Der große Eisenbahnraub*.

Intolerance, Regie: David W. Griffith, US 1916.

The Gulf Between, Regie: Wray Bartlett Physioc, US 1917.

Bronenosets Potjomkin, Regie: Sergej M. Eisenstein, RU 1925, *Panzerkreuzer Potemkin*

The Phantom of the Opera, Regie: Rupert Julian und Edward Sedgewick, US 1925, *Das Phantom der Oper*.

The Wanderer, Regie: Raoul Walsh, US 1925.

Napoléon, Regie: Abel Gance, FR 1927.

Ivan Groznyj. Skaz vtoroy: Boyarskiy zagovor, Regie: Sergej M. Eisenstein, RU 1958, *Iwan, der Schreckliche II*.

The Son of the Sheik, Regie: George Fitzmaurice, US 1926, *Der Sohn des Scheich*.

Flowers and Trees, Regie: Burt Gillett, US 1932.

Becky Sharp, Regie: Rouben Mamoulian und Lowell Sherman, US 1935.

Jezebel, R: William Wyler, US 1938, *Jezebel – Die boshafte Lady*.

The Wizard of Oz, Regie: Victor Fleming, US 1939, *Der Zauberer von Oz*.

Meet Me in St. Louis, Regie: Vincente Minnelli, US, 1944, *Die große Liebe nebenan*.

Wilson, Regie: Henry King, US 1944.

A Matter of Life and Death, Regie: Michael Powell und Emeric Pressburger, UK 1946, *Irrtum im Jenseits*.

The Red Shoes, Regie: Michael Powell und Emeric Pressburger, UK 1948, *Die roten Schuhe*.

The Secret Garden, Regie: Fred M. Wilcox, US 1949, *Der geheime Garten*.

Jack and the Beanstalk, Regie: Jean Yarbrough, US 1952.

Un homme et une femme, Regie: Claude Lelouch, FR 1966, *Ein Mann und eine Frau*.

Sisters, Regie: Brian de Palma, US 1973, *Die Schwestern des Bösen*.

Raging Bull, Regie: Martin Scorsese, US 1980, *Wie ein wilder Stier*.

Gandhi, Regie: Richard Attenborough, UK/IN 1982.

Rumble Fish, Regie: Francis Ford Coppola, US 1983.

Heat and Dust, Regie: James Ivory, UK 1983, *Hitze und Staub*.

The Purple Rose of Cairo, Regie: Woody Allen, US 1985.

Made in Heaven, Regie: Alan Rudolph, US 1987.

They Live, Regie: John Carpenter, US 1988, *Sie leben*.

JFK, Regie: Oliver Stone, US/FR 1991, *JFK – Tatort Dallas*.

Bram Stoker's Dracula, Regie: Francis Ford Coppola, US 1992.

Schindler's List, Regie: Steven Spielberg, US 1993, *Schindlers Liste*.

Forrest Gump, Regie: Robert Zemeckis, US 1994.

Natural Born Killers, Regie: Oliver Stone, US 1994.

Dead Man, Regie: Jim Jarmusch, US/DE/JP 1995.

Sleepers, Regie: Barry Levinson, US 1996.

Pleasantville, Regie: Gary Ross, US 1998, *Pleasantville – Zu schön um wahr zu sein*.

American History X, Regie: Tony Kaye, US 1998.

Lola Rennt, Regie: Tom Tykwer, DE 1998.

Wo de fu qin mu qin, Regie: Zhang Yimou, CN 1999, *Heimweg*.

Sleepy Hollow, Regie: Tim Burton, US 1999.

The Blair Witch Project, Regie: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, US 1999.

The Boondock Saints, Regie: Troy Duffy, CA/US 1999, *Der blutige Pfad Gottes*.

Malèna, Regie: Giuseppe Tornatore, IT 2000, *Der Zauber von Malèna*.

Memento, Regie: Christopher Nolan, US 2000.

O Brother, Where Art Thou?, Regie: Joel und Ethan Coen, US 2000.

Shadow of the Vampire, Regie: E. Elias Merhige, UK/US/LU 2000.

Le fabuleux destin d'Amélie Poulain, Regie: Jean Pierre Jeunet, FR 2001, *Die fabelhafte Welt der Amélie*.

Moulin Rouge, Regie: Baz Luhrmann, US/AU 2001.

Pearl Harbor, Regie: Michael Bay, US 2001.

Hable con Ella, Regie: Pedro Almodóvar, ES 2002, *Sprich mit ihr*.

Die Another Day, Regie: Lee Tamahori, UK/US 2002, *James Bond 007 – Stirb an einem anderen Tag*.

Chicago, Regie: Rob Marshall, US/DE 2002.

Frida, Regie: Julie Taymor, US/CA/MX 2002.

The Texas Chainsaw Massacre, Regie: Marcus Nispel, US 2003.

Kill Bill: Vol 1, Regie: Quentin Tarantino, US 2003.

Seabiscuit, Regie: Gary Ross, US 2003, *Seabiscuit – Mit dem Willen zum Erfolg*.

The League of Extraordinary Gentlemen, Regie: Stephen Norrington, US/DE [u.a.] 2003, *Die Liga der außergewöhnlichen Gentlemen*.

Van Helsing, Regie: Stephen Sommers, US 2004.

Head in the Clouds, Regie: John Duigan, UK/CA 2004, *Die Spiele der Frauen*.

Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events, Regie: Brad Silberling, US/DE 2004, *Lemony Snicket – Rätselhafte Ereignisse*.

The Life and Death of Peter Sellers, Regie: Stephen Hopkins, US/UK 2004.

Sin City, Regie: Frank Miller, Robert Rodriguez, US 2005.

The Skeleton Key, Regie: Iain Softley, US/DE 2005, *Der verbotene Schlüssel*.

Casino Royale, Regie: Martin Campbell, UK 2006, *James Bond 007 – Casino Royale*.

All the King's Men, Regie: Steven Zaillian, DE/US 2006, *Das Spiel der Macht*.

Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street, Regie: Tim Burton, US/UK 2007, *Sweeney Todd: Der teuflische Barbier aus der Fleet Street*.

Dem Panzerkreuzer Potemkin auf der Spur, Regie: Artem Demenok, DE 2007; DVD-Video, *Panzerkreuzer Potemkin. Das Jahr 1905*, München: Transit Film 2007.

Paranormal Activity, Regie: Oren Peli, US 2007.

The Messengers, Regie: Oxide und Danny Pang, US 2007.

Milk, Regie: Gus Van Sant, US 2008.

Twilight, Regie: Catherine Hardwicke, US 2008.

Che: Part One, Regie: Steven Soderbergh, FR/ES/US 2008.

Changeling, Regie: Clint Eastwood, US 2008, *Der fremde Sohn*.

The Spirit, Regie: Frank Miller, US 2008.

A Single Man, Regie: Tom Ford, US 2009.

(500) Days of Summer, Regie: Marc Webb, US 2009.

Das weiße Band, Regie: Michael Haneke, DE/AT/FR/IT 2009.

The Fourth Kind, Regie: Olatunde Osunsanmi, US/UK 2009, *Die vierte Art*.

Alice in Wonderland, Regie: Tim Burton, US 2010, *Alice im Wunderland*.

Winter's Bone, Regie: Debra Granik, US 2010.

Ghost Rider: Spirit of Vengeance, Regie: Mark Neveldine, Brian Taylor, US/AE 2011.

Water for Elephants, Regie: Francis Lawrence, US 2011, *Wasser für die Elefanten*.

Savages, Regie: Oliver Stone, US 2012.

Warm Bodies, Regie: Jonathan Levine, US 2013.

10. Abstract

Die Synthese verschiedener filmischer Farbmodi ist ein häufig genutztes Stilmittel, das sich in zahlreichen filmischen Werken beobachten lässt, und die Filmgeschichte bereits von Anfang an begleitet hat. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich vorrangig mit zwei Ausprägungen dieser Synthese. Zum einen mit dem Wechsel der Farbmodi, wenn sich in einem Film Szenen in schwarz-weißem Stil und farbige Szenen abwechseln, und zum anderen mit der Platzierung visueller Brüche, wenn in einem überwiegend schwarz-weißem Bild mit vereinzelt kolorierten Elementen gezielt Akzente gesetzt werden.

Wenngleich diese Praxis in der Stummfilmzeit, aufgrund der kostenintensiven und arbeitsaufwendigen manuellen Kolorationsverfahren, noch eher aus der Not heraus zum Einsatz kam, so entdeckte man doch bald das signifikante Potential alternierender Farbmodi. Farbe wird zum filmischen Ausdrucksmittel und die gegeneinander in Kontrast gesetzten chromatischen Ebenen werden zu bedeutungstragenden Elementen, welche zunächst vor allem differentiellen, aber auch indexikalischen oder symbolischen Zeichencharakter aufweisen.

Die vorliegende Abhandlung begibt sich einleitend auf eine Spurensuche nach ersten signifikativen Einsätzen von Farbe im Film und sucht eine Antwort auf die Frage ab wann man von einer ersten Farbdramaturgie im Film sprechen kann. Weiters wird das filmische Ausdrucksmittel der alternierenden Farbmodi an 70 Hybridfilmen, in denen sowohl der Farb- als auch der Schwarz-Weiß-Modus zum Einsatz kommt, beobachtet und analysiert. Dabei liegt der wissenschaftliche Schwerpunkt der Arbeit vor allem in der Ausarbeitung und Kategorisierung der verschiedenen dramaturgischen Funktionen, die eine solche heterogene Farbdramaturgie im Film einnehmen kann. Die Ergebnisse dieser Forschung werden anschließend an ausgewählten Filmbeispielen in einer detaillierten Analyse erläutert.

11. Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Tanja Wolf
Geboren: 06.07.1982
Geburtsort: Graz
Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildung

- 2000 Matura am BG Klusemannstrasse Graz mit Auszeichnung abgeschlossen
- 2000 – 2002 Studium der Anglistik / Amerikanistik und des Medienfächerbündels an der Karl Franzens Universität Graz
- 2003 – 2005 Kolleg an der Höheren Lehranstalt für Mode und künstlerische Gestaltung Herbststraße Wien abgeschlossen
- 2007 – 2014 Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Beruflicher Werdegang

- seit 2008 Mitarbeit an diversen Kurzfilmen, Musikvideos, Werbungen oder Imagefilmen in verschiedenen Funktionen (z.B. Aufnahmeleitung, Regieassistent, etc....)
- 2009 – 2010 Anstellung bei der Filmproduktionsfirma JewelLabs Pictures als Produktionsassistent und -koordination
- 2010 – 2011 Anstellung als Produktionskoordination bei der Fma KidsTV GmbH
- 2011 – 2013 Anstellung als Regieassistent bei der Fma KidsTV GmbH