

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 42 (2000)
Heft: 228

Artikel: "Mehr Trieb als Bedeutung" : Farbe im Film
Autor: Kohler, Michael
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-865549>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

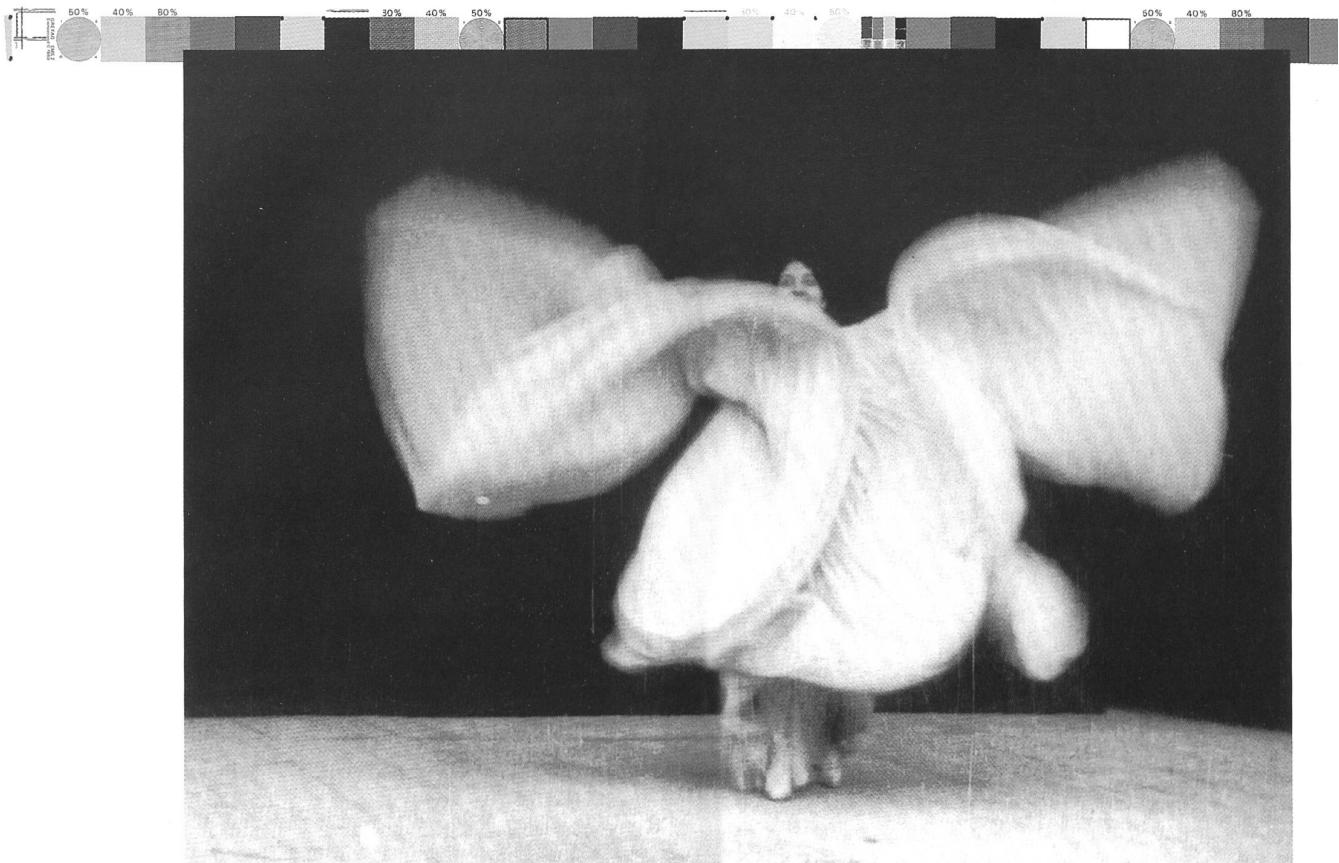
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



«Mehr Trieb als Bedeutung» Farbe im Film

Farbe ist ein Aberglauben. Ein vergangenes, liegengelassenes Rätsel, das nur noch verführt, den Blick zurück ins nunmehr Beschauliche zu wenden. All die überlieferten Sprichwörter und seltsamen Begebenheiten, die es mit der Farbe zu tun haben, erzählen heute davon, wie aus dem Schauspiel der Natur Dramolette des Alltags gefertigt wurden. Entfernte Dinge schimmern bläulich durch die Luftsichten, fern *und* transparent ist das Blau des Himmels: Das kultivierte Auge durchwandert diese Landschaft, um mit ihr menschliches Verhalten zu bebildern. Das Blau verallgemeinert es zur unbestimmen Ferne, auf die sich Sehnsüchte norden lassen: Die Treue beweist sich in der Trennung, als Pfand bleibt ein Ring mit blauem Stein zurück. Sehnsüchtig fährt der Blick einen Horizont ab, über dem sich ein Himmel voller Geigen ins Unendliche wölbt. Die Perlen solcher Erfahrungsschätzte gleiten aber von der Schnur; die Farbe lässt stets ein Ende

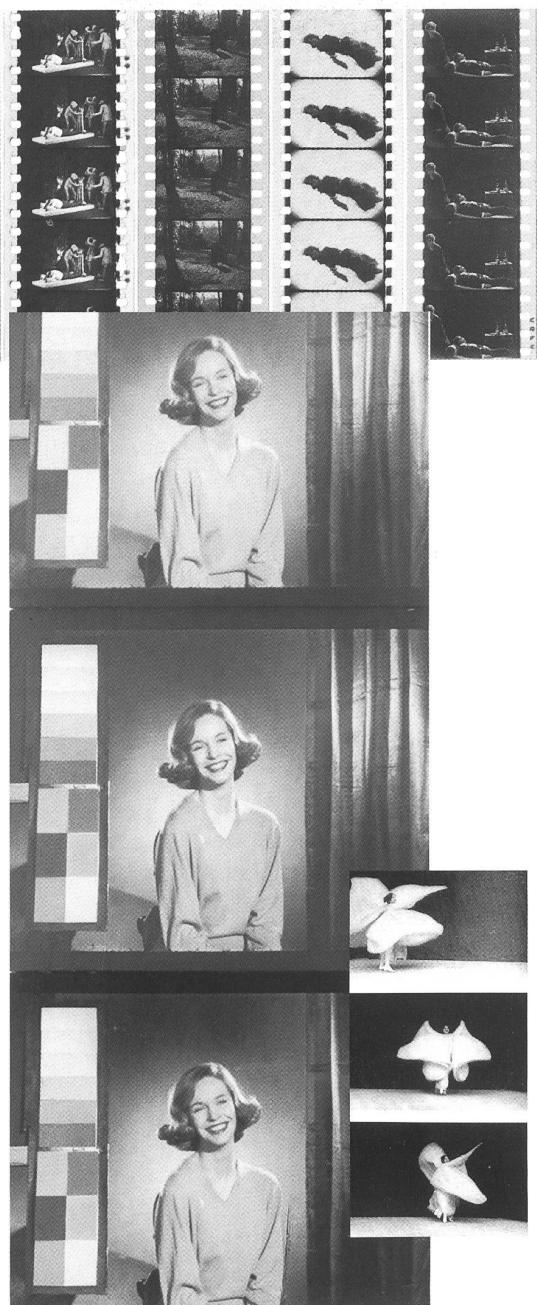
lose, an dem die bunten Kiesel des Aberglaubens aufgezogen sind: Am Finger eines/einer Ungetreuen, geht die Sage, verliert der Saphir seinen Glanz. Heute verramschen die Farben ihr geheimes Wissen in den Ratgeberbüchern. Sie leuchten einem heim zu allerlei praktischen Anwendungen. Doch man sollte sich nicht täuschen: An den symbolischen Formen, die Farbeindrücke des Alltags abprägen wollen, stillt sich ein Hokuspokus, der noch untergründig murmelt.

Die Namen der Farben

Wie wird etwas, das sich mit Wörtern nur ungenügend beschreiben lässt, beredt? Verstockt und stumm von Haus aus müssen die Farben nicht einmal auf Namen hören. Sie nehmen von den Dingen, auf denen man sie angetroffen hat, deren gleich mit: orange, türkis, bronze, oliv ... Eigene haben nur das Rot, das Blau, das Grün, das Gelb.

Überhaupt verfehlten Namen das Sinnliche, die Betonung des Gefühls in den Farben. Im «Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens» steht es so: Dass man Farben unabhängig von den Gegenständen haben kann, denen sie erst ihre Namen verdanken, macht sie unheimlich. Wie eine Haut lässt Farbe sich abziehen. Eine Haut aber, die sich nicht ertasten lässt, die durch die Finger rinnt. Verfolgt man als etymologischer Spürhund das papierne Geäst hin zum deutschen Wortstamm, findet sich eben diese Metapher für Farbe: Hülle, Haut.

Die Farbnuancen zählen in Tausend, und keine Retina gleicht der anderen; die Wissenschaft liefert Durchschnittswerte und keine *mots justes*. Die Farben fesseln den forschenden Blick an die Oberfläche der Dinge, sie hüllen sie in ihre Sichtbarkeit. Seit der Antike ist die Farbe ein Sinnbild der Naturschauung. Empedokles machte sich über die Entstehung der Farben diese Vorstellung: Das Auge sendet eine Wel-



le aus, die sich mit denen der Dingwelt trifft, und diese Bewegung wirbelt die Farben und Formen auf wie der Wind welches Laub. Die Farbe wird ein Medium der generellen Wandelbarkeit der Welt. Im Mittelalter stand die Färberei immer im Ruch der Alchemie, und die Alchemisten wollten das Gold gleichsam in die Gegenstände einsickern lassen. Farbe und färben gehören zusammen. Das Tuwort zeigt die Bewegung an, die in ihr rumort.

Vom Sprechen der Farben

Vom Sehen zum Wissen führen nur die verschlungenen Wege einer Stilien Post. Zum Sehen gehört verschluckte Sichtbarkeit hinzu: im blinden Fleck des Auges, im Gesichtsfeld mit seinen Wahrnehmungsschwellen und Filtern und in den Gegenständen, die, selbst nicht leuchtend, vom Licht Farbe verschlucken, um Farbe zu reflektieren. Zum Auge gehört die Bewegung, das rapide Zucken und Hin- und Herrollen, das Auf- und Zuschnappen der Pupille, der Lidschlag. Wie das Auge in seiner Höhle, ruht das Sehen im Leiblichen, es ist ein Tun, das sich Metaphern des Tastsinns bedient: Blicke berühren sich, Augen tasten ab. In dieser Sphäre des Sinnlichen kommt Sehen einem müsigen Erkundungsgang gleich, statt als Registriermaschine des Geistes Inventur zu machen.

Unsere Welt aus Farben lässt sich nicht dauerhaft auf den Begriff bringen. Die Farben behalten ihr Wissen für sich. Auf diese Weise steht ihr Geheimnis für das Geheimnis der Welt ein. Farbsymboliken entstehen und wandeln sich innerhalb kultureller Systeme, sie variieren in der Zeit und mit dem Ort. Das Grün der Mitteleuropäer, das Grün einer Landschaft, die mit jedem Frühling neu erblüht, mag für eine Hoffnung stehen, die sich der Frostdürre gewachsen zeigt, in Wüstenregionen wird es zur Farbe des Paradieses. Als Gewicht der Welt ermöglichen die symbolischen Formen so etwas wie Gemeinsamkeit, Zurechtfinden, Erfahrung und verhindern, dass wir ins All fehlender Manieren und formloser Gestalten trudeln würden. Umgekehrt wäre diese Ordnung ohne das Schwindelgefühl persönlicher Erfahrung ein Malen-nach-Zahlen, in dem ein Schöpfungsplan von langer Hand nur ausgetuscht würde.

Mit den Farben haben wir die Welt am Zipfel gepackt, deshalb ist es so verführerisch, sie uns nach dem Mund reden zu lassen. In der Sprache entsteht die Welt aufs neue, in der Beschreibung

versuchen wir, ihrer habhaft zu werden. Eine Wissenschaft der Farbe ohne die Beimengung von Metaphysik oder Anti-Metaphysik hat es dann auch nie gegeben. Die Malerei und später der Film stechen die Wissenschaften in der Kenntnis der Farbe aus. Sie sind Medien der Sichtbarkeit.

Die Geometrie der Farben

Wenn die Definitionen sich erschöpfen, heißt die Farbe kennen, gekonnt von ihr Gebrauch zu machen. Die Malerei versprach, mit der Farbe vertraut zu sein, denn den Malern ging sie zur Hand. Sie rundeten die Farbe in ihren Farbkreisen ab oder komponierten ihre Bilder nach dem Vorbild des Regenbogens. Der Kreis steht für das Ebenmass der Welt, die runde Erde in idealer Form, in der alles zur Ruhe kommt. Der Halbkreis langt an den Himmel an, er ist natürliches und überirdisches Schauspiel zugleich. Er scheint im Nu auf, wie aus dem Nichts gekommen.

In der Geschichte der Malerei gibt es einen ewig jungen Zank darum, was die Dinge zusammenhält. Lange fehlt der Farbe in den Augen der akademischen Maler die Kontur. Für Charles de Prun war es die Zeichnung, die die Dinge umreißt, sie in ihren Grenzen beschließt und sich einer sinnlichen Welt erst versichert. Die überbordende Farbe wird stets gegen den Strich gelesen. Unter den Naturansichten sind die Ebenmasse der Geometrie versteckt, gerade so wie die Naturgesetze im Blumenbeet. Das Fleisch der Figuren wird vom Gerüst der Proportionen gehalten. Für die braucht der Maler die Anschauung nicht, er weiß um die Gesetze der Malerei wie um die Gesetze der Natur. In seinem Kopf ist die Zeichnung schon vollendet, die ordnende Hand des Geistes führt ihm die seine. Der Farbe fehlt dieses Projektionsvermögen. «Man kann mit Rot nicht ein Grün malen, wohl aber mit roter wie mit grüner Farbe eine Figur zeichnen.» (Max Imdahl) Der Farbe ist es vorbehalten, den Idealen ein Gepränge zu verleihen.

Mit der Verbindlichkeit der akademischen Malerei schwindet auch die des Sujets. Der Goldgrund des Ideals verblasst, und die Umrisse einer sinnlichen Welt treten hervor, an deren Tageslicht die strengen Züge der Kontur gemildert scheinen. Die Gegenstände der Malerei sind nicht mehr erhaben. Das Medium dieses Wandels ist die Farbe, sie rückt die Natur näher ans Auge heran. Im Impressionismus meint



man dann, die Bilder blinzeln zu sehen. Von fliessenden und vibrierenden Farben schwärmt Jules Laforgue, von Flüchtigkeit und von Augenblicken. Die Farbtupfer auf der Leinwand eines Claude Monet fliessen ineinander und schwappen über den gewussten Gegenständen zusammen. Es gibt keine Linie mehr, nur noch Striche. Das ungebundene Sehen löst die Farben aus.

Auf gegenstandslosen Bildern sehen wir, ohne etwas zu sehen: Die in begrifflicher Gewissheit gegebene Welt wird dekomponiert, die farblichen Sensationen sind allein einem begriffslosen Sehen zugänglich, dem sich die Dinge wie blutend preisgeben. Die Abkehr vom Gegenständlichen bedeutet ein Aussetzen des Blicks, ein Atemholen – und erinnert an eine Flucht (zurück) in die Ideen. (Bernhard Waldenfels) Die Malerei wird rein – rein von Begriffen und Konventionen, die scheeläugig machen. Die Farbe, das Material ist schiere Präsenz. Als Fluchtpunkt des Sichtbaren öffnet die Farbe einen Horizont, der anröhren soll, was nicht mehr von dieser Welt ist. Robert Delauney spricht von Farbinteraktion einer selbst unsichtbaren Wirklichkeit. Wenn in der modernen Malerei von einer Sprache der Farbe die Rede ist, dann als Sesam-öffne-dich. Immer geht es darum, ihnen Harmonien und eine Tendenz zu Höherem zu geben. Gibt es ein Esperanto der Farben? All die theoretisierenden Maler gemahnen einen an Dr. Dolittle.

Flimmern, Flackern, Leuchten

Das Erscheinen des Kinos sieht die Malerei im Farbrausch. Die neue Kunst tritt deren Erbe an, ohne es zu wollen. Der Film konnte sich die Farbe nicht neu erfinden, sie war vor ihm da; es ist dennoch frappierend zu sehen, wie auf den verschlungenen Bahnen des Kamera-Apparates die Fragen der Malerei im Film wiederkehren. Die Erinnerungsstücke an den frühen Farbfilm sind noch der Malerei entliehen. Die Einzelbilder wurden ausgemalt oder je in eine Farbe getaucht. Letzteres liess gerade die Konturen hervortreten. Später kamen die Kameraklöte und Entwicklerungetüme, zu denen es kein Geschick brauchte, weil die Geschickte in ihnen rotierten, angeschoben von Maschinenhand. Selbst die Kolorierung ging mit der Massenproduktion in diese über: Eiserne Prothesen strichen über das Zelluloid, um Schablonen auszumalen.

Was der Farbe des Films fehlt, ist die Handschrift. Eine Hand, die Farben

mischt, sie vors Auge hält und sie setzt. Der Automat schnappt nur nach den Dingen. Auf festen Grund schlägt sich die Farbe erst nach einem Säurebad, in dem chemische Prozesse immer gleich ablaufen, nach dem Ziehen von Kopien und der Projektion auf eine Leinwand, auf der nichts haften bleibt. Heute haben wir die «freie Konkurrenz von Apparat und Hand» (Beat Wyss) vor Augen: «Ohne Fixierung auf ein Negativ bleiben die Lichtdaten der Kameralinse im Speicher des Computers beweglich.» (Wyss)

Wenn vom Farbfilm gesprochen wird, heisst das meistens: die Zeit nach 1930, als die Farben aufhörten, zu flackern und den Augen weh zu tun; als sie anfingen, sich den gewohnten Eindrücken des Alltags anzupassen. Da viele Farbkopien verloren oder zerstört sind, war es nur bequem, die frühen Filme zu vergessen. Farben und Farbemulsionen wandeln sich mit der Zeit und mit der Reproduktion. Verglichen mit dem beständigeren Schwarzweiss sind sie ein Flimmern oder ein Feuerwerk, das verglimmt. Vom Bild des Feuerwerks nährt sich aber die Vorstellung, die Farbe selbstfülle zuletzt die romantische Zeichnung vom genialischen Maler aus, der als Stern aufgeht, und im hellen Gleissen sich verbrauchend, schnell verglüht.

Zur Kostbarkeit reift Farbe heran, solange sie kaum zu beherrschen oder herbeizuschaffen ist. Im Mittelalter kamen die seltenen Farbstoffe über die Weltmeere. Im frühen, noch ungelenken Film kommt die Farbe aus entlegenen Exilen geflimmert. Sie war den unerhörten Begebenheiten der Historie vorbehalten, den süßen Geheimnissen der Feenwelt, Schleiertänzen und phantastischen Reisen. Das Schmachten und Äugeln vor und auf der Leinwand gehört zu ihnen wie das Flickern der Bilder. Die Farben leuchten falsch und deshalb intensiver. *DANSE SERPENTINE* (1906) aus der Produktion der Brüder Lumière zeichnet Bild für Bild die Farbeffekte eines Tanzes nach. Die rauschenden Stoffe werden als kinematographische Effekte inszeniert, die Kolorierung animiert die Schleier erst. Sie heben sich vom Körper der Tänzerin ab, der im Schwarzweiss der Aufnahme belassen wird. Die Farben fliessen mit der Bewegung der Tücher in- und auseinander, und die Bewegung des Tanzes verschmilzt mit der Choreographie der Farben zu einem Farbenkörper, der über den realen Körper wischt. Das Material des Films, die Farbe, wird zur Haut der Tänzerin. Aus ihrer stofflichen

Bewegung entsteht das bewegte Bild. (Philippe Dubois)

Aus den Apparaten konnte man Funken schlagen. Die Farbwüsten von Virage und Färbung ließen die Bilder mitunter wie eine gewaltsame Erscheinung aus dem Fluss der Erzählung auftauchen. Die Regel aber waren die gemütlichen Orientierungshilfen: Rot für Gefahr, Blau für die Nacht und so fort. Diese Symbolschlüssel gaben dem Kino immerhin unverwechselbare Farben, obgleich sie nur Ausflucht waren. Die Einfaltspinsel filterten oft weitere Bedeutungen aus.

Nicht von ungefähr erinnert der abstrakte Film gelegentlich an die Irrlichter des frühen Kinos, sie suchen nach unschuldigen Sichten, die uns «das Licht der Welt mit Farben» (Frieda Grafe) noch einmal erblicken lassen. In den Bild-Legenden der Avantgardefilmer, die sie zu ihren Werken spinnen, ist immer von Bewusstseins- und Datenströmen die Rede. Der bezeichneten Welt, den Schnittmustern Hollywoods, stehen so die Schemen des abstrakten Experimentalfilms entgegen. Sie sträuben sich gegen alle Dekoration, alles Narrative und Metaphorische, die Sprache meiden sie wie die Pest. Was bleibt, ist das Licht der Projektion und eine Grammatik der Farben: die Formen, die Bewegungen, das Leuchten.

«Damit man mehr sieht als man weiß» (Grafe), sind den experimentellen Bildern die gewohnten Ordnungselemente entzogen. Die Rahmung fehlt, wenn das Zelluloid, statt mechanisch belichtet, mit der Hand beschichtet wird; fehlende Perspektive und Schärfe, Einzelbilder, die aufblitzen, lassen die Gegenstände zu Farbe ausbluten. Der klassische Illusionsraum ist ausgeschaltet, nur die optischen und chemischen Prozesse bleiben auf dem Zelluloid haften. An den Grenzen des Mediums angelangt, lassen sich die Farben kaum noch unterscheiden, sie sind von allen kulturellen Werten abgenabelt. Der Farbfilm hat schon eine lange Wegstrecke zurückgelegt, und die Experimentalfilme ziehen die Summe: Seine Geschichte ist eine der Filmmaterialien.

Das Material der Farbe

Wie kommt die Farbe in den Film? Das technische Problem ist auch ein ästhetisches. Aufs Zelluloid wird ein Häutchen aus Gräbäum gezogen, das auf Licht empfindlich – nämlich in Farbnuancen – reagiert. Nach der Entwicklung sind die Farben mit ihren Komplementärwerten vertauscht. Eine



Kontaktkopie verkehrt die Vorzeichen wieder. Dieses Negativ/Positiv-Verfahren ist heute übriggeblieben, versucht hat man sich an dutzenden. Knifflig machten es vor allem die Emulsionschichten. Sie waren entweder nicht lichtempfindlich genug, oder sie reagierten nicht auf alle Farbnuancen gleich. Ihnen fehlten die Farbkuppler. Die einäugigen Kameras nahmen dem, was sie sahen, nicht die Spitze, sie rundeten Grelles nicht wie das ausgleichende menschliche Sehen. Das Licht etwa hat eine Temperatur, je nach Tageszeit verschieden, und Zelluloid bekommt fiebrige Farbverschiebungen davon. Das Material verbessern, hiess die Farben ausbleichen, ihnen das Gut-Wetter-Machen austreiben. Die Farbe sollte nicht mehr Hauptdarsteller sein.

Es geht im farbbewussten Erzählkino weniger um Naturtreue als um Kohärenz. Um getreue Anschlüsse und eine Palette, die hilft, Charaktere zu nuancieren. Dem filmischen Raum verleiht die Farbe Strukturen; sie fängt und leitet diskret die Blicke, verknüpft die Dinge und Orte, die sie ergreift, oder treibt sie auseinander. Eine Farbe lässt sich zurückhalten, dann – mit einem Mal – flackert sie auf und mit ihr ein Motiv. Man kann Kostüme und Schauplatz in abgestimmten Tönen halten, als wären die Figuren wie natürlich in einen Raum gekleidet; werden Liebende einander vermählt, verneigen sich die Farben der Natur. Die floristischen Farben des St. Louis von *MEET ME IN ST. LOUIS* (Regie: Vincente Minnelli, 1944) lassen der grossen Stadt, in die die Familie umziehen soll, schon in der Vorstellung nur noch das Grau übrig. An dieser Silhouette scheidet sich ums Haar das Familienglück.

Das Gedächtnis der Farbe

Als Leitmotiv hat Farbe ein Gedächtnis. Der erste Farbtupfer macht vielleicht stutzen, beim zweiten merke ich: Ich habe eins im Sinn, addiere, und in diesem Gespinst reift Bedeutung heran. Souleymane Cissé's *FINYE* (THE WIND, 1982) beginnt mit dem Bild einer Frau, die ein orangefarbenes Gefäß trägt, während dazu der Wind durchs Laub raschelt. Später, in einer Traum-Sequenz, bringt ein Junge einem Paar in einer orange-braunen Schüssel Wasser; ein Magier zaubert im orangenen Gewand vor einem Feuer. Das Ende des Films zeigt den Jungen, wie er seine Schüssel jemandem ausserhalb des Bildes reicht. Das Orange verknüpft den Wind mit Magie, dem Feuer und einer

Geste, die einlädt, das Gespräch zu eröffnen. Eine Farbe geht von Hand zu Hand, bis sie vertraut geworden ist. Der Wind, wie das Feuer ein Symbol für Wandel, hat die Geste aus dem Traum aufgeweckt. Das Gespräch zu eröffnen, ist eine magische Handlung geworden, die von der Leinwand übers Land verstreut werden soll.

Die Farbe ist für gewöhnlich Teil eines Ensembles, das zudeckt. Das Zelluloid ist geschnitten und geklebt, der realistische Eindruck ganz genauso. Um die Wunde im Material zu schliessen, hat sich ein Stil entwickelt, der die Bilder sacht fliessen lässt und die Zuschauer davonträgt. Ein Bild zieht das andere nach sich, ein Blick verlangt einen Gegenblick, so wie Ursache und Wirkung einander bedingen. Die Farbe soll sich in die Sprache des Films eingliedern und die Bilder zum Reflex einer bekannten Außenwelt fügen. Das Farbbewusstsein, das dazu nötig war, liess sich auch in Stil ummünzen.

Farbe tanzt ...

Obwohl seine Dominanz nur ein Jahrzehnt währte, ist Technicolor der Eigenname für Filmfarben überhaupt geworden. «Glorious Technicolor» war mehr Glanz als Farbe, die Bilder zu satt, um sie zu glauben. In geschlossenen Filmräumen wie den Dekorlandschaften des Musicals setzte sich Technicolor durch, die artifiziellen Genres machten sich seine Künstlichkeit zunutze.

Das Musical scheint immer ein wenig kindisch. So raffiniert es auch ist, will es doch nur, dass alle herumtollen dürfen. Es ist wie im Zeichentrick mit seinen Warnschildern «Here ends Technicolor»: Einmal lang hinschlagen, und du bist aschfahl im Gesicht, während an deinen Füssen bunte Schellen klingen. Von Zauberhand wurde im frühen «backstage musical» die Farbe über die Musiknummern geworfen, um aus ihnen vollkommene Illusionen zu machen. Sie markiert die Fallhöhe. Statt des Schweisses, den die Probenarbeit kostet, rinnt, sobald die Bühnenrampe genommen ist, die Farbe an der Tanzmeute.

Auch als die Musicals ganz in Farbe aufgenommen wurden, blieb dies vornehmstes Mittel, um Übergänge zu inszenieren. Die Figuren treten nun in die Rahmen der Malerei ein, oder sie geraten in Landstriche, die noch nach Farbe riechen. In *THE BELLE OF NEW YORK* (Regie: Charles Walters, 1952) posieren Astaire und Vera-Ellen vor einer Leinwand, die man von der Decke

herunterschnarren liess, die Kamera fährt auf sie zu, schneidet den realen Raum ab, und in einer Überblendung wird das gemalte Bild lebendig. Die beiden schreiten den Bildraum aus, sie animieren ihn zu Tagträumen vom glücklichen Leben.

SINGIN' IN THE RAIN (1952) von Stanley Donen und Gene Kelly verrät einmal, wie seine Illusionen aufgezogen werden. Im Tageslicht stocken Filmstar Don Lockwood (Gene Kelly) die Liebesworte. Er öffnet ein Studiotor, nimmt seinen Schwarm Kathy Selden (Debbie Reynolds) bei der Hand, und aus einem Streifen hellen Lichts treten sie ins Dunkel. Die nachtschwarze Studiohalle wird aber durch die Licht- und Windmaschinen, die Lockwood anwirft, zum Leben erweckt: Ihre Sonnen teilen die Nacht über einer eigenen Welt. Man sieht Kathy in die künstlichen Farben eintauchen, in die Welt Lockwoods und der Musical-Illusion. Die Rede wird zum becirenden Gesang, das Schlendern zum Tanz, zur angedeuteten Umarmung.

Musicalstars wird es im Schlaf gegeben: Die Träume oder Wachträume befeuern farbenfroh die Begierden und treiben die Liebenden einander endgültig in die Arme. «I Used to Be Color Blind» heisst so ein Traumtanz im schwarzweissen CAREFREE (Regie: Mark Sandrich, 1938). Tanzen heisst glauben machen, es ist ein "make-believe", in dem sich die Figuren schon umarmen und in Liebe wiegen können – und in Träumen wird immer getanzt. Jede Bühne ist ihnen recht und für Fred Astaire in THE BELLE OF NEW YORK der Himmel gerade gut genug: Vom Gesang einer Heilsarmistin (Vera-Ellen) aus seiner Droschke gezupft, schreitet er alsbald verliebt ins Blau einer amerikanischen Nacht hinauf. Er tanzt sein Solo über den Dächern im luftigen Blau, jenem Blau, aus dem auch die Uniformen der beiden geschneidert sind, wenn sie später tanzend zum Paar werden. In seinem letzten Solo hält Astaire, der Müssiggänger, der sich seiner Braut nicht wert glaubt, auf der Bühne den Hut hin. Das ist Astaires Art, in ihr Gewerbe zu schnuppern. Er verdient sich tanzend sein Geld – und damit seine Geliebte. Der blaue Prospekt, vor dem er sich dreht, wird nur vom Himmel aufgewogen, in den das versöhnnte Paar schliesslich hineintanzt.

Die Liebe ergreift die Menschen und macht ihnen die Welt selbst zur Bühne. Das Musical braucht diese künstlichen Liebesnester für seine Sirenenklänge, und die Farbe übernimmt

den Part des Baumeisters. Sie macht unwirklich und unbestimmt, sie symbolisiert nichts, sie ist nur anders und begrüßt das Auge in der neuen alten Welt. Das Anderswo der Farbe nimmt das Musical als Konvention.

die Vorstellungskraft hinausgeht und sich nicht zeigen lässt. Die Sichtbarkeit der Farbe macht unsichtbar, sie verschleiert und verweist auf eine beängstigende Realität jenseits der (Bild-)Sprache.

... und halluziniert

Die Farbe geht so gut mit dem Gefühl, weil dieses meist zu tief vergraben ist, um es in Worte zu fassen. Im Melodram gibt es keine phantastischen Welten, aber einen Überschwang an Sehnsüchten. Erst im Angesicht des Todes löst sich den Menschen die Zunge, und die Stricke aus Missverständnissen und Täuschungen reissen. Man sieht im Melodram, dass der (filmische) Realismus zu limitiert ist, sie auszumalen. Die Bilder sind ansteckend. Exzesse im Melodram gelten als Symptome. Die Figuren können nicht aus ihrer Haut, die zu eng ist für ihre Sehnsucht. Was sie antreibt, ist unsagbar, aber zu sehen. In dieser Welt der überwältigenden Präsenz wird die Farbenkarte zum Kompass der Gefühle.

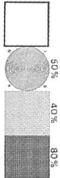
Im Gruselfilm gängelt die melodramatische Farbe die Blicke vor eine Farbwüste, in der sich jede Bedeutung verliert. Es ist nun der Schrecken, der unsagbar ist, sich durch die Pupille in die Menschen hineinwindet und die Zunge belegt. Der Grusel, der sich sonst im Dunkeln entfaltet, kommt auch mit den Farben. Sie lassen das milde Licht der gewohnten Welt verlöschen und werden zu Effekten des Unbekannten. Zu einem Käfig wölbt sich in MARNIE (1964), einer Regie von Alfred Hitchcock, die Farbe. Als Kind tötet Marnie einen Freier der Mutter. Als Erwachsene erträgt sie den Anblick von Rot, der Farbe des Blutes, nicht. Erinnerungen an die Nacht des tödlichen Unfalls tränken das Bild rot, rote Gegenstände überfluten den Kader. In einer Szene gewittert es, und Marnie halluziniert das Weiss der Blitze als Rot und Blau: Als Kugelblitz traumatischer Erinnerungen füllen die Farben den Raum auf. In eine Art Trance gefallen, nimmt sie im Rot Zuflucht, das sie sich halb prismatisch, halb mediumistisch aus dem Licht geholt haben muss. Das Rot streicht das Symbolische heraus: das Blut, das Marnie um den Preis des Traumas vergossen hat, und das Begehrten, das in ihr Trauma als Drohung eingelassen ist. Zugleich verdeckt es das Symbolisierte. (Raymond Bellour) Die Halluzinationen wehren die Erinnerungen ab, saugen sie auf und ersetzen sie. Die Farbe spart das aus, was über

Farbe pulsiert und strömt

Im Film gibt es immer eine verfängliche Illusion von Realismus. Als wären die Phantome der sinnlichen Welt gebannt, und die Wirklichkeit liesse sich ohne den Umweg einer Zeichensprache anschauen. Der Kinoapparat schafft sich einen filmischen Raum und eine filmische Zeit. Als «Spiegel in der Gegend des Sichtbaren» (Platon) schneidet er sich Stücke heraus, die er zur Fläche herunterdrückt, aneinanderreih't, zur Bewegung in der Zeit animiert und wieder auffaltet. Auf der flächigen Leinwand werden die Dinge zu graphischen Elementen einer Bildkomposition, die sich vielfältiger Effekte verdanken kann: den stürzenden Linien einer gekippten Kamera, den Verwischungen eines Schwenks, der Körnigkeit des Filmmaterials, den fliessenden Fahrten der Kamera, der Brennweite ... Diesem Antlitz des Sichtbaren entsteigen die Raumstrukturen, und an ihm lassen sich Bedeutungen erst ablesen. Statt einer klareren Sicht bietet der Film eine potenzierte Sichtbarkeit. Er schöpft aus dem Sichtbaren, ohne es zu erschöpfen, und fügt ihm ein eigenes Bild hinzu. Die Farbe kann als Raumbildnerin das Verstehen erleichtern, aber es auch mit falschen Ansichten verzögern. Die Gänge in den Raum hinein, zu denen sie das Auge einlädt, lassen sich umbiegen, die Blicke anhalten und auf die Fläche projizieren.

Farbe lässt sich also nicht ohne Verlust als schlichter Baustein abschreiben, der nach Massgabe der Wahrnehmungsphysiologie nur einen glaubhaften Schauort sichert, auf dessen Bühne sich das eigentliche Geschehen dann vollziehen kann. Farbe ist ein Strahlungsherd im Bild. Sie pulsiert, strömt und zieht die Blicke auf sich. «Mehr Trieb als Bedeutung» (Grafe), lässt sie sich in Leitmotiven oder Symbolen nicht erschöpfen. Eher bindet sie die Gegenstände an sich als umgekehrt.

Diese Absorption durch die Farbe beraubt den Raum mitunter seiner Konkretheit. Als grossformatige Fläche, mit Lichtkegeln farbig getupft und gescheckt im Dekor, büss er in der Kumpanei von falschen Anschlüssen und verwinkelten Kamerabewegungen seine metrischen Verhältnisse ein – dem



Zuschauer werden die Augen seitlich gerichtet. Oder die Farben erfinden einen eigenen Raum, weniger einen der Agierenden als einen des Sehens. Das Erzählte ist im Erzählen vielfach gespiegelt, das Gezeigte im Zeigen, und die Agenten der Fabel sind wie im Spiegelkabinett gefangen.

Ein Rot ist ein Rot

Die klassische Konzeption des Zeichens lautet: etwas, das für etwas anderes steht. Wofür steht die absorbierende Farbe? Sie zeigt sich vor aller Zeichengebung. In einem konventionellen Film würde Blut den Tod eines Menschen bezeichnen und so eine Kette von Ereignissen anstoßen. Aus dem Blut liessen sich andere Zeichen ableiten, wie aus dem Rauch das Feuer. Dagegen unterbricht das unbestimmte Rot das Spiel der Zeichen. Es lässt sich nicht auf eine Zeichenquelle zurückführen. Ein Rot ist ein Rot und nichts anderes. Die absorbierende Farbe entzieht den Gegenständen ihre Charakteristika, sie legt keine Spuren aus, sondern sie ist selbst eine Spur: Sie kehrt dasjenige am Zeichen hervor, das es erst sichtbar werden lässt. Sie lässt die Dinge in ihrer Sichtbarkeit verstummen.

Wenn es ganz still ist, kann man sich hören hören: es gibt ein Rauschen im Ohr, das sonst in der Geräuschkulisse untergeht. In diesem Sinne erlebe ich auch mein Sehen vor einem in sich versunkenen Bild. Ich fasse mit einem Seitenblick das Sehen selbst ins Auge. «Das Bild ist dann nicht in erster Linie etwas, was ich sehe, sondern etwas, demgemäß und womit ich sehe.» (Bernhard Waldenfels) Es lenkt meine Aufmerksamkeit auf das Auge der Kamera. Weil die absorbierende Farbe sich der Bezeichnung entzieht, ist der bezeichnende Apparat nicht mehr von den Zeichen verdeckt. Der Realismus ist für jeden Film, entgegen allen Effekten der Gewöhnung, eine eigene Erfindung. Das Orange in FINYE wandert umher und verkuppelt, gerade weil es von symbolischen Verknüpfungen isoliert ist. Es beharrt nicht auf einer längst bekannten Außenwelt, sondern reiht die Gegenstände neu aneinander.

Farbe inszenieren

Jean-Luc Godard setzt Farbe in Szene, um sie von ihren kulturellen Zuschreibungen zu unterscheiden. In LETTRE À FREDDY BUACHE (1981) versucht er, in den Rhythmen der Natur, den Strömungen der Luft und des Was-

sers, die Entstehung der Farben einzufangen. Die Kamera ahmt den Blick eines Malers nach, während der hohe Ton von Godards Kommentar in Frage stellt, was zu sehen ist. Er spricht die Farben ein. Farbe sehen und Farbe sagen ist nicht dasselbe. Eine Kritik der Farbe setzt an den symbolischen Formen an, die das Eigenleben der Sprache unterschlagen wollen. Wenn Godard einen Farbkleck aus einem Gemälde in den Dekor seiner Laufbilder springen lässt wie in PASSION (1982) oder Werbetafeln einfarbig bepinselt, zeigt er, dass seine Farben schon gerahmt sind, bevor sie sich auf der Kinoleinwand verteilen. In PIERROT LE FOU (1965) wirft Godard die französische Geschichte bunt durcheinander und verteilt die Farben der Trikolore, Blau, Weiss und Rot, über den Dekor. Die Farbe springt von rein graphischen zu kulturell bedeutenden Formen und wieder zurück.

Die Laufbilder in LE BONHEUR (1964) von Agnes Varda bewegen sich in Stop-motion: Die Gefühle werden animiert und von der Reflexion wieder angehalten. Die Farbe, die im Kino sonst mit den Gefühlen verbandelt ist, wird nach und nach von ihnen geschieden. Zunächst richten sie noch dem Glück ein Versteck ein. Wir sehen eine Familie beim Waldficknick. Die Farben des Frühlings wiederholen sich auf dem geblümten Kleid der Ehefrau. Sie geht in der Natur auf. Die Kinder sind reizend und die Eltern verliebt; die Farben jubilieren dazu. Als der Film in einen blauen Kader überblendet, intoniert er einen neuen Anfang: Der Ehemann durchquert vor dem Hintergrund einer blau bemalten Werbetafel das Bild. Er trägt ein blaues Hemd. Ein Seitenblick der Kamera zeigt eine blaue Wand auf der gegenüberliegenden Strassenseite. Im Vordergrund wischt ein blauer Lieferwagen durchs Bild. Dann betritt der Mann ein Postamt: Die Frau am Schalter trägt eine blaue Uniform. Wenn sie sich verabschieden, sind sie insgeheim schon ein Paar. Die Farbe nimmt die Figuren und geleitet sie zueinander. Nach einer Weile denkt man sich: Vorsicht! Frisch gestrichen.

Nach dem Tod der Ehefrau wird diese in den Bildern des Glücks durch die Geliebte ersetzt. Agnès Varda holt einfach die Einstellungen mit der Ehefrau wieder hervor, schneidet sie aus und klebt die Geliebte hinein. LE BONHEUR endet, wie er begonnen hat: mit dem Bild einer Familie, die in die Farben der Natur eingefasst ist. Die Idee der Wiederholbarkeit ist so eine Sache. Ein Ereignis ist im Nu vorüber. Es kann

nicht einmal von seiner Vergänglichkeit sprechen. Einmal ist keinmal. Die Wiederholung ist mit dem Gedanken der Rettung verknüpft: Ein Augenblick beginnt noch einmal von neuem, und ich, der ihn durchlebe, werde in ihm wiedergeboren. Ich übergehe den Tod. Die Bilder in LE BONHEUR sprechen also von einer Sehnsucht, wenn sie das Glück meinen. Das Glück verheisst Rettung. Unter dieser Bürde zerspringen die Momente des Glücks in allgemeine Zeichen. Wenn die Dinge sich nicht voneinander unterscheiden, so deshalb, weil es ihnen nicht gelingt, individuell zu sein. Dass die Bilder des Glücks den Tod der Ehefrau überdauern, zeigt: Der Tod ficht sie nicht an. Sie sind vor und nach den Figuren: vorfabriziert. Die Farben der Jahreszeit werden zur Fiktion. In dieser Kopie, die sich als solche zeigt, ist der Gedanke an ein Original, also eine natürliche Vorlage, verloren gegangen. Das Glück lässt sich nur erleben, aber nicht nachstellen.

LE BONHEUR erscheint wie ein Rückgriff auf die Bilder Jean-Antoine Watteaus (1684–1721). Watteau malte in der Form der Fête galante, gefühlsbetont und arabeskenhaft. Er entnahm die Vorbilder seiner Figuren einem Vorrat an farblosen, figürlichen Zeichnungen, einem Katalog unbestimmter Gesten und Haltungen, die für sich bestehen. Die farbig ausgemalten Figuren stehen wie in sich versunken im Bild. Sie schlagen den Blick nieder und halten nachdenklich-träumerisch Konversation über mögliche Handlungen. Sie scheinen abgelenkt – absorbiert. Nach einer Definition der Encyclopédie der Zeit heisst das, sie sind von einer höheren Idee ergriffen. LE BONHEUR ist eine Gabe, die weder besessen noch abgelehnt werden kann. Ihr Glücksversprechen versetzt uns mitsamt den Sehnsüchten, von denen wir leben, in ein Puppenhaus. Werden Farben schreien, ist es immer Warn- und Lockruf zugleich.

Michael Kohler

Literatur zum Thema

- Jacques Aumont: *Introduction à la couleur: des discours aux images*. Paris, Armand Colin, 1994
- Jacques Aumont (dir.): *La couleur en cinéma*, Paris, Cinémathèque française, 1996
- Frieda Grafe: *FarbFilmFest*, Berlin, 1988
- Gert Koshofer: *Color. Die Farben des Films*. Berlin, Volker Spiess, 1998

