Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 64 (2022)
Heft: 401

Artikel: Einfärben
Autor: Binotto, Johannes
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1035246

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: 08.01.2026

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

Einfärben

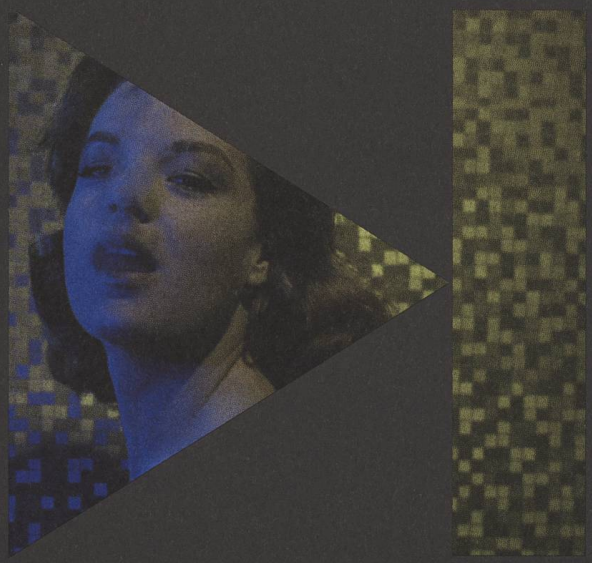
TEXT Johannes Binotto

Wie sieht ein Regenbogen für einen Goldfisch aus? Über die Unmöglichkeit, sich auf eine Farbgebung zu einigen, und die Magie, darüber hinauszugehen.

In Henri-Georges Clouzots Fragment gebliebenem Spielfilm L'enfer von 1964 zeigt sich die zur Psychose gesteigerte Eifersucht der männlichen Hauptfigur darin, dass die Umgebung und insbesondere seine Gattin in anderen Farben erscheint, als man es sich sonst gewohnt ist. Der Wahn tüncht die Welt ein. Das ist nicht nur als psychologische Studie eine ziemlich clevere Idee, sondern zugleich auch ein Kommentar darüber, was es ganz allgemein mit den Farben im Kino auf sich hat. Denn auch da, wo sie nicht derart vehement zur Schau gestellt wird wie in den visuellen Experimenten von Clouzot, ist Farbe im Kino immer mehr Halluzination als Wirklichkeit – das Resultat einer Manipulation. Oder anders gesagt: Im Film ist Farbe immer nur Einfärbung. Diese Künstlichkeit drückt sich bei einem frühen Farbfilmverfahren wie Technicolor sogar schon in dessen Namen selbst aus: Statt einer natürlichen Gegebenheit ist Farbe hier explizit ausgewiesen als technisches Artefakt. Die Farbe einer Wiese oder eines Gesichts wird nicht abgebildet, sondern technisch rekonstruiert, indem man sie aus den Grundfarben Rot, Grün und Blau, für welche die Kamera separate Negative bereithielt, nachträglich wieder zusammenmischt – mit allen Freiheiten, die ein solches Mischverfahren bietet. Man schaue sich nur mal die Technicolor-Musicals von Vincente Minnelli an, um zu sehen, wie diese Freiheiten genutzt werden können. Diese Möglichkeiten stehen indes auch bei allen anderen filmischen Kolorierungsverfahren offen. Dass bis heute die Farbabstimmung, das sogenannte «Color Grading», einen eigenen Schritt in der filmischen Postproduktion darstellt, zeigt ebenfalls an, dass die Farben eines Films offenbar keine eindeutige Sache, sondern Gegenstand gradueller Verschiebungen sind.

Wie Farbfilmtechnik genau funktioniert, kann auch überprüfen, wer keinerlei Ahnung hat. Man schaue sich nur denselben Film mal im Kino, mal auf dem eigenen Fernseher an, und schon bemerkt man neben den offensichtlichen Grössen- auch die weniger offensichtlichen Farbunterschiede. Unterschiedliche DVD- oder Blu-ray-Ausgaben ein- und desselben Films kommen teilweise mit ganz anderen Farben daher, je nach Ausgangsmaterial, Restaurationsteam, technischer Ausrüstung und Zeitgeschmack. Weil jeder Transfer eines Films in ein neues Format bedingt, dass auch das Color Grading angepasst werden muss, entpuppt sich die Farbe eines Films somit als endloser Interpretationsprozess. Und selbst dann, wenn sich Filmhistoriker:innen auf eine möglichst verbindliche Farbbalance eines Films geeinigt haben sollten (was selten genug der Fall ist), machen die jeweiligen Einstellungen an den diversen Vorführgeräten diese erreichte Einheitlichkeit gleich wieder zunichte: Auf meinem Computer lässt sich zwischen über einem Dutzend Farbprofilen auswählen und damit jedem noch so akribisch remasterten Farbfilmklassiker eine neue Tönung geben; auch auf meinem Beamer kann ich selber an jedem Farbbereich einzeln herumschrauben.

Das mag frustrierend für all jene sein, die gern die Gewissheit hätten, einen Film genau so zu sehen, wie er angeblich intendiert war. Tatsächlich aber sollten uns gerade die wechselhaften Farben des Films ein für allemal klar machen, dass wir solche Gewissheit ohnehin nie ganz haben können. Gerade dann nicht, wenn es um Farbe geht. Farbe ist nämlich, im Gegensatz etwa zu Gewicht, Grösse oder Temperatur, keine physikalische Eigenschaft, sondern eine Sinneswahrnehmung. Diese Sinneswahrnehmung ist zwar mit physikalischen Eigenschaften verknüpft, allen voran derjenigen, welche Lichtanteile ein Gegenstand stärker reflektiert als andere. Die reflektierten Lichtspektren müssen indes von jeder einzelnen Person erst mit den entsprechenden Farbrezeptoren der Netzhaut registriert und dann mental als Farbe interpretiert werden. Farbensehen ist also auch ausserhalb des Kinos eine uneindeutige Sache, da von Person zu Person verschieden. In besonders extremen Fällen, wie etwa der teilweisen oder vollständigen Farbenblindheit, kann das Fehlen bestimmter Rezeptoren in der Netzhaut dazu führen, dass ganze Farbspektren nicht erkannt werden. Auch eine Hirnverletztung kann ähnliche Effekte haben. Daneben gibt es auch den umgekehrten Fall der sogenannten Tetrachromasie, bei der bestimmte Personen Wellenbereiche des



Lichts sehen können, für die die Mehrheit blind ist. Solche Tetrachromat:innen erkennen beispielsweise Farbunterschiede, wo die meisten nur Einfarbigkeit sehen. Der Goldfisch im Aquarium oder die Taube im Park nehmen ultraviolette Farbspektren wahr, für die der Mensch nicht empfänglich ist. Es ist eine ziemlich unheimliche Vorstellung, sich zu überlegen, wie wir und unsere Welt durch deren Augen betrachtet wohl ausschauen, mit uns drin, umgeben von lauter Farben, die wir gar nicht bemerken.

Indes muss man sich nicht mal in Tiere versetzen, um sich über Farbwahrnehmung zu wundern. 2015 kursierte im Netz die Fotografie eines Kleids, das von den Einen als weiss und golden, von den Anderen als blau und schwarz bezeichnet wurde, und niemand konnte verstehen, wie dasselbe Bild für verschiedene Personen derart verschieden aussehen kann. Verstörend war an diesem viralen Vexierbild, das schlicht als «The Dress» in die Populärkulturgeschichtsschreibung eingegangen ist, wohl vor allem, dass es uns so klar spüren liess, wie wenig sicher wir uns sein können, dass unsere Nebenmenschen dasselbe sehen wie wir.

Und vielleicht haben die farbigen Filme eine ganz ähnliche Funktion: nicht unsere Wahrnehmung zu vereinheitlichen, sondern uns deren unerschöpfliche Diversität spüren zu lassen. Farbe sei ein Explosionsstoff, hat Frieda Grafe geschrieben, «eine Erfahrung, die nicht aufgeht in Funktionalität», sondern immer bleibe dabei gefährlicher Überschuss. In den Farbexplosionen des Experimentalfilms können wir dem bestens zuschauen. In den Kurzfilmen des neuseeländischen Künstlers Len Lye zum Beispiel, in denen Farbwechsel so schnell vonstatten gehen, dass unsere Fähigkeit, sie zu beschreiben, anfängt zu versagen. «Vielleicht kann ich sagen ‹Dort sehe ich eine rötliche Stelle› und kann doch nicht eine Farbe mischen, die ich als genau gleich anerkenne», so heisst es bei Ludwig Wittgenstein in einer seiner Bemerkungen über Farbe. In den Filmen von Len Lye ist nicht einmal mehr so eine scheinbar simple Benennung wie «dort, rot» möglich. Ebenso wenig wie im farbigen Geflacker der handgemalten Filme Stan Brakhages.

Es ist, als wollten diese Filme mich zum Goldfisch und zur Taube machen, indem sie mein Farbensehen andauernd neu kalibrieren. Und so war es auch bereits im frühen Kino, in den handkolorierten Serpentinentänzen, wo die flächig aufgetragenen Farbschlieren eine «hybride Dimension» einführen, wie es Jelena Rakin beschreibt, «die auf ein Jenseits der indexikalischen Homogenität und der Diegese des Bildes verweist.»

So gesehen könnte in den Manipulationen an den Farbräumen und Bildeinstellungen unserer Heimkinogeräte etwas zurückkehren, was dem frühen Kino offenbar bereits viel bewusster war: dass es vielleicht gerade nicht darum geht, Farbe zu zähmen zu versuchen, sondern darum, sie uneindeutiger und explosiver zu machen. Und statt sich immer nur zu fragen, wie die Regie wohl wollte, dass ich diesen Film schaue, könnte man sich für einmal auch fragen, wie es wäre, mit den Augen eines Goldfischs ins Kino zu gehen.

Zu dieser Kolumne gibt es auf ↗FILMBULLETIN.CH
einen Videoessay von Johannes Binotto.