Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 24 (1937)
Heft: 9

Artikel: Zur Aesthetik des Farbenfilms
Autor: Kracauer, S.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-87191

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: 24.07.2025

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

Zur Aesthetik des Farbenfilms von S. Kracauer, Paris

Je mehr die Technik des Farbenfilms fortschreitet, desto deutlicher enthüllt sich seine Problematik. Nicht so, als ob ihn die Unzulänglichkeiten, die ihm noch anhaften, als fragwürdig erscheinen liessen; im Gegenteil, ästhetisch fragwürdig ist er gerade dort, wo er in technischer Hinsicht Bewunderung verdient. Diese Beobachtung könnte leicht dazu verführen, dass man dasselbe Verdikt über ihn fällte, mit dem vor knapp zehn Jahren viele kritische Köpfe, auf nicht unwichtige Argumente gestützt, der Neuerung des Tonfilms begegneten. Aber jene Eiferer haben ihr Verdammungsurteil längst revidieren müssen und inzwischen erfahren, dass die Tragweite einer Erfindung vom Bestehenden her nicht voll zu ermessen ist.

In den bisherigen Farbenfilmen — vor allem in solchen, die sich wie der «Garten Allahs» realistisch gebärden — wirkt die Farbe auf lange Strecken hin als toter Ballast. Ich denke an bestimmte Wüstenbilder, blumige Wiesen oder Gebirgsszenerien: so gewiss der Film die natürliche Buntheit kaum minder getreu darbietet wie die geglückte Reproduktion eines Gemäldes ihr Original, ebenso gewiss gereicht ihm die Farbe in diesen Fällen zum Verderben. Die Bläue des fernen Gebirgszugs, die auf der Bildfläche auftaucht, erweckt die fatale Vorstellung, als sei die Natur blau angepinselt, und die Sahara mit der roten Sonne darüber ist ein Oeldruck, mag sie hundertmal der Abklatsch Afrikas sein. Lauter Farbenspiele, die den Charakter der schädlichen Zutat tragen. Warum? Weil sie nichts von dem aussagen, was der Schwarzweissfilm — man weiss es aus dem langjährigen vertrauten Umgang mit ihm — ohne ihre Beihilfe aussagen kann. Er hat die blaue Ferne schon zarter beschworen, als es jetzt durch die Einmengung des Blaus geschieht; er hat das grelle Licht, die Hitze und die kräftigen Kontraste der Wüstenlandschaft in Bildern gebannt, deren Farbigkeit die farbigen im «Garten Allahs» weit übertrifft. Die Farbe realisiert in den genannten Beispielen nicht neue Möglichkeiten, unterbindet vielmehr die Ausbildung der vorhandenen. Statt den Schwarzweissfilm zu komplettieren, macht sie ihn faktisch farblos. Es ist, als beschränke ihre Dazwischenkunft die Entwicklung der Schatten und Helligkeiten und lähme das Tempo.

Pudowkin, der Regisseur der «Mutter» und anderer grosser Filmwerke, vertritt in seinem Buch über den Film, das den archaischen Zeiten des stummen Films entstammt, nachdrücklich die Auffassung, dass der Film keine Imitation der Welt, sondern ihre Konstruktion durch Montage sei. Sämtliche Formulierungen des Buchs ergreifen gegen die vulgäre Darstellungsart der Dinge und Ereignisse Partei, die eben infolge ihrer Vulgarität gern für die Imitation des Erscheinenden gehalten wird. Denn angesichts eines Bildes, das die Natur vom landläufigen Standpunkt aus betrachtet, liegt die Versuchung nahe, die Existenz eines Standpunktes überhaupt zu leugnen und das Bild mit einem Abbild zu verwechseln. 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.

Indem Pudowkin der Montage das Wort redet, setzt er sich für eine filmische Verfahrungsweise ein, die im Interesse der Herausarbeitung des jeweiligen Gehalts der Dinge deren Oberflächenzusammenhang zerreisst. Die gewohnten Alltagsbilder müssen gesprengt werden, damit aus den Stücken Bilder montiert werden können, denen Bedeutung innewohnt. Das heisst aber, dass die Montage das Gegenteil scheinbarer Naturimitation beabsichtigt. Sie erstrebt keine Aehnlichkeit mit den sogenannten Objekten, sondern will umgekehrt belanglose Aehnlichkeiten vernichten und aus den der Vernichtung entspringenden Elementen Gebilde konstruieren, die jedenfalls alles andere eher als Kopien im üblichen Sinne sind. So wären die Konstruktionen der Montage unserer Vorstellungswelt unähnlich? Wenn Pudowkin die Säulenfassade eines zaristischen Gerichtsgebäudes vorführt, erscheint diese tatsächlich unter einem so fremdartigen Aspekt, dass niemand sie ohne weiteres mit einer Ansichtskarte derselben Fassade zu identifizieren vermöchte. Aber Pudowkins Fassade gewinnt gerade dadurch Sprachgewalt, dass sie sich mit dem Klischee solcher Fassaden nicht auf einen Nenner bringen lässt. Der Ansichtskartenperspektive entrückt, denunzieren diese Prunksäulen, für jedermann vernehmlich, sich selber als Wahrzeichen zaristischer Willkürjustiz.

Die Ausschaltung der Farbe ist für den Schwarzweissfilm insofern ein Vorteil gewesen, als sie ihm von vornherein eine gewisse Unabhängigkeit vom Gegenstand zugesichert hat. Je weniger Bindungen an die Oberfläche bestehen, eine um so geringere Anstrengung ist vonnöten, um von ihnen zum Zweck der Montage zu abstrahieren. Nun tritt die Farbe hinzu und mit ihr eine neue Eigentümlichkeit der Objekte, die fortan nicht mehr vernachlässigt werden darf. Hier wird verständlich, aus welchem Grunde die erwähnten farbigen Partien den Film so belasten. Zum Unterschied vom Gemälde, das diesen Namen verdient, begehen sie keinen Sabotageakt gegen den konventionellen Zusammenhang der Phänomene, son-

dern setzten ihren Ehrgeiz darein, ihn rundum zu reproduzieren. Der Maler bewältigt die Aufgabe, dem farbigen Material Bedeutung abzuzwingen, und seine Bilder sprechen genau in dem Masse, in dem sie nicht «Abbilder» sind. Der Farbenfilm 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. Aber indem er Bildstreifen liefert, die den Eindruck von Imitationen einer vermeintlich an sich seienden Welt machen, versäumt er die Durchdringung seines Materials und fängt eine diffuse Mannigfaltigkeit ein. Er erobert nicht die Gegenstände, er versklavt sich ihrem abgenutzten Gepräge. Die verfilmte Wüstenlandschaft im «Garten Allahs» gleicht deshalb einem Oeldruck, weil dem Durchschnitt der Menschen originale Wüstenlandschaften faktisch als Oeldrucke entgegentreten, und die Bläue, deren oben gedacht wurde, ist deshalb nichtssagend, weil sie eine Impression fixiert, die nichts besagt. Ansichtskartenzauber! Ansichtskarten verfälschen jedoch nicht die Welt, diese ist wirklich ein Ansichtskartenalbum, wenn sie auf banale Weise gesehen wird.

Jetzt erst erklärt sich auch, warum es nicht selten den Anschein hat, als werde die filmische Entwicklung durch das Eingreifen der Farbe gehemmt. Im Schwarzweissfilm ist die Montage zum Usus geworden, wie verkehrt und mechanisch immer sie praktiziert zu werden pflegt. Bei der Handhabung der Farbe indessen zielt man noch kaum auf Montageeffekte ab, sondern gibt sich etwa damit zufrieden, die Illusion blumiger Wiesen hervorzurufen. Diese Illussionskünste mögen den hohen Stand der Farbentechnik dartun, sie laufen darum nicht minder auf die Verbildlichung gleichgültiger, bedeutungsleerer Gegebenheiten hinaus. Das Resultat ist, dass sich im Farbenfilm zwei Tendenzen ausleben: die eine, vom alten Schwarzweissfilm herrührend, bezweckt die Durchleuchtung der Phänomene mittels der Montage; die andere, die auf der falschen Behandlung der Farbe beruht, verschreibt sich einer schlechten Fülle unerhellter Impressionen. Beide im Farbenfilm zusammengekoppelten Tendenzen widerstreiten aber einander; denn in demselben Grade, in dem sich die Farbe auf «Imitation» versteift, wird der Abbau der imitierbaren Zusammenhänge und damit der Durchbruch der Montage verhindert. So kommt es, dass die Farbe an den hier gemeinten Orten nicht nur scheinbar bremsend wirkt. Ihre Buntheit ist kunterbunt, ihr Zusatz hintertreibt die Entfaltung der Montage.

Wie sich von selbst versteht, richtet sich diese grundsätzliche Analyse nicht gegen die Verwendung der Farbe überhaupt, sondern gegen eine billige Methode ihrer Verwendung. Worauf hingearbeitet werden muss, ist die *Montage der Farbe*. Der Farbenfilm kann sich erst unter der Bedingung zum Rang der besten Schwarzweissfilme erheben, dass er die Farbe zu montieren lernt.

Freilich nicht nach Art der Gemälde. Irgendeinem Farbenfilm wurde vor kurzem nachgerühmt, dass in ihm die Palette Courbets erstehe. Zweifellos ist es ein reizvolles Beginnen, Gemälde aus ihrer Starre zu befreien, aber der Farbenfilm verfehlte seine Bestimmung, wenn er sich an der Malerei orientierte, und sei es an der modernen. Was für den Schwarzweissfilm zutrifft, gilt auch für ihn: er gelangt nur dadurch zum Ziel, dass er bei der Montage auf Grund seiner eigenen technischen Voraussetzungen verfährt.

Wohin sie ihn führen, lässt sich im voraus nicht absehen. Immerhin herrscht schon heute kein Mangel an Beispielen, die den richtigen Gebrauch der Farbe illustrieren. Ich erinnere mich eines Disneyschen Trickfilms, in dem ein Raketenfeuerwerk abgeprasselt wird. Wann hätte man bisher je Bewegungsspiele von Farben veranschaulichen können? Bei Disney sind sie gestaltet: ein bunter Sprühregen zischt, ungeahnte Sensationen erzeugend, über die Fläche. In einem anderen Trickfilm, dessen Held ein Hündchen ist, bringt die Farbe den Wechsel der Zustände auf die knappste Formel. Das Hündchen verirrt sich auf einem Gletscher und nimmt zum Zeichen seiner Erschöpfung eine grünliche Färbung an, die jedoch, kaum dass ihm ein hilfreicher Bernhardinerhund Branntwein eingeflösst hat, sofort wieder einer heiteren Röte weicht. — Manchmal will es der Zufall, dass auch in den Filmen, die nicht wie die Trick- und Reklamefilme von vornherein auf den Schein der Imitation verzichten, sondern durchaus realistische Absichten verfolgen, die Farbe gleichsam aus der Verworrenheit des Klischees herausbricht und zu sich kommt. Es verhält sich allerdings nicht so, als ob sie plötzlich ihr Verlangen unterdrückte, eine Pseudowirklichkeit nachzuahmen; aber vorübergehend wird das vorgeformte Material selber transparent. Der «Garten Allahs» birgt eine Tanzszene, die sich dadurch auszeichnet, dass das Gewand der Tänzerin in den verschiedensten Farben schillert. Je leidenschaftlicher der Tanz wird, desto schneller changiert das Kostüm — ein kaleidoskopartiger Wechsel der Farben, der dem Auftritt erst zu seiner vollen sinnlichen Wirkung verhilft. An einer zweiten Stelle desselben Films flackert Kerzenlicht, dessen ungemischtes, zum Leben erwachtes Rot eine unvergleichliche Ausdruckskraft besitzt.

In allen diesen Fällen — es handelt sich meist nur um Passagen von geringer Länge — ist die Farbe kein Störungsfaktor, sondern erweitert die Grenzen des Films. Sie versieht einzigartige Funktionen; sie vergegenwärtigt auf echt filmische Weise Gehalte, die zu entdecken ihr allein vorbehalten bleibt. So wird sie zum notwendigen Bestandteil der Gesamtmontage.