

Hans J. Wulff

Die signifikativen Funktionen der Farben im Film

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Kodikas/Code* 11,3-4, 1988, S. 363-376. Eine gekürzte Fassung erschien als "Zur Signifikation und Dramaturgie der Farbe im Film" in: *1. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquium / Münster '88. Akten*. Münster: MAkS Publikationen 1995, S. 24-29 (= Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.). Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-19>.

1. Vorüberlegungen
2. Farbensignifikation
 - 2.1 Ikonismus
 - 2.1.1 Farbobjekte
 - 2.1.2 Gleichheiten und Verschiedenheiten
 - 2.1.3 Unähnlichkeit
 - 2.2 Höhere signifikative Stufen
 - 2.2.1 Farben in Ausdrucksfunktion
 - 2.2.2 Emotiv-affektive Assoziativität
 - 2.2.3 Symbolische Funktionen
 - 2.3 Zusammenfassung
3. Textuelle Funktionen
 - 3.1 Farbmodalitäten
 - 3.2 Vorzugsfarben und Farbschemata
 - 3.2.1 Vorzugsfarben
 - 3.2.2 Farbschemata
 - 3.2.2.1 synoptische und progressive Farbschemata
 - 3.2.2.2 interpretierte und uninterpretierte Farbschemata
 - 3.3 Indikation textueller Grössen und Gliederungen
 - 3.3.1 Oberflächenvertextung, szenischer Raum und visuelles Profil
 - 3.3.1.1 Szene und Raum
 - 3.3.1.2 Komposition
 - 3.3.2 Makrostruktureller Gebrauch von Farben
4. Resümee

1. Vorüberlegungen

Es mag sich eigenartig anhören, aber es ist immer noch umstritten, was die Farbe eigentlich ist. Es gibt (in Wissenschaft und Kunst, das kommt erschwerend dazu) sehr unterschiedliche Farbtheorien und Farbsysteme. Unklar ist, ob es Grundfarben gibt, und wenn ja, wie viele. Unklar ist der Einfluss der Sprache auf verschiedene Farbsysteme und auf die Wahrnehmung; usw.

In der physikalischen Theorie der Farben unterscheidet man drei Variablen, die die Farben kennzeichnen:

- (1) die *Farbart* ("Reflexionswellenlänge"), darstellbar als eine jeweils bestimmte Wellenlänge des optischen Spektrums;
- (2) die *Helligkeit* ("Reflexionsintensität"), darstellbar als das Mass der Reflexion;
- (3) die *Sättigung*, verstanden als das Mass der Beziehung zwischen dominanten Wellenlängen und anderen reflektierten Wellenlängen; hundertprozentige Sättigung einer Farbe liegt vor, wenn nur eine einzige Wellenlänge reflektiert wird.

Aus dem Gesagten folgt, dass Schwarz, Grau und Weiss keine "Sättigung" haben können, weil sie aus Licht verschiedener Wellenlänge zusammengesetzt sind. Ob man Grau, Schwarz und Weiss, die manchmal auch als "unbunte Reihe" bezeichnet werden, den Farben zurechnen kann oder nicht, ist umstritten. Physikalisch haben sie einen eigenen Status; es dürfte aber evident sein, dass sie in die Farborganisation eines Filmes miteingehen (wenn Weiss als signifikante Farbe der Unschuld einem Rot als Indikator sexueller Erregtheit opponiert).

Unter *soliden Farben* versteht man relativ grosse, autonome Farbflächen, die nur eine einzige Farbe zeigen. Eine Farbe ist *brillant*, wenn sie sehr hell und stark gesättigt ist. Wirft man einen Blick auf den Film, sieht man schnell, dass hochbrillante, solide Farben selten verwendet werden, dass diese Farben auch in unserer Umwelt relativ selten vorkommen, dass sie aber in Werbe- und Industriefilmen sehr häufig eingesetzt werden.

Die verschiedenen Harmoniesysteme, die zur Systematisierung der Farbenvielfalt vorgeschlagen wurden, gehen alle davon aus, dass die Farben auf ein jeweils spezifisches Mischungsverhältnis von *Primär- oder Grundfarben* zurückgeführt werden können. Eine Primärfarbe selbst ist nicht durch Mischung anderer Farben herstellbar. Rot, Blau und Gelb sind oft als Primärfarben angesehen, das Mischbild des Fernsehens arbeitet mit den Grundfar-

ben Rot, Grün und Blau, subtraktive Farbverfahren operieren meist mit den Grundfarben Gelb, Purpur und Blaugrün (zu den Verfahren vgl. Koshofer 1988, 140ff; zu den ästhetischen Farbenlehren von Goethe und Runge sowie zu dem aus vier Farben entwickelten Farbenkreis von Ostwald vgl. Mehnert 1974, 27ff).

2. Farbensignifikation

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

2.1 Ikonismus

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

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

2.1.1 Farbobjekte

Wenn sich nun der Film der Farbe bedient, bedient er sich zugleich eines anderen Prinzips der äusseren Realität: der isolierten Gegenstände. Farbe kann nur am *Farbobjekt* auftreten, soll das heissen. Wenn Far-

objekte abgebildet werden, werden sie *emphatisch* repräsentiert (nach einer Überlegung John Deweys). Farben in Abbildung sind gegenüber den Verhältnissen der Realität auf *Prägnanz* organisiert und allein darum schon dem Abgebildeten gegenüber unähnlich. Aber das nur am Rande.

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

2.1.2 Gleichheiten und Verschiedenheiten

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

2.1.3 Unähnlichkeit

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

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

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

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

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

2.2 Höhere signifikative Stufen

Neben dieser elementaren Abbildungsfunktion, die ich als eine Art von "signifikativer Grundstufe" bestimmt habe, können Farben in verschiedene andere Formen der Signifikation eingebunden sein. Nach einer heuristischen Gliederung kann man drei qualitativ unterschiedliche Formen von Signifikation festmachen.

2.2.1 Farben in Ausdrucksfunktion

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

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

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

2.2.2 Emotiv-affektive Assoziativität

Eine der wirklich populären Vorstellungen von der Bedeutung der Farben ist ihre Gleichsetzung mit gewissen emotionalen und affektiven Erlebnisqualitäten. Das kann so weit gehen, dass die Farbwahrneh-

mung zu den primären humanen Instinkten gestellt wird, weil sich in der *emotiven Bedeutung der Farben* stammesgeschichtliche Erfahrungen ausdrücken (so z.B. bei Mamoulian 1960, 70-71). Zwar ist heute relativ klar, dass die Zuordnung von Farben zu affektiven Qualitäten gelernt ist und auch kulturell variiert (Berens 1982, 214f), doch ist die *emotiv-affektive Assoziativität der Farben* ein Fakt, der auch im dramaturgischen Gebrauch von Farben im Film eine Rolle spielt. Eine Übersicht bei Berens (1982, 222) zeigt "allgemeine und sinnesbezügelte Farbassoziationen" im Überblick:

I = Beeinflussung von Anmutungsqualitäten (allgemeine Assoziationen)

II = Auslösung von Objekteigenschaften (sinnesbezügelte Assoziationen)

ROT

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

II: heiss, laut, voll, stark, süss, fest

ORANGE

I: herzlich, leuchtend, lebendig, freudig, heiter

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

GELB

I: hell, klar, frei, bewegt

II: sehr leicht, glatt, sauer

GRÜN

I: beruhigend, erfrischend, knospend, gelassen, friedlich

I kühl, saftig, feucht, sauer, giftig, jung, frisch

BLAU

I: passiv, zurückgezogen, sicher, friedlich

II: kalt, nass, glatt, fern, leise, voll, stark, tief, gross

VIOLETT

I: würdevoll, düster, zwielichtig, unglücklich

II: samtig, narkotisch duftend, faulig-süss, Mollklang

Es dürfte deutlich sein, dass in filmischen Nutzungen der Farbe auch die Assoziativität der Farben genutzt wird. Insbesondere die beiden Affekt-Dimensionen *Spannung (Tension)* und *Temperatur* spielen dabei wohl eine Rolle. Rot ist eine Farbe, die die Skalenwerte "hohe Tension" und "hohe Temperatur" signalisiert, so dass sie in beiden Dimensionen in klarer Opposition zu Blau steht (Sharits 1966, 25f).

Dieses Assoziationsprinzip bedingt auch, dass Rot als Farbe grösster Wärme angesehen ist und nicht Weiss, wie es in Wirklichkeit ist (Behrens 1982, 215).

Die hohe Tension von Rot bedingt das hohe Mass an Aufmerksamkeit, das rote Objekte oder Farbflächen auf sich ziehen (die natürlich vom Kontext klar abgegrenzt sein müssen). Erinnert sei an die Signalwirkung der roten Mäntel in Nicholas Roeg's *Don't Look Now* (1972), erinnert sei an Brian de Palmas *Carrie* (1976) und den abundanten Gebrauch von Rot in der zweiten Hälfte des Films, erinnert sei schliesslich an die pathologische Fixierung der Heldin auf die Farbe Rot in Hitchcocks *Marnie* (1964).

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

Ich gehe davon aus, dass die Anmutungsqualitäten der Farben keinen eigenständigen semiotischen Status haben, also auch nicht "rein" kommuniziert werden können, sondern nur in Kombination mit anderen Funktionen der Farben im Film auftreten können. Dabei muss wiederum der affektiv-emotive Tonus einer Farbe kompatibel sein zu der textsemantischen Rolle des Objekts, an dem sie auftritt. Damit kehrt sich das Bedeutungsverhältnis der Anmutungsqualitäten der Farben um: denn die anmutende Qualität wird aus einem Zustand des Textes abgeleitet (und kann dann mit der realisierenden Farbe identifiziert oder integriert werden) und nicht aus der präsentierten Farbe. Das bedeutet, dass die Bedrohlichkeit der roten Mäntel in *Don't Look Now* aus der Narration abgeleitet wird und dass die farbige Gestaltung die übermässige narrative Relevanz dieser Farbobjekte auch optisch ausdrückt.

2.2.3 Symbolische Funktionen

Unter der Symbolfunktion von Farben sei hier verstanden die Tatsache, dass Farben oder besondere Farbobjekte als Symbole Geltung besitzen können und als solche auch im filmischen Text signifizierend gebraucht werden. Diese Symbole und Symbolismen können (1) auch ausserhalb des Films gelten, sie können (2) genre- oder medientypisch konventionalisiert sein oder (3) erst im besonderen Text konstituiert werden.

Einige Beispiele: Rot gilt konventionellerweise als Farbe der Revolution; in der Schlusszene von Nikolai Ekks Farbfilm *Grunja Kornakova* (1936) "schwenkt die Heldin aus dem Turm ein weisses Tuch als Signal. Aber sie wird verwundet, und das weisse Tuch wird durch ihr Blut zur roten Fahne. Gerade dies entscheidet den weiteren Gang des Geschehens: Die Arbeiter der Fabrik sehen die rote Fahne vom Turm wehen" (Balázs 1972, 227). Konventionellerweise gilt es als ein Indiz für sexuelle Aktivität, Attraktivität und Bereitschaft, wenn eine Frau sich in brillantes, gesättigtes Rot hüllt (Sharits 1966, 27f) - man denke an *The Woman in Red* (1984, Gene Wilder) ebenso wie an Marilyn Monroes berühmtes rotes Kleid in *How to Marry a Millionaire* (1953); und erinnert sei schliesslich daran, dass das Doppelmotiv der 'femme fatale' in Rot und der 'femme fragile' in Weiss eines der Standardmotive des Melodrams ist.

Weiss als Farbe der Unschuld opponiert Rot als einem Indikator von Aktivität. Ein frühes Oppositionsschema des Western opponiert weisse Gute mit schwarzen Bösen; auch in Fritz Langs *Der Tiger von Eschnapur* (1960) wird das Gute vor allem Weiss angezeigt, wogegen die Farben des Bösen intensiv, hochgradig gesättigt und vielfältig sind (Durgnat 1968, 61). Eisenstein spricht von Weiss als "the colour of joy and of new forms of management" (1970, 117), wogegen Agnès Varda Weiss als Farbe des Todes auffasst (Varda 1988, 16), ähnlich dem Gebrauch von Weiss als einer Farbe von Trauer und Tod in Lucchino Viscontis *Morte a Venezia* (1970).

2.3 Zusammenfassung

Mit Blick auf die verschiedenen Formen der Signifikation, in denen Farbe im Film verwendet wird, wurde unterschieden: ein elementarer und fundamentaler *chromatischer Ikonismus*, der das filmisch-

fotografische Bild mit einem Urbild verbindet. Auf diesem Ikonismus aufbauend, zum Teil unabhängig von ihm wurden drei Typen der Farbensignifikation unterschieden: (1) Farbe als *Mittel der Oberflächenvertextung* und somit als eine der textuellen Ausdrucksfunktionen; (2) Farbe als *Träger von emotiv-affektiven Anmutungsqualitäten* vor allem in den Dimensionen der Temperatur und der Tension; (3) *Farbensymbole und -symbolismen* schliesslich, wobei die wenigen Beispiele schon zeigen, dass die semantischen Aspekte des Farbengebrauchs im Film hochgradig konventionell und kontextabhängig sind.

3. Textuelle Funktionen

3.1 Farbmodalitäten

Ausgehend vom Trägermaterial des Films sind mindestens vier *Farbmodalitäten* zu unterscheiden, die einzeln oder zusammen gebraucht werden können. Die verschiedenen Farbmodalitäten sind rein material begründet, man hat es mit verschiedenen Rohfilm-materialien bzw. chemischen Prozessen der Entwicklung zu tun: (1) das eigentliche Farbfilmmaterial, (2) das Schwarzweissfilmmaterial sowie (3) monochrom eingefärbtes Schwarzweissmaterial und (4) farbbearbeitetes Material. Das innere Verhältnis dieser Modalitäten scheint dominiert zu sein von der *An- oder Abwesenheit von Farbe*: ein Filmstück ist *primär* farbig (Anwesenheit der Farben) oder schwarzweiss (Abwesenheit der Farben). Demgegenüber ist schon die monochrome Einfärbung eine *sekundäre oder abgeleitete Farbmodalität*: es dürfte auch in der "naiven" Wahrnehmung derartiger Filmstücke klar sein, dass hier zunächst "Farbigkeit" entzogen und dann eine "Färbung" hinzugefügt wurde. Auch die Farbbearbeitung ist erkennbar abgeleitet aus einer normalen Farbabbildung, die sich an der Ähnlichkeit von des Wahrnehmungseindrucks von Bild und Urbild bemisst.

Normalerweise wird ein Film *in einer bestimmten Farbmodalität* gehalten; man hat es also mit einem Schwarzweissfilm, einem Farbfilm etc. zu tun. Es gibt aber diverse Verwendungen mehrerer Farbmodi in einem einzigen Text.

Eine genauere Besichtigung der Beispiele zeigt schnell, dass das Verhältnis der Farben zu Schwarzweiss-Film und zu den abgeleiteten Farbmodi fast immer *differentiell* ist: ein schwarzweisses, monochromes oder farbbearbeitetes Filmstück steht gegen die umgebenden Farbfilmstücke (bzw. vice versa).

Der Wechsel des Farbmodus ist immer signifikant; er dient dazu, textsemantische Gliederungen und Bezugsgrößen anzuzeigen oder auszudrücken.

Auf Beispiele verzichte ich hier aus Zeitgründen; stellt man sich einige vor Augen, so zeigt sich, dass der Wechsel einer Farbmodalität meist in Koordination mit einer textuellen Konstruktion vorgenommen wird. Eingebettete Texte wie Träume, Tagträume, Erinnerungen, Erzählungen usw. können durch Wechsel des Farbmodus vom einbettenden Text abgehoben werden; modal verschiedene Handlungsräume (Phantasie und Realität, Himmel und Erde etc.) können durch ihnen zugeordnete Farbmodalitäten gegeneinander gestellt werden; etc. Der Wechsel der Farbmodalität dient der Indikation textuell relevanter Übergänge und Kontrapositionen. Dem Kontrast der Farbmodalitäten des Ausdrucksbereichs korrespondiert eine textuelle Gliederung inhaltlicher Art.

3.2 Vorzugsfarben und Farbschemata

Über diese Farbmodalitäten hinaus kann man einzelne Filme unter Umständen als Instantiationen eines Farbschemas auffassen bzw. ihnen eine dominierende Vorzugsfarbe zuerkennen.

3.2.1 Vorzugsfarben

Zunächst zu letzterem. Unter einer Vorzugsfarbe soll hier verstanden werden das *Ensemble von Farben oder Farbönen*, die in einem Film als dominante Farben wirken (ähnlich Stephenson & Debrix 1976, 182; sie sprechen von "colour merging" oder von "dominant note"). Darunter soll auch verstanden werden die allgemeine Tendenz der Farbgebung - etwa, wenn in *Moby Dick* (1956, John Huston) die Farbsättigung insgesamt zurückgenommen erscheint, oder wenn wie in *Senso* (1954, Lucchino Visconti) der gesamte Film einer "Grundtönung" unterworfen wurde.

Vorzugsfarben sind insofern auch für die filmische Dramaturgie von bedeutendem Interesse, als sie (a) die filmische Ausdruckssubstanz vereinheitlichen und damit unter einen bestimmten dominierenden visuellen Stil zwingen, der wiederum Anmutungsqualitäten der Farben ausnutzen kann; wenn man z.B. an die dominierenden Braun-Gelb-Töne in Woody Allens *September* (1987) denkt, korrespondiert der melancholischen Handlung eine Farbigkeit,

die diesen affektiven Grundtonus unterstreicht und unterstützt; das dominierende Rotgold des "Indian Summer" in Hitchcocks *The Trouble With Harry* (1955) dagegen kontrastiert dem grotesken Geschehen und stellt das Ganze in eine beständige ironische Gespanntheit. Vorzugsfarben sind des weiteren von Interesse, als sie (b) die Grundlage für ganze Farbdramaturgien sein können; so ist die Entsättigung der Farben und ihre blaue Durchtönung in Ben Verbongs *Het Meisje met het rode Haar* (1981) die Voraussetzung dafür, dass der Rotschopf der Protagonistin ganz besonders als Figur vom Grund abgehoben werden kann.

3.2.2 Farbschemata

Unter einem *Farbschema* soll hier verstanden werden jede Struktur, die Farben oder Farbmodi oder Farbeigenschaften zusammenfasst, definiert und als Ausdrucksfunktion eines Textes qualifiziert. Ein Farbschema kann sich auf die Gesamtdramaturgie der Farben eines Films beziehen, kann aber auch nur für eine einzige textuelle Bezugsgröße (wie z.B. die Protagonisten oder die Handlungsräume) gelten. Es kann eine einzige Einstellung, eine Szene oder Sequenz oder den gesamten Film regieren.

Farbmodus und Farbschema fallen also ebensowenig zusammen wie Vorzugsfarbe und Farbschema: Ein einziger beherrschender Farbmodus bildet zugleich das Farbschema; ein Farbmodus, dem ein einzelnes Farbobjekt kontrastiert, bildet zusammen mit der kontrastierenden Farbe das Farbschema. Nur die Gesamtstruktur, die die Ausdrucksfunktion der Farbe konstituiert, wird als Farbschema verstanden.

3.2.2.1 Synoptische und progressive Farbschemata

Farbschemata können wiederum einerseits unterschieden werden in *synoptische* und *progressive Farbschemata*, andererseits in *interpretierte* und *nichtinterpretierte Farbschemata*. Zunächst zu ersterer Unterscheidung: Progressive Schemata unterscheiden sich von synoptischen darin, dass sie einen Unterschied ausdrücken zwischen Anfangs- und Endzustand. Wenn Eisensteins Film über die Pest farbdramaturgisch so gestaltet sein sollte, dass vom Modus der "Farbigkeit" oder sogar "Buntheit" auf fast filmisch-strenges Schwarzweiss überzugehen sei (Eisenstein 1975, 190), dann hat man es mit einem progressiven Farbschema zu tun. Erinnert sei an die

berühmte Szene in Rouben Mamoulians *Becky Sharp* (1936), in der der Spannungsbogen der Farben wichtiger war als die Logik der Handlung: Obwohl die Soldaten als erste aus dem Palast hätten ausrücken müssen, als die Nachricht vom Heranmarsch Napoleons das Fest Wellingtons erreicht, ziehen sie hier als letzte aus dem Saal - sie tragen rote Uniformen, und ihr früher Exodus hätte eine Art chromatische Antiklimax bedeutet.

Ist kein Übergang von einem Anfangs- in einen Endzustand gegeben, sondern dient z.B. ein Farbkontrast oder eine Farbopposition dazu, gegnerische Parteien auch farblich zu kennzeichnen, dann liegt ein synoptisches Farbschema vor. Oft findet man solche Farbschemata in Genrefilmen: In *Condorman* (1980, Charles Jarrot) ist Gelb die Farbe Condormans, wegen seine russischen Gegenspieler in Schwarz auftreten; in *Tron* (1981, Steven Lisberger) tragen die Bösen rote, die Guten blaue "Leuchtnähte" auf der Kleidung; usw.

Farbschemata können sehr kompliziert sein und nicht allein Farben in ein schematisches Verhältnis zueinander setzen, sondern auch einzelne Eigenschaften von Farben organisieren, Farbgruppen in ein Verhältnis zueinander setzen usw. So nennt Kin-dem (1977, 82) für John Fords *The Searchers* (1956) zwei farbliche Dimensionen, die für die Farbdramaturgie des Films zentral seien - (1) Farbharmonie stehe gegen -disharmonie, und (2) kalte Farben opponierten warmen Farben. Diese beiden Kontrast-Skalen wiederum werden im Verlauf des Films in weitere assoziativ-thematische Cluster wie z.B. "warmth-security" versus "coolness-hostility" eingelassen. In Fritz Langs *Der Tiger von Eschnapur* stehen einander zwei Pole gegenüber - der eine hat hohe Farbenergie, der andere ist fast farblos; Farbigekeit steht gegen Weiss (Durgnat 1968, 61).

Ein Farbschema kann als ganzes wiederum einen eigenen semiotischen Bezug eröffnen. Ein Beispiel findet sich bei Eisenstein - in einem Entwurf zu einem nie gedrehten Film: "Mit der Sujetlinie der wachsenden Eifersucht sind Erniedrigung in der höfischen Welt und Geldsorgen untrennbar verbunden. So schwebte mir einst in den frühesten Entwürfen zu den Farbideen der Film über die Pest vor, die mit schwarzer Farbe allmählich die freudigen der Landschaft, der üppigen Kostüme, die Pracht der Gärten und selbst den Strahlenglanz des Himmels verschluckt" (1975, 198).

Die Überlagerung der Farbwerte bzw. der Farbintensität des Films drückt eigentlich eine begriffliche Konstruktion aus: die Pest wird aktivisch genommen, sie verschluckt die Farben, das Bild wird schwarz, die Schwärze signalisiert die Herrschaft der Pest, aber auch: der Abwesenheit des Lebens. Farbigekeit signifiziert Leben, Schwärze Tod - das ist die wesentliche Opposition, der Symbolismus, der dieser Konstruktion zugrundeliegt.

Man kann das Gegenüber von Farbigekeit und Schwärze, das Eisenstein für seinen Film vorschlägt, eine *visuelle Metapher* nennen. Wenn sie funktionieren soll, müssen mindest die folgenden vier Bedingungen erfüllt werden:

- (1) Der Übergang der Farbwerte vom Anfangs- in den Endzustand muss deutlich und auffällig sein.
- (2) "Farbigekeit" muss erkennbar assoziiert sein mit Kategorien von "Intensität" und "Vitalität". (Diese können paradoxerweise wiederum nur exemplifiziert werden, was unter anderem durch die Benutzung von "Farbigekeit" als einem konventionellen Indikator dieser Kategorien geschieht.)
- (3) "Schwärze" muss erkennbar sein entweder als niedrigster Wert von Farbigekeit oder als der Farbigekeit opponierender Wert. Man hat es also entweder mit einer Skalierung oder einer Opposition zu tun. Hat man es mit einer Skalierung zu tun, heisst der Übergang auf Schwarz, dass Vitalität und Intensität auf niedrige Werte sinken. Hat man es mit einer Opposition zu tun, heisst das, dass der Vitalität ein Gegenbegriff Nichtvitalität/Tod gegenübersteht, so dass man es mit einer semantischen Relation vom Typ "Antonymie" zu tun hat.
- (4) Schliesslich ist der Symbolismus des "Überhandnehmens", des Prozesses der Verdrängung der Farbigekeit als Visualisierung von "Der Tod ergreift die Herrschaft" zu nehmen.

Die Dramaturgie der Farben löst sich hier auf in eine metaphorische Konstruktion, die als metaphorisch-angespielte Struktur dann auch wieder sprachlich paraphrasierbar ist.

3.2.2.2 Interpretierte und uninterpretierte Farbschemata

Benutzt jemand zwei Farben, um ein rein visuelles Spannungs- und Kompositionsmodell zu haben (Goddards Verwendung von Rot und Blau in *Le Mépris* ist ein Beispiel für eine solche Strategie, vgl. Sharits

1966 sowie die wegweisende Arbeit von Branigan (1976), arbeitet er mit einem Farbenpaar, das selbst keine Interpretation trägt. Wird dagegen das Farbschema der komplementären Rollen "femme fatale / femme fragile" und der zugehörigen Farben Rot / Weiss benutzt, hat man es mit einem Schema zu tun, das selbst schon eine Interpretation trägt.

Die Charakterisierung und Differenzierung der Personen ist eine der augenfälligsten Verwendungen der Farbe im Film. Die Farben werden hier meist differenziell benutzt, wobei auf ihre emotionalen Annuungsqualitäten Rücksicht genommen wird. Die Farben dienen dazu, die Personen in Bezug aufeinander zu kennzeichnen, wobei es weniger wichtig ist, ob eine Farbe oder ein Farbschema Bedeutung trägt oder nicht. So werden die komplementären Rollen von Theresa Russell und Debra Winger, der beiden Protagonistinnen in *Black Widow* (1987), auch durch die Komplementarität ihrer Kleiderfarben ausgedrückt; noch komplizierter ist das Rollengefüge der drei Protagonistinnen in Altmans *Three Women* (1976), das auch farblich zum Ausdruck gebracht wird (Kinder 1977, 14).

3.3 Indikation textueller Grössen und Gliederungen

Ich hatte oben schon mehrfach bemerkt, dass der Einsatz der Farben regiert wird von textuellen Bezugsgrössen, sei es, dass diese sequentieller Natur sind, sei es, dass sie modale Beziehungen zwischen einbettenden und eingebetteten Texten betreffen, sei es, dass sie an Elemente der textuellen Konstruktion wie Personen oder Räume gebunden sind. 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.

3.3.1 Oberflächenvertextung, szenischer Raum und visuelles Profil

In der Texttheorie wird häufig unterschieden zwischen mikro- und makrostrukturellen Aspekten der Organisation des Textes, ähnlich wie Metz zwischen "segmentalen und suprasegmentalen" Merkmalen des Films unterscheidet (Kindem 1977, 78; Metz 1974, 202). Entgegen der Metzschen Annahme, dass Farbe zu den Suprasegmentalia zu gesellen sei, ist hier gezeigt worden, dass je nach der Abhängigkeit, in der Farbe als Ausdrucksmittel funktionalisiert ist,

sie sowohl segmentale wie suprasegmentale Verwendungen haben kann.

3.3.1.1 Szene und Raum

Zu den mikrostrukturellen Kontexten, in denen Farbe als Mittel auftritt, gehören neben der Kadrierung des filmischen Bildes auch szenische Momente,

In der Rezeption eines Films oder Filmstücks wird eine innere Repräsentation des "*szenischen Raums*" aufgebaut, die wesentlich auch die relative Positionierung der Objekte der Szene umfasst, die wiederum auch an der Farbigkeit der Objekte im Raum bzw. am Verhältnis von Farbflächen zueinander festgemacht wird. Diese Orientierung auf einen abgebildeten Raum ist in der "natürlichen" Wahrnehmung des Films sehr wichtig, weil damit auch umschlossen ist die Erwartung, dass sich die Farben in diesem abgebildeten Raum verhalten wie im "Leben" (ähnlich Johnson 1966, 7).

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

3.3.1.2 Komposition

Die Organisation der Wahrnehmungsfläche setzt bei der visuellen Gestaltung der Einstellung ein. Der Fokussierung des Textes auf einzelne Gegenstände in Rede, einzelne Akteure usw. entsprechend ist auch die Einstellung in der Regel so gestaltet, dass die Einstellung ein (visuelles) *Thema* hat, das als *Wahrnehmungsfigur* vom *Hintergrund* abgehoben wird. Die Inszenierung dieses Figur-Grund-Verhältnisses gehört zu den wesentlichsten Aufgaben des filmischen Umgangs mit Farben. Insbesondere die Dramaturgie des Technicolor bestand oft darin, ein sehr

genau abgestuftes Verhältnis von "Figurfarben" und "Hintergründen" zu komponieren, so dass Farbobjekte immer als klar abgegrenzte Farbganze vom Hintergrund abstachen. Dabei wird vor allem die Farbsättigung gegenüber realen Beleuchtungsverhältnissen übertrieben, was wiederum mit einem Prägnanzgesichtspunkt zu tun haben mag, der auch das Farbwissen beeinflusst.

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

- (1) Bei gleicher Helligkeit von Figur und Hintergrund ist die Abhebung des Farbobjekts um so deutlicher, je ausgeprägter die Figurfarbe komplementär zur Hintergrundfarbe ist. Die Farbe eines Farbobjekts, das sehr deutlich vom Hintergrund diskriminierbar sein soll, ist also so zu wählen, dass sie der Hintergrundfarbe auf dem Farbkreis gegenüberliegt.
- (2) Haben Figur und Hintergrund die gleiche Grundfarbe oder Farbart, ist die Figur um so klarer vom Hintergrund abhebbar, je stärker die Objekt- von der Hintergrundhelligkeit abweicht.

Ein Beispiel für diese Dramaturgie von Figur und Grund mag die von Durnat (1968, 60) erwähnte Szene aus Jean Renoirs *The River* (1951) sein: Zuerst sieht man - blau vor grün und gelb - einen Kommentar Harriets; dann, in der gleichen Einstellung, bemerkt man - in Rot vor Olivgrün - Melanie, ihre Konkurrentin, im Gespräch mit dem Helden. Durnat nimmt diese Komposition nicht nur als ein "editing within the shot", sondern vor allem auch als ein aussagekräftiges Gebilde, das Farben und die Persönlichkeiten der Erzählung miteinander in Verbindung setzt. Ein anderes Beispiel ist Ben Verbongs Film *Het Meisje met het rode Haar* (1981), der durchgehend die Farbsättigung zurückgenommen hat und einem beherrschenden blaugrauen Grund- Farbmodus folgt; das rote Haar der Protagonistin kontrastiert diesem Farbmodus immer wieder und bildet einen beständigen Anlass der Aufmerksamkeit. Und auch die farbliche Abhebung der Heldin in King Vidors *Duel in the Sun* (1946) kann hier als Beispiel stehen: ihre in hochgesättigten Grundfarben gehaltene Kleidung sticht stark gegen den gelb-grünbräunlichen Grundmodus der Wüstenszenarie ab, kennzeichnet sie so nicht nur als farbliches Zentrum des Bildes, sondern auch als auffallenden Fremdkörper in einer ansonsten farbhomogenen Umgebung.

Die kompositionellen Probleme des Farbfilms sind gross, weil Farben nicht allein in Beziehung aufeinander gestaltet werden müssen, sondern mit anderen Faktoren korrelieren. Dementsprechend sind auch die Farbobjekte zu differenzieren: "Wird auch die Flächenanordnung der Oberflächen berücksichtigt, so treten sie an die Stelle der sogenannten Qualitäten der Objekte, der Farbe auf der einen und von 'Form, Grösse, Lage, Festigkeit, Dauer und Bewegung' auf der anderen Seite" (Gibson 1982, 33).

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

3.3.2 Makrostruktureller Gebrauch von Farben

Der Farbgebrauch kann auch motiviert sein durch makrostrukturelle Gliederungsmomente des Textes. Ich hatte oben schon einige Bemerkungen gemacht, wie das Verhältnis von Teiltextrn zueinander auch durch ein Verhältnis von Farbmodalitäten ausgedrückt wird. Und unter den Farbschemata waren einige, die ganze Texte erfassen bzw. als chromatische Metaphern das Ganze der textuellen Aussage betreffen.

Ich will dem makrostrukturell motivierten Gebrauch der Farben hier nicht weiter nachgehen; ich will aber wenigstens festhalten, dass die makrostrukturellen Verwendungen der Farben sich heuristisch in fünf grosse Gruppen einteilen lassen: (1) Farben können in Koordination mit der narrativen Entwicklung verwendet werden (vgl. Kindem 1977, 81, zur zeitlichen Gliederung); (2) Farben können quasi als "Leitmotive" eingesetzt werden und so vor allem als Instantiierungen von Themen dienen (Zum Stichwort "Leitmotiv" vgl. Sharits 1966, 25; Eisenstein 1970, 128; Eisenstein 1975, 194); (3) Farben können als Mittel der Subjektivierung oder Perspektivierung dienen; (4) Farben können die Zeitstufen eines Textes voneinander kontrastieren; (5) sie können Veränderungen des Rollengefüges kenntlich machen.

4. Resümee

Entgegen der Annahme, einzelne Farben seien mit einzelnen Emotionen oder affektiven Reaktionen fest assoziiert (so z.B. Mamoulian 1960, 71-72), wird Farbe hier als ein Mittel verstanden, das erst im Kontext signifizieren kann. Farbe korrespondiert allen anderen Mitteln der filmischen Artikulation; sie ist sowohl mikro- wie makrostrukturell motiviert; ihre spezifischen signifikativen und prädikativen Eigenschaften entfaltet sie nur im Kontext. Ihre Beschreibung macht darum immer eine Beschreibung der Farben in Kombination mit den anderen filmischen Mitteln sowie mit dem Text nötig.

Anmerkung

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

Literatur

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

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

Behrens, Gerold (1982) *Das Wahrnehmungsverhalten der Konsumenten*. Thun/Frankfurt: Deutsch (Reihe Wirtschaftswissenschaften. 275.).

Branigan, Edward (1976) The articulation of color in a filmic system: *Deux ou trois Choses que je sais d'elle*. In: *Wide Angle* 1,3, p. 20-31.

Dreyer, Carl Theodor (1973) *Dreyer in double reflection*. Translation of Carl Th. Dreyers writings "About the film (Om filmen)". Ed. and with accompanying commentary and essays by Donald Skoller. New York: Dutton (A Dutton Paperback.).

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

Eisenstein, Sergei M. (1970) *Notes of a film director*. With a note by Richard Griffith. New York: Dover Publications.

Eisenstein, Sergei M. (1975) Die Farbkonzeption des Films *Die Liebe des Dichters*. In: Sergei Eisenstein. *Über mich und meine Filme*. Hrsg. v. Lilli Kaufmann. Berlin: Henschelverlag, p. 190-199.

Gibson, James J. (1982) *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*. München/Wien/Baltimore: Urban & Schwarzenberg

Johnson, William (1966) Coming to terms with color. In: *Film Quarterly* 20,1, 1966, p. 2-22.

Kindem, Gorham Anders (1977) Toward a semiotic of color in popular narrative films: Color signification in John Ford's *The Searchers*. In: *Film Reader* 2, 1977, p. 78-84.

Kinder, Marsha (1977) The art of dreaming in *Three Women* and *Providence*: Structures of the self. In: *Film Quarterly* 31,1, 1977, p. 10-18.

Koshofer, Gert (1988) *Color. Die Farben des Films*. Mit einer Einf. v. Raymond Borde. Berlin: Spiess (38. Internationale Filmfestspiele Berlin. Stiftung Deutsche Kinemathek. Retrospektive 1988.).

Mamoulian, Rouben (1960) Color and light in films. In: *Film Culture* 21, 1960, p. 68-79.

Mehnert, Hilmar (1974) *Die Farbe im Film und Fernsehen*. Leipzig: Fotokinoverlag.

Metz, Christian (1974) *Language and cinema*. The Hague/Paris: Mouton (Approaches to Semiotics. 26.).

Sharits, Paul (1966) Red, blue, Godard. In: *Film Quarterly* 19,4, 1966, p. 24-29.

Stephenson, Ralph / Debrix, Jean R. (1976) *The cinema as art*. 2nd ed. Harmondsworth: Penguin.

Varda, Agnès (1988) Bunte Fantasie, graue Realität. Ein paar Notizen über die Farbe in meinen Filmen. In: *Tageszeitung*, 20.2.1988, p. 16.