

Hans J. Wulff

Die Unnatürlichkeit der Filmfarben: Neue Überlegungen zur Signifikation und Dramaturgie der Farben im Film (Zwei Werkstücke)

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *S: Europäische Zeitschrift für Semiotische Studien* 2,1, 1990, S. 177-197.
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-25>.

Nach einigen Vorbemerkungen und -klärungen zum Problem der Farbsignifikation werde ich im ersten Werkstück den Argumentationen nachzugehen versuchen, die in der ästhetischen Theorie des Films die Frage berührt haben, ob und in welchem Maße der Farbfilm ein "natürlicheres" Abbildungsmittel sei als der Schwarzweißfilm und ob und in welcher Begründung die Farbe Gegenstand der ästhetischen Gestalt des Films sei. Das zweite Werkstück stellt einige Experimente vor, in denen der Farb-Ikonismus zurückgenommen oder außer Kraft gesetzt ist. An diesen Beispielen soll nicht nur demonstriert werden, von welcher semiotischen Produktivität der Film als Ausdrucksmedium ist, sondern auch, wie formal die Grundlagen der Farb-Repräsentation sind.

1. Farbsignifikation

I. Nach Kindem (1977, 78) kann man von "*color signification*" dann sprechen, 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 ist, 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 "color signification" zu tun.

II. Natürlich setzt Farbsignifikation auf einem sehr niedrigen Niveau ein und hat schon unter dem Aspekt der *Repräsentation* eine erste, primitiv scheinende Ausprägung. Im zweiten hier vorgestellten Werkstück zur Analyse der Farbe im Film wird aber zu zeigen sein, daß sogar die Abbildungsfunktion, in der auch die Farben stehen, nicht trivial ist und nicht immer gegeben ist, sondern daß es filmische Experimente gibt, die genau diese Relation hintergehen und mit Farben unabhängig von ihren Repräsentationsaspekten 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 [1]. 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]. Und selbst wenn in der Nacht bekanntlich "alle Katzen grau" sind, *wissen* wir, daß die Farbigkeit der Welt nicht ausgesetzt ist, sondern durch den Mangel an Licht nur für eine Weile zurückgenommen wurde.

III. In der Farb-Abbildung wird der farbigen Realität ein Farb-Bild zugeordnet, das dem Wahrnehmungseindruck *mehr oder weniger ähnlich* sein kann. Diese Annahme besagt, 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. Diese Unähnlichkeit schafft vielleicht die *Distanz zwischen Abbildung und äußerer Realität*, die von manchem geschätzt und als ästhetische Qualität ausgewiesen wird. Kraucers Behauptung gehört hierher, die besagt, daß

Erfahrung zeigt, daß gegen alle Erwartung natürliche Farben, wie sie von der Kamera registriert werden, dahin tendieren, die *realistischen Effekte*, deren Schwarz-Weiß-Filme fähig sind, nicht so sehr zu verstärken als vielmehr abzuschwächen (1985, 9-10).

Auch das Bonmot, Schwarzweiß sei die realistischste aller Farben (das unzähligen Regisseuren und Kameraleuten zugeschrieben ist), insistiert auf dieser

Annahme: daß die allzu große *Anschmiegung des Films an die äußere Erscheinungsweise der Realität* einen ästhetisch-aufklärerischen *Realismus* zurücknehme, ja: verhindere.

IV. Doch darf nicht angenommen werden, das filmische Farbbild sei eine Verdoppelung der äußeren Farben. Es ist an vielen Stellen 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 Urbildes 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 [3]. Erinnerung sei auch an die verschiedenen Techniken der Einfärbung eigentlich nicht farbiger Bilder z.B. aus der Sonargraphie oder der Röntgenphotographie: "Farbe" wird diesen Bildern aufgrund eines Grauwertes zugeordnet, nicht aufgrund einer Beschaffenheit des Urbildes; die Farbigeit des Bildes dient der besseren Unterscheidbarkeit, Erkennbarkeit und Prozessierbarkeit des Bildes, nicht den Aufgaben der Repräsentation. (Im folgenden werden derartige Bildformen aber nicht weiter beachtet, sondern es wird ausgegangen von dem "normalen" Abbildungsverhältnis, in dem ein photographisches Bild steht.)

V. Für diese Bilder wird "Repräsentation" als eine basale signifikative Funktion angenommen. Auf dieser ersten Stufe des *chromatischen Ikonismus* bauen andere Formen und Strategien der Farbsignifikation auf, die zum einen mit der *Signifikanz* isolierter Objekte zu tun hat, andererseits mit den Verfahren der *Textbildung*. Ich habe die verschiedenen Stufen der Farbsignifikation an anderer Stelle ausführlich vor-

gestellt, das soll hier nicht das Thema sein (Wulff 1989, 1990).

2. Erstes Werkstück: Von der Nicht-Natürlichkeit des Farbfilms

2.1 Qualität oder Ausstattung?

VI. Für manche war der Stummfilm Höhepunkt und Vollendung der filmischen Ausdrucksweise. Der zum Bild hinzutretende Ton zerstörte ihrer Meinung nach die ästhetische Potenz des Films. Der Tonfilm bedeutete so nicht eine Bereicherung, sondern den Niedergang der Filmkunst. Für andere dagegen war der stumme Film ein defektes Mittel des Ausdrucks. Erst der Ton vervollständigte den Film, schuf die Möglichkeit der kontrapunktischen Montage auf allen Ebenen des filmischen Ausdrucks. Für diese war der Ton organischer Bestandteil eines künstlerischen Mediums, für jene nur eine störende Dreingabe, die den Film als visuelle Kunst beeinträchtigte, wenn nicht beendete.

Eine ähnliche Frage durchzieht auch die Literatur zur Farbigeit des Filmbildes: ob der Schwarzweißfilm gegenüber dem Farbfilm ein qualitativ anderes Medium sei oder ob Farbe eine Dreingabe ist, ist umstritten. Paul Sharits, der bekannte Avantgarde-Filmemacher, gibt z.B. zu bedenken:

Very rarely, since Eisenstein's IVAN THE TERRIBLE, has color in a commercial feature been used except *to add a market value*. When it has been dealt with at all, it has been used primarily for the enhancement of mood in separate scenes (1966, 25; Hervorhebung nicht im Original).

Eisenstein als einer der Apologeten der Farbe im Film schrieb dagegen 1940, als er begann, sich intensiv mit Problemen der Farbdramaturgie des Films zu beschäftigen:

As the silent film cried out for sound, so does the sound film cry out for color ([1940] 1970, 116; die Gegenthese findet man bei Lee 1937, 79).

Eisenstein suggeriert die logische Fortentwicklung des Films, der im Anfang unperfekt war, zu einem immer vollständigeren und entwickelteren Medium. Während Sharits' Argument darauf hinausläuft, Farbe vor allem als ein *Ausstattungsmerkmal* von Film zu sehen, besagt Eisensteins Behauptung, daß der

Farbfilm ein *entwickeltes Ausdrucksmittel* sei als der Schwarzweißfilm.

VII. Die beiden Argumente stehen aber einander aber nicht so konträr gegenüber, wie es hier scheinen mag. Tatsächlich verstand Sharits seine Behauptung als die Beschreibung eines historischen Zustands, der sich dann verändert, wenn Farbe bewußt, strategisch und als ein Ausdrucksmittel verwendet wird, das nicht nur den Dingen farbige Kontur gibt.

Diese Aussage kann man nehmen als einen Versuch, die eigenen farbästhetischen Versuche in einen historischen Zusammenhang zu stellen. Man kann aber auch das *historische Modell*, mit dem hier gespielt wird, *in nuce* nehmen: Zunächst war Farbe ein Ausstattungsmerkmal, dann wurde sie zu einem filmästhetischen Mittel, heißt die Behauptung Sharits' in Reinformulierung. Und diese filmästhetisch-historische Ungleichzeitigkeit von technischer Erfindung und künstlerischer Aneignung findet sich so in zahlreichen Entwürfen zur Geschichte der ästhetischen Form des Films stereotyp behauptet. Man könnte sich dieses immer wiederkehrende Muster einer (heute "naiv" erscheinenden) Geschichte der filmischen Ausdrucksformen übertragen denken auf alle technischen Elemente der filmischen Abbildungs-Apparatur. Immer geht es um die Bereitstellung einer technischen Möglichkeit und die daraus folgende Notwendigkeit, ihre ästhetischen und semiotischen Dimensionen auszuloten. Das ästhetische Potential ist den technischen Mitteln nicht eingeschrieben, sondern muß entworfen, erprobt, getestet, entwickelt werden. Die ersten Nutzungen der filmischen Abbildungstechniken sind, in diesem Modell von Medien-geschichte, krude naturalistisch, unartifiziert, trivial und von schnödem Geschäftssinn dominiert.

Die These, bezogen auf den Farbfilm, noch einmal in Kurzform: Erst wenn die technische Möglichkeit der Reproduktion der Farbigkeit der Außenwelt im Kino der Ausdrucksfunktion des Films *untergeordnet* ist, wird die Filmfarbe Element der Filmkunst.

Nun ist diese historisierende Aussage weder neu noch besonders eigenständig. Eine ähnliche These artikuliert z.B. auch Johnson:

because color came later, many people saw it as an additive to black-and-white instead of a medium of its own right. Those in favor of screen color welcomed it for its decorative value; those in

opposition condemned it for painting the lily (1966, 3).

Schon Lee nennt 1937 die zeitgenössischen Farben des Films "a gay adjunct, a spicy novelty" (1937, 79) und akzentuiert damit ihre dekorativen Aspekte. Und auch einer der "art directors" Selznicks gab 1937 die Devise aus, keinesfalls Farbe um der Farbe willen zu gebrauchen; Farbe sei "something which is added to the story", und die Story habe im Vordergrund zu stehen (zit. n. Bordwell, Staiger & Thompson 1985, 355).

Auf der Suche nach den Annahmen, die hinter diesem historischen Modell stehen, stößt man auf eine massive Distanzierung vom filmischen Naturalismus.

2.2 Natürlichkeit?

VIII. Regisseure, Kameraleute und sogar Drehbuchautoren haben von Beginn an die artifiziellen Möglichkeiten des Farben-Films abzuschätzen versucht. Der Streit um die Fortentwicklung oder Rückentwicklung des Films angesichts der Farbe ist Teil der Geschichte des Farbfilms. Die Bemühungen um die ästhetische Einbindung der Farbe in den filmischen Ausdruck finden in diesen Auseinandersetzungen eine solche sprachliche Façon, daß es lohnt, ihnen einige Aufmerksamkeit zuzuwenden. Denn hier ist auch einiges niedergelegt über das ästhetische Programm, in das der Film einbezogen ist.

Schon der amerikanische Drehbuchautor Norman Lee gab 1937 zu bedenken:

Reasonably you might argue that colour is a surface quality; the same story technique should stand through black and white, pink, yellow, green, or blue. I do not quite agree. However minor the alteration, I am sure permanent colour will affect the present technique (1937, 79).

Tatsächlich haben sich von Beginn der theoretischen und kritischen Beschäftigung insbesondere von Regisseuren mit den Problemen und den Möglichkeiten der Farbe im Film die verschiedensten Charaktere immer wieder dahingehend übereinstimmend geäußert, daß es nicht die Aufgabe des Films sein könne, den Farben der Natur nachzueifern. Rouben Mamoulian schreibt sehr pointiert dazu:

All sorts of creative departures, even to radical extremes, should be practiced on the screen, the deciding factor being not - "is this the way it is in life?," but "is this the best way to express the desired emotions" (1960, 74).

Diese Frage könnte wie eine resümierende Schlagzeile über der Auseinandersetzung von Theoretikern und Regisseuren mit den ästhetischen Möglichkeiten des Farbfilms stehen. Es geht fast immer um die Erkundung von Möglichkeiten über die Nachahmung der Farben der Natur hinaus; ein "realistisches Programm", die Farben betreffend, ist nicht nachweisbar, spielt in der Geschichte der ästhetischen Theorie des Films keine Rolle.

IX. Einige der Überlegungen, die seit den zwanziger Jahren zu dieser Thematik geäußert wurden, werden im folgenden dargestellt werden. Es geht darum, die Dimensionen dieses ästhetischen Diskurses zu durchmessen: weil sich an diesem Beispiel auch etwas ablesen läßt von den ästhetischen Aufgaben und Möglichkeiten des Mediums Film.

Béla Balázs schrieb in seinem erstmals 1949 erschienenen Buch "Der Film" eine ähnliche Forderung auf wie Mamoulian sie artikuliert:

Eine künstlerische Bedeutung hat die Farbe nur dann, wenn sie besondere Film-Farberlebnisse ausdrückt. Denn wollte der Farbfilm mit den künstlerischen Wirkungen der Malerei in Wettstreit treten, dann wäre er von Anfang an zur Niederlage verdammt und könnte nichts weiter sein als eine kitschig primitive Parodie der ältesten und größten Kunst. Die künstlerische Spezialität des farbigen Filmbildes *kann nur das Erlebnis bewegter Farben und deren Ausdruck sein* ([1949] 1972, 225; Hervorhebung im Original).

Balázs folgend sind es vor allem Prozesse, die der Film abbilden kann. Diese Prozesse können sich auch in Farbveränderungen ausdrücken, und sie drücken *Gefühle* und *Empfindungen* aus, die im statischen Abbild so nicht ausgedrückt werden könnten (1972, 225-226). Die Erweiterung des filmischen Ausdrucksbereiches betrifft sowohl die mimischen Möglichkeiten der Schauspieler wie aber auch ein einfaches, unbewegtes Bild einer Landschaft im heißen Mittagslicht, in dem die Bewegung der Farben von einer kaum noch wahrnehmbaren Feinheit ist,

den Eindruck des Bildes aber nachhaltig verändert (1972, 226).

Die Vorstellung, daß die Farbdramaturgie einem *Farberlebnis* Ausdruck verleihen sollte, spielt in Balázs' früher Theorie des Films noch keine Rolle. Aber schon in dem 1924 erstmals erschienenen "Der sichtbare Mensch" hatte er die *Ablösung der Farbe vom Prinzip der "Naturtreue"* gefordert, so daß die Farbe unabhängig von ihren Repräsentationsaspekten zu einem reinen Ausdrucksmittel der Kunst werden könne:

Der Gebrauch der Farben verpflichtet eben noch nicht zur unbedingten, sklavischen Nachahmung der Natur. Ist einmal die Kinematographie bis zur fertigen Naturtreue gelangt, dann wird sie der Natur auch auf einer höheren Stufe wieder untreu werden ([1924] 1977, 142-143).

Die *Reduktion auf das Wesentliche* wird als die eigentliche Leistung der Kunst gesetzt; die Unähnlichkeit von filmischem Bild und Realität ist die Voraussetzung für das Entstehen von "großer Kunst". Folgerichtig fragt Balázs:

vielleicht war gerade im homogenen Grau in Grau des gewöhnlichen Films die Möglichkeit eines künstlerischen Stils gegeben? ([1924] 1977, 142).

Diese Geringschätzung der Farben, der Vorwurf, es mangle ihnen an "Idealität": das ist ein Topos der philosophischen Diskriminierung der Farbe seit der Aufklärung!

X. In einer ähnlichen Art von Begründung halten auch Stephenson und Debrix die Farbe für eines der Mittel, mit denen die *spezifische Vision* eines Filmkünstlers, ein *besonderer Blick auf die Realität* ausgedrückt werde. Auch hier steht die Farbe als ein expressives Mittel im Blick, weniger als ein Moment der abgebildeten Wirklichkeit als vielmehr als ein Moment der Formung von Realität im filmischen Text. Es heißt in Stephenson's und Debrix' Buch "The Cinema as Art":

The proper use of colour lies not in natural imitation but in human expression. A painter will not try to reproduce on his canvas the profusion and incoherence of natural colour. Consciously or unconsciously, his first care is to compose a harmo-

nized range of shades which will form an artistic unity and express his personal vision (1976, 182).

Tatsächlich ist aber, auch wenn sich das paradox anhören mag, den Autoren zufolge Farbe sowieso "somehow more artificial" als die Abbildung mit Schwarzweiß-Film (1976, 184). Die Nachahmung der Natur tritt gegen die artifizielle Nutzung der Farben zurück: und das ist auch der Grund dafür, daß Farbe und Musical eine so enge Verbindung eingehen (1976, 183-184; ähnlich Johnson 1966, 6).

XI. Am weitesten gehen die Überlegungen und Forderungen Carl Theodor Dreyers. In einer Vorlesung, die er 1956 in Edinburgh gehalten hatte, wendete er sich vehement gegen den filmischen Naturalismus. Eine künstlerische Erneuerung des Films könne nur dann erfolgen, wenn er sich als "abstraction" (1973, 178) verstehe: Der Künstler müsse abstrahieren von der Oberfläche der Dinge und sie auf ihren "spirituellen Gehalt" hin darstellen lernen, sei es, daß dieser psychologischer, sei es, daß er ästhetischer Art sei (1973, 179). Der ambitionierte Regisseur, so Dreyer in einer Vorlesung von 1955, müsse nach einer höheren Realität suchen als der abbildbaren Natur; seine Bilder sollten nicht nur visuell sein, sondern auch *eine spirituelle Erfahrung darstellen*. Es heißt im Text:

The cinema has the possibility of becoming a great artistic experience - as far as color is concerned - only when it succeeds in entirely freeing itself from the embrace of naturalism. Only then do the colors have the possibility of expressing the unutterable, that which cannot be explained but only felt. Only when colors help the feature film to get a foothold in the world of the abstract, which has been closed to it until now (1973, 171).

Der Gegenstand der filmischen Abbildung ist so nicht nur die visuell wahrnehmbare Realität, sondern über diese hinaus eine Ansicht der Realität, eine Erfahrung, eine Haltung zu ihr und zum Phänomen der Abbildung. Das *reflexiv-poetische* Moment ist in dieser Auffassung von "Film" unumgebar.

XII. Soll sich also bei Mamoulian die Farbdramaturgie der auszudrückenden Emotion unter- oder einordnen, ist sie nach Meinung von Stephenson und Debrix ein Mittel, mit dem ein besonderer Blick auf die Realität ausgedrückt wird; in beiden Konzeptio-

nen ist die Farbe ein *Mittel*, das dazu dient, etwas auszudrücken. Die *Ausdrucksfunktion* rückt vor die Funktion des *Abbildens*. In Dreyers Darstellung bzw. Forderung steht Farbe als ein Mittel bereit, abstrakte Formen der Erfahrung darzustellen; in seiner Auffassung wird die Farbe vollends abgelöst von der Funktion der Darstellung der Natur, bei ihm soll sie nicht mehr die Natur, sondern *einen Eindruck der Natur darstellen*. (Wie das auszusehen hat, sei dahingestellt - konkrete Beispiele werden von Dreyer nicht gegeben.)

XIII. Die Fundierung der Ausdrucksfunktion bei Mamoulian geschieht mit dem Argument, daß die Farbwahrnehmung zu den primären humanen Instinkten gehöre und nur noch vom Nahrungstrieb dominiert werde (1960, 71); auf Grund dieser Prädisposition kann Farbe *als Emotion* (1960, 70) aufgefaßt werden; den Farben sind emotive Kategorien fest zugeordnet. Diese Auffassung findet sich in einer verbreiteten populären Psychologie auch: Farben symbolisieren Gefühlszustände, Charaktere u.ä. [4].

XIV. Gegenüber dieser biologistischen Auffassung vertritt Eisenstein eine weitaus handwerklichere Position; er versucht nicht, Farbe auf stammesgeschichtliche Dispositionen oder Erfahrungen zu fundieren, sondern nimmt sie als einen Gegenstand, der genauso zum Mittel künstlerischen Ausdrucks gemacht werden müsse wie alles, was der Film an Ausdrucks- und Repräsentationsmitteln umfasse.

Auf allen Etappen stand und wird die Aufgabe stehen, die unerschütterliche, einmal fixierte, von Alltagserfahrungen diktierte Korrelativität von Elementen einer Erscheinung - im vorliegenden Fall von Farbphänomenen - im Namen jener Ideen und Gefühle aufzubrechen, die bestrebt sind, vermittels dieser Elemente zu sprechen, zu singen, zu schreien ([1946]1988, 183).

Wie kaum ein zweiter Regisseur hat Eisenstein sich viele Male zur Farbdramaturgie geäußert - übereinstimmend dahingehend, daß er *Farbe als Element der filmischen Dramaturgie* im weiteren Sinne verstand (z.B. 1970, 123) [5]. Die Farben sollten sich in die organische Einheit des Kunstwerkes einfügen (1970, 118-119), so daß der Gesamttext als ein harmonisches Ausdrucks- oder Mitteilungsganzes auch von den verwendeten Farben nicht gestört werde. In dieser Auffassung stellt sich ein Film dar als ein Ensemble von "expressive means", Mitteln des Aus-

drucks, zu denen neben der Farbe auch die Montage, die Musik, die Landschaft, die Kadrierung und die Komposition, der Ton, die Schauspielerführung usw. zählen (1970, 120). Die Aufgabe des Regisseurs ist es, dieses Ensemble in einem jeweiligen Film zu *orchestrieren* - im Sinne der organischen Einheit des Films sollten die einzelnen Mittel so eingesetzt werden, daß sie planvoll funktionieren und helfen, das auszudrücken, was ausgedrückt werden soll.

Dabei ging er aus von der Behauptung,

daß die Farbe im Verhältnis zu ihrer späteren Materialisierung in konkreten Gegenständen *primär* sein (Ivanov 1985, 366; Hervorhebung nicht im Original)

müsse. Farbe wird genommen als eigenständiges Element der filmischen Substanz, sie wird nicht angebunden an die abgebildete Objektwelt: die Trennung der Farbe vom Farbobjekt ist für die entwickelte Kunst ein notwendiger Schritt [6].

XV. Eisenstein stellt die Mittel- oder *Ausdrucksfunktion* nicht der Abbildfunktion gegenüber, sondern sieht sie als eine Funktion innerhalb der kommunikativen Strategie des Gesamtfilms. Sein Interesse richtet sich vor allem auf die *Mittelfunktion*, auf die *Zwecke*, zu deren Verwirklichung auch der planvolle und bewußte Umgang mit den Farben gehört. Die Frage nach der Natürlichkeit der Filmfarben tritt dabei natürlich in den Hintergrund.

3. Zweites Werkstück: Filme als Farbobjekte

XVI. Das Gebundensein der Farben an Farbobjekte ist nicht hintergebar [7]. Wenn man in manchen experimentellen Filmen es mit scheinbar "reinen" Farben zu tun hat, abgelöst von Farbobjekten, so ist das natürlich eine intellektuelle Täuschung: denn derartige Konstruktionen lassen den signifikativen Aspekt des Abbildens ausfallen, umfassen keine ikonische Signifikation der ersten Stufe, sondern präsentieren sich selbst bzw. das Farbeignis auf der Leinwand als ein Farbobjekt, das sich in der Zeit verändert, was unter Umständen räumliche Wahrnehmungssillusionen produziert etc. Ein derartiger Film ist *selbst ein Farbobjekt*, das *nicht auf eine Zeichenfunktion bzw. eine Repräsentationsfunktion zurückgeführt werden kann*.

Weite Bereiche des als "abstrakter Film" oder "absoluter Film" bezeichneten experimentellen Filmschaffens operieren mit dieser Grundintention, den Film als ein Wahrnehmungsobjekt erster Ordnung zu erforschen, jenseits und unabhängig von seinen Möglichkeiten als abbildendes Medium. Hans L. Stoltenbergs BUNTFILM (1911), bei dem verschieden eingefärbter Blankfilm in rhythmischer Folge montiert wurde und der ebenso verschollenen ist wie die experimentellen Farbfilme der Brüder Corradini (1910-1912), markieren den Anfang einer ganzen Kette experimenteller Farbfilme [8]. Heute schließen manche Experimente aus dem Feld der "Computeranimation" an diese Traditionen an, auch wenn manchen Experimentatoren dies nicht bewußt ist.

XVII. Paul Sharits' 17minütiger Videofilm RAPTURE ist eine Alternation von zwei Szenentypen: In den Bildern der ersten Kette sieht man einen Schauspieler, der mittels des "blue box"-Verfahrens vor verschiedene monochrome Hintergründe montiert ist, die in der Regel flickern und schnell wechseln; der Schauspieler spielt Szenen äußersten Schmerzes, katatoner Erstarrung, vom Schmerz ziellos gemachter Selbstberührung; er trägt eine Art Hemd, das an Krankenhaus-Kleidung gemahnt, und wenn manchmal ein zweiter Schauspieler auftritt, der den ersten hilflos hält, ihm nahe ist, aber ihm nicht helfen kann: dann ist die Psychiatrie-Assoziation eindeutig gegeben, was ja bei vielen der Übungen des "Living Theatre" sich so einstellt. Die Bilder der zweiten Kette sind flickernde monochrome Tafeln, deren Farben sehr schnell (bis zur Einzelbildmontage) wechseln; diese Bilder sind mit einer weiblichen Stimme unterlegt, die ohne jede Betonung bedeutungsträchtige Vokabeln dahersagt. Die erste Kette präsentiert also ein identifizierbares Objekt, die zweite ist gänzlich abstrakt, raumlos, ohne Gliederung in der Komposition. In der ersten Kette werden außerdem Bilder auf und in das *Grundbild* projiziert, gedreht, geklappt, aufgeblasen und verkleinert, wobei das jeweils zweite - das *Operationsbild* - mit einer anderen Farbe als das Grundbild versehen ist.

Der erstaunliche Effekt dieser Komposition ist, daß sich *das Objekt von der Farbe des Grundes löst*. Zwischen beiden besteht keine Verbindung, es kommt zu keiner Raumillusion. Der Körper, der Ausdrucksgestus, die Ungeheuerlichkeit des Schmerzes steht außerhalb der Illusion von wahrnehmbarer Realität. Die Figurierung des Körpers vor der Farbfläche macht eine Konzentration ganz auf

den Ausdrucksgestus möglich; und der pochende Rhythmus der flickernden und wechselnden Farben dient als eine Art von "visuellem Kontrapunkt", ein Moment, das die Aufmerksamkeit bindet über alle Neugierde und Faszination am Schauspiel hinaus. Auch dann, wenn das Bild verdoppelt wird und das eine Bild als Gegenstand im Raum herumgeht (woraus eine Art von "sekundärer Raumillusion" entsteht), auch dann bleibt die Trennung von Figur und Grund bestehen. Die Tatsache, daß ein Operationsbild über einem Grundbild behandelt wird, führt allerdings dazu, daß dem Schauspiel ein Distanzierungsmoment zugeordnet wird - was allerdings vor allem die Abstraktheit und die Totalität des Schmerzes, die der Schauspieler präsentiert, nur noch unterstreicht.

XVIII. RAPTURE manipuliert durch die Arbeit mit monochromen Bildtafeln bzw. Hintergrundfarben vor allem den Raumeindruck, der normalerweise ja gebunden ist an die Präsenz verschiedenfarbiger Objekte im Raum. Nur dann, wenn Objekte im Raum sind, und nur dann, wenn sich die Objekte auf Grund von Textur, Schatten oder Farbe vom Hintergrund unterscheiden, kann man eine Vorstellung von "Raum" entwerfen. *Eine monochrome Fläche hat keine identifizierbare Tiefe.* Indem nun RAPTURE Figur und Grund rigoros trennt, trennt sich auch die Farbe vom Objekt. Unabhängig vom abgebildeten Gegenstand und ungeachtet der Tatsache, daß weiterhin ein Objekt präsentiert wird, wird die Farbe so zu einem kompositionellen Mittel, das unabhängig vom Repräsentationsmodus gebraucht werden kann.

Im Extremfall wird die Fläche der Leinwand (heute häufig auch: die Fläche des Monitors) als zweidimensionale Fläche genommen, auf der Farben verteilt werden, ohne daß dabei die Illusion eines dreidimensionalen Raums verfolgt wird. René Jodoins mit Rechnerunterstützung entstandener Film RECTANGLE & RECTANGLES gehört zu diesen Versuchen. Die Bildfläche wird in Flächensektoren aufgeteilt, diese flimmern in verschiedenen Rhythmen; die Flächen werden geteilt, werden auf der Grundfläche verschoben, mit anderen Flächen verschmolzen usw. Diese Kette von geometrischen Veränderungen hat manchmal Zwischenphasen, in denen sich die Illusion des Raums einstellt, die aber immer wieder schnell zusammenbricht. Eine Vorstellung von isolierten Objekten entsteht nicht oder nur als eine flüchtige Wahrnehmungsillusion (und ist eine Funktion des Eindrucks räumlicher Tiefe - weil

Raumwahrnehmung an ein Lageverhältnis von Objekten gebunden ist).

XIX. Eine andere Gruppe von Filmen arbeitet mit räumlicher Illusion, die vor allem an *Pseudo-Farbobjekten* festgemacht werden kann. Ein Bild von Miro präsentiert derartige Objekte in spezifischer Verteilung, verbunden mit besonderen Vorzugsfarben bzw. Farbmodi, bezogen auf ein klares Figur-Grund-Verhältnis. Es gibt offenbar ein formales Repräsentationsschema, das einen dreidimensionalen Raum und darin befindliche und bewegbare Objekte umfaßt. Wenn man Oskar Fischingers KOMPOSITION IN BLAU unter diesem Aspekt betrachtet, dann präsentiert der Film Farbflächen, die sich verändern, er spielt mit figurativen Momenten, geometrischen Formen, räumlicher Tiefe (und zum Schluß dann auch mit einem Schema von "Sonne"). Fischingers erster kurzer Farbfilm - KREISE (1932/33) - zeigte farbige Hintergründe, auf denen in schneller Folge Kreise wachsen, bis sie das Bild ganz füllen; unterbrochen ist die Animation durch kurze Stückchen Weißfilm, die einen Flicker-Effekt hervorrufen.

Was in den Filmen Fischingers abgebildet wird, ist ein *geometrischer Raum*, in dem Farben an *geometrisch begrenzten Objekten* (Quadern, Kugeln, Flächen) auftritt; das mimetische Moment beschränkt sich auf diese *formale Dimension*, Elemente der äußeren Realität treten nicht auf. Wird der Abbildungsmodus des Farbfilms ausgesetzt, *wird die Farbe organisiert in den formalen Charakteristiken der Wahrnehmung*, heißt das.

Die Pseudoobjekte "mäandrieren" in manchen solchen Filmen durch formal mögliche Transformationen hindurch; man denke an die kaum noch feststellbaren Halbliquid-Objekte in den Computeranimationen Kawaguchis.

XX. Derartige Filme, die mit isolierbaren und isoliert transformierbaren Pseudoobjekten arbeiten, die wiederum als Farbobjekte funktionieren, stehen auf einer *Vorstufe der Repräsentation*. Sie sind keine Bilder in dem Sinne, daß ihnen ein Urbild zugeordnet werden könnte; sie werden auch wohl von niemandem als "Bilder" aufgefaßt. Auf der anderen Seite kann man an ihnen eine Raumvorstellung haben, Alternationen, pseudo-dialogische Montagen sind möglich, und sie können durchaus in Kontexte gestellt werden, in denen die Wahrnehmungsillusion als (meist imaginärer oder phantastischer) Ort einer

Realität qualifiziert wird. Es gibt einen perspektivischen Nullpunkt, eine "Origo", die als Ausgangspunkt eines Blicks verstanden werden kann; Bewegungen dieser "Origo" können als "subjektive Bewegungen" interpretiert werden. Usw.

Diese Re-Integration experimenteller Farbfilme in die konventionellen Rahmen der realistischen Grundfunktion der Abbildung fällt bei Filmen, die nicht mit Pseudo-Objekten arbeiten, wesentlich schwerer. Das mag wesentlich damit zusammenhängen, daß Dreidimensionalität als Wahrnehmungskategorie wesentlich an der perspektivischen Konstruktion und am Festmachen von räumlicher Tiefe an der relativen Lage von Objekten und der relativen Bewegung von Objekten in Bezug aufeinander und den Nullpunkt des perspektivischen Koordinatensystems hängt.

Nochmals zusammengefaßt: Man kann unterscheiden experimentelle Farbfilme, die Pseudoobjekte kreieren, die in einem imaginären Raum angeordnet sind und sich bewegen können, und solche Filme, die diese Raumillusion nicht gewähren [9].

XXI. In den *Kategorien der Panofskyschen Ikonologie* müßte man die beiden Typen experimenteller Farbfilme ebenfalls verschieden klassifizieren:

(1) Beide erfordern Interpretationsleistungen der ersten, der untersten Schicht. Es geht dabei um formale Elemente und Eigenschaften des Bildes, um die Isolierung von Flächen, geometrischen Objekten, die Detektion von Bewegungsrichtungen, um Rhythmen in der Zeit.

(2) Die zweite Stufe der Analyse - das identifizierende Erkennen von Objekten, Gesten, Personen usw. - wird von den Filmen, die ohne Pseudo-Objekte arbeiten, kaum noch berührt; sicherlich, eine sich bewegende oder sich teilende Farbfläche wird isoliert und auch in zeitlicher Veränderung "im Griff behalten", um eine Formulierung Husserls zu benutzen; aber es kommt z.B. nicht mehr zu der Protention der Rückseite einer solchen Fläche. Dagegen werden Pseudo-Objekte durchaus als räumliche Ganz-Dinge auch mit einer Rückseitenprotention ausgestattet, so daß diese Objekte auch rotieren können, ohne eine Wahrnehmungsüberraschung auszulösen. Festzuhalten ist aber, daß auf jeden Fall das Zeichenmoment reduziert ist, wenn es nicht sogar ganz ausfällt: diese Wahrnehmungsobjekte sind keine Gegenstände der Kultur, keine interpretierten Dinge, sondern "reine" Wahrnehmungsobjekte.

(3) Die dritte Schicht der ikonologischen Analyse, die eigentliche Interpretation des Identifizierten in den kulturellen Schemata der Interpretation, betrifft fast nur noch die Rahmen und Situationen, in denen derartige Filme auftreten - und diese Interpretationen betreffen dann nicht mehr das, was die Filme zeigen, sondern die Kontexte, in denen sie - als Objekte - auftreten können.

XXII. Die Radikalität von experimentellen Filmen wie *RECTANGLE & RECTANGLES*, *RAPTURE* oder auch *KOMPOSITION IN BLAU* besteht darin, daß sie mit elementarsten Konventionen filmischer Repräsentation bzw. Kommunikation spielen. *Der Rückgang auf die materialen Eigenschaften des Films bedeutet zugleich den Rückgang auf elementare Prinzipien visueller Wahrnehmung*. Die als elementar erachtbare Eigenschaft des Farbfilms, die bunte äußere Wirklichkeit zu repräsentieren, ist so hintergebar. Repräsentativität ist außer Kraft gesetzt: darauf geht das Experiment.

4. Farben in Ausdrucksfunktion

XXIII. Angesichts dieser Phänomene könnte man die semiotische Frage verlieren. Es sei darum noch einmal zurückgekehrt zu den Ausgangsüberlegungen: die filmische Farbe sollte nicht beschrieben werden als Erscheinung ikonischer Repräsentation, sondern als Element der signifikativen Apparatur des Films. Das hat eine Verkehrung der Perspektive zur Folge und zur Grundlage.

Farben sind *filmische Mittel*. Sie gehören dem filmischen *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 (einschließlich seiner Realisierung in einem wie auch immer bearbeiteten Bild).

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 oder von ihnen funktionalisiert werden.

Darauf wird in einem anderen Werkstück zur Dramaturgie und Signifikation der Farbe im Film zurückzukommen sein.

Anmerkungen

[1] Die enge Bindung der Farbigkeit an die akzidentell-materielle Gegebenheit der äußeren Wirklichkeit führte zu der klassizistischen Geringschätzung der Farbe, Geringschätzung auf Grund ihres Mangels an Idealität; vgl. dazu W. Kambartels Artikel "Farbe" im "Historischen Wörterbuch der Philosophie", S. 908-910.

[2] Auf den ersten Blick mag Wittgensteins Bemerkung im "Tractatus" verwirren, daß die Gegenstände farblos seien (2.0232); dazu ist zu bedenken, daß ein isolierter Gegenstand nur dann "farbig" genannt werden kann, wenn er mindest einem anderen Gegenstand von anderer Farbe gegenüber steht; vgl. dazu Pitcher (1967, 144). Indem man einem Gegenstand eine Farbe zuerkennt, sind alle anderen Farben mit-aktiviert, weil nur vor ihrer Mit-Gegenbenheit die Rede davon sinnvoll ist, ein Gegenstand habe eine bestimmte Färbung; vgl. Wittgenstein (1967, 88). An anderer Stelle behauptet Wittgenstein: "Wenn ich z.B. sage: Der und der Punkt im Gesichtsfeld ist blau, so weiß ich nicht nur das, sondern auch, daß der Punkt nicht grün, nicht rot, nicht gelb usw. ist. Ich habe die ganze *Farbenskala* auf einmal angelegt" (Wittgenstein 1967, 64). Auf dieser Basis ist auch Wittgensteins Bemerkung aus dem "Tractatus" verstehbar: "2.0251 Raum, Zeit und Farbe (Farbigkeit) sind Formen der Gegenstände." Denn die Farbe inkorporiert eine Grundmöglichkeit, einen Gegenstand mit anderen (möglichen, absenten, abstrakten) Gegenständen zu konfigurieren; vgl. dazu auch Pitcher (1967, 143ff).

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

[4] Auch in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit "Farbe" gibt es diese Ansätze; manchmal wird hier mit archetypisch anmutenden Situationen argumentiert, die als eine Art stammesgeschichtliches Gedächtnis die Farben mit Bedeutungen ausrüsten - aus diesem Grund sind die "grundlegenden Anmutungsqualitäten der Farben inter-

subjektiv konstant" (Behrens 1982, 214). Behrens, der einen knappen Überblick gibt, fährt fort: "Rotgelb ist beispielsweise die Farbe des Feuers und damit der 'Wärme' und 'Gemütlichkeit'. Grün ist insbesondere die Farbe junger Pflanzen und wird daher mit 'jung', 'frisch' usw. assoziiert" (214). Tatsächlich scheinen aber die affektiv-sensorischen Eigenschaften der Farben wesentlich auch durch Lernen erworben zu werden; vgl. ebd., 215. In meinem Entwurf der signifikativen Funktionen der Farben im Film habe ich den emotiven Farbwerten einen eigenen Funktionskreis zugewiesen; vgl. dazu insbesondere Wulff 1989, ***.

[5] Tatsächlich sind Eisensteins zahlreiche Äußerungen zur Farbgestaltung des Films nicht so homogen, wie ich es hier behaupte - wie so vieles in seinem Werk steht auch dieser Gegenstand nicht fest, sondern wird bewegt, in Distanz oder Nähe gesetzt, im Gedankenexperiment erprobt. Eine Beschreibung müßte sich dem Wandel, der Bewegung der Themen im Werk Eisensteins anpassen, das wäre ihm angemessen. Da finden sich Aussagen, die scheinbar in unmittelbare Nähe der Position Dreyers gehören: "Nicht die gegenständliche Farbe eines Rasens, eines Straßenpflasters, eines Nachtcafés oder eines Wohnzimmers bestimmt deren Farbe im Film. Sondern die aus der Beziehung zu ihnen geborene Sicht auf sie" (in dem "Ersten Brief über die Farbe" [1946], in: Eisenstein 1988, 177). Immer wieder wird Farbe in Beziehung zur Musik gesetzt, als habe man es beim Film mit einem grundsätzlich synästhetischen Phänomen zu tun. Der Farbe wird neben der Musik und dem Doppel von Sujet und Fabel die dritte große Artikulationslinie des Films zugewiesen (z.B. 1988, 180). Usw. Insbesondere die im dritten Band der Moskauer Ausgabe der Eisenstein-Schriften versammelten Überlegungen (487-610) bedürften dringend einer zusammenhängenden Darstellung, die noch nie gegeben wurde.

[6] In der Avantgarde der 60er Jahre hat die Autonomie der Farbe gegenüber der abgebildeten Objektwelt in einigen Filmen eine wichtige Rolle gespielt, mittels derer reflexiv auf die signifikativen Konventionen des Mediums Bezug genommen wurde; man denke an Antonionis *IL DESERTO ROSSO* (1963) und insbesondere an Godards Filme dieser Zeit, z.B. *PIERROT LE FOU* (1965) und *LE MEPRIS* (1963). Ich danke Thomas Langhoff, der derzeit an einer größeren Schrift zu diesem Problem arbeitet, für zahlreiche Hinweise. Vgl. dazu auch immer noch Branigans Analyse (1976) sowie Sharits' das Godardsche Werk re-konventionalisierende Kritik (1966).

[7] Dazu wurden oben schon einige Bemerkungen gemacht. Offenbar ist der Begriff des "Gegenstandes" eng gekoppelt an das essentielle Merkmal der Farbigkeit: "Angenommen, ein Fleck in jemandes Gesichtsfeld ist ein Gegenstand. Daß er farbig ist, die eine oder andere Farbe hat, ist eine seiner internen [also: wesentlichen] Eigenschaften" (Pitcher 1967, 145). Ähnlich ist auch wohl Peirce' Überlegung zu der intimen Koppelung von Farbe und Raum als Eigenschaften von Gegenständen verstehen: "Now the color not only cannot be dissociated from space, but it cannot even be prescinded from it. It can only be distinguished from it" (CP 1.313, Anm. 1).

[8] Vgl. im einzelnen Scheugl & Schmidt 1974, Art. "Absoluter Film" u. "Farbe"; vgl. d.w. die Bemerkungen, die de la Motte-Haber & Emons zu einigen futuristischen Versuchen zur "Chromophonie" machen (1980, 50ff).

[9] Zu diesen Filmen zählen nicht nur Experimente wie RECTANGLE & RECTANGLES, sondern z.B. auch James Whitneys "Mandala-Filme" YANTRA (1950-55) und LAPIS (1963-66), manche der Filme Len Lyes. Daß beide Typen von Filmen in das gleiche avantgardistisch-experimentelle Programm gehören, versteht sich allerdings von selbst. Man vgl. dazu Paul Sharits' programmatische Aussage: "In diesem kinematografischen Drama ist Licht Energie und nicht Werkzeug für die Repräsentation von nichtfilmischen Objekten. Licht als Energie schafft seine eigenen Objekte, Schatten und Texturen. Wenn man von der Tatsache der Retina, Flicker-Mechanismus der Filmprojektion ausgeht, kann man virtuelle Formen tatsächlicher Bewegung (an Stelle von Illusion) schaffen, tatsächlichen Farbraum, tatsächliche Zeit einfangen" (zit. n. Hein 1971, 106).

Literatur

Balázs, Béla ([1924]1977) *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*. Hamburg: Medienladen.

--- ([1949]1972) *Der Film. Wesen und Werden einer neuen Kunst*. 4. Aufl. Wien: Globus Vlg.

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

Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The classical Hollywood cinema. Film style and mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press.

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, pp. 20-31.

Dreyer, Carl Theodor (1973) *Dreyer in double reflection*. New York: Dutton.

Eisenstein, Sergei M. ([1940]1970) Not coloured, but in color! In: *Notes of a film director*. With a note by Richard Griffith. New York: Dover Publications, pp. 114-119.

--- ([1946]1988) Erster Brief über die Farbe. In: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Köln: Röderberg, pp. 177-183.

Hein, Birgit (1971) *Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino*. Frankfurt: Ullstein.

Ivanov, Vjaceslav Vsevolodovic (1985) *Einführung in allgemeine Probleme der Semiotik*. Tübingen: Narr.

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

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

Kracauer, Siegfried (1985) *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp.

Lee, Norman (1937) *Money for film stories*. With a forew. by Sidney A. Moseley. London: Pitman.

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

Motte-Haber, Helga de la / Emons, Hans (1980) *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*. München: Hanser.

Peirce, Charles Sanders (1960) *Collected papers. 1-6*. 2nd ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Pitcher, George (1967) *Die Philosophie Wittgensteins. Eine kritische Einführung in den Tractatus und die Spätschriften*. Freiburg/München: Alber.

Scheugl, Hans / Schmidt, Ernst, Jr. (1974) *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimentel- und Undergroundfilms. 1.2*. Frankfurt: Suhrkamp.

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

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

Wittgenstein, Ludwig (1967) *Wittgenstein und der Wiener Kreis von Friedrich Waismann*. [= Schriften. 3.] Frankfurt: Suhrkamp.

--- (1969) *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. 7. Aufl. Frankfurt: Suhrkamp.

Wulff, Hans J. (1989) Die signifikativen Funktionen der Farben im Film. In: *Kodikas/Code* 11, pp.

--- (1990) Zur Signifikation und Dramaturgie der Farbe im Film. In: *1. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*. Hrsg. v. Karl-Dietmar Möller [u.a.]. Münster: MAKS Publikationen.