



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Das Murmeln der Farbe. Vom ambivalenten Status der
Farbe im Kino anhand ausgewählter Filme von Technico-
lor.“

verfasst von / submitted by

Vanessa Bianka Scharrer

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Einführung	S. 2
Bemerkung zum Sprachgebrauch	S. 8
Teil 1 Trennung und Zusammenführung	S. 9
1.1. Objektive und subjektive Betrachtung von Farbe, René Descartes und Edmund Husserl	S. 9
1.1.1. Farbe sehen und Farbe analysieren, Johann W. Goethe und Isaac Newton	S. 16
1.2. Trennung zwischen Artefakt und Narration - <i>Becky Sharp</i> -	S. 23
1.2.1. Form und Material berühren	S. 31
1.3. Figur und Farbe - <i>Trail of the Lonesome Pine</i> und <i>Immensee</i> -	S. 39
1.4. Der unmögliche Farbenkatalog: Von Farbe und Affekt-Bild	S. 46
	S. 54
Teil 2 Zwischenwelten	
2.1. Bewegende Farbe – <i>Leave Her to Heaven</i> -	S. 54
2.1.1. Figur und Linie	S. 65
2.2. Unmenschliches	S. 70
2.3. Spuren lesen im Material	S. 79
Schlussbetrachtung	S. 86
Quellen	S. 91
Abbildungen	S. 97
Abstract Deutsch	S. 106
Abstract Englisch	S. 107

Einführung

Als ich mich dem Thema der Farbe im Film zugewandt habe, bin ich lediglich von der Faszination für etwas ausgegangen, was mir selbst im Film nur unter besonderen Umständen aufgefallen ist: Wenn die Farbe fehlt beispielsweise im Schwarzweißfilm, wenn sie besondere Betonung findet durch digitale Filter oder durch Handcolorisation oder wenn sie Fehler aufweist. Die Selbstreflexion in der Filmwahrnehmung wollte ich daher in dieser Arbeit einfließen lassen, indem ich immer wieder auf den Standpunkt der ZuseherInnen zurückkomme. Bei meiner weiteren Recherche zum Thema Farbe im Film bin ich auf eine überschaubare Sammlung von Literatur gestoßen (eine Auswahl dazu im Quellenverzeichnis). Die geringe Auswahl ist erstaunlich, denn es lassen sich im Umgang mit Farbe sehr viele theoretische Analysemöglichkeiten anwenden. Die Beispiele, die ich in der Folge anführe, beziehen sich jedoch nicht explizit auf Farbe, weil Farbe je nach Betrachtung zu einem anderen Bereich gehört. Man kann Farbe beispielsweise als Teil der Technik, als Teil der menschlichen Wahrnehmung, als einen Gegenstand der Philosophie oder der Naturwissenschaften betrachten. Diese Vielfalt ist auch die Erklärung dafür, warum die Forschung sich in Bezug auf Farbe nur auf einen Punkt einigen konnte, nämlich dass Farbe ein schwer zu fassender Bereich des Films ist, sowohl in der Analyse als auch in der Bewertung. Sicherlich ist diese stiefmütterliche Besorgnis um Farbe im Film eine Folge davon, dass Farbe erst später zu einem filmischen Standard wurde. Zwar hat der Stummfilm schon mit Farbe gearbeitet, jedoch waren bis in die späten 1930er Jahre Farabbildungen auf photo-chemischem Material schwierig zu erreichen und bis zu dem Zeitpunkt, an dem Farbe durch die großen Kinoproduktionen zu sehen war, vergingen noch einmal 10 Jahre, weil trotz der technischen Möglichkeiten oftmals noch in schwarz-weiß produziert wurde. Das lag daran, dass das farbige Filmmaterial oftmals teurer war als schwarz-weißes Material, und weil es Vorbehalte gegenüber der Verwendung von Farbe gab. Farbe weckte die Assoziation von Kitsch, Primitivität und Infantilität (nach der Etablierung der Farbe im Film wurde für ernsthafte Kriegs- und Gangsterdramen meist noch in schwarz-weiß gedreht).¹ Der Film schien sich mehr über die Mise en Scène, Perspektive, Montage und Einstellungen zu definieren, als über die Farbe. Ganz davon abgesehen war es nicht möglich Farbe einfach auf einen Schwarzweißfilm zu legen, es baucht eigenes Filmmaterial dafür. Farbkonzepte haben außerdem einen Einfluss auf Licht und Schatten des Films, was vor allem im Film noir ein Problem darstellte. Man kann sagen, dass Farbe kein zusätzliches Element war, das sich in die anderen Bereiche des Films eingefügt hat, sondern ei-

¹ Vgl. Brinckmann, Christine, *Farbe, Licht, Empathie. Schriften zum Film 2*, Marburg: Schüren 2014, S. 23.

nes, das eine andere Erzählweise verlangte und andere Wirkungen entfaltete. Trotz all den Schwierigkeiten in der Analyse und den Vorbehalten bezüglich der Verwendung, freute man sich an gewissen Stellen doch auf die Zukunftsmusik der Farbe und der Möglichkeiten der Darstellung, die Farbe bot. So agiert Béla Balázs als weises Zukunftsorakel:

„Die technische Sensation war auch bei diesem farbigen Film so groß, daß sie das künstlerische Interesse vollkommen verdrängte und sogar manche noch anhaftende technische Mängel vergessen ließ. [...] Der Gebrauch der Farben verpflichtet eben noch nicht zur unbedingten, sklavischen Nachahmung der Natur. Ist einmal die Kinematographie bis zur farbigen Naturtreue gelangt, dann wird sie der Natur auch auf einer höheren Stufe wieder untreu werden. Darum ist mir nicht bange.“²

Ich möchte im Folgenden kurz die Ansätze schildern, die Einfluss auf meine Konzeption genommen haben. Um diese zu verdeutlichen sei hier eine Situation, durch die sich meine Fragestellung entwickelt hat, beschrieben: Nehmen wir an, ich sehe im Kino einen Film an, der im Hintergrund einer Szene einige rote Rosen zeigt. Aus dieser Ausgangssituation ergeben sich viele filmwissenschaftliche Fragestellungen: Interessieren mich diese Rosen? Schenke ich ihnen besondere Aufmerksamkeit, weil ich mich frage, ob Rosen wirklich diese Farbe haben oder ob es mehr ein Blutrot ist als ein Rosenrot? Sehen die anderen KinobesucherInnen das Rot auch so wie ich es sehe? Und macht es für mich einen Unterschied, ob ich diese roten Rosen auf einem analogen Material sehe? Was macht dieses Rot mit mir? Erfüllt das Rot vielleicht eine symbolische Funktion im Film? Meine Fragestellung lautet daher, ob sich das affektive Erleben durch Farbe mit dem rationalen Verstehen von Farbe im Film verbinden lässt? Es ging während der Etablierung von Farbe im Film oftmals darum, wie ZuseherInnen auf diese reagieren und wie Farbe darauf abgestimmt, eingesetzt werden kann. Der Aspekt der Abstimmung schien einfacher zu klären zu sein als zu verstehen wie ZuseherInnen Farbe wahrnehmen. Eine technische Betrachtung soll zeigen, was Farbe im Film ist. Deshalb habe ich mich für die vier Filme entschieden, die aus einer Zeit stammen, in der die technische Umsetzbarkeit der Farbe mindestens so wichtig war, wie die Komposition der Farbe selbst: *Becky Sharp*, Regie: Rouben Mamoulin, USA 1935, *The Trail oft he Lonesome Pine*, Regie: Henry Hathaway, USA 1936, *Immensee*, Regie: Veit Harlan, D 1943 und *Leave Her to Heaven*, Regie: John M. Stahl USA 1945.

Wie die Farbe auf uns wirkt, kann weniger einfach geklärt werden. Ich werde hierzu verschiedenen Ansätzen nachgehen, meine These lautet jedoch schließlich, dass Farbe ein Affekt ist, der

² Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001; (Orig. *Der sichtbare Mensch*, Wien: Deutsch-Österreichischer Verlag 1924). S. 97f.

sich zwischen binären Oppositionen bewegt und sich nicht einordnen lässt. Ein Ansatz wäre, um die Situation der Farbwahrnehmung zu untersuchen, einen realistischen Ansatz der Filmtheorie wie bei Siegfried Kracauer anzuwenden. Kracauer sieht im Film vor allem eine Möglichkeit, eine neue Wahrnehmungsform für die Realität zu trainieren. Diese Betrachtungen würden sich mehr auf den Farbfilm als Filmgattung beziehen und weniger auf die Farbe im Film. Ich bin für den Anfang mehr daran interessiert, wie sich das affektive Erleben der Farbe erfassen lässt, weil sich meiner Ansicht nach, viele Beschreibungsprobleme ergeben. Ein weiterer Einfluss ist die kognitive Filmtheorie. Sie kann Ansätze liefern bezüglich der Frage, wie Farbe auf meiner Seite wahrgenommen wird. Eine Unterkategorie davon ist die ‚Philosophy of Mind‘. Einer der Vorreiter der Kognitiven Filmtheorie ist Ed S. Tan mit seinem Buch *Emotion and the Structure of Narrative Film* aus dem Jahr 1995. Seine Theorie, warum wir im Kino empfinden wie wir empfinden, beruht vor allem darauf, dass wir passiv sind und sich vor uns etwas in Gang setzt (Bewegung, Zeit, Handlung) weshalb wir innerlich gerührt werden. Er unterscheidet dazu zwischen Fiktion und Artefakt (Farbe ist Teil des Artefakts), je nachdem von welchem Element die Rührung ausgeht. Ein weiterer wichtiger Vertreter dieser Richtung ist Murray Smiths mit *Engaging Characters* aus dem Jahr 1995. Er versucht aufgrund von Empathie, eine psychologische Begründung für die Rührung durch bestimmte Filme zu finden. Er untersucht Gefühlsregungen vor allem mit Einflüssen aus der Psychologie. Der psychologische Einfluss ist in dieser Richtung äußerst wichtig und setzt immer ein Subjekt voraus, welches Farbe verarbeitet. Es gibt in diesem Ansatz eine klare Setzung zwischen Subjekt und Objekt. Es stellt sich immer die Frage, sehen wir Farben alle gleich, oder auf unterschiedliche Weise und wie verhält es sich mit einer prozessualen Informationsverarbeitungen. Diese kognitive Untersuchung wurde von Greg M. Smith in *Film Structure and the Emotion System* 2003 auf die Filmwirkung angewendet. Ihm geht es mehr um Assoziationen und Netzwerke von Erinnerungen und Gedanken. Betrachtet man Farbe als Teil eines Formsystems und weniger als Verursacher von Emotionen und Affekten, dann kann Farbe, wenn sie sich nicht in das narrative und formale System des Films einfügt, als Störfaktor untersucht werden. Hierfür ist die neoformalistische Filmtheorie eine Betrachtungsmöglichkeit. Wenn Farbe auf eine isolierte Art und Weise wahrgenommen wird und nicht die Narration unterstützt, dann bietet sich dafür Kristin Thompsons „Cinematic Excess“ an, diesen beschreibt sie in *The Concept of Cinematic Excess* aus dem Jahr 1977. Der russische Formalismus ist merklich ein Einfluss dieses Konzepts, der die direkte Wirkung filmischer Elemente auf die ZuseherInnen beabsichtigte. Es werden jedoch allgemeine Formeln erzeugt, welche die Wandlungen des Mediums außer Acht lassen. Trotzdem soll es einen Versuch in dieser Arbeit geben,

die Farbe unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten, weil dadurch ein Verhältnis zum Material erklärt werden kann. Mithilfe den bisherigen Theorien werde ich mich den Fragen widmen: Welche reale Funktion hat Farbe (Realismus)? Wie sehe ich Farbe (Kognitive Filmtheorie)? Welche Funktion hat die Farbe als Form (Neoformalistische Filmtheorie)? Wie sehen wir Farbe? Diese letzte Frage soll durch die Phänomenologie und Neo-Phänomenologie geklärt werden, insbesondere durch die VertreterInnen Maurice Merleau-Ponty, Steven Shaviro, Vivian Sobchack und Hermann Kappelhoff.

Anhand dieser vier Bereiche soll ein gegenwärtiger Forschungsstand zur Farbe skizziert werden, der auf diese Arbeit Einfluss nimmt. Um noch einmal zu verdeutlichen, dass Farbe ein schwer zu erfassender Bereich ist und es wie gesagt wenig Literatur dazu gibt, die sich explizit damit beschäftigt, möchte ich anführen, mit welchen Bereichen des Films Farbe in Verbindung gebracht werden kann. Farbe hat Anteil an der Mise en Scène, sie ist ein Teil der Gegenstände, der Figuren, des Hintergrunds, Farbe kann ein Teil von allem sein, was im Filmbild zu sehen ist und ist damit ein Teil des Filmmaterials, wie auch immer der Informationsträger des Films aussehen mag. Deshalb hat Farbe der Philosophie, unabhängig vom Film, einige Anlässe zur Reflexion gegeben. Farbe ist auch im Schwarzweißfilm anteilig, wenn man davon ausgeht, dass sich Farbe aus Licht zusammensetzt. Sobald Farbe im Film verwendet wird, ist sie Teil eines von Menschen geschaffenen Artefakts. Insofern spielt sich die Farbe sowohl in der Realität, als auch im Film vor unseren Augen ab. Die Farbe als Artefakt wird oftmals als ein Symbol verwendet, nämlich dann, wenn beispielsweise Rot für Liebe, Lust oder Gefahr steht oder indem Violett im Film als eine Farbe etabliert hat, die dann erscheint, wenn jemand sterben wird. Farbe wird hier zu einer Metapher. Insofern ist Farbe bereits in eine Art Genre-Katalog übergegangen. In Musicals oder Melodramen sind weniger natürliche Farben etabliert als im Naturfilm, weil Farbe als Teil einer dokumentarische Glaubwürdigkeit eingesetzt wird. Farbe wird als Element für dahinter liegende Bedeutungen instrumentalisiert. Meiner Ansicht nach wäre es jedoch zu kurz gegriffen, wenn man sich nur auf diesen Aspekt der Farbbetrachtung versteifen würde, man würde einen vorgefertigten Katalog nachvollziehen. Was jedoch die Farbe als Gegenstand so interessant macht, ist die Vielfalt. Um diese zu erfassen muss man sich mit den Ausgangspunkten und Schnittstellen befassen. So ist Farbe ein Teil der Zeit, der Bewegung und damit auch ein Teil der ZuseherInnen. Es ist in dieser Arbeit daher wesentlich sich dem Subjektbegriff zuzuwenden, nicht zuletzt, weil Farbe als Affekt die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt auflösen kann.

Das Programm dieser Arbeit gliedert sich in zwei große Bereiche, die viele Betrachtungsweisen von Farbe im Kino zeigen und ihren Affektcharakter nachvollziehbar machen sollen. Es wird immer wieder zum Thema werden, ob ich eine subjektive oder objektive Sicht einnehme, also die Perspektiven, wie man auf die Farbe blickt. Daher ist meine Gliederung an drei Konzepten orientiert, die jeweils drei Unterteilungen machen. Das erste Konzept stammt von David Chalmers, welcher der ‚Philosophy of Mind‘ zuzuschreiben ist. Er unterteilt Wahrnehmung in drei Stufen des Urteilens. Der erste Schritt meint die einfache Wahrnehmung und Identifizierung: „Das ist rot!“ Der zweite Schritt beschreibt eine Reflexion des ersten Schritts: „Ich habe ein Rot-Erlebnis!“ Und der letzte Schritt versucht diese Reflexion zu analysieren: „Rot-Erlebnisse sind mysteriös!“³ Diese Perspektive ist eindeutig subjektiv. Wenn wir hingegen von einer objektiven Betrachtung von Farbe ausgehen, lassen sich in der Farbfilmgeschichte ebenso bestimmte Stufen herausfiltern. Dazu hat Brian Massumi eine Unterteilung des Objekts in diesem Fall der Farbe unternommen. Das Objekt ist zunächst in einer aktiven Unbestimmtheit. Die Farbe schien so für die Filmindustrie viele Möglichkeiten zu bieten, in gleichem Maße, wie sie unbeherrschbar zu sein schien. Das zweite Stadium beschreibt er, nach der Arbeit an dem Objekt, als wache Bestimmtheit. Das Objekt ist nun schon besser zu kontrollieren, aber noch nicht zur Gänze. Man kann sich die Farbe hier wie in einer Laborsituation vorstellen. Im dritten Stadium kommt es dann zu einer brauchbaren Bestimmtheit. Endlich weiß man, wie Farbe den Vorstellungen gemäß im Film einzusetzen ist. Vollkommene Bestimmung ist jedoch nur als Utopie möglich.⁴ Diese drei Stadien lassen sich in der Geschichte einer der größten Farbfilmhersteller der Filmgeschichte ebenso finden, deshalb stammen drei der vier Filme in dieser Arbeit von Technicolor, aus jeder Entwicklungsstufe einer, welche zeitlich fortlaufend sind und damit eine Art Experimentalstatus markieren. Scott Higgins hat sich ausführlich der historischen Rolle der Firma Technicolor gewidmet und kommt auf eine ähnliche Unterteilung der Filme. Diese fängt an bei einem sog. „Demonstration mode“, über einen „Assertive mode“ bis hin zu einem „Restrained Mode“.⁵ Diese drei Stufen sollten die Firma Technicolor darstellen immer in Hinblick darauf, dass Farbe natürlich dargestellt werden sollte. Ich möchte diese Teilung in drei Stufen in meiner Arbeit übernehmen.

³ Vgl. Chalmers, David J., *The conscious mind. In search of a fundamental theory*, New York: Oxford University Press 1996. S. 238f.

⁴ Vgl. Massumi, Brian, *The parables for the virtual. Movement, affekt, sensation*, Durham: Duke University Press 2000. S. 214.

⁵ Vgl. Higgins, Scott, *Harnessing the technicolor rainbow. Color design in the 1930s*. Austin Tex.: University of Texas Press 2007. S. 10.

Im ersten Teil *Trennung und Zusammenführung* soll es um die subjektiven und objektiven Betrachtungsweisen gehen und wie diese zusammengebracht werden können. Ich werde mich in 1.1. *Der subjektiven und objektiven Betrachtung von Farbe* widmen, insbesondere der Betrachtung von René Descartes und seiner objektiven Betrachtungsweise von Farbe, die diese auf einen neutralen Grund heben sollte. Dem stelle ich die Ansichten von Edmund Husserl gegenüber, der einen ebenso neutralen Grund bilden wollte, indem er eine allerdings subjektive Perspektive wählte. Aufbauend darauf möchte ich zwei gegensätzliche Meinungen zur Farbe betrachten. Isaac Newton versucht zu zeigen, was Farbe ist und Johann W. Goethe übt an dieser aufklärerischen Haltung Kritik, indem er die Farben vor allem anhand ihres Erscheinens untersucht. Nach diesen beiden Kapiteln werde ich dargestellt haben, dass es bei der Farbbetrachtung immer eine entsprechende Grundlage braucht, die man die Farbwirkung entweder den Gegenständen oder unserer Wahrnehmung zuschreibt. Diese Trennung werde ich dann an meinem ersten Filmbeispiel *Becky Sharp* besprechen. Es gibt hier einen deutlichen Unterschied zwischen Artefakt und Narration, denn diese beiden Bereiche sind in *Becky Sharp* noch deutlich voneinander getrennt, als ob die Farbe nicht zum Film gehören würde. Ich werde die Farbe hier als Spektakel beschreiben. Im nächsten Kapitel *Form und Material berühren* werde ich daran anknüpfen und die Verbindung von Farbe und Filmmaterial beschreiben. Das ist eine besondere Beziehung, da die Farbe oftmals als sekundäre Qualität beschrieben wurde, d.h. nicht als direkter Teil der Dinge, diese Betrachtungsweise führt mich näher an den Affekt heran und daran wie dieser auf uns wirkt. Im nächsten Kapitel folge ich der technischen Entwicklung von Technicolor und der Konkurrenz Agfacolor und werde untersuchen, wie die Farbe zu ihrer Form im Film gelangt. Das erklärte Ziel schien erreicht zu sein, endlich kann Natur in natürlichen Farben abgebildet werden. Ich werde aufzeigen, wie dadurch der Farbfilm wesentlich erfolgreicher wurde. Was diese Übereinkunft bzw. Zusammenführung für die Wahrnehmung und für den Affekt bedeutet, werde ich mit Merleau-Ponty und Gilles Deleuze im Kapitel *Der unmögliche Farbenkatalog: Von Farbe und Affektbild* problematisieren. An dieser Stelle der Arbeit möchte ich zeigen, warum das Verhältnis der Dingen zur Farbe kompliziert ist, weil Farbe als Affekt verstanden werden kann und sich daher die Zuordnung zu eindeutigen Positionen, wie Subjekt oder Objekt als schwierig erweist. Diese Position werde ich im zweiten Teil *Zwischenwelten* noch weiter betrachten. Damit möchte ich dem chimären Charakter der Farbe im Kino näherkommen. In diesem Teil werde ich mich dann dem Melodrama *Leave her to Heaven* widmen, das Farbe und Emotion verbindet. Wie es scheint, ist Farbe nun kein unbekanntes Objekt mehr, sondern wird im Film als elaboriertes Systemen angewendet. Ich werde mich der affektiven Wirkung der Farbe in diesem Teil über den

Vergleich mit der Malerei Paul Cézannes nähern, um noch einmal die Trennung und Zusammenführung von Farbe und Form mit Hinblick auf eine affektive Wirkung zu beleuchten. Im Kapitel *Unmenschliches* möchte ich mich schließlich einer Auflösung der Grenzen der Wahrnehmung, die auf dem Subjekt basieren, widmen und die Farbe als einen zwischenweltlichen Raum beschreiben, was schließlich einen Ansatz bieten soll, mit Farbe umzugehen und eine mögliche Antwort, zu liefern auf die Frage, warum sich mit Farbe als Analysegegenstand schwierig umgehen lässt? In diesem Kapitel möchte ich mich außerdem einer initialen Situation widmen, nämlich der Frage, ob es eine emotionalere Reaktion auf Farbe gibt, wenn wir wissen, um welches farbige Objekt es sich handelt. Gibt es eine andere Reaktion auf eine rote Flüssigkeit, wenn wir zu wissen glauben, dass es sich um Blut oder Kunstblut handelt? Die Position des informierten Zusehenden bzw. die Beziehung zum Film als Gegenstand, möchte ich dann im letzten Kapitel des zweiten Teils *Spuren lesen im Material* behandeln (auch wenn es nicht um Blut geht). Alle vier Filme, die ich in dieser Arbeit als Argument verwende, sind durch einen photo-chemischen Prozess entstanden und diese spezifische Materialität möchte ich im Zusammenhang mit Affekt und Farbe nicht ignorieren. Ich werde zwar immer wieder auf die technischen Voraussetzungen des Farbfilms zu sprechen kommen, jedoch nicht darauf wie sich der Unterschied der beiden Trägermaterialien bei den ZuseherInnen bemerkbar macht. Stattdessen werde ich mich in diesem letzten Kapitel dem Unterschied digitaler und analoger Voraussetzungen des Films durch einen geschichts-theoretischen Ansatz nähern.

Bemerkung zum Sprachgebrauch

In dieser Arbeit wird eine geschlechtersensible Schreibweise verwendet unter Verwendung des Binnen-I. Diese Schreibweise wird besonders bei der Anrede des Film-, bzw. Kinopublikums relevant. Ich werde in dieser Arbeit nicht diskutieren, wie sich dieses Publikum zusammensetzt. Das bedeutet nicht, dass ich diese Frage für nicht relevant halte, jedoch habe ich mich aus Umfanggründen dagegen entschieden diese Position in meine Untersuchungen miteinzubeziehen. Ich werde das Kinopublikum als ZuseherInnen, Menschen, Subjekte und als eine ideale Gruppe, die von den Filmproduzenten erwartet wurde, verstehen. Deshalb wird in dieser Arbeit vor allem die verallgemeinernde Bezeichnung ZuseherIn verwendet. Außerdem werde ich diese Position durch mein eigenes Filmerlebnis bereichern, da ich mich als Teil dieses zu analysierenden Publikums sehe. Dieses Erlebnis wird durch die erste Person Singular ausgedrückt.

Teil 1 Trennung und Zusammenführung

Du hast den Farbfilm vergessen, mein Michael
nun glaubt uns kein Mensch, wie schön's hier war haha haha
Du hast den Farbfilm vergessen, bei meiner Seel'
alles blau und weiß und grün und später nicht mehr wahr

Nina Hagen

Ich möchte in diesem ersten Teil der Arbeit zwei wesentlichen Trennungen nachgehen, die in der philosophischen und naturwissenschaftlichen Betrachtung von Farbe wesentlich waren und eine Grundlage für den Umgang mit Farbe im Film bieten. Die erste Trennung möchte ich mit Descartes und Husserl erschließen, wenn beide jeweils unterschiedliche Standpunkte der Betrachtung von Farbwahrnehmung einnehmen. Descartes als objektive Position und Husserl als subjektive. Je nachdem aus welcher Position man Farbe betrachtet, folgt die zweite Trennung bei der Wahrnehmung, die mit dem Körper verbunden ist und dem Geist, der diese analysiert. Diese Trennungen werden sich auch im Kino, das sich an Farbe versucht, finden lassen und es wird sich ein Minderwertigkeitskomplex dem Schwarzweißfilm gegenüber ergeben, was dazu führen wird, dass man mit Farbe nicht experimentiert, sondern sie in immer neue Systeme unterbringt, um so gut wie möglich Natur abbilden zu können. Andernfalls kann Farbe ein Exzess sein, das werde ich anhand von *Becky Sharp* aufzeigen. Ich werde schließlich darstellen, wie es Technicolor schafft die Farbe, Narration und Emotion zu verbinden. Es wird sich zeigen, dass Farbe und Affekt sich freier zueinander verhalten können, wenn die natürliche Darstellung im Film durch eine technische Entwicklung schließlich erreicht wurde.

1.1. Objektive und subjektive Betrachtung von Farbe, René Descartes und Edmund Husserl

Auf welcher Grundlage Farbe wahrgenommen und analysiert wird, sei es in einer Kinosituation oder in der Wirklichkeit, hängt wesentlich von der philosophischen Grundlage ab auf der die Beobachtungen basieren. Deshalb möchte ich an dieser Stelle zwei Positionen der Philosophie betrachten, die für meine weiteren filmwissenschaftlichen Betrachtungen der Farbe im Film eine wichtige Basis liefern. Die Rede ist von Edmund Husserls und René Descartes Beobachtungen.

Bei einer oberflächlichen Analyse der beiden fällt schnell auf, dass die Unterschiede offensichtlich enorm sind, zumindest scheinen sich die philosophischen Richtungen, die sich daraus entwickelt haben, in wenigen Punkten zu begegnen. Sein Ansatz wird in der Philosophie und auch in der Farbbetrachtung eine vorrangige Wertschätzung genießen. Je mehr man sich jedoch mit der Auslegung der Schriften der beiden beschäftigt, desto schneller wird klar, dass die Ausgangspunkte der beiden sehr ähnlich sind und das ist ein Ansatz, den ich hier kurz darstellen möchte um zu zeigen, dass die beiden Lager, die sich bei der Farbbetrachtung ergeben, die naturwissenschaftlich-objektive und die phänomenologisch-subjektive, eigentlich eine größere Schnittmenge aufweisen, als bisher angenommen wurde. Ich möchte mit René Descartes Überlegungen in *Meditationen über die erste Philosophie* beginnen, weil sein Verständnis der Gegenstände und ihre Betrachtung eine wichtige Grundlage für die Wertung von einem subjektiven Zugang über den objektiven ist. Er wendet sich in erster Linie gegen einen scholastischen Substanzbegriff. Das bedeutet, dass seiner Ansicht nach Veränderungen eines Gegenstandes, sei es in Farbe, Gewicht oder Geruch, nicht die Substanz an sich verändern, sondern nur den Modus.⁶ Er lehnt daher die Rede von realen Akzidentien oder realen Qualitäten der Scholastiker ab. Diese Ansicht baut sich darüber auf, dass die Scholastiker schwer zu fassende d.h. zu unterscheidende Qualitäten wie Farbe oder Wärme über Bausteine zu erklären versuchten, die man einfach an die Gegenstände anfügt bis sich ein Ganzes daraus formt. Descartes hält fest, dass die wesentliche Unterscheidung zwischen den Dingen durch Ausdehnung festgelegt werden kann, welche einfach durch Länge, Breite und Tiefe bestimmt werden kann, jedoch nicht durch andere Qualitäten, die . Des Weiteren geht er darauf ein, wie diese Dinge auf uns wirken:

„Alles in allem ist folgender Schluss zu ziehen: Wir haben nicht festgelegt, daß das, was wir bei den äußeren Gegenständen Licht, Farbe, Geruch, Geschmack, Ton, Hitze, Kälte und andere taktile Qualitäten – oder sogar substantielle Formen – nennen, irgend etwas anderes ist als die unterschiedlichen Dispositionen dieser Gegenstände. Sie bewirken, dass diese Gegenstände unsere Nerven auf unterschiedliche Weise in Bewegung setzen können.“⁷

In diesem Zitat wird bereits deutlich, dass er die Wirkung, die bei uns Sinneseindrücke auslösen, in den Objekten verortet, die Gegenstände lösen in uns etwas aus und nicht umgekehrt. Er legt damit die Trennung der beiden Bereiche als Modi des Geistes und als Modi der Gegenstände fest. Descartes ist in erster Linie an einer objektiven Betrachtung der Gegenstände interessiert

⁶ Vgl. Perler, Dominik. „Sind die Gegenstände farbig? Zum Problem der Sinneseigenschaften bei Descartes.“, *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 80/2, Januar 1998, S. 182-210. Hier S. 191.

⁷ Zitat nach Ebd. S. 191.

und erst in zweiter Linie an ihrer Wirkung, weil er davon ausgeht, den Wirkungen auf den Grund gehen zu können solange er bei den Objekten bleibt. Hier ergibt sich jedoch ein Problem in der cartesianischen Erklärung, denn wie bereits erwähnt, sieht Descartes es als seine Aufgabe an die Objekte von Kräften zu befreien, wie realen Qualitäten, um sich von den Scholastikern abzugrenzen, jedoch kann er die Auswirkungen, die von den Gegenständen und ihren Substanzen auf uns wirken und eine Wahrnehmungssituation, nicht leugnen.

Die Position Descartes gegenüber den materiellen Zuständen ist jedoch nur scheinbar eindeutig. Die Ausgangssituation von Descartes ist tatsächlich der von Husserl, der diesbezüglich eine umgekehrte Präferenz hat, sehr ähnlich. Husserl spricht in *Descartes Meditation* davon, dass sein Ausgangspunkt ein ähnlicher ist, wie einst der von Descartes (er nennt ihn einen Neu-Cartesianismus), zwar nicht inhaltlich jedoch prinzipiell. Das Prinzip des Cartesianismus ist die Philosophie völlig neu zu denken. Descartes wollte eine fundierte Begründung für die Beobachtungen der Welt und weniger sklavisches eine Begründung für die alten Lehrer finden.⁸ Die Wendung hin zum transzendentalen Realismus kam aus dem Vorhaben, eine Grundlage der radikalen Vorurteilslosigkeit zu schaffen. Husserl spricht dann davon, dass diese Radikalität genau das ist, was er ablehnt, aber dass Descartes eine wichtige Beobachtung gemacht hat, sie jedoch nicht bis zum Ende ausgeführt hat, um dann schließlich die Sinneswahrnehmungen auf einer fruchtbaren Basis philosophisch behandeln zu können. Die Rede ist hier von Descartes sogenanntem ‚Cogito‘-Argument. ‚Cogito ergo sum‘ (ich denke daraus folgt, dass ich bin) verfasste Descartes in den *Meditationen* und war für ihn der Ausgangspunkt seiner Philosophie. Er begründete mit diesem Grundsatz eine Philosophie, die vom eigenen Zweifel ausgeht. Das eigene Denken wird nicht als selbstverständliche Grundlage angenommen. Damit vollzieht Descartes eine solipsistische Reduktion auf dieses Ich. Daraus ergibt sich die Betrachtung, dass es ohne das Ich, das die Welt betrachtet, keine Welt geben kann. Descartes folgert weiter, dass die eigenen Maßstäbe und Systeme, wie Mathematik und Geometrie, die Werkzeuge sind, mit denen ich diese Welt erschließen kann. Daraus hat sich ein Höhenflug der positiven Wissenschaften bis heute ergeben, Fakten, die messbar sind stehen über persönlichen Einschätzungen. Husserls Kritik setzt an einem ähnlichen Punkt an wie es einst Descartes auch im Sinn hatte. Beide wollten eine Neuorientierung in der Philosophie bewirken. Husserl will mit seinen Betrachtungen die Philosophie aus einer verfahrenen Situation befreien und der Überordnung der positiven Wissenschaft etwas entgegenhalten. Descartes wandte sich von einem Umfeld ab, das ihm als nicht fähig erschien die

⁸ Vgl. Husserl, Edmund, *Husserliana. I. Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, Hg. Stephen Strasser/Rudolf Bernet, 1Bd, Dordrecht: Springer 1950. S. 43.

Welt von einem objektiven neutralen Standpunkt aus zu betrachten, sondern sich in erster Linie im Dienste der aristotelischen Vorfahren sah. Er sah es als seine Aufgabe an, eine unabhängige Betrachtung zu begründen, die sich nicht mehr nur verpflichtet sah die Erkenntnisse bestimmter kanonischer Vertreter wie Aristoteles zu bestätigen und sich somit im freien Denken einschränkt. In dieser Hinsicht hat Descartes versucht einige Antworten, beispielsweise über das menschliche Sehen (Prinzip einer Camera Obscura), in seinen naturwissenschaftlichen Schriften zu liefern.⁹ Husserl greift in seinem Text *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* die positiven Wissenschaften an, weil er sie dafür verantwortlich macht, dieses freie Denken zu blockieren. Er bezeichnet sie als eine gut funktionierende Gedankenlosigkeit, ihr Erfolg führt dazu, dass sie sich ihrer Bedingungen nicht mehr rechtfertigen müssen. Der metaphysische Rahmen, der Fragen nach Wirklichkeit, Wahrheit und Wissen beantwortet, scheint für die Wissenschaft immer weniger wichtig zu sein. Husserl macht seine Kritik vor allem daran fest, dass die Wissenschaften und unsere Alltagserfahrungen kaum noch einen Bezug zueinander haben, deshalb spricht er von einer vorwissenschaftlichen Erfahrung in der dieser Bezug durch Sinnlichkeit und Anschaulichkeit noch gegeben ist. Er nennt diesen primordial und in diesem Bereich lässt sich meiner Meinung nach die Farbe verorten. Im Gegensatz dazu steht die wissenschaftliche Welt, die sich durch ideale objektive Erkenntnis vermittelt. Interessanterweise ist Descartes Ausgangspunkt fast identisch, er wollte ausgehend vom eigenen Standpunkt die Welt erfassen, was nichts anderes ist als eine alltägliche Erkenntnis. Im Zusammenhang damit steht auch das bereits erwähnt ‚Cogito‘-Argument, das nahe legt, dass diese Welt durch eine Erste-Person-Perspektive vermittelt wird, jedoch ist die Wahrnehmung der Welt nicht nachvollziehbar vermittelbar durch diese Sicht, denn meine Ansicht von einem bestimmten Farbton muss nicht dem entsprechen, den mein Nachbar sieht. Und leider kann ich mich nicht in den Kopf des anderen versetzen, um zu erfahren, wie er diese Farbe sieht bzw. was er sieht und wir müssen über Systeme kommunizieren, um etwas über die jeweils anderen Eindrücke in Erfahrung zu bekommen. Schließlich wurde in diesem Extrem alles was erscheint zu einer subjektiven und damit sekundären Quelle gemacht.¹⁰ Husserl lehnt daran ab, dass die wissenschaftliche Beschreibung eine absolute Beschreibung der Wirklichkeit geben kann, er lehnt deshalb nicht die wissenschaftliche Methode an sich ab, aber ihre Absolutheit.

⁹ Er hatte einige Probleme in der Erklärung von Licht und Farbe. So lehnte er Farbe als Teil des Lichts ab. Vgl. Schuster, John, „Descartes opticien. The construction of the law of refraction and the manufacture of its physical rationales“, *Descartes' Natural Philosophy*, Hg. Stephen Gaukroger/John Schuster/ John Sutton, London: Routledge 2000, S. 258 – 312.

¹⁰ Vgl. Zahavi, Dan, *Husserls Phänomenologie*, Tübingen: Mohr Siebeck 2009; (Orig. *Husserl's Phenomenology*, Stanford: Stanford University Press 2003). S. 132f.

Ein großer Irrtum, der sich durch diese Entwicklung ergibt ist die Annahme von Intentionalität, die annimmt, dass der Gegenstand, der uns erscheint beispielsweise in einer Farbe nur bewusstseinsimmanent ist und damit ein Abbild (Repräsentation) des eigentlichen Gegenstandes darstellt. Das ist jedoch um die Ecke gedacht, denn es braucht in erster Linie unsere Betrachtung, um dem Gegenstand einen repräsentativen Status zuzuschreiben. Er kritisiert damit die Trennung der beiden Welten in ein Innen und Außen eines Bewusstseins. Er begünstigt damit eine äußerst „unsichere“ Betrachtung, die uns immer wieder auf uns zurück wirft. Husserls Kritik wird nachvollziehbar an dem Punkt, an dem die Trennung überwunden werden soll: Wie gelangt das Abbild einer Farbe in mein Bewusstsein? Descartes hat aus heutiger Sicht auch einige Probleme diese Trennung von Körper und Welt zu überwinden. Diese Kraft, die von einem Gegenstand ausgeht und in uns etwas bewirkt (eine Farbwahrnehmung) ist bei Descartes nicht einfach als solche zu bezeichnen, weil er den sogenannten Korpuskeln (Teile aus denen sich die Gegenstände bilden) ihre Bewegung durch den Willen Gottes erlaubt. Er wendet ein okkasionalistisches Erklärungsmodell an, in dem Gott dieses verbindende Glied darstellt, was aus heutiger Sicht wie eine Notlösung wirkt.¹¹ Husserl argumentiert an dieser wichtigen Stelle nicht mehr mit Gott. Husserl zählt in diesem Punkt zu den direkten Wahrnehmungsrealisten und wendet sich gegen die Trennung, dass wir es mit zwei verschiedenen Dingen außerhalb und innerhalb unserer Wahrnehmung zu tun haben. Das grundsätzliche Problem, das er sieht ist, dass nur weil wir ein Bild in unserer Wahrnehmung erscheinen lassen (auch wenn der Gegenstand nicht im Moment zu sehen ist) und dieses Bild dem eigentlichen Gegenstand ähnelt bzw. gleicht, muss das noch kein repräsentatives Verhältnis sein, es braucht dafür nämlich in aller erster Linie eine Intention. Für Husserl gibt es eine direkte Gerichtetheit auf die Dinge ohne eine Vermittlung.

Wenn wir den Pfad einer Farbwahrnehmung nach Deleuze weitergehen, kann man vom Gegenstand aus einen Weg zu uns in die Wahrnehmung, in unser Inneres gehen. Die Wahrnehmung findet laut Descartes im Geist statt und dort entstehen auch Ideen, was für Descartes vor allem Repräsentationen sind. Diese Idee von der Farbe Rot (ich denke, ich sehe rot) legt jetzt nahe, dass man Descartes mit einem viel gelesenen Satz Ideen seien „gleichsam Bilder von Gegenständen“¹² zitieren könnte. Diese Aussage darf jedoch nicht falsch verstanden werden, denn es handelt sich hier nicht um Abbilder der Gegenstände, wie auf einer Leinwand. Denn wenn ich mir

¹¹ Vgl. Perler, „Sind die Gegenstände farbig?“, S. 25.

¹² Zitiert nach Perler, Dominik, „Descartes über Farben“, *Farben. Betrachtungen aus Philosophie und Naturwissenschaften*, Hg. Jakob Steinbrenner/ Stefan Glasauer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 17 – 41. Hier S. 29.

meines Rot-Sehens bewusst werde, bin ich in einem intentionalen Zustand. Das bedeutet mein Einfluss auf die Abbildung ist prominent. Das Bild kann bei Deleuze als ein Gemälde verstanden werden, das sich an die Vorstellungen des Malenden anpasst. Man kann hier also nicht von einem fotografischen „neutralen“ Bild sprechen. Diese Form von Idee wäre für Descartes die Farbe zu deuten oder etwas zuzuordnen.¹³ Wichtig an dieser Stelle festzuhalten ist, dass Descartes keine Unterscheidung macht, wie es später bei den Philosophen der *Philosophy of Mind* zu finden ist, zwischen der Wahrnehmung einer Farbe und der Feststellung einer Wahrnehmung. Descartes ignoriert also nicht, dass unsere Wahrnehmung durchaus falsch sein kann bzw. nicht mit anderen Messungen der Welt übereinstimmt. Man kann es nun als Ermangelung ansehen, dass es für den Wirkungsgrund von Gegenständen und der Unterscheidung von Wahrnehmung und Reflexion bei Descartes keine Erklärung gibt. Ich möchte an dieser Stelle jedoch vor allem festhalten, dass die Tendenz der positiven Wissenschaft, die Husserl bereits kritisiert hat, ihre Berechtigung nicht mehr bei Descartes finden kann. Denn es ergibt sich zwar eine Trennung zwischen Körper und Gegenstand bei Descartes, die ihre Übergangsprobleme hat und aus einem verständlichen Bedürfnis kommt, aber Descartes hat auch auf eine Zwischenstufe zwischen beiden Welten hingedeutet, was eine absolute Position ausschließt.

Descartes vergleicht Empfindungen mit Perzeptionen von Farbe, Geschmack, Geruch, Hitze, Kälte und siedelt diese auf einer Zwischenstufe von Körper und Geist an. Die erste Stufe sei eine rein körperliche, wenn man beispielsweise geschnitten wird. Die dritte Stufe sei eine rein geistige Stufe, beispielsweise Urteile über mein Farbempfinden fällen. Die zweite Stufe sei zwischen den ersten beiden angesiedelt, weil Körper und Geist daran beteiligt sind und dort bilden sich die Empfindungen, diese sind damit nicht rein geistige Phänomene auch wenn sie dort stattfinden. Körper und Geist wirken hier zusammen, um eine Empfindung von Farbe zu gestalten.¹⁴ Descartes unterscheidet dann später noch die Idee von einer solchen Empfindung, d.h. zu wissen was Kälte grundsätzlich bedeutet und nicht nur in der aktuellen Empfindung selbst. Sinneseigenschaften sind also nicht so eindeutig zu bestimmen und abhängig vom Kontext. Vor allem haben sie eine subjektive *und* objektive Seite. Wenn es in den objektiven Verhältnissen keine bestimmten Voraussetzungen gibt sind keine Empfindungen möglich und dann auch keine Ideen.¹⁵ Es bleibt trotz dieser Relativierung, die sich abheben soll von heutigen positiven Wissenschaften,

¹³ Vgl. Perler, „Descartes über Farben“, S. 29.

¹⁴ Vgl. Perler, „Sind die Gegenstände farbig?“, S. 197.

¹⁵ Vgl. Ebd. S. 205.

die wohl die objektive Sichtweise ins Extreme getrieben haben, zu sagen, dass Descartes ganz klar eine Hierarchie in den Betrachtungen festsetzt: objektiv vor subjektiv. An diesem Punkt lässt sich ein weiterer wesentlicher Unterschied zu Husserl herausarbeiten bzw. eine Weiterentwicklung, was auch die Farbwahrnehmung betrifft. Einer der Wege bei Husserl zur transzendentalen Reduktion baut auf der Ansicht zu Subjekt und Objekt bei Descartes auf. In der *Idee I* spricht er vom Vorrang des Subjekts über das Objekt. Davon spricht er in § 49. Das Subjekt ist übergeordnet, weil dieses keine Welt braucht, um zu sein, jedoch die Welt ein Subjekt braucht, durch das es hindurch sein kann (wahrgenommen werden kann), damit liegt die Bedingung ihres Erscheinens außer ihr und zwar im Subjekt, deshalb ist eine naturalistische Beschreibung niemals ausreichend.¹⁶

„es ist denkbar, dass es im Erfahren von ausgleichbaren und nicht nur für uns, sondern an sich unausgleichbaren Widerstreiten wimmelt, dass die Erfahrung mit einem Male sich gegen die Zumutung, ihre Dingsetzungen einstimmig durchzuhalten, widerspenstig zeigt, dass ihr Zusammenhang die festen Regelordnungen der Abschottungen, Auffassungen, Erscheinungen einbüßt – dass es keine Welt mehr gibt.“¹⁷

Er geht sogar soweit zu sagen, dass es keine Welt ohne uns gibt. Ich möchte nach diesem kurzen Vergleich festhalten, dass Descartes und Husserl von ganz ähnlichen Überlegungen ausgehen und ihre Standpunkte weniger gegensätzlich sind, als auf den ersten Blick angenommen. Dennoch möchte ich im Laufe meiner Arbeit die Ansicht Husserls unterstützen, weil ich sie für eine fruchtbare Weiterentwicklung halte, vor allem im Bezug auf die Bildanalyse, das hat Maurice Merleau-Ponty bereits erfolgreich begonnen herauszuarbeiten. Mir scheint der Vergleich mit Descartes zu Beginn weiterer Überlegungen als sehr wichtig, weil auch in der filmtechnischen Farbentwicklung die naturalistische Betrachtung von Farbe eine mehr als zentrale Rolle spielt und sich die philosophischen Probleme der Einordnung im Film wiederfinden lassen. Für diese Problemstellung hoffe ich an dieser Stelle klar gemacht zu haben, dass es zwei wesentliche Trennungen brauchte. Zunächst die Trennung zwischen einer Welt innerhalb der Wahrnehmung und außerhalb der Wahrnehmung, wenn man zwischen Subjekt und Objekt unterscheiden will. Eine zweite Trennung findet dann auf der wahrnehmungsimmanenten Seite statt, wenn von einer Wahrnehmung auf der einen und Intention auf der anderen Seite die Rede ist. Beide Trennungen sind zentral für die folgenden Betrachtungen und stellen auch am Ende dieser Arbeit noch ein

¹⁶ Vgl. Zahavi, *Husserls Phänomenologie*, S. 50.

¹⁷ Husserl, Edmund, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Hamburg: Felix Meiner Verlag GmbH 2009, S. 103.

Problem dar, mein Ansatz soll jedoch nahe bringen, dass die Farbe sich wie Salz in diese ungelösten philosophischen Wunden streuen lässt

1.1.1. Farbe sehen und Farbe analysieren, Johann W. Goethe und Isaac Newton

Ich möchte die Feststellungen, die ich im vorherigen Kapitel aufgezeigt habe noch etwas vertiefen und aufzeigen, wie die beiden Perspektiven der Wahrnehmung sich aufteilen lassen in einen Bereich der Wissenschaft und einen Bereich des Geistes. Dabei hat Locke eine Einteilung vorgenommen, die wie eine Übereinkunft zwischen Descartes und Husserl erscheint. Diese Trennung werde ich dann auf ein Gesehen-haben und ein Sehen von Farben im Kino reduzieren, was einem Sein und Scheinen von Farben ähnlich ist.

Es ist wahrscheinlich sicher zu sagen, dass Isaac Newton durch seine Experimente zur Lichtbrechung die Betrachtungen von Farbphänomenen revolutioniert hat. Wie ich es im vorherigen Kapitel bereits angedeutet habe, ist eine Diskussion um die Wahrnehmung von Farbe unter anderem dadurch problematisch, weil es vor Newton keine Grundlage gab, auf die man sich hätte objektiv beziehen können. Descartes oder auch John Locke sprechen beide noch von sogenannten Korpuskeln, aus denen sich Gegenstände zusammensetzen und zu denen Farbe gezählt werden kann oder auch nicht. Isaac Newton führte Experimente durch, um zu zeigen, dass Licht sich durch Brechung in sieben Farben aufteilen lässt. Seine Beweisführung sollte zeigen, dass sich das Sonnenlicht aus verschiedenen Farben zusammensetzt, die vereint weißes Licht ergeben (Additive Farbmischung). Er stellt diese Ergebnisse in einem kreisförmigen Diagramm dar, in dem das Licht im Zentrum steht und sich am Rand die Farben Rot, Orange, Gelb, Grün, Cyan, Blau und Violett anordnen, diese Kreisform der Darstellung wurde in Folge von anderen Farbtheorien weitestgehend beibehalten (Abbildung 1). Seine Versuchsanordnung besteht aus einem abgedunkelten Raum, der eine schmale Öffnung besitzt für das Sonnenlicht, sobald dieses auf einer hellen Fläche in einem bestimmten Abstand durch ein Prisma auf der anderen Seite fällt, wird es so abgeleitet, dass Farben in einer Reihung zu sehen sind. Es ergibt sich ein vertikaler Streifen auf der oberen Seite ist er violett und geht dann über in Blau, Cyan, Grün, Gelb, Rot und am anderen Ende Orange.¹⁸ Die Frage scheint endlich geklärt zu sein: Was ist Farbe? - Farbe ist Licht.

¹⁸ Vgl. Müller, Olaf L., „Goethes philosophisches Unbehagen beim Blick durchs Prisma“, *Farben. Betrachtungen aus Philosophie und Naturwissenschaft*, Hg. Jakob Steinbrenner, Stefan Glasauer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 64 - 101. Hier S. 73. Sowie Eisner, Edith A./ Ron Reed, *Color Studies*, New York: Bloomsbury Publishing⁴ 2014. S. 19.

Erstaunlicherweise hilft uns das nicht weiter, wenn wir klären wollen, was passiert mit unserer Wahrnehmung von Farbe im Kino. Das ist deshalb so verwunderlich, weil die philosophische Diskussion wesentlich die Farbe als etwas mysteriöses ansieht, nicht weiß ob sie zu den Dingen gehört, ob sie noch existiert, wenn es dunkel ist oder ob sie gänzlich in unserem Geist entsteht. Nun scheint die Frage geklärt, das Licht in einer bestimmten Wellenlänge verursacht Farbe, später wird diese Theorie dann auf unser Auge angewendet werden und es wird festgestellt werden, dass unsere Netzhaut ein bestimmtes Lichtspektrum wahrnehmen kann. Nun könnte man an dieser Stelle einwerfen, dass die Malerei bisher ohne diese Erkenntnis ebenso gut eine Diskussion über Farben in der Kunst führen konnte. Das lässt sich so einfach jedoch nicht auf das Kino anwenden, denn das Kino kommt ohne eine Begründung für unser Sehen nicht aus, weil die technischen Bedingungen des Farbfilms an die Erkenntnisse von Licht geknüpft sind. Ich werde später noch darauf eingehen, wie für Technicolor diese wissenschaftliche Festlegung noch einen wesentlichen Fehlschluss produzieren wird. Es soll an dieser Stelle jedoch darum gehen, warum diese physische und später technische Aufschlüsselung von Farbe eine weitere Trennung herbeiführt und dabei einen umfassenden Zusammenhang von Farbe, in der unsere Wahrnehmung eine große Rolle spielt, ausradiert.

Dieses Problem, wenn man es so nennen will, bringt Brian Massumi in *Parables for the Virtual* sehr gut auf den Punkt. Er spricht vom sogenannten ‚Brightness Confound‘. Das meint ein Phänomen, das es uns nicht erlaubt eine Farbe aus unserer Erinnerung heraus genau zu bestimmen. Nehmen wir an ein roter Ball wird verschiedenen Lichtsituationen ausgesetzt und die Farbe Rot verändert sich dadurch, dann werden wir kaum in der Lage sein in diesem Wechselspiel genau zu bestimmen welches Rot der Ball eigentlich hat und noch weniger wenn wir den roten Ball nicht mehr vor Augen haben. Dieses Phänomen wurde vom Marc H. Bronstein als ‚Brightness Confound‘ bezeichnet. Massumi geht nun weiter und konzentriert sich auf diese Anomalie, was auch für die weiteren Betrachtungen der Farbe im Kino als Grundlage dienen soll. Die Farbe wird von Massumi als etwas Einzig(artig)es betrachtet, das nicht zu vergleichen ist, außer mit sich selbst. Die Farben und das lässt sich leicht mit eignen Alltagserfahrungen bezeugen, brauchen anderen Farben um verglichen zu werden, ob beispielsweise ein Rot wärmer oder kälter ist, lässt sich im Vergleich zu warmen und kalten Farben einfacher feststellen als ohne. Massumi formuliert es so:

„What is singular about color is the relationality of its ever-varying appearing. There is no possibility of a fixed, one-to-one correspondence between “local physical stimuli and the perceptions they produce”, despite wishful thinking to the contrary on the part of upholders of the dominant Newtonian theory of vision.”¹⁹

Wen Massumi hier indirekt benennt ist Ralph M. Evans Buch *The Perception of Color*. Evans war der Kopf der Farbtechnikabteilung von Eastman Kodak. In seinem Buch erklärt er wie die wissenschaftlichen Erkenntnisse von Newton mit unserer Wahrnehmung zusammenhängen. Seine Aussage bezieht sich auf das bereits beschriebene Phänomen, dass wir in unserer Wahrnehmung unfähig sind Farben genau zu unterscheiden und das soll sich die Fotografie bzw. der Film zu Nutze machen. Durch das Spektrum des Lichts ergibt sich eine unendliche Möglichkeit an Farben, die wir in der Wahrnehmungssituation nicht unterscheiden können und daher ist es einfacher sich auf Kategorien zur Beschreibung zu beschränken wie das Rot, das Violett, das Grün, helleres Rot oder intensiveres Rot etc. oder Farben miteinander zu vergleichen. Daher beschreibt Evans drei Variablen, die Farbe beeinflussen und von der diese Wahrnehmungen abgeleitet werden können. Diese sind bis heute essentiell in der Beschreibung von Farbe: Farbton (dominante Wellenlänge), Sättigung (Die Mischung aus monochromatischem und farblosem Licht) und Leuchtkraft.²⁰ Diese drei Bereiche beeinflussen einen psychophysischen Vorgang, der dadurch ähnlich kontrollierbar sein soll.²¹ Die technische Entwicklung des Farbfilms unter Technicolor, worauf ich später noch näher eingehen werde, hängt wesentlich mit der technischen Vorarbeit von Eastman Kodak bzw. Eastman Color zusammen und daher ist Evans Feststellung ein Vorschmack auf die Grundlage, auf der diese Entwicklung stattgefunden hat. Was genau schließt Massumi aus der gleichen Beobachtung. Wir können nicht zwischen den Farben unterscheiden, unser peripheres Sichtfeld lässt Farben verschwimmen und trotzdem spricht Massumi von der Absolutheit der Farbe? Farbe ist unvergleichbar, weil sie vage ist und Vagheit kann durch Vergleiche kontrollierbar werden. Massumi führt weiter aus: „They [independent variables] are indexed more to their standardization than to their situation. Their medium is generality.“²² Ich stelle mir nach wie vor die Situation im Kino vor, in der man eine bestimmte Farbe sieht, wie ein Braun oder Rot, das einem Gegenstand zugeordnet wurde, oder als Filter einer Stimmung bzw. Situation und frage mich: Sehen die Rosen, die ich sah nicht anders aus, ein anderes Rot und ist

¹⁹ Massumi, *Parables for the virtual*, S. 163.

²⁰ Nicht nur in der englischsprachigen Fachliteratur werden die englischen Entsprechungen genutzt, daher seien sie hier kurz erwähnt: Hue, Saturation, Luminance

²¹ Vgl. Heckaman, Rod/ Mark Faichild, *The perception of color as espoused by Ralph M. Evans of the Eastman Kodak Company and its extension to what is known now and what remains to be seen*,

<https://pdfs.semanticscholar.org/32b5/8d6ad3a1da626baa2345d860fed23ced37b6.pdf> 2017, 26.05.2017. S. 4.

²² Massumi, *Parables for the virtual*, S. 163f.

das Licht während eines Sonnenuntergangs wirklich so? Die empirische Wissenschaft könnte uns die Frage mit Ja oder Nein beantworten, indem sie die drei genannten Kategorien bestimmt. Das ändert jedoch nichts an der Unvergleichbarkeit von Farben. Solange Farbe jedoch durch einen Standard bestimmt wird, kann sie auch nur damit verglichen und analysiert werden, ihre Vagheit geht damit verloren. Diese Vagheit findet immer wieder ihren Weg in unserer Wahrnehmung.

Die ‚Philosophy of Mind‘ beschäftigt sich mit dieser Vagheit und mit dem Problem der Trennung zwischen Körper und Geist, David J. Chalmers ist ein bekannter Vertreter dieser Richtung. Er erkennt grundsätzlich die materielle Seite an, findet sich jedoch durch die beschriebene Vagheit wieder an einer ähnlichen Stelle, wenn es darum geht zu beschreiben wie wir wahrnehmen. Er spricht von einer strukturellen Übereinstimmung zwischen conciousness und awareness, beides wird interessanterweise im Deutschen mit Bewusstsein übersetzt. Chalmers geht nicht auf die Unbeschreiblichkeit der Farberfahrung ein, sondern er konzentriert sich auf die strukturellen Unterschiede und die Zwischenstufen und interessiert sich weniger für die eigentliche Wahrnehmung. „In general, even if experiences are in some sense „ineffable“, relations between experiences are not; we have no trouble discussing these relations, whether they be relations of similarity and difference, geometric relations, relations of intensity, and so on.“²³ Und so verhält es sich auch beim Betrachten von Film, worüber wir uns austauschen können sind Farben im Vergleich zueinander oder eine Komposition von Farben, aber kaum über die Farbe selbst. Bisher wurde erfolgreich die Trennung von empirischer Wissenschaft und unserer Wahrnehmung festgestellt, wenn man sich jedoch in die Situation, in der wir im Kino wahrnehmen, versetzt, stellt man schnell fest, dass unsere Wahrnehmung aus unterschiedlichen Bereichen besteht. Wenn wir im Kino wahrnehmen, dann setzt sich unser Eindruck aus dem was wir im Moment sehen und was wir als KinobesucherIn bereits gesehen haben, zusammen. Das meint, dass eine Erfahrung im Filme-Sehen in diesem Fall im Farbe-Sehen sich mit einem aktuellen Eindruck vermischt. Diese Kombination macht einen Gesamteindruck aus, insofern hat die Geschichte des Films auch ein Anteil an der Wahrnehmung. Beide Teile befinden sich zeitlich auf anderen Ebenen, diese Trennung kann der Analyse helfen, jedoch wird sich die Zusammenführung als schwieriger Teil erweisen, was exemplarisch für die Analyse von Farbe steht, die ebenso einfach wirkt, aber mehr als komplex ist.

²³ Chalmers, *The conscious mind*, S. 224.

Es spielt also unter so einer Betrachtung durchaus eine Rolle, wie viel wir über unsere Wahrnehmung wissen bzw. über die Systeme, in denen Farbe analysiert wird. Was passiert wenn ich weiß, dass Licht aus Farben besteht und ich weiß, dass das Kino nur durch Licht funktioniert? Was passiert wenn ich mir bewusst bin wie die Farbrezeption in meinem Auge funktioniert. Die ‚Philosophy of Mind‘ kennt dazu das bekannte Gedankenexperiment mit Mary, eingeführt von Franc Cameron Jackson. Eine Wissenschaftlerin, die alles über die physikalischen Phänomene der Farbe kennt, jedoch selbst die Welt in schwarz und weiß sieht (ein unglücklicher Zufall). Die Philosophie stellt sich dann die Frage, ob sie etwas lernen würde, wenn sie plötzlich Farben sehen könnte.²⁴ Über dieses Experiment wurde mehrheitlich gestritten und man kommt zu unterschiedlichen Ergebnissen, aber man stelle sich Mary einmal im Kino vor. Wenn sie sich einen Farbfilm ansehen soll und ihn dann wissenschaftlich behandeln soll, ist sie dann im Nachteil im Gegensatz zu jemandem, der Farben sehen kann? Ich möchte an dieser Stelle keine Antwort auf diese Frage geben, ich halte es dennoch für sehr aufschlussreich, wenn man sich vorstellt, dass eine filmwissenschaftliche Betrachtung durchaus möglich wäre, wenn man alle Informationen zur Farbe im Film hat und nach bekannten Systemen operiert, wie eine symbolische oder formalistische Deutung, ohne dabei selbst Farbe sehen zu können. Durch diese Betrachtung bekommt eine rein formalistische Analyse von Farbe einen absurden Zug, deshalb möchte ich im Verlauf dieser Arbeit mich nicht nur auf diese konzentrieren, sondern auch einen affekttheoretischen Ansatz betonen. Mary als Filmrezipientin und als Wissenschaftlerin muss sich in beiden Fällen auf Systeme verlassen, die sie nicht zur Gänze nachvollziehen kann. Zum Beispiel auf Studien, in welchen Farbseher ihre Gefühle mit Farbe in Verbindung bringen oder die Experimente von Newton. Die KinouzuseherInnen, die Farben sehen können, müssen das nicht, aber sobald man einen gewissen Erkenntnisstand akzeptiert hat, wird dieser sicherlich unsere Wahrnehmung von Farbe beeinflussen. Wenn es darum geht, zu verstehen wie Farbfilm funktioniert, bin ich der Ansicht, dass es auch ein Wissen von der Funktionsweise des Films geben muss und das Nachvollziehen fängt nun mal wie es Husserl ausgedrückt hat, bei unserer eigenen Perspektive an, durch die wir Experimente erkennen.

Exemplarisch für eine ermächtigende und eine passive Situation durch die empirische Wissenschaft steht nach wie vor Newton und einer seiner Kritiker, Johann W. Goethe. Goethes Kritik gegen Newton richtet sich in erster Linie gegen die Unmöglichkeit seine Experimente nachzu-

²⁴ Vgl. Jackson, Frank, „What Mary didn’t know“, *Consciousness*, Hg. Frank Jackson, Aldershot: Dartmouth Publ. 1998, S. 291 – 295.

vollziehen, daher machte sich Goethe daran, für seine LeserInnen die Experimente Newtons so aufzuschlüsseln, dass sie jeder selbst zu Hause nachmachen kann. Goethe führt die Experimente Newtons ebenfalls durch und richtet die Umstände mit Prisma, dunklem Raum und weißer Wand ebenso an wie Newton, jedoch variiert er den Abstand zwischen Prisma und Wand und stellt fest, dass dort wo das Grün hätte bei Newton sein sollen nun Weiß war. Nach Newton überlappen sich hier die Strahlen wieder, deshalb ist kein Grün zu sehen. Goethes Schlussfolgerung ist jedoch, dass Newton sich hier noch immer auf der Seite einer Hypothese bewegt und noch keinen Beweis für seine Farbreihung erbracht hat, einfach weil Newton auch die Ausgangssituation eines weißen Flecks anstelle des Grüns als Erklärung verwenden hätte können.²⁵ Es gab also die Auswahl zwischen der Farbenreihung mit Grün oder Weiß an der entsprechenden Stelle. Goethe geht noch weiter mit einem Experiment das er subjektiv nennt, weil hier keine Wand, auf der die Farbe zu sehen ist, sich zwischen Prisma und Betrachter stellt, sondern man selbst durch das Prisma sieht. Nun will Goethe wissen was passiert, wenn man sich keinen weißen Fleck auf schwarzem Hintergrund ansieht, sondern einen schwarzen Fleck auf weißem Hintergrund. Sein Ergebnis ist erstaunlich: Eine neue Farbenreihung mit Blau, Violett, Rot, Orange und Gelb. Goethe schließt daraus, dass Finsternis sich auch durch Farben zusammensetzen könnte. Newtons Antwort darauf lautet, dass das restliche Licht der Umgebung die Farben in dieser Anordnung ausgemacht hat.²⁶ Goethes Einwand sollte deutlich machen, dass Newtons Darstellung des Lichts nahe an einer Behauptung war und dass es an diesem Punkt immer noch die Möglichkeit eines Einwands gab. Was also bisher über die subjektiven und objektiven Experimente gesagt wurde, lässt sich von keinem Standpunkt eindeutig belegen, ob das Licht oder die Finsternis aus heterogener Farbe besteht, auch wenn uns diese Debatte aus heutiger Sicht etwas lächerlich erscheinen mag.

Was ich versucht habe in diesem Kapitel zu vertiefen, ist die Tatsache, dass Farbe sich zwischen den beiden Polen des Sein und Scheinens im Kino bewegt. John Locke beschreibt diese beiden Seiten der Farbe und weist ihnen einen unterschiedlichen Stellenwert zu. Er geht davon aus, dass Farbe eine sekundäre Qualität ist, was mehr als fragwürdig sein kann, wenn man sich in die Situation eines Kinozusehers versetzt, der Farbfilm rezipiert. Ich habe versucht mit Massumi zu zeigen, dass es einen Dualismus in dieser Hinsicht gibt, der bevorzugt zur systematischen Seite ausschlägt und dass das zu einer ebensolchen Verschiebung auf diese Seite in der Filmanalyse führt, dagegen möchte er argumentieren. Die Grundlage dafür findet sich bei Locke, der von sekundä-

²⁵ Vgl. Müller, „Goethes philosophisches Unbehagen beim Blick durchs Prisma“, S. 73.

²⁶ Vgl. Ebd. S. 82.

ren und primären Qualitäten spricht. Der wesentliche Unterschied zwischen diesen beiden Kategorien ist, dass eine primäre Qualität so etwas wie Geometrie meint. Rundheit kann von dieser erfasst und bezeichnet werden, sie kann durch Messung bestätigt werden, mir kann jedoch auch ohne diese Rundheit erscheinen. Farbe sei nach Locke eine sekundäre Qualität, weil mir das Rot als Rot erscheint, das jedoch nicht mit der Realität übereinstimmen muss, weil Farbe nicht zu den Dingen gehört, sondern die Kräfte sich vor allem in mir verwirklichen und nicht außerhalb von mir. Locke will zwar keine Reduktion der sekundären Qualitäten vornehmen, sodass er versuchte Farbphänomene bei denen Farbenwechsel in Dingen passieren (wie das Phänomen der oben beschriebenen ‚Brightness Confound‘) erklärbar zu machen.²⁷ Wie die Dinge erscheinen, mag oder mag nicht etwas mit dem Sein zu tun haben. Ich habe damit ein breites Feld für die Betrachtung von Farbe eröffnet, dem ich in besonderer Berücksichtigung der Kinosituation nachgehen möchte. Ein wesentlicher Grund dafür liegt in der Trennung von diesem Sein und Scheinen, das im Kino zentraler ist als in der Wirklichkeit und dadurch die bisherigen Fragen zur Farbe einen neuen Aufschwung erfahren.

²⁷ Vgl. Steinbrenner, Jakob, „Lockes Porphyrbispiel“, *Farben. Betrachtungen aus Philosophie und Naturwissenschaften*, Hg. Jakob Steinbrenner/ Stefan Glasauer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 42 – 64. Hier S. 54f.

1.2. Trennung zwischen Artefakt und Narration - *Becky Sharp* -

Ich habe mich bisher der Farbe als Gegenstand einer subjektiven und objektiven Betrachtung zugewendet, dabei erscheint vor allem die epistemologische Behandlung von Farbe Verbreitung gefunden zu haben. Ich werde diese Analyse nun Anhand der Farbfilmentwicklung durch die Firma Technicolor weiterführen, weil sich daran die Tendenz Farbe als Gegenstand der Wissenschaft und objektiven Betrachtung erkennen lässt.

Die Technicolor Corporation wurde 1915 von Herbert Kalmus, Samuel Comstock und W. Burton Wetcott gegründet, mit dem Ziel eine technische Lösung für das Problem der farblichen Darstellung im Film zu finden. Versuche zur farbigen Fotografie gab es bereits in den 1860er Jahren. Es war nicht nur ihr Ziel viele Farben abzubilden, der Eindruck sollte ebenso natürlich sein, um Farbe im Kino vertrauter und verständlicher zu machen. Die Farbe schließlich auf dem Markt zu etablieren, führte über verschiedene Farbsysteme und zwei Jahrzehnte an Experimenten und Fehlschlägen, um dann in den 40er und 50er Jahren des vergangenen Jahrhunderts zu einer Marke anzuwachsen, die für ‚glamouröses‘ Kino stand.²⁸ Insgesamt brachte Technicolor vier verschiedene Farbverfahren auf den Markt, angefangen mit dem Verfahren Nr. 1. *The Gulf between* von Wray Physioc 1918 war der erste Film, der durch diese Technik hergestellt und öffentlich vorgeführt wurde. Zuvor war bewegtes farbiges Bild nur möglich durch die Technik Farbe direkt auf das Filmmaterial aufzutragen, was als Hand Coloring (einzelne Teile des Bildes werden farbig betont, wird per Hand aufgetragen), Stencilling (mit Schablonen einzelne Teile des Bildes farbig betonen, aber immer noch jedes Bild per Hand einfärben) und Tinting bzw. Toning (das ganze Bild wird in einer Farbe eingefärbt) in der Stummfilmzeit bekannt wurde.²⁹ Diese Farbetechniken ließen die Farbe als sehr leuchtend hell und kontrastreich erscheinen, jedoch auch fleckig. Ein weiterer Effekt dieser Techniken war ein ‚Flackern‘ der Farben, weil der händische Auftrag (oder unterstützt durch Schablonen) Farbe über den Rand der jeweiligen Figur des schwarz-weißen Negativs laufen ließ und sich dadurch keine scharfen Figurenränder mehr erreichen ließen, durch die Geschwindigkeit wirkten die Ränder der Figuren dann flackernd. Mit diesem Problem hatte Technicolor auch zu kämpfen. Für Technicolor’s erstes Verfahren wurde das

²⁸ Vgl. Higgins, *Harnessing the Technicolor rainbow*, S. 3ff.

²⁹ Mehr Informationen dazu bei Yumibe, Joshua „Techniques of the fantastic“, *Fantasia of color in early cinema*, Hg. Tom Gunning/Joshua Yumibe/Giovanna Fossati/Jonathon Rosen, Amsterdam: Amsterdam University Press 2015, S. 29 – 39.

Additive Farbenprinzip³⁰ verwendet, dafür wurde ein Filmstreifen abwechselnd durch einen roten und grünen Farbfilter belichtet, beim Abspielen des Films wurden diese beiden Bilder durch einen Strahlenteiler verbunden. Es wurden nur zwei Farben verwendet, weil bei drei sich die Abspielgeschwindigkeit sehr stark verringert hätte, dadurch waren nicht alle Farben des Spektrums darstellbar, aber die Bewegungsdarstellung war annähernd natürlich. Es war wichtig, dass beide Filmbilder gleichzeitig aufgezeichnet wurden, um zu vermeiden, dass sich ein Versatz zwischen dem grünen und roten Bild bei einer Darstellung von Bewegung entstand. Technicolor ist in der natürlichen Darstellung von Farbe und Form noch nicht besonders weit, es wurde bisher vor allem experimentiert. Es stellten sich noch weitere Probleme ein, so bei der Vorführung des Films, was beispielsweise bei *The Gulf between* zu einem Vorführungsdesaster führte: Die beiden Bildversionen in rot und grün waren nicht parallel zueinander. Für das System Nr. 1 brauchte es eigene Projektoren und darauf waren die Kinobetreiber nicht eingestellt, zumal es noch nicht absehbar war, ob sich der Farbfilm durchsetzen würde, außerdem der Materialverbrauch war enorm.³¹ Neben den ökonomischen Problemen sah man auch das Additive System als ein Prinzip an, das für die Darstellung von Farbe im Film ungeeignet war. Das verwundert jedoch zunächst, denn das Additive System lag dem Film nahe, weil man davon ausging, dass der Film das Sehen imitiert und das Filmbild dem natürlichen Bild der Welt gleichkommen sollte und daher nahm man das Prinzip des menschlichen Auges als Vorlage.

Die Farbfotografie legte dafür den Grundstein. Diese basiert auf der Weiterentwicklung von James Clerk Maxwell, der 1961 das erste Farbfoto präsentierte, das sich aus den drei Grundfarben Grün, Blau und Rot zusammensetzte. Er war jedoch weniger an der Fotografie interessiert, er brauchte sie als Beweis für das Verfahren, auf dem das menschliche Sehen basierte. Das menschliche Farbsehen basiert auf diesen drei Farben, die Mischung zu anderen Farben aus diesen dreien passiert dann im Gehirn durch Trägheit des Auges.³² Alle Farben zusammen wahrgenommen wären dann eine Lichtwahrnehmung.³³ Man nahm bei Technicolor an, dass so wie wir

³⁰ Das additive System wurde bereits mit I. Newton beschrieben. Die drei Grundfarben Grün, Blau und Rot ergeben zusammen Weiß, weil die Farben sich aus weißem Licht zusammensetzen. Die Mischfarben sind Gelb, Magenta und Cyan. Für weiterführende Information siehe Feisner, Edith A./Reed, Ron, *Color studies*, New York: Fairchild Books³ 2014. S. 18f.

³¹ Vgl. Flückiger, Barbara, „Zwischen Chromophobie und Farbrausch. Entwicklungslinien des frühen Technicolor“, *Glorious Technicolor*, Hg. Connie Betz/Rainer Rother/Annika Schaefer, Berlin: Bertz + Fischer Verlag 2015, S. 20 – 48. Hier S. 22.

³² Der Pointilismus machte sich das bekannte Prinzip zu Nutze und mischte die Farben nicht mehr, so wie es das Substraktive Farbsystem in der Malerei nahe legt, sondern ließ die Farben unvermischt und setzte Farbpunkte eng beieinander, so dass das Menschliche Gehirn die Mischung selbst anstellte, wie beispielsweise Georges Seurat.

³³ Vgl. Feisner/Reed, *Color studies*, S. 21.

wahrnehmen auch der Film dargestellt werden müsste, jedoch war das mit der Additiven Mischung nicht möglich, daher wechselte man dazu über, so darzustellen wie es uns erscheint, nicht wie es ist. Diesen Gedankengang zu unterscheiden zwischen dem *Wie* es erscheint und dem *Was* es eigentlich ist habe ich bereits versucht in den beiden vorherigen Kapiteln darzustellen. Die Farbfotografie bei Maxwell war eine Beweisführung für die Verbindung aus der Zusammensetzung des Lichts und unserer Wahrnehmung dessen. Wenn der Farbfilm sich dann für dieses Verfahren entscheidet, entscheidet er sich für die Seite des Seins und weniger für die des Erscheinens. Sicherlich befindet sich Technicolor hier noch in einer Phase in der Verfahren ausprobiert werden, jedoch wäre auch ein anfänglicher Gedanke die mediumsspezifischere Methode des Substraktiven Verfahrens zu wählen, eine Möglichkeit gewesen, wenn man die Nähe des Mediums Film und Malerei in erster Linie ins Auge gefasst hätte und nicht die Nähe von Film und Physik. Das Substraktive Farbsystem meint, dass die drei Grundfarben Cyan, Magenta und Gelb zusammengemischt Schwarz ergeben, das bekannte Prinzip des Farbmischkastens, im Gegensatz zum Additiven Farbsystem, das dem menschlichen Farbensehen entspricht.

Diese Verbindung zeigt meiner Ansicht nach, dass der empirische Fehlschluss das Ergebnis einer objektivistischen Weltansicht des 18. Jahrhunderts ist und dass sich daraus noch weitere Fehlschlüsse ergeben werden. Für das Technicolor II Verfahren wurde nun das Substraktive Verfahren genutzt, was bedeutet, dass der Strahlenleiter beibehalten wurde und nun zwei Filmstreifen hergestellt wurden, es war das gleiche Bild zu sehen, einmal in Magenta und einmal in Grün (im Gegenzug zu Vorläuferverfahren, die Cyan und Rot verwendeten) und eines von beiden auf dem Kopf stehend, damit am Ende beide Filmstreifen aufeinander gelegt werden konnten. Dabei kam es zu Unregelmäßigkeiten wie Schrumpfung und Kratzern.³⁴ Für dieses Verfahren produzierte Technicolor den Film *The Toll of the Sea* 1922 von Chester M. Franklin, der insgesamt sehr gut von der Presse aufgenommen wurde, das Setting war exotisch und daher gab es genügend Möglichkeiten für eine farbenfrohe Umgebung und Kostüme, es störte jedoch noch die unnatürliche Darstellung von weißer Hautfarbe (weiße Hautfarbe war eine wichtige Referenz für eine natürliche Farbdarstellung). Das zweite Verfahren war also ein erster Erfolg und deshalb wurde damit in den 20er Jahren (1922 – 1927) einige Spielfilme produziert. Von 1928 bis 1932 wurde dann das offiziell dritte Verfahren entwickelt, bei dem ein schwarzer Film als Grundlage für die beiden Farben diente. 1932 gelang dann die Entwicklung des vierten Technicolor Verfahrens auch Drei-Farben-Technicolor genannt mit dem ein weites Spektrum an Farben dargestellt werden

³⁴ Vgl. Flückiger, „Zwischen Chromophobie und Farbrausch“, S. 25ff.

1.2. Trennung zwischen Artefakt und Narration - *Becky Sharp* -

konnte. Es wurden dafür nun drei Filme belichtet (Magenta, Cyan und Gelb), um dann anschließend auf einen Matrizenfilm belichtet zu werden, zum Schluss wurde das dann auf den Blankfilm kopiert.³⁵ Technicolor war damit Anfang der 30er Jahre auf dem besten Weg Farbfilm kommerziell zu etablieren. Der Farbfilm war nicht mehr zu dick für die verbreiteten Projektoren, man konnte ein weites Spektrum an Farben darstellen und es gab bereits gute Erfolge mit den Vorgängerverfahren, zudem spielte ihnen das Tonverfahren entgegen, denn die Kombination von Farbe und Ton legte den Grundstein für lebendige Musicals.

In dieser Phase, in der Technicolor den Markt erobern wollte, beschreibt Scott Higgins eines seiner drei Stadien, in die er Technicolor-Filme einteilt. Diese erste Phase nennt er ‚Demonstration Mode‘. Für ihn fallen zwei Filme in diese Kategorie: *La Cucaracha*, Regie: Lloyd Corrigan, USA 1934 und *Becky Sharp*, Regie: Rouben Mamoulian, USA, 1935. Diese Filme waren seiner Einschätzung nach beide dazu da, den Wert des Unternehmens zu steigern, indem sie das Verfahren präsentieren sollten und vor einem breiten Publikum getestet werden sollten. Beide Filme repräsentieren dabei ein breites Beliebtheitsspektrum von sehr gut, wie im Fall von *La Cucaracha* und extrem verlacht, wie im Fall von *Becky Sharp*.³⁶ Ich möchte mich nun im folgenden dem negativen Beispiel zuwenden, weil sich meiner Ansicht nach an *Becky Sharp* demonstrieren lässt, wie Farbe im Medium Film noch wie ein Fremdkörper empfunden wird, der zwanghaft unter Kontrolle gebracht werden sollte. Ich möchte dieses Stadium mit einer Beobachtung von Brian Massumi gleichstellen. Um diese nachvollziehen zu können muss ich etwas weiter ausholen. Er spricht von dem bereits erwähnten Phänomen, dass wir uns an Farbe nicht wirklichkeitsgetreu erinnern können. Er erwähnt ein Experiment von David Katz, der versucht hat einen bestimmten Farbton Blau von Probanden bestimmen zu lassen, den sie zuvor gesehen hatten, in Folge wählten die Personen entweder zu helle oder zu dunkle Blautöne aus. Massumi kritisiert hier vor allem die Verwendung der Sprache als neutrales Instrument der Farbbestimmung:

„The blue belonging to the situation is both “constructed” by the context, which in large part is language determined, *and* insists or persists outside linguistic determination (ex-ists). Constructed and self-standing: for from being an indictment of “reality”, as an antispeculative “science warrior” of the Alan Sokal variety might have it, the philosophical story I have just told suggest a human definition of it.”³⁷

³⁵ Vgl. Higgins, Scott, „Ordnung und Fülle. Technicolor-Ästhetik im Studiosystem Hollywoods“, *Glorious Technicolor*. Hg. Connie Betz/Rainer Rother/Annika Schaefer, Berlin: Bertz + Fischer Verlag 2015, S. 48 – 72. Hier S. 51.

³⁶ Vgl. Ebd. S. 55.

³⁷ Massumi, *The parables for the virtual*, S. 213.

Massumi beschreibt hier die Sprache als etwas ambivalentes, dass sich einerseits durch die Form, in die sie gepresst wurde definiert und auf der anderen Seite sich gegen diese Form wehrt und in seiner Natur nicht von der Sprache zur Gänze erfasst werden kann. In dieser Hinsicht hat die Sprache einiges mit Farbe gemeinsam. Er beschreibt hier, dass Farbe einen Anteil an der Konstruktion hat, in die sie gepresst wurde, in diesem Fall die Sprache und zugleich auch freistehend von diesem Konstrukt ist. Meiner Ansicht nach lässt sich das nachvollziehen anhand der Farbe in der Entwicklung von Technicolor. Die sprachliche Bezeichnung von Technicolor für die Farben, die angeboten werden, spielt eine Rolle in der Wahrnehmung von Farbe. Zunächst befindet sich Technicolor in Higgins ‚Demonstration Mode‘ noch am Anfang einer Entwicklung dieses Systems. Farbe macht hier einen Zyklus des Objekts im Experimentierstadium durch: „The life cycle of the object is from active indeterminacy, to vague determination, to useful definition (tending toward the ideal limit of full determination).“³⁸ Der ‚Demonstration Mode‘ ist ein Stadium in dem das Objekt Farbe noch eine aktive Unbestimmtheit besitzt, man könnte sagen wie ein Sack voll Flöhe, der kaum zu kontrollieren ist. Zunächst meine ich damit die Wirkung auf die ZuschauerInnen, wie am Beispiel von *Becky Sharp* zu sehen ist.

Becky Sharp ist die Adaption des Romans *Vanity Fair* von William Makepeace Thackeray. Becky Sharp (Miriam Hopkins) ist eine Waise, die zusammen mit ihrer Freundin Amelia Sedley (Frances Dee) eine Erziehungsanstalt für junge Frauen besucht und gemeinsam abschließt. Getrieben vom Wunsch in der Gesellschaft aufzusteigen, versucht Becky den Bruder von Amelia Joseph Sedley (Nigel Bruce) zur Heirat zu bewegen, das würden die Eltern jedoch nicht billigen aufgrund von Becky's niedrigem Stand. Sie wird schließlich Gouvernante und kann den verschuldeten Offizier Rawdon Crawley (Alan Mowbray) in die Ehe locken. Becky ist angesehen in der Gesellschaft und lebt im Überfluss mit Rawdon und beide häufen dadurch enorme Schulden an. Durch die Kriegssituation 1815 war der Offizier Rawdon gezwungen nach Brüssel zu ziehen. Das gesellschaftliche Highlight findet dann in Form eines Balls statt am selben Abend als die Schlacht von Waterloo stattfindet. Die Spielschulden des Ehepaares finden kein Ende und Becky sieht sich schließlich gezwungen sich an den Marquis of Steyne (Cedric Hardwicke) zu wenden, um sich das Geld geben zu lassen und im Gegenzug seinen Umwerbungen entgegenzukommen. Die beiden verabreden sich heimlich und Becky's Ehemann platzt dazwischen, was ihn veranlasst sich scheiden zu lassen. Damit beginnt Becky's gesellschaftlicher Abstieg und sie findet sich in

³⁸ Ebd. S. 214.

1.2. Trennung zwischen Artefakt und Narration - *Becky Sharp* -

einer billigen Tanzbar wieder. Der Film schließt wie er begonnen hat: Becky wird von ihrer Freundin Amelia besucht und ihrem Bruder Joseph und dieser, immer noch verliebt in sie, will sie mit nach Indien nehmen. Die Presse nahm den Film gemischt auf, auf jeden Fall nicht so positiv wie den Vorgänger *La Cucaracha*. Es gab einfach noch keinen Maßstab, an dem die Farbe hätte gemessen werden können. Ein Beitrag von 1935 aus dem Magazin *Amateur Movies* mit dem Titel „Learn about shooting color from *Becky Sharp*“ von Karl Hale verdeutlicht das. Dort heißt es:

„Too much color will tire one very quickly. We had occasion to look at many demonstration reels. The longer those reels were the more boresome they became. This was not due to any fault of the color itself, or the way in which the film reproduced that color, but because there was too much color, too many brilliant colors, there was too much clashing of eye interest.”³⁹

Diese Kritik stimmt sich ein in ein Argument, das in den 20er und 30er Jahren häufig zu hören war: Der sogenannte ‚eye strain‘ oder ‚eyesore‘. Der Farbfilm war mit zu viel Farbe zu belastend. Die Farbe war für der Zuschauer nicht zu verkraften oder es langweilte sie. Was hier etwas spekulativ anmutet war ein wichtiger Bestandteil in den Überlegungen des Programms von Technicolor, das lässt sich in Natalie M. Kalmus Schrift *Color Consciousness* gut nachlesen. Der Text dazu entstand 1935, es handelt sich um einen Werbetext, der zukünftigen Filmproduzenten einen Eindruck darüber vermitteln sollte, was Technicolor leistet und was vor allem von Filmfarbe zu erwarten ist. Gemäß des erwähnten Stadiums des Objekts wird in der Phase einer vagen Bestimmtheit viel unternommen, um die Farbe unter Kontrolle zu bringen. Kalmus Ziel war es Farbe natürlich wirken zu lassen und so einzusetzen, dass Farbe stilvoll wirkt, dabei orientierte sie sich an kunstgeschichtlich geprägten Farbabstimmungen aus der klassischen Malerei. Für ihre Kunden war es wichtig, Farbe nicht zu einer Belastung für das Sehen der ZuschauerInnen werden zu lassen. Natalie Kalmus war mit Herbert Kalmus verheiratet und übernahm ab den 30er Jahre die Entwicklung der Farbkompositionen in Technicolor Filmen, weil es jetzt wesentlich mehr Farbtöne zu kontrollieren gab. Sie war ab dieser Zeit mit der *Color Advisory Service* Position betraut. Sie hatte Kunstgeschichte in Zürich, Boston und Ontario studiert.⁴⁰ Die Position des Color Advisory Service stellte bei jedem Dreh und bei der Konzeption der Farbe für einen Film sicher, dass der benannte ‚eye strain‘ sich nicht einstellt: „A super-abundance of color is unnatural, and has a most unpleasant effect not only upon the eye itself, but upon the mind as

³⁹ Hale, Karl, „Learn about shooting color from *Becky Sharp*“, *American Cinematographer*, Juli 1935, S. 312.

⁴⁰ Vgl Higgins, *Harnessing the Technicolor rainbow*, S. 39.

well.“⁴¹ Das Problem das viele Kritiken mit *Becky Sharp* hatten, betraf diesen Effekt, den hier Kalmus beschreibt. Farbe so unkontrolliert verursacht einen Zustand beim den ZuschauerInnen, der als ungewohnt wahrgenommen wurde. Ich möchte an dieser Stelle noch beim Film selbst bleiben und konkretisieren, wie sich die Farbe verhält, dass die Kritik sich so darüber empörte und *Becky Sharp* sogar zum Negativbeispiel für Farbfilm machte.

Becky Sharp ist ein Drama, das die obere Gesellschaft Londons und Brüssels zu einem Ort macht, der vor Prunk überquillt, jedoch seine Lächerlichkeit und Kostümierung dadurch ebenso ausstellt. Nach der Schlacht bei Waterloo wieder zurück in London scheinen Becky Sharp und ihr Mann Rawdon noch immer im geborgten Reichtum zu schwimmen. Wir befinden uns in ihrem Wohnzimmer, in dem Becky gerade auf Kosten eines Freundes Spitze einkauft. Becky trägt ein semi-transparentes weißes Kleid mit Rüschen am Saum und Puffärmeln versehen mit großen, gelben Punkten, dieses Gelb erscheint noch einmal als Bustier, das besonders hervorsteht. Rawdon ist in seiner typischen englischen Uniform zu sehen: Leuchtend rote Jacke mit goldenen Details wie ein Kragen und Achselstück. Sie und Rawdon stehen im Wohnzimmer in einer Totalen Einstellung und sprechen über die Vorzüge des luxuriösen Lebens. Passend dazu gehen beide in diesem Wohnzimmer fast unter. Im Hintergrund sind zwar nicht die gleichen leuchtenden Farben zu sehen aber sie sind in der Sättigung ähnlich wie das Gelb und Rot von Becky und Rawdon (Abbildungsfolge 2). Außerdem lässt sich in diesen Einstellungen die gemalte Kulisse erkenne (die grüne Stoffdrappierung im Hintergrund). Diese Szene wirkt wie aus einer Oper genommen und als Farbfilm aufgezeichnet. Das verwundert nicht, wenn man weiß, dass der Regisseur Rouben Mamoulian mit Robert Edmond Jones zusammenarbeitete, der ein bekannter Broadway-Bühnenbildner war.⁴² Beide arbeiteten natürlich nach den Grundsätzen von Natalie Kalmus, beispielsweise, dass den Hauptfiguren ein gesättigter Farbton einer Farbe zugeordnet werden sollte im Gegensatz zu anderen Figuren oder dem Hintergrund, je wichtiger die Person desto mehr sollte sie durch Kontraste betont werden. Becky ist meist mit einem leuchtenden Blauton versehen oder wie im eben genannten Beispiel mit strahlend goldgelben Details. Wie in vielen Kritiken beschrieben, war die Farbe in *Becky Sharp* mindestens genauso wichtig wie die Narration. Daher ist ein Vergleich mit früheren Filmen aus den 10er Jahren beispielsweise mit *The Beginning of the Serpentine* möglich, weil die Helligkeit und Sättigung der Farben denen von *Becky Sharp* sehr ähnlich sind (Abbildung 3 und 4). Das ist den technischen Schwierigkei-

⁴¹ Kalmus, Natalie, „Color Consciousness“, *Journal of the society of Motion Picture engineers*, August 1935, S. 139-147. Hier S. 142.

⁴² Vgl. Higgins, „Ordnung und Fülle“, S. 55.

1.2. Trennung zwischen Artefakt und Narration - *Becky Sharp* -

ten Technicolors zuzuschreiben, der Eindruck war im drei Farben Verfahren immer noch opak, pastös und strukturarm.⁴³ Noch immer wirkten die Farben nicht natürlich genug und es war mit der Farbpsychologie und Methode (die für die Personen gesetzt wurde beispielsweise) keine Verbindung von Farbe und Narration möglich. Daraus ergab sich, dass der Hinter- und Vordergrund oftmals kaum zu unterscheiden war und dadurch kaum eine Tiefenwirkung zustande kam. Diese Flächigkeit wird in der Szene, als Becky von Rawdon mit dem Marquis of Steyne ertappt wird, deutlich. Sie fällt zu Boden nachdem Rawdon sie von sich stößt und landet auf dem beigen Teppich mit hellblauem Muster, ihr Kleid wiederum greift diese Farben auf, weiß-beiges semi-transparentes Kleid mit vielen Rüschen und blauen Band in der Taille und im Haar. Sie verschmilzt mit dem Teppich als sie ihren gesellschaftlichen Abstieg schon vor Augen hat. (Abbildung 5). Man entschied sich aus diesem Grund für ein Spotlight von oben, um Becky nicht gänzlich im Teppich zu verlieren und um dem Bild Tiefe zu geben. Ich möchte mit der Beschreibung dieser beiden Szenen zeigen, dass es zu dieser Zeit zwar einen Katalog gab nach dem man die Technicolor Filme gerne geraten hätte lassen, es kam jedoch anders. Higgins beschreibt es so: „The isolation of strong colors against strict neutrals gives the style a labored appearance. Color has been so cautiously deployed that it appears stylized.“⁴⁴ Es wurde so sehr an der Kontrolle der Farben als Objekt gearbeitet, dass es nicht möglich war Farbe natürlich in den Film einzuweben, er war noch immer ein Fremdkörper, der Technicolor-Look war in dieser Phase weniger glamourös als viel mehr kitschig und trug dadurch geradezu clowneske Züge.

Das einzige Ziel, das sich Technicolor zu Anfang gestellt hatte war Farben so realitätsnah wie möglich abzubilden, damit bezogen sie sich nur auf die technischen Bedingungen. Um den Farbfilm zu verstehen braucht es jedoch mehr Verständnis als nur von den technischen Voraussetzungen. Ich habe in diesem Abschnitt versucht darzustellen, dass diese Betrachtung zu kurz greift. Der Vergleich mit einer wissenschaftskritischen Position von Massumi sollte zeigen, dass das Medium durch seine Möglichkeiten auch seine Einschränkungen festlegt, indem man Farbe als etwas ansah, dass man bändigen muss, wurde ein Zu-viel-Davon auch zu einer Belastung für das ästhetische Empfinden. Farbe war noch immer das ungreifbare, amorphe Wesen, das sich scheinbar der objektiven und subjektiven Welt entzieht. Eine sprachliche Definition des Farbenkatalogs schien die Antwort auf diese Unkontrollierbarkeit zu sein. Farbe ist und war Affekt und es war eine Schwierigkeit diesen Zustand und den Wirkungsort mit dem Film zu verbinden.

⁴³ Vgl. Flückiger, „Zwischen Chromophobie und Farbrausch.“, S. 35.

⁴⁴ Higgins, *Harnessing the Technicolor rainbow*, S. 53.

Becky Sharp ist meiner Ansicht deshalb kein gescheiterter Versuch, er bietet mit seiner Flächigkeit durchaus Potenzial, das aus heutiger filmwissenschaftlicher Perspektive seinen Reiz hat, wenn es um das Verhältnis zu analogem Material geht.

1.2.1. Form und Material berühren

Ich habe bereits von Farbe in *Becky Sharp* mit der Tendenz Vorder – und Hintergrund aufzulösen bzw. die Figur mit dem Hintergrund zu vereinen, gesprochen. Ich möchte in diesem Teil dazu übergehen zu argumentieren, dass die Rolle der Farbe auch eine haptische sein kann und dass das mit der Flächigkeit zusammenhängt. Diese Flächigkeit entsteht durch die Farbe, der bisher eine störende Funktion zugeschrieben wurde, weil sie als ebenso dominant erscheint wie die Narration. Das erscheint zunächst etwas paradox, wenn es heißt, dass Film haptisch ist, ist der Film doch ebenso wie die Farbe ein Phänomen, dass nicht zu greifen, sondern nur zu sehen ist. Ich möchte in diesem Abschnitt den scheinbar wichtigeren Teil eines Objekts, die primäre Qualität, die durch Vermessung festzustellen ist und damit mit dem Berühren zusammenhängt auf das Sehen übertragen und damit die Farbe greifbar machen. Ein Ansatz dafür lässt sich in der Kunstwissenschaft finden.

Dafür möchte ich mich zunächst dem Vorwurf noch einmal zuwenden, dass *Becky Sharp* ein wenig erfolgreicher Film war, weil er zu anstrengend für das betrachtende Auge sei (‘eye strain’). Dieses Argument basiert darauf, dass die Farbe nicht über die Narration gestellt werden soll. Diese narrativen Normierung findet sich in seiner vollendeten Form im Hollywood Kino. Kristin Thompson spricht mit ihrem *Concept of Cinematic Excess* von eben dieser Norm, von der man abweichen kann. Thompsons Analyse ist in erste Linie eine post-strukturalistische Betrachtung, die sich an eine Filmkritik wendet, die sich zu sehr auf die Narration der Filme konzentriert. Thompsons Kritik richtet sich an die Methode und gegen eine Tradition, die in erster Linie einen Film nach seiner narrativen Kohärenz beurteilt und dabei die Form über den Inhalt stellt. Ich halte ihre Argumentation für durchaus geeignet um auf den Farbfilm angewendet zu werden, weil die Filmkritik ebenso ihre Probleme mit der Farbanalyse hatte. Thompson beschäftigt sich mit Veränderungen, Ungereimtheiten und Lücken im Film, diese können sehr unterschiedlich aussehen.⁴⁵ Diese Störungen werden dann zu einer Art Exzess bzw. Überschuss. Das

⁴⁵ Vgl. Thompson, Kristin, „The concept of cinematic excess“, *Ciné – Tracts. A journal of film, communications, culture and politics* Vol.1/ Nr. 2, Summer 1977, S. 54 – 65. Hier S. 60.

lässt sich an *Becky Sharp* mit den Überlegungen, die ich bereits beschrieben habe, nachvollziehen. Die strahlenden Farben wie Rot, Blau, Grün werden den Hauptfiguren zugeordnet und die Nebenfiguren werden wie Hintergrund behandelt und bekommen kontrastierende und weniger satte Farben, um die Hauptfiguren zu unterstützen. Die Aufteilung der Farbe wird narrativ gerechtfertigt, jedoch führt es nicht dazu, dass die Narration unterstützt wird, sondern die Aufmerksamkeit liegt ganz bei der Farbe. Das heißt wenn wir Farbe beschreiben und uns darauf beschränken wie Farbe narrativ funktioniert, dann ist das nicht logischer, sondern man macht Gebrauch von Logik um Farbe zu beschreiben, wenn sich Farbe jedoch in diese nicht einfügt, wird sie als störend wahrgenommen.⁴⁶ Während Technicolor verzweifelt versucht die Farbe unter die narrative Kontrolle zu bringen, bildet sich zur selben Zeit Anfang der 30er Jahre eine rege Amateurfilmszene aus, die vor allem stummen Farbfilm produziert. Man kann sagen, dass es zwar schon Ende der 20er Jahre die Verfügbarkeit von Farbfilm für die AmateurInnen gab, aber erst 1935 mit dem Aufkommen von Kodachrome folgte der Siegeszug innerhalb der Amateurfilmszene. Das lag zum einen daran, dass Kodachrome in 16mm für das Filmen oder Projizieren keine Filter brauchte, man konnte den Film, der belichtet und entwickelt wurde, auch für die Projektion verwenden, für die professionelle Filmindustrie war dieses Filmmaterial jedoch unbrauchbar. Für die Amateurszene war es möglich naturgetreue Farben herzustellen ohne viel Aufwand.⁴⁷ Wie in dieser Hobbyszene mit Farbe umgegangen wurde, soll an dieser Stelle dem Vorhaben von Technicolor gegenübergestellt werden. Die ACL (Amateur Cinema League) stellte früh fest, dass Experimente mit Farbe ein wesentlicher Teil des Filmschaffens ist. Charles Tepperman, der zu diesem Bereich forscht, fasst es so zusammen:

„In the 1930s when color films were still a rarity in commercial theatres, amateurs claimed color filmmaking as their own terrain for aesthetic experimentation and discovery. For many users, color film was appealing primarily for the opportunity it presented to produce more lifelike representations of the world than black-and-white film.“⁴⁸

Die Filme waren geprägt durch einen experimentellen Stil, es ging vor allem darum die Welt durch neue Augen zu sehen und diese farbige Welt kennenzulernen. Diese Freiheit konnte nur dadurch entstehen, weil die AmateurInnen nicht an ein narratives System gebunden waren und daher nicht versuchen eine Geschichte zu erzählen. Eine der bekannten Gesichter, der über viele

⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 62.

⁴⁷ Vgl. Tepperman, Charles, „Color unlimited. Amateur color cinema in the 1930s.“, *Color and the moving image. History, Theory, Aesthetics, Archive*, Hg. Simon Brown/Sarah Street/Liz Watkins, New York: Routledge 2013, S. 138 – 149. Hier S. 145.

⁴⁸ Ebd. S. 147.

Farbfilmverfahren bei dem Hobby Fotografie blieb, war John Hansen. Einer seiner Filme *Studies in Blue and Chartres Cathedral* 1931, zwar noch mit Kodacolor gefilmt, aber programmatisch für sein Schaffen. Der Film entstand während einer Reise nach Frankreich, er filmte die Chartres Kirche, widmete sich dem bunten Fensterglas und beobachtete das Farbenspiel, das sich ergab durch den Lichteinfall. Die Kamera bewegt sich kontinuierlich über die Glasfront in einer nahen Einstellung (Abbildung 6). Er versuchte eine mediumsspezifische Methode zu finden die Bewegtheit des Lichts darzustellen. Ohne die Grundlage einer Narration scheint es, dass im Farbfilm viel mehr Freiheit bestand sich auszuprobieren, sicherlich stand hinter den Amateurfilmern keine enorm kostenreiche Produktion, die darauf wartete, dass die BesucherInnen in die Kinos stürmten, aber die AmateurInnen gaben sich kaum Mühe Geschichten zu erzählen, sondern gaben sich der neuen Sehgewohnheit zunächst hin.

Solange die Narration als Richtwert für den Farbfilm gilt, muss diese einen wesentlichen Teil in der Analyse im Farbfilm einnehmen. Deshalb soll Thompson's systematische Analyse klären was dieser Exzess eigentlich ist, der erst durch eine Narration entstehen kann. Eine ihrer Ausgangsüberlegung stammt von Roland Barthes Begriff des *stumpfen Sinns*, der besagt, dass kein Sinn hergestellt werden kann und dafür ist die Materialität besonders wichtig. Barthes analysiert vor allem Fotografie. Ich möchte hier in Erinnerung rufen, dass alle Filme, die ich in dieser Arbeit bespreche analog produziert wurden und dass somit das Material einen wesentlichen Teil des Films ausmacht. Das hat zur Folge, dass sich das Material im Film selbst bemerkbar macht durch Kratzer, Verzerrungen und Staubteilchen. Diese sind sichtbar, wenn das Material nicht analog oder digital davon befreit wird. Das ist eine Entscheidung, die man heute überdenken kann. Dabei kann man das Ziel verfolgen einen solchen Eindruck zu vermitteln, wie ihn das ursprüngliche Publikum hatte. Neben der Farbwirkung von *Becky Sharp*, die ich bereits beschrieben habe, die dazu tendiert zu strahlend zu sein und dadurch Muster und Struktur zu verschlucken, gesellen sich diese Eigenheiten des Materials dazu. Beides sind Hinweise auf die Materialität des Films selbst und können durch digitale Restaurierung unsichtbar gemacht werden. Farbe ist auch ein Teil dieses Materials, auch wenn sie bisher wie eine sekundäre Qualität behandelt wurde, die nicht zu greifen ist. Thompson lehnt Barthes Betrachtung ab, da es ihrer Ansicht nach nicht darum geht eine Sinnerzeugung zu verhindern, sondern eine Sinnstruktur zu durchbrechen. Thompson leiht sich den Begriff Exzess von Stephen Heath, der Filme vor allem nach Szenen mit unmotivierter Handlung oder Hindernisse für die Handlung untersucht. Das trifft zwar nicht auf *Becky Sharp* zu (das bemerkt Thompson auch für ihre Analysen), jedoch hat Heaths Begriff

immer noch mehr mit Sinnerzeugung zu tun als die Beschreibung von Barthes. Dem Exzess steht der Stil verwandt zur Seite. Sobald sich die Farbwirkung von Technicolor nach *Becky Sharp* etablierten konnten, kann man von einem Technicolor-Stil sprechen, der sich von anderen Firmen unterscheidet, wie beispielsweise Agfacolor. Der Stil ist jedoch etwas, was Wiederholung braucht, um sich als Charakteristikum durchzusetzen. Die Sehgewohnheiten mussten sich in den 30er Jahren erst an die Farbe gewöhnen, um dann in den 40ern bereits als Stil erkannt zu werden.⁴⁹ Wie bereits erwähnt galt Technicolor in den 20er Jahren als eine Farbfilmmethode, die durch ihre satten Farben besonders malerisch wirkte. Die Produktionen aus den 40er Jahren verwendeten Farbe dann als Element der Erzählung (wesentlich kontrollierter als in den 30er Jahren). Diese Perspektive braucht eine gewisse Zeit, um sich zu etablieren. So verhält es sich auch bei den angesprochenen Fehlern im Filmmaterial. Für einen antiken Look haben sich Elemente wie Kratzer oder Staub bereits als Filter in der digitalen Fotografie selbstständig gemacht.

Thompson definiert Exzess als eine Lücke in der Motivation, ein gutes Beispiel dafür ist der formalistische Film in Russland der 20er Jahre. Es braucht eine Motivation durch Komposition und schon wird der Exzess zu einem Zeichen, dass eine bestimmte Bedeutung hat und gelesen werden kann.⁵⁰ Thompson unterscheidet vier verschiedene Situationen wie Exzesse durch mangelnde Motivation entstehen kann. Dabei ist an zweiter und dritter Position wichtig, dass es Zeit für die Wahrnehmung braucht.⁵¹ In *Becky Sharp* hat man das Gefühl, dass es genau daran fehlt. Es sind häufig Einstellungswechsel zu beobachten, die die Aufmerksamkeit der Zuschauer lenken sollen. Oftmals wird in einer Totalen erst die ganze Szene gezeigt, um dann in eine Halbtotale zu wechseln. Das hat den Grund, weil nur so die Aufmerksamkeit auf die Personen gelenkt werden kann, weil alle übrigen Gegenstände im restlichen Raum durch die Farben ebenso leuchtend sind und daher die Aufmerksamkeit der ZuseherInnen zu sehr auf sich lenken würden.⁵² Man lässt der Farbe offensichtlich nicht genügend Zeit, um als Attraktion wahrgenommen zu werden und dadurch wirken manche Szenen gehetzt und fahrig. So auch in der Szene, die ich bereits beschrieben habe, als Becky mit ihrem Mann in ihrem Wohnzimmer steht und von ihrem Reichtum spricht und um sich deutet, es bleibt jedoch kaum Zeit den Raum zu betrachten. Im Zuge eines neuen Farbverfahrens ist Zeit entsprechend zu bemessen sicherlich noch Verhandlungssache, es steht jedoch fest, dass *Becky Sharp* heute noch, wo sich die ZuschauerInnen an

⁴⁹ Vgl. Thompson, „The concept of cinematic excess“, S. 55.

⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 57.

⁵¹ Vgl. Ebd. S. 58.

⁵² Vgl. Higgins, *Harnessing the technicolor rainbow*, S. 54.

Farbe gewöhnt haben, etwas von dieser Getriebenheit hat. Diese Langsamkeit scheinen sich die FarbfilmamateurInnen im Gegensatz dazu genommen zu haben.

Die Frage ist damals wie heute: Wie viel Zeit und Aufmerksamkeit soll dem Material und der Farbe zukommen? Diese Frage stellt sich erneut die Filmrestauration, wenn beschädigtes Material restauriert werden soll. Wie viele der Staubpartikel, Kratzer, Laufspuren oder Verzerrungen sollen behoben werden, zusätzlich zu der Frage, wie soll verblasste Farbe wieder hergestellt werden? Für beides gibt es Methoden, durch digitale Restaurierung kann jedes eingescannte Material stark verändert werden. Dafür braucht es jedoch auf Grundlage dieser das passieren soll. Für Kratzer sieht es noch einfach aus, sie sind da wo sie nicht sein sollten und werden ausradiert. Wenn zu wenig vom eigentlichen Bild mehr vorhanden ist, ist die Frage, wie viel man davon rekonstruieren will? Bei Farbe verhält es sich jedoch noch etwas komplizierter. Bei analogem Filmmaterial ist es oftmals der Fall, dass Farben gleichmäßig verblassen, was dazu führt, dass es keine Referenzfarbe gibt, an der man sich orientieren könnte was Helligkeit bzw. Sättigung betrifft. Die Folge daraus:

„As a consequence, film restorers often need to guess (this should of course be a well-educated guess) what colors are to be restored. (...) The restorers' work is based on their knowledge of the historical context from which the work to be restored originates, of the technology used to produce it, as well as the knowledge of the work itself and of its maker(s). Based on this knowledge, the restorer will finally resort to an interpretation to restore the original look of the work.“⁵³

Unter der Betrachtung, dass es bei der Restauration professionelles Raten benötigt, wiederholt sich die Problematik von der ich bereits in der philosophischen Betrachtung von Farbe gesprochen habe: Wie soll Farbe dargestellt werden? Technicolor ist sich sicher, die Technik soll so naturnah wie möglich Farbe abzeichnen und in der Restauration stellt sich oftmals die Frage, wie diese Farbe denn wohl aussah. Diesbezüglich hilft leider ein fester Technicolor Katalog, in dem alle Farben aufgeführt wurden, nicht. Wenn nicht alle Kratzer und nicht alle Farbverwaschungen eliminiert werden, behält der digitalisierte Film immer noch die Optik eines alten Films. Gehen wir nun von der Entscheidung aus, dass leichte Schäden im Filmmaterial behalten werden, dann haben wir einerseits eine mediumsreflexive Perspektive und andererseits wird die Flächigkeit durch Farbe dadurch stark hervorgehoben.

⁵³ Fossati, Giovanna, *From grain to pixel. The archival life of film in transition*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2009. S. 91.

Was Flächigkeit mit haptischem Film zu tun kann, das erklärt Antonia Lant in ihrem Aufsatz *Haptical Cinema*. Lant's Analyse bezieht sich zunächst auf einen Bereich, dem sich die Kunstwissenschaft zugewendet hat, eine Unterscheidung zwischen taktil, haptisch und visuell. Eine Diskussion, die um die Jahrhundertwende mit dem Aufkommen der Fotografie ihren Anfang nahm.⁵⁴ Zunächst gilt es die frühe Filmgeschichte mit der Malerei zu vergleichen. Der Kunsthistoriker Alois Riegl, der sich viel mit früher Ägyptischer Kunst beschäftigte, ging davon aus, dass es einen Wechsel nach der frühen Ägyptische Kunst zu einer Objektivität eines visuellen Erscheinens gab, weg von einem taktilen Erscheinen (in seinem Werk *Die spätromische Kunstindustrie* von 1902). Damit waren die taktilen Sinne der ZuseherInnen wichtiger als die optischen. Für Riegl sind Reliefs, die in dieser Zeit entstanden sind, ein Hinweis darauf, dass man versucht hat keine Tiefe entstehen zu lassen, für ihn ist die alte Ägyptische Kunst die flachest mögliche Kunst. Dazu trug nicht nur das flache Relief bei, sondern auch die Perspektive der Figuren, die keine Illusion erzeugten im Raum zu stehen, sondern im Profil zu sehen sind, hinzu kam eine monochrome Farbe, in der die Figuren eingefärbt waren. Die Figuren sollten klar voneinander getrennt werden.⁵⁵ Jetzt müsste man annehmen, dass der Film mit dieser Kunst kaum etwas gemeinsam hat, weil im Film die Perspektive und Tiefe sehr wichtig ist, was ihn mehr zu einer optischen Kunst macht als zu einer haptischen. Das sah Walter Benjamin beispielsweise anders. Er argumentiert u.a. Im Kunstwerkaufsatz, dass das Kino haptisch ist, trotz der offensichtlichen Unmöglichkeit das Filmbild wie ein Relief abzutasten, weil das Kino auf uns als ZuseherInnen durchaus haptisch einwirkt, wir erfahren die Filmbilder körperlich, ganz anders, als es sich bei einem Bild mit einer sogenannten Aura verhält, für dieses Verhältnis braucht es Distanz.⁵⁶ Die kräftige Farbe in *Becky Sharp* ist das wovon Benjamin spricht, sie kann einen schockähnlichen Zustand auslösen, damit benennt man den ‚eye strain‘ und den Exzess, weil die Farbe sich über die Narration stellt. Aus dieser Sicht macht die Farbe *Becky Sharp* zu einem haptischen Film, die Filmschäden auf dem analogen Material verstärken diesen haptischen Eindruck der Farbe. Diese Schäden machen das Medium sichtbar und könnten so die Wirkung der Farbe verstärken, wenn

⁵⁴ Für weitere Informationen siehe Hildebrand, Adolf von, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg: Heitz² 1897. Adolf von Hildebrand erwähnt den Begriff des Haptischen und untersucht die Unterscheidung zwischen optisch und taktil näher. Die Hellenistische Malerei ist eine optische Kunst und die antike Ägyptische Kunst eine taktile Kunst. Heinrich Wölfflin trifft eine weitere Unterscheidung zwischen taktil und visuell. Dabei weist er das Taktile vor allem einer primitiven Kunst zu. Für weitere Informationen Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichte Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Basel: Schwabe¹⁸ 1991.

⁵⁵ Vgl. Lant, Antonia, „Haptical Cinema“, *The MIT Press* Vol. 74 October 1995, S.45 – 73. Hier S. 65.

⁵⁶ Vgl. hierzu „Man vergleiche die Leinwand, auf der der Film abrollt, mit der Leinwand, auf der sich das Gemälde befindet. Das letztere lädt den Betrachter zur Kontemplation ein; vor ihm kann er sich seinem Assoziationsablauf überlassen. Vor der Filmaufnahme kann er das nicht. (...) Darauf beruht die Chockwirkung des Films, die wie jede Chockwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will.“. Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006. S. 66f.

sie über die Narration gestellt wird. Die Distanz zwischen Filmbild und BetrachterIn kann gestört werden. Ich möchte daher den Begriff der Haptik nicht nur an der Farbe festmachen, sondern auch an der Lesart, dass diese Materialschäden eine Fläche erscheinen lassen, die zum Berühren einlädt. Der Blick wird manchmal so stark davon eingenommen, dass der eigentliche Film dadurch in den Hintergrund tritt. Wenn ein Partikel über mehrere Bilder lang zu sehen ist (ein Haar oder ein Staubkorn) und durch die Filmbewegung verschoben wird, dann kann der Blick daran haften bleiben und mitwandern. Das macht das Filmbild haptisch. Aus Riegels kunstwissenschaftlicher Analyse übertragen auf den Film ergibt sich, dass Film je geringer die allumfassende illusionistische Darstellung ist, desto haptischer wird das Bild. Riegel macht das ab dem Punkt fest, als die Griechen ihren Figuren nicht nur Höhe und Breite gaben, sondern auch Tiefe und die Figuren lebensgroß und realistisch darstellten. Man ging nicht mehr an die Figur heran, um sie zu betasten, sondern man behielt Abstand, um die Illusion in Gänze betrachten zu können. Daraus schließt Riegl, dass mehr Materialität nicht gleich mehr Gegenteil.^{57 58} Eine ähnliche Weiterführung dieser Überlegung von Riegel stellt auch Wilhelm Worringer in *Abstraktion und Einfühlung* von 1908 auf. Für ihn ist Abstraktion eine Flachheit, die dem Taktilem näher ist als dem Optischen, weil man durch etwas abstrakt geometrisch Reduziertes sich nicht einfühlen kann, fordert stattdessen zum Berühren auf, insofern die Geometrie nicht eine natürliche Situation nachahmt (Zentralperspektive).⁵⁹ Unter dieser Betrachtung laden Materialfehler bei *Becky Sharp* dazu ein, sich das Filmmaterial vorzustellen auf das kopiert wurde, man würde vielleicht nicht so weit gehen den Film berühren zu wollen, wie bei einem Relief, jedoch wird dem Film hier eine Ebene hinzugetragen, die genauso auch verschleiert werden kann. An dieser Stelle lässt sich eine Brücke schlagen zu einer phänomenologischen Filmanalyse, wenn es um die nähere Beschreibung eines taktilen Kinos geht. Ich habe dafür in diesem Kapitel den Anfang gelegt, indem ich versucht habe die Filmoberfläche zu definieren. Die Oberfläche des Films, zum Beispiel des Celluloid-Films auch als Haut betrachtet werden.⁶⁰ Eine Haut, die wir berühren können und die uns berührt. Darauf werde ich später noch ausführlicher eingehen. Ich habe in diesem Kapitel versucht zu zeigen, dass Farbe und Narration ein Zwillingsspaar sind, das eine Zankbeziehung führt. Daher wirkt es wie eine Befreiung, wenn man sich die AmateurfilmerInnen an-

⁵⁷ Vgl. Lant, „Haptical Cinema“, S. 72.

⁵⁸ Riegels Überlegungen dazu gehen Walter Benjamin nicht weit genug. Für ihn müssen diese formalen Beobachtung in einer Schlussfolgerung um gesellschaftliche Veränderungen weitergedacht werden. Siehe dazu Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 18.

⁵⁹ Vgl. Lundemo, Trond, „The Colors of haptic space. Black, blue and white in moving images“, *Color. The film reader*, Hg. Angela dalle Vache/Brian Price, New York: Routledge 2006. S. 95.

⁶⁰ Vgl. Barker, Jennifer, *The tactile eye. Touch and the cinematic experience*, London: University of California 2009. S. 29.

sieht, die fasziniert von Farbe einfach experimentieren und sich nicht um Narration kümmern. Technicolor begibt sich gleich in den Kampf Farbe der Narration anzupassen. Farbe sowie die Materialschäden am Filmmaterial machen den frühen Farbfilm zu einem taktilen Medium, das andere Sinne herausfordert. Farbe stellt in *Becky Sharp* einen Überfluss dar, der wieder zurückführt zu einer Farbwahrnehmung, die nicht nur in einem rationalen Sinne stattfindet, sondern vor allem in einem haptischen. Diese taktile Betrachtung des Films stellt sich gegen eine optische Betrachtung, die eine Wertung der Sinne aufstellt, eine optische Beurteilung wird über eine gefühlte gestellt. Darauf geht Gilles Deleuze ein, wenn er von einem Haptischen redet, das weder über noch unter einem Optischen eingeordnet wird, er möchte hier einen Mittelweg finden und vor allem ein optisches Regime beenden.⁶¹ Die Überlegungen von Deleuze möchte ich im nächsten Abschnitt noch vertiefen, wenn er über die Malerei bei Francis Bacon spricht.

⁶¹ Vgl. Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. Logik der Sensation*, München: Wilhelm Fink Verlag 1995. S. 94.

1.3. Figur und Farbe - *Trail of the Lonesome Pine* und *Immensee* -

Der Farbfilm war geprägt von einigen technischen Entwicklungsschritten, die für die Firma Technicolor bedeuteten, dass es Erfolge in der natürlichen Darstellung von Farbe gab und Rückschläge. In den frühen 30er Jahren war Technicolor vor allem an einer massentauglichen Farbdarstellung und Ästhetik interessiert. *Becky Sharp* als ein Beispiel war weder ein großer Kinoerfolg noch besonders beliebt unter den Kritikern. Ein erster erfolgreicher Versuch nach *Becky Sharp* war *The Trail of the Lonesome Pine*, Regie: Henry Hathaway USA 1936. Das war der erste erfolgreiche 3 Farben Technicolor Film, basierend auf der Geschichte von John Fox.⁶² Der Film spielt in den Blue Ridge Bergen in Virginia, das brachte den deutschen Verleih dazu den Film als Bergfilm zu bewerben mit dem Titel *Kampf in den Bergen*. Es geht um die Familie Tolliver, die in den Bergen einen generationenübergreifenden Kampf mit den Falins führt. Die Tolliver sind eingenommen von ihrer eigenen einfältigen Welt, was unterstrichen wird durch das Setting in einer Berglandschaft und einer Abgeschlossenheit von jeder modernen Zivilisation. Das ändert sich als eine Firma die Kohle in den Bergen abbauen möchte, dafür braucht es eine Eisenbahnlinie, die über die beiden Grundstücke der Familien führen soll. In dieser Konfrontation aus Familienzank und Naturidylle tritt der junge Ingenieur Jack Hale (Fred McMurray). Er trifft auf Dave Tolliver (Henry Fonda), der Verlobte (und Cousin) von June Tolliver (Sylvia Sydney). June verliebt sich in Jack und ist angetan von seiner Weltoffenheit und zieht damit Dave's Zorn auf sich. Jack erwidert June's Liebe nicht sofort und schickt sie zunächst zu Verwandten, damit sie dort eine entsprechende Bildung bekommt, weil sie wie alle in der Familie Illiteratin ist. Während dieser Zeit dauert der Kampf der beiden Familien weiter an und dabei kommt June's kleiner Bruder Buddy (George „Spanky“ McFarland) bei einem Unfall ums Leben. Zum Begräbnis erscheinen alle Familienmitglieder danach gesteht Jack June seine Liebe. Dave will sich opfern um die Streitigkeiten der Familien aufzulösen und zum Haus der Falins gehen und wird dort dann erschossen, über diesen Verlust schließen die beiden Familien tatsächlich Frieden.⁶³ In *The Trail of the Lonesome Pine* wird eine wesentlich chromatischere Farbpalette verwendet als noch bei *Becky Sharp*, dabei ist wichtig, dass diese über den gesamten Film hinweg wiederholt wird und so leichte Veränderung bereits eine große, emotionale Wirkung haben. Die Atmosphäre einer ursprünglichen Natur ist dabei die Grundlage, von der sich diese Abheben sollen. Die Figur des Tater (Fuzzy Knight) wandert durch die Berge und singt dabei seine Vaga-

⁶² Vgl. Higgins, *Harnessing the technicolor rainbow*, S. 92.

⁶³ Vgl. Ebd. S. 94.

bundenlieder, was die Gelegenheit bietet einen einfachen Lebensstil mit Bildern von verwolkten Bergen darzustellen. Die Figuren fügen sich durch ihre Kleidung alle in die gedämpften Farbtöne von Grau, Blau, Grün und Braun ein. Hier unterstützen die Lieder die Natur, um ein gedämpftes und gediegenes Bild zu erzeugen.⁶⁴ Damit wird dem Wunsch nachgekommen, der bereits bei *Becky Sharp* geäußert wurde, nicht zu viel Farbe und wenn dann nur in träumerischen oder phantasiereichen Sequenzen. Die Angst vor der Farbe war groß und Technicolor versuchte mit *The Trail of the Lonesome Pine* einen besser verträglichen abendfüllenden Film zu präsentieren. Was wurde nun geändert? Es sollte guter Geschmack bewiesen werden durch Farben, die eine Analogie zueinander aufweisen d.h. sich in Farbton ähneln oder besser noch Variationen einer Farbe und wenn Kontraste verwendet wurden, dann nur Komplementärkontraste.⁶⁵ Die Exzesse von denen ich bei *Becky Sharp* gesprochen habe, sollten nicht mehr so extrem sein und weniger oft und wenn dann sollten die farblichen Betonungen dafür sorgen, dass gezielt Emotionen in der Narration unterstützt werden. Ich habe in den vorherigen Kapiteln davon gesprochen, dass *Becky Sharp* vor allem als eine Demonstration verstanden werden kann, durch die eine Möglichkeit geschaffen wurde Farbe zu zeigen. Nun wurde dieser Versuch jedoch nicht besonders gut aufgenommen und die Kritiker waren fast verführt dem Farbfilm gar kein Potenzial zu bescheinigen. Interessant an dieser Stelle ist, dass es in dieser Zeit durchaus möglich gewesen wäre, Farbe etwas reduzierter darzustellen. Das liegt vor allem an der Veränderung der Fixierung des Materials, die dafür sorgte, dass Farbe nicht verläuft, sie hatte eigentlich die Tendenz gefördert Farben ausgewaschener aussehen zu lassen. Die Filme wie *Becky Sharp* oder *The Trail of the lonsome Pine* wurden mit Material hergestellt, dass weniger satt und kontrastreich sein müsste, jedoch erscheinen vor allem *Becky Sharps* Farben als besonders lebendig und grell. Es lässt sich hier erkennen, dass die Technik die Filmemacher nicht so sehr zur Geisel nahm, wie ich bisher vermuten ließ. Man hätte *Becky Sharp* wesentlich reduzierter in seinen Kontrasten darstellen können, man hätte die Farbauswahl dem anpassen können, wenn man das gewollt hätte. Das hat man dann in *The Trail of the Lonesome Pine* getan. Farbe änderte sich also nicht primär aufgrund von technischen Fortschritten, sondern weil die Nachfrage sich geändert hatte. Diese Beobachtung stützt mein Argument, dass ich mit Massumi bereits besprochen habe. Das Objekt Farbe ist in diesem Zusammenhang weniger von der Technik abhängig, welche im Labor erforscht wird, sondern von der Erwartungshaltung, wie Farbe Emotion unterstützen soll. Massumi nennt das

⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 101.

⁶⁵ Vgl. Ebd. S. 90.

zweite Stadium, dass das Objekt durchläuft „useful definition“.⁶⁶ Im zweiten Stadium wird die Farbe soweit definiert, dass sie brauchbar ist, was vor allem einen Marktwert meint. Die Farbe wird erst jetzt endlich brauchbar, was daran liegt, dass Technicolor weiß, was der Markt gerne hätte.⁶⁷ Zunächst braucht es dafür ein System der Farbe, das meint auch eine sprachliche Bezeichnung der Farbtöne, dazu komme ich jedoch ausführlicher im nächsten Kapitel. Es darf Kontraste geben im richtigen Moment, aber Zurückhaltung ist das oberste Gebot. Deshalb kategorisiert Scott Higgins die Filme ab der Zeit von *The Trail of the Lonesome Pine* in einem *Restraint Mode*. Diese Zurückhaltung bezieht sich vor allem auf die Wirkung der Farbe. Man kann in *The Trail of the Lonesome Pine* zwei Szenen farblich vergleichen, um zu sehen, dass es eine Variation gibt, was die Sättigung betrifft und die Arbeit mit Licht und Schatten mit Abstimmung auf die emotionale Wirkung stattfindet. Als die Eisenbahnstrecke gebaut wird, ist Buddy eingenommen von der neuen Technik und jeden Tag bei den Arbeitern. Eines Tages wird er von Tater nach Hause gebracht, währenddessen singt er *Love is everywhere* und als Illustration dazu ist das sommerliche Umland zu sehen. Das karamellige Braun und helle Himmelblau sind in der Sättigung besonders auffällig (Abbildungsfolge 7). Im Gegensatz dazu steht die Beerdigung von Buddy als emotionaler Höhepunkt und Wendepunkt in der Dreiecksbeziehung zwischen June, Jack und Dave. Die Beerdigung beginnt mit einem Blick auf die Berge im Sonnenuntergang (ähnliche Einstellungen werden oft für Szenenwechsel verwendet), was das Licht warm erscheinen lässt. Das Licht bleibt weiterhin warm, aber die Schatten nehmen zu, was auch an der Tageszeit liegt, ebenso werden die Farben dunkler (Abbildungsfolge 8). In dieser warmen und schattigen Stimmung wird nun der Junge beigelegt. Es liegt ein leichter Nebel über der Eröffnungsszene und nur die herbstlichen Blätter leuchten warm, dazu singt Tate *Twilight on the trail* und ebensolches Licht wird auch inszeniert. Die Schatten ziehen sich lang und der Tag neigt sich dem Ende zu, bis June zum Abschluss in Tränen ausbricht. Man merkt an dieser Stelle, dass viel mehr mit Licht und Schatten gearbeitet wurde als bei *Becky Sharp*. Diese Szene ist ein Beispiel für die zurückhaltende Gestaltung einer Emotion, die niveauvoll und angemessen erscheinen

⁶⁶ Vgl. Massumi, *Parables for the virtual*, S. 214.

⁶⁷ Es lassen sich an dieser Stelle noch weitere Schlussfolgerungen ziehen, die sich vor allem auf die Medientheorie beziehen. Zunächst sei hier Walter Benjamin erwähnt, der im Kunstwerkaufsatz davon spricht, dass sich durch ein neues Medium (in diesem Fall kann man den Farbfilm als Medienvariation verstehen) die Wahrnehmung verändert. Das heißt auch, dass es zunächst das Medium Farbfilm gab bevor es ein Bedürfnis nach Farbe gab. Ein weiterer Ansatzpunkt wäre der von Marshall McLuhan, der davon spricht, dass das Medium wichtiger sein kann als der Inhalt, der transportiert wird. So verhält es sich auch mit der Farbe in diesen Anfangsjahren, die Narration ist zum Teil untergeordnet bzw. kein Gegenstand der Kritik. Für weitere Informationen dazu siehe McLuhan, Marshall, *Understanding media. The extensions of man*, New York: Gingko Press 2013. Ich möchte diese beiden Ansätze jedoch nicht weiter verfolgen, weil ich der Farbe vor allem affektive und emotionale Rolle zuschreibe und sie nicht primär als Medium betrachte.

sollte. Es lässt sich jedoch bereits eine Tendenz erkennen, die in den nächsten Jahrzehnten noch weiter verfeinert werden wird. Die Entwicklung eines Charakters wird mit Farbe gedoppelt bzw. gestützt und dadurch reflektiert der Film seinen eigenen Gebrauch von Farbe. So passiert es bei June, die sich von einem wilden Mädchen (Jack nennt sie „little savage“) zur eleganten Dame wandelt. Ein Kleid, das sie häufig trägt ist ein dunkelblaues mit Knopfleiste an der Brust, dieses trägt sie zu Beginn und bei Buddys Beerdigung. Als June dann in die Stadt geschickt wird, um eine Ausbildung zu bekommen, unterstützen ihre Kleider den Wandel. Bei der Abfahrt trägt sie ein enges Kleid mit großem Karomuster in hellem Grau und dunklem Braun mit einem Strohhut. Bei ihrer Rückkehr trägt sie ein tannengrünes Kostüm mit passendem Hut und einer Brosche mit rotem Stein. Der Unterschied ist äußerst auffällig. In der Zwischenzeit telefoniert sie mit Jack und ihrem Vater und der Film treibt diese Entwicklung auf die Spitze. June ist mit einem pastelligen rosafarbenen Kleid in einem Mädchenzimmer mit weiteren pastelligen und beigen Farben ausgestattet auf einem Kanapee zu sehen. Die Einrichtung wirkt mehr als überladen im Gegensatz zur einfachen Hütte der Familie. Im Gegenschuss wird das Telefonat mit Jack dargestellt und während er mit ihr telefoniert betrachtet er ihr Foto auf seinem Schreibtisch in schwarz-weiß und davor stehen einige Buntstifte, als ob June von einer schwarz-weißen bzw. gewöhnlichen Persönlichkeit zu einer farbigen lebhafteren gewechselt hat. Später als sie erfährt wie Buddy ums Leben gekommen ist gerät sie in einen Streit mit Jack und reißt sich den grünen Hut vom Kopf, um zu unterstreichen, dass der moderne Lebensstil mit Buddys Tod ihrer Meinung nach im Zusammenhang steht (Abbildungsfolge 9).

Man kann sagen, dass Technicolor bisher zwei Methoden fand mit Farbe im Film umzugehen. Einmal wird Farbe für die Erzeugung von Stimmung und Emotion benutzt und als Dopplung der narrativen Entwicklung. Dieser Verwendung werde ich noch etwas genauer an *Leave Her to Heaven* betrachten. Farbe und Emotion werden hier vor allem als Funktion angesehen, als Nutzen. Dafür braucht es vor allem eine Trennung von Artefakt, zu der man die Farbe zählen kann, und Narration. Diese Trennung wurde von der kognitiven Filmtheorie bereits auf ihre emotionale Wirkung hin analysiert. Ed S. Tan ist hier der Vorreiter gewesen. Er beschreibt Film als eine Maschine der Emotion und unterscheidet hierfür zwischen Fiktion- und Artefaktemotionen, die vor allem an die Passivität der ZuschauerInnen geknüpft ist. Ihm geht es darum eine Argumentation für die Emotionen im Kino zu finden. Diese werden primär durch die Narration gebildet und

die Artefakte sind dieser im besten Fall untergeordnet.⁶⁸ Unter Artefakt fallen Faktoren wie Musik, Kostüm, Spezialeffekte, eben alles was künstlerisch von menschlicher Hand geschaffen wurde. Die Emotion ist damit an das Objekt Film gebunden und entsteht primär entweder aus der Narration oder dem Artefakt. Es sei an dieser Stelle noch nicht erläutert inwiefern diese kognitive Bestimmung mit Affekt und Farbe zu vereinbaren ist, jedoch ist auffällig, dass Technicolor Farbe nach einem ähnlichen Schema betrachtet. Ich habe zur näheren Bestimmung eine Grafik erstellt, die alle hier besprochenen Filme mit Hinblick auf diese Trennung veranschaulicht (Abbildung 10). Man kann sich die unterschiedlichen Stadien der Filme wie Ausschläge bei einem Pendel vorstellen. Das Pendel repräsentiert Farbe als Artefakt und schwingt über einer Ebene der Narration, die immer der Ausgangspunkt ist. Ganz auf der linken Seite befindet sich in meiner Besprechung *Becky Sharp*. Die Farbsituation bekommt hier deutlich mehr Aufmerksamkeit als die Narration, deshalb hebt sich das Farbpendel von der Narration ab und gewinnt mehr Raum, ich habe bereits davon gesprochen. Ich werde später noch schildern, wie sich eine ähnliche Situation bei *Leave Her to Heaven* gestaltet, obwohl die beiden Film sehr unterschiedlich sind. Deshalb ist *Leave Her to Heaven* auf der anderen Seite, weil der Effekt nach Tan sehr ähnlich wäre, es sich jedoch um eine vollkommen andere Art handelt mit Farbe bzw. dem Artefakt umzugehen. Es gibt eine Ruheposition in der Mitte, in der sich Farbe und Narration gleichwertig zueinander verhalten. *The Trail of the Lonsome Pine* befindet sich leicht neben dieser idealen Situation in Richtung einer komplexen Verwendung von Farbe wie in *Leave Her to Heaven*. Diese Sondersituation schreibe ich vor allem der schon beschriebenen Reflexion der Weiterentwicklung Junes durch ihre Garderobe zu.

Die Mitte meint eine Übereinstimmung von Artefakt und Narration und diese habe ich mit dem Film *Immensee*, Regie: Veit Harlan, D 1944 besetzt. *Immensee* entstand viel später als *Becky Sharp* oder *The Trail of the Lonesome Pine*. Die Farbfilmentwicklung im deutschsprachigen Raum hat mindestens eine so lange wie abwechslungsreiche Geschichte wie die in den USA. Entscheidende Faktoren in den 30er und 40er Jahren sind jedoch der Kostenfaktor Krieg und die Verwendung des Films als Propagandamittel während der Nazi-Zeit. Agfacolor entwickelte 1936 bis 1939 ein Negativ-Positiv-Verfahren, das heißt, dass das Kameranegativ einfach in ein Positiv umgewandelt werden konnte, dass man dann projizieren konnte (wie man es von der schwarz-weiß Entwicklung auch kennt), das war bei Technicolor bzw. bei der Vorgängerversion Ko-

⁶⁸ Vgl. Tan, Ed S., *Emotin and the structure of narrative Film. Film als an emotion machine*, Mahwah: Erlbaum Associates 1996. S. 64f.

dachrome nicht möglich. Hier musste ein eigenes Positiv gedruckt bzw. erstellt werden, ganz davon abgesehen, dass es bei Technicolor eine spezielle Kamera brauchte. Zunächst war Agfacolor nicht der Hauptbespieler des Felds Farbfilm, es gab noch Gaspacolor, Pantachrom, Ufacolor, die sich alle vor allem mit Werbefilmen beschäftigten.⁶⁹ Der erste Spielfilm initiiert durch die Propagandaabteilung war *Frauen sind die besseren Diplomaten*, Regie: Georg Jacoby, D 1939. Man fühlte sich unter anderem durch den Technicolor Erfolge wie *Gone with the Wind*, Regie: Victor Fleming, USA 1939 aus dem selben Jahr unter Druck gesetzt. Joseph Goebbels war mit diesem Film noch nicht zufrieden und empfand die amerikanischen Vorlagen als besser, die SchauspielerInnen würden wie Puppen aussehen meinte er dazu.⁷⁰ Man gab jedoch nicht auf vor allem Veit Harlan gab viel auf das Farbverfahren. Schließlich entstand mit *Immensee* ein leichter Unterhaltungsfilm. *Immensee* war eine Literaturverfilmung von Theodor Storm durch Veit Harlan, die von Joseph Goebbels sehr wohlwollend betrachtet wurde und ein Film war, wie er für die verstörten kriegserschütterten Massen geeignet war: Nicht aufregend, nur unterhaltend. Veit Harlan etablierte sich in dieser Zeit als beliebter Propaganda Regisseur. *Immensee* spielt an einem fiktiven Ort irgendwo in Deutschland, gedreht wurde beim Eutiner See und in der Holsteinischen Schweiz. Es verlieben sich Elisabeth, besetzt mit Veit Harlans Ehefrau Kristina Söderbaum, und Reinhart (Carl Raddatz). Die Liebe zerbricht weil Reinhart als Musikstudent nach Hamburg muss. Elisabeth ist enttäuscht von Reinharts umtriebigen Verhalten und verheiratet sich mit dem reichen Gutsbesitzer Erich (Paul Klinger). Das Ehepaar führt erfolgreich das Gut beim Immensee weiter, während Reinhart ein erfolgreicher Dirigent wird. Das Melodrama endet ohne Happy End, Elisabeth bleibt Erich trotz der Liebe für Reinhart treu. In *Immensee* sind sehr viele idyllische Einstellungen am Schauplatz des Eutiner Sees und darum herum zu sehen. Der Film hatte über Deutschland hinaus sehr gute Presse: „Beim Farbfilm Immensee ist gegenüber den ersten Agfacolor-Filmen eine derartige Besserung zu kontrastieren, dass der Beschauer oft lange Zeit sich nicht der Farbe kritisch bewusst wird, und das ist ein gutes Zeichen.“⁷¹ Dieses Zitat aus der Züricher Zeitung beschreibt, was ich mit meiner grafischen Darstellung versucht habe darzustellen. Der Einsatz der Farbe in *Immensee* ist nicht auffallend wahrnehmbar. Im Vergleich zu *The Trail of the Lonesome Pine* gibt es wesentlich weniger herausragende Szenen, die

⁶⁹ Vgl. Koshofer, Gert, „Agfacolor für Fotografie und Kino. Eine Pionierleistung „Made in Germany““, *UFA Farbe. Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945*. Hg. Friedmann Beyer/ Gert Hoshofer/ Miachael Krüger, München: Collection Rolf Heyne 2010, S. 41 – 56. Hier S. 51.

⁷⁰ Vgl. Friedemann Beyer/Gert Hoshofer, „Von Frauen als besseren Diplomaten zum letzten Aufgebot. Zur Produktionsgeschichte farbiger Spielfilme in Deutschland (1939 – 1945)“, *UFA in Farbe. Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945*, Hg. Friedmann Beyer/ Gert Hoshofer/ Miachael Krüger, München: Collection Rolf Heyne 2010, S. 57 – 233. Hier S. 68.

⁷¹ Zitiert nach Buchloh, Ingrid, *Veit Harlan. Goebbels' Starregisseur*, Paderborn: Schöningh 2010. S. 129.

Farbe als eigenständiges Element im Verhältnis zur Narration verwenden. Rottöne sind meistens gedeckt und heben sich in ihrer Sättigung nicht von den anderen Farbtönen der Umgebung ab, wie man es auf der Abbildung erkennen kann, als sich Elisabeth bei den gutseigenen Bienenstöcken befindet. (Abbildung 11). Es gibt eine Stelle an der das Rot in gesättigter Form anzutreffen ist, als wir Reinhart mit seiner Geliebten in Rom sehen (Abbildung 12). Das Rot des Kleides der römischen Opernsängerin ist leuchtend und wirkt wesentlich vulgärer als das Rot das mit Elisabeth zu sehen ist, weil es kontrastreicher ist. Wenn man die Sättigung der Farben in Außenaufnahmen im direkten Vergleich zu *The Trail of the Lonesome Pine* betrachtet fällt schnell auf, dass die Farbpalette von Agfacolor wesentlich pastelliger ist (Abbildung 13). Das war ganz im Sinne des Propagandaministers, um sich so von der US-amerikanischen Konkurrenz abzuheben. Man kann sagen, dass *Immensee* in narrativer und farblicher Hinsicht ein unaufregender Film ist und Farbe in kaum einer Hinsicht ein Eigenleben entwickelt. Es muss an dieser Stelle noch erwähnt werden, dass Farbe hier in erster Linie Natur darstellen soll so wie sie ist. Der Heimatfilm wird dann in den 50er Jahren dieses Kredo weiterführen. Bei diesem werden oftmals Schauplätze in den Bergen gewählt um das grüne Umland zu zeigen, der Heimatfilm in seiner affirmativen Deutung von Heimat wird damit Farbe vor allem für grüne Landschaften verwenden (bsp. *Das Schweigen im Walde*, Regie: Helmut Weiss, D 1955). Diese beliebten Naturerfahrungen im Film durch Farbe wurden auch noch nach dem Krieg weiterhin mit unaufregender Farbpalette weitergeführt. Damit blieb er einer Forderung, die schon früh an den Farbfilm herangetragen wurde, nämlich die Farbe so naturnahe wie möglich zu gestalten, treu, auch wenn das von den Nazis in der Blut-und-Boden-Ideologie interpretiert wurde.⁷²

⁷² Vgl. Gerle, Jörg, „Das grüne Gewissen. Natur und Film, der Versuch einer Symbiose“, *Geliebt und verdrängt. Das Kino der jungen Bundesrepublik Deutschland 1949 bis 1963*. Hg. Claudia Dillmann/Olaf Möller, Frankfurt a. M.: DIF 2016. S. 108 – 118, Hier S. 109.

1.4. Der unmögliche Farbenkatalog: Von Farbe und Affekt-Bild

Die Eigenschaft der Farbe war und ist eine sehr ambivalente, weil es nach wie vor schwer einzuordnen ist, dass man Farben sehen kann, aber nicht berühren. Ich habe bereits davon gesprochen, dass aufgrund dieser Eigenschaft die Farbe in der Philosophie sowohl Gegenstand einer metaphysischen als auch einer positivistischen Diskussion war. Man kann von einer Art Kraft sprechen, die sprachlich kontrolliert werden solle und diesen Versuch möchte ich an dieser Stelle untersuchen. Bisher habe ich vor allem Filme wie *Immensee* und zwei Technicolor Filme angesprochen, alle drei haben ihr eigenes System von Farbe entwickelt. Ich möchte zur weiteren Bestimmung, wie diese Kräfte der Farbe mit Sinnstiftung zusammenhängen, mich vor allem mit Gilles Deleuze *Francis Bacon. Logik der Sensation* und *Logik des Sinns* beschäftigen. Deleuze befasst sich hier mit der Malerei Francis Bacons und wie Malerei Kräfte einfangen kann. Diese Überlegung ist generell auch mit Sprache und den Farbfilm vergleichbar.⁷³ Die Kräfteproduktion steht der Erfindung von Formen gegenüber. Dabei ist der Umgang mit Farbe im Film eine ständige Dekomposition und Rekombination dieser Farbe. Experimente mit Farbe stehen der Malerei natürlicher Weise näher und weniger dem Film. Das bedeutet jedoch nicht, dass Beobachtungen aus dem Medium der Malerei einfach auf den Film übertragen werden können. Ich möchte mich zunächst *Immensee* widmen, um die Argumentation von Deleuze nachzuvollziehen. Wie ich bereits beschrieben habe, zeichnet sich *Immensee* dadurch aus, dass eine reduzierte pastellige bzw. monochrome Farbpalette verwendet wird und es nur eine Szene gibt, in der mit sehr kontrastreichem Rot gearbeitet wird. Diese Verwendung von Farbe führt zu einer flachen Wahrnehmung von Farbe, d.h. dass die Farbe eine ebene Fläche bildet, von der sich wenig bis kaum etwas abhebt. Man könnte sagen, dass die Farben in ihren Flächen keinen Vorder- und Hintergrund ausbilden. Nach Deleuze Betrachtungen stellt sich die Frage, ob es sich bei diesem Vorgang um eine Transformation oder eine Deformation handelt. Auf den ersten Blick scheinen diese beiden Bezeichnungen identisch zu sein. Die Transformation wäre eine Veränderung der Form ohne die Form an sich aufzulösen oder eine Dekomposition der Elemente, wie man es aus dem Kubismus kennt. In *Immensee* scheint alles eine Substanz zu sein. Die Personen mit ihrer rosigen und durchaus speckigen Gesichtsfarbe fügen sich in das Naturbild einer Landschaft ein, die natürlich gewachsen wirkt und weniger nach Kulisse aussieht (zumindest weniger als in *The Trail of the Lonesome Pine*). Die flächige Intensität dieser einheitlichen Landschaft lässt alles wie ein dekoratives Element erscheinen, wie ein unauffälliges Landschaftsbild in Aquarell. Wie ich be-

⁷³ Vgl. Deleuze, *Francis Bacon*, S. 39.

reits versucht habe mit meinem Schaubild zu verdeutlichen, stört diese Darstellung die Narration nicht, sondern sie illustriert die Narration. Deleuze bezeichnet diese Art des Umgangs mit Farbe im Gegensatz zu Francis Bacons Vorgehen als das ‚Figurative‘:

„Das Figurative (die Repräsentation) impliziert nämlich den Bezug eines Bildes auf ein Objekt, das es illustrieren soll; sie impliziert aber auch den Bezug eines Bildes zu anderen Bildern in einem Kompositionszusammenhang, der eben jedem Bild sein Objekt verschafft. Die Narration ist das Korrelat zur Illustration. Zwischen zwei Figuren schleicht sich stets eine Geschichte sein – oder versucht dies wenigstens –, um den illustrierten Zusammenhang zu beleben“⁷⁴

Deleuze zitiert hier Francis Bacon, der über seine Malerei redet. Dieses Illustrative der Farbe, das der Narration untersteht, findet man so auch in *Immensee*, die KommentatorInnen lobten in diesem Fall genau diese Unauffälligkeit besonders. Deleuze’ Argument bezieht sich somit auf Bacon in der Hinsicht, dass er dieses Verhältnis auflösen kann durch verschiedene Methoden, die das ‚Figurative‘ überwinden sollen (so beispielsweise in der Studie zu Velazque’ s Portrait von Papst Innozenz X). Nach Deleuze gibt es zwei Möglichkeiten das ‚Figurative‘ aufzubrechen, einmal auf eine reine Form hinzuarbeiten, das meint Abstraktion oder das rein ‚Figurale‘ durch Isolierung zu erziehen, das bedeutet sich an die Figur zu halten, die keinen Bezug zu einem Objekt hat, was wiederum ein erster Schritt wäre zu einer Narration bzw. Illustration.⁷⁵ Dabei unterscheiden sich die beiden Vorgehensweisen durch ihre Wirkung auf die ZuseherInnen bzw. BetrachterInnen. Der Weg des Abstrakten meint ein Erfassen vor allem durch das Gehirn, was sich leicht nachvollziehen lässt bei einer Betrachtung von Pablo Picassos Werken, beispielsweise der späten 30er Jahre, wo Fragen der Perspektive vor allem eine gedankliche Entschlüsselung erfordern. Der zweite Weg braucht eine andere Art der Auffassung, nämlich über die ‚Sensation‘. Den Terminus leiht sich Deleuze von Cézanne. Die ‚Sensation‘ ist das Gegenteil von ‚Sensationellem‘ und des Klischees. Die ‚Sensation‘ hat Anteile am Subjekt und am Objekt, in der ‚Sensation‘ passiert das Werden, diese Betrachtung hat einen großen phänomenologischen Anteil, auf den ich später noch eingehen werde. In ähnlicher Weise spricht auch Maurice Merleau-Ponty von der Malerei Cézannes. In der *Phänomenologie der Wahrnehmung* wird die Malweise Cézannes von ihm, wie die Malweise von Bacon von Deleuze beschrieben wird. Es geht darum die sonst im Alltag identifizierten Dinge zu verflüssigen und anders wahrzunehmen um dem ‚Figurativen‘ zu entkommen.⁷⁶ Nach Merleau-Ponty bietet sich im Speziellen die Farbe bei Cézanne

⁷⁴ Ebd. S. 10.

⁷⁵ Vgl. Ebd. S. 9.

⁷⁶ Vgl. Merleau-Ponty, Maurice, „Der Zweifel Cézannes“, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hg. Christian Bermes, Hamburg: Meiner 2003, S. 3 – 29. Hier S. 16.

an Grenzen zu überschreiten, das werde ich im folgenden Kapitel näher untersuchen. An dieser Stelle möchte ich noch bei der Voraussetzung verweilen, die überschritten werden soll. Eine wesentliche Bedingung hierfür ist, die bisherigen Kritiken zu den bereits gesprochenen Filmen zu untersuchen. An *Immensee* wurde gelobt was eigentlich keine Weiterentwicklung der Farbe ist, es wurde gelobt, dass man kaum bemerkt, dass man Farbe sieht. Das bedeutet auch, dass man eigentlich gar nicht bemerkt, dass man einen Film sieht. *Immensee* ist exemplarisch für einen Heimatfilm, der sich weder durch seine Farbe, seine Erzählung oder durch sein Medium den ZuschauerInnen aufdrängt. Der Vorwurf den Bacon an die Malerei richtet lässt sich meiner Ansicht nach auch auf *Immensee* übertragen:

„Und in dieser Hinsicht läßt sich an die figurative wie an die abstrakte Malerei derselbe Vorwurf richten: Sie führen über das Gehirn, sie wirken nicht direkt auf das Nervensystem, sie gelangen nicht zur Sensation, sie befreien nicht die Figur, und all das, weil sie auf ein und derselben Ebene stehenbleiben.“⁷⁷

Diese Ebene von der die Rede ist, findet sich auch in *Becky Sharp* wieder. Deleuze beschreibt diese gleiche Ebene bei Bacon durch den Hintergrund, der keiner ist, weil er auf der gleichen Ebene liegt wie die Figuren selbst.⁷⁸ Es war zwar das erklärte Ziel in *Becky Sharp* eine Komposition der Farben zu schaffen, aber diese meinte nur eine Zuweisung der Farben an die Personen und schließlich kamen dabei grelle texturarme Farben heraus, die alle auf einer Ebene zu leuchten schienen, was die Kritiker mehr als irritierte. Diese Art der Wahrnehmung, unterscheidet sich von einem Mind-Game-Puzzle, das vor allem das logische Denken herausfordert, nach Deleuze ist die Wirkung bei beiden unterschiedlich. Wenn die Farbe ohne eine logische Herausforderung wirkt, erfolgt eine Veränderung des Körpers, sie betrifft den Körper, was auch eine Erklärung für die verstörten Kritikerreaktionen sein könnte, die dem Film keine solche Möglichkeit eingestehen wollten bzw. sich gegen diese wehrten. In beiden Medien der Malerei und dem Film wird demnach mit Kräften umgegangen bzw. werden Kräfte ausgedrückt und geformt. Bacon geht mit diesen Kräften nach Deleuze vor allem in einer deformatorischer Art und Weise um. Er deformiert den menschlichen Körper in fleischliche Einzelteile, sodass sie als Mensch kaum noch zu erkennen sind. Diese Deformation wirkt zum Teil durchaus abstrakt und es braucht eine logische Analyse, um zu erkennen, wie die Figur deformiert wurde. Die Betrachtung im deformatorischen Modus fordert also das Gehirn heraus. Neben diesen Deformationskräften lassen sich laut Deleu-

⁷⁷ Deleuze, *Francis Bacon*, S. 28.

⁷⁸ Vgl. Ebd. S. 11.

ze noch zwei weitere Kräfte in Bacons Bildern finden, die Isolation und die Auflösungskräfte.⁷⁹ Die Isolation wäre das eine Extrem der Deformation, welche einen bestimmten Aspekt herausstellt und alle anderen Aspekte in den Hintergrund treten lässt. Die Auflösungskräfte sind das andere Extrem, sie lassen Vorder- und Hintergrund verschmelzen. Genau das passiert in *Immensée*. Durch die monochrome Farbpalette und einer gleichmäßigen Helligkeit aller Farben gibt es wenige Szenen, in denen kein bestimmter Farbton hervorsticht und sich somit isoliert, stattdessen lösen sich Vorder- und Hintergrund ineinander auf.

Technicolor hat von Anfang an versucht, die Farbe als etwas Neues einzuführen, zugleich versuchte man auch sie ebenso zum Alltäglichen in der Filmdarstellung zu machen, dieses Vorhaben schien zuerst bei Agfacolor geglückt. Warum es dazu kam möchte ich über die Übereinkunft von Narration und Farbe, zwischen dem Sinn (Farbe) und dem Bedeutendem (Begriff von Farbe) nachvollziehen. Farbe war immer eingeordnet in einen größeren Zusammenhang, wenn man Farbe grundsätzlich als eine Kraft betrachtet, die ihren Ursprung sucht, nachdem sie bereits bezeichnet wurde (das ist Grün, Rot, Gelb etc.), habe ich bereits in den ersten Kapitel versucht darzustellen und welche Schwierigkeiten sich dadurch ergeben. Diese ambivalente Kraft löst sich auch im Film nicht auf, sondern findet noch einmal eine Verstärkung. Ein bezeichnender Versuch diese unter Kontrolle zu bringen fand bei Technicolor statt. Es etablierte sich Ende der 30er Jahre ein fester Farbenkatalog, vor allem um den Produzenten bereits eine Übersicht zu bieten, was es an Farben gab. Dort findet sich dann ein Nummernsystem und dazu passende Bezeichnungen wie Cement, Cranberry, Cloud Blue oder Moonbeam. Es fällt bei den Namen auf, dass es sich nicht um systematische Benennungen handelt wie helles Blau, dunkles Rot etc. sondern die Farben lassen durch ihre Bezeichnung bereits eine Situation, in der die Farbe vorkommt vor dem inneren Auge erscheinen. Dadurch sollte die Wirkung oder das Ereignis, mit dem wir Farbe verbinden, mitaufgerufen werden. Ich spreche hier jedoch nicht nur von Assoziationen, die man eventuell auch bei einem bestimmten Geruch hat und wie Erinnerungen durch einen Geschmack wiederbelebt werden können, sondern vor allem von den bereits angesprochenen Eigenheiten der Farbe, dass es wenig sicheren Grund gibt, auf den für alle eine gemeinsame Bestätigung des Farbsehens gefunden werden kann. Das liegt zum einen daran, dass sich Farbe nicht greifen lässt und daran, dass ich mir unter China Red ein anderes Rot vorstelle, als es dann möglicherweise auf der Leinwand zu sehen ist. Es geht hier um die Frage, wie lässt sich der Sinn von Farbe sprachlich ausdrücken? Man kann an dieser Stelle Farbe als Ereignis ansehen und sie dadurch

⁷⁹ Vgl. Ebd. S. 40.

weder als eine Idee noch als Anschauung, noch als Begriff bezeichnen. Farbe scheint wie das Ereignis so vieles zu sein und doch wieder nicht, es ist weder Sein (Rot) noch Seiendes (Begriff von Rot).⁸⁰ Man könnte an dieser Stelle einwenden, dass jeder Gegenstand in einer semiotischen Beschreibung eine andere Vorstellung, je nach Mensch, auslöst. Jedoch kann ich jeden Gegenstand so beschreiben, dass sein Abbild immer genauer wird, wenn ich das bei Farbe versuche, bleibt nur eine Wellenlänge als korrekte Beschreibung und diese wird keine Vorstellung von Farbe genauer werden lassen. In *Logik des Sinns* beschäftigt sich Deleuze mit dem Begriffs des Ereignisses und mit Sprache, wobei Sprache ein Differenzsystem im Allgemeinen meint. Das Ereignis ist dabei weder Sein noch Seiendes, es hebt sich von einer materiellen Basis ab und ist einfach:

„(...) daß das Ereignis als etwas schlechthin Gegebenes betrachtet wird, als etwas das faktisch, konkret, wirklich, unumkehrbar ist, unhinterfragbar, solide, autark und in-sich-ruhend. Es ist da, es geschieht, weder Subjekt noch Objekt, sondern eine Sache, die sich verhält, positioniert, sich ereignet (ein Sachverhalt) – scheinbar ohne Eingriff durch unseren Willen. Ereignisse sind deshalb keine Handlungen und folgen keinen Intentionen. Sie haben keinen ein für allemal festzuschreibenden Sinn.“⁸¹

Unter dieser Betrachtung sehe ich die Farbe auch als ein Ereignis an, von dem wir betroffen sind oder nicht, das aber ohne uns ebenso existiert. Dieses Ereignis kann eine körperliche Seite bekommen, wenn sie ihr zugewiesen wird. In dieser Hinsicht wird Sprache interessant, denn sie bietet dieser Unkörperlichkeit einen Körper, der Signifikant hat damit eine Quasi-Körperlichkeit.⁸² Das Ereignis ist nach Deleuze ein Paradox, denn es ist weder dem zu zurechen, der spricht, wovon gesprochen wird, jedoch kann es auch nicht außerhalb der auszudrückenden Sätze existieren. Deleuze beschreibt das Ereignis als ein unkörperliches Attribut, das sich zu den Dingen gesellt und auch nicht außerhalb der Dinge existieren kann.⁸³ Farbe ist genau so ein Ereignis, wenn es sich wie ein Attribut auf die Formen im Film legt und gleichzeitig unabhängig von Gegenständen und Situationen besprochen werden kann. Das Ereignis in der Sprache ist der Sinn im Satz. Dieser Sinn ist ebenso wie das Ereignis an der Oberfläche des Satzes, unkörperlich und gleichzeitig die Bedingung für den Satz.⁸⁴ In dieser Hinsicht ist Deleuze dem Phänomenologen Husserl sehr nahe, wenn dieser vom Wahrnehmungsnoema spricht, welches nichts mit dem

⁸⁰ Vgl. Schaub, Miriam, *Gilles Deleuze im Wunderland. Zeit als Ereignisphilosophie*, München: Wilhelm Fink Verlag 2003, S. 119.

⁸¹ Ebd. S. 118.

⁸² Vgl. Ebd. S. 120.

⁸³ Vgl. Deleuze, Gilles, *Logik des Sinns*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 227.

⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 37.

eigentlich gemeinten zu tun hat. So können wir von einem bestimmten Grün in *Immensee* sprechen, wenn dieses jedoch mehr ein Tannengrün war als ein Smaragdgrün, ändert das nichts daran, dass wir von einem bestimmten Grün im Film sprechen. Die Veränderungen des Materials haben in dieser Hinsicht wenig mit den Sätzen darüber zu tun. Die noematische Farbe wird somit zu einer anderen Farbe, die sinnlich wahrnehmbar ist. Deleuze hält fest, dass Attribute wie grün (Der Baum ist grün) zum Subjekt des Satzes gehören und auf der anderen Seite gehören Verben, die ein Ereignis ausdrücken zu den Dingen (Der Baum wird grün/ Der Baum erscheint grün/ Der Baum wird grün dargestellt). Wenn wir das nun übertragen auf den Film bedeutet das nicht, dass alle Attribute wie Farbe im Film ausschließlich zur Sprache über den Film (die Narration, das Sprechen über die Farbe im Film) gehören, sondern viel mehr, dass durch das Ereignis der Farbe klar wird, dass es sich um noematische Farbe handeln muss.⁸⁵ Bei *Becky Sharp* ist so ein Werden der Farbe durch die Eigenständigkeit der Farbe zu erkennen. Das Ereignis, als das man die Farbe auf der einen Seite bezeichnen kann, ist damit der Sinn eines jeden Satzes über Farbe. Wenn wir über diese beiden Ebenen sprechen, auf denen mit Farbe umgegangen wird in einer sprachlichen Weise und in einer noematischen, dann kann das Ereignis als Sinn zwischen den Ebenen wechseln, es befindet sich zwischen ihnen. In dieser Hinsicht ist es problematisch von der Farbe im Film als ein Element zu sprechen, dass bereits vor uns als eine objektive Identität besteht, die dann durch die Sprache bezeichnet wird. Sinn wird durch uns mit der Welt gemacht von daher ist eine Farbe, die ich Cloud Blue benenne, nicht nur ein Name für das Blau der Wolken, sondern auch eine Erzeugung von Wolken-Blau, weil ich es als solches denken kann. An dieser Stelle kommen Fragen zur Identität und Subjektivität wieder auf, die wesentlich an diese Art der Erörterung geknüpft sind, darüber wird sich ebenso ein Unterschied zwischen den Betrachtungen von Deleuze und den Phänomenologen ergeben. Wenn man so will, ist Farbe ebenso ein Teil einer Welten und vieler Welten in ihr, die vernetzt sind, ebenso wie die Farbe, es kann hier keine Hierarchie geben. Diese Ansicht die Deleuze hier unterbreitet, wie sich eine Beziehung zwischen uns und der Welt gestaltet, wird weitergeführt in Deleuze und Guattaris Projekt der tausend Plateaus. Um hier jedoch noch einmal kurz bei der Farbe zu verweilen, möchte ich kurz darauf eingehen, worauf sich Deleuze bezieht in der Diskussion um Farbe. Farbe ist fähig ohne eine Betrachtung zu sein und das wiederum bezieht sich auf die Definition von Alfred North Whitehead, der von den ewigen Objekten spricht, die in seiner Argumentation oftmals Farben sind.⁸⁶ Whitehead erklärt die zeitlosen Gegenstände so: „Jedes Einzelwesen, das begrifflich erkannt werden

⁸⁵ Vgl. Ebd. S. 40.

⁸⁶ Vgl. Halewood, Michael, „Language, subjectivity and individuality“, *Deleuze, Whitehead, Bergson. Rhizomatic connections*, Hg. Keith Robinson, New York: Palgrave MacMillan 2009, S. 45 – 61. Hier S. 61.

kann, ohne daß hierzu ein Rückgriff auf irgendwelche bestimmten wirklichen Einzelwesen der zeitlichen Welt erforderlich wäre, wird ›zeitloser Gegenstand‹ genannt.“⁸⁷ Was er hier anspricht ist auch eine Eigenständigkeit der Gegenstände, wenn wir eine Idee von etwas durch unsere Wahrnehmung haben, dann betrachten wir eine Kraft. Von dieser Kraft hat bereits Locke in Hinsicht auf die Farbe gesprochen. Diese wird nicht erzeugt durch unser Sehen, sondern sie ist Teil eines ewigen Objekts, weil sie die Kraft besitzt auf uns zu wirken. Nach Whitehead existieren Farben vor uns, nach uns und mit uns als Kräfte, die sich jedoch erst durch uns realisieren, wenn man so will wäre eine Realisationsform der Film. Die Farbe bekommt somit einen eigenständigen Charakter neben unserer Wahrnehmung, durch sie ist ein Affekt möglich. Wenn eine Verfestigung in den Dingen stattfindet, eine Abbildung durch Farbe, dann kann man auch von einem Affektbild sprechen in Deleuzschen Sinne, jedoch nur wenn diese noch in keiner identifizierenden Wahrnehmung eingeordnet wurden. Im Deleuzschen Sinne sind ‚Sensationen‘ Affekte, das beobachtet Deleuze auch bei Bacons Bildern. Zunächst ist für Deleuze das Affektbild an die Großaufnahme als geknüpft, was vor allem einen Bildtypus und eine Lesart meint, also nicht nur eine Einstellungsgröße.⁸⁸ Das Affektbild ist außerdem zwischen den beiden anderen Formen Wahrnehmungsbild und Aktionsbild. In der Wahrnehmung des Kinos nimmt das Affektbild eine Position dazwischen ein, zwischen der Rezeption und Reaktion. Im Affektbild funktioniert eine Filterung nicht, deshalb kommt es zu einer entsprechenden Reaktion und daher ist die Möglichkeit gegeben, dass das Subjekt hier direkt affiziert wird, es kommt zu einer Taktilität. Sein Beispiel betrifft deshalb vor allem das Gesicht und die Großaufnahme im Film, weil dadurch diese Qualität sichtbar gemachten werden kann und es wird ein Blick zurückgeworfen. Der Affekt verhält sich jedoch ähnlich wie die Farbe, er entzieht sich. Er ist eine reine Qualität, die wahrgenommen wird, wenn er erscheint, jedoch schwer zu fassen ist. Affekt und Farbe müssen beide auf Subjekte aktualisiert werden.⁸⁹ Der Affekt wie die Farbe sind beides Potenziale die aktualisiert werden, im Fall der Farbe passiert das meiner Ansicht nach durch die Sprache. Deleuze geht kurz auf Charles S. Peirce ein, wenn er auf Klassifizierungen zu sprechen kommt, so wie Sprache eine ist. Bei Peirce gibt es eine sog. ‚Erstheit‘, es ist genau das was der Affekt ist, eine Flüchtigkeit, eine Ewigkeit. Diese ‚ ‘ ist eine Qualität eines möglichen Reizes oder Gefühls.^{90 91}

⁸⁷ Vgl. Whitehead, Alfred N., *Prozess und Realität. Entwurf einer Kosmologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987. S. 100.

⁸⁸ Vgl. Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989. S. 123.

⁸⁹ Vgl. Ebd. S. 137.

⁹⁰ Ich möchte an dieser Stelle nicht weiter auf Peirce eingehen, weil die Rezeption von Peirce durch Deleuze an einigen Stellen als zu vereinfachend korrigiert wurde und ich daher ein weiteres Eingehen auf die *Erstheit* für wenig sinnvoll erachte. Siehe Vandenbunder, André, „Die Begegnung Deleuze und Peirce“, *Der Film bei Deleuze*, Hg. Lorenz Engell/Oliver Fahle, Weimar: Verlag der Bauhaus Universität 1997³, S. 86 – 112.

Diese Aktualisierung der Farbe als Affekt findet in der Sprache statt. Die Farbe ist bei Deleuze ein Element, das die Dinge, derer sie sich bemächtigt, verbinden kann: „Vielmehr ist die Farbe selbst der Affekt, das heißt die virtuelle Verbindung von allen Gegenständen, deren sie sich bemächtigen.“⁹² Dieses Potenzial, das die Farbe als Affekt-Bild entfaltet wurde von Technicolor versucht greifbarer zu machen durch die Namensgebung, die einen Raum schafft, um der Farbe einen Platz aus der Erinnerung zu verschaffen. Jean-Luc Godard's ironische Verweisung aus *Week End* mit dem Satz „Das ist kein Blut, das ist Rot“ macht deutlich, dass die Farbe viel mehr ist als Farbe, es kann zu einem Gefühl aktualisiert werden (Wenn ich mein eigenes Blut sehe werde ich ohnmächtig, weil ich weiß, dass es mein Blut ist) und damit in eine andere Funktion oder überhaupt in eine Funktion treten. Man könnte an dieser Stelle noch weitergehen und sagen, dass die Farbe ein subversives Potential hat. Nach Joseph Vogl hat der Affekt das Schwebende in sich, die Fühlbarkeit selbst wird überstiegen, der Affekt ist der Schnitt in der Perzeption.⁹³ Der Affekt wird damit in einer Intervallsituation vielleicht zu einem Gefühl, aber vielleicht auch nicht. Das macht sowohl die Farbe als auch den Affekt zu etwas schwer fassbaren.

⁹¹ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 164.

⁹³ Vgl. Vogl, Joseph, „Schöne gelbe Farbe. Godard mit Deleuze“, *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*, Hg. Friedrich Balke/Joseph Vogl, München: Fink 1996, S. 252 – 266. S. 259.

Teil 2 Zwischenwelten

20. Ich *sehe* nicht, daß die Farben der Körper Licht in mein Auge reflektieren.

Ludwig Wittgenstein, Bemerkungen über die Farben

In diesem Abschnitt der Arbeit soll es um die Zwischenwelten zwischen dem/der BetrachterIn und der Farbe gehen. Ich möchte der Farbe als Ereignis, die uns direkt affiziert und berührt nachgehen. Es soll anhand des Melodramas *Leave Her to Heaven* der Frage nachgegangen werden, warum bewegt uns der Film und was hat die Farbe damit zu tun? Die Antwort darauf lautet, weil Farbe ein haptisches Phänomen ist und weil wir den Film mit all unseren Sinnen wahrnehmen und nicht nur mit dem Sehsinn. Ich werde mit Hilfe von Merleau- Ponty und Sobchack die Farbe als etwas Berührbares definieren. Ich werde weiter fragen, ob das Wahrnehmen und Fühlen von Farbe passiv ist? Mit Deleuze werde ich das Subjekt näher untersuchen, dass die Voraussetzung für eine phänomenologische Untersuchung darstellt. Mit diesem neuen Näheverhältnis zum Farbfilm ergibt sich meiner Ansicht nach auch ein neues Verhältnis zur Materialität des Farbfilms. Wenn wir Film als etwas wahrnehmen, das uns in seiner Wirkung direkt berühren kann, dann werden wir uns dem analogen Filmmaterial gegenüber, das sich tatsächlich berühren lässt, in einem weniger gleichgültigen Verhältnis gegenüber positionieren, weil wir wirklich involviert sind in die Geschichte und Materialität des Films. Diese Betrachtung soll eine neue Perspektive auf digitales und analoges Filmmaterial eröffnen

2.2. Bewegende Farbe – *Leave Her to Heaven* -

Wenn ich mir einen Farbfilm ansehe und mit der Geschichte von Farbfilm vertraut bin, kann ich dann noch bewegt werden von Farbe? Wie lässt sich eine Reaktion auf strahlend blaue Augen eines Frank Sinatra oder einer Gene Tierney einordnen?⁹⁴ Wir begeben uns jetzt in einen Bereich der Farbanalyse, der besonders vage ist, weil wir die bisherige Trennung zwischen Wahrnehmung und Subjekt zu einem großen Teil überwinden werden. Trotzdem sollte dieser Bereich meiner Ansicht nach nicht ignoriert werden. Ich möchte in diesem Teil diesen Zwischenbereich zum Ausgangspunkt meiner Analyse machen und immer wieder auf ihn zurückkommen. In der technischen Entwicklungsgeschichte von Technicolor lässt sich an diesem Punkt an dem ich im

⁹⁴ Vgl. Massumi, *Parables for the virtual*. Massumi spricht im letzten Kapitel „Too-Blue: Color – Patch for an Expanded Empiricism“ S. 208 – 256 von den viel zu blauen Augen Frank Sinatras und wie Farbe ein Zu-Viel ausdrücken kann.

letzten Kapitel aufgehört habe ein Wendepunkt festhalten. Wenn Farbe kontrolliert werden soll bracht es scheinbar dafür auch die Sprache für diese Kontrolle. Die Farbe entkommt dieser Beherrschung immer wieder. So sehr die Sprache versucht die Farbe zu erfassen, sie kann nichts an dem Rest ändern, der sich dem widersetzt und sich in den Reaktionen auf Farbe immer wieder verdeutlicht. Diesen Rest habe ich an Beispielen wie dem *Brightness Confound*, dem Verhältnis von Melodrama und Farbe, dem ‚eye strain‘ versucht zu verdeutlichen. Deleuze beschreibt die Grenze zwischen individueller körperlicher Welt und kollektiver Sprache in *Logik des Sinns*. Er benennt hier den Sinn als einen Teil des Nicht-Repräsentativen, dieser macht sich in einem Ereignis bemerkbar, welches dieses Überschüssige einer jeden Verkörperung und Umsetzung wieder nach oben bringt. Das Thema einer differenziellen Verkörperung ist bei Deleuze immer ein Prozess des Wandels. „Nichts steigt an die Oberfläche, ohne seine Natur zu ändern.“⁹⁵ Deleuze spricht von Oberflächeneffekten, die eine Sprache von den Ereignissen erst möglich machen. Damit ist die Sprache niemals abgeschlossen und behält sich ein zeitliches Werden vor, das auch im Beispiel des Farbfilms gilt. Es tun sich hier zwei Seiten auf, die sich eine Oberfläche teilen. Das eine wendet sich den Dingen zu und das andere den Sätzen oder vereinfacht ausgedrückt das Ereignis der Sprache findet zwischen dem allgemeinen und persönlichen Bereich statt.⁹⁶ Die Sprache ist im Hinblick auf Farbe und Film meiner Ansicht nach ein erster Anhaltspunkt und ich möchte von diesem aus zu einem Filmbeispiel kommen anhand dessen ich diese schwierige und auch unbefriedigende Position weiter auffächern möchte. Es soll hierfür ein Film aus der Technicolor Ära betrachtet werden, der die Farbe nicht mehr als Phänomen in den Vordergrund stellt. Meiner Ansicht nach lässt sich mit *Leave Her to Heaven* aus dem Jahr 1945 von John M. Stahl zeigen, dass die Farbe eine Wirkung entfalten kann, die diesen subtilen Bereich der Affekte zulässt, wohingegen bei anderen Filmen wie *Becky Sharp* die Farbe noch eine erschlagende Wirkung hatte. Technicolor verwendet ein komplexes System bei *Leave Her to Heaven*, um Farbe einzusetzen. Der Umgang mit Farbe in diesem Film kann als sehr selten bezeichnet werden und wurde im selben Jahr mit einem Academy Award für die Verwendung von Farbe ausgezeichnet. Der Film gliedert sich wie die Vorlage zum Film von Ben Ames Williams in drei Akte. Es geht um die melodramatische Liebesgeschichte zwischen der reichen Erbin Ellen Berent (Gene Tierney) und dem Schriftsteller Richard Harland (Cornel Wilde). Sie begegnen sich erstmals im Zug auf dem Weg nach New Mexico. Dort verliebt sich Ellen in Richard aufgrund seiner Ähnlichkeit mit ihrem verstorbenen Vater. Richard ist ein Freund der Familie und wurde daher zur

⁹⁵ Deleuze, *Logik des Sinns*, S. 206f.

⁹⁶ Vgl. Schaub, *Gilles Deleuze im Wunderland*, S. 159.

Beerdigung von Ellens Vater eingeladen. An dieser Stelle bietet sich für den Film eine Gelegenheit zu zeigen, wie naturalistisch Farben in einer trockenen Wüstenlandschaft dargestellt werden können. Es kommen vor allem braun-rot Töne für die steinige Landschaft zur Geltung sowie dunkles Grün für die Kakteen, die sich im Übrigen im Anwesen der Familie als Bilder und Topfpflanzen wiederfinden. Eine vor allem ländliche Umgebung wird ebenso für die anderen Schauplätze einen wichtigen Hintergrund darstellen. Der erste Höhepunkt findet dann nachdem Ellen und Richard geheiratet haben statt. Sie befinden sich in den Flitterwochen in den Maine Woods, auch „Back of the Moon“ genannt, in einer Blockhütte am See. Der gehbehinderte Bruder von Richard Danny ist mit dabei, was Ellen enorm stört und in ihren Augen die Zweisamkeit der beiden zunichte macht. Diese Frustration verleitet Ellen dazu, Danny bei einem Bootsausflug ertrinken zu lassen. Nach dem Tod von Danny begeben sich Richard und Ellen nach Bar Harbor auf ein Familienanwesen. Ellen ist zu dieser Zeit von Richard schwanger. Sie verliert das Kind jedoch, als sie sich über die Treppen stürzen lässt, um für Richard wieder eine attraktive Figur zu bekommen. Ellen vermutet zwischen ihrer cousine Ruth (Jeanne Crain) und Richard eine Liebesbeziehung, ein Indiz dafür sieht sie darin, dass Richard seinen neuesten Roman „The Deep Well“ Ruth widmete. Ein zweiter Höhepunkt ist die Konfrontation zwischen Richard und Ellen, als sie vor ihm zugibt Danny und sein Kind vorsätzlich sterben ließ. Nachdem Ellen fest davon überzeugt ist, dass Richard und Ruth ein Paar sind, beschließt sie, sich selbst zu töten und es so aussehen zu lassen, als ob Ruth die Mörderin ist. Eine finale Auflösung über die Beziehung zwischen Ruth und Richard findet dann im Gerichtssaal statt.

Stahl bemüht sich, ähnlich wie *The Trail of the Lonesome Pine*, eine Farbpalette zu wählen, die übertriebene Tonalitäten oder Kontraste vermeidet. Natur natürlich aussehen zu lassen ist immer noch ein wesentliches Referenzsystem, das als großer Erfolg der letzten Jahre gilt. Jedoch schafft es der Film, ein System innerhalb der Kostümfarben zu kreieren, das subtil eine weitere Ebene schafft, die das Melodrama in seiner affektiven Wirkung unterstützt und eine eigene ‚Sensation‘ im Deleuzschen Sinne ausmacht. Die Farben Weiß, Blau, Grün und Rot gehören vor allem zu Ellen und neutralere Farben, wie Braun, dunkles Blau, dunkles Grün, gelbliches Beige und Schwarz sind den übrigen Figuren zugeordnet.⁹⁷ Marshall Deutelbaum hat dieses Kleidungschema zusammengefasst. Ellen betritt jeden der Hauptspielplätze (Robie’s Ranch, Warm Springs, Back of the Moon, Bar Harbor) in einem weißen Outfit mit roten, grünen oder blauen Details

⁹⁷ Vgl. Deutelbaum, Marshall, „Costuming and the Color System of *Leave her to Heaven*“, *Color. The Film Reader*, Hrsg. Angela Dalle Vacche/ Brian Price London: Routledge 2006, S. 11 – 20, S. 16.

2.1. Bewegende Farbe – *Leave Her to Heaven* -

und verlässt diese Orte auch wieder so. Während jedes Aufenthalts wechselt sie ihre Kleidung gleich oft. Ich habe die neun Outfits, die Ellen bei den Wechseln trägt, zusammengeschnitten (Abbildung 14). Diese Systematik mag erst bei einer genauen Betrachtung auffallen, jedoch wird sich beim Zusehen im Kino schon eine Tendenz entwickeln, dass Ellen oftmals in Weiß zu sehen ist. In diesem Farb-System stellt sich mit der Konkurrentin Ruth eine wechselseitige Änderung ein, die den Konflikt der beiden Frauen widerspiegelt. Als Ellen bereits die Vermutung hegt, dass Richard und Ruth sich sympathisch sind und zur Rettung ihrer Ehe schwanger wird, darf Ruth erstmals ein Outfit in Weiß und Rot tragen (Abbildung 15). Die Farbe Grün wird Ruth später ebenso tragen wie sie im letzten Bild nach Ellens Tod Richard in einem ganz weißen Kleid empfängt. Wobei darauf geachtet wird, dass die beiden Schwestern komplementär zueinander stehen. Als Ruth einen dunkelgrünen Mantel trägt, trägt Ellen ein rosafarbenes Nachtkleid und wenn Ellen eine grüne Jacke trägt, hat Ruth das weiß-rote Outfit an.⁹⁸ Diese Gegeneinanderstellung wird im letzten Akt des Films wesentlich deutlicher, da sich hier der Konflikt der beiden bereits zugespitzt hat. Interessant ist, dass die Vorwürfe kaum direkt ausgesprochen werden, jedoch um so deutlicher über die Kleidung ausgedrückt werden. Farbe verdeutlicht die Beziehungen der Personen und sie untermauert die Stimmungslage. Als sich Ellen in ihrer Schwangerschaft unwohl fühlt, wird der Schnitt der Kleidung weiter und wesentlich kastenförmiger, bis sie schließlich nach die Fehlgeburt wieder in schlankere und figurbetontere Kleidung schlüpft. Wenn man das Buch, das Richard beendet hat, näher betrachtet, lässt sich bereits erahnen, dass Ruth an Richard interessiert ist. Es spielt in Mexico und das Buchcover ziert die Nationalfarben Weiß, Grün und Rot, das sind ebenso die Farben, die seit Ellens Schwangerschaft an Ruth zu sehen sind, außerdem ist das Buch Ruth gewidmet. Die dramatische Situation spitzt sich langsam zu und obwohl die Hinweise durch die Farben eindeutig sind, hält man Ellen noch immer für überdramatisierend, weil ihre unverantwortlichen Taten sie paranoid erscheinen lassen. Der/ Die Zuschauer/in wird dann in der Gerichtsverhandlung geradezu überrascht, als Ruth und Richard ihre Liebesbeziehung tatsächlich zugeben. An der Verwendung der Farbe in *Leave Her to Heaven* lässt sich erkennen, dass Farbe nicht einfach als Charaktereigenschaft oder Erkennungsmerkmal verwendet wird, wie es noch in *Becky Sharp* der Fall war. Farbe wurde zwar eigenständig im Verhältnis zur Narration, ebenso wie in *Beck Sharp*, aber schaffte es darüber hinaus eine Erzählung auf eigener Ebene herstellen zu können. Deshalb habe ich diesen Film in meiner Grafik auf die rechte Seite gestellt, zwar auf der selben Höhe wie *Becky Sharp*, jedoch in eine andere Richtung des Pendels (Abbildung 10). Man kann sagen, dass sich Technicolor im

⁹⁸ Vgl. Ebd. S. 17.

Universum Hollywood zu dieser Zeit bereits im dritten Stadium des Objekts nach Massumi befindet. Wir sind jetzt bei einer „useful definition (tending toward the ideal limit of full determination)“⁹⁹ Farbe ist nicht länger ein Fremdkörper, man lässt sich auf die Farbe im Kino ein, jedoch übertrifft sie das Fassungsvermögen. Die Analyse, die Deutelbaum anstellt, kann leicht am Film nachvollzogen werden und wirkt plausibel, ist jedoch niemals in der Kinosituation möglich, weil diese Situation keine ausführliche Analyse zulässt. Farbe wird ganz im Sinne von Natalie Kalmus genutzt. Das ändert jedoch nichts daran, dass Farbe nach wie vor außerhalb eines Systems auf uns wirkt und diese Wirkung soll nun im Folgenden zum Gegenstand der Untersuchung werden. *Leave Her to Heaven* wartet nicht mit prächtigen aufwändigen Kostümen auf, wie man sie etwa aus *Gone with the Wind* kennt, sodass die Wahrnehmung ganz bei der Prachtwirkung bleibt. Ich denke eine zu kurz gegriffene Möglichkeit wär das Weiß, in das sich Ellen kleidet, als symbolisch oder psychologisch zu deuten. Man könnte das Weiß einfach mit Unschuld assoziieren. Ellen tritt immer noch trotz ihrer grausamen Taten in Weiß auf, weil ihre Taten aus Liebe geschehen sind. Ich denke jedoch, dass dies nicht der einzige Weg ist, Farbe zu erfassen. Ich habe bisher viel davon gesprochen, dass Farbe eine Kraft zukommt, die sich schwer einordnen lässt und eine Erklärung durch Funktionalität oder durch symbolische Deutung wäre für andere Medien wie die Malerei ebenso wenig befriedigend wie für den Film. Trotzdem findet sich diese Deutung äußerst oft. Was passiert, wenn man Ellen in einem weißen Mantel mit Sonnenbrille sieht während Danny ertrinkt? Wie bewegt mich der Eindruck des Liebespaares in einer natürlichen-unnatürlichen Umgebung? Was bringt mich zum Weinen, wenn Ellen sich selbst umbringt oder sich von der Treppe stürzt? Ist es das Blau ihres Nachthemdes? Warum wirkt Ellen verführerisch, sind es ihre roten Lippen, die blauen Augen oder der weiße Hoseneinteiler? Es ist meiner Ansicht nach schwer zu isolieren, welches Element des Films in dem/der ZuschauerIN etwas auslöst, die Farbe ist ein Teil davon. Ich möchte mich zunächst dem Genre Melodrama zuwenden, das offensichtlich einen Anteil an der affektiven Wirkung von Farbe hat. Diese Wirkung ist der Rest von dem ich anfangs gesprochen habe, der sich durch die sprachliche Beschreibung der Farbe nicht benennen lässt.

Das Melodrama bildet einige Merkmale aus, die sich auch bei *Leave Her to Heaven* wiederfinden lassen und die neben der Farbe ebenso wichtig sind. Farbe ist hier nicht mit einer ebenso schreienden und quirligen Narration verbunden wie man sie noch von *Becky Sharp* kennt, es gibt weniger komödiantische Züge oder musikalische Ausprägungen, wie in den unzähligen farbigen

⁹⁹ Massumi, *Parables for the virtual*, S. 214.

Musicals. Das Melodrama ist eine Mischung aus Tragödie und Komödie und stammt von einer sentimental Theatergattung. Die ZuschauerInnen empfinden Freude daran, Tränen zu vergießen. Wie gehen Melodramen dabei vor? Zunächst ist sehr wichtig, dass die BetrachterInnen mehr als die Figuren selbst wissen.¹⁰⁰ So wissen die ZuseherInnen, dass Ellen für den Tod von Danny verantwortlich ist, dass Ellen nicht zufällig über die Treppen gestürzt ist und von den eifersüchtigen und sehnächtigen Blicken, die unter den Figuren ausgetauscht werden. Das bedeutet jedoch nicht, dass die ZuseherInnen alles wissen, es gibt noch einige Dinge, die erst später aufgedeckt werden. Damit bekommen die ZuseherInnen mehr Informationen über die Abläufe und Beweggründe, als die Figuren, dadurch wird die Narration zu einem wesentlichen Faktor um Emotion zu produzieren. Der Point-of-View des Publikums ist zunächst ein anderer als der von Ellen, er wird sich später jedoch angleichen, als sich nach ihrem Tod im Gerichtssaal herausstellen wird, dass Ruth und Richard doch ein Paar waren und sind und Ellen weniger paranoid war als gedacht. Dadurch stellt sich mitunter ein Bedauern ein, wenn Ellen keine Strafe oder Rache mehr erfahren kann, da sie bereits tot ist. Bei diesem Zusammenfall der Perspektiven vermutet beispielsweise Steve Neale den Ursprung der Rührung.¹⁰¹ Es wird ein Raum erschaffen in dem solche Gedanken Platz finden: „Ach, wenn Ellen doch nicht so paranoid wäre und nicht so besitzergreifend, dann hätte ihre Liebe eine Chance...“ Im Melodrama werden starke Gefühle inszeniert wie Liebe und Hass, wobei das Begehren des Liebespaares bestimmend und Grund für die Verirrungen und tragischen Wendungen ist. So auch in *Leave Her to Heaven*, als das die besitzergreifende Ellen mit Richard alleine sein will, wird dieser sexuelle Wunsch durch den Bruder Danny gestört. Besonders deutlich wird das, als sie die erste Nacht in der Hütte in „The Back of the Moon“ verbracht haben und die Wände so dünn sind, dass Danny und Richard sich einen Guten Morgen wünschen können. Nachdem sie sich an dem Tod von Danny verschuldet hat ist ein Happy End für Ellen nicht mehr möglich, aber ist das der Grund warum das Melodrama zum Weinen einlädt? Dazu gibt es verschiedene Ansätze, einer der bekanntesten ist der von Franco Moretti, der im Melodrama vor allem ein „Zu spät“ sieht und dadurch Schmerzensschluchzer auslöst. Er verfolgt eine psychoanalytische Deutung der Reaktion, wenn er davon ausgeht, dass die Hoffnung nicht gänzlich verwehrt wird, sondern nur aufgespart. Psychologisch betrachtet sind die Tränen eine Forderung nach Einheit mit der Mutter, weil Tränen immer ein Ausdruck von Verlust sind. Der Grund warum man sich dieser Traurigkeit immer wieder aussetzt, ist das Vergnügen an Tränen, das somit eine Art Trost und Möglichkeit auf eine Wieder-gut-

¹⁰⁰ Vgl. Neale, Steve, „Melodram und Tränen“, *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*, Hg. Christian Cargnelli/Michael Palm, Wien: PVS Verleger 1994, S. 147 – 168. Hier S. 148.

¹⁰¹ Vgl. Ebd. S. 152.

Machung.¹⁰² Damit wird eine rein passive Situation, in der man die Emotion der Figuren nachahmt negiert, wobei in unserem Beispiel tatsächlich keine Figur dafür eine Vorlage liefern würde. Nach Linda Williams ist das Melodrama vor allem wichtig in Hinblick auf dieses Zu-spät-Sein und unterscheidet sich damit von anderen Gender-Genres wie dem Porno und dem Horrorfilm. In allen drei Genres wird ein männlicher Blick und Weiblichkeit verhandelt. Williams spricht schließlich den Bereich der Phantasie an und argumentiert hier ebenso psychologisch, wenn sie von den Urphantasien spricht, die eine wichtige Funktion in allen drei Genres erfüllen. Dieser Ansatz bezieht sich jedoch in erster Linie auf das Narrativ des Films und wird damit zur Grundlage der Reaktion der ZuseherInnen erklärt. Und das obwohl der zitierte Text „Urphantasie. Phantasien über den Ursprung, Ursprünge der Phantasie“ von Jean Laplanche und J.-B. Pontalis von einem Ort spricht „an dem Bewusstes und Unbewusstes, Selbst und Anderes, Teil und Ganzes, zusammenkommen. Fantasie ist der Ort, an dem Subjekte in ihrer „entsubjektivierten Form“ zwischen Selbst und Anderem oszillieren und keinen fest zugewiesenen Ort in dieser Szene haben“¹⁰³ Phantasie wird zu einem Wort, das für etwas Mysteriöses steht, jedoch bleibt es bei einer psychologischen Deutung, die auf Freuds Urphantasien zurückgeht. Warum ich diesen psychologischen Ansatz nicht weiter nachgehen möchte, liegt vor allem daran, dass dieser Betrachtung nach, ein Melodrama wie *Leave Her to Heaven* der Rolle der Farbe keine bis höchstens eine nebensächliche Rolle zuschreibt, ich halte sie jedoch für mehr als nur eine Nebenrolle, was sich durch das Farbsystem, das für die beiden weiblichen Hauptrollen verwendet wird, schon erahnen lässt.

Eine Möglichkeit im Umgang mit Farbe im Film die häufig zu finden ist, die eine kurze Betrachtung verdient ist die von David Bachelors Chromophobie. In seinem Buch „Chromophobia“ bezieht sich sein Hauptargument darauf, dass Farbe in der westlichen Kultur marginalisiert wurde und geprägt war von Vorurteilen. Seit der Antike wurde die Farbe marginalisiert, für unwichtig erklärt und kontrolliert. Daraus hat sich eine unerklärliche „Angst“ vor Farbe entwickelt, deren Ursprung kaum noch zu finden ist. Daher finden sich heute oft nur wage Assoziationen zu kräftiger Verwendung von Farbe wie oberflächlich, fremd, kindlich und vulgär.¹⁰⁴ Diese Beobachtung ist grundsätzlich sehr interessant, da es genügend Beispiele in der Malerei oder im Film gibt, auf die das zutrifft und ähnliche Argumentationen finden sich auch bei der Beurteilung von *Becky Sharp*. Seine Schlussfolgerung ist dann schließlich eine, auf die ich schon bei Descartes

¹⁰² Vgl. Ebd. S. 164f.

¹⁰³ Williams, Linda, „Filmkörper. Gender, Genre und Exzess“, *montage AV* 18/2, 2009, 1991, S. 9 - 30. S. 24

¹⁰⁴ Vgl. Bachelor, David, *Chromophobia*, London: Reaktions Books Ltd 2000. S. 22f.

2.1. Bewegende Farbe – *Leave Her to Heaven* -

verwiesen habe: Farbe soll der Linie untergeordnet werden, disegno versus colore.¹⁰⁵ Descartes schreibt der Geometrie mehr Wahrheit zu als der Farbe. Es entstand eine regelrechte Angst vor der Farbe und was sie verkörpert. Technicolor hatte daher damit zu kämpfen kräftige Farben zu etablieren, weil sie als vulgär, queer oder primitiv galten. So soll beispielsweise Orson Welles noch auf seinem Sterbebett festgehalten haben, dass unter keinen Umständen der Film *Citizen Kane* nachcoloriert werden dürfte.¹⁰⁶ Nachdem sich Technicolor die Farbe Ende der 30er Jahre erfolgreich gebändigt hatte d.h. natürlich darstellen konnte, fragte man sich, wie wirkt Farbe, was uns an den Ursprung zurückbringt, warum sie gebändigt werden musste. Bei Bachelor heißt es dazu: „it is perceived merely as a secondary quality of experience, and thus unworthy of serious consideration. [...] Either way, colour is routinely excluded from the higher concerns of the Mind.“¹⁰⁷ Und an anderer Stelle heißt es: „in fact, it is dangerous because it is secondary.“¹⁰⁸ Das heißt, wenn wir uns der Farbe im Melodrama annähern wollen und uns auf eine psychologische Deutung einlassen gehen wir im Grunde auf die Einteilung von sekundären und primären Qualitäten zurück, die ich bereits besprochen habe, und das ist wiederum eine Reaktion auf die unbeschreibliche Wirkung der Farbe als Affekt. Ich möchte daher mögliche Ansätze zur psychologisch-symbolischen Deutung hier nicht weiter verfolgen, weil man so in eine argumentative Schleife gerät. Wenn man sich einem sentimental Film, der mit Farbe arbeitet, zuwendet, kann man sich nicht nur der Narration zuwenden. Die Farbebene war für Technicolor von so großer Bedeutung, auch noch nachdem sie keine technischen Probleme mehr bereitete. Hermann Kappelhoff beschäftigt sich mit dem Melodrama und den affektiven Prozessen: „Das kinematografische Bild wäre per se als eine mediale Form zu begreifen, die unmittelbar auf die Affektbewegung der Zuschauer durchgreift und sich einzig in der Zeit seiner Wahrnehmung verwirklicht.“¹⁰⁹ Kappelhoff setzt diese Wirkung des Films mit dem sentimental Empfinden des Theaters des 18. Jahrhunderts gleich. Im Melodrama entsteht ein „visuelles Genießen“¹¹⁰, das ein empfindendes Subjekt ausbildet, das seinen Ausdruck in der Affizierung findet. Dabei ist das melodramatische Kino insofern wichtig, als dass es sich von einem handlungsorientierten Kino abgrenzt. Die Bewegung, die sich im Kino abspielt, in welche Form auch immer sie gebracht wurde, setzt sich

¹⁰⁵ Vgl. Ebd. S. 28.

¹⁰⁶ Es gab in den 80er Jahren eine Welle von Nach-Colorierungen von s/w Filmen wie *Casablanca*, Regie: Michael Curtiz, USA 1942 USA vor allem durch Ted Turner. Welles Abneigung richtet sich sicherlich deshalb gegen die Farbe, weil die bisherigen Projekte von Turner weniger zufriedenstellende Ergebnisse hervorbrachten.

¹⁰⁷ Ebd. S. 23.

¹⁰⁸ Ebd. S. 31.

¹⁰⁹ Vgl. Kappelhoff, Hermann, *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin: Vorwerk8 2004. S. 19.

¹¹⁰ Ebd. S. 20.

2.1. Bewegende Farbe – *Leave Her to Heaven* -

im Kinoraum fort. Das Motto „Motion ist emotion“¹¹¹ spielt für das melodramatische Kino eine besondere Rolle. Das innere Bewegt-Sein hängt mit den bewegten Bildern unmittelbar zusammen. Damit ist die Rührung der ZuseherInnen keine bloße Reaktion auf die Bilder, sondern ist eine direkte Kehrseite des Bewegungsbildes und setzt sich in Affektion fort. Damit ist der Affekt nicht als ein psychologisches Phänomen zu beschreiben, sondern ist ebenso ein objektiver Vorgang. Dieses ästhetische Konstrukt gilt es nun etwas näher zu betrachten. Beim Zustandekommen dieser Wirkungen ist die Figur im Film wesentlich. Ihr Fühlen und Denken hängt wesentlich an unserem, dabei ist der Affekt jedoch immer wieder ein Problem:

„Und wenn wir auch bereit sind, im Melodrama die äußere Welt in die Symptome eines inneren Geschehens zu übersetzen, so bleibt doch der Affekt das eigentliche Problem, der niemandem gehört, der nicht zugeordnet ist, weil er die Figur übersteigt. Denn zu diesem gehört ganz wesentlich, daß er nicht zu verorten ist.“¹¹²

Ich habe bereits davon gesprochen, dass die Farbe diesem Affekt besonders nahe steht und so sieht es auch Kappelhoff. Die Qualität der Figur zeichnet sich in ihr ab. Diese Einschätzung kommt von Deleuze, er schreibt den Affekt der Farbe zu, sie wird zum reinen Ausdruck.¹¹³ Kappelhoff merkt auch an, dass Farbe bereits ein symbolisch-rhetorisches Geflecht ausmacht und wenn man sich darauf konzentriert, dann bleibt von diesem Ausdruck nichts mehr übrig: „mühe-los übersetzt es sich in den Zustandsbericht der empfinden Figur, in eine geflissentliche Rede von Todesangst und Verschmelzungslust. Eine solche das Bild überbelichtete Bedeutsamkeit gilt gemeinhin als das signifikante Merkmal des Hollywoodmelodramas.“¹¹⁴ So ist Ellens Kleidung im weißen, strengen Kostüm und weißen Nachthemd sicherlich eine Symbolik für verführerische Reinheit, ehrliche Absichten und Skrupellosigkeit. Dadurch ließe sich die Okkupation der Farben von Ellen durch Ruth als Visualisierung der heimlichen Liebesbeziehung zu ihrem Mann lesen. Wenn man jedoch die Farbe als einen figurativen Ausdruck begreift, der seine Formung noch nicht angenommen hat, dann ist eine Intention, die hinter einer Farbe steckt, zunächst unwichtig. Dieser figurative Sinn kann verschiedentlich ausfallen und ist im Fall von *Leave Her to Heaven* ein Stil und eine Bedeutung. Diese Figuration wird dann vom Leser verwirklicht, es wird ein Empfindungsbild erstellt, das betrachtet wird. Ich habe bereits davon gesprochen, dass die Verwendung der Farbe gelesen werden kann jedoch genauso sich nicht oder auf anderen Weise im Kinoraum ausdrücken kann. Kappelhoff grenzt diese Betrachtung vom Exzess ab. Dieser meint

¹¹¹ Ebd. S. 17.

¹¹² Ebd. S. 159.

¹¹³ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*. S. 164.

¹¹⁴ Ebd. S. 166.

das Unsagbare und das Schweigen, wohingegen der figurative Ausdruck einen Übergang meint, eine zeitliche Veränderung, dieser muss erst von den ZuseherInnen hervorgebracht werden. Damit unterscheidet sich die Farbdarstellung von einem Status der Farbe in *Becky Sharp*. Das, was die Zusehenden ergreift, wenn sie die Farbe sehen, ist die Wandlung von Abbild und Ausdruck. Diese Bewegung nennt sich „Ausdrucksbewegung“¹¹⁵, der Ausdruck ist in diesem Zusammenhang ein Prozess der ZuschauerInnen. Die Figur ist dabei eine zeitliche Bewegung und kann zu einer Emotion werden, die der Figur zugeschrieben wird und zu der man sich synchronisiert. Es ist also eine Frage der Einfühlung, ob ich den ikonenhaften Look von Ellen in ihrem weißen Mantel und dunklen Sonnenbrille als kaltblütige Ehefrau und durchsetzungsfähige Egomanin als Empfindung selbst genießen kann, oder ob ich kein zeitlich-emotionales Bild nachempfinden werde:

„Identifikation und Einfühlung benennen also das Vermögen des Publikums, sich in seiner affektiven Bewegung in eine Synchronität zu solchen zeitlichen Figurationen zu bringen; sie benennen die Fähigkeit, eine Ausdrucksbewegung in einer Empfindungsbewegung an sich selbst zu reproduzieren und diese als eigene Empfindungsfähigkeit zu genießen.“¹¹⁶

Dieser Affekt jedoch, der noch als Problem bezeichnet wurde, wird in dieser Darstellung als eine Empfindung beschrieben, durch die man Genuss verspürt. Ich möchte noch einmal darauf zurückkommen, dass das Melodrama durch das bedauerliche Weinen, das es erzeugt und damit ein per se unangenehmes Gefühl, dem Weinen ein eigenartiger Vergnügungszustand zukommt. Nach Kappelhoff ist es in der Freude am Empfinden nicht wichtig um welche Emotion es sich handelt. Diese Eindeutigkeit ist durchaus zweifelhaft. Der Affekt ist autonomer als man annehmen mag. Brian Massumi untersucht diesen Umstand durch ein Experiment mit Kindern und einem kleinen Film. Der kurze Film zeigt die Geschichte eines Schneemans. Der Film erscheint in drei Versionen, einmal ohne Voice-Over und in zwei weiteren Versionen mit. Die erste Version beschreibt faktisch was passiert, die zweite legt einen emotionalen Text darüber und die dritte ist ganz ohne Kommentar. Getestet wurden neunjährige Kinder. Interessant für unseren Zusammenhang ist, dass auf einer Skala von angenehm zu unangenehm sich die Ergebnisse nicht mit denen aus der Skala von fröhlich zu traurig gleichen. Die traurigen Szenen wurden als angenehm empfunden, das würde eine psychologische Deutung durchaus unterstützen (die Freude und Erleichterung durch Weinen). Worauf Massumi hier hinaus will ist, dass im Film eine beschriebene Emotion, die in diesem Experiment durch Erklärungen ausgeschmückt wird, einen

¹¹⁵ Ebd. S. 170.

¹¹⁶ Ebd. S. 172.

affektiven Status stört. Es lässt sich jedoch festhalten, dass es einen Unterschied zwischen Inhalt und Effekt gibt, der Eindruck, der von einem Bild hinterlassen wird, muss nicht notwendigerweise mit dem Inhalt in einer Verbindung stehen.¹¹⁷ Massumi unterscheidet zwischen Intensität und Qualität, beide Ebenen werden sogleich verkörpert, die Intensität in eine automatische Reaktion wie Schreck (sie wird durch die Hautleitfähigkeit gemessen), wenn es eine direkte Reaktion mit der Umwelt gibt. Die zweite Ebene meint eine Qualität, die sich vor allem durch eine Trennung von Form und Inhalt ausdrückt, wie ich sie bereits anhand von Technicolor beschrieben habe. Unter diese Kategorie der Qualität fällt auch die Sprache. Nun haben wir bei *Leave Her to Heaven* keine Studie, die uns Aufschluss darüber geben könnte, wie Personen auf den Film auf unterschiedlichen Ebenen reagieren. Ich ziehe daher nur meine eigenen Erfahrungen als Resonanz heran. Nehmen wir an, in *Leave Her to Heaven* würde mehr ausgesprochen und benannt, was in erster Linie seinen Ausdruck durch die Farbe bekommt. Dafür müsste Ellen direkt ansprechen, was sie fühlt und wie rasend eifersüchtig sie ist, stattdessen werden die Gefühle über die Farbe ausgedrückt. Es gibt zwei bezeichnende Szenen dafür. Als Richard bei Robis Ranch für die Beerdigung des Vaters residiert und sich am ersten Abend nach draußen begibt, trifft er auf Ellens Mutter, die ihn ungefragt sagt, in welcher Richtung er Ellen findet. Am zweiten Abend macht er sich abermals auf die Suche nach Ellen und fragt ob man sie nicht suchen sollte. Die Mutter antwortet, dass Ellen nie etwas passieren würde und so findet er sie auf einem Hügel, wo sie bereits auf ihn gewartet hat. Ellen hat zu diesem Zeitpunkt schon längst beschlossen, dass Richard ihr Ehemann sein wird und das scheint allen klar zu sein, außer Richard. Diese unausgesprochenen Absichten werden zu einer Möglichkeit Sympathien zu den Figuren zu entwickeln. Die Farben wirken auf ähnliche Weise, sie geben eine Möglichkeit vor. Wenn das angesprochen werden würde, was die Farben ausdrücken, würde mich das auf diese einzige Deutung zurück

¹¹⁷ Vgl. Massumi, *The parables for the virtual*, S. 24.

werfen, wo ich in einem Status des Empfindens gezwungenermaßen reflektieren muss. Ein Status, den ich empfinde wird so eingeordnet und unwiederbringlich in seiner Ambivalenz.¹¹⁸ Ich habe keine Möglichkeiten mehr, meine Einschätzungen und Gefühle in eine andere Richtung laufen zu lassen. Massumi nennt diese Intensität etwas, das potenziell Unterbrechung sein kann, wie ein Loch in der Zeit. Diese Intensität wird mit Affekt gleichgesetzt und es ist für ihn sehr wichtig, den Affekt nicht mit Emotion zu verwechseln.¹¹⁹ Massumi ist ein bekannter Vertreter dieser Trennung, für ihn ist Emotion eine verifizierte Intensität: „Emotion is qualified intensity, the conventional, consensual point of insertion of intensity into semantically and semiotically formed progressions, into narrativizable, action-reaction circuits, into function and meaning.“¹²⁰ Emotion ist eine Inbesitznahme von Intensitäten, wohingegen der Affekt nicht zu besitzen ist und dadurch eine subversive Eigenschaft hat. Farbe ist also eine Möglichkeit in *Leave Her to Heaven* die eindeutigen Emotionen des Melodramas zu unterwandern, durch Farbe gewinnen die Figuren eine Mehrdeutigkeit. Die Möglichkeiten durch Interpretationsspielräume und Affizierungsmöglichkeit, die mir bei der Farbbetrachtung geboten werden, bereiten mir mindestens so viel Vergnügen, wie mögliche Emotionen, die durch die Figuren des Melodramas transportiert werden.

2.1.1. Figur und Linie

Um dem Affekt und der Farbe als bewegende Kraft im Kino näherzukommen, werden wir in diesem Abschnitt die Malweise Cézannes mit ihnen vergleichen. dem Affekt und der Farbe als bewegende Kraft im Kino näherkommen. Man kann bei Cézanne von einer Art Idealform ausgehen Kräfte auszudrücken. Das ist zwar nicht unmittelbar übertragbar auf den Film, es werden sich jedoch Parallelen finden lassen. Dabei werde ich wieder auf bisherige Beschreibungen der Farbe zurückkommen. Kappelhoff hat bereits von einem figurativen Ausdruck im Melodrama gesprochen, an dem die Farbe einen Anteil hat. Dazu gehört vor allem die Bewegung durch den Film, die durch die ZuseherInnen vervollständigt wird. Diese Betrachtung schreibt der Position der Betrachtenden wesentlich mehr Kraft zu, was der Wahrnehmung von Gefühlen oder Affekten einen anderen Stellenwert verleiht. Maurice Merleau-Ponty, der sich auf die Phänomenologie Husserls bezieht und von einer Philosophie spricht, die diesem Standpunkt ebenso viel Urteilsvermögen zuerkennt wie den positivistischen Ansichten. In der *Phänomenologie der Wahrneh-*

¹¹⁸ Vgl. Ebd. S. 25.

¹¹⁹ Vgl. Ebd. S. 27.

¹²⁰ Ebd. S. 28.

mung aus dem Jahr 1945 spricht er von den Intentionalitäten, die eine Verbindung zwischen mir und der Welt darstellen. Wir sind damit mehr mit den Objekten verbunden, das richtet sich gegen eine neutrale Position, die vor allem argumentiert, sich von der subjektiven Sicht zu entfernen. Nach Merleau-Ponty wird eine Idee dann begriffen und der Sinn kann dann hervor treten, wenn sich ein Subjektivismus mit einem Objektivismus kreuzt. Es soll ein Intersubjektivismus entstehen, das meint die Erfahrungen, die andere in der Welt machen, zu unseren eigenen Erfahrung zu zählen.¹²¹ Dafür ist wesentlich, dass wir als Existenzen von einem doppelstrukturellen Leibe abhängen, der wahrgenommen wird und wahrnimmt, damit sind wir Subjekt und Objekt zugleich. Wenn ich mich mit etwas wie Farbe auseinandersetze, muss meine Perspektive miteinbezogen werden, diese kann schwer abgegrenzt werden und ist ein Prozess, es kann sich jedoch ein Stil in einem Wechselspiel entwickeln.¹²² Interessant sind nun Merleau-Ponty's Beobachtungen zur Farbe, die als phänomenales Ereignis eine besonders enge Verhältnis zum wahrnehmenden Subjekt pflegt. Merleau-Ponty beobachtet an der Farbe, was ich bereits mit Massumi geschildert habe - den ‚Brightness Confound‘. „Denn achten wir auf die Wahrnehmung selbst, so können wir durchaus nicht sagen, das Braun des Tisches biete sich unter allen Beleuchtungen als dasselbe dar, als die in der Erinnerungen wirklich gegebene selbe Qualität.“¹²³ Eine Farbe erscheint anders, als wir sie in Erinnerung haben, bzw. als die Gewissheit über die Farbe eines Gegenstandes. Merleau-Ponty unterteilt daher die Farbe in Oberflächenfarbe und Flächenfarbe und schreibt damit jedem farbigen Ding eine doppelte Existenz zu.¹²⁴ Sein Ansatz in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* geht noch von einer Substanz aus und einem Versäumnis des Empirismus, nichts anderes als fixe Qualitäten anzuerkennen. „Die wirkliche Farbe verbleibt unter allen Erscheinungen wie unter einer Figur ihr Hintergrund sich fortsetzt, d.h. also nicht als gesehene oder gedachte Qualität, sondern in einer nichtsinnlichen Gegenwart.“¹²⁵ Merleau-Ponty vergleicht hier die Flächenfarbe mit einem Hintergrund, der sich kaum verändert und der sinnlichen Wahrnehmung nicht unterworfen ist. Damit gibt es eine wirkliche Farbe, was einer primären Qualität nach Locke wäre und nach der ‚Philosophy of Mind‘ eine ‚Quale‘ wäre.

Durch diese Betrachtung versucht Merleau-Ponty die Fähigkeit der Farbe, je nach Situation anders zu erscheinen, auf eine simple Substanz zu reduzieren. Für den/die BetrachterInnen bedeutet das, sich im Sehen auf die eigentliche Farbe zu konzentrieren. Die Farbe ist dabei jedoch keine eigenständige Erscheinung, sondern immer verbunden mit der Repräsentation eines Dings. Die

¹²¹ Vgl. Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: de Gruyter 1966. S. 16f.

¹²² Vgl. Zechner, *Die Sinne im Kino*, S. 42.

¹²³ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 353.

¹²⁴ Vgl. Ebd. S. 354.

¹²⁵ Ebd. S. 354 und S. 353.

Farbe ist eingebettet in ein System aus Beleuchtung und Geometrie. Die Farbe ist eine Konstanz unter anderen und zusammen bilden sie einen Horizont für unsere Erfahrungen, sie sind die Grundlage für ein primordiales Bewusstsein.¹²⁶ Merleau-Ponty wird seine Ansicht zur Farbe dann in *Das Sichtbare und das Unsichtbare* 1964 etwas modifizieren, so wie auch das Spätwerk von Merleau-Ponty in dieser Hinsicht eine andere Richtung einschlägt. Für ihn wird in seinem Spätwerk der Bereich zwischen der Farbe und uns als BetrachterInnen wichtiger, als innerhalb der Farbe nach Qualitäten zu unterscheiden. Er geht damit einen Weg nach den bereits die Philosophie gegangen ist, es wurden Trennungen erstellt, um der eigenen Wahrnehmung auf den Grund zu gehen. Das meint für die Farbe, dass ihrer Qualität, die versteckt liegt und die man entziffern kann oder nicht, sichtbar und konkretisiert wird, es geht nicht mehr darum, die eigentliche Sache zu beschreiben.¹²⁷ Die Farbe steht bei Merleau-Ponty nun für das Sichtbare und daher gelten keine speziellen Regeln mehr. Er löst sich von der Vorstellung, „daß eine bloße Farbe und allgemein etwas Sichtbares kein absolut hartes und unteilbares Stück Sein ist, das sich ganz unverhüllt einem Blick offenbart [...], sondern eher eine Art Engführung zwischen stets aufklaffenden äußeren und inneren Horizonten, etwas, das verschiedene Regionen der Farbwelt und der sichtbaren Welt sanft berührt und sie von weitem anklingen läßt [...] weniger also Farbe oder Ding als Differenz zwischen Dingen und Farben...“¹²⁸ Merleau-Ponty wendet sich schließlich der Differenz zu, die bei ihm ein Chiasmus ist bzw. dafür verwendet er den Begriff des Fleisches. Diesen Begriff des Fleisches möchte ich nun mit der Farbverwendung bei Cézanne verbinden. Cézannes Malweise wird als eine beschrieben, die die Welt in ihrer Dichte wiedergibt. Wenn man sich beispielsweise Bilder wie *La Montagne Sainte Victoire vue de Bellevue* aus dem Jahr 1885 ansieht (Abbildung 16), dann wird schnell deutlich, dass Umrandungen bzw. Kontur nicht so wichtig erscheinen, wie die ausfüllende Farbe. Merleau-Ponty sieht genau in dieser Malweise eine präzise Art, Farbfülle zu erzeugen und somit die Form zu vollenden.¹²⁹ Das klingt zunächst etwas paradox, da wie ich schon erwähnt habe, es in der westlichen Betrachtung vor allem einen Vorrang für die Form und die Linie gibt und die Farbe eine Ergänzung dazu darstellt, was sicherlich Cézannes Malweise einen vulgären Ruf einbrachte.¹³⁰ Für Merleau-Ponty ist entscheidend, dass Cézanne nicht versucht eine Illusion à la Perspektive herzustellen oder eine textuelle Oberfläche zu suggerieren. Er stellt eine primordiale (ursprüngliche, vor-empirische) Wahrnehmung

¹²⁶ Vgl. Ebd. S. 362f.

¹²⁷ Vgl. Merleau-Ponty, Maurice, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen*. München: Fink 1994. S. 174.

¹²⁸ Ebd. S. 175.

¹²⁹ Vgl. Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, S. 12.

¹³⁰ Vgl. Bachelor, *Chromophobia*, S. 22f.

dar, in der es „keinerlei Unterschied zwischen Tast- und Gesichtssinn“¹³¹ gibt. Er versteht Cézannes Perspektive als eine Örtlichkeit, in der die Gegenstände in keinem bestimmten Verhältnis zueinander stehen, wo Dinge auch zugleich und gleichwertig sein können. Das lässt sich an dem Beispiel der Berge von Sainte Victoire ebenfalls gut erkennen. Es gibt keine Fluchtperspektive, sondern die Ebene der Berge und des Waldes wirken wie auf einer Ebene. Er verfolgt dabei weder die Richtung der Kubisten und löst die Gegenstände in Formen auf, noch die Richtung der Impressionisten und löst die Gegenstände in Farbe auf. Cézanne versucht mit allem gleichzeitig umzugehen, mit der Linie, der Form und der Farbe, dafür gibt es kein Rezept. Dabei kommt der Farbe jedoch eine besondere Rolle zu, durch die er etwas näher an das Herz der Dinge herankommt.¹³² Die Kunst kann die Dinge aufsprengen und ein neues Verständnis erschaffen, es geht darum Dinge sichtbar zu machen und nicht das Sichtbare zu imitieren.¹³³ Zu diesem Sichtbar-Machen gehört nicht nur mein Sehsinn, wie man vielleicht annehmen könnte. So geht es nach Merleau-Ponty in der Malerei nicht nur um das Sehen, denn wie bereits betont, nimmt er keine Wertigkeit innerhalb der Sinne vor, sie sind alle gleichwertig. Diese Erkenntnis ist für die Malerei genauso bedeutend wie für das Kino. Wenn im Kino die Zeit und die Bewegung wesentliche Elemente sind und für das Fühlen Bewegung ebenso wichtig ist, wenn ich also etwas abtaste und blind einen Gegenstand (be)greifen will, dann brauche ich dafür die Bewegung meines Körpers bzw. meiner Hand. Die Taktilwahrnehmung nach Merleau-Ponty ist verbunden mit dieser Bewegung wie unser Sehen mit Licht: „Was für das Sehen die Beleuchtung ist, ist für das Fühlen die Bewegung des eigenen Leibes.“¹³⁴ Dadurch findet eine Annäherung zwischen dem Sehen und dem Fühlen statt. Zwar können wir mit unseren Augen nicht berühren wie mit unseren Händen, jedoch orientieren wir uns im Raum durch das Sehen und damit ist auch das Sehen eine tastende Bewegung. Damit kann auch die Farbe im Kino als eine taktile Erfahrung beschrieben werden. Davon habe ich bereits im Zusammenhang mit *Becky Sharp* und der Materialität des Films gesprochen. Die Wahrnehmung von Farbe ist jedoch ganz grundsätzlich eine taktile Erfahrung und damit eine körperliche. Genauso, wie uns das Melodrama oder jeder andere Film bewegt und sich so ganz offensichtlich leiblich bemerkbar macht, kann es auch die Farbe. Sie ist keine Dekoration, sie ist Teil eines taktilen Grundes. Die Farbe ist ein Teil der Dinge und wenn wir die Dinge berühren können, dann kann uns die Farbe ebenso berühren. Sobald Farbe nur noch als ein Phänomen des Auges und des Lichts betrachtet wird, steht Farbe in der Kinosi-

¹³¹ Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, S. 12.

¹³² Vgl. Merleau-Ponty, Maurice, „Das Auge und der Geist“, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hg. Christian Bermes, Hamburg: Meiner 2003, S. 275 – 317. Hier S. 304.

¹³³ Ebd. S. 307.

¹³⁴ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 364.

tuation in keinem anderen Zusammenhang mehr mit uns als beobachtet zu werden. Das Kinodispositiv an sich wäre nach dieser Logik etwas das uns nicht bewegen kann. Diese Kräfte zu denen wir uns durch das Sehen oder das Tasten verhalten, habe ich bereits mit Gilles Deleuze und Francis Bacon angesprochen. Deleuze nimmt Cézanne ebenfalls als ein Beispiel dafür wie Malerei ‚Sensation‘ ausdrücken kann. Deleuze spricht über Cézannes Malerei als eine Zusammenkunft von Seiten der BetrachterInnen und der Seite des Betrachteten als eine ideale ‚Sensation‘. Er greift den Begriff des Fleisches auf und meint damit, dass sich etwas dazwischen befindet, zwischen Subjekt und Objekt und dass es dafür nicht einfach eine Auflösung geben kann, wie die Impressionisten es durch das Licht versucht haben, sondern es braucht hierfür vielmehr etwas, das ich berühren kann.¹³⁵ Er unterscheidet zwischen ‚Figur‘ und ‚Figurativem‘, wobei die ‚Figur‘ eine Kraft ausdrücken kann und das ‚Figurativ‘e diese Kraft verzerrt.¹³⁶ Deleuze analysierte hierfür Bacons Malstil was versucht habe auf den Film zu übertragen. Dafür war der Vorder- und Hintergrund sehr wichtig, um entweder eine Dimension bzw. Perspektive zu verhindern oder hervorzubringen. Bei Bacon wird die Figur vom Hintergrund verschlungen, bei Cézanne entsteht eine vitale Bewegung der Farben, die kaum eine Perspektive zulässt. Auf den ersten Blick scheint es in *Leave Her to Heaven* kein Problem damit zu geben, Vorder- und Hintergrund zu trennen und zusammenzufügen. Man hat sich nicht damit begnügt, Ellen eine starre Form zu geben, indem man ihr einfach eine Farbpalette zugeteilt hat, damit würde sich der Film nicht von *Becky Sharp* unterscheiden. Meiner Ansicht nach verkörpert Ellen durch die Farben, in denen sie erscheint, eine Affekt-Kraft, was sie zu einer Erscheinung macht und nicht nur zu einer Illustration. Sie wird sichtbar gemacht, weil sie das Zentrum des Geschehens ist, ihre Gefühle sind für uns als ZuseherInnen ebenso das Zentrum, wie auch für Ellen. Das Weiß wirkt in dieser Hinsicht nicht wie eine symbolische Verdeutlichung, sondern wie eine Konzentration von Kraft und Licht in diesem Liebes- und Aufmerksamkeitswetteifern. In der Szene als Ellen sich zwischen ihren beiden Liebhabern befindet ist sie der Nucleus aller Energie (Abbildung 14, Bild rechts obere Reihe). Sie trägt in dieser Szene einen weißen Hosenanzug mit passenden Initialen auf die Brust gestickt. Sie ist in dieser Form eine ‚Sensation‘, weil sie als weibliche Entscheidungsträgerin das Leben aller in diesem Raum über den ganzen Film hinweg verschlechtern oder verbessern wird. Sie lässt ihren alten Verlobten an diesem Abend für Richard fallen. Nicht nur in dieser Szene sind ihre Schönheit, ihr Reichtum, ihre Skrupellosigkeit und ihre Farbenergie Anlass für eine

¹³⁵ Vgl. Deleuze, *Logik der Sensation*, S. 27.

¹³⁶ Für eine weitere Betrachtung des Figuralen als eine Störung Vgl. Dubois, Philippe, „Plastizität und Film. Die Frage des Figuralen als Störzeichen“, *Störzeichen. Das Bild angesichts des Realen*, Hg. Oliver Fahle, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft 2003, S. 113 – 135.

emotionalen und narrativen Wendepunkt. Meiner Ansicht wird durch die Farbe ein Affekt erzeugt, dieser entsteht nicht einfach dadurch, dass sie mit ihrem weißen Kostüm sich von den anderen in der Szene abhebt, sondern weil es ein Zusammenspiel zwischen der Farbe und der Figur als Erscheinung gibt.

2.2. Unmenschliches

Nachdem ich bereits festgehalten habe, dass die Farbe als Affekt uns - im wahrsten Sinne des Wortes - in Bewegung versetzt, möchte ich mich nun der Frage widmen, wo in dieser Affekt-Situation die Grenzen verlaufen. Die Rollen des Subjekts und des Objekts und wie sich das Kräfteverhältnis zwischen beiden gestaltet, bildet eine wesentliche Grundlage, um über bewegende Farbe zu sprechen und ist im Grunde eine philosophische Frage des Kinos. Der Leib- bzw. Fleischbegriff bei Merleau-Ponty und darauf aufbauend die Überlegungen von Vivian Sobchack und Deleuze werden mir hierfür eine wichtige Stütze geben. Merleau-Ponty lieferte einen wesentlichen Schritt in der philosophischen Annäherung an das Phänomen Erleben, deshalb soll im Folgenden der Begriff des Fleisches und des Leibes erklärt werden. Das Fleisch ist eine Abkehr von der Einheit mit dem Körper und nennt sich wörtlich bei ihm „la chair de la Gestalt“¹³⁷. Dabei ist mein Leib eine Gestalt, ein Ganzes, das sich nicht nur auf die Summe der Teile reduzieren lässt, weil eine gewissen Gebundenheit vorherrscht, die jedoch schwer zu greifen ist. Das Fleisch der Gestalt benennt Merleau-Ponty dann beispielsweise mit der Körnigkeit der Farbe: „Das Fleisch der Gestalt (die Körnigkeit der Farbe, dieses gewisse Etwas, das den Umriß belebt...“¹³⁸. Mit dem Leib ist also mehr die Figur nach Deleuze gemeint, die durchaus auch aufgelöst werden kann und das Fleisch wäre eine Belebung dieser durch materielle Farbe. Das Fleisch meint jedoch mehr einen Zwischenraum zwischen mir und dem Objekt, es bringt das Sichtbare auf eine andere Ebene. Wir sprechen jetzt nicht mehr nur von meiner Erfahrung und Wahrnehmung, sondern von einer Grundlage für diese. Merleau-Ponty spricht vom „Raunen der Farbe“¹³⁹, das meint eine Unbestimmtheit, so als ob die Farbe nie ganz zu ihrer Bestimmung gelangt. Dieses Raunen ist keine klare Aussage, kein natürliches Geräusch, es ist ein Flüstern, das nur dann hörbar wird, wenn man es hören will und immer undeutlicher wird je mehr man hinhört. Nicht umsonst ist das

¹³⁷ Merleau-Ponty, Maurice, *Das Sichtbare und das Unsichtbare gefolgt von Arbeitsnotizen*, Hg. Claude Lefort, München: Wilhelm Fink Verlag² 1994; (Orig. *Le Visible et L'Invisible suivi de notes de travail* Maurice Merleau-Ponty, Paris: Éditions Gallimard 1964). S. 259.

¹³⁸ Ebd. S. 263.

¹³⁹ Vgl. Merleau-Ponty, Maurice, „Das Auge und der Geist“, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hg. Chrisitan Bermes, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2003, (Philosophische Bibliothek Bd. 530). S. 275 – 317. Hier S. 292.

Wort Raunen als der Wortfamilie der Geheimnisse entstanden.¹⁴⁰ Der Maler soll nach Merleau-Ponty durch das Raunen der Farbe die Dinge der Welt vergegenwärtigen, was allein durch die Linie nicht möglich wäre. Der Leib zeichnet sich nach Merleau-Ponty durch sein Empfinden aus, er kann jedoch nicht nur selbst empfinden, sondern auch empfunden werden. So kann ich mich selbst berühren und berühre im selben Moment berührend.¹⁴¹ Die Kinosituation ist kein so eindeutiges Beispiel, aber auch hier werde ich gerührt und berühre, wenn man die Farbe als eine Materialität ansieht, wie ich sie bereits beschrieben habe. Berührt werde ich durch Affekte und Emotionen, die durch den Film in mir verursacht werden und Materialität verleitet mich zum Berühren. In meinem Leib können also die Grenzen von diesen so sorgsam abgegrenzten Bereichen verschwimmen. Man kann nicht einfach die Hand, die berührt und die Augen, die sehen vom Körper trennen und sie den Dingen zurechnen, die berührt werden. Der Leib ist daher ein zweiblättriges Wesen, auf der einen Seite ein Ding, auf der anderen Seite kann er Dinge berühren, das heißt er gehört sowohl der Welt des Subjekts und des Objekts an.¹⁴² Wenn ich etwas leibhaftig wahrnehme („dans sa chair“), dann passiert das im Fleisch des Sinnlichen, in diesem werde ich selbst und zugleich wird mein Gegenstück, das Objekt, das Ding ausgebildet. Das Fleisch („chair“) ist damit eine Art von Sein, in dem das Subjekt und das Objekt sich gegenseitig herausstellen. Dadurch, dass ich die Farbe sehe, wahrnehme und empfinde, teile ich mir mit ihr eine Existenz.¹⁴³ Warum heißt es nun jedoch „la chair“ das Fleisch bei Merleau-Ponty? Er will noch immer eine Materialität betonen, obwohl es so scheint als ob wir uns schon ganz von ihr entfernt hätten. Er wählte diesen Begriff, weil er verdeutlichen will, dass der Grund für eine gemeinsame Erfahrung in unserer Materialität begründet liegt. Das Fleisch scheint in dieser phänomenologischen Deutung dem Subjekt zugeordnet zu sein - ein Ding hat keine Leiblichkeit. Merleau-Ponty möchte jedoch verdeutlichen, dass das Fühlen nicht nur unserem Körper zugeordnet ist, sondern auch dem Befühlten, deshalb verortet er das Fleisch dazwischen. Der einfache Gedanke, dass wir in einer passiven Haltung im Kino sitzen oder wir in aktiver Handlung die Dinge filmen, ist durch diese Ansicht keine Feststellung mehr, weil keine Seite als die passive angenommen wird, denn sobald gesehen wird, gibt es ein Ausdrucksgeschehen. Von der Passivität habe ich bisher kaum gesprochen, aber diese nimmt in der Wahrnehmung von Farbe eine nicht unwichtige Rolle ein. Für Steven Shaviro in *The Cinematic Body* ist die Passivität im Kino nichts, was gescheut werden müsste. Nach ihm ist die Wahrnehmung im Kino eine schockartige

¹⁴⁰ Vgl. Grimm, Jacob/ Wilhelm Grimm, „raunen bis raupen“, Deutsches Wörterbuch, <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GR01580#XGR01580>, 27.05.2017.

¹⁴¹ Vgl. Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 253.

¹⁴² Vgl. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare* gefolgt von *Arbeitsnotizen*, S. 180.

¹⁴³ Vgl. Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, S. 254.

Empfindung (der Begriff ist an Walter Benjamin angelehnt), die durch Berührungen zustande kommt. Sie passiert so plötzlich, dass wir keine Zeit haben uns in eine symbolische Ordnung zu flüchten, um diese zu deuten, daher hat Passivität nach ihm etwas Befreiendes.¹⁴⁴ Er betrachtet den Kontrollverlust der KinozuseherInnen als eine Möglichkeit Lust zu empfinden. Die Psychoanalyse kategorisiert diese Zustände schnell als ein Fehlen (Masochismus) oder Kastration.¹⁴⁵ Seiner Einschätzung nach werden wir passiv, wenn wir im Kino etwas sehen, das es schafft, uns von uns selbst zu entfernen und in einen befreiten Zustand zu versetzen:

„The world of static, stabilizing self-representations slips out from under me. I am drawn instead into a realm of Heraclitean flux, a time and space from which all fixed points of reference and self-reference, all lines of perspective, and all possibilities of stabilizing identification and objectification are banished.”¹⁴⁶

Das Subjekt als stabile Einheit muss in Zweifel gezogen werden, wenn sich solche Momente im Kino ergeben, in welchen man aus allen Kategorien herauszufallen scheint. Dieser Zustand ist meiner Ansicht nach interessant und findet sich auch in den Betrachtungen von Merleau-Ponty wieder. Bei Shaviro ergibt sich jedoch in seiner weiteren Analyse das Problem, dass er diesen passiven Zustand zu begreifen versucht, indem er wieder Kategorien aufstellt. Er macht die Genrekategorien der von ihm analysierten Filme zu einem wesentlichen Teil der Emotionen, die produziert werden. Die Beobachtung, dass Farbe und ihre Faszination in uns einen durchaus passiven Zustand auslösen kann, ist daher eine richtige Beobachtung, sollte aber nicht das Ende der Analyse darstellen. Die Psychoanalyse beispielsweise, sieht den Affekt nur als Vorstufe, um sich dann in „echte“ Emotion zu verwandeln. Eine andere Möglichkeit ist, das Kino von vornherein durch Genrekategorien, die auf bestimmten Emotion aufbauen, einzuteilen.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Vgl. Drehli, Robnik, „Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie“, *Moderne Film Theorie*, Hg. Jürgen Felix, Mainz: Bender Verlag² 2003, S. 246 – 280. Hier S. 255.

¹⁴⁵ Vgl. Shaviro, Steven, *The Cinematic Body*, Minneapolis: University of Minnesota Press⁵ 2006. S. 57.

¹⁴⁶ Ebd. S. 54.

¹⁴⁷ Eine weitere entsprechende Beobachtung findet sich bei Raymond Bellour, der in seinem Text „Das Entfalten der Emotionen“ sich dem Psychologen Daniel Stern zuwendet (ähnliche Argumentationen finden sich auch bei Sobchack's „What my finders knew“). Es geht um ein kindliches Stadium, eine „reine“ Form der Wahrnehmung. Er betrachtet die Studie von Stern „Die Lebenserfahrung des Säuglings“ aus dem Jahr 1985. Für Bellour ist der Säugling der/ die KinozuschauerInnen. Es wird der Säugling in vier verschiedenen Selbst-Wahrnehmungsstufen untersucht, bis zum Spracherwerb, alle Stadien bleiben in unterschiedliche Ausprägungen beim erwachsenen Menschen erhalten. Ein Merkmal des Säuglings, das er sich mit den KinozuseherInnen teilt, ist die „wache Inaktivität“. Der Säugling reagiert auf alles was sich nahe vor ihm befindet, ohne dabei eine Intention zu verfolgen. In diesem Zusammenhang steht das wichtigste Stadium, das der Vitalitätseffekte. In diesem werden ohne Zuordnung Emotionen erzeugt, die für den Säugling in jedem Augenblick spürbar sind. Diese Betrachtungen Bellours sind vor allem auf die Passivität der ZuseherInnen bezogen und sollen daher hier keine weitere Untersuchungsgrundlage bieten, obwohl der affektive Zustand nach wie vor eine Beobachtung ist an der ich dran bleiben möchte. Für weitere Informa-

Nach Merleau-Ponty sind wir nicht die Sehenden in einer Welt von Sichtbarem. Das zeigt sich allein daran, dass wir uns die Dinge nie ganz erschließen: „...Dinge, die wir niemals »ganz nackt« zu sehen vermöchten, weil der Blick selbst sie umhüllt und sie mit seinem Fleisch bekleidet.“¹⁴⁸ Es wird uns immer etwas verborgen bleiben. Das Fleisch ist eine Generalität der Sichtbarkeit, die sich zwischen die beiden Bereiche des Sehens und Gesehen-werdens schiebt.¹⁴⁹ Diese Verflechtung und die Wahrnehmung als eine Art Chiasmus ist die Grundlage für die Filmwahrnehmung.¹⁵⁰ Merleau-Ponty beschreibt das Fleisch als „...das Einrollen des Sichtbaren in den sehenden Leib...“¹⁵¹ Diese Formulierung negiert genau diese Passivität und meint, dass während ich sehe sich auch in mir etwas abspielt und mein Leib von den von mir betrachteten wird Dingen in Anspruch genommen wird. Es entsteht eine Art Bündnis zwischen mir und den Dingen. Das Fleisch schafft auch etwas Universelles, das es ermöglicht über Farbe als Sichtbares zu reden. Wir können uns über Farbe unterhalten, weil wir sie wiedererkennen werden, nicht nur weil bestimmte Gegenstände grün sind, sondern auch weil bestimmte Farbtöne nachempfunden werden können. Nach Merleau-Ponty verbindet uns in diesem Zustand eine Sichtbarkeit, die in Raum und Zeit ausstrahlt.¹⁵² Diese Verbundenheit lässt zu, dass wir uns über Sichtbares austauschen können und auch über Farbe, trotzdem wir sie nicht direkt vor Augen haben. Durch meine Ansicht unterscheide ich mich nicht wesentlich von anderen, weil wir uns das Fleisch der Sichtbarkeit teilen. Es wird nicht nur die Trennung zwischen mir und dir aufgelöst, sondern auch zwischen den Sinnen selbst. Ob ich nun sehe oder taste macht keinen wesentlichen Unterschied, daher nimmt das Tasten im Kino einen ebenso wichtigen Stellenwert ein als wie das Sehen. Die Auffassung von Merleau-Ponty zum Begriff Fleisch war eine Weiterentwicklung für die Filmtheorie, welche nach ihm vor allem Vivian Sobchack aufgriff. Für sie war die Verbindung von zwei sehenden Objekten, die ebenso sichtbar sind wichtig für die filmische Wahrnehmung. Sie argumentierte vor allem gegen eine Verdinglichung dieser Beziehung.¹⁵³ Man kann sagen, dass sich Sobchack hauptsächlich für eine Synästhesie interessiert, die im Konzept von Merleau-Ponty angelegt ist, wenn er davon spricht, dass das Sehen nicht dem Tasten übergeordnet ist. Sie

tionen Bellour, Raymond, „Das Entfalten der Emotionen“, *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Hg. Matthias Brütsch, Marburg: Schüren² 2009, S. 51 – S. 103.

¹⁴⁸ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare* gefolgt von Arbeitsnotizen, S. 173

¹⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 173.

¹⁵⁰ Vgl. Zechner, *Die Sinne im Kino*, S. 69

¹⁵¹ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare* gefolgt von Arbeitsnotizen, S. 191

¹⁵² Vgl. Ebd. S. 187.

¹⁵³ Vgl. Sobchack, Vivian, *The Address of the eye. A phenomenology of film experience*, Princeton: Princeton University Press 1992. S. 23 und S. 262.

erweitert Descartes Grundsatz des Denkens (Ich denke, also bin ich) in ein „Ich sehe, also bin ich verkörpert“¹⁵⁴. Es geht Sobchack weniger um einzelne Sinne, als viel mehr um eine Sinnlichkeit, die vor allem im Kino zum Tragen kommt. Sie erweitert den Begriff der Synästhesie daher zur Cineästhetik („cinesthetic“). Dieser Begriff ist eine Kombination aus Cinema und Synaesthesia. Das cineästhetische Subjekt nimmt vordergründig körperlich wahr und bezieht sich dabei nicht nur auf den Sehsinn, sondern kombiniert alle Sinne.¹⁵⁵ Für sie geht es dabei in erster Linie darum, Filme auf eine sinnliche Weise zu erfahren und sie so zu erschließen, dass sie Bedeutung erzeugen. Der reflektierende Gedanke ist für sie ein Bewusstsein, und nur mit dem eigenen Körper kann eine Bedeutung vor dem Bewusstsein entstehen.¹⁵⁶ Der Film hat die Fähigkeit in uns fleischliches Denken („carnal thoughts“) auszulösen und diese sind die Grundlage für alle weiteren Überlegungen. Bei Sobchacks Betrachtungsweise gibt es zwar immer wieder die Formulierung einer fleischlichen Involviertheit, jedoch ist für sie die Trennung der beiden Bereiche im Kino in ein Hier und ein Dort verschmolzen: „That is I had a carnal interest and investment in being *both* “here” and “there”, in being able *both* to sense and to be sensible, to be *both* the subject and the object of tactile desire.“¹⁵⁷ Bei Merleau-Ponty geht es mehr um Zwischenwelten, die eine Grundlage für Sichtbares bilden als darum Seiten und Positionen weiterhin zu bestärken. Deshalb lautet ihre Frage an Merleau-Ponty: „Where are we to put the limit between the body and the world, since the world is flesh?“¹⁵⁸ Die Grenzen verlaufen wahrscheinlich fließend und sind nicht genau festzulegen. Das Fühlen und die Farberfahrung im Kino kann mit der Situation während eines guten Essens verglichen werden. Wenn man ein gutes Essen genießt, dann entweicht oftmals spontan ein anerkennendes „Hmmm“, weil man genießt noch bevor man in Worte fassen kann, was man auf welche Weise schmeckt. Gleichmaßen sind wir von der Farbe fasziniert weil die Situation uns einnimmt und nicht weil wir beschreiben könnten warum, sondern nur weil die Darstellung der Farbe uns berührt. Sobchack sieht in diesen Momenten eine Möglichkeit das eigene Ego zu vergessen und so näher an die Materialität und Objektivität zu kommen. Deshalb versucht sie über den Begriff des Fleisches bei Merleau-Ponty ihren Begriff ‚Interobjektivität‘ zu erklären. ‚Interobjektivität‘ ist die Leidenschaft für unser materielles Sein.¹⁵⁹ Das Fleisch bietet die Möglichkeit für eine ‚Interobjektivität‘, die aus einer Sympathie zwischen mir, meiner eigenen subjektiven Verkörperung und anderen Körper-Objekten besteht.

¹⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 304.

¹⁵⁵ Vgl. Sobchack, Vivian, *Carnal thoughts. Embodiment and moving image culture*, Berkeley: University of California Press 2004, S. 67.

¹⁵⁶ Vgl. Ebd. S. 59.

¹⁵⁷ Ebd. S. 66.

¹⁵⁸ Ebd. S. 302.

¹⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 296.

Diese ‚Interobjektivität‘ ist verknüpft mit der ‚Intersubjektivität‘. Diese ‚Intersubjektivität‘ spielt sich zwischen anderen Körper-Subjekten ab und weniger zwischen den Subjekten und den Dingen. Diese ‚Intersubjektivität‘ war für Merleau-Ponty keine Grundlage für seine Phänomenologie, weil es bei ihm um eine ursprüngliche Wahrnehmung ging, die weniger an ein Selbst geknüpft ist als an eine Kraft bzw. einen Affekt. Die ‚Interobjektivität‘ ist nun etwas, was näher an den Begriff des Fleisches geknüpft ist und die andere Seite der ‚Intersubjektivität‘ bildet.¹⁶⁰ ‚Interobjektivität‘ hat eine weite Ausformung, die jedoch nichts mit Fetisch, Animismus oder Verdinglichung zu tun hat, vielmehr ist es eine Struktur, die eine körperliche Verschränkung mit den Objekten (das Andere) und mit mir im Fleisch meint.¹⁶¹ Diese beiden Seiten ‚Interobjektivität‘ und ‚Intersubjektivität‘ bilden zusammen den Chiasmus der ‚Cinästhetik‘, in dem Materie und Sinn zusammenkommen. Was passiert jedoch, wenn jegliche Grundlage für eine körperliche Empfindung entzogen wird? Kann ohne eine Leiblichkeit ein Affekt erzeugt werden? Und in wie fern ist der Körper als Grundlage wichtig? Drehli Robnik verweist auf den Unterschied zwischen Sobchacks Betrachtungen und der Philosophie Deleuzes und Guattaris. Sobchack bestätigt unseren Leib dadurch, dass sie in der Kinoerfahrung durch die ‚Cinästhetik‘ eine ursprüngliche und auch kindliche Leiblichkeit zurückgewinnen und erfahren kann. Die Vermutung liegt nahe, dass man bei diesem Unterfangen eine simple Annäherung an das Motiv „...des Sich-selber-wieder-so-richtig-spüren-Wollens...“¹⁶² und des Genusses sehen könnte. Wie ich bereits dargestellt habe, versucht sich Deleuze an einer ähnlichen Fragestellung wie Sobchack und so auch Merleau-Ponty. Doch wie sich langsam herauskristallisiert, sind die Feinheiten innerhalb der Thesen durchaus verschieden, obwohl ein gemeinsamer Ausgangspunkt besteht. Bei Deleuze steht ein organloser Körper, der ein Werden hervorruft, im Zentrum und darum geht es schließlich auch in den Kino-Büchern.

Der wesentliche Unterschied zwischen Sobchack, Merleau-Ponty und Deleuze ist sicherlich die Position innerhalb einer phänomenologischen Analyse vom Subjekt. Deleuze löst sich mehr und mehr vom Subjekt als Grundlage und damit auch von einer Husserlschen Phänomenologie. Er wirft der Phänomenologie vor, wie ich es bereits in meiner Kritik an der psychologischen Betrachtungsweise angedeutet habe, sie drehe sich im Kreis:

¹⁶⁰ Vgl. Ebd. S. 312.

¹⁶¹ Vgl. Ebd. S. 318.

¹⁶² Robnik, „Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie“, S. 261.

„Die Phänomenologie wollte unsere Begriffe erneuern, indem sie uns Wahrnehmungen und Affektionen verschaffte, die uns zur Welt kommen lassen sollten [...] Aber man kämpft nicht gegen die perzeptiven oder affektiven Klischees, wenn man nicht auch gegen die Maschine kämpft, die sie produziert.“¹⁶³

Diese Maschine, von der Deleuze spricht, welche durch die Phänomenologie zwar aufgezeigt aber nicht abgestellt wurde, ist das fundamentale Subjekt, das immer wieder Meinungen und Klischees ausbildet auf die wir zurückkommen. Der Affekt muss in neue Begriffe gepackt werden, die seine Eigentlichkeit benennen können. Die Phänomenologie soll sich der Kunst zuwenden, um das Erleben des transzendentalen Subjekts zu benennen, weil es sich in der Kunst zeigt. Diese Phänomenologie soll sich inkarnieren, indem sie, durch das Erleben im Hier und Jetzt, Empfindung bildet.¹⁶⁴ Sowohl Deleuze als auch Merleau-Ponty bescheinigen Cézannes Malweise etwas Unmenschliches. Wie ich bereits anhand der Verwendung der Farbe in Cézannes Landschaftsmalerei beschrieben habe, sieht Merleau-Ponty das Unmenschliche vor allem durch die affektive Farbe ausgedrückt. Das Unmenschliche wird bei Deleuze immer mehr zu einem Begriff, der in seiner Philosophie mit der Loslösung vom Subjekt verbunden ist. Dieses Unmenschliche meint eine Abwesenheit des Menschen, weil dieser eine Zusammensetzung aus Affekten und Perzepten ist. Das Kunstwerk wird aus einem Empfindungssein erschaffen und auch der Mensch auf der Leinwand ist daraus zusammengesetzt, sogar dann, wenn er/sie nur von jemand anderem wahrgenommen wird. Jedes Ding ist aus Affekten zusammengesetzt und braucht die kreative Leistung des/der KünstlerIn nicht.¹⁶⁵ Der Unterschied zwischen einem Perzept und Affekt bzw. Perzeption und Affektion liegt in der Referenz. Wenn Kunst aus Empfindungsblöcken erschaffen wird, dann verweisen diese nicht mehr auf das ursprüngliche Objekt, sondern erschaffen eine Ähnlichkeit aus eigener Materialität.¹⁶⁶ Die Aufgabe der Kunst ist es, ein reines Empfindungswesen zu extrahieren: „Das Ziel der Kunst besteht darin, mit den Mitteln des Materials das Perzept den Perzeptionen eines Objekts und den Zuständen eines perzipierenden Subjekts zu entreißen, den Affekt den Affektionen als Übergang eines Zustands in einen anderen zu entreißen.“¹⁶⁷ Das haben sowohl Deleuze als auch Merleau-Ponty bei Cézannes Malerei gesehen, er stellte die unmenschlichen bzw. nicht menschlichen Landschaften dar. Wenn Deleuze also von den Affekten spricht, dann meint er eine Möglichkeit, die Wahrnehmungsweise eines Subjekts

¹⁶³ Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000; (Orig. *Q'est-ce que la philosophie?*, Paris: Les Éditions de Minuit 1991). S. 175.

¹⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 210.

¹⁶⁵ Vgl. Ebd. S. 191.

¹⁶⁶ Vgl. Ebd. S. 194.

¹⁶⁷ Ebd. S. 196.

vom Subjekt zu lösen und durch die Kunst auszudrücken, das ist Cézanne in seinen Landschaftsbildern gelungen.¹⁶⁸ Der Mensch soll durch den Affekt nicht-menschlich werden, dafür muss dieser Zustand zunächst von dem/ der KünstlerIn vorweggenommen werden. Das klingt nach einer Unmöglichkeit, jedoch ist es nicht so schwer zu begreifen, dass der Zustand der Farberfassung, für den man kaum andere Vergleiche findet als den des ursprünglichen Zustands eines Säuglings, sich nicht auf einfache Reiz-Reaktionen reduzieren lässt oder auf eine Subjekt-Objekt-Beziehung. Wie Deleuze es ausdrückt: „Das ist eine Unbestimmtheits-, eine Ununterscheidbarkeitszone“¹⁶⁹ Noch vor jeder Differenz befindet sich der Affekt, zu dem wir durch die Kunst gelangen können. Wenn wir uns aus den Bereichen begeben, welche uns eine Deutung dieser Affekte gegeben haben, geben wir die Differenzen auf. Wie sieht nun dieses Verhältnis aus zwischen dem/ der KünstlerIn in unserem Fall dem/der FilmemacherIn und dem/der BetrachterIn? Der/ Die BetrachterIn wird mit in das Werden genommen und wenn alle Farben auch ein Werden sind, dann wird die Farbe ein Teil von uns. Deleuze unterscheidet dabei die ästhetische Figur, von der ich bereits im Zusammenhang mit *Leave Her to Heaven* gesprochen habe, von der Rhetorik. Die ästhetische Figur ist den Perzepten, Affekten und damit dem Werden wesentlich näher als eine vorgefertigte Formel, die einem bestimmten Zweck dient. Man fragt sich nun, ob Stahl, als er das Farbkonzept für *Leave Her to Heaven* entworfen hat, eine systematische Rhetorik verfolgte oder ob Farbe eine Empfindung auslösen sollte. Zwar bilden Weiß, Rot, Blau und Grün eine Farbengruppe, die sich die beiden Frauen Ruth und Ellen je nach Handlungsumschwung teilen, jedoch ist der gesamte Film auf eine Farbtonalität abgestimmt, die oftmals mit dem Film noir verglichen wurde.¹⁷⁰ Die Thematik ist durchaus düster, immerhin ist Ellen eine Mörderin und scheut nicht davor zurück ihren Tod als einen geplanten Mord durch Ruth bzw. Richard auszulegen, doch Farbe und Film noir ergaben eine Verbindung, die es bis dahin nicht gab. Die Filmhandlung spielt außerdem, wie wir es aus farbigen Technicolor Filmen gewohnt sind, vor allem an Naturschauplätzen, die zum Teil sehr künstlich aussehen, beispielweise in „The back of the moon“, wo die Pflanzen so akkurat gesteckt wurden, dass der Wald wie ein englischer Vorgarten wirkt (Abbildung 17). Aus bisherigen Film noir war man hingegen eine urbane Kulisse gewohnt. Durch eine grelle und doch stilgebende Farbverwendung schafft der Film eine Farbempfindung, die eine düstere Stimmung verursacht. Deshalb kann bei *Leave Her to Heaven* nicht von einer Rhetorik die Rede sein, sondern von einem Versuch eine Ahnung,

¹⁶⁸ Vgl. Ebd. S. 199.

¹⁶⁹ Deleuze/ Guattari, *Was ist Philosophie?*, S. 204f.

¹⁷⁰ Vgl. Binotto, Johannes, „Todsünde. Leave her to Heaven“, *Stilepochen des Films. Classical Hollywood*, Hg. Elisabeth Bronfen, Stuttgart: Reclam 2013, S. 285–291.

Stimmung oder ein Erleben nicht nur über die Narration zu vermitteln, sondern vor allem über die Farbe.

Das Erleben spielt in diesem Zusammenhang eine größere Rolle als die Erfahrung, denn nur durch das Erleben können sich echte Empfindungen herausbilden und das Sein der Empfindung wäre der Block aus Affekten und Perzepten. Der Leib ist dabei der Träger dieser Empfindung, sie wird durch das Werden gebildet. Der Gegriff des Fleisches, den Deleuze von Merleau-Ponty übernimmt, ist dabei eine Anzeige für diese Veränderung bzw. das Werden und befindet sich außerhalb des Leibes um den Empfindungen eine Grundlage zu bieten.¹⁷¹ Über dem Fleisch liegt nach Deleuze ein Rahmen, der die Seiten des Empfindungsblocks ausmacht, er bildet eine Art Haus für das Fleisch. Dieses Haus konstituiert in der Malerei Cézannes die farbigen Flächen. Als eine weitere Stufe beschreibt Deleuze den Bereich des Kosmos, nach dem sich das Haus wendet. Man kann sich anhand dieser Beschreibung den Leib bzw. die Figur vorstellen, die mit anderen Leibern und der Welt durch das Fleisch verbunden ist, dieses Fleisch wiederum wird eingeschlossen bzw. umrahmt vom Haus des Werdens und dieses Werden bietet eine Öffnung hin zum Kosmos, zum Unendlichen. Wir können somit in der Empfindung einen Zugang zum Unendlichen finden, indem wir uns zum reinen Affekt wenden. Wie ich bereits angesprochen habe sieht Deleuze die Farbe als Affekt an, daher verwundert es auch nicht, wenn er schließlich davon spricht, dass wir zur Farbe werden und diese nicht nur wahrnehmen:

„Besonders das Blau nimmt das Unendliche auf sich und macht aus dem Perzept eine »kosmische Sensibilität« oder das Begrifflichste in der Natur oder das »Propositionalste«, die Farbe in Abwesenheit der Menschen, der in Farbe übergegangene Mensch; doch ist das Blau (oder das Schwarz oder das Weiß) vollkommen identisch in einem Bild oder von einem Bild zum anderen, so wird der Maler blau - »Yves, der Monochrome« -, und zwar entsprechend einem reinen Affekt, der das Universum ins Leere fallen und dem Maler *par excellence* nicht mehr zu tun läßt.“¹⁷²

Sich im Affekt aufzulösen und buchstäblich das Blau von Yves Klein zu werden, meint demnach, sich von diesem Gerüst zu lösen und in diesem Werden aufzugehen. Deleuze spricht weiter mit Félix Guattari in *Tausend Plateaus* über ein Tier-Werden und den organlosen Körper, der das

¹⁷¹ Vgl. Deleuze/ Guattari, *Was ist Philosophie?*, S. 210f.

¹⁷² Deleuze/ Guattari, *Was ist Philosophie?*, S. 215.

erreicht hat, was jedoch an dieser Stelle zu weit führen würde. Je mehr man sich dem Erfassen des Erlebens von Farbe im Kino nähert, desto mehr entfernt man sich von vom Subjekt und vom Menschen, obwohl es bei der anfänglichen Analyse der Farbe zunächst vor allem um den Menschen und sein Erleben ging. Am Thema der Farbe wird deutlich, dass sich Deleuze in seiner Philosophie vom Subjekt und damit auch von der Phänomenologie entfernt. Ich habe in diesem letzten Abschnitt versucht zu zeigen, dass ein Raunen der Farbe als Antwort von uns, wenn wir die Fragen danach, was Farbe ist, beantworten wollen, ein ebensolch unbestimmter Zustand sein wird. Das Werden von dem Deleuze spricht, meint einen solchen Zustand.

2.3. Spuren lesen im Material

Ich möchte in diesem letzten Teil auf einen Aspekts des Films zu sprechen kommen der meiner Ansicht nach den bisherigen Ansatz zur Materialität ergänzt. Ich habe mich bisher der Filmwahrnehmung von Farbe gewidmet, ich möchte mich nun noch einmal dem Material und Medium widmen, welches diese Farbe transportiert, hält und ebenso verliert. Ich habe diese Frage bereits angedeutet, sie soll hier vertiefend erläutert werden. Ist es für die ZuseherInnen gleichgültig, ob sie einen Film wie *Leave Her to Heaven* auf DVD, Video-Kassette oder photochemischem, analogem Material sehen? Ist die Diskussion, die ich in dieser Arbeit geführt habe, unabhängig vom Trägermaterial des Films zu führen? Ich habe mir für meine Filmauswahl bewusst einen zeitlichen Rahmen gesteckt, weil ich die Anfänge des Farbfilms als Entwicklungs- und Etablierungsphase bezüglich des Verhältnisses von Farbe im Film für entscheidend halte, weshalb an diesem Punkt die analoge Filmmaterialität des Mediums nicht ignoriert werden darf. Ich wage zu behaupten, dass der natürliche Impuls der Film- und MedienwissenschaftlerInnen auf die obigen Fragen sein wird: Nein, es ist nicht gleichgültig (obwohl sich auch einige Stimme für ein Ja finden lassen wie bei Noël Carroll¹⁷³). Es lässt sich auch für andere Medien eine ähnliche Frage aufstellen. Macht es einen wesentlichen Unterschied, ob das Gemälde im Museum oder auf einem Bildschirm betrachtet wird? Alle Museen für bildende Kunst wären bereits Archive und die Bilder im Original nicht mehr zu sehen, sondern nur noch von einer Datenbank aus, wenn es egal wäre. Der Unterschied zu den bewegten Bildern liegt wesentlich daran, dass wir während der Betrachtung im Kino, im Gegensatz zur Museumssituation, den Apparat und

¹⁷³ Carroll argumentiert anti-essentialistisch gegen den Begriff „Film“, er sollte durch „Bewegt看像“ bzw. „moving image“ ersetzt werden, dadurch muss nicht mehr von dem Medium der Bilder die Rede sein und die Materialität, von der ich hier spreche, wäre nur eine historische Veränderung. Zudem ist für ihn eine Ästhetik, die mit dieser Materialität zusammenhäng ganz irrelevant. Mehr dazu in Carroll, Noel, *Interpreting the moving image*, Cambridge: Cambridge University Press 1998.

das Material nicht sehen bzw. uns diesem nicht bewusst werden sollen. An diesem Punkt soll es jedoch nicht primär um die Wahrnehmungssituation gehen, sondern um das Trägermaterial selbst. Die Frage, was Film ist, ist auch eine Frage des Trägermaterials und der Projektion. Zum heutigen Standpunkt 2017 haben wir einen fast weltweiten digitalen Projektionsstandard der Kinos und eine breite Verfügbarkeit des Home Entertainments, die mit DVDs oder Blue Rays versorgt werden können. Eine Folge daraus ist, dass die meisten Filme auch digital produziert werden. Als weitere Folge gibt es nur noch wenige Gelegenheiten all die Filme, die auf Zelluloidfilm, Sicherheitsfilm (Cellulose) oder Polyesterfilm vorhanden sind, abzuspielen. Die Filmarchive haben seit diesem Wandel die Wahl, die Filme, die im Archiv warten, entweder zu digitalisieren oder zu vergessen. Die Diskussion um die Filme in den Archiven oder Sammlungen bewegt sich zwischen Panik, um eine Geschichte, die bald nicht mehr nachvollziehbar sein wird und die Frage, ob digitale Filme eine andere Wahrnehmung bieten also noch analoger Film. Es schwingt also eine gewisse Angst mit, dass im Lauf gegen die Zeit und gegen Finanzierungen, Filme unsichtbar werden. Der langjährige Filmarchivar und Restaurateur Paolo Cherchi Usai deutet in seinem Buch *The Death of Cinema* an, dass diese Einstellung von Archiven nicht besonders förderlich ist, weil der Tod, also der Zerfall eines Mediums, diesem eingeschrieben ist und daher als ein natürlicher Teil des Mediums betrachtet werden muss: „The main aim of each project of preservation of the moving image is therefore, *strictu sensu*, an impossible attempt to stabilize a thing that is inherently subject to endless mutation and irreversible destruction.”¹⁷⁴ Laut Usai wird sich das Objekt Film, egal in welcher Form, immer zersetzen und auflösen. Er geht sogar noch weiter und stellt fest, dass jede Form der Erhaltung ein Fehler sei.¹⁷⁵ Eine rhetorische Übertreibung oder bedeutet das im Umkehrschluss, dass Filme nicht digitalisiert werden sollten? Das wäre eine nicht umsetzbare Lösung, ebenso wie sich der Illusion hinzugeben, alle verfügbaren Filme in die neue Speicherform digitalisieren zu können? Usai ist deshalb mehr darauf aus, das Medium Film in seiner Wandelbarkeit zu betrachten und nicht als Sakrileg zu beschreiben. Er bringt dafür einen passenden Vergleich. Man kann RestaurateurInnen als Arzt/ Ärztin betrachten, die natürlich versuchen, ihre PatientInnen am Leben zu erhalten und zugleich die Unumgänglichkeit des Todes akzeptieren müssen.¹⁷⁶ Dieser diplomatische Versuch ist sicherlich zu berücksichtigen wenn es um die Praxis geht, in der sich die Archive oftmals als Verteidiger einer bedrohten Nostalgie verpflichtet fühlen, welche sich scheinbar gegen eine Modernisierung wendet.

¹⁷⁴ Usai, Paolo C., *The Death of cinema. History, cultural memory and the digital dark age*, London: British Film Institute 2001. S. 67.

¹⁷⁵ Vgl. Ebd. S. 67.

¹⁷⁶ Vgl. Ebd. S. 105.

Außerdem muss immer bedacht werden, dass eine Digitalisierung den Film niemals zur Gänze ‚retten‘ wird, sondern nur auf andere Weise weiter am Leben erhält, um im Bilde zu bleiben. Das heißt für jedes Restaurationsprojekt auf ein Neues danach zu überprüfen, ob dieser oder jener Film erhaltenswert ist oder nicht. Dabei gilt es die unterschiedlichen Ebenen, die einen Film ausmachen zu betrachten, man kann hier von verschiedenen Historien sprechen. Jeder Film hat eine Produktionsgeschichte, von der ich im Zusammenhang mit Farbe schon gesprochen habe. Die Voraussetzungen des Filmmaterials haben sich geändert, um beispielsweise Ton abzuspielen oder Farbe abbilden zu können. Außerdem bietet der Filmstreifen immer mehr Informationen, als dann am Ende schließlich auf der Leinwand zu sehen sein werden. So entwickelten die Hersteller in den 1920er Jahren eigene Symbole, um Ort und Zeit der Herstellung und Vertrieb des Films am Filmrand festzuhalten und um mögliche Fehler besser nachverfolgen zu können.¹⁷⁷ Diese Informationen gehen beispielsweise verloren, wenn man nur in Hinblick auf das Bild digitalisiert, das projiziert werden soll. Die zweite Geschichte, die jeden Film prägt, ist sein Herstellungsprozess. In der Entwicklung des Films haben Faktoren wie Temperatur und chemische Zusammensetzung einen wesentlichen Einfluss darauf, wie das Bild schlussendlich erscheint.¹⁷⁸ Eine dritte Geschichte des Films kann man als eine Schnittstelle zur ZuschauerInnenwahrnehmung bezeichnen, die des Gebrauchs. Jeder Film entwickelt individuelle Spuren durch den Gebrauch. Es sind Staubpartikel zu sehen, Kratzer durch die Projektion, ganze Risse oder handschriftliche Markierungen. Dabei ist das Material weicher oder härter, an manchen Seiten eventuell verzogen und durch den Geruch kann schon bestimmt werden, aus welchem Material der Film besteht.¹⁷⁹ Es gestaltet sich wie bei fast allen Medien, sei es ein Stein oder ein anderes Naturmaterial, sie zersetzen sich mit der Zeit. Im Fall des Zelluloidfilms kann dieser durch hohe Temperaturen bekanntlich entflammt werden. In den 1980er Jahren wurde das sogenannte Vinegar Syndrome zu einem Namen für einen möglichen Zerfallsprozess des Sicherheitsfilms (der weniger entflammbar ist als zelluloid). Dieses Syndrom zerstört den Film und riecht beißend nach Essig. Wenn man bedenkt, dass solche Gebrauchsspuren oftmals als Fehler, die bei der Digitalisierung ausgebessert werden, bezeichnet werden, sind Materialität, von der ich bereits gesprochen habe, und Digitalisierung in Bezug auf die ZuseherInnen besonders verbunden. Das Filmmaterial hat dabei jedoch kein Vorrecht auf Materialität, das haben auch digitale Daten. Barbara Flückiger stellt dazu die Gegenthese auf, dass digitale Daten zwar nicht die gleiche Ma-

¹⁷⁷ Vgl. Flückiger, Barbara, „Material properties of historical film in the digital age“, *NECSUS. European Journal of Media Studies* Vol.1/2, Januar 2012, S. 135 - 153. Hier S. 140.

¹⁷⁸ Vgl. Ebd. S. 141.

¹⁷⁹ Vgl. Ebd. S. 142.

terialität haben, wie analoger Film, jedoch eine andere. Die Materialität des photo-chemischen Materials verfestigt sich einmal und bleibt dann für uns verfügbar bis es zerfällt. Das digitale Material versteckt sich hinter einer undurchlässigen Oberfläche und ist somit verschlossen, um dann auf einer DVD oder LTO Band o.ä. gebannt zu werden. Es gibt insgesamt viele Möglichkeiten für digitale Daten eine Form zu finden, deshalb nennt Flückiger die Beziehung von Materialität und digitalen Daten polymorph.¹⁸⁰

Diese vielen Möglichkeiten mit den Daten zu operieren, klingt nach der einfachen Formel: Je mehr Möglichkeiten, desto besser, für den Film und für die Kunst. So einfach ist die Betrachtung jedoch nicht, wenn wir die Erfahrung von Materialität im Hinterkopf bewahren. Um diese Formel zu überprüfen, besteht die Möglichkeit das Digitale mit dem Virtuellen bei Gilles Deleuze in Verbindung zu bringen. Das Virtuelle durchzieht das gesamte Werk Deleuzes und erfährt seine Wandlungen angefangen bei *Differenz und Wiederholung* bis hin zum zweiten Kino-Buch. Dieses Virtuelle ist eine dreifaltige Kraft. Zunächst wäre da die reine Virtualität, die sich dadurch auszeichnet, dass man berührt, während man selbst berührt wird. Zwei Aktualisierungen dieses Zustandes sind der Affekt, der meint die Kraft zu empfinden und die Selbstaffektion, die meint, sich selbst zu berühren. Im zweiten Kino-Buch wird dieses Virtuelle im Zusammenhang mit dem Kristallbild eine Ausformung finden. Zeitlichkeit kann nach Deleuze im Bild dargestellt werden, weil es sich hier um eine Entscheidung, eine Geschichte auf eine bestimmte Weise zu erzählen, handelt. Dadurch entsteht das Kristallbild, das zwar nicht die Zeit selbst darstellt, diese jedoch im Kristall sichtbar macht.¹⁸¹ Was hat nun Deleuzes Vorstellung von Zeitlichkeit mit analogem Filmmaterial zu tun? Zunächst nicht viel, solange wir über das konkrete Material reden und die Begriffe von analog und digital nicht auf eine metaphysische Ebene heben, so wie wir es bereits bei der Farbe auch getan haben. Für diesen Zweck möchte ich mich etwas von Deleuze entfernen und das Virtuelle mit dem Begriff der Möglichkeit gleichsetzen und das Aktuelle mit Zufälligkeit, um das Filmmaterial damit in Beziehung zu setzen. Wenn man das auf ein filmisches Bild anwenden will, dann gibt es zwar Möglichkeiten für bestimmte Darstellungen, aber es bleibt damit immer noch Zufall wie die Bilder dargestellt werden. Denn im Gegensatz zum Aktuellen ist das Virtuelle wesentlich reicher und übersteigt das Aktuelle um ein Vielfaches, es vervielfältigt die Möglichkeiten des Aktuellen, was im Film kaum zu erreichen ist.¹⁸² Jemand der das Virtuelle vor allem mit dem Digitalen in Verbindung bringt, auch um es vom Analogen abzugren-

¹⁸⁰ Vgl. Ebd. S. 147.

¹⁸¹ Vgl. Schaub, *Gilles Deleuze im Kino*, S. 169.

¹⁸² Vgl. Ebd. S. 170.

zen, ist Brian Massumi. Das Virtuelle ist unerreichbar und deshalb in seinen Auswirkungen nicht fühlbar, dadurch flieht das Virtuelle permanent. Für das Virtuelle gibt es viele Möglichkeiten der Ausformung, so ähnlich verhält es sich auch bei digitalen Dateien.¹⁸³ Analog wird bei Massumi weniger in einem materiellen Sinne verwendet, als vielmehr in seiner Wortursprungsbedeutung ‚vergleichbar‘ und ‚ähnlich‘. Das Virtuelle wird im Medium dargestellt, dafür braucht es eine topologische Wandlung und das ist eine qualitative Wandlung und keine quantitative. Das Analoge meint in diesem Fall immer wieder selbst-referentiell zu sein. „Here, there is no model. Only process, self-referenced to its own variations. It resembles nothing outside itself. A topological image center literally makes the virtual appear, in felt thought.”¹⁸⁴ Es soll ein analoger Modus entstehen, in dem gefühlt werden kann, denn nur durch das Fühlen kann auch das Virtuelle erscheinen, wobei es selbst nicht erfühlt werden kann. Um es etwas einfacher auszudrücken: Das Aktuelle, das das Virtuelle erscheinen lassen kann, passiert in einem Bild des Denkens (image of thought) und dafür braucht es Bewegung. Zudem wird es bei jeder Vorstellung dieses Bildes Ungereimtheiten geben, es wird etwas fehlen, deswegen kann man von einem analogen Bild sprechen, weil es ähnlich aber nicht identisch ist. Das Analoge ist bei Massumi der Versuch etwas eigentlich Unbeschreibliches darzustellen. Dasselbe gilt auch für das Filmbild. Niemals ist alles zu sehen, es muss immer ein Ausschnitt aus der Welt gewählt werden, die Ähnlichkeit wird immer fehlerhaft sein, weil wir einen Teil nicht sehen und weil die Welt, auf die sich das Bild bezieht, sich stetig verändert, während das Bild sich nicht auf die gleiche Weise mitverändern kann. Daraus schlussfolgert Massumi, dass das Analoge offen ist, es dauert an.¹⁸⁵ Im Gegensatz dazu steht das Digitale, die Kodifizierung, die sich unendlich fortschreiben kann, bestehend aus 0 und 1. „Nothing is more destructive for the thinking and imaging of the virtual than equating it with the digital.”¹⁸⁶ Diese Beschreibung des Digitalen wirkt auf den ersten Blick widersprüchlich, weil sich vor allem die digitalen Daten dadurch auszeichnen, dass sie mehr Möglichkeiten in der Bildbearbeitung bieten als es das analoge Material könnte. Lässt sich also Massumis Schlussfolgerung auf den Film anwenden? Ich denke schon, doch Massumi verwendet leider nicht den Film als Beispiel, sondern die Schrift bzw. die Sprache. Wörter erscheinen möglicherweise auf dem Bildschirm und werden so gelesen, aber erst das Sprechen bringt die Wörter in einen analogen Zustand und somit ist erst über das Analoge eine Verbindung zum Virtuellen möglich. Bis dahin ist das Digitale nicht mehr als eine reine systematische Möglichkeit. „The

¹⁸³ Vgl. Massumi, *Parables for the virtual*, S. 133.

¹⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 135.

¹⁸⁵ Vgl. Ebd. S. 137.

¹⁸⁶ Ebd. S. 137.

processing may be digital – but the analog is the process.“¹⁸⁷ Was wäre nun im Kino eine Form des Prozesses und des Aussprechens? Wir können Bilder nicht aussprechen, wir können sie jedoch wahrnehmen und denken, genauso wie Sprache. Sofern wir nichts haben, was auf unsere Materialität und die der Welt hinweist, auf das Fleisch, von dem ich bereits gesprochen habe, werden wir das Gesehene nicht wahrnehmen im Sinne von aufnehmen. Damit komme ich wieder auf mein ursprüngliches Argument der Taktilität zurück. Nun kann man nicht davon sprechen, dass es primär nur analoges Kino geben sollte bzw. nur digitales, denn beides muss zusammengedacht werden. Wie Usai beschrieben hat, muss der sterbliche Teil des Mediums immer mitbedacht und darf nicht geleugnet werden. Wenn man es etwas überspitzt ausdrücken will befinden wir uns mit der Diskussion um die Materialität wieder an einem ähnlichen Wendepunkt wie einst, als die Fotografie die Kunstwelt verändert hat. Digitale Bildbearbeitung ist die positivistische Wissenschaft des vergangenen Jahrhunderts.

Ich habe bereits von den drei verschiedenen Geschichten des Films gesprochen und davon, dass die Filmmaterialität diese in sich aufnimmt. Ich möchte auf diesen Hintergrund nun genauer eingehen, weil die Wahrnehmung des Materials auch vom Wissen um das, was man sieht, abhängt. Siegfried Kracauer spricht von Geschichte, von der Oberfläche der Dinge und wie der/ die KinozuseherInn dazu Zugang bekommen kann. Ich möchte versuchen die Oberfläche des analogen Film mit einigen Stellen in *Theorie des Films* damit in Verbindung bringen. Kracauer versteht die Oberfläche als etwas Vorläufiges und Vergängliches. Er untersucht den Film vor allem in der Kinosituation und wie die Dinge der Welt durch das Kino näher gebracht werden können. Das unterscheidet ihn von Deleuze und Merleau-Ponty, welchen es mehr um den Film und das menschliche Subjekt geht. Für Kracauer steht fest, dass das Subjekt ein fragmentiertes Wesen ist und er sieht im trivialen Film eine Möglichkeit dieses wieder zusammenzufügen, weshalb seine Filmwissenschaft der Kulturwissenschaft nahe steht.¹⁸⁸ So formuliert er es in der *Theorie des Films* so: „Das Kino scheint zu sich selber zu kommen, wenn es sich an die Oberfläche hält.“¹⁸⁹ Natürlich hatte Kracauer nach den Schrecken des zweiten Weltkrieges und der Shoah den Anspruch, dem Kino eine errettende Funktion und eine Ästhetik zuzuschreiben, die nach einem solchen Ereignis eine neue Form der Wahrnehmung generieren kann. Kracauer beschreibt die physische Realität als etwas, das wir im Kino schließlich sehen können. Die Bilder des Kinos

¹⁸⁷ Ebd. S. 142.

¹⁸⁸ Vgl. Zechner, *Die Sinne im Kino*, S. 335.

¹⁸⁹ Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M: Suhrkamp 1985; (Orig. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press 1960). S. 371.

„gestatten uns zum ersten Mal, die Objekte und Geschehnisse, die den Fluß des materiellen Lebens ausmachen, mit uns fortzutragen.“¹⁹⁰ Der Grund dafür, warum wir im Kino erstmals zum Sehen kommen, liegt nicht unwesentlich an den positiven Wissenschaften, die unsere Welt abstrakt werden ließen: Es herrscht ein abstraktes Denken vor, das uns von den Dingen entfernt, obwohl wir einen Zugang zu ihnen finden, welcher jedoch nichts mehr mit unserer Materialität zu tun hat. Diese Abstraktheit, von der Kracauer spricht, lässt sich meiner Ansicht nach auch auf die digitalen Bilder anwenden, sie können eine abstrakte Welt herstellen, die nichts mehr mit realen Vorbildern zu tun hat. Farben und Formen können so animiert werden, dass sie keine Referenz mehr haben. Oftmals stellt sich Kritik ein bei besonders unrealistischen Effekten ein, wie bei CGI (Computer Generated Image). Kracauer spricht davon, dass sich die Vervielfältigung von gewissen Dingen der Umwelt einer Vervielfältigung widersetzen.¹⁹¹ Er bemängelt immer wieder, dass die Technik einen Anteil daran hat, dass wir keine Verbindung mehr zu den Dingen in der Welt haben. Es geht weniger um Zwecke und Arten des Seins als viel mehr darum, auf abstrakte Weise zu verstehen wie Technik funktioniert.¹⁹² Nur wie kommen wir nun mit dem analogen Film zu einer Befreiung angesichts einer technischen Entwicklung, die nicht aufzuhalten ist?

Materialität ist etwas, das wir kaum greifen können. Sie ist so polymorph, dass sie überall zu finden ist und Film zu keinem Kinoereignis mehr macht, sondern zu einem weiteren Datensatz, dem die Attraktion und die Dinge verloren gegangen sind, die den Film erst zu dem gemacht haben, was er heute ist. Der Film ist von Erzählformen geprägt und funktioniert als Kunstmittel, das provozieren und besänftigen kann. Im Grunde müssen die ZuseherInnen heute weniger Lesen lernen als im analogen Film. Wie bereits geschildert, zeichnen sich die Arbeitsschritte, Gebrauchsspuren und Lagerbedingungen oftmals im Film ab, das macht sich dann durch Kratzer, Staub, Risse oder verblasste Farbe bemerkbar. Insofern kann sich die Wirklichkeit und die Welt als eine Spur einschreiben und vergleichbar werden, was uns der Materialität näher bringt.

¹⁹⁰ Ebd. S. 389.

¹⁹¹ Vgl. Ebd. S. 63.

¹⁹² Vgl. Ebd. S. 380.

Schlussbetrachtung

1932 hegte Rudolf Arnheim wenig Hoffnung für den Farbfilm, stattdessen sah er in den begrenzten Möglichkeiten des schwarz-weißen Films wesentlich mehr Potenzial als im Farbfilm. Die wundervollen schwarz-weißen Beispiele, die er aufzählt, wirken wie Kunstwerke aus Perspektiven und Schatten und es scheint „daß eine ähnliche Charakterisierung mit einem Farbfilm kaum zu erreichen wäre.“¹⁹³ Die Farbe im Film hatte zwar keinen leichten Start, wurde jedoch zu Unrecht voreilig verurteilt und das Ziel dieser Arbeit ist, der Farbe ihr vollstes Potential zuzusprechen.

Ich habe in dieser Betrachtung der Farbe anhand einiger ausgewählter Technicolor- und Agfacolor-Filme versucht zu zeigen, dass Farbe vor allem als Affekt betrachtet werden sollte, weil sich durch diese Perspektive einige binäre Positionen wie Inhalt/ Form, Subjekt/ Objekt und Ding/ Mensch auflösen lassen. Für diesen Zweck habe ich die Arbeit in zwei große Teile eingeteilt. Ich habe im ersten Teil eine philosophische Vorarbeit geleistet noch ohne Filmbezug, die meiner Ansicht nach sehr wichtig ist, um die ablehnende Haltung dem Farbfilm gegenüber nachvollziehbar zu machen. In den ersten beiden Kapiteln habe ich gezeigt, dass Farbe auf unterschiedliche Weise erfasst werden kann und daher im Laufe der Geschichte verschiedentlich abgespalten wurde, um sie leichter handhaben zu können. So kann man Farbe als etwas sehen, dass wir einfach wahrnehmen und uns affektiert oder als etwas, das wir analysieren. Zwischen beiden Stadien ist eine Strecke zu absolvieren. Das ist die erste Trennung, die in der Arbeit gezogen wurde und die zweite baut auf dieser ersten auf. Wenn es eine Analyse der Farbempfindung geben soll, dann braucht es dafür Maßstäbe und die Festlegung der Perspektive, von der aus die Farbe betrachtet werden soll. Um das näher zu untersuchen, habe ich die beiden Perspektiven von Newton und Goethe herangezogen. Sie stellen zwei unterschiedliche Herangehensweisen Farbe naturwissenschaftlich zu untersuchen dar. Newton macht schließlich das Licht zur Grundlage aller Farben und demnach braucht es eine neutrale Perspektive, um Farbe zu beschreiben. Goethes Zweifel richtet sich überwiegend gegen eine Wissenschaft, die sich über ein subjektives Nachvollziehen erhebt und so den Zugang zu Phänomenen wie Farbe nicht erschließt, sondern verklärt. Newtons apodiktische Feststellung folgt damit einem vorgepflasterten Weg, den Descartes in seiner Philosophie bereits gelegt hatte. Diesen Weg geht auch die filmtechnische Entwicklung weiter, was zu einigen Probleme führt. Dafür steht meiner Ansicht nach vor allem

¹⁹³ Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002. S. 78.

der Fehlschluss, die Funktionsweise des menschlichen Auges auf den Film zu übertragen. Wenn man der philosophischen Position Husserl gefolgt wäre und den Film so gestaltet hätte, wie uns Farben erscheinen, d.h. die subjektive Position zu bevorzugen, dann hätte sich der Farbfilm einige gescheiterte Versuche erspart. Ich möchte damit vor allem zeigen, dass es einen wesentlichen Unterschied im Sein und Erscheinen von Farbe gibt. Es wird an dieser Stelle bereits deutlich, dass es einige Versuche gab, den Film unter Kontrolle zu bringen. So versuchte man die Farbe zu psychologisieren und sie je nach Wirkung einzusetzen und einen sprachlichen Katalog für die Farbe zu entwerfen, um sie besser benennen zu können. Nicht zuletzt hielt man der Erzeugung natürlicher Farben sklavisch die Treue, was für jeden der vier Filme, die ich in dieser Arbeit näher besprochen habe, gilt. Die Farbe entzieht sich immer wieder diesen Systemen, was sich durch ihren ambivalenten Status in der Wahrnehmung ausdrückt. Ein Versuch war es, diesen Status durch die Beschreibung der Taktilität zu erfassen: Farbe kann ergreifend und damit berührbar sein. Ich sehe in der haptischen Erfahrung der Farbe einen ersten Schritt hin zur Definition des Affekts. Diese Betrachtung sollte klar machen, dass Farbe die Fähigkeit hat anzurühren und nicht auf ihren illustrativen bzw. weltabbildenden Charakter reduziert werden kann. Diese Fähigkeit werde ich dann im zweiten Teil weiter betrachten und mich der Qualität der Farbe widmen, die ihr einen schwierigen Status beschert hat.

Im zweiten Teil habe ich mich vor allem den Zwischenwelten, die Farbe herstellt, angenähert. Farbe kann anhand meiner ausgewählten Filme als ‚Sensation‘ bzw. als Ereignis bezeichnet werden, mit Hilfe von Deleuze ist im zweiten Teil klar geworden, dass man sich für eine tiefgehende Analyse von Farbe vom Subjekt als Referenz für die Farbwahrnehmung lösen muss. Zu diesem Zweck habe ich mich vor allem gegen die Psychologie wenden, die immer wieder im Subjekt und ihren Emotionen einen Grund für die Wirkung der Farbe sucht. Wenn ich jedoch die Farbe als Affekt bezeichne, löse ich mich von einem emotionalen Referenzsystem, das im Film wesentlich an die Narration geknüpft ist. Nach Merleau-Ponty, der in der Tradition von Husserl steht, braucht es vor allem die Zwischenwelt, um dem Affekt habhaft zu werden. Mir ist es schließlich wichtig mit Deleuze zu argumentieren, dass man in der Analyse der Farbe so weit gehen kann, sie als Werden zu definieren an dem wir anteilig sind, dass wir ein Teil der Farbe werden können. Ich möchte dann vor allem durch Sobchack gezeigt haben, dass in der Wahrnehmung von Farbe kaum eine Passivität möglich ist, obwohl diese Deutung im Kino immer wieder eine Rolle zu spielen scheint. Diese aktive Haltung ist mir im Zusammenhang mit einer archivarisches Situation des analogen Films (was alle meine Beispiele betrifft) besonders wichtig. Ich habe in

dieser Arbeit den Versuch unternommen, das Verhältnis von analogem Material und digitalem Medium zu untersuchen und sehe vor allem im analogen Film eine Möglichkeit für die ZuseherInnen ein Verhältnis zur Geschichte und zum Material zu entwickeln.

Für einen Ausblick in dieser Hinsicht möchte ich daher den Begriff der Spur im Folgenden für das analoge Filmmaterial verwenden, um eine Begrifflichkeit für das Material des Films zu liefern und ein Verhältnis zwischen ZuschauerIn und Welt beschreiben. Wenn von einer Spur im Allgemeinen die Rede ist, was ist dann damit gemeint? Ein wesentliches Merkmal ist, dass sich zwei Zeitregime kreuzen. Das heißt, dass es einen zeitlichen Abstand zwischen dem was die Spur verursacht hat und der Instanz, die die Spur liest. Diese beiden Ebenen können nicht zur selben Zeit stattfinden. Durch die Zeitverschiebung ergeben sich oftmals verschiedene Interpretationsmöglichkeiten. Ein zweites wesentliches Merkmal ist das unabsichtliche Hinterlassen der Spur, deshalb zählen absichtliche Spuren mehr zu den Anzeichen.¹⁹⁴ Diese beiden Merkmale treffen auch auf die Fehler im Filmmaterial zu, sie sind Gebrauchsspuren und Spuren der Entwicklung, die nicht beabsichtigt sind und auch vermieden werden, sich jedoch nicht aufhalten lassen. Im Vergleich dazu stehen die Markierungen an den Seiten des Filmstreifens, die mehr natürlich Zeichen für eine gemeinsame Kommunikation darstellen. Es erscheint mir wichtig auf diese feinen Unterschiede hinzuweisen, denn nur dadurch lassen sich meiner Ansicht nach Verbindungen zu einem Denken der Spur als eine Geschichtsauffassung ziehen, die in der Filmwahrnehmung ihren Anfang nimmt. Das bedeutet nicht, dass das analoge Material ein Vorrecht auf die Spur hat, ebenso wenig wie der Begriff des Materials nur für analogen Film verwendet werden kann. Auch das Digitale hat eine Materialität. Diese und mögliche Spuren verstecken sich hinter einer Rechenleistung, die wir im Kino nicht mehr sehen. Man könnte gewisse Fehlercodes beim digitalen Bild als Spur lesen, jedoch würde in diesem Fall die zeitliche Verschiebung, im Gegensatz zur Spur, fehlen. Die Spuren im Material sind im Fall des photo-chemischen Films eine Möglichkeit, Geschichte und Zeitlichkeit anders zu denken. Eine glattgebügelte und fast schon künstlich wirkende Restauration bzw. Digitalisierung eines Films kann im Vergleich zur Spur wie eine Straße wirken. Jede/r der/die seine/ihre Hände an dem Material hatte, sei es, um zu schneiden oder zu kleben oder um abzuspielen o.ä. wird sich im Material auch verewigen und seine Spuren hinterlassen, auch wenn es nur ein Staubkörnchen ist, das zurückgelassen wird. So eine direkte Auswirkung wird es beim digitalen Material nie geben, welches immer die Er-

¹⁹⁴ Vgl. Krämer, Sybille, „Immanenz und Transzendenz der Spur. Über das epistemologische Doppelleben der Spur“, *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Hg. Sybille Krämer/Werner Kogge/Gernot Grube, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 155 - 182. Hier S. 164f.

scheinung haben wird, wie aus einem Guss gemacht worden zu sein. Insofern hat die Spur im Film eine politische Funktion. Édouard Glissant schreibt dazu „Die Spur verhält sich zur Straße wie die Revolte zur kritischen Anmerkung und das Freudengeheul zum Knebel.“¹⁹⁵ Man folgt der Spur nicht, wenn man es bequem haben möchte, es gibt sicherlich einfachere Wege um zum Ziel zu kommen. So verhält es sich auch beim Farbfilm, die Spurensuche auf die man sich begeben muss, um eine angemessene und naturgetreue Darstellung von Farbe zu bekommen, könnte ebenso nach einer weniger aufwändigen Einschätzung passieren. „Die Spur wiederholt nicht den schlecht gehauenen Pfad, auf dem wir straucheln, noch die schön gebaute Allee, die ein Territorium auf der Großen Besetzung abschließt. Die Spur bedeutet, sich auf unerkennbare Weise vom Anderen abzuzweigen...“¹⁹⁶ In dieser Hinsicht ist auch der Film, der unbekannt im Archiv bleibt, eine Spur. Wie Paolo Usai schon beschrieben hat, müssen wir uns mit einer Vergänglichkeit in der Archiv-Praxis abfinden und dazu gehört auch der Charakter der Spur. Glissant vergleicht die Spur mit dem Rhizom, welches nicht wie eine Wurzel in die Tiefe reicht, sondern sich als Fläche in die Breite und Länge ausbreitet. Undurchdringlich erscheinen die Spuren, denen man nachgehen kann und die sich als Möglichkeiten auf und durch den Film ergeben. Glissant formuliert daraus das Recht auf eine Undurchdringlichkeit. Opazität sei ein Recht und eine Widerstand zu einem Verstehen.¹⁹⁷ Insofern ist die Spur oftmals der Anfang chaotischer Zustände, über die man keinen Überblick mehr hat. Das Recht auf diesen Zustand beschreibt er als eine Möglichkeit des Widerstands. Der Stellenwert des analogen Films ändert sich unter dieser Betrachtung von einer einfachen Material- und Speichervariation hin zu einer geschichtlichen Lesemöglichkeit. Die Archive müssen sich in dieser Hinsicht nicht als Massenlager für wertvolle oder wertlose Filme sehen, sondern als Spurensucher mit all der Verantwortung, die eine solche Position bringen kann. Eine Wirkung kann die Spur dann entfalten, wenn das unabsichtliche Hinterlassen mit dem absichtsvollen Interesse, welches das Lesen der Spuren erfordert, zusammentrifft. Es braucht also unseren Ermittlungswillen, um die Spuren zu verfolgen.¹⁹⁸ Anders als bei anderen Zeichen ist die Spur jedoch gekennzeichnet durch eine Leerstelle, die im Gegensatz zu einer idealen Leseweise offen gelassen wird. Das was wir eigentlich als Spur sehen ist oftmals ein Mangel von etwas und nicht mehr ein Teil dessen, was die Spur hinterlassen hat. Dieser Mangel zeigt sich im Filmbild oftmals dadurch, dass dem Bild ganz konkret etwas entzogen wird, es wird etwas abgerissen oder es verblasst. Die Welt ist in der Spur nicht mehr sichtbar, weil die Materialität abge-

¹⁹⁵ Glissant, Édouard, *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*, Heidelberg: Das Wunderhorn 2013² (Orig. *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris: Éditions Gallimard 1996). S. 52.

¹⁹⁶ Ebd. S. 53.

¹⁹⁷ Vgl. Ebd. S. 54.

¹⁹⁸ Vgl. Krämer, „Immanenz und Transzendenz der Spur“, S. 161.

tragen wurde. Oftmals ist das Nachgehen der Spur ein frustrierendes Unterfangen, weil es keinen idealen Weg zum Ziel gibt, dann wird die Spur zur Chiffre, die etwas verheißt und hoffnungsvoll ist, aber nicht erreichbar ist. Eine Passivität ist damit kaum möglich, sonst würden wir die Spur nicht als solche identifizieren und mehr als Störung wahrnehmen. Und damit bin ich wieder an meinem Ausgangspunkt angelangt, wenn wir uns nicht involvieren können, werden wir mit der Materialität nicht in Kontakt kommen. Das analoge Filmmaterial ist eine Aufgabe sowohl für das Archiv als auch für die ZuseherInnen. Es geht darum zu verstehen und zu vergleichen mit der eigenen Wahrnehmung, es gibt jedoch meiner Ansicht nach in den Schnittstellen der technischen Veränderung die Möglichkeit, sich der eigenen Wahrnehmung und Materialität bewusster zu werden.

Quellen

- Bachelor, David, *Chromophobia*, London: Reaktions Books Ltd 2000.
- Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001; (Orig. *Der sichtbare Mensch*, Wien: Deutsch-Österreichischer Verlag 1924).
- Barker, Jennifer, *The tactile eye. Touch and the cinematic experience*, London: University of California 2009.
- Bellour, Raymond, „Das Entfalten der Emotionen“, *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Hg. Matthias Brütsch, Marburg: Schüren² 2009, S. 51 – S. 103.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.
- Binotto, Johannes, „Todsünde. Leave her to Heaven“, *Stilepochen des Films. Classical Hollywood*, Hg. Elisabeth Bronfen, Stuttgart: Reclam 2013, S. 285–291.
- Brinckmann, Christine, *Farbe, Licht, Empathie. Schriften zum Film 2*, Marburg: Schüren 2014.
- Buchloh, Ingrid, *Veit Harlan. Goebbels' Starregisseur*, Paderborn: Schöningh 2010.
- Carroll, Noel, *Interpreting the moving image*, Cambridge: Cambridge University Press 1998.
- Chalmers, David J., *The conscious mind. In search of a fundamental theory*, New York: Oxford University Press 1996.
- Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. Logik der Sensation*, München: Wilhelm Fink Verlag 1995.
- Deleuze, Gilles, *Logik des Sinns*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.
- Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000; (Orig. *Q'est-ce que la philosophie?*, Paris: Les Éditions de Minuit 1991).
- Deutelbaum, Marshall, „Costuming and the Color System of Leave her to Heaven“, *Color. The Film Reader*, Hrsg. Angela Dalle Vacche/ Brian Price London: Routledge 2006, S. 11 - 20.
- Drehli, Robnik, „Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie“, *Moderne Film Theorie*, Hg. Jürgen Felix, Mainz: Bender Verlag² 2003, S. 246 – 280.
- Dubois, Philippe, „Plastizität und Film. Die Frage des Figuralen als Störzeichen“, *Störzeichen. Das Bild angesichts des Realen*, Hg. Oliver Fahle, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft 2003, S. 113 – 135.
- Eisner, Edith A./ Ron Reed, *Color Studies*, New York: Bloomsbury Books³ 2014.

Flückiger, Barbara, „Material properties of historical film in the digital age“, *NECSUS. European Journal of Media Studies* Vol.1/2, Januar 2012, S. 135 – 153.

Flückiger, Barbara, „Zwischen Chromophobie und Farbrausch. Entwicklungslinien des frühen Technicolor“, *Glorious Technicolor*, Hg. Connie Betz/Rainer Rother/Annika Schaefer, Berlin: Bertz + Fischer Verlag 2015, S. 20 – 48.

Fossati, Giovanna, *From grain to pixel. The archival life of film in transition*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2009.

Friedemann Beyer/Gert Hoshof, „Von Frauen als besseren Diplomaten zum letzten Aufgebot. Zur Produktionsgeschichte farbiger Spielfilme in Deutschland (1939 – 1945)“, *UFA in Farbe. Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945*, Hg. Friedmann Beyer/ Gert Hoshof/ Miachael Krüger, München: Collection Rolf Heyne 2010, S. 57 – 233.

Gerle, Jörg, „Das grüne Gewissen. Natur und Film, der Versuch einer Symbiose“, *Geliebt und verdrängt. Das Kino der jungen Bundesrepublik Deutschland 1949 bis 1963*. Hg. Claudia Dillmann/Olaf Möller, Frankfurt a. M.: DIF 2016, S. 108 – 118.

Glissant, Édouard, *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*, Heidelberg: Das Wunderhorn 2013² (Orig. *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris: Éditions Gallimard 1996).

Glissant, Édouard, *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*, Heidelberg: Das Wunderhorn 2013² (Orig. *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris: Éditions Gallimard 1996).

Hale, Karl, „Learn about shooting color from Becky Sharp“, *American Cinematographer*, Juli 1935.

Halewood, Michael, „Language, subjectivity and individuality“, *Deleuze, Whitehead, Bergson. Rhizomatic connections*, Hg. Keith Robinson, New York: Palgrave MacMillan 2009, S. 45 – 61.

Higgins, Scott Higgins, „Ordnung und Fülle. Technicolor-Ästhetik im Studiosystem Hollywood“, *Glorious Technicolor*. Hg. Connie Betz/Rainer Rother/Annika Schaefer, Berlin: Bertz + Fischer Verlag 2015, S. 48 – 72.

Higgins, Scott, *Harnessing the technicolor rainbow. Color design in the 1930s*. Austin Tex.: University of Texas Press 2007.

Hildebrand, Adolf von, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg: Heitz² 1897.

Husserl, Edmund, *Husserliana. I. Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, Hg. Stephen Strasser/ Rudolf Bernet, 1Bd, Dordrecht: Springer 1950.

Husserl, Edmund, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Hamburg: Felix Meiner Verlag GmbH 2009.

Jackson, Frank, „What Mary didn't know“, *Consciousness*, Hg. Frank Jackson, Aldershot: Dartmouth Publ. 1998, S. 291 – 295.

Kalmus, Natalie, „Color Consciousness“, *Journal of the society of Motion Picture engineers*, August 1935, S.139-147.

Kappelhoff, Hermann, *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin: Vorwerk8 2004.

Koshofer, Gert, „Agfacolor für Fotografie und Kino. Eine Pionierleistung „Made in Germany““, *UFA Farbe. Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945*. Hg. Friedmann Beyer/ Gert Hoshofer/ Michael Krüger, München: Collection Rolf Heyne 2010, S. 41 – 56.

Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M: Suhrkamp 1985; (Orig. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press 1960).

Krämer Sybille, „Immanenz und Transzendenz der Spur. Über das epistemologische Doppelleben der Spur“, *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Hg. Sybille Krämer/Werner Kogge/Gernot Grube, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S.155-182.

Lant, Antonia, „Haptical Cinema“, *The MIT Press* Vol. 74 October 1995, S.45 – 73.

Lundemo, Trond, „The Colors of haptic space. Black, blue and white in moving images“, *Color. The film reader*, Hg. Angela dalle Vache/Brian Price, New York: Routledge 2006.

Massumi, Brian, *The parables for the virtual. Movement, affekt, sensation*, Durham: Duke University Press 2000.

Merleau-Ponty, Maurice, „Das Auge und der Geist“, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hg. Christian Bermes, Hamburg: Meiner 2004, S. 275 – 317.

McLuhan, Marshall, *Understanding media. The extensions of man*, New York: Gingko Press 2013.

Merleau-Ponty, Maurice, „Der Zweifel Cézannes“, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hg. Christian Bermes, Hamburg: Meiner 2003, S. 3 – 29.

Merleau-Ponty, Maurice, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen*. München: Fink 1994.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: de Gruyter 1966.

Müller, Olaf L., „Goethes philosophisches Unbehagen beim Blick durchs Prisma“, *Farben. Betrachtungen aus Philosophie und Naturwissenschaft*, Hg. Jakob Steinbrenner, Stefan Glasauer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 64 - 101.

Neale, Steve, „Melodram und Tränen“, *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*, Hg. Christian Cargnelli/Michael Palm, Wien: PVS Verleger 1994, S. 147 – 168.

Perler, Dominik, „Descartes über Farben“, *Farben. Betrachtungen aus Philosophie und Naturwissenschaften*, Hg. Jakob Steinbrenner/ Stefan Glasauer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 17 – 41.

Perler, Dominik. „Sind die Gegenstände farbig? Zum Problem der Sinneseigenschaften bei Descartes.“, *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 80/2, Januar 1998, S. 182-210.

Schaub, Miriam, *Gilles Deleuze im Wunderland. Zeit als Ereignisphilosophie*, München: Wilhelm Fink Verlag 2003.

Schaub, Mirjam, *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006².

Schuster, John, „Descartes opticien. The construction of the law of refraction and the manufacture of its physical rationales“, *Descartes' Natural Philosophy*, Hg. Stephen Gaukroger/John Schuster/ John Sutton, London: Routledge 2000, S. 258 – 312.

Shaviro, Steven, *The Cinematic Body*, Minneapolis: University of Minnesota Press⁵ 2006.

Sobchack, Vivian, *Carnal thoughts. Embodiment and moving image culture*, Berkeley: University of California Press 2004.

Sobchack, Vivian, *The Address of the eye. A phenomenology of film experience*, Princeton: Princeton University Press 1992.

Steinbrenner, Jakob, „Lockes Porphyrbispiel“, *Farben. Betrachtungen aus Philosophie und Naturwissenschaften*, Hg. Jakob Steinbrenner/ Stefan Glasauer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 42 – 64.

Tan, Ed S., *Emotion and the structure of narrative Film. Film as an emotion machine*, Mahwah: Erlbaum Associates 1996.

Tepperman, Charles, „Color unlimited. Amateur color cinema in the 1930s.“, *Color and the moving image. History, Theory, Aesthetics, Archive*, Hg. Simon Brown/Sarah Street/Liz Watkins, New York: Routledge 2013, S. 138 – 149.

Thompson, Kristin, „The concept of cinematic excess“, *Ciné – Tracts. A journal of film, communications, culture and politics* Vol.1/ Nr. 2, Summer 1977, S. 54 – 65.

Usai, Paolo C., *The Death of cinema. History, cultural memory and the digital dark age*, London: British Film Institute 2001.

Vandenbunder, André, „Die Begegnung Deleuze und Peirce“, *Der Film bei Deleuze*, Hg. Lorenz Engell/Oliver Fahle, Weimar: Verlag der Bauhaus Universität 1997³, S.86 – 112.

Vogl, Joseph, „Schöne gelbe Farbe. Godard mit Deleuze“, *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*, Hg. Friedrich Balke/Joseph Vogl, München: Fink 1996, S. 252 – 266.

Whitehead, Alfred N., *Prozess und Realität. Entwurf einer Kosmologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.

Williams, Linda, „Filmkörper. Gender, Genre und Exzess“, *montage AV* 18/2, 2009, 1991, S. 9 – 30.

Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichte Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Basel: Schwabe¹⁸ 1991.

Yumibe, Joshua „Techniques of the fantastic“, *Fantasia of color in early cinema*, Hg. Tom Gunning/Joshua Yumibe/Giovanna Fossati/Jonathon Rosen, Amsterdam: Amsterdam University Press 2015, S. 29 – 39.

Zahavi, Dan, *Husserls Phänomenologie*, Tübingen: Mohr Siebeck 2009; (Orig. *Husserl's Phenomenology*, Stanford: Stanford University Press 2003).

Zechner, Anke, *Die Sinne im Kino. Eine Theorie der Filmwahrnehmung*, Frankfurt a. M.: Stroemfeld Verlag 2013.

Online

Heckaman, Rod/ Mark Faichild, *The perception of color as espoused by Ralph M. Evans of the Eastman Kodak Company and its extension to what is known now and what remains to be seen*, <https://pdfs.semanticscholar.org/32b5/8d6ad3a1da626baa2345d860fed23ced37b6.pdf> 2017, 26.05.2017.

Grimm, Jacob/ Wilhelm Grimm, „raunen bis raupen“, Deutsches Wörterbuch, <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GR01580#XGR01580>, 27.05.2017.

Filme

Becky Sharp, Regie: Rouben Mamoulin, USA 1935

Das Schweigen im Walde, Regie: Helmut Weiss, D 1955

Frauen sind die besseren Diplomaten, Regie: Georg Jacoby, D 1939

Gone with the Wind, Regie: Victor Fleming, USA 1939

Immensee, Regie: Veit Harlan, D 1943

La Cucaracha, Regie: Lloyd Corrigan, USA 1934

Leave Her to Heaven, Regie: John M. Stahl, USA 1945

Studies in Blue and Chartres Cathedral, Regie: John Hansen, USA 1931

The Gulf between, Regie: Wray Physioc, USA 1918

The Trail of the Lonesome Pine, Regie: Henry Hathaway, USA 1936

The Toll of the Sea, Regie: Chester M. Franklin, USA 1922

Weiterführende Literatur (die nicht zitiert wurde, jedoch Einfluss auf den Text nahm)

Bellantoni, Patti, *If it's purple someone's gonna die. The Power of color in visual storytelling*, Amsterdam: Focal Press 2005.

Coates, Paul, *Cinema and colour. The saturated image*, London: Palgrave Macmillan 2010.

Gage, John, *Color and culture. Practice and meaning from antiquity to abstraction*, Boston: Little, Brown 1993.

Grafe, Frieda, *Filmfarben. Mit Die Geister die man nicht loswird/ Joseph L. Mankiewicz*, Berlin: Brinkmann & Bose 2002.

Marschall, Susanne, *Farbe im Kino*, Marburg: Schüren² 2009.

Misek, Richard, *Chromatic cinema. A history of screen color*, Oxford: Wiley-Blackwell 2010.
Peacock, Steven, *Colour*, Manchester: Manchester University Press 2010.

Read, Paul, „Unnatural colours. An introduction to colouring techniques in silent era movies“, *Film History. An International Journal* Vol.21/ 1, 2009, S. 9 – 46.

Schmidt, Julia/Feindt, Hendrik, „Farbe im Film – ein traumatisches Verhältnis?“, *Frauen und Film* Vol. 58/ 59, Juli 1996, S. 59 – 75.

Street, Sarah, *Colour films in Britain. The negotiation of innovation 1900 – 55*. Houndmills: Palgrave Mcmillan 2012.

Wulff, Hans J., „Die Unnatürlichkeit der Filmfarben. Neue Überlegungen zur Signifikation und Dramaturgie der Farben im Film“, *Europäische Zeitschrift für Semiotische Studien* 2/1, 1990, S. 177 – 197.

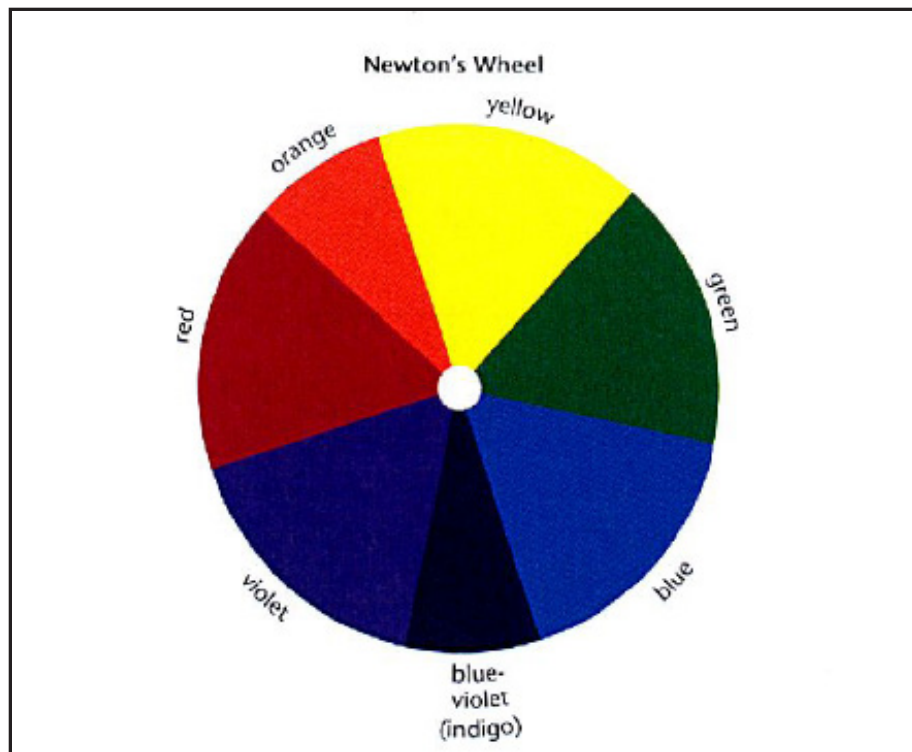


Abbildung 1: Eisner, Edith A./ Ron Reed, Color Studies, New York: Bloomsbury Books3 2014. S. 18



Abbildungsfolge 2: Becky Sharp, Regie: Rouben Mamoulin, USA 1935
Zeit: 00:48:57 – 00:53:05

Abbildung 3 und 4:

Beginn of the Serpentine,
Quelle:

Timeline of Historical Film Colors

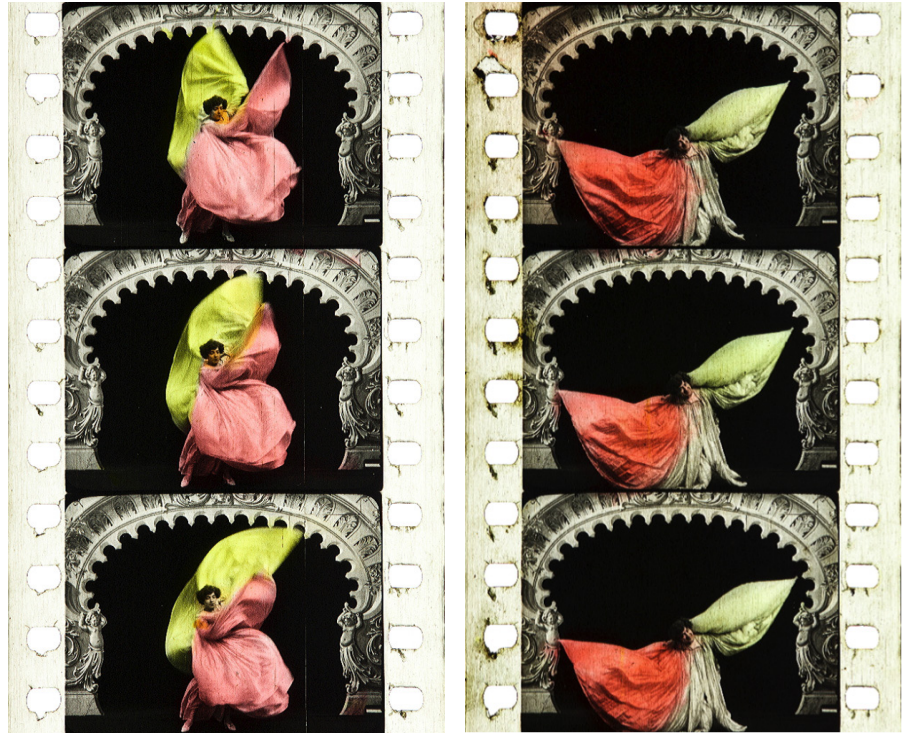


Abbildung 5:

Becky Sharp, Regie: Rouben Mamoulin,
USA 1935

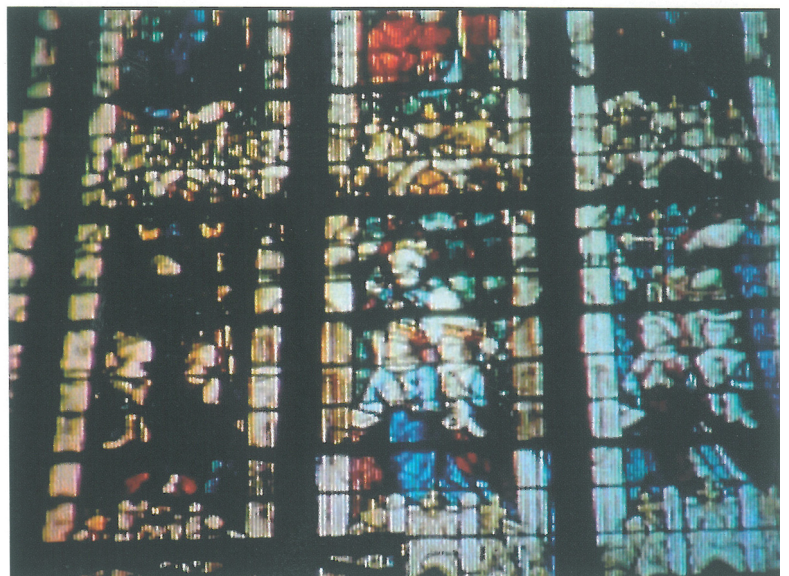
Zeit: 01:05:55



Abbildung 6:

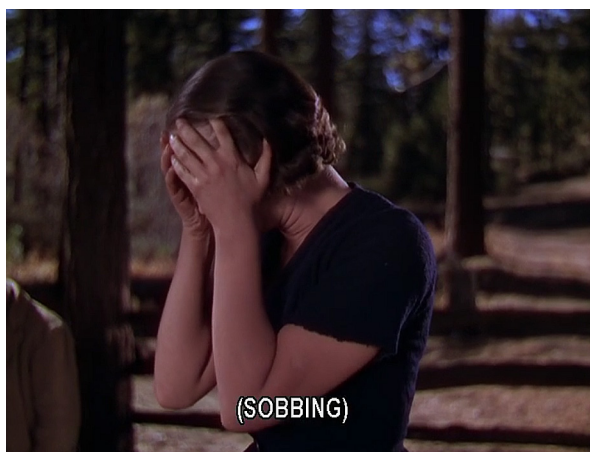
Studies in Blue and Chartres Cathedral
(John Hansen, 1931)

Human Studies Film Archives,
Smithsonian Institution (99.10.15)





Abbildungfolge 7: The Trail of the Lonesome Pine, Regie: Henry Hathaway, USA 1936
Zeit: 00:36:16 – 00:37:53



Abbildungsfolge 8: The Trail of the Lonesome Pine, Regie: Henry Hathaway, USA 1936
Zeit: 01:25:34 – 01:27:55



Abbildungfolge 9: The Trail of the Lonesome Pine, Regie: Henry Hathaway, USA 1936

Abbildung 10:

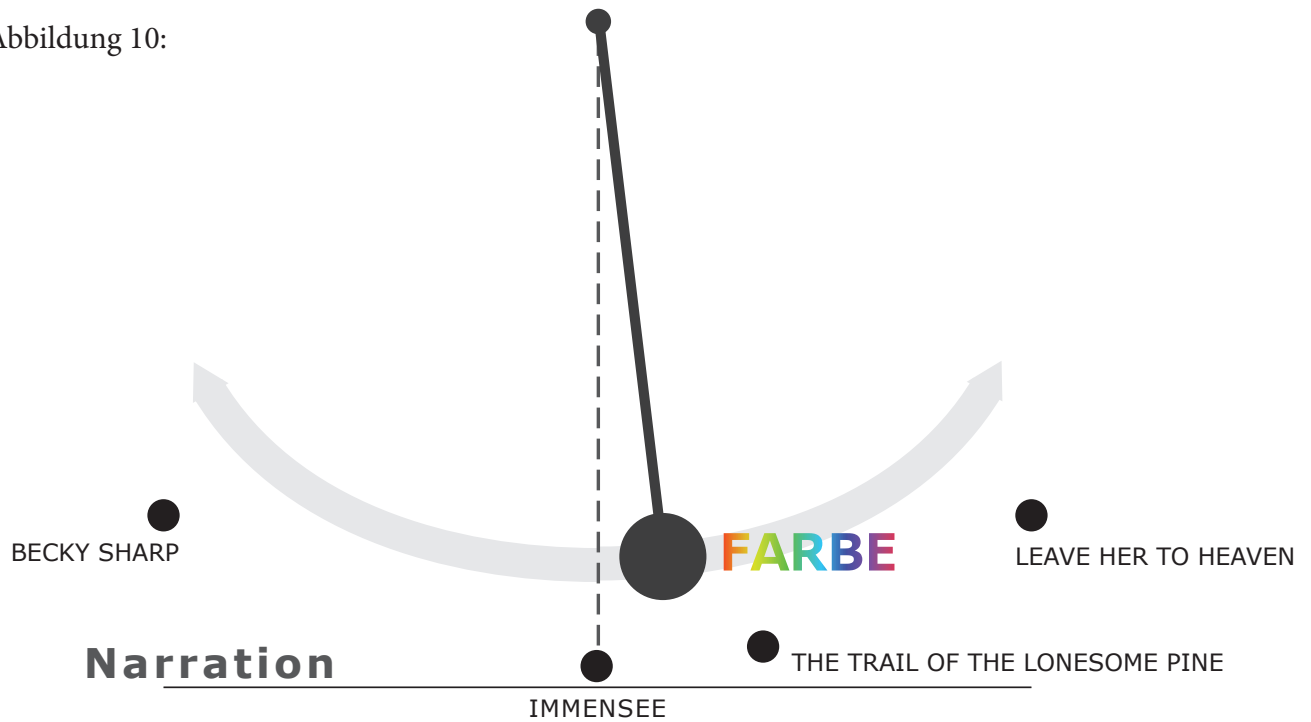


Abb. 11: Immensee, Regie. Veit Harlan, D 1943
Zeit: 01:03:23



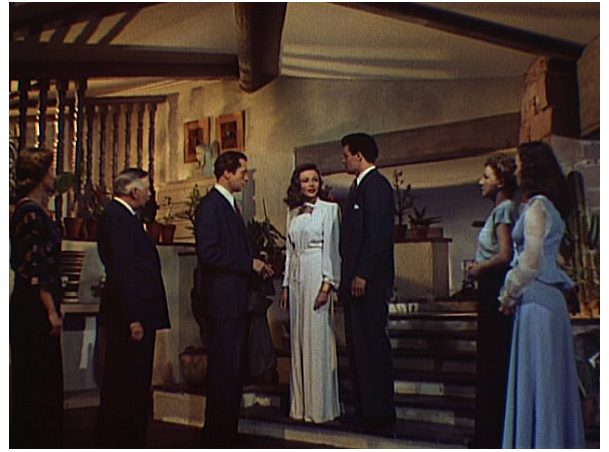
Abb. 12: Immensee, Regie. Veit Harlan, D 1943
Zeit: 01:03:23



Abb. 13: Links: The Trail of the Lonesome Pine,
Regie: Henry Hathaway, USA 1936
Zeit: 00:37:01



Rechts: Immensee,
Regie. Veit Harlan, D 1943
Zeit: 00:15:35



Abbildungfolge 14: Leave Her to Heaven, Regie: John M. Stahl, USA 1945



Abbildungsfolge 15: Leave Her to Heaven, Regie: John M. Stahl, USA 1945



Abbildung 16:
Paul Cézanne, Montagne Sainte Victoire,
1898 - 1900



Abbildung 17:
Leave Her to Heaven,
Regie: John M. Stahl, USA 1945
Zeit: 01:06:55

Abstract Deutsch

In dieser Arbeit soll die Rolle der Farbe im Film im Zentrum stehen. Meine Fragestellung ist, welche Bedeutung Farbe im Film einnehmen kann. Um dieser Frage nachzugehen, vergleiche ich vier Technicolor Filme aus der Zeit der 30er und 40er Jahre miteinander. Dadurch ergeben sich einige Auffälligkeiten, die wiederum auf ein Verständnis von Farbe im Film im Allgemeinen schließen lassen. Meine Arbeit ist chronologisch aufgebaut in zwei Teile. Sie beginnt mit einem frühen philosophischen Teil über Descartes und Husserl und ihren Positionen zur Farbe. Durch diese beiden Ansichten wird die marginale Position der Farbe gegenüber der Geometrie und der positiven Wissenschaften deutlich. Diese sekundäre Stellung von Farbe zieht sich bis in die Zeit der Technicolor Filme. Die technische Entwicklung bei Technicolor stützt sich dann weniger auf philosophische Überlegungen zur Farbwahrnehmung, als auf die physischen Erkenntnisse, wie sie durch die Position Newtons belegt ist. Ich stelle seine Position dar und ziehe sie in Zweifel, weil seine Ansicht für eine empirische Wissenschaft steht, die Geometrie für wichtiger erklärt als Farbe. Newton macht Licht zur Grundlage von Farbe, ich zeige auf, dass diese physikalische Basis noch keine Erklärung für die Wirkung der Farbe ist. Ich werde argumentieren, dass Farbe Affekt ist und sich deshalb einer Beschreibung entzieht (Das Murmeln der Farbe). Farbfilm betrachtete Farbe in erster Linie als physisch-technische Entwicklung und später als ein Phänomen der Wahrnehmung. Ich vollziehe diesen Wandel nach und untersuche die Farbe in der Wahrnehmung weiterhin. Durch die kräftigen Farben des frühen Farbfilms, wie *Becky Sharp*, Regie: Rouben Mamoulin, USA 1935 ist der Farbfilm etwas Haptisches, das sogar greifbar werden kann. Das war jedoch nicht Technicolors Ziel, es sollte Farbe so natürlich wie möglich dargestellt werden, ein Beispiel für eine erfolgreiche Umsetzung dieses Ziels ist *The Trail of the Lonesome Pine*, Regie: Henry Hathaway, USA 1936. Agfacolor, als ein Konkurrenzunternehmen, versteht Farbe ebenso und minimierte mit *Immensee*, Regie: Veit Harlan, D 1943 die störende Wirkung auf ein Kleinstes, sodass Farbe nur noch Illustration ist und nicht mehr wahrgenommen wird. In den 40er Jahren bemüht sich Technicolor darum, Farbe als ein System, durch das Emotionen gesteuert werden können, zu verwenden, ein Beispiel dafür ist *Leave Her to Heaven*, Regie: John M. Stahl, USA 1945. Im zweiten Teil der Arbeit konzentriere ich mich auf die Position der Wahrnehmung des Farbfilms. In diesem zweiten Teil geht es um die Produktion von Emotionen und Affekten durch Farbe, um die Wirkung der Farbe auf die ZuseherInnen besser untersuchen zu können. Ich unternehme in diesem Teil einen Versuch mit Merleau-Ponty, Deleuze und Sobchack die Wirkung von Farbe auf die ZuseherInnen zu untersuchen. Ich bringe dafür auch meine eigene Perspektive von Farbe ein.

Dadurch soll meine These in diesem zweiten Teil deutlich werden, wenn ich argumentiere, dass sich an der Wirkung der Farbe erkennen lässt, dass sie fähig ist Dualismen aufzulösen wie Subjekt und Objekt, Form und Inhalt, Material und Mensch. Ich spreche zum Schluss von der speziellen Rolle des analogen Farbfilms, weil sich durch die Betrachtung von Farbwahrnehmung eine andere Perspektive auf das Material des Films generieren lässt, was ein Beitrag zur aktuellen Diskussion um Farbfilm und Restauration darstellt.

Abstract Englisch

The role of color in film will be in focus in this work. My question is, what is the meaning of color in film? To answer this question, I compare four Technicolor films from the 1930s and 1940s. The results from this comparison turn out as representative for the role of color in film in general. My work is chronologically structured and separated in two parts. It begins with an early philosophical part about Descartes and Husserl and their positions about color. With these two views the marginal position of color versus geometry and positive sciences becomes clear. This secondary position of color will also be found in Technicolor films. Technicolor's technical development is based less on philosophical considerations of color perception and more on the physical insights demonstrated by Newton. I present his position and doubt it, because he supports empirical science, which considers geometry and wavelength as more important than color and its awareness. Newton makes light the basis of color, I point out that this physical basis is not yet an explanation for the impact of color on us. I will argue that color is affect, and therefore is hard to describe (The murmur of color). Color film treated color primarily on a physical-technical basis and later as a phenomenon of perception. I follow this change and consider the awareness of color. The powerful colors of the early color film, such as *Becky Sharp*, directed by: Rouben Mamoulin, USA in 1935, are somewhat haptic, which can even be touched. But it was not Technicolor's goal to show vivid colors, instead the colors should be as natural as possible, an successful example for this is *The Trail of the Lonesome Pine*, directed by Henry Hathaway, 1936. Agfacolor, as a competing company, understands color the same way and minimizes with *Immensee*, direction. Agfacolor, as a competitor, understands color the same way and minimizes with *Immensee*, director: Veit Harlan, D 1943 the disturbing effect of color, so that color is only illustration and is no longer observed. In the 1940s Technicolor tried to use color as a system through which emotions can be controlled, an example is *Leave Her to Heaven*, directed by John M. Stahl, USA in 1945. In the second part of the work I concentrate on the position of the awareness of the color film. This second part is about the production of

emotions and affects by color in order to be able to have a better look at the effect of the color on the viewer. In this part I try to approach with Merleau-Ponty, Deleuze, and Sobchack to describe the effect of color on the spectators. For this description I also put my own impression of color to the description. With this description I will argue that the effect of color is capable of dissolving the dualism like subject/object, form/substance, material/man. Finally, I am talking about the special role of the analogue color film by looking at the awareness of color, this leads to a different perspective, which can create a new perspective on the material of the film, which is a contribution to the current discussion about color film and restoration.