



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Farbe im Film

„Drei Farben: Blau“ (Krzysztof Kieslowski)

„Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber“

(Peter Greenaway)

„Die fabelhafte Welt der Amélie“ (Jean-Pierre Jeunet)

Verfasser

Mark Bachmann

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Januar 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner M.A.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Filmwissenschaftlicher Diskurs zum Thema Farbe im Film.....	5
2.1	Rudolf Arnheim, Bela Balázs, Sergej Eisenstein – Die frühe Debatte über die Farbe im Film	5
2.2	Hans J. Wulff – Farbesignifikation.....	8
3	Drei Farben: Blau/Trois Couleurs: Bleu (1993).....	14
3.1	Drei Farben: Blau – Die Handlung	14
3.2	Entstehung und Entwicklung der Trilogie	15
3.3	Kameramann Slawomir Idziak	17
3.4	Funktionen von Farben in Drei Farben: Blau	21
3.4.1	Die Farbe Blau im Film Drei Farben: Blau	22
3.4.2	Die Drei-Farben-Trilogie und ihr farbliches Verweissystem	30
3.4.3	Farbe und Musik in Drei Farben: Blau	33
4	Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber/The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover (1989).....	39
4.1	Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber – Die Handlung	39
4.2	Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber – Hintergrund	41
4.3	Funktionen von Farben in Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber	42
4.3.1	Die Farbgestaltung der Räume in Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber	43
4.3.2	Kennzeichnung der figuralen Machtverhältnisse durch Farben	45
5	Die fabelhafte Welt der Amélie/Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (2001)	58
5.1	Die fabelhafte Welt der Amélie – Handlung	58
5.2	Die fabelhafte Welt der Amélie – Hintergrund.....	59
5.3	Funktionen von Farbe in Die fabelhafte Welt der Amélie.....	64
5.3.1	Sepia und Schwarzweiß – Nostalgischer Look und Schwarzweiß als Markierung von Zeitsprüngen und Ebenenwechsel	65
5.3.2	„Schönfärberei“ – Die farbenfrohe Retro-Comic-Märchen-Welt der Amélie.....	68
6	Resümee	80
7	Bibliografie.....	82

8	Internetquellen.....	84
9	Filmografie.....	85
10	Abbildungsverzeichnis.....	87
11	Abstract	88
12	Lebenslauf von Mark Bachmann	91

1 Einleitung

Heutzutage sind Filme so selbstverständlich bunt, als seien sie nie anders gewesen, als habe die Farbe nie gefehlt. Tatsächlich spielte Farbe im Film schon immer eine Rolle, auch in Zeiten, als es technisch noch überhaupt nicht möglich war, Farben wirklichkeitsgetreu auf Film zu bannen. 1895 führte Thomas Alva Edison in New York bereits einen handkolorierten Farbfilm mit dem Titel *Annabell's Butterfly Dance* (1895) vor, im selben Jahr, in dem die Brüder Lumière in Paris die erste öffentliche Filmvorführung veranstalteten. In ihrer Dokumentation *The Tramp and the Dictator* (2002) zeigen Kevin Brownlow und Michael Kloft zum ersten Mal Amateuraufnahmen, die Charles Chaplins Bruder Sydney Chaplin 1939 bei seinen Besuchen am Set von *The Great Dictator* (1940) gedreht hatte. Das besondere ist, dass diese Aufnahmen Filmkulissen, Darsteller und Kostüme im Gegensatz zum schwarz-weißen Original in ihrer tatsächlichen Farbe zeigen. Die Hosen der Staatspolizisten beispielsweise, die in Charles Chaplins Diktatorparodie einen unauffälligen Grauton besitzen, stechen in den farbigen Privataufnahmen in grellem Rot hervor. Sicherlich ein Umstand, der auch dem Zerfall bzw. dem ungleichmäßigen Ausbleichen der Farben über die Jahre geschuldet ist. Deutlich wird hier aber, dass die Farbgebung der Kostüme und der Kulissen im Schwarzweißfilm dazu diente, „eine möglichst differenzierte Palette von Grautönen zu erzeugen.“¹

Es erscheint ausgesprochen logisch, welche Evolutionsprozesse der Film bzw. die Filmtechnik seit ihrer Geburt bis heute durchlaufen haben. Die Sensation, bewegte Realität auf Film bannen und in schwarzweiß flackernden schattenhaften Bildern wiedergeben zu können, konnte nicht genügen. Es war lediglich eine Frage der Zeit, wann dem stummen Bild der Ton hinzugefügt und schwarzweiße durch farbige Bilder ersetzt würden. Der frühe Stummfilm war zunächst nur in der Lage, sich durch live gespielte, den Originalton vertretende Begleitmusik von Pianisten, Musikantenensembles oder Kinoorgeln, akustisch zu äußern. Nach Entwicklungsstufen wie beispielsweise dem an häufiger Asynchronität von Bild und Ton krankenden Nadeltonverfahren – der Filmtone kam von einer Schallplatte die auf einem Grammophon abgespielt wurde – reifte der Tonfilm schließlich zu dem heran, was er heute ist. Tonsysteme wie Dolby Digital oder Sony Dynamic Digital Sound (SDDS) können den qualitativ sehr hochwertigen Ton von bis zu sieben Kanälen brillant wiedergeben.

Wie der Film das Sprechen bzw. das Wiedergeben des Tons lernte, so lernte er auch sukzessive Farben realitätsgetreu wiederzugeben. Wie bereits erwähnt, färbte man schon

¹ Egner, Silke: Bilder der Farbe. Weimar: VDG, 2003. S.14.

früheste Schwarzweißfilme ein. Eines der ersten Verfahren war die Virage, bei der die fertig entwickelten Filmstreifen in Farbe getaucht wurden, um sie in einem monochromen Farbton einzufärben. In den 20er Jahren waren monochrome Einfärbungstechniken wie die Virage weniger die Ausnahme als vielmehr die Regel und ausschließlich schwarzweiße Filme eher selten.² Natürlich wurden Filme nicht willkürlich buntgefärbt, sondern einer unausgesprochenen Übereinkunft zwischen Filmhersteller und Publikum über eine Farb- und Viragesprache folgend, abschnittsweise passend koloriert. Die Farbsprache der Virage leitete sich von der Farbgebung realer Umgebungen bzw. Atmosphären ab; so stand „Blau für Nacht, Kälte oder die christliche Seefahrt, Grün für Natur (...), Gelb für Zimmerbeleuchtung oder Abendszenen und Rot schließlich für Gefahr, Feuer und Liebe.“³ Neben der Virage und der Tonung (bei der Tonung handelte es sich um eine chemische Färbung) war die Schablonenkolorierung eine weitere Färbetechnik. Unternehmen wie Etablissements Pathé-Cinéma (Frankreich), die mit ihrem Färbeverfahren Pathécolor weltberühmt wurden, betrieben Ateliers, in denen Arbeiterinnen aufwendig Filme detailliert kolorierten, indem sie aus Zelluloidpositiven geschnittene Malschablonen zur Hilfe nahmen.⁴ Auf der Suche nach dem Farbfilm wurden seit 1900 über 50 chemische und mechanisch-optische Farbprozesse entwickelt. Bei dem additiven Verfahren etwa wurde das Farbbild durch die Mischung von farbigem Licht (Rot, Grün und Blau) erzeugt, bei dem subtraktiven Verfahren kamen Farbstoffe in den Farben Gelb, Purpur bzw. Magenta und Blaugrün bzw. Cyan zum Einsatz.⁵ Mit Technicolor, einer Reihe von subtraktiven und additiven Verfahren zur Erzeugung von Zweifarbenfilmen (1917-1935) und später Dreifarbenfilmen durch das Technicolor-Druckverfahren (1932-1978), allesamt entwickelt von dem gleichnamigen Unternehmen Technicolor Motion Pictures Corp., war der Farbfilm an einem vorläufigen Höhepunkt angelangt. 1978 wurde der Technicolor-Druckprozess aufgegeben.⁶ Verschiedene Filmfabrikate wie Eastman Color, Agfa XT, Gevacolor oder Fujicolor, die alle auf dem selben Verfahren, nämlich dem Mehrschichtenfilm mit Farbentwicklung basieren, hatten Technicolor schließlich den Rang abgelaufen.

Raymond Borde schreibt in der Einführung zu Gert Koshofer's Buch *Color – Die Farben des Films*, dass das allgemeine Bestreben die Annäherung der „Kinowelt“ an die Realität war,

² Koshofer, Gert: *Color. Die Farben des Films*. Berlin: Spiess, 1988. S. 18.

³ Ebd. S. 18.

⁴ Ebd. S. 16.

⁵ Ebd. 140 ff.

⁶ Koshofer, Gert: *Color. Die Farben des Films*. Berlin: Spiess, 1988. S. 156.

nachdem der erste „entscheidende Schritt in diese Richtung um 1930 mit der Einführung des Tons getan worden war“⁷; die Farbe sollte nun ihr Übriges dazu beitragen.

Es ist ein Paradox der Geschichte, dass ausgerechnet die Farbsysteme der dreißiger Jahre, die alle die Realität nachahmen wollten, zum genauen Gegenteil führten. Das ausgereifteste war das amerikanische Technicolor-Verfahren, das unvergeßliche und wunderbar falsche Töne hervorbrachte. Gerade als man am lautesten Natürlichkeit forderte, erreichte man sie am allerwenigsten.⁸

Dass Filmtheoretiker wie Bela Balázs, Rudolf Arnheim und Siegfried Kracauer nicht zu denjenigen gehörten, die einen Farbfilm mit der Fähigkeit zur „Naturimitation und Wirklichkeitsreproduktion“ für erstrebenswert hielten, da sie einstimmig den „Verlust des Kunstcharakters des Farbfilms im Vergleich zum Schwarzweißfilm“⁹ sahen, soll an anderer Stelle näher besprochen werden.

Anknüpfen möchte ich an der Zeit des frühen Stummfilms, als man das technische Unvermögen des Films, Originalfarben wiederzugeben, mittels der Virage zu kompensieren versuchte. Die Farbgebung der viragierten Filme musste „möglichst filmdramaturgisch logisch und (...) farbverständlich“¹⁰ sein, was eine Farbsprache voraussetzte, derer das Publikum wie die Filmhersteller gleichermaßen mächtig waren. Diese Farbsprache war dann logisch, wenn sie sich von realen Gegebenheiten ableitete. Dass eine Szene, die nachts außen spielt nicht etwa Gelb gefärbt, sondern in einem kühlen Blau gehalten war, oder das beleuchtete Innenräume in warmes Gelb getaucht wurden, erscheint heute wie damals schlüssig. Interessant ist aber auch, dass mit Farbe nicht nur reale Atmosphäre imitiert wurde, sondern das wie im Fall der Farbe Rot besonders deutlich wird, ein bestimmtes Kolorit auf signifikativer Ebene eingesetzt wurde; Rot stand neben Feuer auch für Gefahr oder Liebe. Aber auch andere Farbtöne „der Virage passen sich (...) der Gemütslage der handelnden Figuren an. Gehen die Leidenschaften mit den Figuren durch, dann leisten Purpur oder Lila gute Dienste.“¹¹ Borde spricht von einem „feststehende(n) Gebrauch der Farbe“¹² und von „einer universell verständlichen Sprache“ im viragierten Film, wonach Rosa für „friedliches Glück, Gelb [für] Hoffnung [oder] Lila für Angst“ stand.¹³ Worauf ich hinaus will ist, dass mit Farbe „gesprochen“ wurde, als der Mehrfarbenfilm noch nicht entdeckt war und das sich keineswegs, wie man vielleicht annehmen möchte, die gesamte Konzentration in der frühen

⁷ Ebd. S. 8.

⁸ Ebd. S. 9.

⁹ Egner, Silke: Bilder der Farbe. Weimar: VDG, 2003. S. 10.

¹⁰ Koshofer, Gert: Color. Die Farben des Films. Berlin: Spiess, 1988. S. 18.

¹¹ Marschall, Susanne: Farbe im Kino. Marburg: Schüren, 2005. S. 293.

¹² Koshofer, Gert: Color. Die Farben des Films. Berlin: Spiess, 1988. S. 8.

¹³ Ebd. S. 8.

Zeit des Films auf die best mögliche farbliche Wirklichkeitsnähe richtete. Monochrome Färbung von Filmbildern war nicht nur Notlösung, sondern auch schon ästhetisches bzw. dramaturgisches Stilmittel.

Es lässt sich ein Bogen von diesen frühen Farbästhetiken über die Filmgeschichte bis ins Heute spannen. Nach Susanne Marschall können die „monochromen Färbetechniken als Wegweiser einer Farbästhetik des Kinos begriffen werden und nicht nur als technisch mangelhafte Vorstufen zum echten Farbfilm.“¹⁴ Weiter stellt Marschall im Bezug auf die Virage richtig fest, dass sich mit der Entwicklung der Mehrfarbverfahren „das monochrome Einfärben der Bilder als Gestaltungsmittel nicht erledigt“¹⁵ hat. Sie nennt Beispiele von aktuellen Filmen wie *Delicatessen* (F 1991) von Marc Caro und Jean-Pierre Jeunet, die fast hundert Jahre später ebenfalls auf einer monochromen Farbästhetik basieren.

In dieser Arbeit sollen Formen von Farbsprache im jüngeren europäischen Kino gesucht und untersucht werden. Eine Farbsprache ist in Zeiten hochentwickelten Mehrfarbenfilmmaterials natürlich weitaus vielschichtiger und bedarf, im Gegensatz zu der noch sehr einfachen Grammatik der Viragierung, einer differenzierteren Untersuchung. Im Rahmen dieser Diplomarbeit möchte ich drei Filme heranziehen, die sich durch ihre spezielle Farbästhetik auszeichnen und deren Erschaffer auf unterschiedliche und individuelle Weise mit Farbe umgehen. Aus Krzysztof Kieslowskis Drei-Farben-Trilogie *Drei Farben: Blau/Trois Couleurs: Bleu* (1993) *Drei Farben: Weiß/Trzy kolory: Bialy* (1994) und *Drei Farben: Rot/Trois Couleurs: Rouge* (1994) soll ersterer den Anfang machen, gefolgt von Peter Greenaways *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber/The Cook, The Thief, His Wife And Her Lover* (1989) und schließlich Jean-Pierre Jeunets *Die fabelhafte Welt der Amélie/Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001). Es sollen drei Filmemacher des jüngeren europäischen postmodernen Kinos vorgestellt werden, die in ihren Filmen eine Art individuellen Farbdialekt anwenden und sich dadurch von der gängigen Farbsprache – so es denn eine gibt – abheben.

¹⁴ Marschall, Susanne: Farbe im Kino. Marburg: Schüren, 2005. S. 292.

¹⁵ Ebd. S. 23.

2 Filmwissenschaftlicher Diskurs zum Thema *Farbe im Film*

Der (technische) Entwicklungsprozess des Farbfilms wurde stets von kontroversen Diskursen über das Thema Farbe im Film und in der Kunst allgemein begleitet. Farbe wurde meist als unnützlich oder sogar schädlich angesehen. Die Debatte über „die Konkurrenz zwischen Form, Kontur, Linie und Farbe“¹⁶ in der Kunst ist älter als der Film. Farbe wurde meist als minderwertig oder geradezu bedrohlich empfunden und als ein „Instrument der Emotion“ angesehen, das „die Vernunft unterwandert“¹⁷. Susanne Marschall meint, die Ablehnung der Farbe seit der Renaissance sei entlarvend und artikuliere „unfreiwillig Ängste vor dem Irrationalen, der Phantasie und (...) vor dem Weiblichen, das zur irrationalen Farbe gehören soll, wie das Männliche zur rationalen Form.“¹⁸ Übereinstimmung herrscht bei den Farbkritikern vor allem in dem Punkt, dass schwarzweiße Bilder authentischer seien und einen höheren Kunstwert besäßen und dass die Farbe das Bild zu nahe an die Wirklichkeit rücke und emotionalisierend wirke. Im Folgenden sollen filmtheoretische Meinungen vorgestellt werden, beginnend mit Rudolf Arnheim, Bela Balázs und Sergej Eisenstein – allesamt Vertreter der frühen Filmfarben-Theorie –, gefolgt von Hans J. Wulff, stellvertretend für die jüngere Filmfarben-Theorie.

2.1 Rudolf Arnheim, Bela Balázs, Sergej Eisenstein – Die frühe Debatte über die Farbe im Film

Rudolf Arnheim beschreibt in seinem Buch *Film als Kunst* (1932) seine Sorgen, die er mit der Entwicklung des Stummfilms hin zu einem Farben- bzw. Farbtonfilm verbindet. Er spricht sich deutlich gegen die „kunstfremde Forderung nach möglicher ‚Natürlichkeit‘“¹⁹ im Film aus. Denn er hält der „unbunten Photographie“²⁰ zugute, dass „durch die Reduktion auf die Grauskala ein genügend vorbildfernes, selbstständiges Kunstmaterial“²¹ entsteht. Einem die Wirklichkeit in all ihren Farben perfekt nachahmenden Farbfilm spricht Arnheim den Kunstwert ab, den er in dem auf Schwarz und Weiß reduzierten Film und dessen „Unabhängigkeit vom ‚Wirklichen‘“²² legitimiert sieht. Der Maler eines Ölgemäldes habe

¹⁶ Marschall, Susanne: *Farbe im Kino*. Marburg: Schüren, 2005. S. 32.

¹⁷ Ebd. S. 32.

¹⁸ Ebd. S. 32.

¹⁹ Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. Farnkfurt am Main: Shurkamp, 2002. S. 261.

²⁰ Ebd. S. 262.

²¹ Ebd. S. 262.

²² Ebd. S. 262.

„völlig freie Hand über die Farben und Formen (...), mit denen er die Natur nachbilden will“²³, die Photographie jedoch sei auf die „Lichtwerte der physischen Wirklichkeit“ angewiesen und müsse diese mechanisch einfangen. Arnheim konnte zu dieser Zeit noch nicht ahnen, welche vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten es spätestens mit der digitalen Farbbearbeitung geben würde. Denn die heutigen Möglichkeiten der Nachbearbeitung bieten durchaus eine farbgestalterische Freiheit, die der eines Malers sehr nahe kommt. Zwar konnte er sich vorstellen, dass der Filmkünstler beispielsweise „einzelne Farben ganz aussondern, (...) etwa alles Blau herausfiltern, (...) wahrscheinlich einen oder mehrere Farbtöne qualitativ verändern (...) oder die Farben untereinander austauschen“²⁴ könnte, er meint jedoch, dass dies „nur Transpositionen des Wirklichen, ziemlich äußerliche Verschiebungen“²⁵ wären und es sei anzuzweifeln, dass dies für die Bildegestaltung brauchbar ist. Schließlich nimmt Arnheim an, dass mit dem Farbfilm auch der räumlich wirkende Film eingeführt, und das man den Bildrahmen vergrößern würde. Hier sieht er das Problem der nahezu perfekten Wirklichkeitsillusion, die „dem Zuschauer die Würdigung gewisser künstlerischer Effekte selbst dann nicht mehr gestattet, wenn sie vom Material aus noch möglich sein sollten.“²⁶

Während Arnheim dem Farbfilm äußerst skeptisch gegenübersteht, ist Béla Balázs zuversichtlich, dass Farbe im Film auch ihr Gutes haben kann. Er korrigiert in seinem Buch *Der Geist des Films* (1930) seine früheren Aussagen, die ebenfalls das Streben nach Naturtreue als unvorteilhaft für die Kunst bezeichnen. Wie Arnheim meinte Balázs zunächst, dass „im homogenen Grau in Grau des gewöhnlichen [farblosen] Films die Möglichkeit eines künstlerischen Stils gegeben“²⁷ sei. Balázs revidiert seine Aussagen und meint, er habe damals „Gestaltungsprinzipien der bildenden Kunst auf den Film angewendet“²⁸ und daher irrtümlicherweise angenommen, künstlerischer Stil und genaue Wiedergabe der Natur würden sich widersprechen. Der Film bilde nicht wie die bildende Kunst die einzelne Erscheinung, sondern „ihre Beziehung zueinander und den Rhythmus ihrer Bewegung“²⁹ ab. Durch die Montage erhalte der Film „eine von innen gestaltete Form“³⁰, also brauche er der Natur wie zunächst angenommen nicht „bei der Wiedergabe einzelner Bilder [durch die Schwarz-Weiß-Reduktion Anm. d. Verf.] untreu zu werden“³¹, da er ihr bereits zur Genüge durch die Montage untreu werde. Balázs hält dem Farbenfilm zugute, dass er die Bewegung der Farbe

²³ Ebd. S. 262.

²⁴ Ebd. S. 262-263.

²⁵ Ebd. S. 263.

²⁶ Ebd. S. 263.

²⁷ Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Shurkamp, 2001. S. 97.

²⁸ Balázs, Béla: *Der Geist des Films*. Frankfurt am Main: Shurkamp, 2001. S. 107.

²⁹ Ebd. S. 107.

³⁰ Ebd. S. 108.

³¹ Ebd. S. 108.

wiedergeben kann: „Warum wirkt ein gemalter Sonnenuntergang fast immer kitschig? Weil etwas in erstarrter Pose erscheint, was seinem Wesen nach Wechsel und Bewegung ist.“³²

Optimistisch äußert sich Balázs auch über die Möglichkeiten, die eine Farbenmontage mit sich bringen würde. Es ließe sich durch ähnliche und kontrastierende Farben eine „tiefere Verbindung zwischen Bildern schaffen“³³ und dies nicht nur auf formaler Ebene. Balázs prophezeit schließlich „ungeheure Möglichkeiten für den Farbenfilm“³⁴, denn neben ihrer Symbolkraft könnten Farben auch „Assoziationen und emotionale Suggestion“³⁵ bewirken.

Sergej M. Eisenstein vertritt im Gegensatz zu Arnheim und Balázs eine weitaus aufgeschlossener Haltung gegenüber der Filmfarbenproblematik. Er meint, Farbe im Film sei ein gleichberechtigtes „Mittel künstlerischen Ausdrucks (...) wie alles, was der Film an Ausdrucks- und Repräsentationsmitteln umfasse.“³⁶ Laut Eisenstein hat der Regisseur die Aufgabe, ein Ensemble, bestehend aus Ausdrucksmitteln wie Montage, Musik, Kadrierung, Ton, Schauspielführung und eben Farbe, zu orchestrieren; „im Sinne der organischen Einheit des Films sollten die einzelnen Mittel so eingesetzt werden, daß sie planvoll funktionieren und helfen, das auszudrücken, was ausgedrückt werden soll.“³⁷ Wenn Farbe bewußt und planvoll eingesetzt würde, ließe sich das Problem der naturalistischen Wirkung farbiger Filmbilder überwinden. Demnach muss hier auch zwischen bunt und farbig unterschieden werden, da nur Gegenstände der Wirklichkeit bunt sind, für einen planvollen Umgang mit Farbe als künstlerisches Mittel hingegen ist das Wort farbig passender. Laut Eisenstein ist also die Bedeutung der Farbe und deren Ausdrucksfunktion wichtig. „Die Übereinstimmung der Farbe im Film mit der Farbe in der Realität tritt in den Hintergrund. D.h. ausschlaggebend ist die Gestaltung eines farbigen Bildes, das eine Idee in sich trägt.“³⁸

Es gibt laut Eisenstein zwei Aspekte, die für die Bedeutung der Farbe wichtig sind, nämlich „ihre psycho-physiologische Wirkung wie kalt/warm oder erregt/beruhigt und ihre assoziativ-symbolische Auslegung dieser Wirkung, die mit sozialen Praktiken und Traditionen zu tun hat.“³⁹ Dabei ist die Bedeutung einer Farbe jedoch nicht zwingend statisch, es lassen sich vom Künstler auch „traditionelle Assoziationen verändern und neue Farb-

³² Ebd. S. 108.

³³ Ebd. S. 109.

³⁴ Ebd. S. 109.

³⁵ Ebd. S. 109.

³⁶ Wulff, Hans J.: Die Unnatürlichkeit der Filmfarben: Neue Überlegungen zur Signifikation und Dramaturgie der Farben im Film (Zwei Werkstücke), In: S, Europäische Zeitschrift für semiotische Studien, 2, 1, 1990. S. 186.

³⁷ Ebd. S. 186.

³⁸ Egner, Silke: Bilder der Farbe. Weimar: VDG, 2003. S. 24.

³⁹ Ebd. S. 24.

Emotionszusammenhänge schaffen.“⁴⁰ Der dynamische Charakter bzw. die farbliche Entwicklung in der Zeit sind die wichtigsten Eigenschaften der Farbe im Film. Außerdem vergleicht Eisenstein die Farbe mit der Musik im Film. „Durch diesen Vergleich wird die Dynamik der Filmfarbe hervorgehoben und zugleich deutlich, dass Farbe, ähnlich wie Musik, nur dort eingesetzt werden sollte, wo sie zwingend nötig ist, optimalerweise kontrapunktisch zur Handlung.“⁴¹ Genauso wie „die Emotion einer Szene durch Musik voll zur Blüte gelangt“⁴² sollte nach Eisenstein „die Urkraft der Farbe in die Einstellungen einfließen, sich über ihre Ränder hinaus ergießen und die Symphonie der Farben einbringen, die aus den Gefühlen und den Gedanken zum Geschehen erwächst.“⁴³

Hinsichtlich Eisensteins Plädoyer für die Gleichberechtigung der Farbe neben den anderen Ausdrucksmitteln des Films, ist erwähnenswert, wie seiner Meinung nach die Farbbildgestaltung im Film funktioniert. Er formuliert eine Einteilung in drei Stadien: 1. muss die Farbe aus dem Gegenstand herausgelöst werden, 2. muss die Farbe abstrahiert, Farbthemen und „deren Bewegung und kontrapunktischer Einsatz zur Handlung“⁴⁴ durchdacht werden und 3. muss die Farbe in den Gegenstand eingebunden bzw. die Verbindung von Farbe und Gegenstand konkretisiert werden.

Eisenstein plädiert also für die Gleichberechtigung der Farbe neben den anderen Ausdrucks- und Repräsentationsmitteln des Films.

Auf allen Etappen stand und wird die Aufgabe stehen, die unerschütterliche, einmal fixierte, von Alltagserfahrungen diktierte Korrelativität von Elementen einer Erscheinung – im vorliegenden Fall von Farbphänomenen – im Namen jener Ideen und Gefühle aufzubrechen, die bestrebt sind, vermittels dieser Elemente zu sprechen, zu singen, zu schreien. Hier wird es eine natürliche Harmonie oder Dissonanz von Farben, Tönen und Kolorits sein, die durchbrochen und in neuer Qualität abermals durch das Prisma des schöpferischen Willens eines die Welt farblich umgestaltenden Künstlers rekonstruiert wurde.⁴⁵

2.2 Hans J. Wulff – Farbesignifikation

Hans J. Wulff hat sich als erster an eine begriffliche Systematisierung von Filmfarben gewagt. Im Rahmen der semiotischen Theorie untersucht er Farbesignifikation auf der Ebene des

⁴⁰ Ebd. S. 24.

⁴¹ Ebd. S. 24.

⁴² Eisenstein, Sergej M.: Das dynamische Quadrat: Schriften zum Film / Sergej Eisenstein. [Übers. und hrsg. von Oksana Bulgakova ...] . - 1. Aufl. . - Leipzig : Reclam , 1988. S. 176.

⁴³ Ebd. S. 176.

⁴⁴ Egner, Silke: Bilder der Farbe. Weimar: VDG, 2003. S. 25.

⁴⁵ Eisenstein, Sergej M.: Das dynamische Quadrat: Schriften zum Film / Sergej Eisenstein. [Übers. und hrsg. von Oksana Bulgakova ...] . - 1. Aufl. . - Leipzig : Reclam , 1988. S. 183.

Ikonismus und der höheren signifikativen Stufen. Seine filmfarbtheoretischen Überlegungen sollen im Folgenden genauer zusammengefaßt werden.

Zunächst, so Wulff, setzt Farbsignifikation bereits auf einer niedrigen Stufe ein, da sie auf der Ebene der ikonischen Repräsentation eine erste Ausprägung hat. Farbigkeit sei für das normale Filmbild und die normale Einstellung „eine elementare Gegebenheit des filmischen Abbildens – weil die Farbigkeit der Dinge essentielles Merkmal der Wahrnehmungswelt ist.“⁴⁶ Demnach beziehen sich Film und Realität „in der Korrespondenz ihrer Farbigkeit“⁴⁷ aufeinander.

Mit der Farbe bedient sich der Film nach Wulff ebenfalls der isolierten Gegenstände, einem Prinzip der äußeren Realität, d.h. Farbe tritt nur am Farbobjekt auf. Wenn diese Farbobjekte nun ob ihrer Farbigkeit signifikativ eingesetzt werden, müsse „unterschieden werden zwischen Farbobjekten in signifikativem Gebrauch und (...) Elementen des normalen abgebildeten Handlungsraumes.“⁴⁸ Denn ein farbiges Objekt muss nicht zwingend signifikative Aspekte umfassen.

Wulff meint, die „beiden Momente der Alternation und der Repetition“⁴⁹ seien wichtig „für das Vorkommen von Farbzeichen“⁵⁰. Denn durch das Wechseln der Farbe eines Farbobjekts läßt sich ein Unterschied anzeigen oder es lassen sich Übereinstimmungen und Zusammenhänge aufzeigen, wenn die Farbe am gleichen oder an einem anderen Objekt wiederholt wird.

„In der Abbildung wird der farbigen Realität ein Farb-Bild zugeordnet, das dem Wahrnehmungseindruck mehr oder weniger ähnlich sein kann.“⁵¹ Die Relation zwischen dem Urbild und dem Bild lässt sich systematisch stören oder verzerren, so Wulff. Die Farben des filmischen Bildes unterscheiden sich von denen der farbigen, abgebildeten Realität; dies gilt für alle Farbsysteme. Davon leitet Wulff ab, dass hier aufgrund des gegebenen Unterschieds von Urbild und Abbild „eine erste Stufe der Farbsignifikation“⁵² entsteht. Es wird einem farbigen Urbild ein farbiges Bild zugeordnet und aufgrund der „mechanischen Zuordnungsfunktion“⁵³ handelt es sich bei dem Abbild um eine ikonische Repräsentation des Urbildes. Wulff warnt an dieser Stelle aber auch vor „allzu naheliegenden Ikonismus-

⁴⁶ Wulff, Hans J.: Die signifikativen Funktionen der Farben im Film. In: Kodikas, Code 11, 3-4, 88. Tübingen: Narr, 1988. S. 364.

⁴⁷ Ebd. S. 364.

⁴⁸ Ebd. S. 364.

⁴⁹ Ebd. S. 365.

⁵⁰ Ebd. S. 365.

⁵¹ Ebd. S. 365.

⁵² Ebd. S. 365.

⁵³ Ebd. S. 365.

Annahmen⁵⁴ da beispielsweise meistens die Nacht im Film blau ist und daher das Blau die Nacht nur symbolisiert und nicht ikonisch abbildet. Es ist also zu beachten, dass sich Wulff in seinen Überlegungen zur Farbsignifikation im Film lediglich auf ein normales Abbildungsverhältnis eines fotografischen Bildes konzentriert.

Hiermit hat Wulff also eine signifikative Grundstufe definiert, von der ausgehend er nun andere Formen und Strategien der Farbsignifikation untersucht. Im folgenden wird die Farbsignifikation hinsichtlich der Signifikanz isolierter Objekte und den Verfahren der Textbildung behandelt.

In seinen Untersuchungen der Farbsignifikation auf der Ebene der höheren signifikativen Stufen hält Wulff zunächst fest, dass Farben filmische Mittel im Ausdrucksbereich sind und dazu dienen, „einen Gegenstand in Rede auszudrücken.“⁵⁵ Wulff meint weiter, dass der „Gegenstand in Rede und seine Artikulation in der filmischen Rede (...) den Einsatz der Mittel“⁵⁶ regieren. Er bezieht sich auf Eisenstein, der wie bereits beschrieben wurde, Farbe als gleichberechtigtes Ausdrucks- und Mitteilungsmittel neben den anderen filmischen Mitteln sah. Farben müssten also „als eine Funktion des Inhalts analysiert werden; sie indizieren und instantiieren Artikulationen und Strukturen des Textes.“⁵⁷ Es gilt, so Wulff, Elemente des Textes unter Beachtung der Korrespondenz mit Farben zu untersuchen.

Neben der Stufe der Ausdrucksfunktion von Farben, gibt es eine weitere, nämlich die der emotiv-affektiven Assoziativität der Farben. Hier geht es um die Gleichsetzung der Farben mit „gewissen emotionalen und affektiven Erlebnisqualitäten.“⁵⁸ Farben sind zwar in verschiedenen Kulturen mit unterschiedlichen affektiven Qualitäten besetzt und die Assoziationen sind gelernt, Fakt ist aber, dass von der emotiv-affektiven Assoziativität der Farben im Film dramaturgisch gebrauch gemacht wird. Ein Überblick über allgemeine und sinnesbezügliche Farbassoziationen aus Gerold Behrens Buch *Das Wahrnehmungsverhalten der Konsumenten*, den Wulff seinem Text *Die signifikativen Funktionen der Farben im Film* beifügt, soll auch an dieser Stelle zitiert werden.⁵⁹

⁵⁴ Ebd. S. 365.

⁵⁵ Ebd. S. 366.

⁵⁶ Ebd. S. 366.

⁵⁷ Ebd. S. 366.

⁵⁸ Ebd. S. 366.

⁵⁹ Behrens, Gerold: *Das Wahrnehmungsverhalten der Konsumenten*. (Reihe Wirtschaftswissenschaften. 275.) Thun/Frankfurt: Deutsch, 1982. S. 222.

Beeinflussung von Anmutungsqualitäten (allgemeine Assoziationen)		Auslösung von Objekteigenschaften (sinnesbezügliche Assoziationen)
ROT	aktiv, erregend, herausfordernd, herrisch, fröhlich, mächtig	heiß, laut, voll, stark, süß, fest
ORANGE	herzhaft, leuchtend, lebendig, freudig, heiter	warm, satt, nah, glimmend, trocken, mürbe
GELB	hell, klar, frei, bewegt	sehr leicht, glatt, sauer
GRÜN	beruhigend, erfrischend, knospend, gelassen, friedlich	kühl, saftig, feucht, sauer, giftig, jung, frisch
BLAU	passiv, zurückgezogen, sicher, friedlich	kalt, naß, glatt, fern, leise, voll, stark, tief, groß
VIOLETT	würdevoll, düster, zwielichtig, unglücklich	samtig, narkotisch duftend, faulig-süß, Mollklang

Wulff weist an dieser Stelle auf die Begriffe Spannung (Tension) und Temperatur hin, beides Affekt-Dimensionen, die hinsichtlich der filmischen Anwendung von Farb-Assoziativität wichtig sind. Als Beispiel dient die Farbe Rot, die sowohl hohe Temperatur als auch hohe Tension signalisiert und daher „als Farbe größter Wärme angesehen ist und nicht Weiß, wie es in Wirklichkeit ist (...).“⁶⁰ Allerdings wird hier auch klar gemacht, dass der affektiv-emotive Bedeutungsgehalt von Farben kontextabhängig ist und variieren kann. Wulff spricht den „Anmutungsqualitäten der Farben (...) [einen] eigenständigen semiotischen Status“⁶¹ ab, eben weil sie nur im Zusammenspiel mit anderen Funktionen der im Film vorkommenden Farben funktionieren können.

Darüber hinaus muss der affektiv-emotive Wert einer Farbe „kompatibel sein zu der textsemantischen Rolle des Objekts, an dem sie auftritt.“⁶² Daraus folgt, dass die Anmutungsqualität der Farben, so Wulff, „aus dem Zustand des Textes abgeleitet“⁶³ wird und nicht aus der Farbe, die präsentiert wird.

⁶⁰ Wulff, Hans J.: Die signifikativen Funktionen der Farben im Film. In: Kodikas, Code 11, 3-4, 88. Tübingen: Narr, 1988. S. 367.

⁶¹ Ebd. S. 367.

⁶² Ebd. S. 368.

⁶³ Ebd. S. 368.

Hinsichtlich der Symbolfunktion von Farben schreibt Wulff, dass Farben oder Farbojekte im Film als Symbole funktionieren können und eingesetzt werden. Dabei weist er darauf hin, dass jene Symbole und Symbolismen „(1) auch außerhalb des Films gelten, (...) (2) genre- oder medientypisch konventionalisiert sein oder (3) erst im besonderen Text konstituiert werden“⁶⁴ können.

Die textuellen Funktionen von Farben im Film gliedert Wulff in drei Bereiche: 1. Farbmodalitäten, 2. Vorzugsfarben und Farbschemata und 3. Indikation textueller Größen und Gliederungen. Zur ersteren sei nur darauf hingewiesen, dass durch den Wechsel von Farbmodi eingebettete Texte wie Träume, Erinnerungen oder Erzählungen vom Haupttext abgehoben werden – z.B. werden sogenannte Flashbacks bzw. Rückblenden im Film häufig schwarzweiß gehalten, eine interessante Konvention, die wohl daher rührt, dass wir gelernt haben, schwarzweiße Filmbilder mit Vergangenheit zu assoziieren. Ebenfalls können verschiedene Handlungsräume mittels Zuordnung von Farbmodalitäten voneinander abgehoben werden bzw. gegeneinander gestellt werden. „Der Wechsel der Farbmodalität dient der Indikation textuell relevanter Übergänge und Kontrapositionen. Dem Kontrast der Farbmodalitäten des Ausdrucksbereichs korrespondiert eine textuelle Gliederung inhaltlicher Art.“⁶⁵

Wichtig im Rahmen dieser Arbeit wird der zweite Punkt (Vorzugsfarben und Farbschemata) sein. Besonders in Kieslowskies Drei-Farben-Trilogie sowie in Jeunets *Die fabelhafte Welt der Amélie* wird mit Vorzugsfarben und Farbschemata gearbeitet. Mit Vorzugsfarbe ist „das Ensemble von Farben oder Farbtönen, die in einem Film als dominante Farben wirken“⁶⁶ gemeint, also die allgemeine Farbtendenz eines Films. Wulff hebt die Bedeutung der Vorzugsfarben für die filmische Dramaturgie hervor, da eine Vereinheitlichung der filmischen Ausdruckssubstanz und ein dominierender visueller Stil ermöglicht wird, wobei letzterer „wiederum Anmutungsqualitäten der Farben nutzen kann.“⁶⁷ Des weiteren sind Vorzugsfarben für die filmische Dramaturgie auch deshalb von Nutzen, da sie als Basis für ganze Farbdramaturgien dienen können.

Unter Farbschemata versteht Wulff jedwede Struktur, „die Farben oder Farbmodi oder Farbeigenschaften zusammenfaßt, definiert und als Ausdrucksfunktion eines Textes qualifiziert.“⁶⁸ Dabei kann ein Farbschema die gesamte Farbdramaturgie eines Films umfassen oder es bezieht sich auf einzelne textuelle Bezugsgrößen wie Handlungsräume oder

⁶⁴ Ebd. S. 368.

⁶⁵ Ebd. S. 369.

⁶⁶ Ebd. S. 370.

⁶⁷ Ebd. S. 370.

⁶⁸ Ebd. S. 370.

Protagonisten. Ein Farbschema ist also eine „Gesamtstruktur, die die Ausdrucksfunktion der Farbe konstituiert.“⁶⁹

Die Farbeschemata unterteilt Wulff in zwei Unterkategoriepaare, in synoptische und progressive Farbschemata und interpretierte und uninterpretierte Farbschemata. Progressive Farbschemata unterscheiden zwischen einem Anfangs- und einem Endzustand. Beginnt ein Film beispielsweise bunt und geht progressiv in schwarzweiß über, so handelt es sich um ein progressives Farbschema.

Ein synoptisches Farbschema zeichnet sich dadurch aus, dass kein Übergang von einem Anfangszustand in einen Endzustand erkennbar ist. Werden beispielsweise zwei gegnerische Parteien mittels kontrastierender oder opponierender Farbgebung gekennzeichnet, so handelt es sich um ein synoptisches Farbschema.

Wulff weist darauf hin, dass solche Farbschemata äußerst komplex sein können. So könnten Farbschemata nicht nur Farben in eine schematische Beziehung zueinander setzen, sondern ebenso einzelne Farbeigenschaften oder Farbgruppen organisieren. Anhand eines Beispiels von einem Entwurf Eisensteins für einen nie gedrehten Film über die Pest, beschreibt Wulff die Möglichkeit, dass „ein Farbschema (...) als ganzes (...) einen eigenen semiotischen Bezug eröffnen“⁷⁰ kann; in diesem Fall sollte die Pest, symbolisiert durch Tod signifizierendes Schwarz, über die lebendige Farbigkeit hereinbrechen.

Schließlich sei zu den interpretierten und uninterpretierten Farbschemata noch gesagt, dass man von einem uninterpretierten Farbschema spricht, wenn etwa ein Farbenpaar ohne eigene Interpretation verwendet wird, um auf rein visueller Ebene ein Spannungs- und Kompositionsmodell zu schaffen. Wird hingegen ein Farbschema verwendet, das zwei komplementäre Rollen mit den dazugehörigen Farben verbindet und darstellt (z.B. femme fatale – Rot / femme fragile – Weiß), so handelt es sich um ein interpretiertes Farbschema.

Der dritte Punkt, der sich mit der Indikation textueller Größen und Gliederungen befaßt, wird an dieser Stelle ausgelassen, da er in den folgenden Farbanalysen der Filme zunächst keine Rolle spielen soll.

⁶⁹ Ebd. S. 370.

⁷⁰ Ebd. S. 371.

3 Drei Farben: Blau/*Trois Couleurs: Bleu* (1993)

3.1 Drei Farben: Blau – Die Handlung

Julie (Juliette Binoche) überlebt als einzige einen Autounfall, ihre kleine Tochter Anna und ihr Mann Patrice, ein berühmter Komponist, kommen dabei ums Leben. Nachdem sie es nicht fertigbringt, sich im Krankenhaus mit gestohlenen Tabletten das Leben zu nehmen, wählt sie in ihrem Schmerz den Weg der Verdrängung und versucht, sich von allem zu lösen, was mit ihrer Vergangenheit zusammenhängt. Sie veräußert ihre Besitztümer, verlässt ihr Haus und entsorgt die Noten des letzten unvollendeten Konzerts ihres Mannes in einem Müllwagen, den sie zufällig passiert. Olivier, ein ehemaliger Assistent von Patrice, liebt Julie. Um ihm zu zeigen, dass sie eine gewöhnliche, nicht besonders liebenswerte Frau ist, verbringt sie eine Nacht mit Olivier.

Julie bezieht ein Appartement in einem belebten Pariser Stadtviertel. Hier hofft sie, anonym und zurückgezogen leben zu können. Ausser gelegentlichen Schwimmbad- und Cafébesuchen unternimmt sie nichts. Die Vergangenheit holt Julie jedoch immer wieder ein. Regelmäßig überkommt sie vollkommen unverhofft die Musik, die sie vergessen und vernichten wollte, und ein Straßenmusikant zieht sie mit seinem Flötenspiel immer wieder in seinen Bann.

Ein junger Mann namens Antoine sucht Julie auf und will ihr eine Halskette zurückgeben, die er an der Unfallstelle gefunden hat. Julie schenkt ihm das Schmuckstück, das sie einst von Patrice als Zeichen seiner Liebe bekommen hatte.

Zwischen Julie und der in ihrer Nachbarschaft lebenden Stripperin Lucille entsteht eine zaghafte Freundschaft. Als Julie eines Tages Lucille im Nachtclub besucht, sieht sie dort zufällig eine Fernsehsendung über ihren Mann Patrice und das Konzert zur Vereinigung Europas, an dem er zuletzt gearbeitet hatte. In der Sendung werden mehrere Fotos eingeblendet, auf denen Julie eine Frau entdeckt, die sie nicht kennt. Von Olivier erfährt sie, dass es sich bei dieser Frau um Sandrine, Patrices langjährige Geliebte handelt. Olivier beabsichtigt, die Komposition zu beenden, doch Julie will ihn davon abhalten. Bei einem Treffen mit Sandrine erfährt Julie, dass diese von Patrice schwanger ist. Sie beschließt, dem Kind ihr ehemaliges Haus zu vermachen.

Julie interessiert sich nun doch für die Musik, die sie immer zu verdrängen versuchte, und beschließt das unvollendete Konzert zu Ende zu komponieren. Schließlich ist sie auch bereit, mit Olivier eine neue Beziehung einzugehen.

3.2 Entstehung und Entwicklung der Trilogie

Krzysztof Piesiewicz, ein Anwalt, den Krzysztof Kieslowski während seiner Arbeit an einem Dokumentarfilm über Gerichtsverhandlungen in Zeiten des Kriegsrechts (in Polen) kennen lernte, war Ideengeber für die Drei-Farben-Trilogie. Die Justizdokumentation wurde nie fertiggestellt, da Kieslowski die verhältnismäßig milden Urteile der Richter auf die Präsenz seiner Kameras zurückführte und daher die Akkuratez seines Films anzweifelte. Die Zusammenarbeit mit Piesiewicz begann mit dem Film *Ohne Ende/Bez konca* (1985), für dessen Drehbuch Kieslowski den Anwalt als Berater für rechtliche Details bemühte. Piesiewicz erwies sich als äußerst nützlicher Ratgeber und sollte Kieslowski später auch zu einigen seiner wahrscheinlich wichtigsten Filmprojekte inspirieren. So war es Piesiewicz, der Kieslowski den Vorschlag machte, die Zehn Gebote zu verfilmen. Es entstand *Dekalog* (1988), eine zehnteilige Serie für das polnische Fernsehen, in dem die Bedeutung der Zehn Gebote in einer modernen Welt behandelt wurde. Die Drei-Farben-Trilogie basiert auf einer ähnlichen Idee von Piesiewicz, nur das diesmal kein religiöser Stoff verfilmt werden sollte, sondern eine filmische Auseinandersetzung mit der (politischen) Frage nach der Bedeutung der Ideale der Französischen Revolution – Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit – im Heute. Den Entschluss, den drei Filmen die drei Farben der französischen Trikolore – Blau, Weiß und Rot – zuzuordnen, fassten Kieslowski und Piesiewicz in der Annahme, die Franzosen würden jene Nationalfarben mit den drei Idealen der französischen Revolution gleichsetzen.

Wir waren einfach so ahnungslos, mein Koautor Krzysztof Piesiewicz und ich, daß wir glaubten, die Farben der Trikolore würden von den Franzosen mit diesen Begriffen gleichgesetzt. So wie wir Polen beim Weiß-Rot unserer Fahne an den Adler und an das Blut denken. Aber offenbar ist es in Frankreich nicht so.⁷¹

Tatsächlich setzt sich die französische Trikolore aus der Königsfarbe Weiß und den Farben der Stadt Paris, Rot und Blau, zusammen. Die drei Nationalfarben haben zwar mit der Losung „Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit“ in der Französischen Revolution einen gemeinsamen Ursprung, standen jedoch nicht für jene Begriffe. Im Juli 1789 hatte sich in Paris eine Miliz gegründet, die eine Kokarde mit den zwei alten Pariser Farben Rot und Blau als ihr Abzeichen trug. Als am 17. Juli 1789 Ludwig XVI. nach Paris kam, um die neue Nationalgarde anzuerkennen, hatte er sich die blau-rote Kokarde angesteckt. Das königliche

⁷¹ Jenny, Urs: „Ich drehe keinen Film mehr“. Der polnische Regisseur Krzysztof Kieslowski über seine Drei – Farben – Trilogie. In: Der Spiegel. H 7 (Februar 1994). S. 180.

Weiß soll der Kommandant der Pariser Garde Lafayette hinzugefügt haben.⁷² Neben dieser kleinen Ungenauigkeit wird auch deutlich, dass Kieslowski und Piesiewicz dem farblichen Aspekt gegenüber der Grundidee, der filmischen Auseinandersetzung mit historischen Idealen, weniger Gewicht beimaßen. Dass die Wahl auf die französische Trikolore fiel, hatte offenbar zunächst rein pragmatische Gründe, wie Kieslowski rückblickend behauptet:

(...) Weil das Angebot zu diesem Projekt und seine Finanzierung aus Frankreich kamen, haben wir an die Trikolore gedacht und an die großen Ideen der Revolution, für die so viele Menschen gekämpft haben und gestorben sind. Wäre das Geld aus Deutschland gekommen, so hätten wir uns eine Schwarzrotgold-Metapher zurechtgelegt.⁷³

Die Finanzierung für ein ambitioniertes Projekt wie die Drei-Farben-Trilogie konnte Kieslowski nach der internationalen Anerkennung für *Dekalog* (1988) und *Die zwei Leben der Veronika/La double vie de Véronique* (1991) mühelos beschaffen. Der Produzent und Verleiher Marin Karmitz, der mit seiner französischen Firma MK2 schon Filme von Jean-Luc Godard, Claude Chabrol und Louis Malle produzierte, stellte die Finanzierung der Trilogie bereit. Die Drei-Farben-Trilogie wurde schließlich zu einer französisch-polnisch-schweizer Produktion, dessen Besetzung und Stab sich aus Schauspielern und Filmschaffenden aus den betreffenden Ländern zusammensetzte.⁷⁴ Jeder der drei Filme spielt in einem anderen Land: Blau in Frankreich, Weiß in Polen und Rot schließlich in der Schweiz. Die Beweggründe für diese Entscheidung beschreibt Kieslowski wie folgt:

Of course money had something to do with it, but that came at a later stage. It was the ideas that counted: if we were to make films about these three words, we felt we should broaden the trilogy beyond France, because they're not just French ideals. Most of our money was French, so that made one choice obvious; making one film in Poland was a natural decision for me; for the third, it took a while to decide. We thought of Italy and England, but then we decided to make it a French-speaking country, and chose Switzerland. Of course, we could have changed the three countries around, but then the scripts and characters would have been different. Environment is not the most important thing, but it does help describe character – people use different languages and have slightly different things in mind when they use certain words.⁷⁵

Neben Krzysztof Piesiewicz rekrutierte Krzysztof Kieslowski für die Drei-Farben-Trilogie renommierte Schauspieler und Filmschaffende aus Frankreich und Polen, die sich zum Teil in

⁷²PRÉSIDENCE DE LA RÉPUBLIQUE.

http://www.elysee.fr/elysee/allemand/die_symbole_der_republik/die_blauweissrote_fahne/die_blauweissrote_fahne.20720.html

Zugriff: 18.02.2009.

⁷³ Jenny, Urs: „Ich drehe keinen Film mehr“. Der polnische Regisseur Krzysztof Kieslowski über seine Drei – Fraben – Trilogie. In: Der Spiegel. H 7 (Februar 1994). S. 180.

⁷⁴ Haltof, Marek: The cinema of Krzysztof Kieślowski. Variations on destiny and chance. London: Wallflower Press, 2004. S.123.

⁷⁵ Krzysztof Kieslowski, zitiert nach Andrew, Geoff: The 'Three Colours' Trilogy. London: BFI Publishing, 1998. S. 22.

seinen früheren Filmen als zuverlässige und talentierte Mitarbeiter erwiesen hatten. So besetzte er Irène Jacob, die bereits in *Die zwei Leben der Veronika* die Hauptfigur verkörperte, für die Rolle der Valentine in *Drei Farben: Rot*. Hinsichtlich der intendierten Farbästhetik war vor allem aber die Wahl der Kameramänner von großer Bedeutung. Kieslowski entschied sich, für jeden der drei Filme einen anderen Kameramann zu bemühen; dies hatte er bereits im Fall *Dekalog* so gehandhabt. „For a work in which colours would be used not as mere decoration but to carry meaning, working with able, imaginative cameramen was clearly of the utmost importance.“⁷⁶ Für Blau wählte Kieslowski den Kameramann Slawomir Idziak, mit dem er bereits zwei seiner frühen Filme, *Unterirdische Passage/Przejsie podziemne* (1974) und *Die Narbe/Blizna* (1976), sowie *Ein kurzer Film über das Töten/Dekalog, pięć* (1990) und *Die zwei Leben der Veronika* gedreht hatte. Edward Klosinski wurde für *Drei Farben: Weiß* verpflichtet – er hatte bereits mit Kieslowski bei *Dekalog, dwa* (1990) zusammengearbeitet. Schließlich sollte Piotr Sobocinski (Kameramann bei den Teilen Drei und Neun der Dekalog-Serie) bei *Drei Farben: Rot* die Kamera führen. Slawomir Idziak, dem ersten im Bunde dieser Kameramänner, muss im Folgenden ein eigenes Kapitel gewidmet werden, da er sich mit seiner unverkennbaren, sinnlich-poetischen Bildsprache in den Film eingeschrieben hat. Kieslowski „felt Idziak would be especially adept at conveying the protagonist’s subjective state of mind“⁷⁷.

3.3 Kameramann Slawomir Idziak

Slawomir Idziak ist seit langem ein international agierender Kameramann, ein Kamerakünstler mit einer herausragenden, individuellen Bildersprache. Entgegen der in den meisten Produktionssystemen herrschenden Regel, die den Kameramann als untergeordneten, auf Anweisung arbeitenden Filmtechniker begreift, vertritt Idziak die Idee eines dem Regisseur ebenbürtigen *directeur de la photo*, mit dem Recht, sich maßgebend künstlerisch in den Entstehungsprozess eines Films einzumischen. Mit dieser Haltung bleibt er zum einen dem Zwei-Säulen-Model (Gleichrangigkeit von Kamera und Regie) treu, dass er in seiner Ausbildung an der renommierten Filmschule Lodz in Polen gelernt hatte – auch Kieslowski war Absolvent der Filmschule in Lodz und daher mit dieser kollektiven Arbeitsmethode vertraut –, zum anderen war er damit der besonders geeignete Arbeitspartner für Kieslowski.

⁷⁶ Andrew, Geoff: The ‘Three Colours’ Trilogy. London: BFI Publishing, 1998. S. 23.

⁷⁷ Ebd. S. 23.

Dieser schätzte den kreativen Input, die Ideen und Meinungen seiner Kollegen, wie sich Marin Karmitz erinnert: „Was Regisseure betrifft, ist er [Kieslowski] derjenige, der seine Kollegen am meisten um ihre Meinung bittet und den die Diskussionen mit den Leuten in seiner Umgebung bereichern.“⁷⁸ Dass Kieslowski Idziak immer wieder als Kameramann wählte, zeugt von einem fundamentalen Vertrauensverhältnis zwischen den beiden Filmschaffenden. Kieslowski über die Gründe, warum er Idziak als Kameramann für *Drei Farben: Blau* wählte: „He [Idziak] had a certain amount of freedom – he’s the lighting cameraman I’ve worked with the most. Apart from that I thought that Blue required his way of looking at the world, his way of thinking, above all.“⁷⁹ Ob Kieslowski allerdings eine Art Gewaltenteilung zwischen Regisseur und Kamera im gleichen Maße befürwortete wie Idziak dies tat, muss bezweifelt werden. Laut Idziak hat Kieslowski „Versuche in Richtung Anerkennung des Kameramanns unternommen“, doch „das Leben kam ihm dazwischen.“⁸⁰ Aufgrund des rapiden Aufstiegs Kieslowskis zu einem großen Starregisseur, sollten plötzlich „alle seine Mitarbeiter (...) dem westlichen System folgend in seinen Schatten treten.“⁸¹ Seine zunehmenden Chefattitüden waren laut Idziak auch „teilweise dadurch bedingt, dass Kieslowski [aufgrund des Drucks, den der internationale Ruhm mit sich brachte Anm. d. Verf.] unter Depressionen litt.“⁸² Doch Kieslowski war auf die Ideen des Bildgestalters angewiesen, was ihn schließlich dem Wunsch Idziaks folgen ließ, indem er dessen Beitrag gebührend würdigte und ihn zum ersten Mal im Abspann von *Drei Farben: Blau* als Mitarbeiter am Drehbuch nannte.

Das Slawomir Idziak im Rahmen dieser Arbeit ein eigenes Kapitel gewidmet werden muss, hat folgenden Grund. Man darf annehmen, dass Idziaks Einfluss auf den Film *Drei Farben: Blau* ausgesprochen groß ist. Vor allem auf der Bildebene hatte er Mitbestimmungsrecht, um nicht zu sagen *Drei Farben: Blau* ist zu einem erheblichen Teil auch sein Film. Idziaks bildgestalterische Impulse flossen bereits in das Drehbuch mit ein und bei den Dreharbeiten wurde ihm sogar so viel Vertrauen entgegengebracht, dass er eine außergewöhnliche Handlungsfreiheit genoss. Idziak hatte im Fall *Drei Farben: Blau* das Problem, die überwiegend bläuliche Farbgebung in seinen Bildern vor dem Produzenten zu verteidigen,

⁷⁸ *Drei Farben: Blau*. Regie: Krzysztof Kieslowski. Drehbuch: Krzysztof Kieslowski und Krzysztof Piesiewicz. Frankreich/Polen/Schweiz: MK2 Productions (u.a.), 1993. (Orig.: *Trois Couleurs: Bleu*). Fassung: DVD, Concorde Home Entertainment 2003, 94‘. (Untermenü Extras: Die Trilogie. Interview mit Marin Karmitz (Produzent). 0:02:13-0:020:30.

⁷⁹ Kieślowski, Krzysztof. Stok, Danusia (Hrsg.): *Kieślowski on Kieślowski*. London (u.a.): Faber and Faber, 1993. S. 222.

⁸⁰ Koziuk, Agata: Ein Fenster zur Welt. In: Kirchner, Andreas; Neubauer, Michael; Prümm, Karl; Riedel, Peter (Hrsg.): *Ein Architekt der Sinnlichkeit – Die Farbwelten des Slawomir Idziak*. Marburg: Schüren, 2007. S. 127.

⁸¹ Ebd. S. 127.

⁸² Ebd. S. 127.

woraufhin Kieslowski ihn verteidigte: „Slawek hat recht, lass ihn machen, was er will.“⁸³ Ein weiteres Beispiel für Kieslowskis Vertrauen in die Arbeit Idziaks ist, dass „Kieslowski (...) nie einen Blick auf den Monitor geworfen“⁸⁴ hat, dass nicht einmal ein Monitor am Motiv vorhanden war. Kieslowski „hat nie durch die Kamera geblickt. Aus Prinzip.“⁸⁵

Idziak plädiert dafür, dass Kameraleute sich von ihrem untergeordneten Status befreien: „es ist selbstverständlich wichtig, darüber nachzudenken, wie wir wieder zur Autorenschaft unserer Bilder finden sollen.“⁸⁶ Eine Anekdote, die Idziak „aus pädagogischen“ Gründen oft erzählt, ist jene, wie er einst mit Kieslowski aushandelte, die Bildgestaltung von *Ein kurzer Film über das Töten* nach seinen Vorstellungen umzusetzen. Diese Geschichte lässt sich nicht nur in Verbindung mit der Forderung nach Kamera-Autorenschaft zitieren, sie ist auch im Bezug auf Idziaks Farbgestaltung wichtig, da sie von den frühen Versuchen mit Farbfiltren handelt. Kieslowski hatte es nicht leicht, Idziak für das Projekt *Dekalog* zu begeistern. Da aufgrund der im damaligen Polen fixen Gage von 200 Dollar für den Kameramann keine Möglichkeit bestand, durch absurd hohe Gehaltforderungen ein uninteressantes Projekt auf freundlichem Weg loszuwerden, beschloss Idziak, sich bei Kieslowski mittels eines Tricks unbeliebt zu machen. Idziak willigte ein, den Film zu machen wenn er ihn grün machen dürfte. Kieslowski war von diesem grünen Verlauffiltereffekt nicht sonderlich angetan, willigte schließlich jedoch ein mit den Worten: „Idziak, ich mache zehn Filme. Wenn Du in einem davon grüne Scheiße machen möchtest, mach’ das – es ist Deine Sache“⁸⁷. Idziak bezeichnet diese Anekdote deshalb als eine pädagogische, weil er hier zum ersten mal die Freiheit hatte, seine Vorstellung der Bildgestaltung umzusetzen und von der Angst, die seines Erachtens die Arbeit der Kameraleute prägt, befreit wurde. „Das ist auch eine gute Anekdote in Hinblick auf die Diskussion über das zukünftige Kino: wir sollten versuchen, in Europa grüne Scheiße zu machen. Ein bisschen anders Filme zu drehen.“⁸⁸

Idziak sieht in der Kamera ein sensibles Werkzeug und betont sein Faible für Bilder, die metaphysisch-symbolisch agieren und in denen Informationen verborgen liegen, die nichts mit Storytelling zu tun haben, die aber die Geschichte mit zusätzlichen Bedeutungen anreichert. Somit gewichtet er „die poetische Dimension seiner Kinobilder weit höher (...) als

⁸³ Koebner, Thomas: Farbdynamik und Filmerfahrung. In: Kirchner, Andreas; Neubauer, Michael; Prümm, Karl; Riedel, Peter (Hrsg.): Ein Architekt der Sinnlichkeit – Die Farbwelten des Slawomir Idziak. Marburg: Schüren, 2007. S. 98.

⁸⁴ Ebd. S. 96.

⁸⁵ Ebd. S. 96.

⁸⁶ Ebd. S. 96.

⁸⁷ Wach, Margarete: Eine Insel der Freiheit?. In: Kirchner, Andreas; Neubauer, Michael; Prümm, Karl; Riedel, Peter (Hrsg.): Ein Architekt der Sinnlichkeit – Die Farbwelten des Slawomir Idziak. Marburg: Schüren, 2007. S. 41.

⁸⁸ Ebd. S. 42.

das aktionsbetonte Erzählen, das den Zuschauer mit einem genau kalkulierten System konfrontiert.“⁸⁹ Karl Prümm macht in seinem Beitrag *Verzerrte Blicke – erweitertes Sehen in Ein Architekt der Sinnlichkeit – Die Farbwelten des Slawomir Idziak* drei Grundelemente Idziaks Kamerastils aus, nämlich den Umgang mit Farbe (Politik der Farben), seine Art der Kameraführung (die mitgehende, mitatmende Kamera) und die Vorliebe für Verzerrungen und Verformungen des Bildes (die Kamera als anamorphotisches Instrument). Neben den anamorphotischen Bildtechniken – Idziak arbeitet besonders häufig mit durch Transparenz- oder Refraktionseffekte entstehenden Zerrbildern, Kamerablicken durch Glaskörper und Kristallkugeln oder verzerrenden Spiegelungen – und neben Idziaks Kameraführung bzw. Schulterkameraführung, durch die sich „die Körperbewegung des Kameramanns in die Bilder“⁹⁰ einschreibt und mit der sich die Bewegungen der Schauspieler genau und eindringlich registrieren lassen, muss auf Idziaks persönliche Farbgestaltung bzw. Farbenphilosophie an dieser Stelle genauer eingegangen werden. Was Idziaks Filmbilder in erster Linie ausmacht, ist sein besonderer Umgang mit Farben. Durch bewußte Einfärbung distanziert er seine Bilder von der Realität und deren Farben, taucht sie in eine neue Farbwelt, die seiner persönlichen Farbenlehre unterliegt. Zu beachten ist hierbei auch, dass Idziak seine Velauffilter selbst von Hand koloriert und nicht auf industriell eingefärbte Filter zurückgreift, die sterile Farbbilder produzieren. Dadurch schreibt er sich noch tiefer in seine Filmbilder ein und nähert sie der Malerei an. Auch die Nähe zu der in den frühen Jahren des Kinos angewendeten Virage-Technik ist nicht zu leugnen. Idziak betont das Artifizielle und die Realitätsdistanz seiner Filmbilder. Er arbeitet nicht nur mit Verlauffiltern, die sich zwischen Zuschauer und das Geschehen bzw. die Geschichten der Filme schieben und eine bedeutungsgeladene Farboberfläche erzeugen, sondern auch mit farbigem Licht, das sich gezielt auf Details setzen läßt.

Slawomir Idziaks Umgang mit Farben basiert auf einer sehr persönlichen Farbenlehre; „Mit den Farben ist das ziemlich kompliziert. Ich bin nicht der Meinung, dass Farben eine bestimmte Bedeutung haben. (...) Ich versuche, Farbe dynamisch zu betrachten.“⁹¹ Es muss untersucht werden, wie Idziaks radikale Umfärbungen den Blick auf das Geschehen im Film lenkt und beeinflusst. Laut Prümm betonte Idziak als einer der ersten Kameramänner wieder

⁸⁹ Prümm, Karl: *Verzerrte Blicke – erweitertes Sehen*. In: Kirchner, Andreas; Neubauer, Michael; Prümm, Karl; Riedel, Peter (Hrsg.): *Ein Architekt der Sinnlichkeit – Die Farbwelten des Slawomir Idziak*. Marburg: Schüren, 2007. S. 47.

⁹⁰ Ebd. S. 51.

⁹¹ Koebner, Thomas: *Farbdynamik und Filmerfahrung*. In: Kirchner, Andreas; Neubauer, Michael; Prümm, Karl; Riedel, Peter (Hrsg.): *Ein Architekt der Sinnlichkeit – Die Farbwelten des Slawomir Idziak*. Marburg: Schüren, 2007. S. 94-95.

die „Distanz zum Wirklichkeitsbild“⁹² und wurde damit zum Pionier, denn das „Operieren mit Grundfarben und Filtern, die extremen Eingriffe in die ‚gegebenen‘ Farbordnungen (...) sind inzwischen fast schon zu einer Konvention des Erzählkinos geworden.“⁹³ Obwohl alle von Idziak fotografierten Bilder gerade im Umgang mit Farben unverkennbar einen individuellen ästhetischen Stil aufweisen, bezeichnet er es grundsätzlich als Fehler, sich als Kameramann einen eigenen Stil anzueignen. Man müsse den Stil wechseln, ihn der Geschichte anpassen um dieser dienlich zu sein. Mit einem einzigen festen Stil laufe man Gefahr, immer wieder die selbe Geschichte zu erzählen. In Idziaks Fall ist die Prämisse eines wandelbaren Stils, wie er selbst zugibt, gewiß eine Gratwanderung. Es spiele aber im allgemeinen keine Rolle, welche Mittel man letztendlich verwendet, wenn man einen Film drehe, solange sie „den Emotionen im dunklen Saal dienen.“⁹⁴ Das Lenken und Transportieren von Emotionen ist die primäre Stärke von Idziaks Farbästhetik. Aufgrund dieses Umstands würde eine auf gängiger Farbsymbolik basierende Untersuchung der Farbdramaturgie in *Drei Farben: Blau* zu kurz greifen.

Ein semantischer Bezugsrahmen ist zwar möglich, doch hat der Gefühlswert grundsätzlich Vorrang vor der symbolischen Funktion. Vom Zuschauer wird keine interpretierende Tätigkeit gefordert. Sie wäre eher kontraproduktiv, da distanzierend. Der Sinn der Farben ist weitgehend in die Sinnlichkeit abgewandert (...).⁹⁵

3.4 Funktionen von Farben in *Drei Farben: Blau*

In einer Besprechung über das Drehbuch von *Blau* äußerte sich Krzysztof Kieslowski gegenüber seinem Kameramann besorgt darüber, dass der Film mit dem Autounfall sehr dramatisch beginne, im zweiten Teil jedoch Gefahr liefe, die Spannung nicht halten zu können. Es herrscht tatsächlich eine große Leere im zweiten Akt, in dem Julie versucht, in einer neuen Umgebung mit dem Verlust ihres Mannes und ihrer Tochter fertig zu werden. Laut Kieslowski würde an dieser Stelle üblicherweise ein innerer Monolog angewendet, doch er hasse diese Konvention, weshalb er den Vorschlag unterbreitete, das Publikum

⁹² Prümm, Karl: Verzernte Blicke – erweitertes Sehen. In: Kirchner, Andreas; Neubauer, Michael; Prümm, Karl; Riedel, Peter (Hrsg.): Ein Architekt der Sinnlichkeit – Die Farbwelten des Slawomir Idziak. Marburg: Schüren, 2007. S. 50.

⁹³ Ebd. S. 50.

⁹⁴ Wach, Margarete: Eine Insel der Freiheit?. In: Kirchner, Andreas; Neubauer, Michael; Prümm, Karl; Riedel, Peter (Hrsg.): Ein Architekt der Sinnlichkeit – Die Farbwelten des Slawomir Idziak. Marburg: Schüren, 2007. S. 38.

⁹⁵ Riedel, Peter: Jenseits des Sinnprinzips. In: Kirchner, Andreas; Neubauer, Michael; Prümm, Karl; Riedel, Peter (Hrsg.): Ein Architekt der Sinnlichkeit – Die Farbwelten des Slawomir Idziak. Marburg: Schüren, 2007. S. 106.

herauszufordern und es den inneren Monolog selbst bauen zu lassen. Zum einen solle die Musik, zum anderen sollten die Bilder diesen inneren Monolog vermitteln und evozieren, denn es sei nicht nötig, den Zuschauern genau zu sagen, wie die Heldin in dieser oder jener Phase empfindet; „die Farbe und der Kontrast – weil der Film warm war und wir diese blauen Elemente hatten – haben uns geholfen.“⁹⁶

Kieslowski und Idziak arbeiten in *Drei Farben: Blau* auf verschiedenen Ebenen bewußt mit Farben und ihren vielfältigen Funktionen. Im Folgenden sollen diese Farbfunktionen anhand einer Auswahl an Szenen untersucht werden.

3.4.1 Die Farbe Blau im Film *Drei Farben: Blau*

Die titelgebende Farbe Blau zieht sich leitmotivisch durch den gesamten Film und taucht auf beinahe allen Ebenen des Films, mal stärker und auffälliger, mal nur als schwacher Farbstich auf. Viele Einstellungen werden von einem kühlen Blaustich dominiert. Neben der blauen Ausleuchtung sorgen Idziaks bläuliche Verlauffilter für diesen Effekt. Die Originalfarben des Gefilmten bleiben meist erkennbar, werden also äußerst selten durch die Verlauffilter zur Gänze blau verfärbt. Die Ausleuchtung neigt hingegen in manchen Einstellungen dazu, Gegenstände und Personen, zumindest partiell bläulich zu verfärben. Im Kontrast zu den kühlen bläulichen Bildern stehen Szenen, die bernsteinfarben gehalten sind. Hin und wieder werden blaue Lichtreflexe eingesetzt und wichtige Gegenstände durch Blaufarbigkeit markiert und hervorgehoben.

Kieslowskis Farbdramaturgie in *Drei Farben: Blau* ist ambivalent und jeder Interpretationsversuch läuft Gefahr, überzuinterpretieren. Denn, ist eine symbolisch aufgeladene Farbgebung stellenweise sehr offensichtlich, bleibt sie an anderer Stelle vage. Margarete Wach, die sich in ihrem Buch *Krzysztof Kieslowski: Kino der moralischen Unruhe* mit Kieslowskis Gesamtwerk beschäftigt, schreibt über die Farbdramaturgie in *Drei Farben: Blau*:

Sie [die Farben] sind nicht als im kollektiven Bewußtsein tradierte Symbole zu lesen, sondern erlangen durch den individuellen Zusammenhang mit der Erlebniswelt der Figuren, durch Musik, Bilder, Gefühle, erst eine Bedeutung, dienen als Ausdrucksmittel zur Konstruktion

⁹⁶ Koebner, Thomas: Farbdynamik und Filmerfahrung. In: Kirchner, Andreas; Neubauer, Michael; Prümm, Karl; Riedel, Peter (Hrsg.): Ein Architekt der Sinnlichkeit – Die Farbwelten des Slawomir Idziak. Marburg: Schüren, 2007. S. 95.

psychologischexistentialistischer Portraits, spiegeln die subjektiven Befindlichkeiten der Protagonisten wider.⁹⁷

Am offensichtlichsten ist, dass die Farbe Blau für Julies Vergangenheit bzw. die Erinnerung an ihren verstorbenen Mann und ihre Tochter steht. Blau ist alles, was im engeren oder weiteren Sinne mit dieser Vergangenheit zusammenhängt, wie Gegenstände oder Lichtreflexe. In *Drei Farben: Blau* behandelt Kieslowski das Thema Freiheit. Die Protagonistin Julie sucht nach einer Form von Freiheit, die man in einem Film über dieses Ideal zunächst nicht erwartet. Es ist die Suche nach einer Freiheit in der Isolation, frei von zwischenmenschlichen Bindungen, die, wie Julie einmal zu ihrer Mutter meint, „nur Fallen“ sind. Kieslowski beschreibt, worum es im ersten Teil seiner Drei-Farben-Trilogie geht folgendermaßen:

Blue is liberty. (...) The film Blue is about liberty, the imperfections of human liberty. How far are we really free?

For all its tragedy and drama, it's hard to imagine a more luxurious situation than the one Julie finds herself in. She's completely free at the beginning because her husband and daughter die, she loses her family and all her obligations. She is perfectly provided for, has masses of money and no responsibilities. She doesn't have to do anything any more. And here the question arises: is a person in such a situation really free?

Julie thinks she is. (...) She tries to free herself of everything to do with the past. (...) But it appears that you can't free yourself entirely from everything that's been. (...) That's the sphere of personal freedom. How far are we really free? Is love a prison? Or is it freedom?⁹⁸

Wach nennt *Drei Farben: Blau* „eine eigenwillige Versuchsanordnung über die Freiheit im Zeitalter der Individualisierung und Selbstbestimmung.“⁹⁹ Kieslowski geht es bei seiner Trilogie nicht um eine politische Auseinandersetzung mit der Losung Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. Die Ideale der Französischen Revolution bezieht er „assoziativ auf den zwischenmenschlichen Bereich“¹⁰⁰, sie bilden den ideellen Rahmen für seine Versuchsanordnungen, „in denen er seine Grundthemen Liebe und Tod in den Mittelpunkt stellt und das Prinzip des Zufalls walten läßt.“¹⁰¹

Die Protagonistin Julie versucht sich also, von ihrer Vergangenheit zu befreien und kämpft gegen die (blaue) Erinnerung an ihre verstorbene Familie an. Diese Erinnerung wird nicht etwa in schwarzweißen Rückblenden gezeigt, ebensowenig mittels inneren Monologs. Kieslowski verzichtet auf diese Konventionen und macht die Erinnerung in Form von blauen Gegenständen und durch blaue Lichtreflexe, die Julie, verbunden mit Klangfetzen des von

⁹⁷ Wach, Margarete: Krzysztof Kieślowski. Kino der moralischen Unruhe. Köln: KIM, 2000. S. 327.

⁹⁸ Kieślowski, Krzysztof. Stok, Danusia (Hrsg.): Kieślowski on Kieślowski. London (u.a.): Faber and Faber, 1993. S. 212-213.

⁹⁹ Wach, Margarete: Krzysztof Kieślowski. Kino der moralischen Unruhe. Köln: KIM, 2000. S. 333.

¹⁰⁰ Ebd. S. 320.

¹⁰¹ Ebd. S. 320.

ihrem Mann komponierten Konzerts zur Vereinigung Europas hin und wieder überkommen, sichtbar. Farbe wird in *Drei Farben: Blau* zur Sichtbarmachung von Emotionsregungen der Protagonistin gebraucht, oder wie Susanne Marschall es formuliert, „wird die blaue Farbe zum emotionalen Ausdruck nicht abgeschlossener Trauer, für die es keine Bilder geben kann – eine Tonfarbfläche, die den Zuschauer auf das Hören des Unausdrückbaren verweist.“¹⁰² Die Aufladung der Farbe mit Bedeutung findet hier im Film selbst statt, das Blau ist also nicht von vornherein mit seinem tradierten Bedeutungsgehalt besetzt. Laut Marschall gilt in filmästhetischer Hinsicht Blau u.a. als Farbe des Todes, der Erinnerung und der Trauer, was einer symbolischen Neubesetzung der Farbe Blau in *Drei Farben: Blau* widerspricht. Dennoch bezeichnet sie aber Kieslowskis Farbdramaturgie als „abseits der Kinomodern“¹⁰³ stehend.

Zur Bedeutungsaufladung von Blau als Farbe von Julies Vergangenheit bzw. Erinnerung kommt es bereits in der Exposition von *Drei Farben: Blau*. In intensiv blautonigen Bildern wird die Autofahrt gezeigt, die in einem Unfall abrupt endet. Julie wird als einzige überleben, ihre kleine Tochter Anna und ihr Mann kommen um. Die erste Einstellung zeigt eine Untersicht auf das Rad des Wagens, während dieser über eine Autobahn rast. Darauf folgt die Naheinstellung von Annas kleiner Hand, die eine blau-silberne Verpackungsfolie eines Lutschers aus dem Autofenster hält und im Fahrtwind flattern lässt. Die Fahrt führt alsbald durch einen Tunnel. Anna kniet auf der Rückbank und beobachtet das Spiel der Autolichter und der Tunnelbeleuchtung durch die Rückscheibe. Lichtreflexe verschiedener Couleur huschen über das Gesicht des Mädchens. Eine verzerrende Subjektive zeigt Annas Blick auf das Lichterspiel. Als der blaue Wagen der Familie am Straßenrand hält, da Anna ihre Notdurft verrichten muss, kündigt die Nahaufnahme auf ein Kabel an der Unterseite des Fahrzeugs, von dem offenbar Bremsflüssigkeit tropft, das bevorstehende Unheil an. Ein junger Mann sitzt am Rand einer Landstraße und versucht sich in einem Geschicklichkeitsspiel, als sich ihm der Wagen der Familie durch dichten bläulichen Nebel in hoher Geschwindigkeit nähert. Er streckt den Daumen aus, da er offenbar als Tramper unterwegs ist, jedoch ohne Erfolg. Als er sich anschließend gleich wieder seinem Geschicklichkeitsspiel widmet und erfolgreich eine Kugel auf einem Stock balanciert, hört man aus dem Off das krachende Geräusch des Unfalls. Erst kurz darauf sieht man das zerstörte Fahrzeug, das in einen Baum gerast ist. Bevor diese Eingangssequenz mit einer Schwarzblende endet, wird eine Totale von der bläulich-nebligen Landschaft gezeigt. Der Tramper rennt über einen Acker in Richtung des Unglückswagens.

¹⁰² Marschall, Susanne: Farbe im Kino. Marburg: Schüren, 2005. S. 62.

¹⁰³ Ebd. S. 62.

Die Autofahrt ist das einzige, was der Zuschauer – abgesehen von Fotos – von Julies Vergangenheit zu sehen bekommt. In der Eingangssequenz wird also Blau als Farbe der Vergangenheit vorbereitet. Verstärkt wird dies auch durch die anschließende Szene, in der Julie im Krankenhaus liegt und von einem Arzt vom Tod ihrer Familie unterrichtet wird. Jene Szene kontrastiert die Exposition durch warme, größtenteils bernsteinfarbene Töne. Auch wenn der Zuschauer hier noch nicht wissen kann, dass Blau für Vergangenheit bzw. Erinnerung steht, so wird er dennoch auf die Erinnerungsanfälle Julies später im Film vorbereitet. Durch den Farbkontrast wird zumindest ein Damals und ein Danach bzw. ein Jetzt definiert. (Abb. 1)

Doch nicht nur diese Exposition verbindet die Farbe Blau mit Julies Vergangenheit. Nach dem Krankenhausaufenthalt kehrt Julie zu dem Haus zurück, in dem sie vor kurzem noch mit ihrem Mann und Anna gelebt hatte. Bei dem Gärtner Bernard vergewissert sie sich, ob er ihrer Bitte nachgekommen sei und das blaue Zimmer ausgeräumt habe. Kurz darauf steht sie in selbigem, einem leeren Raum mit blauen Wänden und blauen Gardinen. Wem das Zimmer gehört hat, ob es das Schlafzimmer des Ehepaars war oder doch Annas Zimmer, bleibt ungewiß. Es liegt jedoch nahe, dass es Annas Zimmer war, denn von der Decke hängt der einzige verbliebene Gegenstand, ein Mobile aus blauen Glaskristallen. Julie reißt mit einem Ausdruck von Wut und Schmerz eine der Kristallketten ab. (Abb. 2)

Die Protagonistin Julie scheint die Farbe Blau also auch mit etwas zu verbinden, dass sie kaum ertragen kann. Somit dient die Farbe Blau nicht nur als Stilmittel, mit dem die Emotionen der Protagonistin für den Zuschauer sichtbar gemacht werden soll, Blau ist auch für Julie zu einer Trauma-Farbe geworden, die Erinnerungen in ihr wachruft.

Festzuhalten ist an dieser Stelle, dass der Zuschauer in der blautonigen Exposition die letzten Momente des alten, glücklichen Lebens von Julie vor dem Unfall miterlebt und dass er darauf vorbereitet wird, Julies Vergangenheit mit der Farbe Blau zu assoziieren. Aufgrund des blauen Zimmers (und anderer blaufarbiger Gegenstände, auf die im Folgenden noch eingegangen wird), ist Blau außerdem auch für die Protagonistin eine Farbe, die Erinnerungen an die Zeit vor dem schrecklichen Schicksalsschlag provoziert.

Julie wird hin und wieder von Erinnerungsanfällen heimgesucht. Das erste Mal, als sie auf einer Terrasse (die offenbar zum Krankenhaus gehört) auf einer blauen Liege schläft. Die Trennwände zwischen den einzelnen Terrassen bestehen zum Teil aus blauen undurchsichtigen Glasscheiben, und auch die Marquisen des weißen Gebäudes sind blau. Plötzlich platzt aus dem Nichts die Musik des unvollendeten Konzerts ihres Mannes hervor.

Julie reißt die Augen auf und blickt direkt in die Kamera. Ein blauer Lichtnebel blendet über das gesamte Bild, für einige Momente verschwindet Julies schreckerfülltes Gesicht vollkommen in dem blauen Dunst. Die Kamera entfernt sich von ihr um kurz darauf wieder nah an sie heranzufahren. (Abb. 3)

An einer anderen Stelle muss Julie im Treppenhaus vor ihrer Pariser Wohnung übernachten, da sie sich ausgeschlossen hat. Als sie die Augen schließt, tauchen, wieder verbunden mit einigen Takten des Europakonzerts, blaue Lichtpunkte auf, die vor ihrem Gesicht zucken.

Auch in dem Schwimmbad, das Julie einige Male aufsucht, überkommt sie die Musik völlig unverhofft. Zwar bleiben hier blaue Lichtreflexe aus, doch die Schwimmhalle ist tief blau ausgeleuchtet. Julie taucht unter und hält sich die Ohren zu, doch die Musik klingt unter Wasser dumpf weiter. „Blau ist das Wasser als ein Element des Lebens und des Todes, in das Julie abtaucht, wo sie einmal nahe daran ist, sich umzubringen, und so etwas wie die symbolische Wiedergeburt erlebt.“¹⁰⁴ Die Idee, Julie als Ausgleich in dem blau ausgeleuchteten Schwimmbecken ihre Bahnen ziehen zu lassen, stammt von dem Kameramann Slawomir Idziak.

Durch die verfremdende Farb- und Lichtdramaturgie, so bringt es Wach auf den Punkt, wird „den inneren Gefühlsvorgängen visuelle Gestalt verliehen“¹⁰⁵. Die Farbgebung lenkt den inneren Monolog. Die blauen Lichtreflexe sind Chiffren, die jeder Zuschauer für sich entschlüsseln kann. Laut Idziak hatte Kieslowski den Einfall, nicht alles genau zu sagen und das Publikum zu provozieren, indem es den inneren Monolog aus Bildern und Musik selbst bauen muss.

Es gilt hier weniger, genau zu zeigen, welche Bilder Julie in diesen Momenten der Erinnerung durch den Kopf gehen. Geoff Andrew beschreibt in seinem Buch über die Drei-Farben-Trilogie Musik und Farbe als „abstract forces that stand as obstacles to her [Julies] quest for personal freedom.“¹⁰⁶ Diese abstrakten Kräfte, diese blauen Lichteffekte, sind physikalisch unmotiviert. Sie funktionieren als Visualisierung des von verdrängter Trauer erfüllten Innenlebens der Protagonistin. Silke Egner meint, die Erinnerungsschübe, die „Symbiose von Musik und Farbe“ würden „zur Handlungsfigur und zum konkreten Gegenstand der Erzählung.“¹⁰⁷ Außerdem verbänden sich hier „metaphorisch zwei elementare Ausprägungen der filmischen Entwicklung, der Tonfilm und der Farbfilm.“¹⁰⁸ Farbe und Musik würden laut

¹⁰⁴ Wach, Margarete: Krzysztof Kieslowski. Kino der moralischen Unruhe. Köln: KIM, 2000. S. 326.

¹⁰⁵ Ebd. S. 338.

¹⁰⁶ Andrew, Geoff: The 'Three Colours' Trilogy. London: BFI Publishing, 1998. S. 29.

¹⁰⁷ Egner, Silke: Bilder der Farbe. Weimar: VDG, 2003. S. 148.

¹⁰⁸ Ebd. S.148.

Egner vor dem reinen Sehen bewegter Bilder in den Vordergrund treten und nicht mehr nur als Zusatz fungieren.

Peter Riedel weist darauf hin, dass in Idziaks Farbphilosophie der Gefühlswert einer Farbe vorrangig vor deren Funktion als Symbol sei. Ein rationaler Direktzugriff würde in *Drei Farben: Blau* durch den vagen Aufbau semantischer Felder verhindert, der Zuschauer müsse „sich auf die affektive Wirkung der Farben“¹⁰⁹ einlassen.

Die Farbe Blau ist im gesamten Film konsequent präsent. Wenn sie nicht explizit eingesetzt wird, um signifikante Gegenstände zu markieren bzw. deren Verknüpfung mit Julies Vergangenheit hervorzuheben, so dient ihr häufiges Erscheinen, an Objekten oder als Beleuchtung, der bloßen Aufrechterhaltung einer Atmosphäre, die (unterdrückte) Trauer, Tod und schmerzhaftes Erinnerung suggeriert, oder einfach dem Zweck, eine gewisse Konstanz des Farbschemas aufrechtzuerhalten. Man kann sich mit der Deutung kleinster Details schier unendlich tief in diesen Film hineingraben und verschiedenste blaufarbige Objekte finden, die im Zusammenhang mit dem Bedeutungsgehalt der Farbe Blau und im Kontext der Geschichte eine bestimmte Aussage haben könnten. Es ist zwar legitim, diesen Film bis ins kleinste Detail nach Bedeutungen abzuklopfen, man darf aber nicht vergessen, dass „Kieslowski die Beliebigkeit jeglicher Konnotationen sowohl der Farben als auch der Begriffe immer wieder unterstrich und (...) auf ihre dramaturgische Signalwirkung für die Emotionen seiner Figuren verwies.“¹¹⁰

Einige blaufarbige Objekte in *Drei Farben: Blau* sind allerdings offenkundig von größerer Bedeutung. Dazu zählen ein Glaskristallmobile, ein Lutscher bzw. dessen Verpackung (blaues Stanniolpapier) und eine Aktenmappe. Auch wenn sie bei weitem nicht die einzigen blauen Objekte in diesem Film sind, so tragen sie doch erheblich mehr Bedeutung als die übrigen und sind dramaturgisch wichtig.

Zunächst gibt es das Mobile aus Glaskristallen, das Julie im blauen Zimmer ihres alten Hauses als einzigen verbliebenen Gegenstand vorfindet. Julie hatte Bernard, den Gärtner, gebeten, das blaue Zimmer zu räumen. Als sie sieht, dass dieses Mobile noch in besagtem Raum hängt, reagiert sie wütend und reißt einige Kristalle ab. Es ist hier wichtig daran zu erinnern, dass Julie den Weg der Verdrängung eingeschlagen hat, sie sucht die Isolation, will sich von allem lossagen, was sie an ihr altes Leben erinnert. Bald darauf bezieht sie ihre neue Wohnung in Paris. Verwunderlicherweise hängt sie als erstes das blaue Kristallmobile auf,

¹⁰⁹ Ebd. S. 106.

¹¹⁰ Wach, Margarete: Krzysztof Kieślowski. Kino der moralischen Unruhe. Köln: KIM, 2000. S. 325.

den einzigen Gegenstand, den sie mit sich in ihr neues Leben genommen hat. Sie kreist um das Mobile herum, ihr Blick verrät den Schmerz, den die aufkommende Erinnerung in ihr auslöst. Während Julie nach den Kristallen greift und mit schmerzverzerrtem Gesichtsausdruck ihre Hand zur Faust ballt, lässt das durch die Glaskristalle scheinende Licht blaue Lichtpunkte auf ihrem Antlitz zittern.

Dass Julie diesen Gegenstand mit in ihr neues Leben nimmt, zeigt, dass sie gewillt ist, eine kleine (erträgliche) Dosis Andenken zu riskieren. Legt sich an vielen anderen Stellen aus einem undefinierbaren Abseits strahlendes blaues Licht über ihr Gesicht als visualisierte Erinnerung, so wird in dieser Einstellung besonders deutlich, dass das blaue Mobile in ihr Erinnerungen wachruft; die Erinnerung wird regelrecht durch diesen Gegenstand auf ihr Gesicht projiziert.

Ein weiterer signifikanter Gegenstand wurde bereits in der Exposition indirekt vorgestellt, als Julies Tochter Anna ein blaues Stanniolpapier bei der Autofahrt aus dem Fenster hält und es im Fahrtwind flattern lässt. Nachdem Julie mit der Vernichtung der Partituren des Konzerts ihres Mannes nach ihrem Krankenhausaufenthalt eine weitere Etappe ihrer Vergangenheitsauslöschungstour erfolgreich hinter sich gebracht hat, sitzt sie vor dem Kamin in einem dunklen Raum ihres alten Hauses auf einer Matratze und leert ihre Handtasche, um offenbar auch diese von Spuren der Vergangenheit zu reinigen. Unter den Utensilien aus ihrer Tasche, die nun verstreut auf der Matratze liegen, befindet sich einer der in blauem Stanniolpapier eingewickelten Lutscher ihrer verstorbenen Tochter. Julie mustert ihn kurz, packt ihn dann aus, wendet sich kurz mit geschlossenen Augen ab, offensichtlich übermannt von einem erneuten schmerzlichen Erinnerungsschub; auch der Lutscher ist hellblau eingefärbt. Sie führt den Lutscher zu ihren Lippen und beginnt ihn schließlich hastig zu zerbeißen und zu verschlingen. In dieser starken Szene äußert sich Julies Zerrissenheit in einer doppelten, kontroversen Geste. Das Verschlingen des blauen Lutschers kann zum einen als ein weiterer Akt der Vernichtung von Spuren der Vergangenheit gelesen werden. Andererseits scheint Julie sich in einer Art Anfall ihre verstorbene Tochter Anna vergegenwärtigen zu wollen, indem sie versucht, deren Geschmackswelt nachzuempfinden. Wie dem auch sei – hier zeigt sich wieder Kieslowskis Stil des Offenlassens –, auch dieser Gegenstand ist blau und trägt damit die Farbe der Erinnerung. Die Blaufarbigkeit dieser Gegenstände ist geradezu zwingend, werden sie dadurch doch erst zum Symbol. (Abb. 4)

Der dritte Gegenstand, auf den an dieser Stelle eingegangen werden soll, ist eine blaue Aktenmappe. Olivier räumt den alten Schreibtisch des Verstorbenen und findet allerlei Unterlagen, die er in besagte Mappe packt. Dieser Inhalt ist brisant, denn neben Notizen,

Briefen und anderer Unterlagen, befinden sich darin Fotos, die Patrice mit seiner jungen Freundin zeigen. Julie weiß noch nichts von der Affäre ihres Mannes. Als sich Julie nach ihrem Krankenhausaufenthalt in ihrem alten Haus aufhält, kommt Olivier mit der Mappe, um sie ihr zu überreichen. Als er sich Julie nähert stellt er fest, dass diese am Boden sitzend, nicht in der Lage ist, den Inhalt der blauen Mappe zu sehen. Wortlos macht er nach einem kurzen Blickkontakt mit Julie kehrt und behält die Aktenmappe bei sich. Julie soll erst eine ganze Weile später von den Fotos erfahren, dann nämlich, als sie per Zufall eine Sendung im Fernsehen sieht, in dem Olivier über das unvollendete Konzert zur Vereinigung Europas interviewt wird und besagte Fotos eingeblendet werden. Etwas später wird Julie die (von Patrice schwangere) Freundin kennenlernen und ihr bzw. dem Kind das alte Haus vermachen. Auch hier manifestiert die Blaufarbigkeit der Aktenmappe die Bedeutsamkeit dessen, was sich in ihr verbirgt. Es sind Beweise für ein Geheimnis aus der Vergangenheit, die förmlich in die Farbe des Gestern gehüllt sind. Hätte es für Julie einiges einfacher gemacht, wenn sie früher von der Affäre erfahren hätte? Darüber spricht sie mit Olivier, als sie gegen Ende des Films mit ihm an der Vollendung des Konzerts arbeitet. Sie meint, sie habe die Mappe damals nicht haben wollen, hätte die Bilder womöglich verbrannt und nie von dem Geheimnis ihres Mannes erfahren. Julie kommt zu dem Schluß „Vielleicht war es ja besser so.“¹¹¹ Jedenfalls erscheint es auch hier logisch, dass die Mappe blaufarbig ist. Sie ist zwar im Gegensatz zu dem Lutscher oder dem Mobile nur indirekt ein Relikt aus Julies altem Leben, die Spuren der Vergangenheit werden jedoch von der Farbe der Vergangenheit umschlossen, der Inhalt ist die Hinterlassenschaft ihres Mannes. (Abb. 5)

Julies Kleidung ist zu Beginn noch schwarz und elegant, später trägt sie überwiegend bequeme Bluejeans. Monika Erbstein zitiert in diesem Zusammenhang Eva Heller, die blaue Kleidung als unauffällig und „korrekt, aber nicht so elegant wie Schwarz“¹¹² bezeichnet. Die etwas oberflächliche Deutung Erbsteins, der Wechsel der Kleidung Julies markiere lediglich deren Eintritt in ein neues Leben und lasse sie unauffällig wirken – Julie strebt in der Tat ein unauffälliges anonymes Leben an – greift etwas zu kurz. Julie kleidet sich in der Farbe der Vergangenheit, ist in sie eingehüllt, wenn nicht sogar in ihr gefangen; „In Blue the prison is created by both emotions and memory.“¹¹³ Julies blautonige Kleidung weist darauf hin, dass

¹¹¹ Drei Farben: Blau. Regie: Krzysztof Kieslowski. Drehbuch: Krzysztof Kieslowski und Krzysztof Piesiewicz. Frankreich/Polen/Schweiz: MK2 Productions (u.a.), 1993. (Orig.: *Trois Couleurs: Bleu*). Fassung: DVD, Concorde Home Entertainment 2003, 94'. 01:18:18.

¹¹² Heller, Eva: *Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung*. Hamburg: Rohwolt, 1989. S. 30.

¹¹³ Kieślowski, Krzysztof. Stok, Danusia (Hrsg.): *Kieślowski on Kieślowski*. London (u.a.): Faber and Faber, 1993. S. 215.

sie die (blaue) Erinnerung an die Vergangenheit und ihre Trauer förmlich am Leibe mit sich herumträgt, sie nicht so einfach ablegen kann.

Als ob der Sinn nur durch die Sinne hindurch erfahrbar wäre, konstruiert Kieslowski farbige Bezugsgeflechte für die intersubjektiv-emotionalen Zustände seiner Figuren, füllt obsessiv die Bildräume mit persönlichen Gegenständen und ‚sinnlichen Details‘ aus, um das Innenleben der Figuren zu versinnbildlichen. Alles das, was sich im weiteren Wahrnehmungsbereich der Protagonisten abspielt, Objekte, Dekors, Farben, Licht, Musik, nutzt er, um deren Innerstes zum Ausdruck zu bringen.¹¹⁴

3.4.2 Die Drei-Farben-Trilogie und ihr farbliches Verweissystem

Kieslowski arbeitet in seiner Drei-Farben-Trilogie mit einer Art Verweissystem. In jedem der drei Filme gibt es verbindende Elemente, die auf die Trilogie als Ganzes verweisen. So kommt es zu einer Überschneidungsszene zwischen *Drei Farben: Blau* und *Drei Farben: Weiß*. Als Julie, auf der Suche nach der Freundin ihres verstorbenen Mannes, zufällig den Gerichtssaal betritt, in dem gerade die Ehe zwischen den beiden Protagonisten von *Drei Farben: Weiß* Karol (Zbigniew Zamachowski) und Dominique (Julie Delpy) geschieden wird. Zwei verschiedene Einstellungen derselben Szene kommen in beiden Filmen vor. Eine weitere Verbindungen zwischen den Filmen findet sich in *Drei Farben: Rot*, wo am Ende eine Fernsehberichterstattung zu sehen ist, in der von der Bergung bzw. Rettung aller Hauptfiguren der drei Filme bei einem Fährunglück berichtet wird. Schließlich kommt in allen drei Filmen eine alte, bucklige Dame vor, die vergeblich versucht, eine Flasche in einen Altglascontainer zu werfen. Während Julie der alten Dame in *Drei Farben: Blau* nicht hilft, da sie auf einer Parkbank mit geschlossenen Augen in der Sonne sitzt, und auch Karol ihr in *Drei Farben: Weiß* nicht zur Hilfe eilt, ist Valentine (Irène Jacob) als einzige Hilfsbereit. „Brüderlichkeit ist möglich, als einziges der drei Ideale. In den anderen beiden Filmen nehmen die Hauptfiguren das Problem eines anderen kaum wahr.“¹¹⁵

Ähnliche Verbindungen zwischen den drei Filmen der Trilogie schafft Kieslowski durch farbliche Verweise. Erst bei sehr genauem Hinsehen ist zu erkennen, wie häufig – meist im Hintergrund – die Farben Blau, Weiß und Rot an Objekten und Menschen auftauchen. Der erste Farbverweis auf die Trilogie als Ganzes findet sich bereits in der Exposition von *Drei Farben: Blau*. Als die kleine Anna durch die Heckscheibe das Spiel der Lichter im Tunnel

¹¹⁴ Wach, Margarete: Krzysztof Kieślowski. Kino der moralischen Unruhe. Köln: KIM, 2000. S. 328.

¹¹⁵ Erbstein, Monika: Untersuchungen zur Filmsprache im Werk von Krzysztof Kieślowski. Alfeld: Coppi-Verlag, 1997. S. 109.

betrachtet, lässt sich in der subjektiven Kameraeinstellung erkennen, dass die Tunnelbeleuchtung in roten, weißen und blauen Farben erstrahlt. (Abb. 6)

Ein blau-weiß-roter Ball rollt kurz nach dem Aufprall aus dem Unfallwagen (Abb. 7). Als Julie die Partituren in einen Müllwagen schmeißt, um sie für immer zu vernichten, erscheinen an markanten Objekten die Farben Blau (Müllsack auf dem Gehsteig), Weiß (Mülltonne) und Rot (Deckel der Mülltonne) (Abb. 8). Als Julie einmal am Rand des Schwimmbeckens hängt, springt eine Schar junger Mädchen in weißen Badeanzügen und mit roten Schwimmflügeln neben ihr ins Wasser. Julie sinkt in sich zusammen, da sie offenbar an ihre verstorbene Tochter erinnert wird. Da das Schwimmbad blau ist, treffen hier wieder alle drei Titelfarben aufeinander. (Abb. 9)

In einer Einstellung, als Julie ihre Nachbarin in einem Nachtclub bei der Arbeit besucht, ist der Raum bzw. sind zwei Stripperinnen im Hintergrund rot und blau beleuchtet, während Julies Gesicht im Vordergrund in starkem weißem Licht hervorsteht.

Auffällig ist auch, dass die Farbe der Fahrzeuge in *Drei Farben: Blau* fast ausschließlich zum Farbschema der Trilogie passen. So ist Oliviers Auto dunkelrot, auch Julie steigt in einer Szene aus einem roten Kleinwagen – in derselben Reihe parkt etwas weiter hinten ein weißer Lieferwagen und vis-à-vis auf der anderen Straßenseite ein blauer Kleinwagen – das Auto von Sandrine, der Freundin von Julies Mann, ist blau, sowie der Unfallwagen in der Exposition. Auch am Anfang von *Drei Farben: Weiß* parken vor dem Justizgebäude ausschließlich blaue, weiße und rote Fahrzeuge.

Passanten, die Julie in den Straßen von Paris passiert, sind häufig in den drei Farben der Trilogie gekleidet (Abb. 10) und es ist gewiß auch kein Zufall, dass die Damen in Abb. 11 ausgerechnet rote und weiße Blumen durchs Bild tragen.

Wach geht hier von einem spielerischen Umgang mit „der Signalwirkung der Farben“¹¹⁶ aus. Kieslowski selbst misst den Verbindungen zwischen den drei Filmen seiner Trilogie wenig Bedeutung bei: „There were a lot of connections between the films of the Decalogue. There are far fewer connections here and they’re far less important.“¹¹⁷ Dass es so wenige Verbindungsszenen in der Trilogie gibt begründet der Regisseur folgendermaßen: „It wasn’t possible for me to manoeuvre the shooting schedule, nor did I want to.“¹¹⁸ Das Verweissystem aus Farben kompensiert die fehlenden Überschneidungsszenen in gewisser Hinsicht. Auch wenn für Kieslowski die Verbindungen weniger wichtig sind, lohnt es sich

¹¹⁶ Wach, Margarete: Krzysztof Kieślowski. Kino der moralischen Unruhe. Köln: KIM, 2000. S. 326.

¹¹⁷ Kieślowski, Krzysztof. Stok, Danusia (Hrsg.): Kieślowski on Kieślowski. London (u.a.): Faber and Faber, 1993. S. 220.

¹¹⁸ Ebd. S. 220.

dennoch nach ihnen zu suchen. Kieslowski selbst beantwortet in einem Interview die Frage, ob für ihn Filme „nur ein Spiel mit Zeichen [seien], die etwas zu bedeuten scheinen“ mit „ja, es ist nur ein Spiel.“¹¹⁹ Es ist ein intellektuelles Suchspiel, zu dem Kieslowski den Zuschauer einlädt. Indem er die titelgebenden Farben in alle drei Filme einbaut, konstruiert er einen eigenen, stilisierten Makrokosmos, in welchem er die drei Filme stattfinden lässt. Die Farbentrieologie „fügt sich (...) zu einer Ganzheit, in der die titelgebenden Farben in allen Filmen in verschiedenen Proportionen und Relationen immer allgegenwärtig sind.“¹²⁰

Wach macht zurecht darauf aufmerksam, dass durch die Nennung der Leitfarbe im Titel „die Wahrnehmung des Zuschauers auf die jeweils dominante Farbe und ihre möglichen Lesarten“¹²¹ hingelenkt wird. Dadurch würden „die Grenzen der Wahrnehmung offenbart“¹²², denn wenn die titelgebenden Farben der jeweils anderen beiden Filme in einem Teil der Trilogie auftauchen, würden sie leicht als neutral und insignifikant angesehen. Als eines von vielen Beispielen lässt sich der Unterschied zwischen einer weißen Wand in *Drei Farben: Weiß*, die im Kontext des Filmes Deutungsversuche geradezu provoziert, und den weißen Wänden des Krankenhauses in *Drei Farben: Blau*, die der Zuschauer als unbedeutend übergeht, anführen. Hier fällt, wenn auch nur bei sehr genauem Hinsehen, vielmehr der blaue Schlüsselanhänger ins Auge, der an dem Schlüssel für den Medikamentenschrank hängt. An diesem kleinen Requisit zeigt sich die Detailversessenheit der Ausstattung dieses Films. Julie ist in dieser Szene auf der Suche nach Tabletten, mit denen sie beabsichtigt, sich umzubringen. Der blaufarbige Schlüsselanhänger ist ein kleines Detail, in dem mehr Bedeutung vermutet werden kann, als im bildfüllenden dominanten Weiß des Krankenzimmers. Darüber hinaus steht Weiß als Unschuldssfarbe schlechthin in dieser Szene eher im Kontrast zu Julies Selbstmordversuch und wird vielleicht erst in dieser Hinsicht gedeutet, bevor man sie als Verweis auf die gesamte Trilogie bzw. auf *Drei Farben: Weiß* liest. Als Teil des farblichen Verweissystems der Trilogie werden die Farben erst dann erkennbar, wenn sie zumindest als Paar erscheinen, oder wenn alle drei Farben aufeinandertreffen. Als Julie, auf der Suche nach einer Wohnung, bei einem Pariser Makler in dessen Büro sitzt, ist hinter ihr durch das Fenster die rote Markise eines Ladens auf der gegenüberliegenden Straßenseite zu sehen, auf der ein weißer Schriftzug abgedruckt ist. Im Gegenschuss auf den Makler stechen die blauen Aktenordner im Hintergrund hervor. Die drei Farben müssen nicht zwangsläufig in einer Einstellung gemeinsam auftauchen, um als

¹¹⁹ Jenny, Urs: „Ich drehe keinen Film mehr“. Der polnische Regisseur Krzysztof Kieslowski über seine Drei – Fraben – Trilogie. In: Der Spiegel. H 7 (Februar 1994). S. 181.

¹²⁰ Wach, Margarete: Krzysztof Kieślowski. Kino der moralischen Unruhe. Köln: KIM, 2000. S. 327.

¹²¹ Ebd. S. 327.

¹²² Ebd. S. 327.

Verweiselemente wahrgenommen zu werden, sie können sich auch in solchen Szenen erst durch die Montage verbinden.

3.4.3 Farbe und Musik in *Drei Farben: Blau*

„Music is important in Blue. Musical notes often appear on the screen, so in this sense the film’s about music, about the writing of music, about working on music“¹²³ so Kieslowski. Eine extreme Nahaufnahme fährt einige Male zur Musik die Noten des Konzerts zur Vereinigung Europas ab. In der Bildmitte sind hier die Noten scharf zu sehen, an den Rändern verschwimmen sie in einer bläulichen Unschärfe. Für Wach wird die Musik gerade in solchen Einstellungen beinahe zu einer selbständigen, immateriellen Figur. Die Musik wird zu einer dramaturgischen, einer handlungsantreibenden Kraft und für Julie zu einem unberechenbaren Gegner.

Die Filmmusik zu *Drei Farben: Blau* komponierte Zbigniew Preisner. Kieslowski gibt selbst zu, nicht viel von Musik zu verstehen und betont um so mehr seine Hochachtung vor Preisners Gespür für die Platzierung der Musik an den richtigen Stellen. Es sei die konstruktive Zusammenarbeit mit dem Komponisten, so Kieslowski, die er so schätze. Denn „I know what sort of atmosphere I want to have in my films but I don’t know what music would help achieve it (...). Zbyszek Preisner is somebody I can work with, rather than just ask him to come up with a given effect.“¹²⁴

Im Film stammt das Europakonzert von Patrice de Courcy, dem Mann von Julie. In Fachkreisen hält sich das Gerücht, Julie habe in Wirklichkeit die Musik für ihren Mann geschrieben. Auf der Terrasse des Krankenhauses paßt eine Journalistin Julie ab und fragt sie, ob die Musik tatsächlich von ihr stamme. Nachdem Julie behauptet, das Konzert zur Vereinigung Europas gebe es überhaupt nicht, verschwindet sie ohne weitere Kommentare im Krankenhausgebäude. Auch Kieslowski betont die Möglichkeit, dass Julie die Musik geschrieben habe. Das Konzert sollte zur gleichen Zeit in einem Dutzend Städte der Europäischen Union nur ein einziges Mal aufgeführt werden, so Olivier in dem entscheidenden Fernsehinterview. Nachdem Julie erfahren hat, dass Olivier beabsichtigt, das Konzert zu vollenden, stellt sie ihn zur Rede. Sie meint, er habe dazu kein Recht, worauf er erwidert, es sei das einzige Mittel gewesen, Julie zu irgendeiner Art von Reaktion zu

¹²³ Kieślowski, Krzysztof. Stok, Danusia (Hrsg.): Kieślowski on Kieślowski. London (u.a.): Faber and Faber, 1993. S. 224.

¹²⁴ Ebd. S. 224.

zwingen, sei es, damit sie weint oder damit sie aufwacht. Julie hatte bisher versucht, gegen die Musik, die in ihren Erinnerungsanfällen immer über sie hereinbrach, anzukämpfen. Indem sie sich schließlich dazu durchringt, die Vollendung des Konzerts mit Olivier zu wagen, wendet sie sich nach ihrer geradezu apathischen Verdrängungsphase wieder dem Leben zu.

In *Drei Farben: Blau* bricht die Erinnerung in Form von Tonfarbflächen über Julie herein. „Farbe und Musik sind Leitmotiv und Thema des Films, unterstützen die stagnierende Erzählung und sprengen sie zugleich auf.“¹²⁵ Wach macht darauf aufmerksam, dass alle drei Teile der Trilogie ähnlich einer musikalischen Komposition aufgebaut sind, „die um ein Hauptthema mit Variationen kreisen. In allen drei Filmen kehren Ideen, Motive, Gefühle, Gesten, Situationen, Gegenstände und Details wieder.“¹²⁶

Kieslowski visualisiert mit dem Bündnis aus Farbe und Musik Gefühle, „die das Bild verweigert.“¹²⁷ Die Musik rückt in den Mittelpunkt des Films, ist nicht nur hintergründige Begleitung um die Geschichte zu transportieren, sondern Inhalt des Films. Mittels Farbe würde die Musik abstrakt visualisiert, so Silke Egner, die Arnheims Überlegungen zur Entsprechung von Farbe und Musik in diesem Zusammenhang heranzieht. Dieser betont unter anderem, dass sich Musik und Farbe physisch ähneln, dass beide Medien das Empfinden von Wärme und Kälte evozieren können und dass in Kunst und Literatur Verbindungen verschiedener Sinnesarten bestehen, „was sich in einer gesteigerten Vorstellungskraft des Lesers äußert.“¹²⁸ Egner weist also darauf hin, dass die Musik in *Drei Farben: Blau* durch Farbe visualisiert wird; „Das blaue Licht übersetzt die einzelnen Töne in Farbbewegungen.“¹²⁹

Erwähnenswert sind an dieser Stelle auch die Auf- und Abblenden, die Kieslowski, ähnlich wie Pausen in einem Musikstück, einsetzt. An einigen Stellen blendet er in bildfüllendes monochromes Schwarz ab, während die Musik weiter klingt, um dann wieder in dieselbe Szene, den selben Moment aufzublenzen. Dort, wo Kieslowski diese Schwarzblenden einfügt, entstehen Denkpausen; „Das Dazwischen zeigt zugleich das Unsichtbare und verlagert die Bilder in den Kopf.“¹³⁰ Als Julie auf der Terrasse des Krankenhauses sitzt und einen ersten Anfall der Erinnerung erlebt, wird sie von einer Journalistin angesprochen. Bevor das Gespräch zwischen den beiden fortgesetzt wird, wird das Bild, begleitet von der ausklingenden Musik, für einen Moment ins Schwarz abgeblendet. Auch das Gespräch

¹²⁵ Egner, Silke: *Bilder der Farbe*. Weimar: VDG, 2003. S. 146.

¹²⁶ Wach, Margarete: *Krzysztof Kieślowski. Kino der moralischen Unruhe*. Köln: KIM, 2000. S. 323.

¹²⁷ Egner, Silke: *Bilder der Farbe*. Weimar: VDG, 2003. S. 146.

¹²⁸ Ebd. S. 146.

¹²⁹ Ebd. S. 146.

¹³⁰ Ebd. S. 147.

zwischen Julie und Olivier über Sandrine wird auf diese Weise kurz unterbrochen. Im Schwimmbad, als Julie sich mit ihrer Nachbarin Lucille unterhält, erklingt Musik, während sich das Bild für einen Moment in monochromes Schwarz färbt. In einem Interview begründet der Cutter von *Drei Farben: Blau*, Jacques Witta, die Auf- und Abblenden folgendermaßen: „Der Film wird von Abblenden unterbrochen, um der Musik mehr Ausdruck zu verleihen, und Gefühle durch eine Abblende ins Schwarze zu verstärken.“¹³¹



Abb. 1



Abb. 2

¹³¹Drei Farben: Blau. Regie: Krzysztof Kieslowski. Drehbuch: Krzysztof Kieslowski und Krzysztof Piesiewicz. Frankreich/Polen/Schweiz: MK2 Productions (u.a.), 1993. (Orig.: *Trois Couleurs: Bleu*). Fassung: DVD, Concorde Home Entertainment 2003, 94'. (Untermenü Extras: Interview mit Jacques Witta.) 00:00:18-00:00:29.



Abb. 3



Abb. 4



Abb.5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11

4 Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber/*The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover* (1989)

4.1 Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber – Die Handlung

Die Hauptfiguren in *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber* sind, wie im Titel bereits genannt, der Koch Richard (Richard Bohringer), der Dieb Albert Spica (Michael Gambon), dessen Ehefrau Georgina Spica (Helen Mirren) und Michael (Alan Howard), der Liebhaber von Georgina.

Der französische Koch Richard ist Inhaber des Gourmetrestaurants *Le Hollandais*. In seinem edlen, großräumigen Restaurant bereitet er zusammen mit seiner Belegschaft exquisite Menüs für die feine Gesellschaft zu. Der Dieb Albert Spica, ein lauter, vulgärer Tyrann, geht fast regelmäßig abends im „Les Hollandais“ speisen. Begleitet wird Spica von seiner Frau Georgina und von seiner Bande, einem Haufen einfältiger Schläger.

Der Koch duldet Spicas Bande in seinem Restaurant, nicht zuletzt deshalb, weil er von dem zahlungskräftigen Dieb finanziell abhängig ist. Außerdem weiß er, dass Spicas Reichtum durch regelmäßige Erpressungen und sonstige Kapitalverbrechen stetig wächst. Im Prolog des Films zeigt sich bereits die Brutalität, mit der Spica und seine Männer gegen ihre Opfer vorgehen. Auf dem Parkplatz vor dem Restaurant reißen sie einem Imbisbesitzer die Kleider vom Leib und zwingen ihn, Hundekot zu essen. Das Verhalten des Kochs gegenüber Spica ist jedoch nicht, wie das seiner Angestellten, von Angst erfüllt, er verhält sich ruhig und mutig selbstbewußt. Der Dieb geht im Gegenzug mit Richard verhältnismäßig respektvoll um. Einen äußerst groben, entwürdigenden Umgang pflegt er allerdings mit seiner Frau Georgina, die nach etlichen Ehejahren voller Mißbrauch körperlicher wie sexueller Art, in eine aparte Schockstarre verfallen ist. Georgina besitzt im Gegensatz zu ihrem Mann einen feinen Gaumen und wird vom Koch deshalb mit kulinarischen Sonderkreationen bedacht. Spica, der sich für einen Feinschmecker hält, ist das natürlich ein Dorn im Auge und er ordert an, dass in Zukunft der gesamte Tisch in den Genuß dieser Leckerbissen kommt.

Georgina, die unterwürfig und passiv neben ihrem brutalen Gatten am Tisch sitzt, fällt ein stiller einsamer Herr am Nebentisch auf, der während dem Essen in Büchern liest. Georgina ist von ihm zusehends beeindruckt und auch der stille Gast Michael wird alsbald auf die stets elegant gekleidete Diebesgemahlin aufmerksam. Es kommt zu einem ersten unbeholfenen Rendezvous zwischen den beiden in einer Toilettenkabine. Albert Spica, offenbar mißtrauisch

ob des langen Fernbleibens seiner Frau, geht auf die Toilette, um nach ihr zu sehen. Dort ertappt er die beiden beinahe in flagranti.

An den folgenden Abenden kommt es zu weiteren Schäferstündchen zwischen Michael und Georgina, wobei sie sich nun nicht mehr auf dem WC treffen, sondern in den Nebenräumen und Speisekammern der Großraumbküche des *Le Hollandais*. Der Koch Richard sorgt dafür, dass die beiden unentdeckt bleiben. Als Albert eines Abends mit seinem Rivalen Terence Fitch diniert, kommt, was kommen musste. Vor dem Restaurant ist Fitch gerade mit dem Gangsterflittchen Patricia zugange, als diese durch ein Fenster Georgina und Michael in trauter Zweisamkeit erspäht. Am nächsten Tag plaudert Patricia im Streit mit Spica aus, was sie gesehen hat, worauf der cholerische Dieb ihr wutentbrannt eine Gabel in die Wange rammt. Albert macht sich auf die Suche nach der Fremdgängerin und ihrem Liebhaber, poltert pöbelnd durch das gesamte Restaurant. Der Koch berichtet indes Georgina und Michael, dass sie aufgefliegen sind. Er versteckt sie zunächst in der Kühlkammer neben der Küche und organisiert ihre Flucht in einem mit verwestem Fleisch beladenen Lieferwagen. Spica schwört Rache: „I’ll find him and I’ll eat him.“ (01:14:17)

In Michaels Bücherlager – er häuft dort Literatur über die Französische Revolution an – wähnt sich das Liebespaar in Sicherheit. Richard versorgt sie mit allerlei Köstlichkeiten aus dem *Le Hollandais*, die er den Küchenjungen mit der glasklaren Stimme zu ihnen bringen lässt. Doch Albert und seine Gang fangen den Knaben auf dem Rückweg ab und foltern ihn aufs grausamste, indem sie ihm die Knöpfe seines Anzugs in den Rachen stopfen. Doch der Junge verrät seinen Peinigern nicht, wo sich Georgina und Michael aufhalten. Spica entdeckt in den Büchern, die Michael dem Küchenjungen als Leihgabe mitgegeben hat, das Logo des Buchhändlers samt Anschrift.

Als der Koch den Gejagten nun selbst das Essen bringt, erzählt er ihnen, dass der Junge im Krankenhaus liegt. Georgina, offensichtlich von schlechtem Gewissen getrieben, macht sich unversehens auf den Weg zu dem Misshandelten. Während ihrer Abwesenheit tauchen Spica und seine Männer bei Michael im Bücherlager auf und bringen ihn um, indem sie ihm die Seiten seiner Bücher in den Rachen stopfen bis er daran erstickt.

Als Georgina zurückkehrt, findet sie ihren Liebhaber tot, in einem Meer von blutigem Papier liegend, auf. Nachdem sie am nächsten Morgen ihrem toten Geliebten ihre Leidensgeschichte erzählt hat, schwört sie, allem ein Ende zu setzen: „Michael, all this must finish.“ (01:38:47)

Georgina sucht Richard auf und bittet ihn, Michaels Leichnam zu kochen. Dieser lehnt zunächst ab, willigt jedoch ein, als Georgina ihm erzählt, dass sie Albert dazu zwingen will, den Toten zu verspeisen. Spica erscheint schließlich und Georgina samt der gesamten

Belegschaft des Restaurants empfangen ihn und kredenzen ihm den kross gebratenen Michael. Spica ist sichtlich geekelt, muss sich übergeben und weigert sich zunächst, den Toten anzurühren. Erst als Georgina ihn mit vorgehaltener Waffe zwingt („Try the cock, Albert. It's a delicacy.“) nimmt er einen Bissen. Schließlich richtet Georgina den schrecklichen Verbrecher Albert Spica mit einem gezielten Schuss in die Stirn.

4.2 Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber – Hintergrund

Peter Greenaways Film *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber* ist eine „farbenprächtige Friß-und-stirb-Groteske“¹³², oder ein „contemporary melodrama“¹³³, wie er ihn selbst im Vorwort des Drehbuchs beschreibt. Hauptschauplatz seiner Geschichte – Greenaway bezeichnet sie als „an extravagant, improbable but not impossible tale“¹³⁴ – ist das Edel-Restaurant *Le Hollandais*, „where it is appropriate that all things should be eaten, if only experimentally“¹³⁵. Greenaways wohl bekanntester Film zeichnet sich durch äußerst vulgäre Sprache aus, behandelt schonungslos und direkt Themen wie Sex, Macht, Unterdrückung, Gewalt, Kannibalismus etc. *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber* basiert auf dem Model der Jakobinischen „Revenge Tragedy“, die sich durch ihre Besessenheit von „human corporeality – eating, drinking, defecating, copulating, belching, vomiting, nakedness and blood“¹³⁶ auszeichnet. Es verwundert nicht sonderlich, dass der Film in den USA von der Zensur als X-Rated eingestuft und damit wie ein Pornofilm behandelt wurde. Greenaway erläutert, auf die amerikanische Zensur angesprochen, seine Intension folgendermaßen: „Ich glaube, dass man über den Film so erschrak, weil er Tabus auslotete. Er stellte präzise und seriöse Fragen zu den Extremen der menschlichen Erfahrung. Das nicht, um sie zu zelebrieren. Mein Film sollte den Zuschauern helfen, das Normale zu verstehen.“¹³⁷

Im Gegensatz zu Krzysztof Kieslowskis *Drei Farben: Blau*, wo Details unregelmäßig mit Bedeutung aufgeladen sind und vieles vage bleibt („Indem Kieslowski einmal Bedeutung zuschreibt und einmal nicht, funktioniert hier keine einheitliche Symbolkraft von Farbe wie im klassischen Film. Denn der Zuschauer muss sich in einer willkürlichen Geste Farbobjekte

¹³² Lüdeke, Jean: Die Schönheit des Schrecklichen. Peter Greenaway und seine Filme. Bergisch Gladbach: Lübbe, 1996. S. 126.

¹³³ Greenaway, Peter: *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*. Paris: Dis Voir, 1989. S. 7.

¹³⁴ Ebd. S. 7.

¹³⁵ Ebd. S. 7.

¹³⁶ Ebd. S. 7.

¹³⁷ Stecher, Thorsten. Kannibalismus II. Die Gier. Auch Peter Greenaway hat einen Mann gebraten. Im Film. In: Die Weltwoche. H 51 (Dezember 2002).

und Farbbedeutungen auswählen“¹³⁸), ist Greenaways *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber* äußerst reich an Symbolen und Metaphern und bis in feinste Details dicht und penibel durchgestaltet. Greenaway ist ein Filmemacher, der den (intellektuellen) Zuschauer zuverlässig mit vielschichtigen Rätselfilmen versorgt. Andreas Kilb charakterisiert in seinem Artikel *Das infernalische Abendmahl* Greenaways Filme:

(...) Greenaways Filme sind keine netten Kino-Kleinigkeiten, keine Krimis, Komödien, Liebes oder Reisegeschichten. Sie sind intellektuelle Ausschweifungen, Delirien des Geistes, Ausgeburten einer hybriden, allesverschlingenden Phantasie. Sie sind magische Apparate, in denen die großen Menschheitsthemen, die Geschichte des Wissens und die Kunst des Abendlandes zu Kinobildern verflüssigt werden. Sie sind eine Zumutung.¹³⁹

Im Rahmen dieser Diplomarbeit wird der Schwerpunkt auf der farblichen Strukturierung des Films liegen. Greenaway unterwirft in *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber* Räume und Akteure einer speziellen Farbgrammatik. Er sucht Strukturen, um der Beliebigkeit, der das Erzählen von Geschichten seiner Meinung nach unterliegt, beizukommen. Dafür erfindet der Filmemacher „Systeme, universelle Strukturen, die dieses Durcheinander organisieren.“¹⁴⁰

Wie bereits erwähnt, diente die Jakobinische Rache-Tragödie Greenaway als Vorbild für *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber*. Wie beispielsweise in John Fords *Tis Pity She's a whore* (1633) das Tabuthema Inzest behandelt wurde, so thematisiert Greenaway Kannibalismus. Außerdem beeinflusste den Regisseur die „vulgäre, phantasielose, anti-intellektuelle Thatcher- Regierung und ihr soziales Pendant, die neue Yuppie-Mittelklasse, die sich mit Kunstwerken und Kulturereignissen schmückt.“¹⁴¹ Somit ist *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber* auch als politische Allegorie Thatcher-Englands zu lesen.

4.3 Funktionen von Farben in *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber*

Peter Greenaway bekräftigt immer wieder, dass Theater, Literatur und besonders Malerei einen großen Stellenwert in seinen Filmen haben und dass ihn der Film selbst wesentlich weniger beeindruckt. Der Regisseur und Maler, der von 1960 bis 1965 am Walthamstow College Malerei und Kunst studierte, macht Filme abseits des klassischen Kinos und seinen

¹³⁸ Egner, Silke: *Bilder der Farbe*. Weimar: VDG, 2003. S. 137.

¹³⁹ Kilb, Andreas: *Das infernalische Abendmahl*. In: DIE ZEIT. Nr. 48. 24. November 1989.

¹⁴⁰ Kilb, Andreas: *Der Koch bin ich*. Ein Gespräch mit Peter Greenaway. In: DIE ZEIT. Nr. 48. 24. November 1989.

¹⁴¹ Ebd.

Genrekonventionen. Die wie Gemälde durchgestalteten Filmbilder und der eigensinnige Umgang mit Farben in *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber* zeigen, dass Greenaway das Potential der Malerei ausschöpft und dass für ihn die Form besonders wichtig ist.

Ein sehr augenfälliger Verweis auf die Malerei ist zunächst das Bild *Festmahl der Offiziere der Schützengilde St. Georg von Haarlem* (1616) von Frans Hals, das eine Wand des prunkvollen Speisesaals im *Le Hollandais* schmückt. Unverkennbar ähneln die Anzüge, Krägen und Schärpen des Meisterdiebs und seiner Gesellen den Uniformen der Offiziere auf dem Gemälde. (Abb. 12) Für Spica und seine Leute stellt es, obwohl nie explizit angesprochen, eine Art Vorbild dar. Christer Petersen weist darüber hinaus darauf hin, dass das Gemälde als ironischer Kommentar zu Spica und seiner Bande zu verstehen sei. Denn Spica und sein Gefolge seien eine degenerierte Version der ehrbaren städtischen Bürgergarden Haarlems, die noch für „bürgerliche Macht und Wohlstand des frühen 17. Jahrhunderts (...) [und] Frieden und Wohlstand“¹⁴² stünden.

4.3.1 Die Farbgestaltung der Räume in *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber*

In *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber* gibt es vier Hauptschauplätze (Parkplatz vor dem *Le Hollandais*, Küche, Speisesaal und Toilette) und zwei Nebenschauplätze (Bücherlager und Krankenhauszimmer). Im Drehbuch legt Greenaway bereits penibel fest, welche Farbe den einzelnen Räumlichkeiten zugeordnet ist. Der Parkplatz vor dem *Le Hollandais* wird von blauem Licht („warm dark blue“¹⁴³) dominiert, die Küche ist in verschiedenen Abstufungen von Grün gehalten („Hooker’s green, leaf-green, emerald, faded turquoise, and eau-de-nil – like the colours of a dark wet jungle“¹⁴⁴). Der größte aller Haupträume ist der tiefrote Speisesaal („crimson, letter-box red, maroon, plum“¹⁴⁵). Die Toilettenräume erstrahlen in gleißendem Weiß („blindingly white“¹⁴⁶). Michaels Bücherlager, in das sich die Liebenden flüchten, ist braun („various browns from almost

¹⁴² Petersen, Christer: Jenseits der Ordnung. Das Spielfilmwerk Peter Greenaways. Strukturen und Kontexte. Kiel: Ludwig, 2001. S. 69.

¹⁴³ Greenaway, Peter: *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*. Paris: Dis Voir, 1989. S. 10.

¹⁴⁴ Ebd. S. 15.

¹⁴⁵ Ebd. S. 21.

¹⁴⁶ Ebd. S. 25.

cream to almost black“¹⁴⁷) und das Krankenhauszimmer, in dem der Küchenjunge Pup nach den Mißhandlungen durch Spica und seine Männer schwer verletzt liegt, ist in warmes gold- und orangetoniges Licht getaucht.

Auf dem Parkplatz und in der Küche wird die jeweilige Färbung primär durch farbiges Licht erzeugt, der Hintergrund verliert sich hier wie dort in schwarzer Dunkelheit. Im Speisesaal und in der Toilette hingegen, sorgen opake Gegenstandsfarben für die entsprechende Farbstimmung und Farblicht wird im Speisesaal nur eingesetzt, um ab und zu Figuren rot zu beleuchten.

Greenaways spezieller Umgang mit Farben liegt in seinen Anfängen als Maler begründet. Bei seiner Farbgrammatik in *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber* beruft er sich auf die Loslösung der Farbe vom Gegenstand in der Malerei des 20. Jahrhunderts.

Der Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts ist es gelungen, die Farben von den Gegenständen zu trennen. Dadurch wird beides, Farbe und Gegenstand, beliebig, frei verfügbar. Hinter diesen Punkt kann man nicht zurückgehen. Deshalb versuche ich, die Farben zum Bestandteil der Struktur zu machen, statt sie bloß als dekorative Zutat zu behandeln.¹⁴⁸

Mit Ausnahme Michaels und des Kochs Richard, nimmt die Kleidung der Figuren – die von keinem geringeren als Jean-Paul Gaultier designt wurden – beim Eintritt in einen Raum chamäleonartig dessen Farbe an. Georginas Gewandung ist am anfälligsten dafür, sich komplett einer Raumfarbe anzupassen, während sich die Umfärbung bei Spica und seinem Gefolge lediglich auf deren Hemden, Schärpen und Einstecktücher beschränkt. Die Kamera verfolgt die Figuren von Raum zu Raum und fährt dabei durch die Wände, wobei es in den kurzen Momenten, wo die Trennwände in Form von schwarzen Balken das Bild teilen, zur Umfärbung der Kleider kommt. (Abb. 13, 14)

Detlef Kremer spürt in seinem Buch *Vom Überleben der Bilder und Bücher* u.a. Anspielungen auf die jüdische Kultur bzw. jüdisch-kabbalistische Tradition in Greenaways *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber* auf. Dabei weist er darauf hin, dass die vier Farben Blau, Grün, Rot und Weiß der elementaren Farbtheorie der Kabbala entlehnt sind. So führe der *Sohar* jene Farben als Farbenallheit auf, „als farbliche Äquivalenz der vier Elemente, der vier Himmelsrichtungen etc.“¹⁴⁹ Außerdem stellen diese vier Farben nach kabbalistischer Vorstellung die Grundfarben dar, aus denen sich die Farbstufen des Regenbogens ableiten. „*The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* (...) is based on colour

¹⁴⁷ Ebd. S. 68.

¹⁴⁸ Kilb, Andreas: Der Koch bin ich. Ein Gespräch mit Peter Greenaway. In: DIE ZEIT. Nr. 48. 24. November 1989.

¹⁴⁹ Kremer, Detlef: Peter Greenaways Filme. Vom Überleben der Bilder und Bücher. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995. S. 172.

theory, on the seven colours of the spectrum“¹⁵⁰ so Greenaway, der damit auch auf die Zahl Sieben und deren Bedeutung in der Organisation seines Films hinweist. Auf welche Farbtheorie er sich tatsächlich bezieht, verschweigt der Regisseur. Newton machte in seiner Farbforschung sieben Spektralfarben (Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Indigo und Violett) aus, in die sich weißes Licht durch Brechung aufspalten lässt. Neben der Farbbordnung lässt sich an zahlreichen Stellen im Film auch eine Zahlen- bzw. Siebener-Struktur erkennen. Die Zahl Sieben „behauptet ihre zentrale symbolisch-allegorische Qualität in jüdischen, christlichen und paganen, in mystischen, alchemistischen und astrologischen Traditionen.“¹⁵¹

Dass sich Greenaway offenbar der kabbalistischen Farbtheorie bedient, bedeute allerdings nicht, so Kremer, dass er ihre ontologischen Implikationen teile. Die Farbtheorie der Kabbala führt die Farben Grün, Rot, Blau und Weiß als farbliche Entsprechungen der vier Elemente, sowie der vier Himmelsrichtungen an und sieht in ihnen die Grundfarben, aus denen sich die Farbstufen des Regenbogens entfalten. Außerdem sei auch im Fall *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber* bei der Zuordnung von Anmutungs-qualitäten bzw. bei der Suche nach psychologischen Äquivalenzen der Farben Vorsicht geboten, da eine gewisse Willkür bei solchen Interpretationsansätzen nicht auszuschließen ist, warnt Kremer.

So muß man auch Greenaways eigenen Vorschlag einer farbsymbolischen Deutung mit Vorsicht genießen. In einem Interview mit Michel Bodmer in der Weltwoche vom 14.9.1989 nennt er das gleißende Weiß der Toilette – ganz im Sinn einer grotesken Inverion des Allerheiligsten – als Umkehrung des Himmels, das Rot des Speisesaals als Zeichen blutiger, fleischfressender Gewalt. Das Blau des Parkplatzes deute die Kälte eines Schwimmbeckens und der Außenwelt insgesamt an (...). Das Grün der Küche schließlich zeige die Geborgenheit des Urwalds und des Mutterschoßes an.¹⁵²

4.3.2 Kennzeichnung der figuralen Machtverhältnisse durch Farben

Inwieweit sich eine Figur in *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber* an die jeweils dominante Raumfarbe anpasst bzw. nicht anpasst, hängt von ihrem generellen bzw. temporären Machtstatus ab. Besonders Georgina, bei der der Chamäleoneffekt am meisten ausgeprägt ist und den Figuren Michael und Richard, die sich gegenüber Farbdominanzen als resistent erweisen, muss hier besondere Aufmerksamkeit gelten. Erwähnenswert ist an dieser

¹⁵⁰ Oosterling, Henk: Cinema of ideas. An interview with Peter Greenaway. Erasmus Universiteit Rotterdam. <http://www2.eur.nl/fw/cfk/InterAkta/InterAkta%203/PDF/interakta3.greenaway.def.ho.pdf>
Zugriff: 25.07.2009.

¹⁵¹ Kremer, Detlef: Peter Greenaways Filme. Vom Überleben der Bilder und Bücher. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995. S. 177.

¹⁵² Ebd. S. 172-173.

Stelle auch, dass Greenaway, indem er seine Figuren zu Variablen der jeweils dominanten Farbwerte macht, die Anpassung des Menschen an seine Umwelt reflektiert. „Wenn die Personen im Film die Farbe wechseln, bezieht sich das natürlich auch darauf, daß wir alle in gewissem Sinn Chamäleons sind. Wir passen uns den wechselnden Umgebungen an, wir sprechen mit unterschiedlichen Leuten auf unterschiedliche Weise (...)“¹⁵³ Kremer sieht in der „Unterwerfung der Personen unter die Requisiten“ Parallelen zur Tradition des barocken Trauerspiels des 17. Jahrhunderts und der deutschen Sturm-und-Drang-Dramatik des ausgehenden 18. Jahrhunderts, wo die Kreatur „gegenüber den toten Dingen und leeren Räumen“ unterlegen ist.¹⁵⁴ „Hier wie dort sind es die Räume, die den Figuren ihre (nicht nur farbliche) Identität aufzwingen, und hier wie dort weist das ästhetische Ergebnis melancholische und groteske Signaturen auf.“¹⁵⁵

Georgina hat sich nach Jahren unter dem Gewaltregiment ihres Ehegatten Spica scheinbar aufgegeben. Ihre Unterwürfigkeit und Abhängigkeit äußert sich in ihrer Anpassung an die Raumfarbe, sprich an die äußeren Umstände. Als sie dem mittlerweile toten Michael ihre Leidensgeschichte erzählt, gesteht sie, Spica viermal verlassen zu haben. Dass Georgina stets in die Arme ihres Peinigers zurückgekehrt ist, zeigt ihre Gefangenheit in Spicas Machtsphäre.

4.3.2.1 Der Dieb – Albert Spica

Der Dieb ist kein absoluter Herrscher über die Farben, zumindest insofern nicht, als das es nicht in seiner Macht liegt, die Farbe eines Raums zu bestimmen. Er selbst nimmt, wenn auch nur partiell, die dominante Raumfarbe an. Somit kann Petersen nur bedingt zugestimmt werden, wenn dieser meint, dass Spica die Farben der Räume beherrsche. Petersen macht dies daran fest, dass das Bücherlager Michaels in goldnes und oranges Licht getaucht ist, solange es noch das sichere Refugium der Liebenden ist, und das es später, als Spica und seine Bande über Michael herfallen um ihn zu töten, in einem Schwarz-Weiß-Kontrast erscheint.¹⁵⁶ Dieser farbliche Übergang findet tatsächlich statt. Dabei muss jedoch berücksichtigt werden, dass das Bücherdepot eine Sonderstellung unter den Schauplätzen

¹⁵³ Kilb, Andreas: Der Koch bin ich. Ein Gespräch mit Peter Greenaway. In: DIE ZEIT. Nr. 48. 24. November 1989.

¹⁵⁴ Kremer, Detlef: Peter Greenaways Filme. Vom Überleben der Bilder und Bücher. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995. S. 174.

¹⁵⁵ Ebd. S. 174.

¹⁵⁶ Petersen, Christer: Jenseits der Ordnung. Das Spielfilmwerk Peter Greenaways. Strukturen und Kontexte. Kiel: Ludwig, 2001. S. 62.

einnimmt. Es ist nicht konstant in einer Farbe gehalten, sondern driftet von warmen Gold- und Orangetönen, über kühles Nachtblau (als der Koch an Stelle des verletzten Jungen Pup dem Liebespaar Essen bringt) in schwarze, von kaltem weißen Licht und blassem Braun durchbrochene Dunkelheit während der Ermordung Michaels. Das Bücherlager ist also im Gegensatz zu den anderen Schauplätzen anfälliger auf Farbeinflüsse, sei es die gold-orangene Lichtaura des Liebespaars, das Film-Nachtblau oder Spicas Finsternis. Der Dieb ist kein allmächtiger Farbgeber, auch wenn er es gerne wäre. Einmal – Spica ist gerade dabei, seinen Männern Tischmanieren beizubringen und sich als versierten Gourmet hervorzutun – verlangt er, sein Schild über der Tür des Restaurants anbringen zu lassen und schlägt vor, den Speisesaal neu zu streichen: „Gold, it needs more gold. How about gold and blue?“¹⁵⁷ Eine Geste, die seinen Machtdrang offenbart. Bei all dem Kontrolleifer entgeht Spica, dass seine Macht über Georgina durch die sich anbahnende Liebesaffäre zwischen ihr und Michael im selben Moment zu schwinden beginnt. Der Raum sollte in protzigem Gold und Blau erstrahlen, nicht zuletzt, um den Umsatz zu steigern, wie seine Kritik an Richards mangelhaftem Geschäftssinn deutlich macht. Der Tyrann versteht es, seine Umwelt und damit auch die Umgebungsfarben zu vereinnahmen und für seine Zwecke zu instrumentalisieren. Denn, indem er über seine Umgebung Macht ausübt, beherrscht er auch gleichzeitig die Umgebungsfarben. Wenn die Figuren also die jeweils dominante Raumfarbe adaptieren, zeigt dies zumindest an, dass sie sich in Spicas Einflussbereich befinden.

In einer Szene äußert sich Spicas Machteinfluss besonders deutlich durch Farbeveränderung. Der Dieb hat für seinen Rivalen Fitch spontan eine Musik- und Tanzshow im Speisesaal des *Le Hollandais* organisiert. Als die Tänzerinnen und Musikanten den Raum betreten, befiehlt Spica, Tische und speisende Gäste zu entfernen, um genügend Platz für die Show zu gewinnen.

Er schnippt mit dem Finger worauf ein unmittelbarer Lichtwechsel stattfindet.

Die Beleuchtung, eben noch neutral und weiß, färbt alle Personen im Speisesaal rot. Nun sind neben den ohnehin schon roten Gegenständen und Kleidungsstücken auch die Gesichter in rotes Licht getaucht. Es kommt zu Handgreiflichkeiten zwischen Spicas Bande und Gästen, die sich weigern, ihren Tisch zu verlassen. Der Dieb lässt es sich nicht nehmen, einen aufmüpfigen Mann persönlich zu erniedrigen, indem er ihm Suppe über den Kopf schüttet. Schließlich werden die erschrockenen Gäste mit Gewalt entfernt. Spica markiert mit rotem

¹⁵⁷ Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber. Regie: Peter Greenaway. Drehbuch: Peter Greenaway. Frankreich/Niederlande/Großbritannien: Allarts Cook Ltd., 1989. (Orig.: *The Cook, The Thief, His Wife And Her Lover*). Fassung: DVD, Universal Pictures 2003, 119'. 00:15:08.

Licht, dem in diesem Moment niemand ausweichen kann, seinen Herrschaftsbereich. (Abb. 15)

Spica ist nur partiell von der Umgebungsfarbe abhängig. Dass ihm die Tyrannenherrschaft über seine Umwelt zwangsläufig auch eine gewisse Macht über die Farben bzw. das System verleiht, wurde bereits erläutert. In zwei Szenen wird Spica, der sonst stets neutral ausgeleuchtete Dieb, von farbigem Licht eingefärbt. Nachdem Spica von der Affäre zwischen seiner Frau und Michael erfahren und der Verräterin eine Gabel ins Gesicht gerammt hat, setzt er sich benommen vor Wut an seinen Tisch im Speisesaal, isst ein Stück Brot und starrt ins Leere. Langsam steigt rotes Licht an ihm empor, bis sein gesamtes Gesicht rot erglüht. (01:10:27) Spicas Machtverlust äußert sich im plötzlichen Schwinden seiner Farbresistenz; die Farbe erobert sich ihre Macht zurück und übermannt den Dieb. Es folgt ein Tobsuchtsanfall, in dem Spica nach seiner Frau brüllend durch die Räume des Restaurants poltert. Unterdessen verhilft der Koch dem gejagten Liebespaar zur Flucht. In der Küche schließlich, packt sich der Dieb Messer und Gabel und schwört: „I’ll kill him and I’ll eat him!“¹⁵⁸ Diesmal ist es das grüne Licht der Küche, dass den racheschwörenden Dieb einnimmt, und die Serviette an seinem Kragen, eben im Speisesaal und der Toilette noch strahlend weiß, hat sich ebenfalls grün gefärbt. (Abb. 16)

Greenaways Farbordnung muss als ein gegebenes System verstanden werden, in dem sich die Figuren je nach Machtstatus positionieren. Somit stellt sich nicht die Figur als wirklich mächtig und autonom heraus, die Einfluss auf die Raum- bzw. Umgebungsfarbe, und damit auf die übrigen Personen hat, sondern Macht wird durch Farbimmunität signalisiert.

4.3.2.2 Der Koch – Richard Borst

Eine solche Farbimmunität ist zunächst bei dem Koch Richard festzustellen. Die Arbeitskleidung von Greenaways Alterego bleibt durchgehend weiß. „Der Koch, das bin selbstverständlich ich. Der Koch ist der Regisseur. Er stellt das Menü zusammen, er legt die Sitzordnung der Gäste fest, er gibt den Liebenden Unterschlupf, er bereitet den Leichnam des Liebhabers zu. Der Koch ist ein Perfektionist und Rationalist, ein Porträt von mir.“¹⁵⁹ Die

¹⁵⁸ Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber. Regie: Peter Greenaway. Drehbuch: Peter Greenaway. Frankreich/Niederlande/Großbritannien: Allarts Cook Ltd., 1989. (Orig.: The Cook, The Thief, His Wife And Her Lover). Fassung: DVD, Universal Pictures 2003, 119°. 01:14:18.

¹⁵⁹ Kilb, Andreas: Der Koch bin ich. Ein Gespräch mit Peter Greenaway. In: DIE ZEIT. (24.11.1989) Nr. 48.

Küche ist der Raum des Kochs und damit auch der von Greenaway selbst, denn das ausgerechnet dieser grün ist, kann als selbstreferentieller Kommentar verstanden werden.

Der Machtstatus des Kochs wird durch dessen durchgehend weiße Arbeitskleidung signalisiert. Er steht über den Dingen, fungiert als ordnendes Prinzip und wird selbst von Spica geachtet. Der Darsteller Richard Bohringer meint über seine Rolle, der Koch sei wie ein Engel, der alles sehe und der die Vernunft repräsentiere.¹⁶⁰ Das Küchenpersonal kann folglich als eine Schar von Helferengeln verstanden werden, die ebenfalls weiß gekleidet durch die Küche in Richards Umlaufbahn kreisen. Die Küche ist ein reiner, heiliger Ort, in dem der gutmütige Koch waltet. Die Räume unterscheiden sich nicht nur durch ihre Farben, ihnen sind auch verschiedene musikalische Themen zugeordnet. In den Küchenszenen erklingt das *Miserere* aus dem Aschermittwochs-Psalm 51, das von dem Küchenjungen Pup in Sopran gesungen wird. „Wash me. And I shall be whiter than snow“¹⁶¹ singt der Knabe mit weißblondem Haar und verweist damit auf die Reinheit der unbunten Farbe Weiß.

Der Koch in weißem Gewand und der Dieb in schwarzem Anzug stehen allein schon durch die Farbe ihrer Kleidung in Opposition zueinander. Versteht man den roten Speisesaal als Spicas Raum – in der Tat ist dort sein Machteinfluss am stärksten – und die grüne Küche als das Terrain des Kochs, so unterstreicht der Umstand, dass es sich bei den Farben Rot und Grün um Komplementärfarben handelt, die These von der Gegenspielerkonstellation, in der sich der Koch und der Dieb gegenüberstehen. Man kann in gewisser Hinsicht die beiden Figuren auch als Vertreter von Gut und Böse verstehen, wobei Spica besonders deutlich luziferische Charakterzüge trägt. In der ersten Küchenszene bringen der Dieb und seine Männer große, bunte Neon-Inschriften in die Küche, die zu Demonstrationszwecken sofort aufgestellt und angeschlossen werden. Der Neon-Lichtbringer Spica befiehlt den Schriftzug anzuschalten, um dem Koch zu demonstrieren, wie das Restaurant zukünftig heißen soll. *SPICA & BOARST* flackert in Neon-Grün und Neon-Blau kurz auf, um im nächsten Moment einen Kurzschluss auszulösen und zu erlischen. Auch die Beleuchtung in der Küche und im Speisesaal fällt aus. Damit hat Spica Finsternis über alle gebracht. Der Koch, so Willem van Reijen, zeige „gottähnliche Züge“ und stelle den Antipoden zum Dieb dar, „zum nahezu

¹⁶⁰ Lüdeke, Jean: Die Schönheit des Schrecklichen. Peter Greenaway und seine Filme. Bergisch Gladbach: Lübbe, 1996. S. 126.

¹⁶¹ Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber. Regie: Peter Greenaway. Drehbuch: Peter Greenaway. Frankreich/Niederlande/Großbritannien: Allarts Cook Ltd., 1989. (Orig.: *The Cook, The Thief, His Wife And Her Lover*). Fassung: DVD, Universal Pictures 2003, 119'. 00:06:00.

metaphysisch Bösen, zu jener Gestalt, die sich als ‚Fürst dieser Welt‘ präsentiert.“¹⁶² (Abb. 17)

Der Koch erklärt Georgina, auf die Kriterien hin befragt, die seine Preisgestaltung beeinflussen, dass er für schwarze Zutaten am meisten berechne.

I charge a lot for anything black. Grapes, olives, blackcurrants. People like to remind themselves of death, eating black food is like consuming death, like saying: „Death, I’m eating you.“ Black truffles are the most expensive. And caviar. Death and birth. The end and the beginning. Don’t you think it’s appropriate that the most expensive items are black?¹⁶³

Viel berechnet er auch für Eitelkeit. Neben Diätmenüs sind Aphrodisiaka wie Spargel oder Austern ebenfalls besonders teuer. Laut Kremer, der in Greenaways *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber* saturnisch-melancholische Emblematik sucht, handelt es sich bei den schwarzen Zutaten um saturnische Früchte (Trauben, Oliven, Schwarze Johannisbeeren). Schwarz sei auf der melancholischen Farbskala die wichtigste. Kremer meint, der Koch führe der Wertschätzung der saturnischen Früchte „einen psychologischen Erklärungsversuch ein, der in einer Art Depotenzierung des Todes gipfelt. Die metaphorische Bewältigung des Todes findet ihre buchstäbliche Konsequenz in der konkreten Einverleibung des Todes, repräsentiert in den schwarzen Früchten der Melancholie.“¹⁶⁴ Zur Verspeisung des toten Michaels mit anschließender Hinrichtung Spicas erscheint der Koch ausnahmsweise in schwarzem Wrack, passend gekleidet für die Stunde des Todes.

4.3.2.3 Der Liebhaber – Michael

Michael ist neben dem Koch der Zweite, der sich durch vollkommene Farbresistenz auszeichnet. Seine Kleidung ist stets bräunlich und auch in seinem Raum, dem Bücherdepot, dominieren Brauntöne. Konsequenterweise lässt Greenaway Michael am Ende von *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber* zunächst von Georgina mit einem braunen Leichentuch zudecken und schließlich vom Koch kross gebraten mit brauner Kruste kredenzen. Michael nimmt aufgrund seiner braunen Eigenfarbe eine Sonderstellung ein, die

¹⁶² van Reijen, Willem: Peter Greenaway: *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber*. In: Nagl, Ludwig (Hrsg.): *Filmästhetik*. Berlin: Akad.-Verl.; Wien: Oldenbourg, 1999. S. 187.

¹⁶³ *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber*. Regie: Peter Greenaway. Drehbuch: Peter Greenaway. Frankreich/Niederlande/Großbritannien: Allarts Cook Ltd., 1989. (Orig.: *The Cook, The Thief, His Wife And Her Lover*). Fassung: DVD, Universal Pictures 2003, 119°. 01:40:05-01:40:51.

¹⁶⁴ Kremer, Detlef: *Peter Greenaways Filme. Vom Überleben der Bilder und Bücher*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995. S. 197-198.

sich schwer einordnen lässt. Kremer nähert sich der Figur Michael über deren Namen an und deckt Verweise auf Motive der christlichen, jüdischen und ägyptischen bzw. griechisch-römischen Kultur auf. Es liegt nahe, dass Michael mit dem gleichnamigen Erzengel in Verbindung gebracht wird. „Der katholische Heiligenkalender feiert den Erzengel Michael am 29.9., dem Tag, an dem in Volksbräuchen der Sommer zu Ende geht und der Herbst, die saturnische Jahreszeit, beginnt.“¹⁶⁵ Auch „in der kulinarischen Zubereitung und kannibalischen Verspeisung des Liebhabers und Erzengels Michael“ sind Verweise auf Saturn zu erkennen, da „Kannibalismus (...) seit je als Domäne desjenigen Titanen abgehandelt [wurde], der als Kronos/Saturn seine eigenen Kinder frisst.“¹⁶⁶ Dunkelbraun, die Farbe, in der Michael durchgehend gekleidet ist, ist laut Kremer „eine der saturnischen Grundfarben.“¹⁶⁷

Der einsame melancholische Leser Michael lebt in seiner eigenen Welt. Er trägt die goldbraunen Farbtöne seiner Bücherhöhle, in der er französische Literatur bzw. Bücher über die Französische Revolution von 1789 hortet, am Leibe mit sich herum und in jeden Raum hinein. Er steht Spica, dem vulgären ungebildeten Schwätzer, als schweigsamer – er spricht erst nach einer knappen Stunde im Film das erste Wort – Gebildeter gegenüber. Seine Eigenfarben legt er auch dann nicht ab, wenn er sich heimlich mit Georgina trifft und mit ihr schläft. Beim ersten Liebesakt in der Damentoilette, deren gleißendes Weiß nur vom hereinströmenden roten Licht beim öffnen der Türe zum Korridor durchbrochen wird, behält Michael seine Kleidung zum Teil an. Wenn er sich bei den heimlichen Rendezvous in den Speisekammern der Küche vollkommen entblößt, ersetzt gold-gelbes Licht auf seinem Körper das Braun seiner Kleider.

Dass Michael eine Figur ist, die unbestimmt bleibt und wie ein Wesen aus einer anderen Welt außerhalb des (Farb)Systems wirkt, zeigt sich auch in seiner Braunfarbigkeit. Denn Braun wird unter den Spektralfarben nicht angeführt, wodurch die Figur Michael innerhalb des Farbsystems schwer einzuordnen ist. Die gesamte Palette der Regenbogenfarben scheint in Räumen und an Figuren auf. Auch das alle Spektralfarben in sich vereinende Weiß des Kochs und der Toilette, oder Schwarz, Chiffre für Macht, Auflehnung und Tod, erfüllen klar definierbare Funktionen innerhalb der Farbordnung – Weiß als Ursprung der Spektralfarben, Schwarz als farblose Finsternis.

¹⁶⁵ Kremer, Detlef: Peter Greenaways Filme. Vom Überleben der Bilder und Bücher. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995. S. 170.

¹⁶⁶ Ebd. S. 170.

¹⁶⁷ Ebd. S. 197.

4.3.2.4 Die Frau – Georgina

Georgina ist am anfälligsten für Umfärbungen. Ihre stets edle Gewandung passt sich den jeweiligen Raumfarben an. Wie bereits erwähnt, spiegelt diese Chamäleonartigkeit Georginas Unterwürfigkeit wider. Im Laufe des Films jedoch lehnt die Gepeinigte sich mit kleinen Gesten immer mehr gegen Spica auf. Obwohl Spica ihr ständig befiehlt, nicht zu rauchen, lässt sie es sich nicht nehmen, immer wieder eine Zigarette anzustecken. Ein anderes Mal korrigiert die Diebesgattin ihren Mann, wenn dieser etwa das französische Wort für Fisch (Poisson) falsch ausspricht. Für diese Korrektur, die Georginas überlegenen Bildungsgrad gegenüber Spica deutlich macht, wird sie von diesem sofort abgestraft. „What did you say, Georgie? What did you say? What did you say?“¹⁶⁸ wiederholt sich Spica und schlägt Georgina die Menükarte viermal ins Gesicht, woraufhin diese nicht etwa verstummt, sondern erneut „Poisson“ korrekt ausspricht. Dieser kleinen Gesten der Auflehnung lassen sich etliche weitere hinzufügen. Der mutigste und verhängnisvollste Akt der Auflehnung ist natürlich die Liaison, die sie mit Michael wagt.

In der ersten Szene bemängelt Spica Georginas Garderobe, sie solle wenn sie Schwarz trage gefälligst nicht rauchen. „You look like a tart in black“ schimpft Spica, worauf ihm Georgina widerspricht „It’s not black. It’s blue.“ Darauf wieder Spica: „It’s black, and don’t smoke. It’s sloppy in a women.“¹⁶⁹ Dieser kurze Dialog in der Eingangsszene lässt sich als Vorzeichen für Georginas Emanzipationsprozess, der am Ende des Films in der Erschießung Spicas gipfelt, lesen. Denn Georginas Kleider geben in Momenten der Auflehnung ihre Farbabhängigkeit auf und werden schwarz und Immun gegenüber den Raumfarben. „Her mini-boots, the fringe on her gloves, and her Givenchy-style hat of feathers are always black. A kind of protective coloring, Georgina’s clothes stop reflecting their surroundings the farther she gets from Spica’s influence.“¹⁷⁰ Dass sich also Spica an Georginas schwarzem Aufzug stört, verwundert nicht weiter, deutet dies doch seine Angst vor dem Verlust der Macht über seine Frau an. Der Dieb prophezeit in seinem gewohnt derben Tonfall, was sich im Laufe des Films bewahrheiten wird. Georgina wird sich langsam aus seinen Fängen befreien und einem anderen Mann, Michael, hingeben.

Ein erstes herausragendes Aufbegehren wagt Georgina, als ihr Mann Spica den einsam an seinem Tisch sitzenden und in ein Buch versunkenen Michael auffordert, mit an seine Tafel

¹⁶⁸ Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber. Regie: Peter Greenaway. Drehbuch: Peter Greenaway. Frankreich/Niederlande/Großbritannien: Allarts Cook Ltd., 1989. (Orig.: *The Cook, The Thief, His Wife And Her Lover*). Fassung: DVD, Universal Pictures 2003, 119’. 00:09:25.

¹⁶⁹ Ebd. 00:04:41-00:04:53.

¹⁷⁰ Lawrence, Amy: *The Films of Peter Greenaway*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. S. 182.

zu kommen. Spica meint, Michael lese nur, weil er einsam sei und stellt ihm seine Frau Georgina vor. Diese ist sichtlich beunruhigt, sind dieser Begegnung mit dem stillen Leser doch bereits heimliche und intime Treffen auf der Toilette vorausgegangen. Spica verlangt von Georgina, sich in Konversation zu üben und fordert sie auf, etwas über sich zu erzählen. Er beginnt ihr Sätze vorzusprechen, die weniger über Georgina aussagen, als vielmehr über seinen Reichtum und seine angebliche Gönnerhaftigkeit: „Tell Michael you live in a big house and you spend £400 a week on clothes.“ Brav wiederholt die peinlich berührte Georgina die vorgekauften Sätze, bis Spica sie bittet, sich etwas mehr Mühe zu geben. Sie fährt fort und erzählt, dass sie zu einem guten Friseur und einem guten Zahnarzt gehe. Nun fasst sich die Blamierte aber ein Herz und beginnt, intime Details auszulaudern, sehr zum Ärgernis Spicas. „I go to a good gynaecologist.“ Unbeirrt von Spicas Ermahnungen, das Thema zu wechseln, erzählt sie weiter, dass sie nach drei Missgeburten unfruchtbar sei. Auf die ablenkende Frage Spicas an Michael, was dieser denn mache, steigt dieser in das aufmüpfige Spiel ein und erwidert, er sei Gynäkologe. Unbeeindruckt von der zunehmenden Wut ihres Mannes setzt Georgina dieser absurden Konversation die Krone auf indem sie sagt: „Beeing infertile makes me a safe bet for a good screw.“ „Shut up, Georgie!“ brüllt Spica, entschuldigt sich für das Benehmen seiner Gattin und befiehlt, Michael an seinen Tisch zurückzuführen. Daraufhin packt er Georgina im Nacken, verdreht ihren Arm und verlässt mit ihr den Speisesaal. In der Küche stellt er sie zur Rede. Georginas Kleid ist an diesem Abend Schwarz, ihre eleganten Handschuhe wechseln von kräftigem Rot im Speisesaal in blasses Grün in der Küche. Nahezu farbimmun bietet sie ihrem tobenden Tyrannengatten die Stirn. „What the hell do you think you’re doing? Eh? Telling a complete stranger intimate details about us?“ brüllt Spica, worauf Georgina erwidert „It’s not about us. It’s about me.“ Der Dieb fragt, was es mit dem Gynäkologen auf sich habe und dass er besser eine Frau sei, da er nicht dulde, dass ein fremder Mann an seiner Frau herum mache. Georgina legt mutig nach, indem sie sich über Spicas bisheriges Geschwätz über hungernde Äthiopier, Inder, die ihren eigenen Urin trinken, Juden etc. belustigt. Ihr Gynäkologe sei „a man. He’s Jewish. And he’s from Ethiopia. (...) His mother is a Roman-Catholic, he’s been in prison in South-Africa, he’s as black as the ace of spades and probably drinks his own pee.“ Spica kann nur noch mit Gewalt reagieren, schlägt seiner Frau in die Magengrube und zerrt sie nach draußen. (Abb. 18) (00:50:12-00:54:55) „Georgina’s affair with Michael is the most important way she resists Albert, claims the restaurant as her own space, and re-creates herself as an individual.“¹⁷¹

¹⁷¹ Lawrence, Amy: *The Films of Peter Greenaway*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. S. 181.

Als Georgina sich zum letzten Mal von Michael verabschiedet und das Bücherlager verläßt, um den mißhandelten Küchenjungen Pup im Krankenhaus zu besuchen, trägt sie bereits ein schwarzes Federkleid. Zum einen verweist diese schwarze Garderobe auf Georginas letzte Etappe auf ihrem Weg der Emanzipation, andererseits hat sie hiermit bereits vorahnungsvoll den Trauerflor in der Farbe des Todes angelegt, da Michaels Ermordung durch Spica und seine Männer unmittelbar bevorsteht. Als Georgina später den Koch in seiner Küche aufsucht und ihn bittet, Michaels Leichnam zu braten, ist sie komplett in einen schwarzen Mantel gehüllt. Sie schmiedet Rachepläne, hat den Entschluß gefasst, der Tyrannenherrschaft Spicas ein Ende zu setzen; „Michael, all this must finish.“¹⁷²

In der Schlußszene kommt es zur Kehrtwende, das Mächteverhältnis erfährt eine Umkehrung, was sich wiederum durch die Farbgebung äußert. Spica folgt einer persönlichen Einladung von Georgina und erscheint pünktlich im *Le Hollandais* in Begleitung seines Mitarbeiters Mitchel, einem „nervösen 17jährigen Psychopath[en]“ und Grace, „Georginas Mutter, eine[r] 65jährigen verschlumpten Vettel.“¹⁷³ Er wundert sich beim Betreten des Speisesaals durch die Hintertür: „What’s going on here? Why do I suddenly have to come in to my own restaurant like a stranger?“¹⁷⁴ Der Dieb irrt sich, er ist nicht mehr Herr im Haus. Georgina erwartet den Todgeweihten in einem extravaganten Abendkleid, bestehend aus einer Art rotem Unterrock, der zwischen den riesigen Maschen eines schwarzen Netzkleids hervorschimmert. Eine meterlange schwarze Netzschleppe ist am hinteren Teil des Kleides befestigt, die sich tief in den roten Raum ausbreitet und am Ende von einer Restaurantangestellten getragen wird. Ein anmutiger schwarzer Stehkragen aus Federn umgibt Georginas Hals und komplettiert das majestätisch anmutende Kostüm. Warmes, rot-goldenes Licht erfüllt den Raum. Nun ist es Georgina, die den Raum und seine Farbe(n) beherrscht. Ruhig und überlegen läßt sie Spicas anfängliche Beschimpfungen über sich ergehen und ebenso seine weinerlich gewinselte Bitte, alles zu vergessen, perlt an ihr ab. Dass sie vom roten Licht beschienen wird und das ihr Unterrock und dessen Ärmel rot glänzen indiziert nun nicht mehr ihre Unterworfenheit unter das Farbensystem bzw. unter Spicas Machtsphäre, es zeigt, dass sie die Farbe an sich gerissen hat und mehr beherrscht, als Spica es jemals vermochte. Georgina hat neben dem Koch Richard auch die Belegschaft des *Le Hollandais*, frühere Opfer Spicas und übergelaufene

¹⁷² Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber. Regie: Peter Greenaway. Drehbuch: Peter Greenaway. Frankreich/Niederlande/Großbritannien: Allarts Cook Ltd., 1989. (Orig.: *The Cook, The Thief, His Wife And Her Lover*). Fassung: DVD, Universal Pictures 2003, 119°. 01:38:49.

¹⁷³ Greenaway, Peter: *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber*. Drehbuch. Zürich: Haffmans Verlag, 1989. S. 9.

¹⁷⁴ Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber. Regie: Peter Greenaway. Drehbuch: Peter Greenaway. Frankreich/Niederlande/Großbritannien: Allarts Cook Ltd., 1989. (Orig.: *The Cook, The Thief, His Wife And Her Lover*). Fassung: DVD, Universal Pictures 2003, 119°. 01:47:50.

Bandenmitglieder um sich geschart. Die Rachearmee steht geschlossen, in rot-goldenes Licht getaucht, hinter dem Racheengel Georgina und erwartet das Urteil über den Tyrannen. (Abb. 19)



Abb. 12



Abb. 13

Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19

5 Die fabelhafte Welt der Amélie/Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (2001)

5.1 Die fabelhafte Welt der Amélie – Handlung

Amélie Poulain ist ein junges Mädchen, das bei seinen Eltern, einem Militärarzt a.D. und einer labilen und nervösen Lehrerin aufgewachsen ist. Aufgrund eines vermeintlichen Herzfehlers durfte sie nie mit anderen Kindern spielen, weshalb sie sich zum Zeitvertreib in eine Fantasiewelt flüchtete. Am 30. August 1997 – Amélie ist mittlerweile erwachsen und lebt in einer Wohnung in Montmartre – erfährt sie im Fernsehen vom Unfalltod von Prinzessin Diana in Paris. Vor Schreck lässt sie die Verschlusskappe einer Parfümflasche fallen, durch deren Aufprall sich eine Fliese aus der Badwand löst und den Zugang zu einem Versteck in der selbigen offenlegt. Amélie findet eine Box mit Kinderspielzeug, die Jahrzehnte lang dort verborgen lag. Sie macht sich auf die Suche nach dem Besitzer und begegnet dabei Nachbarn wie der Concierge, dem Maler, dem Gemüsehändler und dessen Eltern. In einer Metrostation trifft sie auf Nino, als dieser gerade weggeworfene Passbilder unter einem Fotofixautomaten hervorfischt und ist sichtlich von ihm angetan. Schließlich macht sie den Besitzer der Schatzkiste ausfindig, einen älteren Herrn Namens Dominique Bretodeau, und spielt ihm diese zu, ohne sich zu erkennen zu geben. Gerührt vom plötzlichen Auftauchen seiner Kindheitserinnerungen beschließt Bretodeau sich wieder mit seiner Familie zu versöhnen. Amélie fasst daraufhin den Entschluß, sich von nun an aktiv in das Leben anderer einzumischen und ihnen zu helfen. Als erste gute Tat gibt sie einem blinden Mann eine Tour durch die Straßen von Montmartre und erzählt ihm, was um ihn herum geschieht. Dann stiehlt sie den Gartenzwerg aus dem Garten ihres reisemüden Vaters, um ihn mit einer befreundeten Stewardess um die Welt zu schicken, die dem Stubenhocker wiederum Polaroidbilder des Zwergs vor verschiedenen Wahrzeichen aus aller Herren Länder schickt. Amélie begegnet abermals Nino, der einen mysteriösen Mann mit Glatze und roten Turnschuhen verfolgt und dabei sein Sammelalbum voller weggeworfener Passfotos verliert. Sie nimmt das Album an sich und wird von nun an versuchen, Nino ausfindig zu machen. Sie vertraut sich ihrem Nachbarn, dem gebrechlichen Maler Dufayel an. Im Café zettelt Amélie eine Liebschaft zwischen der Hypochonderin Georgette und dem chronisch eifersüchtigen Joseph an und schleicht sich in die Wohnung des Gemüsehändlers, um ihm als Rache für den groben Umgang mit seinem geistig zurückgebliebenen Angestellten Lucien dort einige Fallen zu stellen. Inzwischen hat sie erfahren, dass Nino in einem Sexshop und in einer Geisterbahn arbeitet, wo sie ihn schließlich findet. Es folgt ein Versteckspiel vor der Sacré-Coeur, beim Foire du Trône, in der Metro und den Bahnhöfen und bald sucht auch Nino nach Amélie. Als

nächstes entwendet Amélie der Concierge die Briefe ihres verstorbenen Mannes, der vor vielen Jahren mit einer Anderen durchgebrannt ist. Sie kreiert aus Versatzstücken der alten Briefe einen Neuen, in dem der Ehebrecher der Witwe seine Reue offenbart, und lässt ihn der Concierge als Fundstück aus einem vor Jahren verunglückten und nun geborgenen Flugzeug zukommen. Inzwischen hat sich das Geheimnis um den mysteriösen Mann mit den roten Turnschuhen, den Nino verfolgte, da er unzählige Fotos von ihm gefunden und gesammelt hatte, gelüftet – das Phantom ist nämlich in Wahrheit ein Techniker für Fotofixautomaten. Bei einer arrangierten Verabredung mit Nino im Café macht Amélie einen Rückzieher. Schließlich taucht der Verehrte bei Amélie zuhause auf, als diese soeben vom Glück mit ihm träumt. Sie küssen sich. Im Epilog fahren die beiden glücklich vereint auf einem Mofa durch die Straßen von Paris.

5.2 Die fabelhafte Welt der Amélie – Hintergrund

Jean-Pierre Jeunets vierter Film *Die fabelhafte Welt der Amélie/Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001) ist eine französisch-deutsche Koproduktion und wurde in Paris (Außenaufnahmen) und Köln (Innenaufnahmen im Studio) gedreht. Nach diversen Kurzfilmen, zwei Langfilmen in Zusammenarbeit mit Marc Caro *Delicatessen* (1991) und *Die Stadt der verlorenen Kinder/La cité des enfants perdus* (1995) und einem Abstecher nach Hollywood mit *Alien – Die Wiedergeburt/Alien: Resurrection* (1998), wollte Jeunet einen eigenen Film machen, der positiver war als seine düsteren Vorgänger:

After *Alien*, I realised I had never made a truly positive film. This was of interest to me: building, rather than destroying presented me with a new, interesting challenge. I wanted to make a sweet film at this point in my career and life, to see if I could make people dream and give them pleasure.¹⁷⁵

25 Jahre habe er diesen Film mit sich herumgetragen und stets persönliche Erinnerungen bzw. Erfahrungen gesammelt. Bevor er sich an dieses Projekt wagte, etablierte er in seiner Zusammenarbeit mit Caro seinen persönlichen visuellen Stil, der in erster Linie von Comics und Animation beeinflusst ist. In einem seiner frühen preisgekrönten Kurzfilme, *Foutaises* (1989), setzte er bereits die Idee der Charakterisierung einer Figur durch die Aufzählung der Dinge, die sie mag und nicht mag, um; diese filmische Form eines Steckbriefs griff er in *Die*

¹⁷⁵ Pride, Ray: Magnificent Obsession. In: Filmmaker. Fall 2001.
http://www.filmmakermagazine.com/fall2001/features/magnificent_obsession.php
Zugriff: 09.07.2009.

fabelhafte Welt der Amélie nochmals auf. Außerdem zeigte sich bereits in diesem schwarzweißen Kurzfilm Jeunets Hang zu collageartig verarbeiteten Stockshots, mittels derer er die Vorzüge und Abneigungen seiner Hauptfigur illustrierte. Die durch special effects bzw. digitale Filmtechnologie durchstilisierten Bilder von *Delicatessen* und *Die Stadt der verlorenen Kinder* bewirkten, dass die Filme des Duos Jeunet/Caro mit dem *cinéma du look* der 1980er Jahre verglichen wurden, nicht zuletzt, weil ihr Stil deutliche Einflüsse von Werbe- und bande-dessinée-ästhetik aufwies. Hinsichtlich der Farben sind beide Filme ebenfalls stilistische Vorreiter von *Die fabelhafte Welt der Amélie*, da ihnen durch Sepia- bzw. Gelb-Grün-Töne ein entrückter, fantastischer Retro-Look verliehen wurde.

Wie bei seinen vorangegangenen Filmen konzentrierte sich Jeunet stark auf einen bestimmten Look, den er mit einem in Zusammenarbeit mit Luc Desportes angefertigten cartoonartigen Storyboard akribisch vorbereitete. In der außergewöhnlich aufwendigen Postproduktion, die bei einem Gesamtbudget von FF 76.58 Mio., mit FF 16 Mio. zu Buche schlug, wurde dem Film schließlich mittels hochmoderner digitaler Filmtechnologie bzw. CGI (computer generated images) der gewünschte Look verliehen.¹⁷⁶

Mit der Erschaffung eines sauberen idealisierten Postkarten-Paris, brachte Jeunet Kritiker wie Serge Kaganski gegen sich auf. Kaganski löste mit einem in *Libération* veröffentlichten offenen Brief mit dem Titel *Amélie pas jolie* eine kontroverse Debatte über den Film aus, zu einem Zeitpunkt, als *Die fabelhafte Welt der Amélie* vom französischen Publikum gefeiert wurde.

Kaganski's argument was articulated around three issues: the stilted aesthetic of the film, its retrograde representation of a sanitised France and the resulting effect of promoting Le Pen's National Front ideology. More specifically, Kaganski deplored the erasure of ethnicity in the film ('nettoyage'), which contradicted the sexual and cultural diversity that characterises the real-life Montmartre and Paris in general. His article thus suggested that the world of *Amélie* promoted backward-looking and conservative values.¹⁷⁷

Jeunet betonte stets die bewußte Entfremdung des Schauplatzes Paris und dass eine realistische Repräsentation der Stadt nie seine Intention gewesen sei. Mit Kaganski kommentierte ein Kritiker diesen Unterhaltungsfilm, für den Film ein Instrument zur Vermittlung eines besseren Verständnisses der Welt und für ihre Erforschung ist, sowie ein Behelfsmittel für das Erfahrbarmachen vom Lauf der Zeit. Isabelle Vanderschelden weist darauf hin, dass die *Kaganski Kontroverse* bezeichnend für den Zwiespalt zwischen dem Geschmack der breiten Massen in Frankreich und einem dem französischen Autorenfilm

¹⁷⁶ Vanderschelden, Isabelle: *Amélie*. Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 2007. S. 19-20.

¹⁷⁷ Ebd. S. 83.

verhafteten, für Realitätstreue bzw. Authentizität im Film plädierenden Kritiker-Establishments sei. Die Kontroverse um *Die fabelhafte Welt der Amélie* spiegle die Gespaltenheit des französischen Films wieder, die spätestens im *cinéma du look* der 1980er Jahre in dieser Form deutlich wurde. Regisseure wie Luc Besson und Jean-Jacques Beineix trugen mit ihren von Hollywood beeinflussten, werbeästhetischen visuellen Hochglanzspektakeln zur Entstehung dieser Strömung maßgeblich bei, die seitens der Kritiker überwiegend mit Ablehnung bedacht wurde. Jeunet reihte sich in die Reihe der Regisseure in Frankreich ein, die sich vom Postulat des *auteur* Films der *Nouvelle Vague* wegbewegten („After Nouvelle Vague, everything had to be ‘realistic.’ But I hate that“¹⁷⁸) und einem neuen Kino mit postmodernen Einflüssen zuwandten, für das eine kommerzielle Ausrichtung nicht unmittelbar einer Schmach gleichkam. Jeunets Filme weisen unverkennbar postmoderne Züge auf, was in der Analyse der Farbästhetik in *Die fabelhafte Welt der Amélie* noch näher beschrieben werden soll.

Mit ihren düsteren Fantasy-Filmen leisteten Jeunet und Caro in den 1990er Jahren Pionierarbeit auf dem Gebiet der digitalen Filmtechnologie und verhalfen dem Special Effects Unternehmen Duboi zum Erfolg.

Ob die Kritik an Jeunets „schöngefärbten“ Paris, einer *cleanen* Repräsentation von Montmartre, in der ethnische bzw. kulturelle und sexuelle Vielfalt ausgeblendet, Graffiti und Müll in den Straßen weggretuschiert wurde, berechtigt ist, bleibt fraglich. Jeunet selbst hielt sich aus der kontroversen (politischen) Debatte, die von Kaganski ausgelöst wurde, weitgehend heraus, betonte stets die absichtlich „unrealistische“ Repräsentation von Paris und sah das Problem eher im generellen Mißtrauen gegenüber kommerziellem Erfolg in Frankreich. Offen lehnt Jeunet das Kino der *Nouvelle Vague* ab und wehrt sich gegen die Vorwürfe Kaganskis:

The Nouvelle Vague was -- ugh! -- terrible, really terrible for French cinema (...). Growing up, I got so bored with all these sad stories, films about couples fighting in their kitchen for two hours. Please, give us a break! (...) What this Kaganski says is so awful, so crazy (...). He only wants films that are completely real, like a documentary. Now that is Fascism! There has got to be room for other visions, no?¹⁷⁹

Für Kaganski und andere Kritiker wie Philippe Lançon, die dessen Haltung unterstützten, war wohl die fantastische Überhöhung von Jeunets Paris bzw. Montmartre nicht konsequent

¹⁷⁸ Pride, Ray: Magnificent Obsession. In: Filmmaker. Fall 2001.
http://www.filmmakermagazine.com/fall2001/features/magnificent_obsession.php
Zugriff: 09.07.2009.

¹⁷⁹ Zalewski, Daniel. Film; Going Sweet and Sentimental Has Its Rewards. In: The New York Times. Section 2. 28. Oktober 2001. S. 13 .

genug. Denn trotz unterschiedlicher Verfremdungsstrategien wie Special Effects, Farbmanipulation, CGI etc., ist die Narration von *Die fabelhafte Welt der Amélie* durch explizit genannte, real existierende Schauplätze wie z.B. das Café *Les Deux Moulins* in der Rue Lepic, in dem Amélie arbeitet, aber auch durch wahre Begebenheiten wie beispielsweise der tödliche Unfall von Prinzessin Diana am 30. August 1997, von dem Amélie am selben Tag im Fernseher erfährt, in der Realität verankert.

By blending shots of the present-day Montmartre with a variety of recycled past images, *Amélie* (re)constructs a timeless Paris, (...) and activates two contradictory impulses that feed the aesthetic representation of the city. On the one hand, the film is driven by a realist impulse legitimised by the authenticity of location shooting and an anchoring into daily routine. On the other hand, the locations go through a stylisation process facilitated by colour manipulation and the introduction of special effects. Temporal markers are voluntarily blurred, and as a result, the image of Montmartre presented in the film is ambivalent, bringing to mind at once an undefined past and a glossy tourist brochure.¹⁸⁰

Im Widerspruch zu der zeitlosen Retro-Atmosphäre, in dem das stilisierte Amélie-Paris offensichtlich schwebt, meint Jeunet, er habe die Geschichte unbedingt im heutigen Paris ansiedeln wollen. Gleichzeitig entlarvt er seinen Hang zu radikalen kosmetischen Eingriffen zugunsten einer Retro-Märchen-Ästhetik.

I tried to work outside as if I was on a stage. We modified a lot of the reality. But it was important that the film take place in the Paris of today, not in some kind of timeless dimension. For example, we changed things on the walls, got rid of graffiti, added signs. We made sure there were modern objects, ugly things in the corners of rooms. Then in postproduction, if we did not like a face in one corner, "Bye-bye people."¹⁸¹

Bei der Farbanalyse von *Die fabelhafte Welt der Amélie* ist wichtig, zunächst einen Überblick über die unterschiedlichen Einflüsse zu geben, die Jeunets (visuellen) Stil prägten. Zunächst ist festzuhalten, dass sich dieser Film verschiedener Genres bedient. Aus klassischen Hollywoodgenres wie dem Melodrama oder der *romantic comedy*, bis hin zu französischen Genres wie dem *cinéma du look* oder dem Poetischen Realismus, und auch dem Animationsfilm, klaut sich Jeunet Genre-Strategien zusammen und kreuzt sie für seinen individuellen Stil miteinander.

Ein herausragender Einflussgeber waren laut Jeunet Marcel Carné und Jacques Prévert, beides Vertreter des Poetischen Realismus der 1930er Jahre in Frankreich. In *Die fabelhafte Welt der Amélie* zeigen sich deutliche Züge dieser Filmströmung (Realismus gepaart mit lyrischer

¹⁸⁰ Ebd. S. 69-70.

¹⁸¹ Pride, Ray: *Magnificent Obsession*. In: *Filmmaker*. Fall 2001.

http://www.filmmakermagazine.com/fall2001/features/magnificent_obsession.php
Zugriff: 09.07.2009.

Stilisierung, populäre Pariser Milieus) und Jeunet bat seine Filmcrew, sich Filme wie *Hôtel du Nord* (1938) oder *Hafen im Nebel/Le quai des Brumes* (1938) von Carné vor Drehbeginn anzusehen, mit besonderem Augenmerk auf die außergewöhnlichen Kulissen.

(...) The Poetic Realism of the 1930s portrayed working-class and petit bourgeois characters (...). Similarly, *Amélie* focuses on such 'ordinary' people and assigns significance to period objects and the small details of the past (sweets, posters, shop windows, furniture).¹⁸²

Für die schwarzweißen Filme des Poetischen Realismus wurden in Studios detaillierte und zugleich stark stilisierte Nachbauten von Pariser Originalschauplätzen gebaut, während in *Die fabelhafte Welt der Amélie* zugunsten einer Retro-Atmosphäre Originalschauplätze bei den Dreharbeiten und in der Postproduktion stilisierend verändert wurden.

Surrealistisch im Sinne von „unusual, bizarre or supernatural“¹⁸³ nennt Vanderschelden diejenigen Effekte, die Jeunet beispielsweise zur Visualisierung von linguistischen Idiomem anwendet – z.B. zerfließt Amélie dank Special Effects förmlich in Tränen, als Nino das Café verlässt, oder sie bringt durch die Stadtführung Licht in das Leben des Blinden, als ein graphischer, orange-gelber Halo den beglückten Mann umstrahlt. Unter die surrealistischen Motive fallen darüber hinaus auch die visualisierten Tagträume und Gedanken der Figuren, wie etwa das animierte Krokodil, das die kleine Amélie mit einem Stethoskop untersucht, die Passbilder die zu Nino sprechen, die sprechenden Bilder in Amélies Wohnung, Wolken in Form von Teddybären oder auch nicht-diegetische Informationen wie beispielsweise rote Pfeile oder Kreise, die Bilddetails markieren etc.

Jeunet zitiert Kurosowa, wenn er sagt: „Every shot should be like a painting.“¹⁸⁴ In der Tat bezog der Regisseur einen Großteil seiner Inspiration aus Werken bildender Künstler, was vor allem Farbstimmungen betrifft. Das Gemälde *Le déjeuner des canotiers* (1881) von Renoir nimmt sogar eine zentrale Rolle im Film ein. Dufayel malt dieses Bild Jahr für Jahr aufs neue und das abgebildete Mädchen mit dem Glas wird in den Gesprächen zwischen dem Maler und Amélie zur Metapher für Letztere, da sie sich scheut, offen über die Probleme in ihrem eigenen Leben zu sprechen. Die Farbästhetik Jeunets und seines Kameramanns Bruno Delbonnel wird auch als „cinematic impressionism“¹⁸⁵ bezeichnet.

¹⁸² Vanderschelden, Isabelle: *Amélie*. Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 2007. S. 37.

¹⁸³ Ebd. S. 38.

¹⁸⁴ Pride, Ray: *Magnificent Obsession*. In: *Filmmaker*. Fall 2001.

http://www.filmmakermagazine.com/fall2001/features/magnificent_obsession.php

Zugriff: 09.07.2009.

¹⁸⁵ Bergery, Benjamin: *Cinematic Impressionism*. In: *American Cinematographer*. (Dezember 2004).

Die Werke des Malers Juarez Machado, insbesondere seine *Hôtel Costes* Serie und die *La fête continue* Kollektion¹⁸⁶, waren wichtige Einflussgeber für den visuellen bzw. farblichen Stil in *Die fabelhafte Welt der Amélie*. „You need visual references when you speak to your artistic collaborators (...). For *Amélie*, I'd found this artist's paintings to be absolutely perfect, especially the interaction between the colors (...).“¹⁸⁷ Wenn auch die Filmbilder laut Jeunet im Endeffekt keine Kopien ihrer gemalten Vorbilder sind, so galten sie dennoch während den Dreharbeiten als unentbehrliche, ständig präsente Bezugsquelle für ästhetischen Input. Schließlich erinnern einige Einstellungen, vor allem Außenansichten von Häuserfassaden wie beispielsweise der Establishing Shot, der das Café Les Deux Moulins zeigt, an Werke von Edward Hopper. Doch nicht nur die für den Maler typischen Motive bzw. Ansichten beeinflussten den visuellen Stil von *Die fabelhafte Welt der Amélie*, „Jeunet borrows [Hopper's] warm images, golden monochromes, and blue, red and green spots to enhance the depth of field.“¹⁸⁸

5.3 Funktionen von Farbe in *Die fabelhafte Welt der Amélie*

Bereits das Filmposter von *Die fabelhafte Welt der Amélie* kündigt die dominanten Primärfarben Rot, Grün und Gelb an, in die Jeunet seinen *feel-good movie* getaucht hat. Jeunets „visual signature“ zeichnet sich laut Vanderschelden durch „a dream-like aesthetic quality (...), choice of sets, and use of colour“¹⁸⁹ aus. Jeunet wendet eine Farbpalette an, die von verschiedenen Grüntönen, über rote, orange und blaue Akzente bis hin zu gold-gelben Farbtönen und Sepia reicht. Je nach gewünschter Stimmung kombiniert er diese Farben und weist sie den entsprechenden Szenen bzw. Schauplätzen zu. Mittels visueller Brüche in Form von schwarzweißen Inserts markiert Jeunet darüber hinaus Zeitsprünge oder signalisiert Ebenenwechsel. Im Folgenden sollen die dominanten Farbtöne der Farbpalette, die in *Die fabelhafte Welt der Amélie* eingesetzt wurden, abgesprochen, und ihre Funktionen und Wirkungen untersucht werden.

¹⁸⁶ Vanderschelden, Isabelle: *Amélie*. Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 2007. S. 52.

¹⁸⁷ Ezra, Elisabeth: Jean-Pierre Jeunet. Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 2008. S. 140.

¹⁸⁸ Everett, Wendy (Hrsg.): *Questions of Colour in Cinema. From Paintbrush to Pixel*. Oxford (u.a.): Lang, 2007. S. 80.

¹⁸⁹ Everett, Wendy (Hrsg.): *Questions of Colour in Cinema. From Paintbrush to Pixel*. Oxford (u.a.): Lang, 2007. S. 69.

5.3.1 Sepia und Schwarzweiß – Nostalgischer Look und Schwarzweiß als Markierung von Zeitsprüngen und Ebenenwechsel

Vereinzelte zwischenmontierte Rückblenden wie Momentaufnahmen aus der Kindheit von Nino oder Dominique Bretodeau, oder Inserts, mittels derer Vorlieben und Abneigungen einzelner Figuren illustriert werden („Die Figuren werden nicht entwickelt, sondern aufgerissen mithilfe bebildeter Sie-mag-/Sie-mag-nicht-Listen.“¹⁹⁰), sind schwarzweiß gehalten und werden dadurch von den übrigen farbintensiven Filmbildern abgehoben. Ebenfalls schwarzweiß sind Archivaufnahmen wie der russische Film, den sich Amélie ansieht und zu dem sie sich Untertitel fantasiert, oder wie der Ausschnitt des einbeinigen Tänzers, den sie zusammen mit anderen skurrilen Mitschnitten aus Fernsehsendungen für den Maler Dufayel auf eine Videokassette aufnimmt. Schließlich ist auch Jeunets Pastiche-Szene im Stil von Frédéric Mitterrands Sendung *Etoiles et Toiles*, in der sich Amélie ihre eigene Beerdigung erspinnt, als schwarzweiße Geschichtsdokumentation inszeniert. Ähnlich wird auch in einer Collage aus überwiegend schwarzweißen Stockshots und zusätzlich gedrehten schwarzweißen Inserts illustriert, wie sich Amélie erklärt, dass Nino nicht zu einer Verabredung im Café erscheint. Jeunet geht mit der gängigen Filmkonvention, Rückblenden oder Gedanken mittels schwarzweißer Bilder vom übrigen Film abzuheben, spielerisch um. Im Gegensatz zu Ninos oder Bretodeaus Kindheits-Rückblenden in schwarzweiß, wird Amélies Kindheit als Prolog in Farbe zu Beginn des Films erzählt. Bei der Charakterisierung von Amélies Eltern werden, im Gegensatz zu den schwarzweißen bebilderten Steckbriefen der Figuren im Café *Les Deux Moulins*, die Vorlieben und Abneigungen in Farbe gezeigt. Da der Prolog den Beginn des linearen Erzählstrangs bildet, muss er nicht mittels Schwarzweiß als Rückblende markiert werden.

„Jeunet a du génie pour trouver des réponses visuelles aux problèmes de récit.“¹⁹¹ Gewiss schlägt Jeunet nicht absolut neue Wege auf der Ebene der Bildsprache ein, dennoch kann Ferenczi zugestimmt werden, denn der Regisseur findet tatsächlich visuelle Lösungen, wo die Narration an ihre Grenzen stößt. Seine Charakterisierungen durch das Illustrieren von Vorlieben und Abneigungen etwa, lassen bei aller offenen Künstlichkeit des Films paradoxerweise die Figuren echter und greifbarer erscheinen. Durch das Zeigen von

¹⁹⁰ Worthmann, Merten: Großmanöver Glück. Die Spezialeffekte des Lebens in Jean-Pierre Jeunets Film „Die fabelhafte Welt der Amélie“. In: ZEIT-ONLINE. http://www.zeit.de/2001/34/200134_glueck.xml
Zugriff: 09.07.2009.

¹⁹¹ Ferenczi, Aurélien. In: Téléràma. 2968.
<http://www.telerama.fr/cinema/films/un-long-dimanche-de-fiancailles,191801,critique.php>
Zugriff: 13.07.2009.

Momentaufnahmen aus dem Leben einer Figur und durch Stockshots als Ergänzung zum Kommentar aus dem Off, lässt sich im Zuschauer ein Gefühl von Vertrautheit erzeugen. Als Beispiel kann man den Steckbrief von Suzanne, der Chefin des Cafés *Les Deux Moulins* heranziehen.

Das ist Suzanne, die Chefin. Sie hinkt ein wenig, hat aber noch nie ein Glas umgeworfen. Als sie jung war, war sie Kunstreiterin im Zirkus. Was sie mag: Sportler, die vor Enttäuschung weinen. Was sie nicht mag: mit ansehen wie sich ein Mann in ihrem Café vor seinem Kind demütigen lässt.¹⁹²

Während der Erzähler diese Personenbeschreibung vorträgt, wird ein schwarzweißer Stockshot von einem in ein Handtuch weinenden Sportler gezeigt, der von einem Zweiten, dem Trainer offenbar, getröstet wird, gefolgt von einem in schwarzweiß gedrehten Insert, in dem ein Mann am Tresen steht und vor Suzannes Augen einen Vater in Anwesenheit seines kleinen, traurig dreinblickenden Sohnes beschimpft. (Abb. 20, 21, 22)

Jeunet hebt also mittels Schwarzweiß die Inserts vom übrigen Film ab, um sie als Illustration des Erzählten zu markieren, aber auch, um ihren Rückblendencharakter zu betonen.

Die häufigste Funktion eines Ebenenwechsels zwischen Schwarzweiß- und Farbfilm besteht in der Markierung von Zeitsprüngen, Erinnerungssequenzen, Vorausblenden, Träumen und Phantasien der Figuren. (...) Wir glauben, in Schwarzweiß-Sequenzen die Vergangenheit zu erkennen, weil aufgrund der späten und schwierigen Etablierung des Farbfilms schwarzweiße Bilder unsere Kinoerfahrungen mit alten Filmen bestätigen.¹⁹³

Nach Wulff fällt dieser visuelle Bruch von Farbigkeit zu Nicht-Farbigkeit zur Markierung eines Ebenenwechsels, unter die oben vorgestellte Kategorie Farbmodalitäten. „Der Wechsel des Farbmodus ist immer signifikant; er dient dazu, textsemantische Gliederungen und Bezugsgrößen anzuzeigen oder auszudrücken.“¹⁹⁴ Dass wir schwarzweiße Filmbilder vor allem als Rückblenden erkennen, liegt also in den schwarzweißen Anfängen des Films begründet. Farbigkeit bzw. Nicht-Farbigkeit hat sich in der Filmsprache als visuelles Mittel zur Vermittlung von Zeit etabliert. Auch Jeunet wendete in *Die fabelhafte Welt der Amélie* die visuelle Ästhetik des frühen Kinos an, um seinen Film durch Sepiafarbigkeit in eine nostalgische Zeitsphäre zu entrücken und ihm einen Retro-Look zu verpassen. Philip Drake nennt in seiner Untersuchung zu „retro movies“ im Hollywood der 1990er Jahre drei

¹⁹² *Die fabelhafte Welt der Amélie*. Regie: Jean-Pierre Jeunet. Drehbuch: Jean-Pierre Jeunet und Guillaume Laurant. Frankreich/Deutschland: Claudi Ossard Productions und UGC (u.a.), 2001. (Orig.: *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*). Fassung: DVD, Universal Pictures Germany GmbH 2002, 117'. 00:09:35.

¹⁹³ Marschall, Susanne: *Farbe im Kino*. Marburg: Schüren, 2005. S. 387.

¹⁹⁴ Wulff, Hans J.: Die signifikativen Funktionen der Farben im Film. In: Kodikas, Code 11, 3-4, 88. Tübingen: Narr, 1988. S. 369.

Kategorien von Filmen, die auf unterschiedliche Weise Vergangenheit reaktivieren: „the ‘history film’, the ‘period film’ and the ‘retro film’.“¹⁹⁵ Jeunets *Die fabelhafte Welt der Amélie* wäre hierbei ein *Retro Film*.

The ‘retro film’ mobilises particular codes that have come to connote a past sensibility as it is selectively re-remembered in the present (...) as a structure of feeling, and these codes function *metonymically*, standing in for the entire decade. As such, the retro film is less concerned with historical accuracy than with a playful deployment of codes that connote pastness.¹⁹⁶

Retro Filme zeichnen sich demnach durch eine gewisse Zeitlosigkeit aus, Vergangenheit und Gegenwart werden fusioniert; „Retro (...) is (...) a playful and knowing deployment of the past in the present, and frequently involves irony.“¹⁹⁷ *Die fabelhafte Welt der Amélie* ist von einer kosmetischen sepiafarbenen Nostalgie-Patina überzogen, unter der die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, sowie zwischen Realität und Fabel verschwimmen. „I wanted it to be like an old French black-and-white movie mixed with new technology,“¹⁹⁸ so Jeunet. Durch den goldgelbbraunlichen, stellenweise grünstichigen Sepia-Schleier, von dem der gesamte Film überzogen ist, wird jeder Einstellung ein warmer Look verpasst. Jeunets Film erscheint allerdings lediglich im transparenten Sepia-Kleid seiner frühen Vorbilder, denn, waren frühe Filme in Sepia im Grunde nichts anderes als mittels Schwefeltonung monochrom eingefärbte Schwarzweißfilme, so schimmern in *Die fabelhafte Welt der Amélie* die übrigen Vorzugsfarben stets durch. Wichtig ist dabei aber anzumerken, dass dank digitaler Farbnachbearbeitung selektiv nur die Farben zugelassen bzw. hervorgehoben und gesättigt wurden, die im Farbschema des Films vorgesehen waren, alle übrigen Farben verschwinden nahezu vollständig im Sepianebel.

Nach seinem Aufenthalt in Hollywood für *Alien: Resurrection* sehnte sich Jeunet nach einem „fairy-tale Paris, the Paris of my [Jeunets] youth. (...) That’s why the Montmartre in the movie is so visually controlled. It is pure nostalgia, and I see nothing wrong with that.“¹⁹⁹

¹⁹⁵ Grainge, Paul (Hrsg.): Memory and popular film. Manchester (u.a.): Manchester Univ. Press, 2003. S. 187.

¹⁹⁶ Ebd. S. 188.

¹⁹⁷ Ebd. S. 189.

¹⁹⁸ Calhoun, John: Amélie: Fabricating a New French Fable. In: Livedesign.

http://livedesignonline.com/mag/show_business_amlie_fabricating_new/

Zugriff: 12. Juni 2009.

¹⁹⁹ Zalewski, Daniel. Film; Going Sweet and Sentimental Has Its Rewards. In: The New York Times. Section 2. 28. Oktober 2001. S. 13.

5.3.2 „Schönfärberei“ – Die farbenfrohe Retro-Comic-Märchen-Welt der Amélie

Die fabelhafte Welt der Amélie ist ein Film, der zu einem erheblichen Teil von seinen stark gesättigten, glühenden Farbbildern lebt. Durch die überdrehte Farbästhetik wird der Film in eine fantastische Sphäre entrückt. Neben Sepia, das hauptsächlich bei Innenaufnahmen angewendet wurde, kamen eine Reihe anderer Farben zum Einsatz wie Rot, Grün, Goldgelb und Blau. Jeunet und sein Kameramann Delbonnel mussten während der Dreharbeiten darauf achten, Bilder zu produzieren, die für digitale Farbnachbearbeitung in der Postproduktion die nötigen Voraussetzungen boten. Besondere Aufmerksamkeit galt hierbei der Wahl des Filmmaterials, aber auch der Ausleuchtung und dem Einsatz von Filtern. 90 Prozent der Beleuchtungseffekte wurde bereits bei den Dreharbeiten erzielt, wobei eine weiche, indirekte Ausleuchtung angestrebt wurde. Mittels Filter wurden Schwankungen des natürlichen Lichts aufgefangen. *Die fabelhafte Welt der Amélie* sollte eine „explosion of colour“ sein und im „yellowish, Ektachrome-style look“²⁰⁰ erscheinen, so Jeunet. In der Postproduktion wurde der Film mittels seinerzeit neuester digitaler Technologie nachbearbeitet. Jeunet arbeitete dabei wie bereits bei seinen beiden Filmen *Delicatessen* und *Die Stadt der verlorenen Kinder* (in Zusammenarbeit mit Caro), mit dem französischen Postproduktionsunternehmen Duboi zusammen, das sich (durch maßgebliches Zutun von Jeunet und Caro) mittlerweile zu einem international anerkannten Spezialisten auf dem Gebiet der Film-Spezialeffekte und Filmentwicklung gemausert hat. Pitoff (Jean-Christophe Comar) zeichnete Verantwortlich als *visual effects director*. Das Unternehmen Duboi hat sich auf CGI spezialisiert und eine Reihe digitaler Equipments für digitale Spezialeffekte, sowie *real-time colour timing* und digitale Bearbeitung entwickelt. *Duboicolor*, ein neues Software Packet für Farbnachbearbeitung wurde speziell für *Die fabelhafte Welt der Amélie* entwickelt und an diesem Film getestet.

Functioning rather like a colour printer, it combines the different technologies used for the digitization process and applies them to cinema. This enables real-time colour timing and the inclusion of superimposed images, and special effects, without any loss of colour definition, and the projection of digital prints.²⁰¹

Der Farbsättigungsprozess und die Sepiatonung wurden durch andere Duboi Produkte, wie etwa dem Dutruc Multiplatform Software Packet, ermöglicht.²⁰²

²⁰⁰ Calhoun, John: Amélie: Fabricating a New French Fable. In: Livedesign. http://livedesignonline.com/mag/show_business_amlie_fabricating_new/ Zugriff: 12. Juni 2009.

²⁰¹ Everett, Wendy (Hrsg.): Questions of Colour in Cinema. From Paintbrush to Pixel. Oxford (u.a.): Lang, 2007. S. 77.

²⁰² Ebd. S. 76-77.

Digitale Technologie hat den Umgang mit Farben im Film stark verändert und viele neue Möglichkeiten eröffnet.

Zusammen mit Bruno Delbonnel hat er die Bilder für seinen Film auch so gestaltet, daß sie gewissermaßen dem Prozess entgegenkamen: das heißt, um die poetische Welt des Films zu erschaffen, sollten die Bilder in sehr lebendigen und satten Farben angelegt werden, reines Grün oder Rot, knallige und starke Farben, und dies alles bei einer sehr warmen Bildumgebung. Mit einem herkömmlichen Kopierwerksverfahren wäre das so nicht möglich gewesen.²⁰³

Entgegen der gängigen Praxis, Spezialeffekte zur Erschaffung von „spaceships and monsters“ einzusetzen, wollte Jeunet die Möglichkeiten der digitalen Filmbearbeitungstechnologie nutzen, um „a new kind of narration or poetry“²⁰⁴ zu schaffen.

Der visuelle Stil in *Die fabelhafte Welt der Amélie* zeichnet sich durch den spielerischen Umgang mit verschiedenartigsten Versatzstücken aus, die Jeunet sich aus Malerei, Film, Comic- bzw. Animationskunst, Fernsehen, Reklame, Nachrichten etc. zusammengeklaut hat. Sein Hybridcharakter, seine Intertextualität macht den Film zu einem postmodernen Movie per se. Um sich Jeunets postmoderner Signatur annähern zu können, lohnt es sich, wichtige Einflussgeber zusammenzutragen. Die Einflüsse aus der Malerei wurden bereits erwähnt. Die Werke von Malern verschiedener Stilepochen der gegenständlichen Malerei, von Renoir, über Hopper bis hin zu Machado haben vor allem die Farbdramaturgie deutlich beeinflusst. Filmische Einflüsse sind, neben dem bereits erwähnten Poetischen Realismus (Carné und Prévert), Sergio Leones *Spiel mir das Lied vom Tod/C'era una volta il West* (1968) – stellvertretend für die spielerische Herangehensweise im Bezug auf das Filmemachen –, *Uhrwerk Orange/A Clockwork Orange* (1971) von Stanley Kubrick – ästhetischer Einfluss – und Animationsfilm als Vorbild für das Setdesign, die visuelle Energie bzw. die visuellen Effekte.²⁰⁵ Vanderschelden verweist darüber hinaus auf stilistische Analogien zwischen *Die fabelhafte Welt der Amélie* und den Tex Avery Zeichentrickfilmen, Filmen von Tim Burton und Terry Gilliam oder den eskapistischen Technicolor Musicals der 1950er Jahre von Vincente Minnelli.²⁰⁶ Trotz seiner Abneigung gegenüber dem Kino der *Nouvelle Vague*, räumte Jeunet auch François Truffaut einen Platz in seinem Film ein, als anekdotenhaftes

²⁰³ Clanet, Y. und Deriaz, J.L.: Die fabelhafte Welt der Amélie Poulain. In: ARRI News. 09, (2001). S. 8-11
http://www.arri.de/fileadmin/media/arri.com/downloads/News_and_Events/ARRI_News_Magazine/0109_d.pdf
Zugriff: 25.09.2009.

²⁰⁴ Calhoun, John: Amélie: Fabricating a New French Fable. In: Livedesign.
http://livedesignonline.com/mag/show_business_amlie_fabricating_new/
Zugriff: 12. Juni 2009.

²⁰⁵ Vanderschelden, Isabelle: Amélie. Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 2007. S. 47-48.

²⁰⁶ Ebd. S. 47-51.

Zitat; in Amélies Ich-mag/Ich-mag-nicht Liste kommt ein Ausschnitt aus dem Film *Jules und Jim/Jules et Jim* (1962) vor, in dem eine Fliege im Hintergrund durch das Bild krabbelt. Seine Stockshots bezieht Jeunet aus überwiegend alten Filmen und aus Fernsehsendungen bzw. Nachrichtensendungen etc. Für grafische Elemente findet Jeunet ebenfalls in Form von Inserts Verwendung, beispielsweise als Georgettes Abneigung gegenüber der Phrase „gebenedeit ist die Frucht deines Leibes“ mittels schwarzweißer, rasend hintereinander ablaufender graphischer Darstellungen von inneren Organen im Wechselspiel mit Madonnenbildern illustriert wird. Dies ist nur ein grober Einblick in Jeunets Inspirationsfüllhorn, aus dem der Regisseur bei der Arbeit an *Die fabelhafte Welt der Amélie* schöpfte.

Das manipulative Moment zieht sich durch den gesamten Film. Was auf der Bildebene durch manipulative Eingriffe mittels Spezialeffekte, digitaler Farbmanipulation etc. geschieht, spiegelt sich auf der diegetischen Ebene im Handeln der Protagonistin wider. Amélie greift in das Leben Anderer ein, mit der edlen Absicht, es zum Besseren zu wenden. Dabei überschreitet sie aber Grenzen und greift in die Privatsphäre der Beteiligten ein, was in der farbenfrohen Wohlfühlatmosphäre des Films leicht untergeht. Beispielsweise entwendet Amélie die Briefe aus dem Apartment der Concierge, um ihr daraus einen Neuen zu basteln, mit der Absicht, sie glauben zu machen, ihr Mann habe Reue gezeigt und sie letztendlich doch geliebt. Im Café verkuppelt sie Georgette und Joseph, und man darf sich fragen, ob ihr tatsächlich deren Glück am Herzen liegt oder ob sie sich einen Jux machen will, weiß sie doch, dass sie damit zwei offensichtliche Neurotiker aufeinander losläßt. Solcherlei manipulative Eingriffe ins Private gibt es in *Die fabelhafte Welt der Amélie* viele und die Frage, was Amélie dazu berechtigt, derart im Leben anderer mitzumischen, ist durchaus berechtigt. Ähnlich geht auch Jeunet vor, indem er etwa das echte Montmartre in der Postproduktion schönfärbt, störende Elemente wie Graffiti, Dreck und dergleichen Unansehnlichkeiten oder kulturelle Vielfalt mit dem digitalen Radierer entfernt. Zwar betont Jeunet stets die offene Künstlichkeit der Welt, in der er die Geschichte von Amélie angesiedelt hat, dennoch verankert er durch Bezüge auf reale Begebenheiten und durch das Nennen und Zeigen von real existenter Milieus die Narration in der Wirklichkeit von 1997. Das Resultat dieser Ineinanderblendung von Fiktion bzw. Fantasy und Wirklichkeitstreue ist eine farbenfrohe Retro-Comic-Märchen-Welt, die in einer semirealen Atmosphäre schwebt.

Die in Kapitel 2.2 vorgestellten Überlegungen zur Farbsignifikation im Film von Hans J. Wulff können besonders bei der Untersuchung der Farbdramaturgie in *Die fabelhafte Welt der*

Amélie miteinbezogen werden. Jeunet beschränkte sich wie bereits erläutert, auf eine begrenzte Farbpalette. Nach Wulff wären hier also die Farben Rot/Orange, Gelb bzw. Sepia und Grün sogenannte Vorzugsfarben, die je nach gewünschter Stimmung in variierenden Mischverhältnissen ganze Sequenzen dominieren und Handlungsräume voneinander abheben. Diese Farbpalette bzw. Vorzugsfarben als Ganzes, dienen einer chromatischen Kontinuität und als Basis für die Farbdramaturgie in *Die fabelhafte Welt der Amélie*.

Jeunet wendet Farbe weniger als Symbol an, sondern setzt vielmehr auf die Anmutungsqualität bzw. emotiv-affektive Assoziativität der Farben. Der bereits besprochene dominante Sepiaton, verleiht dem Film neben dem Retro-Effekt einen warmen Wohlfühllook. Im Folgenden soll auf die übrigen Vorzugsfarben im einzelnen näher eingegangen werden.

Einigen Sequenzen fügt Jeunet gezielt Grüntöne bei. Die Farbe Grün kann sowohl beruhigend, als auch bedrohlich bzw. giftig wirken. Laut Marschall hat sich „die symbolische Spannung der Farbe Grün zwischen Idylle und Bedrohung, zwischen gesunder Lebenserhaltung und verborgenem Gift“²⁰⁷ erhalten, da grüne Vegetation zum einen als Ausgangspunkt der Nahrungskette lebenswichtig ist, zum anderen aber auch als Gefahren wie Verlust von Orientierung (dichter Dschungel), Giftpflanzen oder gefährliche (giftige) Tiere bergendes Milieu gilt.

Beide Anmutungsqualitäten der Farbe Grün lassen sich in *Die fabelhafte Welt der Amélie* wiederfinden. Als Amélie auf der Suche nach Dominique Bretodeau die Eltern des Gemüsehändlers Collignon befragt, gibt sie gegenüber dessen Vater, der einst Kartenknipser in der Metro war und nun zur Beruhigung seiner Nerven Löcher in den Lorbeer seiner Frau stanzt, zu, dass sie zur Entspannung Steinchen springen lässt. Dieser Lieblingsbeschäftigung geht Amélie am Canal St Martin nach, einem grünen idyllischen Fleck in der urbanen Kulisse. Hier wird indirekt auf die beruhigende Wirkung der Farbe Grün angespielt. (Abb. 23)

Auch die bedrohliche Qualität von Grün nutzt Jeunet in einigen Sequenzen. Amélie rächt Lucien, der von seinem Chef, dem Gemüsehändler, regelmäßig gepiesackt und bloßgestellt wird, indem sie sich heimlich Zugang zu Collignons Wohnung verschafft, um ihm dort sämtliche Fallen zu stellen. Sie stellt u.a. seinen Wecker auf vier Uhr morgens, vertauscht Türklinken und wechselt die Zahnpasta gegen eine Salbe aus, mit der Absicht, ihm einen äußerst unangenehmen Morgen zu bescheren und einen Schrecken einzujagen. Die Sequenz, in der gezeigt wird, wie der Gemüsehändler den Spuk erlebt und schließlich in aller Herrgottsfrüh vor seinem Gemüseladen steht, ist in düsterem Khakigrün gehalten und betont die Schauerstimmung. Die Nacht, die in der Regel im Film in Nachtblau getaucht ist,

²⁰⁷ Marschall, Susanne: Farbe im Kino. Marburg: Schüren, 2005. S. 79.

erscheint in dieser Sequenz ebenfalls in Khakigrün. (Abb. 24) Um Nino zu treffen, löst Amélie ein Ticket für die Geisterbahn, in der ihr Angebeteter als Gespenstdarsteller arbeitet. Die Geisterbahn ist in gespenstisches, wenn auch nur mild bedrohlich wirkendes, grelles Grün getaucht. Die Sequenzen, die in der Wohnung des Malers Dufayel spielen, werden ebenfalls von einem düsteren Khakigrün dominiert, das allerdings in Kombination mit gold-braunen Farbtönen weniger bedrohlich wirkt, sondern vielmehr den mysteriösen Höhlencharakter der Behausung betont.

Bevor auf die Farbe Rot näher eingegangen wird, sei hier eine Bemerkung von Rick Clifton Moore eingeschoben, die er in seinem Artikel *Ambivalence to Technology in Jeunet's Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* anbringt. „The dominant colors on the director's pallet are green and red. Of course, in Western cultures centered around the automobile, green means go, red means stop.“²⁰⁸ Moore weist darauf hin, dass Jeunet mit den dominanten Farben Rot und Grün ein komplementäres Farbenpaar zusammenführt, das im Zuschauer ein Gefühl von Verwirrung, Unentschlossenheit und Ambivalenz auslöst. In seinem Artikel beschreibt er, wie der Film mit dem Thema Technologie umgeht und wie er, ähnlich einer Maschine, funktioniert und Unterhaltung bzw. Vergnügen produziert. Obwohl der Zuschauer sich bei dem Gedanken, von einer Maschinerie manipuliert zu werden, unwohl fühlt, verfällt er dennoch gerne dieser (technologischen) Verführung, da es ihm Vergnügen bereitet. Das Wissen darum, verführt zu werden und die Bereitschaft des Zuschauers, sich verführen zu lassen, sei ein Element dieser Ambivalenz, so Moore. So sieht er letztendlich diese Ambivalenz im Farbkontrast von Rot und Grün (stop/go) widergespiegelt. Als Randnotiz sei hier noch vermerkt, dass Jeunet im Gegensatz zu den Rezipienten seines Films, Rot und Grün nicht für die dominanten Farben in *Die fabelhafte Welt der Amélie* hält; „It always irritates me a little when I hear people say *Amélie* is full of reds and greens, when in fact *Amélie* is yellow and gold; it's the publicity poster that's red and green.“²⁰⁹

Die Farbe Rot ist in *Die fabelhafte Welt der Amélie* omnipräsent und dient meist der Markierung von Blickpunkten. Ihre Markerfunktion erfüllt die Farbe Rot am deutlichsten in Form von das Bild überlagernden Zeichen bzw. Pfeilen, mittels derer Jeunet auf Details aufmerksam macht. Zu den Dingen, die Amélie mag, gehört das Entdecken von Details in Filmen, die den meisten Zuschauern nicht auffallen. Als Beispiel dient hier der Ausschnitt einer Kusszene aus *Jules und Jim* von Truffaut, in der im Bildhintergrund zwischen dem Paar ein Insekt über eine Fensterscheibe krabbelt. Um dieses Detail hervorzuheben, wird es

²⁰⁸ Moore, Rick Clifton: *Ambivalence to Technology in Jeunet's Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*. In: *Bulletin of Science, Technology & Society*. H 1, Jg. 26 (2006), S. 16.

²⁰⁹ Ezra, Elisabeth: *Jean-Pierre Jeunet*. Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 2008. S. 141.

rot umkringelt (00:11:26). Im Audiokommentar der DVD-Fassung von *Die fabelhafte Welt der Amélie* merkt Jeunet an, dass es beim heutigen Stand der Technik ein Leichtes wäre, die Fliege in der Postproduktion zu entfernen. Das (störende) Insekt mittels eines digital erzeugten Markers rot einzukringeln kann in einem Film, dessen Bilder nahezu durchgehend mittels digitaler Retusche manipuliert wurden, nur als ironischer Kommentar verstanden werden. Dass Jeunet ausgerechnet einen Ausschnitt aus einem Film von Truffaut, einem Hauptvertreter der *Nouvelle Vague*, wählte, mag jedoch auch daran liegen, dass dessen Film *Die amerikanische Nacht/La nuit américaine* (1973) für Jeunet ausschlaggebend war, seinen Traum vom Filmemachen in die Tat umzusetzen.²¹⁰ Die andere Stelle, wo Jeunet rote Schriftzüge und rote Pfeile über das Bild legt, folgt auf die erste Begegnung zwischen Amélie und Nino in der Metrostation Abbesses. Auf einer Panoramaansicht von Paris, die in kräftiges Sepia getaucht ist, erscheinen zwei Schriftzüge in rot, von denen jeweils ein roter Pfeil abgeht und auf einen Punkt in der Stadt deutet. Bei den Orten handelt es sich um die Pariser Gemeinde Enghien-les-Bains und den Square des Batignolles, wo, so berichtet der Erzähler aus dem Off, neun Kilometer voneinander entfernt die junge Amélie und der kleine Nino einst von einem Bruder bzw. einer Schwester träumten.

Der mysteriöse Mann, dessen Fotos in Ninos Sammlung weggeworfener Passbilder am häufigsten auftauchen und dessen Identität Nino ein Rätsel ist, bis Amélie ihm hilft, es zu lösen, wird vom Erzähler „der Mann mit den roten Turnschuhen“²¹¹ genannt. Das Phantom entpuppt sich letztendlich als Techniker, der lediglich Fotofixautomaten repariert und seine Testfotos nach getaner Arbeit zerreißt und wegwirft. Bevor seine Identität gelüftet wird, sieht auch der Zuschauer den Mann nur auf Fotos oder aus der Ferne, als Nino ihn einmal verfolgt. Mit einer Naheinstellung auf seine Beine bzw. die roten Turnschuhe verfolgt die Kamera den Unbekannten bis zu dem Fotofixautomaten, wo Amélie ihm schließlich begegnen soll.

Der rote Hut des Gartenzwergs von Amélies Vater sticht vor allem in Einstellungen hervor, die in stark gesättigtem Grün gehalten sind, wie beispielsweise in der gespenstisch grünen Metrostation, unmittelbar nach der Entführung des Gnoms. Neben den roten Turnschuhen des Technikers und dem Hut des Gartenzwergs, fallen weitere rotfarbige Details ins Auge: die rote Leuchtschrift über dem Café *Les Deux Moulins*, die roten Räumlichkeiten des Sexshops, in dem Nino arbeitet, oder das rot leuchtende Herz, das dank Morphing bzw. Wrapping auf Amélies Brust pulsiert, als sie zufällig Nino begegnet. All diese roten Erscheinungen ziehen

²¹⁰ Ebd. S. 132.

²¹¹ *Die fabelhafte Welt der Amélie*. Regie: Jean-Pierre Jeunet. Drehbuch: Jean-Pierre Jeunet und Guillaume Laurant. Frankreich/Deutschland: Claudi Ossard Productions und UGC (u.a.), 2001. (Orig.: *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*). Fassung: DVD, Universal Pictures Germany GmbH 2002, 117'. 01:22:35.

vor allem deshalb den Blick des Betrachters auf sich, weil das meist grünstichige Ambiente die Wirkung von Rot als Signalfarbe begünstigt und verstärkt.

Besondere Beachtung muss an dieser Stelle dem Verhältnis zwischen Amélie und der Farbe Rot geschenkt werden. Dass die Protagonistin Amélie fast ausschließlich rote Kleidung trägt und ihre Wohnung in warmen Rottönen gehalten ist, unterstreicht nicht zuletzt die Signal- und Markierungsfunktion dieser leuchtenden Farbe. Die Kopplung von Rot an die Heldin und ihr Revier verweist überdeutlich auf sie als Hauptfigur und Mittelpunkt des Films.

Eine Figur in Rot, ein roter Raum, ein rotes Dekor, ein rötliches Licht, in dem die Dinge und Menschen untertauchen: die Farbe Rot nimmt allein schon aufgrund ihrer Farbqualität im Bild immer mindestens zwei Funktionen wahr: als Attraktion und als Thema. (...) Rote Kostüme, rote Schuhe durchziehen die Filmgeschichte als Schmuck und Stigma der Figuren, als Provokation, als simples erotisches Signal, als Reiz oder als Symbol.²¹²

Der Kleidungsstil der Protagonistin ist altmodisch. Amélie trägt Retro-Jacken und Westen, lange Spitzenkleidchen und meist hochgeschlossene Tops. Obwohl die Farbe Rot ihre Gewandung dominiert, trägt sie meist auch grünliche, bräunliche und schwarze Kleidungsstücke in Kombination mit den verschiedenen Rottönen. Patti Bellantoni schreibt im Vorwort ihres Buches *If it's purple, someone's gonna die*, dass sie sich nach jahrelanger Forschung sicher ist, dass gewisse Farben konventionalisierte Qualitäten bzw. Eigenschaften besitzen. „For example, hot reds are “lusty.“ This does not mean the color itself has that inherent emotional property. It means that it can elicit that physical and emotional response from the audience.“²¹³ Als Farbe der Lust steht das dominante Rot in einem interessanten Kontrast zu Amélies Charakter, denn eine rotgekleidete Frau kann besonders im Film schnell unter den Generalverdacht geraten, eine femme fatale zu sein, was auf Amélie jedoch keinesfalls zutrifft. Vielmehr ist sie eine femme-enfant, eine Kindfrau, wie Vanderschelden feststellt, was sich äußerlich durch ihr nahezu androgynes Erscheinungsbild und ihren zeitlosen Kleidungsstil und in ihrer Leidenschaft für Spielereien äußert. Ihr Sexualleben, auf das im Film explizit eingegangen wird, beschränkt sich auf zwei gescheiterte Liebschaften mit Männern, die ihren Erwartungen nicht gerecht wurden (sie kichert über die Geräusche, die ihr Liebhaber beim Liebesakt von sich gibt) und auf das Vergnügen, sich „idiotische Fragen über die Welt oder über die Stadt zu stellen, in der sie lebt. Wie viele Paare, zum Beispiel,

²¹² Marschall, Susanne: Farbe im Kino. Marburg: Schüren, 2005. S. 44.

²¹³ Bellantoni, Patti: *If it's purple, someone's gonna die. The Power of Color in Visual Storytelling*. Amsterdam (u. a.): Focal Press, 2005. S. XXV.

haben gerade einen Orgasmus?“²¹⁴ Amélie vermeidet Sexualität und sehnt sich nach einer „conventional fairytail romance.“²¹⁵ Sie gibt sich unreif, zieht sich in ihre Einsamkeit zurück und fristet das Dasein einer Soziopathin. Auf die Kleidung Amélies zurückkommend kann also festgehalten werden, dass sich deren Rotfarbigkeit weniger auf den Charakter der Heldin bezieht. Vielmehr wird hier Amélie mittels roter Kostüme als Hauptfigur markiert, was in der Filmgeschichte keinesfalls ein Novum ist, wie Marschall feststellt:

(...) In der Regel [tragen] Hauptfiguren die Farbe Rot, entweder als stark hervortretendes Farbmerkmal eines leitmotivischen Kostüms während des ganzen Films oder als Signalfarbe eines akzentuierenden Kostüms zu dramaturgischen Höhepunkten der Handlung bzw. als Farbmotiv in Verbindung mit einem szenisch kommentierenden Kostüm.²¹⁶

Amélies Kleidungsstil betont weniger das Feminine an ihr, sondern wirkt eher kindlich bzw. mädchenhaft, besonders was die Kombination ihrer Röcke mit klobigen Schuhen, die sie mit dicken Socken trägt, anbelangt. Eine Art Tarnung nennt Vanderschelden die Kostümierung der Protagonistin, denn „the earthy brown not only contributes to her blending into the nostalgic sepia sets and going unnoticed, it also enhances her child-like world.“²¹⁷ Das Kostüm funktioniert nicht nur dann als Tarnung, wenn es sich aufgrund seiner Brauntöne den Sepiabilbern anpasst, die Kostümierung dient Amélie auch ganz gezielt zur Verschleierung ihrer Identität bzw. als Fassade und Versteck, wenn sie den direkten Kontakt mit anderen scheut. Um eine Verabredung mit Nino zustande zu bringen, legt sie sich ein schwarzes Zorro-Kostüm mit Augenmaske an und lässt sich in einem Fotofixautomaten fotografieren, in der Hoffnung, der Angebetete würde ihr Bild finden und sich mit ihr treffen.

Die Wohnung Amélies ist in weiten Teilen in warmen Rot- und Orangetönen gehalten, was diesen Ort zum einen mit der darin hausenden Protagonistin verlinkt, ihn zum anderen aber auch von den übrigen Innenräumen im Film abhebt. (Abb. 25)

Jeder Raum in *Die fabelhafte Welt der Amélie* unterscheidet sich durch eine eigene Farbnuance von den Anderen. Die Raumfarben bleiben alle im begrenzten Farbspektrum des Filmes, doch das jeweilige Mischverhältnis verleiht den einzelnen Interieurs ihre Stimmung. Die Wohnung des Gemüsehändlers sowie die des Malers Dufayel erscheinen in einer Mischung aus Khaki-, Grün- und Sepiatönen, wodurch sie gedrückt, mysteriös und höhlenartig anmuten. Die Geisterbahn und die Metrostationen verbindet eine gespenstisch

²¹⁴ *Die fabelhafte Welt der Amélie*. Regie: Jean-Pierre Jeunet. Drehbuch: Jean-Pierre Jeunet und Guillaume Laurant. Frankreich/Deutschland: Claudi Ossard Productions und UGC (u.a.), 2001. (Orig.: *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*). Fassung: DVD, Universal Pictures Germany GmbH 2002, 117'. 00:13:05.

²¹⁵ Vanderschelden, Isabelle: *Amélie*. Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 2007. S. 44.

²¹⁶ Marschall, Susanne: *Farbe im Kino*. Marburg: Schüren, 2005. S. 234.

²¹⁷ Ebd. S. 42.

froschgrüne Ausleuchtung. Das Café hingegen erstrahlt in heiterem Gold-Braun bzw. Sepia, wodurch eine sonnige lebendige Wohlfühlatmosphäre erzeugt wird; die Kupferverkleidung der Bar und die gelben Leuchtröhren an der Decke tragen ihr Übriges dazu bei. Das Apartment der Concierge ist ähnlich wie das Café in goldgelben Farbtönen gehalten. Um einige Nuancen gesättigter ist das warme Goldgelb, das die Innenräume von Amélies Elternhaus erfüllt.

Die Außenszenen in *Die fabelhafte Welt der Amélie* erstrahlen in goldgelbem Sonnenlicht, was der jeweiligen Umgebung, sei es eine Straße in Montmartre oder der Garten vor Amélies Elternhaus, eine wohlige Sommeratmosphäre verleiht. Nahezu während des gesamten Filmes scheint die Sonne und selbst wenn es ausnahmsweise regnet oder dichter Nebel in den Straßen Montmartres hängt, wird die Düsternis durch Gelbfilterung aufgefangen und warmgetönt. *Die fabelhafte Welt der Amélie* spielt im Sommer des Jahres 1997, die Exposition und die Rückblenden natürlich ausgenommen. Marschall schreibt, dass die Farbe Gelb wie alle anderen Farben synästhetisch wirke und das aufgrund der „Fähigkeit unserer Wahrnehmung zur Synästhesie“, wir als Rezipienten eines Films imstande seien, durch das „Farbenspiel einer fotografierten Landschaft im Sommerlicht“ zu empfinden, „wie sich der Ort anfühlt, wie er wohl riecht, wie warm, wie kalt, wie staubig oder frisch die Luft ist. Allein über die Farben und die Qualität des Lichts vermitteln sich eine Menge an Informationen über die soziale und die natürliche Umgebung, in der die Figuren agieren, aber auch über deren inneren Zustand.“²¹⁸ Das gesättigte gelbe Sommerlicht trägt maßgebend zum *feel-good-look* des Filmes bei und betont Stimmungen ganzer Sequenzen bzw. Räume, kehrt Amélies sonniges Gemüt förmlich nach Außen. (Abb. 26) Zwei der Vorzugsfarben im Farbrepertoire des Films, nämlich Rot und Grün (Amélies Farben) evozieren allerdings in Kombination miteinander Weihnachten, ein Umstand, der u.a. für die Werbeästhetik relevant ist.²¹⁹ Das Farbenpaar Rot und Grün steht somit aufgrund seiner symbolisch-assoziativen Konnotation im Kontrast zur sommerlichen Atmosphäre des Films. Die Nachtszenen im Freien erscheinen nicht etwa in Filmnachtblau, sondern in Khakigrün (als der Gemüsehändler Collignon mitten in der Nacht vor seinem Laden steht), oder in gelbem Licht (als Amélie des Nachts den Zwerg aus dem Garten ihres Vaters entführt). Anstatt also eine möglichst wirklichkeitsgetreue (bläuliche) Nachtstimmung zu erzeugen, taucht Jeunet die Nächte in *Die fabelhafte Welt der Amélie* in künstliches Grün- und Gelblicht, um die chromatische Kontinuität nicht zu unterbrechen und die Anmutungsqualität der Farben für die Erzeugung von Stimmungen zu nutzen. Mehr noch

²¹⁸ Marschall, Susanne: Farbe im Kino. Marburg: Schüren, 2005. S. 77.

²¹⁹ Gorn, Gerald J.; Chattopadhyay, Amitava; Yi, Tracey; Dahl, Darren W.: Effects of Color As an Executional Cue in Advertising: They're in the Shade. In: Management Science, Vol. 43, Nr. 10, Oktober 1997. S. 1388.

als bei den Tagsequenzen, deren Gelbstichigkeit dem natürlichen Sonnenlicht nicht allzu unähnlich ist, hebt das grüne und gelbe Licht in den Nachtsequenzen die Künstlichkeit der Bilder hervor.

Blaue Elemente bewahren die Bilder in *Die fabelhafte Welt der Amélie* immer wieder vor dem Abgleiten ins Monochromatische. Ninos blaue Tragetaschen, ein blauer VW Beetle, elektrischblaue Lampen in Amélies Apartment (Abb. 25), blaue Pfeile auf dem Asphalt oder blaue Fernschirmschirme, all diese blaufarbigem Objekte stechen als erfrischende Spots aus den warmen Farbtönen hervor und verleihen den Bildern dadurch mehr Intensität.

Jeunet hat in *Die fabelhafte Welt der Amélie* ein idealisiertes schöngefärbtes Postkarten-Paris geschaffen. Alles, was der Heile-Welt-Atmosphäre störend im Wege stand, fiel dem digitalen Farbpinsel zum Opfer, wurde kosmetisch zurechtgerichtet. Montmartre mutet wie ein kleines, harmloses Märchendorf an mit schrägen Einwohnern, deren Leben zu verschönern sich Amélie zur Aufgabe gemacht hat. Jeunets postmoderner visueller Stil und seine poetische Expressivität setzen sich aus drei Hauptkomponenten zusammen: „(1) hybrid influences and intertextuality, (2) a mixture of technical competences (traditional and high-tech processes), (3) the rehabilitation of postmodern fragmentation and recycling to compose his personal world, his own reality.“²²⁰ Besonders die Intertextualität seiner Farbdramaturgie macht Jeunet zu einem postmodernen Filmemacher. Auf narrativer Ebene wird das Bild vom Filmemacher als Maler metaphorisch in den Szenen aufgegriffen. Der Maler Dufayel kopiert jedes Jahr aufs neue dasselbe Bild (*Le déjeuner des canotiers*) von Renoire und versucht dabei, die Stimmung des Originals nachzuahmen, was als postmoderner Akt verstanden werden kann. Daneben unterrichtet er den geistig beeinträchtigten Angestellten des Gemüsehändlers, Lucien, der allerdings Renoirs Gemälde auf eine naivere Art interpretiert, was sich durch abstraktere Formen und die Anwendung von einfachen Primärfarben äußert. „The painting scenes at Dufayel’s thus playfully mimic the work of Dubois [das für die digitale Nachbearbeitung beauftragte Unternehmen Dubois Anm. d. V.] colourists and their computerised palette, metaphorically linking the work of the painter with that of the filmmaker.“²²¹

²²⁰ Everett, Wendy (Hrsg.): Questions of Colour in Cinema. From Paintbrush to Pixel. Oxford (u.a.): Lang, 2007. S. 81.

²²¹ Vanderschelden, Isabelle: Amélie. Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 2007. S. 54.



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26

6 Resümee

Die drei im Rahmen meiner Diplomarbeit besprochenen Filme eint ihr ganz spezieller individueller Umgang mit Farbe, was sie als Exempel für eine Arbeit über Funktionen von Farben im Film besonders qualifiziert. Bei der Analyse von Filmen mit Fokus auf ihre Farbästhetik muss man stets berücksichtigen, dass Farben unterschiedlich wahrgenommen werden und dass sie nur bedingt rational greifbar sind.

Kieslowski, Greenaway und Jeunet sind in ihren in dieser Diplomarbeit besprochenen Filmen Sergej M. Eisensteins Forderung nach einem planvollen und bewußten Umgang mit Farben im Film gerecht geworden. Filme, in denen Farbe bewußt als künstlerisches Mittel in dem Maße eingesetzt wird, wie dies in den drei besprochenen Filmen der Fall ist, wirken nahezu zwangsläufig verfremdet und nichtnaturalistisch. Wie bereits beschrieben, sah Eisenstein in der planvollen und bewußten Verwendung von Farbe die Möglichkeit, das Problem der naturalistischen Wirkung von Farbfilmbildern zu überwinden. Das Ziel dieser Diplomarbeit war, Filme vorzustellen und genauer zu untersuchen, deren Bilder nicht bunt – im Sinne der in Kapitel 2.1 beschriebenen Unterscheidung von bunt (Gegenstände der Wirklichkeit) und farbig (planvoller und bewußter Umgang mit Farbe im Film) –, sondern farbig sind.

Durch die intensive Auseinandersetzung mit dem Thema dieser Diplomarbeit ist mir erst bewußt geworden, wie vielseitig einsetzbar Farbe ist, wie eindringlich mittels Farben beispielsweise Gemütszustände oder Erinnerungen übersetzt bzw. abstrakt visualisiert werden können, die ihrem Wesen nach unsichtbar sind. Ähnlich wie Musik, eignet sich auch Farbe als Steuerungsinstrument der emotionalen Befindlichkeit bzw. Reaktion des Rezipienten. Wulff spricht hier von emotiv-affektiven Anmutungsqualitäten von Farben. Dass etwa Orange ein Gefühl von Wärme vermittelt, rührt daher, dass diese Farbe an Feuer oder die Sonne erinnert. Solche emotiv-affektiven Anmutungsqualitäten sind gelernt, können im Einzelfall auch von Kultur zu Kultur variieren. Im Laufe der Filmgeschichte haben sich außerdem auch neben den allgemeingültigen, tradierten Farbqualitäten, spezielle Filmfarbcodes entwickelt, die für den heutigen Rezipienten klar verständlich und in der Filmpraxis schon längst zur gängigen Ausstattung der Ausdrucksmittel gehört. So hat sich etwa das Nachtblau zur Chiffre für nächtliche Dunkelheit herausgebildet, oder, wie am Beispiel *Die fabelhafte Welt der Amélie* gezeigt wurde, sind Rückblenden oft in Schwarzweiß gehalten, um einen Zeitsprung in eine Vergangenheitsebene anzuzeigen. Die Möglichkeit, mittels Farbwechsel auch verschiedene Erzählebenen voneinander abzuheben, zeigt, dass sich mittels Farben im Film auch Strukturen anzeigen lassen. Welche überraschenden Veranschaulichungsmöglichkeiten sich durch die

Loslösung der Farbe vom Gegenstand, wie im Fall *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber*, eröffnen, war für mich ebenso interessant zu erforschen, wie die Funktion von Farbe als Indikator von Zeit bzw. als Mittel, einen gewissen Retro-Look zu erzeugen, wie im Fall *Die fabelhafte Welt der Amélie*.

Trotz theoretischer Überlegungen wie die von Arnheim, Baláz, Eisenstein und Wulff zum Thema *Farbe im Film*, die hilfreiche Ansätze zur (rationalen) Kategorisierung bzw. Erfassung von Farbfunktionen im Film bieten, bleibt am Ende doch die Erkenntnis, dass bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Farbe im Film stets berücksichtigt werden muss, dass die Wirkung einer Farbe subjektiv ist, dass sie von Betrachter zu Betrachter unterschiedlich wahrgenommen wird.

Rudolf Arnheim sah den Kunststatus des Films durch die Farbe gefährdet, da er sich nicht mehr genügend von der Wirklichkeit abheben würde. Belá Balázs hingegen genügte, dass der Film der Wirklichkeit bereits durch die Montage untreu würde und sah das Potential der Farbe als Mittel künstlerischen Ausdrucks. Alle drei Filme werden Arnheims Forderung nach Distanz zum Wirklichkeitsbild gerecht, sei es durch verfremdende Farbmanipulation, durch die Erhebung der Farbe von seiner rein dekorativen Funktion zur Metapher oder durch die Befreiung der Farbe vom Gegenstand und ihre Umfunktionierung zu einem strukturierenden Prinzip. Kieslowski, Greenaway und Jeunet nutzten die Ausdruckskraft der Farben bewusst und funktionalisierten sie für ihre künstlerischen Zwecke.

7 Bibliografie

- Andrew, Geoff: The 'Three Colours' Trilogy. London: BFI Publishing, 1998.
- Arnheim, Rudolf: Film als Kunst. Frankfurt am Main: Shurkamp, 2002.
- Balázs, Béla: Der Geist des Films. Frankfurt am Main: Shurkamp, 2001.
- Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Frankfurt am Main: Shurkamp, 2001.
- Batchelor, David: Chromophobie. Angst vor der Farbe. Wien: Facultas, 2002.
- Behrens, Gerold: Das Wahrnehmungsverhalten der Konsumenten. (Reihe Wirtschaftswissenschaften. 275.) Thun/Frankfurt: Deutsch, 1982.
- Bellantoni, Patti: If it's purple, someone's gonna die. The Power of Color in Visual Storytelling. Amsterdam (u.a.): Focal Press, 2005.
- Bergery, Benjamin: Cinematic Impressionism. In: American Cinematographer. (Dezember 2004). S. 58-69
- Egner, Silke: Bilder der Farbe. Weimar: VDG, 2003.
- Eisenstein, Sergej M.: Das dynamische Quadrat: Schriften zum Film / Sergej Eisenstein. [Übers. und hrsg. von Oksana Bulgakova ...] . - 1. Aufl. . - Leipzig : Reclam, 1988.
- Erbstein, Monika: Untersuchungen zur Filmsprache im Werk von Krzysztof Kieslowski. Alfeld: Coppi-Verlag, 1997.
- Everett, Wendy (Hrsg.): Questions of Colour in Cinema. From Paintbrush to Pixel. Oxford (u.a.): Lang, 2007.
- Ezra, Elisabeth: Jean-Pierre Jeunet. Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 2008.
- Gorn, Gerald J.; Chattopadhyay, Amitava; Yi, Tracey; Dahl, Darren W.: Effects of Color As an Executional Cue in Advertising: They're in the Shade. In: Management Science, Vol. 43, Nr. 10, Oktober 1997.
- Grafe, Frieda: Filmfarben. Berlin: Brinkmann & Bosse, 2002.
- Grainge, Paul (Hrsg.): Memory and popular film. Manchester (u.a.): Manchester Univ. Press, 2003.
- Greenaway, Peter: Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber. Drehbuch. Zürich: Haffmans Verlag, 1989.
- Greenaway, Peter: The Cook, the Thief, his Wife and her Lover. Paris: Dis Voir, 1989.
- Haltof, Marek: The cinema of Krzysztof Kieślowski. Variations on destiny and chance. London: Wallflower Press, 2004.

- Heller, Eva: Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung. Hamburg: Rohwolt, 1989.
- Jenny, Urs: „Ich drehe keinen Film mehr“. Der polnische Regisseur Krzysztof Kieslowski über seine Drei – Farben – Trilogie. In: Der Spiegel. H 7 (Februar 1994). S. 180-182
- Kickasola, Joseph G.: The films of Krzysztof Kieslowski. New York, NY (u.a.): Continuum, 2004.
- Kilb, Andreas: Das infernalische Abendmahl. In: DIE ZEIT. Nr. 48. 24. November 1989.
- Kilb, Andreas: Der Koch bin ich. Ein Gespräch mit Peter Greenaway. In: DIE ZEIT. Nr. 48. 24. November 1989.
- Kirchner, Andreas; Neubauer, Michael; Prümm, Karl; Riedel, Peter (Hrsg.): Ein Architekt der Sinnlichkeit – Die Farbwelten des Slawomir Idziak. Marburg: Schüren, 2007.
- Koshofer, Gert: Color. Die Farben des Films. Berlin: Spiess, 1988.
- Kremer, Detlef: Peter Greenaways Filme. Vom Überleben der Bilder und Bücher. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995.
- Lawrence, Amy: The Films of Peter Greenaway. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Lüdeke, Jean: Die Schönheit des Schrecklichen. Peter Greenaway und seine Filme. Bergisch Gladbach: Lübbe, 1996.
- Marschall, Susanne: Farbe im Kino. Marburg: Schüren, 2005.
- Moore, Rick Clifton: Ambivalence to Technology in Jeunet's *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*. In: Bulletin of Science, Technology & Society. H 1, Jg. 26 (2006), S. 9-19
- Petersen, Christer: Jenseits der Ordnung. Das Spielfilmwerk Peter Greenaways. Strukturen und Kontexte. Kiel: Ludwig, 2001.
- Stecher, Thorsten: Kannibalismus II. Die Gier. Auch Peter Greenaway hat einen Mann gebraten. Im Film. In: Die Weltwoche. H 51 (Dezember 2002).
- Stok, Danusia (Hrsg.): Kieślowski on Kieślowski. London (u.a.): Faber and Faber, 1993.
- Vacche, Angela Dalle / Price, Brian (Hrsg.): Color, the Film Reader. New York, NY: Routledge, 2006.
- van Reijen, Willem: Peter Greenaway: Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber. In: Nagl, Ludwig (Hrsg.): Filmästhetik. Berlin: Akad.-Verl.; Wien: Oldenbourg, 1999. S. 176-194
- Vanderschelden, Isabelle: *Amélie*. Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 2007.
- Wach, Margarete: Krzysztof Kieślowski. Kino der moralischen Unruhe. Köln: KIM, 2000.

- Wulff, Hans J.: Die signifikativen Funktionen der Farben im Film. In: Kodikas, Code 11, 3-4, 88. Tübingen: Narr, 1988.
- Wulff, Hans J.: Die Unnatürlichkeit der Filmfarben: Neue Überlegungen zur Signifikation und Dramaturgie der Farben im Film (Zwei Werkstücke), In: S, Europäische Zeitschrift für semiotische Studien, 2, 1, 1990.
- Zalewski, Daniel. Film; Going Sweet and Sentimental Has Its Rewards. In: The New York Times. Section 2. 28. Oktober 2001. S. 13

8 Internetquellen

- Calhoun, John: Amélie: Fabricating a New French Fable. In: Livedesign.
http://livedesignonline.com/mag/show_business_amlie_fabricating_new/
 Zugriff: 12. Juni 2009.
- Clanet, Y. und Deriaz, J.L.: Die fabelhafte Welt der Amélie Poulain. In: ARRI News. 09, (2001). S. 8-11
http://www.arri.de/fileadmin/media/arri.com/downloads/News_and_Events/ARRI_News_Magazine/0109_d.pdf
 Zugriff: 25.09.2009.
- Ferenczi, Aurélien. In: Télérama. 2968.
<http://www.telerama.fr/cinema/films/un-long-dimanche-de-fiancailles,191801,critique.php>
 Zugriff: 13.07.2009.
- Oosterling, Henk: Cinema of ideas. An interview with Peter Greenaway. Erasmus Universiteit Rotterdam.
<http://www2.eur.nl/fw/cfk/InterAkta/InterAkta%203/PDF/interakta3.greenaway.def.ho.pdf>
 Zugriff: 25.07.2009.
- PRÉSIDENTE DE LA RÉPUBLIQUE.
http://www.elysee.fr/elysee/allemand/die_symbole_der_republik/die_blauweissrote_fahne/die_blauweissrote_fahne.20720.html
 Zugriff: 18.02.2009.

Pride, Ray: Magnificent Obsession. In: Filmmaker. Fall 2001.

http://www.filmmakermagazine.com/fall2001/features/magnificent_obsession.php

Zugriff: 09.07.2009.

Worthmann, Merten: Großmanöver Glück. Die Spezialeffekte des Lebens in Jean-Pierre Jeunets Film „Die fabelhafte Welt der Amélie“. In: ZEIT-ONLINE.

http://www.zeit.de/2001/34/200134_glueck.xml

Zugriff: 09.07.2009.

9 Filmografie

Alien – Die Wiedergeburt. Regie: Jean-Pierre Jeunet. Drehbuch: Dan O’Bennon, Ronald Shusett und Joss Whedon. USA: Brandywine Productions und Twentieth Century-Fox Film Corporation, 1998. (Orig.: Alien: Resurrection)

Annabell’s Butterfly Dance. Regie: William K. L. Dickson. USA: Edison Manufacturing Company, 1895.

Delicatessen. Regie: Jean-Pierre Jeunet und Marc Caro. Drehbuch: Gilles Adrien, Jean-Pierre Jeunet und Marc Caro. Frankreich: Constellation und UGC (u.a.), 1991.

Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber. Regie: Peter Greenaway. Drehbuch: Peter Greenaway. Frankreich/Niederlande/Großbritannien: Allarts Cook Ltd., 1989. (Orig.: The Cook, The Thief, His Wife And Her Lover). Fassung: DVD, Universal Pictures 2003, 119’.

Die fabelhafte Welt der Amélie. Regie: Jean-Pierre Jeunet. Drehbuch: Jean-Pierre Jeunet und Guillaume Laurant. Frankreich/Deutschland: Claudi Ossard Productions und UGC (u.a.), 2001. (Orig.: Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain). Fassung: DVD, Universal Pictures Germany GmbH 2002, 117’.

Die Stadt der verlorenen Kinder. Regie: Jean-Pierre Jeunet und Marc Caro. Drehbuch: Gilles Adrien, Jean-Pierre Jeunet und Marc Caro. Frankreich/Deutschland/Spanien: Club d'Investissement Média, 1995. (Orig.: La cité des enfants perdus)

Drei Farben: Blau. Regie: Krzysztof Kieslowski. Drehbuch: Krzysztof Kieslowski und Krzysztof Piesiewicz. Frankreich/Polen/Schweiz: MK2 Productions (u.a.), 1993. (Orig.: Trois Couleurs: Bleu). Fassung: DVD, Concorde Home Entertainment 2003, 94'.

Drei Farben: Rot. Regie: Krzysztof Kieslowski. Drehbuch: Krzysztof Kieslowski und Krzysztof Piesiewicz. Frankreich/Polen/Schweiz: MK2 Productions (u.a.), 1994. (Orig.: Trois Couleurs: Rouge). Fassung: DVD, Concorde Home Entertainment 2003, 95'.

Drei Farben: Weiss. Regie: Krzysztof Kieslowski. Drehbuch: Krzysztof Kieslowski und Krzysztof Piesiewicz. Frankreich/Polen/Schweiz: MK2 Productions (u.a.), 1994. (Orig.: Trzy kolory: Bialy). Fassung: DVD, Concorde Home Entertainment 2003, 88'.

Foutaises. Regie: Jean-Pierre Jeunet. Drehbuch: Bruno Delbonnel und Jean-Pierre Jeunet. Frankreich: Zootrope, 1989.

Hafen im Nebel. Regie: Marcel Carné. Drehbuch: Pierre Dumarchais und Jacques Prévert. Frankreich: Ciné-Alliance, 1938. (Orig.: Le quai des brumes).

Hôtel du Nord. Regie: Marcel Carné. Drehbuch: Eugène Dabit, Jean Aurenche und Henri Jeanson. Frankreich: Impérial Film, 1938.

Jules und Jim. Regie: François Truffaut. Drehbuch: Henri-Pierre Roché, François Truffaut und Jean Gruault. Großbritannien/USA: Les Films du Carrosse und Sédif Productions, 1962. (Orig.: Jules et Jim).

Spiel mir das Lied vom Tod. Regie: Sergio Leone. Drehbuch: Dario Argento, Bernardo Bertolucci und Sergio Leone. Italien/USA: Finanzia San Marco, Rafran Cinematografica und Paramount Pictures, 1968. (Orig.: C'era una volta il West).

The Tramp and the Dictator. Regie: Kevin Brownlow und Michael Kloft. Drehbuch: Kevin Brownlow und Christopher Bird. Großbritannien/Deutschland: Bird Photoplay Productions Ltd. 2001.

Uhrwerk Orange. Regie: Stanley Kubrick. Drehbuch: Stanley Kubrick und Anthony Burgess. Großbritannien/USA: Warner Bros. Pictures und Hawk Films, 1971. (Orig.: A Clockwork Orange).

10 Abbildungsverzeichnis

Drei Farben: Blau. Regie: Krzysztof Kieslowski. Drehbuch: Krzysztof Kieslowski und Krzysztof Piesiewicz. Frankreich/Polen/Schweiz: MK2 Productions (u.a.), 1993. (Orig.: Trois Couleurs: Bleu). Fassung: DVD, Concorde Home Entertainment 2003, 94'.

Abb. 1 (00:03:08); Abb. 2 (00:13:36); Abb. 3 (00:10:59); Abb. 4 (00:21:45); Abb. 5 (00:16:30); Abb. 6 (00:01:24); Abb. 7 (00:02:50); Abb. 8 (00:21:04); Abb. 9 (01:00:42); Abb. 10 (00:28:14); Abb. 11 (00:27:58)

Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber. Regie: Peter Greenaway. Drehbuch: Peter Greenaway. Frankreich/Niederlande/Großbritannien: Allarts Cook Ltd., 1989. (Orig.: The Cook, The Thief, His Wife And Her Lover). Fassung: DVD, Universal Pictures 2003, 119'. Abb. 12 (00:14:04); Abb. 13 (00:18:29); Abb. 14 (00:18:34); Abb. 15 (01:03:55); Abb. 16 (01:14:19); Abb. 17 (00:10:14); Abb. 18 (00:54:27); Abb. 19 (01:55:44)

Die fabelhafte Welt der Amélie. Regie: Jean-Pierre Jeunet. Drehbuch: Jean-Pierre Jeunet und Guillaume Laurant. Frankreich/Deutschland: Claudi Ossard Productions und UGC (u.a.), 2001. (Orig.: Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain). Fassung: DVD, Universal Pictures Germany GmbH 2002, 117'.

Abb. 20 (00:09:42); Abb. 21 (00:09:43); Abb. 22 (00:09:49); Abb. 23 (00:12:16); Abb. 24 (00:56:37); Abb. 25 (00:35:45); Abb. 26 (00:13:24)

11 Abstract

In dieser Diplomarbeit habe ich einleitend dargelegt, dass Farbe im Film nicht erst seit der Erfindung des echten Farbfilms eine Rolle spielte, sondern das bereits im frühen Kino Versuche unternommen wurden, mittels Färbetechniken wie der Virage dem schwarzweißen Film die Farben beizufügen, die er aufgrund seiner technischen Unausgereiftheit noch nicht im Stande war aufzunehmen. Gerade die monochrome Einfärbung einzelner Filmabschnitte diente dabei nicht nur als Ersatz für die Farben der gefilmten Wirklichkeit, sondern bestimmte Farben wurden bereits aufgrund ihrer Anmutungsqualitäten zur Bekräftigung von Stimmungen ganzer Szenen oder als Visualisierung von Gemütszuständen von Figuren eingesetzt. Somit können diese (monochromen) Färbetechniken als Wegweiser einer Filmfarbästhetik begriffen werden.

Weiters habe ich einen Überblick über den wissenschaftlichen Diskurs zum Thema Farbe im Film gegeben und dabei Überlegungen von Rudolf Arnheim, Bela Balázs und Sergej Eisenstein vorgestellt. Während Arnheim im Farbfilm die Gefahr sah, er könne seinen Kunstcharakter bzw. Kunststatus aufgrund der Nähe zur bunten Wirklichkeit einbüßen, war Balázs nach anfänglicher Skepsis optimistisch, dass Farbe im Film als Gestaltungsmittel nützlich sei um beispielsweise Verbindungen bzw. Kontraste zwischen Bildern hervorzuheben oder auf symbolischer Ebene zu vermitteln. Eisenstein sieht Farbe neben anderen Ausdrucksmitteln des Films wie etwa der Montage oder der Musik, als gleichberechtigt an. Mit Hans J. Wulffs Überlegungen zur Farbsignifikation habe ich einen Versuch vorgestellt, Filmfarben begrifflich zu systematisieren. Wulff untersucht Farbsignifikation im Rahmen der semiotischen Theorie auf der Ebene des Ikonismus und der höheren signifikativen Stufen. Bei den Filmanalysen stellte sich allerdings heraus, dass es nur bedingt möglich ist, die Farbästhetik eines Films entlang eines festen theoretischen Gerüsts zu untersuchen. Denn die Funktion einer Farbe kann von Film zu Film stark variieren und ihre Bedeutung erschließt sich meist erst im Kontext des Films.

In meiner Diplomarbeit habe ich drei Filme von drei europäischen Regisseuren vorgestellt und mit Fokus auf ihre jeweilige Farbästhetik bzw. Farbdramaturgie analysiert. Den Anfang machte Krzysztof Kieslowskis *Drei Farben: Blau*, der erste Film seiner Drei-Farben-Trilogie, die sich mit der Losung der Französischen Revolution „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“ auseinandersetzte. Zunächst widmete ich dem Kameramann Slawomir Idziak ein eigenes Kapitel, da er zum einen verantwortlich für die besondere Farbästhetik des Films zeichnete und darüber hinaus auch als Pionier einer Filmfarbästhetik angesehen werden kann, der durch partielle oder monochrome Umfärbung der Filmbilder deren Distanz zum Wirklichkeitsbild

betonte, was spätestens mit dem Aufkommen digitaler Nachbearbeitungstechnologien wieder stark in Mode gekommen ist. Die Farbe Blau ist vor Weiß und Rot die erste der drei französischen Nationalfarben. Kieslowski nahm an, die drei Begriffe der Losung der Französischen Revolution würden mit den drei Nationalfarben gleichgesetzt. In *Drei Farben: Blau* steht die Farbe Blau aber nicht zwingend für Freiheit, vielmehr visualisiert sie die subjektive Befindlichkeit der Protagonistin Julie, die nach einer Freiheit in der Isolation sucht und sich von der Vergangenheit und der schmerzvollen Erinnerung an ihre tödlich verunglückte Tochter und ihren Mann befreien will. Erinnerung und Trauer werden durch blaue Lichtreflexe und blaue Lichtschleier, die sich stellenweise über das Bild legen, abstrakt sichtbar gemacht. Darüber hinaus sind auch wichtige Gegenstände durch Blaufarbigkeit mit Julies Vergangenheit verlinkt. Kieslowski verweist außerdem durch das Setzen blauer, weißer und roter Akzente in manchen Einstellungen auf die Trilogie als Ganzes. In *Drei Farben: Blau* funktioniert Farbe also primär als Chiffre für Erinnerung, Trauer und Schmerz, als visuelles Äquivalent von Gefühlsprozessen und der emotionalen Konstitution der Protagonistin.

Der zweite Film, den ich im Rahmen meiner Diplomarbeit untersucht habe, ist Peter Greenaways *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber*. Durch ihre Loslösung vom Gegenstand in der Malerei des 20. Jahrhunderts, sei die Farbe wieder frei verfügbar, so Greenaway. Auch er löst die Farbe vom Gegenstand um sie als strukturierendes Element umzufunktionieren. Jeder der vier Räume bzw. Hauptschauplätze und der zwei Nebenschauplätze ist in einer eigenen Farbe gehalten und mit Ausnahme des Kochs und des Liebhabers, passen sich die Figuren der jeweiligen Raumfarbe entweder partiell, oder wie im Fall der Diebesgattin komplett an. Der Machtstatus einer Figur wird demnach durch deren Farbresistenz bzw. Farbabhängigkeit angezeigt. Georgina, die Frau des Diebes, passt sich chamäleonartig den Raumfarben an, was ihre Abhängigkeit von ihrem tyrannischen Mann widerspiegelt. Lehnt Georgina sich jedoch gegen ihren Mann auf, äußert sich dies auch in einer temporären Farbresistenz. Greenaway setzt Farbe als strukturierendes Prinzip und als Indikator für Machtverhältnisse zwischen den Figuren ein. Darüber hinaus nutzt er auch die Anmutungsqualitäten der Farben und deren Symbolkraft.

Der dritte Film ist Jean-Pierre Jeunets *Die fabelhafte Welt der Amélie*. Hier habe ich zunächst ein besonderes Augenmerk auf die Funktion der Farbe Sepia zur Schaffung eines Retro-Looks gelegt und bin außerdem auf die Filmkonvention, Ebenenwechsel durch den Umbruch von Farbigkeit ins Schwarzweiß zu betonen, eingegangen. Des weiteren habe ich die Kontroverse um Jeunets radikal schöngefärbte und zu einer heilen, cleanen Welt zurechtretuschierte

Repräsentation von Paris bzw. Montmartre umrissen. Jeunets postmoderner visueller Stil speist sich aus unterschiedlichen Inspirationsquellen, von der bildenden Kunst bis hin zur Ästhetik einzelner Filmströmungen. Durch stark gesättigte Farben wird der Film in eine märchenhafte bunte Sphäre entrückt. Jeunet setzt auf die Anmutungsqualitäten und auf die emotiv-affektive Assoziativität der Farben zugunsten eines Feel-Good-Looks.

12 Lebenslauf von Mark Bachmann

Persönliche Daten

02.06.1983 geboren in Ravensburg
Staatsangehörigkeit: deutsch
Familienstand: ledig

Schul Ausbildung

1990-1999	Freie Waldorfschule Überlingen am Bodensee
1999-2000	Shining Mountain Waldorfschool, Boulder, Colorado, USA
2000-2003	Freie Waldorfschule Überlingen am Bodensee
Juli 2003	Abitur

Zivildienst

2003-2004	Körperbehindertenzentrum Oberschwaben (KBZO), Weingarten
-----------	--

Praktika

Juli 2000	kommunales kontakt teater, Stuttgart – Bad Cannstatt, Praktikum
April 2002	Ziegler Film, Fernsehspielfilm „Katz und Hund“ (2003), Praktikum (Requisite/Ausstattung)
Okt. 2004	e-Motion Picture Baden-Baden, Fernsehspielfilm „Spezialauftrag: Kindermädchen“ (2005), Praktikum (Set-Runner)
Aug. bis Okt. 2008	Pandora Film Köln, Kinospielefilm „Unter Bauern – Retter in der Nacht“ (2009), Praktikum (Set-Runner).
Seit Nov. 2009	all-in-production – Gesellschaft für Film und TV Produktion, München, diverse TV- und Kinofilme.

Studium

2004-2010	Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
2009/2010	Diplomarbeit zum Thema „Farbe im Film. Drei Farben: Blau – Krzysztof Kieslowski/ Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber – Peter Greenaway/Die fabelhafte Welt der Amélie – Jean-Pierre Jeunet“