

Übernatürliche Farbe : zu Technicolor und dessen Ästhetik

Autor(en): **Binotto, Johannes**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **54 (2012)**

Heft 325

PDF erstellt am: **22.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863717>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

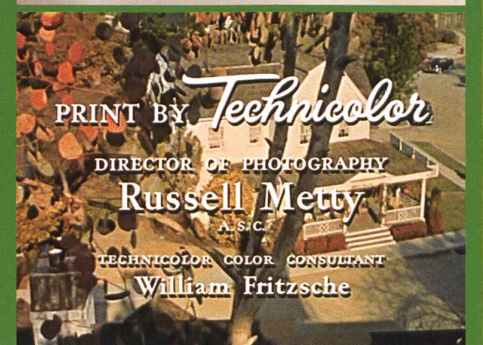
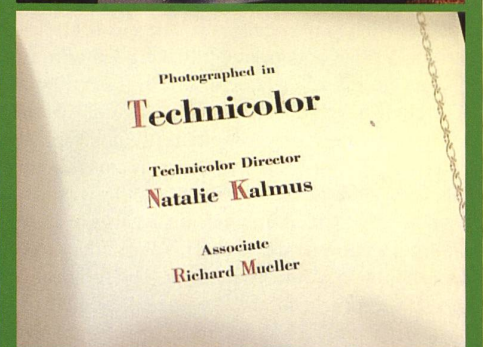
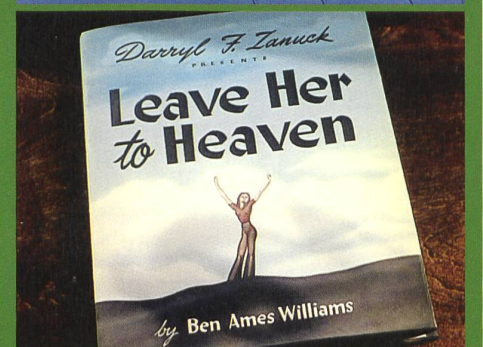
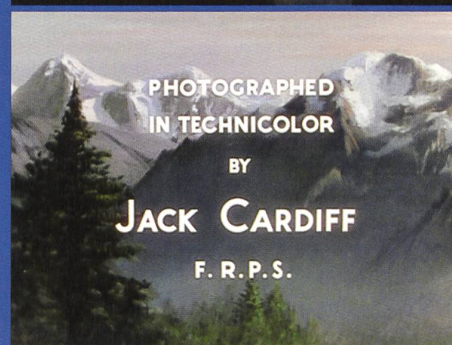
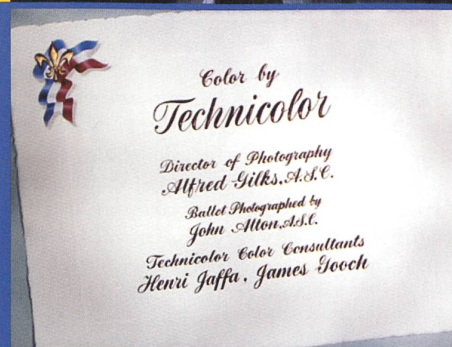
ÜBERNATÜRLICHE FARBE

Zu **TECHNICOLOR** und dessen Ästhetik

Filmplakate sind bekanntlich dazu da, den potentiellen Zuschauer zum Kinobesuch zu verführen, indem sie ihm ankündigen, welche Schauwerte es dort zu bewundern geben wird. Das ist auch beim Plakat zu *Vincente Minnellis* Revuefilm *ZIEGFELD FOLLIES* von 1945 nicht anders. «Greatest Production Since the Birth of Motion Pictures» steht da ganz unbescheiden geschrieben, und tatsächlich ist die daneben plazierte lange Liste der im Film auftretenden Stars mehr als beeindruckend: Fred Astaire, Lucille Ball, Judy Garland, Gene Kelly und William Powell gehören dazu. An der Spitze der Liste aber, über allen thronend und in grösseren Lettern als der Rest steht ein einziges Wort: Technicolor®. Die patentierte Farbtechnik, so macht die Werbung unmissverständlich klar, ist längst zum Status eines Superstars aufgestiegen. Nicht nur bewundern wir die Akteure in Farbe, sondern auch und mehr noch die Farbigkeit des Films an sich, eine Situation, vergleichbar vielleicht mit dem Hype der 3-D-Filme von heute, von denen man sich manche allein aufgrund der Bildtechnik und nicht wegen ihrer Stars oder Stories ansieht.

Technicolor war schon zu Lebzeiten ein Mythos und ist es bis heute geblieben. Ein Mythos mithin, ob dem zu vergessen gehen droht, dass das Kino seit seiner Geburt andauernd und auf unterschiedlichste Weise versucht hat, seine Bilder farbig zu machen. Eindringlich zeigt dies das grosse Forschungsprojekt der Zürcher Filmwissenschaftlerin Barbara Flückiger, die in der phänomenalen Online-Datenbank «Timeline of historical film colors» sämtliche Farbverfahren der Filmgeschichte vorstellt. Die frühe Filmgeschichte erscheint hier als ein Ringen um die Farbe, von der monochromen Einfärbung über die Handkolorierung bis zu den unzähligen Farbtechniken, welche am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts miteinander konkurrieren, ehe dann 1935 mit *Rouben Mamoulians* *BECKY SHARP* endlich der erste vollfarbige Technicolor-Film in die Kinos kommen sollte. Schon neun Jahre zuvor hatte *Douglas Fairbanks* seinen Stummfilm *THE BLACK PIRATE* in einem früheren Technicolor-Verfahren gedreht, bei dem man noch zwei dünne Filmstreifen – der eine rot, der andere grün belichtet – übereinanderkleben musste, um durch Mischung Mehrfarbigkeit zu erzielen. Doch die verklebten Streifen dehnten sich vor der Lampe des Projektors unterschiedlich aus, und so mussten für die anfallenden Notoperationen am lebenden Filmkörper in den Vorführkabinen immer Techniker von Technicolor sitzen. Die Farbe drohte den Film buchstäblich zu sprengen.

Diese Unbändigkeit der Filmfarbe wird man zwar auf technischer Ebene und mit dem verbesserten Dreifarben-Technicolor-Verfahren zähmen lernen. Nicht wenige Filmemacher aber haben die bessere Handhabung gerade dazu verwendet, die Filmfarbe endgültig zu entfesseln. Ihr extremer Umgang mit Farbe hat den Namen Technicolor zum Synonym für eine exaltierte Künstlichkeit des Kinos werden lassen. Das ist eigentlich ungerecht, war doch das Team um den Technicolor-Gründer



Herbert T. Kalmus und dessen Gattin Natalie stolz darauf, besonders exakte Farbbilder zu liefern. Darum kriegte auch, wer in Technicolor drehte, von der Firma neben der Kameraapparatur auch gleich noch einen Farbberater mitgeliefert. So figuriert beispielsweise *Natalie Kalmus* bis 1950, auch noch nach der Scheidung von ihrem Ehemann, prominent als «Technicolor Color Director» in den jeweiligen Filmcredits. Die Arbeitsbezeichnung deutet schon an, dass es dabei um mehr ging, als bloss eine beratende Funktion einzunehmen. Vielmehr verlangte Kalmus, dass sich die gesamte Optik eines Films, von den Kostümen übers Make-up bis zum Set-Design, einem von ihr erarbeiteten Farbkonzept zu fügen habe, welches natürliche Farbtöne bevorzugte und extreme Kolorierung nur punktuell zulies. So fungierten die Color-Consultants von Technicolor als Garanten für Realismus – und stellten zugleich gerade das in Frage. Denn wo man extra einen Aufpasser anstellen muss, kann es mit dem dabei entstehenden natürlichen Look nicht weit her sein. Dieselbe Paradoxie durchzieht denn auch den 1935 veröffentlichten Aufsatz «Colour Consciousness», in welchem Natalie Kalmus zwar behauptet, Ziel des Farbfilms sei die getreue Wiedergabe von «life and nature as it really is», danach aber einen regelrechten Katalog der Farbmotaphorik aufstellt. Realismus – ist daraus zu folgern – ist nicht etwas, was sich einfach ergibt, sondern muss gemacht werden. Der natürliche Eindruck ist nie natürlich.

Doch das ist ohnehin die Aporie des Mediums: Statt Leben und Natur mimetisch wiederzugeben, wie dies Kalmus fordert, transformiert der Film sie zuallererst. Dies umso mehr, wo man in Farbe dreht. Schon der basale Aufbau der wichtigen Technicolor-Kameras macht das klar: in ihr werden drei Filmstreifen gleichzeitig und durch verschiedene Filter belichtet. Die Buntheit dessen, was sich vor dem Objektiv befindet, wird so in drei Grundfarben zerlegt. Und erst aus diesen Einzelteilen wird man dann später, subtraktiv und gleichsam *ex negativo*, die einstige Vielfarbigkeit wieder zusammenmischen. Das, was am Ende auf der Leinwand strahlt, hat einen langwierigen Umwandlungsprozess hinter sich und entspricht bloss annäherungsweise der Realität. Kommt die Farbe in den Film, so immer nur verwandelt, übersetzt und zersetzt in chemischen Prozessen. So sagt denn auch der Name Technicolor mehr, als seinen Erfindern lieb ist: Filmfarbe ist kein natürliches Phänomen, sondern technisches Artefakt. Oder anders und euphorisch formuliert: Technicolor ist nicht natürlich, sondern *übernatürlich*.

THE WIZARD OF OZ von Victor Fleming (1939) führt diese Übernatürlichkeit von Technicolor exemplarisch vor. Wenn das Mädchen Dorothy mitsamt seinem Haus aus dem tristen Alltag ins Zauberland fortgewirbelt wird, ist das auch eine Reise in die unbändige Farbe. Die triste Landschaft von Kansas ist braun monochrom, die Traumwelt aber funkelt bunt, wo Seen nur Schwimmbecken und die Blumen aus Plastik sind. Assoziiert man

Grün gemeinhin mit Natur, so kennt man es hier vornehmlich als Gesichtsfarbe der bösen Hexe des Westens. So wie der Kinozuschauer der dreissiger Jahre Technicolor als neues Phänomen bewundert, so geht es auch Dorothy in Oz. Auch sie sieht Farbe als das, was sie im und durch das Medium des Films geworden ist: eine wundersame Anomalie. Sie habe noch nie so ein Pferd gesehen, meint sie zu ihrem Kutscher, und tatsächlich ändert dessen Gaul von Einstellung zu Einstellung die Farbe, von weiss zu violett, zu rot, zu gelb. Mit dem Ausdruck «a horse of a different colour» bringt man im Amerikanischen einen Irrtum zum Ausdruck: etwas ist ganz anders, als man es zunächst eingeschätzt hat. Der Film illustriert diese Redewendung gleich doppelt, er nimmt sie wörtlich und zeigt damit zugleich, dass auch die Erwartung, mit Farbe nähere sich der Film unserem Alltag an, nur eine Fehleinschätzung ist. «Die Filmemacher haben sich auf die Farbe gestürzt, um vom Realismus des Kinos wegzukommen, und nicht um ihn durch realitätsnahe Farben noch zu konsolidieren», schrieb Frieda Grafe.

So gesehen ist es denn durchaus sinnvoll, wenn bis heute ausgerechnet jene Filme unsere Vorstellung von Technicolor prägen, welche sich an die restriktiven Richtlinien der Herstellerfirma nicht gehalten haben. Er habe es Natalie Kalmus nie recht machen können, hat Vincente Minnelli einmal gesagt. Doch er hat in seinen Exzessen wahrscheinlich die grenzenlosen Möglichkeiten der Filmfarbe besser verstanden als Mrs. Technicolor selbst. In ZIEGFELD FOLLIES sind die Sets der einzelnen Sing- und Tanznummern extremste Abstraktionen, die ihre Künstlichkeit unentwegt und offensiv zur Schau stellen. Die U-Bahn ist nur ein gelber Paravent, vor dem die Passagiere sitzen, der Himmel eine blau getünchte Wand mit aufgemalten dunkelblauen Schlieren anstelle von Vögeln. In der Realität nehmen wir Farbe als natürliche Eigenschaft der Dinge wahr. Bei Minnelli jedoch lösen sich die Farbhüllen von den Objekten und verselbständigen sich. Es ist gerade dieses Eigenleben der Farbe, welches uns begeistert. «I got shine on my shoes!» jubelt Fred Astaire in THE BAND WAGON und meint damit auch den Glanz von Technicolor. Auch AN AMERICAN IN PARIS, obwohl vorgeblich im realen Paris spielend, zelebriert diese Souveränität der Farbe. Es ist nicht umsonst ein Film über die Kunst, mit Künstlern als Protagonisten. Und so sind auch seine Farben Künstlerfarben. In der epochemachenden Schlussnummer wirbelt Gene Kelly als der amerikanische Jungkünstler Jerry Mulligan durchs Bildinventar des französischen Impressionismus und dessen Nachfolgern. Minnelli, der selber davon geträumt hatte, Maler zu werden, zitiert hier die Grafiken von Toulouse-Lautrec und animiert sie zu Tanzsequenzen, während das Laub auf den Bäumen aussieht, als sei es von Henri Rousseau gemalt. Und doch wäre es zu simpel, darin einzig eine Hommage an die französischen Meister zu sehen. Denn mehr noch als die europäische Malerei in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts feiert der Film seine eigene Farbigekeit, die neue Kunst

des amerikanischen Technicolor-Films. Verglichen mit der gewaltsamen Intensität der Chemiefarbe sieht die Palette der Maler nur noch lau aus. Die Bilder, welche Jerry malt, sind weit weniger beeindruckend als die Cinzano-Werbung an der Litfasssäule im Hintergrund, wenn er mit den Kindern des Quartiers tanzt. Die Revolution der amerikanischen Pop-Art kündigt sich schon an. Nicht der Ölmalelei, sondern den Chemiefarben, wie sie der Film anwendet, gehört die Zukunft. Einmal sehen wir Jerry, wie er die Pariser Oper malt. Doch das Sujet existiert nur als Rückprojektion, als Film im Film. Das sagt alles. Jerry malt nicht nach der Natur, sondern nach dem Film. Das Technicolor-Bild wird zur Referenzgrösse, an der man sich orientiert. So erweist der mit US-Filmfarben malende Minnelli zwar den europäischen Meistern Reverenz, doch nur um sie sogleich zu überbieten. Wenn bei dem von ihm so verehrten Cézanne die Landschaft in Farbkleckern zu zerfallen droht, löst sich bei Minnelli die ganz Welt im farbigen Licht auf. Gene Kelly und Leslie Caron tanzen miteinander vor einem Hintergrund, der alsbald alle Konturen verliert, der zu monochromen Nebelschwaden zerfliesst. Die Freisetzung der Farbe durch die Impressionisten findet ihre Apotheose im amerikanischen Kino. So birgt denn bereits der Filmtitel einen Schlüssel zum Verständnis des Films: Mag die Verehrung von Paris und dessen künstlerischer Tradition auch noch so betont werden, an erster Stelle im Titel steht der Amerikaner und seine Kultur, die Kultur Hollywoods.

Diesen Gedanken wird Stanley Donen in seinem poppigen FUNNY FACE sechs Jahre später noch radikalisieren. Was dessen amerikanische Künstler von Paris wahrnehmen, ist endgültig nur noch ein Fantasma. «We will always have Paris» sagte einst Bogart zu Ingrid Bergman in CASABLANCA. Donen meint das wörtlich und zeigt sein Paris als reines Konstrukt der amerikanischen Traumfabrik. Die existentialistische Philosophenkneipe, in welcher Audrey Hepburn im intellektuellen Rollkragenpullover auftritt, hat mit den realen Cafés von Saint-Germain-des-Prés nichts, mit dem farbrevolutionierten Hollywood-Kino aber umso mehr zu tun. Der Beat-Keller ist offensichtlich ein blosses Studio-Set, mit grellgrünen und roten Spots ausgeleuchtet. Wunderbar vulgär ist das und zugleich ein Beweis der Intelligenz der Filmemacher, die verstanden haben, dass Filmfarbe nicht zur Bestätigung, sondern kontrapunktisch zur Wirklichkeit zu verwenden sei.

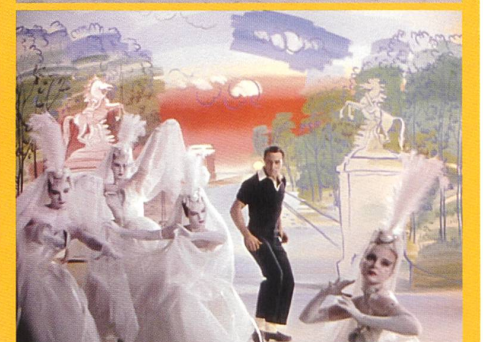
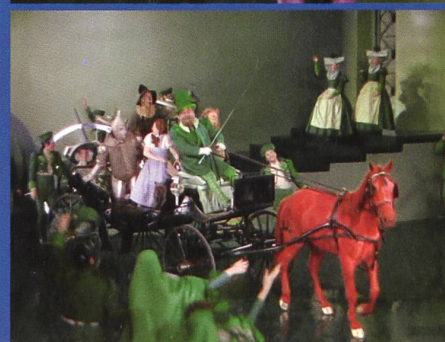
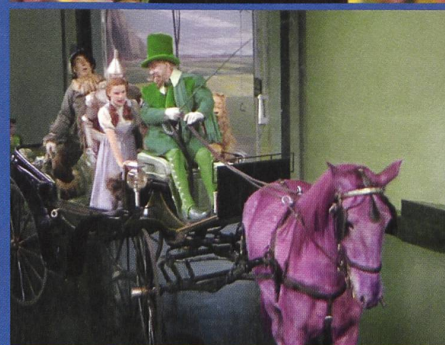
Das haben Donen und sein Team vielleicht auch von Jean Renoir gelernt. «Die ideale Antwort auf das Problem der Farbe besteht darin, die Natur, die äussere Wahrheit, ganz zu vermeiden und ausschliesslich in Dekorationen zu drehen», schreibt dieser im Zusammenhang mit seinem ersten Farbfilm THE RIVER. Renoir schien es, die Filmtechnik sei den komplexen Farbnuancen der Natur nicht gewachsen. THE RIVER drehte er in Indien und in Farbe, weil die exotische Vegetation mit ihren klaren Kontrasten an sich schon überhöht genug ist. Und auch dann musste noch nachgeholfen werden:

THE WIZARD OF OZ (1939), Regie: Victor Fleming

ZIEGFELD FOLLIES (1945), Regie: Vincente Minnelli

für eine Szene liess er den Rasen grün übermalen. Mit den darauffolgenden Technicolor-Filmen *LA CARROSSE D'OR* und *FRENCH CANCAN* sollte er sich dann vollständig aus der Natur ins Studio zurückziehen. Es sind denn auch Filme über Kunstwelten, übers Theater und das Variété. Indes ist das Unvermögen der Filmfarbe bei der Naturabbildung auch für Renoir kein blosses Manko, sondern ihr Potential. So fährt er nämlich fort: «Die innere Wahrheit verbirgt sich oft hinter einer rein artifiziellen Umgebung.» So kann Renoir denn auch seine Farbfilm noch dem Realismus zurechnen, einem poetischen Realismus indes, der nicht an der äusseren Erscheinung kleben bleibt, sondern der hinter die Dinge zu schauen versucht. Erst in der Künstlichkeit zeigt sich eine Wahrheit, die sich anders nicht ausdrücken liesse. In *SINGIN' IN THE RAIN* von Stanley Donen und *Gene Kelly* kann der Hollywood-Star Don Lockwood dem jungen Starlet seine Liebe nur unter künstlichen Bedingungen gestehen. Was er auf dem Herzen habe, lasse sich nur im richtigen Setting sagen, entschuldigt er sich und führt seine Dame in eine leere Studiohalle. Eine Leiter wird zum Balkon, das laue Sommerlüftchen kommt von der Windmaschine. Ein roter Scheinwerfer gibt den Sonnenuntergang, ein violetter das Mondlicht und dazu Sternenlicht aus Leuchtspots – «500 000 kilowatts of stardust». Die intime Szenerie ist reine Mechanik, penetrant artifiziell. Die Gefühle aber, die sich hier einstellen, sind es nicht. Die Paradoxie von Don Lockwood, nur authentisch sein zu können, wenn die Situation gefälscht ist, das ist mithin dieselbe Paradoxie, in der auch der Zuschauer sich sieht. Auch für ihn tut die Künstlichkeit des Farbfilms seiner Bewegtheit keinen Abbruch, sondern steigert sie im Gegenteil. Das ist denn auch die Pointe des ganzen Films, der sich von Anfang bis Schluss um die Spannung zwischen Realität und Erscheinung dreht. Am Ende wird man erkennen, dass Wahrheit und Illusion sich nicht ausschliessen, sondern gegenseitig bedingen. Wenn in der letzten Einstellung das Paar sich in die Arme fällt, tut es das vor einem riesigen Werbeplakat, das seinen nächsten gemeinsamen Film ankündigt. Dessen Titel: «Singin' in the Rain». Filme imitieren nicht das Leben. Wenn schon, dann ist es umgekehrt. Filme sind wahrer noch als die schale Realität. «Life is so unimportant», sagt der Impresario zur Ballerina in *THE RED SHOES* von *Michael Powell* und *Emeric Pressburger*. Ihr Film erzählt von den immensen personellen Kosten, die solch ein Sieg der Kunst über die Wirklichkeit mit sich bringt. Doch feiern tun sie diesen Sieg genauso.

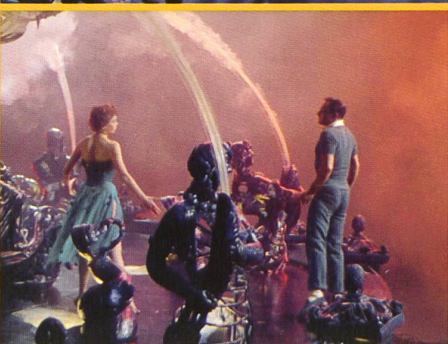
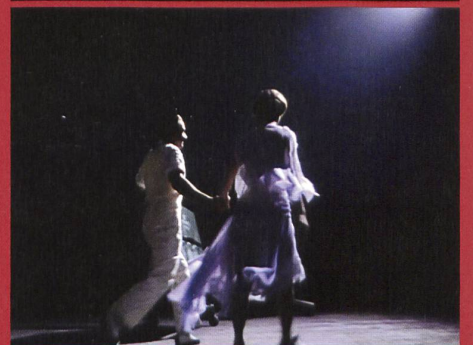
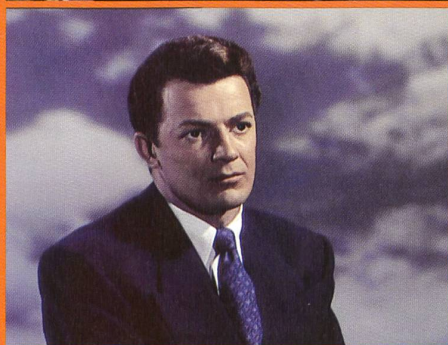
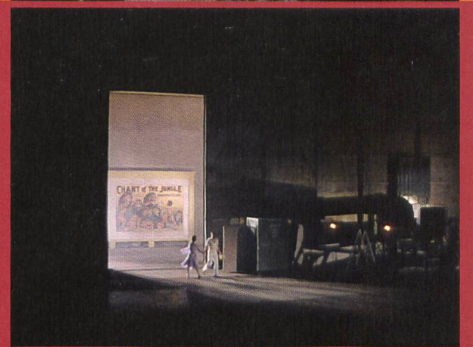
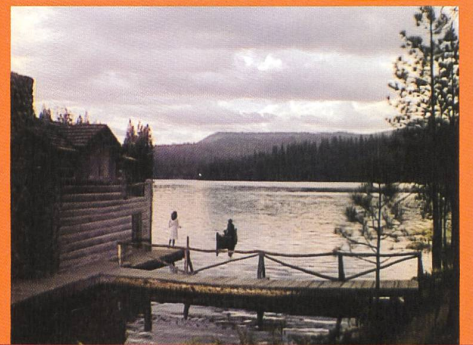
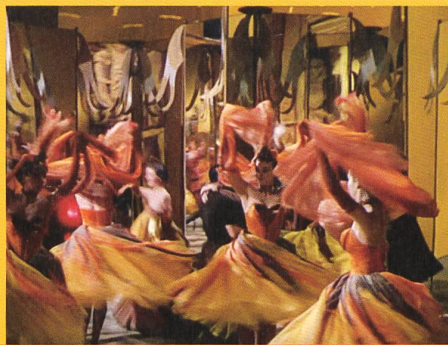
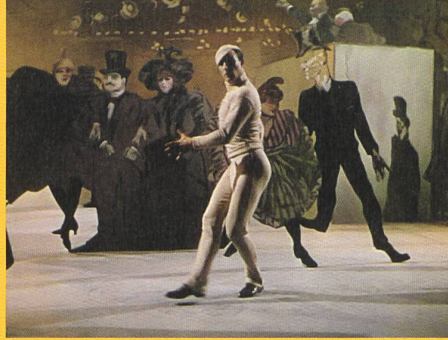
Mag sein, dass solch ein Triumph des Artifiziellen wenig verwundert im Genre des Musicals, welches immer schon den Eskapismus zelebrierte. Doch auch in anderen Genres wird man Farbe nutzen, um sich von den Zwängen der Mimesis zu befreien, und darzustellen, was sich realistisch nicht zeigen lässt. *John M. Stahl* zum Beispiel dreht 1945 seinen Thriller *LEAVE HER TO HEAVEN* in Technicolor. Der Film noir, scheinbar nicht zu trennen von der Ästhetik des Schwarzweissfilms,



AN AMERICAN IN PARIS (1951), Regie: Vincente Minnelli

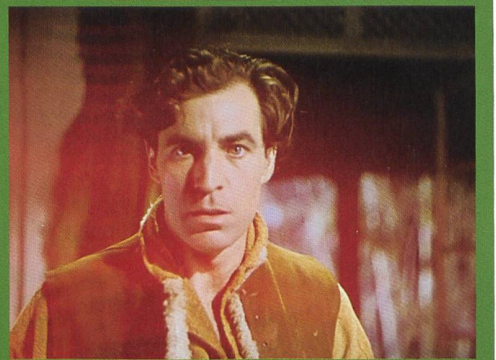
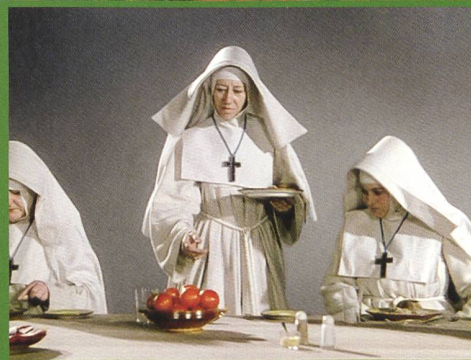
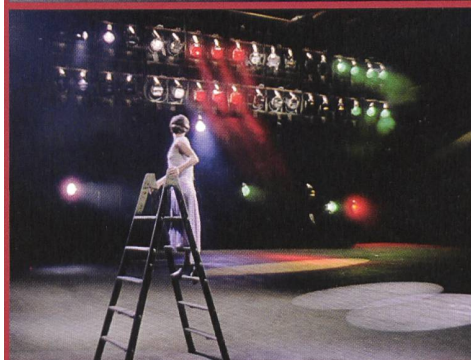
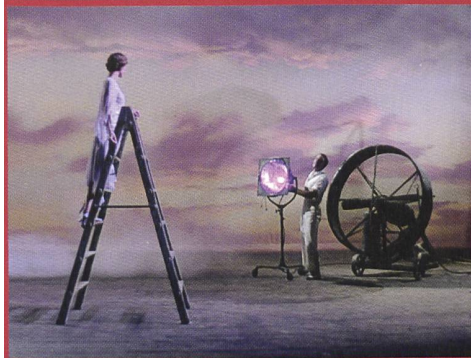
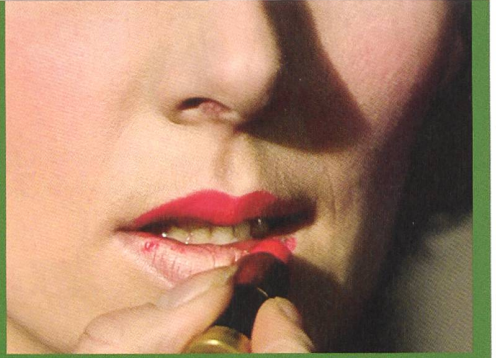
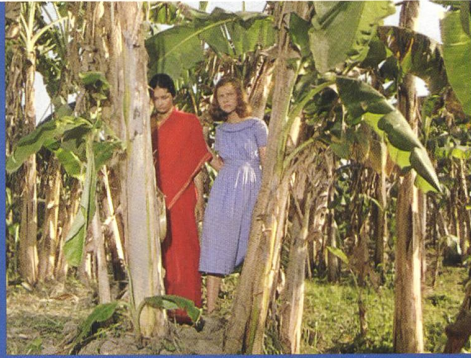
LEAVE HER TO HEAVEN (1945), Regie: John M. Stahl

SINGIN' IN THE RAIN (1952), Regie: Stanley Donen, Gene Kelly



THE RIVER (1951), Regie: Jean Renoir

BLACK NARCISSUS (1947) Regie: Michael Powell, Emeric Pressburger



ALL THAT HEAVEN ALLOWS (1955), Regie: Douglas Sirk

FUNNY FACE (1957) Regie: Stanley Donen

MAGNIFICENT OBSESSION (1954), Regie: Douglas Sirk



bekommt einen gelbstichigen Anstrich verpasst. Doch das macht ihn nur noch abgründiger. Wenn die krankhaft eifersüchtige femme fatale den behinderten Bruder ihres Gatten im Bergsee ersaufen lässt, geschieht dies am sonnenhellen Tag. Die Idylle war immer schon gefälscht. Der glitzernde See ist aus Chemiefarbe gemacht, er ist toxisch. Alles entpuppt sich nur als fadenscheinige, als tödliche Illusion. Auch das Gesicht von Hauptdarsteller Cornel Wilde sieht in Farbe immer maskenhaft aus, das bloße Bild eines Mannes. Tatsächlich hat die psychotische Frau sich nur in ihn verliebt, weil er der Fotografie ihres Vaters so ähnlich sah. Und wenn am Ende angeblich doch noch alles gut rauskommt, schippert unser Held mit einer neuen Frau im Boot in eben jene künstliche Natur, wo unter der schimmernden Oberfläche nur der Tod lauert. Es kann kein richtiges Leben im falschen geben. *IMITATION OF LIFE*, so heisst nicht umsonst einer von Stahls erfolgreichsten Filmen. Letzteren wird *Douglas Sirk* Jahre später nochmals neu adaptieren. Ebenfalls von Stahl übernimmt Sirk den Stoff zu *MAGNIFICENT OBSESSION*, um ihn weiter auszubauen und zusammen mit seinem Kameramann *Russell Metty* einen Technicolor-Film zu machen, der dort weitergeht, wo Stahl in seinem *LEAVE HER TO HEAVEN* endete. Auch in Sirks *MAGNIFICENT OBSESSION* entpuppen sich die Beziehungen zwischen Mann und Frau als abgründige Illusionen. Wenn die blinde Jane Wyman am Arm ihres Retters Rock Hudson durch Europa tappt, auf der Suche nach Heilung, wird das gemeinsame Liebesglück in verrutschten Farben gepinselt. Alle Aussichten sind wie übermalte Ferienpostkarten. Beissend grün und violett ist die Beleuchtung beim Dinner, und diese Farbkombination setzt sich fort in den lackglänzenden Fliedersträussen, mit denen der Mann seine Geliebte überhäuft. Man muss schon selber blind sein, um die Warnzeichen nicht zu sehen. Wenn zu guter Letzt die Heldin doch noch wieder sehen lernt, ist die Natur vor ihrem Krankenhausfenster giftig, schweflig gelb. Die Farbe unterminiert, was dem Zuschauer als Happy End verkauft werden sollte, und bringt zum Ausdruck, was sonst der Zensur unterliegen würde. In Sirks *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* schliesslich ist durch das Prismenfenster im Schlafzimmer der altklugen Tochter gar nichts mehr zu sehen. Die Scheibe ist blind in ihrer irrisierenden Farbigkeit – Sinnbild für die Selbsttäuschungen, denen alle Figuren unterliegen, und zugleich selbstreflexiver Verweis auf die Technicolor-Kameras mit ihren Prismen und Filtern.

Es ist von schöner Ironie, dass sich ausgerechnet im Augenfälligen, im Oberflächenreiz der Farbe Verdrängtes hervortut. So auch in Mitchell Leisens kuriose *LADY IN THE DARK*, wenn sich die frustrierte Redaktorin eines Modemagazins einer Psychoanalyse unterzieht und damit einen regelrechten Farbrausch eröffnet. Der Büroalltag ist eintönig auch im konkreten Sinne: es dominieren Grau und Braun. Die Träume aber funkeln in irren Farben, die sich allem und jedem bemächtigen. So

gar die Gesichter der Menschen sind dort eingefärbt. Das unbewusste Begehren selbst – so möchte man sagen – ist technicolorgetönt. Wenn in Michael Powell und Emeric Pressburgers *BLACK NARCISSUS* ein englisches Nonnenkonvent im Himalaya heillos aus den Fugen gerät, so geschieht dies mit und durch die Begegnung mit Farben. Die saftige Natur und die indischen Malereien bringen die keuschen Schwestern nachhaltig durcheinander und statt ihre Umgebung zu missionieren, werden sie selber von dieser konvertiert. Wenn die abtrünnige Nonne vor den Augen der Mutter Oberin Lippenstift aufträgt, ist das vor allem ein Duell der Farben: das Rot der Schminke gegen das Weiss des Habit. Später, wenn die junge Nonne endgültig die Lust überkommt, wird das ganze Filmbild von einem roten Farbschleier geflutet. Der Film selbst gerät ins Taumeln, wird ohnmächtig vor lauter Farblust. Ein Effekt übrigens, den Jahre später Alfred Hitchcock bei *MARNIE* wieder verwenden wird.

Und doch greift es zu kurz, die Farbe immer nur als Repräsentation einer subjektiven Leidenschaft zu lesen. Nicht nur, dass sich Technicolor von der mimetischen Naturdarstellung emanzipiert. Auch auf die Darstellung innerer Gefühlszustände lässt sie sich nicht reduzieren. «Gewiss gibt es eine Farbsymbolik, aber sie besteht nicht in einer Entsprechung zwischen einer Farbe und einem Affekt (Grün und die Hoffnung ...). Vielmehr ist die Farbe selbst der Affekt», schreibt Gilles Deleuze im ersten seiner beiden Kinobücher. Das erklärt denn auch, warum die Interpretationen von Farben immer so unbefriedigend ausfallen. Wo immer man die Farbe in einen anderen Diskurs zu übersetzen versucht, verliert sich gerade das, was sie ausmacht. Farben lassen sich nicht erzählen. Wäre es anders, wären die Maler Schriftsteller geworden. Bewusst eingesetzte, intensive Farbe, schreibt hingegen Frieda Grafe, lenke von der Erzähllinie ab. «Sie ist ein Sprengstoff, der momentan vom Zwang der geregelten Erzählung befreit.» Die Farben bedeuten nicht. Sie sind! Die Farbe ist Präsenz. Darin liegt der Clou auch von Technicolor: es bringt etwas auf die Leinwand, was es so vorher nie gab, weder in der Natur, noch in der Kunst. Die Farben von Technicolor sind legendär, nicht weil sie etwas Bestehendes besonders gut reproduzieren, sondern weil sie etwas gänzlich Neues erst erschaffen haben. Die Farbe ist selbst ein neuer Affekt, den es anders als in Form von Farbe niemals gab und geben wird. Und jeder Versuch, ihre Funktion zu erklären, wird zwangsläufig gerade das Wesentliche unterschlagen. Was bedeutet das Grün des Kleids von Cyd Charisse in *SINGIN' IN THE RAIN*? Wofür steht das immer wiederkehrende Rot bei Minnelli? Darauf gibt es keine klügere Antwort als die, selber hinzuschauen. Die Farben stehen für sich selbst. Und der überwältigte Zuschauer sagt nicht: «Welch eine Leidenschaft! Welch eine Lust!» Er sagt: «Welch ein Gelb! Welch ein Blau!» Der Zuschauer wird direkt und ohne metaphorische Umwege von den Farben getroffen – «affected» wie man im Englischen so mehrdeutig sagt.

SINGIN' IN THE RAIN (1952), Regie: Stanley Donen, Gene Kelly

Ironischerweise konnte Technicolor mit dieser eigenmächtigen Agilität der Farbe alsbald selber nicht mehr mithalten. Mit ihren riesigen, schwer beweglichen Kameras und ihrem Kontrollwahn hat sich die Firma am Ende selbst gelähmt. Die Filmmacher sind auf anderes Farbfilmmaterial von Agfa und Eastman umgestiegen, auch wenn deren Farben nicht dieselbe Intensität und auch nicht dieselbe Haltbarkeit aufweisen sollten. Das legendäre Technicolor aber hat bis zum Schluss Legenden geschaffen. Noch 1977 lässt *Dario Argento* für seinen albraumhaften *SUSPIRIA* auf der letzten in Rom verbliebenen Technicolor-Maschine Kopien ziehen. Doch auch dann sind wir mit Technicolor noch nicht zu Rande gekommen. Die Farbrevolution des Kinos, welche es so wesentlich mit angestossen hatte, ist nach wie vor im Gange, und wo immer die Filmmacher sich mit dem Problem der Farbe auseinandersetzen, stellen sie sich in die Tradition jener, die einst mit Technicolor experimentiert haben. Indem es die immensen Möglichkeiten der Filmfarbe überhaupt vorgeführt hat, bestimmt Technicolor auch heute noch unvermindert unsere Wahrnehmung im Kino. Wir bleiben affiziert.

Johannes Binotto

Verwendete Literatur:

Barbara Flückiger:

Timeline of Historical Film Colors.
<http://zauberklang.ch/colorsyst.php>

Angela Dalle Vacche und Brian Price (Hg.):
Color. The Film Reader.
New York, Routledge, 2006

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

Frieda Grafe: *Filmfarben.*
Berlin, Brinkmann & Bose, 2002

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

Jean Renoir: *Mein Leben meine Filme.*
Zürich, Diogenes, 1992

