

Ulrich von Thüna

## Susanne Marschall: Farbe im Kino

2006

<https://doi.org/10.17192/ep2006.2.1510>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Thüna, Ulrich von: Susanne Marschall: Farbe im Kino. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 23 (2006), Nr. 2, S. 219–220. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2006.2.1510>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

### Susanne Marschall: Farbe im Kino

Marburg: Schüren Verlag 2005 (Edition *Film-Dienst*, Bd. 4), 438 S., ISBN 3-89472-394-7, € 29,90

Wenn der filmhistorisch geprägte Vater seiner Tochter einen Film empfiehlt, pflegt sie bei sarkastischer Laune zu fragen, ob der Film schon ein Tonfilm und vielleicht gar schon in Farbe sei. Farbfilm ist also identisch mit zeitgenössischem Film und in der Tat lassen sich schwarz-weiß gedrehte Filme (jüngstes und herausragendes Beispiel Clooneys *Good Night and Good Luck*, 2005) in heutiger Zeit an einer Hand abzählen.

Am farbigen Abglanz haben wir das Leben, meint der Autor einer Farbenlehre, der natürlich auch in dem vorliegenden Buch gedacht wird, und der Geschichte wie der ästhetischen Gesetzlichkeit dieses farbigen Abglanzes im Kino ist das Buch von Susanne Marschall gewidmet. Diese umfängliche Habilitationsschrift ersetzt nicht den Band von Gert Koshofer *Colors – Die Farben des Films*, der anlässlich der Berlinale 1978 herausgegeben wurde und der eine Art technische Geschichte des Farbfilms darstellt. Aber sie ergänzt das Thema durch die filmkünstlerische Dimension.

Die Verfasserin gliedert ihre Arbeit nach einer Einleitung in drei Abschnitte, die der Farbe als Motiv, der Wahrnehmung und Dramaturgie der Farbe und schließlich der Geschichte und Ästhetik der Filmfarben gewidmet sind.

Diese erste Annäherung an die Farbe als Motiv ist geschickt, weil sie erlaubt, zuerst den besonderen Charakter der Grundfarben Rot, Blau, Gelb und Grün zu bestimmen. Bei der Beschreibung des jeweiligen Farbcharakters – also stark vereinfacht bei Blau eine Todesnähe, bei Grün der Gedanke der Ruhe, bei Gelb die Verbindung zur Sonne – steht Rot am Anfang dieser Liste und das ist auch gut so. Denn diese ausgesprochene Signalfarbe hat einen ganz besonderen Charakter, ist sozusagen eine Auszeichnungsfarbe. Marschall liefert eine Fülle von Beispielen und beginnt mit einer Szene aus Zolas Roman *Nana*, in dem ein roter Sessel aus dem Dunkel der Wohnung hervorsticht und eine erotische Konnotation aufweist. Auch im Film gibt es eine Fülle von Beispielen für die besondere Rolle des Rot. So verweist sie etwa auf Spielbergs Schwarzweißfilm *Schindlers Liste* (1993), wo plötzlich in einer flüchtenden Menge der rote Mantel eines Mädchens sichtbar

wird. Noch deutlicher ist die Verwendung von Rot als politische Symbolfarbe der Arbeiterbewegung nicht nur in der politischen Zeichensprache, sondern auch in *Panzerkreuzer Potemkin* (1925). Dort sieht man an den Toppen des Panzerkreuzers eine rote, hier sogar handkolorierte Flagge. Ein anderer Weg, um die Ausdruckskraft der Farbe zu verstärken, ist die Einfügung von vollständigen Farbsequenzen in einen ansonsten nicht farbigen Film. Auch da liefert Eisenstein ein besonders schönes Beispiel und zwar mit der farbigen Schlusssequenz des zweiten Teils von *Iwan, der Schreckliche* (1945), in dem ein durch die Farbe Rot dominierter ekstatischer Tanz sowie das Anlegen einer prunkvollen Königstracht gezeigt wird. Die in diesem Film schon hochgezüchtete Bildkunst wird durch den plötzlichen Einsatz der Farbe dramatisch gesteigert.

Susanne Marschall nutzt ihre Begriffsbestimmungen der Grundfarben und der Grundfarbenkontraste besonders anschaulich bei ausführlichen Filmanalysen. Solche sorgfältigen und höchst detaillierten farbdramaturgisch orientierten Analysen macht sie von Hitchcocks *Vertigo* (1958), Bergmans *Schreie und Flüstern* (1972) und Sauras *Goya* (1999). Aber ebenso gilt ihre Aufmerksamkeit der subtilen Farbdramaturgie des englischen Regisseursgespanns Powell und Pressburger in *Die Roten Schuhe* (1948) und in *Die Schwarze Narzisse* (1947). Genauso bewusst wird mit Farbe gearbeitet in den Musikkomödien *Ein Amerikaner in Paris* (1951) von Minnelli oder *Du sollst mein Glücksstern sein* (1952) von Donen. Sie betont zugleich die Rolle von warmen und kalten Farben, die die Erscheinung von Schauspielern bestimmen können. Im dritten Abschnitt liefert sie dann eine Art Geschichte des Farbfilms.

Zum Schluss schreibt Marschall: „Das Kino [...] steht auf der Seite der Farben und – wie mehr oder minder abschätzig immer wieder bemerkt wurde – oft auch auf der Seite von Frauen. Farbe, Film und das Weibliche – nicht im Sinne einer Figur, sondern einer sinnlichen Erfahrungswelt – verbinden sich im offiziellen Diskurs mit der Unzuverlässigkeit ständiger Bewegung.“ (S.421) Weiter verweist sie auf die Bedeutung monochromer Einstellungen, die den arealistischen, ja symbolischen Gehalt einer Szene oder einer Person unterstreichen. Und Sie resümiert dann: „Doch auch wenn ein Farbarangement vorrangig die Aufgaben der Wahrnehmungslenkung und Aufmerksamkeitssteigerung erfüllen soll, um zum Beispiel ein komplexes Bühnenbild im Musical für die Augen des Betrachters zu strukturieren, lassen sich einzelne Farbtöne nicht ohne symbolischen Gehalt verwenden.“ (S.423f.) Was zählt im Farbfilm, ist das Verlassen der nur realistischen Ebene. Die Farbdramaturgie ist ebenso wichtig wie die Musik eines Films.

Der umfangliche Band ist bei aller wünschenswerten Wissenschaftlichkeit – ohne aber in rein akademischen Jargon zu verfallen – eine auch durch gründliche Literaturkenntnis ausgezeichnete Enzyklopädie der Farbe im Film und weist außerdem eine Fülle von durchweg gut gelungenen Farabbildungen und ein Filmtitelregister auf. Man hätte sich lediglich noch ein Personen- und Sachregister gewünscht.