
BACHELORARBEIT

Frau
Nele Glas

**Farbe - Die Brücke zwischen
Verstand und Gefühl**
Potenziale und Grenzen eines
filmischen Gestaltungsmittels

2017

BACHELORARBEIT

Farbe - Die Brücke zwischen Verstand und Gefühl Potenziale und Grenzen eines filmischen Gestaltungsmittels

Autor/in:
Frau Nele Glas

Studiengang:
Film und Fernsehen

Seminargruppe:
FF13wR3-B

Erstprüfer:
Professor Peter Gottschalk

Zweitprüfer:
Bartholomäus Honik

BACHELOR THESIS

Colour – The bridge between mind and emotion Potentials and borders of a cinematic instrument

author:
Ms. Nele Glas

course of studies:
Movie and Television

seminar group:
FF13wR3-B

first examiner:
Professor Peter Gottschalk

second examiner:
Bartholomäus Honik

Bibliografische Angaben

Glas, Nele:

Farbe - Die Brücke zwischen Verstand und Gefühl
Potenziale und Grenzen eines filmischen Gestaltungsmittels

Colour – The bridge between mind and emotion
Potentials and borders of a cinematic instrument

52 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2017

Abstract

Farbe – sie beeinflusst unbewusst das menschliche Handeln, Denken und Fühlen. Im fiktionalen Film ist sie aktuell allgegenwärtig und konstituiert die inszenierte artifizielle Realität. Obwohl Farbe von Kritikern anfänglich missachtet und vom Publikum bis heute oftmals nicht bewusst als Gestaltungsmittel wahrgenommen wird, setzt sie sich nichtsdestotrotz auf der Kinoleinwand durch.

Die vorliegende Bachelorarbeit widmet sich dem Gestaltungsmittel Farbe und seiner Bedeutung für den Spielfilm. Anhand einer repräsentativen Auswahl fiktionaler Filme des renommierten Regisseurs Zhang Yimou werden die Funktionen von Farbe aufgezeigt und Problematiken im Umgang mit dem filmischen Mittel verdeutlicht. Es stellen sich die Fragen: Worin liegt das Potenzial der Farbe und wo stößt es auf Grenzen? Erweist sich eine bewusste Auseinandersetzung mit den Gestaltungsmittel Farbe für Filmschaffende als lohnend?

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Hinführung zur Thematik und Forschungsfrage.....	1
1.2	Methodische Vorgehensweise und Aufbau.....	2
2	Mensch und Farbe	4
2.1	Farbe und Farbwahrnehmung – Eine erste Annäherung.....	4
2.2	Wirkung und Bedeutung der Farbe.....	8
2.3	Umgang mit Farbe	12
3	Farbe als Gestaltungsmittel im fiktionalen Film	15
4	Analyseteil	19
4.1	Methodik und Fachtermini als Analysebasis.....	19
4.2	Inhaltsangaben der ausgewählten Filmbeispiele	21
4.3	Analyse der Funktionen von Farbe im Film	26
4.3.1	Authentifizierung und Abstraktion.....	26
4.3.2	Zeitebenen	28
4.3.3	Realitätsebenen	30
4.3.4	Farbsymbolik	31
4.3.5	Farbe und Figur.....	36
4.3.6	Farbe als Mittel der Harmonie/Disharmonie/Ordnung.....	38
4.3.7	Farbdramaturgie.....	40
4.3.8	Autonomie der Farbe.....	43
5	Schlussbetrachtung	48
6	Ausblick	51

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Prisma - Lichtspektrum.....	5
Abbildung 2: Dressgate	7
Abbildung 3: Beispielauszug Farbtabelle	14
Abbildung 4: Links Additive Farbmischung; Rechts Subtraktive Farbmischung	20

1 Einleitung

1.1 Hinführung zur Thematik und Forschungsfrage

„Farben bilden eine Brücke über das weitgehend unbekannte Niemandsland zwischen Verstand und Gefühl.“¹

Für die Mehrheit der Menschen ist sie alltäglich und allgegenwärtig. Die ihr innewohnende Kraft, das menschliche Handeln, Fühlen und Denken zu beeinflussen, bleibt dem Individuum meist verborgen, da sie im menschlichen Unterbewusstsein wirkt und waltet.² Die Rede ist von der Farbe. Sie als Brücke zwischen Verstand und Gefühl zu bezeichnen, stellt eine Metapher dar, die durch den aktuellen Forschungsstand im Bereich der Hirnforschung gestützt werden kann. Die Farbwahrnehmung löst unbestreitbar psychische und physische Reaktionen im menschlichen Gehirn aus.³ Aufgrund dieser Eigenschaften sorgt Farbe in der Kunstgeschichte immer wieder für Diskussionen. Kritiker wie der Farbtheoretiker Charles Blank begegnen der Farbe eingedenk ihrer unbewusst emotionalisierenden Wirkung mit Misstrauen. Sie bezeichnen Farbe als minderwertig, da ihr Kunstwert dem der Form unterliege.⁴

Mit der voranschreitenden Entwicklung der Farbfilmtechnik im letzten Jahrhundert erweitert sich die Diskussion über die Farbthematik auch auf den Bereich der Filmtheorie. Bei der Einführung der Farbe als Gestaltungsoption für den Film beklagt Béla Balázs den für ihn damit einhergehenden Kunstverlust des Mediums.⁵ Für die Praxis lässt sich jedoch festhalten, dass sich Farbe aller anfänglichen Ablehnung zum Trotz auf der Kinoleinwand gegenüber dem Schwarzweißfilm quantitativ durchgesetzt hat. Im Jahr 2017 sind beispielsweise alle Nominierten der renommierten Oscar Filmpreisverleihung Farbfilme.⁶

Obwohl Farbe zum Standard für Filmschaffende geworden ist, verfügt nicht jeder farbige Spielfilm über einen virtuoseren Umgang mit dem Gestaltungsmittel Farbe. Viele

¹ Marschall (2009), S. 7.

² Vgl. Causse (2015).

³ Vgl. Causse (2015).

⁴ Vgl. Marschall (2009), S. 32-33.

⁵ Vgl. Marschall (2009), S. 26.

⁶ Vgl. Kunkham (2017).

Filmemacher flüchten sich in eine „vorsichtige Durchschnittlichkeit“.⁷ Filmtheoretiker Rudolf Arnheim bezeichnet Farbe als einen „heiklen Faktor“ im Spielfilm.⁸

Worin liegen die Gründe dafür, dass Farbe als Gestaltungsmittel im fiktionalen Film gleichermaßen gewollt und gemieden wird? Was macht den Umgang mit Farbe im Spielfilm so besonders und anspruchsvoll? Die vorliegende Arbeit soll Aufschluss darüber geben, worin das Potenzial von Farbe als filmisches Gestaltungsmittel liegt und wo sich Grenzen aufzeigen lassen. Es werden die Funktionen, die Farbe im fiktionalen Film ausüben kann, dargelegt und anhand dieser die Vor- und Nachteile des Umgangs mit dem Gestaltungsmittel aufgezeigt. Dadurch kann abschließend erwogen werden, ob sich der bewusste Einsatz von Farbe im Spielfilm als lohnend erweist.

Als Basis für die Analyse der Funktionen von Farbe im fiktionalen Film dient eine repräsentative Auswahl von Filmen des chinesischen Regisseurs Zhang Yimou. Er ist für seinen virtuoseren Umgang mit dem Gestaltungsmittel bekannt.⁹ Zhang gilt als einer der bedeutendsten Filmemacher Chinas, ist Vertreter der sogenannten „Fünften Generation“ und kann mit diversen Nominierungen und Preisauszeichnungen auf renommierten internationalen Filmfestivals wie in Cannes, Venedig, Los Angeles und Berlin aufwarten.¹⁰

1.2 Methodische Vorgehensweise und Aufbau

Um die Potenziale und Grenzen des Gestaltungsmittels Farbe aufzuzeigen, wird wie folgt in dieser Arbeit vorgegangen. In einem ersten Schritt wird sich der Thematik Farbe und deren Bedeutung für den Menschen im Allgemeinen genähert. Der Begriff wird definiert und die damit einhergehenden Besonderheiten bezüglich der menschlichen Wahrnehmung und dem Umgang mit Farbe werden aufgezeigt. Darauf aufbauend wird auf die Thematik Farbe im fiktionalen Film eingegangen. Es werden die wesentlichen Charakteristika dieses Gestaltungsmittels aufgezeigt, die in der weiterführenden Analyse vertieft werden.

Der eigentlichen Analyse muss eine Erklärung der angewandten Fachtermini im Umgang mit dem Gestaltungsmittel vorangestellt werden. Des Weiteren erfolgt eine

⁷ Vgl. Bellantoni (2013).

⁸ Vgl. Arnheim (1979).

⁹ Vgl. Kilb (1992).

¹⁰ Rauscher (2009), S. 39.

komprimierte Zusammenfassung des Inhalts aller ausgewählten Filmbeispiele, die Gegenstand der Analyse sind. In der eigentlichen Untersuchung werden die Funktionen, die Farbe im Film übernehmen kann, explizit und anhand der Filmbeispiele verdeutlicht. Durch die Analyse kann das Potenzial des Gestaltungsmittels aufgezeigt werden. Ebenso können in diesem Zusammenhang die Problemfaktoren, die der Umgang mit Farbe im Film mit sich bringt, angeführt werden, so dass sich etwaige Grenzen dieses Gestaltungsmittels aufzeigen lassen.

Bezugnehmend auf die Analyse werden in der Schlussfolgerung die Ergebnisse der Untersuchung zusammengefasst. Ferner wird dargelegt, ob Vor- oder Nachteile überwiegen. Die Schlussfolgerung zeigt zudem auf, ob sich ein bewusster Umgang mit dem Gestaltungsmittel Farbe für Filmemacher als lohnend erweist.

2 Mensch und Farbe

2.1 Farbe und Farbwahrnehmung – Eine erste Annäherung

Um sich der Thematik Farbe und Farbwahrnehmung anzunähern, soll in einem ersten Schritt die wissenschaftliche Definition des Begriffs Farbe näher betrachtet werden.

„Farbe ist die kurze Bezeichnung für Farbempfindung. Sie ist eine von Licht bestimmter spektraler Beschaffenheit ausgelöste und durch das Auge vermittelte Sinnesempfindung.“¹¹

Diese Determination erfasst die zwei wesentlichen Charakteristika der Farbwahrnehmung. Demnach ist Farbe ein subjektives Phänomen, welches Elemente einer objektiven Erscheinung in sich birgt. Diese vermeintliche Ambivalenz trägt lange Zeit dazu bei, dass die Wissenschaft keinen Konsens darüber findet, wie sich der Prozess der menschlichen Farbwahrnehmung vollzieht. Erst Ende des 20. Jahrhunderts kann eine Einigung erzielt werden.¹² Um die Komplexität der Thematik Farbe aufzuzeigen, erfahren die objektiven und subjektiven Aspekte der Farbwahrnehmung im folgenden Passus eine differenzierte Darstellung.

Der physikalische Bereich konstituiert die “[...] äußere Ursache der Farbwahrnehmung, nämlich die spektrale Verteilung der Lichtstrahlung (...)“¹³. Farben sind eine Eigenschaft des Lichts. Sie sind im sogenannten Weißlicht enthalten und besitzen jeweils einen eigenen Brechungswinkel.¹⁴ Beispielsweise lässt sich das Licht mittels eines Prismas in seine Spektralfarben Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Indigo und Violett zerlegen, wie in Abbildung 1 veranschaulicht wird.

¹¹ Brockhaus, zitiert von Kleinsorgen (2004), S. 7.

¹² Vgl. Causse (2015), S. 13.

¹³ Erb (1998).

¹⁴ Vgl. Causse (2015), S. 16.

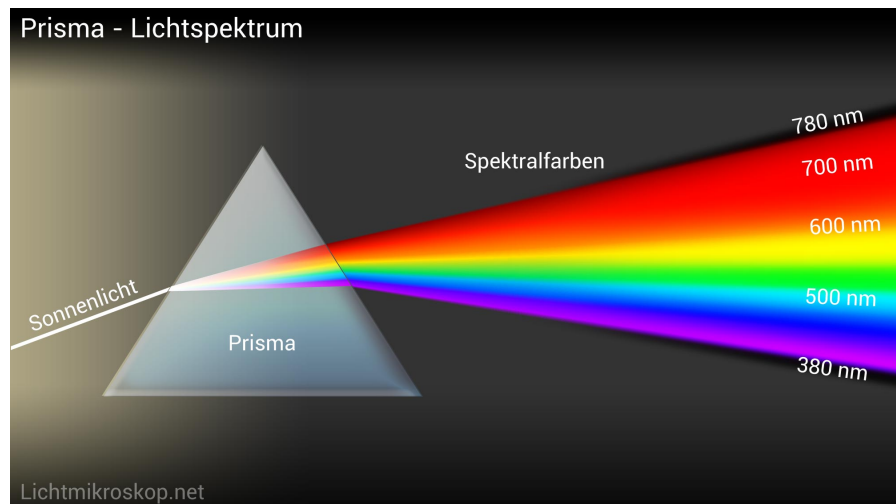


Abbildung 1: Prisma - Lichtspektrum¹⁵

Die Spektralfarben werden auch als „reine“ Farben bezeichnet, da sie sich nicht in andere Farben weiter zerlegen lassen.¹⁶ Als ein Teil des Lichts mit einer bestimmten Wellenlänge und Frequenz ist Farbe somit als ein objektives Phänomen klassifizierbar.¹⁷ Treffen die Wellenlängen des Lichts auf ein Medium, werden diese auf unterschiedliche Weise absorbiert bzw. reflektiert.¹⁸ Aus der spezifischen Absorption und Reflektion eines Mediums resultiert, dass nur bestimmte Wellenlängen das menschliche Auge erreichen. Dieses ist per se dazu befähigt, Wellenlängen des Lichts zwischen 380 und 780 Nanometern wahrzunehmen. Dieser Bereich wird als optisches Spektrum bezeichnet.¹⁹ Zudem muss in diesem Zusammenhang genannt werden, dass der Prozess der menschlichen Farbwahrnehmung grundlegend von den Faktoren der Lichtstärke, der Farbtemperatur der Lichtquelle, dem Brechungswinkel, der Oberflächenbeschaffenheit des Objekts, dem Abstand zwischen diesem und dem Betrachter sowie von der Sehleistung des Individuums abhängig ist.²⁰

Die individuelle Sehleistung wird beispielsweise durch den Aspekt beeinflusst, dass ein Teil der Menschheit über drei unterschiedliche Arten von sogenannten Zapfen auf der Netzhaut verfügt, ein anderer Teil über eine zusätzliche vierte Art. Erstere werden als Trichromaten und letztere als Tetrachromaten bezeichnet. Die Zapfen im Auge sind für

¹⁵ Mißfeldt (2017).

¹⁶ Vgl. Leifiphysik (o.D.).

¹⁷ Vgl. Trautsch (2011), S. 3-4.

¹⁸ Vgl. Salzmann (2014).

¹⁹ Vgl. Causse (2015), S. 13.

²⁰ Vgl. Causse (2015), S. 27 u. S. 42.

jeweils spezielle Wellenlängen des optischen Spektrums empfänglich und bilden zusammen mit den sogenannten lichtempfindlichen Stäbchen die physische Basis für das menschliche Sehen. Personen, die über eine vierte Art von Zapfen im Auge verfügen, sind dazu fähig bestimmte Farbnuancen differenzierter wahrzunehmen, als Menschen mit drei Arten von Zapfen.²¹

Der Prozess des Farbensehens ist bezogen auf den Ablauf jedoch sowohl für Tetra- als auch für Trichromaten der gleiche. Treffen Wellenlängen des optischen Spektrums auf die licht- und farbempfindlichen Rezeptoren - gemeint sind die bereits genannten Stäbchen und Zapfen - entstehen neuronale Reize, welche im Gehirn als Farbempfindungen ausgewertet werden.²² Dabei ist die Bestimmung einer Farbe von den Komponenten Helligkeit, Sättigung und Farbton abhängig.²³ Als Farbton wird „(...) eine Spektralfarbe bezeichnet, die zu einer bestimmten Wellenlänge gehört (...).“²⁴ Die Helligkeit als Wert beschreibt den Weiß- und die Sättigung den Grauanteil einer Farbe.²⁵ Diese drei Eigenschaften bestimmen das Erscheinungsbild einer Farbe in Anhängigkeit von den bereits zuvor genannten Faktoren, welche die Farbwahrnehmung des Menschen generell beeinflussen. Aus den Komponenten Helligkeit, Farbton und Sättigung ergibt sich zudem in der Theorie die Bilanz, dass der Mensch dazu fähig ist, zwischen „Tausenden und einigen Millionen Farben“²⁶ zu unterscheiden. Es lässt sich jedoch kein konkreter, allgemeingültiger Wert festlegen, da die sich im Gehirn vollziehende Farbwahrnehmung des Menschen immer subjektiv ist.²⁷

Die zuvor dargelegte Existenz von Tri- und Tetrachromaten lässt bereits erahnen, dass die Auswertung der durch das Auge vermittelten neuronalen Reize im Gehirn unterschiedlich ausfallen kann. Doch ist dies nicht allein auf die divergierende Anzahl der Zapfen auf der Netzhaut zurückzuführen, wie im folgenden Abschnitt aufgezeigt wird. Farben „(...) existieren nur, weil man sie betrachtet[.]“²⁸. Sie entstehen demgemäß erst, durch die Wahrnehmung des Individuums. An diesem Prozess des Sehens von Farbe

²¹ Vgl. Causse (2015), S. 17-18.

²² Vgl. Marschall (2009), S. 27 u S. 121-122.

²³ Vgl. Causse (2015), S. 17.

²⁴ Causse (2015), S. 17.

²⁵ Vgl. Causse (2015), S. 17.

²⁶ Causse (2015), S. 25.

²⁷ Vgl. Causse (2015), S. 26.

²⁸ Pastoureau, zitiert in Causse (2015), S. 13.

sind zugleich „[...] physikalische, chemische, optische, neurologische und biologische Faktoren beteiligt[.]“²⁹.

Dass die sich im menschlichen Gehirn vollziehende subjektive Farbinterpretation zu variierenden Ergebnissen führen kann, beweist beispielsweise im Jahr 2015 eine Umfrage in den sozialen Medien. Die Abbildung 2 zeigt das Bild eines gestreiften, in gelblichem und bläulichem Licht fotografierten Kleides, welches weltweit für Diskussionen sorgt und die Internetgemeinschaft spaltet.³⁰ Die Fotografie stellt für die menschliche Wahrnehmung aufgrund der schwer einschätzbaren Lichtsituation eine Besonderheit dar.³¹



Abbildung 2: Dressgate³²

Die Farben der Streifen des Kleides werden größtenteils entweder als blau-schwarz oder weiß-gold wahrgenommen.³³ Das Phänomen veranlasste eine Studie, welche kürzlich im „Journal of Vision“ veröffentlicht wurde. Gegenstand der Studie ist die These, ob „(...) individual differences in the subjective interpretation of this stimulus [gemeint ist das Kleid] are due to the different assumptions that individuals make about how the dress was illuminated.“³⁴ Diese Vermutung wird durch die Ergebnisse der Studie bestätigt.³⁵ Es kann zudem ein Zusammenhang festgestellt werden, zwischen der menschlichen Farbwahrnehmung und der Lebensweise der Probanden. Sind diese in ihrem Alltag

²⁹ Marschall (2009), S. 121-122.

³⁰ Vgl. N-tv (2015).

³¹ Vgl. Dambeck (2017).

³² Sueddeutsche (2015).

³³ Vgl. N-tv (2015).

³⁴ Wallisch (2017).

³⁵ Vgl. Wallisch (2017).

überwiegend Tageslicht ausgesetzt, empfinden sie die Streifen des Kleides als weiß-gold, weil ihre Wahrnehmung den Blau-Anteil im Bild reduziert. Probanden die alltäglich überwiegend dem Kunstlicht ausgesetzt sind, empfinden das Kleid als blau-schwarz, da ihre Wahrnehmung den vorhandenen Gelb-Anteil der Fotografie reduziert. Die Beleuchtungssituation, welche die Probanden hauptsächlich umgibt, beeinflusst deren „visuelles System“³⁶. Das menschliche Gehirn vollzieht „permanent Farbkorrekturen“³⁷ und bezieht sich beim Sehen des Bildes auf gewohnte Belichtungsverhältnisse. Die individuell in einen Kontext gesetzte „überbelichtete“³⁸ Fotografie dieses Kleides erfährt deshalb eine jeweils unterschiedlich ausfallende Auswertung.

Dieses Beispiel zeigt exemplarisch die Komplexität der subjektiven Farbwahrnehmung auf. Doch nicht nur das bloße Sehen einer Farbe erfährt eine subjektiv variierende Auswertung, auch das „Erleben“ einer Farbe kann von Individuum zu Individuum unterschiedlich sein. Der sich im Gehirn vollziehende Verarbeitungsprozess der Farbinterpretation ist sowohl von kognitiver, als auch von emotionaler Natur und gilt als noch nicht hinreichend erforscht.³⁹ Susanne Marschall trifft die Äußerung, dass Farbe eine „amorphe und kaum rationalisierbare Erscheinung“⁴⁰ sei. In diesem Zusammenhang verweist sie jedoch darauf, dass trotz der individuell variierenden Wahrnehmung der Farben, innerhalb eines Kulturkreises die zentralen „Wirkungs- und Bedeutungsweisen der Grund- und Primärfarben“⁴¹ intersubjektiv sind. Diese Aspekte führen auf ein weiteres Themengebiet, das im Zusammenhang mit dem Begriff Farbe steht. Diesem wird im nun folgenden Kapitel die Aufmerksamkeit gewidmet.

2.2 Wirkung und Bedeutung der Farbe

Der Mensch ist nicht fähig, die im Licht enthaltenen elektromagnetischen Wellen per se zu sehen. Das menschliche Gehirn nimmt nur, wie bereits erwähnt, das Ergebnis am Ende des Prozesses der Farbsignalverarbeitung wahr. Die psychologische Verarbeitung von Farben reicht jedoch weit über das bloße Sehen bzw. Erkennen einer Farbe hinaus. Im nun folgenden Passus werden die Auswirkungen des Farbsehens auf den Menschen und die Bedeutung der Farbe für das Individuum aufgezeigt.

³⁶ Dambeck (2017).

³⁷ Dambeck (2017).

³⁸ Dambeck (2017).

³⁹ Vgl. Marschall (2009), S. 7.

⁴⁰ Marschall (2009), S. 53.

⁴¹ Marschall (2009), S. 53.

“[...] Color impacts us in ways we can not see, but it affects us how we feel and how we behave. [...] Each color affects us uniquely. Even the slightest variation of a single color can have profound influence on our behaviour.”⁴²

Die Äußerung, die Patti Bellantoni trifft, wird durch zahlreiche Studien gestützt.⁴³ Die Wahrnehmung der Farbe Rot kann beispielsweise physiologisch messbar sein. Sie kann unter anderem zu einem höheren Puls, einer schnelleren Atmung sowie zu einer erhöhten bioelektrischen Aktivität im Körper führen.⁴⁴ Dies zeigt auf, dass die psychologische Wirkung von Farben mit physischen Vorgängen im Körper verknüpft ist. Die Farbe einer Umgebung kann nachweislich die Gemütslage eines Menschen beeinflussen. Beispielsweise können Grün- und Blau-Töne eine beruhigende Wirkung auf den Menschen haben.⁴⁵ Ein anderes Beispiel für die Verknüpfung der psychologischen Wirkung von Farbe und physischen Vorgängen ist die Tatsache, dass unterschiedliche Bereiche im menschlichen Gehirn aktiviert werden, je nachdem, was für eine Farbe wahrgenommen wird.⁴⁶

Die Reaktionen, die das Sehen einer Farbe im Menschen hervorruft, bleiben dem Bewusstsein meist verborgen.⁴⁷ Nichtsdestotrotz ist das Farbsehen von entscheidender Bedeutung für das Individuum. Im Alltag greift der Mensch unbewusst auf ein „komplexes Farbsystem“⁴⁸ zurück, welches dazu dient, visuelle Informationen zu verarbeiten. Diese konstituieren grundlegend die „Trennung von Wahrnehmungsfeldern“⁴⁹ sowie die menschliche Orientierung, Emotionalisierung, das Verständnis von Zusammenhängen und Wechselwirkungen sowie das Bedürfnis nach Ausdruck.⁵⁰ Die Farbwahrnehmung erweist sich demnach als wertvolle Eigenschaft für den Menschen.

Deshalb erscheint es wenig verwunderlich, dass das Farbsehen als ein Bestandteil der menschlichen Wahrnehmung sich evolutionär durchgesetzt hat.⁵¹ Jedoch existieren unterschiedliche Forschungsansätze darüber, ob eine Farbe den Menschen aufgrund

⁴² Bellantoni (2013), S. XXVIII

⁴³ Vgl. Causse (2015).

⁴⁴ Vgl. Causse (2015), S. 46.

⁴⁵ Vgl. Causse (2015), S. 165.

⁴⁶ Vgl. Causse (2015), S. 45.

⁴⁷ Vgl. Causse (2015), S. 45.

⁴⁸ Marschall (2009), S. 29.

⁴⁹ Marschall (2009), S. 136.

⁵⁰ Vgl. Marschall (2009), S. 41.

⁵¹ Vgl. Langemak (2012).

genetischer Aspekte oder wegen kulturell erlernter Farbsymbolik beeinflusst. Harald Braem geht beispielsweise davon aus, dass Farben und die damit assoziierten Gefühle zu den „Urprägungen“ im genetischen Code gehören.⁵² Untermauert wird diese Annahme von Studien, die sich mit der Farbwahrnehmung von Kleinkindern beschäftigen. Demnach zeigen diese unter bestimmten Umständen Angst vor der Farbe Rot. Den Kleinkindern wurde eine Auswahl an verschiedenen farbigen Bausteinen vorgelegt und untersucht, welche Farbe sie zum Spielen auswählen. Einem Teil der Probanden wurde zuvor ein wütendes Gesicht gezeigt. Diese Gruppe griff anschließend signifikant weniger nach roten Steinen.⁵³

Das insbesondere die Farbe Rot Reaktionen im menschlichen Gehirn hervorruft, kann auf einen physikalischen Aspekt zurückgeführt werden. Das reine Rot im Spektralband verfügt über die längste Wellenlänge aller Spektralfarben. Die Farbe Rot „[...] sticht als starker Wahrnehmungsreiz von ihrem Umfeld ab [...]“ und besitzt dadurch eine deutlich dominante Signalwirkung.⁵⁴ Sie zieht demzufolge die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich.

In der Tierwelt zeichnet sich ein ähnliches Bild ab. Bei einigen Primaten aber auch bei Finken erweist sich in Tests Rot als Zeichen für Dominanz und Aggression. Artgenossen mit einer intensiveren Rot-Färbung dominieren die mit einer geringeren Rot-Färbung. Dieses Verhalten äußert sich, obwohl die Tiere separiert aufwachsen und dieses Verhaltensmuster somit nicht von älteren Artgenossen erlernt werden konnte.⁵⁵

Diese Sachverhalte legen zwar nahe, dass die Wirkung von Farbe teilweise durch genetische Aspekte bedingt ist, dennoch sollte der Faktor der erlernten Farbsymbolik nicht unterschätzt werden. Farben gewinnen den „Charakter des Symbolischen“ durch ihren kulturspezifischen Einsatz als „optisches Zeichen“⁵⁶. Sie sind demnach ein Produkt kultureller Tradition und dem Wandel der Zeit.⁵⁷ In den Tabellen A 1-5 des Anhangs werden exemplarisch weitere variierende und übereinstimmende Bedeutungszuweisungen einzelner Farben in verschiedenen Kulturkreisen aufgezeigt.

⁵² Braem (2012), S. 10.

⁵³ Vgl. Causse (2015), S. 52.

⁵⁴ Marschall (2009), S. 54.

⁵⁵ Vgl. Causse (2015), S. 52-53.

⁵⁶ Marschall (2009), S. 55.

⁵⁷ Vgl. Causse (2015), S. 119-120.

Generell lässt sich nachweisen, dass auch die verinnerlichte und erlernte „Symbolik der Farbe [...] unser Verhalten [beeinflusst]“⁵⁸, beispielsweise im Bereich des kulturell-spezifischen Aberglaubens. Grün gilt auf westlichen Theaterbühnen als Farbe des Unglücks. Trägt ein Schauspieler diese Farbe, verändert sich gegebenenfalls durch den verinnerlichten Aberglauben seine Spielweise.⁵⁹ Einen anderen Beleg dafür, dass Farben aufgrund kulturellen Aberglaubens das menschliche Verhalten beeinflussen, spiegelt sich in der Vermittlungsrate von Katzen in Tierheimen wieder. Schwarze Katzen gelten aufgrund ihrer Fellfarbe im westlichen Kulturraum ebenfalls als Unglück bringend und sind deshalb nachweislich in Tierheimen schwerer zu vermitteln.⁶⁰

Jean-Gabriel Causse zeigt sich jedoch darüber hinaus davon überzeugt, dass der „Einfluss der persönlichen Farbsymbolik“⁶¹ den der kulturell erlernten überwiegt. Er verweist in diesem Zusammenhang auf individuelle Assoziationen, die beispielsweise in der Kindheit infolge eines prägenden Ereignisses mit einer Farbe verknüpft wurden und sich nachhaltig auf die Empfindungen in Zusammenhang mit jener Farbe auswirken. Diese individuellen Farbempfindungen sind demzufolge unabhängig vom Kontext der jeweilig vorherrschenden Farbsymbolik der Kultur, in welcher das Individuum lebt bzw. aufgewachsen ist.

Ungeachtet der Tatsache, dass die Forschung aktuell zu keinem Konsens findet, ob Farbe vorrangig aufgrund genetischer oder kultureller Prägung das menschliche Empfinden beeinflusst, bleiben die Auswirkungen der Farbwahrnehmung auf Psyche und Physis unbestreitbar.⁶²

Einen weiteren besonderen Aspekt im Zusammenhang mit der Farbwahrnehmung stellt die Fähigkeit zur Synästhesie dar. Hierbei handelt es sich um ein neurologisches Phänomen, welches das Zusammenwirken mindestens zweier Sinne beschreibt. Ein Reiz kann hierbei eine andere Sinnesempfindung hervorrufen oder beeinflussen.⁶³ Die Fähigkeit zur Synästhesie liegt dabei in unterschiedlichen Ausprägungen vor. Individuen, bei denen dieses Phänomen besonders stark ausgeprägt ist, empfinden beispielsweise Buchstaben, Zahlen, Wortklänge oder Musik als „farbig“ und nehmen dadurch die Realität im Vergleich zu „Nicht-Synästhetikern“ auf andere Weise wahr.⁶⁴ Für Menschen,

⁵⁸ Causse (2015), S. 121.

⁵⁹ Vgl. Causse (2015), S. 121.

⁶⁰ Vgl. Landwerth (2015).

⁶¹ Causse (2015), S. 123.

⁶² Vgl. Causse (2015), S. 51.

⁶³ Vgl. Causse (2015), S. 38.

⁶⁴ Vgl. Wissen (o.D.).

die nicht in diesem Maße über jene Ausprägung verfügen, ist dieser Sachverhalt schwer vorstellbar.⁶⁵ Dennoch sind alle Menschen in unterschiedlich stark ausgeprägter Form „empfindlich für [...] Synästhesie [...]“.⁶⁶ Beispielsweise belegen Studien, dass die Farbe eines Raumes die Temperaturwahrnehmung des Menschen beeinflusst. In einem blau-grünen Raum wurde die gleiche Temperatur von Probanden um drei bis vier Grad Celsius kälter eingeschätzt als in einem rot-orangenem Raum.⁶⁷ Die Temperaturwahrnehmung und die zeitgleiche Wahrnehmung einer Farbe scheinen daher miteinander verknüpft. Zudem beeinflusst eine rot-orangene Umgebung das Zeitgefühl von Menschen. In einem Raum dieser Farbe vergeht die Zeit „gefühlter“ schneller.⁶⁸ Eine andere Studie zeigt auf, dass Musik intersubjektiv Assoziationen mit Farben hervorrufen kann. Mozarts „Zauberflöte“ wurde dabei von Probanden mit hellen Farben wie Gelb und Orange assoziiert, das „Requiem“ in d-Moll mit dunklen Farben wie Schwarz und einem bläulichen Grau. Diese Ergebnisse waren dabei unabhängig von der kulturellen Zugehörigkeit der Probanden.⁶⁹

Wie im vorangegangenen Kapitel bereits erwähnt, geht Susanne Marschall davon aus, dass die Bedeutungs- und Wirkungsweisen bestimmter Farben innerhalb eines Kulturkreises intersubjektiv sind. Patti Bellantoni kann diese Aussage durch eine Versuchsreihe stützen, in welchem Probanden unabhängig voneinander ein bestimmtes Gefühl mittels Farben visualisieren sollten. Jedoch ist sie zu dem Schluss gekommen, dass gleich der kulturellen Zugehörigkeit, der Großteil der Probanden „[...] tended to choose the same kinds of colors to express the same emotions.“⁷⁰. Diese Beobachtung erweitert Susanne Marshalls Aussage. Jedoch muss in Hinblick auf die im Vorangegangenen dargelegten Sachverhalte geschlussfolgert werden, dass Farbe in ihrer Wirkung und Bedeutung immer mehrdimensional ist. Farbe sollte daher immer im Kontext, in welchem sie auftritt, analysiert werden.

2.3 Umgang mit Farbe

Der bereits genannten potenziell wahrnehmbaren Anzahl an Farben steht eine vergleichsweise geringe Menge an Farbnamen gegenüber. Bei einer Studie konnten

⁶⁵ Vgl. Causse (2015), S. 39.

⁶⁶ Causse (2015), S. 39.

⁶⁷ Vgl. Causse (2015), S. 47.

⁶⁸ Vgl. Causse (2015), S. 47.

⁶⁹ Vgl. Causse (2015), S. 39.

⁷⁰ Bellantoni (2013), S. 217.

7500 internationale Bezeichnungen für Farben ermittelt werden.⁷¹ Dies zeigt auf, dass die menschliche Farbwahrnehmung differenzierter ist, als die verbale Beschreibungscompetenz. Susanne Marschall verweist zum einen darauf, dass das Individuum trotz „[...] gezielter Schulung nicht für jede wahrgenommene Farbe über eine adäquate Farbbezeichnung [verfügt].“⁷² Zum anderen trifft Marschall die Äußerung, dass die bewusste sprachliche Differenzierung von Farbtönen in unmittelbarer Abhängigkeit zu dem visuellen Umfeld, welches das Individuum in seinem Alltag umgibt, steht.⁷³ Die verbale Beschreibungscompetenz ist demnach beeinflusst vom kulturellen Hintergrund des Menschen. Beispielsweise verfügt die Völkergruppe der Inuit über 40 verschiedene Farbwörter für Weißnuancen, um die Farbtöne des Schnees zu beschreiben, der sie in ihrem Alltag umgibt.⁷⁴ Die verbale Kommunikation im Umgang mit Farbe erweist sich demnach sowohl innerhalb eines Kulturkreises als auch interkulturell als problematisch.

Der Umgang mit Farbe wird darüber hinaus dadurch erschwert, dass der Mensch über ein schlechtes Farbgedächtnis verfügt. Das Individuum ist zwar dazu fähig Farbnuancen, die ihm gleichzeitig nebeneinanderliegend präsentiert werden, präzise voneinander zu unterscheiden, jedoch geht diese Fähigkeit verloren, wenn ihm sehr ähnliche Farbnuancen einzeln hintereinander vorgelegt werden.⁷⁵ Das Individuum kann in seiner Vorstellung demnach nur eine ungenaue Erinnerung an eine Farbe erzeugen. In Zusammenhang mit der als gering einzustufenden Beschreibungscompetenz resultiert daraus, dass das Individuum beispielsweise seinem Gegenüber nur schwerlich einen exakten Eindruck einer zuvor gesehenen Farbe verbal vermitteln kann.

In Bereichen, wie der Modeindustrie, in denen aus beruflichen Gründen Menschen Farben exakt artikulieren müssen, wird auf Farbkataloge bzw. festgelegte Farbsysteme zurückgegriffen.⁷⁶ In diesen wird einer bestimmten Farbnuance eine Bezeichnung, beispielsweise bestehend aus Buchstaben und Ziffern, zugeordnet, wie in Abbildung 3 exemplarisch dargestellt ist.

⁷¹ Vgl. Marschall (2009), S. 119.

⁷² Marschall (2009) S. 119.

⁷³ Vgl. Marschall (2009), S. 119.

⁷⁴ Heller, zitiert in Marschall (2009), S. 120.

⁷⁵ Vgl. Causse (2015), S. 25.

⁷⁶ Vgl. Twiehaus (2000), S. 2.

FF0000	FF0033	FF0066	FF0099	FF00CC	FF00FF
FF3300	FF3333	FF3366	FF3399	FF33CC	FF33FF
FF6600	FF6633	FF6666	FF6699	FF66CC	FF66FF
FF9900	FF9933	FF9966	FF9999	FF99CC	FF99FF
FFCC00	FFCC33	FFCC66	FFCC99	FFCCCC	FFCCFF
FFFF00	FFFF33	FFFF66	FFFF99	FFFFCC	FFFFFF

Abbildung 3: Beispielauszug Farbtabelle⁷⁷

Des Weiteren bergen auch technische Aspekte einige Probleme im Umgang mit Farbe in sich. Die elektronische Farbwiedergabe bzw. Darstellung von Farbe durch Ausgabegeräte wie Monitore, Handydisplays, oder Fernsehbildschirme weist variierende Ergebnisse auf, da die wenigsten Geräte geeicht sind. Dies führt dazu, dass die Reproduktion beispielsweise von Farben eines filmischen Bildes, welches auf verschiedene Ausgabegeräte übertragen wird, im direkten Vergleich eine unterschiedliche Auswertung erfährt. Dieser Aspekt erschwert den gezielten gestalterischen Umgang mit Farben im Bereich der elektronischen Wiedergabe.

⁷⁷ Vgl. Old-Schulte (o.D.).

3 Farbe als Gestaltungsmittel im fiktionalen Film

Die bisherigen Untersuchungen dieser Arbeit legen dar, wie sich der Prozess der Farbwahrnehmung vollzieht und was den Begriff Farbe ausmacht. Farbe, als Erscheinung des alltäglichen Lebens des Menschen, erweist sich bei genauerer Betrachtung als ein „mächtiges Phänomen“⁷⁸, welches großen Einfluss auf das Individuum hat. Dies verdeutlichen die in Punkt 2.2 aufgezeigten Auswirkungen der Farbwahrnehmung auf den Menschen in Form von physikalischen und „psychisch-seelischen“⁷⁹ Reaktionen. Es liegt daher die Schlussfolgerung nahe, dass auch der Farbe und deren Einsatz im Film eine besondere Bedeutung zukommt. In diesem Kapitel wird sich der Thematik Farbe als filmisches Gestaltungsmittel angenähert.

Rudolf Arnheim verweist bereits 1935 darauf, dass Farbe im Film „[...] nicht als Komponente einer getreulichen Abbildung von Welt (miss)zuverstehen sei, sondern ein Gestaltungsmittel sui generis darstellt.“⁸⁰ Farbe ist ein filmisches Mittel, das im Zusammenhang mit Licht eine subtile Wirkung entfaltet.⁸¹ Der Aspekt des Missverständnisses, welchen Arnheim andeutet, ist auch für die gegenwärtige Betrachtung von Bedeutung. Durch den „vermeintlichen Abbildcharakter“ von Farben im fiktionalen Film werden diese „[...] mit Farberscheinungen, wie sie uns [den Menschen] allenthalben im Alltag begegnen, verwechselt.“⁸² Der Allgemeinheit ist beim Rezipieren eines Filmes oft nicht bewusst, dass auch die Filmfarben Ergebnis diverser künstlerischer und technischer Entscheidungen sind.⁸³ Daraus ergibt sich, dass die Farben des Films nicht mit den Farben der Realität verwechselt werden sollten. Farbe konstituiert in Zusammenhang mit anderen Gestaltungsmitteln die artifizielle Realität des Films. Dennoch bleibt anzumerken, dass die Farbigekeit des Films mit der Farbigekeit der Realität korrespondiert, weil Farbe als solche eine allgegenwärtige Erscheinung ist und nicht substituiert werden kann.⁸⁴

⁷⁸ Causse (2015), S. 165.

⁷⁹ Braem (2012), S. 11.

⁸⁰ Arnheim, zitiert von Brinckmann (2014), S. 11.

⁸¹ Vgl. Brinckmann (2014), S. 11.

⁸² Marschall (2009), S. 22.

⁸³ Vgl. Marschall (2009), S. 28.

⁸⁴ Vgl. Wulff (1995), S. 2-19.

Die Gestaltungsoption Farbe ist eine Errungenschaft der Kinogeschichte, die auf diverse technische Triumphe des vergangenen Jahrhunderts fußt.⁸⁵ Doch nicht nur aus technischer Sicht stellt Farbe lange Zeit eine Problematik dar, auch viele Filmschaffende und Theoretiker betrachten eingangs die Einführung der Farbe als Gestaltungsoption für den Film als problematisch. Sie zeigen sich zwischen „Begeisterung und Ablehnung hin und hergerissen“⁸⁶. Der in der bildenden Kunst bestehende Diskurs, ob der Form oder der Farbe der Vorzug zu geben sei, erweitert sich auf das Medium Film. Farbe wird dabei oftmals als der Form unterlegen angesehen, da sie „[...] als Instrument der Emotion die Vernunft unterwandert [...]“⁸⁷. Die Ablehnung, auf die dieses Gestaltungsmittel bei seiner Einführung stößt, artikuliert die Angst vor dem „Irrationalen“ und der „Fantasie“⁸⁸. Das lang gehegte „Misstrauen“ gegenüber der Wirkung von Farbe spiegelt sich auch in dem beständigen Vorurteil wider, dass schwarzweiße gegenüber farbigen Bildern über einen gesteigerten „Kunstwert“ verfügen.⁸⁹ Filmkritikerin und Filmessayistin Frieda Grafe bezeichnet Farbe als das Verdrängte im Kino.⁹⁰ Diese Aussage verleitet bei flüchtiger Betrachtung dazu, relativiert zu werden. Die Tatsache, dass sich Farbe im Kino im Verlauf der Jahrzehnte durchgesetzt hat und der „[...] Schwarzweißfilm eher die Ausnahme [darstellt]“⁹¹, scheint Grafes Feststellung zu entkräften. Jedoch richtet sich ihre Aussage vielmehr darauf, dass das Potenzial des Gestaltungsmittels Farbe nicht ausgeschöpft wird.⁹²

Zwar dominiert aktuell der Farbfilm den Schwarzweißfilm quantitativ, jedoch weißt nicht jeder Farbfilm gleichzeitig eine intensive Auseinandersetzung mit dem Gestaltungsmittel Farbe auf. Viele Filmemacher flüchten sich, was die Nutzung von Farbe anbelangt, in eine „vorsichtige Durchschnittlichkeit“⁹³. Die Gründe dafür mögen darin liegen, dass Farbe als ein „heikler Faktor“⁹⁴ gilt. Der Einsatz von Farbe als Gestaltungsmittel stellt damals wie heute eine Herausforderung für Filmemacher dar. Farbe kann Unattraktivität und Beliebigkeit bewirken, wenn „Kontrolle und Sensibilität“⁹⁵ fehlen. Bewirkt der Faktor Farbe zwar zum einen eine Erweiterung der „optischen Grammatik“ im Vergleich zum

⁸⁵ Vgl. Koshofer (1988), S. 11-12.

⁸⁶ Marschall (2009), S. 26.

⁸⁷ Marschall (2009), S. 32.

⁸⁸ Marschall (2009), S. 32.

⁸⁹ Vgl. Marschall (2009), S. 32.

⁹⁰ Vgl. Grafe (2002), S. 15.

⁹¹ Koshofer (1988), S. 11.

⁹² Vgl. Grafe (2002).

⁹³ Brinckmann (2014), S. 27.

⁹⁴ Brinckmann (2014), S. 27.

⁹⁵ Brinckmann (2014), S. 27.

Schwarzweißfilm, birgt er zum anderen einen komplizierteren Bildaufbau in sich.⁹⁶ Durch einen inkompetenten Umgang mit Farbe kann das filmische Bild schnell unausgeglichen wirken. Rudolf Arnheim spricht in diesem Zusammenhang von der aufkommenden „Möglichkeit zur Disharmonie“⁹⁷.

Der Umgang mit dem Gestaltungsmittel Farbe birgt jedoch nebst einigen Herausforderungen auch viele Chancen in sich. Das bewegte Bild des Films kann das „Wechselspiel von Farbe, Licht und Bewegung“⁹⁸, welches in der Malerei und in der Fotografie lediglich suggeriert wird, realisieren. Dadurch kann eine neue Ebene der künstlerischen Qualität erzielt werden.⁹⁹ Daraus lässt sich beispielsweise schließen, dass die Farbe des Films nicht mit der Farbe der Malerei zu vergleichen ist. Die Farbe des Films verfügt demnach über eine eigene Ästhetik.

Aus dem bisherigen kann geschlussfolgert werden, dass Farbe nicht als bloße „Addition zum Schwarzweißfilm“¹⁰⁰ gesehen werden darf. Sie stellt eine bedeutende filmästhetische Entwicklung dar, die von Silke Egner als die „dritte Evolutionsstufe des Films“¹⁰¹ angesehen wird. Zudem bezeichnet Susanne Marschall die Entwicklung des Gestaltungsmittels Farbe als noch nicht abgeschlossen.¹⁰²

Parallel dazu hat dementsprechend auch das Verständnis von Farbe im Film eine Wandlung vollzogen. Frühe theoretische Abhandlungen zur Thematik wie die von Eisenstein begreifen Farbe vorrangig als Stütze für die filmische Dramaturgie. Farbe sei an andere Ausdrucksmittel wie Musik, Montage sowie Kadierung gebunden.¹⁰³ Auch Hans J. Wulffs spätere Theorie der Farbsignifikation weist Analogien dazu auf.¹⁰⁴ Jedoch verweisen aktuellere theoretische Untersuchungen immer wieder auf den Aspekt der Autonomie der Farbe. Farbe im Film wird zunehmend unabhängiger.¹⁰⁵ Im modernen und postmodernen Film findet Farbe „[...] tendenziell [...] eine asignative und rein visuelle Verwendung [...]“¹⁰⁶. Farbe sei dazu befähigt, sich gänzlich von der filmischen Erzählung

⁹⁶ Arnheim (1979), S. 48-49.

⁹⁷ Arnheim (1979), S. 48-49.

⁹⁸ Marschall (2009), S. 115.

⁹⁹ Vgl. Egner (2003), S. 28.

¹⁰⁰ Egner (2003), S. 9.

¹⁰¹ Egner (2003), S. 9.

¹⁰² Vgl. Marschall (2009), S. 32.

¹⁰³ Vgl. Egner (2003), S. 10.

¹⁰⁴ Vgl. Wulff (1995).

¹⁰⁵ Vgl. Grafe (2002), S. 39.

¹⁰⁶ Egner (2003), S. 166.

zu distanzieren und diese aufzubrechen. Farbe werde dadurch zum „Symbol für Erzählung überhaupt.“¹⁰⁷. Diese Behauptung wird in der Analyse auf ihre Gültigkeit überprüft.

Es ist jedoch gleich, ob die Farbe als an die filmische Erzählung gebunden oder ungebunden auftritt, in jedem Fall kann sie sich auf ihr „Sinnliches Potenzial“¹⁰⁸ berufen. Sie „[...] transportiert Bedeutung und Sinn über die Sinne [...]“¹⁰⁹ des Menschen. Dabei kann Farbe auf die allgemeine kulturbedingte Symbolik zurückgreifen oder im Verlauf der Filmerzählung im Sinne der Autonomie eine eigene Symbolhaftigkeit entwickeln. Frieda Grafe zeigt sich davon überzeugt, dass Farbe den Bildern eine „Aura“¹¹⁰ verleihe. Diesen übernatürlich anmutenden Eigenschaften der Farbe stehen die rationell erfassbaren Funktionen der Farbe als Gestaltungsmittel gegenüber. Anhand einer detaillierten Auseinandersetzung mit dem Farbeinsatz in Zhang Yimous filmischen Werk werden im Folgenden die unterschiedlichen Funktionen dieses Gestaltungsmittels explizit aufgezeigt. Der eigentlichen Analyse muss jedoch eine Erklärung der gängigen Terminologie im Umgang mit Farbe vorangestellt werden.

¹⁰⁷ Egner (2003), S. 11.

¹⁰⁸ Egner (2003), S. 167.

¹⁰⁹ Egner (2003), S. 167.

¹¹⁰ Grafe (2002), S. 40.

4 Analyseteil

4.1 Methodik und Fachtermini als Analysebasis

Um die Farben eines Films einer Analyse zu unterziehen, wird oftmals auf gängige Kriterien zur Farbanalyse aus der Malerei bzw. Fotografie zurückgegriffen. Dies erscheint naheliegend, da der Film letztlich eine Abfolge von einzelnen Bildern darstellt. Jedoch existieren per se in Kunst und Wissenschaft eine Vielzahl unterschiedlicher Farbsysteme und Farblehren.¹¹¹ Aus methodischen Beweggründen muss sich für die Analyse dieser Arbeit auf ein System festgelegt werden. Bei der Entscheidung wird sich auf die Betrachtungen von Susanne Marschall gestützt. Sie legt für ihre Untersuchungen der Farben im Film Rot, Gelb, Grün und Blau als Grundfarben fest. Marschall begründet diese Entscheidung folgendermaßen: „Empirische Untersuchungen, bestätigen, dass die meisten Menschen die Farben Rot, Grün, Blau und Gelb für die wichtigsten Grundfarben halten, aus denen sich alle anderen Farben ableiten lassen. Diese vier Grundfarben werden durch schwarz und Weiß ergänzt [...]“¹¹² In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass Schwarz und Weiß in Physik und Chemie als achromatische bzw. unbunte Farben gelten und in einem anderen Verhältnis zu den chromatischen bzw. bunten Farben stehen. Dass sich alle anderen Farben aus Rot, Grün, Blau und Gelb ableiten lassen, geht auf die Tatsache zurück, dass diese Farben jeweils „[...] wechselseitig als Primärfarben der additiven und subtraktiven Farbmischung auftreten [...]“¹¹³. Der Begriff Primärfarbe bezeichnet dabei die Ausgangsfarbe eines Mischprozesses. Die additive und subtraktive Farbmischung lässt sich durch die Abbildung 4 veranschaulichen:

¹¹¹ Vgl. Marschall (2009), S. 130.

¹¹² Marschall (2009), S. 130-131.

¹¹³ Marschall (2009), S. 131.

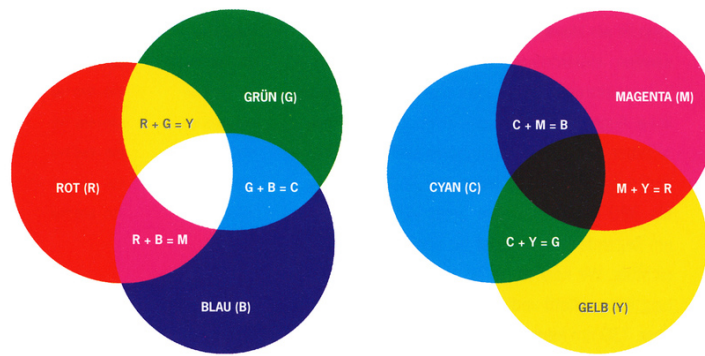


Abbildung 4: Links Additive Farbmischung; Rechts Subtraktive Farbmischung¹¹⁴

Susanne Marschalls Festlegung der Farben Rot, Grün, Blau, Gelb als Grundfarben geht zudem auf die Farbenlehre Leonardo Da Vincis zurück. Dieser ordnete nebst den genannten Farben die achromatischen Farben Weiß und Schwarz zur „Reihenfolge der Buntfarben“ an.¹¹⁵ Diesen Betrachtungen und die bereits in Punkt 2.1 genannten Farbeigenschaften Farbton, Helligkeit und Sättigung ermöglichen eine „[...] differenzierte Betrachtung individueller Farbkompositionen [...]“.¹¹⁶

Zudem sind die Betrachtungen von Kunsttheoretiker Johannes Itten für eine Farbanalyse von Bedeutung.¹¹⁷ Nach Itten sind sieben verschiedene Kontrastwirkungen für die menschliche Farbwahrnehmung relevant: Der Farbe-an-sich-Kontrast, der Hell-Dunkel-Kontrast, der Kalt-Warm-Kontrast, der Komplementär-Kontrast, der Simultan-Kontrast, der Qualitäts- sowie der Quantitätskontrast.¹¹⁸ Auf diese wird in der Analyse näher eingegangen.

Obwohl die folgende Filmanalyse auf die Kriterien der Farbanalyse in der Malerei oder Fotografie zurückgreift, gilt es dennoch zu beachten, dass sich die Farbdramaturgie eines Films in der Zeit entfaltet.¹¹⁹ Ein Farbkontrast kann im filmischen Bild selbst auftreten oder erst in der eigentlichen Abfolge der Bilder entstehen.

¹¹⁴ Venn (o.D.).

¹¹⁵ Marschall (2009), S. 131.

¹¹⁶ Marschall (2009), S. 131.

¹¹⁷ Vgl. Kunst-Zeiten (o.D.).

¹¹⁸ Vgl. Itten (2000), S.36.

¹¹⁹ Brinckmann (2014), S. 18-19.

Des Weiteren sind für eine Farbanalyse im Film die Erscheinungsweisen der Farben nach David Katz von Bedeutung. Er klassifiziert die Erscheinung von Farben in der Wirklichkeit in drei Kategorien: Oberflächenfarben bzw. Lokalfarben, Flächenfarben bzw. Freie Farben und Raumfarben. Oberflächenfarben sind an einen Gegenstand gebunden und erlauben daher eine räumliche Orientierung. Freie Farben bezeichnen Farberscheinungen die nicht an einen Gegenstand gebunden sind. Sie erscheinen nicht greifbar, wie beispielsweise das Blau des Himmels oder die Erscheinungsweise der Farbe des undurchsichtigen Nebels. Die Übergänge zwischen Freien Farben und Raumfarben sind teilweise fließend, wie anhand des Beispiels Nebel verdeutlicht werden kann.¹²⁰ Nebel kann nach Katz aufgrund folgender Definition unter anderen Umständen auch als Raumfarbe klassifiziert werden: „Als Raumfarbe bezeichnet Katz durchsichtige Farben, welche einen Raum nach seinen drei Dimensionen auszufüllen scheinen, z.B. das Grün des Wassers in einem Aquarium mit Fischen [...] oder das Weiß eines Nebels, in dem man Gegenstände sieht.“¹²¹ Die Erscheinungsweise der Raumfarbe ist nach der Überlegung von David Katz demzufolge daran gebunden, das sich räumliche Bezüge herstellen lassen.

Abschließend sei erwähnt, dass für die Betrachtung von Farbe im Film der Leitsatz formuliert werden kann, dass das Besondere im filmischen Bild immer das Wichtige darstellt. Ist beispielsweise ein dargestellter filmischer Raum überwiegend von Grautönen dominiert, und nur ein Rot-Ton findet sich in einem Kleidungsstück wieder, dann stellt dieser Rot-Ton das Besondere dar. Umgekehrt kann in einem von Rot-Tönen dominierten Raum ein einzelnes graues Kleidungsstück zum Besonderen im filmischen Bild werden.¹²² Es ist dabei gleich, ob eine Farbe als Oberflächenfarbe, Freie Farbe oder Raumfarbe auftritt. Für ihre Betrachtung ist immer bedeutsam, dass sie sich auf den Ort ihrer Erscheinung bezieht.¹²³

4.2 Inhaltsangaben der ausgewählten Filmbeispiele

Die repräsentative Auswahl der für die Analyse relevanten Filme von Zhang Yimou werden in diesem Kapitel kurz vorgestellt.

¹²⁰ Vgl. Marschall (2009), S. 125-126.

¹²¹ Schöne, zitiert von Marschall (2009), S. 126.

¹²² Vgl. Marschall S. 423.

¹²³ Vgl. Marschall S. 423.

„Judou“

Der im Jahr 1990 erschienene Film „Judou“ (Originaltitel: Jú Dòu) erzählt die Geschichte zweier Liebender, die aufgrund gesellschaftlicher Normen ihre Liebe nicht frei ausleben können.¹²⁴ Das Familiendrama spielt in China um 1920 und trägt sich in einer Färberei zu. Der Färbereibesitzer Yang Jin-shan erkauft sich die Heirat mit der jungen Frau Ju Dou. Fortan foltert er sie und droht damit, sie zu töten, sofern sie ihm keinen Sohn gebärt. Die verzweifelte Frau baut eine Beziehung zu dem erwachsenen Adoptivsohn Yang Tian-qing auf. Ju Dou wird vom Stiefsohn schwanger und bekommt einen Sohn mit Namen Tian-bai. Sie und Tian-qing leben ihre Beziehung weiterhin heimlich aus. Tian-bai verursacht im Kleinkindalter den Unfalltod des Färbereibesitzers. Fortan ist es Ju Dou als Witwe aufgrund gesellschaftlicher Normen nicht gestattet, mit ihrem Geliebten im selben Haus zu wohnen. Die Beziehung wird zusätzlich durch das sonderbare und unsoziale Verhalten ihres heranwachsenden Sohnes belastet. Die Handlung mündet in eine Katastrophe, als der jugendliche Tian-bai seine leiblichen Eltern gemeinsam schlafend vorfindet. Er erschlägt Tian-qing, woraufhin Ju Dou die Färberei und sich selbst in Brand steckt.¹²⁵

„Rote Laterne“

Das Drama „Rote Laterne“ (Originaltitel: Da hong deng long gao gao gua) erscheint im Jahr 1991.¹²⁶ Es handelt vom Leben der Frauen in einer patriarchalischen Gesellschaftsordnung. Der ebenfalls in den 20er Jahren in China spielende Film erzählt die Geschichte der jungen Frau Songlian, die sich aufgrund der finanziellen Notlage ihrer Familie dazu genötigt sieht, die vierte Nebenfrau des reichen Herren Chen Zuoqian zu werden. Sie lebt fortan zusammen mit den anderen drei Ehefrauen Meishan, Zhouyan und Yuru in dem von der Außenwelt isolierten Palast. Der Film thematisiert die psychischen Auswirkungen des patriarchalischen Systems auf die Frauen. In dem Palast wird streng nach den Sitten der Ahnen der Familie Chen gelebt. Nach familiärem Brauch verfügt die Frau, bei welcher der Hausherr zuletzt genächtigt hat, über den Haushalt und die Dienerschaft. Songlian partizipiert am Konkurrenzkampf der Frauen um die Gunst des Hausherrn. Infolge einer Verkettung von Intrigen wird Songlian jedoch fortan von ihm gemieden. Sie zieht sich zurück und verfällt der Lethargie. Unter Einfluss von Alkohol verrät Songlian das geheime Liebesverhältnis von Meishan an die Intrigantin Zhouyan.

¹²⁴ Vgl. Imdb (2017a).

¹²⁵ Vgl. Judou (1991).

¹²⁶ Vgl. Imdb (2017b).

Diese teilt es dem Hausherrn mit, welcher Meishan ermorden lässt. Songlian gibt sich die Schuld für die Tat und verfällt daraufhin dem Wahnsinn.¹²⁷

„Heimweg“

Der Film „Heimweg“ (Originaltitel: Wo de fuqin muqin) erscheint im Jahr 1999. Das Werk kann als Drama und Liebesfilm eingestuft werden.¹²⁸ „Heimweg“ handelt vom Anfang und Ende einer ungewöhnlichen Liebesgeschichte. Der Film lässt sich in eine Rahmen- und eine Binnenhandlung gliedern. Die Rahmenhandlung handelt davon, dass die Figur Luo Yusheng in sein Heimatdorf zurückkehrt, um der Beerdigung seines Vaters Luo Changyu, dem ehemaligen Dorflehrer, beizuwohnen. Seine Mutter Zhao Di verlangt beharrlich, dass der Sarg des Verstorbenen der Tradition gemäß vom Krankenhaus zurück ins Dorf getragen wird. Luo Yusheng kann die Motive seiner Mutter für diesen Aufwand nicht nachvollziehen. Er erinnert sich an die Geschichte über das Zusammenkommen seiner Eltern. Diese wird in der Binnenhandlung erzählt und spielt zeitlich einige Jahrzehnte vor der Rahmenhandlung. Die aufkeimende Liebe zwischen Zhao Di und dem neu ins Dorf gezogenen Lehrer stößt auf diverse Widrigkeiten, da zu dieser Zeit eine Liebesheirat unüblich ist. Die Situation verschärft sich, als Luo Changyu aufgrund seiner politischen Gesinnung längere Zeit das Dorf verlassen muss. Zhao Di hält jedoch an der Liebe zu ihm fest und kann durch ihre Beharrlichkeit bewirken, dass der Lehrer zu ihr zurückkehrt und sie heiraten können. Die Binnenhandlung endet an dieser Stelle und die Rahmenhandlung wird fortgeführt. Der Sohn des Dorflehrers kann, nachdem er die Widrigkeiten und Höhepunkte der Liebesgeschichte seiner Eltern noch einmal nachempfunden hat, den Wunsch seiner Mutter verstehen und kommt diesem nach.¹²⁹

„Hero“

Der Film „„Hero““ (Originaltitel: Ying xiong) erscheint im Jahr 2002.¹³⁰ Der Film kann dem Genre Wuxia zugeordnet werden. Dabei handelt es sich um ein charakteristisches Genre der chinesischen Literatur und des chinesischen Films. Zentrales Element dieses Genres ist die Darstellung fantastisch anmutender Kampfkünste.¹³¹ Der Film handelt von

¹²⁷ Vgl. Rote Laterne (1991).

¹²⁸ Vgl. Imdb (2017c).

¹²⁹ Vgl. Heimweg (1999).

¹³⁰ Vgl. Imdb (2017d).

¹³¹ Vgl. Heroic-cinema (o.D.).

Selbstreflektion und der Interpretation der Wirklichkeit. Die fiktive Handlung wird in das Zeitalter der „Streitenden Reiche“ verlegt. Dem Helden, genannt der Namenlose, wird erlaubt, vor den zukünftigen Kaiser Qin zu treten. Er gibt an, die drei gefährlichsten Attentäter des Reiches, genannt Weiter Himmel, Fliegender Schnee und Zerbrochenes Schwert, getötet zu haben. Der König möchte von ihm wissen, wie es ihm gelungen sei, die Attentäter zu töten. Der Namenlose berichtet ihm die Geschichte, die in Form einer Rückblende visualisiert wird. Der König vermutet, belogen zu werden. Er legt daraufhin dar, wie es sich aus seiner Sicht zugetragen haben muss. Auch diese Geschichte wird in Form einer Rückblende verbildlicht. Qin glaubt, der Namenlose habe sich mit den drei Attentätern verbündet, damit er die Chance hat, ihn, den König, zu töten. Der Namenlose präsentiert daraufhin eine neue Variante der Geschichte, die ebenfalls visualisiert wird. Der Namenlose gesteht jedoch anschließend, dass er nun, da er den König persönlich kenne, nicht länger die Absicht hege, ein Attentat auszuüben. Er hat zu einer höheren Wahrheit gefunden, der zufolge die Ermordung des Königs keinen Frieden bringen würde. Qin wiederum verdankt dem Namenlosen die Erkenntnis, seine Rolle als Herrscher neu zu bewerten. Letztlich ist er aufgrund der Gesetze gezwungen, den Namenlosen wegen des ursprünglich geplanten Attentats töten zu lassen. Dieser leistet keinen Widerstand und wird wie ein Held begraben.¹³²

„House of Flying Daggers“

Der Film „House of Flying Daggers“ (Originaltitel: Shi mian mai fu) erscheint im Jahr 2004 und handelt von Täuschung und Liebe. Er ist sowohl dem Genre Wuxia als auch dem Genre Drama zuzuordnen.¹³³ Die fiktive Handlung vollzieht sich zur Zeit der Tang-Dynastie. Die Erzählung ist von diversen Wendungen geprägt, die die Identität der Protagonisten und deren tatsächliche Motive wiederholt hinterfragen. Die Polizisten Jin und Leo erhalten den Auftrag, den Anführer der Rebellengruppe „Haus der Fliegenden Messer“ aufzuspüren und zu verhaften. Hierfür initiiert Leo die Verhaftung der vermeidlichen Tochter des Anführers, Xiao Mei. Zum Plan gehört, dass Jin Xiao Mei aus dem Gefängnis befreit und vorgibt, sie auf ihrer Flucht vor der Staatsgewalt zu unterstützen. Das Ziel ist, dass Xiao Mei ihn zum Hauptquartier der Rebellen führt. Die Protagonisten entwickeln auf der turbulenten Flucht eine starke Zuneigung zueinander. Im Hauptquartier angekommen wird offenbart, dass Jin hintergangen wurde. Auch Leo ist Mitglied der Rebellengruppe und zudem seit langem verliebt in Xiao Mei. Die inszenierte Flucht soll dazu dienen, das Militär in einen Hinterhalt zu locken. Während

¹³² Vgl. Hero (2002).

¹³³ Vgl. Imdb (2017e).

sich die Rebellen für den finalen Kampf rüsten, soll Xiao Mei den Protagonisten Jin töten. Sie bringt es jedoch nicht über sich, wodurch Leo aus Eifersucht einen Kampf beginnt. Dabei wird Xiao Mei tödlich verwundet. Sie opfert sich für das Leben von Jin. Leo gibt in seiner Verzweiflung den weiteren Kampf auf.¹³⁴

„Der Fluch der Goldenen Blume“

„Der Fluch der Goldenen Blume“ (Originaltitel: Man cheng jin dai huang jin jia) erscheint im Jahr 2006. Der Film ist ebenfalls den Genres Wuxia und Drama zuzuordnen.¹³⁵ Die fiktive Handlung wird in den Zeitraum der späten Tang-Dynastie verlegt. Sie vollzieht sich am kaiserlichen Hof und erzählt von den internen Konflikten der kaiserlichen Familie um Macht und Liebe. Die Kaiserin Phönix unterhält eine Liebesbeziehung zu ihrem Stiefsohn Kronprinz Wan. Dieser versucht sich jedoch von ihr zu lösen, da er in eine Dienerin verliebt ist. Selbige verabreicht der Kaiserin wissentlich mehrmals täglich eine vergiftete Medizin auf Anordnung des Kaisers Ping. Die Kaiserin erfährt von der Intrige und beabsichtigt ein Attentat auf den Kaiser am Tag des Chrysanthemenfestes. Ihr eigener erstgeborener Sohn, Prinz Jai, unterstützt die Umsturzpläne seiner Mutter. Der Tag des Chrysanthemenfestes mündet für die kaiserliche Familie in eine Katastrophe. Kronprinz Wan wird von seinem jüngsten Bruder, Prinz Yu, erstochen, da er selbst Kaiser werden will. Kaiser Ping weiß um die Umsturzpläne seiner Gattin und vernichtet die von Prinz Jai angeführte Armee. Zudem tötet er den jüngsten gemeinsamen Sohn aus Zorn über den Mord an seinem Lieblingssohn. Nachdem die Pläne der Kaiserin durchkreuzt wurden, fordert der Kaiser den einzigen verbliebenden Sohn Jai dazu auf, seiner Mutter die vergiftete Medizin zu zuführen. Dieser zieht den Freitod vor. Der Film endet damit, dass die Kaiserin die Medizin von sich stößt, welche auf das kaiserliche Wappen fließt und selbiges verätzt.¹³⁶

„The Great Wall“

Im Jahr 2016 erscheint Zhangs Fantasy- und Actionfilm „The Great Wall“. Die fiktive Handlung vollzieht sich zur Zeit der Song-Dynastie. „The Great Wall“ erzählt die Geschichte einer epischen Schlacht, von deren Ausgang das Fortbestehen der Menschheit abhängt. Schauplatz der Handlung ist vorrangig die chinesische Mauer, die jedoch den Maßstab des tatsächlichen Vorbilds bei Weitem überragt. Der Europäer

¹³⁴ Vgl. House of Flying Daggers (2005).

¹³⁵ Vgl. Imdb (2017f).

¹³⁶ Vgl. Der Fluch der goldenen Blume (2007).

William Garin und sein Gefährte Pero Tovar stoßen auf der Suche nach Schwarzpulver auf die Elitarmee der Chinesischen Mauer und werden inhaftiert. Als die Armee von dämonischen Wesen angegriffen wird, können sich die beiden durch ihren heldenhaften Einsatz im Kampf das Vertrauen der Armeefunktionäre verdienen. Dabei entwickelt sich eine tiefgehende Beziehung zwischen William und der Kommandantin Lin Mae. Gemeinsam arbeiten sie an einer Methode, die erstarkende Armee der Dämonen endgültig zu besiegen. Das Überleben der gesamten Menschheit ist bedroht. In der finalen Schlacht um die kaiserliche Stadt gelingt es Lin Mae und William durch ihr Zusammenarbeiten die Königin der Dämonen zu töten, woraufhin alle weiteren Bestien sterben. William und Pero werden vom Kaiser belohnt und treten ihre Rückreise an, wobei William Lin Mae verspricht, zurück zu kehren.

4.3 Analyse der Funktionen von Farbe im Film

4.3.1 Authentifizierung und Abstraktion

Farbe als Teil der filmischen Realität sollte, wie bereits genannt, nicht mit der Farbgebung der eigentlichen Realität verwechselt werden, da sie das Produkt diverser technischer und gestalterischer Entscheidungen ist. Dennoch korreliert die Farbe der filmischen Realität mit der der eigentlichen Wirklichkeit. Sie ist in ihrer Art der Erscheinung nicht substituierbar.¹³⁷ Deshalb erzeugt das farbige Filmbild einen Bezug zur eigentlichen Realität und verfügt über eine größere Nähe zur Wirklichkeit als das schwarzweiße Filmbild. Das farbige Bild wirkt demzufolge authentischer.

Der Einsatz von Farbe als Gestaltungsmittel kann von Film zu Film variieren. Dabei kann jedoch festgehalten werden, dass sich das Gestaltungsmittel immer zwischen den zwei Extremen des „Farbexpressionismus“ und des „Farbnaturalismus“ bewegt. Letzterer bezeichnet die „[...] im jeweiligen kulturellen Kontext natürlich wirkende Farbgebung [...]“. Dabei kann es zu der bereits angesprochenen Verwechslung der filmischen Realität mit der eigentlichen Wirklichkeit kommen. Realistisch anmutende Farben werden in Form eines Ausdrucksmittels häufig nicht bewusst wahrgenommen. Jedoch gerade aufgrund dieses Aspektes eignet sich der Farbnaturalismus dazu, „[...] auf subtile Weise emotionale Wirkungen hervorzurufen.“¹³⁸

¹³⁷ Vgl. Wulff (1995).

¹³⁸ Marschall (2009), S. 26.

Zhang Yimou macht in seinem Film „Judou“ Gebrauch von einer natürlich anmutenden Farbgestaltung. Der Film handelt von einer menschlichen Geschichte bar fantastischer Elemente. Die naturalistische Farbgebung authentifiziert die fiktive Handlung. Christine N. Brinckmann spricht davon, dass das farbige Bild zudem gegenwärtiger wirkt als das schwarzweiße Filmbild.¹³⁹ Die natürlich anmutende Farbgebung des Films „Judou“ verleitet, wie bereits genannt, unter Umständen dazu, vom Rezipienten nicht als Ausdrucksmittel bewusst wahrgenommen zu werden. Jedoch thematisiert Zhang Yimou in diesem Film Farbe zusätzlich auf der Handlungsebene. Die Handlung vollzieht sich überwiegend in einer Färberei. Die Protagonisten werden wiederholt bei ihrer Arbeit gezeigt, farbige Stoffbahnen aufzuhängen oder eingefärbte Stoffe auszuwaschen (Anhang A 1). Die Farbgebung im Film „Judou“ wirkt naturalistisch und authentisch, darüber hinaus nutzt Zhang Yimou jedoch die Tatsache, die Farben des Szenenbildes zu nutzen, um subtil emotionale Wirkungen zu erzielen. Die Lokalfarben der Stoffe, die die Figuren in der Färberei umgeben, harmonisieren in ihrer Bedeutungszuweisung mit den dargestellten Emotionen der Figuren. Beispielsweise sind die Figuren Ju Dou und Yang Tian-qing von roten Stoffen umgeben, als sie erstmals ihrer Leidenschaft erliegen und sich einander hingeben (0'31"03). Rot steht in seiner Symbolik für Liebe und Leidenschaft und unterstützt damit die Aussage dieser Szene subtil.

Der Farbexpressionismus hingegen bezeichnet die abstrakte bzw. expressionistische Verfremdung von Farben im Film. Er kann in verschärfter Form „Distanz provozieren“.¹⁴⁰ Die dargestellte Realität ist mit der wirklichen Realität des Rezipienten nicht in Einklang zu bringen. Susanne Marschall bezeichnet das Zerreißen dieser Illusion als Brechtschen Effekt.¹⁴¹

Ein Beispiel dafür stellt Zhang Yimous Film „Hero“ dar. Die Farbgestaltung dieses Films lässt sich im Gegensatz zum Film „Judou“ nicht dem Farbnaturalismus zuordnen. Die Farben des Werks „Hero“ tendieren zum Farbexpressionismus. „Bildgestaltung und Ausstattung sind von einer derartigen Klarheit der Farben durchdrungen, dass es an keiner Stelle zu einer Verwechslung mit den Farben unserer Alltagswirklichkeit kommen kann.“¹⁴² Der Film lässt sich in verschiedene Episoden unterteilen, welche jeweils von einer bestimmten Farbe dominiert werden (Anhang D5 – Anhang D 8). Der expressionistische Umgang mit Farbe in diesem Film bewirkt eine Distanz zwischen der eigentlichen Wirklichkeit und der im filmischen Raum präsentierten Realität. Dieser

¹³⁹ Vgl. Brinckmann (2014), S. 80.

¹⁴⁰ Vgl. Marschall (2009).

¹⁴¹ Vgl. Marschall (2009).

¹⁴² Marshall (2009), S. 19.

Effekt unterstützt die weiteren fantastischen Elemente des Films. Beispielsweise kämpfen in einer Szene die Protagonistinnen Fliegender Schnee und Leuchtender Mond in einem gänzlich goldgelben Laubbaumwald (0'33"20). Die Gesetze der Schwerkraft besitzen dabei für sie keine Gültigkeit. Die Tatsache, dass sämtliche goldgelbe Blätter im Moment des Todes von Leuchtender Mond eine blutrote Farbe annehmen, verweist dabei auch auf der Ebene der Farbgestaltung auf den fantastischen Charakter dieser Szene (0'37"52).

Die beiden Extreme Farbnaturalismus und Farbexpressionismus stehen sich konträr gegenüber. Nichtsdestotrotz lässt sich für beide Gestaltungsoptionen festhalten, dass diese immer im Zusammenklang mit anderen Gestaltungsmitteln die artifizielle Realität im Film konstituieren.

4.3.2 Zeitebenen

Das Gestaltungsmittel Farbe kann zur visuellen Zeitdarstellung eingesetzt werden.¹⁴³ Farbe bzw. die Metamorphose der Farbe im Verlauf des Films oder einen Wechsel der Farbmodi innerhalb der Erzählung kann Zeitebenen eröffnen. Dieser Aspekt findet auch in Zhangs Werken immer wieder Anwendung. In trivialster Form kann mittels farbigen Lichts ein Zeitsprung innerhalb eines Tages bzw. einiger Stunden der Handlung verdeutlicht werden. In dem Film „Rote Laterne“ wird Songlian von den Bediensteten des Hauses für ihre Hochzeitsnacht vorbereitet (0'07"46). Es erfolgt im Anschluss dieser Szene ein Schnitt auf die Totale des von orangenem Licht erhellten Vorhofs zu ihrem Zimmer (0'10"25). Auf diese Einstellung folgt in der Montage ein noch totaleres Bild des gleichen Hofes (0'10"26). Dieser ist jedoch jetzt von einem monochromen blauen Licht beleuchtet. Die aufeinander folgenden Einstellungen verdeutlichen aufgrund der signifikanten Wandlung der Farben, dass ein Zeitsprung innerhalb der Handlung erfolgt ist.

Der Film „Rote Laterne“ macht mehrfach Gebrauch von monochrom blauen Außenaufnahmen, um die Nacht visuell darzustellen. Dabei kann aufgrund der Qualität des Blaus und der vorhandenen Struktur in den Schattenbereichen vermutet werden, dass diese Einstellungen nach dem Prinzip „Day for Night“ gedreht wurden. Dabei handelt es sich um eine Filmtechnik, bei der Szenen bei Tag mit einem Blaufilter gedreht werden. Durch diesen werden nahezu alle anderen Farben außer Blau rausgefiltert, sodass der Eindruck von Nacht entsteht und die Einstellungen für Nachtszenen im Film

¹⁴³ Vgl. Marschall (2009), S. 394.

ausgegeben werden können.¹⁴⁴ Das Prinzip „Day for Night“ verdeutlicht, dass allein die Farbkeit eines Filmbildes die Tageszeit im Film suggerieren kann.

Farbe kann jedoch nicht nur kurzzeitige Einschnitte bzw. Zeitsprünge in der Narration verdeutlichen. Ein Wechsel der Farbmodi von Schwarzweiß zu Farbe oder invers von Farbe zu Schwarzweiß kann ebenfalls Zeitsprünge, oder auch „[...] Erinnerungssequenzen, Vorausblenden, Träume und Fantasien der Figuren [...]“¹⁴⁵ visualisieren. Innerfilmische Konfrontationen dieser beiden Farbmodi führen im Film dazu, dass unterschiedliche Bedeutungsebenen aufgezeigt werden. Wobei jeweils eine der beiden Ebenen, die durch den Wechsel der Farbmodi erzeugt werden, in der Regel dominanter auftritt, um eine visuelle Kontrastierung zu gewährleisten.¹⁴⁶

Ein Wechsel der Farbmodi vollzieht sich beispielsweise im Film „Heimweg“. Der Film kann in eine Rahmen- und eine Binnenhandlung gegliedert werden. Beide sind zwar inhaltlich miteinander verschränkt bzw. aufeinander bezogen, jedoch sind beide Ebenen visuell deutlich voneinander unterscheidbar. Die Rahmenhandlung wird in Schwarzweiß dargestellt. Sie erstreckt sich vom Anfang des Films bis Minute 0‘12“33 und von Minute 1‘07“52 bis zum Ende des Films. Zwischen diesen Zeiträumen liegt die in Farbe dargestellte Binnenhandlung. Rahmen- und Binnenhandlung handeln jeweils von einer anderen erzählten Zeit. Die jeweiligen Farbmodi unterstützen visuell den Inhalt der Handlung. Die Rahmenhandlung ist geprägt von den Auswirkungen des Todes der Figur Luo Changyu auf seine Familie und das nähere soziale Umfeld. Die Farben Schwarz und Weiß stehen symbolisch in vielen Kulturen für den Tod und Trauer.¹⁴⁷ Dadurch, dass dem Rezipienten anfangs über einen längeren Zeitraum visuell die Farbe vorenthalten wird, bewirkt der Wechsel des Farbmodus in Minute 0‘12“33, dass die Leuchtkraft des farbigen Bildes intensiviert wird.¹⁴⁸ Die Binnenhandlung legt den Fokus auf die sich entwickelnde Liebesgeschichte zwischen ihr und dem jungen Dorflehrer Changyu mit positivem Ausgang. Die Grundstimmung der Binnenhandlung steht damit in eindeutigem Kontrast zur unbunten Rahmenhandlung. Der Wechsel der Farbmodi im Film „Heimweg“ hat somit nicht nur einen Wechsel der Zeitebene innerhalb des Filmes verdeutlicht,

¹⁴⁴ Movie-College (o.D.).

¹⁴⁵ Marschall (2009), S. 387.

¹⁴⁶ Vgl. Marschall (2009).

¹⁴⁷ Vgl. Aspetos (o.D.).

¹⁴⁸ Vgl. Marschall (2009).

sondern auch zwei unterschiedliche emotionale Bedeutungsebenen eröffnet, die sich gegenseitig in ihrer Wirkung kontrastieren.¹⁴⁹

Die emotionalisierende Wirkung der Farbe bzw. des Farbenzugs setzt jedoch die Fähigkeit des Rezipienten zur Empathie voraus. Die „Empathie ist [...] die Schnittstelle zwischen dem Film und seinem Zuschauer, [und] Grundlage [...] [seiner] Gefühle [...]“¹⁵⁰ Kann der Rezipient auf Basis des Filminhalts die Motive der Figuren nicht nachvollziehen, verfehlt auch die Farbgestaltung des Films ihre den Inhalt unterstützende Wirkung. Der Mehrwert der zur Emotionalisierung eingesetzten Farbgestaltung steht demnach in Relation zum subjektiven Werturteil des Rezipienten. Demnach kann Farbe im Film kein Gefühl verstärken, das beim Zuschauer nicht abrufbar ist.

4.3.3 Realitätsebenen

Eine andere Modalität im Umgang mit einer wechselnden Montage von Schwarzweiß- und Farbsequenzen findet sich im Film „Hero“. Lediglich innerhalb einer Szene vollzieht sich ein Wechsel der Farbmodi (0'09"45). Durch diese Auffälligkeit gewinnt diese Szene eine gesonderte Stellung im Handlungsverlauf. Inhaltlich handelt die Sequenz vom Aufeinandertreffen des Namenlosen und Weiter Himmel. Die gesamte Sequenz stellt die erste Verbildlichung der Ereignisse dar, die der Namenlose dem König Qin im Thronsaal schildert. Während des visualisierten Kampfes zwischen Weiter Himmel und dem Namenlosen kommt es zu einer Passage, in welcher sich die Gegner stumm gegenüberstehen. Der Kampf wird an dieser Stelle im Geiste ausgefochten (0'11"56). Für die Visualisierung des Kampfes im Geiste wird der Farbmodus geändert (Anhang D 9). Dabei wird teilweise im Sekundentakt zwischen den schwarzweißen Bildern des Kampfes und den farbigen Bildern, der sich stumm gegenüberstehenden Protagonisten, gewechselt (0'11"56-0'13"46).

Der Ebenenwechsel kann vom Rezipienten wie im Film „Heimweg“ als Mittel zur Markierung einer Erinnerungssequenz angesehen werden. Dagegen spricht jedoch, dass ein weiterer Kampf im Geiste, welcher zu einem späteren Zeitpunkt stattfindet, nicht ebenfalls in Schwarzweiß visualisiert wird (0'51'52). Zhang Yimou scheint vielmehr den Wechsel des Farbmodus dazu einzusetzen, die dargestellte filmische Realität aufzubrechen. Susanne Marschall trifft die Äußerung, dass eine „[...] abwechselnde

¹⁴⁹ Vgl. Marschall (2009).

¹⁵⁰ Brinckmann (2014), Klappentext.

Montage von Schwarzweiß- und Farbsequenzen [...] prinzipiell die Etablierung einer filmisch visuellen Wirklichkeit, auf die sich das Publikum als Wahrnehmungsgrundlage für die Dauer des Films beziehen kann [...] [verweigert.]“¹⁵¹. Auf das angeführte Beispiel bezogen bedeutet dies, dass die filmische Realität als Wahrnehmungsgrundlage durchlässig ist. Der Wechsel von Farbe zu Schwarzweiß innerhalb der genannten Szene dient demnach auch dazu, einen Moment der subtilen Irritation beim Rezipienten hervorzurufen. Dieser Aspekt unterstützt die Intention des Filmes. „Hero“ präsentiert die Variation einer Geschichte, indem die Fakten wiederholt neu kombiniert werden. Dass in der ersten Auslegung der Fakten eine schwarzweiße Sequenz den Fluss der farbigen Bilder der filmischen Realität stört, schafft ein erstes Indiz im Verlauf der Dramaturgie dafür, dass die dargestellte Realität über keine absolute Wahrheit verfügt. Im weiteren Verlauf der Handlung wird dieser Aspekt konsequent ausgebaut, indem der Wahrheitsgehalt der Geschichte wiederholt hinterfragt wird.

4.3.4 Farbsymbolik

Vor allem in Zhang Yimous frühen Werken wie „Judou“ oder „Heimweg“ bezieht sich der Regisseur auf traditionelle chinesische Farbsymbolik. Dabei kombiniert Zhang unter anderem die traditionelle Farbsymbolik mit kulturell spezifischem Brauchtum. Beispielsweise steht in China ein bestimmter weißer Farbton für Trauer.¹⁵² In einer Szene des Films „Judou“ wird ein traditioneller Trauerzug dargestellt (1‘12“54). Der Sarg wird aus dem Dorf zum Friedhof getragen und von der Dorfgemeinschaft begleitet. Dabei müssen sich die näheren Angehörigen dem Sarg einer Tradition gemäß 49 Mal auf dem Weg entgegenstellen. Die Angehörigen und der Großteil der Dorfgemeinschaft tragen während dieser Szene gänzlich weiße Kleidung. Ebenso werden weiße Fahnen geschwenkt und weiße Papierornamente in die Luft geworfen. Die gesamte Szene wird im Bereich Ausstattung und Kostüm von der Farbe Weiß dominiert (Anhang A 2). Hierbei wird explizit auf die traditionelle Symbolik dieser Farbe in China verwiesen. Das im Film dargestellte Brauchtum inklusive der Farbgestaltung trägt zudem zur Authentifizierung der filmischen Realität bei, da konkrete Bezüge zu tatsächlich existierenden chinesischen Traditionen hergestellt werden können.

Ebenso wird im Film „Heimweg“ eine bestimmte Farbe unterstützend für die Darstellung des traditionellen chinesischen Brauchtums verwendet. Die Protagonistin Zhao Di wird der Tradition gemäß als schönstes Mädchen der Dorfgemeinschaft dazu verpflichtet, ein

¹⁵¹ Marschall (2009) S. 386.

¹⁵² Vgl. Kleinsorgen (2004), S. 44.

rotes Tuch zu weben (Anhang C 5). Das besagte Stoffstück wird am Dachbalken des neu errichteten Schulgebäudes aufgehängt, um Glück zu bringen. Die Farbe Rot gilt in China allgemein in ihrer Symbolik primär als Farbe des Glücks und tritt mehrfach im Film auf.¹⁵³ In der westlichen Kultur gilt hingegen die Farbe Grün in ihrer Symbolik als Glück bringend und die Farbe Rot vorrangig als Farbe der Liebe.¹⁵⁴

Dieses Beispiel verdeutlicht damit eine Grenze des Gestaltungsmittels Farbe im Film. Angewandte kulturspezifische Farbsymbolik kann nicht universell verstanden werden. Die symbolische Bedeutung einer Farbe weist in unterschiedlichen Kulturräumen zum Teil stark variierende Bedeutungszuweisungen auf, wie die dem Anhang beigefügte Tabelle 1 verdeutlicht wird. Es besteht damit die Gefahr, dass dem Rezipienten eines anderen Kulturraumes durch Farbsymbolik vermittelte, visuelle Informationen entgehen oder dass er diese gemäß seiner spezifisch erlernten Farbsymbolik anders interpretiert.

Zhang Yimou versucht diese auftretende Problematik zu umgehen. Damit zumindest die Symbolik des roten Glückstuchs unmissverständlich von Rezipienten gleich welchen Kulturraumes dechiffriert werden kann, klärt die Off-Stimme über dieses Brauchtum auf (0'15"41). Durch diese Maßnahme wird zudem gewährleistet, dass das rote Stoffstück in seiner Symbolik zur „Dimension des volkstümlichen Brauchtums“¹⁵⁵ gehört und nicht als „Symbol für den sozialistischen Staatsapparat“¹⁵⁶ angesehen wird.

Nichtsdestotrotz findet sich auch politisch motivierte Farbsymbolik im Film „Heimweg“. Beispielsweise befindet sich an der Dorfschule ein roter fünfzackiger Stern und rote Schriftzeichen. Dies wird in mehreren Einstellungen im Film gezeigt (Anhang C 1). Der rote Stern gilt als ein kommunistisches Symbol.¹⁵⁷ Dass die Schule visuell mit dem Roten Stern behaftet ist, spiegelt metaphorisch den aufkeimenden äußeren Konflikt des Protagonisten Luo Changyu wider. Er ist Lehrer in der Schule und muss das Dorf aufgrund seiner nonkonformen politischen Gesinnung für einen längeren Zeitraum verlassen (0'42"56). Auf Ebene des Dialogs findet dieser Aspekt nur in einer einzigen Szene Erwähnung (0'43"07). Dadurch, dass das Bild der Schule mit dem roten Stern jedoch mehrmals im Verlauf des Films gezeigt wird, wird dem Rezipienten subtil durch die Symbolik des roten Sterns visuell die Einflussnahme der Politik auf die Handlung suggeriert. Dabei wird dieses Symbol konträr der traditionellen chinesischen Rot-

¹⁵³ Vgl. Kleinsorgen (2004).

¹⁵⁴ Vgl. Causse (2015).

¹⁵⁵ Rauscher (2009), S. 92.

¹⁵⁶ Rauscher (2009), S. 92.

¹⁵⁷ Vgl. Stuchenberg (2016).

Symbolik entgegengestellt. Das Rot ist durchgehend in der Binnenhandlung positiv konnotiert, lediglich durch die Metapher des roten Sterns an der Schule haftet der Farbe auch ein negativer Aspekt an. Durch die nonkonforme politische Gesinnung der männlichen Hauptfigur können die beiden Liebenden nicht zusammen sein. Durch diese angedeutete Gegensätzlichkeit der Bedeutung der Farbe Rot im Film übt Zhang Yimou subtil politische Kritik.

Auch im Film „Rote Laterne“ kann die angewandte Farbsymbolik politisch aufgefasst werden. Die Farbe Rot tritt während des gesamten Verlaufs der Handlung symptomatisch auf. Sie lässt sich wiederholt unter anderem im Kostüm der Protagonisten (Anhang B 1); in der Ausstattung (Anhang B 2); im monochromen Raumlicht (Anhang B 3); in der Farbe der Schrifttafeln, die die zeitlichen Episoden der Erzählung voneinander trennen und nicht zuletzt im Filmtitel wiederfinden. Andreas Kilb äußert, dass Zhang Yimou in diesem Film „[...] den Bankrott der Politik mit ästhetischen Mitteln [betreibe]. Dass Rot der Revolution, das sich mit dem Rot der alten Ordnung verbündet hat, wird bei ihm zur Farbe des Terrors und des Untergangs, [...]“¹⁵⁸. Zu einer ähnlichen Auffassung gelangen auch Josef Schnelle und Rüdiger Suchsland: „Die Poetik von Zhang Yimous Farbgestaltung ist in diesem Film reine Politik. Jeder Chinese verstand diesen Film auch als Anspielung auf die Politik der alten Männer, die den Aufstand auf dem Platz des himmlischen Friedens im roten Blut erstickt hatten.“¹⁵⁹ Zudem bestätigt Zhang Yimou in einem Interview, dass der Film „Rote Laterne“ bewusst eine politische Botschaft vermitteln soll.¹⁶⁰

Die Präsenz der Farbe Rot in Verbindung mit dem Inhalt des Films situieren die Möglichkeit, Bezüge zur politischen Situation Chinas herzustellen. Zum einen greift der Film auf traditionelle chinesische Farbsymbolik zurück, weshalb Andreas Kilb vom „Rot der alten Ordnung“¹⁶¹ spricht. Rot wird in der chinesischen Kultur positiv wahrgenommen, weil sie mit Freude, Glück und Reichtum verbunden wird.¹⁶² Im Film ist das Tragen dieser Farbe nur den Frauen des wohlhabenden Hausherrn vorbehalten, nicht aber der ärmeren Dienerschaft. Aufgrund der Glücksymbolik sind chinesische Brautkleider der Tradition gemäß Rot. Auch im Film „Rote Laterne“ wird die Braut in einem roten Gewand gezeigt (Anhang B 6). Ebenfalls sind die Laternen im Film rot, welche nur im Vorhof und Zimmer der jeweiligen Auserwählten des Hausherrn

¹⁵⁸ Kilb (1992).

¹⁵⁹ Schnelle (2008), S. 23-24.

¹⁶⁰ Vgl. Gateward (2001). S. 40.

¹⁶¹ Kilb (1992).

¹⁶² Vgl. Kleinsorgen (2004), S. 38-39.

entzündet werden (Anhang B 2). Das Glück, für die Nacht erwählt worden zu sein, wird durch das Entzünden der roten Laterne verbildlicht. Allgemein sind Laternen dieser Farbgebung fester Bestandteil in der chinesischen Kultur und gelten als Verkünder froher Botschaften.¹⁶³ Der Einsatz der Laternen im Film als solche ist auf eine Idee Zhang Yimous zurück zu führen, der durch die Laternen ein konkretes Symbol für die Unterdrückung der Frauen im Film entwerfen wollte.¹⁶⁴ Dementsprechend ist die Farbigkeit dieser Requisite auch bewusst gewählt.

Der Film bricht mit der traditionellen Konnotation der Farbe Rot, indem sich die symbolisch positiv konnotierte, im Film allgegenwärtige Farbe, am Ende in ein negativ konnotiertes Rot verwandelt. Schlussendlich mündet der Konflikt in eine Katastrophe. Zhang Yimou hat bewusst für die Laternen eine der wichtigsten Farben Chinas gewählt, um ihre kulturelle Symbolik durch den Ausgang des Dramas zu kontrastieren.¹⁶⁵

Die Symbolik des Rots hat sich in der jüngeren Geschichte Chinas um den Aspekt der kommunistischen Farbsymbolik erweitert. Sie wird mit der Kulturrevolution verbunden, mit der Person und Politik Mao Zedongs und allgemein mit der Volksrepublik China.¹⁶⁶ Die Kombination dieser Farbe mit dem Inhalt des Films „Rote Laterne“ lässt die Interpretation zu, den Film als Kritik an der chinesischen Politik aufzufassen. Letztlich zeigt der Film in seiner Quintessenz die Unterdrückung des Individuums in einem hierarchisierten System, in welchem nonkonformes Verhalten mit Ausgrenzung und Tod bestraft wird.

Des Weiteren wartet der Film „Hero“ ebenfalls mit einem besonderen Umgang mit Farbsymbolik auf. Katharina von Kleinsorgen verweist darauf, dass der Film „[...] die Farbsymbolik der Fünf Elemente Theorie auf[greift].“¹⁶⁷

Bei der Fünf Elemente Lehre handelt es sich um eine chinesische Naturphilosophie, deren Ursprünge bereits im vierten Jahrhundert v.Chr. zu finden sind. Zentral für die Theorie ist die Einteilung der materiellen Welt in fünf Elemente, die in ihrer Zusammensetzung ein Ganzes bilden und bestimmte Eigenschaften aufweisen. Jedem Element ist dabei eine spezifische Farbe zugeordnet: Gelb für Erde; Grün/Blau für Holz; Rot für Feuer; Weiß für Metall; Schwarz für Wasser. Zwischen Grün und Blau wird in

¹⁶³ Vgl. Dragonfruit (o.D.).

¹⁶⁴ Vgl. Gateward (2001), S. 40.

¹⁶⁵ Kleinsorgen (2004), S. 37-41.

¹⁶⁶ Vgl. Kleinsorgen (2004), S. 51-53.

¹⁶⁷ Kleinsorgen (2004), S. 79.

dieser Lehre nicht unterschieden, sie gelten als eins.¹⁶⁸ Die fünf Farben sind „[...] elementarster Ausdruck und Symbol der Lehre.“¹⁶⁹ Die philosophische Lehre und die damit verbundene Farbsymbolik wurde unter anderem in der chinesischen Geschichte von der jeweilig vorherrschenden kaiserlichen Dynastie politisch instrumentalisiert. Aber auch aktuell hat die Fünf Elemente Lehre Einfluss auf die chinesische Kultur, da in China gegenwärtig eine Hinwendung und Rückbesinnung auf alte chinesische Werte zu verzeichnen ist.¹⁷⁰

In dem Film „Hero“ finden sich die repräsentativen Farben der Fünf Elemente Lehre wieder. Der Film lässt sich in eine Rahmen- und eine Binnenhandlung gliedern. Alle Szenen der Rahmenhandlung sind von der Farbe Schwarz dominiert. Die Binnenhandlung lässt sich in drei Episoden unterteilen, in denen jeweils die Farbe Rot, Blau bzw. Weiß als Leitmotiv fungiert. Die Farbe Gelb sowie die Farbe Grün treten jeweils innerhalb einer Szene dominant auf (Anhang d 5, Anhang D 6). Die Farbepisoden des Films lösen sich gegenseitig ab bzw. gehen ineinander über. Exemplarisch hierfür ist die Szene des Kampfes zwischen Leuchtender Mond und Fliegender Schnee (0‘33“20). Das Gelb der Blätter verwandelt sich innerhalb der Sequenz gänzlich in ein Rot (Anhang D 1). Diese Metamorphose entspricht der Kernaussage der Fünf Elemente Lehre, die die materielle Welt als einen Zustand des ständigen Wandels begreift.¹⁷¹

Zudem lassen sich tiefer gehende Analogien zur Fünf Farben Lehre in den einzelnen Farbepisoden des Films „Hero“ finden. Beispielsweise weist die Quintessenz der blauen Episode abstrahiert Parallelen zur Bedeutung des Blaus im Sinne der Fünf Elemente Lehre auf. Das Blau und das Grün stehen demnach für die Natur und das Wachstum. Der finale Kampf der blauen Episode findet in einer imposanten Naturlandschaft statt, die von den Farben Grün und Blau geprägt ist (Anhang D 2). Der Kampf zwischen den Protagonisten Zerbrochenes Schwert und dem Namenlosen findet zur Ehrung der in dieser Variante der Erzählung verstorbenen Figur Fliegender Schnee statt. Ihr Freitod stellt ein Opfer dar, das einem höheren Zweck dient. Nur durch ihren Tod kann die Möglichkeit erwachsen, den Kaiser Qin zu täuschen und zu stürzen. Die Szene verweist somit im Sinne der Fünf Elemente Lehre auf die Möglichkeit eines philosophischen Betrachtungsansatzes.

¹⁶⁸ Vgl. Kleinsorgen (2004), S. 11-19.

¹⁶⁹ Kleinsorgen (2004), S. 19.

¹⁷⁰ Vgl. Kleinsorgen (2004) S. 79.

¹⁷¹ Vgl. Kleinsorgen (2004), S. 11-12.

Bei dem Film „Der Fluch der Goldenen Blume“ hat sich zum wiederholten Mal eine Farbe in einen Titel eines Films von Zhang Yimou etabliert. Die Farbe Gold sei in dem Film „[...] gar keine Farbe mehr, sondern nur noch Symbol für Macht, Reichtum, Dekadenz.“¹⁷² Tatsächlich wird Gold in der Farbsymbolik sowohl in westlichen als auch östlichen Kulturkreisen gleichermaßen als Symbol für Reichtum und Macht angesehen.¹⁷³ Auch der Film „Der Fluch der Goldenen Blume“ nutzt die Farbe im Sinne dieser Symbolik. Die Kostüme der Hauptfiguren; das Make-up (Anhang F 1); die Ausstattung der Umgebung, in welcher die Protagonisten agieren, sind während des gesamten Handlungsverlaufs überwiegend von der Farbe Gold dominiert (Anhang F 2). Dabei unterstreicht die Symbolhaftigkeit dieser Farbe den Status der dargestellten kaiserlichen Familie und kontrastiert zu gleich ihre Einflusslosigkeit in der familiären Hierarchie. Als die Handlung in eine Tragödie mündet, färbt sich eine gestickte goldene Chrysantheme rot durch das vergossene Blut, das auf sie fließt (1'32"50). Das Symbol der Macht wird dadurch metaphorisch verwirkt. Marli Feldvoß verweist in ihrer Kritik zum Film darauf, dass Zhang Yimous „Schwelgen in der imperialen Farbe Gold“¹⁷⁴ eventuell einen kritischen Kommentar auf die gegenwärtige chinesische Kultur darstellen soll. Feldvoß sieht die „Goldene Dekadenz als Metapher des Verfalls.“¹⁷⁵

Begleitet wird die Farbe Gold im Film von dem Gelb der Chrysanthemen, die für die Handlung von zentraler Bedeutung sind. Am Tag des Chrysanthemenfestes plant die Kaiserin den Sturz des Kaisers. Der Hof des Palasts ist dabei mit einer Fülle von gelben Chrysanthemen geschmückt (1'21"21). Zudem avanciert diese Blume in Form einer goldenen Stickerei zum geheimen Zeichen der Unterstützer der Kaiserin. Die Chrysantheme gilt in China als ein Symbol des Muts.¹⁷⁶ Zudem betrachtet das menschliche Individuum die Farben Gelb und Gold im Allgemeinen als verwandt.¹⁷⁷ Daher erscheint das Zusammenwirken dieser Farben im Film naheliegend.

4.3.5 Farbe und Figur

Die Farbe des Kostüms kann den sozialen Status einer Figur aufzeigen. Beispielsweise steht die Farbe Gelb in China symbolisch für den Kaiser.¹⁷⁸ Diese Farbe zu Tragen war

¹⁷² Schnelle (2008), S. 26.

¹⁷³ Vgl. Schnelle (2008), S. 26.

¹⁷⁴ Feldvoss, zitiert von Film-Zeit (2007).

¹⁷⁵ Feldvoss, zitiert von Film-Zeit (2007).

¹⁷⁶ Vgl. Probiesch (2005).

¹⁷⁷ Vgl. Grafixerin (o.D.), S. 13.

¹⁷⁸ Vgl. Kleinsorgen (2004), S. 26.

über einen langen geschichtlichen Zeitraum ausschließlich der kaiserlichen Familie vorbehalten. Zhangs Film „The Great Wall“, kann zwar dem Fantasyfilm Genre zugeordnet werden und weist keine besonderen Analogien zu tatsächlichen historischen Ereignissen auf, dennoch wird für die fiktive Figur des Kaisers die Farbe Gelb gewählt, um seinen sozialen Satus zu verdeutlichen. Ein ähnliches Beispiel findet sich Zhangs Film „House of Flying Daggers“. Die Figuren Mei und Jin kostümieren sich während ihrer Flucht. Sie legen die typische Bekleidung für Beamte an (0'38"09). Diese ist durch die Farbe Violett gekennzeichnet. Diese Farbe galt lange Zeit in der Geschichte Chinas als typische Kleidungsfarbe für hohe Beamte.¹⁷⁹ Von dem durch die Verkleidung suggerierten Status erhoffen sich die Figuren im Film, dass sie auf ihrer Flucht nicht die Aufmerksamkeit der Obrigkeit auf sich ziehen.

Aufgrund der Tatsache, dass die Zuweisung der Farbe Gelb zum Kaisertum bzw. Violett zum Beamtentum jedoch auf kulturell spezifischer Farbsymbolik beruht, besteht auch in diesem Fall die Gefahr, dass die Bedeutung von einem Rezipienten eines anderen Kulturraumes nicht dechiffriert werden kann. Zhang Yimou umgeht diese Grenze des Gestaltungsmittels Farbe jedoch erneut, indem er auf die Bedeutung der Kleidung im Dialog verweisen lässt. In „House of Flying Daggers“ bejaht Jin Meis Frage, ob es sich bei der Kleidung um Beamtenkleidung handle (0'37"33). In „The Great Wall“ wird der Kaiser als solcher ebenfalls auf Basis des Dialogs namentlich genannt (1'07"38). Jedoch erfolgt keine explizite Erklärung der Bedeutung der Farbsymbolik.

Eine andere Variante der Darstellung des Figurenstatus vermittelt durch Farbe findet sich in dem Film „Hero“. Die Hauptfiguren tragen im Film in jeweils unterschiedlichen Szenen den gleichen Farbton, jedoch in unterschiedlichen Abstufungen. Das intensive Rot des Kleides von der Schwertmeisterin Fliegender Schnee steht beispielsweise dem ungesättigteren Rot der Dienerin Leuchtender Mond gegenüber (0'34"19). Im Kampf erweist sich die Trägerin des fahl wirkenden Rots als Verliererin. Die Farbe hat bereits im Vorfeld auf diesen Ausgang verwiesen. Dieses Farbsystem, welches den Figurenstatus verdeutlicht, basiert im Film „Hero“ nicht wie in den zuvor genannten Filmen auf kulturell spezifischer Farbsymbolik. Vielmehr wird das Farbsystem innerhalb der filmischen Handlung selbst definiert, indem das Anwendungsprinzip mehrfach Wiederholung findet. Ebenso wie in der soeben beschriebenen Szene unterliegt die Dienerin Leuchtender Mond auch im Kampf gegen den Namenlosen (0'56"21). In dieser Szene tragen alle anwesenden Figuren die achromatische Farbe Weiß, jedoch erneut in differenzierten Abstufungen. Die weiße Kleidung des Namenlosen ist im Vergleich zu

¹⁷⁹ Vgl. Kleinsorgen (2004), S. 27.

der von Leuchtender Mond von größerer Helligkeit und Reinheit. Die Dienerin kann sich mit ihm nicht messen und muss sich ergeben (1'01"35).

Farbe wird nicht nur als Indikator für den sozialen Status einer Figur in „Hero“ eingesetzt. Die Intensität der Farbigkeit der Kostüme verweist auch auf die Bedeutsamkeit der Figur für die Dramaturgie. Beispielsweise sind die Statisten in den Szenen in der Kalligrafieschule ausnahmslos in Rot gekleidet (0'21"02). Während dieser Sequenz tragen die Protagonisten ebenfalls rote Kleidung, jedoch ist der Farbton um ein Vielfaches gesättigter, als der der Kleidung der Statisten. Ihr rotes Kostüm ist von geringerer Helligkeit und Sättigung. Dadurch unterscheiden sich die Statisten visuell von den Protagonisten, obwohl alle die Farbe Rot tragen. Die Statisten erweisen sich für den weiteren Verlauf der Handlung nicht von Bedeutung.

Des Weiteren kann durch das Gestaltungsmittel Farbe auch der gesundheitliche Status einer Figur visualisiert werden. In dem Film „Der Fluch der Goldenen Blume“ wird die Gesichtsfarbe dazu eingesetzt, den desolaten Gesundheitszustand der Figur Wan zu visualisieren. Sein Gesicht weist nach seinem gescheiterten Selbstmordversuch ein sehr helles, unnatürlich weißes Make-up auf (1'10'54). Dadurch kann dem Rezipienten visuell vermittelt werden, dass es schlecht um die Gesundheit von Wan steht, auch wenn dieser Aspekt auf Ebene des Dialogs nicht zur Sprache kommt.

4.3.6 Farbe als Mittel der Harmonie/Disharmonie/Ordnung

Die Farbe Gold bzw. das Goldgelb der Chrysanthemen tritt dominant in der Farbgestaltung des Films „Der Fluch der Goldenen Blume“ auf. Nichtsdestotrotz finden sich dennoch andere Auffälligkeiten in der Farbgestaltung, beispielsweise im Szenenbild des Palastes. Diverse Flure des Kaiserpalasts weisen eine Vielzahl unterschiedlicher Farbtöne zugleich auf (Anhang F 3). Die besagten Flure stellen mehrfach den Schauplatz der Handlung. Beispielsweise trinkt die Kaiserin erstmalig im Film die vergiftete Medizin in einem der Flure (0'05"53). Diese Räume zeichnen sich dabei durch eine „selten gesehene Farbenpracht“¹⁸⁰ aus. Die Vielzahl der auf engstem Raum nebeneinander gesetzten Farbtöne des Szenenbilds lässt dabei keine Fokussierung auf einen bestimmten Farbton zu. Die Flure wirken dadurch sehr unruhig. Eine derartig überbordende Anzahl unterschiedlicher intensiv leuchtender Farbtöne ist die menschliche Wahrnehmung im Alltag unter Umständen nicht gewohnt, weshalb viele Kritiker darauf verweisen, dass die Farben des Films überladen und erdrückend

¹⁸⁰ Busche (2007).

wirken.¹⁸¹ Jedoch ist diese Wirkung wahrscheinlich beabsichtigt worden, um zu verbildlichen, dass die Welt in der sich die Protagonisten bewegen, sich ebenfalls auf die Handlungsakteure beklemmend und erdrückend auswirkt. Die Farbgestaltung des Palasts unterstützt die These Rudolf Arnheims, dass Farbe Disharmonie bewirken kann.¹⁸²

In dem Film „Rote Laterne“ nutzt Zhang Yimou die Farbe Rot als Lokalfarbe der Kostüme der Protagonisten, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers innerhalb des filmischen Bildes zu lenken. Die Figur Meishan tritt das erste Mal im Film in einem roten Kleid auf (0'25'46). Das Tragen der Farbe Rot „[...] bestimmt den Verlauf einer Szene maßgeblich und es ist nie gleichgültig, wer es trägt.“¹⁸³ In der angeführten Szene zeigt Meishan offenkundig ihre Feindseligkeit, indem sie die erstmalige Begrüßung Songlians ignoriert. Diese Szene wird zum Keim für den anfänglichen Konflikt zwischen den beiden Frauen. Zudem ist Meishan die erste Figur des Films, die in Rot auftritt. Diese Farbe wird in der Regel von Hauptfiguren getragen, zu welcher auch Meishan im Verlauf der Handlung avanciert.¹⁸⁴ Die Farbe Rot ist deshalb meist den Hauptfiguren vorbehalten, weil sie, wie in Punkt 2.2 beschrieben, im erhöhten Maß die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht. Von einem gesättigten, reinen Rot geht aufgrund seiner Wellenlänge der stärkste Wahrnehmungsreiz aller Spektralfarben aus.¹⁸⁵ Doch auch die Hauptfigur Songlian trägt im Verlauf der Handlung rote Kleidung. Ab dem Zeitpunkt, an welchem sie beschließt, sich aktiv in der Hierarchie des Hauses zu behaupten und eine gehobene Stellung einzunehmen, trägt Songlian Rot (0'54'05). Sie beteiligt sich an dem Machtkampf zwischen den Frauen des Hauses und täuscht eine Schwangerschaft vor, um die Aufmerksamkeit des Hausherrn auf sich zu lenken. Die Figur Zhouyun wird in Rot gekleidet, nachdem sich im Handlungsverlauf herausstellt, dass sie Songlian im Kampf um die Gunst des Hausherrn ausboten will (1'07'30). Vorher werden die Farben ihrer Kleidung vorwiegend von dunklen, gedeckten Farben wie Moosgrün oder Braun dominiert (0'19'31). Sie wirken unauffällig im Bildraum. Ebenso bleiben die wahren Absichten der Figur Zhouyun am Anfang der Handlung verborgen. Die Farbigekeit der Kleidung unterstützt den Aspekt, dass zu Beginn keine Aufmerksamkeit auf diese Figur gelenkt wird.

¹⁸¹ Vgl. Glombitza (2007).

¹⁸² Vgl. Arnheim (1979).

¹⁸³ Marschall (2009), S. 232.

¹⁸⁴ Marschall (2009), S. 234.

¹⁸⁵ Marschall (2009), S. 54.

Zudem kann die Farbe zu einem Leitmotiv avancieren. Dies ist beispielsweise in Zhangs Film „Heimweg“ der Fall. Der männliche Protagonist Luo Changyu ist wiederholt von einem goldgelben Farbton umgeben (Anhang C 2), sodass der Rezipient diese Farbe im Verlauf der Handlung mit dieser Figur verbindet. Als Luo Changyu für unbestimmte Zeit das Dorf verlassen muss, findet sich auch der ihm zugeordnete Farbton nicht länger im filmischen Bild wieder. Dies ändert sich erst in der Szene, in der die Protagonisten Zhao Di das verwaiste Schulgebäude wiederherrichtet (0'58"41). Sie ist als einzige davon überzeugt, dass Luo Changyu zurückkehren wird und will durch diesen Akt den Meinungen der übrigen Dorfbewohner trotzen. Nachdem sie den Unterrichtsraum für Luo Changyus Rückkehr hergerichtet hat und andächtig innehält, erstrahlt der Ort in goldgelben Sonnenlicht (0'58"49). Die Farbe des Lichts, die mit Luo Changyu verbunden werden kann, scheint die tatsächliche Rückkehr des Lehrers metaphorisch zu verkünden. Durch Zhao Dis Beharrlichkeit kehrt die Figur im weiteren Verlauf der Handlung zurück.

4.3.7 Farbdramaturgie

Die Farbgestaltung eines Films ist dazu fähig, eine eigenständige Dramaturgie zu entwickeln. In der Fachliteratur wird der Begriff „Farbdramaturgie“ für diesen Sachverhalt verwendet.¹⁸⁶ Dadurch, dass die Farben im Fluss der aufeinander folgenden Bilder des Films fluktuieren, „[...] entfaltet sich die filmische [Farb-]Palette in der Zeit.“¹⁸⁷ Diese zeitliche Dimension konstituiert die Farbdramaturgie. Durch Farbkontraste, die in der Abfolge der Bilder entstehen, kann eine gesteigerte Leuchtkraft oder Sättigung einer jeweiligen Farbe erzielt werden. Eine ähnliche Wirkung entsteht durch phasenweisen Farbentzug einer oder aller Farben. Beispielsweise stellt der Wechsel der Modi Schwarzweiß und Farbe innerhalb eines Filmes einen solchen Farbentzug dar. Farben können Szenen voneinander trennen oder sie miteinander verflechten. Dadurch können Bedeutungsstränge innerhalb der Handlung gekennzeichnet werden. Farbharmonien oder Farbdissonanzen können inhaltliche Verhältnisse ausdrücken.¹⁸⁸ Die Farbdramaturgie kann aber auch konträr zur eigentlichen Handlung stehen und dadurch Ironie oder Absurdität ausdrücken.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Vgl. Marschall (2009).

¹⁸⁷ Brinckmann (2014), S. 18-19.

¹⁸⁸ Gesamter Abschnitt: Brinckmann (2014), S. 18-19.

¹⁸⁹ Vgl. Egner (2003), S. 165.

Der Film „Hero“ von Zhang Yimou weist eine sehr deutliche Farbdramaturgie auf. Wie bereits in Punkt beschrieben, lässt sich der Film in Episoden untergliedern, die jeweils von einer bestimmten Farbe dominiert werden. Dabei kennzeichnet jeweils eine Farbe einen ihr zugeordneten inhaltlichen Bedeutungsstrang. Beispielsweise kennzeichnet Schwarz die Rahmenhandlung. Die in einer Sequenz vorherrschende Farbe dominiert die Kostüme der Protagonisten sowie das Szenenbild (Anhang D 3). Selbst die Hauttöne der Darsteller vollziehen die Farbdramaturgie mit. Die Farbe der Haut und insbesondere der Lippen der Protagonistin Fliegender Schnee weist in der blauen Episode einen bläulichen Farbton auf, während sie in der roten Episode einen Rot-Ton aufweist (Anhang D 4). In der Weißen Episode wird das Makeup dieser Figur vergleichsweise reduziert, wodurch es Natürlichkeit ausstrahlt (0'57"14). Dadurch unterstützt die Maske die Wirkung der insgesamt Erscheinung dieser Figur und fügt sich in das jeweilige farbliche Gesamtbild der Sequenzen ein.

Die Farbigkeit der Episoden ermöglicht nicht nur die Verbindung einzelner Szenen zu einem Bedeutungsstrang. Die Abfolge der Farben kann auch als Metapher für den inneren Erkenntnisweg der Figuren interpretiert werden. Die reinen monochromen Farben erreichen am Ende des Films einen Zustand der Mehrfarbigkeit.¹⁹⁰ Beispielsweise erstrahlen in der weißen Episode die weißen Kostüme der Protagonisten Fliegender Schnee und Zerbrochenes Schwert im untergehenden Licht der Sonne in einem gold-rosa gemischten Farbton, nachdem sie eine höhere Erkenntnis erlangt haben (1'25"20). Auch die sie umgebene, zuvor weiße Wüstenlandschaft erscheint im farbigen Licht als gold-rosa (1'29"03). Susanne Marschall empfindet den philosophischen Aspekt, dass die Farbdramaturgie den inneren Erkenntnisweg der Protagonisten verbildlicht, als dem Aspekt, der symbolischen Bedeutung und der emotionalisierenden Wirkung der Farben, übergeordnet.¹⁹¹

Wie bereits für den Film „Hero“ angedeutet, eignen sich insbesondere die Lokalfarben des Kostüms einer Figur dazu, eine Farbdramaturgie zu erzeugen. Das Tragen einer bestimmten Farbe kann charakterisierende Funktionen übernehmen. Beispielsweise indem „[...] Kontraste zwischen Figuren und Figurengruppen [...]“¹⁹² durch die Farbe der Kostüme aufgebaut werden. In Zhangs Film „Rote Laterne“ findet dieser Aspekt in verschiedenen Varianten Ausführung. Beispielsweise treten sich Songlian in weißen Gewand und Meishan in schwarzen Gewand gegenüber, nachdem letztere das Zusammensein von Songlian und dem Hausherrn zum zweiten Mal stört (0'30"24). Bei

¹⁹⁰ Vgl. Marschall (2009), S. 19.

¹⁹¹ Vgl. Marschall (2009), S. 19.

¹⁹² Marschall (2009), S. 232.

der Konfrontation von Schwarz und Weiß handelt es sich um einen Hell-Dunkel-Kontrast in seiner reinsten Form.¹⁹³ Der Hell-Dunkel-Kontrast verdeutlicht die Rivalität der zwei Frauen und ihre Gegensätzlichkeit. Songlian ist gebildet, jung und hat sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht in das vorherrschende System des Hauses eingefügt. Die etwas ältere und ungebildete Meishan hat hingegen bereits ihren Platz in der Hierarchie des Hauses gefunden und kennt deren Strukturen.

Die Farbdramaturgie kann die innere Wandlung einer Figur äußerlich verbildlichen. Während in dem Film „Rote Laterne“ Protagonistin Songlian anfangs in hellen Tönen gekleidet ist (0'01"53) und keine Absichten hegt, in der Rangordnung eine obere Position einzunehmen, ändert sich die Farbe ihrer Kleidung in Abhängigkeit von ihrem Vorhaben. Sie tritt in Rot in Erscheinung, als sie an dem internen Konkurrenzkampf der Frauen partizipiert (0'54"37). Als Songlians Bemühungen scheitern, wird die Figur in Blau gekleidet. Diese Farbe wirkt in ihrer Symbolik kühl und distanziert.¹⁹⁴ Auch Songlian distanziert sich von den anderen Figuren und zieht sich zurück. Am Ende verfällt die Figur aufgrund der Geschehnisse im Haus dem Wahnsinn. In diesem Stadium trägt sie erneut die Kleidung, die sie zu Beginn des Filmes trägt (1'56"44). Jedoch wirkt das Weiß ihrer Bluse am Anfang des Films im Sonnenlicht viel reiner und strahlender (0'03"05) als am Schluss (1'56"44), da das bläuliche Licht der Nacht auch die Erscheinung der Bluse beeinflusst. Diese erscheint in einem Blau-Ton, der mit Kälte und Distanz assoziiert werden kann.¹⁹⁵

Die Metamorphose der Erscheinungsweise dieses Kleidungsstücks verdeutlicht symbolisch, dass Songlian nach den Geschehnissen nicht wieder zum Anfang zurückkehren kann. Das symbolisch mit Unschuld konnotierte Weiß ist verwirrt.¹⁹⁶ Jedoch lässt sich anhand dieser Metapher exemplarisch eine Grenze aufzeigen, auf welche das Gestaltungsmittel Farbe stoßen kann. Aufgrund der Tatsache, dass der Mensch im Allgemeinen, wie bereits in Punkt 2.3 erwähnt, über ein sehr ungenaues Farbgedächtnis verfügt, bleibt dem Rezipienten die Intention dieses Filmbildes wahrscheinlich verborgen.¹⁹⁷ Er kann die unterschiedlichen Farbnuancen nicht direkt miteinander vergleichen. Es kann demnach nicht vorausgesetzt werden, dass jeder Zuschauer die Metapher als solche für sich erfasst.

¹⁹³ Vgl. Marschall (2009), S. 128.

¹⁹⁴ Vgl. Grafixerin (o.D.).

¹⁹⁵ Vgl. Grafixerin (o.D.).

¹⁹⁶ Vgl. Ifnm (o.D.).

¹⁹⁷ Vgl. Causse (2015), S. 25.

Ähnlich kann es dem Rezipienten bei der Betrachtung der drei unterschiedlich roten Jacken der Protagonistin Zhao Di im Film „Heimweg“ ergehen. Die rosarote Jacke unterscheidet sich aufgrund ihres erhöhten Weißanteils sehr gut von den anderen beiden Jacken (Anhang C 3). Die übrigen Varianten der Oberbekleidung Zhao Dis zeugen von einer größeren farblichen Ähnlichkeit. Das leuchtende Zinnoberrot, welches die Figur in den Szenen trägt, in welchen sie besonders glücklich ist, steht dem entsättigteren Rot ihrer Winterjacke gegenüber, welche Zhao Di während einer Phase des Kummers und der Sorgen trägt. Die winterlichen Sequenzen, in denen Zhao Di diese Jacke anzieht, wirken jedoch allgemein insgesamt entsättigt. Dadurch kann dem Rezipienten entgehen, dass die Kostümierung der Figur bewusst verändert wird, um einen symbolischen sowie dramaturgischen Effekt zu erzielen. Lediglich in der Abschlusszene der Binnenhandlung wirkt der abschließend vorgenommene Wechsel der Jacke durch den angewandten Farbe-an-sich-Kontrast sehr auffällig (Anhang C 2). Zhao Di trägt erstmalig in der Winterlandschaft ihre zinnoberrote Jacke, deren Leuchtkraft durch das strahlende Sonnenlicht und den sie umgebenden angestrahlten weißen Schnee intensiviert wird. Diese Schlussequenz ist im Gegensatz zu den vorherigen Winterbildern nicht entsättigt. Das Filmbild wirkt in diesem Moment einerseits für sich. Andererseits kann bei der Betrachtung der Abfolge der Bilder jedoch ein Kontrast zu den voran gestellten entsättigten Einstellungen aufgezeigt werden, deren farbliche Details dem Rezipienten aufgrund seines inexakten Farbgedächtnisses eventuell entgehen.

4.3.8 Autonomie der Farbe

Die Farbe im Film kann über den ihr innewohnenden Charakter des Symbolischen hinauswachsen, wie in Punkt 4.1 bereits angedeutet wurde. Zwar beziehen sich Farben im Film einerseits „[...] auf die Wirklichkeit, auf ihre Bedeutung im Alltag, auf ihre kulturelle Symbolik [...] [andererseits] stehen die Farben des Films auch schlicht für sich selbst. Sie wollen in ihrer visuellen Qualität, ihrem Zauber, einfach empfunden werden.“¹⁹⁸ In Zhang Yimous filmischen Werk lassen sich dafür zahlreiche Beispiele unterschiedlichster Natur finden.

Ein Spezifikum stellt der Einsatz monochromer Bilder im Film dar. Sie „[...] weisen sich als visuelle Vokabeln zur Evokation diskursiv kaum fassbarer Empfindungen aus.“¹⁹⁹. Susanne Marschall stellt die These auf, dass das monochrome Filmbild auf die Sphäre des Seelischen und Unterbewussten verweist und damit ein Ausdrucksmittel für Aspekte

¹⁹⁸ Marschall (2009), S. 118.

¹⁹⁹ Marschall (2009), S. 422.

schaft, die sich der Rationalität entziehen.²⁰⁰ Beispielsweise ist die Figur Songlian im Film „Rote Laterne“ mehrfach von rotem Raumlicht umgeben. In einer Szene wird ihr Gesicht in einer halbnahen Einstellung gezeigt (Anhang B 4). Songlians gemeinsame Zeit mit dem Hausherrn wird wiederholt durch den Gesang Meishans gestört. Der Dialog mit dem sich außerhalb des Bildraumes befindlichen Hausherrn findet ohne eine Regung in ihrem Gesicht statt (0'30"22). Die Intonation der Worte erfolgt gleichförmig. Dem Rezipienten bleiben die Emotionen der Figur durch Sprache und Mimik verborgen. Einzig das monochrom rote Bild macht das Innere der Figur für den Rezipienten zugänglich. Das in dieser Intensität wahrgenommene Rot evoziert beim Rezipienten Gefühle, wodurch sich Bezüge zur Protagonistin Songlian herstellen lassen. Die Farbe Rot visualisiert zum einen die denkbare Wut, die Songlian durch die abermalige Störung durch ihre Rivalin empfindet. Zum anderen verbildlicht die Farbe das Streitpotenzial dieser Szene. Während alle anderen Gestaltungskomponenten der Einstellung, wie die statische Kameraführung, Ruhe vermitteln, wird dennoch durch das monochrome Rot beim Rezipienten eine bedrohliche Atmosphäre erzeugt.²⁰¹ Das monochrome Bild kontrastiert damit Songlians ruhiges, emotionsloses Auftreten in dieser Situation. Das Sehen der reinen Farbe Rot versetzt den Körper des Rezipienten in innere Anspannung, wie in Punkt 2.2 erläutert.

Im Film „Rote Laterne“ findet sich des Weiteren eine Szene, die von einem monochromen blauen Raumlicht erfüllt ist (1'27"39). In dieser Szene muss die Nebenfigur Yan'er zur Strafe solange im verschneiten Hof niederknien, bis sie ihren Fehler eingestanden hat. Yan'er hat gegen die Hausordnung verstoßen und rote Laternen in ihrem Zimmer angezündet. Auf die Frage warum sie ihren Fehler auch nach Stunden nicht eingestehe, erwidert die Figur nichts. Stattdessen wird dem Rezipienten stellvertretend für eine Antwort das Gesicht der Figur in monochromen Blau präsentiert (Anhang B 5), sodass dieser selbst Rückschlüsse über die Empfindungen der Figur ziehen kann. Insgesamt bewirkt das dunkle Blau Kälte und Distanz.²⁰² Dunkle Blautöne werden zudem intersubjektiv oftmals mit dem Tod verbunden.²⁰³ Die Figur Yan'er stirbt infolge der Unterkühlung, die sie erleidet, weil sie ihren Fehler nicht als solchen eingestehen will.

Silke Egener trifft die Äußerung, dass Farbe im Allgemeinen im Film „Bedeutung und Sinn über die Sinne“ transportiert und dadurch ihr „enormes ästhetisches Potenzial“

²⁰⁰ Vgl. Marschall (2009), S. 422.

²⁰¹ Vgl. Grafixerin (o.D.).

²⁰² Vgl. Grafixerin (o.D.).

²⁰³ Vgl. Marschall (2009).

entfaltet.²⁰⁴ Der Einsatz monochromer Bilder in Zhang Yimous filmischen Werk kann exemplarisch diese Äußerung stützen.

Ein anderes Beispiel dafür, dass Farbe im Film als ein autonomes Gestaltungsmittel eingesetzt werden kann, findet sich im Film „The Great Wall“. Dieser Film zeichnet sich vorrangig durch das ästhetische Potenzial seiner Farbgestaltung aus. „The Great Wall“ wartet mit diversen Kampf- und Massenszenen auf. Die dabei inszenierte Armee ist visuell dadurch geprägt, dass die Lokalfarben der Kostüme jeweils in die Farben Schwarz, Violett, Gelb, Rot und Blau unterteilbar sind (Anhang G 1). Die Klassifikation durch Farbgruppen wird einmalig im Film auf Basis der Dialogebene angesprochen. Die beiden Hauptfiguren William und Tovar kommen dabei zu dem Schluss, dass die Farbgebung abhängig ist von der Funktion des Individuums in der Armee: „Die schwarzen sind das Fußvolk, die roten die Bogenschützen [...]“ (0'15"58). Die Funktionen der übrigen Farbgruppen werden nicht näher auf Dialogebene erläutert.

Abgesehen von dieser Klassifizierung weist die Farbgebung der jeweiligen Gruppe zudem keine tiefergehende Symbolik auf. Die Zuweisung der einzelnen Farben zu den jeweiligen Gruppen wirkt vielmehr beliebig. Da die einzelnen Farben den Inhalt weder kontrastieren noch konkret eine bestimmte Aussage auf einer Subebene der Bedeutung unterstützen, können die Farben untereinander als austauschbar bewertet werden. Dennoch ist die Gesamtheit der Farben von Bedeutung. Sie stellt in den Massenszenen, in denen das unübersichtliche Kampfgetümmel vorherrscht, einen ästhetischen Mehrwert dar (Anhang G 1). Dabei kämpfen die genannten Farbgruppen gemeinsam gegen das Grün der feindlichen Dämonen (0'17"30). Die Farben kontrastieren sich gegenseitig in der überwiegend achromatischen Szenerie. Den dunklen braunschwarzen Farbtönen der Chinesischen Mauer, auf welcher der Kampf stattfindet, wird ein weißer Himmel entgegengesetzt (Anhang G 2). Dadurch werden die reinen, ungetrübten Farbtöne der Armee intensiviert. Durch das Zusammenwirken der genannten chromatischen und achromatischen Farben wird nach Johannes Itten ein Farbe-an-sich-Kontrast erzeugt.²⁰⁵

Eine weitere Auffälligkeit, die den Einsatz von Farbe im Film „The Great Wall“ betrifft, findet sich in den Szenen, die den Showdown des Films darstellen (1'24"00). Handlungsschauplatz ist ein hoher Turm mit bunt verglasten Fenstern, den die Protagonisten erklimmen müssen, um den finalen Schlag gegen den Feind ausführen zu können. Bereits in der untersten Etage des Turms, die unterhalb der Erdoberfläche

²⁰⁴ Egner (2003), S. 167.

²⁰⁵ Vgl. Marschall (2009), S. 126.

liegt, werden die Körper der Protagonisten von verschiedenfarbigem Licht erleuchtet (Anhang G 3). Die differenzierten Farbnuancen des Raumlichts beeinflussen die Erscheinungsweise der Lokalfarben der Kostüme der Figuren. Während die Protagonisten die Stufen bis zum höchsten Punkt des Turms erklimmen, wechselt beständig das farbige Licht, das auf die Körper der Figuren trifft. Kontrastiert werden die reinen, bunten Raumfarben durch eine Einstellung, die das Zerbersten der unteren Glasfenster des Turmes zeigt (1'25"03). Diese Etage erscheint daraufhin in einem achromatischen Grau (Anhang G 4). Der Turm fungiert als Handlungsschauplatz im Film einzig und allein für die besagte Szene des Showdowns. Er ist für die Handlung weder von symbolischer Bedeutung, noch wurde der Turm im vorherigen dramaturgischen Geschehen auffallend etabliert. Die gewählte Szenerie scheint demnach allein den Zweck zu erfüllen, einen ästhetischen Mehrwert zu kreieren. Die Farben sind unabhängig vom Kontext und entfalten ein visuelles Potenzial frei von symbolischen Bedeutungszuweisungen.

Ein weiteres Beispiel für die Autonomie der Farbe stellt Zhang Yimous Film „Hero“ dar. Die nachweisbaren Analogien zur Fünf-Elemente-Lehre sind auch aus Sicht des Kameramanns des Films, Christopher Doyle, zweitrangig. Er empfindet die Farben in „Hero“, als für sich selbst stehend.²⁰⁶ Die einzelnen Farbepisoden des Films weisen eine Vielzahl monochromer Bilder auf (Anhang D 1, Anhang D 7). Die über lange Zeiträume des Films durch Farbe hervorgerufene Intensität der Bilder entwickelt eine eigenständige visuelle und emotionale Qualität, die aufgrund der individuellen Wahrnehmung des Menschen unterschiedlich bewertet werden kann. Das Magazin „Jump Cut: A Review of contemporary media“ bezeichnet den Film als „[...] a martial arts poem painted in color.“²⁰⁷ Auch Stefanie Rauscher zeigt sich vor der „poetischen Wirkung“ der Farben im Film überzeugt.²⁰⁸ Die Poesie dieses Films wird durch „[...] eine ungewöhnlich ausdrucksvolle Stilisierung des optischen Bildes [...]“²⁰⁹ erzeugt.

Farbe konstituiert maßgeblich die filmische Atmosphäre.²¹⁰ Im Film „Hero“ wird wechselnd auf die Präsenz einer einzelnen Farbe im Bildraum gesetzt, die dadurch die Atmosphäre der Szene dominiert. Die in dieser Reinheit von einer Farbe dominierten Filmbilder erzeugen sowohl in ihrer Abfolge eine Dramaturgie, als auch eine Emotionalisierung des Rezipienten und ermöglichen zeitgleich Bezüge zur Farbsymbolik

²⁰⁶ Vgl. Doyle (2003).

²⁰⁷ Lau (2007).

²⁰⁸ Rauscher (2009), S. 116.

²⁰⁹ Rauscher (2009), S. 116.

²¹⁰ Vgl. Brinckmann (2014), S. 80-81.

herzustellen. Susanne Marshall veranlasst dieser Film zur Aussage, dass Zhang Yimou mit „Hero“ das genussvolle Sehen der Farbe feiere, wobei der eigentliche Filminhalt auf eine Subebene der Bedeutung transferiert wird.²¹¹ Die Farbe selbst fungiert als Sinnstifter. Die Farbgestaltung des Films „Hero“ bestätigt Silke Egners These, dass Farbe selbst zum Symbol für die Erzählung avancieren kann.²¹² „Hero“ zu verfremden, indem der Film beispielsweise gänzlich in Schwarzweiß gezeigt wird, würde diesen Film demnach seiner Poetik und seines ästhetischen Mehrwerts berauben. Der Film würde ohne das Gestaltungsmittel Farbe über einen anderen Ausdruck und eine andere Aussage verfügen. Es zeigt sich, dass Farbe zu einem elementaren Bestandteil eines Films werden kann.

²¹¹ Vgl. Marschall (2009).

²¹² Vgl. Egner (2003).

5 Schlussbetrachtung

Farbe ist für die Mehrheit der Menschen ein allgegenwärtiger Bestandteil ihrer Wahrnehmung. Sie stellt das Alltägliche dar und birgt zugleich das Außergewöhnliche in sich, wie ihre Wirkungsweisen bezeugen. Dies gilt für die tatsächliche Wirklichkeit ebenso wie für die filmische Realität. Die Untersuchungen dieser Arbeit beweisen, dass Farbe ein vielseitiges Gestaltungsmittel für den fiktionalen Film darstellt. Ebenso wie im alltäglichen Leben übernimmt Farbe auch hier eine Vielzahl von Funktionen.

Das Gestaltungsmittel ist dazu fähig den Blick des Rezipienten zu lenken, Emotionen hervorzurufen, zu verstärken oder zu kontrastieren. Dies geschieht bei einer naturalistischen Farbgestaltung auf subtile Weise, da der Vorgang der Farbwahrnehmung sich im Unterbewusstsein des Menschen vollzieht. Die Subtilität sowie der Automatismus dieses Prozesses weist zwar den Aspekt auf, dass der gezielte Umgang mit Farbe im Film als solcher unter Umständen nicht bewusst vom Rezipienten wahrgenommen wird, nichtsdestotrotz schmälert diese Tatsache jedoch nicht den potenziellen Effekt, den dieses Gestaltungsmittel hervorrufen kann.

Dadurch, dass Farbe als Teil der Wirklichkeit nicht substituierbar ist, eignet sie sich dazu, die filmische Realität zu konstituieren. Diese kann durch Farbe authentifiziert oder abstrahiert werden. Die filmische Realität kann Farbe zu ihrer Basis machen. Ebenso kann das Gestaltungsmittel dazu eingesetzt werden, die dargestellte Wirklichkeit des Films zu durchbrechen, indem Farbe beispielsweise zeitliche Einschnitte der Erzählung verdeutlicht oder eine zusätzliche Bedeutungsebene visualisiert.

Farbe erzeugt Ordnung im filmischen Bild. Sie ist fähig Verhältnisse auszudrücken und Harmonie oder Disharmonie zu kreieren. Die Fluktuation der Filmfarben in der Abfolge der Bilder erzeugt die Gestaltungsoption der Farbdramaturgie. Diese kann den Inhalt konkret unterstützen, ihn kontrastieren oder sich von ihm lösen. Die Dramaturgie der Farbe kann wie in Zhang Yimous Film „Hero“ zum Symbol der Erzählung selbst werden. Sie wird zum „Nährstoff“ der fiktionalen Geschichte.

Farbe kann innerhalb eines Filmes ihr eigenes System eröffnen und sich in ihrer Funktion selbst definieren. Dabei kann sie sich auf ihr symbolisches, ästhetisches oder emotionalisierendes Potenzial berufen, oder mit diesem bewusst brechen. Ein entscheidender Faktor ist hierfür, dass Farbe immer in Beziehung zu dem Ort ihrer Erscheinung steht. Dabei ist es gleich, ob das Gestaltungsmittel dazu eingesetzt wird, den Filminhalt konkret zu unterstützen, zu kontrastieren oder losgelöst von ihm eine Eigenständigkeit zu entfalten. Farbe und deren Einsatz muss für jeden Film individuell bewertet werden, indem ihr Auftreten mit dem Filminhalt ins Verhältnis gesetzt wird.

Die Farbe ist durch ihre Bindung an die Bereiche des seelischen Erlebens und der Gefühle des Menschen ein ideales Mittel im Film zur Emotionalisierung. Dabei ist die Wirkung der Farbe ebenso wie andere filmische Mittel, die zur Emotionalisierung eingesetzt werden, im Allgemeinen von der Fähigkeit des Rezipienten zur Empathie abhängig.

Darüber hinaus haben die Untersuchungen dieser Arbeit verdeutlicht, dass die Farbwahrnehmung und deren Wirkung subjektiv sind. Es lassen sich zwar intersubjektiv ähnliche Bedeutungs- und Wirkungsweisen feststellen, dennoch kann keine allgemeingültige Formel oder Regel für das Erleben einer Farbe aufgestellt werden. Dem Faktor Farbe haftet demnach ein Stück weit der Charakter des Unberechenbaren an.

Des Weiteren limitiert das nachgewiesene inexakte Farbgedächtnis²¹³ des Menschen in spezifischen Fällen das Wirkungspotenzial des Gestaltungsmittels Farbe. Dieser Sachverhalt kann, wie in der Analyse verdeutlicht, verschulden, dass dem Rezipienten subtile Nuancen einer sich in der Zeit entfaltenden Farbdramaturgie entgehen.

Die Vielzahl der möglichen Funktionen die Farbe im Film übernehmen kann, spiegelt den mehrdimensionalen Charakter dieses Gestaltungsmittels wider. Die damit einhergehende Komplexität macht den Einsatz von Farbe im Film anspruchsvoll. Die Tatsache, dass keine universelle Regel für den Umgang und die Wirkungsweise der Farbe im Film existiert, kommt erschwerend hinzu. Dies mögen die Ursachen dafür sein, dass sich, wie eingangs erwähnt, viele Filmemacher den Umgang mit Farbe betreffend in eine vorsichtige Durchschnittlichkeit flüchten.²¹⁴ Dass der Einsatz der Farbe die Gefahr in sich birgt, vom Rezipienten des Films nicht im Sinne der Aussageabsicht des Regisseurs verstanden oder gar missverstanden zu werden, scheint ebenfalls den zaghafte Umgang mit dem Gestaltungsmittel hervorzurufen.

Die Problematiken die der Umgang mit Farbe in sich birgt, müssen jedoch nicht zwangsläufig der Entfaltung des Potenzials dieses Gestaltungsmittels im Wege stehen. Letztendlich stellt Farbe zwar ein eigenständiges Gestaltungsmittel dar, dennoch ist sie nicht die einzig existente Gestaltungsoption für das Medium Film. Die Analyse hat gezeigt, dass das Wirken der Farbe mit dem Wirken anderer Mittel, wie dem der Montage, verknüpft ist. Farbe kann eine Vielzahl visueller Informationen vermitteln, aber sie kann nicht den Anspruch erheben, allein alle Informationen eines Spielfilms zu tragen. Das Zusammenwirken der Gestaltungsoptionen im Film kompensiert die

²¹⁴ Vgl. Bellantoni (2013).

Begrenztheit des einzelnen Gestaltungsmittels. Die Analyse hat beispielsweise aufgezeigt, dass angewandte Farbsymbolik im Spielfilm nicht universell verstanden werden kann. Dies stellt für die globale Vermarktung eines Films eine Problematik dar. Der symbolische Einsatz von Farbe transportiert visuell einen Informationsgehalt, der nur bedingt eine Dechiffrierung erfährt. Diesen Aspekt kompensiert Zhang Yimou, indem er seine Intention auf Basis mehrerer Gestaltungsmittel verdeutlicht. Das Zusammenwirken der filmischen Mittel ermöglicht erst, dass jedes einzelne Gestaltungsmittel sein Potenzial entfalten kann.

Zhang Yimous Umgang mit Farbe gereicht seinen in dieser Arbeit analysierten Filmen nicht zum Nachteil. Vielmehr zeichnet ihn dieser aus. Beispielsweise empfindet Andreas Kilb den Einsatz von Zhangs Rot in seinen frühen Werken als eine neue Ebene der Qualität im Medium Film: „[...] es [gibt] ein neues Rot im Kino, das Rot von Zhang Yimou.“²¹⁵. Der Umgang mit Farbe birgt somit für Filmemacher die Möglichkeit, einen eigenen Stil zu entwickeln.

Zhang Yimous filmisches Werk bezeugt, dass sich eine intensive Auseinandersetzung mit Farbe für Filmschaffende als lohnend erweist. Das nachgewiesene Potenzial, das dem Gestaltungsmittel innewohnt, bietet mehr konkrete Chancen als Nachteile.

²¹⁵ Kilb (1992).

6 Ausblick

Aktuell lässt sich festhalten, dass der Farbfilm die Filmlandschaft dominiert. Nichtsdestotrotz ist es möglich, dass der Schwarzweißfilm eventuell eine Renaissance erlebt, da Trends bekanntlich in Kunst und Kultur oftmals wiederkehren.²¹⁶ Die Erfolgsgeschichte des Farbfilms ist jedoch bei weitem noch nicht beendet. Im Schlussteil wurde bereits darauf verwiesen, dass das Gestaltungsmittel Farbe dazu fähig ist, sich neu zu erfinden. Der Farbfilm als vergleichsweise junge Kunstform hat die Entwicklung seines Gestaltungspotenzials noch nicht abgeschlossen. Auch für zukünftige Untersuchungen der Farbe im fiktionalen Film ist es daher von Interesse, den Blick aufkommende Farbfilme zu lenken und deren Umgang mit dem Gestaltungsmittel genauer zu betrachten.

Des Weiteren erleichtern die voranschreitenden technischen Entwicklungen den Umgang mit Farbe im Film zunehmend. Die Nachbearbeitungsmöglichkeiten erreichen einen immer höheren Stellenwert im Film.²¹⁷ Elektronische Bildbearbeitungsprogramme erlauben in der Abschlussphase der Filmproduktion Farben anzupassen und zu verändern.²¹⁸ Das erzeugt eine gesteigerte Kontrolle über das Gestaltungsmittel Farbe. Dadurch können eventuell Filmemacher, die sich bisher vor einem intensiven Umgang mit dem Gestaltungsmittel Farbe scheuten, dazu ermutigt werden, sich differenziert mit dieser Gestaltungsoption in ihren Werken auseinander zu setzen.

Der Prozess des sogenannten „Color Gratings“ und der „Color Correction“ ist aktuell zu einem festen Bestandteil der Postproduktion vieler Spielfilme geworden, vor allem in Hollywood, einer der größten Filmindustrien der Welt.²¹⁹ Daher wäre es denkbar, dass es zukünftig beispielsweise bei der Oscar Filmpreisverleihung eine gesonderte Kategorie für die Farbbearbeitung gibt.

Ebenso kann die Tatsache, dass eine Farbe durch verschiedene Ausgabegeräte unterschiedlich wiedergegeben wird, von Filmemachern als ein Grund angesehen werden, sich nicht detailliert mit dem Gestaltungsmittel auseinander zusetzen. Letztlich wird gegenwärtig ein Großteil der Filme vom Rezipienten nicht ausschließlich auf der Kinoleinwand gesehen. Handybildschirme, Monitore, Fernsehgeräte und Beamer

²¹⁶ Vgl. Schöllhammer (1993).

²¹⁷ Vgl. Follows (2016).

²¹⁸ Vgl. Inhofer (2016).

²¹⁹ Vgl. Follows (2016).

fungieren in vielen Haushalten als Ausgabegeräte für Filme.²²⁰ Die voranschreitende technische Entwicklung ermöglicht es eventuell in Zukunft, Ausgabegeräte, die insgesamt über eine einheitliche Farbwiedergabe verfügen, dem durchschnittlichen Verbraucher zugänglich zu machen. Dadurch würde das Risiko, dass die Effekte einer differenzierten Farbgestaltung durch mangelhafte Ausgabegeräte dem Rezipienten entgehen, signifikant verringert werden.

Abschließend lässt sich sagen, dass das Gestaltungsmittel Farbe sich in Zukunft voraussichtlich einer zunehmenden Wertschätzung und gesteigerten Aufmerksamkeit erfreuen kann. Die vergleichsweise junge Kunst des Films entwickelt sich, ebenso wie seine Gestaltungsoptionen, stets weiter. Die Farbe im fiktionalen Film kann sich demnach auch in Zukunft neu erfinden. Sie wird somit auch weiterhin für den Rezipienten die metaphorische Brücke zwischen Verstand und Gefühl schlagen. Darüber hinaus bleibt abzuwarten, welche neuen Optionen und Wege der Umgang mit Farbe im Film in Zukunft bereithält.

²²⁰ Vgl. Kahle (2015).

Literaturverzeichnis

ARNHEIM Rudolf, 1979: Kritiken und Aufsätze zum Film. Verlag: Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main

ASPETOS, aspetos.com: Der Tod ist weiß: Symbole und Farben der Trauer. URL: <https://aspetos.com/de/post/symbole-und-farben-der-trauer/716> Zugriff 21.05.2017

BELLANTONI Patti, 2013: It it's purple, someone's gonna die - The Power of Color in visual Storytelling. Verlag: Focal Press, New York & London.

BRAEM Harald, 2012: Die Macht der Farben – Bedeutung & Symbolik. S. 9 - 48, Verlag: Amalthea Signum Verlag GmbH, Wien

BRINCKMANN Christine, 2014: Farbe, Licht, Empathie – Schriften zum Film 2. S. 11 - 82, Verlag: Schüren Verlag GmbH, Marburg

BUSCHE Andreas, 2007, taz.de: Domestizierter Wahnsinn. URL: <http://www.taz.de/!5199715/> Zugriff 22.05.2017

CAUSSE Jean-Gabriel, 2015: Die unglaubliche Kraft der Farben. S. 11 - 73, Verlag: Carl Hanser Verlag, München

DAMBECK Holger, 2017, spiegel.de: Streit über Kleiderfarbe - Forscher erklärt Farbverwirrung mit Schlafvorlieben. URL: <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/dressgate-ist-das-kleid-blau-schwarz-oder-weiss-golden-schlafvorlieben-entscheiden-a-1142502.html> Zugriff 15.05.2017

DOYLE Christopher, 2003, theasc.com: A Fantastic Fable. URL: <https://theasc.com/magazine/sept03/cover/index.html> Zugriff 01.06.2017

DRAGONFRUIT, dragonfruit.org: Farben und ihre Bedeutung in China. URL: <http://www.dragonfruit.org/farben-ihre-bedeutung-china-a-25.html> Zugriff 01.06.2017

EGNER Silke, 2003: serie moderner film Band 2 - Bilder der Farbe. S. 9 - 167, Verlag: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar

ERB Roger, 1998, spektrum.de: Farbe und Farberscheinungen. URL: <http://www.spektrum.de/lexikon/physik/farbe-und-farberscheinungen/4754> Zugriff 13.05.2017

FILM-ZEIT, 2007, film-zeit.de: Der Fluch der goldenen Blume. URL: <http://www.film-zeit.de/Film/18720/DER-FLUCH-DER-GOLDENEN-BLUME/Kritik/> Zugriff 22.05.2017

FOLLOWS Stephen, 2016, stephenfollows.com: Do more film crew members work on-set or in post-production? URL: <https://stephenfollows.com/film-crew-work-on-set-or-in-post-production/> Zugriff 01.06.2017

KHUNKHAM Kritsanarat, 2017, welt.de: Oscar-Verleihung 2017 – Alle Nominierungen in allen Kategorien. URL: <https://www.welt.de/kultur/kino/article161467489/Oscar-Verleihung-2017-Alle-Nominierungen-in-allen-Kategorien.html> Zugriff 02.06.2017

HEROIC-CINEMA, heroic-cinema.com: A Definition of Wuxia and Xia. URL: <http://www.heroic-cinema.com/eric/xia.html> Zugriff 19.05.2017

IFNM, ifnm.de: Wie Weiss wirkt. URL: http://www.ifnm.de/produktionen/Farben/susanna-schorbogen/weiss/weiss_symbolik.htm Zugriff 22.05.2017

IMDB, 2017a, imdb.com: Ju Dou. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0099902/> Zugriff 20.05.2017

-

2017b, imdb.com: Rote Laterne. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0101640/> Zugriff 20.05.2017

-

2017c, imdb.com: Heimweg. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0235060/> Zugriff 20.05.2017

-

2017d, imdb.com: Hero. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0299977/> Zugriff 21.05.2017

-

2017e, imdb.com: House of Flying Daggers. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0385004/> Zugriff 21.05.2017

-

2017f, imdb.com: Der Fluch der goldenen Blume. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0473444/> Zugriff 22.05.2017

INHOFER Patrick, 2016, learning.linkedin.com: Color Grading vs. Color Correction: What's the Difference? URL: <https://learning.linkedin.com/blog/design-tips/color-grading-vs--color-correction--what-s-the-difference-> Zugriff 01.06.2017

ITTEN Johannes, 2000: Kunst der Farbe: Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst. S. 35-37, Verlag: Seemann, Leipzig

GATEWARD Frances, 2001: Zhang Yimou Interviews. S. 16 - 132, Verlag: University Press of Mississippi, USA

GLOMBITZA Birgit, 2007, spiegel.de: Kunstvoller Blut-Erguss. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/der-fluch-der-goldenen-blume-kunstvoller-blut-erguss-a-479126.html> Zugriff 02.06.2017

GRAFE Frieda, 2002: Filmfarben. S. 15 - 77, Verlag: Brinkmann & Bose, Berlin

GRAFIXERIN, grafixerin.com: Farbpsychologie: Farben – ein ideales Manipulationsinstrument. URL: <http://www.grafixerin.com/bilder/Farbpsychologie.pdf> Zugriff 04.06.2017

KAHLE Christian, 2015, winfuture.de: Aufgießen und Strecken: Kinos ziehen immer weniger Besucher an. URL: <http://winfuture.de/news,85241.html> Zugriff 01.06.2017

KILB Andreas, 1992, zeit.de: Die Farbe Tod. URL: <http://www.zeit.de/1992/32/die-farbe-tod> Zugriff 15.05.2017

KLEINSORGEN Katharina von, 2004: Symbolische Bedeutung von Farben in China. S. 7 - 79, Verlag: AV Akademikerverlag GmbH & Co. KG, Saarbrücken

KOSHOFER Gerd, 1988: Color – Die Farben des Films. S. 6 - 8, Verlag: Wissenschaftsverlag Volker Spiess GmbH, Berlin

KUNST-ZEITEN, kunst-zeiten.de: Johannes Itten - Sein Leben. URL: https://www.kunst-zeiten.de/Johannes_Itten-Leben Zugriff 18.05.2017

LANDWERTH Lena, 2015, pfothenieb.de: Aggressive Glückskatzen: Gibt es einen Zusammenhang zwischen Fellfarbe und Verhalten? URL: <https://www.pfothenieb.de/2015/12/27/aggressive-glueckskatzen-welchen-einfluss-hat-die-fellfarbe-einer-katze-auf-ihr-verhalten/> Zugriff 16.05.2017

LANGEMAK Shari, 2012, welt.de: Darum sehen manche Frauen mehr Farben als andere. URL: <https://www.welt.de/wissenschaft/article108127319/Darum-sehen-manche-Frauen-mehr-Farben-als-andere.html> Zugriff 16.05.2017

LAU Jenny Kwok Wah, 2007, ejumpcut.org: Hero: China's response to Hollywood globalization. URL: <https://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Lau-Hero/text.html> Zugriff 03.06.2017

LEIFIPHYSIK, leifiphysik.de: Spektralfarben. URL:

<http://www.leifiphysik.de/optik/farben/spektralfarben> Zugriff 14.05.2017

MARSCHALL Susanne, 2009: Farbe im Kino. S. 7 - 424, Verlag: Schüren Verlag GmbH, Marburg

MIßFELDT Martin, 2017, lichtmikroskop.net: Wellenlänge. URL:

<https://www.lichtmikroskop.net/optik/wellenlaenge.php> Zugriff 12.05.2017

MOVIE-COLLEGE, movie-college.de: Nachtaufnahmen. URL: <https://www.movie-college.de/filmschule/licht/lichtfuehrung/nachtaufnahmen> Zugriff 01.06.2017

N-TV, 2015, n-tv.de: Ist es blau-schwarz oder weiß-gold? Forscher finden Antwort auf "Kleid-Frage". URL: <http://www.n-tv.de/wissen/Forscher-finden-Antwort-auf-Kleid-Frage-article15103886.html> Zugriff 14.05.2017

OLD-SCHULTE, old-schulte.de: Farb-Tabellen. URL: <http://old-schulte.de/farbtabelle.html> Zugriff 02.06.2017

PROBIESCH Kerstin, 2005, feste-der-religionen.de: Blumensymbolik - Die Chrysantheme in China. URL: <http://www.feste-der-religionen.de/blumen/chrysanthenen-china.html> Zugriff 03.06.2017

RAUSCHER Stefanie, 2009: Kino gegen das Vergessen – Die filmische Metamorphose des Zhang Yimou. S. 39 - 116, Verlag: projekt verlag, Bochum/Freiburg

SALZMANN Wiebke, 2014, physik.wissenstexte.de: Absorption. URL: <http://www.physik.wissenstexte.de/absorption.htm> Zugriff 14.05.2017

SCHNELLE Josef; Suchsland Rüdiger, 2008: Zeichen und Wunder – Das Kino von Zhang Yimou und Wong Kar-Wai. S. 23 - 27, Verlag: Schüren Verlag GmbH, Marburg

SCHÖLLHAMMER Georg, 1993, focus.de: Wien zeigt neuen Trend: zurück zur Malerei. URL: http://www.focus.de/kultur/kunst/kunst-wien-zeigt-neuen-trend-zurueck-zur-malerei_aid_141376.html Zugriff 04.06.2017

STUCHENBERG Werner, 2016, haltenraum.com: Kommunistische Symbolik. URL: <http://haltenraum.com/article/kommunistische-symbolik> Zugriff 20.05.2017

SUEDDEUTSCHE, 2015, sueddeutsche.de: Dressgate ist beendet. URL: <http://www.sueddeutsche.de/wissen/farbwahrnehmung-erloesung-von-dressgate-1.2480881> Zugriff 11.05.2017

TRAUTSCH Christian, 2011, semiotik.tu-berlin.de: Farbe als Natur- und Kulturzeichen. URL: https://www.semiotik.tu-berlin.de/fileadmin/fg150/Veranstaltungen_aktuell/Trautsch-Texte/Trautsch_Farbe.pdf Zugriff 16.05.2017

TWIEHAUS Olaf, 2000: Farbsysteme als Entscheidungsparameter im Produktmarketing. S. 2, Verlag: Grin Verlag; Diplom.de, München und Ravensburg

VENN Prof. Axel, axel-venn.de: Farbe und Wissen. URL: <http://www.axel-venn.de/farbwissen/> Zugriff 22.05.2017

WALLISCH Pascal, 2017, jov.arvojournals.org: Illumination assumptions account for individual differences in the perceptual interpretation of a profoundly ambiguous stimulus in the color domain: "The dress". URL: <http://jov.arvojournals.org/article.aspx?articleid=2617976> Zugriff 15.05.2017

WISSEN, wissen.de: Synästhesie – eine ganz besondere Form der Wahrnehmung. URL: <http://www.wissen.de/synaesthesie-eine-ganz-besondere-form-der-wahrnehmung> Zugriff 17.05.2017

WULFF Hans J., 1995, derwulff.de: Die signifikativen Funktionen der Farben im Film. URL: <http://www.derwulff.de/files/2-19.pdf> Zugriff 22.05.2017

DVD-Video-Verzeichnis

DER FLUCH DER GOLDENEN BLUME, 2007: Der Fluch der goldenen Blume. DVD-Video; Regie: Zhang Yimou; Drehbuch: Cao Yu (Stück), Zhang Yimou; Dauer: 110 Minuten

HEIMWEG, 1999: Heimweg. DVD-Video; Regie: Zhang Yimou; Drehbuch: Shi Bao (Buch), Shi Bao (Drehbuch); Dauer: 86 Minuten

HERO, 2002: Hero. DVD-Video; Regie: Zhang Yimou; Drehbuch: Feng Li, Bin Wang, Zhang Yimou; Dauer: 110 Minuten

HOUSE OF FLYING DAGGERS, 2005: House of Flying Daggers. DVD-Video; Regie: Zhang Yimou; Drehbuch: Feng Li, Bin Wang, Zhang Yimou; Dauer: 115 Minuten

JUDOU, 1991: Ju Dou. DVD-Video; Regie: Zhang Yimou, Fengliang Yang; Drehbuch: Heng Liu; Dauer: 94 Minuten

ROTE LATERNE, 1991: Rote Laterne. DVD-Video; Regie: Zhang Yimou; Drehbuch: Su Tong (Buch), Ni Zhen; Dauer: 119 Minuten

THE GREAT WALL, 2017: The Great Wall. DVD-Video; Regie: Zhang Yimou; Drehbuch: Carlo Bernard, Doug Miro, Tony Gilroy; Dauer: 103 Minuten

Anlagen

Tabelle A - Beispiele kulturell variierender Farbsymbolik^{221 222}

Kulturraum	Symbolik
Auf der ganzen Welt	Intellekt, Kenntnis, Licht
Im Westen	Helligkeit, Weisheit, Nervosität, Wärme, Kraft
Im Orient	Autorität, Macht, Erfolg
In China	Kaiser, Geburt, Austausch, Dankbarkeit, Ehrungen, Alter
In Japan	Anmut, Adel

Tabelle A 1: Beispiele kulturell variierender Farbsymbolik: Gelb

Kulturraum	Symbolik
Auf der ganzen Welt	Kälte, Ruhe, Trauer
Im Westen	Passivität, Ruhe, Glaube, Distanz
Im Orient	Reinheit, Melancholie
In Japan	Boshaftigkeit, Übernatürliches
In China	Weisheit, Unsterblichkeit, Studium, Wissenschaft, Karriere

Tabelle A 2: Beispiele kulturell variierender Farbsymbolik: Blau

Kulturraum	Symbolik
Auf der ganzen Welt	Leben, Fruchtbarkeit, Natur
Im Westen	Erholung, Hoffnung, Ökologie, Zufriedenheit, Glück
In Italien	Unglück
In Japan	Ewiges Leben, Zukunft
In China	Leben, Jugend

Tabelle A 3: Beispiele kulturell variierender Farbsymbolik: Grün

Kulturraum	Symbolik
Auf der ganzen Welt	Energie, Kraft, Macht, Verbot, Kommunismus
Im Westen	Stärke, Wärme, Krieg, Leidenschaft, Aktivität, Gefahr
In Indien	Kreativität
In China	Leben, Freude, Festlichkeit, Glück, Reichtum, Heirat

Tabelle A 4: Beispiele kulturell variierender Farbsymbolik: Rot

Kulturraum	Symbolik
Auf der ganzen Welt	Reinheit, Frieden
Im Westen	Stille, Heirat, Auferstehung, Hoffnung
Im Orient	Tod, Katastrophen
In China	Licht, das Gute, Trauer

Tabelle A 5: Beispiele kulturell variierender Farbsymbolik: Weiß

²²¹ Vgl. Causse (2015), S. 169-172.

²²² Vgl. Kleinsorgen (2004), S. 37-49.

Anhang A: Judou



Anhang A 1: Farbigen Stoffbahnen (0'24"50)



Anhang A 2: Trauerzug (1'13"19)

Anhang B: Rote Laterne



Anhang B 1: Rotes Kostüm Meishans (0'25"46)



Anhang B 2: Eine rote Laterne wird vor Zhouyan aufgestellt (1'29"13)



Anhang B 3: Rotes Raumlicht (1'52"58)



Anhang B 4: Nahaufnahme von Songlian im roten Raumlicht (0'30''24)



Anhang B 5: Yan'er im monochromen Blau (1'27''39)



Anhang B 6: Die in Rot gehüllte Braut(1'54'55)

Anhang C: Heimweg

Anhang C 1: Roter Stern am Schulgebäude (0'56"25)



Anhang C 2: Zhao Di trägt gesättigt rote Jacke (0'07"25)



Anhang C 3: Die angestrahlte Jacke erzeugt eine farbliche Aura vor dem schwarzen Hintergrund (0'36"01)



Anhang C 4: Goldgelbe Umgebung um Luo Changyu (0'13'51)



Anhang C 5: Zhao Di webt das rote Glückstuch (0'15"51)

Anhang D: Hero



Anhang D 1: Metamorphose der gelben Blätter zu roten Blättern (0'37"52)



Anhang D 2: Kampf in der Blauen Episode (0'51"55)



Anhang D 3: Schwarze Episode (0'05"40)



Anhang D 4: Bläulicher Hautton und bläuliche Lippen von Fliegender Schnee (0'45"27)



Anhang D 5: Grüne Episode (0'15'09)



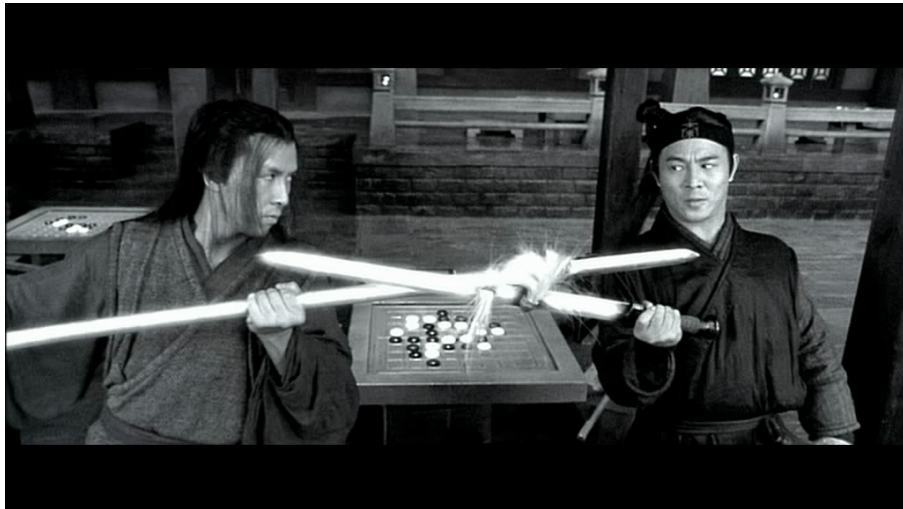
Anhang D 6: Gelbe Episode (0'33'20)



Anhang D 7: Blaue Episode (0'41'22)



Anhang D 8: Weiße Episode (1'02'42)



Anhang D 9: Kampf im Geiste in Schwarzweiß (0'13"16)

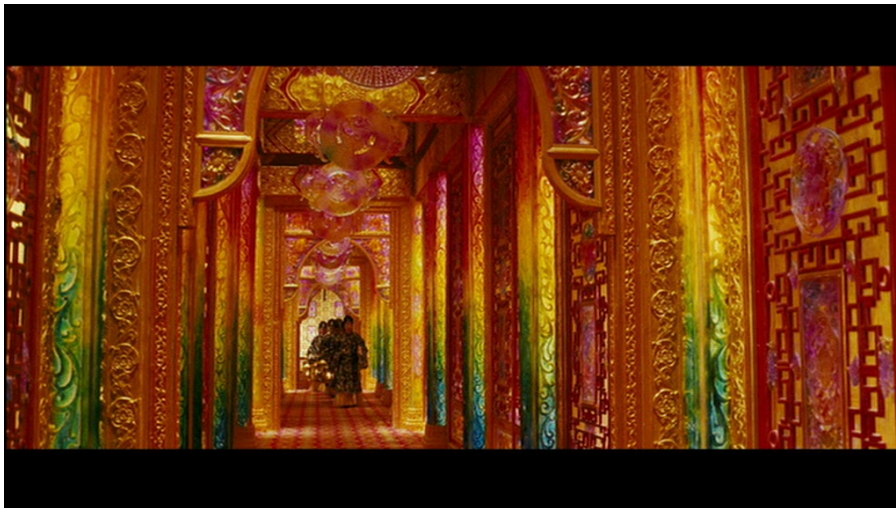
Anhang F: Der Fluch der Goldenen Blume



Anhang F 1: Make-up der Kaiserin Phoenix (0'02"40)

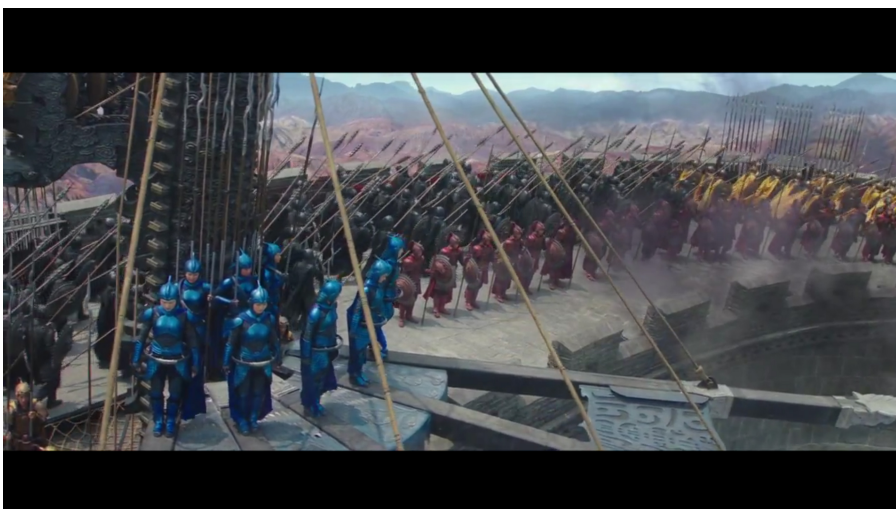


Anhang F 2: Goldenes Set (1'09"16)

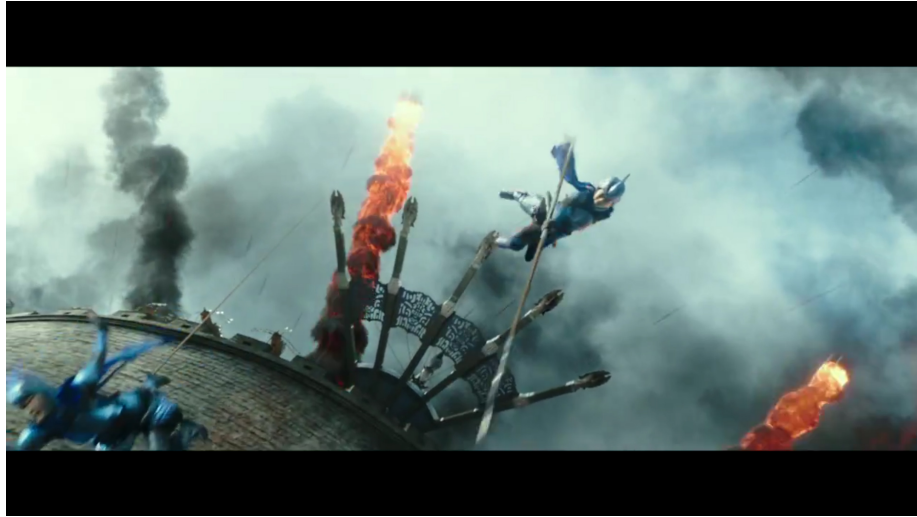


Anhang F 3: Verschiedenfarbiger Flur (0'05"54)

Anhang G: The Great Wall



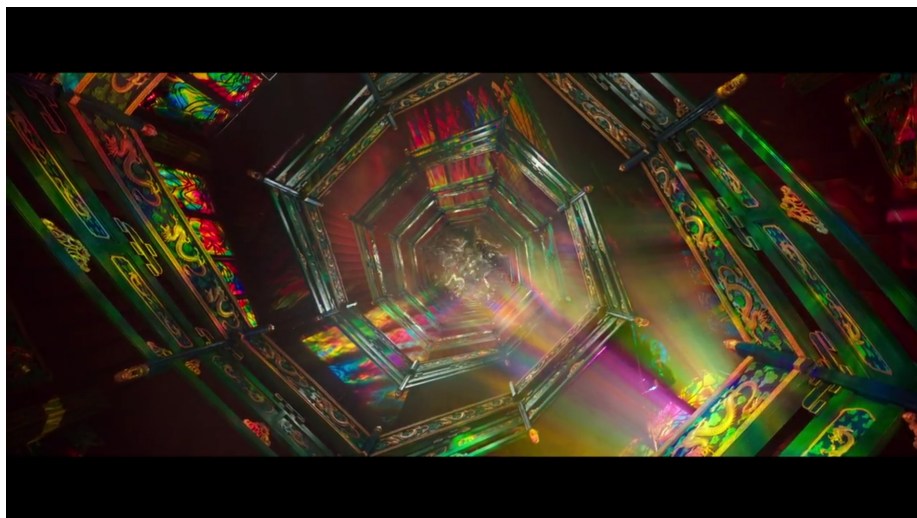
Anhang G 1: Armeefarben (0'15"41)



Anhang G 2: Farbe-an-sich-Kontrast (0'19''35)



Anhang G 3: Verschiedenfarbiges Raumlicht (1'21''30)



Anhang G 4: Zerbersten der unteren Fenster (1'25''04)

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, Datum

Vorname Nachname