

Phantasmagorien der Farbe – Hitchcocks Kolorismus

Sulgi Lie

Das die filmische Farbe mehr ist als bloßes Indiz eines gesteigerten Realitätseindrucks, die eine vormals schwarz-weiße Welt nun eben einfach »bunter« mache und damit die frühere Farbenblindheit des Films korrigiere, steht in Zentrum von Hitchcocks »Farbenlehre«: Die Lektion dieser Lehre besteht in ihrer Insistenz auf einem buchstäblichen »Mehr« der Farbe, ihrem Surplus gegenüber dem Realitätsprinzip des bloß Bunten als auch dem gegenüber der Homöostase des Lustprinzip, dem Bedürfnis nach der harmonischen Gefälligkeit der Farbe. Als Entäußerung eines solchen ästhetischen und affektiven »too much« wird die Filmfarbe bei Hitchcock zum Ort eines sexuellen Genießens, einer *jouissance*, die in ihrer Exzessivität den filmischen Körper, seine Haut und seine Oberfläche, besetzt, ohne der visuellen Repräsentation des Sexuellen noch zu bedürfen. Diese »Mehrlust« der Farbe soll im Folgenden mit einer künstlichen Technik zusammengedacht werden, die auch einen Mehrwert des Realen gegenüber dem Realitätsprinzip verspricht: der Phantasmagorie.

Die Röte des Rots von Technicolor ist bei Hitchcock immer auch die Tödlichkeit des Kinos selbst. Ein Kino, das im Sekundenbruchteil eines Flashframes nicht nur die Figur, die Kamera und die Zuschauer*innen tödlich attackiert, sondern auch schockartig in den Schwarz-Weiß-Film eine blutige Wunde reißt, ihn mit reiner roter Farbe überflutet. Noch bevor Hitchcock 1949 mit *Rope* seinen ersten Farbfilm drehen sollte, explodiert die Filmfarbe vier Jahre zuvor in *Spellbound* in jenem »Dynamit der Zehntelsekunden«, die Walter Benjamin in einer berühmten Passage seines Kunstwerk-Aufsatzes als Freisetzung des »Optisch-Unbewussten« zelebrierte.¹ In der subjektiven Einstellung des Mörders nimmt ein Revolver zunächst Ingrid Bergman ins Visier, dreht sich aber ins eigene Blickfeld, um sich selbst ins Gesicht zu schießen. Für den Bruchteil einer Sekunde blitzt die schwarz-weiße Leinwand bei diesem Selbstmord der Kamera in Rot auf. Als optisch-unbewusster Blitzeffekt führt der rote Flashframe in *Spellbound* an die Grenze der bewussten Wahrnehmung: Ein kurzes Aufflackern, das zu schnell wieder verlischt, um wirklich gesehen und optisch fixiert zu werden, das aber dennoch als liminales Zwischenbild und Nachbild eine Spur hinterlässt. Das singuläre Rot-

bild aus *Spellbound* lässt sich als eine besondere Form eines versteckten Bildes auffassen, als ein Hitchcock-typisches »hidden picture«, das sich D. A. Miller zufolge nur unter einem »too-close-viewing« enthüllt.² Indes handelt es sich hier nicht um ein rein diegetisches Bild oder Bild-im-Bild, das sich im buchstäblich tödlichen Schuss der Einstellung versteckt, sondern um den Übergang einer ohnehin schon unmöglichen Point-of-View-Einstellung in eine abstrakte Farbfläche. In Zehntelsekunden erscheint das Rot als reine Oberfläche, oder genauer noch – als eine Schichtung des kreisförmig blitzenden hellen Rots auf dunkelrotem Grund. Isoliert man den Flashframe aus dem diegetischen Zusammenhang mutet Hitchcocks monochromes Rot auf Rot wie ein Bild von Mark Rothko an.

Während Hitchcocks Affinitäten zum Surrealismus gerade im Falle von *Spellbound* wegen der Mitarbeit Salvador Dalís an der Traumsequenz offen liegen, verweist das Optisch-Unbewusste der Filmfarbe bereits latent auf den abstrakten Expressionismus in der Malerei – oder antizipiert diesen gar vor seiner eigenen Blütezeit – den späten 1940er Jahren mit der beginnenden Farbfeldmalerei von Mark Rothko und Barnett Newman. Doch es wäre falsch, Hitchcocks Kolorismus in *Spellbound* einseitig auf der Seite eines piktorialen Modernismus zu verorten: Denn mit ebenso guten Gründen lässt sich der rote Netzhauttod als »Trompe-l'œil«-Effekt eines totalen Illusionismus begreifen, in der Repräsentation und Realität, Bildraum und Zuschauer*innenraum, im verblutenden Auge des Rots kollabieren. Mit dem Mikro-Augenblick und Augentod von *Spellbound* ist bereits die Matrix von Hitchcocks Kolorismus, oder besser noch, seines »Technikolorismus« etabliert, der vielleicht in den monochromen Roteinfärbungen des Bildes in *Marnie* seine poetische Vollendung erfährt.³ In diesem Kolorismus fügen sich Illusionismus und Abstraktion zu einer einzigartigen Synthese, in der die Totalität des ästhetischen Scheins sich zugleich selbst wieder aufhebt. Hitchcocks Farbfilme sind kolorierte Phantasmagorien, in denen sich die Illusion anti-illusorisch gegen sich selbst wendet. Für Adorno noch war die in Wagners Gesamtkunstwerken perfektionierte Illusion als »die absolute Wirklichkeit des Unwirklichen«⁴ Malaise einer Phantasmagorie, die im undurchschaubar gewordenen

Warenfetisch nur mehr noch den falschen Schein des kapitalistischen Verblendungszusammenhangs perpetuiere. Was Hitchcocks Filme gerade in ihrer koloristischen Symbiose von Natürlichkeit und Künstlichkeit zeigen, hätte Adorno angesichts der phantasmagorischsten aller Künste – des Kinos – vermutlich für unmöglich gehalten: das nämlich die Phantasmagorie phantasmagorisch überwunden werden kann.

Im Folgenden will ich anhand von ausgewählten Szenenanalysen eine unvollständige Genealogie von Hitchcocks phantasmagorischer Farbästhetik skizzieren; angefangen mit *Rope* (1949), seinem ersten Farbfilm, dessen koloristischen Experimente nicht minder radikal als die der späteren Filme sind, über den unterschätzten *Dial M for Murder* (1953), bis zu *Rear Window* (1954) und schließlich *To Catch a Thief* (1955), in dem die sexuelle Dimension der Filmfarbe am explizitesten entfaltet wird.

Rope

Rope hat als formalistische Erprobung des »Long Take« viel kritische Aufmerksamkeit erfahren, der spezifische Einsatz der Farbe ist jedoch meist unkommentiert geblieben, obwohl Hitchcock selbst in seinem Interview mit Truffaut sehr ausführlich über die Beleuchtungsprobleme beim Drehen spricht. Vor allem berichtet er über seine Unzufriedenheit mit seinem Kameramann, der seiner Ansicht nach, den Sonnenuntergang mit zu viel Orangetönen zu einer Postkartenansicht verkitscht hatte. Man geht jedoch Hitchcock in die Falle, wenn man daraus eine Forderung nach einer »natürlichen« Farbgebung ableitet. Denn bereits mit der ersten Einstellung von *Rope* konterkariert Hitchcock jede Anmutung von Natur mit einem hochgradig artifiziellen Bild, das genau jene Kitschigkeit offen ausstellt, die Hitchcock im Interview moniert. Thomas Hemmeter hat die Doppelbödigkeit dieser Einstellung präzise beschrieben:

The film opens outside the apartment with a high-angle shot of a police man helping children across the street, an artificial image with a pointed reference to a similar shot from the supposedly idyllic Santa Rosa in *Shadow of a Doubt* (1943).