

Die wirkliche Farbe:
Über Farbe und Wirklichkeitstreue

Bachelorarbeit von **Lucie Jo Knilli**
Am 06.09.2021

Prof. Jussi Ängeslevä
Joanna Dauner
Prof. Dr. Kathrin Peters

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
1. Farbkonstrukte	10
2. Ein historischer Einblick: Farbe in Fotografie und Film	12
3. Fotografische Erfassung von Hautfarben	15
4. Repräsentation (am Beispiel Moonlight)	20
Fazit und Ausblick	24
Literaturverzeichnis	II
Internetquellen	IV
Filmverzeichnis	V

It has become common for those marginalised by culture to acknowledge the situation from which they speak, but those who occupy positions of cultural hegemony blithely carry on as if what they say is neutral and unsituated – human not raced.¹

– Diese Arbeit wurde aus der Sicht einer Weißen hetero cis Frau mit akademischen Hintergrund verfasst.

Ich verzichte in dieser Arbeit bewusst auf Abbildungen im Versuch die ‚Wirklichkeit‘² hinter diesen Bildern zu beschreiben.

¹ Dyer, Richard: *White (Twentieth Anniversary Edition)*, Routledge, New York, 1997 and 2017, S. 4.

² In dieser Arbeit sind einige Begriffe – hier der ‚Wirklichkeitsbegriff‘, aber in Folge vor allem Farbbeschreibungen – in einfachen Anführungszeichen gesetzt, da ich die Aufmerksamkeit auf diese Begriffe lenken möchte, um sichtbar zu machen, welcher Konstrukten diese Begriffe unterliegen.

Einleitung

„Ich sehe etwas, was du nicht siehst, und das ist ‚weiß!‘“ Ein Kindheitsspiel, welches wahrscheinlich viele kennen werden und das davon ausgeht, dass es eine kollektive Farbwahrnehmung gibt. Unter anderem deswegen anfänglich etwas ‚blau‘äugig: Ich möchte über Farben schreiben. Über Farben in Fotografie und Film. Meine ersten Gedanken zu diesem Thema waren eher pastellig. Pastellig im Sinne von unwissend und naiv. So begriff ich nicht, wie politisch das Thema und Medium ist. Maxime Cervulle begründet dies nach bell hooks und Ruth Frankenberg mit folgenden Worten: „This white hegemony is indeed only invisible to those who do not experience racism and the normalised violence of representation on a daily basis.“³ In dieser Arbeit möchte ich daher gerne Fragmente meiner Gedankenentwicklung einbinden: Den Einstieg macht eine kurze Einführung in die Farbwahrnehmung. Das Kapitel versucht aufzuzeigen, wie subjektiv Farbe ist und was für eine Unmöglichkeit mit ihr einhergeht, sobald versucht wird, diese in objektive Konstrukte, wie zum Beispiel Sprache, zu stecken. Im Laufe der Arbeit möchte ich daher erörtern, ob es überhaupt eine „gemeinsame Wahrnehmung von Farben“⁴ geben kann. Und wenn dem so sei, ob diese vermeintliche ‚(Farb)Wirklichkeit‘ mit Hilfe von Technologien (in diesem Fall Farbfotografie und -film) – denen oft Objektivität und Wahrhaftigkeit zugeschrieben werden – gänzlich wiedergegeben werden kann. Ist es überhaupt möglich, in einer Gesellschaftsstruktur, die starken Wert auf Visuelles legt, von abgebildeten ‚(Farb)Wirklichkeiten‘ zu sprechen, wenn der Farbfilm, sowie jede andere Art der Technik, nicht getrennt von „gesellschaftliche[n], historische[n] und kulturelle[n] Kontext[en]“⁵ gesehen werden kann und demnach auch diese Technologie von Weißen Entscheidungsträger*innen zu Gunsten von Weißen entwickelt wurde und *People of Colour* lange gar nicht ‚(richtig)‘ abgebildet werden konnten und teilweise immer noch nicht werden? Und vor allem: Welche Verantwortung und Pflicht tragen in Folge die Fotografie- und Filmindustrie, wenn es um Repräsentation von *People of Colour* heute geht?

Die Begriffe ‚Schwarz‘ und ‚Weiß‘ werden in dieser Arbeit bewusst großgeschrieben und beziehen sich nicht auf körperliche Merkmale oder biologische Eigenschaften. Es sind Bezeichnungen, die von der Antirassismus-Bewegung genutzt werden, „um Rassismus in der Sprache entgegenzutreten: ‚Weiß‘ (alternativ: *weiß*) und ‚Weißsein‘ soll auf die sozialen, politischen und kulturellen Privilegien von Menschen hinweisen, die nicht Rassismus ausgesetzt sind und sich deshalb in einer machtvolleren, gesellschaftlichen Position befinden. ‚Schwarz‘ und ‚Schwarzsein‘ ist eine Selbstbezeichnung [und signalisiert], dass Menschen

³ Cervulle, Maxime: *Looking into the light: Whiteness, racism and regimes of representation*. In: Dyer: *White (Twentieth Anniversary Edition)*, S. xii.

⁴ Fuchs, Thomas: *Wie real sind Farben? Farbwahrnehmung zwischen Physik, Neurobiologie und Empfinden*, Ruperto, Carola, Universität Heidelberg, 2018.

⁵ Daugaard, Noemi: *Avantgardistische Farben in einem politischen Tauziehen, Gasparcolor zwischen Kunst und Faschismus*, In: Hg. Flückiger, Barbara; Hielscher, Eva; Wietlisbach, Nadine: *Color Mania, Materialität Farbe in Fotografie und Film*, Lars Müller Publishers, Zürich, 2020, S. 187.

durch gemeinsame Erfahrungen von Rassismus miteinander verbunden sind und auf eine bestimmte Art und Weise von der Gesellschaft wahrgenommen werden.“⁶ Die*der Antirassismus-Trainer*in, Bürger*innenrechtler*in und Autor*in Tupoka Ogette ergänzt: „Es ist eine Form des Widerstandes und der Ermächtigung zu sagen: Lasst uns über diese rassistischen Erfahrungen sprechen, die wir im Alltag machen und beim Sprechen über unsere Erfahrungen benutzen wir nicht wieder diese rassistischen Fremdbezeichnungen, sondern selbstgewählte Begriffe.“⁷

Selbstverständlich ist es mir, als nicht von Rassismus betroffene Person, meinem Wissensstand und in Folge mit dieser Arbeit nicht möglich diese komplex ineinander verwobenen Themenfelder gänzlich zu decken. Ich habe mich trotzdem bemüht unterschiedliche Stimmen zu Wort kommen zu lassen und bin äußerst dankbar für die Bildungsarbeit, die unter anderem diese Personen leisten, sowie den wertvollen Lernprozess den ich durchlaufen durfte. Ich würde gerne allen – in erster Linie Weißen Menschen wie mir – ans Herz legen einen tieferen Blick in das beigefügte Literaturverzeichnis zu werfen, sowie Gebrauch der vielen weiteren vorhandenen Quellen zu machen.

1. Farbkonstrukte

Menschen können nur ein sehr kleines Spektrum an Licht, also Farbe, sehen⁸ und nehmen somit lediglich einen sehr kleinen Ausschnitt einer vermeintlichen visuellen ‚Wirklichkeit‘ wahr. Und auf Grund unterschiedlicher Seheinschränkungen erleben viele Menschen dieses Spektrum auch noch reduzierter.⁹ Das Licht unseres ‚Wirklichkeitsausschnittes‘ wird von der Netzhaut absorbiert und im Gehirn in ein Farbempfinden umgewandelt.¹⁰ Doch ob diese Farbtöne dann mit dem übereinstimmen, was andere sehen, können wir nicht ‚wirklich‘ prüfen.¹¹ Wir können zwar versuchen, Farbwerte mit Hilfe von Sprache

⁶ Musebeni, Koku: *Interview mit Antidiskriminierungs-Expertin Tupoka Ogette: Wie wir Rassismus in der Sprache verbinden*, puls, 12.09.2019, www.br.de/puls/themen/leben/rassismus-in-der-sprache-100.html, aufgerufen am 22.08.2021.

⁷ Musebeni: *Interview mit Antidiskriminierungs-Expertin Tupoka Ogette*.

⁸ „Ultraviolet light at wavelengths shorter than 380nm is not visible to the human eye, but as the wavelength starts to increase we begin to perceive shades of violet, then blue, green, yellow, orange and red, all the way up to somewhere below 750 nm, where our sensitivity stops and infrared light starts.“ (Deutscher, Guy: *Through the language glass, Why the world looks different in other languages*, Metropolitan Books, Henry Holt and Company, LCC, New York, 2010, S. 241).

„Humans have three colour receptors, but some animals have four or even six colour receptors, and can see colours that cannot be seen by humans. Some animals, like bees, have an extra UV receptor that is sensitive to ultraviolet light.“ (Pater, Ruben: *The Politics of Design, A (Not So) Global Manual for Visual Communication*, Amsterdam, 2017, S. 65).

⁹ Vgl. Deutscher: *Through the language glass*, S. 246.

¹⁰ Vgl. Ebd., S. 241.

¹¹ Vgl. Ebd., S. 219.

zu vergleichen, doch ist es uns nicht möglich, anhand dieser abzuleiten, was die*der Sprecher*in ‚wirklich‘ sieht.¹² Denn Farbbezeichnungen, wie beispielsweise ‚Gelb‘, ‚Grün‘ oder ‚Blau‘ setzen dem fluiden Farbspektrum scharfe Grenzen und gleichzeitig gehen wir mit diesen Bezeichnungen auch sehr ungenau um.¹³ Eine von Geburt an nicht sehende Person würde meinen, dass „Farben wie Schach oder Mathe ein rein gedankliches [Konzept] sind. [Sie sind] abstrakt. [...] ‚Grün‘ und ‚Blau‘ sind wie Vokabeln [unter denen ich – Jonas Hauer – mir] nichts optisches vorstellen kann.“¹⁴

Im Gegenteil dazu gibt es leider permanent gesellschaftlich weit verbreitete sprachliche sowie visuelle Assoziationen der Farben ‚Schwarz‘ und ‚Weiß‘, die mitunter dazu beitragen wie Schwarze, *People of Colour* und Weiße in der Gesellschaft gesehen werden: „When I think of the word ‚white‘ I think of positivity, angels, bright, white, clean, fresh. When I think of the word ‚black‘ I think of negativity: black-guard, black-heart, black on black crime, black-list, black sheep of the family.“¹⁵ Es ist ein Muster, eine Denkweise, die mitunter durch unsere Sprache aufrechterhalten und reproduziert wird. Die Farbkonzepte unserer Sprache sind wie eine Linse, durch die wir unsere visuelle ‚(Farb)wirklichkeit‘ erleben.¹⁶ Inwiefern würde sich diese unterscheiden, wenn andere Farbbezeichnungen gefunden worden wären, ‚Farbgrenzen‘ anders gesetzt oder andere Assoziationen mit ihnen verknüpft worden wären? Laut der*des Ärztin*Arztes und Ethnologin*Ethnologen Adolf Bastian haben beispielsweise die Tagalog-Sprecher*innen auf den Philippinen bis zur spanischen Kolonialisierung nicht zwischen ‚Blau‘ und ‚Grün‘ unterschieden. Erst durch ‚Verde‘ und ‚Azul‘ wurde ihnen eine weitere beziehungsweise andere ‚(Farb)wirklichkeit‘ aufgezwungen.¹⁷ Eine ‚objektiv‘ sichtbare Farbe gibt es also nicht, denn „Empfindung und Deutung von Farben unterliegen [in erster Linie vor allem] historischen und kulturellen Unterschieden“¹⁸ – und diese mit Hilfe von Sprache präzise zu vergleichen ist fast unmöglich.

¹² Vgl. Deutscher: *Through the language glass*, S. 67.

¹³ Vgl. Ebd., S. 17.

¹⁴ Hauer, Jonas: *Frag einen Blinden, Jonas über Schönheit und Träume ohne Bilder*, Hyperbole, 11.02.2021, www.youtube.com/watch?v=aeJOVHdoDD8, Minute 06:35–07:10, aufgerufen am 25.05.2021.

¹⁵ Thomas, Aisha: *Why Representation Really Matters*, TEDx Talks, 06.02.2021, www.youtube.com/watch?v=-X-taPvKWbY, Minute 10:36 – 10:53, aufgerufen am 07.07.2021.

¹⁶ Vgl. Deutscher: *Through the language glass*, S. 218 ff.

¹⁷ Vgl. Ebd., S. 59.

¹⁸ Koenig, Thilo: *Die (un-)sichtbare Farbe, Plädoyer für eine Geschichte der Farbfotografie*, In: Hg. Flückiger, Hielscher, Wietlisbach: *Color Mania*, S. 53.

2. Ein historischer Einblick: Farbe in Fotografie und Film

Lange war es auch technisch gar nicht möglich, eine ‚objektive‘ optische ‚Wirklichkeit‘ einzufangen. Erst mit der Erfindung der Fotografie Mitte des 19. Jahrhunderts und einige Jahrzehnte später dann auch mit dem Durchbruch des Filmes – beides ‚schwarz‘-, ‚weiß‘ – hat sich diesbezüglich viel verändert,¹⁹ denn Fotografie und Film wurden als wissenschaftliche Werkzeuge eingeführt,²⁰ die bis heute in der Regel „als exakt [und] empirisch, gänzlich im Dienste der Authentizität, Realität und Objektivität“²¹ gesehen werden. Aber selbst ‚Schwarz‘-, ‚Weiß‘-Fotografie und -Film stellen eine gefilterte Version der visuellen ‚Wirklichkeit‘ dar, da das ‚Schwarz‘-, ‚Weiß‘-Bild für uns Menschen in der Regel nicht im realen Leben existiert.²²

Mitunter deswegen gab es „schon seit der Erfindung [von Fotografie und Film] Versuche, das ‚schwarz‘-, ‚weiß‘ Bild mit Farbe anzureichern und somit noch mehr Wirklichkeitstreue zu erzeugen.“²³ Anfangs gelangte man vor allem durch händisches Kolorieren von ‚schwarz‘-, ‚weißen‘ Filmkopien oder Eintauchen in Farbbäder – es entstanden monochrom eingefärbte Segmente in unterschiedlichsten Farbtönen – zu einem Farbbild.²⁴ Dies waren jedoch „autonome [– also applizierte]“²⁵ Filmfarben, die in keiner oder nur loser Äquivalenz zum Gegenstand der Abbildung, der sogenannten profilmischen Welt vor der Kamera, stehen.“²⁶ Daher wurde zu dieser Zeit vor allem mit „festen Bedeutungszuschreibungen bestimmter Farbtöne“ gearbeitet.²⁷ Nachtszenen wurden tendenziell ‚blau‘ oder ‚grün‘, Kerzenschein ‚gelb‘ oder Feuerszenen ‚rot‘ dargestellt.²⁸

Parallel dazu haben sich verschiedene mimetische, also nachahmende Ansätze etabliert, die mit Hilfe mechanischer und optischer Prinzipien eine Äquivalenzbeziehung zwischen Abbildungsgegenstand und Abbild herzustellen versuchten. Die so entstandenen Farben galten auch als ‚natürliche‘ Farben, da mit Hilfe von optischer Täuschung und chemischen Prozessen versucht wurde, das Farbensehen zu imitieren, was den Eindruck verstärkte,

¹⁹ Vgl. Hg. Trebeß, Achim: *Metzler Lexikon Ästhetik; Kunst, Medien, Design und Alltag*; Springer Verlag, Stuttgart, 2006, S. 116.

Vgl. Trebeß: *Metzler Lexikon Ästhetik*, S. 110.

²⁰ Vgl. Winston, Brian: *A Whole Technology of Dyeing: A Note on Ideology and the Apparatus of the Chromatic Moving Image*, MIT Press, 1985, S. 106.

²¹ Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, frz. 1982, Übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt a. M., 1990, S. 204.

²² Vgl. Dixon, Wheeler Winston: *Black & White Cinema, A Short History*, 2015, S. 220.

²³ Koenig: *Die (un-)sichtbare Farbe*, In: Hg. Flückiger, Hielscher, Wietlisbach: *Color Mania*, S. 55.

²⁴ Vgl. Flückiger, Barbara: *Filmfarben: Materialität, Technik, Ästhetik*, In: Hg. Flückiger, Hielscher, Wietlisbach: *Color Mania*, S. 17 f.

²⁵ Vgl. Flückiger, Barbara: *Zwischen Chromophobie und Farbrausch. Entwicklungslinien des frühen Technicolor*. In: Betz, Connie; Rother, Rainer; Schaefer, Annika: *Glorious Technicolor*, Bertz und Fischer, Berlin, 2015, S. 21.

²⁶ Flückiger, Barbara: *Filmfarben*, In: Hg. Flückiger, Hielscher, Wietlisbach: *Color Mania*, S. 18.

²⁷ Ebd., S. 18 f.

²⁸ Vgl. Ebd., S. 21.

eine Kopie der ‚Wirklichkeit‘ erzeugen zu können.²⁹ Das erste erfolgreiche mimetische Farbfilmverfahren wurde Ende des 19. Jahrhunderts von Technicolor entwickelt und beruhte auf rotierenden Scheiben in den Primärfarben ‚Rot‘ und ‚Grün‘. Aus technischen Gründen war es nicht möglich ‚Blau‘ zu zeigen, weshalb dieser Farbton in dieser ‚(Farb)-Wirklichkeit‘ fehlte und in Folge Himmel und Gewässer meist ‚türkis‘-, ‚grün‘ wurden.³⁰ Es ist ein gutes Beispiel dafür, dass bei mimetischen Farbverfahren oft vergessen wird, dass auch bei diesen Prozessen ganze Farbtechnologien dazwischen liegen und die damit produzierten Bilder keine dem Seheindruck entsprechende optische ‚Wirklichkeiten‘ herstellen können.³¹ Und ebenso bleibt es im Bereich der fotografischen Medien nicht nur beim Ablichten, da die abgebildeten ‚(Farb)Wirklichkeiten‘ weiter interpretiert und gedanklich bearbeitet werden. So beschreibt zum Beispiel Richard Dyer das Kino „as a cultural site where the perception of reality is configured.“³²

Um daher präzise, zuverlässige, zeiteffektive, kompatible aber vor allem auch objektive Ergebnisse in den verschiedensten Bereichen – die oft ineinandergreifen und sich gegenseitig beeinflussen – zu erzielen, wird standardisiert,³³ was „im weitesten Sinne [...] einen Prozess technischer Entwicklung und Anpassung [beschreibt]“, der entweder „im Konsens unterschiedlicher Parteien“ entsteht, „durch eine Autorität durchgesetzt wird“ oder „aus [der] Kombination [...] beide[r]“ hervorgeht.³⁴ Und je nach dem mit welchen Interessen Standardisierungen durchgesetzt werden, können diese Zugänglichkeit und Sichtbarkeit sichern – und gleichzeitig leider auch genau das Gegenteil bewirken. Es ist ein Prozess, der durch seine verschiedenen Facetten Einblicke in historische Fragen und Entwicklungen geben kann – ebenso in die fotografischen Medien.³⁵

Im Laufe der 1930er-Jahre kam es ebenfalls zu Standardisierungen und Konsolidierungen im Farbfilm, im Zuge derer sich die US-amerikanische Firma Technicolor – nach langer Zeit voller Rückschläge – mit ihrem Farbfilmverfahren eine in etwa zwei Jahrzehnte andauernde Dominanz in der Filmindustrie sichern konnte und somit unter anderem starken Einfluss auf Hollywood hatte.³⁶ Technicolor überwachte sein Produkt streng, in

²⁹ Vgl. Flückiger: *Zwischen Chromophobie und Farbrausch*, In: Betz, Rother, Schaefer: *Glorious Technicolor*, S. 21.

Vgl. Flückiger, Barbara: *Filmfarben*, In: Hg. Flückiger, Hielscher, Wietlisbach: *Color Mania*, S. 22.

³⁰ Vgl. Flückiger: *Zwischen Chromophobie und Farbrausch*, In: Betz, Rother, Schaefer: *Glorious Technicolor*, S. 22 und S. 38.

³¹ Vgl. Winston: *A Whole Technology of Dyeing*, S. 107.

Vgl. Koenig: *Die (un-)sichtbare Farbe*, In: Hg. Flückiger, Hielscher, Wietlisbach: *Color Mania*, S. 54.

³² Cervulle: *Looking into the light*, In: Dyer: *White (Twentieth Anniversary Edition)*, S. xii.

³³ Vgl. Russell, Andrew: *Standardization in History: A Review Essay with an Eye to the Future*, The Johns Hopkins University, S. 8.

³⁴ Beutler, Michelle: *Die Standardisierungen von Filmfarben in den 1940er-Jahren, Technicolor No. IV und Agfacolor*, In: Hg. Flückiger, Hielscher, Wietlisbach: *Color Mania*, S. 197.

³⁵ Vgl. Russell: *Standardization in History*, S. 1.

³⁶ Vgl. Flückiger: *Zwischen Chromophobie und Farbrausch*, In: Betz, Rother, Schaefer: *Glorious Technicolor*, S. 22.

Vgl. Flückiger, Barbara: *Filmfarben*, In: Hg. Flückiger, Hielscher, Wietlisbach: *Color Mania*, S. 26.

Vgl. Beutler: *Die Standardisierungen von Filmfarben in den 1940er-Jahren*, In: Hg. Flückiger, Hielscher, Wietlisbach: *Color Mania*, S. 197.

dem sie für jede Produktion einen Color-Advisory-Service stellten, mit welchem einerseits Qualität gewährleistet, gleichzeitig aber auch Standardisierungen auf ästhetischer Ebene gesichert werden sollten.³⁷ „Die Farbtöne [waren] oftmals leicht gebrochen, denn allzu bunte, stark gesättigte Bilder galten als Zeichen schlechten Geschmacks.“³⁸ Dies war unter anderem mit dem Versuch verschuldet, Farbe mit fotografischen Kameras genau so festhalten zu wollen, wie das Auge diese aufnehmen würde. Im Bereich der fotografischen Medien führte das jedoch eher zu „arbiträre[n] Übersetzung[en] der Farben“, da die „Eigenheiten der visuellen Wahrnehmung [von] Menschen“ kaum sichtbar wurden und es zu deutlichen Abweichungen der abgebildeten Gegenstände kam.³⁹ Doch auch weitere technische Einschränkungen, wie zum Beispiel die Tatsache, dass es nicht möglich war, kleinteilige Farbtexturen richtig darzustellen – weshalb diese gemieden wurden und mit flächigen, fast grafisch wirkenden Farbflächen ersetzt wurden⁴⁰ – oder die „dunkel gesättigte Anmutung“⁴¹ des Films, die im Laufe des Farbauftrages entstand, zwangen Technicolor, eine gefilterte Version einer vermeintlichen ‚(Farb)Wirklichkeit‘ zu produzieren und zu verbreiten. Doch erkannte das Unternehmen auch, dass es diese Missstände durch Kontrolle verharmlosen konnte und behielt daher „sämtliche Faktoren der Technik und Gestaltung in [seiner] Hand“ – vom Filmmaterial, Farbkonzept bis hin zur Postproduktion.⁴² Somit schwankten die ästhetischen Normen von Farbfotografie und -film in dieser Zeit zwischen technischen Schwierigkeiten, Kontrolle, Machtausübung, dem Versuch sowie dem Anspruch, mit einem künstlerischen Medium umzugehen.⁴³ Viele der entstandenen Farabbildungen können meist jedoch gar nicht mehr akkurat begutachtet, nachvollzogen und rekonstruiert werden, da ‚(Farb)Wirklichkeiten‘ auf Grund von klimatologischen Aspekten, einfallendem Licht und umgebenden Farbtemperaturen unterschiedlich wahrgenommen werden, beziehungsweise sich diese auch über die Jahre oder durch das Digitalisieren geändert haben und auch immer noch weiter ändern können.⁴⁴

In den 1950er Jahren wurde die Farbfotografie – auf Grund zunehmender technischer Standardisierungen und der Möglichkeit, Rollfilm industriell produzieren zu können – für die Masse zugänglicher, nach und nach auch international, was zur Folge hatte, dass die visuelle Qualität dieses Mediums kritischer hinterfragt wurde.⁴⁵ Technicolor warb gegen Ende seiner Blütezeit mit folgendem Werbespruch: „Die Schönheit von Mensch und Natur kommt nur in Farbe zur Geltung und ‚Schwarz‘-, ‚Weiß‘ zeigt lediglich die Hälfte der

³⁷ Vgl. Beutler: *Die Standardisierungen von Filmfarben in den 1940er-Jahren*, In: Hg. Flückiger, Hielscher, Wietlisbach: *Color Mania*, S. 201 f.

³⁸ Flückiger, Barbara: *Filmfarben*, In: Hg. Flückiger, Hielscher, Wietlisbach: *Color Mania*, S. 27.

³⁹ Flückiger: *Zwischen Chromophobie und Farbrausch*, In: Betz, Rother, Schaefer: *Glorious Technicolor*, S. 35.

⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 34.

⁴¹ Ebd., S. 35.

⁴² Ebd., S. 37.

⁴³ Vgl. Flückiger, Barbara: *Filmfarben*, In: Hg. Flückiger, Hielscher, Wietlisbach: *Color Mania*, S. 27.

⁴⁴ Vgl. Hielscher, Eva; Wietlisbach, Nadine: *Color Mania – Materialität Farbe in Fotografie und Film, Zur Ausstellung und Publikation*, In: Hg. Flückiger, Hielscher, Wietlisbach: *Color Mania*, S. 10.

⁴⁵ Vgl. Roth, Lorna: *Looking at Shirley, the Ultimate Norm: Colour Balance, Image Technologies, and Cognitive Equity*, Canadian Journal of Communication Corporation, 2009, S. 117.

Realität.“⁴⁶ Doch was für eine Bedeutung bekommt dieser Satz, wenn wir uns klar machen, dass nur ein sehr kleiner Teil der Bevölkerung – der Weiße Teil – mit diesem Farbverfahren adäquat abgebildet werden konnte?

3. Fotografische Erfassung von Hautfarben

Meist werden die Farben ‚Schwarz‘, ‚Rot‘, ‚Weiß‘, ‚Gelb‘ und ‚Braun‘ mit unterschiedlichen Hautfarben assoziiert. „[But] [w]ho has seen a black or red person, a white, a yellow, or brown?“⁴⁷ Auch diese Begriffe sind willkürliche Konstrukte und definitiv keine ‚(Farb)Wirklichkeiten‘.⁴⁸ Der Gedanke, dass Menschen in unterschiedliche Farbkategorien gesteckt werden können, je nach dem was für ‚eine‘ Hautfarbe sie haben, wird schon an dem Punkt fragwürdig, wenn beachtet wird, dass allein eine Person schon ganz viele unterschiedliche Farbpigmente mit sich trägt und sich diese auch im Laufe des Jahres ändern können.⁴⁹ Der Begriff ‚Hautfarbe‘ ist das Resultat eines rassistischen und kolonialen Konstrukts, das leider immer noch weitverbreitet ist und meist unkritisch betrachtet, sowie verwendet wird. Susan Arndt – Professor*in für Anglophone Literatur, sowie Forscher*in in den Bereichen Postkolonialität, Feminismus und Intersektionalität – ergänzt: „Erst der Rassismus lehrte uns, Hautfarben zu sehen.“⁵⁰ Und in diesem Konstrukt beziehen sich die Farben ‚Schwarz‘ und ‚Weiß‘ wie bereits im ersten Abschnitt ‚Farbkonstrukte‘ erwähnt, auf eine vor allem christliche Farbsymbolik, bei der ‚Weiß‘ automatisch etwas Gutes und ‚Schwarz‘ etwas Böses ist.

Im 17. und 18. Jahrhundert haben sich dann Rassentheoretiker bemüht, auch andere Merkmale zu finden. Sie haben zunächst Körperteile wie Schädel oder Genitalien gemessen. Als Kritik an der Methode laut wurde, gingen immer absurder klingende Wissenschaften weiter in den Körper hinein und versuchten schließlich, Rassismus in Blut und durch Gene nachzuweisen. Biologen haben diese Theorie, dass Menschen durch Gene in ‚Rassen‘ unterteilt werden könnten, aber längst selbst widerlegt. Jetzt gibt es einen Backlash zu „Aber ‚Hautfarben‘, die sieht Mensch doch ...“⁵¹

⁴⁶ Flückiger: *Zwischen Chromophobie und Farbrausch*, In: Betz, Rother, Schaefer: *Glorious Technicolor*, S. 46.

⁴⁷ Gates, Henry Louis Jr.: *Editor's Introduction: Writing ‚Race‘ and the Difference It Makes*. In: *‚Race‘, Writing, and Difference*, Critical Inquiry, Vol. 12, No. 1, The University of Chicago Press, 1985, S. 6.

⁴⁸ Vgl. Gates: *Editor's Introduction: Writing ‚Race‘ and the Difference It Makes*, S. 6.

⁴⁹ Vgl. Dass, Angélica: *The artist who reveals our Pantone shades*, BBC, www.bbc.com/culture/article/20171107-the-artist-who-reveals-our-pantone-shades, Minute 00:00–00:09, aufgerufen am 16.06.2021.

⁵⁰ Reucher, Gaby: *Das Ringen um den korrekten Sprachgebrauch*, DW, 10.03.2017, www.dw.com/de/das-ringen-um-den-korrekten-sprachgebrauch/a-37788303, aufgerufen am 23.08.2021.

⁵¹ Reucher: *Das Ringen um den korrekten Sprachgebrauch*.

Sobald es zur Abbildung von Hautfarben kam, gingen die meisten Nutzer*innen lange – bis in etwa die 1960er-Jahre – davon aus, dass visuelle Medien, wie Farbfotografie und -film, darauf ausgelegt waren, alle Hauttöne ‚natürlich‘ und gleich gut wiederzugeben und falls dies nicht der Fall wäre es wahrscheinlich wissenschaftlich begründet wäre,⁵² meint die*der Wissenschaftler*in, sowie Professor*in – unter anderem in den Bereichen *Race, Representation & Technologies* – Lorna Roth. Doch durch vermehrten Zugang zu diesen Technologien wurde nach und nach klar, dass diese Medien definitiv keine visuelle ‚(Farb-)wirklichkeit‘ abbilden konnten. Paradoxaerweise war Kodak jedoch auf Grund wachsender Kritik anderer Nutzer*innen motiviert, den Farbdynamikumfang seiner Filmprodukte zu erhöhen: Denn Möbel- als auch Schokoladeproduzenten beschwerten sich, dass die ‚Brauntöne‘ sowie Maserungen und Färbungen ihrer Produkte nicht richtig abgebildet werden konnten.⁵³ Im Gegensatz zu den genannten Technologien kann das menschliche Auge – mit Hilfe von Augenmuskeln, die sich je nach Bedarf so anpassen können, dass sie mehr oder weniger Licht ins Auge durchdringen lassen – deutlich schneller unterschiedliche Farbtöne und Bilder generieren. „But what happens when we ourselves do not adjust to the image that forms there?“⁵⁴ Einer der Gründe dafür ist, dass Farbfotografie und -film „a [W]hite technology“⁵⁵ war und immer noch ist, da es *People of Colour* auf Grund von struktureller Unterdrückung lange nicht möglich war, entsprechende Positionen zu besetzen mit Hilfe derer sie Einfluss auf die Entwicklung der Technologien hätten nehmen können.⁵⁶ Meist wird im fotografischen sowie filmischen Kontext erst auf Basis des Endproduktes – also einem Foto oder Film – über Machtfragen und dem einhergehendem Rassismus diskutiert, doch können bereits im Entwicklungsprozess Antworten auf diese Fragen gefunden werden.⁵⁷ Bereits die „Apparate der visuellen Wiedergabe“,⁵⁸ sowie die institutionellen Strukturen und Mechanismen dahinter führten dazu, dass Weiße Personen am besten dargestellt werden ‚konnten‘ und auch wurden und somit nur der Weiße Teil der Bevölkerung wirklich abgebildet wurde.⁵⁹ Dies wurde jedoch ewig nicht genauer untersucht, es herrschte Stille.⁶⁰

Der Weiße Körper galt und gilt auch heute noch als die Norm. Im Bereich der Fotografie wurde dieser zum Beispiel mit den sogenannten Shirley-Cards standardisiert, permanent unterstrichen und reproduziert. Shirley-Cards waren Farbreferenzkarten, die zwischen den 1940er und 1990er Jahren verwendet wurden und attraktive, junge, Weiße Frauen zeigten.⁶¹ Im Bereich des Bewegtbildes werden diese Referenzaufnahmen ‚China Girls‘

⁵² Vgl. Roth: *Looking at Shirley, the Ultimate Norm*, S. 117 und S. 120.

⁵³ Vgl. Ebd., S. 119.

⁵⁴ Cervulle: *Looking into the light*, In: Dyer: *White (Twentieth Anniversary Edition)*, S. xii.

⁵⁵ Winston: *A Whole Technology of Dyeing*, S. 108.

⁵⁶ Vgl. Lorna: *Looking at Shirley, the Ultimate Norm*, S. 116.

⁵⁷ Vgl. An van. Dienderen: *On Lili: Questioning China Girls through Practice-Based Research*, *Critical Arts*, 2017, S. 72.

⁵⁸ Lorna: *Looking at Shirley, the Ultimate Norm*, S. 114.

⁵⁹ Vgl. Winston: *A Whole Technology of Dyeing*, S. 108.

⁶⁰ Vgl. Lorna: *Looking at Shirley, the Ultimate Norm*, S. 117.

⁶¹ Vgl. Vox: *Color film was built for white people. Here's what it did to dark skin*, YouTube, 18.09.2015, www.youtube.com/watch?v=d16LNHIEJzs, Minute 00:04 – 00:07, aufgerufen am 07.07.2021.

genannt, wobei sich der Name nicht auf das Land, sondern auf das ‚weiße‘ Porzellan bezieht. Sie sind zum Teil bis heute noch in Gebrauch. Häufig wurden bei diesen Aufnahmen die Frauen allerdings durch ‚weiße‘ Porzellanpuppen ersetzt oder so stark geschminkt, dass sie wie Porzellanpuppen aussahen.⁶² Die entstandenen Testaufnahmen – Shirley-Cards, sowie China Girls – galten als Basis zum Messen und Kalibrieren von Hautfarben und gaben in erster Linie den anerkannten Standard für eine ideale Hautfarbe vor.⁶³ Es war eine Idee des Weißseins, „of what colour – what range of hue – [W]hite people wanted [W]hite people to be.“⁶⁴ Und für diesen Hautton wurden folgend die Filmchemie, Fotolaborverfahren, Verfahren zum Farbausgleich von Bildschirmen und Digitalkameras optimiert – schließlich gab es eine globale Annahme von Weißsein, die in den Architekturen und Strukturen dieser Technologien und Abläufe eingebettet waren.⁶⁵ Demnach wurde innerhalb der fotografischen Medien Weißsein angenommen, privilegiert und konstruiert.⁶⁶

„It may be – certainly was – true that photo and film apparatuses have seemed to work better with light-skinned people[sic!], but that is because they were made that way, not because they could be no other way.“⁶⁷ Denn genau das Gegenteil war teilweise der Fall: „Film stock repeatedly failed to get the [W]hiteness of the [W]hite face“⁶⁸, berichtet Richard Dyer – ehemalige*r Professor*in für *Film Studies* am Londoner King’s College, die*der sich unter anderem vor allem in den Gebieten *Queer Theory*, sowie auf den Bezug von Unterhaltung und Repräsentation von *race*, *sexuality* und *gender*, spezialisiert hatte. Frühere Filmemulsionen – sie waren ‚schwarz‘-, ‚weiß‘ und wurden als natürlich oder gewöhnlich bezeichnet – waren am empfindlichsten gegenüber ‚violettem‘ und ‚blauem‘ Licht, was zu Folge hatte, dass ‚Rot‘ und ‚Gelb‘ ‚schwarz‘ und ‚Grün‘ dunkel abgebildet wurde. Mit Hilfe von extra Farbstoffen war es beim sogenannten orthochromatischen Film dann möglich, die Empfindlichkeit im ‚Grün-‘ und ‚Gelbbereich‘ zu erhöhen. Dennoch war auch dieses Filmmaterial unempfindlich gegen ‚Rot‘ und ‚Gelb‘ und zeichnete diese Farbtöne dunkel auf.⁶⁹ Die*der Filmtechniker*in Charles Handley denkt zurück: „[E]ven a reasonably light-red object would photograph black.“⁷⁰ Und „reasonably light-red“⁷¹ ist eben meist die Hautfarbe von Weißen. Diese ‚Farbeinschränkungen‘ hatten auch Auswirkungen auf das verwendete Make-up, welches in der Fotografie- und Filmindustrie eine wichtige Rolle spielte und spielt. So wurde zum Beispiel darauf geachtet, dass nicht zu viel Rouge verwendet wurde, da dieses wieder ‚schwarz‘ gerendert worden wäre. Stattdessen wurde mit einem

⁶² Vgl. Pater: *The Politics of Design*, S. 90.

⁶³ Vgl. Roth: *Looking at Shirley, the Ultimate Norm*, S. 112.

⁶⁴ Dyer: *White (Twentieth Anniversary Edition)*, S. 90.

⁶⁵ Vgl. Roth: *Looking at Shirley, the Ultimate Norm*, S. 117.

⁶⁶ Vgl. Dyer: *White (Twentieth Anniversary Edition)*, S. 89.

⁶⁷ Ebd., S. 89f.

⁶⁸ Ebd., S. 91.

⁶⁹ Vgl. Manvell, Roger; Handzo, Stephen G.; Weis, Elisabeth; Mertz, Pierre: *Motion-picture technology*, Encyclopedia Britannica, 2016, www.britannica.com/technology/motion-picture-technology, aufgerufen am 27.07.2021.

⁷⁰ Dyer: *White (Twentieth Anniversary Edition)*, S. 91.

⁷¹ Ebd., S. 91.

„dreadful white make-up“⁷², wie sich die*der Schauspieler*in Geraldine Farrar erinnerte, gearbeitet – doch zerronnen die Schichten an Make-up unter den damals verwendeten heißen Kohlebogenlampen, sodass dieses ständig aufgefrischt werden musste. Die Kohlebogenlampen wurden damals verwendet, da die ‚klassische‘ Glühlampe viele ‚Gelb-‘ und ‚Rottöne‘ in sich hat und in Kombination mit dem vorhandenen Filmmaterial das gesamte Bild ‚geschwärzt‘ abgebildet worden wäre. Die verwendeten Lichter verursachten jedoch auch, dass die Augen der Darsteller*innen anschwellen und ‚pink‘ wurden, da die Lampen Feinstaub und ‚Ultraviolettes‘ Licht ausstrahlten. „These eyes filmed big and dark, in other words, not very ‚white.‘“⁷³ Die Filmarbeiten mussten daher ständig unterbrochen werden, um das Wohlergehen der Schauspieler*innen sichern zu können, aber auch „to avoid the (racially) wrong look.“⁷⁴ Im Laufe der 1920er Jahre, mit der Einführung des panchromatischen Films, – durch zusätzliche Farbstoffe war es nun auch möglich die Empfindlichkeit ins ‚Rot‘ zu verlängern und in Folge angeblich ‚alle‘ Wellenlängen des für den Menschen sichtbaren Lichts abzubilden⁷⁵ – wurde es einfacher Weiße Weiß abzubilden, da dieses Filmmaterial sensibler gegen ‚Gelb‘ war und somit die Nutzung von ‚klassischen‘ Glühlampen ermöglichte. Doch auch diese Arbeitsweise brachte seine Schwierigkeiten mit sich: auch wenn es zum Make-up kam, denn auch dieses Filmmaterial hatte keine Sensibilität gegen ‚Rot‘. Dennoch brachte der Film im Gegensatz zum chromatischen Film mehr Sensibilität gegen ‚Blau‘ mit sich. Die Kosmetiklinie Max Factor erkannte dieses Problem und entwickelte ein Make-up „that would add to the face sufficient blue coloration in proportion to red [...] in order to prevent excessive absorption of light by the face“⁷⁶ – und Gesichter, die Licht ‚exzessiv‘ absorbieren sind bekanntlich dunklere. Die Einführung des Farbfilms brachte weitere Probleme mit sich, doch laut Brian Winston – Professor*in in den Bereichen Meinungsfreiheit, Journalismusgeschichte, Medientechnik und Dokumentarfilm – kann man folgendes zusammenfassen: jede Phase der Suche nach Farbfilmmaterial wurde davon geleitet, wie dieses Weiße Hauttöne abbildete.⁷⁷

Es wird also ersichtlich, dass es anfangs nicht wegen technischen Umständen dazu kam, dass Weiße ‚besser‘ abgebildet werden ‚konnten‘ und teilweise immer noch ‚können‘ als *People of Colour* – sondern ganz im Gegenteil: Der Grund dafür ist, dass Weiße Entscheidungsträger*innen – in einer stark von Sexismus, Rassismus und Heteronormativität geprägten Industrie – Weiße als die Norm sahen und diese privilegierten. Auslöser dafür waren neben Unwissen und Ignoranz auch wirtschaftliche Interessen.⁷⁸ Es gab und gibt zwar Möglichkeiten, diese normierten Gebrauchsformen, Strukturen und Technologien im Rahmen der fotografischen Medien zu umgehen, doch wird der Körper von *People of*

⁷² Dyer: *White (Twentieth Anniversary Edition)*, S. 91.

⁷³ Ebd., S. 91.

⁷⁴ Ebd., S. 91.

⁷⁵ Vgl. Manvell, Handzo, Weis, Mertz: *Motion-picture technology*.

⁷⁶ Dyer: *White (Twentieth Anniversary Edition)*, S. 92.

⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 92.

⁷⁸ Vgl. Ebd., S. 90.

Colour innerhalb dieses Diskurses „nur im Zusammenhang von Schwierigkeiten erwähnt.“⁷⁹ So war es nur mit Hilfe von zusätzlichen Lichtquellen und technischen Anpassungen – die sich Fotograf*innen auch erst im Laufe der Jahre durch Erfahrung aneignen konnten – möglich, *People of Colour* annähernd abzubilden und sie somit (dauerhaft) sichtbar zu machen. Doch sobald versucht wurde, unterschiedliche Hauttöne in einem Bild zu portraituren, war dies praktisch unmöglich: der Farbfilm war für hoch reflektierende Flächen ausgelegt und die Einsicht, dass es einen erweiterten Licht-Dynamikbereich bräuchte, war bei den Weißen Entscheidungsträgern nicht vorhanden. Somit war es trotz extra Lichtquellen und spezieller technischer Einstellungen nur möglich, Hautdetails von Weißen Personen abzubilden, während die von Schwarzen meist komplett vermieden wurden. Das Einzige, was leuchtete, war das ‚Weiß‘ der Augen und der Zähne, das aus einer tief ‚schwarzen‘ Fläche herausstach.⁸⁰ Schwarze blieben kaum sichtbar. „Farbe kann [zwar] eingesetzt werden, um die Sichtbarkeit von etwas zu erhöhen,“⁸¹ doch gleichzeitig kann sie – wie am Beispiel von Hautfarben gut ersichtlich – auch „zum Vertuschen und unsichtbar machen genutzt werden.“⁸²

Als die Film- und Fernsehindustrie diverser wurde, wurden die bereits beschriebenen Farbprobleme der fotografischen Technologien deutlich sichtbarer. Deshalb hat in den 1990er Jahren ein Team des Unternehmens Philips ein Kamerasystem entwickelt, in welches sie zwei unterschiedliche Computerchips einbauten, um hellere und dunklere Hauttöne getrennt voneinander generieren zu können.⁸³ Dies war auch die Zeit, in der die Weiße Shirley-Card durch die Schwarze Shirley-Card, die Latino*a Shirley-Card und die *multiracial* Shirley-Card ergänzt wurde,⁸⁴ doch werden die Hautfarben der abgebildeten Personen auf diesen Farbreferenzkarten deutlich heller dargestellt, als sie wahrscheinlich in ‚Wirklichkeit‘ waren.⁸⁵ Etwa zeitgleich warb auch Kodak mit den Worten: „[Being able] to photograph the details of a dark horse in low light“ für ihren Gold Max Film und versuchten einem zu versichern, dass der Dynamikbereich ihrer Filme nun verbessert worden wäre. Lorna Roth schreibt: „I take this to be a coded message, informing the public that this is ‚the right film for photographing ‚people[sic!] of colour‘.“⁸⁶ Mittlerweile haben Farbfilm und digitale Kameras zwar einen viel größeren Farbdynamikbereich, doch ist Weißsein immer noch als Standard in diese Technologien integriert.⁸⁷ Es wird ersichtlich, dass für die Bestimmung des Weißseins die fotografischen Medien

⁷⁹ Dyer: *Das Licht der Welt – Weiße Menschen und das Film-Bild*, In: Hg. Angerer, Marie-Luise: *The Body of Gender, Körper. Geschlechter. Identitäten*, Passagen Verlag, Wien, 1995, S. 154.

⁸⁰ Vgl. Roth: *Looking at Shirley, the Ultimate Norm*, S. 119.

⁸¹ Hanssen, Frisvold Eirik: *Polarfarben in den Filmen, Fotografien und Schriften von Roald Amundsen*, In: Hg. Flückiger, Hielscher, Wietlisbach: *Color Mania*, S. 92.

⁸² Hanssen: *Polarfarben in den Filmen, Fotografien und Schriften von Roald Amundsen*, In: Hg. Flückiger, Hielscher, Wietlisbach: *Color Mania*, S. 92.

⁸³ Vgl. Vox: *Color film was built for white people. Here's what it did to dark skin.*, Minute 01:55 – 02:16.

⁸⁴ Vgl. Ebd., Minute 02:27 – 02:35.

⁸⁵ Vgl. Roth: *Looking at Shirley, the Ultimate Norm*, S. 122.

⁸⁶ Ebd., S. 121 f.

⁸⁷ Vgl. Vox: *Color film was built for white people. Here's what it did to dark skin.*, Minute 03:01 – 03:10.

essenziell waren und heute noch sind, denn mit Hilfe dieser kann das Bild der Weißen Person im Gegenteil zu Abbildungen von *People of Colour* ‚richtig‘ beziehungsweise annähernd ‚richtig‘ dargestellt, verbreitet und verewigt werden – der Weiße Körper war und ist durch unsichtbare Normen permanent sichtbar und kann unter anderem auf Grund dieser eine Unzahl an Privilegien genießen.⁸⁸ *People of Colour* hingegen wurden und werden selbst beim Abbilden und in der Abbildung marginalisiert, was unter anderem zu Unterdrückung, Diskriminierung und Rassismus beitrug und immer noch beiträgt.

4. Repräsentation (am Beispiel Moonlight)

Nicht nur im Bereich der fotografischen Medien war und ist die Abbildung von unterschiedlichen Hautfarben Thema und etwas, das im Alltag ständig präsent war und ist. Bis vor wenigen Jahren gab es nicht einmal ansatzweise den Versuch, diverse Hauttöne mit alltäglichen Produkten, wie zum Beispiel Pflastern, Puppen, Strumpfhosen, Schminke, aber auch Buntstiften, darzustellen.⁸⁹

Imagine growing up in a world, where you are overlooked. What if you do not see yourself anywhere. What if you don't feel any connection. Until society represents everyone, the questions will always be: „Where do I belong?“ „Do I belong?“ [...] I believe representation is vital, because it provides the opportunity for you're existence to be acknowledged in this world.⁹⁰

Whoopi Goldberg – Schauspieler*in, Autor*in, Komiker*in und Fernsehpersönlichkeit – war 1966 neun Jahre alt, als sie das erste Mal eine Schwarze Frau – Michelle Nichols – in einer großen Fernsehsendung sah. „Come quick, there's a Black lady on tv and this time she ain't no maid.“⁹¹ Jesse Beason ist im sozialen Sektor tätig und erzählt: „It was right then and there, that she knew, she could be anything she wanted to be.“⁹² „I have come to believe deeply, that reflective representation: seeing yourself, your experience, your peoples' experience in the places and positions that matter most in this world is critical to meeting full civic engagement. Reflective representation inspires the next generation. It gives kids a sense of the possible. A path to follow, a more inclusive future to envision.“

⁸⁸ Vgl. Dyer: *Das Licht der Welt – Weiße Menschen und das Film-Bild*, In: Hg. Angerer, Marie-Luise: *The Body of Gender*, S. 153.

Vgl. Dienderen: *On Lili: Questioning China Girls through Practice-Based Research*, S. 76.

⁸⁹ Vgl. Roth: *Looking at Shirley, the Ultimate Norm*, S. 113f.

⁹⁰ Thomas: *Why Representation Really Matters*.

⁹¹ Beason, Jesse: *Why representation matters*, TEDx Talks, 02.06.2017, www.youtube.com/watch?v=TiheM6wSwes, Minute 01:38 – 01:57, aufgerufen am 07.07.2021.

⁹² Beason: *Why representation matters*, Minute 01:59 – 02:04.

[...] Reflective representation also helps erase the unconscious biases that we all have and that fuel our every day interactions.“⁹³

Mit „hyper(in)visibility of whiteness“ versucht die*der Dozent*in für Informations- und Kommunikationswissenschaften, Maxime Cervulle, – unter anderem auch verantwortlich für den Masterstudiengang *Media and social relations of class, race, gender* – das Phänomen, dass Weiße mit ihrem Weißsein nicht als auffallend wahrgenommen werden, sondern meist als „neutral“ oder „die Norm“ gesehen werden, zu beschreiben. Für mich wurde das unter anderem sehr deutlich sichtbar, als ich das erste Mal den Film *Moonlight* – der 2016 in die Kinos kam – sah, denn es „ist der erste durchwegs [S]chwarz besetzte Film eines [S]chwarzen Regisseurs“,⁹⁴ der je einen Oscar gewann. Es fällt auf, dass alle Darsteller*innen Schwarz sind. Es ist ungewöhnlich, schön, aber anfangs auch etwas gewöhnungsbedürftig, so dass ich aufmerksam verfolge, ob doch noch irgendwann eine Weiße Person ins Bild tritt. Ich bin erschrocken. Wieso habe ich dieses Gefühl und diese Gedanken? Es fühlt sich unangenehm und falsch an. Und das ist auch gut so, denn die Debatte kann nicht ohne die Fragen: „Who has the right to look at whom, and how?“ und „Who has the right to say what they see and how they see it?“ geführt werden.⁹⁵ „A large part of our perception of these images would have to do with images and stories we’ve consumed throughout our lifetime.“⁹⁶ „We all have a way in which we’re viewing the story that we’re telling and I think who we are dictates so much of how we see the world,“⁹⁷ sagt die*der Kamerafrau*mann des Filmes *Moonlight* James Laxton.

I mean *Moonlight* is not necessarily a realist movie by any stretch of the imagination. Especially visually, it isn’t. That being said, I don’t think the movie’s untrue. It’s sort of the delicate balance of providing images that allow an audience to feel like they’re watching a real experience. But presenting it in maybe a way that’s providing a larger lens to look through.⁹⁸

„*Moonlight*“ undoes our expectations as viewers, and as human beings, too. As we watch, another movie plays in our minds, real-life footage of the many forms of

⁹³ Beason: *Why representation matters*, Minute 02:15 – 03:11.

⁹⁴ Stadelmaier, Philipp: „*Im Mondlicht wirken [S]chwarze Jungen blau*“, *Süddeutsche Zeitung*, 08.03.2017, www.sueddeutsche.de/kultur/moonlight-im-kino-poetik-eines-schwarzen-kinos-1.3408371, aufgerufen am 06.07.2021.

⁹⁵ Cervulle: *Looking into the light*, In: Dyer: *White (Twentieth Anniversary Edition)*, S. xvii.

⁹⁶ Smith, Bayeté Ross: *Breaking down stereotypes using art and media*, TEDx Talks, 19.02.2015, www.youtube.com/watch?v=9zyqcuQVafk, Minute 00:35 – 00:43, aufgerufen am 07.07.2021.

⁹⁷ Moaklay, Paul: *Inside the cinematography of Moonlight, The images that inspired James Laxton*, *Time*, www.time.com/behind-the-visuals-of-moonlight, aufgerufen am 06.07.2021.

⁹⁸ James Laxtons Worte zu dem Film *Moonlight*. (Moaklay: *Inside the cinematography of Moonlight, The images that inspired James Laxton*).

damage done to [B]lack men, which can sometimes lead them to turn that hateful madness on their own kind, passing on the poison that was their inheritance.⁹⁹

Es ist ein Film, der Charakteren – hier *People of Colour*, sowie Personen aus der queeren Community – die zuvor zum Schweigen gebracht oder ins Abseits gedrängt wurden, eine Stimme gibt.¹⁰⁰ Insbesondere deswegen war es bei dieser Produktion natürlich wichtig, was für eine Farbgebung – vor allem in Bezug auf Hautfarbe – der Film bekam, um sicherzustellen, dass sich die genannten marginalisierten Gruppen repräsentiert fühlen. Barry Jenkins, Regisseur*in des Filmes, beschreibt die Entscheidungen diesbezüglich folgendermaßen:

Cinema is a little over 100 years old, and a lot of what we do is built around film emulsion. Those things were calibrated for white skin. We've always placed powder on skin to dull the light. But my memory of growing up in Miami is this moist, beautiful [B]lack skin. So we used oil. I wanted everyone's skin to have a sheen to reflect my memory.¹⁰¹

Abgesehen davon, wie Jenkins und ihr*sein Team es geschafft haben, die unterschiedlichen Hauttöne der Schauspieler*innen sichtbar zu machen, trugen im gesamten Film gezielte Lichtsetzungen – wie Tageslicht und unterschiedliche Stimmungslichter in Kombination mit kleinen warmen Fülllichtern und einem Hauch an Farbe – dazu bei, einen traumhaften Realitätssinn konstruieren zu können.¹⁰² Und weiters gelingt es James Laxton, uns Betrachter*innen visuell intensiv an den Emotionen der Charaktere teilhaben zu lassen. Laxton setzte hierfür unter anderem spezielle (anamorphe) Linsen ein. Somit können Fragen wie „What it means to that character to be bullied [or] to have to deal with these sexual questions that he's going through in his teenaged years“ stückweise auf übertragener Ebene miterlebt werden. Doch wird mit Hilfe der Kamerasetzung gleichzeitig auch eine gewisse Distanz zum Geschehen aufgebaut. „[This] idea that the medium is always present when watching something I think is a good thing. It's something that allows an audience to really sink into a story“,¹⁰³ sagt die*der Kamerafrau*mann. Es ist eine ganz gezielte Betonung auf die Geschichte, die auch teilweise der ‚Wirklichkeit‘ entspricht oder entsprechen kann, diese aber eben nicht unbedingt spiegeln oder replizieren kann. Dies wird vor allem in der Szene sichtbar, wo Juan – ein*e Afro-Kubanische*r Drogendealer*in in Liberty City, Miami – versucht, Chiron – die Hauptfigur, welche im Film beim Aufwachsen begleitet wird – das Schwimmen beizubringen und inmitten dieses entscheidenden

⁹⁹ Als, Hilton: „*Moonlight*“ *undoes our expectations*, *The New Yorker*, 17.10.2016, www.newyorker.com/magazine/2016/10/24/moonlight-undoes-our-expectations, aufgerufen am 05.07.2021.

¹⁰⁰ Vgl. Kermode, Mark: *Moonlight review – a five-star symphony of love*, *The Guardian*, 19.02.2017, www.theguardian.com/film/2017/feb/19/moonlight-review-five-star, aufgerufen am 06.07.2021.

¹⁰¹ Moaklay: *Inside the cinematography of Moonlight, The images that inspired James Laxton*.

¹⁰² Vgl. Ebd.

¹⁰³ Ebd.

den Moments der Selbstfindung – „[t]he moment feels biblical“¹⁰⁴ – die Kamera durch das Wasser, das gegen die Linse klatscht, sichtbar wird. Mit den Worten „Right there, you’re in the middle of the world“¹⁰⁵, versucht Juan Chiron in dem Moment Selbstvertrauen zu geben und gleichzeitig macht Jenkins damit „auch eine filmpolitische Aussage: Es gibt noch immer zu wenig amerikanische Filme, in deren Mittelpunkt eine [S]chwarze Figur steht – und ‚Moonlight‘ tut gerade das Seine dazu, den Ort dieser Mitte neu zu bestimmen.“¹⁰⁶

In *Moonlight*, it’s the process of keeping the audience aware of the maker’s hand and of the actors playing. It’s an intentional move away from the aloof style and perfection of most big budget films today that attempt at realism.¹⁰⁷

Diesen Gedanken aufgreifend thematisiert *Moonlight* – aber vor allem auch Schauspieler*in Naomie Harris, im Film *Paula*, die Mutter von Little/Chiron/Black – auch die Frage, inwiefern es vertretbar ist, Rassismus und damit verbundene Stereotype zu zeigen und damit in gewisser Weise zu reproduzieren. Harris beschreibt:

I had real issues with taking on the character of Paula to begin with, because I always said [...], that I would only portray positive images of [B]lack woman, because I think there are enough negative ones in TV and film already and I always drew the line at [...] playing a crack addict, but then I read this incredible script, that moved me so much and also I saw the work of Barry and *Medicine for Melancholy* and I thought it was one of the best films I have ever seen in my entire life and I really wanted to be a part of this project. [...] I realised I had so much judgement about what it means to be a crack addict. [...] In fact, [...] obviously with any form of addiction there is a beating heart underneath it and everybody deserves compassion and understanding.¹⁰⁸

Meist befindet man sich im Zwiespalt zwischen „the spectacle of [B]lack suffering“ und „the smile of diversity“.¹⁰⁹ Was soll man zeigen und was nicht? Hier spalten sich die Meinungen ziemlich. Doch aus historischer und anthropologischer Sicht, versucht das Bild etwas zu zeigen, dass das bloße Auge nicht sehen kann. Die*der Philosoph*in und Kunsthistoriker*in Didi-Huberman „insists on the necessity of imaging – in the literal sense of creating an image – to enable us to know, and to remember.“¹¹⁰ Doch glaube ich, dass man dies auch nicht ganz so ‚schwarz‘ und ‚weiß‘ sehen kann, da die Frage des ‚Wie‘ hier entschei-

¹⁰⁴ Moaklay: *Inside the cinematography of Moonlight, The images that inspired James Laxton*.

¹⁰⁵ Jenkins, Barry: *Moonlight*, USA, 2016, Minute 0:18:41 – 0:18:43.

¹⁰⁶ Stadelmaier: „Im Mondlicht wirken [S]chwarze Jungen blau.“

¹⁰⁷ Moaklay: *Inside the cinematography of Moonlight, The images that inspired James Laxton*.

¹⁰⁸ TIFF Originals: BARRY JENKINS — *With the team that made Moonlight* | TIFF 2016, YouTube, 29.10.2016, www.youtube.com/watch?v=Nda1IHqQdWk&t=1176s, Minute 12:39 –13:51, aufgerufen am 07.07.2021.

¹⁰⁹ Cervulle: *Looking into the light*, In: Dyer: *White (Twentieth Anniversary Edition)*, S. xxi.

¹¹⁰ Ebd., S. xxii.

dend und unvermeidbar ist. Denn in dieser Welt wird großen Wert auf Sichtbares gelegt.¹¹¹ Angélica Dass reflektiert: „as a photographer I realise that I can be a channel for others to communicate“¹¹² – und ‚Was‘ und ‚Wie‘ sind dabei essenziell. Denn je mehr Bilder von etwas produziert werden, vorhanden sind und verbreitet werden, desto sichtbarer werden Dinge, desto mehr wird darüber kommuniziert, desto mehr werden diese Gedanken internalisiert und nur so können sich Dinge ändern.

„Did I ever imagine, during my anxious, closeted childhood, that I’d live long enough to see a movie like ‚Moonlight‘“?¹¹³, schreibt die*der Autor*in und Filmkritiker*in Hilton Als. Es mag vielleicht nur „ein Symbol sein“¹¹⁴, dass der Film *Moonlight* einen Oscar bekommen hat, dennoch „war es [...] ein großer symbolischer Sieg des [S]chwarzen Kinos“¹¹⁵ sowie für die Schwarze Community und gleichzeitig auch ein Zeichen, dass etwas Hoffnung schenkt. Es ändert jedoch trotzdem nichts daran, dass sich die Politik weiter in der Fotografie- und Filmindustrie, sowie an so gut wie allen anderen Orten ändern muss und strukturellem Rassismus und Diskriminierung auf allen Ebenen endlich ein Ende gesetzt werden muss. Denn, „if a child is born into a society, where all of the ranges of skin tones is the obvious norm, then they can no longer assume, that whiteness is the default.“¹¹⁶

Fazit und Ausblick

„Nichts entsteht aus einem Vakuum heraus“¹¹⁷, denn es lässt sich nichts „vom Rest der Menschheitsgeschichte trennen [...] im Gegenteil: der gesellschaftliche, historische und kulturelle Kontext ist für jede Technologie von fundamentaler Bedeutung“¹¹⁸, so auch für (Farb)Fotografie und (Farb)Film, aber sowohl die Sprache bleibt davon nicht verschont. So wird die Farbe ‚Schwarz‘ in unserem Sprachgebrauch meist mit ‚nichts‘, ‚nicht abbilden‘, ‚nicht präsent sein‘, ‚aussparen‘, ‚etwas ist aus‘, oder Ähnlichem gleichgesetzt und so war und ist es teilweise bis heute in den fotografischen Medien, wo *People of Colour* aus (Farb)Fotos und (Farb)Filmen ausgespart wurden und teils immer noch werden. Im Gegensatz dazu wird die Farbe ‚Weiß‘ mit ‚präsent sein‘, ‚da sein‘, ‚etwas ist an‘ in einen Zusammenhang gesetzt. Und auch diese Farbassoziation treffen auf die Darstellung von

¹¹¹ Vgl. Dyer: *White (Twentieth Anniversary Edition)*, S. 24.

¹¹² Dass, Angélica: *The beauty of human skin in every color*, TED, 19.04.2016, www.youtube.com/watch?v=NiMgOkIgeos, Minute 10:08 – 10:16, aufgerufen am 08.07.2021.

¹¹³ Als: „*Moonlight*“ *undoes our expectations*.

¹¹⁴ Stadelmaier: „*Im Mondlicht wirken [S]chwarze Jungen blau*.“

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Roth, Lorna in: Vox: *Color film was built for white people. Here’s what it did to dark skin.*, Minute 04:11 – 04:25.

¹¹⁷ Daugaard: *Avantgardistische Farben in einem politischen Tauziehen*, In: Hg. Flückiger, Hielscher, Wietlisbach: *Color Mania*, S. 187.

¹¹⁸ Ebd.

Weißten Personen zu: sie konnten und können und wurden und werden abgebildet. „Colour photography is not bound to be ‚faithful‘ to the natural world. Choices are made in the development and production of photographic materials.“¹¹⁹ Doch kann man dann nicht so tun, als ob diese Technologie die ‚(Farb)Wirklichkeit‘ darstellen könnte. Die Medien so zu adaptieren, dass *People of Colour*, genau so wie Weiße, immer ‚richtig‘ abgebildet und repräsentiert werden können, wäre ein erster Schritt, jedoch ein nicht ausreichender, denn vor allem müssen Weiße folgendes lernen: „to see differently, [to] decenter[...] and reorient[...] the gaze.“¹²⁰ Dabei ist es jedoch nicht das Ziel keine Farben mehr zu sehen, denn:

Colour-blindness is a childish, stunted analysis of racism. It starts and ends at ‚discriminating against a person because the colour of their skin is bad‘, without any accounting for the ways in which structural power manifests in these exchanges. With an analysis so immature, this definition of racism is often used to silence people of colour attempting to articulate the racism we face. When people of colour point this out, they’re accused of being racist against white people, and the accountability avoidance continues. Colour-blindness does not accept the legitimacy of structural racism or a history of white racial dominance.¹²¹

Mit dieser Arbeit und vor allem auch der Struktur des Textes, der anfangs eher in eine sachliche und technische Richtung leitet und später einen *cut* macht; möchte ich sichtbar machen, wie tief und an wie vielen Orten – die einem oft nicht bewusst sind, weil man vielleicht nicht davon betroffen ist – Rassismus und Diskriminierung in unserer Gesellschaft aufzufinden ist. So geht es, abgesehen von der Einleitung, erst gegen Ende des ersten Kapitels ‚Farbkonstrukte‘ anhand eines Beispiels kurz darum, wie tief Rassismus in unserem Sprachgebrauch verankert ist, ohne jedoch konkret den Begriff ‚Rassismus‘ zu verwenden, oder auch weiter auszuholen. Das Thema wird erst wieder am Anfang von Kapitel drei ‚Fotografische Erfassung von Hautfarben‘ aufgegriffen – und danach auch nicht mehr zur Seite gelegt. Mir war anfangs bewusst, dass dieses Thema im Bereich (Farb-)fotografie und -film auf jeden Fall präsent ist, doch war mir – wie mit dem Aufbau dieser Arbeit ersichtlich werden soll – nicht klar in welchem Ausmaß dies statt fand und immer noch statt findet. Dies spiegeln vor allem auch meine ersten Assoziationen zum Thema Farbe, Fotografie und Film, die ganz andere waren, als die von Rassismus und Diskriminierung betroffenen Personen in meinem Umfeld. Zusammenfassend kann man zwar sagen, dass wenn es zur Repräsentation von *People of Colour* – in dieser Arbeit spezifisch in den fotografischen Medien – kommt, sich seit der Erfindung der Fotografie einiges getan hat. Doch basieren die heutigen Technologien zum Teil immer noch auf Beschlüssen,

¹¹⁹ Winston, Brian: *Technologies of seeing: Photography, cinematography and television*, British Film Institute (BFI Publishing), London, 1996, S. 55.

¹²⁰ Cervulle: *Looking into the light*, In: Dyer: *White (Twentieth Anniversary Edition)*, S. xii.

¹²¹ Eddo-Lodge, Reni: *Why I’m no longer talking to white people about race*, Bloomsbury Circus, 2017, S. 82.

die Weiße Entscheidungsträger*innen aus Unwissen, Ignoranz und wirtschaftlichen Interessen, teilweise vor etwa 150 Jahren getroffen haben, sowie einer Gesellschaftsstruktur, die immer noch auf Rassismus und Diskriminierung basiert. So kamen zum Beispiel noch im Jahr 2015 Kommentare wie „Why is she [W]hite in this picture?“¹²² auf, als eine neue Ausgabe des Modemagazins InStyle veröffentlicht wurde, welches auf dem Cover die US-amerikanische Schauspieler*in, Produzent*in und Regisseur*in Kerry Washington zeigte, die*der auf dem Foto viel Weißer abgebildet wurde, als sie*er in ‚Wirklichkeit‘ war. InStyle antwortete darauf mit: „While we did not digitally lighten Kerry’s skin tone, our cover lighting has likely contributed to this concern. We understand that this has resulted in disappointment and hurt. We are listening, and the feedback has been valuable. We are committed to ensuring that this experience has a positive influence on the ways in which we present all women going forward“¹²³ – doch leider war ein Vorfall dieser Art nicht der letzte. Kürzlich haben vor allem Streaming Plattformen, wie Netflix, stark dazu beigetragen, dass *People of Colour* sowie andere marginalisierte Gruppen in Serien und Filmen stärker vertreten sind. Auch der *#diversity* hat sich von Jahr zu Jahr mehr verbreitet – mittlerweile hat man fast das Gefühl es geht gar nicht mehr ohne *#diversity*. „Die Weltverbesserungsversuche der Marken wirken wie ein Schritt in die richtige Richtung“, denn „[j]ahrzehntelang hatten Menschen, die nicht der Norm [...] entsprachen, keine Chance, in solchen Werbespots aufzutreten – nun bekommen sie die große Bühne und werden gleichzeitig zur Identifikationsfigur für andere.“¹²⁴ Klingt doch in erster Linie sehr nach einem Ansatz, den ich unter anderem in dieser Arbeit, fordere. Doch kann man diese Entwicklung leider auch kritisch sehen „– und zwar dann, wenn Unternehmen diese Themen nur für die eigene Imagepflege ausnutzen“¹²⁵, aber diese gar nicht einhalten können, was leider oft der Fall ist – man spricht von ‚Social Washing‘ oder ‚Diversity Washing‘.¹²⁶ Ich bin zwar der Meinung, dass umso mehr positive und akkurate Abbildungen von *People of Colour* tagtäglich produziert und betrachtet werden, die Antirassismus- und Antidiskriminierungsarbeit stark vorangetrieben werden kann, da vorhandene Gesellschaftsstrukturen sehr starken Wert auf das Visuelle legen. Allerdings reicht es nicht aus, Bilder zu produzieren, denn die heutigen Gesellschaftsstrukturen stützen sich immer noch auf Glaubenssystemen, die von Rassismus, Sexismus und Diskriminierung geprägt sind. Es ist nun die Aufgabe von Weißen, wie mir, sich zu bilden und zu erkennen, was für Privilegien sie genießen und in Folge einen konstruktiven Beitrag zur Antirassismus- und Antidiskriminierungsarbeit zu leisten.

¹²² Tribune Wire Reports: *Kerry Washington’s lighter skin on cover of InStyle prompts complaints*, Los Angeles Times, 05.02.2015, www.latimes.com/entertainment/chi-kerry-washington-cover-of-instyle-20150205-story.html, aufgerufen am 24.08.2021.

¹²³ Tribune Wire Reports: *Kerry Washington’s lighter skin on cover of InStyle prompts complaints*.

¹²⁴ Schwarzer, Matthias: *Der Schein trügt: Wenn Unternehmen mit Diversität und Nachhaltigkeit werben*, Redaktionsnetzwerk Deutschland, 05.06.2021, www.rnd.de/medien/werbung-ploetzlich-sind-alle-divers-und-nachhaltig-der-schein-truegt-QHGBMVQYMNG65ILLT5TAZVNSQ.html, aufgerufen am 24.08.2021.

¹²⁵ Schwarzer: *Der Schein trügt: Wenn Unternehmen mit Diversität und Nachhaltigkeit werben*

¹²⁶ Vgl. Ebd.

Literaturverzeichnis

An van. Dienderen:

On Lili: Questioning China Girls through Practice-Based Research,
Critical Arts, 2017.

Barthes, Roland:

Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn,
frz. 1982, Übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt a. M., 1990.

Beutler, Michelle:

„Die Standardisierungen von Filmfarben in den 1940er-Jahren, Technicolor No. IV und Agfacolor“
In: Flückiger, Barbara; Hielscher, Eva; Wietlisbach, Nadine (Hg): *Color Mania, Materialität Farbe in Fotografie und Film*, Lars Müller Publishers, Zürich, 2020.

Cervulle, Maxime:

„Looking into the light: Whiteness, racism and regimes of representation.“
In: Dyer, Richard: *White (Twentieth Anniversary Edition)*,
Routledge, New York, 1997 and 2017.

Daugaard, Noemi:

„Avantgardistische Farben in einem politischen Tauziehen, Gasparcolor zwischen Kunst und Faschismus“
In: Flückiger, Barbara; Hielscher, Eva; Wietlisbach, Nadine (Hg): *Color Mania, Materialität Farbe in Fotografie und Film*, Lars Müller Publishers, Zürich, 2020.

Deutscher, Guy:

Through the language glass, Why the world looks different in other languages,
Metropolitan Books, Henry Holt and Company, LCC, New York, 2010.

Dixon, Wheeler Winston:

Black & White Cinema, A Short History,
2015.

Dyer, Richard:

„Das Licht der Welt – Weiße Menschen und das Film-Bild.“
In: Angerer Marie-Luise (Hg.): *The Body of Gender, Körper. Geschlechter. Identitäten*
Passagen Verlag, Wien, 1995.

Dyer, Richard:

White (Twentieth Anniversary Edition),
Routledge, New York, 1997 and 2017.

Eddo-Lodge, Reni:

Why I'm no longer talking to white people about race,
Bloomsbury Circus, 2017.

Flückiger, Barbara; Hielscher, Eva; Wietlisbach, Nadine (Hg):

Color Mania, Materialität Farbe in Fotografie und Film,
Lars Müller Publishers, Zürich, 2020.

Flückiger, Barbara:

„Filmfarben: Materialität, Technik, Ästhetik“

In: Flückiger, Barbara; Hielscher, Eva; Wietlisbach, Nadine (Hg): *Color Mania, Materialität Farbe in Fotografie und Film*, Lars Müller Publishers, Zürich, 2020.

Flückiger, Barbara:

„Zwischen Chromophobie und Farbrausch. Entwicklungslinien des frühen Technicolor.“

In: Betz, Connie; Rother, Rainer; Schaefer, Annika: *Glorious Technicolor*, Bertz und Fischer Verlag, Berlin, 2015.

Gates, Henry Louis Jr.:

„Editor’s Introduction: Writing ‚Race‘ and the Difference It Makes.“

In: *‚Race‘, Writing, and Difference*,

Critical Inquiry, Vol. 12, No. 1, The University of Chicago Press, 1985.

Hanssen, Frisvold Eirik:

„Polarfarben in den Filmen, Fotografien und Schriften von Roald Amundsen“

In: Hg. Flückiger, Barbara; Hielscher, Eva; Wietlisbach, Nadine: *Color Mania, Materialität Farbe in Fotografie und Film*, Lars Müller Publishers, Zürich, 2020.

Hielscher, Eva; Wietlisbach, Nadine:

„Color Mania – Materialität Farbe in Fotografie und Film, Zur Ausstellung und Publikation“

In: Flückiger, Barbara; Hielscher, Eva; Wietlisbach, Nadine (Hg): *Color Mania, Materialität Farbe in Fotografie und Film*, Lars Müller Publishers, Zürich, 2020.

Koenig, Thilo:

„Die (un-)sichtbare Farbe, Plädoyer für eine Geschichte der Farbfotografie“

In: Hg. Flückiger, Barbara; Hielscher, Eva; Wietlisbach, Nadine: *Color Mania, Materialität Farbe in Fotografie und Film*, Lars Müller Publishers, Zürich, 2020.

Manvell, Roger; Handzo, Stephen G.; Weis, Elisabeth; Mertz, Pierre:

Motion-picture technology,

Encyclopedia Britannica, 2016.

Pater, Ruben:

The Politics of Design, A (Not So) Global Manual for Visual Communication,

BIS Publishers, Amsterdam, 2016.

Roth, Lorna:

Looking at Shirley, the Ultimate Norm: Colour Balance, Image Technologies, and Cognitive Equity;

Concordia University, Canadian Journal of Communication (Vol 34), 2009.

Russell, Andrew L.:

Standardization in History: A Review Essay with an Eye to the Future,

The Johns Hopkins University.

Winston, Brian:

A Whole Technology of Dyeing: A Note on Ideology and the Apparatus of the Chromatic Moving Image, MIT Press, 1985.

British Film Institute (BFI Publishing), London, 1996.

Internetquellen

Als, Hilton:

„Moonlight“ undoes our expectations,

The New Yorker, 17.10.2016,

www.newyorker.com/magazine/2016/10/24/moonlight-undoes-our-expectations,

aufgerufen am 05.07.2021.

Beason, Jesse:

Why representation matters,

TEDx Talks, 02.06.2017, www.youtube.com/watch?v=TiheM6wSwes, Minute 01:38 – 01:57,

aufgerufen am 07.07.2021.

Dass, Angélica:

The artist who reveals our Pantone shades,

BBC, www.bbc.com/culture/article/20171107-the-artist-who-reveals-our-pantone-shades,

Minute 00:00–00:09, aufgerufen am 16.06.2021.

Dass, Angélica:

The beauty of human skin in every color,

TED, 19.04.2016, www.youtube.com/watch?v=NiMgOkIgeos, Minute 10:08 – 10:16,

aufgerufen am 08.07.2021.

Hauer, Jonas:

Frag einen Blinden, Jonas über Schönheit und Träume ohne Bilder,

Hyperbole, 11.02.2021, www.youtube.com/watch?v=aeJOVHdoDD8, Minute 06:35–07:10,

aufgerufen am 25.05.2021.

Kermode, Mark:

Moonlight review – a five-star symphony of love,

The Guardian, 19.02.2017, www.theguardian.com/film/2017/feb/19/moonlight-review-five-star,

aufgerufen am 06.07.2021.

Moaklay, Paul:

Inside the cinematography of Moonlight, The images that inspired James Laxton,

Time, www.time.com/behind-the-visuals-of-moonlight, aufgerufen am 06.07.2021.

Musebeni, Koku:

Interview mit Antidiskriminierungs-Expertin Tupoka Ogette: Wie wir Rassismus in der Sprache verhindern,

puls, 12.09.2019, www.br.de/puls/themen/leben/rassismus-in-der-sprache-100.html,

aufgerufen am 22.08.2021.

Reucher, Gaby:

Das Ringen um den korrekten Sprachgebrauch,

DW, 10.03.2017, www.dw.com/de/das-ringen-um-den-korrekten-sprachgebrauch/a-37788303,

aufgerufen am 23.08.2021.

Smith, Bayeté Ross:

Breaking down stereotypes using art and media,

TEDx Talks, 19.02.2015, www.youtube.com/watch?v=9zyqcuQVafk, Minute 00:35 – 00:43,
aufgerufen am 07.07.2021.

Stadelmaier, Philipp:

„Im Mondlicht wirken [S]chwarze Jungen blau“,

Süddeutsche Zeitung, 08.03.2017,

www.sueddeutsche.de/kultur/moonlight-im-kino-poetik-eines-schwarzen-kinos-1.3408371,
aufgerufen am 06.07.2021.

Thomas, Aisha:

Why Representation Really Matters,

TEDx Talks, 06.02.2021, www.youtube.com/watch?v=-X-taPvKWbY, Minute 10:36 – 10:53,
aufgerufen am 07.07.2021.

TIFF Originals:

BARRY JENKINS — *With the team that made Moonlight | TIFF 2016,*

YouTube, 29.10.2016, www.youtube.com/watch?v=NDa1IHqQdWk&t=1176s, Minute 12:39 –13:51,
aufgerufen am 07.07.2021.

Vox:

Color film was built for white people. Here's what it did to dark skin,

YouTube, 18.09.2015, www.youtube.com/watch?v=d16LNHIEJzs, Minute 00:04 – 00:07,
aufgerufen am 07.07.2021.

Filmverzeichnis

Jenkins, Barry:

Moonlight [Spielfilm],

USA, 2016.

Eidesstattliche Erklärung

Ich, Lucie Jo Knilli, erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit, mit dem Titel ‚Die wirkliche Farbe: Über Farbe und Wirklichkeitstreue‘ selbständig verfasst und dabei keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Sämtliche Stellen der Arbeit, die im Wortlaut oder dem Sinn nach anderen gedruckten oder im Internet verfügbaren Werken entnommen sind, habe ich als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher weder gesamt noch in Teilen einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Lucie Jo Knilli, 06.09.2021