



Christine N. Brinckmann

Der Film BLOOD AND SAND (KÖNIG DER TOREROS, USA 1941) von Rouben Mamoulian ist kein uneingeschränktes Meisterwerk. Wie so oft in der Filmindustrie haben auch hier die verschiedenen Abteilungen, die bei der Produktion zusammenarbeiten, Unterschiedliches geleistet. So ist in diesem Fall die Besetzung der Rollen nicht immer optimal geglückt: Der zwölfjährige Protagonist wird von dem schon erwachsen wirkenden 16-jährigen Rex Downing dargestellt, Tyrone Power stößt als Stierkämpfer wie als Sterbender an seine schauspielerischen Grenzen, und manchen erotischen Szenen fehlt die Chemie. Das Drehbuch wirkt altmodisch und sentimental, manche Dialoge klingen hölzern, und mitunter schleicht sich ein moderner US-amerikanischer Tonfall ein, obwohl der Film im historischen Spanien spielt. Zudem erzählt die Filmhandlung vieles überdeutlich und redundant.

Dagegen sind Kostüme und Dekorationen liebevoll und prächtig gestaltet, die Bildkompositionen erinnern in ihrem Tableau-Charakter an Gemälde. Das Licht ist teils geheimnisvoll *low-key*, teils strahlend *high-key* gesetzt, sodass *Chiaroscuro*-Effekte die Konflikte und Stimmungen vertiefen; gelegentlich erzeugt

sanfte Beleuchtung eine Atmosphäre von warmem Sonnenschein oder weichem Mondlicht. Besondere Aufmerksamkeit aber wurde der Farbe zuteil. Der Regisseur Rouben Mamoulian arbeitete intensiv mit den Technicolor-Farbberatern Natalie Kalmus und Morgan Padelford, dem Ausstatter Richard Day und den Kameraleuten Ray Rennahan und Ernest Palmer zusammen, um dem Werbeslogan »In glorious Technicolor« gerecht zu werden – was ihnen einen Oscar für die Farbfilm-Kinematografie und eine Nominierung für die Ausstattung in Farbe eintrug. In dieser Hinsicht ist dem Film nichts vorzuwerfen. »Indeed«, schreibt Filmhistoriker Richard Koszarski, »the color design here is so memorable that one tends to forget the narrative and remember only such electrifying chromatic effects as the scarlet mouth of Rita Hayworth.«¹ So scheint es auch dem Publikum der 1940er Jahre ergangen zu sein, das den Film begeistert aufnahm.

BLOOD AND SAND ist ein Remake des berühmten gleichnamigen Stummfilms von Fred Niblo (USA 1922), in dem Rudolph Valentino die Hauptrolle spielte. Die Rolle des Protagonisten knappe 20 Jahre später mit dem etwas steifen, wenn auch samtägigen

» We, the makers of colour films, are actually painters. We are painting with light, painting stories, characters, ideas and emotions. «

Rouben Mamoulian,
Regisseur

BLOOD AND SAND (KÖNIG DER TOREROS, Rouben Mamoulian, USA 1941), Rita Hayworth und Tyrone Power

»» To what better source of inspiration could we turn than to the greatest masters of painting? ««

Rouben Mamoulian, Regisseur

Tyrone Power zu besetzen, lag bei dessen großer Beliebtheit nahe, doch reichte weder sein Talent noch sein Charisma an das Valentinos heran. Ob Rouben Mamoulian mit Fred Niblo in direkte Konkurrenz treten wollte, ist fraglich – es genügte wahrscheinlich, dass der Titel dem zeitgenössischen Publikum bekannt war und Assoziationen weckte, um dem Film besondere Aufmerksamkeit zu sichern. Auch ist nicht ausgemacht, ob der Regisseur die Rolle der Mutter mit der Stummfilm-Ikone Alla Nazimova besetzte, um an die legendäre Film-Ära der 1920er Jahre zu erinnern. In ihrer masochistischen, allzu süßlichen Rolle ist sie kaum mit der ehemals eigenwilligen Künstlerin zusammenzubringen.

Die Handlung der beiden Filme ist nicht durchgehend identisch – schon wegen der Einführung des sogenannten *Production Code*, der freiwilligen Selbstkontrolle Hollywoods, die ab 1930 eine strengere Zensur von erotischen Szenen vorsah. Doch beide folgen derselben literarischen Vorlage, dem spanischen Roman *Sangre y arena* von Vicente Blasco Ibáñez aus dem Jahr 1908. Der altmodisch wirkende Charakter der Handlung mag sich daraus erklären.

Der Film handelt von dem jungen Torero Juan Gallardo (Tyrone Power) aus armen Verhältnissen, der sich schon als Kind heimlich im Stierkampf übt. Er zieht mit einer Gruppe von Freunden nach Madrid, wird professioneller Torero, auch wenn er Rückschläge hinnehmen muss, kehrt in seine Heimatstadt Sevilla zurück, heiratet seine erste Liebe Carmen (Linda Darnell), wird reich und berühmt. Doch er vermag seinen Status nicht zu halten. Er lässt sich von einer reichen Witwe (Rita Hayworth) verführen, was seine Ehe zerstört. Juan wird jedoch bald zugunsten eines attraktiveren Rivalen (Anthony Quinn) sitzen gelassen. Er gibt sich dem Alkohol hin und verliert durch Verschwendung und Unverstand sein Vermögen. Kurz darauf wird sein Freund Nacional (John Carradine) tödlich von einem Stier verletzt. Auf diesem Tiefpunkt kommt es zur Wendung: Carmen verzeiht Juan, und er betritt erneut die Arena. Doch diesmal gelingt es ihm nicht, den Stier zu töten. Schwer verwundet stirbt

er in den Armen seiner Gattin. Eine klischeehafte Geschichte, wie sie der Schriftsteller Robert Ruark in einer Kolumne über *bullfight books* zusammengefasst hat: »poor boy makes good as matador, gets spoiled by success, drinks too much and-or takes up with ruinous women; loses his courage and catches himself on a horn.«²

Rouben Mamoulian war ein fantasievoller, vielseitiger, wenn auch umstrittener, streitbarer und großspuriger Film- und Theaterregisseur.³ 1929 schuf er für sein Spielfilmdebüt, den frühen Tonfilm APPLAUSE (APPLAUS), eine innovative Tonspur, indem er die Geräuschkulisse New Yorks in den Filmtönen integrierte, was zum damaligen Zeitpunkt einzigartig war. Für BECKY SHARP, einen der ersten Technicolor-Spielfilme, entwickelte er 1935, gemeinsam mit dem Art Director Robert Edmond Jones, eine Farbdramaturgie, die als kreativer Umgang mit dem noch wenig erprobten Drei-Farben-Verfahren in die Filmgeschichte einging. Schon damals arbeitete er mit dem Kameramann Ray Rennahan zusammen, der bereits den exotischen Kurzfilm LA CUCARACHA (Lloyd Corrigan, USA 1934) im neuen Verfahren fotografiert hatte. Auch hatte Rennahan mit dem vorangegangenen Zwei-Farben-Technicolor sein Können bewiesen: In Michael Curtiz' DOCTOR X (USA 1932) und MYSTERY OF THE WAX MUSEUM (USA 1933) war es gelungen, aus den beiden Tönen Tomatenrot und Blaugrün überzeugende, fast natürliche Farbwirkungen zu erzielen. In BECKY SHARP ging es nun darum, »the dramatic and emotional effectiveness of the story«⁴ mithilfe der Farbe zu stärken. Wie Mamoulian weiter ausführt, ließ er eine zunächst in blassen, überwiegend grauen und blauen Tönen gehaltene Szene im Augenblick einer Panik sukzessiv in Orange und schließlich in Rot umschlagen.⁵ Außerdem beschäftigte er sich eingehend mit der Symbolwirkung der Farben – auch wenn die Gleichsetzung von Weiß für Reinheit, Blau für Melancholie oder Gelb für Wahnsinn aus heutiger Sicht eher küchenpsychologisch anmutet.

Für BLOOD AND SAND entwickelte Mamoulian ein weiteres Farbkonzept, das auf der Anlehnung der Film-

bilder an die klassische spanische und italienische Malerei beruhte. Dies sollte dem Film einerseits lokales Flair verleihen, andererseits künstlerische Gestaltungsweisen einbringen – Ziel war, von den alten Meistern zu lernen, um die Szenen zu beleben, zu schönen und zu hispanisieren. Zudem mag der Bezug auf die europäische Kultur auch zur Nobilitierung der vielfach von der Kritik geschmähten Wendung der US-amerikanischen Filmindustrie zur Farbe gedient haben. Man litt

aufseiten Hollywoods ohnehin daran, dass die »siebte Kunst« des Filmemachens nicht als gleichwertig anerkannt wurde, und zudem stand Farbe kulturell nicht hoch im Kurs.⁶ Besonders der Farbfilm wurde anfangs immer wieder als Beweis für die Vulgarität und das Banausentum Hollywoods gewertet. So lag es nahe zu zeigen, dass sich die Ästhetik der alten Meister mit jener des Farbfilms vereinbaren ließ. Dabei war nicht intendiert, bestimmte Gemälde zu kopieren; vielmehr

BLOOD AND SAND (KÖNIG DER TOREROS, Rouben Mamoulian, USA 1941)



Knabe mit Hund von Bartolomé Esteban Murillo, ca. 1650-1655

wollte sich Mamoulian allgemein von ihrer Farbpalette und dem Einsatz des Lichts inspirieren lassen.

In einem Aufsatz hat Rouben Mamoulian seine Vorbilder dargelegt: Bartolomé Esteban Murillo, Francisco de Goya, El Greco, Diego Velázquez, Joaquín Sorolla⁷, aber auch venezianische Maler wie zum Beispiel Tizian. Bestimmte Maler standen jeweils für bestimmte Szenen Pate, die in Atmosphäre und Sujet den Gemälden entsprachen. Der Gedanke, dass solche Anleihen auch als Anmaßung oder Plagiat aufgefasst werden könnten, kam Mamoulian nicht, doch er hütete sich durchaus, allzu pastichehaft zu verfahren. Zugleich sollte, wie bereits für BECKY SHARP geplant, auch in BLOOD AND SAND die psychologische Wirkung der Farbe zur Geltung kommen. Ein vielseitiges Konzept also, das wohlüberlegt und präzise in die Tat umgesetzt wurde und im Folgenden anhand von ausgewählten Szenen genauer betrachtet werden soll.

Die Straßensjungen

Bevor Juan mit seinen Kumpanen nach Madrid aufbricht, treffen sie sich auf dem Markt, stibitzen Obst und raufen miteinander. Die Jungen werden teils in Großaufnahme, teils in der Gruppe vorgestellt. Unübersehbar knüpft der Film an Murillos Genrebilder von Kindern an, wie sie am Straßenrand Melonen und Trauben essen oder mit Würfeln spielen. Ihre hübschen, ausdrucksvollen Gesichter mit den großen Augen kontrastieren mit der malerisch abgerissenen Kleidung, die mit weichem Pinsel aufgetragen ist und sich gegen die glatte Haut abhebt. Vermischte warme Brauntöne und getrübbtes Weiß dominieren diese Gemälde, und im Hintergrund ist meistens, leicht verschwommen oder dunstig, fleckiges Gemäuer zu sehen.

Mamoulian wählt junge Schauspieler mit pausbakigen Gesichtern, ähnlich den Modellen, die Murillo bevorzugte, kleidet sie in ebensolche Lumpen und positioniert sie gleichfalls vor Wänden, von denen die Farbe abblättert oder streifig und modrig zergeht. Darüber hinaus hatte er am Set stets Pinsel und Spraypistole



mit einer Vielzahl von Farben zur Hand, um Kleidung und andere Objekte farblich altern zu lassen, klare Farben zu brechen, Patina zu schaffen und so in die Szene einzugreifen. Auch an anderen Stellen des Films trübte Mamoulian vor allem das Weiß, sodass mitunter der Augapfel eines Schauspielers die hellste Stelle der Bildkomposition bildet. Streifige Eingriffe in unifarbene Kleidung sind vor allem auf der beige Weste eines Jungen zu erkennen, der als Rückenfigur im Kreis um seine raufenden Freunde steht. Unverkennbar erinnert die Weste an ein ähnliches Kleidungsstück auf einem Gemälde Murillos. Auch die Mauer im Hintergrund der Rauferei ist auf typische Weise gealtert; doch hier fällt der Eingriff weniger auf, da solche Mauern ohnehin getüncht sind und mit der Zeit verwittern.



BLOOD AND SAND (KÖNIG DER TOREROS, Rouben Mamoulian, USA 1941), Ted Frye

Welches Geheimnis er den Gemälden abschaut, erläuterte Mamoulian in einem Interview: »When you look at an El Greco painting or any painting for that matter, you say, he wears a red cape. It really isn't red, it has red in it. It also has purple, blue and green.«⁸ Mamoulian versuchte also, mit der Spraypistole eine malerische Technik in den Film zu übertragen; er mischte die Hauptfarbe eines Objekts durch kleine Dosen anderer Töne auf, um mehr Vitalität, aber auch mehr malerische Qualität zu erzielen – eine originelle Herangehensweise, die in dieser Form und mit dieser Intention jedoch keine Nachfolge gefunden hat.

In einer späteren Szene, dem vornehmen Diner bei Doña Sol, wird die Farbe weitgehend zurückgenommen: Schwarz, Weiß, Creme und Inkarnat bestimmen das

Ambiente. Da die florale, grünblättrige Tischdekoration Mamoulians Konzept störte, ließ er die Blätter schwarz übersprayen⁹ und nimmt damit Michelangelo Antonionis Idee in IL DESERTO ROSSO (DIE ROTE WÜSTE, I/F 1964) vorweg, mit Farbe in die Natur einzugreifen, um sie der Stimmung anzupassen.¹⁰ Allerdings bleibt er mit solchen Eingriffen weitgehend im Rahmen des Illusionären; sie sind für die Zuschauer so gut wie unsichtbar.

In seinen Interviews und Texten hat sich Mamoulian häufig mit einem Maler verglichen, der sein Bild eigenhändig und nach Maßgabe seines Genies gestaltet. Dies mag eine Metapher und wiederum ein Nobilitierungsversuch sein – immer wieder ist auch von »artist« die Rede, wenn der Regisseur auf sich selbst zu sprechen kommt.

BLOOD AND SAND (KÖNIG DER TOREROS, Rouben Mamoulian, USA 1941), J. Carrol Naish und Tyrone Power



Maria mit dem Kind, Johannes dem Täufer und einem Stifter von Tizian, ca. 1520



Die Arena

Gern betont BLOOD AND SAND die beiden Farben, die schon der Titel suggeriert. Der Sand der Stierkampfarena schimmert in der starken Sonne, und Rot ist die Farbe der Muleta, mit der die Matadore die Tiere reizen, bevor sie sie töten. Daneben sind auch zweiseitige, rosa-rot-goldgelbe Tücher im Einsatz, vor allem in den Anfangsphasen eines Stierkampfes. Rot und Gold sind auch manche der prächtigen Kostüme der Toreros – sie wurden nach authentischen Vorlagen geschneidert.

In einer lang ausgekosteten Szene ist zu sehen, wie Tyrone Power für seinen Auftritt vorbereitet und eingekleidet wird. Der Film schwelgt in der Fülle der Stoffe und ihrer Farben. Hier stand, wie Mamoulian verrät¹¹, vor allem Tizian Pate mit seinen wunderbar gebauschten, gestauchten oder in Falten fließenden Gewändern. Das leuchtende Blau, Rosarot und Gold großer Tücher, die sich vor Juan über die Stufen ergießen, scheinen in manieristischer Art als ästhetischer Selbstzweck ausgebreitet. Die rote Schärpe, die um seine Taille gewickelt wird, setzt einen lebhaften Gegenakzent. An den Wänden des Zimmers hängen Stierkampfplakate und ein monumentaler Stierkopf, die das folgende Geschehen vorwegnehmen.

Zur Arena führen dunkle Gänge, an deren Ende der sonnenüberflutete Sand in gleißendem Licht zu sehen ist. Um den Kontrast voll auszuschöpfen, wurde hier auf künstliches Licht verzichtet, sodass die Figuren – und der Stier, der durch einen solchen Tunnel in die Arena stürmt – in sozusagen natürlichem *Chiaroscuro* erscheinen.¹² Diesem Effekt kommt zugute, dass die Farben im damaligen Technicolor-Verfahren leicht ins Schwarz abgleiten konnten, sobald zu wenig Licht herrschte: ein im Grunde unschöner Effekt, der in BLOOD AND SAND jedoch zum Vorteil gewendet wird. Denn nur jene Bereiche des Filmbildes, auf die Licht fällt, erstrahlen in Farbe, während der Rest in Unheil verkündendem Dunkel bleibt. Auch an anderen Stellen verließ sich Mamoulian auf die Wirkung des Schwarz, das er – ebenso wie Grau und Weiß – als Farbe verstand¹³, während andere Filmemacher

Schwarz eher zu vermeiden suchten, um vor allem das Spektrum des Regenbogens zur Geltung zu bringen.

In den eigentlichen Stierkampfsszenen geht es weniger um die Begegnung mit dem Stier – hier verfuhr man vorsichtig, da Tyrone Power während der Filmproduktion keiner Gefährdung ausgesetzt werden durfte. Entweder werden Stier und Star jeweils allein im Bildausschnitt gezeigt, oder Power wird als Rückenfigur gedoubelt. Manchmal fliegt die Kamera auch in weiter Distanz nach oben, sodass das Geschehen nur noch als Miniatur zu sehen ist. Das große Rund der Tribüne ist mit Zuschauern bestückt, die im Wechsel ins Bild kommen. Manche dieser Aufnahmen sind im Freien entstanden und entsprechend verblasst: Im Drei-Farben-Technicolor fiel die Sättigung der Farben mit dem Abstand zur Kamera deutlich ab, ein Problem, dem man durch eingestreute Studioaufnahmen begegnete.¹⁴ Dabei wurde an Farben-



Infanta Margarita von Diego Velázquez, 1653



pracht nicht gespart, sodass den Toreros in ihren opulenten Kostümen ein buntes Publikum gegenüber sitzt. Rita Hayworth befindet sich als begeisterte Zuschauerin in der ersten Reihe. An ihrer Kleidung fällt (nicht nur in dieser Szene) ein Effekt auf, der in Hollywood als *split complementaries* bezeichnet wurde: Je zwei rechts und links von der Primärfarbe im Spektrum liegende, eigentlich dissonante Nuancen treffen aufeinander, um der Farbkomposition mehr Biss zu verleihen, beispielsweise Lila und Orange oder, wie hier,

das nach Rot tendierende Blau des Kleides und der blaugrüne Schleier.¹⁵ Der Femme-fatale-Charakter der Hayworth wird mal auf solche Weise, mal durch rote, krallenhafte Fingernägel unterstrichen.

Mamoulia bezog sich in diesem Segment auf den Maler Francisco de Goya, dessen Umgang vor allem mit den Farben Rot und Goldgelb er aufgriff. Daneben haben Goyas Radierungen zum Stierkampf, die er in der Serie *Tauromaquia* 1816 veröffentlichte, die Bildkompositionen in der Arena inspiriert.

Der Palast der Rita Hayworth

Doña Sol, die von Hayworth verkörperte Femme fatale, lebt in einem prächtigen Palast. Nicht nur zieren zwei berühmte Mädchen-Porträts von Diego Velázquez dessen Wände und setzen Mamoulia's Dialog mit den spanischen Meistern fort – auf die Bilder an den Wänden gilt es allenthalben in diesem Film zu achten –, auch die Einrichtung ist den Interieurs seiner Gemälde atmosphärisch nachempfunden. Um möglichst authentisch zu wirken, wurde außerdem der von Arkaden flankierte Patio einem der Innenhöfe des Alcázar nachgebildet, dem im maurischen Stil gehaltenen Königspalast von Sevilla.

Die nächtliche Szene gewinnt durch das Schattenspiel tropischer Gewächse zusätzliches Flair. Reich mit filigranem Dekor überzogene, arabische Hufeisenbögen, deren Innenlaibung gezahnt ist, werden von grazilen Doppelsäulen gestützt; sie sind nachtblau bis violett beleuchtet, gerade so hell, dass sich die Schatten darauf abzeichnen. Hinter einem sprühenden Brunnen sitzt das Paar – Doña Sol im hellen Kleid mit rotem Mund und roten Fingernägeln, vor sich ein Tischchen, auf dem rote Schachfiguren und ein Rosenstrauß weitere Akzente setzen. Ihr gegenüber lehnt sich Juan Gallardo in seinen Sessel, fasziniert, aber zugleich zu müde, um ihr Avancen zu machen, versunken im feierlich dunklen Anzug. Während Doña Sol ein spanisches Lied zur Gitarre vorträgt – der sirenenhafte Gesang ist von einer mexikanischen Sängerin gedoubelt¹⁶ –, schläft Juan im Duft der Blüten und seiner Zigarre ein, überwältigt von den Reizen, die ihn betören sollen.

Kamera und Dekor spielen auf bewundernswerte Weise zusammen. Die nächtliche Szene ist perfekt illuminiert, um die Atmosphäre von Luxus und sich auflösender Hitze einzufangen, und suggeriert romantisches Mondlicht. Während andere *Day-for-night*-Szenen des Films weniger überzeugen – insbesondere die frühe Episode, als sich der junge Juan in die Arena schleicht –, ist hier die Balance zwischen schwelgerischer Künstlichkeit und südlicher Abendstimmung vollauf gelungen.



Christus am
Kreuz von El Greco,
ca. 1600-1610

Tod eines Toreros

BLOOD AND SAND ist voller Todesantizipationen. Schon der Vater des Protagonisten ist als Stierkämpfer ums Leben gekommen, und Frau und Mutter versuchen immer wieder, Juan von seiner gefährlichen Karriere abzuhalten. In einer kleinen Kapelle, die der Arena angegliedert ist, pflegen die Toreros vor dem Auftritt zu beten.

Die Kapelle ist in kühlen Farben gehalten, über dem Altar hängt ein lebensgroßer Christus am Kreuz. In einem Interview weist Mamoulia darauf hin, dass er die Bemalung dieser Szene eigenhändig mithilfe seiner Kollektion von Spraydosen vornahm: »I painted the crucifix green, and blue, and grey, and before I knew it, the thing looked monstrous.« Und er fügt an,

dass er das Licht grün habe filtern lassen, um den Gesichtern der anwesenden Toreros einen ungesunden Teint zu verleihen.¹⁷ Sowohl die Farbgebung als auch die lebensgroße Christus-Skulptur sind einem berühmten Gemälde von El Greco nachempfunden. Der überlängte Körper am Kreuzifix weist die für den Maler typische Verzerrung auf. Pinselstriche an der Wand, vor allem um die Christus-Figur, wirken malerisch überzogen und ebenfalls vertikal gelängt. Das Gesicht Christi erscheint durch die Streckung transzendent und unnahbar im Schmerz – ein düsterer Ort, der wenig Trost und Zuversicht gewährt, aber den Ernst der Gefahr und das Bewusstsein der Stierkämpfer unterstreicht, dass sie dem Tod ins Auge sehen.

Erstes Opfer des Stierkampfes ist Nacional, einer der Gefährten Juan Gallardos. Tödlich verletzt wird er aufgebettet. Plötzlich erkennt man, dass seine Züge – die Züge des Schauspielers John Carradine – in der Agonie des Todes dem Christus-Gesicht aus der Kapelle gleichen. Die Ähnlichkeit ist erstaunlich: Christus sieht aus wie John Carradine, die hagere Gestalt von Carradine wie eine El-Greco-Figur. In einer späteren Szene, kurz bevor der Tod auch Juan ereilt, wird er die Ähnlichkeit seines Freundes mit dem Gekreuzigten ansprechen, damit sie dem Publikum keinesfalls entgeht. Die Körperhaltung des sterbenden Nacional tut ein Übriges: Wie ans Kreuz geschlagen hält er die Arme ausgebreitet.

Der leidenschaftliche Paso Doble

Gegen Ende des Films wird Juans erotische Niederlage besiegelt. Die Szene zeigt ihn mit Doña Sol, die in einem dunklen, juwelenbestückten Überwurf an seiner Seite ins Lokal tritt. Noch scheint alles in Ordnung. Doch kaum hat man Platz genommen, wirft Hayworth die dunkle Hülle zurück und offenbart ein aufreizendes Dekolleté über einem grellen pinkfarbenen Abendkleid. Sie setzt sich so mit einem Schläge von Juan ab, der eher unscheinbar im dunklen Anzug neben ihr sitzt. Nur sein rot gefüttertes Cape weist auf

die glanzvollen Auftritte als Matador hin. Der Film greift hier eine Farbstrategie auf, die bereits in einer früheren Szene auffiel: Als man in der Eisenbahn zum ersten Mal den erwachsenen, nun von Tyrone Power verkörperten Juan sieht, wird er in einer plötzlichen Nahaufnahme vor seiner blutroten Muleta gezeigt, gegen die er den Kopf gelehnt hat. Mamoulian erklärt zu dieser *mise-en-scène*, dass die Aufnahme kurz gehalten werden müsse, weil das Rot, das den Bildausschnitt dominiert, zu intensiv sei – ein Prinzip, das er normativ formuliert.¹⁸ De facto allerdings steht die Einstellung aufdringlich lange, länger als dramaturgisch zu rechtfertigen ist, und sie widerspricht, ebenso wie das exzessive Pink des Kleides, Mamoulians eigenem Credo: »Color should not mean gaudiness. Restraint and selectivity are the essence of art.«¹⁹

Das pinkfarbene Kleid kommentiert Mamoulian hingegen nicht, und die Farbstrategie funktioniert hier auch auf andere Weise. Doña Sols gewagtes Kleid, von dem sie zunächst nur ein kleines Stück enthüllt hat, wird im Folgenden, als sie der Rivale Juans, der Stierkämpfer Manolo, zum Tanz auffordert, in voller Opulenz sichtbar. Manolo, dargestellt von einem unwiderstehlichen, wenn auch etwas öligen Anthony Quinn, tanzt in eleganter Leidenschaft mit Rita Hayworth. Als Gerücht wird berichtet, dass die beiden während der Dreharbeiten eine Affäre hatten, und selten im Verlauf der Filmgeschichte wurde die Anziehungskraft zweier Darsteller füreinander so offensichtlich ausgespielt. Nun versteht man, warum es bei der Verführung Juans/Tyrone Powers durch die Femme fatale so wenig knisterte, ihre Umarmungen so steif wirkten. Und man fragt sich, weshalb die Rolle des Juan nicht mit Anthony Quinn besetzt wurde. In der Tat soll Darryl F. Zanuck, der Produzent von BLOOD AND SAND, später im Sinn gehabt haben, Quinn als neuen Valentino aufzubauen.²⁰

Das Pink des ausschwingenden Abendkleides dominiert zunächst den Bildausschnitt, da seine ungebremste Leuchtkraft im gedämpften Licht des Lokals umso stärker ins Auge springt. Doch der zunehmend leidenschaftliche Tanz bindet die Aufmerksamkeit mehr



BLOOD AND SAND (KÖNIG DER TOREROS, Rouben Mamoulian, USA 1941), Anthony Quinn und Rita Hayworth



und mehr, gegen die unmittelbare Sinnlichkeit des Paares tritt die aufdringliche Farbe in den Hintergrund. Quinn tanzt mit geballtem Muskeltonus, Hayworth leichtfüßig und geschmeidig. Der Paso Doble ist ein raumgreifender Schautanz, dem die Gesten des Stierkampfes eingeschrieben sind. Die Rolle des Tänzers entspricht dem Torero, der weibliche Part dem Tuch, das mit geschickter Bewegung vom Körper abgeschwenkt wird. Quinn geriert sich auch ganz als Stierkämpfer, führt Hayworth allerdings enger, als dies beim Paso Doble üblich ist.

Juans rotes Seidenfutter, der Hinweis auf seine Muleta, hat sich auf einen schmalen Streifen reduziert, als er verbittert das Lokal verlässt.

Filmische Farbe und Farbe in der Malerei

Dass Filmemacher auf die Idee kommen, sich von der bildenden Kunst, von Stichen, Zeichnungen und Gemälden inspirieren zu lassen, liegt nahe. Schon früh kam es zu intermediären Anleihen und Zitaten, man kopierte eine Bildkomposition oder orientierte sich an alten Bildern, um die Atmosphäre einer historischen Epoche zu treffen. Außerdem dienten und dienen Kunstwerke dazu, sich über eine geplante Inszenierung zu verständigen – anhand eines Gemäldes lässt sich gut diskutieren, wie etwa das Licht gesetzt werden soll.²¹ Im deutschen Expressionismus ist der Einfluss der Caravaggio- oder Rembrandt-Beleuchtung allenthalben präsent, auch wenn die Bilder monochrom sind. Besonders in F. W. Murnaus FAUST (D 1926) kommt das malerische *Chiaroscuro* exzessiv und virtuos zur Geltung, während in seinem NOSFERATU (D 1922) die Maler der deutschen Romantik Pate standen.²² Doch erst das Verfahren des Drei-Farben-Technicolor machte es möglich, sich nicht nur an der Lichtführung, sondern auch an der Palette der Maler zu orientieren.

Mamoulian hat seine Anlehnung an berühmte Gemälde in dem Kleinstadt-Melodram SUMMER HOLIDAY von 1948 fortgesetzt. Hier waren es dezidiert US-amerikanische Künstler, an denen sich seine Gestaltung

orientierte: Grant Wood zum Beispiel, oder Thomas Hart Benton und John Steuart Curry.²³ Ähnlich verfuhr John Ford, als er sich für SHE WORE A YELLOW RIBBON (DER TEUFELSHAUPTMANN, USA 1949) von den Western-Malern Frederic Remington und Charles Marion Russell inspirieren ließ²⁴; John Huston wiederum orientierte sich in MOBY DICK (USA 1956) an alten maritimen Stichen, um deren grafischem Filigran und sparsamer Sepia- und Blau-Kolorierung zu entsprechen. Von anderer Art sind die Anklänge an Henri de Toulouse-Lautrec im Tanzfinale von Vincente Minnellis AN AMERICAN IN PARIS (EIN AMERIKANER IN PARIS, USA 1951)²⁵ und die zahlreichen Filmbiografien über Maler, wie John Hustons MOULIN ROUGE (USA 1952) oder Vincente Minnellis LUST FOR LIFE (VINCENT VAN GOGH – EIN LEBEN IN LEIDENSCHAFT, USA 1956). Hier ging es vor allem darum, Toulouse-Lautrecs plakative Flächen aus Uni-Farben, Schwarz und Weiß, respektive den Pinselstrich und die spezifische Palette van Goghs filmisch zu imitieren. Dass aus solchen Zitaten ein Dialog zwischen Film und Malerei entstehen und reflektiert werden kann, hat nicht zuletzt Jean-Luc Godard in PASSION (F/CH 1982) gezeigt. Darin wird keine eigentliche Geschichte erzählt, sondern Godard konstruiert und dekonstruiert in postmoderner Weise filmische *Tableaux vivants*, in denen bestimmte Gemälde von Francisco de Goya, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Eugène Delacroix, El Greco und Antoine Watteau nachgestellt werden.²⁶

Solche Komplexität ist freilich nicht Mamoulians Sache, der einer anderen Epoche und anderen Kultur angehörte. Sein Vorgehen wirkte im Vergleich eher schlicht. Für Rouben Mamoulian erfüllte die Anleihe bei der Malerei einen doppelten Zweck: Zum einen diente sie der Ästhetisierung und atmosphärischen Aufbereitung der Bilder, die er effektiv und schwelgerisch in Szene setzte; zum anderen förderte sie die künstlerische Aufwertung des Films – *künstlerisch* im Rahmen und im Sinne Hollywoods. Dass damit nicht zuletzt die Aufwertung der eigenen Person als Künstler verbunden war, belegen Mamoulians Texte und die Interviews, die zu geben er nicht müde wurde.

1 Richard Koszarski: *Hollywood Directors 1941-1976*. New York 1977, S. 14.

2 Robert Ruark: »There Are Enough Bullfight Books Already, Thank You«. In: *The Victoria Advocate*, 12.11.1958, S. 4.

3 Zur Biografie und Karriere von Mamoulian vgl. den Essay von Adrian Danks: »Rouben Mamoulian«. In: *Senses of Cinema*, Nr. 42, Februar 2007. (<http://sensesofcinema.com/2007/great-directors/mamoulian/> [letzter Zugriff: 17.12.2014]). Außerdem Tom Milne: *Rouben Mamoulian*. London 1969; und Mark Spergel: *Reinventing Reality. The Art and Life of Rouben Mamoulian*. Metuchen/London 1993. Nützlich ist auch folgender Band, der viele Texte, Kritiken und Interviews in Übersetzung enthält: Antje Goldau/Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Rouben Mamoulian. Eine Dokumentation*. Berlin 1987.

4 Vgl. Mamoulian: »Colour and Light in Films«, a. a. O., S. 74 f.; außerdem Rouben Mamoulian: »Some Problems in the Direction of Color Pictures« [1935]. In: Richard Koszarski: *Hollywood Directors 1914-1940*. London u. a. 1976, S. 291 f.

5 Vgl. Scott Higgins: *Harnessing the Technicolor Rainbow. Color Design in the 1930s*. Austin 2007. Die Monografie unterzieht sowohl LA CUCARACHA wie auch BECKY SHARP einer genauen Farbanalyse. Vgl. außerdem den Beitrag von Scott Higgins in diesem Band.

6 Vgl. David Batchelor: *Chromophobia*. London 2000.

7 Vgl. Mamoulian: »Controlling Color for Dramatic Effect«, a. a. O., S. 19.

8 Vgl. Mamoulian im Interview mit James R. Silke. In: ders.: *Rouben Mamoulian. »Style is the Man«*. Hg. v. Center for Advanced Film Studies des AFI, Washington 1971, S. 15.

9 Vgl. »»Painting the Leaves Black«. Rouben Mamoulian Interviewed by David Robinson«. In: *Sight and Sound*, Jg. 30, Nr. 3, Sommer 1961, S. 123-127, hier S. 127.

10 Vgl. Angela Dalle Vacche: »Michelangelo Antonioni's *Red Desert*: Painting as Ventriloquism and Color as Movement [Architecture and Painting]«. In: dies./Brian Price (Hg.): *Color. The Film Reader*. New York/London 2006, S. 183-191.

11 Vgl. Mamoulian: »Controlling Color for Dramatic Effect«, a. a. O., S. 19 f.

12 Vgl. den Audio-Kommentar von Kameramann Richard Crudo, der im Bonusmaterial der DVD die Farb- und Lichteffekte

erläutert (The Silver Screen Collection, Odeon Entertainment, 2012).

13 Vgl. Mamoulian: »Colour and Light in Films«, a. a. O., S. 70.

14 Vgl. Crudos Audiokommentar, a. a. O.

15 Vgl. Leatrice Eiseman/Lawrence Herbert: *The PANTONE Book of Color. Over 1000 Color Standards. Color Basics and Guidelines for Design, Fashion, Furnishings ... and More*. New York 1990, S. 18.

16 Rita Hayworth war keine talentierte Sängerin. Doch während man in Hollywood meist eine Singstimme zu finden suchte, die der Sprechstimme der Schauspieler entsprach, passt der helle Sopran in diesem Fall kaum zur Persona der Hayworth. Im späteren Film GILDA (Charles Vidor, USA 1946) wurden ihre Lieder dagegen perfekt von Anita Ellis gedoubelt.

17 Vgl. James R. Silke, a. a. O., S. 14 f.

18 Vgl. Mamoulian: »Controlling Color for Dramatic Effect«, a. a. O., S. 24.

19 Vgl. Mamoulian: »Some Problems in the Direction of Color Pictures«, a. a. O., S. 293.

20 Vgl. Dennis Belafonte/Alvin H. Marill: *The Films of Tyrone Power*. Secaucus 1979, S. 107.

21 Ähnlich verfährt der Kameramann Henri Alekan in seinem Buch *Des lumières et des ombres* (Paris 1984), wenn er Bilder aus der Kunstgeschichte heranzieht, um den Einsatz des Lichts zu demonstrieren.

22 Zu FAUST vgl. Lotte H. Eisners Kapitel »Höhepunkt des Helldunkels«. In: dies.: *Die dämonische Leinwand* [1955], überarb. Neuauf. Frankfurt am Main 1975, S. 295-307; zu NOSFERATU vgl. Angela Dalle Vacche: »Murnau's NOSFERATU. Romantic painting as horror and desire in expressionist cinema«. In: *Post Script*, Jg. 14, Nr. 3, 1995, S. 25-36.

23 Vgl. Mamoulians Erläuterung zu diesem Film in »Painting the Leaves Black«, a. a. O., S. 127.

24 Vgl. auch den Beitrag von Heather Heckman in diesem Band.

25 Vgl. die präzise Analyse des Films in: Susanne Marschall: *Farbe im Kino*. Marburg 2005, S. 358-364 und 369.

26 Vgl. Joachim Paech: *Passion oder: Die EinBILDungen des Jean-Luc Godard*. Frankfurt am Main 1989.