

Jelena Rakin

Film Farbe Fläche

Ästhetik des kolorierten Bildes
im Kino 1895–1930



SCHÜREN

ZÜRCHER FILMSTUDIEN 44

Jelena Rakin
Film Farbe Fläche

ZÜRCHER FILMSTUDIEN

BEGRÜNDET VON CHRISTINE N. BRINCKMANN

HERAUSGEGEBEN VON

JÖRG SCHWEINITZ UND MARGRIT TRÖHLER

BAND 44

JELENA RAKIN

FILM FARBE FLÄCHE

**Ästhetik des kolorierten Bildes
im Kino 1895–1930**

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der
Universität Zürich im Herbstsemester 2018 auf Antrag der Promotions-
kommission Prof. Dr. Jörg Schweinitz (hauptverantwortliche Betreuungsperson) und Prof. Dr. Frank Kessler als Dissertation angenommen.

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur
Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Publiziert von
Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 • D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Jelena Rakin 2021
Alle Rechte vorbehalten
Lektorat: Andrea Beutlhauser / Christina Walker / Marc Frank /
Philipp Brunner
Gestaltung: Erik Schüßler
Umschlaggestaltung: Bringolf Irion Vögeli GmbH, Zürich
Gesamtherstellung Schüren Verlag GmbH, Marburg
ISBN (Printausgabe) 978-3-7410-0344-8
ISBN (Open Access ebook) 978-3-7410-0343-1
DOI: 10.23799/9783741003431



Das vorliegende Werk steht unter einer Creative Commons CC BY-NC-ND 3.0-Lizenz.
Sie dürfen das Werk für nichtkommerzielle Zwecke vervielfältigen, verbreiten und
öffentlich zugänglich machen. Sie müssen dabei den Namen des Autors nennen. Das
Werk darf nur bearbeitet oder in anderer Weise verändert werden, wenn Sie es nicht
verbreiten. Eine Zusammenfassung der Lizenz und den Lizenztext finden Sie unter
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.de>.

Inhalt

Dank	9
Einleitung	11
Ostentative Oberfläche	11
Zur Gliederung der Studie	15
Stand der Forschung	16
Methodisches	19
Das farbige Bild im filmtheoretischen Kontext der Stummfilmzeit	21
Kulturelle und kunstsoziologische Kontexte des farbigen Filmbildes um 1900	27
I.	
Serpentinentanzfilme – Farbe, Fläche, Materialität	31
Farbe und Stofflichkeitseindruck	33
Die Bildspannung und der doppelte Charakter des Bildes – einige Konzepte aus Kunstphilosophie und Bildwissenschaft	38
Materialität des filmischen Bildträgers	44
Farbspannung als ein ‚Aufeinander‘ und ‚Ineinander‘ der Bildschichten in Serpentineanzfilmen	47
Kolorit als Inkarnat	50
Die Frau als Fläche für die Farbe – Das Kostüm als Double der Leinwand	54
Farbe und unbeständige Körper in LA DANSE DU FEU und LOÏE FULLER	59
Farbe und Materialität in der Moderne	63
II.	
Trickfilme und Féerien – Schichtungen und Transparenzen des kolorierten Bildes im frühen Kino	69
Schichtung als Grundprinzip des Filmbildes	71
Ästhetik der Schichtung als Attraktion der Bildmaterialität	74
Mehrfachbelichtungen im kolorierten Bild und die selbstreflexiven Tendenzen des frühen Kinos	75

Manipulation des Bildes als Gegenstand der Fotografie- und Filmhandbücher um 1900	80
Kolorierter Trickfilm, transparente Motive und die Bildschichtung durch Mehrfachbelichtung	84
L'HALLUCINATION DE L'ALCHIMISTE (1897)	84
LE CHAUDRON INFERNAL (1903)	86
Dekor in der Mise en Scène als Bildschicht	88
LA LÉGENDE DE RIP VAN WINKLE (1905)	93
LE PALAIS DES MILLE ET UNE NUITS (1905)	96
Geflechte der Bildebenen: Dekor, Einbelichtung und Kolorierung	99
LE ROYAUME DES FÉES (1903)	99
Schichtungen im monochromen Bild	108
Farbe als Teil des Tricks	113
LE SPECTRE ROUGE (1907)	119
Transparenz und die applizierte Farbe im historischen und theoretischen Kontext	122

III.

Farbe, Intermedialität, Produktionskontexte – Schablonenkolorierung in Kunstgewerbe, Grafik und Film 125

Ästhetische Diskurse am Übergang von kunstgewerblicher zu industrieller Produktion	126
<i>Pochoir</i> im Produktionskontext der Industrialisierung	131
Anleitungen für die Schablonenkolorierung um 1900 im Vergleich zum Film	136
Plastizität und Flächigkeit in den Diskursen um 1900	143
Figur-Grund-Wechselbeziehung und <i>Pochoir</i> -Technik	150
Rahmungen in den Figur-Ornament-Kompositionen	156
Räumliche Spannung: Das Verhältnis der Bildbewegung zur Bildrahmung	167
Weiblichkeit, Massenkultur und das Dekorative: Intermedialität der visuellen Ideen im kolorierten Film vom Art nouveau zum Art déco	173
Synergie von Film, Mode und Interieur-Design	178
Schablonenkolorierung und Handschiegl-Verfahren: Die Farbe als formgebende Instanz	186
Schablonenkolorierung und Warenfetisch in der Konsumgesellschaft	191

IV.	
Farbpaletten – Die Attraktion der Farbe und die Industrialisierung der Ästhetik	195
Farbindustrie und Farbmusterbücher um 1900	196
Die Farbpalette im kolorierten Film	208
Virage und Tonung als Manifestationen von zeitlichen Farbpaletten	223
Virage und Tonung im Kontext der Industrialisierung und Standardisierung des Films	228
Aufmerksamkeit als diskursive und ästhetische Kategorie der industriellen Moderne	242
Der populäre Farbgeschmack und die ästhetische Farberziehung in den Diskursen um 1900	252
Der kolorierte Film und das kunsthistorische Denken über die farbige Bildfläche in der Moderne	261
Schlussgedanken	265
Anhang	270
Glossar zu den Farbverfahren	270
Literaturverzeichnis	273
Bildnachweise	286
Filmverzeichnis	287
Personenverzeichnis	290

Dank

Dem Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich für die hervorragende Forschungsstruktur, mehrjährige Anstellung und vielfache Unterstützung, die die Verfassung und Fertigstellung dieser Studie ermöglichten.

Meinem Erstbetreuer, Prof. Dr. Jörg Schweinitz, der meinen Themenvorschlag annahm und mir über die Jahre die Freiheit gab, im Rahmen seiner Forschungsgruppe «Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms» eigene Schwerpunkte und methodische Herangehensweisen zu verfolgen. Für seine unersetzliche fachkundige Unterstützung bei den verschiedenen Schritten des Erarbeitens und Vorstellens meiner Studie in wissenschaftlichen Kreisen sowie beim Verfolgen eines einjährigen Forschungsaufenthalts in den USA und schließlich auch für die Unterstützung der Publikationsvorbereitung.

Meinem Zweitbetreuer, Prof. Dr. Frank Kessler, dessen langjährige Unterstützung und reichhaltiges Wissen im Bereich des Frühen Kinos konstitutiv für das Entstehen dieser Arbeit waren. Für seine fachlichen Hinweise und die redaktionelle Arbeit an einer vorausgehenden Publikation sowie für seine Empfehlung in der Vorbereitung meines Princeton-Aufenthalts.

Meinem Betreuer an der Princeton University, Prof. Dr. Thomas Y. Levin, für eine großzügige Unterstützung meines Aufenthalts in den USA, dank der ich nicht nur die einschlägigen Filmarchive in den USA besuchen, sondern auch die Princetoner Sammlung der Charles Rahn Fry *Pochoir*-Grafiken studieren konnte, der sich schließlich das dritte Kapitel dieser Arbeit verdankt.

Allen Professorinnen des Seminars für Filmwissenschaft in Zürich, Prof. Dr. Barbara Flückiger, die immer bereit war, mir ihr tolles Farbfilmmaterial zur Verfügung zu stellen, Prof. Dr. Margrit Tröhler und Prof. Dr. Fabienne Liptay, die gemeinsam mit Prof. Dr. Jörg Schweinitz für ein gesichertes und produktives Arbeitsumfeld für das Verfassen dieser Studie gesorgt haben.

Für einen langjährigen wertvollen Austausch allen Mitarbeitenden des Seminars für Filmwissenschaft in Zürich, die mit mir sowohl in der Institutscafeteria, in den Forschungskolloquien als auch im Kino zusammen saßen; insbesondere Daniel Wiegand, auf dessen filmhistorisches Wissen ich mich bei Fragen immer verlassen konnte, sowie Philipp Brunner für seine sorgfältige Unterstützung in der Druckphase dieser Schrift.

James Layton, Laurel Howard und Brian Real, die mich bei der US-amerikanischen Archivrecherche in *George Eastman House International Museum of Photography and Film* und *The Library of Congress* unterstützt haben.

Peter Ellenbruch, bei dem ich meine erste filmwissenschaftliche Arbeit über Farbe im Kino geschrieben habe und der mir häufig das Filmmaterial für diese Schrift bereitstellte. Nia Perivolaropoulou für die inspirierenden und produktiven Kinogespräche über all die Jahre.

Den Mitgliedern des *Early Cinema Colloquium* der Universitäten Trier, Utrecht und Zürich für den langjährigen Austausch, der mein filmhistorisches Wissen bereichert hat, und besonders Prof. Dr. Martin Loiperdinger für seine wertvollen Hinweise auf Archivmaterialien.

Den Kolleginnen und Kollegen der *Section d'histoire et esthétique du cinéma* der Universität Lausanne für den langjährigen Austausch und ihre Feedbacks bei den Vorträgen im Rahmen des Doktoratsprogramms *Visuelle Dispositive: Kino, Photographie und andere Medien* (Lausanne/Zürich).

Dem Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung für die finanzielle Unterstützung meines Aufenthalts an der Princeton University sowie dieser Publikation.

Dem Schüren Verlag in Marburg für die zuverlässige Realisierung des Buches.

Der besten Bürokollegin, Selina Hangartner, für ihre feste moralische sowie technische Unterstützung in den letzten Phasen dieser Arbeit.

Einleitung

Mit dieser Studie soll eine erste eingehende Untersuchung ästhetischer Aspekte der Farbe im Stummfilm unter theoretischen, intermedialen und diskursanalytischen Gesichtspunkten vorgelegt werden. Der Fokus liegt dabei auf der Erforschung der *Materialität der Filmfarbe*, die im Stummfilmkino überwiegend auf einfärbenden Substanzen beruht, und ihrer Beziehung zum fotografischen Bewegungsbild. Es wird danach gefragt, wie sich die nachträglich auf das schwarzweiße Filmpositiv aufgetragene Farbfläche – mittels Techniken wie Handkolorierung, Schablonenkolorierung, Virage und Tonung¹ – zum Bild und zum Trägermaterial verhält und welche ästhetischen Effekte durch die gleichzeitige Wahrnehmung beider Komponenten bei der Betrachtung der Filme entstehen.

Die Ästhetik der applizierten Filmfarbe wird hinsichtlich ihrer Bedeutung nicht als eine reine Werkästhetik untersucht. Wesentlich für das Erfassen dieses Phänomens ist seine Situierung innerhalb der zeitgenössischen Theorien, Diskurse und Produktion. Dafür wird die frühe Farbfilmästhetik in ihrem kulturellen und kunstsoziologischen Kontext in den Blick genommen. Erst solch ein Standpunkt ermöglicht es, die eigentliche Reichweite medialer und theoretischer Implikationen dieses scheinbar marginalen Phänomens der Filmgeschichte zu erfassen.

Ostentative Oberfläche

Der kolorierte Film steht in den Stummfilmjahren in vielfältigen Beziehungen zu visuellen Praktiken, Diskursen und massenkulturellen Phänomenen der Moderne. So erscheinen die kolorierten Filme um die Jahrhundertwende zeitgleich mit einer Konjunktur von farbigen Konsumartikeln, kolorierten Fotografien und Druckbildern, die durch das Aufkommen industriell produzierter Farben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erst möglich wurde. Waren farbige Bilder und Gegenstände vor der Entdeckung und Entwicklung der Teerfarben (auch Anilinfarben genannt) Luxusprodukte und den oberen gesellschaftlichen Schichten vorbehalten, so werden sie um die Jahrhundertwende auch breiteren Massen zugänglich. Mehrfarbige Lithografien und Textilien dringen in den Alltag ein und befriedigen die «Lust an der Farbe» (Koshofer 1988, 15). Der farbige Film

1 Ein Glossar zu diesen Verfahren befindet sich am Ende des Bandes.

verspricht im Kontext dieser umfassenden «chromo-civilization» (Gunning 1995, 251) einen zusätzlichen Attraktionswert. Der Zusammenhang zwischen Film und anderen Farbprodukten erschließt sich zudem über eine gemeinsame Materialgrundlage: Dieselben Teerfarben, die in den Färbereien für Textilien benutzt wurden, dienten auch zum Einfärben des Films – häufig mit denselben Methoden, wie dies etwa beim Einfärben des Zelluloids durch Farbbäder im Kopierwerk (Virage) der Fall war. Mithin sind die applizierten Filmfarben bereits in ihrer Materialität, aber ebenso in Hinsicht auf die Praktiken ihres Einsatzes und ihrer Rezeption, im Bereich der populären Kultur und Warenästhetik der Zeit zu denken.

Aus solcher Perspektive erweisen sich unterschiedliche Diskursfelder als wichtig. In ihnen lassen sich die Dynamiken diverser ästhetischer Regime – von den akademischen bis zu den populären – in der Umbruchzeit dieser Jahrhundertwende ablesen. Jene Dynamiken und deren Relevanz für die Annäherung an eine Ästhetik des Farbfilms zu beleuchten, ist das Ziel einer ausführlichen Analyse verschiedenen Bild- und Textmaterials.

Es wird in diesem Zusammenhang auch nach den Schnittstellen zu weiteren visuellen Praktiken und farbigen Konsumgütern der Epoche gefragt: Wie wirken sich Warencharakter und Ähnlichkeiten im Produktionsprozess auf die Rhetorik der Adressierung mittels Farbe aus? Wie hängt die ästhetische Wertschätzung mit der Materialität des Produktionsprozesses zusammen?

Der Film eignet sich besonders für eine Untersuchung der Farbe am Schnittpunkt mehrerer Farbkonzeptionen der Epoche, da er einerseits als technisch reproduziertes Medium den industriellen, massenkulturellen Charakter der Moderne verkörpert und andererseits in die aufkommenden Debatten um seinen eigenen Kunststatus involviert ist. Schon am Anfang der 1910er-Jahre werden erste Legitimationsversuche von Film als Kunst vorgenommen (etwa von Ricciotto Canudo² in Frankreich, aber teilweise auch in der deutschen Kinodebatte). Mit dem Durchbruch zum langen Spielfilm wird im Selbstverständnis der Filmschaffenden die Auffassung vom Film als einem Kunstmedium dann definitiv wichtig, was in der künstlerischen Avantgardebewegung der 1920er-Jahre einen modernistischen Höhepunkt erreicht.³ Zu Beginn der frühen Filmtheorie um 1910 wird indes der Status von «Film als Kunst» mit Argumenten der klassischen Ästhetik verhandelt und proklamiert. Diese Positionen exis-

2 Vgl. die von Canudo 1911 veröffentlichte Schrift «Die Geburt einer sechsten Kunst. Versuch über den Kinematographen.»

3 Zum Verlauf der Diskurse zum Film von 1906 bis 1929 in Frankreich vgl. Tröhler/Schweinitz 2016.

tieren aber zeitgleich mit fundamentalen kritischen Haltungen, die dem Film jeden Kunststatus, ja teils jeden kulturellen Wert absprechen. Damit erfassen die Debatten über den Film eine Spannweite, in der das Medium sowohl als ein Produkt der populären Kultur als auch der etablierten Kunst angesehen wird. Das diesem Diskurs entstammende Repertoire normativer Kunstvorstellungen schlägt sich schließlich im problematischen Verhältnis der klassischen Filmtheorie zum Farbfilm, den sie weithin ablehnt, nieder.

Mithin erweist sich der spezifische Fall der Stummfilmfarbe als beispielhaft für jene ästhetischen Fragen und Paradigmen, die für das 20. Jahrhundert konstitutiv sind: Gekoppelt an die Materialität ist die Frage nach Exklusivität versus Demokratisierung der Bildmedien und schließlich von Kunst; in Bezug auf die Wirkungsästhetik steht das Problem der Legitimierung der Sinnlichkeit; hinsichtlich der westlichen Tradition der (realistischen) Darstellung ergeben sich Fragen bezüglich der Hinwendung zur Abstraktion; in Bezug auf die Ontologie des Entstehens wird die Frage nach der Indexikalität des Bildes und der damit zusammenhängenden Teleologie (in Hinblick auf Realismus- und Illusionskonzeptionen – Naturfarben als ‹Ziel› der Farbentwicklung) berührt.⁴

Realistische Konzeptionen zielen auf sogenannte Naturfarbverfahren,⁵ die eine indexikalische Beziehung zum Abgebildeten suggerieren, und nicht auf applizierte Farben, die hier im Fokus stehen. Letztere wurden – als nicht-indexikalische Farben – von etlichen Zeitgenossen nicht ernst genommen und von der Filmgeschichtsschreibung lange vergessen. So konstatiert auch Paolo Cherchi Usai in seinem Vorwort zu Joshua Yumibes Buch *Moving Color. Early Film, Mass Culture, Modernism*, dass die Farbe im frühen Film jahrzehntelang ‹victim of this progressive erosion of visual memory› war (Yumibe 2012, xiii).⁶

Wenn nun hier im Fokus das historisch spezifische ästhetische Phänomen eines kolorierten schwarzweißen Bildes steht, dann auch, weil es sich als sehr aufschlussreich erweist, die auf dessen Grundlage herrschende Ideologie der Farbbildästhetik in den Blick zu nehmen. Die vergessenen

4 In diesem Sinne formulierte Helmut H. Diederichs mit Blick auf den indexikalischen Farbfilm: ‹Die Durchsetzung des Farbfilms brachte die Film-Inhalte noch stärker ins Blickfeld der Filmkunst, damit hatte sich das realistische Konzept endgültig durchgesetzt› (2004, 10f.).

5 Die Bezeichnung Naturfarbverfahren wird meist im engeren Sinne verwendet, um sich auf die Verfahren des frühen Kinos wie Kinemacolor oder Gaumont Chronochrome zu beziehen. Hier wird der Begriff allerdings aufgrund der gemeinsamen ontologischen Bestrebung auf alle indexikalischen Farbverfahren bezogen und dient somit eher dazu, diese Verfahren von dem Modell der applizierten Farben abzugrenzen.

6 Vgl. auch Flückiger 2016.

Farben des Stummfilms mögen als ein Randphänomen der Filmgeschichte erscheinen; sie eignen sich indes besonders, den kolorierten Film im Sinne einer Verflechtung von Kunst, Technik und Warendiskursen historisch zu kontextualisieren. Diese Untersuchung erweist sich zudem als bedeutsam, da es gerade die einzigartige Materialität des kolorierten Bildes ist – mit ihrer speziellen hybriden Ontologie –, die eine Positionierung der filmischen Bildlichkeit an der Schnittstelle zwischen mechanischer Reproduktion und kreativer Gestaltung ermöglicht. Denn auch in den gelungensten Annäherungen an eine chromatische Naturtreue suggeriert eine applizierte Farbschicht etwas Imaginiertes, eine Fiktion, und macht daher eine indexikalische Evidenz, die der Ideologie des kinematografischen Bildes unterliegt, unmöglich. Nur im Bereich des Experimental- bzw. des Avantgardekinos wird die indexikalische Evidenz auf eine intentionale und reflexive Weise in Frage gestellt, so wie ein reflektierter Umgang mit den von der Naturimitation befreiten Kunstmitteln erst der Avantgarde im Allgemeinen zugeschrieben wird:

Zweifellos ist Kunstmittel die allgemeinste Kategorie überhaupt, die zur Beschreibung von Kunstwerken zur Verfügung steht. Aber als Kunstmittel *erkannt* werden können die einzelnen Verfahrensweisen erst seit den historischen Avantgardebewegungen. Denn erst in den historischen Avantgardebewegungen wird die Gesamtheit künstlerischer Mittel als Mittel verfügbar.

(Bürger 1974, 23; Herv. i. O.)

Die Sonderstellung der applizierten Filmfarbe in Bezug auf die fotografische Basis rückt nun – anders als die späteren indexikalischen Verfahren – die Farbfläche in den Fokus der Wahrnehmung. Jene Flächigkeit spielt in allen vier Kapiteln dieser Arbeit als eine Sinnfigur umfassenderer ästhetischer und kultureller Farbphänomene eine zentrale Rolle in der Analyse. Insbesondere gilt das Augenmerk den ostentativen Farbflächen, sowohl in ihren ontologischen als auch kunstsoziologischen und kulturellen Besonderheiten: Denn unter allen diesen Aspekten ist die Materialität der Farbe ein entscheidender Faktor. Im Kontext der Massenkultur der Moderne um 1900 bot der kolorierte Film wortwörtlich das an, was sich für die Marktlandschaft der Industriegesellschaft als Sinnbild der Konsumkultur und der Massenmedien erweist – nämlich das Spektakel der Oberfläche. Es sind vornehmlich ostentative Oberflächen und ihr sinnlicher Reiz, welche die Ästhetisierungsprozesse in der Massenkultur tragen. Dabei ist die Oberfläche der applizierten Filmfarben in zweifacher Hinsicht wirksam: als die tatsächliche mediale Oberfläche des Filmbildes sowie als Oberfläche im Sinne einer symbolischen Wertungskategorie in der Kultur der Moderne.

Zur Gliederung der Studie

Im ersten Kapitel wird die ostentative Farbfläche als ein ästhetischer Effekt der Farbmaterialität in ihrer Koppelung an den schwarzweißen Filmträger am Beispiel der Handkolorierung näher untersucht. Als theoretische Grundlage dient hier die Beschäftigung mit der ›Duplizität des Bildes‹ – eine grundlegende Figur der Kunstgeschichte und der Bildwissenschaft. Der doppelte Charakter des Bildes bezieht sich in diesem Sinne auf das Spannungsverhältnis zwischen Oberfläche und Tiefe, zwischen Plastizität und Flächigkeit, zwischen Bildinhalt und Bildträger. Manifestationen eines betonten Spannungsverhältnisses zwischen der Bildoberfläche und -tiefe, wie sie für das kolorierte Filmmaterial kennzeichnend sind, koinzidieren zudem mit einer zum Ereignis gewordenen Materialität, die als charakteristisch für die Moderne gilt. Dies wird häufiger am Beispiel der neuen, synthetisch produzierten Stoffe wie Zelluloid und den damit zusammenhängenden Erscheinungsformen des Ephemerem, Wandelbaren und Flüchtigen betrachtet, die im Gegensatz zur Festigkeit der traditionellen Materialien wie Marmor, Bronze oder Holz stehen (vgl. Rübél 2012, 9). Auch die für die Kolorierung der Filme eingesetzten Anilinfarben gehören zu den neuen synthetischen und industriell produzierten Stoffen. Appliziert auf das Zelluloid und dienstbar gemacht für die flüchtigen Eindrücke des Bewegtbildes exemplifizieren sie ›die zum Ereignis gewordene Materialität‹ (vgl. ebd., 11).

Das zweite Kapitel untersucht daher das Verhältnis der applizierten Farbe zu den flüchtigen Motiven, Schichtungen und Transparenzen des Bildes. Hier wird die Verschränkung der nicht-indexikalischen, applizierten Farbe und den Einbelichtungen⁷ (beispielhaft für Schichtungen der Transparenzen) als eine Steigerung der zum Ereignis gewordenen Materialität in den Blick genommen. Ostentative Farbfläche wird somit in ihrer Koppelung an andere Formen der ostentativen Bildgestaltung der kinematografischen Attraktionstechnologie untersucht.

Das dritte Kapitel wendet sich eingehend einem anderen nicht-indexikalischen, applikativen Farbverfahren zu: der Schablonenkolorierung. Dabei handelt es sich um eine Kolorierungstechnik, die aus der Grafik und dem Kunstgewerbe in den Film übernommen wurde. Im Zentrum steht hier die hybride Erzeugung des Filmbildes mithilfe einer Kombination von teil- und vollmechanisierter Bilderzeugungstechnik (Schab-

7 «Einbelichtung» ist in der vorliegenden Studie eine aus Guido Seebers Buch zum Trickfilm übernommene Bezeichnung und wird hier als ein Sammelbegriff für sowohl Doppel- als auch Mehrfachbelichtungen benutzt (vgl. Seeber 1979, 72 f.).

lonenkolorierung einerseits und Fotografie andererseits). Aufgrund ihrer vielfältigen Verbindungen mit anderen Bildmedien, die auch zu wechselseitigen stilistischen Übernahmen führten, wird die Schablonenkolorierung in einem intermedialen Kontext des Kunstgewerbes sowie der zeitgenössischen Diskurse untersucht. Die durch die Schablonen applizierten Filmfarben sind nicht zuletzt deswegen interessant, weil sie für das Massenkino funktionieren sollten, dabei aber Techniken der handwerklichen Bildgenerierung bemühten, die sich in einem Kontext des Kinos für die Massen als letztlich ungeeignet erwiesen. Hier wird deutlich, dass sich das farbige Filmbild notwendigerweise hin zu einer standardisierten und massenproduzierten Form entwickelte – und dies bedeutete letztlich: hin zu einem automatischen, indexikalischen Farbfilmverfahren.

Im vierten Kapitel soll schließlich das kolorierte Filmbild an der Schnittstelle von Industrie, Wissenschaft und Kunst untersucht werden. Das Aufkommen der synthetischen Farben wurde von industriellen Musterbüchern begleitet: Sie boten ihre Produkte jeweils in Farbpaletten an. Der Präsentationsmodus der Farbpalette sollte sich als folgenreich für die ästhetischen Vorlieben der Zeit erweisen. Er wird hier in Bezug auf seine Auswirkungen auf den kolorierten Film als eine seinerseits industrialisierte ästhetische Form thematisiert. Dabei gilt es, die zeitgenössischen Diskurse zwischen Kitsch, Ware und Kunst einzubeziehen, um den Farbgeschmack jener Jahre zu beleuchten und entsprechende Wertungen besser zu verstehen. Mithin wird das schon angesprochene breite Feld zwischen dem Akademischen und Populären erschlossen und die Durchlässigkeit unterschiedlicher Ebenen der Farbdiskurse aufgezeigt. Insgesamt versteht sich die Studie als ein Beitrag zu einer Filmgeschichtsschreibung, die die Filmkultur der Jahre vor und nach 1910, anders als dies lange der Fall war, als Teil der visuellen ästhetischen Kultur jener Zeit ernst nimmt. Sie folgt damit einem neueren Trend der filmhistorischen Forschung, der bereits in zwei jüngeren Sammelbänden dokumentiert wurde: *Film Bild Kunst. Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms* (Schweinitz/Wiegand 2016) und *The Image in Early Cinema: Form and Material* (Curtis et al. 2018).

Stand der Forschung

Die eingehende Erforschung des Frühkinos ist innerhalb der Filmwissenschaft ein jüngeres Phänomen. Das Interesse an der Frühzeit der Filmgeschichte geht auf den 34. FIAF-Kongress, die ‹Brighton Conference› von 1978, zurück. Die Debatten an dieser filmhistorischen Tagung gaben den Anstoß, um die bis dahin herrschende Betrachtungsweise des vorklas-

sischen Stummfilms als eine ‹primitive› Anfangsphase des Mediums zu revidieren. Die neue Position lief darauf hinaus, das frühe Kino nicht einfach als eine Vorstufe in der Entwicklung des langen Spielfilms zu verstehen, sondern als eine Periode, in welcher sich der Film nach anderen Prinzipien als jenen der Narration entwickelte und eher Prinzipien der Schaulust, der Attraktion (Gunning 1986; Gaudreault 2008) oder des Spektakulären und Sensationellen (Charney/Schwartz 1995) folgte und daher die filmwissenschaftliche Forschung dafür eigener Analysekategorien bedürfe. Seither wurde intensiver versucht, die Geschichte des frühen Kinos aufzuarbeiten. Zunächst dominierte die historische Erfassung und die Sichtbarmachung des Filmmaterials: Denn bevor Überlegungen zu den kulturellen, intermedialen, stilistischen oder wirkungsästhetischen Aspekten jener Filme angestellt werden konnten, mussten das Filmkorpus und seine Geschichte genauer als bisher erfasst und die Quellen gesichert werden. Daher zeichnete sich die Frühkinoforschung zunächst vor allem durch Quellen- und Archivarbeit aus.

Der Stummfilmfarbe als Untersuchungsgegenstand kam in dieser Hinsicht eine doppelte Randstellung zu. Wenn ihr als ästhetischem Phänomen der frühen Filmgeschichte ohnehin eine traditionelle Geringschätzung zuteil wurde,⁸ so galt dies bereits für Teile der Zeitgenossen. Aus klassischer ästhetischer Perspektive gab es bezüglich der Farbe an sich verbreitete Vorbehalte. David Batchelor (vgl. 2000) hat die ‹Chromophobia› als Charakteristik einer langen Denktradition in westlichen Kulturkreisen identifiziert. Gerade vor jenem Hintergrund zeigt sich die grundlegende Bedeutung von Forschungen zur Stummfilmfarbe seit den 1990er-Jahren. Sie beleuchten ein vernachlässigtes Phänomen der visuellen Kultur der Moderne, das die Schnittstelle zwischen ästhetischen Vorlieben des 19. Jahrhunderts und ästhetischen Präferenzen der Moderne markiert.

1995 gab ein vom Nederlands Filmmuseum⁹ veranstalteter Workshop, der Teilnehmende aus Filmwissenschaft, -produktion und -archiven zusammenführte, wichtige Impulse. Die transkribierten Diskussionen wurden im Band ‹*Disorderly Order*› *Colours in Silent Film* (Hertogs / De Klerk 1996) veröffentlicht. Der kleine Band war eine der ersten Publikationen, die sich ausschließlich der frühen Stummfilmfarbe widmete – und zwar in einer Weise, die auch wirkungsästhetische und kulturelle Fragen aufwarf. Das ist bemerkenswert, da der Hauptteil der zuvor publizierten Texte technische Historiografien der Farbprozesse sind. Erst in den letzten

8 Die Ursachen dafür liegen teils darin begründet, dass die kolorierten Filme von den Filmarchiven häufig auf schwarzweißes Material umkopiert wurden und dadurch nicht farbig erhalten sind.

9 Heute Eye Filmmuseum.

Jahren erschienen zunehmend Untersuchungen, die von einem beginnenden diskursiven und kulturellen Interesse an der Stummfilmfarbe zeugen. Hier sind eine Reihe von Aufsätzen vor allem in den Zeitschriften *Living Pictures* (2003) und *Film History* (2009) zu nennen. Inzwischen liegen zwei längere englischsprachige Studien vor: In seiner 2006 online publizierten, an der Universität Stockholm vorgelegten Dissertation *Early Discourses on Colour and Cinema. Origins, Functions, Meanings* vergleicht Eirik Frisvold Hanssen Zeitdiskurse und zwei Farbverfahren, die parallel miteinander um 1910 benutzt wurden. 2012 ist Joshua Yumibes Buch *Moving Color. Early Film, Mass Culture, Modernism*, das auf seiner Dissertation an der University of Chicago fußt, erschienen. Es ist eine filmhistorische Arbeit, die sich auf die applizierten Stummfilmfarben vor allem im Zeitabschnitt vor 1912 und im Kontext der Massenkultur der Jahrhundertwende sowie der Moderne konzentriert. Wenn Yumibes Buch im Klappentext als «the first book-length study of the beginnings of color cinema» bezeichnet wird, so verweist dies auf die bislang bestehende Singularität der Studie. Seit 2015 wird nun innerhalb des Forschungsprojekts «ERC Advanced Grant: Film-Colors. Bridging the Gap Between Technology and Aesthetics» und seit 2016 «Film Colors. Technologies, Cultures, Institutions» am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich neben der späteren Farbpraxis auch die Stummfilmfarbe untersucht, wobei die geplanten Monografien aus diesem Projekt momentan noch ausstehen.

Im Zeitraum zwischen der Verteidigung meiner Dissertationsschrift und ihrer hier vorgelegten Publikation sind noch eine Monografie und zwei Sammelbände zum Thema Farbe im Stummfilm erschienen: *Chromatic Modernity. Color, Cinema, and Media of the 1920s* (Street/Yumibe 2019); *The Colour Fantastic. Chromatic Worlds of Silent Cinema* (Fossati et al. 2018) und *Color Mania. Materialität Farbe in Fotografie und Film* (Flückiger et al. 2019).

Meine Studie zur Stummfilmfarbe entstand als Dissertationsschrift an der Universität Zürich, Seminar für Filmwissenschaft, im Rahmen einer Forschungsgruppe zur «Visuellen Ästhetik des vorklassischen Stummfilms», die einen Querschnitt ihrer Ergebnisse in einem Schriftenband vorgelegt hat (vgl. Schweinitz/Wiegand 2016).

Die Studie steht im Zeichen zweier Schwerpunkte: (1) Auseinandersetzung mit der Ästhetik und Materialität der applizierten Filmfarbe und (2) Auseinandersetzung mit zeitgenössischen und historischen Farbdiskursen sowie entsprechenden kulturellen Praktiken, die Schnittstellen mit den applizierten Stummfilmfarben aufweisen. Ausgehend von der Materialität erweist sich die Bildästhetik der kolorierten Filme als schwieriges Untersuchungsfeld: Das Filmmaterial ist in unterschiedlicher Qualität und in

unterschiedlichen kolorierten Versionen erhalten, die nicht den Stand des damals projizierten Filmbildes wiedergeben, was zuerst einmal die Zuweisung von Intentionen bei den Kolorierungen erschwert – in weiterer Folge natürlich auch die heutige Rezeption und Bildwirkung. Zudem existierte mit den Anfängen der Kinematografie noch keine Filmtheorie oder -historiografie, welche sich eingehend mit der Bildlichkeit des Mediums – und somit mit der Materialästhetik – hätte befassen können. Aus diesem Grund war es zunächst wichtig, geeignete Fragestellungen und Analysekatgorien zu entwickeln, die angesichts der skizzierten problematischen Materiallage eine analytische Annäherung an die Ästhetik und Materialität des farbigen Filmbildes ermöglichen. Es war nötig, schriftliche Quellen aus jener Zeit zu erschließen, die sich entweder direkt auf den Film beziehen oder den anderen Diskursen um die Farbe zuzuordnen sind – denn aus diesen Texten lassen sich die ästhetischen Affinitäten der Zeit rekonstruieren, die sich auch in der Rezeption der farbigen Bewegungsbilder niedergeschlagen haben.

Methodisches

Die Stummfilmfarbe in Beziehung zu produktionsspezifischen, kulturellen, diskursiven und ästhetischen Entwicklungen der Zeit zu setzen, strebt einen synthetisierenden Blick auf mannigfache Manifestationen der Farbe als komplexes Phänomen in der visuellen Kultur um 1900 an. Auf diese Weise wird die Geschichte der Farbe weder als bloße technologische Genealogie der diversen Farbprozesse noch teleologisch entworfen, sondern als dynamischer Prozess von Wechselbeziehungen mit den jeweiligen intermedialen, kulturellen, technologischen und ökonomischen Faktoren. Dieses Vorgehen bedingt ein Studium sowohl der kolorierten Filme als auch der zeitgenössischen kunsttheoretischen, kunstgewerblichen und industriellen Diskurse zur Farbästhetik. Mithin ist die Arbeit methodologisch dem Ansatz der revisionistischen Filmgeschichtsschreibung – oder «New Film History» (Elsaesser 1986; Kusters 1996) – verpflichtet. Letztere distanziert sich von der traditionellen Form der Filmhistoriografie, die in hohem Maße auf einer teleologischen Geschichtsauffassung und der Generierung eines Filmkanons beruht und Filmgeschichte als linearen Fortschritt und Abfolge von Meisterwerken erscheinen lässt.¹⁰ In der New Film History wird stattdessen das Zusammenwirken verschiedener soziologischer, ästhetischer, technologischer oder institutioneller Faktoren untersucht. Filme werden

10 Zur Problematik der teleologischen Filmgeschichtsschreibung in Bezug auf das frühe Kino vgl. insbesondere Loiperdinger 1998, 66 ff.

nicht isoliert und nicht als ausschließliche Primärquellen betrachtet, sondern im Zusammenhang mit anderen Zeitdokumenten und Medien.

Die Begrifflichkeiten, die in dieser Arbeit für die ästhetische Analyse verwendet werden, haben häufig einen Hintergrund, der den Bereich des Kinos überschreitet. Sie stammen beispielsweise aus der Kunstgeschichte, dem Kunstgewerbe oder der Werbung. Überdies betreffen einige der wesentlichen methodischen und theoretischen Überlegungen der vorliegenden Studie die Fragen nach den historischen Zusammenhängen diverser Phänomene und Diskurse und lassen sich zusätzlich in die Nähe der Position bringen, die Peter Bürger als ‚Historisierung der Theorie‘ versteht. Deren Grundlage ist

[...] die Einsicht in den Zusammenhang zwischen der Entfaltung des Gegenstandes und der Kategorien einer Wissenschaft. So verstanden gründet die Geschichtlichkeit einer Theorie nicht darin, daß sie Ausdruck eines Zeitgeists ist (dies die historische Ansicht), noch darin, daß sie vergangene Theoriestücke sich einverleibt (Geschichte als Vorgeschichte der Gegenwart), sondern darin, daß die Entfaltung des Gegenstandes und die der Kategorien in einem Zusammenhang stehen. Diesen Zusammenhang erfassen heißt, eine Theorie historisieren. (Bürger 1974, 21)

Eine solche Untersuchung der Interdependenzen zwischen dem Gegenstand und den theoretischen Kategorien erscheint wichtig, weil zeitgenössische ästhetische Kategorien um 1900 eben aufgrund neuer kultureller Phänomene, zu denen auch das technisch reproduzierte Medium Film gehört, revidiert werden mussten. Der Film und die ästhetischen Theorien müssen mithin beide im Kontext umfassenderer Ästhetisierungsprozesse situiert werden, die in der Moderne eine Ausweitung des Ästhetischen von dem Bereich der institutionellen Kunst hin auf das Alltägliche und Populäre markieren (vgl. Reckwitz 2015, 14). Betrachtet vom Standpunkt der zeitgenössischen Ästhetisierungsprozesse – die, wie noch gezeigt wird, um 1900 eine Konjunktur erfahren –, gewinnt die historische Sonderstellung des kolorierten Films Kontur. Denn nicht nur werden die ästhetischen Diskurse um 1900 erweitert, um massenkulturelle Phänomene einzubeziehen, dies ist darüber hinaus die Epoche, in der sich nebst der Kulturindustrie die künstlerische Avantgarde formiert. Mit diesen Entwicklungen wird, so Christine Magerski, «der Punkt erreicht, an dem die Ästhetik an ihre Grenze kommt und die kultursoziologische Theoriebildung ansetzt» (2011, 4). Dies sei die Folge einer «Verschmelzung von Avantgarde und Kulturindustrie», die ihrerseits «eine generelle Krise autonomer Kunst anzeigt» und mithin «jene Theorien platziert und relativiert, deren Architekturen auf der Annahme einer autonomen Institution Kunst gründen» (ebd., 9).

Im Lichte eines solchen historischen Wandels treten die Interdependenzen zwischen dem Gegenstand und den theoretischen Kategorien hervor. Es geht darum, nicht einzelne, in sich geschlossene Phänomene (wie den Farbfilm und dessen Theorie) zu konturieren, sondern heterogene und dynamische Komplexe in einer Kultur im Umbruch. Das analytische Interesse an Interdependenzen gilt dabei sowohl dem filmhistorischen Gegenstand im engeren Sinne als auch dem historischen Theoriediskurs. Es handelt sich also einerseits nicht nur um *den* Farbfilm an sich: Wie die jeweiligen Kapitel zeigen, existieren bereits innerhalb des Feldes kolorierter Filme zahlreiche unterschiedliche Erscheinungsformen des Mediums. Diese weisen ihrerseits eine Nähe und Schnittstellen zu den verschiedensten intermedialen Phänomenen auf – vom Kunstgewerbe im Falle der Schablonenkolorierung bis zum industriellen Farbmusterbuch im Falle der Virage und Tonung. Andererseits divergieren ästhetische Kategorien ebenfalls in einem heterogenen Diskursfeld, das die Bereiche populäre Kultur / institutionelle Kunst / Avantgarde erschließt. Es ist daher bedeutend zu berücksichtigen, wie die überkommenen ästhetischen Kategorien angesichts der Phänomene und Diskurse der Moderne redefiniert werden. In Bezug auf den Film sind insbesondere jene Dynamiken interessant, die sich entlang folgender Kategorien bewegen: Wesen der Technik, Geschmack und Sinnlichkeit respektive Attraktion.

Zwei Aspekte haben eine besondere Bedeutung für das Erschließen des Phänomens applizierter Farbe: ihre Stellung in den Filmtheorien und der kulturelle Kontext der Wertung von Farbe. Aus diesem Grund werden in den folgenden zwei Abschnitten jene theoretischen und kulturellen Konstellationen einleitend näher dargestellt.

Das farbige Bild im filmtheoretischen Kontext der Stummfilmzeit

Mit Ausnahme von Hugo Münsterberg, auf den ich gleich noch näher eingehen werde, findet sich in der Filmtheorie der Stummfilmzeit keine Auseinandersetzung mit den applizierten Farben, selbst wenn die Varianten der Kolorierung durch Virage und Tonung in einem großen Umfang praktiziert wurden, sodass sie regelmäßigen Kinogängern allgemein bekannt sein durften.¹¹ Wenn in den Stummfilmtheorien explizit über die Farbe im

11 Diese Nicht-Erwähnung entspricht aber der vorhin erwähnten ideologischen Haltung, der zufolge nur die indexikalischen Farbverfahren als Farbfilm wahrgenommen wurden.

Film geschrieben wird, dann in Bezug auf die Versuche der indexikalischen Farbverfahren oder in der Antizipation der Vervollkommnung dieser Verfahren, die jedoch trotz zahlreicher Versuche von der Realität noch weit entfernt war. Die früheren indexikalischen Farbverfahren setzten sich hauptsächlich aus zwei Gründen nicht durch: Sie waren technisch zu aufwändig und auch daher mit unverhältnismäßig höheren Kosten verbunden als das schwarzweiße Material.

Andere Themen stehen in frühen Texten zur Ästhetik des Films im Zentrum: Für die Frage seines Kunststatus erweist sich im Nachdenken über das neue Medium die technische Natur des Films als zentral. Es wird in diesen Diskussionen vor allem danach gefragt, ob im Falle des technischen Bildes eine kreative Schaffensinstanz zu denken ist (vgl. Canudo 2016, 76 f.). Denn Letztere würde nämlich im Sinne der verbreiteten idealistischen Ästhetik, die eine Schöpferfigur voraussetzt, für den Kunststatus des Films sprechen. Zahlreiche zeitgenössische Überlegungen dieser Art betonten jedoch die mechanische Reproduktion oder den automatischen Charakter der bilderzeugenden Apparatur. Bezeichnend für die Skepsis gegenüber dem künstlerischen Charakter des Films begegnet der Kunsthistoriker Konrad Lange noch 1920 dem Kino mit ausführlicher Kritik und charakterisiert es als Technik und nicht als Kunst. Hermann Häfker bezeichnete 1913 die Kinematografie als: «An sich nichts als eine planmäßige, durch einen wunderbaren Mechanismus ermöglichte Vorführung tausender von Augenblicksaufnahmen nacheinander» (1992, 93). Wie bei Lange und Häfker ist auch in anderen Theorien der Stummfilmzeit deutlich, insbesondere in den kontinental-europäischen (wie etwa bei Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Jean Epstein, Béla Balázs, Rudolf Arnheim oder Dziga Vertov), dass alle ästhetischen Überlegungen zum Film vom Technischen des Mediums ausgehen. Eine Tatsache, die zuvor bereits die Fotografie betraf.

Das Augenmerk auf das automatische Moment des Entstehens fotografischer Bilder ist für die theoretische Denktradition des Mediums bezeichnend. Beginnend mit den Schriften William Henry Fox Talbots wird das Wesen der Fotografie nicht nur unter den formalen und ästhetischen Eigenschaften identifiziert, sondern vor allem unter Berücksichtigung des Prozesses der Herstellung. Betont wird die Absichtslosigkeit, der Automatismus der Aufnahmen, der Tatbestand der nicht von Menschenhand gemachten Bilder (vgl. Geimer 2009, 17 ff.). Diese Feststellung schlägt sich ebenfalls in den theoretischen Schriften zum Film nieder und prägt in unterschiedlicher Weise das Nachdenken über den Kunststatus des Mediums der klassischen Filmtheorien. So betont Jean Epstein die Eigenwilligkeit der kinematografischen Apparatur gegenüber den Film-

schaffenden.¹² Rudolf Arnheim spricht den Filmschaffenden gestalterischen Raum im Umgang mit dem Automatismus des Apparats zu, und André Bazin und Siegfried Kracauer machen den Automatismus zu einer zentralen Annahme ihrer ästhetischen Filmtheorien.

Der Automatismusbegriff spielt auch in Bezug auf die Filmfarbe eine relevante Rolle. Die existierenden Farbverfahren der Stummfilmzeit unterscheiden sich im Wesentlichen in zwei Aspekten, die in den Debatten um die Filmfarbe viel beachtet werden: Zum einen ist dies der Grad der mimesischen Qualität der Farben (Naturtreue) und zum zweiten die Bedeutung der *automatischen Natur* des Farbestehens während der mechanischen Bildaufnahme. Jene zwei Aspekte werden häufig zusammen diskutiert, denn eine der ideologischen Annahmen über die Naturfarben ist, dass sie automatisch entstehen bzw. indexikalisch sind. Auch wenn bereits auf andere ästhetische Prinzipien als die bloße Nachahmung der Wirklichkeit bei den applizierten Farben hingewiesen wurde (vgl. Gunning 1995), so lassen sowohl die historischen als auch die zeitgenössischen Texte die Geschichte des frühen Farbfilms generell als eine Genealogie der Naturfarbverfahren erscheinen. Paolo Cherchi Usai schreibt resümierend über den Technicolor-Prozess Nr. 4, der Anfang der 1930er-Jahre und kurz nach dem Ende der Stummfilmära erfolgreich auf den Markt gebracht wurde: Mit Technicolor «cinematic colour had already achieved its first goal: to make «invisible» the technology that produced it» (2000, 39).¹³

Hugo Münsterberg, deutsch-amerikanischer Psychologe, Philosoph und der Verfasser einer der ersten umfangreichen theoretischen Schriften zum Film, *The Photoplay* (1916), setzt sich unter den Filmtheoretikern der 1910er-Jahre am konkretesten mit den Farben der Stummfilmzeit auseinander. Er nimmt Bezug auf die Schablonenkolorierung, die applizierten Farben und auf Kinemacolor, eines der bekanntesten «Naturfarbverfahren» um 1910, das auf der additiven Synthese der rotierenden roten und grünen Filter bei der Aufnahme und der Projektion basiert. Über die Schablonenkolorierung bemerkt Münsterberg, dass «viele der hübschesten Farbwirkungen» (1996, 95) durch diese Methode erzeugt werden. Diese Bemerkung mag marginal erscheinen, sie verdient jedoch Aufmerksamkeit, da Münsterberg der Schablonenkolorierung eine bewusste und positive Beachtung gibt und sie nicht als Kitsch verwirft, wie es damals bei

12 So schreibt Epstein: «Das Klicken eines Verschlusses bringt die Photogénie hervor, die es zuvor nicht gab. [...] Dem Künstler bleibt, den Auslöser zu drücken. Und selbst seine Intention reibt sich an den Zufälligkeiten» (2016, 291).

13 Zudem zeigt Eirik Frisvold Hanssen, wie in den Werbekampagnen für Kinemacolor eine Differenzierung der schablonenkolorierten Farben von Pathécolor betont wurde, indem die indexikalische Qualität von Kinemacolor-Farben als hochwertiger dargestellt wurde (vgl. 2006, 60 ff.).

dieser Form der Kolorierung des fotografischen Materials häufig geschah. Münsterbergs Hauptaugenmerk gilt allerdings dem Kinemacolor. Durch das Prisma der klassischen Ästhetik urteilend, kommt er zu folgenden Schlussfolgerungen über diese Form des Farbfilms:

Von Freunden der Farbphotographie ist behauptet worden, daß auf dem gegenwärtigen Entwicklungsstand die Photographie natürlicher Farben unbefriedigend für eine Wiedergabe äußeren Geschehens sei, weil jedes wissenschaftliche oder historische Ereignis, das reproduziert wird, genau derselben Farben bedarf, die es in der Wirklichkeit hat. Andererseits aber scheint das Verfahren für das Lichtspiel vollkommen hinreichend, weil da keine objektiven Farben erwartet würden und es gleichgültig sei, ob das Frauenkleid oder die Teppiche auf dem Boden rot und grün zu lebhaft und blau zu schwach zeigen. Vom ästhetischen Standpunkt aus sollten wir zum genau gegenteiligen Urteil gelangen. [...] Für aktuelle Nachrichtenbilder vom Tage sind ›Kinemacolor‹ und ähnliche Verfahren vorzüglich geeignet. Kommen wir aber zu den Lichtspielen, so geht es nicht mehr bloß um eine Frage der Technik; zuallererst haben wir es mit dem Problem zu tun: Inwieweit ordnet sich die Kolorierung dem Zweck des Lichtspiels unter? Die Wirkung des Einzelbildes würde zweifellos durch die Schönheit der Farben gesteigert. Aber erhöhte das die Schönheit des Lichtspiels? Wäre die Farbe nicht wiederum eine Hinzufügung, die die Wesensgrenzen dieser besonderen Kunst überschreitet? Wir wollen die Wangen der Venus von Milo nicht bemalen: geradesowenig wollen wir Mary Pickford oder Anita Stewart farbig sehen. Wir sind uns bewußt geworden, daß die einzigartige Aufgabe der Lichtspielkunst nur durch eine weitreichende Gleichgültigkeit gegenüber der Wirklichkeit erfüllt werden kann. [...] Das Bewußtsein der Unwirklichkeit würde nun aber durch die Hinzufügung der Farbe ernsthaften Schaden nehmen. Erneut kommen wir der uns tatsächlich mit dem Reichtum ihrer Farben umgebenden Welt zu nahe, und je mehr wir uns ihr annähern, desto weniger erlangen wir jene innere Freiheit, jenen Sieg des Bewußtseins über die Natur, der das Ideal des Lichtspiels bleibt. Die Farben sind fast so abträglich wie die Stimmen.

(Münsterberg 1996, 95f.)

Es lässt sich an diesem Kommentar des Autors die Existenz zweier entgegengesetzter Strömungen ablesen: einerseits die des Marktes, der sich nach einer möglichst naturgetreuen Wiedergabe der Farben sehnt,¹⁴ und andererseits eine – von Münsterberg proklamierte – repräsentative Position eines zeitgenössischen Ästheteten, der den Standpunkt vertritt, Kunst – und

14 Vgl. Diederichs: «Der schwarzweiße Stummfilm wurde zu einer stilistisch einheitlichen Kunstform in Vollendung. Doch der Markt verlangte nach naturalistischer Darstellung und nach Unterhaltung» (2004, 10).

mit ihr der Film – dürfe nicht lediglich eine Kopie der Natur sein. Stattdessen müsse eine Differenz zwischen der Natur und der Kunst gewahrt bleiben, da ein «Bewußtsein der Unwirklichkeit» wesentlich für das Kunstempfinden sei. Insofern äußert sich Münsterberg 1916 positiv über die als technisch unzureichend empfundene Farbwiedergabe von Kinemacolor.

Während sich Münsterberg auf konkrete Farbfilmverfahren der Epoche bezieht, gelten Positionen Langes und Arnheims einem antizipierten Moment in der unmittelbaren Zukunft, in dem die indexikalischen Farbverfahren vervollkommen sein werden.¹⁵ Sowohl Lange (*Das Kino in Gegenwart und Zukunft*, 1920) als auch Arnheim (*Film als Kunst*, 1932) gehen in ihren Schriften zum Film von einer mit Münsterberg vergleichbaren klassisch-idealistischen Position aus. Nur kommen sie zu einem anderen Urteil: Für Lange ist die technische Natur des Films eine Grundlage dafür, dem Film den Kunststatus abzustreiten, während Arnheim in der Differenz des filmischen Bildes zur optischen Sinneswelt ganz im Gegensatz zu Lange (und in der Logik Münsterbergs) – das Kunstpotenzial des Films erkennt. Beide Autoren lehnen, so wie auch Münsterberg, das Anstreben kompletter Illusionserzeugung in der Kunst ab. Lange situiert die Bewertung des Films im ideologischen Kontext der Illusionsästhetik, welche ihm die «Grundlage für die Beurteilung der modernen Kunsterscheinungen» (1920, IV) bietet. In der kunsthistorischen Denktradition impliziert Langes Illusionsästhetik ein Gleichgewicht zwischen den Elementen, die die Illusion fördern, und jenen, die die Illusion hindern: «Die Annäherung an die Natur darf in der Kunst nicht in der Weise erfolgen, daß die täuschungshindernden Elemente aufgehoben werden, sondern nur in der Weise, daß innerhalb der durch sie gezogenen Grenzen die denkbar stärkste Naturwahrheit angestrebt wird» (ebd., 66). Zudem sollen die «täuschungshindernden Elemente» als ein bewusst gesteuerter Akt des künstlerischen Wollens entstehen, und nicht etwa als Folge der Unvollkommenheiten von Technik – die Münsterberg als eine Differenz zur Natur begrüßt, ohne im Fall der Farbe auf eine künstlerische Instanz zu insistieren. Selbst wenn im Stummfilm Geräusche, Farbe und Raumtiefe nicht (gänzlich) verwirklicht werden mögen, so weist der Film damit für Lange noch längst nicht jenes Gleichgewicht zwischen den illusionsstiftenden und -hindernden Elementen auf, das ihm unerlässlich für ein Kunstmedium gilt. In seiner Verurteilung der mechanischen Reproduktion der Natur in der Fotografie und dem von Lange so aufgefassten Ausfallen des künstlerischen Ausdrucks

15 Lange scheint allerdings keine Farbfilme gesehen zu haben: «Die Geräuschlosigkeit, die Farblosigkeit und die Flächenhaftigkeit des Kinobildes sind täuschungshindernde Elemente, die vorläufig noch bestehen bleiben» (1920, 65; vgl. auch 12). Arnheim bezieht sich 1935 («Bemerkungen zum Farbfilm») bereits auf Technicolor.

in diesem Medium fällt er *en passant* und indirekt auch ein äußerst negatives Urteil über die Kolorierung der schwarzweißen fotografischen Basis:

Jedes wahre Kunstwerk dagegen ist, abgesehen von seinem Verhältnis zur Natur, das enger oder weniger eng sein kann, der Ausdruck einer künstlerischen Persönlichkeit. In einem Gemälde wollen wir nicht bloß die Natur sehen, die es darstellt. Wir wollen auch sehen, wie sich diese Natur im Geiste eines bedeutenden Künstlers spiegelt. Über ein Gemälde können wir keinen größeren Tadel aussprechen, als wenn wir sagen: Es wirkt wie eine übermalte Photographie. Wir wollen damit ausdrücken: Es hat nichts Persönliches, ihm fehlt der persönliche Stil. (Ebd., 58)

In ihrer Ablehnung des Farbfilms ähneln sich die ansonsten entgegengesetzten Positionen Arnheims und Langes. In zwei seiner Schriften zur Farbe im Film, in *Film als Kunst* und in «Bemerkungen zum Farbfilm» (1935), erkennt Arnheim in der Erweiterung des Films um die Farbe (so wie übrigens auch um den Ton) nur Nachteile. Während in der Gestaltung eines schwarzweißen Bildes den Filmschaffenden kreative Ausdrucksmittel zur Verfügung stehen würden, sieht Arnheim diese im Fall der Farbe nicht. Und ebenso wie Lange dient auch Arnheim als Vergleichsfolie für eine gute Farbverwendung die Malerei:

Der Maler, der nicht (wie das beim Farbfilm geschieht) seine Farben mechanisch aus der Natur holt sondern sie mit seiner Palette neu schafft, hat die Möglichkeit, durch geeignete Auswahl der Farben, durch Verteilung der Farbflächen etc. soweit von der Naturähnlichkeit sich zu entfernen, als das für die Erzielung seines künstlerischen Vorhabens nötig ist. Die Farben des Farbfilms sind, soweit das heute zu beurteilen ist, im besten Fall naturähnlich – sind sie es, weil die Technik mangelhaft ist, noch nicht, so hat mindestens der Künstler in dieser Unähnlichkeit kaum ein für sich brauchbares Mittel in der Hand. (Arnheim 1974, 90)

Die Natur-Unähnlichkeit muss also nach Arnheim und im Gegensatz zu Münsterberg als bewusste künstlerische Entscheidung der Filmschaffenden erfolgen – nicht als zufälliger und unbeeinflussbarer Effekt mangelhafter medialer Technik. Zudem bereitet laut Arnheim das Fehlen der Farben eine eigenständige ästhetische Freude, die mit Farben nicht ersetzt werden könnte:

Das besondere Vergnügen, das darin besteht, Stoffe, die man aus der Wirklichkeit kennt: körniges Eisen, blankes Messing, glatten Pelz, wolliges Tierfell, weiche Haut in ihrer tastbaren Oberflächenbeschaffenheit täuschend ähnlich im Filmbild (oder in der Photographie) wiederzufinden, beruht ebenfalls darauf, daß die bunten Farben nicht da sind. (Ebd., 95)

Schließlich ist die Farbe im Film generell für Arnheim nicht nur ein Problem der Wesenheit der Filmkunst, sondern auch des subjektiven bzw. ästhetischen Werturteils: «Leute mit Geschmack fanden die Farben im Farbfilm scheußlich; viele fanden sie unnatürlich» (2004, 250).

Diese Positionen über die Rolle der Farbe im Medium Film sind alle einem traditionellen, akademischen Ästhetikverständnis verhaftet, das angesichts der farbigen Leuchtkraft der Moderne etwas obsolet wirkt. Längst hat sich die Massenkultur unübersehbar in Stellung gebracht und ein Spannungsfeld erzeugt, in dem sowohl das Streben nach der naturtreuen Reproduktion der Farben als auch unnatürliche, ostentativ sinnliche Farben als Attraktion Zustimmung finden, ja schließlich mit der traditionellen (bürgerlichen) Ästhetik in gewisser Hinsicht abrechnen. Nicht zuletzt finden bestimmte Formen der Farbigkeit, wie sie die Moderne einläutet, Eingang in die Kunst der neuen Zeit. Mithin profilieren sich dominante Erscheinungsformen der Farbe in diversen kulturellen Bereichen, wie noch im vierten Kapitel anhand industrieller Farbpaletten besprochen wird.

Kulturelle und kunstsoziologische Kontexte des farbigen Filmbildes um 1900

Die beschriebenen Überlegungen zum Kunststatus des Films, die auf tradierten ästhetischen Kategorien basieren, machen es bereits deutlich: Ein solches Denken griff mitten im Wandel unterschiedlicher kultureller Praktiken im Kontext des modernen Kapitalismus und einer aufblühenden Massenkultur zu kurz. Eine Erweiterung des ästhetischen Denkens auf die neue Welt des Konsums war nötig. Diese Erweiterung hin auf die Ästhetisierung der Waren- und Konsumwelt begünstigt das Verdrängen tradierter ästhetischer Praktiken erheblich (vgl. Reckwitz 2014, 36). Mithin sind die Prozesse der Ästhetisierung von der Gesamtkonstellation der Produktion, gesellschaftlicher Wertungen und den Dynamiken der Moderne nicht zu trennen:

Seit 1900 setzt in der westlichen Moderne ein zweiter, massiver Ästhetisierungsschub ein, in dessen Verlauf eine Umstellung von der Exklusivästhetisierung der Konstellation bürgerliche Kunst/antibürgerliche Subkulturen zu einer Inklusivästhetisierung stattfindet, die bis in die 1970er Jahre reicht. Es kommt zu einer sozialen Inklusion qua Ästhetisierung, die in Form einer Massenkultur über die bisherige bürgerliche Hegemonie hinaus die Mittelschichten und die aufstrebende Arbeiterschaft einbezieht. Die Gesellschaftsformation, die diesen Ästhetisierungsschub forciert, ist nicht mehr die bürgerliche Moderne, sondern die nachbürgerliche, organisierte Moderne. Ihr

Motor findet sich nicht mehr im Bereich der Kunst, sondern in den Feldern des Konsums und der audiovisuellen Medien. Das Gravitationszentrum ist nicht mehr Europa, sondern es sind die Vereinigten Staaten. Für diese Ästhetisierungsform sind zwei technisch-ökonomische Rahmenbedingungen entscheidend: die Umstellung des Kapitalismus in Richtung dessen, was man mit Antonio Gramsci «Fordismus» nennen kann, und die Medienrevolution, in deren Zuge die Buch- und Schriftkultur durch eine Kultur der technisch produzierten Bilder und Töne, vor allem durch Radio, Film, Fernsehen und Schallplatte, überlagert wird. (Reckwitz 2015, 35)

Diese in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstehende, audio-visuell geprägte Massenkultur wird zur selben Zeit zum Gegenstand intensiver ästhetischer und soziologischer Kritik. So verurteilten Theodor W. Adorno und Max Horkheimer – prominente Kritiker der «Kulturindustrie» – sie als vom ökonomischen Betrieb dominiert, immer gleiche Produkte herstellend, die den infantilen Wiederholungszwang und regressive Bedürfnisse befriedigen würden (vgl. Schweppenhäuser 2010, 102f.). Weitere bekannte Kritik an der Massenkultur – als «populäre, kommerzielle Kunst und Literatur mit ihren Vierfarbendruckern, Zeitschriftenbildern, Illustrationen, Werbeanzeigen, Groschenromanen, Comics, Schlagermusik, Stepptanz, Hollywood-Filmen» (Greenberg 2007, 206) – kam von dem US-amerikanischen Kunstkritiker Clement Greenberg. Er äußerte sich negativ im Kontext seiner Auseinandersetzung mit dem Kitsch, den er als eine neue Ware, als «Ersatzkultur» für diejenigen verstand, die unempfänglich für die Werte der echten Kultur seien:

Kitsch, der sich die entwerteten und akademisierten Simulakren der echten Kultur als sein Rohmaterial aneignet, begrüßt und kultiviert diese Unempfänglichkeit: Sie ist die Quelle seines Profits. Kitsch ist mechanisch und funktioniert nach festen Formeln. Kitsch ist Erfahrung aus zweiter Hand, vorge-täuschte Empfindung. [...] Weil er mechanisch hergestellt werden kann, ist Kitsch in einer Weise zum integralen Bestandteil unseres Produktionssystems geworden, wie es die wirkliche Kultur nie werden könnte, es sei denn durch Zufall. [...] Obgleich er sich im wesentlichen von selbst verkauft, wurde für ihn ein gewaltiger Verkaufsapparat geschaffen, dessen Druck jedes Mitglied der Gesellschaft zu spüren bekommt. (Ebd.)

Es ist also die Schnittstelle von mechanischer Massenproduktion, marktstrategischen Überlegungen und einer Form der leichten Konsumierbarkeit, die die so verurteilte Ersatzkultur oder den Kitsch befördert. Nicht nur ist der Kitsch mechanisch erzeugt, er zeichnet sich auch durch eine Überdeutlichkeit, ja sogar Infantilität aus, oder wie Hanns Sachs dies 1932

formulierte, durch «eine Oberflächlichkeit, die nicht in die Tiefe dringen läßt» (185).

Und noch eine Eigenschaft teilen die oben als Kitsch verunglimpften Massenerzeugnisse – etwa die «Vierfarbendrucke, Zeitschriftenbilder, Illustrationen, Werbeanzeigen» und schließlich auch der Film: Sie sind farbig. So gliedert sich bei den Kulturkritikern die Farbe generell in das ein, was als Reiz der Oberfläche und als Gefahr für den guten Geschmack verstanden wird. Dabei unterliegt schon der Film selbst den Verurteilungen als Kitsch und damit des populären Geschmacks, als ihm um 1910 in den kultureurreformerischen Debatten mit großer Skepsis begegnet wird (vgl. Schweinitz 1992). Vor diesem Hintergrund eines grundsätzlichen Warencharakters des Films und der Nähe zu anderen farbigen Phänomenen in der Populärkultur kann die Filmfarbe in ihren Anfängen kaum gut abschneiden. Die didaktischen Versuche einer Schulung des «guten» Farbsinns, die die Farbdiskurse um 1900 prägen, lassen sich höchstens als Reaktion auf die Proliferation eines alten kulturellen Misstrauens, dem auch eine gewisse Sinnesfeindlichkeit zugrunde liegt, lesen. In diesen Kontext lässt sich auch jene Angst vor der Farbe, die *Chromophobia* (vgl. Batchelor 2000), einordnen, die auf eine lange Tradition der Unterordnung der Farbe unter die Linie verweist.

Während seit der Zeit Immanuel Kants die Linie als der direkteste Ausdruck der Idee verstanden wird, spricht man der Farbe lediglich einen Oberflächenreiz zu. So bezeichnet in der Geschichte der Kunst seit der Renaissance die Aufwertung des Entwurfs gegenüber der Ausführung, d. h. auch: die Vorrangstellung der Zeichnung gegenüber der Farbe, den Versuch, «den bildenden Künsten, die bis dahin zu den «mechanischen Künsten» gerechnet wurden, einen Platz unter den «freien Künsten» (den «septem artes liberales») zu sichern» (Brandstätter 2008, 124). Vergleichbar lässt sich die Minderschätzung der Farbe zudem im Kontext dessen verstehen, was Pierre Bourdieu als «Ekel vor dem Leichten» bezeichnet (1982, 757). Nicht zuletzt sei nach Bourdieu die gesamte Sprache der Ästhetik in einer fundamentalen Ablehnung des Leichten – und mithin auch der Farbe – befangen:

Die Ablehnung alles Leichten im Sinne von «einfach», «ohne Tiefe», «oberflächlich» und «billig» deshalb, weil seine Entzifferung mühelos geschieht, von der Bildung her wenig «kostet», führt ganz natürlich zur Ablehnung alles im ethischen oder ästhetischen Sinne Leichten, was *unmittelbar zugängliche* und deshalb als «infantil» oder «primitiv» verschriene Freuden bietet [...]. Man könnte weiter in diesem Zusammenhang auf das unablässig wiederholte Platonische Vorurteil in bezug auf die «vornehmen» Sinne, Sehen und Hören, verweisen oder auf die Vorrangstellung, die Kant der «reineren» *Form*

gegenüber der Farbe und deren gleichsam fleischlicher Verführungskraft einräumt. *(Bourdieu 1982, 757f.; Herv. i. O.)*

Die problematische kulturelle Situierung des Leichten und Sinnlichen macht deutlich, warum der applizierten Filmfarbe ein Doppelmoment der Oberfläche gilt: von der haptischen, realen Oberfläche des Mediums hin zur Oberfläche als kulturelle, symbolische Wertungskategorie. Es hat viel mit jenem geistigen Hintergrund zu tun, dass der kolorierte Film im Kontext der Moderne und der Massenkultur erscheint. Begrüßt vom neuen attraktionshungrigen Markt, jedoch verurteilt von der klassischen Ästhetik, läutet die Farbe um 1900 auch visuell eine neue Zeit ein, mit neuen ästhetischen Paradigmen, die das etablierte Kunstverständnis herauszufordern wissen.

I.

Serpentinentanzfilme – Farbe, Fläche, Materialität

Zu den ersten kolorierten Filmen zählen Aufnahmen der sogenannten Serpentinentänze. Diese Filme zeigen eine besondere Art des Tanzes, bei dem eine weibliche Figur in einem speziell geschnittenen Kleid dessen ausladende und schleierartige Stoffbahnen um ihren Körper schwingt, wodurch der Stoff in serpentinartige Bewegungen versetzt wird. Mithilfe der im Kleid integrierten Stäbe wurde es möglich, die leichten Stoffe weit in die Luft zu schleudern. Es entstehen somit Formationen, die eine ornamentale, abstrakt geometrische Qualität haben oder auch an Schmetterlinge oder Blumen erinnern.¹ Ursprünglich bei musikalischen Aufführungen auf Vaudeville-Bühnen präsentiert, wurde die Tänzerin dabei mit bunten Lichtern elektrischer Scheinwerfer angestrahlt. Dieses Spektakel des farbigen Lichtes auf der Bühne wurde für den Film adaptiert, indem das Filmmaterial nachträglich koloriert wurde.

Die Kolorierung per Hand war das erste Beispiel der applizierten Farben für den Film. Die Technik wurde aus den bereits bestehenden Praktiken der Kolorierung von Laterna-magica-Scheiben sowie von Ansichtskarten und Fotografien übernommen. Eingesetzt wurden transparente Anilinfarben, die mit einem Pinsel auf die einzufärbenden Partien des Bildes aufgetragen wurden. Diese Technik war besonders zeit- und arbeitsaufwändig, da sie bei Filmen die Einfärbung jedes einzelnen Bildes auf dem Filmstreifen erforderte. Es wurden in der Regel bis zu sechs Farben eingesetzt. Aufgrund des enormen Aufwands kolorierte man meistens nur einzelne Bildteile und selten alle Flächen im Bild. Dies führte dazu, dass die kolorierten Bilder häufig durch eine Kombination von schwarzweißen und farbigen Partien gekennzeichnet sind. Auffällig ist dabei, dass die Farbe auch als zusätzlich auf den Bildträger aufgebrachte sichtbar wird.

Doch genau dadurch simulieren die Serpentinentanzfilme die kontingente und dynamische Farbigkeit der sich abwechselnden bunten Scheinwerferlichter, die die Tänzerin auf der Bühne bestrahlten. Noch stand die Nutzung der Elektrizität am Anfang, und Lichtspiele auf einer Bühne

1 Die Schleiertänze existierten auch in der Form von Lotos- und Butterflynzen. Giovanni Lista macht in seinem Buch über Loïe Fuller die Spannbreite der Variationen deutlich, wenn er schreibt: «Le papillon, la fleur, l'arc-en-ciel, l'oiseau, n'étaient pas reconstitués dans le cadre d'une imitation narrative, mais plutôt évoqués dans des formes idéales à travers des sculptures de lumière» (1995, 23).

waren eine Sensation. So wie die Scheinwerfer respektive deren getönte Filter die Tänzerin mit einer Farbigkeit versahen, die nicht der Lokalfarbe² der Kleiderstoffe entspricht, so wurde durch den Akt der Kolorierung auch dem schwarzweißen Filmmaterial eine Farbigkeit gegeben, die einen willkürlichen Bezug zu der Lokalfarbe der abgebildeten Flächen in der physischen Wirklichkeit hat. Für das menschliche Auge entstanden sich bewegende Lichtskulpturen, die in vielen Farben changierten.

Die Praxis der Serpentinentänze wird stets mit Loïe Fuller in Zusammenhang gebracht, die als Wegbereiterin des modernen Tanzes gilt. Die US-amerikanische Music-Hall-Tänzerin popularisierte mit ihren Auftritten in Paris in den 1890er-Jahren den Serpentina- oder Schleiertanz, dessen technisches Design sie sich auch patentieren ließ. Ihre Auftritte hatten zudem enormen Erfolg jenseits des populären Kontextes vom Musiktheater und fanden Resonanz auch bei der künstlerischen Avantgarde, insbesondere bei den französischen Symbolisten.³ Der Bekanntheitsgrad und Erfolg von Fullers Tanz brachten schnell viele Nachahmerinnen hervor. Die Darstellung des Tanzes fand Eingang in andere, technisch reproduzierbare Bildmedien und wurde somit zu einem beliebten Motiv auf Ansichtskarten, Plakaten, in Daumenkinos und schließlich auch im Film⁴. Giovanni Lista nennt als Beispiele Ansichtskarten mit den Nachahmerinnen von Fuller, bei denen das fotografische Bild per Hand koloriert und mit kleinen silbernen Sternen beklebt wurde. Um 1894 wurden die ersten Daumenkinos mit Serpentinentänzen gedruckt. Auch wenn Daumenkinos bereits verbreitet waren, gab es diese bis dahin nur in Schwarzweiß. Erst mit den Bildern der Serpentinentänze enthielten die Daumenkinos zum ersten Mal fotografische Reproduktionen, die schablonenkoloriert wurden. Dasselbe gilt für das Kino. Als die Edison Manufacturing Company den Kurzstummfilm *ANNABELLE SERPENTINE DANCE* (USA, 1894–1897) produzierte, hatte man den Film per Hand kolorieren lassen (vgl. Lista 1995, 16). Die Serpentinentänze erweisen sich daher als ein Motiv, das in einem breiten intermedialen Kontext sehr früh und am engsten mit der Farbigkeit verknüpft ist.

- 2 Lokalfarbe bezeichnet in der Malerei die eigene, nicht-modifizierte Farbe des abgebildeten Gegenstands.
- 3 Über die Verbindung zwischen Fullers Tanz und der Avantgarde schreibt Lista in Hinblick auf visuelle Effekte, Geste, Bewegung, Flimmern der Farbe und Lichter: «Loïe Fuller annonce également tout un courant d'expression des avant-gardes modernes, telles que le futurisme italien, l'expressionisme allemand, le synchronisme américain et le constructivisme russe, qui ont misé sur une esthétique du cinétisme et de la lumière. Le tourbillonnement de ses voiles faisait vivre la forme dans l'éphémère d'une apparition-disparition qui, soumise au changement continu, se refusait à toute véritable fonction descriptive» (1995, 23).
- 4 Zu Loïe Fullers Tänzen vgl. weiterhin Gunning 2003, Anthony 2003 und Albright 2007.

1 ANNABELLE SERPENTINE DANCE (Edison, USA 1894–1897), Serpentinanz: Monochrome Kolorierung des ganzen Bildes mittels Handvirage



Farbe und Stofflichkeitseindruck

Die ersten erhaltenen filmischen Aufnahmen von Serpentinanztänzen zeigen Annabelle Whitford (auch bekannt als Annabelle Moore), eine Nachahmerin von Loïe Fuller. Sie gehört mit ihren *skirt dances* zu den frühesten Artistinnen der Filmgeschichte. Whitford debütierte 1893 auf der Weltausstellung (World's Columbian Exposition) in Chicago und begann bereits ein Jahr später, für den Film zu arbeiten. Zwischen 1894 und 1898 produzierte Edison zahlreiche Filme mit ihr (vgl. Yumibe 2012, 52). Die ANNA-BELLE-Filme der Edison Company zeigen die Tänzerin auf der Bühne, vor einem schwarzen Hintergrund, frontal zur Kamera positioniert, wobei der ganze Körper im Bildrahmen enthalten ist. Die Filme bestehen aus einer einzelnen Einstellung, innerhalb welcher sich die Farben des Kleides mit den Bewegungen der Tänzerin abwechseln.

Die Handkolorierung der Filme sollte die aufwändige Lichtgestaltung der Serpentinanztänze auf der Bühne nachahmen, so wie dies bei Fullers Auftritten geschah. Unterschiedliche Prinzipien der Einfärbung lassen sich in diesen kurzen Filmen beobachten. Es sind sowohl mehrere Farben in einem einzelnen Bild vorhanden, oder es wird mithilfe der Handvirage das ganze Bild in einer Farbe koloriert (Abb. 1). Vorhanden ist auch die Kombination von Handvirage und Teilkolorierung. So erscheint in einem Moment von ANNABELLE SERPENTINE DANCE das ganze Bild lila viragiert, während das Kleid zusätzlich in einem rötlicheren Ton koloriert wurde (Abb. 2). Ein ungleichmäßiger Auftrag erzeugt den Eindruck der Eigenkörperlichkeit von Farbe (Abb. 3–4). Es fallen unterschiedliche Qualitäten auf, von dichteren und pastöseren zu transparenteren Farbschichten. Somit wird das Verwandlungspotenzial des abgebildeten Körpers und



2 Kombination von Handvirage und Teilkolorierung



3-4 Eindruck der Eigenkörperlichkeit der Farbe durch ungleichmäßigen Auftrag



Kleides der Tänzerin durch die Formbarkeit der auf dem Bild aufgetragenen Farbe maßgeblich beeinflusst.

Die Beziehung zwischen dem Stofflichkeitseindruck des abgebildeten Körpers oder Gegenstandes und der Farbe ist eine ausgeprägt dynamische im kolorierten Stummfilm. Das Changieren der Farben erschwert nicht selten einen Eindruck der realen Textur des Gewandes und in diesem Sinne auch den Eindruck eines physischen Zusammenhangs von Stoff und Farbe. Die Intensität der Farbe und die häufig vorkommende Pastosität des Auftrags sind für diese Minderung des Stofflichkeitseindrucks wesentlich. Gleichzeitig gilt diese mindernde Wirkung nicht nur der Oberfläche der abgebildeten Körper und Stoffe, sondern auch dem Volumen und grundlegend der plastischen Qualität des Bildes. Yumibe berichtet hingegen über eine Art Zugewinn an Dreidimensionalität des Bildes in den kolorierten Filmen:

Color is described as providing the people in these images with a three-dimensionality that seemingly emerges from the screen and pushes toward the viewer [...] the sensational impression of stereoscopy. (Yumibe 2012, 55f.)

Jedoch handelt es sich hier, meiner Ansicht nach, nicht um eine Stereoskopie im herkömmlichen Sinne, sondern um eine Eigenkörperlichkeit des



5 Eigenständigkeit des Farbauftrags gegenüber den Körperkonturen

Farbauftrags. Die Farbe dient nicht der Erzeugung einer kohärenten, einheitlichen Farbraum-Diegese. Vielmehr wirkt sie als ein materieller Überschuss, als ein Aufgetragenes. Die Kombination von farbig und nicht-farbig sowie die fehlende räumliche Dimension der Farbe verhindern raumillusionistische Plastizität und eine eigentliche Stereoskopie.

Die Materialität der Farbe ist besonders augenscheinlich, wenn es im Bild zu einer Kombination von farbigen und schwarzweißen Stellen kommt. In diesen Fällen ist der Zusammenhang von Farbe und Stoff ein ostentativ-medialer. Die Farbe ist nämlich bei der Kombination von chromatischen und achromatischen Flächen nicht nur der Verdichtungspunkt der Aufmerksamkeit im Kontrast zu den weniger prominenten Partien des Bildes. Auch dient sie nicht lediglich einer Hierarchisierung innerhalb der Darstellung, sondern verweist vielmehr in der Art ihrer Koppelung mit dem physischen Filmträger auf ihre eigene Materialität. In anderen Worten tritt sie nicht nur als Farbe der abgebildeten Körper auf, sondern zugleich als die Farbe des Mediums. Das ostentative Moment, in dem die Farbigekeit des Kleides vorgeführt wird, ist nicht vom Herausstellen der Farbigekeit des Mediums zu trennen. Dies wird besonders deutlich in solchen Filmbildern (siehe Abb. 5), deren Kolorierung keineswegs mehr den Konturen der im Bild abgebildeten Körper und ihren realen physischen Flächen folgt. Dieses außerordentlich prägnante Beispiel einer ostentativen Farbigekeit der applizierten Kolorierung ist bedingt durch die Eigenschaft der aufgetragenen Farbe, ein anderes visuelles Register zu besetzen, als dies das schwarzweiße Bild tut. Da sie nicht als eine Komponente der indexikalischen Einschreibung von abgebildeten Körpern entsteht, unterstützt die Farbe nicht ihre stoffliche Dinghaftigkeit, sondern erscheint von diesen Körpern abgekoppelt. Sie bricht die Homogenität der indexikalischen

Bildflächen auf und führt eine hybride Dimension ein, die auf ein Jenseits der indexikalischen Homogenität und der Diegese des Bildes verweist.

Auch in den ästhetischen Theorien um 1900 ist Farbe ein Thema. Über den Zusammenhang von Farbe und Stofflichkeitseindruck in den bildenden Künsten liest man bei Kunsthistoriker August Schmarsow:

Wo die Farbe als Körperfarbe oder Lokalfarbe fungiert, da wirkt gerade sie überzeugender, zwingender als manches andere Merkmal auf unser Wirklichkeitsgefühl. Es ist das Stoffliche, das uns bei dieser sinnlichen Wirkung in den Bannkreis körperlicher Existenz hineinzieht.

(Schmarsow 1905, 122)

Jene Auffassung über die Relation, ja physische Verbundenheit von Stofflichkeit und Farbe, die hier einem mit dem frühen Kino zeitgenössischen Text entstammt, bleibt in den Wahrnehmungstheorien ein Gemeinplatz. So schreibt Maurice Merleau-Ponty über diesen Zusammenhang: «Eine Farbe ist niemals einfach nur Farbe, sondern immer Farbe eines bestimmten Gegenstandes; das Blau eines Teppichs wäre nicht dieses Blau, wäre es kein wolliges Blau» (1974, 362).

Wenn man diese Beobachtungen über die untrennbare Verknüpfung der Farbe und des Gegenstandes, dem sie anhaftet, auf die kolorierten Filmbilder bezieht, wird deutlich, dass die Wahrnehmung des physischen Zusammenhangs der Farbe und des abgebildeten Motivs in den Serpentinanzügen keine an sich evidente Gegebenheit ist. Das Publikum glaubt nicht unbedingt, die eigentlichen Farben des Bühnentanzes und Kleides zu sehen, während es – im Gegenteil – *die eigentliche Tänzerin* auf der Bühne abgebildet zu sehen glaubt.⁵ Im Unterschied zu den applizierten Farben zeichnen sich die fotochemischen Farbverfahren jedoch ontologisch durch eine Art von Indexikalität und Transparenz aus, so wie diese auch für das schwarzweiße Bild gelten: Die Farben, die im Bild sichtbar sind, entstehen bei den fotochemischen, indexikalischen Verfahren im Moment der Aufnahme, bedingt durch die realen Farben der abgebildeten Gegenstände.

Über eine solche Unterscheidung zwischen der fotografischen Transparenz und malerischer Opazität hinaus erweist es sich als informativ, eine Unterscheidung zwischen den Oberflächen und Flächenfarben zu nennen, so wie diese bei Merleau-Ponty Erwähnung finden. Die kolorierten Filme

5 Vgl. an dieser Stelle Kendall L. Waltons Überblick über die theoretischen Ansätze zum fotografischen Realismus. Walton beschreibt die Fotografie in dieser Hinsicht als «transparent», da *durch* das Foto die Welt gesehen wird, während er den Darstellungsmodus der Malerei «fiktional» nennt. Weiterhin stellt er in seinem Aufsatz Überlegungen über unterschiedliche Grade der Transparenz an (vgl. 1984). Im folgenden Kapitel wird auf die Fragen der Transparenz der fotografischen Medien näher eingegangen.

besetzen nämlich eine spezifische Sonderposition zwischen Transparenz und Opazität, zwischen den Farben, die im Bild als an die Gegenstände gebunden erscheinen, und jenen, die von der konkreten physischen Gegenständlichkeit losgelöst sind. Merleau-Ponty weist in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* darauf hin, dass die Oberflächenfarben den realen plastischen Gegenständen im Raum anhaften und ihre Wahrnehmung untrennbar von der Wahrnehmung des Gegenstandes sei, dem die Farbe anhaftet. Die Flächenfarben erscheinen dagegen, wird der (Wahrnehmungs-) Psychologe David Katz zitiert, «nicht als einem Außending angehörig, sondern nur als ein unabhängig von einem bestimmten Träger für sich bestehendes ebenes oder raumfüllendes *quale*»⁶ (Katz, zitiert nach Merleau-Ponty 1974, 354). Der Unterschied zwischen diesen zwei Existenzformen der Farbe wird von Merleau-Ponty folgendermaßen präzisiert:

Flächenfarben sind in einem gewissen Abstand lokalisiert, doch in ungenauer Weise; sie sehen porös aus, indessen Oberflächenfarben dicht sind und den Blick auf ihrer Oberfläche anhalten; Flächenfarben sind stets der Frontalebene parallel, indessen Oberflächenfarben sich in allen Orientierungen darbieten können; Flächenfarben sind endlich auf vage Weise eben und vermögen keine besondere Form anzunehmen, nicht als gekrümmt oder auf einer Oberfläche ausgebreitet zu erscheinen, ohne ihren Charakter als Flächenfarben einzubüßen. (Merleau-Ponty 1974, 354f.)

Die Charakterisierung dieser zwei oppositionellen Auffassungen der Erscheinungsformen der Farbe kann nur teils für eine genauere Verortung der Filmfarbe und ihre spezifische Wahrnehmungsproblematik nutzbar gemacht werden, denn jenes Begriffspaar erlaubt keine konforme Übertragung auf das Phänomen der applizierten Filmfarben. Die Farben im kolorierten Film können nicht einfach als die Oberflächenfarbe der abgebildeten Gegenstände verstanden werden. Der Eindruck des Zusammenfallens der Farbe und der Oberfläche des Gegenstandes geht nie ganz auf. Zugleich sind die applizierten Filmfarben – selbst wenn sie als mit einer Frontalebene ebenflächig erscheinen – auch nicht als Flächenfarben im genannten Sinne zu verstehen. Zwar erscheinen sie weder gekrümmt noch einer plastischen Oberfläche zugehörig, sie haften dennoch einem konkreten Gegenstand an (zugegebenermaßen einem flachen), nämlich dem Filmstreifen.

Die Bildspannung, die sich zwischen Schwarzweiß und Farbe, zwischen der fotografischen Basis und der aufgetragenen Farbschicht ergibt, ist ein Bestandteil des visuellen Konflikts zwischen der zweidimensiona-

6 Als ein Beispiel nennt Merleau-Ponty die Spektralfarben (vgl. 1974, 354).

len Ebene und dem plastischen Eindruck des Bildes, aber auch zwischen dem fotografischen und nicht-fotografischen Bildregister. Die applizierte Farbe unterstützt deutlich mehr die Flächigkeit des Bildes, als dass sie den Plastizitätseindruck der Körper im Bild begünstigen würde. Durch die Transparenz des Bildes und das Hindurchscheinen der Schwarzweiß-Basis täuscht manche Kolorierung jedoch bis zu einem gewissen Grad vor, die Oberflächenfarbe des abgebildeten Gegenstandes zu sein. Es fehlen der applizierten Farbe dennoch die Qualitäten, die mit den Raumwerten der Körper korrespondieren und die Farbe somit enger mit dem plastischen Körper verbinden würden: Die Farben sind nicht dem Volumen, der Oberflächenbeschaffenheit und der Beleuchtung des Körpers (Licht- und Schatteneffekte) entsprechend gradiert. Darüber hinaus sind die Farben der abgebildeten Körper und Flächen nicht nach ihrer Entfernung von der Kamera (entsprechend vom Auge) modifiziert: Die Flächen, die sich näher an der Kamera befinden, müssten eine intensivere Farbigkeit aufweisen, als diejenigen, die weiter von ihr entfernt sind (hinzu kommt noch die entfernungsbedingte Änderung des Farbtons usw.).

All dies ist im kolorierten Film konstitutiv für das Erschaffen einer Bildlichkeit, die durch eine ausgeprägte Spannung unterschiedlicher Ebenen der Bildfläche gekennzeichnet ist. Es kommt in diesen Filmen zu einer fast plakativen Manifestation der Bildspannung zwischen der Darstellung und dem Darstellenden, so wie dies als ein grundlegendes Untersuchungsgebiet in der Bildwissenschaft behandelt und im folgenden Abschnitt näher in Bezug auf den kolorierten Film analysiert wird.

Die Bildspannung und der doppelte Charakter des Bildes – einige Konzepte aus der Kunstphilosophie und Bildwissenschaft

Die beschriebenen Spannungen zwischen den unterschiedlichen Ebenen der Bildfläche in den kolorierten Serpentinanzfilmen lassen sich in die Rahmen unterschiedlicher Modelle aus der Kunstphilosophie und der Bildwissenschaft einbetten, die das Verhältnis des Bildträgers und der Darstellung thematisieren. Einige frühere Theorien entwerfen dazu dichotomisch striktere Modelle der Wahrnehmung: Hier gilt die Wahrnehmung im gegebenen Moment *einem* Aspekt des Bildes – der Fläche oder der Tiefe; dem Trägermedium oder der Darstellung. Die kontemporären Modelle betonen hingegen eine Gleichzeitigkeit der Wahrnehmung dieser Einzel-elemente und besagen somit, dass es sich bei der Wahrnehmung eines Bildes nie um ein *Entweder-oder* handelt, sondern um unterschiedliche Grade

eines *Sowohl-als-auch*. Was jedoch problematisiert wird, ist die Möglichkeit einer isolierten Betrachtung je eines konstitutiven Bildelementes im gegebenen Moment der Wahrnehmung.

Als eines der fundamentalen bildtheoretischen Modelle, das sich mit dem doppelten Charakter des Bildes auseinandersetzt, gilt dasjenige von Edmund Husserl. In seiner Behandlung des Bildes als materielles Objekt unterscheidet er mehrere Ebenen, über die die Wahrnehmung und die materiellen Aspekte des Bildes zusammenhängen. In einem Vergleich zwischen Vorstellungsbildern und physischen Bildern schreibt Husserl über die letzteren:

Hier ist [im Falle physischer Bilder], wie leicht übersehen wird, die Rede vom Bild zweideutig. Der abgebildeten Sache steht Doppeltes gegenüber: 1) das Bild als physisches Ding, als diese bemalte und eingerahmte Leinwand, als dieses bedruckte Papier u. dgl. In diesem Sinne sagen wir: Das Bild hängt schief, ist zerrissen u. ä. 2) Das Bild als durch die bestimmten Farben- und Formgebung so und so *erscheinendes* Bildobjekt, also nicht das abgebildete Objekt, das Bildsujet, sondern das Analogon des Phantasiebildes. Wir können der Deutlichkeit halber terminologisch unterscheiden: das repräsentierende oder abbildende und das repräsentierte oder abgebildete Bildobjekt. Von beiden ist wieder unterschieden das physische Bild. (Husserl 1980, 109; Herv. i. O.)

Somit gibt es bei der Berücksichtigung eines physischen Bildes «nicht zwei, sondern drei Gegenstände zu unterscheiden, [...] das physische Bild, das dargestellte geistige Bild (das erscheinende und repräsentierende Bildobjekt) und endlich das Bildsujet (das repräsentierte Bildobjekt)» (ebd., 120). Diese Dreierstruktur, so wie sie bei Husserl existiert – Darstellendes, Darstellung und Dargestelltes –, ist in verschiedenen terminologischen Variationen anderer Bildtheorien wiederzufinden (vgl. Finke/Halawa 2012, 87 f.). Dabei handele es sich beim Darstellenden und der Darstellung um eine dem Bild immanente Beziehung, während die Beziehung zwischen Darstellung und Dargestelltem dem Bild selbst äußerlich sei. Das besondere Augenmerk der Bildtheorien gelte jedoch «der <internen Verzweigung> zwischen dem materiellen Bildträger und der immateriellen bildlichen Erscheinung», womit «die Charakterisierung des Bildes als <doppeltes Faktum> zum Grundrepertoire nahezu aller Bildtheorien» gehöre (ebd., 88).

Während einerseits über diese Dreier- bzw. Doppelstruktur des Bildes in unterschiedlichen Theorien «weitgehend Einigkeit» bestehe (ebd., 87), so erweisen sich andererseits der genaue Charakter der Wahrnehmungsdynamik sowie das Spannungsverhältnis von Bildträger und Darstellung als Ausgangspunkt weiterführender theoretischer Auseinandersetzung. Für Husserl ist, wie Stephan Günzel hinweist,

der Widerstreit zwischen Objekt und Bildträger nicht gleichgewichtig: Nur eines von beiden kann beobachtet werden, das andere wird im Widerstreit unterlegen sein und befindet sich auf der Außenseite der ›Form‹, wo es zu einem Aspekt der Materialität des Mediums wird. – Die Außenseite kann entweder das nersichtbare Bild gegenüber dem Untergrund sein oder das Trägermedium gegenüber seiner Darstellung [...]. (Günzel 2012, 74)

Neuere Positionen gehen jedoch einen Weg, der nicht durch eine strikte Trennung geprägt ist. Arthur C. Danto kontrastiert zwei Modelle, die er als Opazitäts- und Transparenztheorie bezeichnet, die jeweils auf die Darstellung oder das Darstellende fokussieren. Für Danto erweisen sich diese beiden Theorien als defizitär, da sie nicht ausreichend integrativ in ihrem Ansatz seien. Er schreibt:

[D]er Transparenztheorie zufolge strebt die Kunst zwar danach, eine Illusion zu erreichen [...]. Das Medium, demgegenüber die Transparenztheorie eine so spröde Haltung einnimmt, daß sie vorgibt, es existiere nicht, und auf eine Illusion hofft, die es unsichtbar werden läßt, ist freilich niemals wirklich auszuschalten. Es wird stets ein Rest von Materie übrig bleiben, der nicht in reinen Inhalt verdampft werden kann. (Danto 1991, 241 ff.)

Danto warnt auch vor dem Modell der Opazitätstheorie, der zufolge «das Kunstwerk nichts anderes als das Material [sei], aus dem es gemacht ist» (ebd., 243). Es müsse zwischen dem Medium und Stoff unterschieden werden; und «weil das Medium nicht mit dem Stoff identifiziert werden kann, läßt sich die Frage des Inhalts von einem Kunstwerk nicht logisch abwehren, selbst, wenn es keinen hat» (ebd.). Beide genannten Vorgehensweisen erachtet Danto als reduktionistisch – denn ein Kunstwerk sei weder einerseits gänzlich mit dem Inhalt noch andererseits mit dem Stoff zu identifizieren.

Auch die Ansätze von Gottfried Boehm und Michael Polanyi erkennen keine strikte Trennung zwischen der Bild- und Materialebene. Den Zusammenhang von Material und erscheinendem Bild sowie die Bildspannungen, die sich ganz ausgeprägt am Verhältnis von Fläche und Tiefe beobachten lassen, erfasst Boehm unter dem Begriff der «ikonischen Differenz». Für ihn beruht das Bild «auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem, was sie an Binnenereignissen einschließt» (2006, 29 f.). Dabei markiere die ikonische Differenz «eine zugleich visuelle und logische Mächtigkeit, welche die Eigenart des Bildes kennzeichnet, das der materiellen Kultur unaufhebbar zugehört, auf völlig unverzichtbare Weise in Materie eingeschrieben ist, darin aber einen Sinn aufscheinen läßt, der zugleich alles Faktische über-

bietet» (ebd., 30). Es ist eben die Logik des ikonischen Kontrastes zwischen der Gesamtfläche und dem Detail, zwischen dem Flächen- und Tiefeneindruck, die es ermöglicht, dass «etwas als etwas ansichtig wird» (ebd., 31). Dabei versteht Boehm die Wahrnehmung zwischen «Verschiedenem auf der Fläche und dem Flächengrund» nicht als oszillierend, alternierend, sondern als «spannungsvoll aufeinander angewiesen» (ebd., 32).

Dies ist auch der Fall in Polanyis Untersuchung der Flächen- und Tiefenspannung des Bildes. Der Autor rechnet hier mit einem dichotomischen Wahrnehmungsmodell ab (in diesem Fall jenem von Ernst Gombrich), das davon ausgeht, dass im gegebenen Moment nur eines wahrgenommen werden kann – die konstitutiven Elemente des Bildes (Farbe, Leinwand) *oder* das Bild als Gesamtheit –, und stellt diesem ein integratives Wahrnehmungsmodell entgegen. Anstelle einer alternierenden Wahrnehmung im Sinne eines Entweder-oder weist Polanyi auf eine begleitende Wahrnehmung hin, die «das normale Bild sowohl von der fokussierten Wahrnehmung von Leinwand plus Pinselstrichen [unterscheidet], bei der das Bild auseinanderfällt, als auch von der völligen Nicht-Wahrnehmung der Leinwand, wo ein Täuschungseffekt erzielt wird» (2006, 153). Polanyi präzisiert die Kontrastierung von fokussierter und begleitender Wahrnehmung:

Sagt man (mit Gombrich), man sehe *entweder* Leinwand plus Flecken *oder* ein Bild, so übergeht man, daß wir in einem Bild Leinwand plus Flecken begleitend und nicht fokussiert sehen. Solch ein Bild umfaßt sowohl die perspektivische Tiefe seiner Malerei als auch die Flachheit seiner Leinwand, wobei diese beiden kontradiktorischen Eigenschaften als eine verbundene Qualität gesehen werden; und in der Tat ist eben diese Qualität für ein normales Bild charakteristisch. Diese Qualität ist perspektivisch, doch die Perspektive ist gedämpft durch einen Überzug von Flachheit. Und es ist diese Qualität von Tiefe-*mit*-Fläche, die ein normales Bild davor bewahrt, täuschend zu werden und es vor Verzerrung bei Seitenansicht schützt. (Ebd., 154; Herv. i. O.)

Schließlich, in einer der jüngsten Schriften zu diesem Thema, sehen Marcel Finke und Mark A. Halawa in ihrer Einleitung zu *Materialität und Bildlichkeit* von der «Reflexionsfigur der inneren Duplizität des Bildes» ab (vgl. Finke/Halawa 2012, 14). Vielmehr erachten sie die «Materialität» als *eine* Ermöglichungs- und Wirkungsbedingung von Bildlichkeit [...]. Von der Materialität des Bildes abzusehen, heiße daher letzten Endes: *kein Bild zu sehen*» (ebd., 16; Herv. i. O.). Denn bei der Materialität

handelt es sich auch nicht um etwas, was zu einem Bild lediglich als ein «Extra» hinzukommt. Bildlichkeit und Materialität sind vielmehr ursprünglich miteinander verschränkt. Ihr Zusammenhang ist in vielfacher Weise intrikat;

weder das eine noch das andere lässt sich isolieren. Gerade hierin liegt eine Gefahr der Idee der «inneren Duplizität». Sie beruht (mal mehr, mal weniger) auf dem Phantasma einer sauberen Trennung. (Ebd.)

Im weiteren Verlauf dieses Kapitels werden Serpentinanzfilme im Hinblick auf die Synthese von Materialität und Bildlichkeit untersucht. Davor aber muss der spezifische Charakter der applizierten Farbe als ein vom Bild potenziell zu trennendes Element festgehalten werden. Wie untrennbar der Zusammenhang der Materialität und des Bildes auch aufgefasst wird: Den kolorierten Filmen ist dennoch eigen, dass das Bild auch *ohne* die Materialität der bunten Farbe existieren kann. Die meisten kolorierten Filme waren nämlich am Markt gleichzeitig als schwarzweiße Versionen erhältlich. Farbe war optional. Das Konkurrieren des fotografischen und des nicht-fotografischen Bildes resultiert in dem Fall in einer besonders ostentativen Materialität. Der hybride Charakter des Bildes macht es deutlich, dass die Farbe nicht unabdingbar für die Konstitution des Bildes vorhanden sein muss. Es handelt sich dann um eine Farbmateriailität, die sich im Extremfall auf der «Außenseite der Form» befinden kann, sodass sie gänzlich wegfallen kann.

Diese Denkbarkeit des Verzichtens auf die Farbe ist schon im Verständnis darüber, was den Akt des Kolorierens respektive die Wortbedeutung ausmacht, enthalten. Wie Sophie Bodet hinsichtlich des Charakters der Kolorierung vermerkt, bezeichnet das Verb *colorier* (ausmalen; kolorieren) im Französischen – im Unterschied zu *colorer* (färben; einer Sache Farbe geben) – die Farbe als etwas der bereits bestehenden Zeichnung *Zugefügtes*, oder im Falle vom Film, der bereits bestehenden Schwarzweiß-Fotografie.⁷ Die konstitutive Funktion der Farbe im kolorierten Filmbild ist damit nicht jener der Malerei gleichzusetzen. Schon aufgrund der materiellen Unterschiede – handelt es sich bei den im Film eingesetzten Farben ja um Färbemittel und nicht um die in der Malerei traditionell verwendeten Pigmentfarben – erweist es sich als aufschlussreich, die Materialität des kolorierten Films medienspezifisch zu untersuchen. Der Vergleich von Färbemitteln und Pigmentfarben stellt in bedeutender Weise eine Qualität

7 Bodet weist darauf hin, dass «färben» (*colorer*) zu den diversen Ausdrücken passe, die nicht notwendigerweise piktoraler Natur seien, währenddessen «kolorieren» (*colorier*) gerade eine piktorale Aktion impliziere. Der gängigste Gebrauch dieses Wortes schränke seine Verwendung auf einen illustrativen oder dekorativen Einsatz im Sinne einer sehr schwachen ästhetischen Bedeutung ein und entspreche grundsätzlich einem infantilen Ausdruck. Das Verb *kolorieren* verweise notwendigerweise auf eine piktorale Aktion. Ein Album, eine Zeichnung werden *koloriert* ohne andere Willensäußerung, als eine Fläche mit verschiedenen Farben nach einem Ablauf zu bedecken, der vorbestimmt sei durch die Linien der Formen auf der Trägerfläche (1998–1999, 9).

des materiellen Charakters von Farben heraus, wie diese im kolorierten Film benutzt wurden:

Les colorants représentent alors un apport de matière perçu comme un ajout à la limite de l'incongruité, une surcharge de l'œuvre dont la présence est discutable parce qu'elle n'incombe pas toujours à la volonté du cinéaste. Il semble toujours que l'on imagine l'œuvre-support saisie par des mains étrangers. (Bodet 1998–1999, 15)

Aufgrund dieser Spezifik des kolorierten Films wird in den folgenden Analysen an das Verhältnis von Materialität und Bild unterschiedlich herangegangen: von einer fokussierten Untersuchung der einzelnen materiellen Ebenen des physischen Filmträgers hin zu einer ganzheitlichen Betrachtung des Bildes am Beispiel der Idee vom *Inkarnat*⁸ als einer besonderen Form von Kolorit. Dem Inkarnat, wie im Weiteren noch gezeigt wird, liegt nämlich die Auffassung eines untrennbaren chromatischen Ineinanders zugrunde.

Schließlich muss festgehalten werden, dass es sich beim Film zusätzlich um eine spezifische Spannung handelt. Ergibt sich doch bei ihm, wie er gängigerweise rezipiert wird, eine physische und materielle Dislokation innerhalb der Bildträger selbst: des zelluloiden Filmstreifens einerseits und der Kinoleinwand andererseits. Die real materielle Spannung von Schwarzweiß und Farbe, wie sie der Filmstreifen aufweist, ist im projizierten Bild keine real materielle Spannung mehr. In der Kinoprojektion kommt es zu einer untrennbaren Verschweißung von Schwarzweiß und Farbe, die jetzt aus derselben Substanz bestehen bzw. durch sie erzeugt werden – aus dem projizierten Licht. Insofern wird die eigentliche Materialität der applizierten Farbschicht und der Emulsion entmaterialisiert, denn es handelt sich bei der Projektion nur noch um eine Art Phantom-Materialität. Das projizierte Bild verweist lediglich noch in seiner Ästhetik auf eine dislozierte, sich anderswo befindende Materialität, die jetzt gänzlich in einem homogenen Bild aufgeht.

Die Beispiele des frühen kolorierten Filmbildes eröffnen die Möglichkeit einer differenzierten Untersuchung der Materialität des Filmstreifens und -bildes. Während die filmische Avantgarde und die formalistische Filmtheorie (für beide nahmen die Medienspezifika eine zentrale Rolle ein) «die Betonung des Medienspezifischen und (medialer) Selbstreflexion aus der bildnerischen Moderne⁹ auf den Film» übertragen (Jutz 2010, 91),

8 Inkarnat bezeichnet in der Malerei den Fleischton oder die Hautfarbe.

9 Besonderen Einfluss und enorme Resonanz hatten im kunsttheoretischen Kontext die Schriften des US-amerikanischen Kunstkritikers Clement Greenberg. Das Verhältnis

laden die frühen kolorierten Filme ein, eine differenzierte Untersuchung der Materialität, des Medienspezifischen und des Prozesshaften des Films aus der eigenen Geschichte voranzutreiben, statt diese über den Umweg eines anderen Mediums für den Film zu adaptieren. Denn nicht zuletzt gilt bisher auch in der Filmgeschichte die bevorzugte Behandlung der Projektion und nicht dem physischen Film. Gabriele Jutz schreibt: «Was die Materialdimension des Films angeht, so ist seine Wahrnehmung als physisch nicht greifbares, immaterielles Lichtbild die absolute Norm» (ebd.). Dabei wird auch bedingt durch den alleinigen Fokus auf die Projektion wiederum die Trägerfläche – in diesem Fall die Leinwand – außer Acht gelassen. Auch Giuliana Bruno bezeichnet die filmische Leinwand (*screen*) als «undertheorized aspect of film and visual studies. An essential component of film space, the screen, when not theoretically ignored, is too often acknowledged only in relation to the figures represented on it» (2014, 55 f.). Lange scheint die Materialität der Trägerfläche im Film eine sekundäre Rolle bezüglich der Erkundung der filmischen Bildlichkeit eingenommen zu haben.¹⁰ Auch wenn die Begriffe aus der Bildwissenschaft in dieser Hinsicht einen notwendigen grundlegenden Rahmen für die Untersuchung von Bild und Materialität leisten, gebietet die Übernahme von analytischen Methoden aus der existierenden Forschung jedoch eine sowohl historisch-kontextualisierende als auch ontologische Rekalibrierung der Konzepte für das Filmmedium.

Materialität des filmischen Bildträgers

Bei Film ist der Bildträger zweifach zu verorten: Zum einen handelt es sich um das Filmmaterial als Filmstreifen, zum anderen ist die Kinoleinwand, auf die das Bild vom Filmstreifen projiziert wird, ebenfalls ein Bildträger. Die materielle Qualität des Filmstreifens – insbesondere seine Transparenz – ist die Ermöglichungsbedingung für die Entstehung des zweiten Trägers, des auf die Leinwand projizierten Lichtbilds. Der Ausgangspunkt im Filmstreifen ist eine leere transparente Fläche, ein chromatisch Nicht-Vorhandenes. Nicht einmal existiert hier wie in der Malerei eine im Vorfeld gegebene Farbe der Leinwand oder des Papiers. Damit es zu einer proj-

der Farbe zur Trägerfläche in der Malerei wurde von ihm als die zentrale Kategorie der modernen Kunsttheorie etabliert. Elissa Auther schreibt: «For Greenberg, this recognition of the materiality of the painted surface was what represented the genuinely modern art in distinction to the <modernistic> or <arty> work» (2004, 351).

10 Erst die jüngste Filmforschung widmet sich eingehender der Materialität des Films (vgl. Flückiger 2017).

zierten Vergrößerung der im einzelnen Fotogramm¹¹ sichtbaren Inhalte auf die Kinoleinwand kommen kann, muss das Passieren des Lichtes durch das Fotogramm gewährleistet werden. Dies erfolgt sowohl anhand der Transparenz des Filmmaterials einerseits als auch durch die der Bildinhalte andererseits. Sowohl der Träger wie auch die Bildinhalte müssen das Durchdringen des Lichtes erlauben. Solange die Schichten auf dem Filmträger transparent sind, ist eine Sichtbarkeit der Bildinhalte möglich. Die Transparenz des Bildträgers und der Bildinhalte ist somit eine der konstitutiven materiellen Charakteristiken von Film.

Sie lässt eine Bearbeitung des Filmstreifens in Etappen zu, wobei unterschiedliche transparente Schichten aufeinander treffen, um nach dem Prinzip der Schichtung ein Bild zu ergeben. Die Schichtung – respektive die unterschiedliche Lichtdurchlässigkeit einzelner Bildpartien – erweist sich somit als materielle Grundlage des Bildentstehens im Film.¹² Ich schlage vor, hierbei zwischen den *Material-* und *Prozesskompositen* zu unterscheiden. Die Bezeichnung Kompositbild wird auf solche fotografischen Bilder bezogen, bei denen es sich um Fotomontagen mittels Mehrfachbelichtung handelt. Doch diese Art von Kompositbildern ist nicht in demselben Sinne geschichtet wie kolorierte Filmbilder. Die Prozesskomposite, wie ich sie nennen möchte, sind im Endresultat homogen, während ein Materialkomposit, bei dem Farbe appliziert wurde, im Endresultat unterschiedliche Materialitäten und Entstehungsschritte aufweist und folglich in Hinsicht auf die Materialität heterogen ist. Im folgenden Kapitel werden insbesondere solche Beispiele des kolorierten Filmbildes untersucht, bei denen der materielle Träger sowohl Prozess- als auch Materialkomposit ist. Für diese Unterscheidung wird die Emulsion bereits als konstitutives Element des Filmträgers verstanden.¹³

- 11 Fotogramm wird hier aus dem französischen Gebrauch des Wortes und somit als die Bezeichnung für ein einzelnes Bild auf dem Filmstreifen übernommen. Explizit nicht gemeint ist die Verwendung des Wortes für die Bezeichnung von fotografischen Bildern, die ohne Einsatz einer Kamera zustande kommen, wie es etwa Christian Schad, Man Ray und andere Künstler praktizierten.
- 12 Dass auch dem späteren Film ein Prinzip der Schichtung zugrunde liegt, lässt sich in Jacques Aumonts Kontrastierung von Farbe in Film und Malerei beobachten. Aumont macht in *L'Œil interminable* (jedoch in Bezug auf die fotochemischen Farbfilmverfahren) folgende Bemerkung: «Or la différence principale est liée, précisément, à cette différence entre un traitement par surfaces colorées juxtaposées (peinture) et un traitement par couches superposées recouvrant chacune toute la surface (cinéma). Le cinéma traite la couleur comme un bloc» (2007, 245).
- 13 Vgl. diesbezüglich auch Gilbert Simondon's Beschreibung von analytischen und synthetischen Technologiemoellen. Im Fall von analytischen Technologiemoellen erfolgen einzelne Entstehungsetappen als separate Schritte, während bei den synthetischen Technologien einzelne Etappen nicht mehr untereinander unterschieden werden können bzw. einzelne Entstehungsschritte lassen sich nicht mehr zergliedern (1958, 17 ff.). Die hybride Produktionsweise des kolorierten Filmes ließe sich als ein solches Beispiel

Damit gehören auch die applizierten Farben zum Basisprinzip der Bildgenerierung im Film. Wie lässt sich jedoch ihr bisher besprochener ostentativer Charakter eines *Zusätzlichen* genauer verstehen? Wieso wird die Emulsionsschicht weniger in ihrer Qualität als eine Schicht wahrgenommen, als dies mit dem Farbauftrag etwa in der Malerei oder im Kunsthandwerk der Fall ist? Es lohnt hierzu, den Begriff *Film* einmal näher zu bestimmen. Bodet weist auf unterschiedliche Auffassungen des Begriffes hin, darunter benennt sie eine, die den Filmträger und die Emulsion als eine Einheit versteht, selbst wenn die Emulsion, wie noch gezeigt wird, nicht eine notwendige Komponente des Films sein muss. Die Autorin unterscheidet drei variierende Auffassungen des Begriffes *Film* – als Träger, Emulsion und Werk. Sie konstatiert somit eine Ambivalenz der Bezeichnung, die heutzutage sowohl in Bezug auf das Werk (*l'œuvre*) als auch für das Material verwendet wird.¹⁴ Der Terminus *Film* kenne also eine doppelte Ausweitung seines Gebrauchs: einerseits von der Emulsion als Schicht auf dem Träger hin zu der Gesamtheit von Träger und Emulsion, andererseits von dieser Gesamtheit hin zum Werk-Träger (ebd., 9). Zudem sei das englische Wort *film*, das ursprünglich den Streifen bezeichnete, d. h. eine dünne Materialschicht, nicht nur dem Kino vorbehalten, sondern werde darüber hinaus in zahlreichen anderen Domänen als Wort für den Begriff *Schicht* benutzt (ebd., 7). Auch wenn in der Industrie eine Unterscheidung zwischen unterschiedlichen Formaten und Qualitäten des Films üblich sei (etwa die Differenzierung zwischen 16 mm, 35 mm, panchromatischem, negativem Filmmaterial usw.), bestehe eine unabänderliche und beharrliche Auffassung des Films als Zusammensetzung von Träger und Emulsion (ebd., 8f.). Dennoch, wie Bodet erläutert, impliziere nichts im kinematografischen Dispositiv diese Zusammensetzung als ein Apriori. Das Material, das man also verwenden könne, kenne nicht das heutige, gängige materielle Normativ, das den Träger und die Emulsion als eine Einheit denkt (ebd., 9).

Ein Beispiel hierfür bietet das Werk von Émile Reynaud. Für sein optisches Theater produzierte der Erfinder des Praxinoskops Animationsfilme, die auf transparente Filmstreifen gezeichnet wurden. Seine Arbeiten weisen selbstverständlich nicht jene Art der chromatischen Dialektik

der analytischen Technologiemodelle erfassen, die am Übergang von handwerklicher zu völlig automatisierter Arbeit stehen. Dies ist eine weitere, technologische Perspektive, den Filmstreifen als Materialkomposit einzuordnen: Der schwarzweiße Bildinhalt ist das Produkt des automatischen, fotografischen Verfahrens, während die Farbe das Resultat einer separaten, manuellen Arbeit ist.

14 Die Bemerkungen in Bodets Text beziehen sich auf die französische Sprache. Die semantische Unterscheidung, die sie vornimmt, hat aber gleichermaßen ihre Gültigkeit im Deutschen.

zwischen der fotografischen Basis des Bildes und der aufgetragenen Farbschicht auf, wie dies die kolorierten fotografischen Filme tun. Wenn man die chromolithografischen Filme Reynauds, die Loïe Fuller als gezeichnetes Motiv zeigen¹⁵, mit jenen der kolorierten Serpentinanzfilme vergleicht, wird vielmehr deutlich, dass die Farbe im animierten Film den Charakter des zusätzlich Aufgetragenen verliert. Farbe und Zeichnung scheinen sich also in der Wahrnehmung eher zu einer Einheit zu verbinden als nachträgliche Kolorierung und fotografische Aufnahmen.

Um zu der Frage zurückzukehren, wieso die applizierten Farben als eine zusätzliche Schicht wahrgenommen werden, während dies bei der Emulsion nicht der Fall ist, ließe sich Folgendes zusammenfassen: Zum einem gehört das fotografische Bild zur Standardauffassung vom Film. Dass die applizierten Farben nicht als eine der Emulsion gleichrangige Schicht auf dem Träger gelten, hängt mit dem etablierten Primat des fotografischen Bildes zusammen – wenn einmal eine Emulsion vorhanden ist, die das fotografische Bild bedingt, dann wird sie nicht als eine Schicht aufgefasst, sondern bereits als der Film an sich. Die applizierten Farben *kolorieren* dann nur noch die als Einheit wahrgenommene Kombination Träger-Emulsion.¹⁶

Farbspannung als ein ‹Aufeinander› und ‹Ineinander› der Bildschichten in Serpentinanzfilmen

Die Ereignisästhetik der Serpentinanzfilme schöpft aus den unterschiedlichen Qualitäten der Bildspannung, die durch die Kombination der schwarzweißen und farbigen Filmschicht zustande kommen. Zwei jüngere Beschreibungen der Ästhetik dieser Filme verweisen auf unterschiedliche Wirkungen der kombinierten chromatischen und achromatischen Bildelemente. Gleichwohl ob diese nun als konkurrierend oder eher als zusammenwirkend beschrieben werden, erweist sich ihre äußerst dynamische Interaktion als konstitutiv für den Attraktionscharakter der Bilder. Das Spannungsverhältnis zwischen der Farbe und der schwarzweißen Bildbasis fasst Jacques Aumont in seiner Beschreibung der Serpentinanzfilme als einen Konflikt, als eine Rivalität zwischen den chromatischen und den nicht-chromatischen Bildregimes auf:

15 Vgl. Laurent Mannoni und Donata Pesenti Compagnoni, die in ihrem Buch über die *Laterna magica* und den bemalten Film solch ein Beispiel eines chromolithografischen Films mit dem Motiv von Loïe Fuller geben (2009, 256).

16 Vgl. hierzu den vorher genannten Unterschied zwischen den Verben ‹kolorieren› und ‹färben›.

[E]lle [die Kolorierung] consiste au fond à *annuler* la non-couleur par une couleur qui provient du plus pur arbitraire, et la coexistence entre le gris¹⁷ et «sa» couleur sera toujours éprouvée comme un conflit, violent. D'où l'étrangereté des «vues» primitives dans lesquelles certaines zones seulement de l'image sont coloriées: soit on y a l'impression que des feux follets ont pris possession de certaines zones de l'image [...]; soit au contraire, et cela est encore plus troublant, on a le sentiment de zones qui résistent à la couleur, qui ne veulent rien en savoir, où continue d'exister un autre monde, plus réel ou moins réel, selon les cas. (Aumont 1995, 42; *Herv. i. O.*)

Die beiden Bildregimes, das Schwarzweiß und die Farbe, welche durch den hybriden Charakter des kolorierten Filmes als zwei separate und konkurrierende Entitäten überhaupt erst manifest werden können, werden in dieser Beschreibung entsprechend als eigenständige Instanzen verstanden. Das beschriebene Zusammenwirken von unterschiedlichen Schichten beim gleichzeitigen Wahrnehmen ihrer Einzeldimensionen erweist sich somit als einer der zentralen ästhetischen und analytischen Verdichtungspunkte des kolorierten Filmbilds. Interessanterweise bleibt der Eindruck des Zugefügten von applizierter Farbe (ob partielle Handkolorierung oder monochrome Einfärbung) nach Aumont selbst dann wirksam, wenn an die Stelle einer Auffassung der Farbe, die das schwarzweiße Bild überlagert, die Vorstellung einer Farbe tritt, die nicht nur auf der Oberfläche der schwarzweißen Schicht bleibt, sondern diese auch durchdringt und sich in sie einschreibt. Es bestehen nämlich laut Aumont zwei Auffassungen, nach denen die Farbe den grauen Film betreffen kann: Sie kann auf ihm liegen als zweiter Film auf dem Film, zweite Schicht auf der Schicht, oder sie kann sich in seine Masse imprägnieren, sein Volumen durchdringen¹⁸ (ebd., 42). In beiden Fällen bewirke jedoch die Wahrnehmung von applizierten Farben, so Aumont, den Eindruck eines Anstrichs:

17 Mit dem grauen Film meint Aumont das, was in dieser Arbeit und gemeinhin als der schwarzweiße Film bezeichnet wird. Indem er den Träger als grau auffasst, geht Aumont bei dem materiellen Filmträger bereits von der Auffassung des Zelluloids und der Emulsion als Entität aus.

18 Dabei ist es wichtig zu betonen, dass Aumont hier von den «Phantasmen», von den Vorstellungen spricht. So kann man die Virage einerseits als in die Emulsion imprägniert oder andererseits auf die Emulsion aufgetragen verstehen. Er schreibt: «[L]a coexistence agitée entre la couleur et son absence a revêtu deux grandes formes, rattachables à deux imaginaires concurrents: un imaginaire de la pellicule ou de la surface, un imaginaire de l'épaisseur. La couleur peut affecter le film gris de deux grandes façons: soit en se déposant sur lui, second film sur le film («film», ne l'oublions jamais, veut dire «pellicule» – donc «petite peau»), soit en l'imprégnant dans sa masse et son volume, si mince soit-il» (Aumont 1995, 42).

Bei den monochromen Verfahren der Tonung und der Beizung ist die Vorstellung einer Imprägnierung in die Emulsion naheliegender. Bei diesen Verfahren werden die Silber-salze der Emulsion durch die Kolorierungssubstanz ersetzt.

[L]e monochrome dans l'image de film induit toujours un fantôme de couche, de feuilletage, de pellicule, soit que l'on imagine une épaisseur colorée (traversable) qui serait celle de toute la pellicule, soit qu'au contraire on ressent comme une couche déposée à l'avant d'une image grise, comme une sorte de film sur le film. [...] Le monochrome, et davantage encore le film qui mêle le gris et la couleur, engage la problématisation de l'épaisseur visuelle de l'image transparente, de sa pénétrabilité par le regard. (*Ebd.*, 43; *Herv. i. O.*)¹⁹

Die Vorstellung einer Durchdringung, einer Imprägnierung der Farbe in die grafischen Schichten des Films – die Aumont hier kurz vorstellt – indiziert bereits eine Nähe zur Interpretation von Philippe Dubois, der die Kombination von Farbe und Schwarzweiß in den Serpentinanzfilmen als ein symbiotisches Verhältnis ansieht. Dubois' Auslegung der Farbigkeit in den Serpentinanzfilmen konstatiert eine Steigerung der Interaktion der unterschiedlichen Schichten des Filmes. Er versteht sie nicht nur als das Verhältnis der Materialität der Farbe zu jener des physischen Trägers, sondern weitet sie auch auf die Interaktion der Farbe mit dem Bildmotiv aus.²⁰ Da in Serpentinanzfilmen die Farben nach nicht vorhersehbaren Prinzipien einander folgen, schlägt Dubois vor, von einer immerwährenden und sich verwandelnden Farbigkeit (*«fondu chromatique perpétuel»*) zu sprechen (1995, 78; *Herv. i. O.*). Dabei komme es zu einer Spaltung zwischen den Schwingungen und Drehungen des Tanzes und den intrinsischen Bewegungen der Farbe:

Indépendants les uns des autres, ces deux mouvements finissent pourtant par fusionner, mais étrangement, créant une sorte de «corps-couleur» original, fait à la fois de la matière colorée en devenir *et* la matière corporelle proprement dite de la chorégraphie. (*Ebd.*; *Herv. i. O.*)

Dubois erkennt einen Unterschied zwischen der Kolorierung der Kostüme in anderen Filmen, etwa in *UN DRAME À VENISE* (Lucien Nonguet, F 1906), in dem die Farbe als *auf* der Kleidung der Personen aufgetragen erscheine, und der Kolorierung der Serpentinanztänzerinnen andererseits:

19 Eine zugespitzte Idee von den visuellen Stofflagen des transparenten Bildes und seiner Durchdringbarkeit durch den Blick (*«de l'épaisseur visuelle de l'image transparente, de sa pénétrabilité par le regard»*) wird im folgenden Kapitel u. a. insbesondere am Beispiel von *LE ROYAUME DES FÉES* untersucht. In dem Film, so mein Argument, verquickt sich die Gestaltung der *Mise en Scène* mit den diversen Variationen von Bildschichtungen – formalen und profilmischen – zu einem visuellen Komplex, der sich als die Inszenierung von unterschiedlichen Stofflagen des Bildes verstehen lässt.

20 Vgl. in Hinsicht auf die Verbindung der Materialität und des Motivs Finke/Halawa 2012. Für sie markiert die Materialität als *critical term* *«gerade einen jener Punkte, an denen Phänomenologie und Semiotik jeweils an ihre eigenen Grenzen kommen und auf wechselseitigen Austausch angewiesen sind»* (*ebd.*, 18).

[L]a figure de la *Danse serpentine* donne ainsi l'impression d'une variation colorée *intérieure*, beaucoup plus organique, venant du dedans du corps voilé en mouvement, créant une symbiose entre mouvements choréographiques et chromatiques: la couleur est visée au corps-mouvement, faisant événement au même titre que lui, dans la même chair. (Ebd.; Herv. i. O.)

Was Dubois hier evoziert, ist ein Modell der organischen Farbigkeit – des Inkarnats, der Hautfarbe. Sein Modell des Inkarnats entnimmt er folgender Beschreibung Georges Didi-Hubermans:

Das Inkarnat wäre also, als anderes Phantasma, das aktive und übergehende Kolorit. Ein Geflecht aus der körperlichen Oberfläche und Tiefe, ein Geflecht aus Weiß und Blut [...]. Aber es ist sozusagen ein *verzeitlichtes Geflecht*: wobei der farbmäßige Übergang nur eine ununterschiedene, immer unvorhersehbare Dialektik zwischen Erscheinung (*epiphasis*) und Schwinden (*aphanisis*) ist. (Didi-Huberman 2002, 27; Herv. i. O.)

Mit diesem Verständnis der Farbigkeit als Inkarnat ist für Dubois mithin in den Serpentinanzfilmen etwas wie eine Überschreitung, eine Überwindung des Konflikts Schwarzweiß und Farbe gegeben, indem nämlich *ein Drittes* entsteht. Wesentlich für das Inkarnat ist dabei, dass die chromatischen und achromatischen Bildelemente trotz der entstandenen Symbiose dennoch gleichzeitig in ihrer Fusion *und* Unabhängigkeit wahrgenommen werden.

Weil das Inkarnat als Kolorit auf ein Fluktuieren der Wahrnehmung zwischen den Teilen und dem Ganzen verweist, ist es einer eingehenderen Untersuchung wert, und zwar nicht nur als ein konkretes Farbphänomen bzw. eines der Wahrnehmung, sondern auch als Denkfigur – als das *Funktionsprinzip* – einer aktiven und dynamischen Farbigkeit.

Kolorit als Inkarnat

In einem Streifzug – von den Schriften Aristoteles', über Descartes und Hegel bis zu den zeitgenössischen Kunsthistorikern – zeigt Didi-Huberman, dass das Inkarnat mit wiederkehrenden und ähnlichen Auffassungen verbunden ist: Sei es als *Geflecht* oder *Netzkolorit*, es wird immer eine Dynamik, ein Ineinander zwischen Transparenz und Opazität, zwischen Oberfläche und Tiefe, zwischen der Durchlässigkeit und der Grenze des Kolorits beschrieben. Diese Dialektik zwischen Oberfläche und Tiefe ist für Didi-Huberman bezeichnenderweise schließlich bereits in der Semantik des Wortes «Inkarnat» enthalten:

Man muß sich also Gedanken machen über dieses *Inkarnat*, angefangen bei der unmöglichen Aufteilung des Wortes. Bedeutet *in* innerhalb oder darauf? [...] Warum also berufen sich die Texte der Maler immer wieder auf die *Fleischpartien*, um ihr Anderes zu bezeichnen, daß heißt die *Haut*? Sicherlich weil gerade diese Doppeldeutigkeit, diese unmögliche Aufteilung bereits ein gewisses bedeutsames Phantasma der Malerei darstellt. (*Ebd.*, 23; *Herv. i. O.*)

Es fällt auf, dass die Frage nach der Verortbarkeit der Farbe beim Inkarnat – die Frage nach ›innerhalb‹ oder ›darauf‹ – den bereits erwähnten Schilderungen Aumonts zum kolorierten Film ähnelt: von der Filmfarbe als Schicht auf der Schicht einerseits (darauf) oder andererseits von der Farbe, die sich in das Material des Films einschreibt (innerhalb). Die Sprache, welche für die Beschreibung des Verhältnisses zwischen der Farbe und der Haut²¹ verwendet wird, ist also mit jener zu vergleichen, die den kolorierten Film und die applizierte Farbe betrifft: Denn in beiden Fällen ist eine Durchlässigkeit der Grenze des Kolorits zu beobachten.

Didi-Huberman führt in seiner Behandlung des Kolorits zudem eine eigene Kategorie der Farbe ein, die er als *Symptom-Kolorit* bezeichnet. Über diesen Begriff, der das Inkarnat und die Hysterie zusammenfügt, erstellt er eine Verbindung zwischen der Farbe und der Weiblichkeit. Durch die Verbindung von Inkarnat und Hysterie im Konzept des Symptom-Kolorits vollzieht Didi-Huberman eine gewisse Verunreinigung eines klassisch-ästhetischen Ideals: nämlich indem das Inkarnat an das Sinnliche, das Verführerische gekoppelt wird. Bereits zu Anfang seines Buches verweist er auf die Stellung, die das Inkarnat in der klassischen Ästhetik einnahm. Das Inkarnat sei bei Hegel: «*das ideale Gleichsam*», *der Gipfel* des Kolorits, das heißt der Gipfel dessen, was das ›wahrhaft Malerische‹ darstellt. [...] Eine transparente Tiefe, die also *durchsichtig tief* ist [...] *ein ideelles Ineinander der drei Primärfarben*» (*ebd.*, 28 f.; *Herv. i. O.*). Didi-Hubermans Symptom-Kolorit verbindet dieses als ideell geglaubte Inkarnat mit einem pathologisierten physischen Körper und stellt somit in der Denkfigur des Inkarnats nicht das Harmonische, sondern das Ungebändigte heraus. Insofern ist das Symptom-Kolorit als Antithese zu einer von der klassischen Ästhetik geschätzten Farbigkeit aufzufassen.

Das Zusammenführen von Farbe und Weiblichkeit (als hysterische Oberfläche) wird durch ihre tradierten Gemeinsamkeiten begünstigt: Die Oberfläche, die Haut, die Grenze und der Körper sind maßgebliche Elemente sowohl für die Manifestationen vom Inkarnat in der Malerei als

21 Es sei an dieser Stelle noch einmal darauf hingewiesen, dass die aus dem Lateinischen stammende französische Bezeichnung *pellicule* für den Film *petite peau* (dünne Haut, Schicht) bedeutet (vgl. Aumont 1995, 42).

auch für den hysterischen weiblichen Körper (so wie diese Symptome in den historischen Diskursen rund um die Hysterie behauptet wurden). Bestimmend sind in beiden Fällen außerdem eine schwankende Grenze zwischen Oberfläche und Tiefe, ubiquitäre Ausbrüche des zu beobachtenden Phänomens, seine Veränderung und die Intensität des Ereignisses (ebd., 32 f.). Eine Verbindung zwischen Weiblichkeit und Oberfläche stellt überdies auch Jean Baudrillard in seinem Buch über die Verführung her. Dort formuliert er eine Beschreibung des Weiblichen, die auffällig den Beschreibungen des Inkarnats ähnelt: «It is not quite the feminine as surface that is opposed to the masculine as depth, but the feminine as *indistinctness of surface and depth*» (1990, 10; Herv. J. R.).

Wenn man die genannten gemeinsamen Qualitäten des Kolorits und der Hysterie auf die Serpentinanzfilme bezieht, so begibt man sich über den Bezug der Farbe zum Motiv als eine rein visuelle Ausstattung hin zur Farbe als eine semantisierende Kategorie. Mithilfe der Farbe schreibt sich in den tanzenden Körper eine Qualität ein, die ihn zusätzlich als ungestüm, kraftvoll, sogar leidenschaftlich erscheinen lässt. Durch die Qualität des Kolorits erfolgt somit eine Semantisierung des Bildmotivs. Zudem erweist sich nicht nur das Weibliche, sondern auch das Weibliche in Form eines Schmetterlings, präziser: des Nachtfalters, als ein besonders geeignetes Vehikel für die Unbestimmbarkeit und Transition. Über den Nachtfalter schreibt Didi-Huberman in seiner sowohl Loïe Fuller als auch das frühe Kino mit einbeziehenden kunst- und kulturgeschichtlichen Untersuchung dieses Motivs, der Nachtfalter (*phalène*) sei «*créature du passage et du désir, du mouvement et de la consommation*» (2013, 23).²²

Das Motiv und die Materialität der Farbe in den Serpentinanzfilmen verstärken sich gegenseitig im Effekt einer fluktuierenden und sinnlichen Bildlichkeit. Gekoppelt an eine tanzende weibliche Figur funktioniert die Farbe zugleich als Schleier und als Körper. Als Schleier enthält sie den weiblichen Körper dem Auge des Zuschauers vor und setzt somit den Funktionsmechanismus eines Fetischs in Gang.²³ Als eigenständiger Körper lässt sie die Grenzen der Flächen im Film verschwimmen und unterstützt die unbestimmbare Dynamik der Tanzbewegungen und Farbverläufe. Das Erscheinen und Verschwinden der Farbe und des abgebildeten Körpers, der mit dem Farbanstrich interagiert, hat durchaus einen somatischen, sensuellen Charakter, so wie dieser dem hysterischen weiblichen Körper im historischen Kontext des Hysterie-Diskurses zugesprochen

22 Didi-Huberman schreibt, Loïe Fuller habe sich in ihren Tänzen eigentlich nicht in einen Schmetterling, sondern in einen Nachtfalter verwandeln wollen (vgl. 2013, 23).

23 Das Verschleiern wird insbesondere in der feministischen Filmtheorie in Bezug auf die Funktionsmechanismen von Fetisch und Begehren untersucht (vgl. Doane 1991, 44 ff.).

wurde. Nicht zuletzt ist das Inkarnat eine äußerst körperliche Vorstellung vom Zusammenhang der Materialität des Körpers und seiner farbigen Erscheinung, da es auf eine autonom agierende Organik der Materie hindeutet. Auf die enge Verbindung des Denkens von Oberfläche, Haut und Affekt in der Ästhetik weist schließlich auch Bruno hin, wenn sie betont, es sei «important to note that the surface first appears manifested materially in its epidermic origin» und somit die Auffassung hervorhebt, der zufolge «affect becomes mediated on the surface» (2014, 14).

Welche Tragweite kann das Inkarnat für den kolorierten Film haben? Zwei Charakteristiken stellen sich einer eindeutigen Übertragung des Konzepts auf den Film entgegen, so wie dieses für die Malerei benutzt wurde. Zum einen handelt es sich bei den Serpentinanzfilmen nicht um das Inkarnat als Bildmotiv.²⁴ Die Hautpartien der Serpentinanztänzerinnen wurden entweder schwarzweiß belassen oder, wenn sichtbar, zusammen mit den Farben der Schleier mitgefärbt. Vom Motiv her sind diese eher der *Schminkfarbe* zuzuordnen – jener Farbe, die traditionell dem Inkarnat entgegengesetzt wurde (vgl. Didi-Huberman 2002, 22).²⁵ Einer Vorstellung der Farbe als Inkarnat könnte man im Film eine autonome, eigenständige Farbe gegenüberstellen (Farbe, die keine Lokalfarbe «nachahmt») (vgl. Wagner 2013, 17). Statt in der Darstellung anderer Materialien im Bild aufzugehen, ihre unabhängige Stofflichkeit einzubüßen, bedingt also diese Gleichrangigkeit der selbst-identischen Farbe, dass sie ein dynamisches Verhältnis mit der fotografischen Basis des Bildes eingehen kann. Es handelt sich einerseits um eine autonome Farbigkeit, andererseits aber ähnelt das Funktionsprinzip, nach dem sich diese Farbigkeit zum Bild verhält, eher jenem des Inkarnats, eines Epidermis, einer Membrane.

Die Schwarzweiß-Grundlage und die aufgetragene Farbe in Serpentinanzfilmen sind also zur selben Zeit gleichrangig *und* konkurrierend. Es ist ihr dialektisches Verhältnis, das eine spannungsgeladene Nebenbuhlerschaft zweier Regime überhaupt erst ermöglicht. Dadurch kann sich eine Dynamik des Ineinanders, des Geflechtes – eine Logik des Inkarnats

24 Vgl. zu diesem Aspekt der Farbe im Kino Marschall 2005, 174 ff.

25 Didi-Huberman weist auf «die platonische Kritik der Schminkfarbe» hin, wonach die Farbe kein Kleid sei und niemals auf den Körper als eine Bedeckung aufgetragen werden dürfe. Geschehe dies, so sei die Farbe nur ein Leinentuch oder lediglich eine Art Schminke. Diese ideologische Auffassung soll die Maler über die Jahrhunderte begleitet haben. Erstrebenswert war dabei immer das Erreichen einer organischen Farbigkeit gewesen, während die Schminkfarbe als minderwertiger empfunden wurde (2002, 22). Es ist bezeichnend für die Entwicklungen der Farbverfahren im Film, dass mit ihnen eine Farbigkeit im Sinne einer organisch wirkenden Verbindung von Farbe und dargestellten Körpern angestrebt wurde.

entfalten. Schließlich ist es dieses spannungsvolle Verhältnis, das sich als Denkfigur einer ›sinnlich-libidinösen Oberfläche‹ (vgl. Reckwitz 2015, 36) und mithin einer modernen Ästhetik profiliert.

Die Frau als Fläche für die Farbe – Das Kostüm als Double der Leinwand

Der Zusammenhang zwischen Frau, Farbe und Kostüm gewinnt im gesellschaftlichen Leben um 1900 eine besondere Präsenz.²⁶ Die Entwicklung der Anilinfarben führte zuerst zu ihrem enormen Einsatz in der Textilindustrie. Die bunten Frauenkleider prägten die Alltagskultur der Moderne, sodass in dieser Epoche eine in der Kulturgeschichte bereits existierende Auffassung der Frau als ›Fläche‹ für die Farbe noch verstärkt wurde.²⁷ So erklärt Batchelor, wie die Farbe in der westlichen Kultur regelmäßig als das Andere, Minderwertige und Oberflächliche – und somit auch als das mit der Weiblichkeit Verbundene – angesehen wurde:

[C]olour is made out to be the property of some ›foreign‹ body – usually the feminine, the oriental, the primitive, the infantile, the vulgar, the queer or the pathological. [...] [C]olour is relegated to the realm of the superficial, the supplementary, the inessential or the cosmetic. In one, colour is regarded as alien and therefore dangerous; in the other, it is perceived merely as a secondary quality of experience, and thus unworthy of serious consideration. [...] Either way, colour is routinely excluded from the higher concerns of the Mind. It is other to the higher values of Western culture. (Batchelor 2000, 22f.)

Als Jahrmarktsattraktion entstanden, hatte das Kino seinerseits keine Berührungspunkte mit der neuen populären Farbigkeit – im Gegenteil. Als Träger des Oberflächlichen und des Kosmetischen wird in den frühen Filmen das Kostüm – und somit auch die Frau, die es trägt, – als ein beliebter Vorwand für die Farbe verwendet. Die Kostümfläche erweist sich dabei als eine der häufigsten Flächen im Filmbild, auf die Farbe aufgetragen wird. Die Frau wird also auch im Kino generisch mit der Farbe verbunden und oftmals instrumentalisiert, um die Funktion einer attraktiven Farbleinwand zu erfüllen, wie etwa in den Serpentinanzfilmen. Oder aber sie wird zu einem farbigen Element im Dienste der Ornamentalisierung des Bildes, wie in den Féerien (wie eingehend im dritten Kapitel untersucht

26 Vgl. zu einem intermedialen Zusammenhang zwischen der Frau und der Farbe zudem meine Ausführungen in Rakin 2011.

27 Vgl. hierzu die umfangreiche Studie von Regina Lee Blaszczyk (2012).

wird). In jeder Hinsicht erweist sich die Farbe laut Yumibe am engsten mit dem weiblichen Spektakel verbunden. Die Filme erhielten dadurch einen doppelten sinnlichen Schauwert:

[C]olor is most often keyed to female spectacle, from early cinema through Technicolor to the contemporary films we see today. In the cinema of the 1890s, this was evident in the association of hand coloring with the dancing and eroticized female body. These colored dance films constituted the first color-specific genre in film and provided the spectator with two attractions at once, moving bodies and moving colors.²⁸ (Yumibe 2012, 49)

Als sinnliche Oberfläche des Farbspektakels enthält die Figur der Serpentin- und Butterflytänzerin ein Doppelmoment der Leinwand als Farbträger: Zum einen funktionierte in der Bühnenpraxis das Kostüm der Tänzerin als die Leinwand für die projizierten Farb-Bild-Effekte, zum anderen wirkte dieses Kostüm im Film – wie gleich gezeigt wird – als Double der filmischen Leinwand.²⁹

Der Akt der Projektion ist eine bedeutende Schnittstelle zwischen der Bühnenpraxis der Serpentinentänze und dem Film: In beiden Fällen wird der Bildträger – hier die Leinwand, dort der Tanzschleier – durch die Projektion mit einem Bildinhalt versehen.³⁰ Eine intermediale Verbindung und Gemeinsamkeit der Serpentinentänze im Film und auf der Bühne besteht ferner im Einsatz der Laterna-magica-Projektion. Die Projektion des schwarzweißen Filmmaterials wurde bereits in den Anfängen mit mehrfarbigen Bildern der Laterna magica kombiniert.³¹ Hybride Apparate, die sowohl Film als auch Laterna-magica-Bilder projizierten, wurden seit 1897 produziert, wobei dieselbe Palette von ungefähr zwanzig Farbtönen von Anilinfarben, wie sie für die Handkolorierung des

28 Yumibe führt aus, dass die Edison Company von 1896 bis zu den 1900er-Jahren gezielt Filme mit Tänzerinnen bewarb, die sich motivisch am besten für den Einsatz von Farbe eigneten (vgl. 2012, 51). Die generische – und lukrative – Verbindung von Frauen und Farbe sei außerdem eine gängige Praxis bei fast allen großen Produktionsfirmen um die Jahrhundertwende gewesen, auch bei den Brüdern Skladanowsky, Siegmund Lubin, den Brüdern Lumière und Pathé. Sie alle produzierten in den späten 1890er- und frühen 1900er-Jahren handkolorierte Filme (vgl. ebd., 52).

29 Jody Sperling beschreibt darüber hinaus Fullers Kostüm als einen multimedialen Stoff, als «unique concoction of silk, prosthetic wands, luminescence and stereopticon that, when taken together, formed a moving, *multi-media garment*» (2013, 84; Herv. J. R.).

30 Zu den «Medienkulturen der Projektion um 1900» vgl. Loiperdinger 2011, 55 ff.

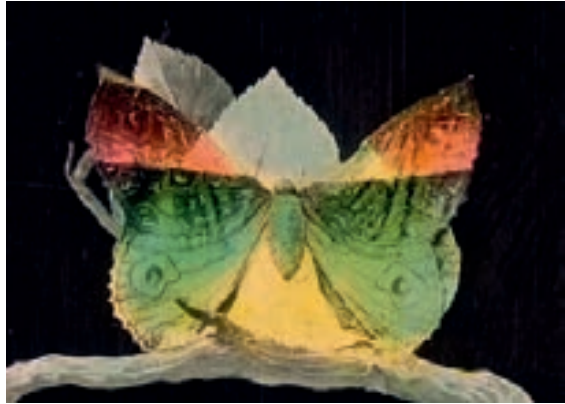
31 Mannoni und Compagnoni erwähnen den Film *LA BICHE AU BOIS* (Georges Demeny, F 1896) als ein Beispiel für den symbolhaften Übergang von der Laterna magica hin zum Film, von der Glasscheibe zum bemalten Zelluloid (vgl. 2009, 255). Wie sie spezifizieren, wurde *LA BICHE AU BOIS* durch ein handbemaltes Bild der Laterna magica projiziert (vgl. ebd., 257). Dank dem Erfolg dieser Vorführungen wurde der kolorierte Film beim Publikum schnell sehr populär.

Films verwendet wurden, auch für die Scheiben der *Laterna magica* eingesetzt wurden (vgl. Mannoni/Compagnoni 2009, 254). Auch Loïe Fullers Tanznummern enthielten *Laterna-magica*-Projektionen auf ihre Kostüme (vgl. Sperling 2013, 83). Somit wurden in der Bühnenpraxis auf die Tänzerinnen nicht nur das farbige Licht, sondern auch Bildmotive von handbemalten Scheiben projiziert, was für ihren prokinematografischen Charakter sorgt. Fuller benutzte dazu innovative Projektoren mit gefärbten Gels und Laternen-Scheiben mit unterschiedlichen Motiven, um ihr leinwandähnliches Kleid zu färben (vgl. Yumibe 2012, 54) und es, abgesehen von den Tanzbewegungen, mittels Farbe und bewegten Bildmotiven noch eigens zu beleben. Viele von Fullers Nachahmerinnen inkorporierten in den 1890er-Jahren die *Laterna-magica*-Projektionen in ihre eigenen Nummern, sodass die Hersteller von Laternen-Scheiben anfangen, Bilder genau für den Zweck dieser Auftritte zu produzieren. Die Motive waren umfangreich und schlossen u. a. Tier- und Pflanzenwelt, patriotische Porträts, das Übernatürliche oder das Himmlische ein (vgl. Sperling 2013, 84).³² Nicht nur Scheiben mit figürlichen Motiven wurden eingesetzt, sondern auch ‹belebte› Farbe. Losgekoppelt von den Bildmotiven erschien Farbe in solch unterschiedlichen Formen wie etwa in den Chromatropen-Scheiben, die kaleidoskopische Bilder erzeugten. Außerdem wurden Scheiben mit Flüssigkeit benutzt, in die Farbstoffe eingetropft wurden, während die Scheibe vor das Objektiv gehalten wurde (vgl. ebd.). Somit war die Farbe bereits an sich in bewegter Form zur Begleitung des Tanzes eingesetzt worden.

In Bezug auf die Serpentinentänze lässt sich schlussfolgern, dass ihr prokinematografischer Charakter nicht nur in der intermedialen Nähe zu der mit dem Film geteilten Praxis der *Laterna magica* liegt, sondern auch darin, dass die Figur der Tänzerin, respektive ihr Kostüm durch seine leinwandähnliche Qualität mit der kinematografischen Projektionsfläche zu vergleichen ist. So konstatierte Rancière über den Schleier von Loïe Fuller, er sei zugleich die Figur und der Grund – er sei die Fläche eigener Erscheinung (vgl. Rancière 2013, 98). Dies gilt ebenfalls für den Schleier der Tänzerin im Film. Nun kommt hier hinzu, dass der bunte Schleier im Film ein Bildträger innerhalb eines bereits bestehenden Bildträgers wird – aber einer, der dank dem auf-sich-selbst-verweisenden Charakter der applizierten Farbe zum Double des Bildträgers zu werden droht, in dem er enthalten ist.

32 Eine kurzlebige Form der *Laterna-magica*-Scheiben für die Serpentinentänze waren die ‹Kostümscheiben› (‹costume slides›), auch Posen genannt: «[T]he ‹inert bodies› of these female subjects provided a screen for the touristic fantasies of the spectator. Sitting in the audience of a music hall, you could ‹go› to Russia, Japan or Germany merely by watching a stationary woman materialise in different outfits» (Sperling 2013, 84).

6 MÉTAMORPHOSE DU PAPILLON (Gaston Velle, F 1905), die Flügel des Schmetterlings als Farbleinwand im Bild



Ein Beispiel für das Leinwandhafte des Kostüms findet sich in MÉTAMORPHOSE DU PAPILLON (Gaston Velle, F 1905). Der Film beginnt in Schwarzweiß und zeigt eine Raupe, die auf einem Zweig ein Blatt hochkriecht. Mithilfe einer Doppelbelichtung verwandelt sie sich in einen Kokon, aus dem ein bunter Schmetterling bricht. Dieser Wechsel findet gegen Mitte des knapp zwei Minuten kurzen Films statt, sodass die erste in Schwarzweiß gehaltene Hälfte als visueller und dramaturgischer Kontrast zu dem darauf folgenden Erscheinen des Schmetterlings und somit zum Erscheinen der Farbe wirkt. Da der Wechsel von Schwarzweiß zu Farbe mit dem Ausschlüpfen des Schmetterlings aus dem Kokon und dem Strecken seiner bunt kolorierten Flügel zusammenfällt, ist die Metamorphose des Schmetterlings, wie diese im Titel angekündigt wird, zugleich die Metamorphose des Mediums, das nun zu einem farbigen wird. Die Bildkomposition ist statisch, zentriert. Die Flügel des Schmetterlings sind frontal zur Kamera positioniert und somit ebenflächig mit der Kinoleinwand. Die Flügel werden zuerst nur vertikal leicht hin und her bewegt. Sie sind perfekte Projektionsflächen für die changierenden Farben (Abb. 6), die das Bild dominieren. Im folgenden Verlauf dieses kurzen Films kommt es zu einer weiteren Metamorphose, bei der sich der Schmetterling in eine Frau verwandelt. Dies geschieht allerdings nicht mithilfe filmischer Tricks, wie das bei der Metamorphose des Kokons hin zum Schmetterling der Fall war. Stattdessen erweist sich der Körper des Schmetterlings als durch einen einfachen, aber geschickten Kostümtrick getarnte Frau. Als diese ihren Oberkörper aufrichtet, werden ihr Torso und Gesicht und die Flügel des Schmetterlings als Teil ihres Kostüms erkenntlich (Abb. 7). Diese Art des Kostüms wird von Marketa Uhlířová als eine Art lebendiger Leinwand, «living screen», beschrieben (2013, 109). Dabei ist das Kostüm als eine Leinwandfläche innerhalb des Bildes an sich ein Attraktionsfokus:



7 Metamorphose:
Der Schmetterling wird
zur Tänzerin

The focus of *MÉTAMORPHOSES DU PAPILLON* is on a multiple transformation of a costume of butterfly wings extended with wands. With a double-layered construction, the costume is first changed mechanically by the performer dropping the front layer so that it folds back on itself to reveal the layer underneath. She then turns around, to expose yet another design.

(Uhlírova 2013, 109f.)

Solche Multiplikationseffekte, wie Uhlírova sie bezeichnet, stellt sie bereits in anderen Filmen, wie in Gaumonts *LA DANSE DU PAPILLON* (Alice Guy-Blaché, F 1900) und Lumières *DANSE DE L'ÉVANTAIL* (Gaston Velle, F 1902), fest und vergleicht sie ferner mit der Bühnennummer «*manteau magique*», die von den «women-screens» aufgeführt wurde: Frauen, die mit ihren Kostümen auf der Bühne (und im Film) zu Projektionsflächen werden. Was *MÉTAMORPHOSE DU PAPILLON* jedoch von anderen Filmen unterscheidet, ist, dass das Kleid und die Flügel die Farbe wechseln und die Kolorierung somit ein integrales Element des sich ändernden Kostümdesigns werde (vgl. ebd., 110), wobei das Kostüm als Double der Leinwand wirksam werde, ein «dynamic double», wie Uhlírova betont:

In several films, the costume quite literally demarcates the boundaries of the frame as it moves towards and away from it, rapidly mutating in shape, drape and, often colour. [...] Fanning out and sweeping across the screen, it asserts itself as the static screen's dynamic double. And as such a conception of a spatially extended costume-as-screen is just as prominent, if not more literal, in many of the trick and féerie films by Méliès and Pathé Frères.

(Ebd., 102)

Die Nähe des Kostüms der Serpentinentänzerinnen zu der kinematografischen Leinwand ist der Eigenschaft zu verdanken, dass beide als Bild-

träger funktionieren. Es kommt in beiden Fällen zu einem vergleichbaren Mechanismus der Bildentstehung: Sowohl auf das Serpentinikleid als auch auf die kinematografische Leinwand wird ein visueller Inhalt projiziert. Jedoch können die Serpentinanzfilme nicht die bunten Lichteffekte, das Farblicht-Spektakel von der profilmischen Tanzbühne wiedergeben. Aufgenommen wurden lediglich gut ausgeleuchtete Tänzerinnen auf schwarzweißem Filmmaterial. Dass Uhlirova dennoch über den Effekt von «costume-as-screen» schreibt, bezieht sich auf den Einsatz der applizierten Farbe, genauer jenen Qualitäten der chromatischen Bildspannungen, wie sie in den vorherigen Abschnitten beschrieben wurden. Aufgrund der ostentativen Charakteristiken der auf das Kostüm im Bild aufgetragenen Farbe scheint diese die Diegese zu brechen und durchdringt die Materialität des flachen Mediums.

Farbe und unbeständige Körper in LA DANSE DU FEU und LOÏE FULLER

Der Status der Leinwand ist in den Serpentinanzfilmen nicht nur mit Kostüm, Farbe und Weiblichkeit stark verbunden, sondern auch mit den multiplen Manifestationen von ephemeren Materialitäten. Die flüchtigen Materialitäten sind sowohl in der Konstitution des Bildträgers vorhanden – vom Zelluloid zum Licht, d. h. vom Filmstreifen hin zum projizierten Bild – als auch in filmischen Motiven zu identifizieren: schwingende Schleier³³, Rauch, Feuer. Die applizierte Farbe reiht sich in diese Konstellation des Flüchtigen ein. Die transparenten Anilinfarben sind schließlich wie Zelluloid ein Produkt der neuen Kunststoffindustrien im 19. Jahrhundert und gehören zur visuellen Landschaft der Moderne wie die Lichtbilder des Kinematografen. Gekoppelt an die unbeständige Materialität der Projektion unterscheiden sich die Anilinfarben in ihrer Qualität dadurch deutlich von den Farben in anderen Medien, etwa in der Malerei oder der Druckgrafik. Die Farben bei Letzteren scheinen, wie der Bildträger selbst und im Kontrast zu den Farben im Film, beinahe eine feste Gegenständigkeit zu haben.

Die Affinität des Serpentinanzes zu ephemeren Erscheinungen wird explizit in einigen kurzen Filmen, die die Grundnummer des Tanzes um einige andere Attraktionsaspekte erweitern: nämlich um das Spektakel der unbeständigen Materialitäten. In LA DANSE DU FEU

33 Zu der Bildfigur der «Schleiertänze im frühen Kino als Potenzierung des bewegten Beiwerts» vgl. Köhler 2016, 26 ff. und 2017, 127 ff.

(Georges Méliès, F 1899) werden der Tanz und die Metamorphosen der Schleier mit den unbeständigen Erscheinungen des Rauchs und des Feuers kombiniert. Dabei begleitet, kommentiert und akzentuiert der Rauch das Enthüllen und Verschleiern der Tänzerin ähnlich wie das Schwingen der Kleiderstoffe.³⁴ Diese begleitende Funktion des Rauchs im Kontext des Verschwindens und Erscheinens beobachtet man in zahlreichen Trickfilmen, wie im genannten *LA DANSE DU FEU*, der die Aspekte des Trickfilms mit einem Serpentinanz kombiniert. Der Film ist in einem Dekor situiert, das einen Innenraum darstellt (es handelt sich hier somit um keinen neutralen schwarzen und bühnenhaften Hintergrund wie im Falle von *Edisons ANNABELLE SERPENTINE DANCE*). Unten mittig im Bild ist ein gelb kolorierter Kessel positioniert. Ein grün kolorierter Dämon erscheint im Bild, springt hektisch um den Kessel, verbreitet mit einer Fackel Rauch im Raum und zündet das Holz unter dem Kessel an. Mit einem Blasebalg bewirkt er, dass aus dem Kessel weiterer Rauch steigt. Aus diesem taucht allmählich eine Frau auf. Einmal mit dem ganzen Körper im Bild zu sehen, breitet sie ihre Arme aus und lässt ihr weißes Gewand im Stil einer Serpentinanzschwingerin schwingen. Ihre Bewegungen sind nicht nur von den changierenden Farben des Gewandes begleitet – wie man diese bereits aus Edison-Filmen kennt – sondern auch von dem bald raumfüllenden Rauch, der massiv zur weiteren Unbeständigkeit der Formen und Farben beiträgt (Abb. 8). Der Serpentinanz verändert sich dann hin zu einem Tanz der Feuer. Das Bild wechselt zu einer durchgehend roten, wenn auch nicht gleichmäßig aufgetragenen, Einfärbung.³⁵ Die Tänzerin hält nun ein Stück Stoff in den Händen, das sie nach oben und unten bewegt, während das rot eingefärbte Bild so den Eindruck einer züngelnden Flamme erzeugt. Die Grenzen von Tänzerin, Stoffen und Rauch sind nicht mehr auszumachen, scheinen als Formverwandlungen ineinander zu fließen (Abb. 9). Am Ende verschwindet die Tänzerin einem plötzlichen Rauchstoß ähnlich (per Filmtrick) aus dem Raum und aus dem Bild (Abb. 10). Somit ergibt sich ein Komplex von ephemeren und transitorischen visuellen Erscheinungen. Alle Kompo-

34 Insbesondere bei diversen Bühnenaufführungen um 1900 nahm der Rauch eine zentrale Rolle ein: «[S]moke [...] became an essential tool in phantasmagoria spectacles, magic theatre and musical theatre, including the *féerie*. As it could rapidly transform from thick opacity to thin translucence, a puff of smoke accompanied key moments of the deception of the eye including sudden appearances, disappearances and transformations [...]. Smoke thus acted as a kind of three-dimensional screen» (Uhlirova 2013, 119).

35 Möglicherweise handelt es sich hier um das Auftragen der Farben *auf* die bereits aufgetragenen Farben im Bild. Jacques Malthête beschreibt solche Fälle, bei denen es um die geschichtete Kolorierung geht, insbesondere wenn es sich um Feuer als Motiv handelt (vgl. 1984, 193 f.).



8-10 LA DANSE DU FEU (Georges Méliès, F 1899), Kombination von Farbe und unbeständigen Körpern

nenten dieser Ästhetik verweisen darauf, dass die Farbe keine verlässliche Kategorie der physischen Wirklichkeit ist – was als eine Metapher des filmischen Mediums gelesen werden kann. Das manipulierbare Zelluloid und der abgebildete Rauch verschränken sich mit der applizierten Oberflächenfarbe in der Erzeugung einer flüchtigen, fantastischen und magischen Welt.

Auch in einem anderen Serpentinanzfilm verschwindet die Tänzerin durch eine Verwandlung, indem sie sich aus dem Bild dematerialisiert. In *LOÏE FULLER* (anonym, F 1905) fliegt eine kolorierte Fledermaus in die Szene. Das Dekor suggeriert einen nächtlichen Außenraum. Die Fledermaus landet auf einer Terrasse und wird zu einer Tänzerin, zu Loïe Fuller, wie der Titel annehmen lässt. Sie beginnt ihren Tanz, während sich im zeitlichen Verlauf des Films unterschiedliche Farben auf dem Kleid abwechseln (Abb. 11). Dann verschwindet die Tänzerin allmählich aus dem Bild durch das Ablenden ihrer Gestalt (Abb. 12–13). Prägnant ist dieses Verschwinden durch die Transparenz, die scheinbar sukzessive Auflösung der Figur, was die Unwirklichkeit der Materialitäten der Körper im Filmbild herausstellt – und die Illusionsmacht des Kinos per se. Darauf zielt auch die Beschreibung Uhlirovas, die sie in Bezug auf die Frauenfiguren in frühen Trickfilmen vornimmt:



11-13 LOÏE FULLER (anonym, F 1905)

[W]hat seems to be at stake here is the status of a woman as a suspended presence, her existence as elusive image, fleeting illusion. In a sense, these semi-immaterial women become metaphor for the very essence of cinema as a machine for images that do not last, temporary spectres that cannot be had, solidified or stilled. (Uhlirova 2013, 122)

Die Zeitdimension der applizierten Farbe sowie die Kontingenzt ihrer Präsenz im schwarzweißen Film gehen eine materielle und visuelle Verbindung mit der unbeständigen Dimension der ephemeren bewegten Körper in diesen Filmen ein – und nicht zuletzt mit denselben Qualitäten des projizierten Bewegtbildes. In der Verquickung von fotografischen und nicht-fotografischen Bildregimes wird im kolorierten Film bei der Projektion eine eigene Bewegung der Farbe sichtbar. Das sogenannte *fringing*, als die Bezeichnung für das ‚Zerfransen‘, das Vibrieren der Farbe um die Konturen der kolorierten Gestalt, macht eine eigenständige Zeitdimension der Farbe deutlich.³⁶ Wie das Verschwinden der Frauengestalten in

36 Zu einer ähnlichen Qualität des Vibrierens der Farbe um 1910, jedoch beim Kinemacolor-Farbverfahren, das auf der additiven Farbsynthese basiert, vgl. Turquety 2014. Er sieht im Vibrieren der Bildkontur eine Essenz der Moderne und des Kinematografen: «Contrairement à la doxa classique, ce n'est, pour le moderne, pas dans la finesse du dessin que la vérité peut surgir, mais au contraire exactement dans le tremblé des contours» (ebd., 228). Sowie: «Le Cinématographe et le Kinemacolor nous permettent

diesem und anderen Trickfilmen hat auch die Handkolorierung oft etwas Schwebendes, Spukhaftes. Das Vibrieren der Farbe verweist dabei auf ihre Formbarkeit, Kontingenz und temporäre Materialität, die, wie der Rauch, das Feuer oder die Bewegungen von Serpentin tänzerinnen, schließlich Erscheinungen des Augenblicks bleiben. Das Phantomhafte des projizierten Filmbildes resultiert somit aus der nicht anhaftenden und schwebenden Materialität der applizierten Farbe.

Farbe und Materialität in der Moderne

In der Kunst- und Kulturgeschichte des Okzidents teilten die Farbe und das Material in ihrer Bedeutung und Bewertung lange ein ähnliches Schicksal. Galten sie doch als zweitrangig, als das Sekundäre im Vergleich zur Form und zur Idee. So wie Batchelor in seinem Buch *Chromophobia* eine Geschichte der ideologischen und praktischen Marginalisierung der Farbe in der westlichen Gesellschaft erfasst hat, so haben mehrere zeitgenössische Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker auf eine vergleichbare Geschichte des Materials in der Kunst hingewiesen. Diese analoge Marginalisierung der Farbe und des Materials hat denselben ideologischen Ursprung und wird regelmäßig bis Platon zurückgeführt und somit bei der «Metaphysik des Schönen und der Theorie der Ideen» angesetzt (Didi-Huberman 2015, 42). Dies bemerkt Didi-Huberman, wenn er über den Stellenwert des Materials in der Kunstgeschichte folgende Beobachtung macht:

In relation to material, it seems to me that the art historian is divided. On the one hand, material belongs to an order of concrete and direct evidence, in so far as it is the physical quality of every work of art: it tells us, quite simply, what the art object is made of. On the other hand, this concrete evidence is already contradicted by a *spontaneous philosophy* that underlies the art historian's training without his or her even recognizing it. Erwin Panofsky made such a philosophy quite explicit when he subjugated the entire history of art to the authority of the Idea. He imagined that history as a pure and simple extension of Platonic questions [...]. [...] But today we can ask ourselves what sort of presupposition informs the problem, obviously crucial to all art objects, of material itself. We can deduce from the philosophical polarity Matter/Form (ubiquitous in Plato, revived by Kant, and no doubt necessary to the art historian for the formulation of stylistics), or we can infer from the

de retrouver, parmi d'autres, le tremblé qui est l'essence du cinéma comme médium et dispositif, le tremblé comme mouvement pur, sans déplacement, sur-place infiniment instable, la vie même» (ebd., 237).

polarity Matter/Spirit (ubiquitous in Plato, revived by Kant, and no doubt necessary to the art historian for the formulation of an iconology) – that in each case material would be, in the best philosophical tradition, ‹secondary›, ‹potential›, or even ‹indeterminate›. (Ebd., 42f.)

An diese Feststellung Didi-Hubermans schließt auch Monika Wagner an, wenn sie schreibt, dass das Material erst in den jüngsten Diskursen zur ästhetischen Kategorie wird.³⁷ In postmodernen Diskursen werde das Material nicht mehr als von der Idee und der Form separater Träger aufgefasst, sondern als mit jenen unauflöslich verschränkt. Dieser Standpunktwechsel wurde keineswegs alleine innerhalb der akademischen Schriften initiiert, sondern vor allem von der Kunstpraxis des 20. Jahrhunderts animiert, welche die Wahrnehmung des Mediums unmittelbar auf die Wahrnehmung des Materials lenkte (vgl. Wagner 2015, 26).

Neue synthetische Materialien der industriellen Konsumgesellschaft, das Interesse an den unbeständigen, beweglichen und flüchtigen Wahrnehmungsphänomenen sowie die Abwendung von der figürlichen Darstellung sind einige Faktoren, die eine stärkere Fokussierung auf die materielle Dimension eines Kunstwerkes prägen. An der Schnittstelle dieser Phänomene lässt sich auch der frühe kolorierte Film situieren. Die Einreihung des Films in den Kontext einer Ästhetik des Veränderlichen und des Material- und Prozessbetonten hängt nicht nur mit den abgebildeten Motiven der wandelbaren Körper zusammen, sondern auch mit dem Tatbestand, dass man es mit dem Film zum ersten Mal mit einer bewegten Fläche zu tun hat, die an sich als ein Wandlungskörper verstanden werden kann. So verdichtet sich in den Serpentinanzfilmen die Verbindung der Farbe mit den ephemeren Formen der Tanzschleier sowie mit einem neuartigen Bildträger aus einerseits Zelluloid und andererseits Licht zu dem, was Dietmar Rübel als ‹prozessuale Materialität› (2012, 14) der Kunstproduktion des 20. Jahrhunderts bezeichnet bzw. als ‹eine Ästhetik, die am Beispiel veränderlicher Stoffe ein Spannungsverhältnis zwischen Materialität und Prozess thematisiert› (ebd., 23). Dabei zeichnen sich für Rübel prozessuale Materialien durch Instabilität aus und ‹formieren mit ihrem metamorphischen Fließen etwas anderes, als es die von einer abstrakten Philosophie inspirierten Begriffe zulassen› (ebd., 22).

Die Synergien veränderlicher und kontingenter Formen und Materialitäten, so wie sie in Serpentinanzfilmen vorkommen, sind paradigmatisch für die Moderne und stets im Zusammenhang mit den neuen Pro-

37 Entsprechend veranschaulichen die diversen Schriften Wagners den Versuch, eine Kunstgeschichte zu schreiben, die vom Material ausgeht und somit eine Neupositionierung der Materialität in der Kunstwissenschaft leistet.

duktionsbedingungen der modernen Industriegesellschaften zu sehen. In diesem Kontext verortet Rübel eine steigende Tendenz zur «Plastizität, die zu Metamorphose fähig ist» (ebd., 8) sowie eine «formlose» Wendung der modernen Kunst, bei der das Liquide, das Amorphe, das Ephemere tradierte ästhetische Kategorien abschließt und zugleich überschreitet» (ebd., 7). Er präzisiert:

[S]eit 1900 kamen immer mehr Stoffe zum Einsatz, die sich gezielt einer Semantik des Ewigen, der Auffassung vom Kunstwerk als einem aller Zeitlichkeit Enthobenen und dinglich Unabänderlichen, widersetzen. [...] Durch die Produktion und Einführung von neuen Waren aller Art seit dem frühen 19. Jahrhundert ist es [...] mit einer Normalwahrnehmung der stofflichen Welt vorbei. Jede Substanz wird zum Rohstoff, ja die Menschen beginnen damit, vorhandene Stoffe zu optimieren und synthetische Materialien zu erfinden, nur um neue Dinge zu produzieren. Dies ist der Moment, in dem Materialität zum Ereignis wird und eine eigene Begrifflichkeit erhält.

(Ebd., 9ff.)

Sowohl das Zelluloid als auch die im kolorierten Film verwendeten Anilinfarben gehören zu den neuen Stoffen, die im 19. Jahrhundert erfunden wurden und nun den Geist und das Angesicht der Moderne prägen. Matthew Solomon merkt an, dass das Zelluloid, eines der ersten künstlichen Plastikmaterialien, «zu Beginn des Jahrhunderts teilweise synonym für ›Kino‹ stand» (Solomon 2011b, 85). Das Material konnte beliebig eingefärbt werden, es war assoziiert mit leichter Formbarkeit, aber auch mit hoher Entflammbarkeit (vgl. ebd., 88). Solomon verweist daher in seiner Untersuchung der frühen Trickfilme auf einen Zusammenhang zwischen der instabilen, formbaren und bunten Materialität des Zelluloid-Filmträgers und dem häufigen Vorkommen von Explosionen und Feuermotiven in diesen Filmen, was er als eine Form der Selbstreflexivität des Mediums ansieht (vgl. ebd., 89).

Die rasante Verbreitung von synthetischen Färbemitteln im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert führte ihrerseits dazu, dass man um die Jahrhundertwende von der «Farbrevolution» und «Farbzivilisation» sprach (vgl. Blaszczyk 2012, 1; Gunning 1995, 251). Die Anilinfarben fanden Einsatz in solch diversen Bereichen wie Textilindustrie, Druckmedien sowie in der Laterna magica und schließlich auch im Film, in dem sie ungefähr drei Jahrzehnte lang verwendet wurden. Häufig als bunt, grell und vulgär beschrieben, machen sie jedoch die Lust der damaligen Gesellschaft an der Farbe deutlich. Nicht zuletzt exemplifizieren sie einen Einsatz der Farbe um der Farbe willen, sodass man in vielen Fällen von einer zum Ereignis gewordenen Materialität sprechen kann.

Eine derart flüchtige und ostentative Materialität hat den Geist der neuen populären und industriellen Ästhetik verinnerlicht, einer Ästhetik, die die Kategorien der Autonomie des Kunstwerks, der Kontemplation sowie der Dauer und Beständigkeit überschreitet und infolgedessen mit den klassischen Kunstidealen bricht. Das Ereignishafte der modernen Materialität steigert sich in den Serpentinanzfilmen dank der Liaison von bewegter Lichtfläche, unaufhaltsamen Metamorphosen des abgebildeten Körpers und einer ebenso immerwährend sich ändernden ostentativen Farbigkeit. Das Ergebnis ist eine multiple Attraktion, welche die Unauflösbarkeit von Bildlichkeit und Materialität feiert. Die Ebenen von Darstellung und Darstellendem überlagern sich in flüchtigen Bewegungseffekten, und genau in diesem Gefüge bietet sich die Farbe besonders augenfällig sowohl als Material als auch Inhalt dieser Filme dar.

Die Materialität und die Farbe, die hier ständig auf sich selbst verweisen, erscheinen als eine Art Vorankündigung der modernen Farbästhetik, wie sie nicht nur für die populäre visuelle Kultur, sondern ebenso für die bildnerische Moderne des 20. Jahrhunderts charakteristisch wird. Auch im Film setzt sich vor allem die Avantgarde mit der Farbe als einer mit sich selbst identischen Materie auseinander, und die Beschäftigung mit dem Verhältnis Farbe-Fläche erweist sich als ein wesentliches Gebiet des künstlerischen Handelns. Dabei wird die Farbe von der figürlichen Darstellung abgekoppelt, ihrer rein sinnlichen Qualität wird eine zentrale Bedeutung zugemessen, und sie steht nicht mehr unter dem strengen Zwang, ihre Materialität zugunsten einer Illusionsästhetik aufzugeben. Als Beispiele seien die Brüder Corradini genannt, die in ihren futuristischen Filmen aus den 1910er-Jahren die Filmstreifen direkt mit Farbe bemalten, um die autonomen Dimensionen der bewegten Farbe zu erkunden. Der *absolute Film* Walter Ruttmanns in den 1920ern und die Filme Len Lyes in den 1930ern (*A COLOUR BOX*, GB 1935) setzten diese Bestrebungen fort.

Wichtiger jedoch, als in den Serpentinanzfilmen Vorläufer von Elementen der avantgardistischen Bildlichkeit zu erkennen – zumal man hier keine Genealogie des direkten Einflusses nachzeichnen kann –, ist es, den gemeinsamen Kontext zu erfassen, in dem sowohl die populäre visuelle Kultur als auch die Avantgarde entstehen. Jene beiden unterschiedlichen Richtungen formieren sich nämlich zeitgleich, wie Clement Greenberg dies beobachtet:

Wo es eine Avantgarde, das heißt eine Vorhut gibt, finden wir im allgemeinen auch eine Nachhut. Und in der Tat, gleichzeitig mit dem Auftreten der

Avantgarde entstand im industrialisierten Westen ein zweites neuartiges Kulturphänomen – jene Sache, der die Deutschen den wunderbaren Namen ›Kitsch‹ gegeben haben. (Greenberg 2007, 205)

Sei es nun die teils als Kitsch betrachtete Populärkultur oder die Avantgarde – beide wirkten gegen das Repertoire der klassischen Ästhetik, indem sie mit deren Kategorien abrechneten. Dank neuen Produktionsprozessen, Stoffen und schließlich auch Medien rückten das Sinnliche, die ostentative Oberfläche, die Materialität und das Ephemere in den Vordergrund als neue bedeutende Kategorien der ästhetischen Erfahrung. Das Spannungsverhältnis von Farbe, Fläche und Materialität im frühen Film liefert in dieser Hinsicht eine paradigmatische Sinnfigur der modernen Bildlichkeit.

II. Trickfilme und Féerien – Schichtungen und Transparenzen des kolorierten Bildes im frühen Kino

Nach den Serpentinanzfilmen findet die Handkolorierung – und bald darauf ab etwa 1903¹ auch die Schablonenkolorierung – Eingang in zwei weitere frühe Filmgenres, die ebenfalls Stoffe und Motive der Bühne für den Film übernommen haben: Trickfilme und Féerien. Insbesondere letztere zählen zu den Genres, deren Spektakel-Charakter meist durch eine Kolorierung ihre ästhetische Entsprechung fand. Die Féerien übernahmen Stoffe aus der Bühnenunterhaltung um 1900, bei denen es sich sehr häufig um bekannte Märchen handelte. Die Kombination von Thematik mit Bühnen- und Filmtricks – und schließlich auch mit Farbe – steht in jenen Filmen im Dienst einer «Ökonomie des Spektakels», als die sie Frank Kessler bezeichnet (2016, 255). Sie soll gewährleisten, dass ein großes Publikum angelockt wird und sich die hohen Kosten der aufwändigen Produktionen von Féerien für die Investoren lohnen (vgl. ebd.). Der Charakter des Spektakels korrespondiert dabei mit einigen generellen Attraktionstendenzen des Kinos der Anfänge von 1895 bis 1906. Neben den bisher in der Filmgeschichtsschreibung eingehend untersuchten Topoi des Attraktionskinos – wie etwa die direkte Adressierung des Publikums, der selbstreflexive Umgang mit dem Medium usw. – kann in den Féerien und zeitgenössischen Trickfilmen zusätzlich eine *Attraktion der Bildmaterialität* beobachtet werden, die sich vor allem als eine Ästhetik des geschichteten Bildes und der Flächeneffekte manifestiert. Erschaffen werden unterschiedliche Schichten und Bildflächeneffekte durch einen bestimmten Einsatz von Einbelichtungen (fotografische Tricks bzw. Manipulationen), von Farbe und Dekor.

Während Féerien und Trickfilme eine eindeutige Verbindung zur Bühnenpraxis aufweisen², erfolgt in ihnen zugleich eine Erweiterung des Trick- und Spektakelregisters, das nun die Mittel enthält, die durch die spezifischen technischen Möglichkeiten des Kinematografen hervorgebracht werden können. Guido Seeber präzisiert am Beispiel der Filme Georges

1 Bezüglich der Datierungen des Patents siehe Yumibe 2016.

2 Statt Féerien und Trickfilme als einen geschlossenen Bereich des Kinos zu betrachten, verlange laut Frank Kessler ihre Nähe zu den Praktiken der Bühne vielmehr eine Berücksichtigung im Sinne einer *série culturelle* (vgl. 2001, 537).

Méliès' die Arten von Tricks, die im Film zum Einsatz kommen. Dabei geht er insbesondere auf die filmtechnisch hervorgebrachten Tricks ein:

Er [Méliès] verwandte Mittel, die man in sechs große Klassen einteilen kann, nämlich: die Tricks durch Unterbrechung der Aufnahme, die photographischen Tricks, die Theatermaschinen-Tricks, die Zauberei-Tricks, die pyrotechnischen und die chemischen Tricks. Bereits damals wandte er so ziemlich alle Tricks und Schliche des Metiers an, z. B. Unterbrechung der Aufnahme zwecks Auswechseln oder Verwandlung von Personen auf der Erde oder im Raum; Abblenden zwecks allmählichen Erscheinens oder Verschwindens von Personen oder Verwandlung von Dekorationen usw., Abdecken zwecks Mehrfachbelichtung einzelner Teile usw. [...], Überkopieren zwecks Verdoppelung oder Vervielfältigung ein und derselben Person (DER ORCHESTERMANN)³ usw. (Seeber 1979, 9)

Die Manipulation des Bildes mittels Doppel- und Mehrfachbelichtungen sowie durch Aufnahmen vor schwarzem Hintergrund (häufig mit dem Einsatz von Abdeckungen verbunden) sorgt für ein ontologisch komposites Bild, das in mehreren Schritten erzeugt wird und folglich auch aus mehreren Bildschichten besteht. Wenn ein durch Einbelichtung(en) geschichtetes Bild nachträglich koloriert wird, ist das Resultat ein kombiniertes komposites Bild, ein hybrides Komposit. Die Bezeichnung ‚hybrid‘ bezieht sich also auf das Existieren einer fotografischen und einer nicht-fotografischen Ebene des Bildes, konkret: auf die Schichtungen durch Einbelichtungen und den applizierten Farbauftrag.

Neben der oben beschriebenen Bearbeitung des Filmmaterials kann eine weitere Tendenz festgestellt werden, ein Bild durch synchrone Dichte der Schichten zu gestalten: die Wahl der profilmischen Bildinhalte. Genauer lassen sich hier zwei wiederkehrende Arten nennen, die eine Gestaltung des Bildes durch materielle Schichtung in der *Mise en Scène* begünstigen: einerseits eine Vielzahl von transparenten und unbeständigen Körpern wie Feuer, Rauch, Wasser, Wolken oder Glas; andererseits das Vorhandensein von planimetrischen, frontal präsentierten gemalten Dekors. Der Einsatz transparenter Körper führt häufig zu einer Überlagerung der Bildmotive und kann in gewisser Hinsicht als eine Reflexion über die Transparenz des Zelluloidträgers verstanden werden. Nicht selten werden aber die transparenten Körper auch einbelichtet, sodass der reflexive Akt nicht nur der Transparenz des Zelluloidträgers gilt, sondern ebenso der Technik der Doppelbelichtung. Die gemalten Dekors begünstigen zudem durch ihre betonte Flächigkeit und die bildparallele Positionie-

3 Gemeint ist vermutlich L'HOMME ORCHESTRE von Georges Méliès (F 1900).

rung eine dynamische Interaktion mit den fotografischen Schichten und der applizierten Farbe. So verbinden sich etwa in den *Féeries* von Georges Méliès die gemalten Dekors, die Einbelichtungen und die applizierte Farbe in gewissen Szenen zu einem Geflecht der Schichten. Es lässt sich folglich in den Trickfilmen und *Féeries* von einer Attraktion der Bildmaterialität, der Flächeneffekte und der Ästhetik der Schichtung reden, bei der sich die applizierte Farbe auf ostentative Weise mit den fotografischen Einbelichtungen und den profilmischen Bildinhalten zusammenfügt.

Schichtung als Grundprinzip des Filmbildes

Im Unterschied zu den traditionellen Bildmedien, die einen opaken Hintergrund haben,⁴ ist der filmische Bildträger im Ausgangspunkt der Bildgenerierung transparent (wie im ersten Kapitel erläutert). Das transparente Zelluloid als farbloser Bildträger ermöglicht einen Aufbau des Bildes mithilfe konsekutiver materieller Schichtungen: zuerst durch das Beschichten des Zelluloids mit der Emulsion und danach durch das Auftragen der applizierten Farbe im kolorierten Film – beide zusammen ergeben ein Bild. Die Emulsion, in die sich die Phänomene der profilmischen Wirklichkeit einschreiben, kann entweder ein einfaches Bild enthalten – ein Bild, das unter einer einheitlichen, ununterbrochenen Belichtungszeit entstanden ist –, oder sie kann mehrfach, also in mehreren, zeitlich getrennten Phasen, belichtet worden sein. Nicht zuletzt weil die Emulsion bereits mehrere Schichten enthalten kann, begreift Frank Kessler «raum-zeitliche Schichten» eines Trickbildes als ein Komposit. Seine Beobachtungen bezüglich der inneren Struktur des Trickbildes fasst er wie folgt zusammen:

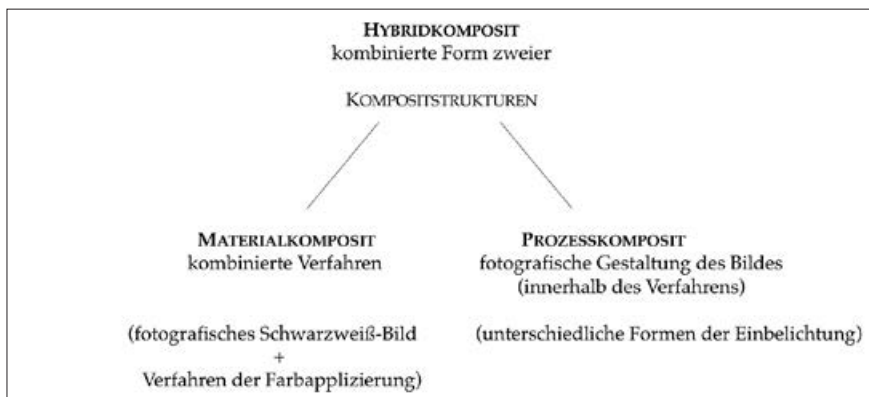
Die Manipulation [einer kinematographischen Aufnahme] kann also auf den Bereich des Profilmischen beschränkt bleiben oder auch auf verschiedene Weisen die Bearbeitung des Filmstreifens erfordern, von der Mehrfachbelichtung bis zur Montage.

Das Trick-Bild ist somit ein Kompositum. Es besteht gewissermaßen aus mehreren raum-zeitlichen Schichten, die in der Projektion den scheinbar kontinuierlichen Ablauf eines Geschehens darstellen, auch wenn die Aufnahme der Szene in mehreren Schritten und mit Unterbrechungen stattgefunden hat.

(Kessler 2016, 260)

Wenn auf ein solch komposites Bild zusätzlich Farbe appliziert wird, ließe sich von einem «komplexen» oder «hybriden» Komposit sprechen. Die

4 Ausnahmen sind die Glasmalerei (*Vitraille*) und Laterna-magica-Scheiben.



14 Schematischer Überblick über die Kompositstrukturen des filmfotografischen Bildes

applizierte Farbe ist eine weitere Schicht, die im Prozess der Bildgenerierung zum Einsatz kommt, jedoch ist sie kategorial anders als die Emulsionsschicht oder die raum-zeitlichen Schichten der Mehrfachbelichtung. Wie bereits im ersten Kapitel vorgeschlagen, erweist es sich als nützlich, eine begriffliche Differenzierung zwischen diesen zwei Arten von Kompositen zu treffen und dementsprechend die Komposite, die durch Mehrfachbelichtung entstehen, als *Prozesskomposite* zu bezeichnen, um diese von den *Materialkompositen* zu unterscheiden – ein Begriff, der in dieser Arbeit die nachträgliche Bearbeitung des Schwarzweiß-Films und somit die kolorierten Bilder bezeichnen soll (vgl. das Schema in der Abb. 14). Wenn man nämlich den zelluloiden Träger und die Emulsion als eine Einheit begreift, wie dies im vorherigen Kapitel ausgeführt wurde, dann bleibt der komposite Charakter einer fotografischen Mehrfachbelichtung allein im Prozess verhaftet. Einzelne Belichtungsschritte sind nicht als materiell heterogene und somit von der Emulsion unterschiedene Schichten vorhanden, was bedeutet, dass in Hinsicht auf die Materialität des Films das entstandene Bild homogen ist (deswegen auch die Bezeichnung von Kessler als «raum-zeitliche Schicht» für Trickbilder, bei denen der Filmstreifen u. a. durch Mehrfachbelichtung bearbeitet wurde). Dahingegen liefert ein koloriertes Bild eine zur Einheit der Träger-Emulsion zusätzliche – und zur Trägerbasis chemisch unterschiedliche – materielle Schicht, die die fotografische Bildeinheit überlagert.⁵ Zwar ist auch das Entstehen eines kolorierten Bildes das Ergebnis mehrerer Schritte im Produktionsprozess, das fertige Bild unterscheidet sich jedoch ontologisch in Materialität und Ästhetik. Die

5 Die Tonung ist in dieser Hinsicht ein Sonderfall unter den applikativen Farbverfahren, weil die Farbstanz in die Emulsionsschicht eingreift, indem sie im Entwicklungsprozess des Films die Silbersalze ersetzt.

begriffliche Trennung von Prozess- und Materialkompositen wird hier hervorgehoben, um im Folgenden zu zeigen, dass die Applikation von Farbe in den frühen Filmen häufig in jenen Bildern eingesetzt wird, die bereits fotografische, also Prozesskomposite sind, woraufhin hybride Komposite entstehen. Nicht nur handelt es sich somit bei der Kolorierung von Prozesskompositen um das Aufbringen einer Farbe, die als eine Schicht in Bezug zur Einheit Träger-Emulsion funktioniert, sondern einer Farbe, die darüber hinaus in einem *Gefüge* unterschiedlicher Komposit-Schritte angewendet wird und dazu beiträgt, hybride Kompositstrukturen zu erschaffen. Die spezifische Qualität der applizierten Farbe, eine Schicht zu sein, erweist sich demnach als eine geteilte Charakteristik bzw. als kategoriale Gemeinsamkeit der Farbe mit den ihr vorausgehenden Bildgenerierungsprozessen: der Beschichtung des durchsichtigen Zelluloidstreifens mittels Gelatine und des Kreierens von Prozesskompositen durch Mehrfachbelichtung.

Um den Unterschied zwischen der Homogenität eines Prozesskomposits und der Heterogenität eines Materialkomposits in der Reflexion über die materielle Qualität des fotografischen Bildes zu verorten, sei hier an die Unterschiede in der Materialität der Bildoberfläche von Fotografie und Malerei hingewiesen, so wie Ernst Kallai sie 1927 in seinem Artikel «Malerei und Fotografie» am Begriff der Faktur aufzeigt. Die «eigentliche Grenze zwischen Malerei und Fotografie» sei «vor allen formalen Erweiterungen fürs erste durch die stoffliche Verschiedenheit der Malmittel und der lichtempfindlichen Platten, Filme und Papiere bedingt» (Kallai 1979, 114). In der Malerei erkennt Kallai eine «fakturbedingte Flächenspannung» (ebd., 119), während diese bei der Fotografie wegfallt:

Die Faktur einer Zeichnung oder eines Gemäldes mag noch so verrieben und geglättet sein, sie bewirkt trotzdem, daß die Gestaltung nicht nur als Einheit formaler und farbiger Beziehungen und gegebenenfalls als räumliche Illusion, sondern zugleich als spannungsvoll konsistente Stofflichkeit empfunden wird. (Ebd., 115)

Bei der Fotografie dagegen gelte: «In beiden Stadien, negativ wie positiv fehlt die Faktur, fehlt die optisch wahrnehmbare Spannung zwischen Bildstoff und Bild. Das Antlitz der Natur wird auf eine Formel allergeringster stofflicher Konsistenz gebracht, zum *Licht-Bild* sublimiert» (ebd., 115; Herv. i. O.).

Die Vorstellung, dass die Fotografie (und in der Folgerung auch der Film) im Unterschied zur Zeichnung oder zur Malerei von «allergeringster stofflicher Konsistenz» gekennzeichnet ist, «zum Licht-Bild sublimiert», streicht die Vorstellung der Homogenität des fotografischen Bildes heraus. Dabei macht Adolf Behne in einem Kommentar deutlich, dass die Homo-

genität eines Licht-Bildes nur bei einer schwarzweißen, nicht durch andere Eingriffe bearbeiteten Fotografie gegeben ist. In seiner Kritik wirft Behne Kallai vor, methodisch falsch vorzugehen, wenn er der Fotografie die Faktur abspricht. Richtig wäre es hingegen, zwischen einer Pinsel-Faktur und einer Licht-Faktur zu unterscheiden. Denn eine kolorierte Fotografie habe, so Behne, dieselbe Art von Pinsel-Faktur wie ein Gemälde:

Die einseitige Überbewertung der Faktur müsste Kallai zu folgenden Konsequenzen führen: die Fotografie nach einem Bildwerke Mondrians gehört zusammen mit einem Amateur-Foto aus Freibad Wannsee ... denn beide entbehren der Faktur. Mit dem Bilde Mondrians zusammen gehört die ölübermalte Fotografie aus dem Atelier Arthur Fischer, Berlin, Passage ... denn beide haben Faktur. (Behne 1979, 121)

Diese Diskussion verdeutlicht, dass die Fotografie – solange sie im Rahmen des fotografischen Produktionsprozesses bleibt – als stofflich einheitlich empfunden wird. Erst die Zufügung einer Materialität anderer Art (hier der nachträglichen Kolorierung mit Ölfarben) führt zu einer ontologischen Differenzwahrnehmung (deren Kategorisierung hier anhand der Begriffe ‹Materialkomposit› und ‹hybrides Komposit› vorgenommen wurde).

Ästhetik der Schichtung als Attraktion der Bildmaterialität

In vielen Trickfilmen und Féerien kommen zahlreiche ephemere transparente Körper vor – Rauch, Feuer, Wasser, Wolken, Glas, Geister und Phantome –, die häufig als Vorwand für die Kolorierung des Films durch ebenfalls transparente Anilinfarben dienten. Es werden in diesen Filmen somit drei Ebenen der Transparenz zusammengeführt: die des Mediums, des Motivs und der nachträglich aufgetragenen Farbe. Die gezeigten Tricks und zahlreiche Feuer- und Explosionsspektakel lassen sich neben der evidenten Ereignishaftigkeit eines dem Vaudeville ähnlichen Bühnenmotivs zudem als Akt medialer Ostentation, als Verdichtungspunkte einer Attraktion der Bildmaterialität ansehen. Nicht zuletzt handelt es sich bei diesen Filmen um die Motive, die, wie Matthew Solomon erläutert, in gewisser Hinsicht als eine Selbstreflexion des Trägermediums Zelluloid verstanden werden können:

Trickfilme, die sich häufig direkt an das Publikum wenden, waren auf eine inhärente Weise selbstreflexiv, und ich schlage vor, diesen Gedanken wei-

ter auszuführen, indem man sich einige Magier-Trickfilme näher anschaut, die nicht nur die magischen Möglichkeiten des filmischen Mediums nutzen (Montage, Mehrfachbelichtungen, Masken), sondern zugleich die erstaunlichen Eigenschaften vorführen, die mit dem Zelluloid-Träger des Mediums selbst verknüpft sind: Feuer, Farbe, Formbarkeit. (Solomon 2011b, 89)

Wenn im Film transparente Körper abgebildet werden, so kommt es zu einer Verschränkung, in der die eigentliche Transparenz des Filmmaterials diejenige des Motivs darstellt (und diese nicht nur durch Farben simuliert wird, wie etwa in einem Gemälde). Dies meint Solomon, wenn er die Rauchexplosionen im Film als einen reflexiven Akt über die Transparenz des Zelluloids ansieht. Wenn also in Méliès' *L'HALLUCINATION DE L'ALCHIMISTE* (F 1897) eine Retorte mit einer darin befindlichen weiblichen Figur gezeigt wird, in die der titelgebende Alchemist eine durchsichtige Flüssigkeit füllt und aus welcher im Anschluss kolorierter Rauch aufsteigt, liegt eine Anhäufung von Motiven vor, die zusammen mit dem Trägermedium und der Kolorierungssubstanz ein Gefüge unterschiedlicher Transparenzschichten bilden.

Eine derartige Überlagerung muss nicht lediglich einzelnen Bildstellen vorbehalten sein. Zwei längere *Féeries*, die hier untersucht werden, weisen eine planimetrische, das ganze Bild umfassende Schichtung auf. So kommen etwa in *LE ROYAUME DES FÉES* (F 1903) Unterwasserszenen vor, die dem Kinopublikum die Sicht durch das mithilfe von Kolorierung sichtbar gemachte Wasser gewähren. Dabei durchdringt der Blick nicht nur das Wasser, sondern zugleich auch das planimetrisch gelagerte Dekor, das teilweise in der *Mise en Scène* gestaffelt ist und teilweise mithilfe von Mehrfachbelichtung hervorgebracht wurde. In diesen visuellen Schichtungen – blau koloriertes, jedoch durchsichtiges Wasser, Mehrfachbelichtung und planimetrisches, frontal präsentiertes Dekor – ist die Handlung des Films situiert. Der Komplex visueller Flächenverschränkungen, wie hier beschrieben, veranschaulicht eine Ästhetik der Schichtung und die Attraktion der Bildmaterialität, wie sie im Folgenden noch eingehend untersucht wird.

Mehrfachbelichtungen im kolorierten Bild und die selbstreflexiven Tendenzen des frühen Kinos

Die Eignung des fotografischen Bildes für den kompositen Aufbau des Bildmotivs wird bereits in den Anfängen der Fotografiegeschichte erkannt und vor allem in einem der ersten Genres – der Geisterfotografie – in hohem Maße zum Einsatz gebracht. Tom Gunning beschreibt, dass durch

die ursprünglich langen Belichtungszeiten der frühen Fotografie ‹Geister› im Bild erschienen, sobald sich die porträtierten Personen während der Belichtung bewegten. Die Kamera habe in dem Fall eine semitransparente Spur statt der festen Gestalt aufgenommen. Dieser Effekt wurde schließlich in der Geisterfotografie auch absichtlich genutzt, um in konventionelle Porträtaufnahmen gespensterhafte, semitransparente Gestalten zu inkorporieren (vgl. 2008, 61 f.).

Auch das frühe Kino ist geprägt von einer Faszination für die filmischen Tricks der Doppel- und Mehrfachbelichtung, Semitransparenzen und phantomhaften Materialitäten. Viele frühe Filmemacher veranschaulichten ihre Begeisterung für die mediale Besonderheit des Films, indem sie in ihrem Schaffen an die bereits in der Fotografie entdeckten Möglichkeiten der Manipulation des Bildes anknüpfen. So enthalten Trickfilme von Georges Méliès immer wieder geisterhafte, phantomhafte Gestalten – wie etwa *L'HALLUCINATION DE L'ALCHIMISTE* (F 1897), *LE CHAUDRON INFERNAL* (F 1903), *LE REVENANT* (F 1903), oder *LA FÉE CARABOSSE OU LE POIGNARD FATAL* (F 1906). Méliès war ein Zauberkünstler, der im Kinematografen eine Möglichkeit erkannte, das Repertoire der Tricks exponentiell zu erweitern. 1897 ließ er ein Aufnahmeatelier in Montreuil konstruieren, wo er eigene Filme produzierte. Diese führte er im Théâtre Robert-Houdin in Paris vor, dessen Eigentümer er war (vgl. Sadoul 1946, 42) und zu dessen Bühnenrepertoire die Geisternummer *Spectres impalpables* zählte. Darin realisierte der Magier Robert-Houdin die Erscheinung einer Phantomgestalt mithilfe einer Spiegelreflexion, sodass Méliès, wie Georges Sadoul suggeriert, in der Geisterfotografie die Grundlage für den perfekten kinematografischen Ersatz dieser Nummer gefunden haben muss (vgl. ebd., 56).

Was in der frühesten Fotografiegeschichte bereits faszinierte, nämlich das Geisterhafte des abgebildeten Körpers, wird im kolorierten Film von Méliès' *LE PALAIS DES MILLE ET UNE NUITS* (F 1905) zum Anlass für Spielerisches. In einer Höhle begegnen der Prinz und seine Begleitung einer Gruppe von Geistern in Gestalt von Skeletten. Nun befinden sich die Skelette nicht physisch im Bühnenraum der Höhle mit den Männern, sondern sind dank Doppelbelichtung im Bild, im szenischen Raum präsent. Der Kontrast der farbigen Kleidung der Männer und der weißen Skelette zeigt deutlich die Körperüberlappungen der Angehörigen zweier Gruppen. Dabei erscheint die mit der Hand auf die Kleidung der Männer aufgetragene Farbe genauso geisterhaft wie die Skelette: Beide sind diegetisch präsent, ontologisch aber auf einer anderen Ebene des Bildes. Die bunt kolorierten Männer kämpfen vergeblich gegen die Spukpräsenzen. Ihre Schwerthiebe schlagen wiederholt ins Leere und treffen keine materiellen

Körper im diegetischen Raum. Die Skelette verschwinden mittels Ablenkung aus dem Bild, und die Männer bleiben allein unter sich im Kampf gegen das Ungreifbare.

Die frühen Filme beschränken sich nicht lediglich auf die Darstellung der phantomhaften Gestalten, sie begeben sich stattdessen darüber hinaus, um einen ganzen magischen Kosmos von chimärischen Erscheinungen und ephemeren Attraktionsaugenblicken zu entwerfen. Dabei lassen sie sich als besonders geeignete Beispiele des Auslotens technischer Möglichkeiten des Films betrachten: Die filmischen Tricks, wie etwa jene des Verschwindens und Erscheinens im Bild oder der Mehrfachbelichtung zu kreieren und zu konzipieren, setzte bei den Filmemachern voraus, ein souveränes Verständnis der fotografischen Grundlage des Filmes in Verbindung mit den Operationsmechanismen der Kamera zu haben.

So schreibt Gunning in Bezug auf die Komplexität der Stopptricks von Méliès:

What should astonish film historians here is the process of production, the painstaking technical labour this «splice of substitution» involves, one which includes careful attention to the minutiae of «matching» continuity and creates a particular mode of address to the spectator.

Such care taken with the problems of creating a seamless illusion of transformation should finally dispel any conception of early film-makers as primitive in relation to their technology [...]. *(Gunning 1990, 98)*

Auch Seeber nennt die Komplexität der Entstehung von filmischen Tricks und betont die notwendige Beherrschung unterschiedlicher Gebiete der Fotografie, Optik, Physik und Chemie:

Wenn der erste Spezial-Trick-Kameramann von Beruf ein Zauberkünstler war und fast alle Vorbedingungen bereits durch seinen Beruf mitbrachte, so ist es verständlich, wenn das Sondergebiet des Trickfilms nicht ohne weiteres von jedem Berufs-Kameramann restlos beherrscht wird. Die Vielseitigkeit der zur Verfügung stehenden Mittel sowohl auf photographischem, optischem, physikalischem und chemischem Gebiete erfordert nicht nur genaue Kenntnis der jeweiligen Materie, sondern bei ihrer Anwendung auch die Beherrschung derselben. *(Seeber 1979, 13).*

Das Wissen um die Erzeugung von Tricks wird zu einem gewissen Grad auch dem Publikum zugetraut. So weist Gunning auf den Film *LE PORTRAIT SPIRITE* (F 1903) von Méliès hin, der das Wissen um die Entstehung der fotografischen Tricks innerhalb des Films thematisiert. Als im Film der Magier und sein Assistent ins Bild treten, adressieren sie das Kinopub-

likum mit dem beschriebenen Schild «Geisterfotografie. Überblendungseffekt ohne schwarzen Hintergrund erreicht. Große Neuigkeit». Gunning schreibt:

Through this written legend, Méliès not only directly addresses the spectator but defines his film as a technical trick, pointing out its novel aspect (the lack of a black background which was generally necessary for a solid superimposition in trick films). Although the announcement declares the effect to be a «spiritualistic photo», any claim that the effect is supernatural is undercut. Méliès invites technical amazement at a new trick rather than awe at mystery.
(Gunning 1995, 63)

Auch wenn in *LE PORTRAIT SPIRITE* dem Publikum das Wissen um die Entstehung von Geisterfotografien vermeintlich zugesprochen wird, werden die eigentlichen Trickmechanismen dennoch nicht offengelegt. Dass es im Interesse des Filmemachers war, die Geheimnisse des Metiers nicht zu verraten, macht etwa Kessler deutlich, indem er auf den Niedergang des Trickfilms und der Féerien in der Periode zwischen 1908 und 1913 verweist. Dieser sei zu einem Teil durch die Publikation zweier Artikel von Gustave Babin mit initiiert worden, die 1908 in den Zeitschriften *L'Illustration* und *Lectures pour tous* erschienen und in denen Babin die kinematografischen Tricks verriet – ein Akt, den Méliès für einen Fehlgriff hielt, da er sich als Trickexperte durch solche Preisgaben bedroht fühlte (vgl. Kessler 2001, 539). So verwundert nicht, dass das vollständige Wissen um den Trick in *LE PORTRAIT SPIRITE* letztendlich nur Méliès vorbehalten bleiben sollte.

Dass vor allem der Berücksichtigung der materiellen Ebene des Films in der Filmgeschichtsschreibung eine vernachlässigte Stellung zuteilwurde, haben Peter Wollen (1985) und Matthew Solomon (2011a) schon betont. Für sie kommt der chemischen Eigenschaft des Films die ausschlaggebende Bedeutung in der Ontologie und Entwicklungsgeschichte des Mediums zu. Wollen sieht die Geschichte der Innovationen im Kino nicht als eine Historie der technischen Entwicklung des Kameraapparates, sondern als «breakthroughs [...] in the technology of film stock, in chemistry rather than mechanics» (1985, 15). Eine Ansicht, die auch Solomon teilt und ergänzt, wenn er schreibt, «the ontology of cinema is not only founded on the optics and chemistry of photography, but also – and perhaps as fundamentally – on the chemistry and the mechanics of a relatively new material: celluloid»⁶ (2011a, 85). Wenn man diesen Beobachtun-

6 Obwohl dieser Text ins Deutsche übersetzt wurde, wird hier die englische Version zitiert, da in der Übersetzung «the ontology of cinema» mit «Wesen des Films» übersetzt wurde, was eine Bedeutungsverschiebung enthält.

gen folgt, so wird deutlich, dass in der Praxis des frühen Trickfilms die bewusste Handhabung all jener Parameter gefragt war. Denn neben der Vertrautheit mit der Aufnahmeapparatur erweist sich die Berücksichtigung der Emulsion in ihrer Verbindung mit dem Bildträger Zelluloid als konstitutiv für das Kreieren filmischer Tricks. Das Zusammenwirken von Mechanik und Chemie musste beim Erstellen eines Trickbildes immer im Auge behalten werden. In gewisser Hinsicht ließe sich daher im Falle des frühen Trickfilms von einem reflexiven Akt – allerdings zweiten Grades – über die Ontologie des filmischen Bildes sprechen. Denn auch wenn hier das Repertoire technischer Möglichkeiten des Films minutiös ausgeschöpft wird, ist das eigentliche Ziel nicht das Hervorheben der Manipulation des Bildes (daher auch der Vorschlag, in diesem Fall von einem reflexiven Akt zweiten Grades zu sprechen).

Über den ambivalenten Status der Aufdeckung der kinematografischen Mittel in den Trickfilmen schreibt Kessler, wenn er den Zusammenhang zwischen der Manipulation des Bildstreifens und des «scheinbar ununterbrochene[n] Bewegungsfluss[es] auf der Leinwand» untersucht (2016, 252). Kessler führt in seinen Beobachtungen die Praxis des Tricks – jene von Méliès – mit der Theorie des Tricks – von Christian Metz – zusammen und weist auf ein Paradox des sogenannten unsichtbaren Tricks hin, der einerseits *unsichtbar* bleiben muss, um als Trick zu funktionieren, jedoch *wahrnehmbar*, um als Trick gewürdigt zu werden. Von diesen unterscheidet er sichtbare Tricks wie Doppelbelichtungen und Überblendungen (vgl. ebd., 257 ff.).

Aufgrund des ambivalenten Charakters der Offenlegung filmischer Mittel unterscheiden sich die hier besprochenen Beispiele von der expliziteren medien-ontologischen Selbstreflexivität anderer Filme aus der Zeit des frühen Kinos, wie etwa *HOW IT FEELS TO BE RUN OVER* (Cecil Hepworth, GB 1900) oder *THE BIG SWALLOW* (James A. Williamson, GB 1901), die Beispiele eines selbstreflexiven Umgangs mit der Anwesenheit der Kamera bieten. In *HOW IT FEELS TO BE RUN OVER* überfährt – dies will der Film zumindest suggerieren – ein auf die Kamera zufahrendes Auto die Kamera selbst, woraufhin das Bild schwarz wird, kommentiert von einem ironischen Zwischentitel. Die demonstrative Betonung der Gemachtheit des Films ist vordergründig auch in *THE BIG SWALLOW* zu erkennen, wenn der gefilmte Mann die ihn aufnehmende Kamera verschlingt.⁷ Die kolorierten Trickfilme und Féerien weisen jedoch eine andere Art der Sensibilität für die mediale Beschaffenheit des Films auf, die, auch wenn sie nicht gleichermaßen an den expliziten zur Schau stellenden Charakter im Sinne

7 Für eine ausführliche Besprechung dieser Filme vgl. Gunning 1990, 100 f.

des Aufbrechens der filmischen Diegese gebunden ist, dennoch grundlegend als eine Auseinandersetzung mit den konstitutiven Eigenschaften des Mediums verstanden werden kann. Während also *HOW IT FEELS TO BE RUN OVER* oder *THE BIG SWALLOW* über die Anwesenheit der Kamera reflektieren und somit die vierte Wand und die Diegese brechen wollen, bieten die Trickfilme, die mit Mehrfachbelichtungen, dem Erscheinen und dem Verschwinden diegetischer Gegenstände und Figuren im Bild arbeiten, einen Reflexionsakt über die *Einschreibung des Bildinhaltes* auf den Bildträger. Es ist wichtig zu betonen, dass in den hier besprochenen Beispielen von Trickbildern das Hervorheben der Manipulation des Bildes nicht im Vordergrund steht. Daher unterscheidet sich die Auseinandersetzung des frühen Kinos mit der Bildmaterialität und der demonstrativen Betonung dieses Aktes von jener der (film-)historischen Avantgardebewegung.⁸

Manipulation des Bildes als Gegenstand der Fotografie- und Filmhandbücher um 1900

Wenn die intensive Auseinandersetzung der frühen Filmemacher mit der Materialität des Films nicht mit jener Art der ontologischen Reflexion über die Spezifik des Mediums gleichzusetzen ist, die von der filmischen Avantgarde betrieben wurde, so kann sie doch einem Streben nach technischer Meisterschaft des jungen Mediums zugeordnet werden. Sadoul vermutet, dass Georges Méliès sich detailliert mit dem 1897 in New York veröffentlichten Buch von Albert A. Hopkins *Magic – Stage Illusions and Scientific Diversions* auseinandergesetzt haben muss und es als Inspirationsquelle verwendete (vgl. 1946, 52). Der Band umfasst fünf größere Teile, die sich hauptsächlich mit antiken und zeitgenössischen Bühnenillusionen beschäftigen. Des Weiteren widmet sich ein Teil den Automaten und sonderbarem Spielzeug. Der letzte Teil, in dem es um fotografische Unterhaltung geht, enthält Kapitel zur Trickfotografie, Chronofotografie und zur Projektion bewegter Bilder.

Im Kapitel zur Trickfotografie finden sich etwa Anweisungen zum Erstellen von zwei Tricks mit geschichteten Transparenzen, wie sie im Film *L'HALLUCINATION DE L'ALCHIMISTE*, der im Folgenden noch eingehender untersucht wird, angewandt werden. Der eine zeigt einen Mann in der Glasflasche (Abb. 15), der andere Beispiele der Geisterfotografie (Abb. 16). Der Mann in der Glasflasche dient als letztes Exempel des Abschnitts zur

8 Zum Vergleich zwischen dem frühen Kino und der US-amerikanischen filmischen Avantgarde vgl. Gunning 1983.



15–16 *Magic – Stage Illusions and Scientific Diversions* (1897), Motive der trickfotografischen Bildschichtungen

«Fotografie vor schwarzem Hintergrund». Schwarzer Hintergrund wurde insbesondere für fotografische Collagen bzw. Kompositbilder eingesetzt, wenn in einem zweiten Schritt Motive einbelichtet werden sollten, die sich bei der ersten Aufnahme nicht vor der Kamera befanden. Er verhinderte das Überlagern durchscheinender Motive und somit die Erkennbarkeit der Einbelichtung als solche. Interessanterweise zeigen alle Beispiele dieser Sektion komposite Konstruktionen mit der menschlichen Gestalt vor schwarzem Hintergrund – entweder als Spiel mit dem Maßstab oder (eine etwas morbide Motivwiederholung) mit dem vom Körper abgetrennten, enthaupteten Kopf. Man kennt beide Verwendungsweisen aus anderen Filmen von Méliès. In *LE MÉLOMANE* (F 1903) kommen die vom Körper getrennten und mittels Mehrfachbelichtung vervielfältigten Köpfe als Musiknoten zum Einsatz. Ein vom Körper getrennter Kopf kommt auch im Film *L'HOMME À LA TÊTE EN CAOUTCHOUC* (F 1901) vor, in dem mit dem Maßstab gespielt wird.

In *Magic – Stage Illusions and Scientific Diversions* wird von Hopkins aufgedeckt, wie der Effekt des Mannes in der Flasche erzeugt wird:

The most curious illusion of all is the one in which a man is seen inside of a bottle. The individual represented was first photographed on a sufficiently reduced scale to allow him to appear to enter the bottle. The diaphragm was

arranged around the subject. The bottle was then photographed on a large scale, and the result is the man in the bottle. (Hopkins 1897, 431)

Die Attraktion des Motivs beruht auf dem Spiel mit dem Maßstab, aber auch auf der Überlagerung der jeweiligen Schichten, die in einer fantastischen Präsenz – «the most curious illusion» – resultieren. Der Abschnitt zur Geisterfotografie äußert Kritik zu den betrügerischen Absichten einzelner Praktiker dieses Genres und liefert im Anschluss eine Erklärung, wie die fotografischen «Geister» durch Doppelbelichtung entstehen (vgl. ebd., 432f.). Dem Absatz zum Aufdecken von Täuschungsmanövern der Geisterfotografen entnimmt man, dass für das Erschaffen einer Geistergestalt eine unklare, diesige Qualität des Bildes wichtig ist und wie diese erzeugt werden kann:

The ghostly image can be prepared upon the plate either before or after the exposure of the sitter. The method is this: In a darkened room the draped figure to represent the spirit is posed in a spirit-like attitude (whatever that may be) in front of a dark background with a suitable magnesium or other light arrangement thrown upon the figure, which is then focused in the «naturalistic» style; or, better still, a fine piece of muslin gauze is placed close to the lens, which gives a hazy, indistinct appearance to the image. [...] The «spirit» should be as indistinct as possible, as it will then be less easy for the subject to dispute the statement that it is the spirit-form of his dead gone relative.

(Ebd., 433f.)

Erneut wird also der Prozess der Erzeugung einer Doppelbelichtung vor schwarzem Hintergrund erklärt, wie schon in der Schilderung des Mannes in der Glasflasche. Während bei der menschlichen Gestalt in der Flasche das Glas für eine transparente Schicht im szenischen Bild sorgt, kommt bei der Geisterfotografie eine zusätzliche transparente Schicht ins Bild, jenseits der zwei sich überlagernden Bilder des Menschen und der Phantomgestalt. Die Empfehlung, eine Gaze vor der Linse zu benutzen, ist besonders interessant, da die Gaze als ein Filter, also bereits als eine visuelle Schicht vor der profilmischen Wirklichkeit wirkt. Ferner dient sie dem Erschaffen einer unscharfen, nebligen Qualität der Gestalt und verstärkt damit die unbeständige Materialität im Bild, die bereits mithilfe der durchscheinenden Einbelichtung der Geistergestalt gegeben ist.

Fünfzehn Jahre nach dem Erscheinen von *Magic – Stage Illusions and Scientific Diversions* entstehen Handbücher, die sich nun eigenständig der Technik des Films widmen. In zwei großen Werken von 1912, die auf Englisch und Französisch geschrieben sind, finden sich jeweils auch ausführliche Kapitel zum Trickfilm. Ungefähr die Hälfte eines längeren Kapitels

über die kinematografische Aufnahme («L'operation de prise de vue») in Léopold Löbels *La technique cinématographique. Projection, fabrication des films* beschäftigt sich mit der Tricktechnik. Löbel führt darin unter anderem das Erstellen folgender Effekte auf: plötzliches Verschwinden und Erscheinen durch Ein-/Abblenden; Einbelichtung mit Abdeckungsmaske; Einbelichtung auf schwarzem Hintergrund. Frederick A. Talbot räumt in seinem umfangreichen Werk *Moving Pictures. How They Are Made and Worked* der Technik des Tricks noch mehr Platz ein. Sechs von 29 Kapiteln behandeln unterschiedliche Effekte, die mithilfe des Kinematografen erzeugt werden können.

Diese zwei Handbücher der Kinematografie betonen die zentrale Rolle der Technologie bei der Entstehung des Filmbildes. Beide Werke bieten umfangreiche technische Anleitungen zur Produktion von Trickbildern, u. a. durch unterschiedliche Formen von Doppel- und Mehrfachbelichtung sowie Übereinanderdruck bzw. Übereinanderkopieren. So verdeutlichen die Beschreibungen dieser Techniken, wie die Schichtung des Bildes eine grundlegende Phase des bildgenerativen Prozesses und somit einen zentralen Parameter der Gestaltung eines kompositen Trickbildes darstellt. Das 1911 auf Deutsch erschienene Buch *Kinematographie: Ihre Grundlagen und Anwendungen* von Hans Lehmann widmet der Tricktechnik weniger Raum, als dies Löbel und Talbot tun. Besprochen werden Stopptricks (hier «Aufnahmenunterbrechung» genannt), «Photographieren von oben her» und «Kombination durch Übereinanderdruck». Vor allem letztere Technik, die ausführlich auch von Talbot besprochen wird, erzeugt einen Effekt, der mit jenen Bildern zu vergleichen ist, die durch sukzessive Einbelichtungen auf denselben Filmstreifen erzeugt wurden.⁹ Lehmann, beschreibt insbesondere unterschiedliche Möglichkeiten, den Maßstab zu ändern (vgl. ebd., 91). Im Vergleich zu den längeren Kapiteln über die Tricktechnik jedoch, wie sie bei Löbel und Talbot vorzufinden sind, beschränkt sich Lehmann in *Kinematographie: Ihre Grundlagen und Anwendungen* darauf, die Tricktechniken auf ungefähr zwei Seiten zu erläutern. Diese Kürze begründet vielleicht den Aufdeckungstonfall von Seebers 1927 ebenfalls auf Deutsch erschienenem Buch *Der Trickfilm in seinen grundsätzlichen Möglichkeiten. Eine praktische und theoretische Darstellung der photographischen Filmtricks*. Bei Seeber finden sich nun detaillierte Beschreibungen der Realisierung fotografischer Tricks, u. a. auch des «Menschen im Glas». Des Weiteren führen sowohl Talbot als auch Seeber

9 Ein komposites Bild wird durch Überkopieren erzeugt, indem zuerst zwei separate Negative aufgenommen und dann übereinander gelegt werden. Auf diese Weise wird ein Positivfilm mit kombinierten Bildern erzeugt. Hierfür gibt Talbot mehrere Beispiele (vgl. Talbot 1912; Abbildungsblätter zwischen den Seiten 200–203).

die Behandlung von Trickfilmen mit einem dezidierten Bezug auf Méliès ein und bauen auf seinen Beispielen auf.¹⁰ Dies unterstreicht nicht nur Méliès' Pionierstellung für den Trickfilm, sondern weist auch auf die zentrale Rolle hin, die ihm in der Filmgeschichtsschreibung eingeräumt wird, während etwa Filmemacher wie Segundo de Chomón, Gaston Velle oder Émile Cohl bisher weit weniger Erwähnung in dieser Hinsicht fanden.

Kolorierter Trickfilm, transparente Motive und die Bildschichtung durch Mehrfachbelichtung

L'HALLUCINATION DE L'ALCHIMISTE (1897)

Zwei der frühen Trickfilme von Méliès – L'HALLUCINATION DE L'ALCHIMISTE (F 1897) und LE CHAUDRON INFERNAL (F 1903) – demonstrieren den Einsatz der Magie in Verbindung mit Sujets, die mit transparenten, veränderlichen und phantomhaften Überlagerungen von Bildmotiven vorgeführt werden. In L'HALLUCINATION DE L'ALCHIMISTE befindet sich in einem Kabinett des Alchemisten mitten im Raum (und mitten im Bild) eine Retorte. Nachdem der Alchemist in seinem Stuhl eingeschlafen ist, kommt eine grüne Schlange in den Raum und verwandelt sich in einen Kobold. Als der Alchemist kurz aus seinem Schlaf erwacht, hilft er dem Kobold, die Retorte auf Menschengröße anwachsen zu lassen.¹¹ Zuerst erscheint in dem Gefäß eine große Spinne im Spinnennetz (Abb. 17). Ihr folgt eine rosa kolorierte Frau, die bis zu den Knien in einer Flüssigkeit steht (Abb. 18). Es wird hier also nicht nur ein beliebtes Motiv übernommen, nämlich die menschliche Gestalt in einem Glas als eine Attraktion des Spiels mit dem Maßstab: Méliès geht vielmehr einen Schritt weiter, indem er der Flasche eine Flüssigkeit hinzufügt. Glas und wasserähnliche Flüssigkeit als transparente Materialien veranschaulichen hier dieselbe Lust an Schichtungen von Transparenzen. Als in der im Glas enthaltenen Flüssigkeit orangerot kolorierter Rauch aufsteigt, setzt sich das Anhäufen transparenter Materi-

10 So führt Talbot in *Moving Pictures. How They Are Made and Worked* das Kapitel zu den Trickfilmen mit expliziter Erwähnung von Méliès ein: «The trick-film owes its inception to a well-known French prestidigitateur, Monsieur Méliès. He was among the first to embark upon the manufacture of film subjects, and it naturally occurred to him to impress magic into the service of the industry. [...] he introduced all the devices known to the «Black Art». Furniture danced upon the screen, and moved hither and thither about a room; skeletons gambled capriciously; weird displays of «Black Magic» were shown; all sorts of inanimate objects were imbued with life; dolls and toy animals and birds were given the semblance of natural action» (1912, 197 f.).

11 Wie in LE SPECTRE ROUGE werden hier ein Glasbehälter und insbesondere die Qualität der Transparenz zum Anlass für Tricks genommen.



17–20 Verschiedene Bildschichtungen
in L'HALLUCINATION DE L'ALCHIMISTE
(Georges Méliès, F 1897)

21 L'HALLUCINATION DE L'ALCHIMISTE
(1897), die Nähe des Films zur
Geisterfotografie



alien und unbeständiger Körper im Film weiter fort (Abb. 19). Der Rauch strömt aus der Retorte (Abb. 20), gefolgt von einem weißen, transparenten Phantom, einem fliegenden Gespenst, das wohl auch durch Doppelbelichtung in das Bild eingebracht wurde (Abb. 21). Hier erkennt man in der durchscheinenden Gestalt ein zweites Motiv, das in *Magic – Stage Illusions and Scientific Diversions* beschrieben wurde.

Die Lust am Spiel mit der Transparenz und dem Veränderlichen ist in diesem kurzen Film auffällig. Das Setting – das Kabinett eines Alchemisten – liefert einen naheliegenden Anlass für diverse faszinierende Transformationsabläufe. Dabei verspricht das Experimentieren mit chemischen Stoffen unerwartete Wirkungen, während die Alchemie das Ganze

im Bereich der Magie und des Fantastischen verankert. Die Farbe unterstreicht in bedeutender Weise die Verdichtung der fotografischen Tricks, deren magische Überzeugungskraft aufgrund der Schichtungen des Bildes durch vielfache Einbelichtungen noch verstärkt wird.

Michael Taussig hat auf eine anthropologisch tief verwurzelte Auffassung von Farbe hingewiesen, derzufolge Farbe in unterschiedlichen kulturellen Kontexten eng mit Vorstellungen des Magischen assoziiert wird. Dies verdankt sich insbesondere ihrer Eigenart, zwischen dem Eindruck der Authentizität und der Täuschung zu oszillieren (vgl. 2006, 35). Unterschiedliche Faktoren bedingen diese Ambivalenz: die Uneindeutigkeit des Farbeindrucks als eine subjektive oder objektive Eigenschaft, als einem physischen Körper zugehörig oder als eine von diesem unabhängige Qualität, die sich in Bezug auf das Licht immerwährend wandeln kann. Aus diesem Grund bezeichnet Taussig die Farbe als «magical polymorphous substance» und «the metamorphosing substance of sorcery» (ebd., 45). Darauf basierend sieht er eine Affinität der Farbe zu transparenten Medien wie den Bildscheiben der *Laterna magica* und schließlich auch zum Filmmaterial (vgl. ebd., 50). Über eine ähnliche Qualität schrieb 1940 auch Sergei Eisenstein, als er eine Affinität des Films zu visuellen Metamorphosen festhielt (wie insbesondere zu jenen des Feuers) – ein Tatbestand, den Eisenstein «plasmation» nannte (16) und den bereits Méliès in seinen Trickfilmen auslotete, als er die Farbe in seinen Filmen mit magischen Metamorphosen verband.¹²

LE CHAUDRON INFERNAL (1903)

Ein ähnliches Repertoire phantomhafter Gestalten in Kombination mit ephemeren Körpererscheinungen und Farbe greift Méliès auch in *LE CHAUDRON INFERNAL* auf. Das Filmgeschehen findet vor einer Dekoration statt, wobei das Bild bräunlich getont erscheint und nur einzelne Teile des Dekors sowie die Figuren koloriert sind. Eine Frau wird von zwei Dämonen in Gefangenschaft gehalten und von einem der beiden in einen Kessel hineingeworfen und verbrannt (Abb. 22–23). Aus dem Kessel lodert eine rot-orange kolorierte Flamme. Es werden noch zwei weitere Frauen «verbrannt», woraufhin aus dem Kessel drei Rauchexplosionen erfolgen, die ebenfalls rot-orange koloriert sind. Aus jeder Rauchwolke erscheint mittels Doppelbelichtung ein weißes Phantom (Abb. 24–25). Die Geister schweben im Raum umher, über dem Kessel und über den Dämonen.¹³ In

12 Zur Idee der Magie im frühen Kino als «sichtbare Metamorphose» vgl. auch Tröhler 2016, 571.

13 Laurent Le Forestier gibt präzisere Angaben zur Handlung von *LE CHAUDRON INFERNAL*.



22–25 LE CHAUDRON INFERNAL (Georges Méliès, F 1903), Kombination von ephemeren Körpererscheinungen und Farbe

26 LE CHAUDRON INFERNAL (1903), hybride Kompositstruktur des Bildes: Das einbelichtete Motiv der Phantome ist koloriert mit zwei aufeinander angebrachten Farblagen



weißen Stoff gehüllt und mit den Armen schwingend, erinnern ihre Bewegungen an Serpentinentänze. Während die Phantome zu Boden fallen, werden sie zu Feuerbällen (Abb. 26).

So wie in *L'HALLUCINATION DE L'ALCHIMISTE* dient auch hier das mehrfach belichtete Bild – ein Prozesskomposit – als Basis der Kolorierung. Das Bild, das auf diese Weise entsteht, ist zusätzlich ein Materialkomposit, sodass man insgesamt eine hybride Kompositstruktur vorfindet. Interessant zu beobachten ist in *LE CHAUDRON INFERNAL*, dass auch

NAL und identifiziert den Dämon als ›Belphégor‹, der seine Opfer verbrüht, bevor sie als Phantome zurückkehren, um ihn zu quälen (vgl. 2002, 231).

Materialkomposite unterschiedliche Grade der Komplexität aufweisen können, wenn nämlich die applizierte Farbe selbst geschichtet wird. Dies ist üblicherweise der Fall bei viragierten oder getonten Filmen, die zusätzlich hand- oder schablonenkoloriert sind (wie etwa *EXCURSION DANS LA LUNE*, Segundo de Chomón, F 1908), oder wenn eine Schicht der per Hand aufgetragenen Farbe über eine gleichmäßig gepinselte, bereits bestehende Farbe gelegt wird. Jacques Malthête beschreibt Letzteres in *LE CHAUDRON INFERNAL* und in *VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE* (Méliès, F 1904):

Comme on le voit, les coloris pouvaient être utilisés en mélanges (mélanges réalisés avant l'application ou directement sur la pellicule par superposition). Ceci est particulièrement net dans le cas du rouge vif des flammes du *CHAUDRON INFERNAL* ou du *VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE*, obtenu sans nul doute – comme le pourtour jaune des flammes le montre – par application d'un jaune vif sur toute la surface de la flamme, puis d'un magenta en son centre.

(Malthête 1984, 193f.)

Die Abbildung 26 zeigt deutlich die hybriden Kompositstrukturen des Bildes in *LE CHAUDRON INFERNAL*: Einbelichtet sind Rauch und Phantome (und zwar übereinander); im Anschluss ist der Rauch koloriert worden – auch mit zwei aufeinander angebrachten Farblagen, wie Malthête dies beschreibt. Es verstärken sich also in dem genannten Fall die Schichtungen des schwarzweißen Bildes mit jenen des Farbauftrags in ihrem Kompositcharakter. Das Prinzip einer derartigen Fülle der geschichteten Bildstruktur kann zudem durch einen bestimmten Gebrauch von Dekors verstärkt werden. Dies soll im Folgenden gezeigt werden.

Dekor in der Mise en Scène als Bildschicht

Es wurde bisher gezeigt, wie in den zwei kurzen Trickfilmen von Méliès die Transparenz des Mediums auf ingenieure Weise mit der trickfotografischen Einbelichtung und Kolorierung von transparenten Motiven im Bild kombiniert wurde. In drei längeren Féerien von Méliès – *LA LÉGENDE DE RIP VAN WINKLE* (F 1905), *LE PALAIS DES MILLE ET UNE NUITS* (F 1905), *LE ROYAUME DES FÉES* (F 1903) – werden diese Entstehungsweisen des geschichteten Bildes in eine Narration inkorporiert, die aus mehreren Szenen besteht. Dem gemalten Dekor vor der Kamera kommt dabei häufig die Rolle einer weiteren dynamischen Ebene zu, die sich mit den Einbelichtungen und der Farbe zu einem Geflecht von Schichtungen verknüpft. In den genannten Filmen handelt es sich um ausgesprochen detailreiche und ornamentierte Dekors, die bildparallel platziert sind und somit den Effekt

der Schichtung des kolorierten Bildes unterstützen. Noël Burch verortet die Grisaille-Dekors (jene Dekors, die ausschließlich in Graustufen gemalt wurden) in der Tradition der Flächenkünste wie *camaïeu* (das einfarbige Gemälde, Camaieudruck), Glasmalerei und Basrelief (vgl. 1990, 171 f.) und hebt somit den dezidiert planimetrischen Charakter der profilmischen Dekorschichten des frühen Kinos hervor. Die Dekors, die in diesen Filmen zum Einsatz kommen und in der profilmischen Wirklichkeit vor der Kamera positioniert sind, sind mit jenen der Bühnenpraxis der *Féeries* zu vergleichen.¹⁴ Es handelt sich sowohl um die Hauptdekoration des Hintergrunds, vor der sich die Handlung abspielt, als auch um die *petits volets*¹⁵ – kleine Leinwände, Tafeln –, die vor der Hauptdekoration positioniert sind, nach links oder rechts zur Seite verschwinden können und folglich einen schnellen Wechsel der Dekoration ermöglichen. Nicht zuletzt sei in den *Féeries* eine solche schnelle Umstellung des Dekors von großer Bedeutung gewesen (vgl. Kessler 2001, 538). Ein zügiger Kulissenwechsel, unabdingbarer Bestandteil der Theatermaschinen-Tricks, kann im Kino auf eine einfachere und ökonomischere Weise mit Trickfotografie erzeugt werden. In einem Vergleich zwischen den Tricktechniken in den *Féeries* als Bühnenpraxis und dem Kinematografen kommt Kessler zur Schlussfolgerung:

[I]l y a une grande similarité entre les trucages présentés dans les spectacles scéniques et cinématographiques. Cependant, la machine cinématographique permet d'exécuter certains trucages de manière différente et aussi d'élargir le champ de possibilités dans ce domaine. (Kessler 2001, 538)

In diesem Sinne ermöglicht der Kinematograf nicht nur eine augenblickliche Änderung des Dekors durch den Stopptrick, sondern er schafft auch eine eigene materielle Qualität. Wenn etwa mithilfe von Doppelbelichtung die Beschaffenheit von Wolken, Glas, Wasser oder Rauch dank der medienpezifischen Transparenz des Films hervorgebracht wird, schaut man <durch> die transparenten Schichten dieser Körper auf die filmische Dekoration. Nicht zuletzt entsteht durch diese Art der Bildüberlagerung

14 Méliès selbst verglich die Ausstattung seines Aufnahmeateliers mit jener der *Féeries*-Theater (vgl. Sadoul 1946, 90).

15 J. Moynet beschreibt sie wie folgt: «Dans une féerie, un décor doit se transformer subitement, par exemple, une chaumière en palais, par l'intervention d'un pouvoir magique. On a jugé que les moyens ordinaires ne suffissent pas, et on a imaginé ceci: les châssis du décor de chaumière sont construits en multipliant les montants et les traverses, afin de fournir plus de points d'appui pour une série de petits volets (plus ils sont petits, plus le changement se fait rapidement), espacés de manière à couvrir par leur surface la moitié juste du décor; ces volets sont fixés par des charnières sur le battants recouverts de toile, et dans leur mouvement à droite ou à gauche, ils viennent battre sur le montant placé à leur droite ou à leur gauche» (zitiert nach Kessler 2001, 538; Herv. J. R.).

eine Lust an den Schichtungen sowie eine Ästhetik der Enthüllung, wenn einzelne Schichten aus dem Bild verschwinden, insbesondere durch die Bewegungen im Bild. Geschaffen wird eine Dramaturgie des Durchdringens in ein Dahinter der gelagerten Schichten. Die Farbe, die sich als die ‹oberste› Schicht auf dem Filmmaterial befindet, die allen anderen Schichten vorangestellt ist, wirkt als ein *voile*, ein Schleier (wie Eric de Kuyper die applizierte Farbe beschreibt, vgl. 1995, 142) vor den *volets*, den Leinwänden, die J. Moynet als Bestandteil des Bühnendekors der *Féeries* erwähnt.

Was den Eindruck der Schichtung verstärkt und konsolidiert, ist die Positionierung des Dekors – sowohl des Hauptdekors des Hintergrunds als auch der dem Hauptdekor vorangestellten *volets* – in der Bildparallele. Die Schichtungen des Bildes, die durch das Dekor, die Einbelichtung und die Kolorierung erfolgen, erzeugen genau aus dem Grund, dass sie alle ebenflächig, planimetrisch sind, einen starken Eindruck der ‹Überlagerung› von Bildebenen. Einen Effekt, der durch Schichtung des Bildes entsteht, identifizieren Aumont und de Kuyper als bereits in einem kolorierten Bild vorhanden, ohne dass zusätzliche, wie hier besprochene Schichten der Einbelichtung und des planimetrischen Dekors vorhanden sein müssen. Beide beschreiben die Schichtung als *feuilletage* (vgl. Aumont 1995, 43; de Kuyper 1995, 142), ein Wort, das im Deutschen keine adäquate Entsprechung in diesem Sinne hat. Im Französischen bedeutet es ‹Lamellierung› – im Wortstamm enthalten ist Folie/Blatt, sodass man es als ‹Blätterung› übersetzen könnte – und evoziert somit schon eine Zusammenführung und ein Ensemble von mehreren dünnen Folien oder Schichten, die aufeinander gelagert sind. Wenn bereits in einem einfachen kolorierten Bild von einer Schichtung gesprochen werden kann, so führt zusätzlich der Einbezug von Einbelichtungen und planimetrischem Dekor zu einer weiter gesteigerten Form von *feuilletage*, von der ‹Blätterung› des kolorierten Bildes.

Damit es schlussendlich zu einem ästhetisch wirksamen Verweben unterschiedlicher fotografischer, profilmischer und chromatischer Schichten kommen konnte, war es wichtig, auch das gefilmte Dekor geeignet zu konzipieren. Méliès' Beschreibung bringt die wichtigste Charakteristik, die das Dekor vorweisen musste, zum Vorschein: Es musste nach der Aufnahme auf dem filmischen Träger in allen Partien transparent erscheinen, um einerseits die Projektion des Materials möglich zu machen und andererseits eine geeignete Basis für die nachträgliche Kolorierung zu gewährleisten. Über die Benutzung von Dekor *en grisaille* schreibt Méliès:

Die Dekors werden nach einem gewählten Modell angefertigt, in einem angrenzenden Atelier aus Holz und Leinwand hergestellt und mit Leimfarbe bemalt, so wie die Bühnendekoration; allerdings wird die Malerei nur in

Schwarzweiß [«en grisaille» im Original] ausgeführt, mit allen Grautönen zwischen tiefem Schwarz und reinem Weiß. Damit ähneln sie Trauerdekorationen und befremden denjenigen, der sie zum erstenmal sieht. Farbige Bühnenbilder wirken ausgesprochen schlecht. Blau wird zu Weiß; Rot, Grün und Gelb werden zu Schwarz; das zerstört völlig die Wirkung. *Deshalb muß man die Dekors so malen wie die Hintergründe, die die Photographen verwenden.*¹⁶ [...] Die Requisiten sind aus Holz, Leinwand, Karton, Gips, Pappmaché, Ton, oder man nimmt Gebrauchsgegenstände; wenn man aber ein photographisch gutes Ergebnis erzielen will, verwendet man am besten selbst für Stühle, Kamine, Tische, Teppiche, Möbel, Kandelaber, Uhren usw. Gegenstände, die speziell hierfür hergestellt werden und auch in verschiedenen, sorgfältig abgestuften Grautönen, die dem Objekt entsprechen, bemalt sind. Wichtige Filme werden oft noch handkoloriert. Dies wäre bei der Photographie echter Gegenstände unmöglich, da sie, wenn sie aus Bronze, Mahagoni oder rotem, gelbem oder grünem Stoff sind, auf dem Film tiefschwarz erschienen, folglich nicht transparent, so daß es nicht mehr möglich wäre, ihnen den für die Projektion nötigen echten, durchscheinenden Farbauftrag zu geben.

(Méliès 2004, 34f.; Herv. J. R.)

Die hier beschriebenen, spezifischen Arten und die Problematik, wie die Farben der profilmischen Welt auf der Emulsion registriert wurden, hängen in dem Beispiel von Méliès mit dem orthochromatischen Filmmaterial zusammen. Orthochromatischer Film, der bis Mitte der 1920er-Jahre benutzt wurde, war empfindlich für ultraviolettes, violettes und blaues Licht sowie partiell empfindlich für das gelbe und grüne Lichtspektrum – dagegen wurde rotes Licht auf der Emulsion nicht registriert (Cherchi Usai 2000, 4).¹⁷ Aus diesem Grund empfiehlt auch Löbel noch 1912 die Benutzung von Dekors gemalt in Schwarz, Grau und Weiß statt bunt:

16 Sadoul schreibt, dass die Leinwände in den Filmen von Méliès von seinem Bühnenbildner hergestellt wurden: «Méliès établissait lui-même les maquettes de ses mises en scène, et les toiles de fond étaient ensuite brossées par son décorateur Claudel et ses assistants sur le plancher du studio» (1946, 92). Sadoul liefert als Beweisführung eine Fotografie, die Méliès bei dem Bürsten einer Dekorleinwand zeigen soll (vgl. ebd., 95). Jedoch stellt Jean-Pierre Berthomé die überkommene Annahme in Frage, dass Méliès selbst seine Dekors malte. Er weist auf den Tatbestand hin, dass um die Jahrhundertwende in Paris ungefähr zwanzig Ateliers existierten, die sich auf die Produktion und den Verleih von unterschiedlichen Dekors spezialisiert hatten. Nicht zuletzt habe Méliès kaum wiederholt die Dekors benutzt, die in seinen Filmen bereits vorkamen. Aus den Pariser Ateliers sollen zudem auch die ersten Dekors der Firmen Gaumont und Pathé stammen (vgl. 2014, 161).

17 1912 wurde ein panchromatisches Filmmaterial entwickelt, das beinahe das ganze Spektrum registrierte. Anfänglich wurde es aufgrund der hohen Kosten nur sporadisch eingesetzt, ab den 1920er-Jahren jedoch wurde es zum Standard (vgl. Cherchi Usai 2000, 4).

Les fonds peints en couleurs employés dans les théâtres de spectacles ne peuvent que rarement être utilisés en cinématographie. Les différentes couleurs employées pour la confection de ces décors impressionnent, comme l'on sait, différemment les préparations photographiques. On ne peut songer à corriger le rendu par des émulsions orthochromatiques et écrans, car l'on augmenterait le temps de pose, ce qui n'est pas toujours possible. Il vaut mieux employer, comme dans les ateliers photographiques, des décors peints en noir, gris et blanc. (Löbel 1912, 110)

Auch Löbels Hinweis über die Eignung der achromatischen Dekors aus den Fotoateliers für den Film rückt die Hintergründe im Film in die Nähe der Fotopraxis, wie Méliès sie anwendet. Was bei der Méliès'schen Beschreibung des für den Film angefertigten Dekors auffällt, ist, dass das Dekor wie eine schwarzweiße bzw. graue¹⁸ Filmschicht konzipiert ist, die jedoch in der profilmischen Wirklichkeit positioniert wurde, mit anderen Worten: wie eine Filmschicht *vor* der Kamera. Im Anschluss für den Film aufgenommen, funktioniert das Dekor wie eine Reflexion, eine Verdoppelung des fotografischen Filmbildes, das das Dekor abbildet. Nicht zu übersehen ist hier darüber hinaus das Paradox, dass zuerst eine achromatische profilmische Welt erschaffen wird, die nachträglich koloriert wird. Schließlich ist die Gewährleistung von Transparenz auch bei der Kolorierung eine unerlässliche Anforderung an das Filmbild. Dies macht unter anderem Elisabeth Thuillier, die Leiterin des bekannten Kolorierungsateliers in Paris um 1900 deutlich, wenn sie darauf hinweist, dass man im Atelier hauchdünn Anilinfarben auf die Filme auftrug¹⁹, um einen «transparenten, leuchtenden» Ton zu erlangen (vgl. Malthête 1984, 194; Sadoul 1946, 96). Somit ist in diesen Darstellungen der Arbeitsprozesse – der Erstellung des Dekors und der Kolorierung des Films –, bei denen großes Augenmerk auf die Transparenzen, die jeweiligen Bildebenen gelegt und sorgfältig damit umgegangen wird, auch das Bewusstsein über die zentrale Rolle der Bildschichtung erkennbar.²⁰

- 18 In dieser Untersuchung wird die fotografische Basis des Films – in Übereinstimmung mit der gebräuchlichen Bezeichnungskonvention – als schwarzweiß bezeichnet. Eingang wurde allerdings bereits betont, dass es sich beim Film hauptsächlich um Grautöne handelt: Im vorigen Kapitel wurde etwa das Beispiel Jacques Aumonts genannt, der aus diesem Grunde vom grauen statt vom schwarzweißen Film schreibt.
- 19 Malthête beschreibt detailliert die kolorierten Bildteile und die benutzten Farbtöne in den jeweiligen Filmen von Méliès (vgl. 1984, 192).
- 20 Vgl. in Bezug auf die Transparenz von Anilinfarben auch die Beschreibung von Franz Paul Liesegang, der in seinem Buch zur Projektionskunst und Darstellung von Lichtbildern eine ausführliche Anleitung zum Kolorieren mit Anilinfarben gibt und dabei deutlich macht, dass man vornehmlich mit verdünnten Lösungen arbeiten muss, damit die Farben nicht zu dick aufgetragen werden (vgl. 1909, 195 ff.).

Da das fotografische Bild eine materielle Nivellierung aller Ebenen in der Mise en Scène bewirkt, kann es zu einer Ununterscheidbarkeit zwischen den Teilen des Dekors und den physischen Gegenständen im Bild kommen. Sadoul beschreibt die eigenartige Bilderscheinung, die bei Méliès den diversen Tonalitäten von grau gemalten Dekors zu verdanken sei:

Dans un décor où ces accessoires restent mobiles, il est impossible de distinguer une table peinte sur la toile de fond, une silhouette de table découpée dans des planches sans épaisseur et une vraie table à quatre pieds sur laquelle évolue la jeune femme que va faire disparaître le prestidigitateur. *Le vrai est fardé des couleurs du faux, et le faux s'efforce d'avoir l'air vrai.* Il en résulte une sorte de *perpétuelle incertitude* qui contribue largement à créer la fameuse atmosphère magique des films de Méliès. (Sadoul 1946, 94; Herv. J. R.)

Als ein Mittel, der andauernden Ungewissheit zwischen dem Plastischen und dem Flachen in der Mise en Scène entgegenzuwirken, wird daher die applizierte Farbe eingesetzt:

[L]es personnages mal éclairés avaient tendance, s'ils étaient immobiles, à se confondre avec les décors. Et pour s'en mieux distinguer, lorsqu'ils s'animaient, ils devaient user d'une gesticulation excessive. Mais cette violente mimique ne pouvait être employée par tous les personnages en même temps, sous peine d'établir une nouvelle confusion. Le meilleur moyen de distinguer les figurants, c'était donc de les colorier, tandis que les fonds des décors gardaient les gris arbitraires de la photographie.²¹ (Ebd., 98)

In dieser Hinsicht verdoppeln sich in den kolorierten Filmen, deren Handlung in einem Dekor *en grisaille* stattfindet, die Ebenen der «falschen» Farbe, um Sadouls Formulierung wieder aufzugreifen. «Das Echte ist geschminkt in falschen Farben» (die Mise en Scène ist in Grautönen eingefärbt). Dies dient als Vorbereitung für einen zweiten ebenfalls «falschen» Farbauftrag – nämlich den der Filmkolorierung.

LA LÉGENDE DE RIP VAN WINKLE (1905)

LA LÉGENDE DE RIP VAN WINKLE ist interessant in Bezug auf die Farbe, da es sich bei dessen Hintergrund um ein selten derart filigran koloriertes pflanzliches Dekor handelt. Die Waldszene, die gerahmt von zwei kürzeren Sequenzen im Dorf den Großteil des Films ausmacht, enthält das bild-

21 Diese Ansicht wird unterstützt durch eine Äußerung von Méliès, die Kostüme für den Film in solchen Farbtönen auszuführen, die sich einerseits gut für das fotografische Bild und anschließend auch für die Kolorierung eigneten (vgl. Sadoul 1946, 96).

füllende, gemalte Blattwerk des Dekors, das ein eigentümliches Geflecht mit der aufgetragenen Farbschicht bildet und einen interessanten Fall der Blätterung, der *feuilletage*, des Bildes durch die Farbe liefert (um Aumonts und de Kuypers Überlegungen in Erinnerung zu rufen).

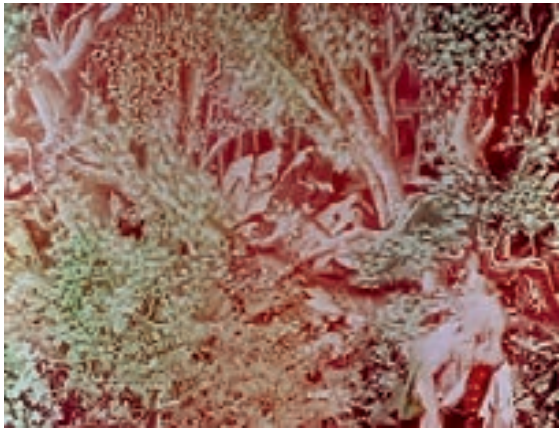
Dieses Dekor wird im Film eingeführt, als sich Rip Van Winkle ins Gebirge flüchtet. Das Dekor, wie in der ersten Einstellung des Waldes präsentiert, zeigt ein steiles Waldterrain, durch das ein Serpentinpfad führt. Da die Kulisse in der profilmischen Wirklichkeit kaum räumliche Tiefe aufweist, ist auch das Resultat der Übersetzung der räumlichen Verhältnisse der profilmischen Wirklichkeit von RIP VAN WINKLE in ein flaches Filmbild nahe an den eigentlichen Raumverhältnissen des Dekors am Drehort. Die Tiefe des Raumes, welche die klassisch-perspektivische Zeichnung des Dekors suggeriert, entspricht nicht der Tiefe der benutzten Film-*bühne*. Somit ist die Raffung der Raumverhältnisse vor der Kamera in die Flächenverhältnisse im Bild minimal. Eine sehr dynamische Verflechtung der räumlichen Ebenen im Bild stellt sich ein, wenn die Einheimischen und Freunde Rip Van Winkle im Wald suchen und den Serpentinpfad, den er selbst zu Beginn der Einstellung passierte, in einer spiralförmigen Bewegung herunterlaufen.²² Diese Verflechtung von Ebenen erschafft eine Orchestration der Bewegung, die ebenflächig erscheint. Und nicht zuletzt unterstützt diesen Effekt der Flächigkeit der Einsatz von Farbe. Die Vibration der Bewegung und die Vibrationen der Farben auf der Bildoberfläche verquicken sich in einem stark pulsierenden, den Abstraktionen eines Kaleidoskops ähnelnden Bild (Abb. 27–34). Dies wird prominent gemacht, wenn der orchestrierten Bewegung des Suchtrupps im Film auffällig viel Zeit eingeräumt wird. Eine Weile lang kreuzen sich die Bewegungen nach links und rechts im Bild. Vorder- und Hintergrund fallen zum Flächenraum zusammen, auf dem die Farbe pulsierende Akzente gibt.

Im Wald erlebt Rip Van Winkle noch weitere Abenteuer, um schließlich aufgrund eines Zaubertranks in einen Schlaf von zwanzig Jahren zu fallen (all dies ist allerdings, wie am Ende des Films aufgelöst wird, ein Traum Rip Van Winkles gewesen). Die Einstellung im Wald, die Rip Van Winkles Wiedererwachen zeigt, eröffnet ein bildfüllendes dichtes Netz des Blattwerkes, in dem die kaum erkennbare menschliche Gestalt, rechts unten im Bild verborgen, sich aus ihrer blättrigen Schlafstatt schält (Abb. 35). Rip Van Winkle begibt sich aus dem Vordergrund des Bildes zum Hintergrund, in dessen reichem und dichtem Dekor er verschwindet, als würde er von der Waldflora verschlungen. Die Kombination der beiden Farben grün und braun

22 Berthomé beschreibt das Interesse von Méliès für die hohen und tiefen Teile des Dekors bzw. die oberen und unteren Teile des Bildes, die ansonsten von anderen Filmemachern eher vernachlässigt wurden (vgl. 2014, 171).



27-34 LA LÉGENDE DE RIP VAN WINKLE (Georges Méliès, F 1905), die Verquickung der Bewegung, des Dekors und der Farbe zur pulsierenden Oberfläche



35 LA LÉGENDE DE RIP VAN WINKLE (1905), das detailreiche farbige Bild erscheint als abstrakte Materialstruktur

bringt kaum Differenzierung in das enorm detailreiche Bild, das deswegen wie eine abstrakte Materialstruktur erscheint. Die Farbschicht in ihrer Funktion als Dekor scheint sich zu verselbstständigen, hin zu einer Symbiose aus der Blätterung der Farbschicht und dem Blattwerk des Dekors.

LE PALAIS DES MILLE ET UNE NUITS (1905)

In LE PALAIS DES MILLE ET UNE NUITS wechseln sich mehrere prachtvolle Hintergründe ab, die als «spektakuläre» Dekors begriffen werden können. Jean-Pierre Berthomé betont in diesem Sinne Méliès' häufigen Gebrauch

des animations de décors «spectaculaires», autrement dit de celles qui impliquent apparitions, disparitions et transformations, généralement à partir des cintres ou des dessous de la scène. Ce sont celles qu'on voit mises en œuvre lorsque les rideaux de végétation s'écartent dans des films tels que LE RÊVE DU RADJAH (1900) ou LE PALAIS DES MILLE ET UNE NUITS (1905). (Berthomé 2014, 170)

Der Wechsel von Dekors in LE PALAIS DES MILLE ET UNE NUITS liegt narrativ in einer abenteuerlichen Reise des Prinzen begründet, der auf der Suche nach Reichtum ist in der Hoffnung, mit Hilfe eines Schatzes die Tochter des Radschas zu gewinnen. Das eine Dekor zeigt einen magischen Wald und erinnert mit dem reichen, das ganze Bildfeld füllenden Blattwerk an LA LÉGENDE DE RIP VAN WINKLE. Nur ist das Blattwerk in LE PALAIS DES MILLE ET UNE NUITS nicht statisch, sondern wird zu den Seiten des Bildes bewegt, um zu einem Dahinter zu führen.²³ Das Bild ist geschichtet durch das

23 Berthomé formuliert in diesem Sinne, man wisse, dass bei Méliès ein Dekor sehr häufig ein anderes verstecken könne (vgl. 2014, 167). In einem anderen Kontext schreibt er über



36–41 LE PALAIS DES MILLE ET UNE NUITS (Georges Méliès, F 1905), die ›Ent-Schichtung‹ des Bildes durch das bewegliche flache Dekor der Mise en Scène

bewegliche flache Dekor der Mise en Scène, das immer parallel zur entstehenden Bildebene des Films positioniert ist. Das allmähliche Entbergen, die ›Ent-Schichtung‹, die einen verborgenen Tempel offenbart, wirkt wie eine Mikrodramaturgie der Attraktion (Abb. 36–41). Es handelt sich hier um die Attraktion des Übergangs von einem verborgenden zu einem enthüllen-

«un ›écorché› de décor» bei Méliès, ein ›Abschürfen‹, ein ›Enthäuten‹ des Dekors. Diese Beobachtung macht er in Bezug auf den Film DÉTRESSE ET CHARITÉ (F 1904), in dem das Dekor zugleich ein Interieur, eine Straße und einen Türeinang zu einem anderen Raum zeigt (ebd., 168 f.).



42 LE PALAIS DES MILLE ET UNE NUITS (1905), abstrakte, vielschichtige Struktur des Bildes durch Überblendung

den Bild, die durch die Kombination von Schichtungen und Bewegungen zustande kommt.²⁴ Auch wenn die ›Ent-Schichtung‹ des Bildes zu einem Dahinter führt, wirkt der Prozess selbst eher als konzentrische Ornamentation der Oberflächenbewegung – etwa der Bewegung der Wasseroberfläche ähnlich, wenn ein Stein sie durchdringt –, als dass er den Eindruck eines zentral-perspektivischen Gelangens zu einem Fluchtpunkt erwecken soll. Dies wird insbesondere dadurch unterstützt, dass das Dekor in alle Richtungen des Bildrahmens bewegt wird. Zum Ende dieser Sequenz zieht sich das Blattdekor wieder ostentativ zusammen und schließt sich, woraufhin Méliès zu einer Kristallgrotte überblendet (Abb. 42). Dies ergibt vorübergehend ein abstraktes und betont vielschichtiges Bild als Übergangsstruktur.

In der Grotte führt ein Pfad von rechts oben im Bild spiralförmig zu dem unteren Teil, vergleichbar mit den Serpentinaen des Waldwegs in *LA LÉGENDE DE RIP VAN WINKLE*. Allerdings zeigt frontal präsentiertes Dekor in diesem Fall einen Weg entlang der Eiskristalle, wobei die Transparenz des Materials Eis nur gemalt und vermeintlich dem spiralförmigen Weg in der Tiefe der Grotte vorgelagert ist. Das Dekor bewirkt einen interessanten Effekt des

24 Die Mechanismen der anfänglichen Vorenthaltung und der allmählichen Erfüllung, die sich hier manifestieren, könnten mit den Prinzipien des Fetischbildes verglichen werden, wie Mary Ann Doane sie im Sinne einer feministischen Filmanalyse in Filmen Josef von Sternbergs untersucht. In Sternbergs Filmen sind in der Inszenierung von weiblichen Körpern reichliche Schichtungen in Form von Netzen und Schleiern in der *Mise en Scène* positioniert. Des Weiteren werden auf der formalen Ebene des Bildes häufig Unschärfen eingesetzt, die ebenfalls eine Schicht im Bild darstellen. All diese Schichten unterstützen eine Dynamik des Darbietens und Vorenthaltens, des Erscheinens und Verschwindens. Es ist daher verlockend, für die genannte Szene aus *LE PALAIS DES MILLE ET UNE NUITS* das Vokabular der feministischen Filmtheorie zu entlehnen und von einem Fantasma des Durchdringens in das Innere des Filmbildes zu sprechen. Nicht zuletzt führt die Enthüllung in dieser kurzen Sequenz zu einer schönen jungen Frau in Weiß und Gold.



43–44 LE PALAIS DES MILLE ET UNE NUITS (1905), die Kombination von Dekor und Farbe erzeugt eine Attraktion der Flächeneffekte

gleichzeitig gelungenen *Trompe l'Œil*²⁵ und des Kippens in die ornamentale Flächigkeit. Ähnlich dem Zusammenrücken der Ebenen des Vorder-, Mittel- und Hintergrundes in *RIP VAN WINKLE* entsteht auch hier ein letztendlich grafisches, flaches Bild, wobei die Kombination von Dekor und Farbe eine Attraktion der Flächeneffekte und der Bildmaterialität erzeugt. Der Effekt des Flächenhaften ist, annähernd wie in *RIP VAN WINKLE*, durch die Bewegung der Figuren – und somit auch der Farbe – akzentuiert (Abb. 43–44). Insbesondere die den Serpentinafen folgende Bewegung von oben nach unten im Bild betont eher die Flächigkeit statt die Tiefe des Bildes.

Die Ebene der Materialität ist hier wiederum eine besonders auffällige: Die Transparenz von Eis ist nur eine Täuschung, da sie durch Malerei auf opakem Trägermaterial erzeugt ist – gefilmt und projiziert jedoch wird die suggerierte Transparenz von Eis «wahr», die feste Materie der abgebildeten Körper im Bild hingegen zu einer scheinbaren. Insofern, analog zu Glas, Wasser oder Rauch, fungiert hier das gemalte Eisdekor als eine Form von *mise-en-abyme* des Zelluloidträgers.

Geflechte der Bildebenen: Dekor, Einbelichtung und Kolorierung

LE ROYAUME DES FÉES (1903)

LE ROYAUME DES FÉES bietet unter den hier untersuchten Féerien von Méliès besonders prägnante Beispiele für das Arbeiten mit den Flächeneffekten und für die Attraktion der Bildmaterialität. Während in den bisherigen Beispielen ebenfalls unterschiedliche Formen von Schichtung

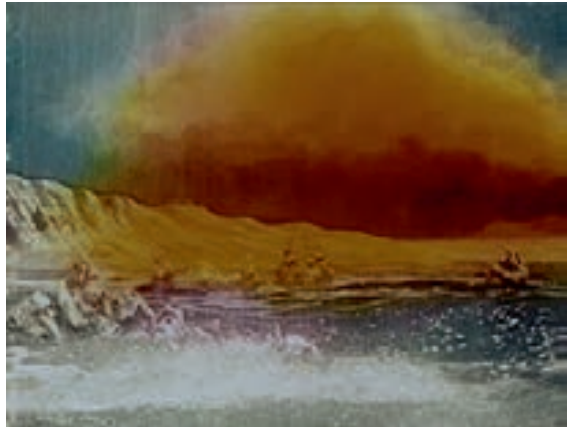
25 Zum *Trompe-l'Œil* in Filmen von Méliès vgl. Jean-Pierre Sirois-Trahan 2001.

des Bildes durch die Kombination von Farbe, Einbelichtungen und Dekor analysiert wurden, wird in *LE ROYAUME DES FÉES* die Zusammenkunft all dieser Elemente als eine Form betonter, synchroner materieller Dichte von Bildern und als eine Steigerung der Materialität im Einzelbild untersucht.

LE ROYAUME DES FÉES enthält eine längere Unterwasserszene, die das fantastische Königreich der Feen darstellt, was als Anlass für prachtvoll gestaltete und vielfach geschichtete Bildkompositionen dient. In der Erzählung des Films wird diese Szene durch einen Schiffbruch eingeführt, den eine Rettungsgruppe erleidet, welche der entführten Prinzessin nachgeschickt wird. Die Aufnahme des Schiffs auf dem Meer wurde mithilfe eines Schiffsmodells auf realem Wasser mit einem gemalten Hintergrund des Wolkendekors realisiert. Ein Gewitter, dramatisch inszeniert mit Regen, Wind und Blitzen, führt den Untergang des Schiffes herbei. Die Einstellung, die der Havarie vorausgeht, zeigt eine Konvergenz unterschiedlicher unbeständiger Körper (Wasser, Wolken, Blitz) sowie diverse Bildschichtungen: plastische Körper im Vordergrund, den Hintergrund (das gemalte Dekor), Einbelichtung, Farbe. Die Bildkomposition ist zweigeteilt zwischen dem unteren Teil des Bildes, der Wasser zeigt, und der oberen Hälfte, die das bewegte Wolkendekor enthält (Abb. 45). Durch die Bewegung des Wolkendekors nach rechts kommt die Zweiteilung der Bildebenen besonders stark zur Geltung (was durch ein Standbild nicht entsprechend dargestellt werden kann). Das kolorierte und mittig im Bild positionierte Blitzleuchten, das eine Überlagerung des Bildes durch eine zusätzliche, einbelichtete und farbige Schicht darstellt, erzeugt kurzzeitig eine Nivellierung der Ebenen im zweigeteilten Bild (Abb. 46). Die für den Blitz einbelichteten hellen Flächen schaffen ein Vehikel, das die Farbe prominenter macht, sodass sich die Intensität der Farbe und die Helligkeit der sie tragenden Fläche gegen die visuellen Ebenen des Wassers und des Himmels behaupten.²⁶

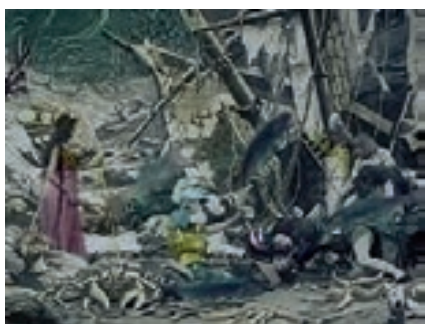
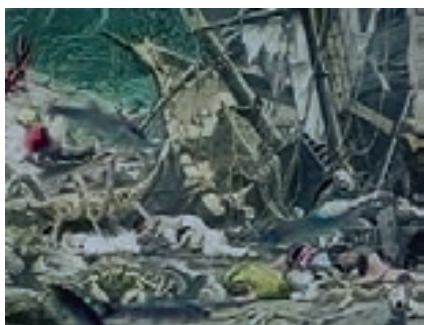
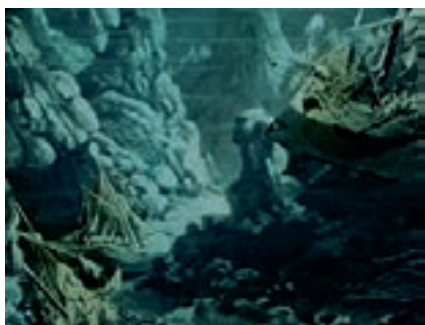
Die Schichtung der Ebenen, wie in dieser Einstellung vorgeführt, erfährt eine Steigerung im Verlauf der Unterwasserszene, nachdem das Schiff untergegangen ist. Die blaue Kolorierung des Meeres trägt wesentlich dazu bei, die stofflichen Eigenschaften von Wasser wirklichkeitsnah zu suggerieren (Abb. 47). Sie impliziert sowohl die Dunkelheit, die unter der Meeresoberfläche herrscht, als auch die Stoffdichte des Wassers (wie dies im folgenden Unterkapitel zu monochromen Einfärbungen noch diskutiert wird). Die Einfärbung des Wassers verändert sich nun von einer

26 Ein ähnlich kolorierter Blitz kommt in *LA FÉE CARABOSSE OU LE POIGNARD FATAL* (F 1906) von Méliès vor. Auch dort wird die Hintergrundfläche momenthaft vom einbelichteten und intensiv kolorierten Blitz dominiert.



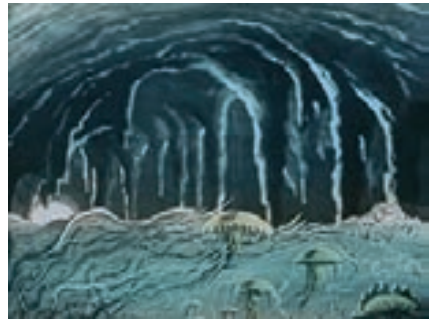
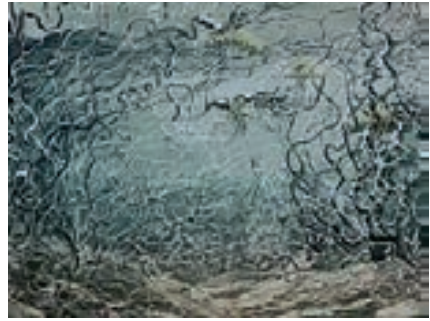
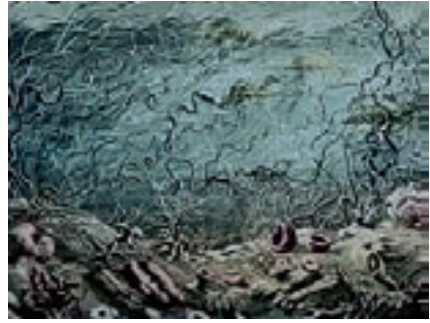
45–46 LE ROYAUME DES FÉES (Georges Méliès, F 1903), Nivellierung des zweigeteilten Bildes durch Einbelichtung und Farbe

beinahe durchgehend monochromen blauen Fläche zu einer polychromen. Damit weiterhin der Eindruck von Wasser bestehen bleibt, werden mithilfe der Mehrfachbelichtung in den Vordergrund des Bildes Fische eingebracht (Abb. 48), die dem ausgesprochen detailreichen Dekor des untergegangenen Schiffes vorgelagert sind. Einige Sirenen schwimmen durch das Bild und durchstreifen die filigranen Schichten des Dekors, während sich ihre Bewegungen mit jenen der einbelichteten Fische kreuzen. Abgesehen von den Fischen im Vordergrund erscheint das ganze restliche Dekor ausgesprochen flach, und es fällt schwer, die Vorder-, Mittel- und Hintergründe des Bildes auseinanderzuhalten. Das Zusammenfallen all dieser Schichten in eine Fläche ist besonders durch die Bewegungen im Bild deutlich. Als eine weibliche Gestalt auf ihrem bunten Gespann in den Bildraum einfährt, wird augenblicklich von ihr eine körperliche Räumlichkeit in der ansonsten herrschenden Flächigkeit des Bildes mar-



47–52 LE ROYAUME DES FÉES (1903), Dekor, Einbelichtung, Farbe – synchrone materielle Dichte von Bildern

kiert (Abb. 49). Allerdings überwiegt weiterhin mehr ein Eindruck der Enge, als dass der Körper der Frau die imaginäre Ausdehnung des Raumes in die Tiefe unterstützen würde. Hier setzt sich also die Konvergenz der einbelichteten Ebene der Fische (und somit der Wasserschicht) mit dem detailreichen Dekor und der Farbe fort. Während sich die Personen in der Dekoration bewegen, schwimmen die Fische (in «Nahaufnahme») vor ihnen. Die Kreuzung der Bewegungen erinnert dabei an die Orchestration der Oberflächenbewegung in LA LÉGENDE DE RIP VAN WINKLE (Abb. 50–52).



53-60 LE ROYAUME DES FÉES (1903), ein visuelles Geflecht unterschiedlicher Bildebenen

Bevor das Königreich der Feen verlassen wird, steigert sich die visuelle Dramaturgie des Films zu einer Zwischenapothese²⁷ – einem Interimshöhepunkt –, mit der die Unterwassersequenz abgeschlossen wird. Die Schichtungen des Bildes werden zunehmend dichter miteinander verwoben und münden in einer Attraktion der Flächeneffekte. Von einer Aufnahme des marinen Lebens mit Hummern und Fischen wird zu einer Einstellung überblendet, die eine wuchernde Flora am Meeresboden darstellt (Abb. 53). Diese füllt anfänglich dicht das Bild, verschwindet jeweils darauf in einer Orchestrierung, in der sukzessiv die Meerespflanzen als einzelne bewegliche Teile des bemalten Dekors aus dem Bild nach unten und oben weggezogen werden (Abb. 54–57). Nachdem zwei Ebenen des gemalten Meeresbodens im Vordergrund nach unten aus dem Bildraum verschwunden sind, wird ein gemaltes ornamentales Gitter, durch das man auf die hinteren Schichten der Szenerie schauen kann, nach oben gezogen. Die folgenden Dekorteile sind vollständig bemalte, opake Flächen. Zu diesen unterschiedlichen Arten von Schichten fügt Méliès nun durch Doppelbelichtung Fische in das Bild ein. Die einzelnen Teile des Dekors schaukeln leicht hin und her, sodass durch diese Mikrobewegungen ein visuelles Verweben der Bildteile vorangetrieben wird. Das Flackern der Farben bringt die Fläche zum Vibrieren, nicht zuletzt durch die Einfärbung der Quallen, die sich zwar im Bildhintergrund befinden, die Schicht ihrer Kolorierung jedoch deutlich über und somit vor allen anderen Schichten erscheint: Das Vorspringen der Farbe, die nicht entsprechend der Raumverhältnisse des Bildes gradiert ist, unterstützt in der Kombination mit anderen Elementen des Bildes das Entstehen eines visuellen Geflechtes unterschiedlicher Bildebenen. Bewegliche Dekorteile enthüllen das bislang verborgene Bild einer Höhle. Das letzte, die Höhle zeigende Dekorteil verschwindet nach oben und offenbart ein reich ornamentiertes Tableau mit Frauen (Abb. 58–61). Die Dramaturgie der Aufdeckung dieser einzelnen Schichten, die allmähliche Enthüllung eines Dahinters, die Entflechtung der Ebenen kulminiert somit in einer Apotheose mit ausgeprägt prachtvoller Farbigeit.

In dieser Einstellung kommt es zu einer Steigerung der Idee der Bildschichtung: Denn nicht nur werden hier wie in den zwei kurzen Filmen von Méliès, *L'HALLUCINATION DE L'ALCHIMISTE* und *LE CHAUDRON INFERNAL*, jeweilige Schichten – fotografische (einbelichtete transparente Körper), profilmische (Elemente des Dekors in der *Mise en Scène*), chro-

27 Kessler beschreibt die dramaturgische Funktion der sogenannten Apotheose-Szenen in *Féerien*. Apotheose sei – sowohl in der Bühnenpraxis als auch im Kino – das letzte Tableau, die letzte Einstellung, die nach der eigentlichen Erzählung erscheine und die es noch ein letztes Mal erlaube, alle Register des Spektakulären vorzuspielen (vgl. 1999, 233).



61 LE ROYAUME DES FÉES
(1903), farbige Apotheose:
Entflechtung der Bildebenen

matische – übereinander gelagert. Vielmehr kommt es zu einer Art der Bildschichtung, die teilweise entgegenwirkende Dynamiken in Gang setzt: Zum einen ist eine Zusammenraffung mehrerer Hintergründe zu *einem* visuellen Geflecht am Werk. Andererseits erfolgt zugleich durch die Bewegung im Bild und die Bewegung des Dekors nach allen Richtungen aus dem Bildrahmen hinaus eine aktive Durchdringung der Stofflagen des Bildes durch den Blick. Die bildlichen Prozesse der Enthüllung und die Orchestration der Übergänge durch Bewegung dienen dem Erzeugen subtiler visueller Höhepunkte.

Im Zusammenhang mit Trickfilmen widmet sich Frederick A. Talbot in seinem Werk *Moving Pictures* auch den Unterwasserfilmen. Er macht deutlich, dass das zeitgenössische Publikum häufig davon überzeugt war, die Filme seien tatsächlich unter Wasser gedreht worden. Außerdem gibt er preis, wie sie gemacht werden und beschreibt detailliert Effekte, wie sie auch in *LE ROYAUME DES FÉES* vorkommen (Abb. 62–63):

They [Unterwasserfilme] can be produced by two methods. One is by using a large tank with a glazed front, in which the properties are distributed, while behind is a painted black-cloth to represent a submarine scene. The tank is filled with water, and fish are introduced to heighten the effect. Divers are employed to carry out their evolutions in the tank, which is brilliantly lighted, so that the sensitised ribbon in the camera disposed before the front window may be able to secure a well-defined image.

It is obviously impossible to introduce mermaids actually under water, since they could not breathe there; so for this part of the effect recourse to trickery is indispensable. A narrow tank with glazed back and front is set up on the stage, filled with water, and a few fish. The camera is brought as near as



THE MYSTERY OF "THE SIREN."

A beautiful woman is observed to be swimming gracefully in the depths of the sea, and the public is mystified as to how she can exist under water.

62-63 Das Geheimnis der Unterwasserszenen enthüllt; Anweisungen im zeitgenössischen Filmhandbuch *Moving Pictures* (1912)



THE MYSTERY OF "THE SIREN" REVEALED.

The camera was placed in the flies with the lens pointing downwards upon the actress moving on the floor.

possible to this large aquarium and photographs the tank, the pictures being slightly under-exposed.

The tank is then removed, and a scene depicting the floor of the sea is prepared upon the stage, with a back-cloth of a grey neutral tint. Perhaps a property ship to represent a sunken wreck is set up to enhance the effect. Actresses made up as mermaids disport themselves upon the sea-bed, and divers are observed to make their descent from the surface, which in this instance is the 'flies' of the stage. The film which the operator has exposed already upon the stage tank is now exposed again before this scene, and the commingling of the two produces a very mystifying effect when shown upon the screen.²⁸

(*Talbot 1912, 226f.*)

Talbot verrät hiermit, dass der verblüffende Effekt der Unterwasserszenen mithilfe einer Schichtung des Bildes erzeugt wird – durch das «commingling», der Vermengung zweier Aufnahmen. Diese Zusammenführung ist zugleich der Trick und die Attraktion, der die Faszination des Publikums gilt.

Was Talbots Beschreibung der Herstellung von Trick-Unterwasserfilmen weiterhin herausstellt, ist, dass in Szenen mit einbelichteten Wasserbehältern immer eine zusätzliche transparente Schicht im Bild vorhanden ist, nämlich Glas. Talbot warnt davor, dieses Glas als solches kenntlich zu machen, und schreibt dazu:

In such operations as this, however, where a photograph has to be taken of an aquarium in the first instance, special attention has to be devoted to the

28 Es ist informativ, weitere Beschreibungen Talbots von Unterwasserfilmen zu lesen, die an den besprochenen Film von Méliès erinnern. Sie weisen nämlich zugleich auf die Beliebtheit dieser Art von Bildern, auf die Faszination, die sie beim Publikum auslösen, als auch auf die Komplexität ihrer Entstehung hin: «A fascinating film of this character was made by the Gaumont establishment under the title of THE SIREN. A beautiful woman was observed to be swimming and diving in the watery depths with various fish as her companions. Her movements were so graceful and natural that it seemed impossible for them to have been produced while the actress was suspended from the 'flies' by the aid of wires. How was it done? was an expression I heard on several occasions during projection in the picture palaces. The solution is very simple.

In the first place, a large aquarium was set upon the stage. It was stocked with fishes, which gambolled in a realistic manner, and the tank was photographed. When this exposure was completed the 'Siren' had to be introduced.

The floor of the stage was cleared, and upon it, like a carpet, was laid a large back-cloth of a grey neutral tint, bearing faint designs of submarine growths, shells, weeds, and so forth, the work of the scenic artist. The operator carried his camera into the flies, and from a central point overhead set it up with the lens pointing downwards, and focussed the flat background spread out below. The actress then entered, and lying prone upon the back-cloth, carried out the movements necessary to simulate swimming and diving, moving the arms and legs and writhing the body to convey the correct natural impressions of under-water movement.

The rehearsals completed, the operator re-exposed the same film which had been previously exposed before the aquarium, and which had received a faint impression thereof» (1912, 227).

lighting arrangements, so as to prevent the camera and the operator being reflected upon the film—since the water acts in the same manner as a mirror.²⁹

(*Ebd.*, 228)

Aufgenommen wird also zunächst durch das Glas und durch das Wasser. Danach wird der Film erneut belichtet, dann koloriert und schließlich projiziert. In jedem dieser Schritte muss die Transparenz aller Schichten gewährleistet werden. In der Gegenüberstellung mit einer beliebigen, einfach belichteten und nicht kolorierten Schwarzweiß-Aufnahme fällt die materielle Komplexität auf, die diese Bilder, die zugleich Prozess- und Materialkomposite sind, aufweisen. Eine Opulenz, eine Steigerung der Materialität im Einzelbild prägt ihre Ästhetik. Somit erweist sich dieses frühe Genre nicht nur als ein Kino der Attraktionen im diachronen Ablauf der dem Publikum präsentierten Spektakel, sondern betont als ein Kino der *synchronen materiellen Dichte von Bildern*, die ihrerseits eine Attraktionsebene schafft.

Schichtungen im monochromen Bild

Farbe als ein Schleier vor dem Bild kann unterschiedliche semantische Implikationen in Bezug auf die in der Diegese repräsentierten Materialitäten mit sich bringen. Weil die monochrome Einfärbung eine betont abstrakte Form der Farbgebung darstellt, ermöglicht sie ein besonders breites Spektrum an Deutungen und Wirkungen. Aumont schreibt von einer ambivalenten «Anwesenheit-Abwesenheit» der Farbe:

A la question «quand y a-t-il couleur?», le monochrome ainsi est une réponse ambiguë. Il signale la présence de la couleur, mais la maintient dans un état minimal. Ou, si l'on veut, il joue de l'opposition virtuelle entre *la* couleur et une *couleur* (une parmi les couleurs). Il est présence-absence de la couleur: une façon de la présenter pour mieux l'absenter; l'état fondamental, au cinéma, de la non-couleur (dont le gris n'est au fond qu'un cas particulier).

(Aumont 1995, 43; *Herv. i. O.*)

Diese Dynamik von Anwesenheit-Abwesenheit lässt sich insbesondere in Bezug auf die unterschiedliche materielle Semantik monochromer Farbschichten untersuchen. Ein monochrom koloriertes Bild entsteht üblicherweise mittels Viragierung oder Tonung. Diese Verfahren stellten einen wei-

29 Während in *LE ROYAUME DES FÉES* die Glasscheibe des Wasserbehälters unsichtbar bleibt, ist dies in dem noch zu besprechenden *LE SPECTRE ROUGE* nicht der Fall. Dort ist die Spiegelung von Dachfenstern des Aufnahmeteliers in den aufgenommenen Glaskaraffen deutlich sichtbar und somit ein Teil der Bildkomposition.

teren Schritt in Richtung Industrialisierung der Farbprozesse dar, denn mit ihnen konnten längere Teile des Films viel ökonomischer eingefärbt werden als mit der Hand- oder Schablonenkolorierung. Ein viragierter Film wird nicht mehr Fotogramm für Fotogramm behandelt, sondern als ganzer Streifen in den Farbbädern koloriert. Dadurch entsteht ein durchgehend monochromes Bild. Eine monochrome Einfärbung konnte allerdings auch durch die Handkolorierung erzeugt werden, wenn ein oder mehrere Fotogramme mit dem Pinsel in einem Farbton koloriert wurden.³⁰ Das Resultat bei den viragierten Bildern ist im Unterschied eine viel gleichmäßigere Verteilung der Farbe, als dies bei der mit dem Pinsel aufgetragenen Kolorierung der Fall ist.

Eine monochrome Einfärbung durch die Virage bietet sich als zuge-spitzte Denkfigur an, Überlegungen bezüglich der Farbe als Schicht vor dem Bild anzustellen. De Kuyper geht besonders präzise auf diese Qualität ein. Auch wenn er sie unterschiedlichen Formen der applizierten Farbe zuschreibt, weist de Kuyper den Eindruck der Schicht bzw. des Schleiers, wie er sie bezeichnet, insbesondere den monochrom eingefärbten Bildern zu. Er betont dabei die duale Charakteristik der Filmkolorierung, nämlich die Kombination von Applikation und Transparenz, der die Qualität des Schleiers zu verdanken ist. Diese doppelte Charakteristik sei am effektivsten bei der Virage. In dem Fall stehen drei konstitutive Elemente des kolorierten Bildes in Spannung:

Nous avons là [im Falle der monochromen Einfärbung durch die Virage], dans leur état le plus pur, les trois éléments constitutifs de l'image coloriée en tension: la photo en noir-et-blanc projetée, image porteuse, à laquelle s'ajoutent deux autres. Car à la transparence, observable également dans le travail au pochoir, s'ajoute dans le virage un effet supplémentaire, qu'on pourrait sans doute le mieux décrire comme étant un voile, un voilage, un flou devant l'image porteuse. L'image photographique est bien là, mais vue à travers un voile coloré, et faisant apparaître l'arrière-plan comme une source de couleur – effet paradoxal, puisque la source vient de devant, de la projection de l'image! C'est comme si trois couches, trois fines pellicules se superposaient: l'image projetée par faisceau lumineux, avec par-devant, ce filtrage, et par-derrrière, cette quasi-source lumineuse. Cette combinaison d'un *devant l'image* avec un *derrrière l'image* procure à l'image porteuse un effet déréalisant, distanciant. Moins un effet de relief, sans doute, qu'un effet de feuilletage, de superposition qui procure la sensation d'un travail continu sur l'image porteuse.

(de Kuyper 1995, 142; Herv. i. O.)

30 Cherchi Usai nennt als Beispiel «tinting by handbrushing» (vgl. Cherchi Usai 2000, Abbildungsblätter zwischen den Seiten 77–76, Abb. 46).

Interessant bei de Kuypers Analyse ist, dass er, auch wenn er sich für die Begrifflichkeit des Schleiers entscheidet, um die Ästhetik der applizierten Farbe zu erfassen, den Effekt dennoch nicht nur als an der Oberfläche des Bildes – als selbstständige Schleierschicht – haftend beschreibt. Seine Schilderung des Eindrucks der Interaktion von einem Vor-dem-Bild mit einem Hinter-dem-Bild erinnert an die Denkfigur der Farbe als Kolorit, wie sie im vorigen Kapitel untersucht wurde. Dennoch trifft die spezifische Differenzierung zu, die der Schleier als Vorstellung mit sich bringt, um die besondere Art von Trennung und Bindung der monochromen Einfärbung und des schwarzweißen Bildes zu charakterisieren. Es handelt sich bei der Virage um eine andere Art der Zusammenführung der Farbe mit der fotografischen Basis, als dies bei der Handkolorierung der Serpentinanzfilme der Fall ist.

Dass die zwei Schichten als interagierend und/oder konkurrierend wahrgenommen werden können, beruht weiterhin nicht nur auf den Differenzen zwischen einzelnen Verfahren der applizierten Farbe, sondern findet sich auch innerhalb unterschiedlicher Manifestationen desselben Verfahrens, ja sogar unter Verwendung derselben Farbe. Als Schleier vor dem Bild kann die applizierte Farbe unterschiedliche physische Materialitäten bzw. eine jeweils divergente Substanzhaftigkeit in der Diegese evozieren. Ein aufschlussreiches Beispiel in dieser Hinsicht ist die blaue Virage: Wenn sie als Indiz für ‚Nacht‘ eingesetzt wird, suggeriert sie eine andere Form von materieller Präsenz im Bild als in ihrer Verwendung für die Visualisierung von Wasser. Trond Lundemo beobachtet, dass das Blau der Virage und der Tonung für das Publikum nicht unsichtbar ist, jedoch eine Unsichtbarkeit auf der diegetischen Ebene suggeriert (vgl. 2006, 92). Lundemo bezieht sich hier auf die Konventionen der monochromen Einfärbung des Bildes in Blau, was wohl in diesem Falle am häufigsten das Blau für die Nacht bedeutete – diese Konvention beobachtet man durchgehend während der Stummfilmzeit und auch noch im frühen Tonfilm wie in *HELL'S ANGELS* (Howard Hughes, USA 1930). Ein ganz anderer Fall ist jedoch das für ‚Wasser‘ angewandte Blau, wie es teilweise in *LE ROYAUME DES FÉES* eingesetzt wird und auch in dem kurzen Film *UN DRAME AU FOND DE LA MER* (Ferdinand Zecca, F 1901) eine ganz wesentliche Rolle einnimmt. In *UN DRAME AU FOND DE LA MER* spielt sich die Handlung, wie der Titel bekundet, am Meeresboden ab (Abb. 64). Zwei Taucher kämpfen vor den Überresten eines Schiffswracks um eine Schatzkiste; einer von ihnen wird dabei getötet, indem ihm der andere den Luftschlauch durchschneidet und somit den Schatz für sich behalten kann. Ihre trägen Bewegungen unter dem – behaupteten – Wasserdruck machen die visuelle Choreografie und den dramaturgischen Fokus des Films aus. Das Dekor ist flach, ohne

64 UN DRAME AU FOND DE LA MER (Ferdinand Zecca, F 1901), die blaue Virage als Suggestion der Stoffdichte des Wassers



große Tiefe zwischen Kamera und gemalter Kulisse. UN DRAME AU FOND DE LA MER ist durchgehend blau viragiert. Die Wahl des Farbtönen erklärt sich aus der Anlehnung an die Farbe des Meeres. Nun ist dieses Meeresblau aber ein anderes als das Nacht-Blau, denn es steht nicht für die durch die Nacht bedingte Unsichtbarkeit im Bild, sondern vornehmlich für eine physikalische Eigenschaft des Wassers. Wenn man sich die ursprünglich kolorierten Filme in den Versionen anschaut, die in den Filmarchiven nicht mit der Farbe überliefert wurden,³¹ bewirkt das Fehlen der Farbe einen unwillkürlich komischen Effekt. Filmszenen, die für blaue Virage und somit als Nachtszenen konzipiert wurden, wurden bei der Aufnahme gut ausgeleuchtet, mit dem Wissen, dass die blaue Virage die Bildkontraste deutlich abschwächen wird. Erst die nachträgliche Kolorierung macht die Atmosphäre des «Im-Dunklen» und die damit zusammenhängenden narrativen Verstrickungen glaubwürdig, die ohne Virage und in einem gut ausgeleuchteten Raum nicht im gleichen Maß Sinn ergeben würden.

In UN DRAME AU FOND DE LA MER bestimmt die Farbe die materielle Qualität des dargestellten Raumes auf eine andere Weise, als es das gleiche Blau für eine Nachtszene bewirken würde. Indem sie die Stoffdichte des Wassers indiziert, macht erst die Farbe die schwerfälligen Bewegungen der Taucher unter dem vermeintlichen Wasserdruck überzeugend. Man glaubt, die Trägheit der Figurenbewegungen sei dem Blau zu verdanken, das nicht nur die Farbe des Wassers suggerieren soll, sondern zugleich auch seine Materialität, seine physikalische Dichte.³²

31 Dies hängt damit zusammen, dass viele kolorierte Filme aus praktischen Gründen auf schwarzweißes Material umkopiert wurden und die Farben somit nicht erhalten sind.

32 Man könnte an dieser Stelle Rudolf Arnheims Anmerkungen zum Wegfall der nichtoptischen Sinneswelt im Filmbild weiterführen und durch den Wegfall des Stofflichkeitsindrucks des Wassers ergänzen. Somit kann ein reich geschichtetes Bild entstehen,

Ein anderer Fall der visuellen Markierung von Wasser im thematischen Kontext des Tiefseetauchens findet Erwähnung bei Sadoul in Bezug auf die Unterwasserszenen von Méliès' *EXPLOSION DU CUIRASSÉ MAINE EN RADE DE LA HAVANE, COLLISION ET NAUFRAGE EN MER* (F 1898). Sadoul weist auf einen Vorhang hin, der aus Gaze mit horizontalen Riffelungen besteht, «qui simulent l'épaisseur de l'eau» (1946, 50 ff.). Die Bildunterschrift der betreffenden Szene besagt weiterhin: «On remarquera le rideau de gaze peinte placé devant les acteurs, pour donner l'impression d'une scène sous-marine». Im Unterschied zur Gaze im Bild scheint also die blaue Virage in *UN DRAME AU FOND DE LA MER* eine ausreichende Markierung hinsichtlich der Physik des Wassers zu signalisieren.

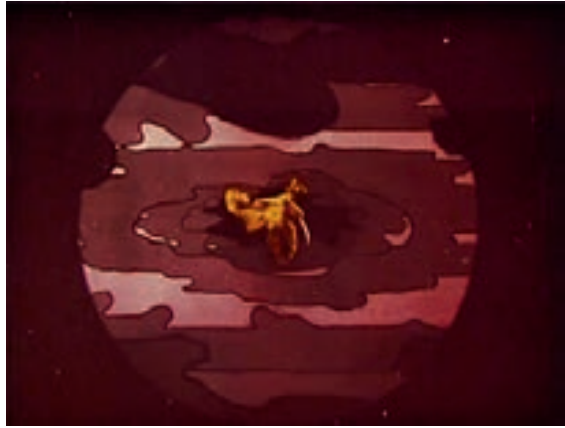
Eine andere Form einer überwiegend monochromen Einfärbung findet sich in Segundo de Chomóns *VOYAGE SUR JUPITER* (F 1909). In dem Film fliegt ein König im Traum durch das Weltall, passiert den Mond und erreicht den Jupiter, zu dem er hinüberspringt. Das Fliegen durch die Atmosphäre des Planeten ist mithilfe einer runden Abdeckungsmaske markiert. Teile des Bildes sind einbelichtet, während die Atmosphäre des Jupiter aus einem Dekor von hintereinander aufgestellten Wolken besteht. Das Dekor wird an die Kamera herangefahren und somit die Illusion einer Bewegung der Kamera erzeugt, ohne dass sich diese jedoch *durch* die einzelnen Wolken vorwärtsbewegt. In der Mitte des Bildes, mithilfe der Doppelbelichtung, ist die Figur des träumenden und fliegenden Königs positioniert. Seine Körpergröße ändert sich nicht, während das Wolkendekor an die Kamera heranrückt, so entsteht die Illusion der Bewegung des Königs durch die roten Wolken. Mit Ausnahme des Königs sind alle Ebenen des Bildes rot eingefärbt. Die rote Farbe des Jupiter wirkt in der Kombination mit dem runden Maskenausschnitt vereinheitlichend, erzeugt den Eindruck von Gesamtheit (Abb. 65).

Was die monochrome Farbe in diesem Fall schafft, ist eine Nivellierung der Tiefenschichten und somit auch eine Sublimierung des Raumes. Indem sie die jeweiligen Wolkenschichten auf einer eigenen, planen Ebene zusammenführt, führt sie die Einzelteile des Dekors zusammen. Dabei lassen sich zwei Richtungsvektoren ausmachen: ein sich in die Tiefe der diegetischen Bewegung des Königs erstreckender und ein Gegenvektor, der dem Tiefeneindruck entgegenwirkt und auf die oberste Schicht des Films – auf die Farbe – und ihre Flächigkeit zurückverweist.

Dies sind nur einige auffällige Beispiele, wie die Materialität der applizierten Farbe als ein Schleier vor dem fotografischen Filmbild unter-

für das filmische Techniken eingesetzt werden, um eine solche Unterwasserwelt zu erschaffen (vgl. Arnheim 1974, 43 ff.).

65 VOYAGE SUR JUPITER
 (Segundo de Chomón,
 F 1909), überwiegend
 monochrome Kolorierung
 nivelliert die Tiefenschichten
 des Bildes



schiedliche Bedeutungsebenen der diegetischen Materialität indizieren kann. Zugleich sind diese unter sich betrachtet von unterschiedlichem Rang: Während die semantische Charakteristik der ersten zwei Beispiele (Blau für die Nacht; Blau für das Wasser) wohl an die Intentionen der Filmmacher gebunden waren, erscheint das letzte Beispiel vergleichsmäßig als ein weniger kalkulierter Effekt. Die materielle Ästhetik der kolorierten Bilder verhält sich somit von Fall zu Fall unterschiedlich in Bezug auf die Intentionalität und Nicht-Intentionalität, auf Konventionen oder Einfälle der Filmmacher.

Farbe als Teil des Tricks

Farbe wird in den Trickfilmen und Féerien nicht lediglich zusätzlich zum Trick eingesetzt. In gewissen Fällen verstärkt sie den Trick, ja wird sogar zum Trick selbst. Auf zweifache Weise erscheint sie als Unterstützung von Tricks: als bunte, auf den Filmstreifen aufgetragene Farbe oder als die achromatische Farbe, nämlich als schwarz der Gelatineschicht, das als Materialgrund für die fotografischen Tricks der Einbelichtung benutzt wird.

In beiden Fällen – bunt und achromatisch – dient sie als Nahtstelle für Magie. Bei der Unterstützung des Tricks durch bunte Farbe handelt es sich um jene Kolorierung, die auf das Filmmaterial aufgetragen wurde, die, weil sie als die oberste Schicht auf dem Zelluloidfilm das darunterliegende Schwarzweiß-Bild bedeckt, die Brillanz und somit die visuelle Eindeutigkeit der fotografischen Elemente des Bildes verringert. Ebenso können auf diese Weise gewisse Vorgänge wie etwa Klebestellen beim Stopptrick besser versteckt werden. In der Regel aber wird die Farbe in der Funktion

als eine Art Nahtstelle für Magie an andere Tricks und Spektakel im Film geknüpft. So erläutert Solomon, wie Méliès die Übergänge der geklebten Stellen mit der Verwendung von Rauch – und häufig auch Farbe – verband:

In Méliès' Trickfilmen gehen Dinge häufig in Flammen auf, Menschen verschwinden in mächtigen Rauchwolken. Geklebte Stellen verknüpfte Méliès oft und gern mit dem Einsatz von Rauch: In vielen Filmen schliesst unmittelbar an den Schnitt, mit dem etwas zum Verschwinden gebracht wird, eine identische Bildsequenz an, die mit einer Explosion und einer dichten Rauchwolke einsetzt. Diese pyrotechnischen Highlights wurden häufig durch nachträglich aufgebraachte Farbe noch spektakulärer gestaltet. (Solomon 2011b, 92)

Auch in *Traité général de photographie en noir et en couleurs*, dem 1912 auf Französisch erschienenen umfangreichen Werk zur Technik der Fotografie von Ernest Coustet, findet man eine bewusste Bezugnahme zum Tatbestand, dass die Anilinfarben trotz ihrer Transparenz eine deckende, überlagernde Qualität aufweisen und entsprechend bestimmte Bildeffekte erzeugen können. Die Farbe, die auf die Fotografie appliziert wird und «die Gelatine nicht durchdringt» («ne pénètre pas la gélatine») – also auf der Oberfläche des Trägermaterials haften bleibt –, kann durchaus eine vertuschende Funktion ausüben: «Le coloris joue ainsi sous l'image photographique. Et l'effet en est singulièrement adouci, les petites déféctuosités disparaissant sous l'image, qui conserve ses moindres détails, sans rien perdre de son modelé» (Coustet 1912, 297). In diesem Sinne funktioniert etwa die gelbe Farbe in *LE VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE* (F 1904) von Méliès, die den Übergang zwischen der Sonne (Gesicht) und den sich um das Gesicht befindenden Sonnenstrahlen nivelliert (Abb. 66).

Schließlich, wie Sadoul betont, kann die applizierte Farbe selbst der Inhalt des Tricks sein, d.h. der Trick an sich, statt in Kombination mit anderen Elementen lediglich eine unterstützende Funktion auszuüben: «La couleur donnait parfois lieu à d'ingénieux truquages. Si Mlle Thuillier priait l'ouvrière d'enluminer le frac du prestidigitateur en rouge, puis en bleu à partir de la quarantième image, l'acteur paraissait changer d'habit «à vue» au cours de la représentation» (1946, 98). Diese variierenden Möglichkeiten der applizierten Farbe, auf das schwarzweiße Bild einzuwirken, verdeutlichen die Spanne ihrer Konsolidierungsmöglichkeiten mit der fotografischen Basis. Unterschiedliche Manifestationen der Zusammenführung von Farbe und Schwarzweiß werden sowohl vom Bildmotiv als auch von den dramaturgischen Funktionen der Farbe mitbestimmt.

Die zweite Form der Farbe, die für die Unterstützung von Tricks benutzt wird, ist die unter Einbezug von schwarzem Materialgrund der Gelatineschicht bei den Vorgängen der Doppel- und Mehrfachbelichtung

66 LE VOYAGE À TRAVERS
L'IMPOSSIBLE (Georges
Méliès, F 1904), Farbe
nivelliert den Übergang
zwischen dem menschlichen
Gesicht und den
Sonnenstrahlen



hervorgebrachte Kolorierung. Diese Verwendungsweise betrifft die Einschreibung in die Gelatine selbst und nicht das nachträgliche Einfärben; in anderen Worten: die Farbe *vor* der applizierten Farbe. Das Schwarz wird bei den fotografischen Tricks als Hintergrund einbezogen, wenn eine Doppel- oder Mehrfachbelichtung nicht in einem durchscheinenden Bild resultieren soll. Dabei handelt es sich um das Schwarz, das mithilfe von Abdeckungsvorrichtungen (Caches) vor dem Objektiv, oder auch anhand von schwarzen Abdeckungsstoffen in der Mise en Scène eine nicht-durchscheinende schwarze Grundfläche für die nachträglichen Einbelichtungen schafft («durchscheinend» bezieht sich auf das in der Diegese Sichtbare – denn selbstverständlich ist das nicht-schwarze Filmbild transparent, als die Voraussetzung dafür, projiziert werden zu können). Seeber präzisiert in seinem deutschsprachigen Handbuch zum Trickfilm aus den späten 1920er-Jahren die Sorten von Abdeckungsvorrichtungen bzw. Masken, die an die Aufnahmeapparatur angebracht werden können: Eine Maske wird «entweder dicht vor dem Film («Innenmaske») oder vor der *Optik* («Außenmaske») befestigt [...]. Mit Masken vor der Optik erhält man einen weicheren Randverlauf, während die Konturen einer Maske im Innern bedeutend schärfer abgebildet werden» (1979, 71; Herv. i. O.).

Eine solche Unterscheidung zwischen Innen- und Außenmasken findet auch Erwähnung in Löbels Buch von 1912 (vgl. 157 f.). Diese Masken wurden häufig als Blechschieber oder aus Pappe angefertigt (vgl. Seeber 1979, 57).³³ Während sich bei einer gewöhnlichen Doppelbelichtung zwei

³³ Vgl. hierzu auch Le Forestier, der eine Äußerung zu den Abdeckungsvorrichtungen von Jacques Ducom, einem Gaumont-Angestellten, erwähnt (2002, S. 214 f.). Ducom war Kameramann bei *LA BICHE AU BOIS* (1896) (ebd., 213) und beschrieb die Benutzung von Doppelbelichtung mithilfe von Abdeckungsvorrichtungen für den Film um 1900.

aufgenommene Bildschichten durchscheinend überlagern, werden die Abdeckungsmasken für jene Effekte verwendet, in denen das abgefilmte Motiv in der Diegese als nicht durchscheinend vorkommen soll. Häufig wurden Abdeckungsmasken für Verdoppelungen und Multiplikationen benutzt wie etwa bei Méliès' *L'HOMME ORCHESTRE* (F 1900) und *LE MÉLOMANE* (F 1903). Auch dieses Verfahren, wie die gewöhnliche Doppelbelichtung, ist kein originär kinematografisches, sondern wurde aus der Fotografie für den Film übernommen.³⁴ Lundemo beschreibt Schwarz, das für die unsichtbare Montage und die Manipulation des Bildes benutzt wird, als die «Farbe der Unsichtbarkeit»³⁵:

Color is sometimes used to suspend the indexical capacities of the photographic image and to produce gaps of invisibility within the image. [...]

In the transformation film, one of the first truly popular genres in motion pictures, one can find a very frequent use of black spaces in the image. This device stretches back to pre-cinematographic spectacles like the magic lantern and the fantasmagoria. The black fields create an image that appears to be continuous in time and space, despite several exposures. The borders of the black fields in the moving image conceal the montage process in the image and give the impression that supernatural events are happening before us.

(Lundemo 2006, 91)

Als bekannteste Beispiele hierfür nennt Lundemo die Filme von Méliès und erachtet weiterhin den Einsatz von schwarzen Stellen im Film als haptischen Modus der Darstellung (im Sinne von Alois Riegl und in der Opposition zum optischen Modus):

The haptic is a concept that describes a visual mode beyond the dichotomy of figuration and abstraction. It does not conform with the notion of fundamental forms informing the aesthetics of modernist abstraction. The black spaces of early cinema strive out of its representational bounds, without being abstract elements in the image. [...]

The haptic is not necessarily inhabitable in the sense of logically navigable or «roamable.» It does not assign a position for the body inside the composition. On the contrary [...] it is nonperspectival and two dimensional. For Riegl, the

34 Juan-Gabriel Tharrats weist darauf hin, dass der Cache (Abdeckung) kein rein kinematografisches Verfahren sei, da es ja aus der Fotografie komme. Künstlerische Fotomontagen habe es in den letzten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts häufig gegeben, aber das Kino habe dem Cache eine komplexere Funktion zugewiesen, indem er als ein Element der Erzählung eingesetzt wurde (vgl. 2009, 67).

35 Lundemo schreibt über «colors of invisibility» (2006, 91) in Bezug auf das Schwarz, das im analogen Film für die Manipulation des Bildes wie bisher beschrieben verwendet wurde, für das Blau der Virage für Nacht, und schließlich auch für das Blau, so wie es in der Videotechnologie (als Bluescreen) benutzt wird.

figure and the background are on the same level in the image in the haptic mode. Haptic space is not necessarily one that invites you to touch it, but an investigating mode of vision.³⁶ (Ebd., 96)

Auch wenn es sich bei dem Einsatz der schwarzen Fläche im frühen Kino nicht um moderne Abstraktion handelt, wie Lundemo erläutert, ist die Verhandlung der Fläche für das frühe Kino zentral. Denn nicht zuletzt deutet solch ein Einbezug des Materialgrundes mit der Absicht, eine weitere Bildschicht über die gewählten Fläche zu blenden, auf einen hohen Grad des reflexiven Umgangs mit dem Medium bzw. mit der Bildfläche hin. Das frühe Kino und der Trickfilm insbesondere scheinen den Status der Fläche immerwährend zu verhandeln, bis zu dem Ausmaß, dass die fotografischen Tricks der Flächenmanipulation und die Möglichkeiten, die der Kinematograf in dieser Hinsicht bietet, als ein Anlass für das Konzipieren von kleinen dramaturgischen Einheiten und somit von Filmen erscheinen.³⁷

Nicht nur Méliès, sondern auch andere Filmmacher – Segundo de Chomón und Gaston Velle – arbeiteten mit schwarzem Hintergrund. Folglich ist in *JAPONAISERIES* (Gaston Velle, F 1904) und *LE SPECTRE ROUGE* (Segundo de Chomón, F 1907) ein Großteil der Tricks aus dem Ausloten der Möglichkeiten schwarzer Flächen entstanden. Zudem ist interessant, dass mithilfe der schwarzen Flächen in diesen Filmen ein ausgeklügeltes Spiel mit der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit als eine Form der Attraktion vorgenommen wurde. Im Gegensatz zu einem Film wie *LES TULIPES* (Segundo de Chomón, F 1907), in dem ein dunkler Hintergrund, einmal eingeführt, als Bild im Bild unveränderlich und durchgehend vorhanden ist, erscheinen die schwarzen Flächen in *JAPONAISERIES* und *LE SPECTRE ROUGE* in Intervallen: Durch Wischblenden, Rückwärtsabläufe usw. tauchen die Flächen auf, verschwinden wieder aus dem Bild und werden in der profilmischen Wirklichkeit der Kamera alternierend bereitgestellt oder vorenthalten. Sie sind die visuellen Orte der Transformation, die Nahtstellen der Magie, der Metamorphose, die, wie Lundemo erläutert, weder eigenständige abstrakte Flächen sind, noch eine Materialität der Gegenstände der physischen Welt darstellen. Insofern kommt es auch hier zu

36 Zur weiteren Verwendung von Riegls Begriffen «haptisch» und «optisch» in Bezug auf das frühe Kino vgl. Lant 1995.

37 Kessler schreibt über die Hierarchisierung der Tricks und der restlichen Spektakel im Film, dass Méliès zunächst die Tricks konzipierte, die er durchführen wollte, um sie anschließend zu einem Ganzen, zu einem Film zusammenzuführen (vgl. 2001, 536). Auf eine ähnliche Vorgehensweise, bei der zuerst Tricks und Effekte festgelegt und im Anschluss zu einem Ganzen zusammengefügt wurden, weisen Kessler und Sabine Lenk generell auch hinsichtlich der Praxis der Féeries hin (vgl. 2012, 67; 2014, 122 f.).

einer äußerst dynamischen Konsolidierung der fotografischen, profilmischen und chromatischen Schichten des Bildes, wie es zuvor am Beispiel der Zusammenführung von Einbelichtung, (beweglichen) Dekors und Farbe in den Féerien besprochen wurde.

Die Filme von Segundo de Chomón sind für die Untersuchung materieller Schichten des filmischen Bildes besonders interessant, weil sie – wie dies in den Filmen von Méliès ebenso der Fall ist – einen Korpus von Féerien bilden, die sowohl reichlich mit fotografischen Tricks arbeiten als auch koloriert sind. Chomón galt als ein Meister beider Techniken. Joan M. Minguet Batllori weist darauf hin, dass, während die Filmkolorierung eine grundsätzlich anonyme Arbeit war, Chomón dank seinem Ruf als renommierter Kolorist den Auftrag von Pathé erhalten hatte, mehrere Filme einzufärben (vgl. 2010, 46).³⁸ Juan-Gabriel Tharrats vermutet weiterhin, dass Pathé besonderes Interesse an Chomón hatte, da dieser bereits die Apparatur für die mechanisierte Kolorierung von Filmen mithilfe von Schablonen entwickelt hatte.³⁹ Nicht zuletzt ist Chomón im Rahmen dieser Arbeit dahingehend bedeutend, da zum einem die Tricksequenzen in seinen Filmen für eine nachträgliche Kolorierung gestaltet wurden (worauf Batllori 2010, 52, und Tharrats 2009, 71, hinweisen) und Chomóns Filme somit generell von seinem Talent zeugen, das Materielle des Films zu konzipieren, wie Tharrats betont (vgl. ebd., 86).

38 Batllori schreibt in dieser Hinsicht: «Chomón excelled at this painstaking work [Handkolorierung von Filmen], despite the fact that when he began this profession, it had already been established as a job almost exclusively for women. It is interesting to note that the announcements for the hand colored copy of *BARBE BLUE* describe Chomón as a renowned illuminator, associating the profession of adding color to films with the artistic tradition of coloring (or illuminating) manuscripts, engravings or photographs. [...] we do know that his work was very highly valued and that the advertisement for the «renowned illuminator», more than being a commercial slogan paid for by a businessman, had a certain ring of truth to it. During or after his work on Méliès' film, Pathé commissioned Chomón to illuminate a number of its films» (2010, 45 f.).

39 Tharrats notiert: «[Chomón] avait sans doute déjà perfectionné ses procédés de coloriage à Barcelone à tel point qu'il attira ainsi l'attention de la maison qui utilisait ses services. Comme il a déjà été dit, Chomón put obtenir 75 centimes par mètre de film éclairé par ses soins [...]. Le succès de ces films féériques, inspirés de contes ou de scènes bibliques, fit que Pathé s'intéressa beaucoup à la couleur. J'irai jusqu'à dire [der Autor fand keine eindeutigen Beweise hierfür][...], que Chomón fut appelé à Paris pour cette raison, dans la mesure où il avait dû déjà passer du coloriage manuel ou au pochoir à un procédé mécanique basé sur un appareil quelconque – une des constantes les moins connues de son activité étant son talent de concevoir de matériel de cinéma. L'appareil en question, peut-être à l'état de projet, fût apporté par Chomón à Paris où Charles Pathé l'enregistra à son nom à la fin de l'année 1906, moyennant quoi, dès l'année suivante, le catalogue Pathé comportait un petit nombre de films «coloriés mécaniquement» (2009, 86 f.). – Vgl. auch Batllori 2010, 51.

LE SPECTRE ROUGE (1907)

Der atmosphärisch äußerst markante Film *LE SPECTRE ROUGE* ist vor einem Dekor gedreht, das eine infernalisch anmutende Höhlenwelt darstellen soll. Das Schauerliche der *Mise en Scène* ist vor allem dem Kostüm der Hauptfigur sowie den zahlreichen kolorierten Rauch- und Feuereffekten zuzuschreiben. Eine Gestalt im Kostüm eines Skeletts und mit einem Cape bekleidet führt Zauberstücke vor, die zu Anfang des Films hauptsächlich mittels Stopptrick realisiert sind und Anlass zur Inszenierung weiblicher Gestalten geben. In einem weiteren Trick erscheinen im Bild auf einem Gestell drei Glaskaraffen. Wie bereits ausgeführt, scheint die menschliche Gestalt im Glas ein beliebtes Motiv der Trickfotografie und der Kinematografie um 1900 gewesen zu sein; und Chomón greift es selbst wiederholt auf, etwa in *LES VERRES ENCHANTÉS* (F 1907). In dieser Studie wurde das Motiv bereits am Beispiel von Méliès' *L'HALLUCINATION DE L'ALCHIMISTE* sowie des thematischen Verweises im Handbuch *Magic – Stage Illusions and Scientific Diversions* besprochen.⁴⁰ Als die Skelett-Gestalt in *LE SPECTRE ROUGE* das Gestell mit den Karaffen hochhebt und an die Kamera herantritt, ändert sich die Einstellungsgröße von der Totale zur Großaufnahme, wodurch die Karaffen nun deutlich ins Blickfeld rücken (Abb. 67–68). In sie werden mithilfe der Doppelbelichtung drei Frauen einbelichtet. Die gleichzeitige Sichtbarkeit von Glas und Frauen wird diegetisch als der doppelte Effekt der Materialität und der Transparenz des Glases glaubwürdig gemacht. Jenseits der Diegese wiederholen die Glasflaschen in dieser Hinsicht die Transparenz des eigentlichen Bildträgers, des Zelluloids. Auf der formalen Ebene sind die Karaffen zugleich eigenständige Bildträger (sie dienen dazu, ein Bild innerhalb des eigentlichen Bildträgers zu platzieren) wie auch Bildobjekte (nämlich die Glaskaraffen, in die das Skelett die Frauen hineinzaubert).

LE SPECTRE ROUGE spielt mit Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, indem im Film eine Form magischer Bildflächen eingeführt wird, in denen diegetisch fantastische Ereignisse verortet sind – in diesem Fall das Glas und das Schwarz der Karaffen. Ab dem Moment, als das Skelett in jede Karaffe eine schwarze Flüssigkeit gießt, endet die optisch transparente Überlagerung der Frauenkörper mit den Karaffen: Durch das Hineingießen der dunklen Flüssigkeit wird ein schwarzer Hintergrund für die Ein-

40 Des Weiteren findet sich auch bei Guido Seeber eine ausführliche Beschreibung, wie solch ein Trick erzeugt wird (vgl. Seeber 1979, 89 ff.), was von einer andauernden Faszination für die Übernahme dieses Motivs für Film und Fotografie zeugt.

belichtungen miteinbezogen. Interessanterweise ist dessen Erscheinen hier durch das Geschehen in der Diegese veranlasst. Das Einzige, was ab dem Moment des Eingießens die Homogenität der schwarzen Fläche mit den Frauen bricht, sind die Dachfenster des Aufnahmeateliers, die sich in den Karaffenhälsen spiegeln (Abb. 69). Das Skelett dreht jede Flasche um 180 Grad zur Kamera, und es wird offenbar, dass ihre Rückseiten mit einem weißen Stoff beklebt sind (vermutlich Papier). Die Frauengestalten sind auf diesen weißen Flächen kaum noch sichtbar (Abb. 70). Im Ausgangsbild, in welchem die Karaffen noch nicht umgedreht und mit schwarzer Flüssigkeit gefüllt waren, hatte das Glas als reflektierende Fläche dafür gesorgt, dass die drei Frauen nicht auf einen gänzlich weißen Untergrund einbelichtet und somit deutlich weniger sichtbar waren. Dies veranschaulicht nicht nur den gezielten Einsatz von Schwarz als Hintergrund, sondern auch mit der Einbelichtung auf eine weiße Fläche und der sich verzahnenden Sichtbarkeit-Unsichtbarkeit, die den Wechsel zwischen den zwei Farben Schwarz und Weiß als Hintergrund für die Einbelichtung bedingen. Dieser bewusste Umgang mit dem Wechsel von Weiß und Schwarz setzt sich im Film weiter fort als eine Art doppelseitiges Bild, dessen Leinwand aus drei um eine senkrechte Achse drehbaren Segmenten besteht. Um einen ähnlichen Effekt geht es auch in einem Bild, das aufeinandergestapelte Würfel zeigt.⁴¹ Die einbelichteten Bildobjekte innerhalb dieser Bildträger erscheinen, als im ersten Fall die Leinwandsegmente sukzessive umgedreht werden (Abb. 71) bzw. als im zweiten die Würfel sich durch Rückwärtslauf zu einem Bild zusammenfügen (Abb. 72). Die weißen Flächen sorgen für die Unsichtbarkeit der einbelichteten Inhalte, die schwarzen Flächen bringen sie hervor. Beide dieser transformierbaren Bilder setzen das Prozesshafte des Bilderscheinens und -verschwindens durch Einbelichtung auf der weißen bzw. schwarzen Fläche fort, wie es mit dem Motiv der Frauen in den Glaskaraffen der Fall war.

Der Einsatz der Farbe als Nahtstelle für Tricks in *LE SPECTRE ROUGE* unterscheidet sich von jenen Einsätzen, die Solomon anspricht und bei denen die Farben – häufig in der Kombination mit Rauchexplosionen – geklebte Filmstellen fließender miteinander verbinden. Die Ähnlichkeit liegt dennoch im Prinzip der unsichtbaren Montage, die in diesen Filmen durch die Einbeziehung des schwarzen Bildgrundes erfolgt, sowie in einer stark medienreflexiven Handhabung der unbeständigen und transparenten Motive. Die schwarze Fläche ist dabei – wie Lundemo bereits erläu-

41 Diese Art des mosaikhaften Bildes findet sich auch in *JAPONAISERIES* (Gaston Velle, F 1904).



67–72 LE SPECTRE ROUGE (Segundo de Chomón, F 1907), medienreflexive Handhabung der Transparenz

terte, ein Raum, der weder der Figuration noch der Abstraktion gehört – ein haptischer, ein magischer Raum. Auch in LE SPECTRE ROUGE steht somit die materielle und visuelle Konzeption des Bildes im Zeichen der Attraktion der Flächeneffekte.

Transparenz und die applizierte Farbe im historischen und theoretischen Kontext

Monika Wagner bemerkt, dass die Transparenz «im frühen 20. Jahrhundert zur Metapher eines neuen geistigen ebenso wie eines demokratischen Zeitalters» avancierte (2006, 236).

Diese Beobachtung macht sie in Bezug auf die neuen Stoffe wie Plexiglas, aber auch hinsichtlich des Zelluloids. Transparenz stand im frühen 20. Jahrhundert sinnbildlich für Modernität, für Fortschritt und eine Zukunft der industriell produzierten synthetischen Stoffe:

Als sich die Anpassungsfähigkeit der Kunststoffe mit Transparenz paarte, begannen sich auch bildende Künstler eingehender mit den «Neomaterien» zu befassen. In einer Zeit gesellschaftlicher Zukunftsentwürfe der späten Zehner- und Zwanzigerjahre des 20. Jahrhunderts faszinierte vor allem die Transparenz von Zelluloid, das dank seiner Durchsichtigkeit das Trägermedium für den Film abgab. (Ebd., 235)

Abgesehen von dieser symbolischen Aufladung der Transparenz mit einer Vorstellung von moderner Materialität ermöglichten die konkreten materiellen Eigenschaften des Zelluloids, dass es durch seinen massenhaften Einsatz zum Träger eines Massenmediums wurde. Die Etablierung des Films als Massenmedium, die der technischen Reproduzierbarkeit der Bilder zu verdanken ist, hängt in dieser Hinsicht eng mit dem Zelluloid als synthetisch produzierbarem, preiswertem und leicht formbarem Träger der Filmbilder zusammen. Die Anilinfarben als Kolorierungssubstanzen des Filmmaterials teilen mit dem Zelluloid die Charakteristika der Transparenz und der Eignung für einen kostengünstigen, breitgefächerten und vielseitigen Einsatz.

Die Materialität des Filmträgers erweist sich allerdings als viel mehr als nur eine begleitende technische Gegebenheit. Sie ist ein wesentlicher Bestandteil der Filmästhetik. Solomon hat bereits darauf hingewiesen, dass das frühe Kino in den pyrotechnischen Spektakeln der Explosionen mit ihren einhergehenden Rauchwolken in den Trickfilmen selbstreflexiv wird, indem es auf die Materialität des Trägers verweist. Verweise dieser Art können über den spezifischen Fall des pyrotechnischen Spektakels als beliebtes Motiv der Trickfilme und der *Féeries* hinaus als Reflexion über sowohl eine metaphorische⁴² als auch eine materielle (buchstäbliche) Trans-

42 «Metaphorische Transparenz» ist hier zu vergleichen mit dem, was von Emmanuel Alloa im ähnlichen Sinne als «semantische Transparenz» bezeichnet wird (vgl. Alloa 2011, 169).

parenz des Films verstanden werden. Die materielle Transparenz bedingt eine Attraktion der Materialität, indem sie unterschiedliche Formen der Bildschichtung, der Flächeneffekte und somit die Entstehung von Hybridkompositen ermöglicht. Letztere weisen in den besprochenen Trickfilmen und *Féerien*, wie gezeigt, eine synchrone materielle Dichte des Bildes auf, eine Steigerung von unterschiedlichen Materialitäten der Einbelichtung, des Dekors und der Kolorierung im Einzelbild. Auch verdichten sich in den kompositen, kolorierten Bildern die ästhetisch und materiell neuen Paradigmen der Moderne – die Transparenz und die Unstetigkeit der visuellen Erscheinungen als die Folge von neuen, verwandelbaren synthetischen Stoffen; die Flüchtigkeit der visuellen Eindrücke, die sowohl den diversen materiellen Metamorphosen als auch dem Einzug technisch reproduzierbarer Bilder zu verdanken ist.

In Bezug auf die metaphorische Transparenz – mit der hier die Auffassung vom Bild als transparentem Medium gemeint ist – erweist sich der hybride Charakter der besprochenen Bilder als ein aufschlussreicher Verdichtungspunkt, der dazu anregt, das Bild im Spannungsfeld von Transparenz und Opazität zu untersuchen, was von Emmanuel Alloa folgendermaßen auf den Punkt gebracht wird: «Allgemein formuliert besagt die *Transparenzthese* in etwa so viel, dass Bilder in dem aufgehen, was hinter ihnen liegt, die *Opazitätsthese* hingegen, dass sie durch das hinreichend bestimmt sind, was sie stofflich konstituiert» (2011, 167; Herv. i. O.).

Ostentativ komposite Bilder synthetisieren aus diesen zwei antithetischen Vorstellungen ein betontes Spannungsverhältnis.⁴³ Ihr Attraktionscharakter besteht dabei vor allem darin, dass sie sich besonders anbieten, an der Schnittstelle jener beiden Tendenzen als oszillierend betrachtet zu werden – konkret: an der Schnittstelle vermeintlicher Transparenz im Sinne des Wirklichkeitsversprechens der Fotografie einerseits mit der Undurchlässigkeit der vorangestellten Schichten der Farbe und der dazwischengeschalteten Schichten der Einbelichtungen andererseits.

Nicht zuletzt erscheinen komposite Bilder der Trickfilme und der *Féerien* auch an der Schnittstelle zweier entgegengesetzter kultureller Impulse der Zeit um 1900: hier die vermeintliche Objektivität des Positivismus, die im Einsatz des kinematografischen Apparates als einem

43 Interessant zum Vergleich ist in dieser Hinsicht die Auffassung der «phänomenologischen Transparenz»: «Als eine Form von Synthese zwischen materieller und semantischer Transparenz stellt sich die Doktrin der syntaktischen Transparenz dar. Mit der Definition von Colin Rowe und Slutzky geht es weder um eine *literal transparency* des Materials, noch um eine unmittelbare Lesbarkeit von Figuren, sondern um eine *phenomenal transparency*: Werden zwei Systeme übereinandergelegt (etwa das Darstellungssystem und die Ordnung des Dargestellten), lässt sich jeder Punkt auf der Fläche unterschiedslos beiden Systemen zuordnen» (ebd., 170; Herv. i. O.).

Erzeuger technischer Bilder gegeben ist, dort die Affinität zum Übernatürlichen, Magischen und Märchenhaften, die in den Motiven, der Tricktechnik und der Farbe vertreten ist. In dieser Hinsicht scheint die transparente applizierte Farbe tendenziell die mediale – metaphorische – Transparenz des Films eher ins Unklare zu bewegen, dem vermeintlich Objektiven des Bildes entgegenzuwirken und stattdessen auf seine materielle Opazität zu verweisen und, daran anknüpfend, das Bild in den Bereich des Übersinnlichen und Magischen zu rücken.

III.

Farbe, Intermedialität, Produktionskontexte – Schablonenkolorierung in Kunstgewerbe, Grafik und Film

Die Schablonenkolorierung (im Kunstgewerbe auch Schablonenmalerei; im französischen Kontext *pochoir*¹ genannt), die ab 1903 für den Farbfilm eingesetzt wird, wird häufig diachron und synchron mit anderen Verfahren, etwa der Handkolorierung oder den indexikalischen Farbverfahren, verglichen. Wenn man aber den Einsatz der Schablonenkolorierung innerhalb eines intermedialen Kontextes vergleicht, der das Kunstgewerbe und die grafischen Künste umfasst, so fallen in Hinsicht auf dieses Kolorierungsverfahren spezifische materielle Dimensionen und der komposite Charakter des Filmbildes besonders ins Gewicht. Eine Untersuchung des intermedialen Gebrauchs der Schablonenkolorierung gibt Auskunft über die Beziehungen zwischen der Wahl der Thematik, der Bildkomposition und der Materialität der Farbe. Ein kontrastiver Vergleich historischer kunstgewerblicher Quellen mit solchen aus dem Bereich des Films ermöglicht zudem eine Einsicht in die dynamischen und ästhetischen Diskurse am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts.²

Die Schablonenkolorierung erlebte im späten 19. Jahrhundert einen bedeutenden Aufschwung. Während sie zuvor jahrhundertlang von Handwerkern benutzt wurde, um einfache und preiswerte Gegenstände wie Spielkarten mit Farbe zu versehen, entdeckten jetzt die europäischen Grafiker und Kunstgewerber den sophisticateden Gebrauch der Schablone in der japanischen Grafik.³ In der Folge verbreitete sich ihr Einsatz insbesondere in der Mode- und Buchillustration, in den dekorativen Künsten und im Design (vgl. Ballmer 2008, 27 ff.). Das wiederholte Zurückgreifen dieser Bereiche auf dieselben Motive lässt sich auch an einer Vielzahl der schablonenkolorierten Filme der Firma Pathé beobachten, die mit ihrem Farbverfahren Pathécolor⁴ Marktführer auf diesem Gebiet war. Filme mit fantastischen Sujets aus dem Genre der *Féeries* oder etwa die populären

1 Das französische Wort *le pochoir* wird in diesem Text und im deutschen Kontext als Neutrum bezeichnet.

2 Diese Gedanken habe ich bereits in Rakin 2018 ausgeführt.

3 Zum Einfluss des Japonismus auf das Kino vgl. Lewinsky 2011.

4 Zu Pathécolor vgl. auch Lameris 2003.

Moderevuen inkorporieren in ihre szenische Gestaltung – als eine wiederkehrende Bildform der Schablonenkolorierung – das Ornament. Die Funktion der Ornamentik wird der Schablonenkolorierung bereits im Bereich des Kunstgewerbes als eine der primären zugesprochen, wie Maurice Pillard Verneuil schreibt:

[L]e pochoir se prête à merveille à la décoration des surfaces par des motifs répétés. Son emploi facile, sa fabrication des plus simples le mettent à la portée de tous comme moyen d'ornementation [sic]. (Verneuil 1903, 120)

Die maßgebliche Qualität der Schablonenkolorierung, die ihrer Verbreitung zusätzlich Auftrieb zu geben schien, ist daher ihre Eignung für eine serielle Produktion visueller Motive. Dies gibt einen Hinweis darauf, warum sie zu einem Zeitpunkt populär wurde, zu welchem die Massenproduktion industrieller Güter begann, die kunstgewerbliche Herstellung von Waren abzulösen und weitgehend zu ersetzen.

Ästhetische Diskurse am Übergang von kunstgewerblicher zu industrieller Produktion

Das 19. Jahrhundert erfuhr eine revolutionäre Änderung in den Produktionsprozessen, die als Folge der Industrialisierung zustande kam. Als Reaktion auf diese Entwicklung entstand Mitte des 19. Jahrhunderts im industriell besonders weit fortgeschrittenen Großbritannien, inspiriert von den Ideen John Ruskins und William Morris', die *Arts-and-Crafts*-Bewegung, deren Unterstützer industriell produzierten Waren mit Skepsis begegneten und diese als geschmack- und stillos verurteilten.⁵ Die Bewegung, die sich bald auch in anderen Ländern Europas ausbreitete, setzte sich für eine Umbesinnung und Rückwendung zur handwerklichen Produktion ein. Vielfach lehnten die Vertreter von *Arts and Crafts* die mithilfe von Maschinen produzierten Waren mit großer Vehemenz ab. Ihre Motivation war sowohl ästhetischer als auch moralischer und sozialer Natur.⁶ All jene Aspekte bedingten sich gegenseitig, und so sah man

5 Für eine detailliertere Schilderung der Folgen von Industrialisierung und Mechanisierung der Arbeit ab dem 18. Jahrhundert und die folgerichtige Ablehnung der Maschinen durch die *Arts-and-Crafts*-Bewegung im 19. Jahrhundert siehe Nikolaus Pevsner 1975.

6 Vgl. Rübél et al.: «Industrialisierungsgegner [...] erklärten die Situation mit dem Verlust an tradiertem Know-how durch das Ende der handwerklichen Arbeit mit natürlichen Materialien. Bestmögliche Materialkenntnis und der adäquate Gebrauch des Materials galten in dieser Argumentation daher nicht alleine als Voraussetzung für die ästhetische, sondern auch für moralische und soziale Verbesserung einer stillen Gegenwart» (2005, 95).

die unwürdige Stellung der Handwerker im industriellen Modus der Produktion in unmittelbarem Zusammenhang mit der mangelnden Qualität und dem schlechten Stil des Produzierten. Die Mechanisierung der Arbeit im industriellen Modus schloss Handwerker – im traditionellen Sinne Gestalter und Künstler – aus und überließ die Arbeit stattdessen ungelernten und unerfahrenen Fabrikarbeitern. Daher befürwortete die Bewegung eine Rückkehr zur Handwerkskunst, die, weil sie die Fertigkeiten der qualifizierten Arbeit anerkenne, als Resultat ästhetisch wertvolle Produkte erzeuge. In jenem Sinne propagierte die Bewegung gutes, aber einfaches Design. Dies betonen auch Karen Livingstone und Linda Parry, wenn sie schreiben:

This balancing of design and technique was quite alien in mid-nineteenth century production when the search for new technology ensured that technique, in the form of novelty of effect, speed and cheapness of production, dominated. But it is perhaps in the advocacy of simplicity in design and manufacture, a need to allow the quality of materials to speak for themselves, that the Arts and Crafts movement had its greatest influence on the arts of today. (Livingstone/Parry 2005, 10)

Eine ähnlich gedankliche Verbindung von Produktionsprozess und ästhetischer Wertschätzung des Produkts, wie sie im englischsprachigen Kontext von *Arts and Crafts* bekannt wurde, findet sich bei Gottfried Semper. Nach dem Besuch der Londoner Industrieausstellung (‘The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations’) 1851 – der ersten Weltausstellung – formuliert er in seinem Buch *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (1852) seine Gedanken zur Geschmacksbildung und zur Ästhetik als Geschmackslehre. Semper beobachtet: «Die Maschine näht, strickt, stickt, schnitzt, malt, greift tief ein in das Gebiet der menschlichen Kunst und beschämt jede menschliche Geschicklichkeit» (ebd., 10). Dies führt ihn zu Fragen nach der ‘Entwertung’ von sowohl der Arbeit als auch der Idee im Kontext der industriellen Produktionsprozesse:

Wohin führt die Entwerthung der Materie durch ihre Behandlung mit der Maschine, durch Surrogate für sie und durch so viele neue Erfindungen? Wohin die Entwerthung der Arbeit, der malerischen, bildnerischen oder sonstigen Ausstattung, veranlasst durch die nämlichen Ursachen? Ich meine natürlich nicht ihre Entwerthung im Preise, sondern in der Bedeutung der Idee. (Ebd., 19)

In den neuen Produktionsabläufen sieht Semper ein Ungleichgewicht im Verhältnis von Idee, Werkstoffen und Instrumenten. Dieses Ungleichgewicht liege im industriellen Kontext, begründet vor allem durch den

«Überfluss an Mitteln», der mit einem «Mangel an Vermögen, ihrer sich zu bemeistern» gepaart sei (ebd., 12). Das Ergebnis ist für Semper «Styllosigkeit» als «Ausdruck für die Mängel eines Werkes, welche aus Nichtberücksichtigung der ihm zugehörigen Grundidee und aus der Unbeholfenheit in ästhetischer Verwerthung der gebotenen Mittel zu seiner Vollendung entstehen» (ebd., 15).

Auf diesen Beobachtungen gründet Sempers Theorie des Stils, die im 19. Jahrhundert verkürzend mit dem Begriff «Materialstil» gekennzeichnet wird (vgl. Rübel et al. 2005, 95). Zentral für seine Auffassung ist die gegenseitige Bedingung von Idee, Material und Werkzeug. Dabei gelte es den inhärenten Qualitäten des Materials treu zu bleiben und eine Absage an das Überflüssige zu leisten. Im späten 19. Jahrhundert zeitigte diese Auslegung vom Zusammenhang von Stil und Material «populäre Begriffsprägungen wie «Materialgerechtigkeit», «Materialstimmung» oder «Materialgesetz»» (ebd., 95 f.). Wie noch gezeigt wird, sind es eben solche Auffassungen im Sinne des angemessenen Gebrauchs des Werkzeugs in Bezug auf die Idee und das Material, die einen Großteil der Publikationen zum *pochoir* im Kunstgewerbe um 1900 prägen.

1895 urteilt der Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl, der mit seinem Konzept des «Kunstwollens» zwar als Vertreter einer entgegengesetzten Anschauung zu Sempers «Materialstil» gilt (vgl. ebd., 95), dennoch ähnlich wie dieser über die Problematik der Versöhnung von Handwerk und Fabrik.⁷ Über die Aussichten des Kunsthandwerks und über die Gefahren, die ihm von Seiten der «fabrikmäßigen Produktion künstlerisch behandelter Gebrauchsgegenstände» (Riegl 1895, 1) drohen, schreibt er in *Kunsthandwerk und kunstgewerbliche Massenproduktion*:

Worin beruht die Stärke der Fabrikware? In der Billigkeit. Warum kann sie billiger hergestellt werden, als die Kundenarbeit? Weil sie nicht einzeln, sondern immer in Massen erzeugt wird. Und warum gestattet diese Massenproduktion die Abgabe um billigere Preise? Weil sie notwendigermaßen verbunden ist mit einer wesentlichen Abkürzung des technischen Herstellungsverfahrens, weil sie bedingt ist durch Verwendung vervollkommneter Werkzeuge, die eine namhafte Ersparnis an den Gesamtkosten ermöglichen.

7 Auch Adolf Hildebrand verweist auf die Bedeutung der industriellen Produktion und die Notwendigkeit eines reflektierten Nachdenkens neuer Produktionsverhältnisse: «Die Einsicht in einen Zusammenhang dieser Art [zwischen dem künstlerischen Arbeitsprozess und der ihm zugrunde liegenden Vorstellung] ist umso notwendiger, als die technische Entwicklung und die Fabrikarbeit der heutigen Zeit dazu geführt hat, das Gefühl für die Art des Entstehens überhaupt zu schwächen und das Produkt nur an sich, nicht aber als Ausdruck und Niederschlag einer bestimmten geistigen Thätigkeit aufzufassen» (1901, 11 f.).

Die Beschaffung solcher Abkürzungen und Erleichterungen des technischen Verfahrens ist aber dem einzelnen Handwerker in der Regel nicht möglich, ebensowenig wie eine ausreichende Bedienung der oft überaus komplizierten Werkzeuge (Maschinen). So lange also in der menschlichen Kaufpolitik die Frage der Billigkeit im Allgemeinen die ausschlaggebende bleiben wird – und dafür ist wohl ein Ende nicht abzusehen –, so lange wird auch die Kundenarbeit gegenüber der Fabrikware, unter sonst gleichen oder wenigstens annähernd gleichen Bedingungen, im Nachteile bleiben. Insoferne stehen beide in der That in unversöhnlichem Gegensatz zu einander, erscheint die Fabrik als der aggressive Stärkere, dessen sich das Handwerk nur mühsam und zurückweichend zu erwehren trachtet. (Ebd.)

Die Faktoren – die «Billigkeit» und die Abkürzung des technischen Herstellungsverfahrens durch «Verwendung vervollkommneter Werkzeuge» –, die Riegl für die Fabrikproduktion künstlerisch behandelter Gebrauchsgegenstände aufzählt, sollten auch für die Einführung der Schablonenkolorierung als praktischere Option zur Handkolorierung im Film entscheidend werden.⁸

Insofern sind die Vorteile der Schablonenkolorierung für den Gesamtsektor der kunstgewerblichen Produktion mit jenen im Bereich der Filmindustrie vergleichbar. Und damit ist der Film auch in Bezug auf die Farbe in seinem industriellen Charakter konsolidiert, so wie ihm diese Verortung bereits aufgrund der technischen Reproduzierbarkeit der Bilder später von Walter Benjamin attestiert wurde.⁹ Der Erfolg des Films als Massenmedium obliegt des Weiteren in Hinsicht auf die Farbe den Ansprüchen einer Massenproduktion. Und während die Schablonenkolorierung nur eine Zwischenstufe hin zur völligen Mechanisierung und Automatisierung des Farbgenerierungsprozesses war, kam sie dennoch den Anforderungen der Produktion für die Massen einen Schritt näher, als dies der Fall bei der Handkolorierung war. Während die Kolorierung der Filme per Hand lediglich eine einzelne Kopie per Farbbehandlung betraf, ermöglichte die Farbschablone die Standardisierung des Farbauftrags über mehrere Kopien und bedeutete somit: die Verkürzung der Kolorierungszeit, die serielle Einfärbung und folglich eine bessere finanzielle Rentabilität. Letztere war für das Filmmedium entscheidend, denn nicht zuletzt ließe sich die Geschichte der Farbfilmprozesse auch als die Geschichte des Scheiterns jener Verfahren betrachten, die – selbst wenn sie sehr gute Ergebnisse im Bereich eines Farbbildes liefern konnten – zu kostenaufwändig waren, um für eine Massenproduktion eingesetzt zu werden.

8 Vgl. Yumibe (2012, 90) und Cherchi Usai (2000, 22).

9 Vgl. auch Peter Bächlins Studie *Film als Ware* (1972).

Dass die preiswerte Produktion der Farbfilme einen vorrangigen Faktor darstellte, veranschaulicht das Beispiel von Méliès, der seine Filme noch handkolorieren ließ, als die Firma Pathé bereits mit der mechanisierten Kolorierung mittels Schablonen begonnen hatte. Als Folge waren Méliès' Arbeiten ab diesem Zeitpunkt nicht mehr konkurrenzfähig, was dazu führte, dass sich nur noch wenige Spielstätten seine teureren Filme leisten konnten. Zwar waren sowohl Hand- als auch Schablonenkolorierung zeit- und kostenaufwändige Verfahren, jedoch ermöglichte letztere eine serielle Einfärbung von Filmkopien, was bei Méliès' handkolorierten Filmen nicht gegeben war. Nicht zuletzt trifft hier die Bezeichnung der Produktion von Méliès als «kunstgewerblich» zu, welche von Laurent Le Forestier benutzt wird, um sie mit der Produktion der Firma Pathé zu kontrastieren:

[S]i, chez Méliès, la description du travail du metteur en scène tire l'artisan du côté de l'art, en mettant implicitement en avant la qualité comme critère essentiel, le discours Pathé accole à cette dernière un motif de satisfaction qui la supplante rapidement: la quantité. (Le Forestier 2015, 66)

Die Gedanken in der Tradition von *Arts and Crafts* prägen zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch in Frankreich die Diskurse zur Kunst. In *L'art pour tous* (1904) greift Louis Lumet die Frage der Versöhnungsmöglichkeit zwischen Fabrik und Kunst auf. Dabei empfindet er die Verurteilung der Fabrikarbeit, wie sie dem Denken von Ruskin und Morris entsprach, als verfrüht und zu streng (vgl. ebd., 203). Stattdessen erkennt er ein Potenzial in der Maschine, die, wäre sie von den kapitalistischen Zwängen befreit, als eine neutrale und teilnahmslose kreative Instanz arbeiten könnte:

Nous examinons aujourd'hui son rôle [die der Maschine] avec moins d'intransigeance. Certes, elle ne fournit généralement que des choses tristes, monotones et laides, mais en est-elle la cause active et directe? Est-ce un vice propre à sa nature, ou bien plutôt un résultat de la façon dont on l'exploite? La machine par elle-même est neutre et indifférente. Quand elle laisse tomber de ses organes de la laideur, il faut moins l'en accuser que le fabricant qui l'a fait construire dans un but particulier et qui la commande. Le système de production capitaliste est le premier responsable. L'objet n'ayant qu'une valeur de vente est déclaré parfait et excellent, pourvu qu'il donne un bénéfice. Mais la machine libérée, rendue à la collectivité, exécutant, sans aucun esprit de lucre, les conceptions des artistes, enrichira la vie moderne d'objets pratiques, empreints de beauté. (Ebd.)

Lumets positivere Sicht der Fabrikarbeit resultiert aus seiner Auffassung von der Rolle der Kunst in der modernen Gesellschaft. Es fällt ihm leichter, die Fabrikarbeit gutzuheißen, da er der zeitgenössischen akademischen Kunst

mit Kritik begegnet, einer Kunst, die für ihn kein Vorbild für die Massenproduktion sein kann. Die schönen Künste empfindet er als fügsam, eingeschränkt, der Tradition verpflichtet und von Imitation und Pastiche geprägt. Zudem seien sie in ihrem Warencharakter von derselben kapitalistischen Logik geleitet wie die Fabrikarbeit, allein mit dem Unterschied, dass ihre Werke von der Oberschicht gekauft werden (ebd., 199f.). Lumets Ideal ist *eine* Kunst für die eine, die einzige Schicht einer klassenlosen Gesellschaft (ebd., 202). Somit ist der Konflikt zwischen industrieller und manueller Produktion für Lumet nur in einer kommunistischen Gesellschaft aufzuheben (ebd., 204).

Ohne dass sie sich dem ideologischen Endziel einer antikapitalistischen Gesellschaft verschreiben, wie dies Lumet betont, hängen in Diskursen über die Folgen der Industrialisierung im Bereich der Kunst und des Kunstgewerbes ästhetische, moralische und soziale Aspekte generell dennoch eng zusammen. Guter Geschmack und gute Produkte setzen ein Arbeitsfeld voraus, in dem sowohl die geistigen als auch die handwerklichen Fertigkeiten des Arbeiters würdig behandelt werden. Zudem tritt in diesen Diskursen als neues ästhetisches Subjekt nun die Masse in Erscheinung. So spricht sich ebenfalls Semper mit dem Ziel der «Hebung des Volksgeschmacks» gegen das «dualistisch[e] Trennen der hohen und der industriellen Kunst» aus (Semper 1852, 63).

Die Intention, das Schöne mit dem Nützlichen, das ästhetisch Wertvolle mit dem massenhaft Produzierten sowie mit dem für die Massen Intendierten zu vereinigen, durchdringt unterschiedliche Bereiche der Produktion und der ästhetischen Diskurse und prägt die Ideen von der sozialen Dimension der Kunst. Folgerichtig ist der Diskurs über Massenkultur und Geschmack einer der ersten, der über das Kino geführt wird.¹⁰ In diesem Kontext spielt auch die massenhaft produzierte Farbe eine Rolle, da sie durch die industrielle Erzeugung der neuen synthetischen Stoffe in alle Sphären des Lebens Eingang fand. Schablonenkolorierte Filme bieten dabei ein einzigartiges Beispiel der Verbindung von kunstgewerblichen mit industriellen Methoden der Bildproduktion und bieten sich mithin als eine aufschlussreiche historische Fallstudie dieses Übergangs an.

Pochoir im Produktionskontext der Industrialisierung

Pochoir – oder Schablonenkolorierung – nimmt um 1900 eine interessante Zwischenposition an der Schnittstelle einer künstlerisch-handwerklichen und einer seriellen Massenproduktion ein. In der dekorativen Kunst, die

10 Vgl. Schweinitz 1992.

sich in dieser Zeit zur industriellen Kunst entwickelte, erkannten einige Gestalter die Möglichkeit, den schlechten Ruf der Massenproduktion zu rehabilitieren, indem sie bewusste Valorisierungsversuche unternahmen. Einerseits wurden zahlreiche normative Diskurse zur ‹richtigen› und ‹falschen› Verwendung von Materialien,¹¹ ‹gutem› und ‹schlechtem› Ornament, zum gekonnten Ausnutzen der Grenzen einer Technik usw. geführt. Als Ziel galt dabei die ästhetische Schulung und das ‹Anheben› des Geschmacks. Andererseits gehörte zu den Strategien der Valorisierung bestimmter Praktiken die Betonung der kreativen Künstlerpersönlichkeit, wie dies am Kontrastvergleich eines Buchmalers, der als Meister im seinem Bereich anerkannt wird, mit einer Koloristin, die anonym bleibt, beobachtet werden kann.¹²

Das erste umfangreiche Werk, das zu *pochoir* geschrieben wurde – Jean Saudés *Traité d'enluminure d'art au pochoir* stammt aus dem Jahr 1925 und ist ein Lehrbuch zur Buchmalerei mit Schablonenkolorierung. Saudé war ein Buchkünstler, der wegen seiner Grafiken hohes Ansehen genoss. In seinem Buch lässt er die Dynamiken des Kontextes, in dem die Schablonenkolorierung praktiziert wurde, deutlich zum Vorschein treten.¹³ Der Skeptizismus gegenüber der industriellen Produktion blieb auch in den 1920er-Jahren präsent.¹⁴ So argumentiert Saudé 1925 – im Jahr der ‹Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes›, der Weltausstellung des Kunstgewerbes und Industriedesigns in Paris –, dass die industrielle Produktion nun den Punkt erreicht habe, an dem sie eine serielle, dennoch raffinierte Durchführung der Werke durch Künstler ermögliche:

On m'objectera peut-être que nous sommes submergés, dans tous les pays du monde, par les affreux produits de l'usine moderne, et qu'une exposition d'art ne saurait réussir, puisqu'il y a, sembla-t-il, divorce absolu entre les arts et l'industrie. Cela encore est une erreur. Un mariage de convenance et de raison

11 Vgl. den Sammelband der Quellentexte von Rübel et al. 2005.

12 So wurde etwa Segundo de Chomón von Pathé nach Paris geholt, da er bereits einen Ruf als anerkannter Kolorist innehatte (vgl. Batllori 2010, 45). Demgegenüber blieben die Koloristinnen in Elisabeth Thuilliers Atelier und anderswo anonym und erduldeten die schlechte Bezahlung für ihre hochwertige Arbeit.

13 Ähnlich wie Verneuil und Saudé stellt George R. Rigby fest, wie wenig über Schablonendekoration geschrieben wurde: ‹In this connection it is interesting to note that the British Museum has nothing in the Library on the subject of stencilling except a chapter in Mr. Leland's ‹Minor Arts›, published in 1880› (1900b, 212).

14 Pamela Todd erläutert, dass, auch wenn sich die Haltungen zur industriellen Produktion in Kontinentaleuropa und Großbritannien unterschieden – kontinentale Designer ‹rejected the *l'art pour l'art* philosophy of the late nineteenth century, turned their backs on the past, and set out to create a new ornament and style appropriate to the machine age› (2004, 30) bereitwilliger als jene in Großbritannien –, blieb im Europa der 1920er-Jahre der Skeptizismus gegenüber der industriellen Produktion weiterhin eine aktuelle Frage.

se fait actuellement en France entre les artistes et les fabricants. La technique industrielle est arrivée à un tel point de perfection qu'elle va permettre la fabrication, *en série*, des modèles établis par les artistes les plus exigeants.

L'objet d'art peut être mis à la portée de la foule. Le bon marché ne doit plus être l'indication de la laideur. La preuve que l'art décoratif, devenu l'art industriel, est désormais le patrimoine de tous, comme la lumière du soleil, sera faite par l'Exposition internationale de Paris. (Saudé 1925, 26f.; Herv. i. O.)

Saudé nimmt somit die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts existierenden Vorurteile gegenüber der Fabrikproduktion zum Ausgangspunkt und versucht generell den Sektor des Kunstgewerbes aufzuwerten, in den die industrielle Form der Produktion eingeführt wurde.¹⁵ Eine Verteidigung der seriellen Produktion, wenn sie künstlerisch wertvoll konzipiert und durchgeführt wird, bereitet in Saudés Buch den Boden für die Valorisierung der Technik des *pochoir*. Wie Jeremy Aynsley feststellt, erhob Saudés Buch die Technik vom einfachen Handwerk zu einer Kunstform (vgl. 2008, 11).

Das Besondere bei der Schablonenkolorierung ist, dass – auch wenn mithilfe dieser Technik eine Serie von Bildern und Motiven produziert werden kann – sie dennoch eine teil-mechanisierte Technik bleibt, die stark von der Handarbeit abhängt. Mehr als zwei Jahrzehnte vor Saudés Buch weist George R. Rigby 1900 in dieser Hinsicht auf die Einschränkungen von Schablonen im Vergleich zu anderen mechanischen Verfahren hin:

The uses of stencilling are so inconsiderable compared with those of other mechanical or semi-mechanical means of facilitating decoration, and the method has, in this country, attained so little industrial and commercial importance – when compared with printing, for instance [...]. (Rigby 1900a, 159)

Vergleichbar diesen Gedanken, jedoch mit Bezug auf die kreative Rolle des Schablonenkünstlers, schreibt Rigby an einer anderen Stelle:

Now in a craft which has so much of the individuality of hand and brain work in it as stencilling has, it is so difficult as to be commercially impossible to give what is called a 'repeat' of a delivery of goods.

I see, therefore, no likelihood of our ever developing stencilling as a manufacturer's art to any great extent. In some smaller things it may be that there are possibilities. But for the general run of goods *we find our various printing processes cheaper and more suited to our complex system of distribution to the million.* (Rigby 1900b, 211; Herv. J. R.)

15 Insbesondere widmet sich Saudé programmatisch «la crise de l'apprentissage, crise déjà vieille de plus d'un demi-siècle, qu'engendra la substitution progressive des machines aux outils et qu'aggrava encore des règlements arbitraires» (1925, 29f.) und befürwortet «[u]ne loi sur l'apprentissage obligatoire» (ebd., 31).

Die Einschränkung der Zahl von Reproduktionen, die mithilfe der Schablone erfolgen konnten, und das damit einhergehende Herausstellen der Fertigkeit des Kunstgewerblers sind gewiss entscheidende Voraussetzungen dafür, dass sich *pochoir* im Frankreich der 1910er- und 1920er-Jahre vor allem als eine Luxustechnik im Bereich der Illustration etabliert.¹⁶ *Pochoir* wurde vornehmlich in Zeitschriften und Portfolios verwendet, deren Auflage sich auf einige hundert Exemplare beschränkte. Es konnten mit diesem Verfahren, wie Rigby deutlich machte, keine millionenfachen Kopien erstellt werden, dies konnten nur Druckmaschinen leisten. Statt als Konkurrenz zu anderen Druckverfahren wurde *pochoir* in kleineren Auflagen wegen seines distinktiven Charakters eingesetzt:

The use of *pochoir* as a print medium was intimately connected with the desire to refresh the identity of the *artiste-décorateur*. It was used strategically to elevate the art of interior decoration through publication by making its representation fashionable, distinctive, and frequently elite in character.

(Aynsley 2008, 9)

In seinem Buch zeichnet Saudé eine historische Linie nach, die von den alten Koloristen des *Epinals* und einfachen Kolorierungen in drei Farben – und somit von der Schablonenkolorierung als Volkspraxis – bis zu den zeitgenössischen luxuriösen Schablonenkolorierungen führt. Saudé, selbst ein renommierter Illuminator und Meister des *Pochoir*, bedauert die Vernachlässigung dieser Technik, zu der bis zum Zeitpunkt des Erscheinens seines *Traité d'enluminure d'art au pochoir* 1925 nichts Substanzielles geschrieben worden sei (vgl. ebd., 6) – ein Umstand, den er für umso beklagenswerter hält, als die Technik zu einer der ältesten und populärsten zählt (ebd., 5). Von den früheren Einsatzbereichen der Schablonenkolorierung erwähnt Saudé Tarotkarten im Mittelalter, Spielkarten und weiterhin «les vieux bois au trait, les vues d'optique du XVIIe siècle, les images d'Épinal [sic]» (ebd., 8).

Weitere Beobachtungen Saudés deuten auf den ambivalenten Status dieser Technik an der Schnittstelle von industrieller Produktion und angesehenem Kunstgewerbe hin. Er stellt eine Vulgarisierung der Kunst der Buchmalerei fest, die mit der Ablösung des Illuminators durch die Koloristen zustande gekommen sei. Dies lässt darauf schließen, dass er die Kolorierung eng mit der Industrialisierung und einem daraus resul-

16 Wie Aynsley beobachtet, wird *pochoir* fälschlicherweise häufig für eine genuin französische Technik gehalten. Zum einen entstand es in Frankreich als Reaktion auf den Japonismus in den angewandten Künsten, zum anderen wurde die *Pochoir*-Technik unabhängig davon auch von deutschen Verlagen eingesetzt – auch wenn deutsche Bände zur Innenarchitektur in Ausrichtung und Charakter praktischer und konservativer als die französischen waren (vgl. 2008, 16 f.).

tierenden Mangel an ästhetischem Wert verband. Die gedankliche Trennung zwischen künstlerischer Arbeit und der Arbeit der Kolorierungsateliers kommt auch in Saudés Kommentar über die Koloristinnen zum Ausdruck, die in den Ateliers um 1900 tätig waren und deren Arbeit er als eine Interferenz mit dem «Original» des Künstlers versteht (vgl. ebd., 23f.).¹⁷ Der künstlerische Wert der Farbe reproduzierbarer Bilder hängt, so betrachtet, also mit dem ästhetischen Wert zusammen, der der Zeichnung beigemessen wird. Dies macht auch Amy Ballmer in ihrer Analyse deutlich, wenn sie schreibt, dass der anerkannte kunstgewerbliche Urheber der *Pochoir*-Technik jene Person war, die die Zeichnung konzipierte, während die eigentlichen Koloristen anonym blieben (vgl. 2008, 28). Ballmer weist darauf hin, dass Saudé in diesem Fall eine Ausnahme darstellte, da er als Buchmaler und -kolorist dennoch namentlich bekannt wurde.

Auch im Falle des *pochoir* setzt sich somit die jahrhundertelange Tradition der Wertschätzung und Bevorzugung der Zeichnung vor der Farbe fort (wie in den Debatten um «disegno vs. colore» zu beobachten ist).¹⁸ Es ist dementsprechend nicht verwunderlich, dass die *Pochoir*-Bilder der luxuriösen Modezeitschriften *Gazette du bon ton* und *Journal des dames et des modes* ihren Status vor allem den Zeichnungen der bekannten Grafiker und Gestalter wie Paul Iribe, Georges Barbier oder Georges Lepape verdanken. Erst in solch einem Kontext – mit einer deutlichen Geltung der, im Sinne von Zeichnung, künstlerischen Idee und dem Renommee des Designers – kann die Arbeit mit der Farbe Anerkennung erlangen. *Pochoir* wird dabei als ein besonders geeignetes Verfahren angesehen, die Ideen der Künstler in Erscheinung treten zu lassen:

[C]e travail [pochoir] est surtout apprécié pour les ouvrages de luxe, livres et estampes à tirages limités, car il représente sans contredit [...] le seul procédé le quel, de la première à la dernière épreuve, interprète le mieux la manière originale de l'artiste. (Saudé 1925, 36)

Der Einsatz der *Pochoir*-Technik in den luxuriösen Modezeitschriften und Portfolios der Innenarchitektur war folgerichtig der angesehenste Einsatz des Verfahrens.

Ganz im Sinne eines intermedialen Gebrauchs von *pochoir* findet die Technik nun auch im Film Einsatz. Dabei hallen in der Wertschätzung der

17 Vgl. Saudé: «Beaucoup d'ateliers, surtout depuis l'industrie de la carte postale illustrée (1900), occupent des jeunes filles et des femmes plus ou moins initiées aux arts du dessin, mais douées toutefois d'un certain goût et d'une grande légèreté de main; sous leurs doigts délicats la couleur se place, se fond en des adoucissements surprenants et souvent, devant ces aquarelles si bien nuancées, on ne pourrait, si l'on n'y prêtait grande attention, garantir que l'on se trouve ou non en présence de l'original créé par l'artiste» (1925, 23f.).

18 Vgl. Batchelor 2000.

kolorierten Filme die ambivalenten Konnotationen nach, wie sie einerseits dem Begriff ‹Kolorieren› (verstanden als vulgär)¹⁹ und andererseits der *Pochoir*-Technik (assoziiert mit Luxus und kunstgewerblichem Geschick) zugeschrieben wurden. Vergleichbar mit den begrenzten Auflagen der schablonenkolorierten Modezeitschriften sollte die Schablonenkolorierung eines Films dessen Status und Wert erhöhen. Schablonenkolorierte Filme der Firma Pathé wurden ganz in diesem Sinne als luxuriöse Produkte beworben – und damit zugleich als teurere Erzeugnisse als die in Schwarzweiß erhältlichen Versionen derselben Filme.

Anleitungen für die Schablonenkolorierung um 1900 im Vergleich zum Film

Abgesehen von der Wertschätzung der schablonenkolorierten Bilder als Luxusprodukte teilt der Film mit anderen Gebrauchsweisen der *Pochoir*-Technik einige formalästhetische Charakteristika sowie den Rückgriff auf ein ähnliches visuelles Repertoire, das als Kolorierungsvorwand dient – Ornamentierung, Kleidung, Dekor –, wobei sich die formalen und inhaltlichen Elemente häufig gegenseitig bedingen. In formaler Hinsicht lässt sich beobachten, dass die *Pochoir*-Technik in unterschiedlichen Medien eine hybride Ästhetik der Bilder begünstigt. Kombinationen von Schwarzweiß und Farbe lassen sich etwa in den Modeillustrationen beobachten – so in Iribes schablonenkoloriertem Heft *Les Robes de Paul Poiret* von 1908 (Abb. 73), in zahlreichen Beispielen der Modezeitschrift *Art Goût Beauté* (Abb. 74–75) und schließlich auch im Film (Abb. 76). In all jenen Beispielen resultiert die Kombination von chromatischen und achromatischen Bildpartien in einer Ästhetik, die nicht darauf abzielt, den hybriden Charakter des Bildes zu verbergen, sondern die aus der Hybridität ihre Gestaltungsmöglichkeiten speist. Es ist gerade die Synthese von Schwarzweiß und Farbe, die den Bildern ihre Eigenheit und ästhetische Wirksamkeit gibt.

Zusätzlich zu dieser intermedialen Ähnlichkeit des *pochoir* in Film und Grafik lässt sich das Vorkommen von vergleichbaren schablonenkolorierten Motiven in einem weiteren intermedialen Kontext feststellen: Ornamentale Bilder, Féerien oder Kleider erweisen sich als besonders geeignet für die Schablonenkolorierung im Kino, aber auch in den dekorativen Künsten. So wird in den Texten um 1900 – ganz im Sinne des materialgerechten Gebrauchs der Technik, wie in den oben besprochenen

19 Vgl. O'Brien 2007, der über die größere Wertschätzung des schwarzweißen Films im Vergleich zur französischen Produktion schablonenkolorierter Filme in den USA schreibt.



73 Kombination von Farbe und Schwarzweiß in der Modegrafik, in *Les Robes de Paul Poiret* (1908)



74 Modegrafik in *Art Goût Beauté* (1922)



75 Modegrafik in *Art Goût Beauté* (1923)



76 COULEURS. MODE.
PRÉSENTATION DE DIFFÉRENTS
MODÈLES DANS UN OVALE.
POCHOIR... (F 1920),
Kombination von Farbe
und Schwarzweiß in einer
Moderevue der französischen
Filmproduktionsfirma
Gaumont

ästhetischen Diskursen um den Materialstil – die Eignung des *pochoir* für Ornamentierung und einen flächigen Farbstil allgemein thematisiert.

Diese Art des Denkens, die den ‹materialgerechten› Gebrauch der Technik zu erfassen versucht, ist für die Epoche um 1900 kennzeichnend. Eine Großzahl der akademischen und populären Literatur über die Kunst und das Kunstgewerbe am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist von den normativen Auffassungen über das ‹Wesen› oder dem ‹materialgerechten› Umgang mit einer Kunstgattung oder einer gestalterischen Technik geleitet. Solche Positionen, die sowohl in Bezug auf den Film als auch auf die Schablonenkolorierung beobachtet werden können, basieren auf der Prämisse, dass jede Kunstgattung oder Technik ihr spezifisches gestalterisches Potenzial hat, dass die Erfüllung dieses Potenzials erstrebenswert ist und die Nachahmung anderer Kunstgattungen oder Techniken vermieden werden soll. Zentral für dieses Denken sind das Erfassen des Repertoires von Möglichkeiten und Grenzen eines Ausdrucksmittels sowie die Annahme, dass allein das Befolgen einer Medien-/Technikspezifik zu vollendeten Werken führt.

Die Schablonenkolorierung findet eine solche normative Behandlung in den Anleitungen zum Gebrauch im Bereich des Kunstgewerbes. In einem umfangreichen Band von 1903 über das Kunstgewerbe, *Etude de la Plante. Son application aux industries d'art: Pochoir. Papier peint. Étoffes. Céramique. Marqueterie. Tapis. Ferronnerie. Reliure. Dentelles. Broderies. Vitrail. Mosaique. Bijouterie. Bronze. Orfèvrerie*, befürwortet der französische Künstler und Gestalter Maurice Pillard Verneuil den Einsatz für die Reinheit der kunstgewerblichen Techniken. Er betont, dass in jeder Industrie mit einem Prozess das Maximum der Effekte erreicht werden sollte, ohne dabei aber andere Prozesse nachzuahmen (vgl. Verneuil 1903, 35 f.). Mit anderen Worten, hier lässt sich die Festschreibung der in der Epoche verbreiteten Auf-

fassung von ‚Materialtreue‘ und ‚Materialgerechtigkeit‘ erkennen. Exemplarisch für diesen sich durch das Buch ziehenden Gedanken heißt es:

Donc, une des conditions indispensables pour faire œuvre qui vaille en une branche quelconque de l'art décoratif est la connaissance, aussi parfaite que possible, de la technique propre à ouvrir la matière employée et le respect non seulement de cette matière, mais encore du métier qui la mettra en œuvre.
(Ebd., 36f.)

Verneuil widmet der *Pochoir*-Technik ein ganzes Kapitel und schreibt:

[...] l'un des plus pratiques [der dekorativen Mittel], sans contredit, est le pochoir, aussi bien comme simplicité de procédé que comme facilité d'exécution. [...] Il va sans dire que le pochoir n'est utilisé que lorsqu'on doit reproduire un assez grand nombre de fois le même motif [...]. Toutes les fois en un mot où un même motif doit être reproduit un grand nombre de fois sans que l'on veuille recourir à un procédé mécanique.
(Ebd., 99)

An dieser Stelle, wie auch in den weiteren Teilen des Buches, betont Verneuil die Disposition der *Pochoir*-Technik für einfache und sich wiederholende Motive – vor allem für die Ornamentierung (vgl. ebd., auch 120).²⁰ Hier wird die Verschränkung von serieller Produktion mit Ornamentierung deutlich. Betont wird dabei die Notwendigkeit, das Motiv so zu wählen bzw. das Ornament so zu konzipieren, dass eine serielle Durchführung begünstigt wird. Das Motiv müsse besonders für die Reproduktion durch Schablonen gestaltet werden (vgl. ebd., 99), sich vor allem auf den Umriss beziehen, einfach und deutlich sein (vgl. ebd., 101).²¹

Während diese Art der Anweisungen in Verneuils Text von einem ästhetischen Anliegen des Autors zeugen, stehen in anderen Schriften die Verweise auf eine ähnliche Verwendung von Schablonen zusätzlich im Dienste eines Anspruchs auf Standardisierung der seriellen Produktion.²²

20 Verneuil beginnt sein umfangreiches Werk mit einem Lob der Ornamentierung durch pflanzliche Motive, so wie sie im Mittelalter angewandt wurde. Die Prinzipien, die Verneuil bei den Künstlern des Mittelalters zu erkennen glaubt, vermisst er in den zeitgenössischen Praktiken. Die visuelle Ästhetik des frühen Kinos wurde in mancherlei Hinsicht mit der Kunst des Mittelalters verglichen. So argumentiert Noël Burch, dass das frühe Kino auf die Raumideen, so wie sie vor der Renaissance existierten, zurückgreift, namentlich auf die des Mittelalters (vgl. Burch 1990).

21 In ähnlichen weiteren normativen Anleitungen finden sich Anmerkungen über «practical limitations to which the very process [Schablone] and material tied us», nämlich «the necessity for specially drawn ornament, the presence of ties in stencils, and the rendition of all design being devoid of light and shade» (Parsons 1895, 141). Weitere Anleitungen für den Einsatz von Schablonenkolorierung empfehlen zudem die Verwendung einer beschränkten Zahl von Farben (vgl. Desaint 1927).

22 Tendenzen zu einem flachen Farbstil zu Anfang des 20. Jahrhunderts sind bezeichnend für die Versuche, die Qualität(en) der Farbe zu standardisieren. Mit der massen-

In einem vergleichbaren Sinne kritisierte der britische Dekorateur George R. Rigby im Jahr 1900 in seinem Text über die Schablonendekoration den ungeeigneten Gebrauch der gradierten Farbe. Rigbys Kritik gilt sowohl der (falschen) Auslegung der Idee von den Grenzen der Kunst als auch der mangelnden Eignung der gradierten Farbe für eine einheitliche serielle Produktion – denn, so Rigby, nur ein flacher Farbauftrag könne in solch einem Produktionskontext einen Standard gewährleisten:

Still, *artistic variation* does find plenty of scope in this work [Arbeit mit den Schablonen], for unless the craftsman use a solid flat colour, no two impressions of his design will ever be alike; while all kinds of effects producible by change or gradation of colour may be easily obtained. [...] The facility which stencilling offers for gradating tints of the design has been seized upon by the newest school as the most salient characteristic and chiefest value of the art, and the mare has been ridden to death almost. We see in ›art‹ stencils leaves gradated from deepest green to purest white, flowers from purest white to deepest red, and in every object in the design, every characteristic, limitation and possibility of the craft, exhausted; this greed of gradation and colour change combining with the most free and obvious *use* of ›limitations‹ to make the beholder wish nothing had ever been said on the land about Art. [...]

This is what should be done in stenciling. Generally speaking, the best and most decorative effects may be obtained by the use of fairly flat tints, gradation being introduced only when necessary, and only to the extent to which it is necessary. (Rigby 1900b, 207ff.; *Herv. i. O.*)

In Rigbys Text lassen sich zwei wichtige einander entgegenwirkende Tendenzen der Epoche beobachten: eine realistische, die die gradierte Farbe als ›naturtreu‹ bevorzugt, und eine moderne dekorative, die einen abstrakten, flachen und nicht gradierten Stil der Farbfläche propagiert. Dabei gehen, wie Rigby deutlich macht, beide Tendenzen von derselben Idee des Wesens der Kunst aus, kommen jedoch zu einem anderen Ergebnis, was dieses Wesen ausmacht. Diese Teilung der Ansichten findet man auch jenseits des Kontextes, den Rigby anspricht, etwa in Frankreich um 1900 und in Großbritannien während der 1910er-Jahre. So gehört Verneuil mit seinem Anliegen des materialgerechten Gebrauchs von dekorativen Techniken der Gruppe an, die den flachen Farbauftrag als ›richtigen‹ Gebrauch der

haften Verbreitung industrieller Farbstoffe ab dem 19. Jahrhundert etablierten sich die Farbmusterbücher als breit eingesetzte Mittel der Werbung. In diesen wurde die Farbe immer flach und homogen aufgetragen, um zu verdeutlichen, wie sie auf einer Fläche erscheint (vgl. Temkin 2008). In dem Sinne lässt sich die Tendenz, die Schablonenkolorierung für einen flachen Einsatz der Farbe zu verwenden, in einem Kontext der Epoche situieren, in welcher sich eine Affinität für die standardisierte Farbe profilierte.



77 Gegenüberstellung von ungradierten (links) und gradierten (rechts) Farben (1912)

Ornamentierungstechniken ansieht. Er warnt in dieser Hinsicht vor dem «Deformieren» der Fläche bei der Ornamentierung durch Vortäuschung von Plastizität: «[Q]u'en aucun cas l'effet de relief, de trompe-l'œil ne se produisse; le résultat serait surtout de déformer cette surface, d'y faire trou ou bosse. Or, nous devons l'ornez mais non la déformer» (Verneuil 1903, 40). James Ward in seiner Einleitung zu *Colour Harmony and Contrast for the Use of Art Students, Designers and Decorators* (1912) schreibt hingegen:

It is infinitely better, where possible in decorative art, to employ colour in such a way as to obtain gradation of tint and shade, but there are instances where the decorator is obliged to use his colour in uniform and flat tints, as in house decoration, and in the block-printing of textiles and paper hangings.

(Ward 1912, 83)

Ward liefert eine vergleichende Abbildung desselben Motivs der Tulpe, das einmal durch einen uniformen, flachen Farbauftrag realisiert wurde und einmal in den gradierten Farben (Abb. 77), und kommt zu dem Fazit:

«It will be seen that the colours in the latter figure are much more lively and interesting than the uniform and bald expression of the same colours in the figure A» (ebd., 82).

Die flächige, uniforme Farbe, die als kühn und gewagt empfunden wird (wie sie Ward in seiner Beobachtung als «bald expression» bezeichnet), ist aber ganz im Sinne eines neuen visuellen Stils der Moderne, der mit der Tradition abrechnet. Auch wenn die *Pochoir*-Technik im traditionellen Sinne verwendet werden konnte, eignete sie sich – wie Aynsley beobachtet – auch und insbesondere für Avantgarde-Designs. In solchen Fällen betonte die Flächigkeit der aufgetragenen Farbe die Eigenschaften des Pigments auf dem Papier und kam somit in den 1920er-Jahren den Interessen der Vertreter von Abstraktion entgegen. Aber ebenfalls schon vor der Avantgarde der 1920er-Jahre identifiziert Tom Gunning die Farben des frühen Films, die die Ansprüche an die subtil gradierten Farben nicht erfüllen, als ein Indiz der Modernität:

The cultural elite declared [...] that two sorts of color existed: the subtle and delicate color under the control of the artist's hand, and irresponsible, too intense color, mass produced by machines. (Gunning 1995, 251)

Color in silent film, then, underscored the modern and popular nature of this new medium, its sensationalism which directly addressed the emotions and the senses of the audience with an intensity other modes of narration and information could hardly equal. But in accomplishing this it showed its kinship with a general revolution in new mechanically reproduced popular art forms. (Ebd., 254)

Unterschiedliche Tendenzen im Zeitgeschmack entwickeln sich von traditionellen hin zu avantgardistischen Konzepten, von den Diskursen über die gradierten Farben zu jenen über den homogenen Farbauftrag – und veranschaulichen somit die Dynamiken der ästhetischen und technischen Übergänge um 1900. Die hybriden Bilder der schablonenkolorierten Filme vereinen in sich die einander zuwiderlaufenden Entwicklungen von Abstraktion und Mimesis, von industrieller und manueller Produktion.

Während der Verzicht auf die Gradierung der Farben im Falle der Schablonenkolorierung für den kunstgewerblichen Bereich als wünschenswert erachtet wurde, weil «prozessgerecht», wurde eine vergleichbare Qualität der *Filmfarben* zum Gegenstand der Kritik. Auch wenn die Filmfarbe keine bedeutende Rolle in den frühen theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Kino einnimmt, scheinen zahlreiche praktische Versuche, Filmfarbe zu erzeugen, von der mimetischen Prämisse,

sich einer visuellen Wirklichkeit anzunähern – also von dem Streben nach «naturtreuen» Farben – geleitet zu sein (vgl. Cherchi Usai 2000, 39). Trotz des Tatbestandes, dass die Farben für den Film transparente Anilinfarben waren und die Schattierung der Körper durch die schwarzweiße Basis des Positivfilms teilweise gewährleistet wurde, wurde das Nichtvorhandensein der Gradierung von Farben bemerkt und kritisiert:

The mechanical stencil work, as well as the so-called natural-color films, have both their admirers: those who like the natural color object to the lack of exactness in gradation of colors in stencil films, while the others say they are satisfied with the stencil system. (Schoenbaum 1914, 22)

Auch in den 1930er-Jahren, als Technicolor bereits gute Ergebnisse geliefert hatte, bleibt die Gradierung der Farben eine der wichtigsten Erwartungen an den Film. Das offenbart ein Artikel in der Monatsschrift *The Motion Picture Projectionist*, interessanterweise mit «Unsatisfactory Color Film» betitelt:

Any colour system that is to have wide popular appeal will have to show a much greater range of coloured gradation than has been evident in some recent offerings. (o. V. 1930, 45)

Wenn man die Standpunkte zur Qualität des Farbauftrags in anderen Bildmedien und im Film miteinander vergleicht – und damit die Tendenz zur Bevorzugung einerseits flächiger Farben in Kunstgewerbe und Grafik und andererseits gradierter Farben im Film –, scheinen die Schablonenkolorierung und der Film für disparate visuelle Effekte geeignet. Jedoch wirkt die Kombinierbarkeit der Schablonenkolorierung mit dem schwarzweißen fotografischen Bild bei bestimmten filmischen Motiven überzeugender, nämlich jenen, die dem Repertoire der dekorativen Künste, wie den ornamentalen Dekors der Féerien oder der Mode, nahe kommen. Gerade in einer Oszillation zwischen einem dekorativen und einem mimetischen, vermeintlich realistischen Bild scheint die Schablonenkolorierung im Film ein besonders wirksames, vom Zeitgeschmack akzeptiertes Zurschaustellen der Farbigkeit zu erlangen.

Plastizität und Flächigkeit in den Diskursen um 1900

Die Gradierung der Farben in der Schablonenkolorierung ist Gegenstand größerer Diskurse über die Raumdarstellung in den angewandten und bildenden Künsten der Periode um 1900. Vergleichbar den Kontroversen zwischen Befürwortern und Gegnern eines flächigen Farbauftrags, finden

sich zahlreiche und ausführliche Diskussionen über die plastische und flächige Modellierung der Bildinhalte, die nicht lediglich die Rolle der Farbe (etwa im Sinne der Gradierung) thematisieren, sondern auch die Funktion anderer gestalterischer Elemente (wie die der Perspektive oder des Bildrahmens). Der Fokus auf die räumlichen Charakteristika der Werke angewandter und bildender Künste rückte in den Mittelpunkt der kunstgeschichtlichen Überlegungen der Jahrhundertwende, wobei nicht zuletzt die Werke von Adolf Hildebrand, Alois Riegl und Heinrich Wölfflin einen enormen Einfluss auf das ästhetische Denken des frühen 20. Jahrhunderts ausüben sollten.²³ Während jene Autoren als Untersuchungsgegenstand historische Kunstepochen und -phänomene wählten, möchte ich dem Transfer ihrer Ideen hin zur Anwendung auf Phänomene der modernen visuellen Kultur, wie etwa der Plakatgrafik, nachgehen. So verschreibt sich in dieser Hinsicht Hans Cornelius in seinem zuerst 1908 erschienenen Buch *Elementargesetze der bildenden Kunst. Grundlagen einer praktischen Ästhetik* Ideen Hildebrands und urteilt auf deren Basis kritisch über «fatale Verirrungen in der modernen Kunst» (Cornelius 1921, 18), die als die Folge der Missachtung der Gesetze der Kunst entstehen, nämlich durch Nichtbefolgung der «elementare[n] Forderung der sichtbaren Gestaltung des Räumlichen» (ebd., 19). Diese Verirrungen zeigen sich für Cornelius ganz deutlich in der modernen Entwicklung des Kunstgewerbes (vgl. ebd., 18), aber auch in der modernen Grafik. So erläutert er:

[...] «übermodellerte», d. h. mit zu starker Modellierung gegebene Formen werden in der Regel ebenso sehr getadelt, wie zu flache Formen innerhalb eines größeren Ganzen. Sehr häufig dagegen wird heute der Fehler begangen, daß nur die Einzelformen modelliert erscheinen, während der umgebende Raum flach wirkt. Diesen Fehler zeigen nicht nur jene in vielen Schulen gebrauchten Vorlagen, [...] sondern auch eine große Zahl von Künstlern gezeichneter Illustrationen. (Ebd., 121)

Deutlich in dieser Kritik ist das zugrundeliegende klassische ästhetische Ideal von Harmonie und Einheitlichkeit der räumlichen Gestaltung der Komposition. Neben der Zurückweisung von «übermodellierten» Formen prangert Cornelius auch die intentionale Flächigkeit einzelner Bildelemente an – ein Merkmal, dessen Umsetzung um 1910 vielfach absichtsvoll im Sinne

23 Antonia Lant schreibt: «In fact, mulling over spatial traits in art – fine and decorative – was at its most intense in this period, constituting crucial groundwork in the emerging discipline of art history. Adolf Hildebrand's *The Problem of Form in Painting and Sculpture* (1893) and Alois Riegl's *Problem of Style* (1893) and subsequent *Late Roman Art Industry* (1901) – foundational texts for Heinrich Wölfflin, Wilhelm Worringer, and Walter Benjamin, among others – sifted and caressed the aesthetic scope of spatial evocation across the ages and media» (1995, 47).

eines modernen Grafikstils praktiziert wurde. Der Anspruch auf harmonische Fügung des Ganzen wird konsequenterweise auch an die Farbe gestellt:

Man kann die Farbe zunächst um ihrer selbst willen, wegen der Freude an der farbigen Pracht der Erscheinung, ferner zu rein dekorativem Zweck, d. h. zur Abhebung von Teilen der Erscheinung sowohl im realen Raum als auch in der malerischen Darstellung benutzen. Diese Art der Verwendung der Farbe hat mit der Klärung des räumlichen Eindrucks nur insofern zu tun, als ev. die farbig abgehobenen Teile der Erscheinung auf Grund anderweitiger Verhältnisse als Raumwerte dienen. Die Farbe ist also hier – abgesehen von jener Freude an Farbenpracht und Teppichwirkung – nur Hilfsmittel, um andere Raumwerte entsprechend hervorzuheben. Daß sie dabei nicht unmotiviert und störend angewendet werden darf – also z. B. nicht so, daß mitten in einer Schwarz-Weißdarstellung plötzlich irgend ein Fleck (etwa eine Krawatte oder ein Hutband) farbig angebracht wird – versteht sich von selbst.

(Ebd., 188f.)

Die Selbstverständlichkeit, mit der hier ‹unmotiviert›, ‹störende› oder ‹plötzliche› Farbe verurteilt wird – wie sie übrigens im frühen Kino ganz prominent und genau in dem kritisierten Sinne benutzt wird –, ist indes um 1910 keine allgemein geteilte Position. Ganz im Gegenteil: Solche Bemerkungen stehen im starken Kontrast nicht nur zur zeitgenössischen Praxis, die hier angeprangert wird, sondern auch zum kritischen Beifall, den die neuen visuellen Ideen erhielten. So liest sich Charles Matlack Prices 1913 erschienenes Werk *Posters. A Critical Study of the Development of Poster Design in Continental Europe, England and America* als ein Gegenentwurf zur oben ausgeführten Kritik. Als die vorrangige Richtlinie der Gestaltung guter Plakate betont Price, «that a sensation of surprise, a mental shock, must be produced even at the risk of violent chromatic discords» (ebd., 8). Des Weiteren spielt die räumliche Gestaltung des Plakats eine bedeutende Rolle in der Aufmerksamkeitslenkung, vornehmlich wenn die plastischen Qualitäten (etwa die Schattierung oder die Gradierung) und die perspektivischen Qualitäten auf die Flächigkeit hin reduziert werden:

Broadly, one would say, avoid three distances, masses of small letters, or too many letters of any kind, too elaborate a chiaroscuro, too intricate detail, and ill-studied values in shade and shadow. [...] In the first place, the use of more than one distance, or picture-plane, implies perspective, and in many cases, a background. The action in a poster should take place at the front of the stage, preferably as though thrown on a screen.

(Ebd., 5)

Das größte Lob von Price erhält der französische Grafiker Jules Chéret, den er zu einem nachzustrebenden Vorbild kürt. Chérets Plakate zeigen



78 Die Frauenfigur als farbige Trägerfläche der Attraktion in der Plakatkunst um 1890

häufig Frauen als farbige Erscheinungen, als Trägerflächen der Attraktion. Einige bekannte Arbeiten, die er in den 1890er-Jahren anfertigte, waren Zeichnungen von Loïe Fuller in den Folies Bergère (Abb. 78). Darauf lassen sich deutlich die Qualitäten erkennen, die Price lobt: die Konzentration der Gestaltung auf den Vordergrund, das Vermeiden räumlicher Tiefenstaffelung, der Verzicht auf fein ausgearbeitete Details, die bunte Farbigkeit, die augenblicklich Aufmerksamkeit erregt. Diese visuelle Darstellung von Fullers Tanz kommt dem Stil der frühen kolorierten Filme sehr nahe, wie sie hier im ersten Kapitel besprochen wurden. Eine Nähe der intermediären Darstellung von Fuller ergibt sich im Kino und im Plakat daher vornehmlich durch die Gestaltung eines flachen farbigen Bildes, in dem zusätzlich eine Synergie des Ornamentalen mit dem Figürlichen stattfindet. Die Synthese dieser zwei Elemente – die effektive Verflachung einer weiblichen Figur durch perspektivische Verkürzung und ihre zeitgleiche Ver-Ornamentierung – ist ganz im Sinne des Art nouveau, der sich in dieser Epoche als populärer Stil des Kunstgewerbes etablierte. Nicht zuletzt wird der organische, pflanzlich anmutende ornamentale, tänzerische Aus-

druck von Fuller als sinnbildlich für diesen Stil angesehen und gelobt (vgl. Lista 1995). In dieser Hinsicht zeigt der Film nicht nur eine Nähe zum Plakat, sondern auch zu den Gestaltungsideen der kunstgewerblichen Stile der Epoche (von Art nouveau zu Art déco). Damit dockt das Kino an wirk-same Ausdrucksmittel einer visuellen Massenkultur der Moderne an und prägt sie zeitgleich mit.

Das Thematisieren der Spaltung zwischen Fläche und Tiefe prägt auch, wie Jörg Schweinitz gezeigt hat, die frühen filmtheoretischen Texte zum Kino ab den 1910er-Jahren. Schweinitz betont in seiner Schilderung die Uneinigkeit diverser Positionen, die die frühen filmtheoretischen Texte – wie etwa jene von Vachel Lindsay, Herbert Tannenbaum oder Hugo Münsterberg – ausmachen:

Verteilt sich in der Theorie das Pendeln der Wahrnehmung zwischen gestal-teter Fläche, wie bei Tannenbaum, und tiefenstrukturiertem Raumeindruck, wie bei Lindsay, zunächst noch auf verschiedene Teilnehmer am frühen film-theoretischen Diskurs (die einen sehen vor allem die Fläche, die anderen die Tiefe), so hatte der wahrnehmungspsychologisch geschulte Münsterberg bereits die Kopräsenz beider Aspekte in seine filmästhetische Konzeption integri-ert. (Schweinitz 2016b, 194)

Des Weiteren bildet die Kopräsenz der Wahrnehmung von Fläche und Tiefe auch eines der zentralen Augenmerke von Rudolf Arnheims Kunsttheorie des Films (vgl. ebd.). Während die Gestaltung der Raum- und Flächenqualitäten des Bildes im Film ebenso wie in den bildenden und angewandten Künsten um 1910 auch stark in den theoretischen und praktischen Fokus von Schriften über den Film rückt, soll hier dennoch kein Überblick über diesen (bereits erfassten) Abschnitt der Geschichte der Filmtheorie vorgenommen werden,²⁴ sondern die spezifischen Formen des ästhetischen Phänomens der Fläche und Tiefe in den schablonenkolorierten Filmen (vornehmlich in den *Féerien* und *Moderevuen*) im französischen Kontext näher in den Blick genommen werden. Dabei gilt es die genannten filmischen Manifestationen in einem intermedialen Kontext der angewandten Künste – des Kunstgewerbes, der Grafik und des Designs – zu verorten und in Bezug auf die Farbe zu untersuchen, also einen intermedialen Transfer gestalterischer Ideen und Motive, die einen Flächenstil des Films begünstigen, verstärkt zu betrachten. Denn während applizierte Farbe in den frühen filmtheoretischen Schriften keine Behandlung findet, so ist das Verhältnis von Farbe und Flä-

24 Für eine ausführlichere Darstellung dieses filmtheoriegeschichtlichen Aspekts vgl. Schweinitz (2016a–b und 2018). Schweinitz' Ausführungen sind nicht zuletzt deswegen relevant, da er die Geschichte der Filmtheorie im Kontext der kunstgeschichtlichen Diskurse verortet.

che in den Texten zum Kunstgewerbe ein bedeutender Diskussionspunkt. Für Noël Burch hat die Kamera (im Gegensatz zu den Apparatus-Theorien von Jean-Louis Comolli, der die Erschaffung der klassischen Perspektive als in den Kameraapparat eingeschrieben erachtet; vgl. 1986; 2003) eine Disposition, den Raum eher den mittelalterlichen Darstellungen, japanischen Bildern oder den Epinal-Bildern ähnlich zu produzieren.²⁵ Vornehmlich versteht Burch die Filme im Zeitraum zwischen 1906 und dem Ersten Weltkrieg als besonders gespalten in der Repräsentation der Fläche und des Volumens (vgl. 1990, 163). Die Farbe in den kolorierten Filmen sieht er dabei als zur Ambivalenz des Raum- und Flächeneindrucks beitragend an:

The role of colour should also be evoked. This was initially an ambiguous one where the representation of spaces and volumes is concerned. In France, in particular, colour played an important part in Méliès's films and in Pathé's trick films and *féeries*. In the earliest years this was primarily to make the characters stand out against a monochrome background by tinting²⁶ them in bright colours, i. e., to counteract the flattening effect resulting from uniform lighting, camera placement, etc. However, the irregularities initially inherent in hand tinting, and then in hand-cut stencils tended rather to emphasise the surface effect (Dufy-like flat tints), while successfully making the picture more legible and endowing it with great plastic charm. (Ebd., 171)

Wie Burch identifizieren auch Autoren wie Eric de Kuyper und Philippe Dubois rückschauend eine solche Ambivalenz zwischen Flächigkeit und Plastizität im kolorierten frühen Film. So rücken sie etwa die kolorierten Bilder des frühen Kinos in die Nähe der mittelalterlichen Darstellungen oder der Epinal-Bilder – einer Form der populären Grafik, die häufig volkstümliche Stoffe zeigte (wie etwa Legenden) und in einer beschränkten Farbpalette ausgeführt wurde (am häufigsten in den Grundfarben). Während die kolorierten Filme in filmhistorischen Untersuchungen bereits in die Nähe anderer Formen kolorierter Bilder gebracht wurden, sind sie dagegen weniger im Kontext des ornamentalen Stils und der Techniken der Epoche betrachtet worden – selbst wenn sie mit diesen auffällige Gemeinsamkeiten aufweisen. Insbesondere ließe sich hier auf einen Typ des dekorativen Bildes verweisen, wie er durch Art nouveau und Art déco popularisiert wurde und bei welchem die räumlichen Dimensionen nicht im Sinne der Perspektive konzipiert sind, sondern eher als ein collagierter Raum erscheinen. Fritz Schmalenbach definiert Jugendstil (das deutsche Äquivalent des

25 Vgl. Burch: «[T]he objective capacity of the cine camera to produce a representation of space [is] closer to that of the middle ages, of Epinal (or classical Japan) than that of the painter Millet» (1990, 164).

26 Burch verwendet den Begriff «hand tinting» für Handkolorierung (vgl. 1990).

Art nouveau) als einen dem Kunstgewerbe eigenen Stil, bei dem die Fläche einen eigenen zweidimensionalen Raum schafft: «Der Raum, in dem die zu behandelnden Dinge und Vorgänge sich vorfinden und abspielen, ist die Fläche, ob sie nun Oberfläche von Leinwänden und Buchblättern oder von Tapeten und Stoffen ist» (Schmalenbach 1981, 1). Und er fügt hinzu: «Die Fläche hat eigene, flächige Körper, sie ist nicht allein Bildebene, welche die Darstellung des Raumes trägt, sondern selber der Raum» (ebd., 4). Schmalenbach bezeichnet bestimmte Techniken als in dieser Hinsicht besonders geeignet für jenen Stil. Er geht in seinen Überlegungen noch darüber hinaus und stellt fest, dass bestimmte Techniken in Gebrauch kamen, um den besonderen Stil des Art nouveau, charakterisiert durch eine spezifische Homogenität der Fläche, zu unterstützen. Eine der Techniken, die Schmalenbach diesbezüglich nennt, ist Schablonenkolorierung:

Sehr bezeichnend für diese Neigung zur farbigen Homogenität der Flächen ist es, daß dem Jugendstil beispielsweise das Gebiet der Radierung verschlossen blieb, während er andererseits eine Reihe Techniken, welche dieser Neigung entgegenkamen, welche ein mosaikartiges, intarsienhaftes Gefüge einheitlicher Flächenkörper hervorbringen, bevorzugt, ja, teilweise überhaupt erst wieder benutzt hat. Zu nennen ist etwa das Batiken [...], die Schablonenmalerei, der breitflächige Künstlerholzschnitt, der als Farbholzschnitt nach japanischer Art zuerst wieder [...] kultiviert wurde [...], die Kunstverglasung [...]. (Ebd., 25)

Wie hinsichtlich des Art nouveau wurde die Schablonenkolorierung dann auch als besonders geeignet für den Stil des Art déco erachtet: «In *pochoir*, blending colors is impossible. Colors are flat and lack weight and depth, suitable for the shadowless, translucent world of fashion. *Pochoir* was ideal for Art Deco» (Unno 2011, 128). Sowohl im Gebrauch für figürliche Motive, vor allem in der Wiedergabe des weiblichen Körpers, als auch in den Praktiken der Ornamentierung tendierte der Gebrauch der Schablonenkolorierung zum Erschaffen eines flachen Oberflächenstils. Dies scheint nicht nur mit den stilistischen Tendenzen der Zeit zusammenzuhängen, sondern auch, wie Schmalenbach betont, mit der Eignung der Technik, diesen Tendenzen zu entsprechen (vgl. ebd. 25).

So wie eingangs Bemühungen gezeigt wurden, die serielle Massenproduktion zu würdigen, lässt sich bei Schmalenbach die Intention erkennen, eine Rechtfertigung des Flächenstils (so wie er diesen für den Jugendstil als wesentlich erklärte) zu formulieren. In seinem Vorhaben wird nicht nur eine enge Verknüpfung von Farbe und Fläche deutlich, sondern insbesondere von Fläche und einem homogenen Farbton: jener Art von Farbe also, die bisher in Opposition zu den gradierten Farbtönen als provokativ

und modern, aber auch als außerordentlich geeignet für die *Pochoir*-Technik beschrieben wurde. Über das Verhältnis zwischen farbiger Homogenität und Flächigkeit schreibt Schmalenbach:

Die Markierung eines ›Stückes‹ Flächenraum als Einheit, seine Abgrenzung vom Grunde als einheitliches ›Stück‹, besteht in seiner farbigen Verschiedenheit vom Grunde und in seiner eigenen farbigen Homogenität. Die ›Homogenität des Tones‹ der Flächenkörper bedeutet ihre undurchdringbare einheitliche ›Festigkeit‹, wenn sie vom Grunde geschlossen sich ›abheben‹, sie bedeutet ebenso, daß sie einheitlich als unbeachteter offener Grund zurücktreten können. [...] Die Homogenität des Tones bedeutet (unter Umständen) Ausschaltung jeder Illusion des dreidimensional-Räumlichen, die Fläche in ihrer Ausdehnung bleibt völlig neutral, allein die Bewegung ihrer Grenze, ihre zweidimensionale Form spricht. Anlässlich Rangstreitigkeiten der Künste ist gesagt worden, die Flächenkunst sei Scheinkunst, Kunst zweiten Grades, denn sie stelle ›wirkliche‹ Form nur dar, sie täusche sie nur vor, während beispielsweise die Formen einer Skulptur ›wirkliche‹ Formen seien, welche die realen Formen nicht täuschend darstellen, sondern wiederholten. Ganz abgesehen von der geringen Stichhaltigkeit solcher Argumente, trifft dieses Urteil nur einen geringen Teil aller Flächenkunst, eben den raumillusionistischen. Die eigentlich flächige Flächenkunst aber, die homogene Flächen formt, verhält sich zu den Flächenstilen, die dreidimensionale Räumlichkeit täuschend darstellen, genau so, wie sich Skulptur zu ihnen verhält. ›Flächenform‹ ist originale, reale Form. (Ebd., 8f.)

Wenn also die Flächigkeit sowohl ein wesentlicher Bestandteil der frühen Filmtheorien ist, aber auch der Diskurse über die angewandten Künste – deren Kolorierungstechnik sich der Film bedient –, so bieten die schablonenkolorierten Filme ein Korpus, das die farbige Flächigkeit als ein hybrides Phänomen in Erscheinung treten lässt. Diese Flächigkeit ist im Film, wie ebenso in den Beispielen der angewandten Künste, im Wesentlichen in den Relationen der sich verflechtenden Ebenen der Figuren zu jenen des Hintergrunds zu beobachten – insbesondere also in der Ästhetik eines farbigen «Flächenraums», wie Schmalenbach letzteren als die Illusion des dreidimensional-Räumlichen ausschaltend definierte.

Figur-Grund-Wechselbeziehung und *Pochoir*-Technik

Eine der Eigenschaften der *Pochoir*-Technik ist, dass sie für die Einfärbung sowohl des Hintergrunds als auch des Motivs benutzt werden kann, d. h. die ausgeschnittene Umrisslinie kann die Muster des Motivs auf zweifache



79 Die Hintergrundfläche konstituiert die Schablone, das Motiv wird eingefärbt



80 Die Motivfläche konstituiert die Schablone, der Hintergrund wird eingefärbt

Weise erschließen: Entweder man schneidet das Motiv in der Schablone so heraus, dass die Fläche des Hintergrunds die Schablone ausmacht, und *innerhalb* der Umrisslinien des Motivs die Farbe aufgetragen wird (Abb. 79); oder umgekehrt, man schneidet die Schablone so aus, dass die Fläche des Motivs die Schablone konstituiert und die Farbe auf den Hintergrund, d. h. *außerhalb* des Motivs aufgetragen wird (Abb. 80). Manche mit Schablonen erzeugte Muster haben daher eine dem Vexierbild ähnliche Qualität, da die Motive (im letztgenannten Fall) nicht mittels einer direkten Ausmalung

des Motivs entstehen, sondern durch die Gestaltung des Hintergrunds. Die Umkehrbarkeit der Wahrnehmung einer Farbfläche als das Motiv oder den Hintergrund ausmachend ist daher dem Tatbestand zu verdanken, dass durch die Gestaltung des Hintergrunds in der Abbildung 80 eigentlich das Motiv hervorgebracht wird. In gewisser Hinsicht erscheint somit das Motiv als begleitend zu dem eigentlich Angemalten. Verneuil präzisiert, wie zwei solche unterschiedliche Weisen von Schablonenmotiven erzeugt werden:

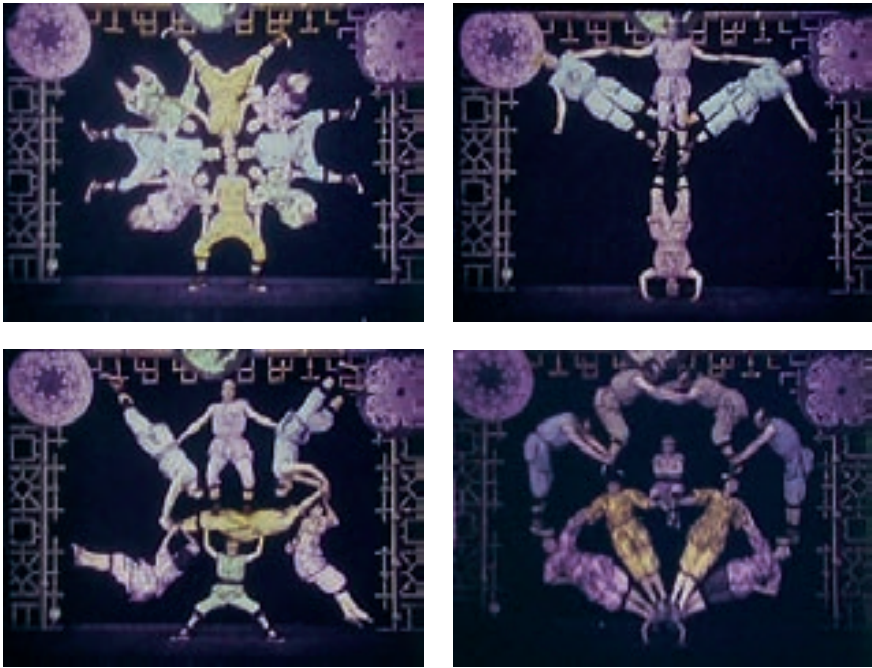
Le caractère de ces deux dessins est différent, et voici pourquoi. Dans la figure 140 [in Verneuil 1903, 100; hier: Abb. 79], c'est le fond qui est réservé. Il doit donc passer partout, entourer et détailler le motif. Dans la figure 141 [in ebd., 101; hier: Abb. 80], c'est au contraire le motif qui est réservé. Toutes les parties de ce motif doivent donc se toucher, se rejoindre afin d'assurer la solidité du pochoir. Nous verrons ensuite que ces deux systèmes peuvent être réunis dans le cas de motifs à plusieurs pochoirs et à trait réservé.

(Verneuil 1903, 106 ff.)

Diese Beschreibung von Verneuil funktioniert sinnbildlich als eine Figur der Verschränkung von Hintergrund und Motiv auf der Fläche als dem zweidimensionalen Raum. Wichtig ist auch die von ihm adressierte Möglichkeit, diese zwei Vorgehensweisen der Schablonenmalerei zu kombinieren, da es so zu einem noch dynamischeren wechselseitigen Verhältnis von angemaltem Motiv mit dem angemalten Hintergrund kommt. Im Film wurde die *Pochoir*-Technik primär für die Kolorierung von Motiven benutzt, auch wenn interessante Gegenbeispiele existieren.

In vielen Beispielen der *Féeries* ist das kolorierte Motiv vor schwarzem Hintergrund platziert. Zum einen erleichtert ein schwarzer Hintergrund die Kolorierung (es ist wesentlich unkomplizierter, konturentreu zu bleiben, wenn der Hintergrund nicht einen über die Umrisslinie reichenden Farbanstrich augenfällig macht). Andererseits hat das Schwarz als Hintergrund auch einen eigenen (nicht-)chromatischen bzw. ästhetischen Wert, indem es zugleich das Motiv klar hervorhebt, es aber auch in die Fläche integriert – ganz im Sinne eines Flächenraums. Es kommt entsprechend zu einer Einbeziehung des Grundes in ein Ganzes, das sich auf der zweidimensionalen Fläche erstreckt. Ornament als Motiv – so wie dies von Verneuil in den bereits genannten Beispielen der *Pochoir*-Technik beschrieben wird – eignet sich insbesondere für eine Zusammenführung des Grundes und des Motivs auf einer planimetrischen Ebene.

KIRIKI, ACROBATES JAPONAIS (Segundo de Chomón, F 1907) bietet ein besonders auffälliges Beispiel des Zum-Ornament-Werdens der kolorierten Figuren vor einem schwarzen Hintergrund. Der Film ist aus der Top-Shot-



81–84 KIRIKI, ACROBATES JAPONAIS (Segundo de Chomón, F 1907), die kolorierten Figuren werden zum Ornament vor schwarzem Hintergrund

Perspektive aufgenommen und zeigt eine Truppe vorgeblich japanischer Akrobaten, die unterschiedliche, der Schwerkraft trotzende Nummern vorführen. Die meisten von ihnen basieren darauf, dass die Artisten aufeinander klettern, sodass das Hauptgewicht auf derjenigen Person lastet, die als einzige auf dem Boden steht und alle anderen sich auf ihr befindenden Personen balancierend in der Luft hält. Die filmische Durchführbarkeit der <unmöglichen> akrobatischen Figuren ist dem Tatbestand zu verdanken, dass die Akteure – aufgrund der Top-Shot-Kameraperspektive – ihr Kunststück realiter auf dem Boden liegend vollführen,²⁷ durch die Rahmung im Bild aber suggeriert wird, der untere Rand des Bildes stelle den Bühnenboden dar. Die <unmögliche> Akrobatik der Truppe geht jedoch nie in das Fantastische über: Wie unwahrscheinlich die Durchführung ihrer Nummern auch erscheint, so wird die Glaubwürdigkeit dadurch gewährleistet, dass die Figuren immer einander halten bzw. in nachvollziehbarer Weise verbunden sind (Abb. 81–84). Es kommt zu einer höchst ornamentalen Bildkomposition, in der die partiell aufgetragene Farbe nicht nur durch den schwarzen Hintergrund hervorgehoben wird, sondern auch Teil einer

27 Vgl. hierzu die Abbildung im zweiten Kapitel, die am Beispiel einer Sirene und einer Unterwasserszene zeigt, wie ähnliche Top Shots auf schwarzem Stoff aufgenommen wurden.

harmonischen, häufig symmetrischen Gestaltung ist. Die ornamentale Komposition der Figuren hat zudem eine Qualität, die man in den Texten über die Schablonenkolorierung als Anspruch an das Ornament findet: Alle Teile des Designs sind miteinander verbunden (vgl. Abb. 80) sodass es keine Lücken zwischen den einzelnen Elementen des Ornaments gibt.²⁸ In den normativen Anleitungen zur *Pochoir*-Technik wird deutlich gemacht, dass ein lückenloses Ornament eine stabile Schablone zum Zweck hat. In KIRIKI sind allerdings in der Kolorierung der Personen mehrere Schablonen zum Einsatz gekommen, und die lückenlose Verbindung der Figuren zu einer ornamentalen Struktur wurde nicht ausschließlich mit einer einzelnen stabilen Schablone geleistet, wie sie ansonsten für monochrome Motive notwendig wäre. Dennoch hat die Verbindung der Figuren weitreichende Implikationen für eine flächige Qualität des Bildes.

So wie die Verbindung aller Teile des Ornaments eine Voraussetzung für die Ornamentierung der Flächen durch die Schablonen war, so wurde diese Qualität der sich berührenden Teile des Bildes um 1900 auch in der Kunstgeschichte thematisiert. Antonia Lant verbindet den flächigen visuellen Stil des frühen Kinos mit den kunstgeschichtlichen Debatten der Epoche, die die Qualitäten des Planaren und des Volumens in den Blick nehmen. In einem Vergleich bringt sie das frühe Kino (vor allem am Beispiel von Méliès) in die Nähe der Diskurse um den ägyptischen Stil in der Kunst, vornehmlich wie dieser von Riegl besprochen wurde. Dabei hebt sie als für das frühe Kino relevant die Beobachtung Riegls hervor, die Flächigkeit des ägyptischen Stils sei unter anderem auch dem Tatbestand zu verdanken, dass sich die Figuren berühren, d. h. auf der Fläche verbunden sind (1995, 51). Lant zeigt zudem eine bedeutende Reichweite des ägyptischen Stils auf, die sich auf die Diskurse und Ideen des späten 19. Jahrhunderts erstreckt, was etwa in Owen Jones' wegweisendem und einflussreichem Werk *The Grammar of Ornament* von 1891 zum Ausdruck kommt.

Hinsichtlich der bisher analysierten Beispiele lässt sich nicht unbedingt von direkten Übernahmen oder Einflüssen der Ideen und Praktiken des *pochoir* auf den Film sprechen; und auch nicht von den Einflüssen des ägyptischen visuellen Stils, wie er von Riegl oder in den Diskursen um die angewandten und bildenden Künste besprochen wurde. Vielmehr hat es in diesem Fall mit den visuellen Tendenzen der Epoche zu tun – von den

28 Verneuil betont in seinem Buch die Notwendigkeit eines lückenlosen Ornaments: «Mais, là est l'important, toutes ces parties réservées devront se tenir l'une à l'autre, sous peine d'une fragilité trop grande qui amènerait la destruction rapide du pochoir, alors que celui-ci n'aurait été que quelquefois seulement employé» (1903, 100). Des Weiteren betont Verneuil hier wiederholt die Bedingungen, die ein solches Design diktiert, nämlich eine einfache und klare Komposition (vgl. ebd., 101). Zur ornamentalen Qualität von KIRIKI, ACROBATES JAPONAIS vgl. auch Echle 2010.



85 LA DANSE DU DIABLE (Gaston Velle, F 1904), Doppelebene der Schablonenmalerei: Sowohl der Filmstreifen als auch das Dekor vor der Kamera werden mit dieser Technik bearbeitet (Foto: Barbara Flückiger, Timeline of Historical Film Colors / Collection Eye Filmmuseum, the Netherlands)

Praktiken des Kunstgewerbes über den Film hin zu den kunstgeschichtlichen Diskursen. So wie man am Beispiel von *KIRIKI, ACROBATES JAPONAIS*, eine die Kunstgattungen übergreifende Ähnlichkeit in der Betonung der Flächigkeit durch eine bestimmte Art von Ornament feststellen kann – vergleichbar dazu, wie diese Charakteristika in den Texten über *Pochoir*-Technik und Kunstgeschichte Erwähnung finden –, so bestehen in anderen schablonenkolorierten Filmen weitere intermediale Vergleichbarkeiten in der Weise, wie die Ideen der Ornamentierung und eines Flächenstils ausgeführt wurden. In *LA DANSE DU DIABLE* (Gaston Velle, F 1904) kommt es

zu einer doppelten Anwendung der *Pochoir*-Technik, vor der Kamera und in der nachträglichen Bearbeitung des Filmmaterials. *LA DANSE DU DIABLE* ist ein kurzer Trickfilm, aufgenommen als Top Shot vor schwarzem Hintergrund, auf dem sich unterschiedliche farbige Motive abwechseln: Frauen, Sterne und ein grüner Teufel, der einen skurrilen Tanz aufführt. Einen Teil der farbigen Motive in diesem schablonenkolorierten Film macht eine ornamentale Dekoration aus, die mit vielen floralen und geometrischen Designs vergleichbar ist, welche im Kunstgewerbe für die Schablonenarbeit konzipiert wurden (Abb. 85). Somit ist das Dekor vor der Kamera wohl vermutlich durch Schablonen geschaffen, und es kommt zu einer Dopplung, wenn das mittels der Schablonen erzeugte Design vor der Kamera als Anlass für die Schablonenkolorierung des Films selbst genommen wird. Auch wenn der Körper des Teufels ein Element der räumlichen Dimension in das Bild bringt, ist der Tiefeneindruck des Bildes durch den flachen Hintergrund, der sich insbesondere als die Fläche für die Ornamentierung eignet, deutlich verringert. In der Kombination der chromatischen und achromatischen Segmente des Bildes übernehmen die schwarzen Partien die Funktion der Schablonenstege. So gesehen ähneln das Dekor und die Gestaltung von *LA DANSE DU DIABLE* dem ersten hier besprochenen *Pochoir*-Beispiel von Verneuil (vgl. Abb. 79), in dem der Hintergrund eine stabile Schablone ergibt und die zu kolorierenden Motive ausgeschnittene Flächen sind.

Rahmungen in den Figur-Ornament-Kompositionen

Die Verflechtung von Motiv und Grund wird des Weiteren in der Gestaltung des Motivs selbst vorangetrieben – insbesondere, wenn das Motiv bereits eine Kombination von Figur und Ornament darstellt. Eine solche Verbindung von – in erster Linie – weiblicher Figur und Ornament kommt im Art nouveau häufig vor und lässt sich als ein intermediales Phänomen feststellen: von Grafik, Malerei hin zu den Kleidern des Designers Henry van de Velde, welche die Frau zum dekorativen Bestandteil des architektonischen Interieurs werden ließen.

Die *Féeries* des frühen Kinos weisen ebenfalls eine Affinität zur Kombination von in der Regel weiblicher Figur und Ornament auf. Ganz häufig bietet das Ornament die Rahmung für die Figur, die sich vor einem schwarzen Hintergrund befindet. In dieser Hinsicht liefert im Film die bereits in anderen visuellen Medien etablierte Gestaltung einen medienspezifischen Anlass für die filmischen Tricks. Die ornamentale Rahmung gewährleistet nämlich in den meisten Fällen eine geschickt abgegrenzte Fläche für die Einbelichtung. Die Rahmung innerhalb der Rahmung, das Bild im Bild,

dient in den meisten Fällen einer fantastischen Belebung der einbelichteten Inhalte durch die filmischen Tricks. Somit findet im Film eine Integration der Figur mit der Fläche auf zwei Ebenen statt: Einerseits wird die Figur mit dem Ornament kompositorisch so konzipiert, dass diese zwei Ebenen – die figurative und die ornamentale – miteinander verflochten sind. Andererseits wird bei der Einbelichtung eines Bildes-im-Bild die Verflechtung oder die Nivellierung der dreidimensionalen Distinktionen gesteigert, wenn das Motiv zusätzlich mit dem schwarzen Hintergrund verschmilzt.

LA FÉE AUX FLEURS (Gaston Velle, F 1905) verbindet Ornament und Figur auf eine Weise, wie dies in der Epoche ganz üblich ist: Eine Frau und eine pflanzliche Ornamentierung (vornehmlich Blumen) werden in einem planaren Stil auf der Fläche miteinander verknüpft (vgl. Schmalenbach 1981, 8f.). Am deutlichsten kann eine Beziehung auf der Fläche hergestellt werden, indem eine ornamentale Rahmung in das Bild eingesetzt wird, in welcher eine (meist) weibliche Figur eingebettet ist. Auffällig in LA FÉE AUX FLEURS ist der Einsatz einer unterschiedlichen diegetischen oder räumlichen Qualität dieser Rahmung. Zu Anfang des Films wird ein Fenster mit geschlossenen Läden gezeigt, das in der Bildmitte positioniert ist (Abb. 86). Diese symmetrische Komposition des Bildes wird in den folgenden Einstellungen durchgehend aufrechterhalten. Die Fensterläden werden von einer Frau, der Blumenfee, geöffnet, und damit wird suggeriert, dass die Fee und die Rahmung (das Fenster) denselben physischen Raum besetzen. Im Verlauf des Films löst sich aber die eindeutige Verknüpfung von Figur und Raum auf. Die Rahmung des Fensters wechselt zu einer ornamentalen, bunt kolorierten Rahmung aus Blumen (Abb. 87). Der schwarze Bildhintergrund, vor dem die weibliche Figur und wechselnde Rahmungen positioniert sind, begünstigt die Beibehaltung der zentralsymmetrischen Bildkomposition auch nach dem überblendeten Dekorwechsel. Die räumliche Beziehung der Frau zu der aus den titelgebenden Blumen bestehenden ornamentalen Rahmung ist wesentlich ambivalenter als diejenige zu dem Fenster. Das Verhältnis der Figur und der ornamentalen Rahmung aus Blumen scheint einen betonten Wechsel hin zu der Beziehung der Bildelemente auf der Fläche statt in der räumlichen Tiefe voranzutreiben. Als sich die Frau selbst gegen Ende des Films zuerst in einen Blumenstrauß und dann in eine rot kolorierte Blume, ein Stiefmütterchen, verwandelt, scheint der Vollzug zum Flächenraum komplett abgeschlossen zu sein: Die unterschiedlichen Größenverhältnisse der Blumen verdeutlichen ihre ornamentale Funktion, denn sie bilden eine Anordnung auf einer zu dekorierenden Fläche statt in einem zentralperspektivischen Raum (Abb. 88–89). Zuletzt sieht man ihren Kopf noch einmal durch die Doppelbelichtung inmitten der Blüte positioniert (Abb. 90).



86–89 LA FÉE AUX FLEURS (Gaston Velle, F 1906), figurative und ornamentale Ebenen werden miteinander verflochten

90 LA FÉE AUX FLEURS (1906), der Kopf der Frau als Bestandteil eines ornamentalen Ganzen

In diesen Metamorphosen, die einen Verlauf der anfänglichen Figürlichkeit hin zu dem zum Ornament gewordenen Bild zeigen, wird die Affinität zum Verhandeln des Flächenstatus des kolorierten Bildes im Kino deutlich: indem sie sich nämlich als eine Affinität zum Ornament-Werden der Fläche manifestiert.

In seinem schablonenkolorierten Band *Études & Idées de décoration moderne. Fleurs stylisées, ornementation figures, etc.* bietet Claudius Denis einige Beispiele, die an die Verbindung von Frau und Ornament in LA FÉE AUX FLEURS erinnern. Er weist im kurzen Einführungstext darauf hin, dass «La Nature Florale» eine der größten Inspirationen für die



91-92 *Études & Idées de décoration moderne* (ca. 1920), Beispiele der in das Bild integrierten ornamentalen Rahmungen im Kunstgewerbe zu Beginn des 20. Jahrhunderts (Courtesy of Princeton University Library)



93–94 *Études & Idées de décoration moderne* (ca. 1920), Beispiele der in das Bild integrierten ornamentalen Rahmungen im Kunstgewerbe zu Beginn des 20. Jahrhunderts (Courtesy of Princeton University Library)



95 Beispiel einer ornamentalen Rahmung in *Etude de la Plante* (1903)

dekorativen Künste sei. Das Inhaltsverzeichnis der Abbildungen des Bandes enthält einige Titel, die eine Verbindung zwischen den floralen Motiven und dem Fantastischen bzw. den Féeries herstellen: etwa «Féerie de Chrysanthèmes» oder «Fleurs chimériques» (trägerische Blumen). Des Weiteren lassen sich Übereinstimmungen zwischen den Abbildungen aus Denis' Band und den Bildkompositionen der filmischen Féeries feststellen, etwa von *LES CHRYSANTHÈMES* (Segundo de Chomón, F 1907) oder *LA FÉE AUX FLEURS*. Alle zeigen eine von der Taille aufwärts sichtbare weibliche Gestalt, deren Gesicht ein Element plastischer Qualität in das Bild bringt, während sie von flächigen floralen Motiven gerahmt ist. Somit kommt es in Bezug auf Räumlichkeit und Plastizität zu einer hybriden Qualität des Bildes (was, begründet mit der uneinheitlichen Perspektive und widersprüchlichen Raumverhältnissen, von Cornelius kritisiert wurde). Beispiele im Band von Denis zeigen etwa den Kopf einer Frau, der als Bestandteil eines ornamentalen Ganzen erscheint (Abb. 91–93), und erinnern mithin an die Transformation der Frau zur Blume in *LA FÉE AUX FLEURS*. Darüber hinaus finden sich bei Denis Beispiele einer ornamentalen Rahmung an sich, ohne weitere figürliche Elemente (Abb. 94), was von der Prominenz der Gestaltung solcher floralen ornamentalen Rahmungen in der Epoche zeugt – Ähnliches kommt auch bei Verneuil vor (Abb. 95).

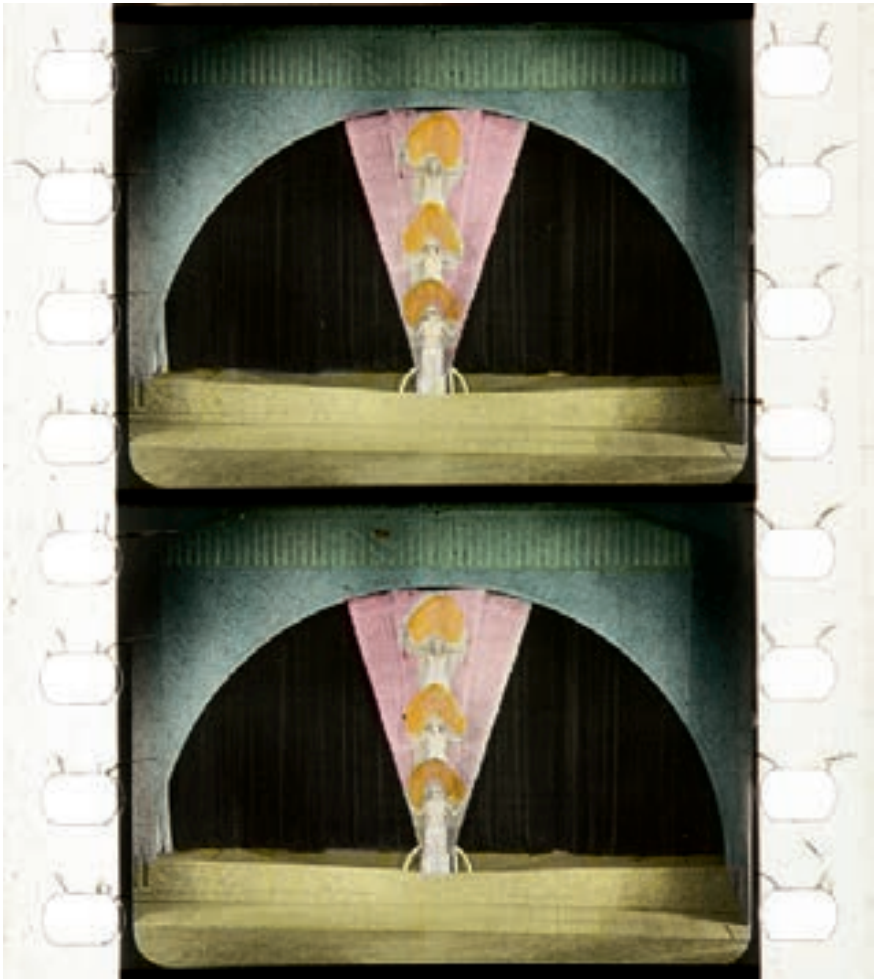


96–97 LES TULIPES (Segundo de Chomón, F 1907), Rahmung innerhalb der Rahmung als Anlass für die Ornamentierung des Bildes

Schließlich lässt sich bereits im Inhaltsverzeichnis von Denis' Band ein deutlicher Bezug zu bestimmten Formen von Flächenträgern beobachten, auf die sich diese Art der Dekoration bezieht. «*Panneau décoratif*», «*Écran devant de feu, Iris*», «*Roses de Noël, Geais et Peuplier, encadrement*» (Denis 192?, o. S.; alle Herv. J. R.) bezeichnen alle eine leinwandartige Fläche und enthalten häufig eine abgegrenzte dekorative Fläche innerhalb des Hauptbildes. Das Kino schließt in dieser Hinsicht nicht nur an die angewandten Künste und deren Affinität zu einem dekorativen, floralen Bild an, sondern integriert in einem ähnlichen Sinne wie das Kunstgewerbe auch weitere Träger innerhalb der eigentlichen Bildrahmung. Diese eingebetteten Flächen funktionieren wie ein «*panneau décoratif*», «*écran*», «*encadrement*» im Bild und sind nicht zuletzt Ornamentierungsanlässe innerhalb eines Gesamtbildes der Hauptrahmung.

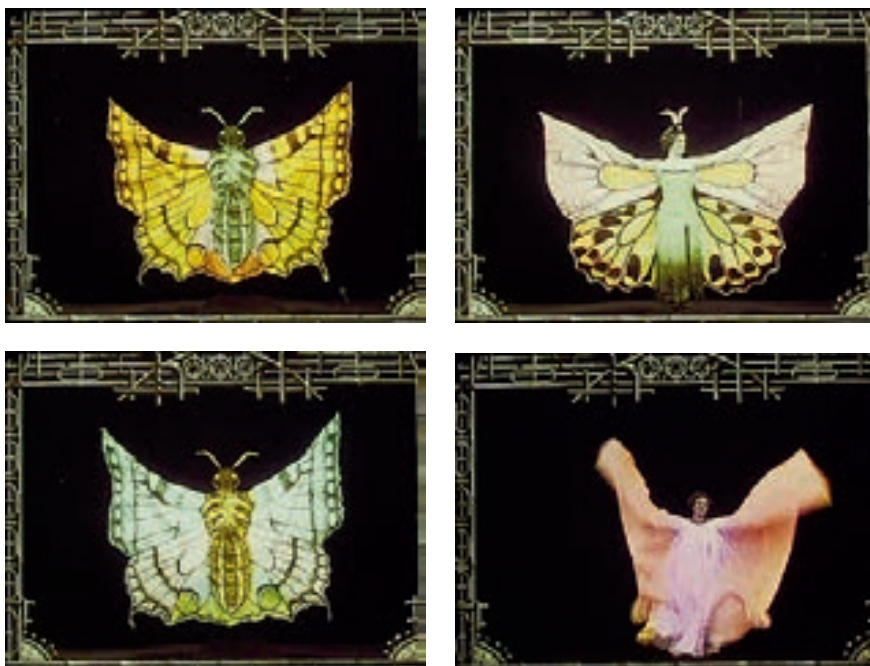
Segundo de Chomóns Filme LES TULIPES (F 1907), LES PAPILLONS JAPONAIS (F 1908) und LES ŒUFS DE PÂQUES (F 1907) bieten weitere Beispiele ornamentaler kolorierter Rahmungen im Bild. Wie in LA FÉE AUX FLEURS (und zudem in LES PAPILLONS JAPONAIS und in LES ŒUFS DE PÂQUES) schließt die Rahmung in LES TULIPES einen schwarzen Hintergrund ein, der die Fläche für einbelichtete Inhalte schafft. Exemplarisch erscheint in LES TULIPES innerhalb der Rahmung ein Girlandenmuster aus Blumen, in das eine weibliche Figur einbelichtet wird (Abb. 96–97). Im Film kommt eine weitere Rahmung innerhalb der Rahmung vor, nämlich ein Fächer, der als Anlass für eine Ornamentierung durch weibliche Figuren dient.²⁹ Und auch 1927 noch fasziniert der Fächer in diesem Sinne als Fläche im Bild, die der Vorführung dekorativer farbiger Inhalte dient, so etwa im schablonenkolorierten DE MOOISTE WAAIERS TER WERELD (anonym, F 1927) (Abb. 98).

29 Dies ist ein häufig vorkommendes Motiv im frühen Kino, vgl. hierzu Daniel Wiegand 2016a, 105 ff. und 2016b, 225 ff. Für die Grafik vgl. John Grand-Carteret 1896.



98 DE MOOISTE WAAIERS TER WERELD (F 1927), Fächer als Fläche im Bild für eine Vorführung dekorativer Inhalte (Foto: Olivia Kristina Stutz, Timeline of Historical Film Colors / Collection Eye Filmmuseum, the Netherlands)

Auch in *LES PAPILLONS JAPONAIS* findet sich eine ornamentale Rahmung innerhalb des Bildes. Vor einem Dekor werden zu Beginn mehrere Tricknummern von Personen in japanischen Kostümen aufgeführt. Gefolgt werden sie von Tänzerinnen, die Papierschirme halten. Die identischen, runden Formen der Schirme dienen als Flächengrund für Farbe, zugleich führen sie ein sich wiederholendes und einfaches geometrisches Motiv ein, das insbesondere dank der Kolorierung eine ornamentale Qualität erlangt. In einer späteren Szene wird eine Form der Fläche innerhalb der Hauptbildes, ein écran eingeführt, nämlich eine schwarze Tafel,



99–102 LES PAPILLONS JAPONAIS (Segundo de Chomón, F 1908), Schmetterlinge und Tänzerinnen als Farbflächen in ornamentaler Rahmung

auf die die Akteure Blätter und eine Raupe zeichnen. Diese Fläche innerhalb des Hauptbildes wird durch einen Schnitt zum Hauptbild ohne die Markierung der eingebetteten Rahmung. Es wird suggeriert, dass es sich um eine Großaufnahme der schwarzen Tafel handelt, auf der nun die – ursprünglich gezeichnete – Raupe zum Leben erwacht und sich in einen Schmetterling verwandelt. Das Dekorative wird vor allem von den sich abwechselnden Farben auf den Flügeln des Schmetterlings getragen, der sich im Anschluss in eine Butterfly- und danach in eine Serpentinentänzerin verwandelt, wie sie aus den ersten Serpentinanzfilmen bekannt ist (Abb. 99–102). Somit wird in diesem kurzen Film auf das kinematografische Sinnbild des Motivs, welches zur Trägerfläche wird, zurückgegriffen. Zugleich wird hier das visuelle Repertoire des Kunstgewerbes der Epoche herangezogen, nämlich die Vorliebe für das Exotische, wie sie sich etwa im Japonismus manifestiert. Rosalind Galt schreibt über die Beliebtheit von japanischen Motiven in der Epoche: «Chinoiserie and japonisme underwent a resurgence in late-nineteenth-century Europe, greatly influencing impressionism and art nouveau» (Galt 2011, 105).

LES ŒUFS DE PÂQUES arbeitet ebenfalls mit unterschiedlichen Rahmungen im Bild. Der Film führt eine symmetrische ornamentale Rahmung



103–104 LES ŒUFS DE PÂQUES (Segundo de Chomón, F 1907), unterschiedliche Rahmungen im Bild und eine Ornamentierung auf der temporalen Ebene

ein, vor der mittig im Bild eine weibliche Figur in der Totale platziert ist. Die Frau tritt näher an die Kamera heran, bis sie halbnah zu sehen ist. Vor ihr befindet sich ein Gestell, auf dem sie überdimensionierte Ostereier präsentiert, dahinter eine rechteckige Rahmung mit schwarzem Hintergrund. Die Frau öffnet ein Ei nach dem anderen in zwei Hälften. In den ersten Eiern erscheinen Tänzerinnen (Abb. 103), in einer späteren Szene entsteigen den Ostereiern Frauengruppen, die alle mittels Doppelbelichtung vor der rechteckigen Rahmung in reduzierter Körpergröße einbelichtet wurden (Abb. 104). Die Sequenzialität des Erscheinens der Tänzerinnen erschafft eine Serie ähnlicher Motive, die eine Ornamentierung auf der temporalen Ebene unterstützen.

Das Collagenhafte der Räumlichkeit, wie es in LES ŒUFS DE PÂQUES vorkommt, findet auch zahlreiche Beispiele im Kunstgewerbe, etwa in *Ideas & Studies in Stencilling & Decorating* (Desaint 1927), das Mustertafeln für Schablonenkolorierung enthält, die collagierte Anordnungen und somit unterschiedliche räumliche Maßstäbe kombinieren (Abb. 105–106). Gunnings Beschreibung vergleichbarer Kompositionen im frühen Kino hebt den Sonderstatus der Fläche in Bezug auf die spätere kommerzielle Filmproduktion hervor und rückt das frühe Kino in die Nähe der Avantgarde-Praktiken des späteren 20. Jahrhunderts (vgl. 1983). Seine Beschreibungen des frühen Kinobildes, die sich ebenso auf die oben erwähnten Beispiele des Kunstgewerbes beziehen ließen, bringen implizit die Fragen der genealogischen Nähe zu anderen Bildmedien mit sich. Gunning beschreibt die Bildflächen in frühen Filmen, die durch Mehrfachbelichtung kreiert wurden, als einen ambivalenten Bereich von häufig widersprüchlicher Orientierung: «In these films a conflict in scale further creates the impression of a collage-like space within which contradictory spatial images have been united» (Gunning 1983, 358). Es ist eine Beobachtung, die gleichermaßen für die Beschreibungen des Flächenstils im Art nouveau



105–106 *Ideas & Studies in Stencilling & Decorating* (1927), collagenhafte Räumlichkeit auf Mustertafeln für Schablonenkolorierung

geltend gemacht werden könnte. Wenn ein ähnliches visuelles Repertoire auch im späteren Kino vorzufinden ist, stellt sich die Frage nach den intermedialen Bezügen einer collagierten Räumlichkeit des filmischen Bildes. Die ovale Rahmung der Ostereier in *LES ŒUFS DE PÂQUES* greift zwar den in den 1920er-Jahren verwendeten ovalen Formen der Pathé- und Gaumont-Moderevuen vor, in gewissem Sinn hallt somit in den Revuen der 1920er-Jahre noch dieses Erbe des frühen Kinos nach. Doch während die ovalen Formen in den Moderevuen der 1920er-Jahre späte Filmbeispiele von sowohl Schablonenkolorierung als auch einem collagierten Bild repräsentieren – beides Gestaltungstechniken, die hauptsächlich im Kino der Vorkriegszeit benutzt wurden und von denen sich das Kino der 1920er-Jahre bereits größtenteils verabschiedet hatte –, wird eine vergleichbare Stilistik zeitgleich aber noch in der Grafik der 1920er-Jahre praktiziert. Die Ästhetik des kolorierten, collagierten Bildes der Epoche lässt sich daher in ihrer Gänze erst in einem intermedialen Kontext erfassen.

Räumliche Spannung: Das Verhältnis der Bildbewegung zur Bildrahmung

Während eine zweifache Rahmung im Kinobild in den besprochenen Beispielen den Flächenraum meistens unterstützt, wirkt ein Defilee des Bildes in Bezug auf die Rahmung häufig gegen diesen Flächenraum – d. h. eine dezentrierte Bewegung zum Off des Bildes, die den Rahmen als solchen markiert, verweist in der Regel auf ein Jenseits des Rahmens und somit auf ein Jenseits der Fläche. Es ließen sich in dieser Hinsicht zwei generelle Formen von eingebetteten Rahmungen im Kinobild unterscheiden: solche mit einer zentrierten und solche mit einer dezentrierten Bildkomposition, so wie Richard deCordova diese Unterscheidung ausgearbeitet hat. Er argumentiert am Beispiel des frühen Kinos, dass das kinematografische Bild sowohl innerhalb des zentrierten Raums der Zentralperspektive als auch gegen diesen Raum wirke:

Thus, the frame is a <reflex> of the centered, composed space of Renaissance perspective. The filmic representation of movement worked both within this centered space (necessitated by the photographic base of the apparatus) and against it, discomposing the fixed composition of objects within the fixity of the frame. (deCordova 1990, 79)

Wie deCordova dies am Beispiel von Lumière-Filmen ausführt, wurde jener Widerspruch im frühen Kino entsprechend kaschiert, indem die Bewegung innerhalb des zentrierten Raums (wie dieser für das frühe Kino spezifisch

ist) limitiert wurde. Eine andere Praktik hingegen bestand in der Betonung der Bewegung als Bewegung von *discomposition*. In diesem Fall gilt:

[T]he frame is the nexus of contradiction through which this discomposition proceeds, permitting both a centered space and the possibility of movement «against» that space. [...] It is in this way that the syntagmatic «unrolling» of the film is subsumed into a play of appearance and disappearance, a play doubling the appearance and disappearance of the film on the screen.

(*Ebd.*, 79)

Der Verweis deCordovas auf einen reflexiven Moment des Kinos, der im Defilee des Bildes enthalten ist, macht den Kontrast zwischen unterschiedlichen Bildinhalten einer eingebetteten Rahmung deutlich: Während die zentrierten Kompositionen in den eingebetteten Rahmungen zusätzlich eine Nähe zu den anderen Bildpraktiken der Epoche aufweisen, verweist der Kinematograf mit den dezentrierten, bewegten Motiven innerhalb der eingebetteten Rahmung auf sich selbst. Es ist im Licht dieser Differenz festzuhalten, dass die noch zu besprechenden Beispiele der zweifachen Rahmung im Kino der 1920er-Jahre kontextualisiert werden können: Sie verweisen mit ihren statischen, zentrierten und collagierten Bildern zum einen auf die kinematografische Tradition, zum anderen aber auch auf die Grafik der Dekade und somit auf die Flächenästhetik des Druckbildes.

Beispielhaft für die Bewegung im Bildraum im Sinne einer *discomposition* nach deCordova werden hier *LE DIRIGEABLE FANTASTIQUE* (Georges Méliès, F 1907) und *VOYAGE SUR JUPITER* (Segundo de Chomón, F 1909) erwähnt. Diese kolorierten Filme enthalten Szenen, in denen der im Bild gerahmte schwarze Hintergrund ostentativ als Fläche für das einbelichtete kolorierte Motiv einbezogen wird. Zusätzlich aber wird diese gerahmte Fläche *als Fläche* bewegt. Während sie zu den Rändern des sie umfassenden Rahmens rollt, wirkt sie durch den Hinweis auf einen Raum jenseits des Rahmens dem Eindruck einer Zentralperspektive entgegen. Das Defilee der rollenden Fläche erscheint somit als eine Reflexion über das Vorbeiziehen des Filmstreifens und stellt die Kohärenz eines einheitlichen Raums in Frage.³⁰

So erinnert in *LE DIRIGEABLE FANTASTIQUE* die zweifache Rahmung an eine Kinoleinwand. Der Film zeigt einen Erfinder, wie er einen Zeppelein konstruiert. Als er in seinem Arbeitszimmer einschläft, wird er im Traum von Feen und Poltergeistern heimgesucht. Diese nehmen sein Zimmer auseinander, sodass eine ganze Wand entfernt wird. Im Bild ist die Wand frontal zur Kamera positioniert. Innerhalb dieser im Bild neu ent-

30 Vgl. auch Pascal Bonitzers Unterscheidung zwischen «off-frame» (materiell) und «off-screen» (fiktional) (1985).



107–108 LE DIRIGEABLE FANTASTIQUE (Georges Méliès, F 1907), Bewegung zum Bildrahmen als Hinweis auf einen Raum jenseits des Rahmens

standenen Rahmung wird ein großer Zeppelin sichtbar. Zuletzt werden auch die noch verbliebenen seitlichen Wände entfernt (vergleichbar mit den Dekors der im zweiten Kapitel besprochenen *Féeries*), sodass der Eindruck entsteht, nicht nur der Zeppelin, sondern auch der Boden des Zimmers bewegten sich. Es sind in der gerahmten Fläche einander entgegenwirkende Bewegungsvektoren zu beobachten: Zum einem rollen die Wolken und der nächtliche Himmel nach links, zum anderen erscheinen in der vorgeblich transparenten Hülle des Zeppelins kolorierte Frauen, die danach nach links bzw. rechts schwebend aus dem Bild verschwinden, was für eine zentrifugale Bewegungsspannung sorgt (Abb. 107–108).³¹

In *VOYAGE SUR JUPITER* erscheint eine vergleichbar bewegte Fläche auf den Seiten eines Buches, um das sich in einem mittelalterlich anmutenden Astronomiekabinett mehrere Weise versammeln. Das Bild, das im Buch auftaucht, rollt zunächst von unten nach oben und dann in der Gegenrichtung (Abb. 109). Dieses Motiv des rollenden Bildes wird in *VOYAGE SUR JUPITER* später wieder in der Traumsequenz des Königs (allerdings ohne zusätzliche Rahmung) aufgenommen.

Diese Art der Bewegung zum Off des Bildes oder das Vorhandensein eines beweglichen Rahmens, die für eine Bewegung der *discomposition* nach deCordova sorgen, unterscheiden sich vom Einsatz der Rahmung in *LA FÉE AUX FLEURS*, *LES TULIPES*, *LES PAPILLONS JAPONAIS* oder *LES ŒUFS DE PÂQUES*, in denen die Grenzen des Rahmens nicht überschritten werden und das Geschehen immer zentriert aufrechterhalten bleibt; oder aber auch von jener in *L'ÉCRIN DU RAJAH* (Gaston Velle, F 1906), in dem die eingebettete Bildfläche zwar ebenfalls rollt, das Motiv aber unverändert im Zentrum verweilt und durch die Bewegung keine neuen Inhalte in das Bild kommen.

31 Ein ähnliches Beispiel findet sich auch in *LES QUATRE CENTS FARCES DU DIABLE* (Georges Méliès, F 1906).



109 VOYAGE SUR JUPITER
(Segundo de Chomón,
F 1909), bewegliche Fläche
als Bild im Bild

Eine vergleichbare Verletzung der Gesetzmäßigkeit des Rahmens, eine Dezentrierung des Bildgeschehens, wie sie in *LE DIRIGEABLE FANTASTIQUE* und *VOYAGE SUR JUPITER* vorkommt, findet eine normative Kritik im Bereich der Grafik und des Kunstgewerbes um 1900:

Wie zu dem früher erwähnten Fehler der mehrfachen Perspektive, so gibt auch zu Verirrungen dieser Art das blinde Kopieren der natürlichen Erscheinung häufig Anlaß. Wege, Flüsse, Eisenbahnschienen, Mauern, die in der Richtung auf den Beschauer bis in den Vordergrund laufen und so durch die Bildfläche gleichsam abgeschnitten werden, – ebenso aber auch alle direkt im Vordergrunde auf den Beschauer zukommenden Pferde, Fußballspieler, Automobile usw., wie sie die modernen Plakate täglich zeigen, erstrecken sich regelmäßig in ihrer Wirkung über die Grenzen des Bildraumes nach vorn und fallen daher aus dem Bilde heraus. Auch wenn Anordnungen der eben gerügten Art vermieden werden, kann es bei Gegenständen im Vordergrund des Bildes vorkommen, daß sich Teile derselben aus dem Bilde hervordrängen und die Erkenntnis der Vorderfläche verhindern. Bei Darstellungen, die den Boden im Vordergrund nicht zeigen, lassen sich solche Wirkungen oft einfach dadurch verbessern, daß man am unteren Rande des Bildes eine Architektur oder eine einfache Leiste vorlegt, die die Vorderfläche zeigt.

(Cornelius 1921, 99)

Das Verletzen der Grenzen des Bildraumes erweist sich somit als ein modernes ästhetisches Phänomen, das in einem Spannungsverhältnis mit der traditionellen Zentrierung der Komposition steht. Es handelt sich hier auch um einen Kontrast zwischen Statik und Dynamik, zwischen einem Festhalten des fruchtbarsten Augenblicks (im Sinne von Lessings *Laokoon*), das die klassische Ästhetik und ihre Aufnahme in die Diskurse

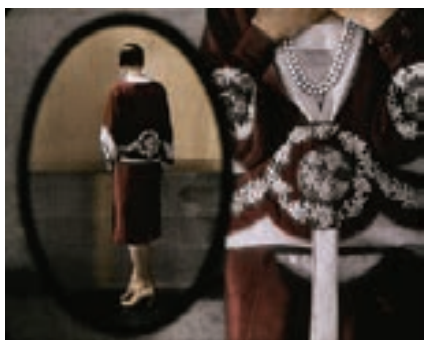
der angewandten Künste prägte, und dem ästhetischen Gegenpart dieser Tradition – der Augenblicklichkeit, dem Fragment, der Unbeständigkeit, die die Moderne mit der Schnappschussfotografie und dem Kino verkörpert. Es ist daher aufschlussreich, auf die «Wirkung über die Grenzen des Bildraumes» einer Komposition innerhalb einer eingebetteten Rahmung hinzuweisen und diese kontrastiv auf jene Beispiele anzuwenden, in denen die Bildkomposition zentripetal angelegt ist; oder aber auch die zweifache Rahmung im Kino als eine spannungsvolle Verbindung von diesen beiden Tendenzen (dezentrierten und zentrierten Kompositionen) zu erkennen.

Während die zuvor genannten Einstellungen in *VOYAGE SUR JUPITER* einen Off-Screen evozieren und eine *discomposition* vorantreiben, dienen andere Formen von Rahmung in diesem Film einer Zentrierung des Raums, nämlich dann, wenn die Rahmung durch eine Vignette eingeführt wird. Als einer von den drei Weisen in *VOYAGE SUR JUPITER* durch das Teleskop schaut, ist der Ausschnitt, der den gelb kolorierten Mond zeigt, durch eine Irismaske markiert. Diese Einstellung zeigt ein männliches Gesicht, das mithilfe einer gleichmäßigen gelben Kolorierung in einem kreisförmigen Ausschnitt zum runden Himmelskörper gemacht wurde. Die gelbe Kolorierung und die Rahmung verschränken sich zu einem vereinheitlichenden Eindruck, der von den Vektoren bestimmt ist, die zum Zentrum des Bildes gravitieren. Ähnliches geschieht mit dem zweiten Einsatz einer kreisrunden Rahmung in *VOYAGE SUR JUPITER* (wie bereits im zweiten Kapitel erwähnt), wenn der König durch die Atmosphäre des Jupiter fliegt (vgl. Abb. 65). Diese zentrierten Bildkompositionen ließen sich als Gegenbeispiele zur «Verletzung» des Rahmens durch das Defilee der Bildfläche ansehen. In jenem Sinne beschreibt Burch die Qualität der Vignette im frühen Kino folgendermaßen:

[T]he vignette fulfilled a double, perhaps a triple role. While toning down the «hard sharp edges», it also drew the eye away from the form and limits of the frame, it ensured one more centering effect, tending to conceal the fact that the cinematic picture results from a discontinuity and a choice. (Burch 1990, 179)

So wie die Einstellungen in *VOYAGE SUR JUPITER* das Bildzentrum kompositorisch effektiv hervorheben, so ließe sich dieses Phänomen auch in den Moderevuen der 1920er-Jahre von Gaumont und Pathé³² feststellen, die mit ovalen Rahmungen arbeiten (Abb. 110, 113–116). In diesen späteren Beispielen fällt weiterhin die Collagierung auf, die das Oval mit anderen

32 Für weitere Angaben über die hier besprochenen Gaumont-Pathé-Moderevuen, die anonym und ohne genauen Titel vorliegen, vgl. die Archivinformationen im Filmverzeichnis.



110–112 COULEURS. MODE. PRÉSENTATION DE DIFFÉRENTS MODÈLES DANS UN OVALE. POCHOIR... (F 1920), collagierte Bilder in Kino-Moderevuen

Bildelementen verbindet. Ganz im Sinne von Gunnings Bemerkung zur Kombination unterschiedlicher Maßstäbe durch Mehrfachbelichtung im frühen Kino unterstützt der Konflikt des Maßstabs in den Moderevuen den Eindruck eines collagierten Raums. Auch in diesen Beispielen dient die Farbe der Vereinheitlichung und unterstützt den Eindruck eines abgeschlossenen Flächenraums. Während in den Abbildungen 115 und 116 das in der Vignette eingerahmte weibliche Modell zentriert bleibt, öffnet sich in den Abbildungen 110–114 das das Oval umschließende Bild mehr zum Off des Rahmens hin; sei es durch die angeschnittenen Inhalte (Bäume) oder anhand der Bewegung im Rahmen (Straßenverkehr).

In diesen Fällen könnte die Koexistenz äquivalenter Dynamiken des Bezuges zum Rahmen als eine Schnittstelle unterschiedlicher Traditionen angesehen werden, die zu Anfang des 20. Jahrhunderts aufeinandertreffen: der traditionell klassischen Ästhetik einerseits und der modernen andererseits. So interpretiert José Teunissen die Tableaus der Moderevuen im Kino als «a ‹hinge› between the static aesthetic of the nineteenth century and the emerging dynamic aesthetic of the twentieth century, where careful colouring contributes to (or facilitates) making visible the clothes, as well as the bodies in motion wearing them» (Teunissen zitiert nach Hanssen 2009, 116).



113–114 MODE SÉLECTION (F 1925)



115–116 MODE SÉLECTION (F 1925) und MODÈLES DE PRINTEMPS, ENSEMBLES D'APRÈS-MIDI CRÉATION PHILIPPE ET GASTON (F 1926), Zentrierung der Bildkomposition durch Vignetten

Die Moderevuen der 1920er-Jahre greifen im Gebrauch der zweifachen Rahmung für die Zwecke der Einbelichtung das bereits vom frühen Kino etablierte visuelle Repertoire des collagierten Bildes auf. Jedoch handelt es sich bei den eingebetteten Frauenmodellen nicht mehr um die Attraktion des filmischen Tricks der Einbelichtung selbst (wie etwa in *LES ŒUFS DE PÂQUES*), sondern um die Attraktion eines dekorativen Moments der Pose, wie sie auch in der Grafik der Dekade vorkommt. Unter diesem Aspekt einer grafischen Attraktion der Fläche ließen sich die hier genannten Beispiele des kolorierten Modebildes im Kino deuten.

Weiblichkeit, Massenkultur und das Dekorative: Intermedialität der visuellen Ideen im kolorierten Film vom Art nouveau zum Art déco

Während die ornamentale Rahmung der Bilder von *LA FÉE AUX FLEURS* an die *Pochoir*-Motive des Art nouveau erinnert, setzt sich in den 1920er-Jahren die Nähe der kolorierten Filme zu den Praktiken der Grafik und

somit– der Dekade entsprechend – dem visuellen Stil des Art déco³³ fort. Im Unterschied zum Romantizismus des Art nouveau, der häufig eine arkadisch-idyllische Welt entwarf, insbesondere durch die Dominanz einer floralen Ornamentierung, begrüßte und integrierte der Art déco als ein zukunftsweisender Stil die Errungenschaften des Maschinenzeitalters (Fischer 2003, 12 ff.). Das nostalgisch-archaisch anmutende Ornament des Art nouveau wurde vertrieben und durch klare geometrische Formen ersetzt. Motivisch bedient sich der Art déco anstelle der Natur der Maschinen wie Flugzeuge, Züge oder Schiffe als Symbole des Fortschritts. Schließlich reiht sich auch der Kinematograf in die sinnbildlichen Träger der Modernität ein.

Trotz der genannten Unterschiede bestehen bedeutende Gemeinsamkeiten zwischen Art nouveau und Art déco. In der Grafik manifestieren sich beide als Flächenstile und sind von einem dekorativen Charakter geprägt. Zudem vereinen sie in sich die Massenproduktion, das Dekorative und das Populäre – und nicht zuletzt eine Assoziation mit der Frau als sinnbildlicher Trägerin der Massenkultur.³⁴ In dieser Hinsicht überschneidet sich die Verknüpfung von Art déco und seiner Adressierung weiblicher Konsumentinnen in der Moderne mit einer ähnlichen Verknüpfung vom Kino und der Frau als seinem Zielpublikum; und nicht selten sind dabei Massenkultur wie auch Weiblichkeit negativ konnotiert, als Sinnträger einer als minderwertiger angesehenen Kultur:

[...] the notion which gained ground during the 19th century that mass culture is somehow associated with women while real, authentic culture remains prerogative of men. The tradition of women's exclusion from the realm of «high art» does not of course originate in the 19th century, but it does take on new connotations in the age of the industrial revolution and cultural modernization. [...] the hidden subject of mass culture is precisely «the masses» [...]. In the age of nascent socialism *and* the first major women's movement in Europe, the masses knocking at the gate were also women, knocking at the gate of a male-dominated culture. It is indeed striking to observe how the political, psychological, and aesthetic discourse around the turn of the century consistently and obsessively genders mass culture and the masses as

33 Über die Bezeichnung «Art déco» schreibt Lucy Fischer: «The name *Art Deco* has come to signify a popular international trend that surfaced between 1910 and 1935 and affected all aspects of world design: fashion, crafts, housewares, jewelry, furniture, architecture, and interior decoration. What is both significant and problematic about the term is that, although its use is now ubiquitous, it was not coined until 1960s – as an abbreviation of the hallmark Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, staged in Paris April through October 1925 [...]» (2003, 11).

34 Vgl. Fischer: «Most certainly, Deco's fascination with Woman harks back to a similar gender fixation in Art Nouveau» (2003, 29).

feminine, while high culture, whether traditional or modern, clearly remains the privileged realm of male activities. (Huysse 1986, 47; Herv. i. O.)

Des Weiteren sind sowohl die Massenkultur als auch Weiblichkeit in diesem Sinne immer wieder mit dem Dekorativen, dem Kosmetischen, der Farbe und dem Ornament assoziiert. So beobachtet Elissa Auther, die die Jahrhundertwende und die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts als einen Zeitraum bezeichnet, in dem der Streit um die Differenzierung zwischen einer modernen Ästhetik und bloßer Dekoration akut gewesen sei:

Between 1897 and 1908 the decorative was transformed from that of a positive feature of the Modernist aesthetics to its antithesis through the demonisation of mass culture, ornament, and femininity in the writing of critics such as Karl Scheffler and Adolf Loos. [...] the ‹decorative›, like kitsch, referenced art forms that posed a threat to high culture. (Auther 2004, 341ff.)

Insbesondere als Konsumentin von Mode wurde die Frau in der Domäne des Kosmetischen und des Dekorativen situiert. Ihre Garderobe fungierte dabei sowohl als Schauplatz für Farbe als auch für Ornamente.³⁵ Die Verbindung von Weiblichkeit, Massenkultur und dem Dekorativen ist weiterhin eng mit dem Farbfilm verknüpft. Denn wie in den Modemagazinen wurde die Schablonenkolorierung ebenso für die im Kino gezeigten Moderevuen benutzt. In der Tat waren die Revuen der Firmen Pathé und Gaumont neben den Reiseberichten eines der beiden Genres, die von den 1920er- bis zu 1930er-Jahren noch mithilfe der *Pochoir*-Technik koloriert wurden (Hanssen 2009, 107). Über die engen Wechselwirkungen zwischen der Verbraucherschaft, Mode, Frauen und Kino der 1910er- und 1920er-Jahre schreibt Eirik Frisvold Hanssen:

By 1910 every standard item of women's clothing had become ‹ready-to-wear›, and by the end of the 1920s mass-produced fashion was widely available, making the marketing apparel more important to stores.

Fashion advertising became an important means of transmitting this new commercial aesthetic of colour, glamour, and the exotic to the average consumer. [...]

Women were seen as the primary consumers of cinema, so there was an overlap in the target markets of the film, fashion, and cosmetic industries, resulting in the emergence of a culture of cross-promotion and ‹synergy› [...]. Promotional strategies to advertise clothing often involved the careful amalgamation of all three: the printed press, the department store, and cinema.

(Ebd., 112f.)

35 Zu Frau und Ornament vgl. auch Echle 2016 und 2018.

Die Bedeutung von Werbestrategien der Kaufhäuser für die weibliche Kundschaft ergibt sich auch aus dem Tatbestand, dass diese mit einem Anteil von ungefähr achtzig Prozent deren hauptsächliche Kundschaft in der Art-déco-Epoche waren (vgl. Fischer 2003, 50). Die Kaufhäuser setzten auf «aggressive Verkaufstechniken» in ihrer Werbung (ebd., 51), und auch wenn sie in allen Medien Reklame platzierten, seien die Werbebotschaften der Kaufhäuser hauptsächlich in denjenigen Frauenzeitschriften zu finden gewesen, die sich auf Art-déco-Design stützten (vgl. ebd., 52).

Die Illustrationen der französischen Modezeitschriften wie etwa die mit *Pochoir*-Druckbildern illustrierten *Gazette du bon ton*, *Journal des dames et des modes*, *Falbalas et fanfreluches*, *La guirlande des mois*, *Modes et manières d'aujourd'hui* gehören zu den bekanntesten der Epoche. Mit dem flachen und dekorativen Einsatz von leuchtenden Farben nehmen sie eine Pionierrolle in der Art-déco-Gestaltung ein. So gilt etwa die *Gazette du bon ton* als die innovativste illustrierte Zeitschrift der Epoche.³⁶ Bedeutende Namen im Bereich der Grafik sind Georges Lepape, George Barbier, Romain de Tiroff (Künstlername Erté) und Paul Poiret, deren Illustrationen den visuellen Stil der Epoche prägten.

Der grafische Stil des Art déco erwies sich zudem als besonders geeignet für die Werbung: In der Beschreibung jener Merkmale des Art-déco-Stils, die in der Werbung Einsatz fanden, lassen sich die Eigenschaften der Collage feststellen, die bereits bei kolorierten Filmen beobachtet wurden:

Not only was the Deco style useful to marketers in linking products with the notions of the chic and elite, its design aesthetic (including zigzag lines, diagonal motifs, abstract borders, asymmetrical layouts, fragmentation, montage-like juxtapositions) was helpful in selling products. (Ebd., 49)

Weiterhin weist die charakteristische Art-déco-Farbigkeit auch eine Ähnlichkeit mit dem kolorierten Film auf, vor allem in der Koexistenz von monochromatischen und polychromen Stilistiken:

In keeping with Deco's stark high-tech façades, color was often reduced to the basics: black, white, and silver. [...] Interestingly, while in certain contexts colors were delimited to the white, black, and grey scale, in others [...] Deco championed bold and saturated tones like vermilion, fuchsia, or apple green [...]. (Ebd., 14)

Im Bereich der Illustration, insbesondere in Frankreich während der 1910er- und 1920er-Jahre, findet sich die Kombination von chromatischen

36 Siehe www.vam.ac.uk/content/articles/a/study-guide-art-deco/ (eingesehen am 29.07.2015): «*Gazette du bon ton* is considered the most innovative illustrated fashion magazine of the period.»



117–118 LA MODE (1925), die intermediale Nähe des Films zur Modeillustration wird durch das Aufschlagen einer Modezeitschrift betont



119–120 Die ovale Rahmung in der Modeillustration der Zeitschrift *Art Göt Beauté* (1922 und 1924)

und achromatischen Bildelementen vereint, um dadurch einen Bildeffekt zu erzeugen. Beispielhaft sind Paul Iribes schablonenkolorierte Modeillustrationen in *Les Robes de Paul Poiret* von 1908, bei denen auf prominente Weise der Kontrast zwischen den Farben der Kleider und dem schwarz-weißen Umfeld genutzt wird (vgl. Abb. 73).

Damenmode ist auch eine Domäne vergleichbarer visueller Ideen im Film, vor allem in den schablonenkolorierten Filmen von Pathé und



121–122 Die Ähnlichkeit der visuellen Idee im Film und in der Modezeitschrift (*MODE SÉLECTION* 1925 und *Art Goût Beauté* 1924)

Gaumont. Die Referenz zum Repertoire aus dem Bereich der Modeillustration lässt sich insbesondere in jenen Filmbeispielen feststellen, bei denen das Vorführen der Mode durch Mannequins mit dem Aufschlagen einer Modezeitschrift eingeführt wird (Abb. 117–118). Diese intermediäre Nähe des Films zur Modeillustration schlägt sich im visuellen Stil der Filme selbst nieder, wenn die Perspektive von geringerer Bedeutung erscheint, da die Bilder durch Mehrfachbelichtung eine Collage ergeben, die eher für die Effekte der Fläche als eines einheitlichen Raums konzipiert erscheint. Solche Beispiele finden sich in Gaumonts und Pathés Moderevuen, die weibliche Modelle entweder fragmentiert oder ganz in eine ovale Form eingebettet zeigen, die wiederum in einen szenischen Hintergrund integriert ist (vgl. Abb. 110–114). Die ovale Rahmung als gestalterisches Mittel ist gleichermaßen in der Modegrafik der Magazine vorzufinden (Abb. 119–120). Die Kombination von Oval und Collage, von chromatischen und achromatischen Teilen des Bildes findet sich zudem in Bezug auf einzelne beworbene Produkte wie etwa Schuhe (Abb. 121–122), so wie die Beispiele aus einer Pathé-Moderevue und der Werbung aus der Zeitschrift *Art Goût Beauté* eine bemerkenswerte Ähnlichkeit aufweisen. Die Nähe von Film und Grafik ergibt sich daher in einer vergleichbaren Verbindung von formalen und thematischen Merkmalen.

Synergie von Film, Mode und Interieur-Design

Das Werk des Modeschöpfers Paul Poiret kann als exemplarischer Fall einer intermediären Wechselbeziehung zwischen Mode, Film, Design und Farbe herangezogen werden. Zum einen ließ Poiret seine Modelle in den bereits erwähnten schablonenkolorierten Bildersammlungen *Les Robes*

de Paul Poiret (1908) und *Les Choses de Paul Poiret* (1911) erscheinen, zum anderen wurde sein Schaffen selbst zum Thema schablonenkolorierter Filme, wie etwa in dem kurzen Film LA MAISON DE COUTURE PAUL POIRET (F 1925). Poiret verkörperte mit seiner Kreativität den Zeitgeist der Epoche: In seinem Design-Unternehmen Martine³⁷ räumte er der Farbe eine Vorrangstellung ein (vgl. Goss 2014, 166); er interessierte sich für die Wiederbelebung von naiver Vereinfachung und Kühnheit der Farbe und war insbesondere für eine Gegenüberstellung von aufeinanderprallenden Farben bekannt (vgl. ebd.); er verschrieb sich einem von ästhetischer Einheit geleiteten Design, bei dem etwa die Kleidung so konzipiert ist, dass sie mit ihrem Umfeld harmoniert (vgl. ebd., 163). Es ist in diesem Zusammenhang interessant hervorzuheben, dass einige Bilder von Interieurdesigns aus Poirets Unternehmen Martine kolorierte Fotografien sind (Abb. 123–124). Gerade in der reduzierten Darstellung der Räumlichkeiten und dem Erschaffen eines hybriden farbigen Flächenraums erinnern die Fotografien an kolorierte Filme. Auffällig ist hier die kühne Farbigkeit, die über die fotografische Basis dominiert, sodass man meinen könnte, es handle sich um eine Zeichnung und gar nicht um eine Fotografie. Gewagte und leuchtende Farben im Interieurdesign werden exemplarisch in dem 120 farbige Abbildungen umfassenden Werk zur Innendekoration *120 Intérieurs en couleur* um 1910 gelobt:

À la recherche de la vérité constructive et de la pureté des matériaux est venue s'ajouter une prédilection pour des harmonies nouvelles de couleur [...]. Tandis qu'autrefois le caractère des intérieurs était déterminé par des tons chauds et dorés, on aime aujourd'hui des harmonies de tons clairs et brillants, ou froids, pales et coquets. Et là on peut admirer l'adresse raffinée avec laquelle sont combinées en merveilleuses harmonies des *couleurs généralement discordantes* entre elles, telles que noir et blanc, jaune et orange, bleu et vert, gris de perle et rouge *intense*. Mais si les fanatiques de la couleur savent magistralement faire surgir et scintiller d'un fond sombre de brillantes couleurs, nous sentons cependant plus proches de nous les artistes qui créent de douces harmonies de tons d'une beauté sourde, aristocratique et morbide, sans être cependant privée d'une certaine *rudesse*. Car ces mélanges étranges de gêne *enfantine* et de coquetterie raisonnée, d'*indifférence pour toute tradition* et de dépendance inconsciente, de tranquillité vieillotte et de *nervosité surexcitée et moderne* nous séduisent d'autant plus qu'ils se trouvent en opposition plus forte avec le développement juvénile et conquérant de notre vie d'activité professionnelle.

(Ebd., V f.; Herv. J. R.)

37 Poirets Geschäft Martine, gegründet 1911, bestand aus École Martine, Atelier Martine und La Maison Martine (vgl. Goss 2014, 162 f.).



123–124 Schablonenkolorierung für das Interieur-Design von Paul Poirets Unternehmen *Martine* (Jean Badovici, *Intérieurs Français*, 1925) (© bpk / The Metropolitan Museum of Art)



Man erkennt hier Tendenzen der Zeit, die über die Innendekoration hinausgehende Einsatzgebiete der Farbe betreffen. Es wird deutlich, dass «generell misstönende Farben», «intensives Rot», «Indifferenz für die Tradition», eine «überreizte moderne Nervosität» usw. bis 1910 zum guten Ton avancierten und breiten Gebrauch in einem intermedialen Kontext fanden.³⁸ Vor allem das gleichzeitige Streben nach Farbharmonie wie auch nach einem punktuellen Eigensinn der Farbe scheint kennzeichnend für die Epoche zu sein. In dieser Hinsicht lässt sich auch in schablonenkolorierten Filmen ein heterogener chromatischer Stil, sei es unter Verwendung einer ausgewogenen oder eben einer auffallenden Farbpalette, beobachten.

Die Gestaltung einiger Modefilme aus den 1920er-Jahren verdeutlicht die intermedialen Parallelen der Farbgestaltung im Film und in der Modeillustration, im Interieurdesign und Kunstgewerbe.³⁹ So ist die Damenmode-Revue *MODE DE PARIS* (F 1926) in einem Interieur situiert, in dem verschiedene Bereiche der dekorativen Künste kombiniert werden – wie Wanddekoration/-tapeten und ornamentierte Textilien. Die erste Einstellung ist eine Totale. Der Innenraum ist gestaffelt in Vorder-, Mittel- und Hintergrund (Abb. 125). Im Vordergrund sieht man einen orientalisches anmutenden Diwan bedeckt mit Kissen, dahinter einige Stufen, die durch einen weiten Rundbogen zu einem Raum auf einer Mezzaninebene führen. In diesem Raum befindet sich eine weitere Treppe, die zu einer höheren Ebene führen muss (welche aber im Off-Space bleibt). Somit erlaubt diese Einstellung eine Positionierung der weiblichen Modelle auf unterschiedlichen Tiefenebenen des Bildes. Jedoch rückt der verflachende Effekt der nicht gradierten Anilinfarben die Bewegungen der Modelle auf den unterschiedlichen vertikalen und horizontalen Ebenen des Bildes eher in die Nähe der ornamentierten Farbbewegungen der Personen in Méliès' *LA LÉGENDE DE RIP VAN WINKLE*⁴⁰, als dass durch die Farbe der Tiefeneindruck unterstützt wird.

Es findet eine Nivellierung, eine Homogenisierung der Farbe statt, denn dieselben Farbqualitäten sind sowohl bei den dekorativen Stoffen (Textil, Wand, Teppich) wie bei der vorgeführten Frauenmode zu

38 Vgl. das Lob einer ähnlichen, als modern empfundenen auffälligen Farbigkeit im Bereich der Plakatkunst in Charles Matlack Price 1913.

39 Fischer betont die Nähe des Art déco zum Film: «If, however, there was one sector of American culture where Art Deco achieved decided prominence, it was the movies [...]. It would not be an overstatement to suggest that from the late 1920s through the mid-1930s, every aspect of film form was affected by the Style Moderne. In this regard, the cinema partakes of what Miriam Bratu Hansen deems «vernacular modernism» (2003, 24).

40 Vgl. hierzu die Ausführungen zu diesem Film im zweiten Kapitel.



125–126 MODE DE PARIS (F 1926), Farbwirkung und Farbharmonie gewinnen Wichtigkeit vor der Farbkontinuität

finden. Auch in *MODE DE PARIS* verstärkt das Fehlen der Raumwerte von applizierten Anilinfarben den Flächeneindruck und rafft die in der *Mise en Scène* vorhandenen Ebenen des Vorder-, Mittel- und Hintergrunds zusammen. Daher erzeugen die Bewegungen der Mannequins eine Raumirritation im Bild: Zwar sind sie im Hintergrund des Bildes ein die Raumtiefe betonender Akt, dennoch unterwandert die Homogenität der Farben diesen Eindruck und erzeugt eine eigenartige Raumdynamik. Die einzelnen Einstellungen scheinen eher nach den Prinzipien des Farbkontrastes, der farblichen Ausgewogenheit und Harmonie gestaltet worden zu sein als nach den Prinzipien der Raum- und Farbkontinuität. So kommt der Diwan aus der ersten Einstellung wiederholt im Film vor, allerdings jeweils in einer anderen Farben. Die erste Einstellung, die Totale des Raumes, der im weiteren Verlauf segmentiert wird, zeigt ihn mit einem grünen Überwurf und braun-gelben und rosa Kissen. In den folgenden halbtotale Einstellungen ist er

nun rot und die Kissen grün (Abb. 126). Farbwirkung und Farbharmonie scheinen hiermit wichtiger als die Farbkontinuität zu sein und sich einer vorteilhaften Darstellung der Modelle und der Kleider unterzuordnen.

Der Bedacht auf Farbharmonie lässt sich durchgehend im Film beobachten. In der ersten Einstellung befinden sich die Modelle im Hintergrund. Ihre Kleider sind hellblau, gelb und rosa. Die restlichen Partien des Bildes sind überwiegend in grünen und gelben Tönen gehalten, die ganze Bildkomposition hat einen ausgewogenen, pastellfarbenen Charakter. Der Vordergrund (der Diwan mit Kissen) lenkt nicht von den Farben der Kleider ab, sondern harmoniert mit ihnen. In weiteren Einstellungen, in denen die Couch nun dunkelrot und die Kissen grün sind, scheint ebenfalls ein Farbharmonieprinzip leitend zu sein. Die Kostüme, die vor dem Diwan gezeigt werden, sind hell: weiß und rosa. Indem das Möbel und die Kissen kräftigere Farben vorweisen als die vorgeführten Kleider, bieten sie einen Kontrast, der die Kleiderstoffe betont. Zudem ist der gesamte Hintergrund in dieser Einstellung, im Gegensatz zur initialen Totale, farbig ausgeblendet. Während dort die im Hintergrund positionierten Modelle Gewichtigkeit erlangen sollten, ist in dieser Einstellung (Abb. 126) nur der Vordergrund farbig fokussiert. Ein ähnliches Prinzip der Hervorhebung, durch das der farbig intensivere Hintergrund weniger bunte Kleider zum Vorschein bringt, findet man häufig in der Modeillustration der Zeit, so etwa in der schablonenkolorierten Zeitschrift *Art Goût Beauté* (Abb. 127) oder aber auch im Film, etwa in *LA FABLE DE PSYCHÉ* (Gaston Velle, F 1909) (Abb. 128). Weiterhin evoziert die Einstellung mit dem Diwan die Interieurs, die in der Modeillustration gezeigt wurden (Abb. 129). Über die Verschränkung von Mode, Interieur und gesellschaftlichem Kontext, wie sie in den letztgenannten Beispielen zu beobachten sind, schreibt Hanssen:

Although models featured in the fashion newsreel in colour sometimes stand in front of neutral, black or white backdrops, in general the colouring of objects other than apparel (clothes, hats, and accessories) – for example, interiors, wallpaper, furniture, flowers, curtains, chandeliers – is just as striking. These objects and materials are as meticulously coloured as the fashion accessories and often are displayed within an environment of leisure surroundings – in Parisian salons of luxurious home environments – or picturesque settings like parks [...]. The display of clothing within the context of specific social situations and milieus is a fundamental aspect of the style of the fashion newsreel, and demonstrates how colour functions in this genre.

(Hanssen 2009, 114f.)



127–128 Der farbige Hintergrund steht im Kontrast zur weißen Kleidung in der Modegrafik und im Film (*Art Gôit Beauté* 1923 und *LA FABLE DE PSYCHÉ*, Gaston Velle, F 1909)



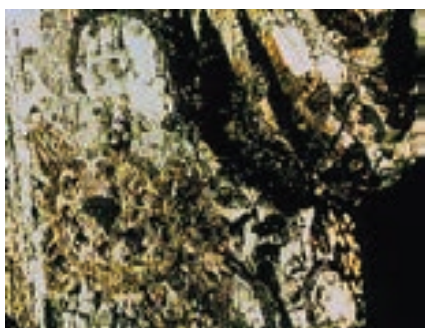
Als Beispiele sorgfältig kolorierter Kleider ließen sich insbesondere die Einstellungen in Pathés Moderevuen nennen, die Nahaufnahmen ornamentaler Details liefern (Abb. 130–133). In diesen Einstellungen beeindruckt neben den geschickt bestickten Textilien und der Spitze auch die filigrane Farbigeit – bezeichnend für den opulenten farbigen visuellen Stil der Art-déco-Epoche, der in den 1920er-Jahren zuletzt in dieser Form im Film – aber auch in der Grafik – zu beobachten ist. Ab den 1930er-Jahren prägt dieser Stil immer weniger Filme und grafische Werke. Filme werden nicht mehr mit Schablonen koloriert, und in der Grafik, so etwa in der Zeitschrift *Art Goût Beauté* verschwinden die bunten Farben langsam aus den Illustrationen. Von nun an wird vorwiegend Grau und Braun verwendet, sowie mehr Augenmerk auf Gradierungseffekte gelegt. Der einst luxuriöse Charakter der *Pochoir*-Technik verliert nach dem Ersten Weltkrieg und endgültig nach 1925, wie Hiroshi Unno erläutert, seine Anziehungskraft: «The era of *pochoir*, dependent on the skills of artists like Jean Saudé, the «*maître enlumineur*» who had perfected the *pochoir* process, was over» (Unno 2011, 25). Auf ein vergleichbares Ende des Art-déco-Designs zu Anfang der 1930er-Jahre, wie es sich etwa in den Produkten von Paul Poirets Design-Geschäft Martine ausdrückte, weist auch Goss hin, und bringt den Niedergang des Hauses mit einem ästhetischen Wandel zusammen: Waren die 1910er- und 1920er-Jahre die Epoche, in der die Farbe über die Linie dominierte, ändert sich das in den 1930er-Jahren, da die Linie wieder die Vorrangstellung erlangt – ein Wandel, mit dem Poirets farbgeleitetes Design seine modische Anziehungskraft verliert und der Poiret infolgedessen aus seinem Geschäft



129 *Art Goût Beauté* (1923), ähnliche Verschränkung von Mode und Interieur in der Grafik wie im Film



130–131 MODE LE MATIN AU BOIS (F 1924), sorgfältig kolorierte Nahaufnahmen ornamentaler Details in Kino-Moderevuen der 1920er Jahre



132–133 POUR LE SOIR (F ca. 1920) und MODÈLES DE PRINTEMPS, ENSEMBLES D'APRÈS-MIDI CRÉATION PHILIPPE ET GASTON (F 1926)

verdrängt (vgl. ebd., 166). Die Farbigkeit, wie sie in den 1920er-Jahren noch vielfach vom Publikum bejubelt wurde, schwindet mit dem Ausklang der Epoche.

Schablonenkolorierung und Handschiegl-Verfahren: Die Farbe als formgebende Instanz

In den bisher besprochenen Beispielen dieses Kapitels erfüllt die *Pochoir*-Technik im Film vorwiegend eine illustrative Funktion im Sinne der «Kolorierung», wie jene Unterscheidung im ersten Kapitel diskutiert wurde. In dieser Hinsicht richtet sich die polychrome Kolorierung maßgeblich nach den in der schwarzweißen fotografischen Basis gegebenen Umrisslinien und Flächen. Die Konturen-Untreue erscheint dabei in den meisten Fällen als Konsequenz des technischen Verfahrens und weniger als eine intendierte Eigenschaft. Dennoch gibt es auch Gegenbeispiele zum Einsatz der Kolorierung für das Füllen einer durch die Fotografie vorgegebenen Flä-

che, wenn nämlich die Farbe eigene und von der Fotografie unabhängige Konturen definiert. Als Beispiele hierfür sollen einige Filme ab den 1910er-Jahren dienen.

Während auch bereits in einigen früheren Filmen Farbe eigene Bildkonturen bestimmte, finden sich in den späteren Beispielen von Schablonenkolorierung und Handschiegl Instanzen, in denen die Farbe in gewisser Hinsicht mit mehr Absicht eine fotografisch gegebene Basis redefiniert. Handschiegl ist im Vergleich zur Schablonenkolorierung interessant als ein deutlich späteres Verfahren, das auf dem nachträglichen Kolorieren des schwarzweißen Films basiert. Die Debatten um diesen Prozess machen deutlich, dass nach langer Zeit der Versuche, indexikalische Farbverfahren für den Film zu entwickeln, eine nachträgliche Kolorierung des Bildes von manchen als gelungenere Option erachtet wurde.

Das Handschiegl-Farbverfahren und die Schablonenkolorierung für den Film sind vergleichbar, weil sie einerseits ähnliche Ergebnisse lieferten und andererseits, weil in beiden Fällen die Farben auf das schwarzweiße Material mithilfe von handgefertigten Matrizen angebracht wurden. Im Falle von Schablonenkolorierung ist die Matrize (die Schablone) aus dem schwarzweißen Filmmaterial herausgeschnitten, während sie beim Handschiegl-Farbverfahren mithilfe chemischer Eigenschaften der fotografischen Schicht selbst produziert ist. Somit stellt dieses Verfahren eine Adaptierung der polychromen lithografischen Techniken für den Film dar.⁴¹ Wie Roderick T. Ryan präzisiert, wurde die Farbe beim Handschiegl-Verfahren von der Matrize einer Farbplatte auf die ausgewählten Bereiche des schwarzweißen Filmmaterials übertragen. Vergleichbar mit der Schablonenkolorierung benötigte jede Farbe eine separate Matrize, die auf das schwarzweiße Filmmaterial angewandt wurde. Insofern basieren die Filme, die mit Schablonenkolorierung und Handschiegl koloriert sind, sowohl auf mechanisierten als auch auf manuellen Prozessen.

So wie die *Pochoir*-Technik in den bisherigen Kontextualisierungen im Bereich einer kunstgewerblichen Praxis verortet wurde, kann auch das Handschiegl-Farbverfahren als eine kunstgewerbliche Technik aufgefasst werden. Dieser Prozess verdankt seine Existenz seinem Entwickler Max Handschiegl, einem US-amerikanischen Fachmann für Lithografie und

41 Vgl. William V. D. Kelley: «There is a great similarity in the finished product of Handschiegl and that of Pathéchrome [Schablonenkolorierung]. Both produce tints applied to positive black-and-white silver prints and both call for hand work in the preparation of the matrices. Both, also, can use the trained experience of lithographers, artists, etc., as many of the colors are produced by overlapping the colors and securing blends» (1931, 233).

Fotogravüre. Handschiegl leitete und überblickte persönlich alle Phasen der Kolorierung jedes einzelnen Films. Keiner der Mitarbeiter konnte sich die notwendige umfassende Expertise aneignen, sodass der Prozess nach seinem Tod nie mehr zum Einsatz kam.

Paolo Cherchi Usai beschreibt das Verfahren als «by far the most complex system of direct colouring ever devised during the silent era» (2000, 31). Als Folge konnten nur vereinzelt Kopien für den Filmvertrieb erstellt und somit in einem industriellen Ausmaß ausgewertet werden. Die Komplexität des Prozesses ist auch der Grund, weshalb er nur für kurze Segmente eines Films eingesetzt wurde. Die Entscheidung, in welchem Verfahren welche Bildmotive oder Szenen koloriert werden sollten, wurde nicht zuletzt aufgrund des unterschiedlich ausgeprägten Charakters der resultierenden Komposite getroffen. In Hinsicht auf die Filmszenen, die ausgewählt wurden, um mit Handschiegl koloriert zu werden, schreibt Cherchi Usai:

The Handschiegl image has the look of the early films, but its pastel colours have a much greater transparency and subtler structure, which gives an atmospheric quality to the scene. While direct colouring appears as imposed upon objects represented, like lacquer overlay altering contrast values and drastically weakening detail, this system seems to coexist well with the photographic image, and to endow it with a liquid softness that is almost tactile.

(Ebd., 32f.)

Wie Cherchi Usai weiter erläutert, bevorzugten der Regisseur Cecil B. DeMille und Handschiegl das Verfahren explizit für jene Szenen, die von unbeständigen Elementen wie Feuer und Wasser dominiert wurden.

Auf die Vorteile der Applizierung von Farbe auf das schwarzweiße Filmmaterial gegenüber indexikalischen Farbverfahren wies 1927 William V.D. Kelley am Beispiel des Handschiegl-Verfahrens hin:

As a result of working for many years with the subtractive form of natural color photography it was decided that this purely chemical process is incapable of giving satisfactory results under all conditions imposed in practice. Accordingly the idea sprouted forth that if a black and white record made in silver could be used as the base for a color picture that the tints could be applied by mechanical means. This would have the advantage that the «drawing», so requisite in all photography would always be assured. In other words, first obtain a good photograph with all the quality possible as is found in good cinema work and as required in present day pictures, and to this picture add the colors.

(Kelly 1927, 239)



134–135 MODE LE MATIN
AU BOIS (F 1924), Farbe als
zusätzliche Markierung
der Konturen im
schwarzweißen Bild

Das Ergebnis eines solchen Prozesses ist, wie Kelley betont, «pure, grainless color or colors applied to the grey projection print» (ebd., 240). Kelleys Bemerkungen zeugen von einer Akzeptanz – sogar einer Präferenz – eines kompositen Bildes, das seinen dualen Status – mit je einer separaten Schwarzweiß- und Farbschicht – aufrechterhält und konsolidiert. Als Konsequenz sind solche farbigen Bilder besonders zugunsten ihres kompositen Charakters konzipiert, einer schwarzweißen Basis, die die sogenannte Zeichnung bereitstellt und der Farbe, die den speziellen Effekt der Körperhaftigkeit liefert. Die referenzielle Kontingenz der Farbe in Bezug auf die schwarzweiße Basis ermöglicht daher, dass Farbe nicht nur als eine illustrative, sondern auch als eine formgebende Instanz eingesetzt wird. In Pathés schablonenkoloriertem Film *MODE LE MATIN AU BOIS* (1924) nimmt die Farbe eine solche die Kontur definierende Funktion an, wie sie ansonsten von der Zeichnung im Bild übernommen wird (Abb. 134–135). So hat in diesem hybriden Bild die Farbe nicht nur eine

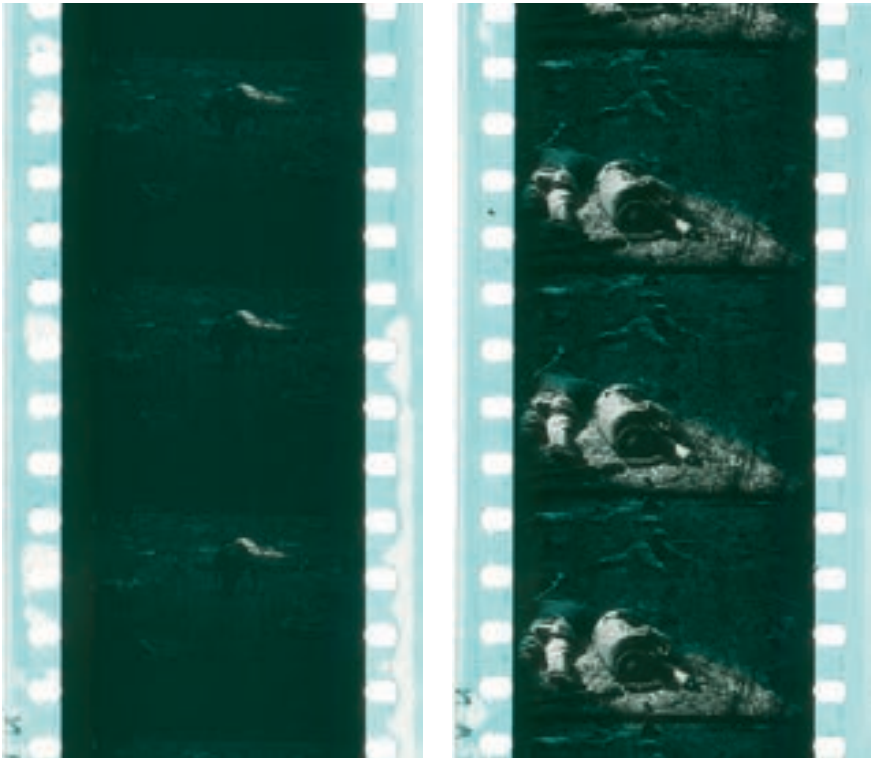


136 LONESOME (Paul Fejos, USA 1928), der Farbauftrag bestimmt die Lichtfläche

illustrative Funktion in Bezug auf die fotografische Basis, sondern wird auch als formatives Element des Bildes verwendet. In weiteren vergleichbaren Beispielen liefert die Farbe zusätzliche Konturen-Markierungen zum schwarzweißen Bild, so etwa in *LONESOME* (Paul Fejos, USA 1928), der partiell schablonenkoloriert wurde, oder in *JOAN THE WOMAN* (Cecil B. DeMille, USA 1916), der mit dem Handschiegl-Prozess kolorierte Sequenzen enthält. Beide Spielfilme sind größtenteils in Schwarzweiß belassen. Jene Szenen, in denen Farbe eingesetzt wurde, haben jeweils unterschiedliche Lichtquellen zum Anlass der Kolorierung. Im Falle von szenischen Lichtquellen sind die physischen Grenzen nicht fest, vielmehr lösen sie sich auf. Da es keinen strikten Konturen zu folgen gilt, vereinfacht dieser Umstand die nachträgliche Applikation von Farbe. So wird in *LONESOME* Gelb eingesetzt, um eine dreieckige Stelle auf dem sandigen Strandboden abzugrenzen und damit zu suggerieren, dass es sich um Mondlicht handle (Abb. 136). Die Farbe – und nicht das schwarzweiße Bild – dient hier als die endgültige Instanz, die die Konturen-Markierung der Lichtfläche bestimmt.⁴² In *JOAN THE WOMAN* schafft eine besondere Art des Farbauftrags einen Spotlight-Effekt über toten Körpern auf einem Schlachtfeld (Abb. 137–138). Wenn auch in ähnlicher Weise eingesetzt wie in *LONESOME*, verweist doch die Farbe in diesem Fall auf eine Lichtquelle außerhalb der im Bild indizierten Lichtfläche.⁴³ Die Gleichzeitigkeit von Transparenz und sichtbarer Materialität der applizierten Farbe versieht

42 Kelley schreibt in diesem Sinne über «spotting effects», für die das Handschiegl-Verfahren verwendet wurde, wie etwa in Feuerszenen (vgl. 1931, 230).

43 Vgl. hier die Ausführungen in diesem Kapitel zum Einsatz des *Pochoir*-Farbauftrags für entweder das Motiv oder den Hintergrund des Bildes.



137–138 JOAN THE WOMAN (Cecil B. DeMille, USA 1916), Handschiegl-Prozess, Farbe bestimmt die Konturen im Bild (Courtesy George Eastman Museum)

das Bild mit einer neuen Qualität: Die Details sind abgeschwächt, während die grafische Grundlage des Bildes beibehalten bleibt. Hier, wie in *LONESOME*, ergänzt die Farbe nicht lediglich das schwarzweiße Bild, sondern sie gestaltet es neu.

Schablonenkolorierung und Warenfetisch in der Konsumgesellschaft

Der Übergang von der kunstgewerblichen zur industriellen Produktion markiert – so hat sich gezeigt – nicht nur einen Wechsel in der effektiven Herstellungsweise, sondern auch einen tiefgreifenden ästhetischen Wandel. Die Diskurse, die diesen Übergang begleiteten, indizieren das starke Interesse der Epoche am und die Auseinandersetzung mit dem Wandel der ästhetischen und kulturellen Werte und des Geschmacks im Zuge des Trends zur industriellen Massenproduktion. Die Weltausstellungen des

19. und frühen 20. Jahrhunderts zeugen vor diesem Hintergrund von der «Inthronisierung der Ware», wie Walter Benjamin dies in *Das Passagen-Werk* bezeichnete (1982a, 51). Mit der neuen Vormachtstellung der Konsumgüter gehen diverse Diskurse einher, die diesen Wertewandel adressieren. In ihnen wird der immer wieder empfundene Qualitätsverlust der industriellen Produktion gegenüber einer handwerklichen oder kunstgewerblichen Herstellungsweise beklagt – ein Verlust, so seine Kritiker, nicht nur im Bereich des Ästhetischen, sondern auch hinsichtlich der Arbeitsbedingungen, unter denen die Konsumgüter nun produziert wurden. Tatsächlich griff die Industrialisierung in die soziale und kulturelle Sphäre ein, lockerte die Durchlässigkeit für neue gestalterische Ideen und ermöglichte die Herstellung von Gebrauchsgegenständen für die breite Masse, die dank der neuen Produktionsmodi weniger Zeit und Kosten in Anspruch nahmen. Die Verbilligung, die sich der industriellen Produktionsweise verdankte, ging nicht nur mit der Mechanisierung einher, sondern auch mit dem Aufkommen neuer synthetischer Materialien wie Zelluloid oder auch Anilinfarben, die vielfach zunächst als moderne Surrogate für die Naturstoffe auftraten. Im Unterschied zu den überkommenen teuren Pigmentfarben, die als Luxusprodukte eher der Oberschicht vorbehalten waren, boten die neuen industriell produzierten Farbstoffe ein Beispiel für die nun massenhafte Verbreitung in unterschiedlichen Kontexten.

Der Luxusindustrie kam dabei eine besondere Stellung zu, die sich, worauf Benjamin hinweist, in der «spécialité» der Ware niederschlägt. Die gewählte Form der Reklame verlangt mithin nach einer besonderen, exklusiven Darstellung der Verkaufsgegenstände (vgl. Benjamin 1982a, 51). Zentrum des neuen Trends ist Paris, das sich «als Kapitale des Luxus und der Mode» bestätigte (ebd., 52).

Die schablonenkolorierten Filme der Firmen Pathé und Gaumont setzen überzeugend an die Form jener der Luxusindustrie eigenen «Spezialität» an. Denn der schablonenkolorierte Film begriff sich ja selbst – wie in diesem Kapitel gezeigt wurde – als Luxusgegenstand, der schwarzweißen Option ästhetisch und künstlerisch überlegen. In diesem Sinne geht er dann insbesondere in den französischen Filmrevuen der 1920er-Jahre mit Mode, Reklame und Luxus eine synergetische Beziehung ein, die auf jenen «Glanz der Zerstreung» zielt, der die «Inthronisierung der Ware» begleitet (Benjamin 1982a, 51). Es ist signifikant, dass häufig die weibliche Gestalt intermedial übergreifend als Trägerin und Kristallisationspunkt dieser Prozesse fungiert:

Unter der Herrschaft des Warenfetischs⁴⁴ tingiert sich der sex-appeal der Frau mehr oder minder mit dem Appell der Ware. [...] Die moderne Reklame er-

44 Knüpfte Sigmund Freud den Begriff des Fetischs Ende des 19. Jahrhunderts an die

weist von einer Seite, wie sehr die Lockungen von Weib und Ware mit einander verschmelzen können. Die Sexualität, die vordem – gesellschaftlich – durch die Phantasie von der Zukunft der Produktivkräfte mobil gemacht wurde, wurde es nun durch die der Kapitalmacht. (Benjamin 1982b, 436)

Auf den «Wunsch und [das] Begehren, mit der Versprechenssemantik der Ware zu verschmelzen – und dafür *zahlen zu wollen*», verweist auch Hartmut Böhme (2006, 287; Herv. i. O.). Dies sei eine Antriebskraft des Fetischismus, der sich als ein in die Ökonomie übertragener religiöser Mechanismus erweise (vgl. ebd., 286). Insbesondere die Gestaltung der Modewerbung tritt in den Dienst einer solchen Semantik des Begehrens. Im Film gehen, ebenso wie in anderen Farbbildmedien der Epoche, die Prozesse der Fetischisierung in den Bildern der Modewerbung häufig mit der ästhetischen Strategie der zur Fläche werdenden Frau einher: Die Bildräumlichkeit wird visuell reduziert und die weibliche Figur in eine ornamentale farbige Fläche⁴⁵ verwandelt, manchmal verbunden mit der Collagierung des Bildes. Die Effekte der Isolierung der weiblichen Figur vom eigentlichen physischen Raum und ihre Einbettung in eine ornamentale Flächendekoration funktionieren dabei in gewisser Hinsicht ähnlich den *glamour shots*, den Großaufnahmen weiblicher Stars, die die Figur aus dem Fluss der filmischen Narration und der damit zusammenhängenden räumlichen Verortung herausheben und sie stattdessen als Fetisch ausstellen oder in den Dienst eines Spektakels stellen. In solchen Aufnahmen erkennt Laura Mulvey nicht zufällig Mechanismen der Kommodifizierung und Fetischisierung der Frau am Werk (vgl. 1996, 40 ff.). Schaut man sich unter diesem Aspekt die Vignetten der Moderevuen von Pathé und Gaumont an (vgl. Abb. 110–116), so fällt auf, dass hier sowohl die Collagierung als auch die Großaufnahmen der weiblichen Figur (teilweise die Kombination von beiden) den von Mulvey thematisierten Prinzipien der Stilisierung der Frau zum Warenfetisch folgen.

Es ist hervorzuheben, dass sich dabei die applizierte Farbe der schablonenkolorierten Bilder ähnlich den Mechanismen der Kleidung verhält: Sie hüllt den im Film präsentierten menschlichen Körper mit einer externen anorganischen Schicht ein (dem synthetischen Farbstoff). Interessant, dass Benjamin diesem anorganischen Aspekt im Kontext der Mode einen Sex-Appeal zusprach:

Sexualität, hatte Karl Marx ihn bereits Jahrzehnte zuvor mit den Waren des Kapitalismus und der arbeitsteiligen Produktion verbunden.

45 Evelyn Echle schreibt etwa über metaornamentale Strukturen im Film, bei denen «das Ornament seinen Repräsentationsmodus vom applizierten, tatsächlich Abgebildeten zu einem bildimmanenten, metaornamentalen Abstraktionsgestus» wechselt (Echle 2018, 162).

Die Mode schreibt das Ritual vor, nach dem der Fetisch Ware verehrt sein will. [...] Sie steht im Widerstreit mit dem Organischen. Sie verkuppelt den lebendigen Leib der anorganischen Welt. An dem Lebenden nimmt sie die Rechte der Leiche wahr. Der Fetischismus, der dem Sex-Appeal des Anorganischen unterliegt, ist ihr Lebensnerv. Der Kultus der Ware stellt ihn in seinen Dienst. (Benjamin 1982a, 51)

Versteht man Fetisch in der Ökonomie als einen «Mechanismus zur Steigerung des Warenwertes» (Böhme 2006, 286), so stehen die mittels der Technik der Schablonenkolorierung applizierten Farben der Moderevuen, die die weibliche Haut lebendiger und vitaler aussehen lassen und die Kleidungsstoffe verlockender machen, gewiss im Dienste der Verführung – zugleich einer libidinösen wie einer konsumistischen. Die *Pochoir*-Farbe wertet das Material des Filmstreifens auf, während sie die Mode selbst thematisiert und ihren Reklamestrategien von Kommodifizierung und Fetischisierung der Frau nahe kommt. Warenfetischismus sei, so Esther Leslie, dabei eng mit den neuen Technologien der Bildreproduktion verknüpft, da diese ein Versprechen der leichten Reproduzierbarkeit von Schönheit und Bedeutung mit sich bringen (vgl. 2005, 12). *Pochoir* als die Technik einer erleichterten seriellen Form der Einfärbung reiht sich zugleich in die Vielfalt der Reproduzierungsmechanismen ein, während sie aber noch von einer Vorstufe der Mechanisierung zeugt und somit als eine Sinnfigur des Übergangs gelesen werden kann. Als solche lässt sie die Formierung gewisser Prozesse des Warenfetischs der Konsumgesellschaft besonders deutlich zum Vorschein kommen, auf die hier mit der vergleichenden Betrachtung von Mode und anorganischem Farbauftrag im Dienste der Verführung zum Konsum verwiesen wurde.

IV.

Farbpaletten – Die Attraktion der Farbe und die Industrialisierung der Ästhetik

Während im dritten Kapitel Schnittstellen zwischen der industriellen und handwerklichen Produktion untersucht und damit ein spezifischer historischer Moment in der Formierung der Ästhetik der Moderne anvisiert wurde, soll nun der Fokus auf die industrialisierte Kolorierung des Filmmaterials verschoben werden. Erwies sich die Schablonenkolorierung mit ihren Gestaltungspraktiken und Ideen schließlich als inkompatibel mit industriellen Herstellungsmodi, so werden in diesem Teil nun ästhetische Manifestationen der Massenproduktion und -kultur in den Blick genommen, die auch über die Stummfilmzeit hinaus fortbestanden: nämlich die Standardisierung, serielle Produktion und Instrumentalisierung der Farbästhetik im Sinne einer kapitalistischen Vermarktungslogik, die im Zusammenhang mit schablonenkolorierten Werbefilmen bereits anklang.

Hatte die Ästhetik des ausgehenden 19. Jahrhunderts ohnehin ihre Probleme mit dem neuen Medium Film, so wurde diese Skepsis, wie bereits dargelegt, mit der Farbe noch verstärkt. Die Ästhetik, die sich in solch einer hybriden Bildproduktion äußerte, kennzeichnete einen historischen Moment des Übergangs, hatte aber in Form von aufwändigen Hand- oder Schablonenkolorierungen keinen Bestand. Andere Phänomene und Praktiken der visuellen Kultur hingegen, die sich während derselben Übergangszeit formierten, setzten sich langfristig durch und prägten die mediale Ästhetik nachhaltig. Sie stand im Zeichen der Industrialisierung und somit der technischen Reproduzierbarkeit, Standardisierung, Serialisierung und des ‚Versatzstückes‘ statt des Originals. Die Moderne verhandelte nicht mehr länger das Erbe des 19. Jahrhunderts – und somit insbesondere in der westlichen Welt nicht mehr die klassisch-idealistischen Parameter der Wertung von Kunstwerken –, vielmehr verabschiedete sie sich von ihnen, begrüßte und adaptierte die radikal neuen Ausdrucks- und Produktionsmittel und definierte folgerichtig ihre Werte neu. Eingeschlagen wurde dieser Weg zunächst von der populären Kultur und der Avantgarde, bis bald darauf das Repertoire der modernen Ästhetik auch die etablierte Kunst prägte. Die Kategorien der Einmaligkeit eines Kunstwerkes, der Künstlerperson als schaffendes Genie, des Harmonischen, des Echten und des Kontemplativen verloren im neuen Kontext sämtlich an Signifikanz. Dieser *Verfall der Aura* eines Kunstwerks, den Walter Benjamin

begrüßte, war der technischen Reproduzierbarkeit als Folge der Industrialisierung zu verdanken (vgl. Benjamin 2010).

All dies hat Bedeutung für den Film und seine Farben: Die eingesetzten Anilinfarben werden jetzt von der Industrie für den Massenverkauf produziert. Als solche unterliegen auch sie dem Prinzip der Serie und der Standardisierung. Zusammen mit dem Medium Film sind sie ein weiteres Mittel, Aufmerksamkeit zu lenken und für ephemere bis schockartige Sinesseindrücke zu sorgen; sie sind wie die Laufbilder selbst vom Charakter der Attraktion und vom Spektakel der Oberfläche gekennzeichnet, von der «fabrizierten Sichtbarkeit», die als charakteristisch für die neue Konsumkultur gilt (König 2011, 158).

Farbindustrie und Farbmusterbücher um 1900

Im 19. Jahrhundert kam es dank der Entwicklung der synthetisch hergestellten organischen Farbstoffe zu einer außerordentlichen Verbreitung farbiger Konsumgüter. Die neuen Stoffe basierten auf Teer (Teerfarben), wobei ihr namensgebender Bestandteil Anilin lange Zeit hauptsächlich aus Steinkohleteer destilliert wurde. Bis zur Entdeckung dieser Farbstoffe wurden (ungleich teurere) Pigmentfarben verwendet, die teils auch nach der Einführung synthetischer Farbstoffe noch im Gebrauch blieben.¹ Es ist hervorzuheben, dass die Entdeckung der Anilinfarben den Impulsen der Industrialisierung und Rationalisierung zu verdanken war, insbesondere den Bemühungen um die Weiterverwendung von Abfallprodukten, in diesem Fall von Teer als Nebenerzeugnis der Kohleförderung und -verarbeitung.² Bald wurde der Begriff «Anilinfarbe» ein Überbegriff für alle synthetisch hergestellten Farben.

Die neuen Farben waren fast universell einsetzbar: zum Färben von Textilien, Leder, Holz, Metall, Tinte, im Druck oder zum Einfärben von Kunststoffen wie Zelluloid. Mit Blick auf die Veränderungen innerhalb der Konsumlandschaft, die immer bunter wurde, spricht Regina Lee Blaszczyk von einer «color revolution» (2012, 1), und zeitgenössische Stimmen proklamierten eine «chromo-civilization» (Gunning 1995, 251). In diesem Sinne schreibt Esther Leslie: «A rainbow of synthetic colours appeared. Chemists had cracked the chemical structure of colour. Synthetic alizarin

- 1 Blaszczyk schreibt: «Synthetic dyes never did eliminate natural ones; synthetic and natural dyes co-existed to create the great color variety that consumers loved and taste-makers loved to critique» (2012, 43).
- 2 Zur Geschichte der Teerfarben ab der Mitte des 19. Jahrhunderts vgl. Liebmann und Welsch 2012, 203 f.

allowed thousands of new colours to be produced. [...] Nature gave birth to a parallel world, a second nature [...]» (Leslie 2005, 78).

Auch Tom Gunning misst der industriell produzierten Farbe eine prägende Rolle in der Kultur der Moderne bei:

[F]rom the 1860's on the United States experienced an invasion of color into all areas of daily life. I would claim that this surge of color into previously monochrome territories constitutes one of the key perceptual transformations of modernity. The discourse which surrounds it, particularly the opposition it encountered, reveals that the proliferation of color along with the rise of mechanical reproduction strongly threatened elite conceptions of taste and the unique aura of art. (Gunning 1995, 250)

Die transformative Bedeutung, die Gunning hier der Farbe in den USA zuschreibt, manifestiert sich als ein kulturelles Phänomen auf beiden Seiten des Atlantiks. Im 19. Jahrhundert erwies sich Deutschland als führend in der Produktion von Farbstoffen. Bis 1875 seien deutsche Farbwerke den britischen, französischen und schweizerischen voraus gewesen, und bis 1877 fabrizierte Deutschland die Hälfte der Weltproduktion an Farbstoffen (vgl. Leslie 2005, 77). Die Entwicklung der deutschen Farbindustrie brachte zudem ein neues Referenzwerkzeug mit sich: die Farbmusterbücher (Abb. 139–140) (vgl. Blaszczyk 2012, 31). Als Produktkataloge für den Handel konzipiert, verdeutlichten sie den Status der Farbe als Ware und richteten sich sowohl an industrielle als auch private Konsumenten:

Im Zuge der Industrialisierung und der Entwicklung der Farbstoffchemie steigerte und professionalisierte sich im Laufe des 19. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts die kundenorientierte Herstellung von Farbmusterbüchern in den verschiedenen Herstellungszweigen von der Textilfabrikation bis hin zur Lackindustrie [...]. Mit der Entwicklung und intensiven Forschung in der Farbstoffchemie seit Beginn des 19. Jahrhunderts, insbesondere der Expansion von chemischen Fabriken im Zusammenhang mit der Fabrikation von «Anilinfarben» ab den 1860er-Jahren, setzten sich die Bestrebungen auf breiter Ebene fort, wofür zahlreiche Beispiele aus den Unternehmensarchiven der Farbstoffindustrie Zeugnis ablegen. (Eichler 2011, 103)

Der enorme Anstieg der produzierbaren Farbtöne, ihre Verbreitung und Zugänglichkeit für die Massen führten am Ende des 19. Jahrhunderts zu einer neuen kulturellen Präsenz von Farbe, die von Kritikern und Reformern als Verschlechterung des Geschmacks wahrgenommen wurde (vgl. Blaszczyk 2012, 40). Um 1900 erschien mithin eine große Zahl von Publikationen, die sich der Geschmackslehre und der ästhetischen Schulung der Sinne widmeten. Selbst noch in den 1920er-Jahren, als sich eine Versöh-



139 Farbmusterbogen für Heitmann's Kleiderfarben, 1912 (Rara-Bestand der Hochschulbibliothek der TH Köln)

140 Seite aus einem Farbmusterbuch der Badischen Anilin- & Sodafabrik, 1901

nung der elitären und populären Kultur in Bezug auf die Farbe anbahnte, wurde die Produktion der künstlichen Farbstoffe und ihre massenhafte Anwendung teils als Problem für den Geschmack und das Ideal der Farbenharmonie angesehen. Max Becke, der Direktor des Forschungsinstituts für Textilindustrie in Wien, verortet zur selben Zeit noch ein anderes, ein praktisches Problem, das die Farbvielfalt verursacht:

Es gibt viele Tausende von Möglichkeiten, das heißt viele Tausende Kombinationen von drei Farbstoffen, mit denen die Großzahl der verlangten Farben gefärbt werden kann. Diese Tausende von Möglichkeiten sind aber auch die Ursache der geschäftlichen Differenzen und der berechtigten Klagen über mangelhafte Farbenübereinstimmung und über Farbendisharmonien, denen so oft begegnet wird.

Vor der gewaltigen Entfaltung der Teerfarbenindustrie lagen diese Verhältnisse weit einfacher. Man hatte wenig mehr als einige zwanzig Farbstoffe zur Verfügung für alle Farben und Fasern. Man wußte sich zu beschränken, weil man sich beschränken mußte. (Becke 1920, 25)

Folgt man Becke, so waren es auch jene Schwierigkeiten, angesichts tausender neuer Farbstoffe eine harmonische Übereinstimmung zu erreichen, die um 1910 «unter Künstlern und Innenarchitekten die Bewegung unter dem Schlagwort ›Zurück zur Natur‹ hervorriefen» (ebd., 27). Diese Beobachtung deutet auf eine Grundforderung der Zeit hin, die in den Diskursen nach einer Selbstbeschränkung im Sinne allgegenwärtiger Harmonievorstellungen ruft. Als ein vorbildhaftes Gegenbeispiel zur unüberschaubaren Zahl der Anilinfarbtöne, die in den fertigen Produkten nicht im Einklang miteinander stehen, nennt Becke alte Perserteppiche, bei denen man sich auf wenige Töne beschränkte, sodass sie, gleichgültig um welche Exemplare es sich handelte, bei jeder Beleuchtung miteinander harmonierten – eine Form der übergreifenden Farbkohärenz, wie sie bei den neueren Produkten nicht denkbar wäre (vgl. ebd., 25 f.).³

Vergleichbare Probleme der harmonischen Farbabstimmung und das Bedürfnis nach Etablierung eines verbindlichen Referenzrahmens für zahlreiche Farbtöne der Industrie resultieren um 1900 in den Bemühungen um Standards und Nomenklaturen, wie sie Robert L. Herbert beschreibt:

3 Über das Problem der fehlenden Farbstandards schreibt auch Blaszczyk: «A proliferation of home goods were sold by department stores, home-furnishing depots, china-and-glass shops, open-air markets, mail-order catalogs, and five-and-tens – and none of it matched. As a result, nothing in the average home was color-coordinated» (2012, 42). Dasselbe galt zudem für die Kleidung der weiblichen Bevölkerung, die man auf der Straße sehen konnte (vgl. ebd., 42).

In the nineteenth century, two realms were particularly important in the growing demand for standardized color nomenclature. One was the textile industry, changing over to printed cotton, an industry so powerful in society because of its rapid mechanization, and the other was the natural sciences, which were also being revolutionized and expanded. Both were dependent upon the increased literacy which also characterized the nineteenth century; hence a new market came into being for books on color standards. (Herbert 1974, 8)

Die Prozesse der Farbstandardisierung, nach denen sowohl die Industrie als auch Wissenschaftler und Künstler verlangten, belegen zugleich endgültig die Kommodifizierung der Farbe als Ware.⁴ Ökonomische, quantifizierende Prinzipien hatten die Oberhand gewonnen (vgl. Cubitt 2014, 140). Die Normierung im Bereich der Farbe folgte nun industriellen Standardisierungsbestrebungen des frühen 20. Jahrhunderts, die auch zur Schaffung einschlägiger, teils internationaler Organisationen führten. Hierzu gehört die 1913 gegründete Internationale Beleuchtungskommission CIE (Commission Internationale de l'Éclairage), die sich dem Entwickeln von Standards im Bereich der Farbe und des Lichtes widmete – eine Domäne, von der man bisher annahm, dass sie mehr als andere den Prinzipien der menschlichen Subjektivität unterliege. Auch wenn es auf den ersten Blick widersprüchlich erscheinen mag, wurde die Idee der Subjektivität, zumindest hypothetisch, in die Prozesse der Farbstandardisierung inkorporiert: In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts resultierten nämlich die Bemühungen im Bereich der Farbmeterik – mathematischer Messungen der Farbe – in der Einführung eines ›idealen‹ Standardbetrachters (vgl. Cubitt 2014, 138 ff.). Somit wurden die als objektiv erachteten und messbaren Qualitäten der Farbe an ein menschliches Subjekt geknüpft, wenngleich dieses fiktiv war. Mit diesem Standardbetrachter sollten die divergenten Auffassungen der Farbe einerseits als objektives und andererseits als subjektives Phänomen versöhnt werden (vgl. ebd., 129). In Bezug auf diese Spannung schreibt Sean Cubitt von der «Newton-Goethe-Dialektik»⁵: Während Newton die Farbe in den äußeren Gesetzen der Physik verortete, tat Goethe dies im Bereich des Inneren des menschlichen Sensoriums und der Psyche (vgl. ebd.). So heißt es bei Goethe:

- 4 So weist etwa Joseph W. Lovibond 1915 in *Light and Colour Theories and their Relation to Light and Colour Standardization* auf die Aktualität des Problems der Farbstandardisierung hin: «It may at first appear strange that colour, one of the most important indices of value in the Arts, Manufactures, and Natural Products, should have no common nomenclature or reliable standard for reference, the reproduction of a given colour depending for exactitude on the memory of a sensation; whereas this branch of science requires a physical means of recording a colour, with a power of recovery» (ebd., 1). Vgl. auch Robert Ridgways *Color Standards and Color Nomenclature* (1912).
- 5 Zu diesem Aspekt vgl. auch Leslie 2005, 58 ff.

Die Farben, die wir an den Körpern erblicken, sind nicht etwa dem Auge völlig ein Fremdes [...]. Dieses Organ ist immer in der Disposition, selbst Farben hervorzubringen, und genießt einer angenehmen Empfindung, wenn etwas der eigenen Natur Gemäßes ihm von außen gebracht wird, wenn seine Bestimmbarkeit nach einer gewissen Seite hin bedeutend bestimmt wird.

(Goethe 2016, 176)

Im Gegensatz zu Goethes Verortung der Deutung und Bedeutung von Farbe im subjektiven Bereich der menschlichen Wahrnehmung erreicht die Wissenschaft bei Newton «the status of public knowledge through the act of turning light and color into objects of natural order, given to human knowledge but external to it» (Cubitt 2014, 129). Vor dem Hintergrund dieser Newton-Goethe-Dialektik betrachtet, steht die Konjunktur der industriellen Farbmusterbücher repräsentativ für den Wandel hin zur Mathematisierung und Standardisierung, die Farbe wird als eine externe Eigenschaft der physischen respektive physikalischen Welt behandelt. Im Kontext einer internationalen Konjunktur der Farbstoffe begünstigen diese Bestrebungen schließlich auch die erwähnte Kommodifizierung der Farbe, für die eine Standardisierung der Farbstoffe wesentlich wurde. Dass Farbe hierbei völlig von jedem Trägerobjekt losgelöst wird, zeigen etwa die Beispiele der Firmen Munsell und Pantone, die im Bereich der Druckerfarbe sowie der Farbwaren für den Schulbedarf eigene Standards entwickelten:

The Munsell Company and Pantone successfully derived a commodity – their standard chips – from the problems of rational identification and quantification of color. They form the culmination of a process whereby color became by turns problematized, categorized, mathematized, standardized, and finally commodified. In this climactic moment of commodification, Munsell and Pantone finally achieved the separation of color from objects. [...] The color chip frees colors from their association with things [...]. Henceforth they are alienated exchange values, free but without roots or articulation, except for their position in the administrative structure of their enumeration.

(Cubitt 2014, 141)

Cubitts Beobachtungen machen nicht nur deutlich, wie sich die Repräsentation standardisierter Farben in der Form der Farbmusterpalette manifestiert, sondern auch wie dies in der direkten Verbindung mit der Qualität der Farbe als Ware steht. Dabei verweisen die Prozesse dieser Kategorisierung, Mathematisierung und Standardisierung auf die generellen Mechanismen des Kapitalismus, zu denen auch die Austauschbarkeit von einzelnen Bestandteilen oder von einzelnen Produkten gehört. In diesem Sinne lässt sich feststellen: Ähnlich wie ein Warenstück durch ein gleichartiges

ersetzbar ist und mit einem genauen Tauschwert definiert wird, verhalten sich die Farbfelder der Musterbücher als standardisierte, versatzstückartige Einheiten («they are alienated exchange values» – ebd., 141). Das lässt sich auch mit dem Farbfilm in Verbindung setzen. Insbesondere die monochrome Einfärbung des viragierten oder getonten Films fördert seine abstrakte Qualität, mit der sich die Farbe von den konkreten Gegenständen loslöst. Dies weckt den Eindruck eines beliebig austauschbaren Versatzstückes, wobei die monochromen Photogramme – wie ich noch zeigen werde – einen gleichsam entfremdeten Tauschwert erhalten.

Einen wichtigen Einfluss bei der Standardisierung der Farbe für die Industrie übte der französische Chemiker und Physiker Michel Eugène Chevreul, Direktor der Gobelinmanufaktur in Lyon, aus. Seine 1839 publizierte Schrift mit dem zeittypisch ausladenden Titel *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture* sollte zu einem der im 19. und frühen 20. Jahrhundert einflussreichsten Standardwerke zur Farbe avancieren. Sein bedeutendster Beitrag zur Wahrnehmungspsychologie lag in der Entwicklung der Gesetze des sukzessiven und des simultanen Farbkontrastes. Das Buch wurde sowohl ins Deutsche (1840) als auch ins Englische (1854) übersetzt und erfuhr mehrere Auflagen. Es kombiniert die angewandte Wissenschaft der Farbstoffchemie mit der Farbtheorie und war für den Einsatz in der Textilindustrie, aber auch für die Innenausstattung sowie für die Dekoration von privaten und öffentlichen Räumen gedacht. Chevreuls Werk hatte abgesehen von seinem unmittelbaren Einfluss auf die Produktionsbereiche, denen es galt, auch große Resonanz in der bildenden Kunst.⁶ Der weitreichende Erfolg des Fachbuches war aber vor allem der kommerziellen Bedeutung der vielfältigen farbigen Konsumgüter geschuldet, die ein Interagieren von unterschiedlichen praktischen und theoretischen Sektoren erforderten, für die wenige Jahrzehnte später auch die Farbsysteme und Farbmusterbücher⁷ entwickelt wurden:

- 6 Eichler schreibt in diesem Zusammenhang: «Mit seinen Werken beeinflusste Chevreul Kunstrichtungen wie den Impressionismus, Neoimpressionismus und Orphischen Kubismus, deren Farbgebung nicht mehr auf der klassischen Ölmalerei beruhte, sondern unter anderem das Prinzip des Simultankontrastes in die Farbgebung einfließen ließ – der unterschiedlichen Wirkung einer Farbe in Nachbarschaft zu unterschiedlichen Farben oder auf anderen Farbhintergründen» (Eichler 2011, 66).
- 7 Für eine Unterscheidung von Farbsystemen und Farbmusterbüchern vgl. Harald und Suse Schmuck. Als Farbsysteme bezeichnen sie: «Eine durch definierte Verknüpfung

The sheer commercial value of these goods meant that applied science (especially the chemistry of dyes), color theory, and the design of fabrics and papers formed a necessary union. Many of the general scientific handbooks and standards [...] dealt with color in relation to decoration and industry. (Herbert 1974, 28)

Abgesehen von der Verschränkung der angewandten (Farben-)Chemie und der Farbtheorie überschneiden sich die kommerziellen Überlegungen schon im Design der Farbsysteme und -musterbücher mit ästhetischen. Die Anordnung der Farben in einem Kreis, so wie sie Chevreul einsetzte (Abb. 141), erwies sich als eine der häufigsten visuellen Umsetzungen für die Anordnung der Farben – und das sowohl in Wissenschaft, Kunst und Industrie. So findet sich ein mit jenem von Chevreul vergleichbarer Farbkreis etwa in Wilhelm Ostwalds Farbenlehre von 1918 (Abb. 142). Die kreisförmigen Farbmodelle werden auf Isaac Newtons Farbkreis (1704) zurückgeführt, der als prägend in dieser Hinsicht gilt.⁸ Daneben war die lineare Anordnung von Farbfeldern in parallelen Reihen eine weitere dominante Form des Designs von Farbmusterbüchern und -systemen. Beide Darstellungen machen noch einmal evident, wie die Farbsysteme von Auffassungen über die abstrakte, vom Kontext abgekoppelte Qualität der Farbe ausgehen und damit ihren Warencharakter bestätigen. Zentral für die Erstellung theoretischer Farbsysteme sowie kommerzieller Farbmusterbücher und -broschüren ist mithin die Kohärenz eines Farbsystems *an sich* und weniger ein Versuch der Anordnung der Farben der Dingwelt, wie der US-amerikanische Farbforscher Faber Birren erläutert:

Color charts, systems and devices are designed mainly for the creation of abstract color schemes. [...] Practically all major color problems encountered in industry are not problems of realism. Simply, the artist and craftsman wants to give his product, his object or his thing an optical fascination. He wants color combinations that are beautiful in and of themselves. (Birren 1934, 30)

Die Werke einiger wichtiger Farbtheoretiker des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts, wie die von James Clerk Maxwell, Nicholas Ogden Rood, Robert Ridgway, Henry Munsell oder Wilhelm Ostwald, verdeutlichen das Prinzip der abstrakten, vom Kontext losgelösten Farben. Insbesondere die Systeme und Bücher, die für die Industrie konzipiert wurden, gehen im Design

geordnete Gesamtheit der Farben» (2000, 15). Als Farbmusterbücher werden hier Farbenkollektionen verstanden, die bei Schmuck als «ausgewählte Farbenangebote für Materialien oder Produkte» definiert werden (ebd., 20).

- 8 «[Es] dominieren bis ins 20. Jahrhundert im künstlerischen Bereich in Anlehnung an den Newtonschen Kreis mehr oder minder stark segmentierte Farbkreise oder Farbräder, die insbesondere den Malern Handreichungen für die Auswahl von primären Grundfarben, für Kontrastfarben und für additive wie subtraktive Farbmischungen geben sollen» (Liebmann/Welsch 2012, 119).



141 Farbkreis von Michel Eugène Chevreul, 1839



142 Farbkreis von Wilhelm Ostwald, 1918

über die reine Funktionalität hinaus, und es werden stattdessen ästhetische Prinzipien der Harmonie mit der industriellen Standardisierung verschränkt:

The need for graphic chart is twofold – to create a useful set of standards and to have a device that will facilitate harmonious color selection. [...]

The problems of harmony automatically demand the creation – not of a mere showing of hues and tones in methodical series – but of an actual solid or graph in which the physical, visual and psychological manifestations of color



143 Farbmusterübersicht mit vorgefärbtem Filmmaterial aus einem Katalog der Firma Pathé (1926) (Foto: Barbara Flückiger, Timeline of Historical Film Colors)

are so organized as to allow for orderly, esthetic arrangements. Here are encountered different approaches to color in which attempts are made to ally color facts with a high order of beauty.

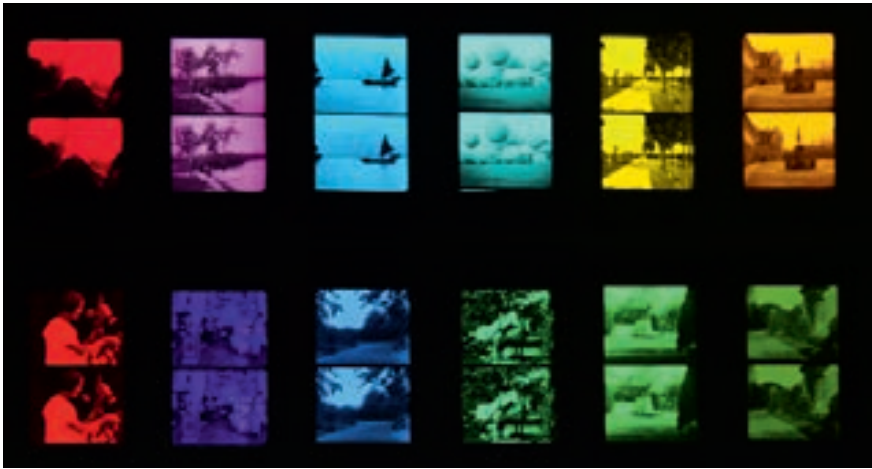
[...] both standardization and esthetics are to be found combined in the systems of the present day. (Ebd., 4f.)

Historisch decken sich die Anfänge des Kinos mit der rasanten Konjunktur der Farbindustrie. Der Film reiht sich in die farbverliebten Tendenzen der Zeit ein und sucht die Farbe seinerseits als ein Mittel zur Steigerung der Attraktivität des Kinos einzusetzen.⁹ Auch in der Vermarktung des Rohfilmmaterials korrespondieren die Strategien der Filmindustrie mit jenen der anderen Sektoren der industriellen Warenproduktion. So bringen in den 1920er-Jahren die Firmen Pathé (Frankreich) (Abb. 143), Kodak (USA) (Abb. 144) und Agfa (Deutschland) (Abb. 145) alle spezielle Farbbroschüren mit eingefügtem, vorgefärbtem Filmmaterial heraus. Diese Muster für

9 Blaszczyk schreibt der Farbe generell diese Funktion um die Jahrhundertwende zu: «Color came to be seen as a solution to the problem of under-consumption that afflicted the mass-produced economy» (2012, 8).



144 Farbmusterübersicht mit vorgefärbtem Filmmaterial, Katalogseite der Firma Eastman Kodak (1927) (Foto: Barbara Flückiger, Timeline of Historical Film Colors)



145 Farbmusterübersicht mit vorgefärbtem Filmmaterial, Katalogseite der Firma Agfa (1925) (Foto: Barbara Flückiger, Timeline of Historical Film Colors)

146 Das vorgefärbte Tonfilmmaterial Sonochrome, Musterbogen der Firma Eastman Kodak (1928) (Courtesy George Eastman Museum)



die Produktionsfirmen greifen das lineare Modell der Farbfelder in parallelen Reihen auf. Auch das kreisförmige Design wird für die Vermarktungszwecke des Filmmaterials eingesetzt. Das ist etwa bei der Präsentation des vorgefärbten Tonfilmmaterials Sonochrome der Firma Eastman Kodak der Fall, das Ende der 1920er-Jahre auf den Markt kam (Abb. 146).

Bei der Konzipierung des Sonochrome-Werbematerials spielten Ideen von absoluten und affektiven Farbqualitäten – wie sie auch die ästhetischen Diskurse der Zeit beschäftigten (und hier noch besprochen werden) – eine bedeutende Rolle: «Kodak proposed an intricate Goethean system of color

codes for these tints, such as ‹Fire-light: A cheerful orange tint – in interiors suggestive of warmth, intimacy, comfort. A mellow autumnal light›» (Yumibe 2012, 108). Somit bietet Kodak Sonochrome ein Beispiel für das ästhetische Umsetzen der Auffassungen von absoluten Qualitäten der Farbe in Form eines visuellen Designs, das in Wissenschaft und Industrie üblich war.

Dies lässt sich in zweierlei Hinsicht als eine dezidiert industrialisierte Form von Farbästhetik verstehen. Zum einen bot das vorgefärbte Filmmaterial die Standardisierung der Farbtöne, die für den Massenmarkt gedacht waren, zum anderen wurde durch den Gebrauch des Kreisdesigns für die Vermarktung von Kodak-Material an die bereits in anderen Bereichen existierenden Formen der Farbanordnung angeknüpft. Diese Art der Verschränkung von Ästhetik und Industrie ist generelle Tendenz der Epoche:

Der Veralltäglichung des Ästhetischen im Rahmen des Fordismus [...] entspricht eine Veralltäglichung der Gegenstände der Ästhetikdiskurse: Um 1900 bildet sich der komplexe sinnespsychologische Diskurs einer «Ästhetik von unten» aus, der das Ästhetische auf die Ebene der Wahrnehmung ganz generell bezieht und den exklusiven Bezug auf die Kunst aufgibt.

(Reckwitz 2015, 37; Herv. i. O.)

Auch die Farbpraktiken und -diskurse um 1900 nehmen an diesem Prozess der Industrialisierung bei gleichzeitiger Demokratisierung der Ästhetik teil. Diese industrialisierte Form der Ästhetik deckt sich mit den Beobachtungen, nach denen das Ästhetische in der Moderne ubiquitär werde und nicht nur der Kunst oder der Subkultur vorbehalten bleibe (vgl. ebd., 14). Stattdessen erfahre das Ästhetische

eine radikale Entgrenzung und soziale Diffusion: Die Lebensstile, die Ökonomie, ihre Formen der Arbeit und des Konsums, die modernen Medientechnologien, der Städtebau, die persönlichen Beziehungen, die Kultur des Selbst und des Körpers sowie teilweise auch das Politische und die Wissenschaften werden zum Gegenstand von Prozessen der Ästhetisierung. (Ebd.)

Die Schnittstellen der Ökonomie, Wissenschaft und Ästhetik bieten daher einen besonders aufschlussreichen Standpunkt für die eingehenden Analysen der Farbe im Film.

Die Farbpalette im kolorierten Film

Die unterschiedlichen Ebenen der Verschränkung von Farbindustrie und Filmwirtschaft kommen im Fall des narrativen Werbefilms *CHANGING HUES* (GB 1922), einer Werbung für Twink-Textilfarben, sogar explizit zum Vor-



147 Regenbogenfarben in Titelgrafik von CHANGING HUES (1922)



148 Regenbogenfarben auf dem Titelblatt des Magazins *Harper's Bazaar* (1930)

schein. Der Film, der Schwarzweiß und applizierte Farbe, darunter auch Virage kombiniert,¹⁰ zeigt eine junge Frau, die, da sie sich kein neues Kleid leisten kann, ihr altes mithilfe von Twink-Farben einfärbt. Die Titelkarte des Films CHANGING HUES erscheint koloriert in bewegten Regenbogenfarben (Abb. 147). Dies veranschaulicht sowohl die bereits erwähnte Beobachtung Leslies, dass nach der Entdeckung der künstlichen Farbstoffe ein «Regenbogen an synthetischen Farben erschien» (Leslie 2005, 78), als auch die damalige Auffassung von der Rolle der Farbe in der Werbung, der zufolge die Farbe ein Regenbogen sei, hinter dem der Werbende einen Topf mit Gold finde (vgl. Luckiesh 1927, 84). Ein Gedanke, der in den zeitgenössischen Druckmedien auch plakativ umgesetzt wurde, indem ein Regenbogen als Bestandteil des Designs in vielen Werbefeldern oder Titelblättern von Magazinen einen Platz fand (Abb. 148).

Nach der bunten Titelkarte wird zu Anfang des Films vorerst eine Diegese in Schwarzweiß etabliert. Die junge Frau erscheint zusammen mit einem Mann, einem Maler, der an einem Strand ein Bild von ihr anfertigt. Dabei kommentiert der Maler das Äußere der jungen Frau. Er fragt sie, warum sie immer nur Weiß oder Grau trage (übrigens die Farbtonalitäten, die das Ausgangsfilmmaterial erlaubt), das würde ihr zwar gut stehen, jedoch wäre sie in Pink¹¹ bezaubernd. Ähnlich kommentiert

10 Sarah Street und Joshua Yumibe identifizierten drei Farbverfahren bei diesem Film: Schablonen- und Handkolorierung sowie Virage (2019, 84).

11 In der deutschen Sprache wäre etwa die Farbbezeichnung «rosa» gängiger. Die Entscheidung, an dieser Stelle dennoch das Wort «pink» zu benutzen, hängt mit seinen

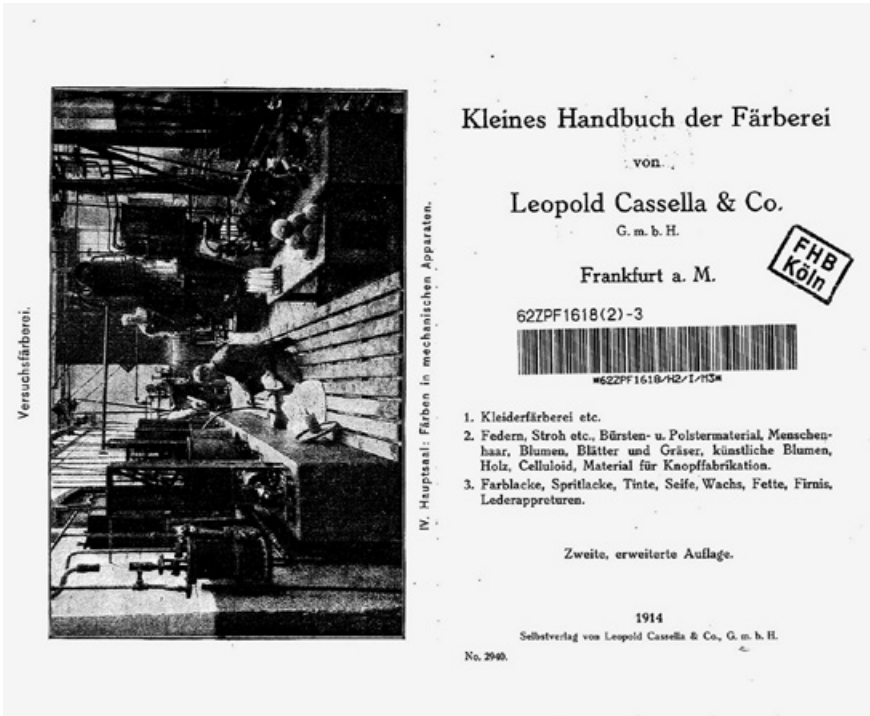


149–151 CHANGING HUES (1922),
Vorführung eines Farbmusterbuches in der
filmischen Diegese

auch der Vater der jungen Frau, nachdem sie zu Hause ankommt, und er sie fragt, warum sie keine bunten Farben trage, so wie dies ihre Mutter tue. Als sie in der nächsten Szene beim Einkaufen mit ihren kleinen Geschwistern gezeigt wird, kommen sie an einem Geschäft vorbei, das Textilfarben verkauft. Zum ersten Mal erscheint nun innerhalb der filmischen Erzählwelt Farbe. Bunt koloriert sind die ausgehängten Kleidungsstücke, aber auch – und dies zu betonen ist in diesem Zusammenhang wichtig – das Farbmusterbuch, das die Verkäuferin den Kundinnen zeigt und dabei die Seiten des Musterbuches mit unterschiedlichen Farbtönen von Gelb, Blau und Pink aufschlägt (Abb. 149–151). Somit erscheint in CHANGING HUES die Farbe innerhalb der Diegese zum ersten Mal, um sich selbst zu thematisieren und auf sich zu verweisen. Es kommt mithin zu einer (selbst-)reflexiven Verdoppelung der Materialität, wenn die Anilinfarben *im* Bild durch die tatsächlichen Anilinfarben *auf* dem Bild dargestellt werden.

In jener Zeit besteht eine besondere materielle Nähe der applizierten Farben im Film zu den Farben der Textilindustrie: Die Färberei-Handbücher um 1900 enthalten nicht nur Anweisungen für die Einfärbung von

Implikationen der grellen Intensität und mit seiner Assoziierung mit der urbanen, populären Moderne zusammen.



152 Ein Färberei-Handbuch verdeutlicht die Breite des Einsatzes von künstlichen Farbstoffen (Rara-Bestand der Hochschulbibliothek der TH Köln)

Textilien und Gegenständen wie Federn, Stroh, Holz oder künstlichen Blumen, sondern darüber hinaus Anleitungen für die Einfärbung von Zelluloidfilm (Abb. 152). Die Gruppierung von scheinbar disparaten Gegenständen verweist auf die Schnittstelle von Prozess und Materialität, die der Film mit anderen farbigen Konsumgütern der Epoche teilt.

Die Nivellierung der Materialität des Dargestellten und des Darstellenden setzt sich in *CHANGING HUES* fort, als die junge Frau nach Hause zurückkehrt und sich daran macht, mit der gekauften Textilfarbe nach Anleitung ihr Kleid zu färben. Sie legt es in die Wasserschüssel, gibt die pinke Textilfarbe dazu und rührt das Ganze um. Die Schüssel mit der Farbe erscheint dabei leuchtend pink, während der Rest des Bildes in Sepia-Tönen koloriert ist (Abb. 153). In der nächsten Einstellung bügelt die Frau das leuchtend eingefärbte Kleid, und die Zwischentitel verraten ihre Begeisterung über das Resultat: «I'll Twink my soiled, shabby things, too – and the children's ... 'twill clean and dye them at the same time!» In der Folge sieht man die Frau das pinkfarbene Kleid halten, das sich vom Rest des Bildes farblich abhebt (Abb. 154). Zuletzt tanzt sie glücklich mit



153–154 *CHANGING HUES* (1922), Farbstoffe, aufgetragen auf dem Filmmaterial, werden in der diegetischen Welt des Films thematisiert



155–156 *LES TULIPES* (Segundo de Chomón, F 1907), simultane Vorführung der Filmfarben als Palette

den Geschwistern, deren Kleidung nun auch bunt gefärbt ist, sodass in der letzten Einstellung alle im Film eingesetzten Farben, die am Anfang auf der Titeltarte angezeigt wurden, noch einen gemeinsamen Auftritt haben.

Während in *CHANGING HUES* eine Farbpalette in unmittelbarer Form – als Farbmusterbuch – in der Diegese vorkommt, ließe sich bei einigen anderen Beispielen der kolorierten Filme von der Palette als ästhetischem Prinzip berichten, nämlich von der Palette als einer ostentativen Vorführung aller im Film zum Einsatz gekommenen Farben. Diese Vorführung kann sich auf der Ebene einer Bildkomposition manifestieren, wie etwa bei der Hand- oder Schablonenkolorierung, oder aber auch dramaturgisch (sukzessiver Aufbau) im Falle der Virage und Tonung. So erscheint in der Féerie *LES TULIPES* (Segundo de Chomón, F 1907) eine simultane Vorführung aller Farben als Palette in den Szenen, welche Raucheffekte oder Fontänen zeigen (Abb. 155–156).¹² Einzelne Farben sind in diesen Einstellungen in einer Anordnung vergleichbarer Formen gereiht – etwa regenbogenartig – und haben zugleich

12 Ein ähnliches Beispiel einer Fontäne findet sich auch in *LA GRENOUILLE* (Segundo de Chomón, F 1908).



157 Werbung für
Künstlerwasserfarben
um 1910

eine Spektakelfunktion. Während die bunte Einfärbung der Fontänen einer zeitgenössischen Werbung für Künstlerfarben ähnelt (Abb. 157) und damit an den werblichen Auftritt der Farben in *CHANGING HUES* erinnert, sind die Farben in *LES TULIPES* dennoch zugleich Selbstzweck. Ihre Funktion ließe sich am ehesten in die Nähe der dramaturgischen Rolle einer Apotheose rücken, wie sie Frank Kessler für das Genre der *Féeries* definiert:

un tableau final et spectaculaire, apparaissant après la fin du récit proprement dit, qui permet, une dernière fois, de jouer tous le registres du spectaculaire: l'arrangement des personnages, la splendeur des costumes, la composition de tous les éléments, souvent avec quelques éléments qui tournent ou évoquent un effet de feu d'artifice. (Kessler 1999, 233)

Kessler betont die Verknüpfung zwischen dem Genre der *Féerie* und der Farbe, wenn er feststellt, dass die Anwesenheit der Farbe in so vielen *Fée-*



158 LE TROUBADOUR (Segundo de Chomón, F 1906), Anbindung der Farbe an das serialisierte Motiv



159 LE TROUBADOUR (1906), die Anordnung der Farbfelder evoziert jene der Farbmusterbücher

rien letztlich derselben Logik der Attraktion und des Spektakulären folgt, wie sie für das Genre im Allgemeinen charakteristisch ist. Die Farbpalette erscheint oft als eine Kulmination des Spektakulären. Die unterschiedlichen Formen der Palette haben dabei in einigen Filmen fast einen selbstreflexiven Charakter. Zwei im Folgenden diskutierte Trickfilme, *LE TROUBADOUR* und *LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE*, greifen ebenfalls auf die Ästhetik einer Palette zurück und verdeutlichen auf diese Weise insbesondere die Schnittstelle zwischen dem visuellen Register der Industrie und ihrem Niederschlag in der populären Ästhetik.¹³

LE TROUBADOUR ist ein kurzer Trickfilm von Segundo de Chomón, gedreht in Frankreich im Jahr 1906. Zu Beginn des Films erscheint die Titelfigur in einer bühnenartigen Dekoration, auf einem Proszenium, das an den Seiten und oben von bunt gefärbten Vorhängen gerahmt ist. Durch Rückwärtslauf fliegen aus dem Off Notenblätter in die Hände des Troubadours. Die sechs Seiten werden nun nacheinander am Bühnenrand entlang ausgelegt. Auffällig sind hier die Sequenzialität des Vorgangs und die Serialisierung des Motivs durch Mehrfachbelichtung, lesbar als Sinnbild der technischen Reproduzierbarkeit des Films – was gleich noch auf die Spitze getrieben wird. Der Troubadour unternimmt einen Rundgang vor den Blättern, dabei mit der Hand gestikulierend, als mache er eine Bestandsaufnahme. Auf jedem der Blätter erscheint nun durch Mehrfachbelichtung eine reproduzierte Gestalt des Sängers mit jeweils einem anderen Musikinstrument (Abb. 158) – die Serialisierung eines Motivs, wie sie um 1906 bereits aus anderen Filmen von Méliès oder Chomón bekannt ist. Die reproduzierten Troubadoures unterscheiden sich, abgesehen von verschiedenen Instrumenten, allerdings durch den Farbton, in dem sie koloriert sind. Sie sind

13 Vgl. auch meine Gedanken zur Farbpalette im kolorierten Film in Rakin 2013 und 2016.

160 AMOUR
D'ESCLAVE
(Albert
Capellani,
F 1907), die
Entfaltung
einer kreis-
förmigen
Farbpalette
als Kul-
mination des
Tanzes (Foto:
Barbara
Flückiger,
Timeline of
Historical
Film Colors)



nebeneinander frontal zur Kamera positioniert, während der ursprüngliche Sänger den Platz auf einem kleinen Podest in der Mitte einnimmt. Diese horizontal symmetrische Bildkomposition verweist auf die parallelen Farbpaletten in Musterbüchern. Das Knüpfen der Farbe an eine symmetrische Bildkomposition vergleichbarer Farbträger wiederholt sich im Anschluss in Form eines (Farb-)Fächers. In *LE TROUBADOUR* wird der Fächer zwischen- durch als Träger bzw. Leinwand für ein Bild im Bild eingesetzt sowie als eine Palette an Farben, die im Fächer enthalten sind, von links nach rechts: Violett, Orange-Gelb, Grün und Blau (Abb. 159). Diese Anordnung evoziert den Kreis Chevreuls und andere Formen von kreisförmigen Farbmustern. Eine ähnliche Form einer runden Farbpalette kommt auch in Albert Capellanis *AMOUR D'ESCLAVE* (F 1907) vor. Darin erscheint die kreisförmige Farbpalette in der Traumsequenz – als Kulmination des Tanzes (Abb. 160).

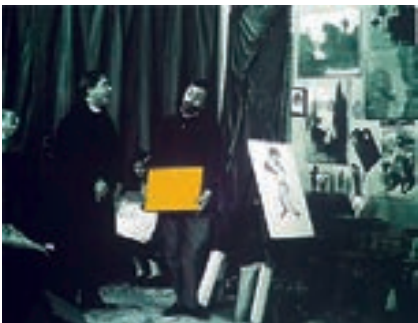
Im Vergleich zu *LE TROUBADOUR* und *AMOUR D'ESCLAVE* bietet *LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE* ein Beispiel der Palette, die insbesondere die selbstreflexive Dimension der Farbmaterialität und der Farbfläche in den Vordergrund rückt. *LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE* ist eine schablonenkolorierte französische Produktion, entstanden 1910 unter der Regie von Émile Cohl. Der Film weist einen narrativen Aufbau auf, der zugleich progressiv als auch kumulativ ist. Progressiv insofern als die Geschichte in gewisser Weise auf ein *dénouement* hin zugespitzt ist, und kumulativ, da die Zuspitzung durch die Aneinanderreihung von ähnlichen Segmenten erfolgt, in denen ein Motiv variiert wird. Weiterhin ist diese Abwechslung von Segmenten durch eine Duplizität auf der formalen Ebene gekennzeichnet: Jedes Segment besteht aus einem gefilmten Teil der profilmischen Wirklichkeit und aus einer dazugehörigen Animation. Insofern verläuft die Kumulation zweifach, wobei sie, wie das im Folgenden gezeigt wird, stark durch den Farbeinsatz im Film unterstützt wird.

Die profilmische Wirklichkeit spielt in einem Maleratelier. Dieses ist in fixer Einstellung schwarzweiß in einer Totalen aufgenommen, die eine gute Übersicht über die Interaktionen der Figuren ermöglicht. Zum Auftakt des Films wird ein Maler in einer Zweidrittel-Rückenansicht gezeigt, sodass der Blick des Kinopublikums auf dessen Leinwand fallen kann. Er skizziert das weibliche Modell, das sich mit ihm im Atelier befindet. Die Zeichnung ist kindlich und karikierend. Das antikisierende Kostüm der Frau (sie wird später als Cléopâtre angesprochen) lädt bereits zu einer satirischen Interpretation der Ikonografie der tradierten Künste ein, während die Malweise des «Neo-Impressionisten» auf eine Verspottung der zeitgenössischen Kunst zielt (Abb. 161). Die Frau hält die vorgegebene klassizistisch-siegerhafte Pose jedoch nicht ein, sondern vulgarisiert sie eher. Die Aufforderung des Malers, den Besen, den sie in der Hand hält, nach oben zu heben, erscheint lächerlich, vor allem da angesichts des kindischen Gekritzels des Malers kaum eine feine Differenzierung der Gesten und Posen erwartet werden kann. Die Malweise ist somit als unkonventionell etabliert, als ein interessierter Kunde das Atelier betritt. Dieser erkundigt sich nach Bildern, die er möglicherweise erstehen könnte. An dieser Stelle beginnt die chromatische Dramaturgie des Films. Der Maler hebt eine Leinwand hoch, und auf dem gerade noch schwarzweißen Bild erscheint die Farbe Rot als monochrome Fläche (Abb. 162). In dem begleitenden Zwischentitel informiert der Maler den Kunden und die Zuschauer darüber, was das Bild präsentieren soll: «einen Kardinal, der am Ufer des Roten Meers eine Languste mit Tomaten verspeist»¹⁴. Die Farbe hat zunächst eine Überraschungsfunktion und erscheint als Attraktion. Die schwarzweiße Diegese des Films wird als eine hybride redefiniert, da die Farbe in der fotografischen Aufnahme nur der kleinen Fläche der Malerleinwand vorbehalten ist. Die Semantisierungen der monochromen Leinwandflächen durch die Erklärungen des Malers erscheinen zuerst absurd und stehen im Dienste der Attraktion und Komik. In der anschließenden Animationssequenz – das Filmmaterial ist hier monochrom viragiert – darf das homogen rote Bild nun die Kinoleinwand füllen, und durch Animation erscheinen langsam die genannten Motive des Kardinals, der Languste usw. als Silhouettenzeichnungen (Abb. 163).

Dieses Prinzip der Einführung einer farbigen Leinwand gefolgt von einer Animation wird im Film mehrmals wiederholt. Der roten Leinwand folgt eine blaue – «eine Forelle blau bietet einer Wäscherin, die ihre Wäsche an der Côte d'Azur mit Färberwaid behandelt, Vergissmeinnicht an» (Abb. 164–165) –, dann von einer gelben – «Chinesen transportieren Mais auf dem Gelben Fluss bei sonnigem Tag» (Abb. 166–167) – und weiterhin

14 Übersetzungen der Bildtitel J.R.

161 LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE (Émile Cohl, F 1910), Verspottung der zeitgenössischen Kunst im Atelier des «Neo-Impressionisten»



162–167 LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONNISTE (1910), medienreflexive Zuspitzung der Farbpalette als ästhetisches Prinzip

folgt in derselben Weise eine schwarze, eine blau-weiße, eine weiße und eine grüne Bild-/Farbfläche, auf denen sich Strichzeichnungen materialisieren. Insofern wird die Farbe nicht nur dafür eingesetzt, um für sich selbst als Material und Attraktion zu stehen, sondern auch, um sich selbst semantisch zu thematisieren. Das Beachtliche in *LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE* ist die Art, in der die Farbe *ausschließlich* an eine rechteckige Fläche im Bild gebunden ist: zum einen an die Malerleinwände, zum zweiten an den Rahmen der gesamten Fotogramme in den Animationsszenen. Somit ähneln die Rechtecke dem Design der zeitgenössischen Farbmusterbücher, während im Verlauf des Films eine eigene Palette der verwendeten Farben vorgeführt wird. In der Instrumentalisierung des kompletten Fotogramms als Träger eines monochromen Farbauftrags wird schließlich der Filmstreifen selbst zur Farbpalette: Indem das ganze Bild mit einer Farbe gefüllt wird, ist die Palette nicht mehr an einzelne Bildobjekte gebunden, sondern ostentativ an den Bildträger selbst. Dieses Prinzip ist grundlegend in der Viragierung und Tonung des Filmmaterials zu beobachten, auf die auch gleich eingegangen wird. Wie bei *CHANGING HUES* steht die Farbe in *LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE* für sich selbst. Jedoch geht *LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE* im Unterschied zum Farbmusterbuch oder der Farbpalette, die in *CHANGING HUES* vornehmlich autothematisch erscheint, einen Schritt weiter in der Übernahme der Palette, die er zu einem medienreflexiven ästhetischen Prinzip macht. Zugleich lädt der Film zu einem Ausflug in die assoziative Welt der Naturfarben ein, wenn zu jeder Farbe typische Dinge dargelegt werden, inklusive dem Färberwaid, das bis zum Siegeszug der synthetischen Farben in Europa das Indigoblau für Färbereien und Farbersteller lieferte. Nun besteht aber der Witz in *LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE* genau darin, dass die Farbe der Gegenstände oder Körper als die Farbe der eigenständigen Fläche erscheint.

Diese auf sich selbst verweisende Eigenschaft der Fläche entspricht zeitgenössischen Beobachtungen und Ideen über die Farbe. So schreibt der Kunsthistoriker Emil Utitz 1908 in *Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre* den Farbflächen andere Qualitäten als farbigen Gegenständen zu:

[E]inerseits erscheinen uns die Farben als die Eigenschaften der Dinge [...]; mit ihrer Hilfe erkennen wir die Dinge. Auf sie achtet unsere Aufmerksamkeit. Ganz anders liegt der Fall, wenn wir vor farbigen Flächen stehen [Utitz nennt hier ungemusterte Tapeten]. Da wird die Farbe einziges Objekt unserer Aufmerksamkeit. Sie wird nicht mehr als Eigenschaft eines Dinges aufgefasst, nicht mehr als ein Kennzeichen, an dem wir das Ding erkennen, sondern gleichsam als Ding selbst, dem wir unsere ganze Beachtung zollen.

(Utitz 1908, 6)

Utitz fährt fort und gibt Beispiele für unterschiedliche Gefühlserlebnisse, die die Farben hervorbringen, wenn sie einerseits als Farben der Gegenstände und andererseits als Farben der Flächen vorkommen.¹⁵ Er kommt zur Schlussfolgerung, dass die Farbe am wirksamsten in Form einer farbigen Fläche ist:

[W]o es lediglich auf die Ermittlung der Farbenwirkung ankommt, beachte man nur farbige Flächen, um nicht ganz gewichtige Fehlerquellen einzuführen und unnötige Komplikationen zu schaffen. Auch darauf sei hier hingewiesen, dass wir in der Natur fast nie gleichförmig farbigen Flächen begegnen. Fast stets tritt durch Helligkeitsunterschiede Nuancenreichtum ein; so ist das Wiesengrün z. B. nicht ein Grün, sondern eine ganze Reihe von Grünqualitäten. (Ebd., 7)

Wenn Utitz' Behandlung monochromer Flächen von einem kunsthistorischen ästhetischen Interesse an reinem Farbeindruck geleitet ist, erkennt in dieser Epoche zugleich auch die Farbindustrie, dass sich der monochrome Auftrag und der Ausschluss der Gradierung am besten als Darstellungsmodi der Farben eignen. In der Beschreibung der Farbmustertafeln, die ab den 1880er-Jahren als Werbemittel für Haushaltsfarben in Gebrauch kamen, weist Ann Temkin auf folgende Qualitäten hin:

Their design established a format that, remarkably, has been retained to the present day: a set of individual color units arranged in rows and columns on neutral field [...]. The colors are unmodulated by any brushstrokes or other textures, so as to demonstrate how flat the paint will appear on the surface to which it is to be applied. (Temkin 2008, 16)

Man erkennt im Umgang mit der Farbe in *LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE* sowohl die Nähe zum beschriebenen visuellen Werbepertoire der Industrie – der monochromen homogenen Rechtecke – als auch das Evozieren der suggestiven Wirkmächtigkeit von reiner, nicht gegenständlich gebundener Farbe, wie sie von Utitz besprochen wurde. Das Funktionieren des ausgeklügelten Farbwitzes in *LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE* scheint gerade aus der skurrilen Verbindung von diversen Farbphänomenen, denen das Interesse der Epoche galt, Wirksamkeit zu gewinnen. Diese Phänomene sollten einige Jahre später – allerdings in einer anderen

15 Dabei evozieren die Assoziationen Utitz' zu den Farben Rot und Schwarz die semantischen Spielereien in *LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE*: «Schwarze Haare und Augen – man denke etwa an Italiener» (1908, 7); so ähnlich wie in *LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE*, zwar in einem satirischen Ton, Gelb mit Chinesen verbunden wird. Betont sei, dass derartige – heutzutage kritikwürdige – Farbe-Mensch-Zuordnungen vermutlich dem allgemeinen zeitgenössischen Denken und kolonialen Weltbild entsprachen.

Form – auch zum Augenmerk der modernen Kunst und von Malern wie etwa Kasimir Malewitsch und Alexander Rodtschenko werden, die monochrome Gemälde und Grafiken schufen – und damit die Grundlagen abstrakter Malerei und Kunst.

Auch wenn Cohl im Titel von *LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE* auf die Praxis der Malerei verweist und diese in ihrer monochromen Form vorwegnimmt, finden sich die Vorläuferideen zu seinem Film (und vielleicht auch zur Kunst von Malewitsch) aber bereits im späten 19. Jahrhundert. Das 1897 erschienene *Album primo-avrilesque* des französischen Schriftstellers und Humoristen Alphonse Allais zeugt von der deutlich früheren Existenz von visuellen Ideen, die in Cohls Film ihren Niederschlag fanden. Allais' «Album zum ersten April» – ein Tag, der auch in Frankreich zum Scherz verpflichtet – enthält ein Vorwort und sieben monochrome Bildtafeln, begleitet von Unterschriften, wie man sie ähnlich auch bei Cohl als Zwischentitel findet (manche der Texte überschneiden sich teilweise sogar). Allais' Album ist das bekannteste Beispiel der Werke der künstlerischen Bewegung «Les Incohérents», die vom Schriftsteller und Humoristen Jules Lévy 1882 ins Leben gerufen wurde. Deren Idee war es, die Werke von Leuten auszustellen, die nicht zeichnen konnten (vgl. Egaña 2017, 112). Die erste Pariser Ausstellung hatte großen Erfolg, worauf noch weitere folgten, bis 1887 die Bewegung ihr Ende fand und in Vergessenheit geriet (vgl. ebd.). Den subversiven und humorvollen Charakter der Bewegung, bei der auch Allais ausstellte, entnimmt man dessen Vorwort zu *Album primo-avrilesque*. Darin erklärt Allais, bei einer Gelegenheit habe er in Paris das bekannte schwarze Gemälde mit dem Titel «Der Kampf der Schwarzen in einer Höhle bei Nacht» (im Original: «Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit [Reproduction du célèbre tableau]») gesehen. Dies habe in ihm den eindeutigen Wunsch entfacht, Maler zu werden (vgl. Allais 1897, 3f.). Nachfolgend präzisiert er, was er genau unter dem Beruf des Malers versteht, nämlich nicht das überkommene Verständnis vom Maler als einem lächerlichen Kunsthandwerker, der seine Werke in tausend Farben anfertigt, sondern den idealen Maler, der jeweils eine einzige Farbe für ein Werk verwendet:

Et quand je disais peintre, je m'entendais: je ne voulais pas parler des peintres à la façon dont on les entend le plus généralement, de ridicules artisans qui ont besoin de mille couleurs différents pour exprimer leurs pénibles conceptions.

Non!

Le peintre en qui je m'idéalisais, c'était celui génial à qui suffit pour une toile une couleur: l'artiste, oserais-je dire, monochroïdal. (Allais 1897, 4)



168–171 *Album primo-avilesque* (1897) von Alphonse Allais

Dem Leser möchte Allais im weiteren Verlauf der Einführung, so wie er beteuert, nach zwanzig Jahren hartnäckiger Arbeit, grundloser Unannehmlichkeiten und bitterer Kämpfe sein erstes Werk vorstellen: «Die Erste Kommunion bleichsüchtiger junger Mädchen bei Schneewetter» – eine weiße Bildtafel. Die sieben Farbtäfel, die dem Vorwort des Albums folgen, verhalten sich alle nach demselben Prinzip: Ein monochromes Rechteck wird mit einem Titel versehen, der auf der semantischen Ebene mit Assoziationen spielt, die jeweils durch eine Farbe evoziert werden. In diesem Sinne abgebildet sind als Blau «Die Fassungslosigkeit der jungen Rekruten, die zum ersten Mal das Azurblau erblicken, oh Mittelmeer!», als Grün «Zuhälter, noch immer in den besten Jahren und mit dem Bauch auf dem Gras, trinken Absinth», als Gelb «Gelbsüchtige betrogene Ehemänner handhaben Ocker», als Rot «Apoplektische Kardinäle ernten Tomaten am Ufer des Roten Meeres» usw. (ebd., 9 ff.) (Abb. 168–171).

Die bekanntesten monochromen Vierecke der Moderne haben aber weder Allais noch Cohl geschaffen, sondern die schon erwähnten russischen Avantgardisten: das schwarze und weiße Quadrat¹⁶ des Malers Kasimir Malewitsch von 1915 bzw. 1918 sowie die monochromen Gemälde von Ale-

16 Zur Verbindung der weißen Fläche Malewitschs (*Weiß auf Weiß*) mit den Beispielen späterer Filmgeschichte vgl. Liptay 2016, 207.

xander Rodtschenko *Reine Farbe Rot, Reine Farbe Gelb* und *Reine Farbe Blau* von 1921. 2015 berichteten die Medien, das Geheimnis des *Schwarzen Quadrats* sei enthüllt worden. Nicht nur habe eine Röntgenanalyse unter der schwarzen Farbschicht zwei weitere Bilder finden können, sondern sogar eine Inschrift: «Bis auf drei Buchstaben wollen die Experten der Tretjakow-Galerie sie entziffert haben. Sinngemäß laute sie: «Schlacht von Schwarzen in einer dunklen Höhle», geschrieben in Schwarz auf Schwarz.» Es wurde vermutet: «Es könnte sich um eine Anspielung auf den im Russland der Jahrhundertwende bekannten Allais handeln, einen Begründer des Monochroms» (Herzog 2015).

Wie die Frage nach der Urhebererschaft (auch von Ideen) verweisen die Überschneidungen der Monochromie in Film, Malerei und Buchgrafik auf eine grundlegende philosophisch-ästhetische Frage der Kunstontologie, so wie Arthur C. Danto diese an der Gegenüberstellung von ontologisch vergleichbaren – jedoch institutionell unterschiedlichen (Kunst/Nicht-Kunst) – monochromen Flächen erarbeitet hatte (vgl. Danto 1991). Zum Auftakt seiner Kunstphilosophie *Die Verklärung des Gewöhnlichen* beschreibt Danto die fiktionale Kuratierung einer Ausstellung, die aus erscheinungsgleichen Werken besteht, nämlich aus Leinwänden, die alleamt ein Viereck aus roter Farbe zeigen, eine Beispielreihe «bestehend aus *ununterscheidbaren Gegenständen*, die eine radikal verschiedene ontologische¹⁷ Herkunft haben können» (ebd., 21; Herv. J. R.). Die Auflistung der auszustellenden Werke beginnt Danto mit einem von Sören Kierkegaard beschriebenen Werk. Es handele sich auf dem Gemälde um die Israeliten, die das Rote Meer durchqueren. Das Bild zeige aber nur ein rotes Viereck (vgl. ebd., 17). Es folgen in Dantos fiktivem Szenario noch weitere Gemälde, die lediglich ein rotes Viereck zeigen: ein «Rotes Tischtuch» eines Matisse-Schülers; ein nicht vervollständigtes rotes Viereck, auf dem Giorgiones Meisterwerk «*Sacra Conversazione*» hätte entstehen sollen; ein Artefakt, das kein Kunstwerk ist, sondern «einfach ein Ding mit Farbe darauf» (ebd., 18); und schließlich ein rotes Viereck «ohne Titel», das ein Künstler als provokative Reaktion auf die Differenzierung Kunst/Nicht-Kunst für Dantos Ausstellung anfertigte. Nach dem Anwenden diver-

17 Für Danto ergeben sich die ontologischen Unterschiede der gleich aussehenden gemalten Leinwände aus den unterschiedlichen Intentionen der Personen, die sie gemacht haben, und somit aus unterschiedlichen (nicht-indexikalischen) Bezügen zum (vermeintlich) Dargestellten. In dieser Arbeit wurde die Ontologie des Bildes hingegen spezifisch im Sinne des Herstellungsprozesses (mechanisch, manuell) und des physischen Materials verstanden. Daher wären aus dieser Sicht Leinwände mit rotem Viereck ontologisch gleichgestellt – gerade weil sie aufgrund des Herstellungsprozesses und Materials als ununterscheidbar erscheinen. Genau dieses *Erscheinen* ist für diese Arbeit – wie auch für Danto – von entscheidender Geltung.

ser Kunstkriterien (Inhalt, Mimesis, Bezogenheit oder *aboutness*) auf das letztgenannte Werk, das diese aber nicht erfüllt, folgert Danto: «[S]o bleibt nur noch die Wahlmöglichkeit offen, [...] die umstrittene rote Fläche zum Kunstwerk zu *erklären*» (Ebd., 20f., Herv. i. O.). Dass etwas als Kunst gilt, weil es dazu im institutionellen Rahmen des Kunstbetriebs *erklärt* wird, ist schließlich der Ausgangspunkt von Dantos Interesse.¹⁸

Ohne aber auf imaginäre Artefakte zurückzugreifen, wie es Danto tut, könnte man eine so konzipierte Ausstellung um weitere rote Vierecke erweitern: um jene von Alphonse Allais und Émile Cohl. Würde man sie in Dantos Aufzählung einbeziehen, so fiel die institutionelle Eingenommenheit erst recht auf, die die vermeintliche «Kunst» von der vermeintlichen «Nicht-Kunst» trennt: Sowohl Cohl als auch Allais besetzten nämlich mit ihrem Werk einen Bereich, der eher der populären Kultur als der Kunst zugeordnet wird. Die Röntgenbilder des *Schwarzen Quadrats* von Malewitsch, die eventuell die von Allais inspirierte Inschrift aufdecken, bieten sich hier geradezu plakativ als Metapher dafür an, wie die Stellung und Leistung der populären Kultur als dem eigentlichen *Urheber* der Idee in den Kunstdiskursen übertüncht wird. Da die Künstler des 20. Jahrhunderts überdies die neuen Anilinfarben anstelle der Ölfarben intensiv nutzten,¹⁹ wurde die materialontologische Nivellierung der Farbaufträge in einem intermedialen Kontext noch prominenter: Indem die Eigenschaften der Farbstoffe und generell Materialien kein ausschlaggebendes Kriterium für die Unterscheidung zwischen Kunst, Kunstgewerbe, Populärkultur oder Industrie mehr waren, verwischte sich auf der Basis des Materials eine Unterscheidungsgrenze zwischen diesen Bereichen. Es ist diese Art der Nivellierung, die anstelle einer materialontologischen nach einer scharfen institutionellen Differenzierung zu verlangen schien.

Virage und Tonung als Manifestationen von zeitlichen Farbpaletten

Wie am Beispiel von *LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE* und den viragierten Animationssequenzen desselben Films bereits diskutiert, kann die monochrome Einfärbung des Filmmaterials als eine Form der zeitlich-sukzessiven Vorführung einer Farbpalette verstanden werden. Dieser folgende

18 Vgl. Stefan Majetschak: «Tatsächlich setzen seine [Dantos] Antworten auf die Frage, wann etwas als Kunst gelten könne, dort an, wo der Selbstverständlichkeitsverlust der Künste in der Moderne vollkommen und das Kunstwerk von einem nicht-künstlerischen Gegenstand ununterscheidbar wurde» (2007, 148).

19 Vgl. hierzu Leslie 2005, 119, und Street/Yumibe 2019, 25.

Abschnitt wird sich mit der Dramaturgie der sich entfaltenden Palette am Beispiel des viragierten und getonten Films als eine Form der industrialisierten Ästhetik beschäftigen, die sich noch bewähren sollte, als die mehrfache, teils händische Kolorierung des Bildes bereits ausklang.²⁰ Die Viragierung des Films (und etwas später auch das vorgefärbte Rohfilmmaterial) erscheint nämlich als eine seriellere Form der Einfärbung des Filmmaterials, als dies etwa bei der Hand- oder Schablonenkolorierung der Fall ist. Sowohl Virage als auch Tonung weisen eine größere Nähe zur industriellen Produktion und zur Vermarktung von Farbwaren auf: Zum einen werden die Filme bei dieser Technik in Farbbädern eingefärbt, wie man dies ebenso mit anderen Materialien, vornehmlich Textilien, tat; zum anderen greift die Vermarktung von eingefärbtem Filmmaterial die Werberhetorik und -praktiken der Farbenindustrie auf: darunter am greifbarsten – die Farbmusterbücher.

Es soll in diesem Abschnitt zudem näher untersucht werden, wie die Farbpalette der industriellen Farbmusterbücher als ein verbreitetes visuelles Phänomen des beginnenden 20. Jahrhunderts zu einem ästhetischen Prinzip auch der Gestaltung der Filme selbst wird: Da die identischen rechteckigen Felder der Musterbücher den monochrom eingefärbten Fotografien der viragierten Filme gleichen, wird in der zeitlichen Abfolge der farbigen Sequenzen etwa eines viragierten Pathé-Films in gewisser Hinsicht das Pathé-Farbmusterbuch zum Leben erweckt.

Paolo Cherchi Usai schätzt, dass Virage und Tonung in ungefähr fünfundachtzig Prozent aller Produktionen der Stummfilmzeit eingesetzt wurden (vgl. Cherchi Usai 2000, 23). Da ganze Szenen, also mehrere Meter des Films gleichzeitig im Farbbad behandelt werden konnten, waren diese Techniken unvergleichlich zeit- und arbeitseffizienter – also auch wirtschaftlicher – als die aufwändige Kolorierung einzelner Fotografien per Hand oder Schablone. Diese Faktoren trugen mit zu ihrer weiten Verbreitung bei. Häufig wurden Filme in mehreren Farben viragiert und zusätzlich getont. In der zeitspezifischen Polychromie der viragierten und getonten Filme entwickelte sich auch eine Art Farbdramaturgie. Die Anwendungen von Virage und Tonung erweisen sich dennoch als heterogen, auch wenn manche semantische oder symbolische Deutungen ihres Einsatzes Allgemeingültigkeit anstreben. In den üblichsten solcher Interpretationen steht blaue Virage für die Nacht, Sepia für den Tag oder Kerzenlicht im Innenraum. Jedoch sind alle Versuche, eine kongruente Farbsymbolik auszumachen, mit Schwierigkeiten behaftet.

20 Die monochrome Einfärbung der Filme soll sich gerade dank dem Aufkommen des vorgefärbten Rohfilmmaterials länger als die mehrfache Färbung gehalten haben (vgl. Goergen 2010, 38).

Nicola Mazzanti weist darauf hin, dass die Probleme einer symbolischen oder semantischen Deutung der Farbe vor allem in der Vorstellung vom Existieren einer entscheidenden kreativen Instanz (wie etwa einer Autorenschaft im klassischen Sinne) und deren Intentionen liegen. Es sei aber schwierig, von den Intentionen zu sprechen, wenn man nicht ein gut erhaltenes Korpus der Filme habe, dessen Produktionsgeschichte zufriedenstellend erfasst und dokumentiert sei. Als ein Beispiel hebt Mazzanti Filme hervor, die unter der Bezeichnung «Film d'Arte Italiana» zwischen 1910 und 1917 produziert wurden (vgl. Mazzanti 2009, 78). Allerdings erweise sich sogar bei einem solchen Korpus eine semantisch eindeutige Interpretation der Farben als schwierig. Erst bei einer ausreichenden und gut überlieferten Sammlung werde nämlich deutlich, dass es keinen einheitlichen Einsatz von Farbe gebe. In manchen Fällen sei die Verwendung einer bestimmten Farbe in einem Film sogar gegensätzlich zum Gebrauch derselben Farbe in einem anderen. Hinzu kommen noch Unterschiede im regionalen Gebrauch der Farbe usw. (vgl. ebd. 83 ff.). Diese Variationen und Inkonsistenzen zeigen deutlich an, dass der Wert der Farbe im kolorierten Film jenseits ihrer illustrativen Rolle liegt. Bevor die Farbe überhaupt als eine mit einem semantischen oder symbolischen Zweck verbundene Bildkomponente verstanden werden kann, ließe sich festhalten, dass die Virage und Tonung in erster Linie die Präsenz der Farbe an sich markierte. Diese Präsenz wird durch die zeitliche Abwechslung von Farben pointiert. Denn im Wechsel von einer zur anderen wird die Existenz der Farbe selbst betont. Die Farbwechsel funktionieren also als eine besonders ostentative Markierung des Materiell-Medialen, und zugleich dynamisieren sie die visuelle und die narrative Ebene des Films. In dieser Hinsicht weist Jeanpaul Goergen auf «Sequenzierung», «Pointierung» und «dekorative Abwechslung» als unterschiedliche Funktionen von «alternierenden Farbgebungen» der Virage und Tonung im nicht-fiktionalen Film hin (2010, 10 ff.).²¹ Tom Gunning identifiziert ähnliche, nicht-semantische, sondern eher der Attraktion und Dynamisierung geltende Funktionen des Farbwechsels im kolorierten fiktionalen Film:

[T]he alternation of red and blue in rapid rhythm [in Griffiths THE LONEDALE OPERATOR] also accomplishes a pure sensual interplay of color. The alternation in color directs the attention to the formal properties of editing, the

21 Vgl. auch Christine Noll Brinckmanns Gedanken zum Sukzessivkontrast der Farben im kolorierten Stummfilm (2011, 15) sowie zu «dramaturgischen Farbakkorden» im klassischen Hollywood-Film (2014). Zu Farbakkorden und Farbharmonie vgl. auch Johannes Itten in Denaro 2002, 194.



172–174 THE BIRTH OF A FLOWER
(Percy Smith, GB 1910), kumulative
Farbdramaturgie

brevity of the shots and their rapid alternation. The replacement of one color by another creates a pure physiological excitement which equals (and supplements) the narrative suspense. (Gunning 1995, 254)

Ein weiteres Beispiel eines nicht-fiktionalen viragierten Films, in dem die visuelle und dramaturgische Pointierung durch die Farbe als eine ostentative Vorführung der Palette gesehen werden kann, bietet THE BIRTH OF A FLOWER (GB 1910). Der Film zeigt das Erblühen von unterschiedlichen Blumen im Zeitraffer. Mehrere Sequenzen – mit Lilien, Anemonen, Rosen usw. – wurden in einem Studio vor einem dunklen Hintergrund aufgenommen (Abb. 172–174). Ihr Verlauf ist immer derselbe: Eine Blumenart wird gezeigt, wie sie sich von der Knospe bis zum Punkt des vollen Aufblühens und teils Verblühens transformiert. Die Dramaturgie der einzelnen Sequenzen ist daher *kumulativ*, wie dies der Fall mit LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE war. Die Farbe unterstützt diesen kumulativen Charakter, indem sie die einzelnen Segmente als in sich geschlossene Einheiten zusätzlich betont. In gewisser Hinsicht, so wie in LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE, ließen sich die in sich selbst funktionierenden Sequenzen als *Verstärkungsstücke* ansehen, die beliebig ausgetauscht werden könnten – statt Blau (z. B. die Hyazinthen) könnte etwa zuerst Rot (z. B. die Rosen) erscheinen,



175–178 PARIS CHAUSSURES FEMMES AUX GALERIES LAFAYETTE (F 1912), Ästhetik des farbigen Versatzstückes

gefolgt von irgendeiner der weiteren Farben – ohne dass sich die Dramaturgie des Films ändert. Nicht nur die Abfolge der Sequenzen könnte ausgetauscht werden, auch die Einfärbung der Blumen durch einen bestimmten Farbton ließe sich variieren. Die Gelb-, Rot- und Blautöne könnten beliebig anderen abgebildeten Blumen zugeordnet werden. In dieser Hinsicht erlangt die Farbe ihre dramaturgische Wirkung in erster Linie anhand von Kumulation und Sequenzialität – als eine Palette im zeitlichen Verlauf des Films.

Ähnlich verhält es sich mit dem Werbefilm *PARIS CHAUSSURES FEMMES AUX GALERIES LAFAYETTE* (anonym, F 1912), der Schuhmode für Damen vorführt. Unterschiedliche Schuhe werden so gezeigt, dass man jeweils ein Frauenbein in einer Halbnahen sieht. Es wechseln sich vergleichbar positionierte Beine und Schuhe in unterschiedlich viragierten Aufnahmen ab: gelb, rot, blau, lila (Abb. 175–178). Auch hier ließen sich die jeweiligen Einstellungen – und damit auch die Farben – beliebig austauschen, ohne dass dies den Charakter des Films merklich änderte. Es ist genau diese Kategorie des Versatzstückes, die, wie im Folgenden gezeigt werden soll, eine bedeutende Rolle im Prozess der Standardisierung spielt und nicht zuletzt die Industrialisierung der visuellen Kultur bestimmt. Die Prozesse der Virage und der Tonung – mit denen jeweils das ganze Bild koloriert

wird, sind dabei einerseits Ausdruck und andererseits Vehikel dieser Standardisierung.²² Dies verdankt sich sowohl den visuellen Eigenschaften der Fotogramme als auch der standardisierten Entstehungsweise des Farbfilms im Kopierwerk: Es handelt sich nämlich bei dem Resultat um ein übergreifendes Prinzip der standardisierten Ästhetik, bei dem sich das Monochrom und das Rechteck als die geeignetsten Manifestationen für die serielle Reproduzierung erweisen und somit mit weiteren vergleichbaren Versatzstücken – monochromen Rechtecken – kombiniert bzw. ausgetauscht werden können. Es ist eben dieses Prinzip, das auch die rechteckigen monochromen Felder eines Farbmusterbuches veranschaulichen und das die monochromen Filmfotogramme in ihrer vergleichbaren visuellen Beschaffenheit aufgreifen.

Virage und Tonung im Kontext der Industrialisierung und Standardisierung des Films

Während das Kapitel III am Beispiel der Ornamentierung durch Schablonenkolorierung eine Form der repetitiven Produktion im Kunstgewerbe anvisierte, deutet sich am Beispiel der Virage und Tonung eine Form der Reproduktion und Serialisierung im Sinne des Taylorismus an. Es handelt sich hier also nicht allein um einen ästhetischen Wandel, sondern vornehmlich um einen, der eng in der Logik des Produktionsprozesses wurzelt.

Der Begriff «Taylorisierung» verweist dabei auf den Ansatz des amerikanischen Ingenieurs Frederick Winslow Taylor, der in seinem 1911 erschienenen Buch *The Principles of Scientific Management (Die Grundsätze wissenschaftlicher Betriebsführung)* Konzepte für die Optimierung der Arbeit im Bereich der industriellen Massenproduktion entwickelte. Seine Konzepte, die auf größten Ertrag bei geringstem Aufwand an menschlicher Arbeitskraft, Rohstoffen und Produktionskosten zielten, basieren auf den Prinzipien der Rationalisierung, Normierung und Spezialisierung (vgl. Taylor 2011, 18). Diese Grundpfeiler der Produktivitäts- und Effizienzsteigerung erwiesen sich auch als prägend für die Filmindustrien jener Zeit, so wie dies Schweinitz (2006), Staiger (1988) und Thompson (1988) in ihren

22 Gewiss bietet sich jene Denkkategorie nicht als aufschlussreich in allen Fällen der Kolorierung durch Virage und Tonung an: Diese beiden Verfahren wurden auch kombiniert, um zweifarbige Bilder zu erzeugen (die dennoch eine abstraktere Art der Einfärbung als andere Farbverfahren lieferten). Jedoch ist es wichtig, die Kategorie des Versatzstückes hier ins Auge zu fassen, da sie vor allem mit diesen Farbverfahren manifest wird.

Studien gezeigt haben.²³ In einem zweiten Schritt fand die Taylorisierung dann auch Eingang in den Bereich der Filmkolorierung. Stéphanie Salmon entnimmt den Notizbüchern von Jacques Mayer, einem Pathé-Angestellten, der darin besonders sorgfältig die Farbprozesse der Viragierung und Tonung dokumentierte, die Übernahme der Prinzipien des *scientific management* bei der Firma Pathé:

[T]he precision of the notebook's data can be related to a project very dear to Charles Pathé: since 1917 he had become interested in implementing Taylorisation principles in Pathés factories, and by 1921 the company was carrying out its first systematic studies in industrial management. (Salmon 2009, 179)²⁴

Laurent Le Forestier veranschaulicht (wie in Kapitel III dargelegt) am Vergleich der Produktion von Georges Méliès und jener der Firma Pathé Frères, wie sich solch ein Übergang von der Praktik des Kunstgewerbes, die Méliès naheliegt, hin zu einer industriellen Auffassung der Kinematografie am Beispiel der Pathé-Produktion vollzog. So etablieren die Kataloge der Firma Pathé ab 1906 einen Diskurs, der nicht mehr mit dem semantischen Feld des Kunstgewerbes verwandt sei, sondern einen Bruch mit dieser Tradition markiere. Die neue Ordnung ähnele der Struktur einer Fabrik, wie sich dies auch im Vokabular der Firma niederschläge (vgl. Le Forestier 2015, 63 ff.). Während Méliès seine Arbeit als Filmemacher in die Nähe der Kunst rücke, indem er die Qualität als wesentliches Kriterium der Produktion betone, werde im Pathé-Diskurs die Kategorie der Qualität durch jene der Quantität verdrängt (vgl. ebd., 66). Die Übernahme einer Logik der Industrie lasse sich ferner in der Zeitmessung der Arbeit identifizieren, die Le Forestier auf die Auswirkung der Ideen Taylors und auf die ab 1904 resultierende taylorianische Wende in der französischen Gesellschaft zurückführt (vgl. ebd., 70). In diesem Sinne schlägt Le Fores-

23 Vgl. in dieser Hinsicht Schweinitz 2006, 100–103, 132–136, sowie 161.

24 Die Taylorisierung wird während dieser Epoche in Frankreich als eine generelle Tendenz im Produktionssektor vermerkt. Vgl. in diesem Zusammenhang Patrick Fridensons Untersuchungen in «Un tournant taylorien de la société française (1904–1918)» (1987). Vgl. hierzu auch Charles S. Maier: «Between Taylorism and Technocracy: European Ideologies and the Vision of Industrial Productivity in the 1920s» (1970). Insbesondere Maiers Kontrastierung der kunstgewerblichen und industriellen Produktion ergibt einen Kontext für die Stellung der Schablonenkolorierung in Frankreich nebst der industrialisierteren Form der Filmeinfärbung durch Virage und Tonung: «Throughout French industry enthusiasm for American neo- or super-capitalism marked the late 1920s [...]. Spokesmen of the Redressement condemned not a parasitic financial network but the inefficiency of the traditional small producer. Their calls for concentration implied primarily an effort to take over middle-level manufacturers. An artisanate whose semi-luxury trades did not encroach upon industrial production could be praised as a valuable sheet-anchor of French social stability, but the small factory that resisted centralization and standardization was allegedly a threat to progress» (ebd., 58).

tier vor, die Idee der Serie («la notion de «série»») als ein strukturierendes Prinzip bestimmter Gestaltungsweisen und Grundkonzeptionen der Filme anzusehen (vgl. ebd., 62). Das Prinzip der Serie («la mise en séries»), übertragen auf die Organisation des Filmmaterials, wird von Le Forestier mithin als eine Folge der Massifizierung («massification»), einer Zugänglichmachung der Filme für ein immer breiteres Publikum, erkannt. Auch die Klassifizierung der Filmrollen in den Kundenkatalogen als «Szenen», («scènes de plein air», «scènes comiques» usw.) habe demzufolge eine *strukturierende* und keine ästhetische Funktion. Le Forestier sieht in dieser Aufteilung in Serien nicht eine Logik der Genres, sondern weist vielmehr auf ein anderes Prinzip der Auflistung und Klassifizierung hin, so wie sie etwa in den Naturwissenschaften (er nennt das Beispiel der Botanik) verwendet werden (vgl. ebd., 73). Das Prinzip der Serie ermögliche dadurch eine Erneuerung der Programme, indem ein Modul durch ein anderes ersetzt werden könne, die Serienabfolge dabei aber als die grundlegende Struktur beibehalten werde, was als modulare Serialisierung («sérialisation modulaire») bezeichnet wird (vgl. ebd., 73 und 77). Das autonome Funktionieren der Filmszenen sowie ihre kumulative Kontextualisierung (vgl. ebd., 79) machen den Charakter eines austauschbaren Versatzstückes deutlich, so wie dieser wesentlich für die Prozesse der Industrialisierung und Standardisierung ist. Wie am Beispiel von *THE BIRTH OF A FLOWER* und *PARIS CHAUSSURES FEMMES AUX GALERIES LAFAYETTE* gezeigt wurde, ließe sich das Prinzip des Versatzstückes – wie von Le Forestier im Produktionskontext der Industrialisierung der Filmindustrie beschrieben – im übertragenen Sinne auch auf die viragierten Szenen eines einzelnen Films anwenden. Von diesem Standpunkt aus erkennt man den industriellen Charakter des Films, wie jener in der Pathé-Produktion massiv zu beobachten ist, schließlich auch im Bereich der Farbe.

Auch Jeanne Thomas Allen erachtet den Warencharakter als bestimmendes Merkmal des Films als kulturellem Gut und räumt in ihrer Behandlung des kinematografischen Apparatus der Industrialisierung und der Standardisierung eine zentrale Rolle ein:²⁵

Industrialisation pervades the technology of cinema through the principle of standardisation. Film developed in a century marked by the standardisation of products and the standardisation of the machinery necessary to manufacture them. Standardisation is primarily the outcome of the *interchangeability* of parts made possible by the development of precision tools to replicate identical component parts. (Allen 1985, 28f.; Herv. J.R.)

25 Vgl. in dieser Hinsicht auch die längere Studie von Peter Bächlin *Der Film als Ware* (1972).

Nicht nur die Produkte, welche die Filmindustrie erzeugt, sind standardisierte Versatzstücke. Selbiges gilt auch bereits für den Apparat, die Maschine, die diese Produkte erzeugt. Zum einem bestand die Apparatur, die der Produktion und der Vorführung der Filme diente, aus austauschbaren Teilen. Des Weiteren betraf die Standardisierung ebenso das Filmmaterial als physisches Artefakt. Schließlich lasse sich der Film in gewisser Hinsicht auch in seinem Charakter als Unterhaltungsware als standardisiertes und größtenteils undifferenziert konzipiertes Produkt auffassen (vgl. ebd., 29f.). Allen sieht den Film somit nicht nur als ein Teil eines allgemeineren Industrialisierungs- und Standardisierungsprozesses, sondern auch – und dies ist für die vorliegende Arbeit von Bedeutung – als einen Teil der Maszifizierung der visuellen Kultur insgesamt:

Photography, mechanical reproduction and industrial standardisation are related through the realisation of a mass market for less expensive and seemingly infinitely replicable products. Later the process of producing lithographs and celluloid would be transformed by the ‹American System› of interchangeable parts and continuous assembly, which proved that visual culture could be industrialised. (Ebd., 30)

Standardisierungsbemühungen und die Techniken der Massenproduktion von George Eastman, die das Marktangebot für die Amateurfotografie betrafen, dienen zugleich als ein Beispiel ähnlicher Versuche in der Filmindustrie (vgl. ebd., 30). Virage, Tonung und schließlich, verstärkt noch, vorgefärbtes Filmmaterial der Firmen Eastman Kodak, Pathé oder Agfa sorgten ihrerseits für eine Standardisierung der Filmfarbe und markierten einmal mehr die enge Verschränkung der diversen visuellen Kulturindustrien, an denen die Farbenhersteller wesentlichen Anteil hatten. Diese ‹Durch-Industrialisierung› lässt sich im Kleinen schon in der Ästhetik eines farbigen Versatzstückes erkennen, wie ich dies am Beispiel von *THE BIRTH OF A FLOWER* und *PARIS CHAUSSURES FEMMES AUX GALERIES LAFAYETTE* bereits erläutert habe.

Es ist interessant, dass Jean Baudrillard in Hinsicht auf eine andere Sphäre industrieller Produktion einen ähnlichen Gedanken entwickelt. Die Farbe erscheint ihm als ein Mittel der ‹sekundären Serialisierung›. Diese führt mit der Farbe eine vermeintliche Differenzierung zwischen ansonsten identischen industriellen Produkten ein, unterliegt aber letztlich auf einer zweiten Ebene denselben Prinzipien der Serialisierung im System der Massenproduktion. Es ist schließlich genau diese *sekundäre Serialisierung*, die in einer Konsumgesellschaft für Baudrillard die Mode konstituiert (vgl. Baudrillard 2005, 153).

Den Methoden der exakten Wissenschaften (wie sie sich in den Prinzipien der Quantifizierung und Standardisierung manifestieren) wird zusätz-

lich eine «fundamentale Affinität» zum Fetischismus attestiert (Endres 2017, 149). Diese Verknüpfung nimmt in dem viragierten PARIS CHAUSSURES FEMMES AUX GALERIES LAFAYETTE eine besonders interessante Form an. Hier werden die monochrom eingefärbten Fotogramme des Filmstreifens – also standardisierte Bildfelder – für die Zwecke der Werbung gleich mit mehreren Topoi des Fetischs – Frauenbeine, -knöchel und -schuhe – in Verbindung gebracht. Die standardisierte Form eines mechanisch reproduzierbaren Bildträgers wird auf der Ebene der Diegese nicht nur mit dem bekannten Repertoire der Fetischtropi verknüpft, sondern darüber hinaus mit der libidinösen Ansprache der *Farbe*, deren Rhetorik die kapitalistische Moderne zu beherrschen weiß und die im Film zusätzlich zu einer ansprechenden Verlockung der Ware beiträgt, ja den Film selbst zum Warenfetisch macht.²⁶

Die intermediale Verflechtung der Farbpalette in den Bereichen der Kunst und Industrie bleibt nämlich nicht allein der Epoche um 1900 vorbehalten. Die Darstellung der industriellen, gebrauchsfertigen Farbe in einer Serie – wie im visuellen Design eines Farbmusterbuches – wird von Temkin sogar als eines der prägenden Phänomene der Kunst des 20. Jahrhunderts identifiziert:

The color chart serves as a lens through which to examine a radical transformation in Western art that took place midway through the twentieth century.

- 26 Nach Erwin Panofsky steht der Film mit seinem Schau- und Unterhaltungscharakter im Zeichen einer populären, volkstümlichen Ästhetik: Die Filme, so Panofsky 1936, appellierten auch mit ihrem «Geschmack an sanfter Pornographie» «an eine für Volkskunst empfängliche Mentalität» (1993, 21). Diese unterstützt wiederum ihre kommerzielle Qualität, die Panofsky nicht verurteilt, sondern in der er eine Grundlage für die Vitalität der Filmkunst sieht (vgl. ebd., 46 f.).





179–181 Alexander Michailowitsch Rodtschenko, *Reine Farbe Rot, Reine Farbe Gelb, Reine Farbe Blau* (1921) (© VG Bild–Kunst, Bonn 2020) (Das Werk ist von einer CC-Lizenz ausgeschlossen)

ry, when long-held convictions regarding the spiritual aspects and scientific properties of particular colors gave way to a widespread attitude that took for granted the fact of color as a commercial product. [...] A contemporary position had evolved – one that might be called a color-chart-sensibility – that set aside theories of relational color harmony just as it rejected the symbolic or expressive import of color choices, accepting color as a matter of fact, even happenstance. (Temkin 2008, 16f.)

Wie Temkin verdeutlicht, etabliert sich die Palette im Kontext des 20. Jahrhunderts als dominantes Gestaltungsprinzip und überwindet somit die Überlegungen zur Farbharmone oder Farbsymbolik. Die Anstrichqualität bzw. Selbstständigkeit der Farbe in Bezug auf den Bildträger befreit die Malerei von der symbolischen Funktion des Kolorits. In diesem Sinne

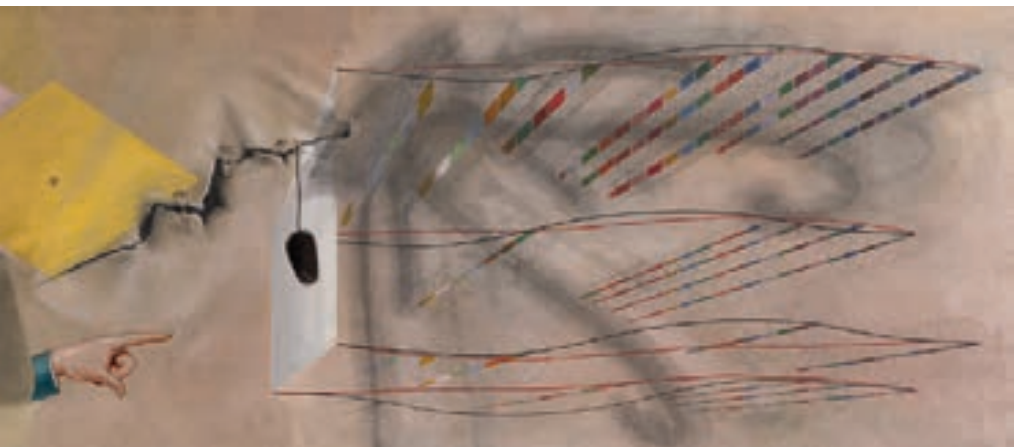


Foto: Yale University Art Gallery) (Das Werk ist von einer CC-Lizenz ausgeschlossen)



183 Ellsworth Kelly, *Blue Green Yellow Orange Red* (1966) (© bpk / The Solomon R. Guggenheim Foundation / Art Resource, NY)

erkennt Monika Wagner eine bedeutende Spezifik in der Art dieses Farbeinsatzes in Form einer Palette in der Malerei: Die Farbe simuliert nicht mehr andere Materialien im Bild, sondern wird mit sich selbst identisch. Während die Aufgabe der Farbe in der traditionellen Malerei sei, «alle anderen Materialien auf der Bildfläche zu illusionieren. [...] als Material [...] [zu] verschwinden, um als Gold, als Inkarnat oder als ein beliebiger anderer Stoff auf der Bildfläche erscheinen zu können» (Wagner 2013, 17), so ist ihr Einsatz auf einer Palette autonom:

Allein die Palette konnte, etwa in Atelierbildern oder Selbstporträts, als Ort erscheinen, an dem sich die Farbe noch als Material präsentierte. Nur dort fallen innerhalb der Darstellung Bezeichnendes und Bezeichnetes zusammen. Auf der Palette trat die Farbe zum letzten Mal als Material auf, bevor sie im Transfer zum Bild ihren Status änderte und vom Material zur farbigen Form mutierte. (Ebd., 18)



184 Gerhard Richter, *Zehn Große Farbtafeln* (1966/1971–72) (© Gerhard Richter 2020)

Wie die Farbe im kolorierten Stummfilm mit sich selbst identisch ist, wurde am Beispiel von *LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE*, aber auch von *CHANGING HUES* gezeigt. An die Stelle des physischen Gegenstands Palette treten in *LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE* die bunten Leinwände des Malers. In der schwarzweißen Diegese werden sie zur Palette der im Film benutzten Farben. Das Format der rechteckigen Leinwände evoziert dabei nicht nur die vergleichbaren Felder eines Musterbuches, sondern deutet, wie bereits geschildert, voraus auf die Praxis der abstrakten Malerei, die in der filmischen Fiktionswelt Émile Cohls schon 1910 im Atelier seines neoimpressionistischen Malers existierten. Malewitsch und Rodtschenko blieben mit ihren monochromen Bildern (Abb. 179–181) auch nicht allein. Die Werke der Maler Marcel Duchamp (*Tu m'*, 1918; Abb. 182), Ellsworth Kelly (*Blue Green Yellow Orange Red*, 1966; Abb. 183), Yves Klein (*Yves: Peintures*, 1954; Abb. 185) oder von Gerhard Richter in den 1960er- und den 1970er-Jahren (wie etwa *Zehn Große Farbtafeln*, 1966; Abb. 184) führen die Idee der Palette des Farbmusterbuches auf Malerleinwänden fort. Sie sind legitime Bildträger, auf denen die Farbe für sich selbst steht.

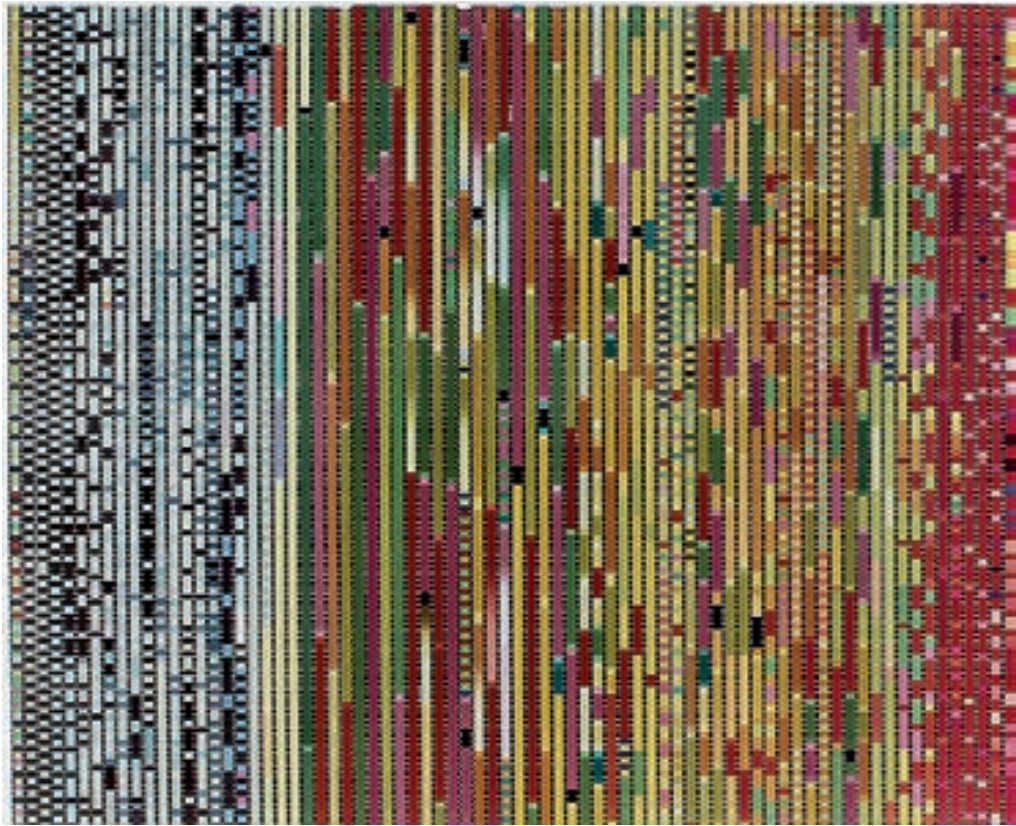
LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE sowie die besprochenen Beispiele der viragierten und der getonten Filme zeigen zudem, dass die Palette nicht *im* Bild, sondern *als* Bild zur Geltung kommen kann und die ganzen Fotogramme des Filmstreifens als Farbfelder eines Musterbuches funktionieren können. Dies gilt sowohl für das projizierte Filmbild als auch für die Fotogramme eines Filmstreifens. 1929 verschreibt sich der experimentelle Filmmacher und Dadaist Hans Richter in seinem programmatischen Heft *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen* der Darstellung der Filmbilder,







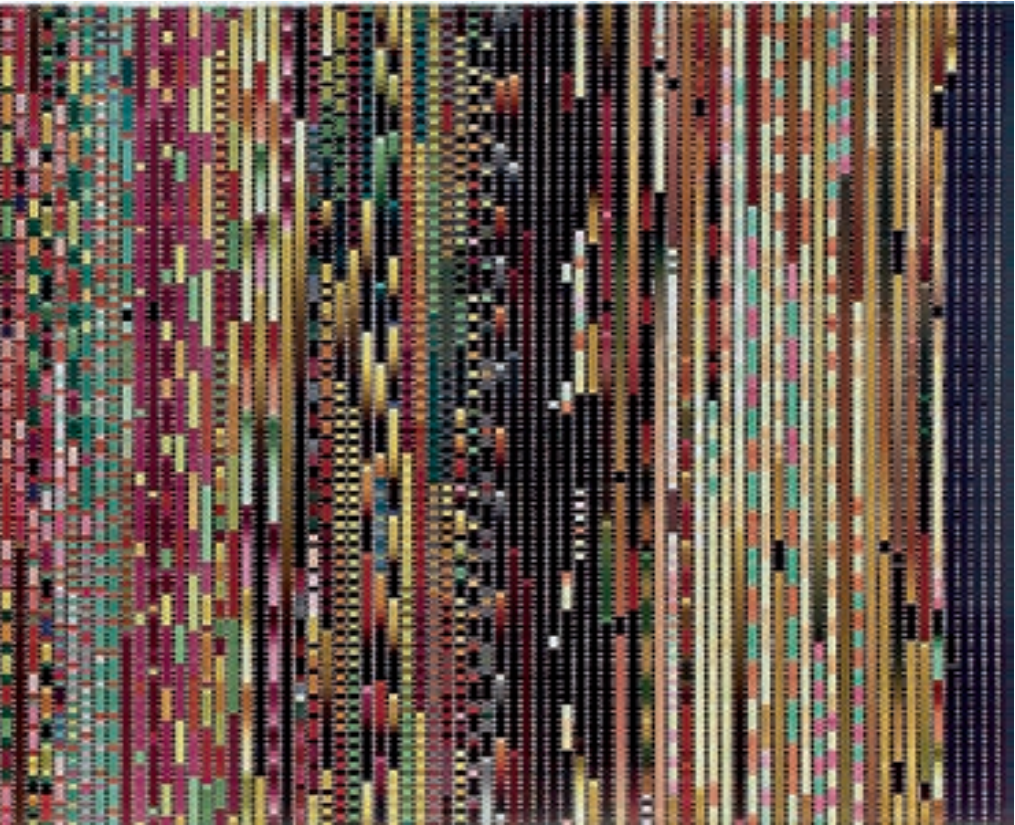
185 Yves Klein, *Yves Peintures* (1954)
(© The Estate of Yves Klein / VG
Bild-Kunst, Bonn 2020 / Menil
Archives, The Menil Collection,
Houston, Gift of Marie Raymond)
(Das Werk ist von einer CC-Lizenz
ausgeschlossen)



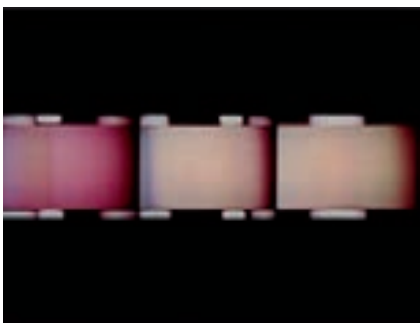
186 Paul Sharits, *Ray Gun Virus* (1972) © Rheinisches Bildarchiv Köln, Britta Schlier,

wenn sie nicht projiziert sind, sondern als Standbilder in Publikationen usw. erscheinen und dabei häufig in der Form eines Filmstreifens statt eines Einzelbildes abgebildet werden. Und es ist diese Art der Darstellung der Filmfotogramme, die auch der Künstler und Filmmacher Paul Sharits in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in seinen den Farbmusterbüchern ähnlichen und monochrom eingefärbten Feldern des Filmmaterials aufgreift: etwa in *Frozen Film Frame: Ray Gun Virus* von 1972 (Abb. 186).²⁷ Aber eine Farbpalette ist in Sharits' Arbeiten zudem als projiziertes Bild vorhanden. Dem genannten Werk liegt nämlich sein Film *RAY GUN VIRUS* (USA 1966) zugrunde, der eine Abwechslung von monochromen Fotogrammen zeigt – es scheint, als würde hier das vorgefärbte Filmmaterial der Stummfilmzeit projiziert, allerdings ohne fotografische Belichtung. Ähnliches kommt auch in späteren Filmen vor, wie in *ANALYTICAL STUDIES III: COLOR FRAME PASSAGES* (USA 1973–1974; Abb. 187) oder in *DREAM DISPLACEMENT* (USA 1975–1976; Abb. 188).

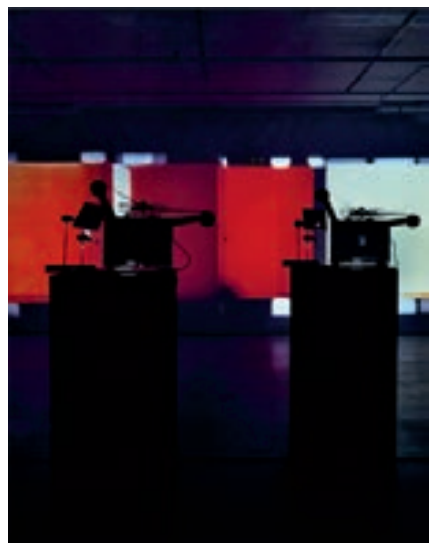
27 Zum Werk von Shartiv vgl. zahlreiche Abbildungen in Susanne Pfeffer 2015.



rba_d022934_005 / Museum Ludwig, Köln / Schenkung Sammlung Ludwig 1976)



187 Paul Sharits, ANALYTICAL STUDIES III:
COLOR FRAME PASSAGES (1973–1974)



188 Paul Sharits, DREAM DISPLACEMENT
(1975–1976)



189 Tacita Dean, *FILM* (2011) (© Tacita Dean / © Tate)



190 Alexandra Navratil, *Sample Frames* (2011–2012)

Auch Tacita Deans monumentale Installation *FILM* von 2011 (Abb. 189), die in der Londoner Galerie Tate Modern ausgestellt wurde und eine enorme Beachtung fand,²⁸ evoziert die Kataloge des vorgefärbten sowie kolorierten Filmmaterials und zeugt mithin von einem Fortleben des Interesses an der Ästhetik der Farbpalette – und des Films als Palette – im 21. Jahrhundert. Deans Werk ist eine Meditation über das analoge Filmmaterial im digitalen Zeitalter. Sie verweist in *FILM* auf die analogen Verfahren der Bearbeitung des Filmmaterials wie etwa Mehrfachbelichtungen, aber auch auf die Virage, die in einem Teil des projizierten Materials eingesetzt wurde. Jennifer Lynn Peterson erkennt darin eine große Resonanz des frühen Kinos (vgl. Peterson 2016, 203).

Schließlich lässt sich im zeitgenössischen Kunstkontext auf Alexandra Navratils Installation *Sample Frames* von 2011–2012 verweisen, die auf die tatsächlichen Fotogramme des vorgefärbten Stummfilmmaterials zurückgreift. Navratil fotografierte dafür Fotogramme aus Werbekatalogen der Firma Eastman Kodak zwischen 1916 und 1927. Versionen eines farbigen Fotogramms, die jeweils einen bestimmten Farbton bewarben und den gleichen Bildinhalt hatten, wurden aus vier verschie-

28 Vgl. Nicholas Cullinan 2011.

denen Exemplaren der Werbekataloge abfotografiert. Im Ausstellungskontext wurden dann diese vier Fotogramme einer einzelnen Farbe in synchronisierter Abfolge als Diapositive nebeneinander projiziert – somit eine historische Farbpalette, die wie ein Musterbuch einerseits die diversen verfügbaren Tonungen vorführt und zugleich die unterschiedliche zeitliche Zersetzung der Farbe und des Bildträgers offenbart (Abb. 190).²⁹

Aufmerksamkeit als diskursive und ästhetische Kategorie der industriellen Moderne

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewinnt im philosophischen und wissenschaftlichen Diskurs ein Begriff Relevanz, der mit veränderter Wahrnehmung, Rezeption und Apperzeption zu tun hat: die Aufmerksamkeit. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts liegen dementsprechend eine Fülle an Forschungen und Debatten zur Aufmerksamkeit vor (vgl. Cray 1999, 23). Eine bekannte diskurshistorische Studie zur Aufmerksamkeit im Kontext der visuellen Kultur um 1900 stammt von Jonathan Cray; er untersucht darin das Aufkommen von Modellen *subjektiver Wahrnehmung* und die Wechselbeziehungen zwischen Aufmerksamkeit und Zerstreuung (vgl. ebd., 11). Cray kontextualisiert die Debatten und Untersuchungen über die Aufmerksamkeit in der Gesellschaft der Moderne um 1900 mit den sich formierenden Dynamiken des Urbanen, Technologischen und Industriellen. Zentral seien in dieser Hinsicht die Mechanismen des Kapitalismus, die für endlose Sequenzen neuer Produkte und somit für immer neue Quellen der Stimulation sorgen (vgl. ebd., 13f.) – eine Herausforderung für die Aufmerksamkeit. Dazu Cray:

Part of the cultural logic of capitalism demands that we accept as *natural* switching our attention rapidly from one thing to another. Capital, as accelerated exchange and circulation, necessarily produced this kind of human perceptual adaptability and became a regime of reciprocal attentiveness and distraction. [...] Unlike in any previous order of visibility, mobility, novelty, and distraction became identified as constituent elements of perceptual experience. (Ebd., 29f.; Herv. i. O.).

Somit ist das Problem der Aufmerksamkeit um 1900 eng mit dem Konsum und der Vermarktungsrhetorik verbunden. Als ein weiterer Faktor

29 Zu Navratils *Sample Frames* vgl. Ciuccio 2013, 37ff.

zur Steigerung von Aufmerksamkeit werden in dieser Zeit maschinenproduzierte Reize identifiziert, zu denen auch die Attraktionstechnologie und damit schließlich der Kinematograf zählen (vgl. ebd., 25). Die Farbe im Kino leistet ihren Beitrag zur Aufmerksamkeitslenkung an der Schnittstelle jener beiden Bereiche des Konsums und der technischen Moderne: Zum einen funktioniert sie ganz häufig nach den Prinzipien und Bedürfnissen der Vermarktung und einer Marktpsychologie, zum anderen manifestiert sie sich als ein Teil der Attraktionstechnologie.

Zu den zeitgenössischen Forschern, die sich um 1900 mit der Frage der Aufmerksamkeit befassen, gehört auch der bereits zitierte Hugo Münsterberg. In seinen Schriften *Grundzüge der Psychotechnik* (1914), *Business Psychology* (1915) und *The Photoplay [Das Lichtspiel]* (1916) untersucht der Psychologe und Philosoph die Aufmerksamkeit sowohl von ökonomischen als auch ästhetischen Standpunkten her: nämlich einerseits als Psychotechnik, kommerziell angewandt im Sinne von Verkaufsstrategien, und andererseits unter dem Aspekt ihres Zusammenhangs mit ästhetischen Phänomenen, nicht zuletzt am Beispiel des Kinos. Was die Münsterberg'sche Forschung besonders interessant macht, ist, dass er das Effizienzdenken der Epoche, wie sich dieses etwa im *scientific management* des Taylorismus manifestiert, auf den Film anwendet, den er zugleich ästhetisch als neue Kunstform zu bestimmen sucht: «[S]o gelingt ihm auch in *«The Photoplay»* die Versöhnung von Positionen idealistischer Ästhetik mit dem auf psychosoziale Regulation ausgerichteten psychotechnischen Denken» (Schweinitz 1996, 22). Im Kontext des Kinos betont Münsterberg etwa die Rolle der unwillkürlichen Aufmerksamkeit, die er mit der willkürlichen kontrastiert:

Im praktischen Leben unterscheiden wir zwischen willkürlicher und unwillkürlicher Aufmerksamkeit. Willkürlich nennen wir es, wenn wir unsere Eindrücke mit einer Idee davon im Kopf aufnehmen, worauf wir unsere Aufmerksamkeit lenken wollen. [...] Unsere Aufmerksamkeit hat ihr Ziel im voraus gewählt, und wir ignorieren alles, was diesem besonderen Interesse nicht dient. Unser ganzes Arbeiten wird von willkürlicher Aufmerksamkeit beherrscht. [...]

Ganz anders verhält es sich mit der unwillkürlichen Aufmerksamkeit. Der leitende Einfluß kommt hier von außen. Der Anstoß für die Konzentration unserer Aufmerksamkeit liegt in den Ereignissen, die wir wahrnehmen. Das Laute, das Leuchtende und das Unübliche erregt unsere unwillkürliche Aufmerksamkeit. Dem Ort einer Explosion müssen wir unser Bewußtsein zuwenden, grell aufleuchtende elektrische Zeichen müssen wir lesen.

(Münsterberg 1996, 51f.)

Diese Schilderung der visuellen Sinnesreize, die die Aufmerksamkeit jeden Publikums erregen und lenken, beschreibt zugleich das Register der Attraktionen, das im frühen Kino Teil der ›Technologie der Attraktion‹ war – so wie Cray sie als wesentlichen Faktor der Formung des Subjekts in der Moderne versteht und wie Gunning sie als Ausgangspunkt des Attraktionskinos identifiziert.

Noch bevor er sich 1916 mit der Aufmerksamkeit im Kontext des Kinos beschäftigt, behandelt Münsterberg in seinen früheren Schriften die Aufmerksamkeit in Hinsicht auf kommerzielle Strategien von Vermarktung. Bereits in *Business Psychology* schreibt er ihr eine fundamentale Rolle im Bereich des kommerziellen Lebens und der Industrie zu. In diesen Sektoren gilt es nicht nur, die Aufmerksamkeit zu erregen, sondern sie auch zu *behalten*: «The holding of attention is indeed very different from the mere awaking of attention. [...] Our attention needs frequent change in order to stir up ever new reactions, as otherwise the opposite reactions would become effective» (Münsterberg 1915, 99). Bestimmte Aspekte, die Münsterberg hier als sehr effektive Mittel zum Lenken der Aufmerksamkeit beschreibt, scheinen geradezu dem Repertoire des Films zu entstammen:

Movements and sudden changes have an especially strong control over the attention. The quick alternation of light and dark in the electric advertisements which flash out suddenly are therefore well calculated for the fascination of attention, and those which involve the illusion of movement effects are especially compelling. A border around an advertisement, contrasting colors in a poster, a catchy name for a patented article, may give attention value to the most indifferent wares. (Ebd., 105f.)

Das differenzierte Nachdenken über wirksame Lenkungsmittel der menschlichen Wahrnehmung und Aufmerksamkeit prägen noch andere Schriften dieser Zeit – auch in Bezug auf die Farbe. So schreibt etwa Charles Matlack Price 1913 in *Posters. A Critical Study of the Development of Poster Design in Continental Europe, England and America*:

The poster must first catch the eye, and having caught it, hold the gaze, and invite further though brief inspection. The advertisement which is its reason for existence must be conveyed directly, clearly and pictorially. It must be well designed, well colored, well printed and well drawn – and these qualifications are stated in their order of importance. [...] It should be pyrotechnic, and should depend for its impression, like a rocket, upon the rushing flight of its motion, and the brilliant, even if momentary surprise of its explosion.

(Price 1913, 4)

In seinen Ausführungen darüber, wie solch wirksame Poster geschaffen werden, bezieht sich Price auf den französischen Grafiker Jules Chéret als Vorbild und erteilt folgenden Ratschlag:

In the matter of poster-coloring, the work of M. Chéret shows a master-hand, nor can his schemes be said to be based on any theoretical scales of harmony. If any theory existed at all, it was that a sensation of *surprise*, a mental shock, must be produced even at the risk of violent chromatic discords. His favorite trio – red, yellow and blue, in their most vivid intensities, recklessly placed next each other, invariably strike a clarion note – and make a good poster.

(Ebd., 8; Herv. i. O.)

Auch der US-amerikanische Physiker und Direktor des Forschungslabors für Beleuchtung bei General Electric, Matthew Luckiesh, beschäftigt sich eingehend mit der Frage der Aufmerksamkeit. Für ihn ist die Bedeutung der Farbe in der Werbung und im Verkauf prinzipiell ihrem Attraktionscharakter zu verdanken und damit ihrer Eignung, die Aufmerksamkeit zu steuern. In den 1910er- und 1920er-Jahren verfasste Luckiesh mehrere Bücher über Farbe: *Color and its Applications* (1915), *The Language of Color* (1918) und *Light and Color in Advertising and Merchandising* (1927). In dem letztgenannten Buch erklärt er, dass die Studien der Farbpsychologie, wie sie auf die Werbung und den Handel bezogen wurden, der Ausgangspunkt seines Werkes waren. Auf dieser Grundlage bietet er einen prägnanten Überblick über die Vorteile der Farbe gegenüber Schwarzweiß:

Color compels attention; Color adds novelty; Color is more vivid; Color is symbolic; Color is more attractive; Color lends distinctiveness; Color aids in achieving realism; Color possesses innate appeal; Color depicts product, package or trademark; Color shows usefulness of many products; Color suggests quality through subtle atmosphere; Color keeps advertisements longer from the waste basket; Color can feature a change in package; Color suggests seasonableness; Color is to vision as music is to hearing; Color can be used so as to attract better class of replies.

(Luckiesh 1927, 106)

An Beispielen der Werbung macht er insbesondere deutlich, dass Farbe im Gegensatz zu Schwarzweiß einen bedeutend höheren Verkaufswert hat: «The attention-value or at least the sales-value of color is so great that overstocked articles can be moved by replacing black and white pages by colored ones» (ebd., 81). Schließlich profitiere auch die Fotografie von der Farbe:

A camera company uses photographs rendered in black and white with soft tints superposed. The use of color here is to impress upon the observer the

charm of photography and even to suggest more than ordinary photography accomplishes. The photograph is made as appealing as possible and delicate color is of great help. (Ebd., 96f.)

So wie dies Luckiesh im Kontext des kommerziellen Gebrauchs der Farbe tat, haben viele Frühkinoforscher auf die Bedeutung der Filmfarben für die Aufmerksamkeitslenkung hingewiesen. Besondere Prominenz gewinnt die Farbe im Kino in Bezug auf ihre zeitliche Positionierung und ihren Ereignischarakter. Jacques Aumont hebt die Wichtigkeit der Zeitdimension des Films hervor, wenn er von «color events» spricht: «An «event», of course suggests the idea of time, and perhaps the most obvious kind of colour-event in early films is the sudden appearance of colour» (Aumont zitiert nach Hertogs/Klerk 1996, 53). Auch Tom Gunning interpretiert die zeitlichen Abwechslungen der Farbe als Mittel, um das Kinopublikum zu fesseln und dessen Aufmerksamkeit zu erregen:

We know from information theory that if you suddenly switch the means by which you're delivering information everybody's attention sharpens, and if you don't change it the attention level falls. The way colour functions in these films is very much like that, only we have to think not just of attention, but also of involvement, aesthetic response, and so on. Each time we see a new colour, we begin to see the world of the film differently. This sharpening of intensity is perhaps the only intention we can be really sure of in the colouring: the filmmakers wanted to suddenly grab our attention in a new way at that precise moment and with that colour. (Gunning zitiert nach ebd., 67)

Das Erregen der Aufmerksamkeit mittels Farbe ist gewiss eine der elementaren Verwendungsweisen und Aufgaben der Kolorierung im Stummfilm, die sich sowohl im frühen Kino als auch noch bis in die 1920er-Jahre beobachten lässt. Die sinnliche Wirkung des Farbwechsels wurde übrigens in der zeitgenössischen Rezeption ebenso erkannt. So macht Beatrice Irwin in ihrem 1916 erschienenen Buch *The New Science of Colour* keinen Hehl aus ihrer Begeisterung für die Farben der viragierten Blumenszenen in *THE BIRTH OF A FLOWER* (Percy Smith, GB 1910):

In 1910 Charles Urban's [die Produktionsfirma] coloured films, representing the birth and growth of flowers in all their subtle gradation of tint, were the real beginnings of chromatology in the theatre, and since then the cinematograph has evolved the expression of colour considerably. In other theatres the plays that have been most successful within the last five years are those that have lent themselves to feasts, sometimes, alas, orgies of colour. [...]

The cinematograph, however, is the true forerunner, for in its abolition of words and development of colour, it has introduced us crudely to the new drama of the telepathic era, which will be known as the colour drama. [...] this colour drama will be able to handle the old problems, and new ones of its own making, and it will create new industries, textile, electric, and chemical, and fresh visions, pleasures, and perceptions for us.

At first these dramas may be accompanied by the wordless action of some story that will lend itself to a dramatic colour exposition, but gradually stories will go the way of words and scenery, and colours will be the only and triumphant *dramatis personæ*! (Irwin 1916, 118ff.; Herv. i. O.)

Das Interessante an Irwins Beobachtung ist, dass sie in ihren Überlegungen zum autonomen Potenzial der Farbe dem Kinematografen eine prominente Stellung einräumt, und zwar in einem Zeitkontext, in dem der Farbe bereits eine vergleichbare Wichtigkeit in der bildenden Kunst zugesprochen wurde,³⁰ oder aber auch in den Beschäftigungen mit der Farbe im Bereich der Synästhesie oder der Farbmusik. Die Beschreibung der Farben als «triumphant *dramatis personæ*» setzt also eine Dramaturgie voraus, einen temporalen Ablauf, dessen sich die Farben bemächtigen und dabei als deren «einzige» Akteure wirken.

Die Idee von der Autonomie der Farbe manifestiert sich mit am eindrücklichsten im *absoluten Film* von Walter Ruttmann³¹, der in OPUS I-IV (D 1921–1925) die Essenz der Moderne auf abstrakte Art feiert: dynamische Bewegung und Farbe – und nicht zuletzt die Überraschung und Aufmerksamkeitslenkung durch schnelle Farb- und Formwechsel. Ähnlich hatten sich schon die Brüder Corradini und Leopold Sturzwage in den 1910er-Jahren für den abstrakten Einsatz der Farbe in der Filmkunst interessiert. In Trickfilmen und vor allem im narrativen Kino der Stummfilmzeit wird die Farbe darüber hinaus oft an eine Handlungsdraturgie gebunden. THE SOUL OF THE CYPRESS (Dudley Murphy, USA 1920) kombiniert etwa eine Erzählung mit einem betont sinnlichen und lyrisch wirkenden Einsatz von abwechselnd viragierten Szenen, in denen die Farbe, ganz im Sinne von Irwins Beobachtung, selbst zu einer dramaturgischen Figur wird (Abb. 191).

Die Rolle der Farbe für die Aufmerksamkeitslenkung lässt sich in unterschiedlichen Filmen der Stummfilmzeit beobachten, und diese Rolle bewährt sich somit als eine ihrer konstanten ästhetischen Funktionen: so etwa in LA FÉE PRINTEMPS (Segundo de Chomón, F 1902), MAUDITE SOIT

30 So etwa in Wassily Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* von 1911.

31 Zu den «farblichen Abstraktionsstrategien» der filmischen Avantgarde vgl. Marc Glöde 2014, 165 ff. Zum *absoluten Film* vgl. Kiening/Adolf 2012.



191 THE SOUL OF THE CYPRESS (Dudley Murphy, USA 1920), die Virage betont die sinnliche Wirkung der Farbe (Foto: Olivia Kristina Stutz, Timeline of Historical Film Colors)

LA GUERRE (Alfred Machin, B 1914), DE MOLENS DIE JUICHEN EN WEENEN (Alfred Machin, NL 1912), die hier als Ausdruck eines verbreiteten Phänomens herangezogen werden. LA FÉE PRINTEMPS dient an dieser Stelle als Beispiel der Farbe, die im Kontrast zu Schwarzweiß zur Aufmerksamkeitslenkung eingesetzt wird, während MAUDITE SOIT LA GUERRE und DE MOLENS DIE JUICHEN EN WEENEN veranschaulichen, wie die Farbe in einem durchgehend kolorierten Film dramaturgische Prominenz erlangt.

In LA FÉE PRINTEMPS gewährt ein Ehepaar einer alten Frau Obdach in seinem bescheidenen Haus. Die Diegese ist in Schwarzweiß gehalten, bis sich die alte Frau plötzlich von ihrem schweren Winterumhang befreit und darunter – mithilfe von Stopptrick – eine junge Frau in einem gelbgrünen Kleid erscheint (Abb. 192–193). Die Verwandlung bildet nicht nur dank des Tricks, sondern insbesondere aufgrund der plötzlich erscheinenden handgemalten Farbe den Attraktionsfokus des Bildes. Die zauberhafte Veränderung der Figur sowie das Auftreten der Farbe im Bild sind offensichtlich der dramaturgische Verdichtungspunkt des Films. Die Attraktion des erstmaligen Erscheinens von Farbe wird im Anschluss weiter variiert, als nämlich das Ehepaar zusammen mit der Frühlingsfee den Außenraum betritt und die Fee beginnt, die schwarzweiße Landschaft aus ihrem Winterschlaf zu erwecken und die Natur bunt aufblühen lässt. Grün und Gelb, die Farben des Frühlings, dominieren.



192–193 LA FÉE PRINTEMPS (Segundo de Chomón, F 1902), Dramaturgie des Farberscheinens

MAUDITE SOIT LA GUERRE ist ein Spielfilm, der beinahe durchgehend schablonenkoloriert ist. Gegen Mitte enthält er jedoch einige wenige Einstellungen, die rot viragiert sind. Die Erzählung führt in eine bürgerliche Familie, die eine Tochter und einen Sohn hat. In der ersten Hälfte der Handlung wird das sorgfältig schablonenkolorierte, bürgerliche Milieu gezeigt: die Interieurs und das Umfeld des Hauses, die Besuche eines jungen Mannes, ein Freund des Sohnes aus dem Nachbarland, der sich in die Tochter verliebt, die Unterhaltungen im Salon. Die pastellfarbenen Töne der Schablonenkolorierung begleiten die Idylle des Familienlebens, dessen harmonische Atmosphäre durch die gewählte, sanfte Farbpalette unterstützt wird (Abb. 194). Dann wird diese Idylle durch den Ausbruch des Krieges unterbrochen. Der Freund und der Bruder ziehen an die Front, auf unterschiedlichen Seiten, und der Film macht jetzt die das beschauliche Familienleben kontrastierende brutale Kriegshandlung mit-erlebbar. Es werden Luftangriffe gezeigt und Explosionen, die mit intensiven Rotblitzen die Leinwand füllen (Abb. 195). Der Wechsel von der dezenten Polychromie der Schablonenkolorierung hin zur Bruta-



194–195 MAUDITE SOIT LA GUERRE (Alfred Machin, B 1914), dramaturgische Wirkung des Wechsels von der Schablonenkolorierung zur roten Virage

lität des monochromen roten Bildes konfrontiert das Publikum auf drastische Weise mit den beiden so unterschiedlichen Welten des Friedens und des Krieges. Hier wird Rot in seiner somatischen Mächtigkeit als Signalfarbe eingesetzt, um Feuer und Gefahr zu schildern, um auf das auf den Schlachtfeldern vergossene Blut zu verweisen und in diesem Zusammenhang die Aufmerksamkeit zu erregen. Doch nicht nur die Leinwand verändert sich mit den Farbwechseln – der ganze Kinosaal und all die Personen in ihm werden Teil der veränderten Aufmerksamkeit. Das Rot in diesem Film eignet sich daher besonders gut, in Bezug auf die Aufmerksamkeit im Kinosaal berücksichtigt zu werden, so wie Daan Hertogs diese Rolle der Farbe beschreibt:

Even when a spectator's attention is completely averted from the image on the screen, as for example when he is looking at the person next to him, the change from a blue to a yellow colour for example will cast an entirely different light on that person's face. With this change of light, the film «draws attention» to the fact that something on the screen has changed. In a cinema auditorium these colour changes act as brief accentuators. [...] Whereas in monochrome colour films the colour change acts as accentuator, easily identifiable through the auditorium, in stencilled films these accentuators can only be discerned in the screen image itself. The «colour changes» in stencilled films are quite simply missed if the image on the screen is not observed.

(Hertogs 1997, 100f.)

In dieser Hinsicht funktioniert das Rot in *MAUDITE SOIT LA GUERRE* als ein Ausrufezeichen nicht nur auf der diegetischen Ebene, sondern erstreckt stattdessen seine Wirkung auch auf die extradiegetische Ebene des Kinosaals, bevor wieder zur Schablonenkolorierung zurückgekehrt und das Leben der jungen Frau nach dem Tod des Geliebten gezeigt wird. Von ihrem neuen Verehrer erfährt sie schließlich eher zufällig, dass er es war, der ihren Geliebten im Kampf tötete, der wiederum für den Tod ihres Bruders verantwortlich war. Dies führt zu einem Nervenzusammenbruch und letztlich zu ihrem Eintritt in ein Kloster. Das Rot des Krieges bleibt aber die einzige Instanz, in der die Farbe zum dominanten dramaturgischen Akteur wird – schließlich verdichten sich in diesen Szenen des Kampfes und Todes die Schrecken des Krieges und seiner Folgen, die dem Film auch seinen Titel gegeben haben: «Verflucht sei der Krieg».

Mit der Wirkmächtigkeit der Kombination beider Verfahren, der Schablonenkolorierung und der Virage und Tonung, hat der Regisseur Alfred Machin bereits 1912 in einem kürzeren Film – *DE MOLENS DIE JUICHEN EN WEENEN* – experimentiert. Die schablonenkolorierten Szenen zeigen



196–198 DE MOLENS DIE JUICHEN EN WEENEN (Alfred Machin, NL 1912)

die idyllische Lebenssituation eines Müllers und seiner Familie. Der Sohn erhält als Geschenk eine Spielzeugmühle, die im Vordergrund des Bildes als Verdoppelung der sich im Hintergrund drehenden großen Mühle fungiert (Abb. 196). Als ein Landstreicher von dem Müller des Grundstücks verwiesen wird, rächt er sich dafür, indem er beim Weggehen die kleine Mühle des Jungen zerstört. Damit wird die in Pastellfarben dargestellte Familienidylle bereits auf der Erzählebene getrübt. Der eigentliche Kontrast mittels monochromer Farben erfolgt in der Nacht, als der Landstreicher, noch immer von seiner Rachsucht getrieben, zurückkommt, um die Mühle anzuzünden, in der die Familie auch wohnt. Die nächtlichen Szenen zeigen seine Ankunft in Bildern, die eine Kombination von blauer Tönung und rosa Virage aufweisen – eine übliche Farbpaarung in der Zeit (Abb. 197). Das Abbrennen der Mühle durch den Landstreicher setzt die Farbe dann auf eine ähnliche Weise ein, wie dies später für die Explosionen in *MAUDITE SOIT LA GUERRE* gemacht wurde, und das dichte intensive Rot der Virage verschlingt das Bild richtiggehend – genauso wie das Feuer die Mühle (Abb. 198).

Vergleichbare Spielarten des Einsatzes der Farbe, die in bestimmten Sequenzen gezielt für die Aufmerksamkeitslenkung und dramat(urg)ische Verstärkung verwendet wird und sich von den restlichen Teilen des Films

abhebt, finden sich auch noch in späterer Zeit: etwa in *JOAN THE WOMAN* (Cecil B. DeMille, USA 1916), *LONESOME* (Paul Fejos, USA 1926), *VENUS OF THE SOUTH SEAS* (James R. Sullivan, USA 1924) oder *THE PHANTOM OF THE OPERA* (Rupert Julian, USA 1925/1929). In *JOAN THE WOMAN* wird die Szene, in der Johanna von Orléans auf dem Scheiterhaufen stirbt, in einem leuchtenden Orange-Gelb mithilfe des Handschiegl-Prozesses eingefärbt; in *LONESOME* ist im Kontrast zum ansonsten schwarzweißen Film die Coney-Island-Sequenz bunt handkoloriert; in *VENUS OF THE SOUTH SEAS* wird in dem großteils viragierten Film eine Sequenz mit indexikalischen Farben eingebettet; in *THE PHANTOM OF THE OPERA* wird für das Spektakel des Ballabends das Handschiegl-Farbverfahren eingesetzt. Somit schafft der Einsatz der Farbe in all diesen Fällen durch einen Wechsel des chromatischen Registers eine Differenz in der Bildqualität, die ihrerseits einen Attraktionscharakter und entsprechend das Potenzial hat, die rezeptive Aufmerksamkeit zu erregen.

Der populäre Farbgeschmack und die ästhetische Farberziehung in den Diskursen um 1900

Indem die Farbe am Übergang zum 20. Jahrhundert durch die industrielle Produktion von chemischen Farbstoffen, mit dem maschinellen Bilderdruck, der Chromolithografie, bunten Waren für den alltäglichen Gebrauch und nicht zuletzt mit farbigen Laufbildern im Kino einer breiten Masse zugänglich wird, wird sie endgültig demokratisiert. Jetzt ist sie allen gesellschaftlichen Schichten zugänglich. Dies relativiert den Status als Luxusware, der den farbigen Objekten oder Bildern anhaftete, solange sie noch allein den oberen bzw. wohlhabenden Gesellschaftsschichten vorbehalten waren. Die sich ausbreitende Massenkultur der farbigen Bilder wird von Kritikern allerdings als schlechter Geschmack, als Kitsch, etikettiert und die überbordende Begeisterung für die neue bunte Produktwelt als ein Bildungsproblem angesehen (vgl. Dettmar/Küpper 2007, 94f.). Im Gegenzug zu den massenkulturellen Entwicklungen proklamieren deren Kritiker das Thema der Farbharmonie und des ästhetischen Geschmacks einerseits als Kultur- und Bildungsaufgabe. Andererseits gewinnt die Kategorie der Farbharmonie eine große Bedeutung für die Vermarktung von Waren und wird insbesondere vom Werbesektor – wie bereits im Zusammenhang mit dem Warenfetisch angeschnitten – für die Gewinnsteigerung instrumentalisiert. Zusammen mit der visuellen Wahrnehmung und der optischen Illusion wurde die Farbharmonie zu einem der Hauptthemen der Theoretiker in den industriellen Künsten (vgl. Blaszczyk 2012, 7). Wie

diese war auch die Verbreitung des Massenphänomens Farbe von Effizienz, Vereinfachung und Standardisierung geprägt, die im Lichte des *scientific management* popularisiert wurden (vgl. ebd., 8).

Die Versuche, guten Geschmack zu verbreiten, bringen als Gegenbild die Etikettierung «Kitsch» mit sich. 1912 definiert der Kunsthistoriker Gustav E. Pazaurek in seinem umfangreichen Werk *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe* Kitsch folgendermaßen:

Der äußerste Gegenpol der künstlerisch durchgeistigsten Qualitätsarbeit ist geschmackloser Massenschund oder Kitsch, der sich um irgendwelche ethischen, logischen oder ästhetischen Forderungen nicht kümmert, dem alle Verbrechen und Vergehen gegen das Material, gegen die Technik, gegen die Zweck- wie Kunstform vollständig gleichgültig sind, der nur eines verlangt: das Objekt muß billig sein und dabei doch wenigstens möglichst den Anschein eines höheren Wertes erwecken. (Pazaurek 1912, 349)

Die Debatten um den Kitsch, wie hier in der Kritik an der kunstgewerblichen und industriellen Produktion als Manifestation von «Massenschund» geäußert, nehmen auch stark das Medium Film ins Visier. Zusammenfassend schreibt Jörg Schweinitz über die zeitgenössischen kritischen Aussagen gegen das Kino: «Schließlich geht es immer darum, daß die fotomechanische Reproduktion und die damit verbundene Auslieferung an die Massen auf eine Art Säkularisierung, eine Entwertung des Dargestellten – nicht nur dort, wo es um Kunst geht – hinauslaufe» (Schweinitz 1992, 8). Dabei überrascht nicht, dass die Filmfarbe demselben ungünstigen Urteil wie der Film selbst unterliegt. So wird die Virage ab Mitte der 1920er-Jahre in Deutschland als «Farbensauce» belächelt (Goergen 2010, 38) und in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts zunehmend zurückgedrängt. Vergleichbar lässt sich auch die Skepsis Erwin Ackerknechts von 1928 verstehen, wenn er in seiner Behandlung des Films als Kulturproblem die Farbe anspricht:

Man denke sich dies alles [die von Ackerknecht im Vorfeld geschilderte Filmhandlung] von schlechten Komödianten in geschmacklos protzigen bzw. einfachen, aber schlecht proportionierten Räumen gespielt, dazu an allen «Höhepunkten» Großaufnahmen, in denen sich die inneren Kämpfe der Hauptpersonen mittels Augenaufschlagen und Atemgymnastik unwiderstehlich ausprägen, man denke sich die sehnsuchtsvolle abendliche Einsamkeit des Eingekehrten blau, die der Heldin himbeerfarben getönt, so haben Sie das Muster eines Kitschfilms. (Ackerknecht 2007, 134)

Der industrielle Aufschwung Deutschlands seit dem 19. Jahrhundert gründete vor allem auf dem Rohstoff Kohle, aus deren Abfallprodukten eines

der wichtigsten deutschen Industrierzeugnisse entstand, die Anilinfarben (vgl. Leslie 2005, 10). Aus Mangel an anderen Rohstoffen entwickelte das Land somit früh eine «chemische Industrie der Ersatzstoffe», die sich auf die Produktion von Materialien konzentrierte, die zunächst als Stellvertreter galten, indes bald viel mehr wurden, nämlich eine Grundlage moderner synthetischer Produkte wie Teerfarben, Plastik, Zelluloid usw. «[S]ubstitution was German chemistry's leitmotif», folgert Leslie in dieser Hinsicht (ebd., 10), und Michael Taussig schreibt dazu:

[I]t was the search for dazzling, standardized colors that in the mid-nineteenth century led to the new science of organic chemistry from which emerged a world of commodities beyond even the dreams of Faust, just as it was these same dazzling, standardized colors that gave the final spit and polish to what Karl Marx saw as the spirit-like character of the commodity. The brave new world of artifice created by chemical magic was to Germany what empire was to Britain and France [...]. (Taussig 2009, 5).

Im Kontext der enormen Entwicklung dieser Industrie der Ersatzstoffe lassen sich die ästhetischen Positionen verstehen, die auf einer Kritik an der Verbreitung der neuen Stoffe und der Produktion der «Surrogate» in Deutschland basieren. In diesem Sinne wird für das Kunstgewerbe polemisch die «Ära der ästhetischen Barbarei» proklamiert (Pazaurek 1912, 6), die Rolle der neuen Stoffe wie etwa Zelluloid (häufig als Imitat für das teure Elfenbein benutzt) in Frage gestellt (ebd., 17) und der Kampf gegen den «Scheinluxus», der der Verschwendungssucht der industriellen Produktion generell zugeschrieben wird, ausgerufen (vgl. ebd., 264).

Derselben Kritik an Ersatzstoffen, Surrogaten, Imitationen – an *fakes* – unterliegt auch die Farbe. Schon wegen ihrer Koppelung an technisch reproduzierbare Medien kritisiert etwa der Lebensreformer Ferdinand Avenarius das «Farbwässerlein», das in den fotomechanischen Drucken von Gemälden die Pigmentfarben der alten Meister nachahmen sollte (Avenarius 1911, 161 f.). Grundsätzlich wendet er sich gegen die Verbreitung von «[b]unten Blättern», die er als «Augengift», das den Sinn für feines Kolorit ruiniere, bezeichnet (vgl. ebd., 161). Es ist bemerkbar, dass trotz der führenden Rolle Deutschlands in der Produktion der Farbstoffe im Lande ein Gefühl der koloristischen Souveränität ausblieb. Liest man die Literatur der Zeit, so fällt in einflussreichen Publikationen wie dem von Avenarius herausgegebenen *Kunstwart* der Ton eines nationalen Notstandes auf (vgl. Avenarius 1911). Ähnlich beklagt Alfred Lichtwark einen mangelnden Farbensinn der Deutschen als «nationale Schwäche» (Lichtwark 1905, 7) und fordert von der Industrie durch ihre Produktgestaltung gleichsam einen Beitrag zur ästhetischen Erziehung:

In der Tat liegt eine zwingende Notwendigkeit vor, dass der Deutsche «Farbe lernt». Wir ahnen es in Deutschland gar nicht, mit welcher Geringschätzung bei unseren Nachbarn in Holland, Belgien, Frankreich und England von unserer koloristischen Befähigung gesprochen wird, und wie höhnisch man auf unsere unterwürfige Folgsamkeit gegen die von London und Paris ausgegebene Parole mit Fingern zeigt. [...] Solange der koloristische Geschmack des Konsumenten in Deutschland nicht gepflegt wird, kann die Produktion anstellen, was sie will. (Ebd., 6f.)

Die betont kritische Sprache, gebunden an normative Vorstellungen der Ästhetiker und Massenkulturkritiker des frühen 20. Jahrhunderts, lässt keinen Zweifel daran, dass die Erzeugnisse der chemischen Industrie mit ihren als Ersatz angesehenen Kunststoffen «einen Krieg gegen die physische Wirklichkeit erklärten» (vgl. Leslie 2005, 9). Dieses Aufeinanderprallen der (synthetischen) Produktionsflut der industriellen Moderne mit klassischen bildungsbürgerlichen Vorstellungen von Wert und Geschmack – die das Unnatürliche und ostentativ Sinnliche vornehmlich in Form einer allgegenwärtigen Ersatzkultur oder im Kitsch für die Massen verurteilen und ablehnen – geht insbesondere im deutschsprachigen Raum mit einer Reformbewegung einher, die programmatisch um die Erhaltung oder Wiederherstellung des guten Geschmacks bemüht war: «Ohne eine ‹kulturelle Lebensreform›, die allenthalben propagiert wurde, schien gesellschaftliche Auflösung zu drohen» (Schweinitz 1992, 55). Im Sinne dieser Reformdiskurse beklagt etwa Hermann Häfker in einem «Ruf nach Kunst» und nach «ästhetischer Kultur» ein «Hagelwetter auf die Nerven des modernen Menschen» sowie eine «Nervenaufpeitschung», die aus allen Bereichen des öffentlichen und privaten Lebens durch «müheles, schnell und billig» vervielfältigte Produkte und Bilder einem begegne: von den Ankündigungssäulen, Ladenfenstern, dem Hausrat, den illustrierten Zeitschriften bis hin zum Kinematografen (1992, 90f.). Letzterer soll insbesondere von «Seichtheit, Schmutz, Geschmacklosigkeit, gehaltlosem Sinnenkitzel», in anderen Worten «von allem *Zuviel*» gereinigt werden (ebd., 97; Herv. i. O.). Somit visierte die Reformbewegung³² auch das Kino an, in dem einige ihrer Vertreter nur ein weiteres Surrogat erkannten: «Eine kinematographische Darstellung des bewegten Meeres oder eines Kunsttanzes kann immer nur ein *Surrogat* der entsprechenden Wirklichkeit sein» (Lange 1992, 112; Herv. i. O.). Übertragen auf den Farbfilm der Zeit bedeutet dies, dass die applizierten

32 Zu Reformdiskursen um das Kino in Deutschland vgl. Schweinitz 1992, 55ff., sowie zum Vergleich zwischen den kulturellen Lagen in Deutschland und Frankreich Schweinitz 2016c, 620ff.

Anilinfarben auf dem schwarzweißen Filmmaterial als *Surrogat auf dem Surrogat* erschienen.

Im Sinne einer ästhetischen Erziehung und Verbreitung des guten Geschmacks als Kulturaufgabe können sicherlich zahlreiche Publikationen aus der Zeit verstanden werden, die sich eine Sensibilisierung der breiten Öffentlichkeit für Farbharmonien als Ziel stellten. Ein solcher Ruf nach ästhetischer Erziehung prägte nicht allein die deutschen Debatten;³³ er war ein internationales Phänomen. In Frankreich etwa schrieb man von einem optischen Skandal, «un scandal optique» (Blaszczyk 2012, 40), in den USA existierte ein vergleichbar polemischer Diskurs über die Degradierung der Kultur angesichts der massenhaften Produktion von Farbstoffen³⁴ (vgl. Yumibe 2012, 28 ff.).

Dennoch, so stark das Bemühen um den guten Geschmack ausgeprägt war, konnte man weder die breite Begeisterung angesichts der Farbe noch deren unleugbares ökonomisches Potenzial ignorieren, und beide Tendenzen konnten einander durchaus (teils spannungsvoll) überschneiden:

Im allgemeinen kann man wohl sagen, dass der Zusammenstellung harmonischer Farben noch lange nicht die Bedeutung und Wichtigkeit zugemessen wird, die ihr gebührt, und dass noch nicht genügend geklärt und bekannt ist, welche Bedeutung die Farben nicht nur zur Erhöhung der Freude und des Lebensgenusses, sondern auch für den Wert, den Absatz, die Verkaufsfähigkeit und Preiserzielung von Waren spielt. (Kapff 1914, 3)

Während Sigmund von Kapff als Direktor der Höheren Fachschule für Textilindustrie in Aachen von der praktischen Seite kommt und auch am marktstrategischen Wert der Farbe interessiert ist, beschäftigt sich Emil Utitz mit Kunst, Architektur und Kunstgewerbe und betont die Notwendigkeit einer «ästhetischen Erziehung des Farbensinns» (1908, 121). Interessanterweise werden als Beispiele, anhand derer man ästhetischen Farbensinn pädagogisch vermitteln kann, von Utitz nicht primär Kunstwerke

33 Zum deutschsprachigen Diskurs gehören u.a. *Der praktische Farben-Dekorateur* von Eduard Kreutzer (1896), *Die Erziehung des Farbensinnes* von Alfred Lichtwark (1905), *Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre* von Emil Utitz (1908) oder *Die Zusammenstellung harmonischer Farben* von Sigmund von Kapff (1914).

34 Einige der ersten Versuche der ästhetischen Farbschulung wurden in den USA von den Farbpädagogen Louis Prang, Milton Bradley und Albert Munsell unternommen. Zu den US-amerikanischen Publikationen zählen etwa in dieser Hinsicht: Ogden N. Roods *Students' Text-Book of Color or, Modern Chromatics with Application to Art and Industry* (1881), Bradleys *Elementary Color* (1895), Emily Noyes Vanderpoels *Color Problems. A Practical Manual for the Lay Student of Color* (1903), Charles Julius Jorgensens *The Mastery of Color* (1906), aber auch die Beispiele der angewandten Ideen der Farbharmonie wie *How to Choose Colors and Furnishings for Your Home* von Hazel Adler (1926). Zur weiteren historischen Literatur zum praktischen Farbgebrauch siehe auch Baty 2018.

vorgeschlagen. Er nennt – zwar mit Vorbehalten – einen, wie er selbst anmerkt, recht häufigen Vorschlag der Zeit, nämlich: «[M]an solle die Erziehung zur Farbe auf der Straße beginnen, bei Bauten, Toiletten, Plakaten, Schaufenstern usw.» (ebd., 122). Allerdings müsse eine solche Schulung Hand in Hand mit einer fundierten ästhetischen Erziehung gehen und pädagogisch begleitet werden:

Denn ein Mensch, der kein näheres oder innigeres Verhältnis zur Farbe hat, wird – ausser von der Mode gezwungen – weder in seinem Haus, noch in seiner Kleidung oder sonstwo auf die Farbe sehr Rücksicht nehmen. Wo aber heute eine Rücksichtnahme bereits statt hat, haben wir darin eine Folge ästhetischer Erziehung zu sehen; und dass dies dann weitere Ursache für eine fortschreitende Entwicklung sein kann, will ich nicht leugnen. Aber der Beginn liegt hier sicher nicht, und der Anfang kann auch da nicht gemacht werden, weil ein ganzes Strassenbild stets eine reichliche Fülle von Eindrücken bietet. Und wie soll der Anfänger gleich wissen, welche von diesen Eindrücken ihm zum Vorbild dienen sollen? Um hier also zu lernen, bedarf es schon einer Vorarbeit, einer gewissen ästhetischen Selbstständigkeit. (Ebd., 122f.)

Diese Bemerkungen bestätigen noch einmal die Präsenz der Farbe im populären öffentlichen Leben der Jahrhundertwende.³⁵ Gleichzeitig weisen sie auch auf das Bewusstsein vom Einfluss des alltäglichen Umfelds auf die ästhetische Wahrnehmung, die nicht mehr ausschließlich anhand künstlerischer Objekte geschult wird. Der wichtigen Rolle des Alltäglichen ist sich auch James Ward bewusst, wenn er 1912 in *Colour Harmony and Contrast* von der Freude an der Farbe in der Stadt schreibt: «[T]he generous efforts of the bill-poster [that] provide us with the ‹poor man's picture gallery›» (Ward 1912, vi).

Eine Annäherung von Ästhetischem und Alltäglichem unternimmt auch Hugo Münsterberg in *Grundzüge der Psychotechnik*, wo er ebenfalls auf die Fragen der Farbe eingeht. In der Darlegung seiner methodologischen Vorgehensweise betont er die Korrelation zwischen der Psychotechnik und der philosophischen Ästhetik, zwischen dem Alltäglichen und Künstlerischen: «Vom Standpunkt der Psychotechnik werden wir [...] alle Genußgebiete hier als Einheit behandeln» (Münsterberg 1914, 602). Münsterbergs psychotechnische Forschung, die von den Ideen des Lustwertes und des Lustgefühls geleitet ist, geht davon aus, dass die Farbe *absolute* Qualitäten hat, die nicht unabhängig von einem Rezipienten, aber isoliert von ihren konkreten Kontexten untersucht werden können:

35 Zu der Allgegenwärtigkeit bunter Plakate auf den Straßen in Frankreich vgl. Grand-Carteret 1896, 413 ff.

Wir mögen von dem elementaren Problem der Farbe ausgehen. Die unmittelbare Annäherung an die Ästhetik bietet sich am einfachsten in der Fragestellung, ob die Farben in verschiedenem Maße gefällig sind. Gewiß sind wir noch in unendlicher Entfernung von irgend einer praktischen Kunstfrage, wenn wir ohne Rücksicht auf Kombinationen, Hintergrund, Form und Gegenstand nur im allgemeinen fragen, ob diese oder jene Farbe von bestimmter Qualität oder Intensität oder Sättigung stärkere Lust erwecke als eine andere. Aber sicherlich geht auch dieser isolierte Lustwert als Element in den ästhetischen Komplex ein. (Ebd., 639)

Den mannigfaltigen Diskursen der zeitgenössischen Farbforschung, die sich der Untersuchung der absoluten Werte der Farbe widmen, entnimmt Münsterberg in dieser Hinsicht folgende, ihm als universell geltende Beschreibungen der Farbreize: «Im Rot liegt etwas Tätiges, im Blau etwas Sinniges. Beiden gegenüber hat das Gelb etwas Freundliches, Leichtmütiges, Sprühendes und Glückliches. Dem Gelb fehlt die Solidität des Charakters, die im vollsten Maße das Grün besitzt. Es hat etwas Pedantisches und Gesundes» (ebd., 643).

Solche Beobachtungen und Annahmen über einen als absolut empfundenen Symbolwert der Farbe finden sich im frühen 20. Jahrhundert in zahlreichen Bereichen: zum Beispiel in den populären Praktiken der Chromotherapie (der heilsamen Anwendung von Farbe), in synästhetischen Versuchen um die Farbmusik, in den bildenden Künsten – aber auch in der Werbung. Die Beschäftigungen mit dem isolierten Wert der Farbe, der an keinen Träger gebunden ist, rücken ihre pure sinnliche und affektive Qualität in den Fokus – wie diese in unterschiedlichen Bereichen der populären Kultur ostentativ zur Geltung kommt.

Dabei gilt der betonte Einsatz der Farbe aus purer Lust und sinnlichem Vergnügen jener Form von Ansprache, die in einer langen Tradition des philosophisch-ästhetischen Denkens als minderwertig, ja sogar gefährlich betrachtet wurde. In David Batchelors bereits erwähntem Buch *Chromophobia* werden tief verankerte Vorurteile und eine lange Tradition der Herabsetzung der Farbe in den westlichen Gesellschaften rekapituliert. So wurde in der okzidentalen Kunst- und Kulturgeschichte die Farbe in Opposition zur reineren Form und zur Linie gesetzt. Durch die Verbindung mit besonderen, tendenziell marginalisierten gesellschaftlichen Kreisen oder Gruppen, mit Frauen, Kindern und Fremden, wurde die Farbe zusätzlich als etwas Minderwertiges konnotiert (vgl. Batchelor 2000 bzw. Kap. I).³⁶

36 Zur Verbindung von Farbe und Weiblichkeit in der Kunstgeschichte und Kultur vgl. auch John Gage 2010, 35 f.

Die Annahme, dass Frauen besonders von der Farbe beeinflusst würden, veranschaulichen schon die für sie konzipierten und zuvor schon besprochenen Modezeitschriften und -revuen. Diese Annahme prägte auch noch die Werbepsychologie in den 1920er-Jahren. So erklärt etwa Luckiesh in *Light and Color in Advertising and Merchandising*, dass die Frauenzeitschriften aus diesem Grund am buntesten seien (vgl. Luckiesh 1927, 82), und er gibt Beispiele für die Wirksamkeit farbiger Werbung auf die Konsumentinnen:

It was found that women went to dealers' stores with these color pages which they had cut from magazines. The use of color perhaps pays its greatest dividends in such cases where color in the product is of primary importance. Mail-order houses are able to check up results of color-pages. They can list a certain dress in blue, tan, rose, green, gray, etc., printing the illustrations in black and white with the exception of one which is printed in color. The one represented in color will outsell the others. (Ebd., 91)

Interessant ist, dass die Gruppen, die von Luckiesh und Batchelor als ausgesprochen farbbaffin genannt werden – Frauen, Kinder, Immigranten –, einen großen Teil des Frühkinopublikums ausmachten. Ob Werbung, Kino oder Alltagsprodukt – die Farbe wird strategisch als universelle Sprache eingesetzt, um auf diese Weise die divergenten demografischen Gruppen in gleicher Weise verständlich zu erreichen. Allerdings lässt sich nach 1900 in Hinsicht auf die Stellung der betont sinnlichen Farbigkeit – wie sie mit den genannten Gruppen, dem kulturell *Anderen* und den ärmeren Gesellschaftsschichten assoziiert wurde – eine allmähliche Inkorporierung in die dominante, vom Bürgertum bestimmte Kultur feststellen (in den USA wohl etwas rascher als in Europa):

This gradual (and limited) acceptance of color represents a mutual accommodation between commercial popular culture and official culture. On the one hand color was tamed by color experts who strove to eliminate the jarring juxtapositions and too bright hues which then became restricted to lower class imagery such as the pulps and the circus poster. On the other hand middle class culture accepted an increased sensuality as an acceptable part of the modern daily environment, fashioning from it a sign of status and the foundation of a new consumer culture. (Gunning 1995, 252)

Auch in Bezug auf die Farbe erfolgt mithin die «Veralltäglicung des Ästhetischen», indem sich der Gegenstand der Kritik in den bürgerlichen Ästhetikdiskursen verschiebt und allmählich gewisse Manifestationen des Populären inkorporiert, wie Reckwitz dies als charakteristisch für die Prozesse der Ästhetisierung im Rahmen des Fordismus hält (vgl. Reckwitz 2014, 37).



199 Das grelle Pink auf dem Titelblatt der Kunstzeitschrift *Blast* (1914)

Im Kontext dieser generellen Prozesse lässt sich schließlich die frühe Anverwandlung der populären Farbigkeit von der Kunst der Avantgarde verorten – letztere versteht Clement Greenberg, wie in Kapitel I schon dargelegt, als eng mit dem Existieren einer Kultur des Kitsches verwoben (vgl. Greenberg 2007, 205). Als ein Beispiel der Verschränkung von Farbe im Kontext der industriellen Massenkultur und der Avantgarde sei hier der Einsatz von grellem Pink herangezogen. Diese Signalfarbe wurde 1914 etwa als Farbe des Umschlags für die Kunstzeitschrift *Blast* verwendet (Abb. 199). Die Zeitschrift wurde von einer Londoner Künstlergruppe konzipiert, die unter dem Begriff «Vorticism» auftrat. Die Umschlagfarbe löste in der zeitgenössischen Kritik einen Schock und großen Aufruhr aus. Man charakterisierte sie als «the [...] pinkest of all magazines» und «violent tint» – als eine Farbe, die Vulgarität ausstrahle und weiterhin den Eindruck erwecke, dem Katalog eines billigen Eastend-Textilgeschäfts zu entstammen (vgl. Leslie 2005, 120). Acht Jahre später erschien dasselbe grelle Pink als die aufmerksamkeitslenkende Hauptfarbe in der Werbung für Twink-Textilfarben, um die es im Film *CHANGING HUES* (GB 1922) geht (vgl. Abb. 153 und 154). Auch wenn sich diese Werbung wohl in erster Linie an weniger wohlhabende Gesellschaftsschichten richtete, die ihre Garderobe durch das Färben erneuerten – also nicht unbedingt an die ökonomische und kulturelle Mittelschicht –, suggerierte die Werbung mit der Ansiedlung der Figuren in der Diegese zumindest eine Nähe zur Gutbürgerlichkeit. In diesem Einsatz von grellem Pink deutet sich die wachsende Akzeptanz ostentativ auffälliger Farben in unterschiedlichen Gesellschaftsschichten an, wie sie auch Gunning ansprach (auch wenn das genaue Ausmaß der Akzeptanz von Land zu Land variieren mochte). Abschließend lässt sich feststellen, dass ungeachtet des unterschiedlichen Einsatzes von Anilinfarben – im Film, in der Werbung oder in der künstlerischen Avantgarde – sie letztlich auf dasselbe kulturelle Phänomen und auf den Umgang mit diesem verweisen: auf die industrielle Moderne, deren Produkt diese Farben ebenso sind wie der Film.

Im Kontext dieser generellen Prozesse lässt sich schließlich die frühe Anverwandlung der populären Farbigkeit von der Kunst der Avantgarde verorten – letztere versteht Clement Greenberg, wie in Kapitel I schon dargelegt, als eng mit dem Existieren einer Kultur des Kitsches verwoben (vgl. Greenberg 2007, 205). Als ein Beispiel der Verschränkung von Farbe im Kontext der industriellen Massenkultur und der Avantgarde sei hier der Einsatz von grellem Pink herangezogen. Diese Signalfarbe wurde 1914 etwa als Farbe des Umschlags für die Kunstzeitschrift *Blast* verwendet (Abb. 199). Die Zeitschrift wurde von einer Londoner Künstlergruppe konzipiert, die unter dem Begriff «Vorticism» auftrat. Die Umschlagfarbe löste in der zeitgenössischen Kritik einen Schock und großen Aufruhr aus. Man charakterisierte sie als «the [...] pinkest of all magazines» und «violent tint» – als eine Farbe, die Vulgarität ausstrahle und weiterhin den Eindruck erwecke, dem Katalog eines billigen Eastend-Textilgeschäfts zu entstammen (vgl. Leslie 2005, 120). Acht Jahre später erschien dasselbe grelle Pink als die aufmerksamkeitslenkende Hauptfarbe in der Werbung für Twink-Textilfarben, um die es im Film *CHANGING HUES* (GB 1922) geht (vgl. Abb. 153 und 154). Auch wenn sich diese Werbung wohl in erster Linie an weniger wohlhabende Gesellschaftsschichten richtete, die ihre Garderobe durch das Färben erneuerten – also nicht unbedingt an die ökonomische und kulturelle Mittelschicht –, suggerierte die Werbung mit der Ansiedlung der Figuren in der Diegese zumindest eine Nähe zur Gutbürgerlichkeit. In diesem Einsatz von grellem Pink deutet sich die wachsende Akzeptanz ostentativ auffälliger Farben in unterschiedlichen Gesellschaftsschichten an, wie sie auch Gunning ansprach (auch wenn das genaue Ausmaß der Akzeptanz von Land zu Land variieren mochte). Abschließend lässt sich feststellen, dass ungeachtet des unterschiedlichen Einsatzes von Anilinfarben – im Film, in der Werbung oder in der künstlerischen Avantgarde – sie letztlich auf dasselbe kulturelle Phänomen und auf den Umgang mit diesem verweisen: auf die industrielle Moderne, deren Produkt diese Farben ebenso sind wie der Film.

Der kolorierte Film und das kunsthistorische Denken über die farbige Bildfläche in der Moderne

Als wichtige Tendenz in einem substanziellen Korpus der aktuellen Kunst identifizierte der Kunsthistoriker Hal Foster einen archivarisches Impuls («an archival impulse», Foster 2004, 3 ff.). Demnach versuche der archivari-sche Künstler häufig, verlorene oder verdrängte historische Informationen physisch präsent zu machen. Für diese Zwecke würden ihm gefundene Bilder, Objekte und Texte dienen. Sehr häufig seien die Quellen bekannt und entstammen den Archiven der populären Kultur. So werde eine Lesbarkeit gewährleistet, die sich im Anschluss unterwandern lasse (vgl. ebd., 4).³⁷ Auf diese Weise gelinge es der zeitgenössischen künstlerischen Praxis, sich für historische Artefakte und Techniken der populären Kultur in ihrem epistemischen Bereich zu öffnen.

Dahingegen scheint die Kunstgeschichte selbst gegenüber der Untersuchung historischer Phänomene der populären Kultur – und mithin gegenüber aufschlussreichen epistemischen Quellen – eher verschlossen zu bleiben. Entsprechend wird einer der zentralen Topoi der kunstphilosophischen und -historischen Untersuchungen – die Bildfläche – grundsätzlich im relativ engen Bereich der traditionellen Malerei gedacht. Die weiteren medienhistorischen Wirklichkeiten der Fläche, die intermediale Dimension des farbigen Bildes wird weniger beachtet. Dennoch, so zeigte meine Untersuchung, ist es vor dem Hintergrund der Industrialisierung des 20. Jahrhunderts und der Verbreitung der künstlichen Farbstoffe in alle Sphären von Produktion und Kultur zunehmend fragwürdig geworden, über die Spezifik der Farbe und Fläche lediglich in einem singulären Anwendungsbereich zu sprechen.

Die Diskurse des 20. Jahrhunderts prägte weithin der Gedanke der Medienspezifik – so etwa das Denken von Clement Greenberg, der häufig als einer der einflussreichsten Kunstkritiker des 20. Jahrhunderts angesehen wird. Greenberg hält fest, dass Modernismus oder Modernität nicht nur die Künste und die Literatur präge, sondern fast alles, was in unserer Kultur lebendig sei (vgl. Greenberg 2009, 265). Somit schließt sich seine Position der Auffassung an, wonach in der Moderne eine Veralltäglichsung des Ästhetischen stattfindet, reflektiert und diskutiert wird. Zentral für die Operationsmechanismen des Modernismus in der bildenden Kunst ist für Greenberg das Aufkommen eines reflexiven Umgangs mit der Bildfläche in der künstlerischen Praxis:

37 Als eines der Beispiele nennt Foster auch die hier zuvor besprochene Künstlerin Tacita Dean (2004, 11 ff.).

Die realistische oder naturalistische Kunst pflegte das Medium zu verleugnen, ihr Ziel war es, die Kunst mittels Kunst zu verbergen; der Modernismus wollte mittels der Kunst auf die Kunst aufmerksam machen. Die einschränkenden Bedingungen, die das Medium der Malerei definieren – die plane Oberfläche, die Form des Bildträgers, die Eigenschaften der Pigmente –, wurden von den alten Meistern als negative Faktoren behandelt, die allenfalls indirekt eingestanden werden durften. Der Modernismus betrachtete dieselben Einschränkungen als positive Faktoren, die nun offen anerkannt wurden. [...] Die Betonung der unvermeidlichen Flächigkeit des Bildträgers war jedoch für die Selbstkritik und Selbstdefinition der modernistischen Malerei fundamentaler als alles andere. Denn nur die Flächigkeit ist ausschließlich der Malerei eigen. [...] Weil die Flächigkeit die einzige Bedingung ist, welche die Malerei mit keiner anderen Kunst teilt, strebte die modernistische Malerei vor allem zur Flächigkeit. (Ebd., 267f.)

Gewiss erkennt man in dieser Schrift, die Greenberg 1960 verfasste und die der Malerei des 20. Jahrhunderts gilt, eine ihm vorausgehende Denkweise, vor allem die bekannte Idee der Gattungsspezifität. Es fällt aber an Greenbergs Schrift – wenn man historische ästhetische Diskurse aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts berücksichtigt – das Paradox auf, dass die festgestellte Spezifität der modernen Malerei – die Flächigkeit – ein halbes Jahrhundert zuvor immer wieder diversen anderen (farbigen) Flächenmedien und -praktiken attestiert wurde: den grafischen Künsten wie dem Plakat und der Modeillustration, der Flächenbehandlung im Kunstgewerbe, der Fotografie und schließlich auch dem Film. Dabei betont Greenberg, dass sich die Bedeutung der Phänomene der modernen Kunst aus ihrer genealogischen Verortung in der Tradition speise: «Und ich kann nicht genügend betonen, daß der Modernismus nie einen Bruch mit der Vergangenheit bedeutet hat. Vielleicht bedeutet er den Niedergang, die allmähliche Auflösung der Tradition, doch er bedeutet zugleich auch eine Weiterentwicklung» (ebd., 276). Daher stehe die Kunst in keinem Bruch zur Vergangenheit, sondern in Kontinuität: «Kunst *ist* – unter anderem – Kontinuität, und ohne diese wäre sie undenkbar» (ebd., 278; Herv. i. O.). Wenn die Vorgeschichte des Phänomens einer selbstreflexiven Flächigkeit von Greenberg doch mitbedacht wird, dann wohl nur innerhalb des Mediums Malerei.³⁸ Die Grenzen der Episteme werden daher entlang der institutionellen Linien der bildenden Kunst gezogen.

38 Das Verständnis vom Ableiten der analytischen Methoden einer Disziplin aus ihr selbst zeugt von einer Selbstbezüglichkeit der Kunst bei Greenberg: «Das Wesen des Modernismus liegt, soweit ich sehe, darin, die charakteristischen Methoden einer Disziplin anzuwenden, um diese Disziplin ihrerseits zu kritisieren – nicht um sie zu untergraben, sondern

Dahingegen sollte eine intermediale Untersuchung der Ästhetik der Farbfläche, wie hier am Beispiel des kolorierten Films unternommen, gezeigt haben, dass der epistemische Wert solcher Betrachtung nicht nur den mediensoziologischen und -archäologischen Dimensionen der jeweiligen Medien gilt, sondern auch der materialontologischen. Zugleich ermöglicht die intermediale Erweiterung und die Einbettung des untersuchten Farbbildkorpus in einen breiten historischen Kontext eine Auseinandersetzung mit dem Regelwerk der ästhetischen Analyse selbst. Auf diese Weise heißt es nicht nur, eine existierende Methode der ästhetischen Analyse an einem intermedialen, hybriden Bildkorpus zu prüfen, sondern es rücken durch die Berücksichtigung diverser diskursiver Standpunkte auch kunstsoziologische und -ideologische Fragen nach dem Ästhetischen und nach der Medienspezifik in den Vordergrund. Deutet die Rede von der Veralltäglichung des Ästhetischen auf eine paradigmatische Verwischung bis dahin fest existierender Grenzen, ist damit nicht nur eine materialontologische, sondern auch eine klassenkulturelle Durchlässigkeit gemeint.

Dabei erweist sich der kolorierte Film mit seinem ontologisch hybriden, technischen und industriellen Charakter als ein Synthesepunkt für die Untersuchung der Dynamiken, mit denen die klassischen und modernen ästhetischen Ideologien aufeinandertreffen. Das Hehre und das Populäre verschwimmen auch im Material der Künstler des frühen 20. Jahrhunderts: Gleich ob sie der Avantgarde angehörten oder traditionell malten – viele benutzten die industriell produzierten Farbstoffe. Somit lässt sich die Malerei in die Mehrheit der Verbindungen und Zusammenhänge setzen, die anhand der gemeinsamen Farbstoffbasis in dieser Arbeit für den kolorierten Film aufgedeckt und konturiert wurden. Wenn Arthur Danto bereits die Probleme der Ununterscheidbarkeit zwischen Kunst und Nicht-Kunst im Feld der Interpretation verortet hat, so hat er zugleich auf die zentrale Bedeutung der geschichtlichen und kontextuellen Dimension der jeweiligen Werke und Phänomene hingewiesen:

Etwas überhaupt als Kunst zu sehen verlangt nichts weniger als das: eine Atmosphäre der Kunsttheorie, eine Kenntnis der Kunstgeschichte. Kunst ist eine Sache, deren Existenz von Theorien abhängig ist; ohne Kunsttheorien ist schwarze Malfarbe einfach schwarze Malfarbe und nichts anderes.

(Danto 1991, 207)

um ihre Position innerhalb ihres Gegenstandsbereichs zu stärken» (2009, 265). Vgl. auch Diarmuid Costello, der Greenbergs «ahistorical essentialism» problematisiert (2008, 295).

Wenn man daher die Ästhetik der Farbe jenseits des historischen Begriffs *Kunst* um 1900 als ein breites ästhetisches Phänomen betrachtet, so entfalten sich die facettenreichen Einsichten über ihre Erscheinungsformen, Funktionen und Schnittstellen entlang diverser Felder der institutionellen Kunst, der populären Kultur, der industriellen Produktion und Vermarktung sowie der Konsumgesellschaft der Moderne.

Schlussgedanken

Applizierte Farben begleiteten den Film seine gesamte Frühphase hindurch. Sie waren Teil des Attraktionscharakters des neuen Mediums, anhand dessen die Präferenzen des Marktes und des Publikums getestet wurden. Während der ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts entwickelte sich der Film dann von einer Attraktionstechnologie hin zum langen Spielfilm mit avancierter narrativer Form und machte seinen Weg vom Jahrmarkt über kleine stationäre Kinos hin zu renommierten Spielstätten – Kinopalästen. Geprägt wurde diese Periode von bedeutenden technologischen, kulturellen und ästhetischen Veränderungen, die sich auch in allen Aspekten des Films widerspiegeln. Wie die Frühkinoforschung bisher überzeugend gezeigt hat, ermöglicht das Studium jener Epoche eine Einsicht in das *Formieren der Paradigmen*, die sich in dieser Zeit etablierten und für die darauffolgenden Jahrzehnte galten. Es ermöglicht aber darüber hinaus eine Einsicht in jene Paradigmen, die sich längerfristig nicht durchsetzen konnten – sowohl in Bezug auf die Ontologie des Bildes als auch in Hinsicht auf den kulturellen Status des Films im Kontext der Massenproduktion. Ein solches einmal etabliertes und dann fortbestehendes Paradigma ist etwa das der Langspielform des Films; ein weiteres betrifft die Realismuskonzeptionen, die sowohl das Bild als auch den Ton umfassen. Das Streben nach «naturgetreuen» Farbverfahren lässt sich als Trend zum realistischen Bild verstehen, der sich als dominierende Tendenz durchsetzen sollte – im Unterschied zur applizierten Farbe der Stummfilmzeit. Während etwa in vorhergehenden Studien die Zentralperspektive auf ideologische Dimensionen des Filmbildes hin untersucht wurde, geschah Ähnliches für die Filmfarbe kaum. Als längst verworfenes visuelles Mittel gibt die applizierte Stummfilmfarbe jedoch Auskunft über die entscheidenden Kräfte – ästhetische, technologische, konsumstrategische –, die die dominante Form des Mediums für das Massenkino bestimmt haben.

Auch wenn der schwarzweiße Film zunächst als defizitär galt und seine Kolorierung diesem Tatbestand entgegenwirken sollte, also der Aufhebung der Differenz zur farbigen physischen Welt, verdeutlicht die bald fortschreitende Konzentrierung der applizierten Farben auf bestimmte Motive und Genres wie Trickfilme oder Feerien zusätzlich ihren Gebrauch im Dienste des Spektakels und der Attraktion.

Die Serpentinanzfilme machen etwa das Zustandekommen einer sinnlich-libidinösen Oberfläche (vgl. Reckwitz 2015, 36) auffällig, womit die Farbe zusätzlich zu existierenden Attraktionsmechanismen die Auf-

merksamkeit auf sich ziehen und lenken kann und soll. Dabei stellen sich sowohl die Farbe als auch die Fläche an sich zur Schau – als *ostentative Oberfläche*. Des Weiteren ist festzuhalten, dass, indem die Schleier der Tänzerin als eine Leinwand innerhalb der eigentlichen Leinwand funktionieren, als eine Trägerfläche innerhalb der Trägerfläche, die applizierte Farbe sich als eine Sinnfigur angeboten hat, den Charakter des Bildes zwischen Oberfläche und Tiefe, zwischen Flächigkeit und Plastizität, zwischen Bildinhalt und Bildträger zu untersuchen. Diesbezüglich steht die applizierte Farbe nicht nur im Zeichen der Aisthesis, sie rückt darüber hinaus die sinnliche Ebene der Wahrnehmung in den Vordergrund: Weil sie hier ostentativen Charakter besitzt, diene sie zudem als ein aufschlussreiches Beispiel, das Verhältnis von Materialität zu Bildlichkeit genauer zu erforschen, zumal dieses Paar die elementare Denkfigur der Bildwissenschaft darstellt. Im Zeichen der Sinnlichkeit und Materialität stehend (im Gegensatz zu der traditionell höher rangierenden klassisch-ästhetischen Wertschätzung der Idee, der Linie und der Subliminierung der Materialität), verschränkt sich die ostentative Wirkung der Farbe mit anderen materiellen Ebenen des Bildes. In diesem Sinne tritt die Farbe gemeinsam mit den Doppel- oder Mehrfachbelichtungen auf und wird Teil der Attraktionstechnologie des Kinematografen. Häufig im Dienste der technischen Tricks, gekoppelt an die Spektakel ephemerer Körper wie Rauchexplosionen oder Feuereffekte, fungiert die applizierte Farbe weiterhin als Antithese zu einer subliminierten Materialität und der Unterordnung des Kolorits unter die Linie. Dies ist, so wurde gezeigt, ein betont modernes Phänomen, wenn die *Materialität zum Ereignis wird* (vgl. Rübel 2012, 11), nämlich ostentativ in ihrem eigenen Anschauungswert auftritt und nicht mehr primär als Kolorit figürlicher Darstellung eine untergeordnete Funktion hat.

Die Bedeutung des historischen Moments für solche Erscheinungsformen von Farbigkeit hängt mit dem einschneidenden Wandel zusammen, der mit der Industrialisierung und demgemäß mit der Mechanisierung und der technischen Reproduzierbarkeit der Bilder einherging. Abgesehen von einer detaillierten Falluntersuchung der Ästhetik und Materialität einzelner Filme und Bildphänomene erwies es sich daher von großem Belang, jene im Kontext der zeitgenössischen Theorien, Diskurse und Produktion zu situieren. Denn auf diese Weise wird eine effektive Reibung zwischen den für Theorien und Diskurse zentralen Kategorien und den Produktionsrealitäten und Erscheinungsformen des Gegenstands Film evident. Die Annahme einer Künstlerperson als Knotenpunkt der dominanten ästhetischen Theorien der Epoche einerseits und der kollaborative Charakter der Herstellung des Films andererseits sind in ihrem Zusammen- bzw. Gegenspiel ein Beispiel dieser Reibung. Deren genaue Untersu-

chung erweist sich als aufschlussreich, um die ästhetische Singularität des filmischen Mediums und dessen Anteil an der Gestaltung der modernen Ästhetik des 20. Jahrhunderts zu verstehen. Wenn die Vorstellung einer Künstlerperson (einer klar definierbaren, einzeln schaffenden kreativen Instanz) eine Normvorstellung der klassischen Ästhetik ist – und daher eine historisch-diskursive Kategorie darstellt –, so ist gerade vor diesem Hintergrund festzuhalten, dass im Falle des kolorierten Films eine solche Künstlerperson grundlegend entfällt. Eine Ausnahme bildet das farbige Avantgardekinö der klassischen Stummfilmzeit (etwa die Filme der Brüder Corradini, von Leopold Sturzwage oder Walter Ruttmann). Hier wird allerdings die Differenz in der Produktionsweise gegenüber dem Kino für ein breites Massenpublikum hervorgehoben. Und es wird zugleich deutlich, dass der Wegfall einer künstlerischen Person im Falle der Kolorierung des Films nicht in der Unmöglichkeit der Versöhnung des Mediums mit der Farbe in diesem Sinne begründet liegt, sondern bedingt wird durch die Entscheidungen, dass andere Qualitäten des Filmmaterials von größerem Belang sind. Man stelle sich nur eine handkolorierte Filmrolle vor, wie sie etwa Len Lye in den 1930er-Jahren bemalte, die als Gegenstand, weil Unikat, keine Massendistribution erfahren kann – und es wird offensichtlich, dass diese Art der Farbfilmerstellung, obschon möglich, überhaupt nicht für den Produktions- und Vorführungskontext eines populären Kinos gedacht war.

Die Feststellung eines Wegfalls der Künstlerperson im klassischen Sinne bei der industriellen und seriellen Produktion kolorierter Stummfilme wirft folgerichtig die entscheidende methodische Frage auf, von welcher Instanz, oder genauer, von welchen Dynamiken die Ästhetik der applizierten Kolorierung beeinflusst und bestimmt wird, wenn die Farbe im Film kein Ausdruck einer malerischen oder künstlerischen Palette ist, so wie dies im Übrigen auch Rudolf Arnheim feststellte. Dass im Falle eines kollaborativen Mediums wie Film mehrere Faktoren zu berücksichtigen sind, liegt auf der Hand. Das zeitliche Intervall zwischen 1895 und ca. 1930 (also noch bevor sich ‹Technicolor Process No. 4› als das erste massentaugliche Farbverfahren etabliert) ist ein besonders wichtiger Zeitabschnitt, um Einsichten in den kulturellen Kontext des Gebrauchs der applizierten Farben, und schließlich auch in die sie begleitenden Ideologien des Bildes zu gewinnen. Diese Zeit des Übergangs, in der über drei Jahrzehnte eine Fülle unterschiedlicher Verfahren der Kolorierung teils parallel existierte, ist in der Geschichte des Farbfilms des 20. Jahrhunderts beispiellos (erst das digitale Zeitalter brachte eine vergleichbare Koexistenz unterschiedlicher Bildformate hervor). Die Heterogenität der Erscheinungsformen des Phänomens der applizierten Farbe – etwa die Schablonenkolorierung als

grundsätzlich polychrom und die Virage sowie Tonung als monochrome Verfahren – bedingt zudem, dass die Dynamiken, welche die applikative Kolorierung prägten, nicht nur anhand einer intermedialen Herangehensweise (wie Schablonenkolorierung via Kunstgewerbe und Grafik), sondern auch mittels eines interdisziplinären Standpunktes zu ergründen sind: Die Konjunktur der Farbenindustrie und mit ihr einer immer bunteren Produktwelt spielt hier genauso hinein wie marktpsychologische Strategien eines Mediums, das stets zwischen Ware und Kunst pendelte. Diese vielfältige intermediale – nur interdisziplinär zu ergründende – Verflechtung des frühen Farbfilms ist eben für jenen langen Zeitraum, innerhalb dessen unterschiedliche Verfahren koexistierten, charakteristisch.

Die Etablierung der fotochemischen koloristischen Verfahren führte dazu, so hat sich gezeigt, das Modell der applizierten Farben letztendlich vollends zu verwerfen. Gravierend dabei ist die Feststellung: Da die applizierten Farben in sich kein einheitliches Phänomen sind, wurde nicht *ein* Verfahren verworfen, sondern das gesamte *ontologische Modell* der applizierten Farben zugunsten eines indexikalischen Modells. Zudem ist das Besondere an den applizierten Farben, dass sie, weil sie stets als eine *Option* gegenüber dem Schwarzweiß auftreten, nicht als ein Urmodell erscheinen. Es stellte sich in diesem Zusammenhang die Frage, wie man die Ästhetik einer Option erfassen kann. Und wenn diese Option zudem ein in sich heterogenes Phänomen ist – an den Schnittstellen der Bereiche Kunst, Technik und Ware: Wie hängen jene Bereiche im Denken über den Film als «ästhetisches Medium» (vgl. Brandstätter 2008, 122) zusammen? Und welches ein Verständnis von Ästhetik – als ein «Modus des Denkens» (vgl. Rancière 2001, 9) – erlaubt es, all die genannten Merkmale zusammenzudenken? Letztlich münden diese Überlegungen in eine übergeordnete Frage: Was ist der epistemische Wert einer historischen ästhetischen Analyse der Stummfilmfarbe im medialen und wissenschaftlichen Kontext des 21. Jahrhunderts?

Als ein verworfenes gestalterisches Mittel, das lange als eine Randererscheinung der visuellen Kultur des frühen 20. Jahrhunderts galt, rückt ein Vergleich der applizierten Farben mit dem endgültig etablierten «realistischen» Farbkonzept die Ideologie des technisch reproduzierbaren Bildes der Moderne in den Fokus. Die grundlegende Indexikalität des schwarz-weißen Bildes musste schließlich auch in der Farbfilmtechnologie gewährleistet werden. Dabei kristallisierte sich heraus, welche Richtlinien maßgebend für die Durchsetzung eines realistischen Farbkonzepts waren: die Ökonomie des Marktes und die Ökonomie der Technologie. Statt der Kategorien von Exklusivität und Original erwies sich die Eignung für die Massen und für den breiten Konsumentenmarkt als ausschlaggebend. Statt der

technisch-hybriden, handwerklichen oder künstlerischen Techniken setzte sich ein technologisches Modell durch, das als ein synthetisches (nicht in einzelne Schritte zergliederbar, das Farbbild entsteht sozusagen automatisch) statt als analytisches (in separate Schritte unterteilbar, wie etwa schwarzweiße Fotografie und manuelle Kolorierung) aufgefasst werden kann (vgl. Simondon 1958). Und im Unterschied zu einer kontemplativen Versenkung in das Werk gewannen im Kontext des Massenkinos und des Konsumentenmarktes Ostentation und Sinnlichkeit die Oberhand.

Eine aktuelle ästhetische Analyse der chromatischen Dimension des historischen Filmmaterials profitiert daher davon – ja, verlangt es sogar –, dass sie über die Betrachtung einer reinen Werkästhetik hinaus die ästhetisch-analytischen Kategorien in einem Komplex der Technik, der Diskurse und des kulturellen Kontextes situiert. Dabei erweisen sich die Kategorien der klassischen Ästhetik durchaus nützlich als Arbeitsbegrifflichkeiten, doch benötigen sie eine Rekalibrierung, die sie in einen historisch-kunstsoziologischen und ideologischen Kontext stellt.

Wenn man in diesem Sinne die Kategorie der ‹Kunst› bemüht, auf der das theoretische Korpus der akademischen Diskurse zum Film und zur Farbe um 1900 fußt, so ist deutlich geworden, dass der Farbfilm der Stummfilmzeit keine Farbkunst im klassischen institutionellen Sinne war – vornehmlich wohl deshalb, weil er das nie sein wollte. Andere Bestrebungen waren für die Produktion der Farbfilme ausschlaggebender. Jedoch ist es eben dieser Tatbestand, der den Film für die Untersuchung der Farbästhetik im 20. Jahrhundert besonders geeignet macht. Denn es fließen in seiner Entstehungsweise Techniken, Praktiken, Prozesse und schließlich auch visuelle Erscheinungsformen zusammen, die sich im Allgemeinen als konstitutiv für das ästhetische Denken und die Kunst des 20. Jahrhunderts erweisen. Die tradierten klassischen Formen werden allmählich als anachronistisch überwunden, das Populäre, das Mechanische, das Sinnliche werden Teil einer modernen Ästhetik. Dabei erfährt die hier analysierte ostentative Oberfläche – deren Etablierung im Film, und vornehmlich im Farbfilm, innovativ voranschritt – eine Steigerung als ein fundamentaler Träger allumfassender Ästhetisierungsprozesse nicht nur in der Moderne, sondern – noch deutlicher – in der digitalen Postmoderne.

Glossar zu den Farbverfahren

Applikative Farbverfahren

Handkolorierung Der schwarzweiße Positivfilm wird per Hand mithilfe eines Pinsels mit transparenten Anilinfarben bemalt. Es handelt sich um ein aufwändiges Verfahren, da jedes Fotogramm einzeln bearbeitet werden muss. Nicht nur variiert die Gleichmäßigkeit des Farbauftrags mit hin erheblich, auch geht dieser häufig über die Konturen der Flächen auf dem schwarzweißen Material hinaus. In den meisten Fällen wurden nur bestimmte Partien des Bildes koloriert, sodass die unbearbeiteten Bildpartien schwarzweiß bestehen blieben. Praktiziert wurde die Handkolorierung von Film schon bei dessen Aufkommen um 1895, sie ebte aber mit der Kommerzialisierung der Schablonenkolorierung im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts weitgehend ab.

Schablonenkolorierung (*pochoir*) Kolorierung des schwarzweißen Materials mithilfe von Schablonen, die aus einer Kopie des Filmmaterials angefertigt werden, wobei für jede Farbe eine eigene Schablone, jeweils aus einer gesonderten Kopie, zu erstellen ist. Aus dem Filmmaterial werden mittels besonderer Apparaturen alle Stellen ausgeschnitten, die koloriert werden. Danach wird die Schablone über den zu kolorierenden Positiv-Filmstreifen gelegt, befestigt, und die Farbe wird aufgetragen. Der Farbauftrag ist gleichmäßiger und konturentreuer als bei der Handkolorierung. Das Verfahren ermöglichte eine zeitlich ökonomischere Produktion des Farbfilmmaterials als die Handkolorierung. Schablonenkoloriert wurden, wie bei der Handkolorierung, entweder nur bestimmte Partien des schwarzweißen Bildes oder aber auch das ganze Bild. Die Technik war im kunstgewerblichen Bereich schon vor der Anwendung auf Film gebräuchlich; für den Film wurde sie ab 1903 erfolgreich adaptiert und blieb bis zum Aufkommen des Tonfilms im Einsatz. Außerordentliche Bekanntheit erlangte hierbei die französische Filmproduktionsfirma Pathé Frères mit ihren patentierten Verfahren Pathécolor und später Pathéchrome.

Handschiagl-Farbprozess (auch: DeMille-Wyckoff-Farbprozess) Prozess der Applizierung der Farbe auf das schwarzweiße Filmmaterial mithilfe von aus der Chromolithografie übernommenen Techniken. In der Regel wurden nur bestimmte Partien des Bildes koloriert und bis zu drei Farben eingesetzt, während der Rest des Bildes schwarzweiß blieb. Visuell

ähneln die Resultate des Handschiegl-Prozesses jenen der Schablonenkolorierung. Praktiziert wurde das Verfahren von 1916 bis zum Tod seines Entwicklers Max Handschiegl im Jahr 1928. Er hatte den Einsatz des Verfahrens in allen Schritten selbst betreut, überlieferte aber sein Können und sein Wissen um die Technik nicht.

Virage Prozess der monochromen Einfärbung von Schwarzweiß-Material. Im Gegensatz zur Hand- oder Schablonenkolorierung wird das ganze Bild, eine Szene oder der gesamte Filmstreifen einheitlich eingefärbt. Dazu wird der Filmstreifen im Kopierwerk in ein chemisches Farbbad getaucht. Die einzelnen Szenen eines Films weisen häufig eine Virage in unterschiedlichen Farben auf (andere Szenen blieben teils auch unviragiert). Somit zeichnet sich eine Vielzahl dieser Filme durch eine Polychromie aus. Das Verfahren konnte ferner auch mit der Tonung kombiniert werden, wobei zweifarbige Bilder entstanden: Während das Laborverfahren der Virage die hellsten Partien des Positivfilms am stärksten einfärbt, werden mit der Tonung vor allem die opaken Schichten, also die (ursprünglich) dunklen Stellen des Positivfilms koloriert. Von den späten 1890er-Jahren bis zur Mitte 1920er-Jahre war die Virage eine weit verbreitete Praxis der Filmeinfärbung. Im Unterschied zu Farbverfahren wie Pathécolor oder Handschiegl war die Virage (wie auch die Tonung) nicht eng mit einer Produktionsfirma oder Person assoziiert.

Tonung Wie auch die Virage ein Prozess der monochromen Einfärbung von schwarzweißem Material. Statt der Kolorierung des fertigen Positivfilms wird der Film bei einer Tonung jedoch bereits während seiner Entwicklung zum Positivfilm eingefärbt. Dabei werden die Silbersalze der Filmemulsion durch farbige Metallsubstanzen substituiert. Daher tritt die Farbe der Tonung vor allem auf den dunklen Partien des Bildes in Erscheinung. Der Zeitraum ihrer Verwendung entspricht dem der Virage.

Indexikalische Farbverfahren

Diese sind nicht der Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit, sie finden jedoch Erwähnung als eine Vergleichsfolie oder als Kontext, in dem die applizierten Farben der Stummfilmzeit erscheinen.

Kinemacolor Ein Farbverfahren, das auf additiver Farbsynthese basiert. Bei der Aufnahme und der Projektion rotieren rote und grüne Filter vor der Optik. Charakteristisch für das Kinemacolor-Bild ist sein Mangel an

Blautönen. Das Verfahren wurde von George Albert Smith und Charles Urban in Großbritannien entwickelt und war vor allem in den Jahren 1908–1915 im Einsatz.

Gaumont Chronochrome Präsentiert in Frankreich 1913 und im Einsatz bis 1920. Wie auch Kinemacolor ein Verfahren, das auf additiver Farbsynthese beruht. Grundlage ist eine dreifache Linse mit rotem, grünem und zusätzlich auch blauem Filter vor der Kamera und eine entsprechende Vorrichtung vor dem Projektor. Das Bild weist eine breitere Farbskala auf als Kinemacolor. Allerdings war das Verfahren, da Chronochrome-Filme nicht mit herkömmlichen Projektoren abgespielt werden konnten, technisch viel aufwändiger und erwies sich daher kommerziell nicht lange als überlebensfähig.

Technicolor (Process No. 4) Von den 1930er-Jahren bis zum Ende der 1950er-Jahre das marktdominierende Farbverfahren. Es handelt sich um ein subtraktives Drei-Farben-Verfahren, das sowohl eine hervorragende Farbskala aufwies, als auch auf industrieller Basis für den Massenmarkt einsetzbar war. Als erstes erfolgreiches Naturfarbverfahren markiert es das Ende eines chromatisch heterogenen Abschnitts der Kinogeschichte, wie dieser während der Stummfilmzeit gegeben war.

Für einen Überblick über historische Farbverfahren sowie Bildbeispiele vgl. die Online-Datenbank von Barbara Flückiger *Timeline of Historical Film Colors*, <http://zauberklang.ch/filmcolors/>.

Hinsichtlich weiterer detaillierter Historiografien der Farbverfahren der Stummfilmzeit vgl. Cherchi Usai (2000), Nowotny (1983) und Koshofer (1988). Für Schablonenkolorierung, Virage und Tonung vgl. insbesondere Löbel (1912); für Virage und Tonung vgl. zusätzlich Eastman Kodak Company (1918); für den Handschiegl-Farbprozess vgl. Kelley (1931); für den Handschiegl-Farbprozess sowie Technicolor vgl. Layton/Pierce (2015).

Literaturverzeichnis

- Ackerknecht, Edwin (2007): «Der Film als Kulturproblem» [1928]. In: Dettmar, Ute / Küpper, Thomas (Hg.): *Kitsch: Texte und Theorien*. Stuttgart: Reclam, 131–136.
- Adler, Hazel H. (1926): *How to Choose Colors and Furnishings for Your Home*. New York: Sears, Roebuck and Co.
- Albright, Ann Cooper (2007): *Traces of Light. Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Allais, Alphonse (1897): *Album primo-avrilesque*. Paris: Paul Ollendorf.
- Allen, Jeanne Thomas (1985): «The Industrial Context of Film Technology: Standardisation and Patents». In: De Lauretis, Teresa / Heath, Stephen (Hg.): *The Cinematic Apparatus*. London: Macmillan, 26–36.
- Alloa, Emmanuel (2011): *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*. Zürich: Diaphanes.
- [Anonym] (ca. 1913): *120 Intérieurs en couleur (Suite de «La couleur dans l'habitation»)*. Paris: Société du livre d'art ancien et moderne.
- [Anonym] (1930): «Unsatisfactory Color Film». In: *Motion Picture Projectionist*, 3/10, 45.
- Anthony, Barry (2003): «Loïe Fuller and the Transformation of the Music-Hall». In: *Living Pictures*, 2/2, 34–45.
- Arnheim, Rudolf (1974 [1932]): *Film als Kunst*. München: Hanser.
- (2004): «Bemerkungen zum Farbfilm» [1935]. In: Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte: Photographie – Film – Rundfunk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 248–253.
- Aumont, Jacques (1995): «Des couleurs à la couleur». In: Aumont, Jacques (Hg.): *La couleur en cinéma*. Mailand: Mazzotta, 30–49.
- (2007): *L'Œil interminable*. Paris: Éditions de la Différence.
- Author, Elissa (2004): «The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg». In: *Oxford Art Journal*, 27/3, 341–364.
- Avenarius, Ferdinand (1911): «Gegen die Farbdrucke». In: *Kunstwart*, 1. Februarheft 1911, 161–166.
- Aynsley, Jeremy (2008): «Pochoir Prints: Publishing the Designed Interior». In: Aynsley, Jeremy / Schleuning, Sarah / Lamouca, Marianne (Hg.): *Moderne. Fashioning the French Interior*. New York: Princeton Architectural Press, 9–17.
- Bächlin, Peter (1972): *Der Film als Ware*. Berlin: Edition Kunst und Gesellschaft.
- Badovici, Jean (1925): *Intérieurs Français*. Paris: Éditions Albert Morancé.
- Balázs, Béla (2001 [1924]): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ballmer, Amy (2008): «Pochoir in Art Nouveau and Art Deco Book Illustration». In: *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 34/2, 26–29, 92–93.
- Batchelor, David (2000): *Chromophobia*. London: Reaktion Books.
- Batlloori, Joan M. Minguet (2010): *Segundo de Chomón: The Cinema of Fascination*. Barcelona: Institut Català de les Indústries Culturals.
- Baty, Patrick (2018): *The Anatomy of Color. The Story of Heritage Paints and Pigments*. London: Thames & Hudson.

- Baudrillard, Jean (1990): *Seduction*. New York: St. Martin's Press.
- (2005): *The System of Objects*. London: Verso.
- Bazin, André (1975 [1958–62]): *Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films*. Köln: DuMont Schauberg.
- Bradley, Milton (1895): *Elementary Color*. Springfield, Mass.: Milton Bradley Co.
- Becke, Max (1920): *Über das Wesen der Farben und des Farbensehens*. Wien: Selbstverl. des Forschungsinstituts für Textilindustrie in Wien.
- Behne, Adolf (1979): «Diskussion über Ernst Kallai's Artikel «Malerei und Fotografie»[1927]. In: Kemp, Wolfgang (Hg.): *Theorie der Fotografie II. 1912–1945*. München: Schirmer/Mosel, 120–121.
- Benjamin, Walter (1982a): «Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts». In: Benjamin, Walter (Verf.) / Tiedmann, Rolf (Hg.): *Gesammelte Schriften, Band V/1, Das Passagen-Werk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 45–59.
- (1982b): «[Aufzeichnungen und Materialien.] Baudelaire». In: Benjamin, Walter (Verf.) / Tiedmann, Rolf (Hg.): *Gesammelte Schriften, Band V/1, Das Passagen-Werk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 301–489.
- (2010 [1936]): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Berthomé, Jean-Pierre (2014): «Les décors de Georges Méliès». In: Gaudreault, André / Le Forestier, Laurent (Hg.): *Méliès, carrefour des attractions*. Centre culturel international (Cerisy-la-Salle, Manche, colloque 2011-07-25 / 2011-08-01). Rennes: Presses universitaires de Rennes, 157–175.
- Birren, Faber (1934): *Color Dimensions: Creating New Principles of Color Harmony and a Practical Equation in Color Definition*. Chicago: Crimson Press.
- Blaszczyk, Regina Lee (2012): *The Color Revolution*. Cambridge: MIT Press.
- Bodet, Sophie (1998–1999): *Le film colorié: techniques et esthétiques*. Unveröffentlichte Dissertation, vorgelegt an der Université de Paris VIII – Vincennes – Saint Denis. Département d'études cinématographiques et audiovisuelles.
- Boehm, Gottfried (2006): «Die Wiederkehr der Bilder». In: Boehm, Gottfried (Hg.): *Was ist ein Bild?* München: Wilhelm Fink, 11–38.
- Böhme, Hartmut (2006): *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Hamburg: Rowohlt TB.
- Bonitzer, Pascal (1985): «Off-screen Space». In: Nick Browne (Hg.): *Cahiers du Cinéma, Vol. 3, 1971–1972*. London / Melbourne: Routledge & Kegan Paul, 291–305.
- Bourdieu, Pierre (1982): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Brandstätter, Ursula (2008): *Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau.
- Brinckmann, Christine Noll (2011): «Farbspannung im kolorierten Stummfilm». In: *Montage AV, 20/2, 9–23*.
- (2014): «Dramaturgische Farbakkorde». In: Hartmann, Britta (Hg.): *Farbe, Licht, Empathie*. Marburg: Schüren, 47–73 (Zürcher Filmstudien, 31).
- Bruno, Giuliana (2014): *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago und London: University of Chicago Press.
- Burch, Noël (1990): *Life to those Shadows*. London: BFI Publishing.
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Canudo, Ricciotto (2016): «Die Geburt einer sechsten Kunst. Versuch über den Kinematographen» [1911]. In: Tröhler, Margrit / Schweinitz, Jörg (Hg.): *Die Zeit*

- des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906–1929. Berlin: Alexander Verlag, 71–86.
- Charney, Leo / Schwartz, Vanessa R. (Hg.) (1995): *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press.
- Cherchi Usai, Paolo (2000): *Silent Cinema. An Introduction*. London: British Film Institute.
- Chevreul, Michel-Eugène (1839): *De la loi du contraste simultané des couleurs, et de l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*. Paris: Pitois-Levrault.
- Ciuccio, Simona (2013): «Einige Gedanken zum Werk von Alexandra Navratil». In: Ciuccio, Simona (Hg.): *Alexandra Navratil. This Formless Thing*. Amsterdam: Roma Publications, 37–49.
- Comolli, Jean-Louis (1986): «Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field». In: Rosen, Philip (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 421–443.
- (2003): «Maschinen des Sichtbaren». In: Riesinger, Robert F. (Hg.): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster: Nodus, 63–81.
- Cornelius, Hans (1921): *Elementargesetze der bildenden Kunst. Grundlagen einer praktischen Ästhetik*. Leipzig und Berlin: B. G. Teubner.
- Costello, Diarmuid (2008): «On the Very Idea of a Specific Medium: Michael Fried and Stanley Cavell on Painting and Photography as Arts». *Critical Inquiry*, 34/2, 274–312.
- Cousted, Ernest (1912): *Traité général de photographie en noir et en couleurs*. Paris: Librairie Delagrave.
- Crary, Jonathan (1999): *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge / London: MIT Press.
- Cubitt, Sean (2014): *The Practice of Light. A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*. Cambridge: MIT Press.
- Cullinan, Nicholas (Hg.) (2011): *Tacita Dean – Film*. London: Tate Publishing.
- Curtis, Scott / Gauthier, Philippe / Gunning, Tom / Yumibe, Joshua (Hg.) (2018): *The Image in Early Cinema: Form and Material*. Bloomington: Indiana University Press.
- Danto, Arthur Coleman (1991): *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- De Kuyper, Eric (1995): «La couleur du muet». In: Aumont, Jacques (Hg.): *La couleur en cinéma*. Mailand: Mazzotta, 139–146.
- deCordova, Richard (1990): «From Lumière to Pathé: The Break-Up of Perspectival Space». In: Elsaesser, Thomas / mit Barker, Adam (Hg.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI Publishing, 76–85.
- Denis, Claudius (ca. 192?): *Études & Idées de décoration moderne. Fleurs stylisées, ornementation figures, etc.* Paris: Armand Guéринet, Libraire d'Art Décoratif.
- Desaint, A. (1927): *Ideas & Studies in Stencilling & Decorating*. London: Chas. Griffin & Company.
- Dettmar, Ute / Küpper, Thomas (Hg.) (2007): *Kitsch: Texte und Theorien*. Stuttgart: Reclam.
- Didi-Huberman, Georges (2002): *Die leibhaftige Malerei*. München: Wilhelm Fink.
- (2013): *Phalènes. Essais sur l'apparition, 2*. Paris: Les Éditions de Minuit.

- (2015): «The Order of Material: Plasticities, *malaises*, Survivals» [1999]. In: Lange-Berndt, Petra (Hg.): *Materiality. Documents of Contemporary Art*. Cambridge: MIT Press, 42–53.
- Diederichs, Helmut H. (2004): «Zur Entwicklung der formästhetischen Theorie des Films». In: Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie: Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 9–27.
- Doane, Mary Ann (1991): *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York et al.: Routledge.
- Dubois, Philippe (1995): «Hybridations et métissages. Les mélanges du noir-et-blanc et de la couleur». In: Aumont, Jacques (Hg.): *La couleur en cinéma*. Mailand: Mazzotta, 75–91.
- Eastman Kodak Company (1918): *Tinting and Toning of Eastman Positive Motion Picture Film*. Rochester, NY.
- Echle, Evelyn (2010): «Apotheoses and Artists: Human Ornaments and Cinema’s Dialogue with the Arts. The Kiriki Films of 1907 and 1998». In: Casetti, Francesco / Gaines, Jane / Re, Valentina (Hg.): *Dall’inizio alla fine: teorie del cinema in prospettiva. XVI Convegno internazionale di Studi sul Cinema. / In the Very Beginning at the Very End: Film Theories in Perspective. XVI International Film Studies Conference, Permanent Seminar on History of Film Theory University of Udine*. Udine: Forum, 205–209.
- (2016): «Ornamentale Oberflächen. Überlegungen zu einer visuellen Form im Kino der 1910 Jahre». In: Schweinitz, Jörg / Wiegand, Daniel (Hg.): *Film Bild Kunst. Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms*. Marburg: Schüren, 205–232 (Zürcher Filmstudien, 35).
- (2018): *Ornamentale Oberflächen. Spurensuche zu einem ästhetischen Phänomen des Stummfilms*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien, 41).
- Egaña, Miguel (2017): ««L’avant-garde a bientôt cent ans», Présence Panchounette répète les Incohérents – Notes sur une reprise post-moderne». In: *Proteus – Cahiers des théories de l’art*, 12 (Juli 2017), 110–119.
- Eisenstein, Sergej (Verf.) / Bulgakowa, Oksana / Hochmuth, Dietmar (Übers. und Hg.) (2013): *Disney [1940/41]*. Berlin: PotemkinPress.
- Elsaesser, Thomas (1986): «The New Film History». In: *Sight and Sound*, 55/4, 246–251.
- Endres, Johannes (Hg.) (2017): *Fetischismus. Grundlagentexte vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp.
- Epstein, Jean (2016): «Bonjour Cinéma. Eine Sammlung von Traktaten » [1921]. In: Tröhler, Margrit / Schweinitz, Jörg (Hg.): *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906–1929*. Berlin: Alexander Verlag, 269–342.
- Finke, Marcel / Halawa, Mark A. (Hg.) (2012): *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Fischer, Lucy (2003): *Designing Women: Cinema, Art Deco, and the Female Form*. New York: Columbia University Press.
- Flückiger, Barbara (2016): «Die verlorenen Farben des frühen Films». In: *Filmbulletin*, 3/2016, 6–13.
- (2017): «Farben, Texturen, Muster. Oberflächenphänomene des Films». In: *Montage AV*, 26/2, 200–205.
- *Timeline of Historical Film Colors*. <http://zauberklang.ch/filmcolors> (letzter Zugriff am 12.03.2020).

- Flückiger, Barbara / Hielscher, Eva / Wietlisbach, Nadine (Hg.) (2019): *Color Mania. Materialität Farbe in Fotografie und Film*. Zürich / Winterthur: Lars Müller Publishers.
- Fossati, Giovanna / Jackson, Victoria / Lameris, Bregt et al. (Hg.) (2018): *The Colour Fantastic. Chromatic Worlds of Silent Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Foster, Hal (2004): «An Archival Impulse». In: *October*, 110 (Herbst 2004), 3–22.
- Fridenson, Patrick (1987): «Un tournant taylorien de la société française (1904–1918)». In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 42/5, 1031–1060.
- Gage, John (2010): *Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der Wissenschafts- und Kunstgeschichte*. Leipzig: E. A. Seemann.
- Galt, Rosalind (2011): *Pretty: Film and the Decorative Image*. New York: Columbia University Press.
- Gaudreault, André (2008): *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris: CNRS.
- Geimer, Peter (2009): *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Glöde, Marc (2014): *Farbige Lichträume. Manifestationen einer Veränderung des Bild-Raumdenkens*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Goergen, Jeanpaul (2010): «Bunte Bilder aus dem Farbenbottich. Tonung und Virage in dokumentarischen Filmen der 1910er und 1920er Jahre». In: *Filmblatt*, 42, 3–51.
- Goethe, Johann Wolfgang von (2016 [1808–1810]): *Zur Farbenlehre*. Berlin: Hofen-berg.
- Goss, Jared (2014): *French Art Deco*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Grand-Carteret, John (1896): *Vieux papiers, vieilles images. Cartons d'un collectionneur*. Paris: A. Le Vasseur.
- Greenberg, Clement (2007): «Avantgarde und Kitsch» [1939]. In: Dettmar, Ute / Küpper, Thomas (Hg.): *Kitsch: Texte und Theorien*. Stuttgart: Reclam, 203–212.
- (2009): «Modernistische Malerei» [1960]. In: Greenberg, Clement (Verf.) / Lüdeking, Karlheinz (Hg.): *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Hamburg: Philo Fine Arts, 265–278.
- Gunning, Tom (1983): «An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and Its Relation to American Avant-Garde Film». In: Fell, John L. (Hg.): *Film Before Griffith*. Berkeley: University of California Press, 355–366.
- (1986): «The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde». In: *Wide Angle*, 8/3–4, 63–70.
- (1990): ««Primitive» Cinema: A Frame-up? Or the Trick's on Us». In: Elsaesser, Thomas / mit Barker, Adam (Hg.): *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: BFI, 95–103.
- (1995): «Colorful Metaphors: The Attraction of Color in Early Silent Cinema». In: *Fotogenia. Il colore nel cinema 1*, 249–255.
- (1995): «Phantom Images and Modern Manifestations. Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny». In: Petro, Patrice (Hg.): *Fugitive Images. From Photography to Video*. Bloomington: Indiana University Press, 42–71.
- (2003): «Loie Fuller and the Art of Motion. Body, Light, Electricity, and the Origins of Cinema». In: Allen, Richard / Turvey, Malcolm (Hg.): *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 75–89.

- (2008): «Invisible Worlds, Visible Media». In: Keller, Corey (Hg.): *Brought to Light: Photography and the Invisible, 1840–1900*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 51–63.
- Günzel, Stephan (2012): *Raum – Bild. Zur Logik des Medialen*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Häfker, Hermann (1992): «Der Ruf nach Kunst» [1913]. In: Schweinitz, Jörg (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam, 89–97.
- Hansen, Eirik Frisvold (2006): *Early Discourses on Colour and Cinema. Origins, Functions, Meanings*. Stockholm: Stockholm University.
- (2009): «Symptoms of Desire: Colour, Costume, and Commodities in Fashion Newsreels of the 1910s and 1920s». In: *Film History*, 21/2, 107–121.
- Herbert, Robert L. (1974): «A Color Bibliography». In: *The Yale University Library Gazette*, 49/1, 3–49.
- Hertogs, Daan (1997): «Attention essential: coloured nonfiction films from the 1910s». In: Hertogs, Daan / Klerk, Nico de (Hg.): *Uncharted territory: Essays on early nonfiction film*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 97–103.
- Hertogs, Daan / Klerk, Nico de (Hg.) (1996): «*Disorderly Order*». *Colours in Silent Film. The 1995 Amsterdam Workshop*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum.
- Herzog, Eva (2015): «Tag und Nacht». In: *Süddeutsche Zeitung*, 15. November 2015, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kunst-tag-und-nacht-1.2737900> (letzter Zugriff am 12.03.2020).
- Hildebrand, Adolf (1901): *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Straßburg: J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel).
- Hopkins, Albert A. (1897): *Magic. Stage Illusions and Scientific Diversions, Including Trick Photography*. London: Sampson Low, Marston and Company.
- Husserl, Edmund (1980): In: Marbach, Eduard (Hg.): *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898–1925)*. Den Haag / Boston: Martinus Nijhoff.
- Huyssen, Andreas (1986): *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press.
- Iribe, Paul / Poiret, Paul (1908): *Les Robes de Paul Poiret*. Paris: Paul Poiret.
- Irwin, Beatrice (1916): *The New Science of Colour*. London: William Rider and Son.
- Jones, Owen (1856): *The Grammar of Ornament. Illustrated by Examples from Various Styles of Ornament*. London: Day and Son.
- Jorgensen, Charles Julius (1906): *The Mastery of Color. A simple and perfect color system, based upon the spectral colors, for educational purposes and practical use in the arts and crafts*. Milwaukee: Selbstverlag des Autors.
- Jutz, Gabriele (2010): *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*. Wien et al.: Springer (Edition Angewandte).
- Kallai, Ernst (1979): «Malerei und Fotografie» [1927]. In: Kemp, Wolfgang (Hg.): *Theorie der Fotografie II. 1912–1945*. München: Schirmer / Mosel, 113–120.
- Kandinsky, Wassily (1963 [1911]): *Über das Geistige in der Kunst*. Bern-Bümpliz: Bentieli.
- Kapff, Sigmund von (1914): *Die Zusammenstellung harmonischer Farben*. Aachen: J. Stercken.

- Kelley, William Van Doren (1927): «Imbibition Coloring of Motion Picture Films». In: *Transactions of the Society of Motion Picture Engineers*, 10/10/28, 238–241.
- (1931): «The Handschiegl and Pathéchrome Color Process». In: *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, 18/2, 230–234.
- Kessler, Frank (1999): «La féerie – un genre des origines». In: Quaresima, Leonardo / Raengo, Alessandra / Vichi, Laura (Hg.): *La nascita dei generi cinematografici. Atti del V Convegno internazionale di studi sul cinema, Udine, 26–28 marzo 1998*. Udine: Forum, 229–238.
- (2005): «Cinématographie et arts de l’illusion». In: Quaresima, Leonardo / Vichi, Laura (Hg.): *La decima musa: il cinema et le altre arti / The Tenth Muse: Cinema and Other Arts*. Udine: Forum, 535–542.
- (2012): «The Féerie between Stage and Screen». In: Gaudreault, André / Dulac, Nicolas / Hidalgo, Santiago (Hg.): *A Companion to Early Cinema*. Malden, Mass. / Oxford: Wiley-Blackwell, 64–79.
- (2016): «Das Trick-Bild. Attraktionsmoment im Kino der Jahrhundertwende». In: Schweinitz, Jörg / Wiegand, Daniel (Hg.): *Film Bild Kunst. Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms*. Marburg: Schüren Verlag, 252–266 (Zürcher Filmstudien, 35).
- Kessler, Frank / Lenk, Sabine (2014): «Georges Méliès et la série culturelle de la féerie». In: Gaudreault, André / Le Forestier, Laurent (Hg.): *Méliès, carrefour des attractions*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 117–127.
- Kiening, Christian / Adolf, Heinrich (Hg.) (2012): *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*. Zürich: Chronos.
- Köhler, Kristina (2016): «Nymphe und bewegtes Beiwerk. Bildbewegung des Kinos um 1910 zwischen Geste und Vibration». In: Schweinitz, Jörg / Wiegand, Daniel (Hg.): *Film Bild Kunst. Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms*. Marburg: Schüren, 21–52 (Zürcher Filmstudien, 35).
- (2017): *Der tänzerische Film. Frühe Filmkultur und moderner Tanz*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien, 38).
- König, Gudrun M. (2011): «Die Fabrikation der Sichtbarkeit: Konsum und Kultur um 1900». In: Drügh, Heinz / Metz, Christian / Weyand, Björn (Hg.): *Warenästhetik: Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst*. Berlin: Suhrkamp, 158–174.
- Koshofer, Gert (Verf.) / Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.) (1988): *Color: Die Farben des Films*. Berlin: Spiess.
- Kracauer, Siegfried (1996 [1960]): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kreutzer, Eduard (1896): *Der praktische Farben-Dekorateur. Über Dekoration, Ausstaffierung: nach den Gesetzen der Farbenharmonie*. Wiesbaden: Lützenkirchen u. Bröcking.
- Kusters, Paul (1996): «New Film History. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft». In: *Montage AV*, 5/1, 39–60.
- Lameris, Bregtje (2003): «Pathécolor: «Perfect in their rendition of the colours of nature»». In: *Living Pictures, The Journal of the Popular and Projected Image before 1914*, 2/2, 46–58.
- Lange, Konrad (1920): *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*. Stuttgart: Ferdinand Enke.
- (1992): «Die Zukunft des Kinos» [1913/1914]. In: Schweinitz, Jörg (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam, 109–120.
- Lant, Antonia (1995): «Haptical Cinema». In: *October*, 74 (Herbst 1995), 45–73.

- Layton, James / Pierce, David (2015): *The Dawn of Technicolor 1915–1935*. Rochester: George Eastman House.
- Le Forestier, Laurent (2002): «L'enregistrement fantastique ou quelques réflexions sur la nature et l'utilisation des trucages méliésiens». In: Malthête, Jacques / Mannoni, Laurent (Hg.): *Méliès. Magie et cinéma*. Paris: Paris musées, 212–236.
- (2015): «La production française en série(s). Discours et pratiques». In: Gaudreault, André / Lefebvre, Martin (Hg.): *Techniques et technologies du cinéma. Modalités, usages et pratiques des dispositifs cinématographiques à travers l'histoire*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 61–80.
- Lehmann, Hans (1911): *Die Kinematographie: ihre Grundlagen und ihre Anwendungen*. Leipzig / Berlin: B. G. Teubner.
- Leslie, Esther (2005): *Synthetic Worlds: Nature, Art and the Chemical Industry*. London: Reaktion Books.
- Lewinsky, Mariann (2011): «Schöne Schmetterlinge und keine Butterfly. Japan, Japonaiserie und Japonismus in der Filmproduktion der Firma Pathé Frères, Frankreich 1900–1918». In: KINtop – Newsletter no. 30, 20.05.2011, 8–22.
- Lichtwark, Alfred (1905): *Die Erziehung des Farbensinnes*. Berlin: Bruno Cassirer.
- Liebmann, Claus Christian / Welsch, Norbert (Hg.) (2012): *Farben: Natur, Technik, Kunst*. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag.
- Liesegang, Paul Eduard (1909): *Die Projektions-Kunst und die Darstellung von Lichtbildern für Schulen, Familien und öffentliche Vorstellungen, mit einer Anleitung zum Malen auf Glas und Beschreibung chemischer, magnetischer, optischer und elektrischer Experimente*. Leipzig: Ed. Liesegang's Verlag M. Eger.
- Liptay, Fabienne (2016): *Telling Images. Studien zur Bildlichkeit des Films*. Zürich: Diaphanes.
- Lista, Giovanni (1995): *Loïe Fuller: danseuse de la Belle Époque*. Paris: Stock Somogy.
- Livingstone, Karen / Parry, Linda (2005): «Introduction: International Arts and Crafts». In: Livingstone, Karen / Parry, Linda (Hg.): *International Arts and Crafts*. London: V&A Publications, 10–32.
- Löbel, Léopold (1912): *La technique cinématographique. Projection, fabrication des films*. Paris: H. Dunod et E. Pinat.
- Loiperdinger, Martin (1998): «Plädoyer für eine Zukunft des frühen Kinos». In: Keitz, Ursula von (Hg.): *Früher Film und späte Folgen. Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historischer Kinematographie*. Marburg: Schüren, 66–83 (Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft e. V., 6).
- (2012): «Screen History – Medienkulturen der Projektion um 1900». In: Heller, Heinz-B. / Krewani, Angela (Hg.): *Positionen und Perspektiven der Filmwissenschaft*. Marburg: Schüren, 55–66 (AugenBlick, Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, 52).
- Lovibond, Joseph W. (1915): *Light and Colour Theories and Their Relation to Light and Colour Standardization*. London: E. & F.N. Spon.
- Luckiesh, Matthew (1915): *Color and Its Applications*. New York: D. Van Nostrand Company.
- (1918): *The Language of Color*. New York: Dodd, Mead and Company.
- (1927): *Light and Color in Advertising and Merchandising*. New York: D. Van Nostrand Company.
- Lumet, Louis (Hg.) (1904): *L'Art pour tous*. Paris: Édouard Cornély & Cie.
- Lundemo, Trond (2006): «The Colors of Haptic Space. Black, Blue and White in Moving Images». In: Dalle Vacche, Angela / Price, Brian (Hg.): *Color. The Film Reader*. New York: Routledge, 88–100.

- Magerski, Christine (2011): *Theorien der Avantgarde: Gehlen – Bürger – Bourdieu – Luhmann*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Magistrat der Stadt Wetzlar / mit Eichler, Anja (2011): *Goethes Farbenlehre und die Lehren von den Farben und vom Färben*. Petersberg: Imhof.
- Maier, Charles S. (1970): «Between Taylorism and Technocracy: European Ideologies and the Vision of Industrial Productivity in the 1920s». In: *Journal of Contemporary History*, 52, 27–61.
- Majetschak, Stefan (2007): *Ästhetik zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Malthête, Jacques (1984): «Méliès et la couleur». In: Malthête-Méliès, Madeleine (Hg.): *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*. (Colloque, Cerisy-la-Salle, 6–16 août 1981). Paris: Klincksieck, 185–197.
- Mannoni, Laurent / Pesenti Campagnoni, Donata (Hg.) (2009): *Lanterne magique et film peint. 400 ans de cinéma*. Paris: La Martinière.
- Marschall, Susanne (2005): *Farbe im Kino*. Marburg: Schüren.
- Mazzanti, Nicola (2009): «Colours, Audiences, and (Dis)Continuity in the <Cinema of the Second Period>». In: *Film History*, 21/1, 67–93.
- Méliès, Georges (2004): «Die kinematographischen Bilder» [1907]. In: Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 31–43.
- Merleau-Ponty, Maurice (1974): *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: De Gruyter (Phänomenologisch-psychologische Forschungen, 7).
- Mulvey, Laura (1996): *Fetishism and Curiosity*. Bloomington: Indiana University Press.
- Münsterberg, Hugo (1914): *Grundzüge der Psychotechnik*. Leipzig: Verlag von Johann Ambrosius Barth.
- (1915): *Business Psychology*. Chicago: La Salle Extension University.
- (1996): «Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie» [1916]. In: Münsterberg, Hugo (Verf.) / Schweinitz, Jörg (Hg.): *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema, 29–103.
- Nowotny, Robert Allen (1983): *The Way of All Flesh Tones: A History of Color Motion Picture Processes, 1895–1929*. New York: Garland.
- O'Brien, Charles (2007): «Film Colour and National Cinema before WWI: Pathécolor in the United States and Great Britain». In: Kessler, Frank / Verhoeff, Nanna (Hg.): *Networks of Entertainment: Early Film Distribution 1895–1915*. Eastleigh: John Libbey, 30–38.
- Panofsky, Erwin (1993): «Stil und Medium im Film» [1936]. In: *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*. Frankfurt a. M.: Campus, 19–48.
- Parsons, Frederick (1895): «The Art and Practice of Stenciling». In: *The Decorator and Furnisher*, 26/4, 141–144.
- Pazaurek, Gustav Edmund (1912): *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*. Stuttgart / Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Peterson, Jennifer Lynn (2016): «The Life Cycle of an Analog Medium: Tacita Dean's <Film>». In: Groo, Katherine / Flaig, Paul (Hg.): *New Silent Cinema*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 200–219 (AFI Film Readers).
- Pevsner, Nikolaus (1975): *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*. London: Penguin Books.

- Pfeffer, Susanne (Hg.) (2015): *Paul Sharits*. London / Köln: Koenig Books.
- Polanyi, Michael (2006): «Was ist ein Bild?». In: Boehm, Gottfried (Hg.): *Was ist ein Bild?* München: Wilhelm Fink, 148–162.
- Price, Charles Matlack (1913): *Posters: A Critical Study of the Development of Poster Design in Continental Europe, England and America*. New York: George W. Bricka.
- Rakin, Jelena (2011): «Bunte Körper auf Schwarz-Weiß. Flächigkeit und Plastizität im Farbfilm um 1900». In: *Montage AV*, 20/2, 25–39.
- (2013): «Materialität und Palette. Ästhetik der Stummfilmfarbe im historischen Kontext». In: Ciuccio, Simona (Hg.): *Alexandra Navoratil. This Formless Thing*. Amsterdam: Roma Publications, 125–144.
- (2016): «Lust an der Palette. Serielle Farbflächen und die visuelle Dramaturgie von Kompositbildern im vorklassischen Stummfilm». In: Schweinitz, Jörg / Wiegand, Daniel (Hg.): *Film Bild Kunst. Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms*. Marburg: Schüren, 233–250 (Zürcher Filmstudien, 35).
- (2018): «Surface and Color: Stenciling in Applied Arts, Fashion Illustration and Cinema». In: Curtis, Scott / Gauthier, Philippe / Gunning, Tom / Yumibe, Joshua (Hg.): *The Image in Early Cinema: Form and Material*. Bloomington: Indiana University Press, 132–141.
- Rancière, Jacques (2006): *Das ästhetische Unbewusste*. Zürich: Diaphanes.
- (2013): *Aisthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. London / New York: Verso.
- Reckwitz, Andreas (2014): *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.
- (2015): «Ästhetik und Gesellschaft – ein analytischer Bezugsrahmen». In: Reckwitz, Andreas / Prinz, Sophia / Schäfer, Hilmar (Hg.): *Ästhetik und Gesellschaft: Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp, 13–52.
- Richter, Hans (1981 [1929]): *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*. Frankfurt a. M.: Fischer TB.
- Ridgway, Robert (1912): *Color Standards and Color Nomenclature*. Washington, D. C.: Selbstverlag des Autors.
- Riegl, Alois (1895): «Kunsthandwerk und kunstgewerbliche Massenproduktion». In: *Zeitschrift des bayer. Kunstgewerbe-Vereins in München*, 1 (1895), 1–12.
- Rigby, George R. (1900a): «Design for Stencil-Work». In: *The Artist (American Edition)*, 28/247, 159–163.
- (1900b): «Design for Stencil-Work». In: *The Artist (American Edition)*, 28/248, 206–212.
- Rood, Ogden N. (1881): *Students' Text-Book of Color or, Modern Chromatics with Application to Art and Industry*. New York: D. Appleton and Company.
- Rübel, Dietmar (2012): *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*. München: Schreiber.
- Rübel, Dietmar / Wagner, Monika / Wolff, Vera (Hg.) (2005): *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*. Berlin: Reimer.
- Ryan, Roderick T. (1977): *A History of Motion Picture Color Technology*. London / New York: Focal Press.
- Sachs, Hanns (2007): «Kitsch» [1932]. In: Dettmar, Ute / Küpper, Thomas (Hg.): *Kitsch: Texte und Theorien*. Stuttgart: Reclam, 184–192.
- Sadoul, Georges (1947): *Histoire générale du cinéma. Les pionniers du cinéma 1897–1909 (De Méliès à Pathé)*. Paris: Denoël (Les pionniers du cinéma, 2).

- Salmon, Stéphanie (2009): «Tinting and Toning at Pathé: The Jacques Mayer Notebook». In: *Film History*, 21/2, 177–179.
- Saudé, Jean (1925): *Traité d'enluminure d'art au pochoir*. Paris: Éditions de l'Ibis.
- Schmalenbach, Fritz (1981 [1935]): *Jugendstil. Ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst. Kunsthistorische Studien*. Bern: Lang.
- Schmarsow, August (1905): *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, am Übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt*. Leipzig / Berlin: B. G. Teubner.
- Schmuck, Harald (2000): «Die Bibliothek und Sammlung zur Farbenlehre von Friedrich Schmuck». In: Fachhochschule Köln (Hg.) / Fuchs, Robert / Oltrogge, Doris (Red.): *Farbmetrik und Farbenlehre. Die Sammlung Friedrich Schmuck*. Köln: Kulturstiftung der Länder, 13–30.
- Schoenbaum, M. H. (1914): «Color Cinematography». In: *The Motion Picture News*, IX/8, 21–22, 44, 46.
- Schweinitz, Jörg (Hg.) (1992): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam.
- (1996): «Psychotechnik, idealistische Ästhetik und der Film als mental strukturierter Wahrnehmungsraum: die Filmtheorie von Hugo Münsterberg». In: Münsterberg, Hugo (Verf.) / Schweinitz, Jörg (Hg.): *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema, 9–26.
 - (2006): *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie Verlag.
 - (2016a): «Bildreize zwischen Fläche und Raum. Visuelle Ästhetik deutscher Spielfilme in den 1910er Jahren und die zeitgenössische Kunsttheorie». In: Schweinitz, Jörg / Wiegand, Daniel (Hg.): *Film Bild Kunst. Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms*. Marburg: Schüren, 176–204 (Zürcher Filmstudien, 35).
 - (2016b): «Neuer Laokoon, die Medialität des Films und das Oszillieren von Fläche und Raum. Rudolf Arnheims Blick auf Formprobleme des Filmbildes». In: Aurenhammer, Hans / Prange, Regine (Hg.): *Das Problem der Form. Interferenzen zwischen moderner Kunst und Kunstwissenschaft*. Berlin: Gebrüder Mann, 187–205 (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 18).
 - (2016c): «Berührungen paralleler Welten. Filmtheoretische Diskurse in Frankreich und Deutschland». In: Tröhler, Margrit / Schweinitz, Jörg (Hg.): *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906–1929*. Berlin: Alexander Verlag, 620–666.
 - (2018): «Shared Affinities and «Kunstwollen»: Stylistics of the Cinematic Image in the 1910s and Art Theory at the Turn of the Century in Germany». In: Curtis, Scott / Gauthier, Philippe / Gunning, Tom / Yumibe, Joshua (Hg.): *The Image in Early Cinema: Form and Material*. Bloomington: Indiana University Press, 153–163.
- Schweinitz, Jörg / Wiegand, Daniel (Hg.) (2016): *Film Bild Kunst. Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien, 35).
- Schweppenhäuser, Gerhard (2010): *Kritische Theorie*. Stuttgart: Reclam.
- Seeber, Guido (1979 [1927]): *Der Trickfilm in seinen grundsätzlichen Möglichkeiten. Eine praktische und theoretische Darstellung der photographischen Filmtricks* (Faksimile-Ausgabe der 1927 im Verlag der Lichtbildbühne erschienenen Erstauflage). Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum.
- Semper, Gottfried (1852): *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles. Bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung*. Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn.

- Simondon, Gilbert (1958): *On the Mode of Existence of Technical Objects*. Paris: Aubier, Editions Montaigne.
- Sirois-Trahan, Jean-Pierre (2000): «Trompe-l'œil et réception spectatorielle du cinéma des premiers temps: l'exemple du dispositif de représentation scénique chez Méliès». In: Quaresima, Leonardo / Vichi, Laura (Hg.): *La decima musa: il cinema et le altre arti / The Tenth Muse: Cinema and Other Arts*. Udine: Forum, 221–237.
- Solomon, Mathew (2011a): «The Medium is the Magic. Trick Films and the Imagination of Celluloid». In: Ciuccio, Simona (Hg.): *Alexandra Navratil. This Formless Thing*. Amsterdam: Roma Publications, 85–100.
- (2011b): «Das Medium ist die Magie. Trickfilme und der Zauber von Zelluloid». In: Ciuccio, Simona (Hg.): *Alexandra Navratil. This Formless Thing*. Amsterdam: Roma Publications, 85–104.
- Sperling, Jody (2013): «Cosmic Voyages in Advance of Cinema: ‹La Loïe› Skirts the Universe». In: Uhlirova, Marketa (Hg.): *Birds of Paradise: Costume as Cinematic Spectacle*. London / Köln: Koenig Books, 80–88.
- Staiger, Janet (1988): «The Hollywood mode of production to 1930». In: Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 85–153.
- Street, Sarah / Yumibe, Joshua (2019): *Chromatic Modernity. Color, Cinema, and Media of the 1920s*. New York: Columbia University Press.
- Talbot, Frederick A. (1912): *Moving Pictures. How They Are Made and Worked*. Philadelphia: J. B. Lippincott.
- Talbot, William Henry Fox (1844): *The Pencil of Nature*. London: Longman et al.
- Taussig, Michael (2006): «What Color Is the Sacred?». In: *Critical Inquiry*, 33/1. Chicago: Chicago University Press, 28–51.
- (2009): *What Color Is the Sacred?* Chicago: Chicago University Press.
- Taylor, Frederick Winslow (2011 [1911]): *Die Grundsätze wissenschaftlicher Betriebsführung*. Mit einem Vorwort von Rudolf Roesler. Paderborn: Salzwasser Verlag.
- Temkin, Ann (2008): *Color Chart. Reinventing Color, 1950 to Today*. New York: Museum of Modern Art.
- Tharrats, Juan-Gabriel (2009): *Segundo de Chomón. Un pionnier méconnu du cinéma européen. Espagne, France, Italie. 1902–1928*. Paris: L'Harmattan.
- Thompson, Kristin (1988): «Initial Standardization of the Basic Technology». In: Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 262–280.
- Todd, Pamela (2004): *The Arts and Crafts Companion*. New York: Bulfinch.
- Tröhler, Margrit (2016): «Elixier und Relais des Geistes der Moderne. Zu einigen Topoi im französischen Diskurs zum Kino». In: Tröhler, Margrit / Schweinitz, Jörg (Hg.): *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906–1929*. Berlin: Alexander Verlag, 559–619.
- Tröhler, Margrit / Schweinitz, Jörg (Hg.) (2016): *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906–1929*. Berlin: Alexander Verlag.
- Turquety, Benoît (2014): *Inventer le cinéma. Épistémologie: problèmes, machines*. Lausanne / Paris: L'Âge d'homme.
- Uhlirova, Marketa (2013): «Costume in Early ‹Marvellous› Cinema: The Aesthetics of Opulence and the Teasing Image». In: Uhlirova, Marketa (Hg.): *Birds of*

- Paradise. Costume as Cinematic Spectacle*. London / Köln: Koenig Books, 102–127.
- Unno, Hiroshi (2011): *Fashion, Illustration and Graphic Design: George Barbier, Master of Art Deco*. Tokyo: PIE International.
- Utitz, Emil (1908): *Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre*. Stuttgart: Ferdinand Enke.
- Vanderpoel, Emily Noyes (1903): *Color Problems. A Practical Manual for the Lay Student of Color*. New York: Longmans, Green, and Co.
- Verneuil, Maurice Pillard (1903): *Etude de la Plante. Son application aux industries d'art: Pochoir. Papier peint. Étoffes. Céramique. Marqueterie. Tapis. Ferronnerie. Reliure. Dentelles. Broderies. Vitrail. Mosaïque. Bijouterie. Bronze. Orfèverie*. Paris: Librairie centrale des beaux arts.
- Vertov, Dziga (1998): «Kinoki-Umsturz» [1923]. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, 36–50.
- Wagner, Monika (2006): «Vom Ende der materialgerechten Form. Kunst im Plastikzeitalter». In: Naumann, Barbara / Strässle, Thomas / Torra-Mattenklotz, Caroline (Hg.): *Stoffe: Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften*. Zürich: vdf Hochschulverlag AG an der ETH Zürich, 229–246 (Zürcher Hochschulforum, 37).
- (2013): *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München: C. H. Beck.
- (2015): «Material» [2001]. In: Lange-Berndt, Petra (Hg.): *Materiality. Documents of Contemporary Art*. Cambridge: MIT Press, 26–30.
- Walton, Kendall L. (1984): «Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism». In: *Critical Inquiry*, 11/2, 246–277.
- Ward, James (1912): *Colour Harmony and Contrast for the Use of Art Students, Designers and Decorators*. London: Chapman and Hall.
- Wiegand, Daniel (2016a): «Früher Film, Tableaux vivants und die <Attraktion des Schönen>. Archäologie eines diskursiven, bildgestalterischen und rezeptionsästhetischen Phänomens». In: Schweinitz, Jörg / Wiegand, Daniel (Hg.): *Film Bild Kunst. Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms*. Marburg: Schüren, 83–116 (Zürcher Filmstudien, 35).
- (2016b): *Gebannte Bewegung. Tableaux vivants und früher Film in der Kultur der Moderne*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien, 36).
- Wollen, Peter (1985): «Cinema and Technology: A Historical Overview». In: De Lauretis, Teresa / Heath, Stephen (Hg.): *The Cinematic Apparatus*. London: Macmillan, 14–22.
- Yumibe, Joshua (2012): *Moving Color. Early Film, Mass Culture, Modernism*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- (2016): «Stenciling Technologies and the Hybridized Image in Early Cinema». In: Fossati, Giovanna / Van den Oever, Annie (Hg.): *Exposing the Film Apparatus: The Film Archive as a Research Laboratory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 235–241.

Bildnachweise

Umschlag: Foto: Olivia Kristina Stutz, Timeline of Historical Film Colors, <https://filmcolors.org/> / Collection Eye Filmmuseum, the Netherlands; **1–13, 17–61, 64–72, 81–84, 96–97, 99–104, 107–109, 125–126, 128, 136, 155–156, 158–159, 161–167, 172–174, 192–198:** Mediathek des Seminars für Filmwissenschaft der Universität Zürich; **76, 86–90, 110–118, 121, 130–135, 175–178:** Gaumont-Pathé-Archives, Paris; **85:** Foto: Barbara Flückiger, Timeline of Historical Film Colors, <https://filmcolors.org/> / Collection Eye Filmmuseum, the Netherlands; **91–94:** Graphic Arts Division, Special Collections, Princeton University Library; **98:** Foto: Olivia Kristina Stutz, Timeline of Historical Film Colors, <https://filmcolors.org/> / Collection Eye Filmmuseum, the Netherlands; **123–124:** © bpk / The Metropolitan Museum of Art; **137–138:** Courtesy George Eastman Museum; **139:** Rara-Bestand der Hochschulbibliothek der TH Köln; Heitmann's Kleider-Farben (Stoff-Farben) zum Selbstfärben im Haushalt von Kleidungsstücken und Stoffen aller Art aus Wolle, Halbwole, Baumwolle, Seide, Halbseide und Leinen: Packungen mit Gebrauchsanweisungen in allen Sprachen ; prämiert: Antwerpen 1885, Köln 1889, Bochum 1908, Rostow am Don 1912 = Tintes para uso doméstico -> Mediennummer: 66KFBE1075; **143–145, 160:** Foto: Barbara Flückiger, Timeline of Historical Film Colors, <https://filmcolors.org/>; **146:** Courtesy George Eastman Museum; **152:** Rara-Bestand der Hochschulbibliothek der TH Köln; Kleines Handbuch der Faerberei, 3: 1. Kleiderfaerberei etc. 2. Federn, Stroh etc., Buersten- u. Polstermaterial ... 3. Farblacke, Spritlacke ... / von Leopold Cassella & Co., G.m.b.H -> Mediennummer: 62ZPF1618(2)-3; **179–181:** © VG Bild-Kunst, Bonn 2020; **182:** © Association Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2020 / Foto: Yale University Art Gallery; **183:** © bpk / The Solomon R. Guggenheim Foundation / Art Resource, NY; **184:** © Gerhard Richter 2020 (10062020) / bpk / Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf / Walter Klein; **185:** © The Estate of Yves Klein / VG Bild-Kunst, Bonn 2020 / Menil Archives, The Menil Collection, Houston, Gift of Marie Raymond; **186:** © Museum Ludwig, Köln / Schenkung Sammlung Ludwig 1976 / Rheinisches Bildarchiv Köln, Britta Schlier, rba_d022934_005, <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05630269>; **189:** © Tacita Dean / © Tate; **190:** Mit der Genehmigung von Alexandra Navratil; **191:** Foto: Olivia Kristina Stutz, Timeline of Historical Film Colors, <https://filmcolors.org/>.

Filmverzeichnis

A

- AMOUR D'ESCLAVE (Albert Capellani, Frankreich 1907) 215
ANALYTICAL STUDIES III: COLOR FRAME PASSAGES (Paul Sharits, USA 1973–1974) 238–239
ANNABELLE SERPENTINE DANCE (Edison Manufacturing Company, USA 1894–1897) 32–33, 60

B

- BICHE AU BOIS, LA (Georges Demeny, Frankreich 1896) 55, 115
BIG SWALLOW, THE (James A. Williamson, Großbritannien 1901) 79–80
BIRTH OF A FLOWER, THE (Percy Smith, Großbritannien 1910) 226, 230–231, 246

C

- CHANGING HUES (anonym, Großbritannien 1922) 208–213, 218, 235, 260
CHAUDRON INFERNAL, LE (Georges Méliès, Frankreich 1903) 84, 86–88, 104
CHRYSANTHÈMES, LES (Segundo de Chomón, Frankreich 1907) 161
COLOUR BOX, A (Len Lye, Großbritannien 1935) 66
COULEURS. MODE. PRÉSENTATION DE DIFFÉRENTS MODÈLES DANS UN OVALE. POCHOIR... [vom Gaumont-Pathé-Archiv zugewiesener Titel] (anonym, Gaumont, Frankreich 1920) 138, 172

D

- DANSE DE L'ÉVANTAIL (Gaston Velle, Frankreich 1902) 58
DANSE DU DIABLE, LA (Gaston Velle, Frankreich 1904) 155–156
DANSE DU FEU, LA (Georges Méliès, Frankreich 1899) 59–61
DANSE DU PAPILLON, LA (Alice Guy-Blaché, Frankreich 1900) 58
DÉTRESSE ET CHARITÉ (Georges Méliès, Frankreich 1904) 97

- DIRIGEABLE FANTASTIQUE [OU LE CAUCHEMAR D'UN INVENTEUR], LE (Georges Méliès, Frankreich 1907) 168–170
DRAME AU FOND DE LA MER, UN (Ferdinand Zecca, Frankreich 1901) 110–112
DRAME À VENISE, UN (Lucien Nonguet, Frankreich 1906) 49
DREAM DISPLACEMENT (Paul Sharits, USA 1975–1976) 238–239

E

- EXPLOSION DU CUIRASSÉ MAINE EN RADE DE LA HAVANE, COLLISION ET NAUFRAGE EN MER (Georges Méliès, Frankreich 1898) 112
ÉCRIN DU RAJAH, L' (Gaston Velle, Frankreich 1906) 169
EXCURSION DANS LA LUNE (Segundo de Chomón, Frankreich 1908) 88

F

- FABLE DE PSYCHÉ, LA (Gaston Velle, Frankreich 1909) 183–184
FÉE AUX FLEURS, LA (Gaston Velle, Frankreich 1905) 157–158, 161–162, 169, 173
FÉE CARABOSSE OU LE POIGNARD FATAL, LA (Georges Méliès, Frankreich 1906) 76, 100
FÉE PRINTEMPS, LA (Segundo de Chomón, Frankreich 1902) 247–249

G

- GRENOUILLE, LA (Segundo de Chomón, Frankreich 1908) 212

H

- HALLUCINATION DE L'ALCHIMISTE, L' (Georges Méliès, Frankreich 1897) 75–76, 80, 84–85, 87, 104, 119
HELL'S ANGELS (Howard Hughes, USA 1930) 110
HOMME À LA TÊTE EN CAOUTCHOUC, L' (Georges Méliès, Frankreich 1901) 81

HOMME ORCHESTRE, L' (Georges Méliès, Frankreich 1900) 70, 116

HOW IT FEELS TO BE RUN OVER (Cecil Hepworth, Großbritannien 1900) 79–80

J

JAPONAISERIES (Gaston Velle, Frankreich 1904) 117, 120

JOAN THE WOMAN (Cecil B. DeMille, USA 1916) 190–191, 252

K

KIRIKI, ACROBATES JAPONAIS (Segundo de Chomón, Frankreich 1907) 152–155

L

LÉGENDE DE RIP VAN WINKLE, LA (Georges Méliès, Frankreich 1905) 88, 93–96, 98–99, 102, 181

LOÏE FULLER (anonym, Frankreich 1905) 59, 61–62

LONEDALE OPERATOR, THE (David Wark Griffith, USA 1911) 225

LONESOME (Paul Fejos, USA 1928) 190–191, 252

M

MAISON DE COUTURE PAUL POIRET, LA (anonym, Frankreich 1925) 179

MAUDITE SOIT LA GUERRE (Alfred Machin, Belgien 1914) 248–251

MÉLOMANE, LE (Georges Méliès, Frankreich 1903) 81, 116

MÉTAMORPHOSE DU PAPILLON (Gaston Velle, Frankreich 1905) 57–58

MODE, LA [vom Gaumont-Pathé-Archiv zugewiesener Titel] (anonym, Pathé, Frankreich 1925) 177

MODE DE PARIS (anonym, Frankreich 1926) 181–182

MODE LE MATIN AU BOIS [vom Gaumont-Pathé-Archiv zugewiesener Titel] (anonym, Pathé, Frankreich 1924) 186, 189

MODE SÉLECTION [vom Gaumont-Pathé-Archiv zugewiesener Titel] (anonym, Pathé, Frankreich 1925) 173, 178

MODÈLES DE PRINTEMPS, ENSEMBLES D'APRÈS-MIDI CRÉATION PHILIPPE ET GASTON [vom Gaumont-Pathé-Archiv zugewiesener Titel] (anonym, Pathé, Frankreich 1926) 173, 186

MOLENS DIE JUICHEN EN WEENEN, DE (Alfred Machin, Niederlande 1912) 248, 250–251

MOOISTE WAAIERS TER WERELD, DE (anonym, Frankreich 1927) 162–163

O

ŒUFS DE PÂQUES, LES (Segundo de Chomón, Frankreich 1907) 162, 164–165, 167, 169, 173

OPUS I (Walter Ruttmann, Deutschland 1921) 247

OPUS II (Walter Ruttmann, Deutschland 1921) 247

OPUS III (Walter Ruttmann, Deutschland 1924) 247

OPUS IV (Walter Ruttmann, Deutschland 1925) 247

P

PALAIS DES MILLE ET UNE NUITS, LE (Georges Méliès, Frankreich 1905) 76, 88, 96–99

PAPILLONS JAPONAIS, LES (Segundo de Chomón, Frankreich 1908) 162–164, 169

PARIS CHAUSSURES FEMMES AUX GALERIES LAFAYETTE [vom Gaumont-Pathé-Archiv zugewiesener Titel] (anonym, Pathé, Frankreich 1912) 227, 230–232

PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE, LE (Émile Cohl, Frankreich 1910) 214–215, 217–220, 223, 226, 235

PHANTOM OF THE OPERA, THE (Rupert Julian, USA 1925/1929) 252

PORTRAIT SPIRITE, LE (Georges Méliès, Frankreich 1903) 77–78

POUR LE SOIR [vom Gaumont-Pathé-Archiv zugewiesener Titel] (anonym, Pathé, Frankreich o. J.) 186

Q

QUATRE CENTS FARCES DU DIABLE, LES (Georges Méliès, Frankreich 1906) 169

R

- RAY GUN VIRUS (Paul Sharits, USA 1966) 238
 REVENANT, LE (Georges Méliès, Frankreich 1903) 76
 ROYAUME DES FÉES, LE (Georges Méliès, Frankreich 1903) 49, 75, 88, 99–103, 105, 107–108, 110

S

- SOUL OF THE CYPRESS, THE (Dudley Murphy, USA 1920) 247–248
 SPECTRE ROUGE, LE (Segundo de Chomón, Frankreich 1907) 84, 108, 117, 119–121

T

- TROUBADOUR, LE (Segundo de Chomón, Frankreich 1906) 214–215
 TULIPES, LES (Segundo de Chomón, Frankreich 1907) 117, 162, 169, 212–213

V

- VENUS OF THE SOUTH SEAS (James R. Sullivan, USA 1924) 252
 VERRES ENCHANTÉS, LES (Segundo de Chomón, Frankreich 1907) 119
 VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE (Georges Méliès, Frankreich 1904) 88, 114–115
 VOYAGE SUR JUPITER (Segundo de Chomón, Frankreich 1909) 112–113, 168–171

Personenverzeichnis

A

Ackerknecht, Edwin 253
Adler, Hazel H. 256
Adolf, Heinrich 247
Albright, Ann Cooper 32
Allais, Alphonse 220–223
Allen, Jeanne Thomas 230–231
Alloa, Emmanuel 122–123
Anthony, Barry 32
Aristoteles 50
Arnheim, Rudolf 22–23, 25–27, 111–112,
147, 267
Aumont, Jacques 45, 47–49, 51, 90, 92,
94, 108, 246
Auther, Elissa 44, 175
Avenarius, Ferdinand 254
Aynsley, Jeremy 133–134, 142

B

Babin, Gustave 78
Bächlin, Peter 129, 230
Badovici, Jean 180
Balázs, Béla 22
Ballmer, Amy 125, 135
Barbier, George 135, 176
Batchelor, David 17, 29, 54, 63, 135, 258–
259
Batllori, Joan M. Minguet 118, 132
Baty, Patrick 256
Baudrillard, Jean 52, 231
Bazin, André 23
Becke, Max 199
Behne, Adolf 73–74
Benjamin, Walter 129, 144, 192–196
Berthomé, Jean-Pierre 91, 94, 96
Birren, Faber 203
Blaszczyk, Regina Lee 54, 65, 196–197,
199, 205, 252, 256
Bodet, Sophie 42–43, 46
Boehm, Gottfried 40–41
Böhme, Hartmut 193–194
Bonitzer, Pascal 168
Bourdieu, Pierre 29–30
Bradley, Milton 256
Brandstätter, Ursula 29, 268

Brinckmann, Christine Noll 225
Bruno, Giuliana 44, 53
Burch, Noël 89, 139, 148, 171
Bürger, Peter 14, 20

C

Canudo, Ricciotto 12, 22
Capellani, Albert 215
Charney, Leo 17
Cherchi Usai, Paolo 13, 23, 91, 109, 129,
143, 188, 224, 272
Chéret, Jules 145, 245
Chevreul, Michel-Eugène 202–204, 215
Chomón, Segundo de 84, 88, 112–113,
117–119, 121, 132, 152–153, 161–162,
164–165, 168, 212, 214, 247, 249
Ciuccio, Simona 242
Cohl, Émile 84, 215, 217, 220–221, 223,
235
Comolli, Jean-Louis 148
Cornelius, Hans 144, 161, 170
Corradini, Arnaldo Ginanni und Bruno
Ginanni 66, 247, 267
Costello, Diarmuid 263
Coustet, Ernest 114
Crary, Jonathan 242, 244
Cubitt, Sean 200–201
Cullinan, Nicholas 241
Curtis, Scott 16

D

Danto, Arthur Coleman 40, 222–223,
263
De Kuyper, Eric 90, 94, 109–110, 148
Dean, Tacita 240–241, 261
deCordova, Richard 167–169
Demeny, Georges 55
DeMille, Cecil B. 188, 190–191, 252
Denis, Claudius 158, 161–162
Desaint, A. 139, 165
Descartes, René 50
Dettmar, Ute 252
Didi-Huberman, Georges 50–53, 63–64
Diederichs, Helmut H. 13, 24
Doane, Mary Ann 52, 98

Dubois, Philippe 49–50, 148
 Duchamp, Marcel 232, 235
 Ducom, Jacques 115

E

Eastman, George 231
 Echle, Evelyn 154, 175, 193
 Egaña, Miguel 220
 Eichler, Anja 197, 202
 Eisenstein, Sergej 86
 Elsaesser, Thomas 19
 Endres, Johannes 232
 Epstein, Jean 22–23
 Erté 176

F

Finke, Marcel 39, 41, 49
 Fischer, Lucy 174, 176, 181
 Flückiger, Barbara 13, 18, 44, 155, 205–
 207, 215, 272
 Fossati, Giovanna 18
 Foster, Hal 261
 Freud, Sigmund 192
 Fridenson, Patrick 229
 Fuller, Loïe 31–33, 47, 52, 55–56, 146–147

G

Gage, John 258
 Galt, Rosalind 164
 Gaudreault, André 17
 Geimer, Peter 22
 Giorgione 222
 Glöde, Marc 247
 Goergen, Jeanpaul 224–225, 253
 Goethe, Johann Wolfgang von 200–201
 Gombrich, Ernst 41
 Goss, Jared 179, 185
 Grand-Carteret, John 162, 257
 Greenberg, Clement 28, 43–44, 66–67,
 260–263
 Griffith, David Wark 225
 Gunning, Tom 12, 17, 23, 32, 65, 75,
 77–80, 142, 165, 172, 196–197, 225–
 226, 244, 246, 259–260
 Günzel, Stephan 39–40
 Guy-Blaché, Alice 58

H

Häfker, Hermann 22, 255
 Halawa, Mark A. 39, 41, 49

Handschiegl, Max 187–188
 Hansen, Miriam Bratu 181
 Hanssen, Eirik Frisvold 18, 23, 172, 175,
 183
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 50–51
 Hepworth, Cecil 79
 Herbert, Robert L. 199–200, 203
 Hertogs, Daan 17, 246, 250
 Herzog, Eva 222
 Hildebrand, Adolf 128, 144
 Hopkins, Albert A. 80–82
 Hughes, Howard 110
 Husserl, Edmund 39
 Huyssen, Andreas 175

I

Iribe, Paul 135, 177
 Irwin, Beatrice 246–247

J

Jones, Owen 154
 Jorgensen, Charles Julius 256
 Julian, Rupert 252
 Jutz, Gabriele 43–44

K

Kallai, Ernst 73–74
 Kandinsky, Wassily 247
 Kant, Immanuel 29, 63–64
 Kapff, Sigmund von 256
 Katz, David 37
 Kelley, William Van Doren 187–190, 272
 Kelly, Ellsworth 188, 234–235
 Kessler, Frank 69, 71–72, 78–79, 89, 104,
 117, 213
 Kiening, Christian 247
 Kierkegaard, Sören 222
 Klein, Yves 235, 237
 Klerk, Nico de 17, 246
 Köhler, Kristina 59
 König, Gudrun M. 196
 Koshofer, Gert 11, 272
 Kracauer, Siegfried 23
 Kreutzer, Eduard 256
 Küpper, Thomas 252
 Kusters, Paul 19

L

Lameris, Bregtje 125
 Lange, Konrad 22, 25–26, 44, 255

Lant, Antonia 117, 144, 154
Layton, James 272
Le Forestier, Laurent 86, 115, 130, 229–230
Lehmann, Hans 83
Lenk, Sabine 117
Lepape, Georges 135, 176
Leslie, Esther 194, 196–197, 200, 209, 223, 254–255, 260
Lévy, Jules 220
Lewinsky, Mariann 125
Lichtwark, Alfred 254, 256
Liebmann, Claus Christian 196, 203
Liesegang, Paul Eduard 92
Lindsay, Vachel 147
Liptay, Fabienne 221
Lista, Giovanni 31–32, 147
Livingstone, Karen 127
Löbel, Léopold 83, 91–92, 115, 272
Loiperdinger, Martin 19, 55
Loos, Adolf 175
Lovibond, Joseph W. 200
Lubin, Siegmund 55
Luckiesh, Matthew 209, 245–246, 259
Lumet, Louis 130–131
Lumière, Auguste und Louis 55, 58, 167
Lundemo, Trond 110, 116–117, 120
Lye, Len 66, 267

M

Machin, Alfred 248–251
Magerski, Christine 20
Maier, Charles S. 229
Majetschak, Stefan 223
Malewitsch, Kasimir 220–221, 223, 235
Malthête, Jacques 60, 88, 92
Mannoni, Laurent 47, 55–56
Marschall, Susanne 53
Marx, Karl 193, 254
Maxwell, James Clerk 203
Mayer, Jacques 229
Mazzanti, Nicola 225
Méliès, Georges 58, 60–61, 70–71, 75–81, 84–101, 104, 107, 112, 114–119, 130, 148, 154, 168–169, 181, 214, 229
Merleau-Ponty, Maurice 36–37
Metz, Christian 79
Morris, William 126, 130
Moynet, J. 89–90

Mulvey, Laura 193
Munsell, Henry 201, 203, 256
Münsterberg, Hugo 21, 23–26, 147, 243–244, 257–258
Murphy, Dudley 247–248

N

Navratil, Alexandra 241–242
Newton, Isaac 200–201, 203
Nonguet, Lucien 49
Nowotny, Robert Allen 272

O

O'Brien, Charles 136
Ostwald, Wilhelm 203–204

P

Panofsky, Erwin 63, 232
Parry, Linda 127
Parsons, Frederick 139
Pathé, Charles 118, 229
Pazaurek, Gustav Edmund 253–254
Pesenti Campagnoni, Donata 47
Peterson, Jennifer Lynn 241
Pevsner, Nikolaus 126
Pfeffer, Susanne 238
Pierce, David 272
Platon 63
Poiret, Paul 136–137, 176–180, 185
Polanyi, Michael 40–41
Prang, Louis 256
Price, Charles Matlack 145–146, 181, 244

R

Rakin, Jelena 54, 125, 214
Rancière, Jacques 56, 268
Ray, Man 45
Reckwitz, Andreas 20, 27–28, 54, 208, 259, 265
Reynaud, Émile 46–47
Richter, Gerhard 234–235
Richter, Hans 235
Ridgway, Robert 200, 203
Riegl, Alois 116–117, 128–129, 144, 154
Rigby, George R. 132–134, 140
Rodtschenko, Alexander 220, 222, 233, 235
Rood, Nicholas Ogden 203, 256
Rübel, Dietmar 15, 64–65, 126, 128, 132, 266

Ruskin, John 126, 130
 Ruttmann, Walter 66, 247, 267
 Ryan, Roderick T. 187

S

Sachs, Hanns 28
 Sadoul, Georges 76, 80, 89, 91–93, 112, 114
 Salmon, Stéphanie 229
 Saudé, Jean 132–135, 185
 Schad, Christian 45
 Scheffler, Karl 175
 Schmalenbach, Fritz 148–150, 157
 Schmarsow, August 36
 Schmuck, Harald 202–203
 Schoenbaum, M. H. 143
 Schwartz, Vanessa R. 17, 275
 Schweinitz, Jörg 12, 16, 18, 29, 131, 147, 228–229, 243, 253, 255
 Schweppenhäuser, Gerhard 28
 Seeber, Guido 15, 69–70, 77, 83, 115, 119
 Semper, Gottfried 127–128, 131
 Sharits, Paul 238–239
 Simondon, Gilbert 45, 269
 Sirois-Trahan, Jean-Pierre 99
 Skladanowsky, Max und Emil 55
 Smith, Percy 226, 246
 Solomon, Mathew 65, 74–75, 78, 114, 120, 122
 Sperling, Jody 55–56
 Staiger, Janet 228
 Sternberg, Josef von 98
 Street, Sarah 18, 209, 223
 Sturzwage, Leopold 247, 267
 Sullivan, James R. 252

T

Talbot, Frederick 83–84, 105, 107
 Talbot, William Henry Fox 22
 Tannenbaum, Herbert 147
 Taussig, Michael 86, 254
 Taylor, Frederick Winslow 228–229

Temkin, Ann 140, 219, 233
 Teunissen, José 172
 Tharrats, Juan-Gabriel 116, 118
 Thompson, Kristin 228
 Thuillier, Elisabeth 92, 114, 132
 Tirtoff, Romain de 176
 Todd, Pamela 132
 Tröhler, Margrit 12, 86
 Turquety, Benoît 62

U

Uhlirova, Marketa 57–62
 Unno, Hiroshi 149, 185
 Utitz, Emil 218–219, 256

V

Vanderpoel, Emily Noyes 256
 Velle, Gaston 57–58, 84, 117, 120, 155, 157–158, 169, 183–184
 Verneuil, Maurice Pillard 126, 132, 138–141, 152, 154, 161
 Vertov, Dziga 22

W

Wagner, Monika 53, 64, 122, 234
 Walton, Kendall L. 36
 Ward, James 141–142, 257
 Welsch, Norbert 196, 203
 Whitford, Anabelle 33
 Wiegand, Daniel 16, 18, 162
 Williamson, James A. 79
 Wölfflin, Heinrich 144
 Wollen, Peter 78
 Worringer, Wilhelm 144

Y

Yumibe, Joshua 13, 18, 33–34, 55–56, 69, 129, 208–209, 223, 256

Z

Zecca, Ferdinand 110–111

Zürcher Filmstudien

ISSN 1867-3708

Barbara Flückiger

Sound Design

Die virtuelle Klangwelt des Films

Marburg 2001; 5. Auflage 2012

ISBN 978-3-89472-506-8

Thomas Christen

Das Ende im Spielfilm

Vom klassischen Hollywood zu

Antonionis offenen Formen

Marburg 2002

ISBN 978-3-89472-511-2

Henry M. Taylor

Rolle des Lebens

Die Filmbibliographie als narratives

System

Marburg 2002

ISBN 978-3-89472-508-2

Alexandra Schneider

Die Stars sind wir

Heimkino als filmische Praxis

Marburg 2004

ISBN 978-3-89472-509-9

Vinzenz Hediger / Patrick Vonderau (Hg.)

Demnächst in Ihrem Kino

Grundlagen der Filmwerbung und

Filmvermarktung

Marburg 2005; 2. Auflage 2009

ISBN 978-3-89472-389-7

Yvonne Zimmermann

Bergführer Lorenz

Karriere eines missglückten Films

Marburg 2005

ISBN 978-3-89472-511-2

Matthias Brütsch / Vinzenz Hediger /

Alexandra Schneider / Margrit Tröhler /

Ursula von Keitz (Hg.)

Kinogefühle

Emotionalität und Film

Marburg 2005; 2. Aufl. 2009

ISBN 978-3-89472-512-9

Ursula von Keitz

Im Schatten des Gesetzes

Schwangerschaftskonflikt und

Reproduktion im deutschsprachigen

Film 1918–1933

Marburg 2005

ISBN 978-3-89472-513-6

Jan Sahli

Filmische Sinneserweiterung

László Moholy-Nagys Filmwerk

und Theorie

Marburg 2006

ISBN 978-3-89472-514-3

Margrit Tröhler

Offene Welten ohne Helden

Plurale Figurenkonstellationen

im Film

Marburg 2007

ISBN 978-3-89472-515-0

Simon Spiegel

Die Konstitution des Wunderbaren

Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films

Marburg 2007

ISBN 978-3-89472-516-7

Matthias Brütsch

Traumbühne Kino

Der Traum als filmtheoretische

Metapher und narratives Motiv

Marburg 2011

ISBN 978-3-89472-517-4

Barbara Flückiger

Visual Effects

Filmbilder aus dem Computer

Marburg 2008

ISBN 978-3-89472-518-1

Zürcher Filmstudien

ISSN 1867-3708

Philipp Brunner
Konventionen eines Sternmoments
Die Liebeserklärung im Spielfilm
Marburg 2009
ISBN 978-3-89473-519-8

Kathleen Bühler
Autobiografie als Performance
Carolee Schneemanns
Experimentalfilme
Marburg 2009
ISBN 978-3-89472-520-4

Christian Jungen
Hollywood in Cannes
Die Geschichte einer Hassliebe,
1939–2008
Marburg 2009
ISBN 978-3-89472-521-0

Britta Hartmann
Aller Anfang
Zur Initialphase des Spielfilms
Marburg 2009
ISBN 978-3-89472-522-8

Matthias Christen
Der Zirkusfilm
Exotismus, Konformität, Transgression
Marburg 2010
ISBN 978-3-89472-523-5

Irmbert Schenk / Margrit Tröhler /
Yvonne Zimmermann (Hg.)
Film – Kino – Zuschauer
Filmrezeption
Film – Cinema – Spectator
Film Reception
Marburg 2010
ISBN 978-3-89472-524-2

Robert Blanchet / Kristina Köhler /
Tereza Smid / Julia Zutavern (Hg.)
Serielle Formen

Von den frühen Film-Serials zu aktu-
ellen Quality-TV- und Online-Serien
Marburg 2011
ISBN 978-3-89472-525-9

Oliver Fahle / Vinzenz Hediger /
Gudrun Sommer (Hg.)
Orte filmischen Wissens
Filmkultur und Filmvermittlung im
Zeitalter digitaler Netzwerke
Marburg 2011
ISBN 978-3-89472-526-6

Karl Sierek / Guido Kirsten (Hg.)
Das chinesische Kino nach
der Kulturrevolution
Theorien und Analysen
Marburg 2011
ISBN 978-3-89472-527-3

Veronika Rall
Kinoanalyse
Plädoyer für eine Re-Vision von Kino
und Psychoanalyse
Marburg 2011
ISBN 978-3-89472-528-0

Tereza Smid
Poetik der Schärfenverlagerung
Marburg 2012
ISBN 978-3-89472-529-7

Philipp Brunner / Jörg Schweinitz /
Margrit Tröhler (Hg.)
Filmische Atmosphären
Marburg 2012
ISBN 978-3-89472-830-4

Christine N. Brinckmann
Farbe, Licht, Empathie
Schriften zum Film 2
Marburg 2013
ISBN 978-3-89472-831-1

Zürcher Filmstudien

ISSN 1867-3708

Guido Kirsten

Filmischer Realismus

Marburg 2013

ISBN 978-3-89472-832-8

Till Brockmann

Die Zeitlupe

Anatomie eines filmischen Stilmittels

Marburg 2013

ISBN 978-3-89472-833-5

Julia Zutavern

Politik des Bewegungsfilms

Marburg 2015

ISBN 978-3-89472-834-2

Jörg Schweinitz / Daniel Wiegand (Hg.)

Film Bild Kunst

Visuelle Ästhetik des vorklassischen

Stummfilms

Marburg 2016

ISBN 978-3-89472-835-9

Daniel Wiegand

Gebannte Bewegung

Tableaux vivants und früher Film in

der Kultur der Moderne

Marburg 2016

ISBN 978-3-89472-836-6

Adrian Gerber

Zwischen Propaganda und

Unterhaltung

Das Kino in der Schweiz zur Zeit des

Ersten Weltkriegs

Marburg 2017

ISBN 978-3-89472-837-3

Kristina Köhler

Der tänzerische Film

Frühe Filmkultur und moderner Tanz

Marburg 2017

ISBN 978-3-89472-840-3

Simon Spiegel

Bilder einer besseren Welt

Die Utopie im nichtfiktionalen Film

Marburg 2019

ISBN 978-3-7410-0340-0

Evelyn Echle

Ornamentale Oberflächen

Spurensuche zu einem ästhetischen

Phänomen des Stummfilms

Marburg 2018

ISBN 978-3-89472-839-7

Andrea Reiter

Kritik, Aktivismus und

Prospektivität

Politische Strategien im post-

jugoslawischen Dokumentarfilm

Marburg 2019

ISBN 978-3-7410-0342-4

Jelena Rakin

Film Farbe Fläche

Ästhetik des kolorierten Bildes im

Kino 1895-1930

Marburg 2021

ISBN 978-3-7410-0344-8

Henriette Bornkamm

Orientalische Bilder und Klänge

Eine transnationale Geschichte des

frühen ägyptischen Tonfilms


Marburg 2021

ISBN 978-3-7410-0346-2

Alle lieferbaren Titel der *Zürcher*

Filmstudien finden Sie auf

www.schueren-verlag.de



Die nachträgliche Kolorierung des schwarzweißen Materials war in der Stummfilmepoche eine verbreitete Praxis. Die Filme wurden hand- oder schablonenkoloriert, viragiert und getont. Die häufig ostentativ ausgestellte Materialität der aufgetragenen Farbe stand in einem Spannungsverhältnis zum fotografischen Bild und bewirkte eine spezifische Dynamik zwischen dem Eindruck von Flächigkeit und Plastizität. Kolorierungen kamen in Serpentinanzfilmen, den ornamentalen Motiven der Féeries, in Trickfilmen oder Moderevuen besonders zur Geltung. In dieser Hinsicht weisen die applikativen Farbtechniken des Films viele Parallelen zu anderen farbigen Bildmedien der Epoche auf (wie Gebrauchsgrafik oder Modeillustration). Zudem zeigt der kolorierte Film seine Nähe zur industrialisierten Ästhetik, vornehmlich zur visuellen Form kommerzieller Farbpaletten.

In dieser Studie wird die farbige Fläche des kolorierten Films im Kontext einer intermedialen Geschichte des Ästhetischen untersucht. Farbe als Attraktion, ostentative Materialität und Element medialer Selbstreflexion der Kunst tritt aus dieser Perspektive als eine Sinnfigur der chromatischen Moderne und der populären visuellen Kultur des frühen 20. Jahrhunderts hervor.

Jelena Rakin ist Oberassistentin am Seminar für Filmwissenschaft in Zürich, wo sie an einer Habilitationsschrift zur Ästhetik von Kosmosbildern arbeitet.

ISBN 978-3-7410-0344-8

