

Einführung

Mehr als jedes andere Farbfilmverfahren ist Technicolor zu einem Mythos geworden, der sich durch exzessive Farbexplosionen ins kulturelle Gedächtnis eingeschrieben hat. Darüber hinaus hat Technicolor bisher von allen Farbverfahren die intensivste Auseinandersetzung auch in der historiografischen, technischen und ästhetischen Aufarbeitung erfahren. Zu nennen sind verschiedene Publikationen von Scott Higgins (1999, 2000 und 2007), Christine N. Brinckmann (2001, 2006 und 2015), Sarah Street (2009 und 2010), Richard Neupert (1990) und Jean-Loup Bourget (1995). Eine Dissertation von Céline Rivo (2016) ist derzeit noch nicht öffentlich zugänglich.

Während die klassische Phase des Dreifarbenverfahrens Technicolor Nr. IV von Mitte der 1930er-Jahre bis zu Beginn der 1950er-Jahre in dieser Aufarbeitung dominieren, sind die Anfänge von 1915 bis in die 1930er-Jahre erst seit kurzem stärker in den Fokus gerückt, so in Layton/Pierce (2015 und 2016), Flückiger (2015) und parziell in Street/Yumibe (2019).

Verschiedene Faktoren sind für die Dominanz von Technicolor in der klassischen Ära verantwortlich:

- Ein durchgängig kontrollierter und standardisierter Workflow, von der Produktionsvorbereitung über die Produktion bis zur Postproduktion;
- der *Color Advisory Service (Color Control Department)* unter Leitung von Natalie M. Kalmus, der jeder Produktion eine Farbberaterin, einen Farbberater zur Seite stellte, um das Kostüm- und Setdesign für das Verfahren zu optimieren;
- ein Set von expliziten und weniger expliziten Regeln, das die Farbgestaltung in Übereinstimmung mit dem Continuity-System des klassischen Hollywood normierte;
- ein solides ökonomisches Fundament in Verbindung mit einer cleveren Kommunikationsstrategie, die das Ergebnis von 20 Jahren Versuch und Irrtum waren.

Technicolor

Barbara Flückiger

Allerdings haben unsere Forschungen an historischen Technicolor-Filmkopien und differenzierten Analysen eines großen Korpus von mehr als 120 Technicolor-Filmen¹ gezeigt, dass die normative Kontrolle und Standardisierung von Technicolor weitaus weniger homogen ausfällt, als bisher in der Literatur beschrieben. So moderieren weitere Faktoren die Ästhetik von Technicolor, am deutlichsten das Genre, aber auch individuelle Personalstile von Regisseuren oder Kamerapersonen.

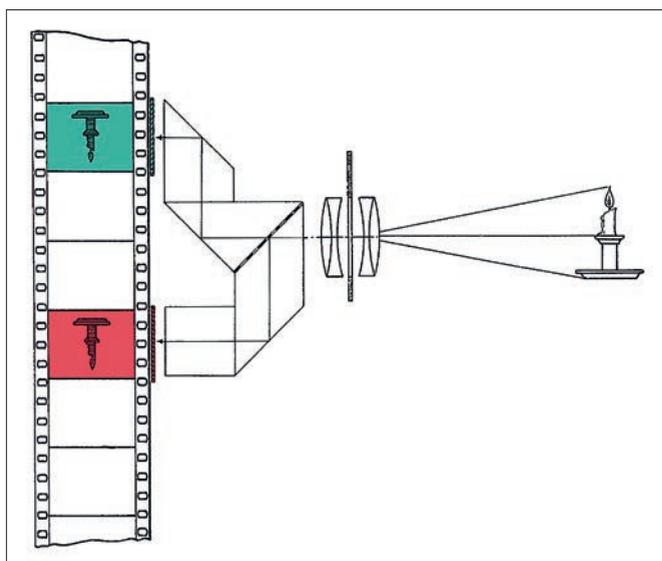
Firmengeschichte und technische Entwicklungen

Herbert T. Kalmus, Daniel Frost Comstock und W. Burton Westcott gründeten die Firma Technicolor um 1915 in Boston. Der Firmenname war eine Hommage an das Massachusetts Institute of Technology (MIT), an dem Kalmus und Comstock studiert hatten.

Aus heutiger Sicht erstaunt es, dass es Technicolor gelang, rund 20 Jahre lang massive Rückschläge einzustecken und dennoch langfristig im Feld der Farbfilmentwicklung zu reüssieren (Kalmus 1938). Zahlreiche Investoren verloren ungeheure Summen (Fortune 1934), bevor Mitte der 1930er-Jahre mit Technicolor Nr. IV der Durchbruch gelang.

Im Kontext der 1910er- und 1920er-Jahre wurde eine Vielzahl von Farbfilmverfahren entwickelt, von denen nur wenige überhaupt über ein Teststadium hinaus kamen. Obwohl die meisten dieser tech-

¹ Die Analysen eines Korpus von insgesamt mehr als 400 Filmen mit einem Computer-gestützten Ansatz waren ein wesentlicher Pfeiler des Forschungsprojekts ERC Advanced Grant *FilmColors. Bridging the Gap Between Technology and Aesthetics*, geleitet von Barbara Flückiger. Sie wurden von einem Team bestehend aus drei Doktorandinnen, einer Postdoktorandin, drei studentischen Hilfskräften und der Projektleiterin ausgeführt. Technicolor Nr. IV steht im Zentrum der Dissertation von Michelle Beutler, Technicolor Nr. II und III gehört zur Untersuchungsperiode von Olivia Kristina Stutz.



1 Strahlenteiler in Technicolor Nr. 1.
 (Quelle: Source: Layton, James; Pierce, David (2015): *The Dawn of Technicolor*. Rochester: George Eastman House)

nischen Ansätze auf Vorläufer aus der Fotografie zurückgriffen, erwies es sich als große Herausforderung die zugrundeliegenden Prinzipien auf Bewegtbilder zu übertragen, einerseits wegen der schieren Menge an Bildern bei einer Laufgeschwindigkeit von 16 bis 24 Bildern pro Sekunde, andererseits wegen der extremen Vergrößerung der Bildstruktur auf der Leinwand. Zusätzlich waren die Anforderungen an die Gleichmäßigkeit des Farbauftrags weitaus höher als in der Fotografie, denn in Bewegung werden Abweichungen von Bild zu Bild oder Verklumpungen deutlich sichtbar.

Zur Diskussion der technischen Verfahren sind grundlegende Systematisierungen von Farbfilmtechniken notwendig. Eine erste Unterscheidung betrifft die Beziehung zum Abbildungsgegenstand:

- *Applizierte Filmfarben* wie Virage, Tönung, Hand- und Schablonenkolorierung lassen sich als autonom bezeichnen, da sie in keinem systematischen Verhältnis zum Abbildungsgegenstand stehen, sondern individuell und arbiträr auf schwarz-weiße Filmkopien aufgetragen wurden.
- *Mimetische Filmfarben* stellen eine Übersetzung der physikalischen Lichtemanation des Abbildungsgegenstands

mittels optischer, mechanischer und/oder chemischer Verfahren her.

- Bei mimetischen Verfahren lassen sich *additive* von *subtraktiven* Verfahren unterscheiden: additive Verfahren beruhen auf der Mischung von Lichtern, sodass die Summe aller Lichter Weiss ergibt; subtraktive Verfahren filtern mit mehreren in den Film eingelagerten Farbschichten Licht aus, sodass sich in der Summe Schwarz ergibt.

Alle Technicolor-Verfahren waren mimetisch. *Technicolor Nr. I* gehörte zur Klasse der additiven mimetischen Zweifarben-Verfahren, indem zwei durch Filter aufgenommene Bilder gleichzeitig aufgenommen und auf die Leinwand projiziert wurden (Layton/Pierce 2015, 37; Abb. 1). Wie alle diese Verfahren – das Berühmteste war Kinemacolor – erzeugten diese Ansätze keine überzeugenden Resultate, waren aber vor allem auch deshalb zum Scheitern verurteilt, weil sie spezielle Kinoprojektoren erforderten. In der gesamten Geschichte früher Farbverfahren wird evident, dass Kinobesitzer die konservativste Gruppe in der Kette von Produktion bis Auswertung waren. Das Verfahren war schlicht nicht praxistauglich: «During one terrible night in Buffalo I decided that such special attachments on the projector required an operator who was a cross between a college professor and an acrobat, a phrase which I have since heard repeated many times» (Kalmus 1938, 566).

Ab *Technicolor Nr. II* setzte die Firma daher auf subtraktive Mehrschichtverfahren. In *Technicolor Nr. II* war dies ein Zweischichtenverfahren, bei dem zwei dünne, je rot und grün getonte Filme zusammengeklebt wurden, mit dem Effekt, dass sich die Filmkopien in der Projektion verwölbten und wegen der Dicke mehr verkratzen. In überlieferten Kopien ist die Grünschicht in der Regel ausgebleicht. Sie lassen sich anhand von zwei Kerben in der unteren Bildhälfte identifizieren und weisen eine leichte Reliefstruktur an der Oberfläche auf (Abb. 2).

Mit *Technicolor Nr. III* wandte sich Technicolor daher dem Dye-Transfer-Pro-

zess zu, der auch in Technicolor Nr. IV und V Verwendung fand. Dye-transfer – in der Fachliteratur oftmals auch *imbibition process* bezeichnet – ist ein Farbübertragungsprozess, den man sich ähnlich wie ein Druckverfahren vorstellen muss, mit dem Unterschied, dass die Farbstoffe langsam in die Filmemulsion diffundieren. Dazu werden bei Technicolor Nr. III zwei schwarz-weiße Farbauszüge für je Rotorange und Grün über einen Strahlenteiler mit Filtern belichtet, und zwar auf einem einzigen Kameranegativ alternierend und spiegelverkehrt (Abb. 3).²

Aus diesen Farbauszügen hat man Matrizen belichtet, in denen das Silberbild durch Gerbung gehärtet und der Rest der Emulsion mit warmen Wasser weggewaschen wurden, sodass Auswaschreliefs entstanden. Diese Matrizen wurden sodann mit Farbstoff eingefärbt und auf einem metallenen sogenannten *pin belt* während mehrerer Minuten auf das Filmpositiv übertragen (Layton/Pierce 2015, 142-145).

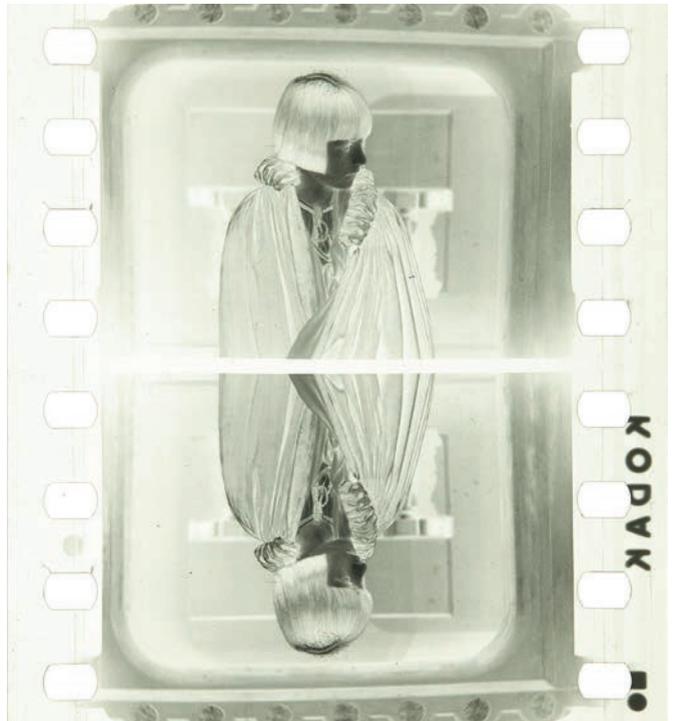
Mit Technicolor Nr. III hatte die Firma ihren ersten signifikanten Erfolg Ende der 1920er-Jahre, vor allem mit einer Reihe von Musicals wie *THE KING OF JAZZ*, *WHOOPEE!* mit Choreografien von Busby Berkeley oder *UNDER A TEXAS MOON* und *DR. X* von Michael Curtiz. Verschiedene Faktoren führten dazu, dass dieser Erfolg von kurzer Dauer war, nicht zuletzt war die Firma schlecht auf den mit einer intensiven Werbekampagne ausgelösten Ansturm vorbereitet, aber auch zeitigten die Zweifarbenverfahren nur ein eingeschränktes Farbspektrum (Abb. 4).

Daher war ein nachhaltiger Durchbruch von Technicolor erst mit dem Dreifarbenverfahren Nr. IV möglich, das die Firma 1932 einführte. Wiederum auf dem Dye-transfer-Prinzip basierend, erforderte das Verfahren die simultane Belichtung von drei schwarz-weißen Farbauszügen über einen Strahlenteiler in der Kamera (Ball 1935). Die für Rot, Grün und Blau belichteten Schwarz-weiß-Negative bildeten die Grundlage für Matrizen, welche die subtraktiven Primärfarben Cyan, Magenta und Gelb auf das Positiv über-



2 Technicolor Nr. II: Clip von *KING OF JAZZ* (US 1930, John Murray Anderson; Pál Fejös).

(Credit: Images courtesy of the Margaret Herrick Library. Fotografie Barbara Flückiger)



3 Kameranegativ für Technicolor Nr. II und III. *TEST WITH MARY PICKFORD*.

(Credit: George Eastman Museum, Moving Image Collection. Fotografie Barbara Flückiger)

tragen. Auf dem Positiv befanden sich bereits die Tonspur sowie der Bildrahmen als Silberbilder, daran lässt sich eine

² Da beide Farbauszüge auf ein einziges Kameranegativ belichtet wurden, ist der Begriff *Two-strip Technicolor*, der immer wieder auch in Fachliteratur zirkuliert, falsch.



4 Technicolor Nr. III: Dye-transfer-Kopie von RED HAIR (US 1928, Clarence G. Badger). (Credit: Library of Congress. Fotografie Barbara Flückiger)

Technicolor-Kopie relativ leicht identifizieren.

Technicolor Nr. IV fand seine erste Anwendung in den Animationsfilmen – den SILLY SYMPHONIES – von Walt Disney, der einen Exklusivvertrag mit der Firma schloss (Higgins 2007). Doch Herbert T. Kalmus hatte den Kinospießfilm im Visier. Einmal mehr musste er mit einer eigenen Produktion den Beweis antreten, dass Technicolor sich als Investition lohnte und so entstand das Kurzfilm-Musical LA CUCARACHA als erste Anwendung des Dreifarbensystems im Spielfilm (Abb. 5).

In der Entwicklung von Technicolor zeigt sich exemplarisch, dass technische Innovationen erstens selten disruptiv sind, zweitens sich nur durchsetzen können, wenn ökonomische Faktoren mit gesamtgesellschaftlichen, kulturellen und institutionellen Rahmenbedingungen zusammenspielen. Alle technischen Prinzipien, derer sich Technicolor bediente, fußten auf früheren Entwicklungen, so auch das Prinzip des Strahlenteilers – ein zentrales Element in allen Technicolor-Ver-

fahren – 1912 von Arturo Hernandez-Mejia für sein Farbverfahren Colorgraph eingeführt. Noch mehr als die technische Seite waren es kulturelle und institutionelle Faktoren, die der Einführung von mimetischen Farbverfahren im Weg standen. Im ausgereiften Stummfilmsystem der 1920er-Jahre mit applizierten Farben in Virage, Tonung und Schablonenkolorierung gab es eine dezidierte Opposition gegen die Einführung von mimetischen Farben. Sie galten den Opponenten als vulgär und es zirkulierte die Befürchtung, dass sie das visuelle System überforderten und von der Narration ablenkten (Elliott 1934).

Ästhetische Merkmale von Technicolor Nr. II und III

Von 1922 bis rund 1927 entstanden rund 25 Filme in Technicolor Nr. II, die meisten davon als hybride Produktionen, bei denen nur einzelne Sequenzen in Technicolor gedreht wurden, wie unter anderem in BEN-HUR, THE TEN COMMANDMENTS und THE PHANTOM OF THE OPERA. Als herausragende Produktionen, die gänzlich in Farbe produziert wurden, sind THE TOLL OF THE SEA und THE BLACK PIRATE zu nennen. THE TOLL OF THE SEA – angelehnt an Giacomo Puccinis Oper *Madama Butterfly* und von Technicolor mit einem Investorenkonsortium produziert – präsentierte in kondensierter Form die Vorzüge des damals neuen Farbfilmverfahrens in einem ornamentalen, exotisch anmutenden Stil mit malerischen, flächigen Bildkompositionen. Zeitgenössische Kritiken hoben die pittoreske Qualität und den gesteigerten Realitätseffekt hervor. Während der Kritiker der Zeitschrift *Moving Picture World* das faktisch eingeschränkte Farbspektrum mit den Orange-Rot- und Grün-Auszügen als unausgewogen, besonders in bräunlich wirkenden Grüntönen und einer Rotdominanz schilderte (Sewell 1922, 573), räumte *Popular Science Monthly* zwar ebenfalls Schwächen im Blau-Grün-Spektrum und im Gelb ein, feierte aber die Überlegenheit des neuen Farbverfahrens:

For the first time I have begun to expect something really big from color photography on the screen, something that will affect the fundamentals of motion picture art. It isn't only that we may expect enhanced charm of settings, and still greater beauty of feature in our heroines; or that we shall see them blush real blushes, as we now see them weep real fears; that expressions will be more lifelike, costumes more fascinating, natural scenery more magnificent. (Elway 1923, 59)

Anleihen bei der Malerei waren eine Konstante auch in Albert Parkers *THE BLACK PIRATE*, dessen Bildgestaltung sich an «Alten Meistern» orientierte, ein Label, das einen imaginären Pastiche von holländischen Malern des 16. und 17. Jahrhunderts bezeichnete. John Belton (2018) beschreibt ausführlich, wie dieser Film mit einer dezidiert unbunten, restriktiven Farbpalette in zu Mahagoni tendierenden Braun- sowie moosfarbenen Grüntönen einen «neurotischen Kampf» um eine normative Ästhetik führte (Belton 2018). Mit den psychologischen Grundlagen des Farbsehens und der Inanspruchnahme des visuellen Systems setzte sich der als Psychologe ausgebildete Leonard T. Troland (1927) auseinander, der für Technicolor den Dye-transfer-Prozess vorantrieb. Es galt, das bei den Farbfilmgegnern wiederkehrende diskursive Muster des *eye strain* – einer als unangenehm wahrgenommenen Belastung des Auges durch farbige Bewegtbilder – zu widerlegen.

Für das restriktive Farbschema von *THE BLACK PIRATE* wurden spezielle verschwärzte Farbstoffe entwickelt (Layton/Pierce 2015, 169) und der Technicolor-Kameramann J. Arthur Ball setzte mit einem erstaunlich virtuos Lichtkonzept in Chiaroscuro die reduzierten Farbtöne von Ausstattung und Kostümen um. An die Stelle der Farbe treten subtile Glanzeffekte und Texturen – zu sehen etwa in Billie Doves Samtkostüm mit Spitzenbesatz – sowie drappierte Stoffe, die den modellierenden Effekt der Lichtgebung verstärkten.

Bei Technicolor Nr. II – dies muss allerdings betont werden – ist die Quel-



lenlage für die Farbreferenz besonders problematisch, denn in den überlieferten Filmkopien ist der grüne Farbstoff ausgebleicht, und sie sind daher rotstichig. In den kursierenden DVDs und Blu-rays von *TOLL OF THE SEA* und *BLACK PIRATE* wird das Problem evident, wenn Rosa und Blau zu sehen sind, die sich mit den Grundfarben des Prozesses a priori nicht darstellen lassen.³

Um den 1927 eingeführten Dye-transfer-Prozess Technicolor Nr. III zu etablieren und seine Vorzüge zu vermarkten, produzierte die Firma mit Colorcraft Pictures wiederum – analog zu *THE TOLL OF THE SEA* – selbst ein Vorzeigeprojekt, eine Reihe von Kurzfilmen unter dem Titel *GREAT EVENTS* in Zusammenarbeit mit Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp. (Layton/Pierce 2015, 186). Die Sujets – historische Stoffe, Vorlagen aus der Malerei, exotische Schau-

5 Technicolor Nr. IV: Dye-transfer-Kopie von *LA CUCARACHA* (US 1934, Lloyd Corrigan). (Credit: Courtesy of The Museum of Modern Art Department of Film. Fotografie Barbara Flückiger)

³ Es ist eines der Kernziele der interaktiven Webplattform *Timeline of Historical Film Colors* <https://filmcolors.org>, die Farben der verschiedenen Verfahren anhand von standardisierten Fotografien historischer Filmkopien wiederzugeben, für Technicolor Nr. II siehe <https://filmcolors.org/timeline-entry/1213/>



6–7 Technicolor Nr. III: Ornamentale Bildgestaltung in *CLEOPATRA* (US 1928, Roy William Neill).
(Credit: George Eastman Museum, Moving Image Department. Fotografie Barbara Flückiger)

plätze – waren geeignet, das Verfahren im besten Licht zu präsentieren. Mit expliziten Anleihen bei der bildungsbürgerlichen Hochkultur versuchten sie, das in den 1920er-Jahren zu beobachtende Stigma zu entkräften, dass mimetische Farbverfahren zu bunt und daher vulgär seien. Gleichzeitig liefern die ausgewählten Stoffe – so *CLEOPATRA*, *THE VIRGIN QUEEN*, *BUFFALO BILL'S LAST FIGHT* oder *THE HEART OF GENERAL ROBERT E. LEE* die Folie für eine dekorative Bildgestaltung mit ornamentalen Elementen, Stickereien und Spitzenbesatz, schimmernden Stoffen, Brokat, Federn und weiteren schmückenden Details auf zu meist unifarbenen Kostümen in dezenten Farbschemata im Rot-Gold-Grün-Spektrum mit wenigen Tupfern in etwas gesättigten Farbtönen (Abb. 6–7).

Wie andernorts schon geschildert (Flückiger 2015), bringt das Dye-transfer-Verfahren opake, flächig wirkende Bilder hervor. Mit dem Konzept der *Faktura* beschrei-

ben wir die bildspezifische Textur, die aus dem Farbauftrag und Schichtaufbau der Farbverfahren resultiert (Flückiger 2019, Stutz 2018 und 2019).⁴ In den Druckverfahren ist die Faktura relativ grob strukturiert. Die Anforderung, die verschiedenen Farbschichten passgenau auf das Filmmaterial aufzutragen, ließ sich nur in Grenzen umsetzen, weshalb Ausstattung und Kostüme tendenziell auf kleinräumige Muster verzichten, auch wenn sich in der Analyse von Technicolor Nr. IV zeigen wird, dass diese Tendenz weniger monolithisch ausfällt, als man annehmen könnte.

Ab den späten 1920er-Jahren setzte mit Technicolor Nr. III ein erster Farbfilm-Boom ein. Es entstanden vornehmlich Musicals, welche die Attraktion des neu eingeführten Tonfilms mit Bewegung in Farbe anreicherten und so zwei Innovationen zu verknüpfen suchten. Exemplarisches Highlight dieser Phase ist *THE KING OF JAZZ* (Layton/Pierce 2016). Einer Nummerndramaturgie verpflichtet, reiht das Musical mit Kompositionen unter anderem von George Gershwin ein exzessives Highlight an das Nächste, mit experimentellen Elementen grafisch anmutender Bildkompositionen – unter anderem der später mit Busby Berkeley berühmte gewordene *Top Shot*, der sich auch in seiner ersten Choreografie in Farbe in *WHOOPEE!* findet – mit Doppelbelichtungen, prismatischen Effekten, animierten Teilen, Silhouetten in farbigem Licht und einem Überfluss an Tänzerinnen in Boa-Federn, Tüll, mit Paillettenbesatz oder in ethnisch angehauchten Kostümen vor opulentem Décor (Abb. 8).

Blau ließ sich jedoch in Technicolor Nr. III nicht darstellen, so sehen die Himmel türkis aus und auch die *Rhapsody in Blue* ist nicht wirklich blau:

Anderson recalled in his memoirs that he and set designer Herman Rosse, aiming to overcome Number 3's limitations, made tests of «various fabrics and pigments, and by using an all gray-and-silver background, finally arrived at a shade of green which gave the illusion of peacock blue» (in Anderson 1954, 124). The result was not enough, however, to keep critics from labeling the color in question as

4 Untersuchungen zur Materialästhetik stehen im Zentrum von Olivia Kristina Stutz' Dissertation zum Farbfilm von 1895 bis ca. 1930.

green rather than blue or from referring to KING OF JAZZ as a «rhapsody in turquoise» (Scheuer 1930, B11; Sime 1930).

(O'Brien 2013, 42)

Standardisierung in Technicolor Nr. IV

Aus der Erfahrung des Scheiterns von Technicolor Nr. III hatte die Firma ihre Lehren gezogen und setzte fortan mit der Einführung des Dreifarbenverfahrens Technicolor Nr. IV den Fokus noch stärker auf die normative Kontrolle des Produktionsworkflows, besonders aber auch der Farbgestaltung durch die Color Consultants. Allerdings ist zu betonen, dass dieser Ansatz der ästhetischen Kontrolle nicht komplett neu war, sondern sich graduell über einen längeren Zeitraum entwickelte und professionalisiert wurde.

Scott Higgins (2007) postulierte in seiner umfassenden Studie *Harnessing the Technicolor Rainbow* zu Technicolor Nr. IV in den 1930er-Jahren ein Periodenmodell der ästhetischen Entwicklung:

- Eine experimentelle Periode mit einer opernhafte Farbgestaltung zu Beginn der Einführung, die sich vor allem in LA CUCARACHA und BECKY SHARP manifestiert
- Der *restrained mode* mit reduzierten, eher unbunten Farbschemata, wie er prototypisch in A STAR IS BORN zu sehen ist.
- Eine Ausweitung der Gestaltungselemente unter dem Begriff *broadening the palette*, zu sehen in THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD.
- Schließlich ein voll integriertes Design ab 1939, mit Produktionen wie GONE WITH THE WIND.

Wie Michelle Beutler in ihrer Untersuchung⁵ zum Farbfilm der 1930er- bis 1950er-Jahre anhand der detaillierten Korpus-Analyse von rund 120 Technicolor-Filmen erforscht hat, ist diese schematische Periodisierung jedoch problematisch. Es zeigt sich vielmehr ein verzweigtes Netz von Einflussfaktoren, wie eigentlich immer, wenn technische Innovationen mit ästhetischen Strategien der Gestaltung interagieren. So



ist auch die normative Kontrolle im weiteren Umfeld der Hollywood-Produktion und insbesondere des Continuity-Systems zu verstehen, das eine leichte Lesbarkeit und narrative Funktionalisierung der Gestaltung einforderte. Außerdem sind es Geschmacksurteile und Einflüsse aus einem weiteren kulturellen Kontext, der Mode, des Designs, intermedialer Austauschprozesse und der Alltagskultur (Daugaard/Diecke 2020).

Natalie M. Kalmus beschrieb die normativen Prinzipien von Technicolor explizit in ihrem berühmten Artikel *Color Consciousness* von 1935. Sie lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

- Konventionalität: Konzepte aus Kunst und traditioneller Farbsymbolik
 - Warme Farben vs. kalte Farben
 - Rot für Leidenschaft, Wut, Krieg, Extraversion

8 Exzess in Technicolor Nr. III: KING OF JAZZ (US 1930, John Murray Anderson). (Credit: Library of Congress. Fotografie Olivia Kristina Stutz, ERC Advanced Grant *FilmColors*)

⁵ Die Dissertation entsteht derzeit im Rahmen des ERC Advanced Grant *FilmColors*, bisher wurden Teile davon an der International Conference Colour in Film London (2018 und 2020) präsentiert und ein Ausschnitt davon publiziert (Beutler 2019).



9 Technicolor Nr. IV: Oberflächen und Texturen in *THE PRIVATE LIVES OF ELIZABETH AND ESSEX* (US 1939, Michael Curtiz). (Credit: UCLA Film & Television Archive. Fotografie Barbara Flückiger)

- Blau für Ruhe, Entspannung, «Coolness», Introversion
- «Künstlerisches Maßhalten»: Restriktive Farbschemata als Ausdruck eines erlesenen Geschmacks
- Hierarchische Gewichtung: Star vor Nebenfiguren, Nebenfiguren vor Objekten
- Figur/Grund-Trennung: Neutrale oder kühle Farben für den Hintergrund oder allenfalls Hintergrund abschatten
- Subordination der Farbdramaturgie unter die narrative Funktionalität: Kennzeichnen von Höhepunkten

Alle diese Prinzipien lassen sich in Technicolor-Filmen durchaus beobachten, aber sie sind wandelbar und keinesfalls in Stein gemeißelt. Vielmehr handelt es sich um eine Tendenz.

Besonders problematisch – das kann man nicht genug betonen – sind Farbkonventionen, denen fixe Bedeutungen zugeordnet werden im Sinne von kulturell bestimmten Farbsymboliken, oft auch fälschlicherweise als Farbpsychologie bezeichnet. Nicht nur sind sie kulturell und

historisch verortet (Eco 1985, Gage 1993, Riley 1995), sondern sie sind auch äußerst unscharf und mehrdeutig. Allenfalls lassen sich universelle Assoziationen hinsichtlich von warmen vs. kalten Farbtönen ausmachen, die vermutlich eine physiologische Grundlage in der taktilen Wahrnehmung haben.

Viel zielführender als die hermeneutische Interpretation von Farben als Bedeutungsträgern ist ohnehin die Analyse der ästhetischen Ebene, die neben der Farbkomposition auch die Lichtsetzung, die Stofflichkeit von Ausstattung und Kostümen und die Bewegung umfassen muss. Besonders bedeutsam sind – neben den Farbwerten wie Farbton, Sättigung und Helligkeit – auch die Oberflächeneigenschaften der abgebildeten Figuren, Objekte und Umwelten, insbesondere die Reflexionseigenschaften, die Texturen und Muster, welche die Farberscheinung wesentlich mitprägen und je nach Lichtsetzung, Bewegung und räumlicher Anordnung unterschiedliche ästhetische Effekte hervorbringen.

Wie im Abschnitt zu den ästhetischen Merkmalen von Technicolor Nr. III erwähnt, brachte der Dye-transfer eine pastös wirkende Faktor hervor, die wegen mangelnder Auflösung und geringen Toleranzen für den passgenauen Auftrag der drei Farbschichten für die Wiedergabe von feinen Mustern wenig geeignet war. Aus diesem Grund bestätigt sich in der Analyse des Technicolor-Korpus eine Tendenz zu unifarbene Kostümen überaus eindeutig. Diese unifarbene Kostüme verbinden sich mit der meist deutlichen Figur/Grund-Trennung im Einklang mit Natalie M. Kalmus' Gestaltungsregeln zu eindeutig geordneten Bildern, welche wiederum in der Tradition des Continuity-Systems stehen.

Musterungen und komplexere Bildanordnungen sind jedoch keinesfalls ausgeschlossen, aber sie sind entweder generisch gerahmt oder narrativ begründet, zum Beispiel durch die Situierung in einem bestimmten Milieu, durch historische Referenzen oder als Pastiche künstlerischer Vorbilder. Auffällige und grobe Muster – oftmals in gesättigten Farben – finden sich in Musicals wie *ANNIE GET YOUR GUN*

(US 1950, George Sidney), *THE GANG'S ALL HERE* (US 1943, Busby Berkeley) oder *DOWN ARGENTINE WAY* (US 1940, Irving Cummings), in Historienfilmen wie *HENRY V* (GB 1944, Laurence Olivier), *THE PRIVATE LIVES OF ELIZABETH AND ESSEX* (US 1939, Michael Curtiz) oder *THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD* (US 1938, Michael Curtiz; William Keighley).

Hyperchrome Farbexplosionen und schrille Farbkombinationen sind meist einzelnen Höhepunkten vorbehalten, aber ebenfalls hauptsächlich in bestimmten Genres, so im Fantasy-Film *THE WIZARD OF OZ* (Abb. 10) oder wiederum in Musicals wie *GENTLEMEN PREFER BLONDES*.

Exotische Schauplätze spielten im Farbfilm schon immer eine herausragende Rolle, um einen ostentativen Modus der Farbgestaltung zu rechtfertigen, meist mit problematischer kolonialer Attitüde des *Othering*, der undifferenzierten, stereotypen Zuschreibung von Unterschieden zu westlichen Normen (Bhabha 1994, Galt 2011).⁶ In Technicolor Nr. IV sind diese Tendenzen besonders sichtbar, denn das Spiel mit üppigen Details, Stickereien, Gold- und Perlenbesatz in reich verzierten Interieurs war ein wiederkehrendes Attraktionsmoment des Farbverfahrens, unter anderem in Filmen wie dem japanisch angehauchten *THE MIKADO* (GB 1939, Victor Schertzinger), *BLACK NARCISSUS* (GB 1947, Michael Powell; Emeric Pressburger) oder *THE THIEF OF BAGDAD* (GB 1940, Ludwig Berger; Michael Powell; Tim Whelan).

In Technicolor-Western zeigt sich – wenig überraschend – eine gegenläufige Tendenz (siehe Heckman 2015). Die Farbspektren sind eingeschränkt auf unbunte Erdtöne, eher gedämpftes Grün der Vegetation und Blauschattierungen des Himmels. Anstelle des Farbenreichtums verlagert sich das ästhetische System in Texturen, welche die haptische Wahrnehmung adressieren und die Rauheit der unwirtlichen Umwelt in grob texturierten, auch harten Oberflächen wiedergeben. Die restriktiven, oftmals Ton in Ton gehaltenen Farbschemata sind nur punktuell durch farbige Details durchbrochen, so in Uniformen, Accessoires, Feuer oder Blut. Solche punktuellen Pop-out-Effekte kleiner gesät-



tigter Flächen sind insgesamt typisch für die Technicolor-Ästhetik, fallen aber im Western durch die Differenz zur unbunten Farbgestaltung stärker ins Gewicht.

Üblicherweise wird die Lichtsetzung in der Technicolor-Ästhetik⁷ als mehrheitlich weich, hell und uniform beschrieben, denn die Empfindlichkeit des Filmmaterials war wegen des Strahlenteilers gering und der Belichtungsumfang wegen der limitierten Kontrastwiedergabe im Dye-transfer-Verfahren eingeschränkt. Trotz dieser technischen Hürden zeigt die Analyse des Technicolor-Korpus jedoch schon von Anfang an sehr ausgereifte, komplexe Beleuch-

10 Die bunte Welt in *THE WIZARD OF OZ* (US 1939, Victor Fleming). (Credit: Images courtesy of the Academy Film Archive. Fotografie Barbara Flückiger)

⁶ Noemi Daugaard und Josephine Diecke setzen sich in ihren Untersuchungen im Rahmen des SNF-Projekts *Filmfarben. Technologien, Kulturen, Institutionen* speziell mit Fragen der kulturellen Repräsentation und Kontextualisierung von Farbfilmtchnologien auseinander, denn besonders auch die Darstellung von Hauttönen im Farbfilm war immer hegemonial an westlichen Normen ausgerichtet.

⁷ Patrick Keating (2010) widmet der Lichtsetzung in Technicolor ein eigenes Kapitel.



Lighting bis zum Exzess einsetzte und manieristische Bilder schuf.

Zusammenfassend sind statt einer starren Periodisierung verschiedene Faktoren wirksam, die als Stellgrößen die Technicolor-Ästhetik beeinflussen, und zwar nicht monokausal, sondern in einem ähnlich multifunktionalen Zusammenspiel, wie es Patrick Keating (2010) für die Lichtsetzung beschreibt. Weitaus der dominanteste Faktor sind Genre-Konventionen, die als intertextuelles Geflecht auch den Erwartungshorizont des Publikums mitformen. Dazu kommen die erwähnten Personalstile der Regie, Kamera, Ausstattung und Kostümbild, aber auch institutionelle Faktoren der professionellen Diskurse, welche implizite und seltener explizite Regeln der Filmgestaltung etablieren. Nicht nur sind die Filme als Endprodukte heterogen, indem sie sich voneinander unterscheiden, sondern sie sind auch intratextuell vielfältig ausgestaltet, teilweise basierend auf narrativen Zielen, aber auch der sensorischen Dimension des Filmerlebens und der affektiven Ansprache. Dennoch ist trotz aller Variabilität ein typischer Technicolor-Look auszumachen, mit flächigen, grafisch anmutenden Bildern, mit eigenwilligen, oftmals leicht gebrochenen Farbtonen und einem dunkel leuchtenden Farbauftrag.

Exemplarische Analysen

LEAVE HER TO HEAVEN

Mit der Protagonistin Ellen, kongenial verkörpert von Gene Tierney, agiert in John M. Stahls *LEAVE HER TO HEAVEN* (US 1945) eine der schillerndsten *Femme fatales* aller Zeiten. Ellen ist hochintelligent, wunderschön, charmant, undurchschaubar, intrigant und zunehmend abgründig destruktiv. *LEAVE HER TO HEAVEN* ist eine Mischung aus Thriller und Melodrama, das erzählerisch grundlegend auf Suspense aufbaut, mit geschickter *Mise-en-Scène* dem Publikum einen Wissensvorsprung verschafft und Vorahnungen befördert. Als Melodrama greift der Film Traditionen auf, die üblicherweise Douglas Sirk zugeschrieben werden, aber sich tatsächlich

11 Stereotype Exotisierung in *THE MIKADO* (GB 1939, Victor Schertzinger). (Credit: BFI National Archive. Fotografie Michelle Beutler, ERC Advanced Grant *FilmColors*)

tungskonzepte. Das farbige Licht in *LA CUCARACHA* – als *Mood Lighting* bezeichnet, weil es die Stimmung der Figuren aufgreift – hat man der Tradition des Theaters zugeschrieben, wegen des Beitrags von Robert Edmond Jones, der das Szenenbild gestaltete. Aber farbige Beleuchtung – auch *Mood Lighting* im engeren Sinn – sind schon in Technicolor Nr. III zu beobachten, und zwar besonders in den Arbeiten des Technicolor-Kameramanns Ray Rennahan. Sie wurde später zum Markenzeichen des britischen Kameramanns Jack Cardiff (Abb. 12). Chiaroscuro-Beleuchtung mit modellierendem Schattenwurf ist keinesfalls erst in *GONE WITH THE WIND* (siehe Higgins 2007) zu sehen, sondern schon in *THE GARDEN OF ALLAH* und fast ebenso ausgeprägt in *THE PRIVATE LIVES OF ELIZABETH AND ESSEX* (US 1939, Michael Curtiz). Schattenmuster – erzeugt mit sogenannten *Cookies* – überlagern die Bildkompositionen mit einer weiteren Schicht, erhöhen damit die Komplexität und reduzieren entsprechend die Lesbarkeit. Neben Jack Cardiff ist es Leon Shamroy, der *Cookie*

schon viel früher beobachten lassen, nämlich die ironisierende Distanz im Verbund mit einer detailreichen affektiven Ansprache durch Oberflächeneigenschaften in Ausstattung und Kostümen, die Thomas Elsaesser (1972) für das Familienmelodrama der 1950er-Jahre beschrieb.

Gleichzeitig ist *LEAVE HER TO HEAVEN* ein Film noir in Farbe. Lichtsetzung und Bildgestaltung sind oftmals sehr expressiv, mit kühnen, dunklen Mischlichtsituationen in punktuell unübersichtlichen Décors. Leon Shamroy, der die Kameraführung verantwortete, ist wie erwähnt bekannt für seinen ausgeklügelten, oftmals ins Manieristische tendierenden Stil mit einem hohen Maß an Cookie-Beleuchtung. Die Schattenmuster erhöhen die Bildkomplexität, changieren zwischen romantischem Modus und Allusionen an den expressionistischen Film mit scharfen Schattenwürfen.

Mit Bezug auf die normative Technicolor-Ästhetik ist zunächst die Abstimmung des Farbschemas auf die Protagonistin zu beobachten. Gene Tierneys petrolfarbene Augen, die zwischen Blau und Grün zu wechseln scheinen, legen den Grundton des Farbbkonzepts fest mit einer wiederkehrenden Dominanz von Petrolgrün, das als Leitmotiv in der Eröffnungsszene in einem Bahnwagen gesetzt wird (Abb. 13). Als markanter Kontrast ist das leuchtende Rubinrot des Lippenstifts wirksam, der oftmals als einziger gesättigter Farbtupfer die mehrheitlich restriktive Farbgestaltung durchbricht.

Auch die mehrheitlich unifarbene Kostüme sind typisch für den Technicolor-Look mit scharfer Figur-Grund-Trennung. In luxuriös wirkende Materialien gehüllt – Cashmere, Seide, Pelz, Spitzen – tritt Ellen in verschiedenartige Interaktionen mit der Umwelt. Dazu gehört auch die zuweilen antithetische Verwendung von Farbkonventionen, wenn sie unter anderem in einem weißen Cashmere-Mantel den behinderten Bruder ihres Mannes grausam ertrinken lässt. Im Unterschied dazu trägt sie im rustikalen Umfeld einer ländlichen Blockhütte auch mal ein karogemustertes Hemd, das den heimeligen Charakter der grob texturierten Holzwände unterstützt.



Das Spiel mit Farbe und Oberflächeneigenschaften erreicht einen Höhepunkt, wenn Ellen in pastellfarbenen abgetöntem Türkis, das sich immer noch als Echo des Petrolgrüns verstehen lässt, vor gleichfarbiger, fein gemusterter Tapete fast mimikrihaft zur Tat schreitet und mit einem inszenierten Treppensturz eine Fehlgeburt herbeiführt. Der Morgenmantel in halbtransparenter Spitze, das Nachthemd in Seidenchiffon eher matt, die Pantöffchen in schimmernder Seide variieren das Ton-in-Ton-Farbschema konsequent auf der materiellen Ebene der profilmischen Gestaltung von Mustern, Texturen, Reflexionseigenschaften.

Es versteht sich von selbst, dass Ellen nicht nur das Geschehen dominiert, sondern auch in Übereinstimmung mit den Technicolor-Regeln die Farbhierarchie. So ist Ellens Mann fast durchgängig in unscheinbares Braun mit wenig Grau gehüllt, ihre Schwester in unbunte Beige- und Erdtöne mit allenfalls etwas Pastellfarben oder Schwarz. Das Motiv der alles zerstörenden Eifersucht entwickelt sich in einem

12 Mood Lighting und Cookie Lighting in *BLACK NARCISSUS* (GB 1947, Michael Powell; Emeric Pressburger). (Credit: Academy Film Archive. Fotografie Barbara Flückiger)



13 Normative Technicolor-Ästhetik: Petrolgrüne Ausstattung abgestimmt auf Gene Tierneys Augenfarbe in *LEAVE HER TO HEAVEN* (US 1945, John M. Stahl).
(Credit: UCLA Film & Television Archive. Fotografie Barbara Flückiger)

starken Komplementärkontrast, indem Ellen ein unifarbenes rotes Gilet vor grünem Gartenhintergrund trägt.

Im komplexen und nuancierten Zusammenspiel zwischen Farbgebung, Lichtsetzung und Materialisierung reizt *LEAVE HER TO HEAVEN* die Limitierungen der normativen Technicolor-Ästhetik aus, um die ambivalente Femme fatale und ihren zerstörerischen Trieb wirkmächtig in Szene zu setzen.

GENTLEMEN PREFER BLONDES

Howard Hawks' Musical *GENTLEMEN PREFER BLONDES* (US 1953) ist einer der letzten Filme, die in Technicolor Nr. IV entstanden sind. Danach drehte man Technicolor-Filme auf Farbnegativ in normalen Kameras, um die Kopien anschließend im Dye-transfer-Verfahren herzustellen.

Marilyn Monroe als Lorelei und Jane Russell als Dorothy verkörpern ein ungleiches Paar von ironisch überzeichneten Frauenfiguren. Jane Russell übernimmt den Part der Hawksian Woman, einer

gegen weibliche Klischees gebürsteten, toughen, schlagfertigen und geistreichen Frau, wie sie oft bei Howard Hawks zu beobachten waren (Wise 1971).

Nicht überraschend ist das Farbschema weitgehend durch die Dramaturgie bestimmt, entwickelt sich narrativ funktionalisiert in Übereinstimmung mit den Technicolor-Normen, denn als Technicolor Color Consultant wirkte Leonard Doss, der Ende der 1940er- bis in die 1960er-Jahre hauptsächlich für MGM tätig war und seine Lehrjahre bei Natalie M. Kalmus absolviert hatte (Neupert 1990, 23).

Entsprechend sind Hintergründe meist leicht abgeschattet und in unbunten Grau-, Braun- und Beigetönen gehalten, von denen sich die Figuren in der High-Key-Beleuchtung scharf abgrenzen. Ebenfalls meist unifarben gekleidet, unterscheiden sich die beiden Protagonistinnen überwiegend markant, sodass sich das Rollenspiel dieser Figuren über Farbdichotomien, -konsonanzen und -kontraste entwickelt. Dabei richtet sich die Aufmerksamkeit abwechselnd auf eine der beiden Starpersonen: die resolute Jane Russell unter anderem in leicht gebrochenem Flaschengrün, Bordeauxrot und häufiger Schwarz, die als naive Sexbombe gezeichnete Marilyn Monroe in eher vulgär wirkendem Lila, Orange oder Smaragdgrün dominieren in hierarchischer Gewichtung die Szenen. Im Mittelteil, in dem sich parallel zur komödiantischen Jagd nach dem Love Interest mit großem Geldbeutel ein kriminalistischer Nebenstrang entwickelt, sind punktuell in Jane Russells Kostümen grobe Muster zu sehen, ein großflächiges Karomuster in Schwarzweiß oder ein gepunkteter Besatz in Blau und Weiß, welche die Aufregung visuell verstärken. Sind viele dieser Kostüme in matten Materialien realisiert – in Wolle oder Baumwolle, funkeln bei den abendlichen Dinners und Rendez-vous Pailletten, welche mit ihren Glanzlichtern eine Brücke zu den Bühnenszenen schlagen.

Aus dieser mehrheitlich narrativ bestimmten Farbgestaltung ragen zwei Musical-Nummern als hyperchrome Farbexplosionen heraus, zu Beginn die Gesangsnummer «Two Little Girls from Little Rock» und im letzten Drittel die choreografierte

Tanzszene «Diamonds Are a Girl's Best Friend». In der ersten dieser Szenen tragen die beiden Frauen hautenge, hoch geschlitzte, lange, satt rote Paillettenkleider mit Silberschmuck und Kopfputz mit Federbesatz vor abwechselnd schwarz oder violett hinterleuchteten Spitzenvorhängen ebenfalls mit Paillettenstickerei in gleißendem Scheinwerferlicht. Die starke Sättigung der Farben steigert den dissonanten Farbkontrast zwischen Vorder- und Hintergrund entschieden, der im Einklang mit Farbkonventionen das halbseidenene Nachtclub-Setting charakterisiert.

Ein starker, dissonanter Farbkontrast von Rot gesättigtem Hintergrund und pinkfarbenen Kostümen – ein sogenannter Split-Primary-Kontrast – bildet die Folie für die spektakuläre Choreografie in «Diamonds Are a Girl's Best Friend». Grau melierte Herren in schwarzen Anzügen liegen Marilyn Monroe in ihrem schimmernden, pinken Seidenkleid und glitzerndem Diamantenschmuck zu Füßen. Tänzerinnen in ausladenden, ebenfalls pinken Tüll-Tutus und Blumenschmuck im Haar formen ornamentale Muster um den Star, die an Busby Berkeleys Choreografien erinnern. Der weibliche Körper als ornamentales Element – durchaus im Sinne des von Evelyn Echle (2018) beschriebenen Metaornaments – ist noch deutlich prouciert als Camp ausgestellt in schwarzen Kronleuchtern, den Frauen – offensichtlich gefesselt – in knappen schwarzen Dessous schmücken und die den erotischen Subtext an die Oberfläche tragen.

Das exzessive Moment tritt in diesen beiden Szenen dermaßen in den Vordergrund, und zwar vor allem über die Farb-



sättigung und die Kontraste, dass es die gesamte Wirkung des Films dominiert, den man – wie viele anderen Technicolor-Filme – als weitaus bunter in Erinnerung behält, als er eigentlich ist.

Danksagung

This project has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme, grant agreement No 670446 *FilmColors*.

14 Starker Farbkontrast Pink-Rot in der Musicalnummer «Diamonds Are a Girl's Best Friend» aus GENTLEMEN PREFER BLONDES (USA 1953, Howard Hawks).

(Credit: Library of Congress. Fotografie Barbara Flückiger)

Bibliografie

- Anonymous: What? Color in the Movies Again. In: *Fortune*, 10, Oct. 1934, 92–97, 161–162, 164, 166, 168, 171.
- Ball, J. Arthur: The Technicolor Process of Three-Color Cinematography. In: *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, 25, 2, 1935, 127–138.
- Basten, Fred E.: *Glorious Technicolor: The Movies' Magic Rainbow*. South Brunswick [etc.]: Barnes [etc.], 1980.
- Belton, John: «Taking the Color out of Color»: Two-Colour Technicolor, The Black Pirate, and Blackened Dyes. In: Fossati, Giovanna / Jackson; Victoria / Lameris, Bregt / Rongen-Kaynakci, Elif / Street, Sarah (eds.): *The Colour Fantastic: Chromatic Worlds of Silent Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018, 97–108.
- Betz, Connie [et al.]: *Glorious Technicolor*. Berlin: Bertz + Fischer, © 2015.
- Beutler, Michelle: Die Standardisierung von Filmfarben in den 1940er-Jahren. Technicolor IV und Agfacolor. In: Flückiger, Barbara / Hielscher, Eva / Wietlisbach, Nadine (Hg.): *Color Mania. Materialität Farbe in Fotografie und Film*. Zürich; Winterthur: Lars Müller; Fotomuseum Winterthur, 2020, 197–209.
- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London; New York: Routledge, 1994.
- Bourget, Jean-Loup: Esthétiques du Technicolor. In: Aumont, Jacques (ed.): *La Couleur en cinéma*. Milano: Mazzotta, 1995, 110–119.
- Brinckmann, Christine N. (2001): Filmmische Farbe als Abbild und Artefakt. In: dies. (Hg.): *Farbe, Licht, Empathie: Schriften zum Film 2*. Marburg: Schüren, 2001, 21–45.
- Brinckmann, Christine N.: Dramaturgische Farbakkorde. In: dies.: *Farbe, Licht, Empathie*. Marburg: Schüren, 2006, 47–73.
- Brinckmann, Christine N.: *Farbe, Licht, Empathie*. Marburg: Schüren, 2014.
- Brown, Simon [et al.]: *Color and the Moving Image: History, Theory, Aesthetics, Archive*. New York [etc.]: Routledge, 2013.
- Costa de Beauregard, Raphaëlle: *Cinéma et couleur*. Paris: Michel Houdiard Editeur, 2009.
- Daugaard, Noemi / Diecke, Josephine: Farbfilmverfahren und Historiografie(n); ein interdisziplinärer Ansatz. In: *ffk Journal*, 5, 2020.
- Eco, Umberto: How Culture Conditions the Colours We See. In: Blonsky, Marshall (ed.): *On Signs: A Semiotics Reader*. Oxford: Basil Blackwell, 1985, 157–175.
- Elliott, Eric: Wither Colour? In: *Cinema Quarterly*, 2, 3, Spring 1934, 161–165.
- Elsaesser, Thomas: Tales of Sound and Fury. Anmerkungen zum Familienmelodram. In: Cargnelli, Christian / Palm, Michael (Hg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf: Texte zum Melodramatischen im Film*. Wien: PVS Verleger, 1972, 93–128.
- Elway, Thomas: The First Successful Color Movie. In: *Popular Science Monthly*, Feb. 1923, 59–61, 114.
- Flückiger, Barbara: Zwischen Chromophobie und Farbrausch: Entwicklungslinien des frühen Technicolor. In: Betz, Connie / Rother, Rainer / Schaefer, Annika (Hg.): *Glorious Technicolor*. Berlin: Bertz und Fischer, 20–47.
- Flückiger, Barbara / Hielscher, Eva / Wietlisbach, Nadine: *Color Mania: Materialität Farbe in Fotografie und Film*. Zürich: Lars Müller [etc.], 2020.
- Flückiger, Barbara: Filmfarben. Materialität, Technik, Ästhetik. In: Flückiger, Barbara / Hielscher, Eva / Wietlisbach, Nadine (Hg.): *Color Mania. Materialität Farbe in Fotografie und Film*. Zürich; Winterthur: Lars Müller; Fotomuseum Winterthur, 2020, 17–49.
- Gage, John: *Kulturgeschichte der Farbe: Von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig: Seemann, 1993.
- Galt, Rosalind: *Pretty. Film and the Decorative Image*. New York: Columbia University Press, 2011.
- Heckman, Heather: «War Bonnets and Eagle Feathers in the Dust»: Der Technicolor-Western. In: Betz, Connie / Schaefer, Annika / Rainer Rother (Hg.): *Glorious Technicolor*. Berlin: Bertz + Fischer, 2015, 103–113.
- Haines, Richard W.: *Technicolor Movies: The History of Dye Transfer Printing*. Jefferson, North Carolina [etc.]: McFarland, © 1993.
- Higgins, Scott: *Technology and Aesthetics: Technicolor Cinematography and Design in the Late 1930s*. In: *Film History*, 11, 1, 1999, 55–76.
- Higgins, Scott: Demonstrating Three-Colour Technicolor: Early Three-Colour Aesthetics and Design. In: *Film History*, 12, 4, 2000, 358–383.
- Higgins, Scott: Demonstrating Three-Strip Technicolor: Becky Sharp. In: Dalle Vacche, Angela / Price, Brian (eds.): *Color: The Film Reader*. New York [etc.]: Routledge, 2006, 154–160.
- Higgins, Scott: *Harnessing the Technicolor Rainbow: Color Design in the 1930s*. Austin: University of Texas Press, 2007.
- Huntley, John: *British Technicolor Films*. London: Skelton Robinson, 1949.
- Kalmus, Herbert T.: Technicolor Adventures in Cinemaland. In: *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, 31, 6, 1938, 564–585.
- Kalmus, Herbert T. [et al.]: *Mr. Technicolor*. Absecon, NJ: Magicimage Filmbooks, © 1993.
- Kalmus, Natalie M.: Color Consciousness. In: *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, 25, 2, 1935, 139–147.
- Keating, Patrick: *Hollywood Lighting From the Silent Era to Film Noir*. Columbia University Press: New York, 2010.
- Layton, James / Pierce, David: *The Dawn of Technicolor: 1915–1935*. Rochester, New York: George Eastman House, © 2015.
- Layton, James / Pierce, David: *King of Jazz: Paul Whiteman's Technicolor Revue*. Severn, MD: Media History Press, © 2016.
- Martin, Jessie: *Le cinéma en couleurs*. Paris: Armand Colin, 2013.
- Misek, Richard: *Chromatic Cinema: A History of Screen Color*. Chichester, UK [etc.]: Wiley-Blackwell, 2010.
- Neupert, Richard: Technicolor and Hollywood: Exercising Color Restraint. In: *Post Script* 10, 1, 1990, 21–29.
- O'Brien, Charles: Color as Image Schema: Technicolor Number 3 in King of Jazz. In: Brown, Simon / Street, Sarah / Liz Watkins (eds.): *Color and the Moving Image: History, Theory, Aesthetics, Archive*. New York, London: Routledge, 2013, 37–46.
- Pierotti, Federico: *La seduzione dello spettro: Storia e cultura del colore nel cinema*. Recco, Genova: Le Mani, © 2012.
- Riley, Charles A.: *Color Codes: Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music, and Psychology*. Hanover, NH: University Press of New England, 1995.
- Ruivo, Céline: *Le Technicolor trichrome: Histoire d'un procédé et enjeu de sa restauration*. Diss. Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2016.
- Sewell, C.S.: «The Toll of the Sea». Beautiful Effects Achieved by New Process of Color Photography. In: *Moving Picture World*, 59, 6, 1922, 573–574.
- Stock, Francine: *In Glorious Technicolor: A Century of Film and How It Has Shaped Us*. London: Pimlico, 2012.

- Street, Sarah: «Colour Consciousness»: Natalie Kalmus and Technicolor in Britain. In: *Screen*, 50, 2, 2009, 191–215.
- Street, Sarah: *Colour Films in Britain: The Negotiation of Innovation 1900–55*. Basingstoke, Hampshire [etc.]: Palgrave Macmillan, 2012.
- Street, Sarah: A Suitable Job for a Woman: Color and the Work of Natalie Kalmus. In: Gledhill, Christine / Knight, Julia (eds.): *Doing Women's Film History: Reframing Cinemas, Past and Future*. Urbana [etc.]: University of Illinois Press, © 2015, 206–217.
- Street, Sarah: The Colour Dossier Introduction: The Mutability of Colour Space. In: *Screen*, 51, 4, 2010, 379–382.
- Street, Sarah: «Colour Consciousness»: Natalie Kalmus and Technicolor in Britain. In: *Screen*, 50, 2, 2009, 191–215.
- Street, Sarah / Yumibe, Joshua: *Chromatic Modernity: Color, Cinema, and Media of the 1920s*. New York: Columbia University Press, © 2019.
- Stutz, Olivia Kristina: *The Transparency of Early Film Colors: Techniques, Aesthetics, Materials*. London, 2018.
- Stutz, Olivia Kristina: Der (Farb-)Stoff, aus dem die Träume sind: Wechselspiele des Materials zwischen Fotografie-, Film- und Modeindustrie. In: Flückiger, Barbara / Hielscher, Eva / Wietlisbach, Nadine (Hg.): *Color Mania: Materialität Farbe in Fotografie und Film*. Zürich; Winterthur: Lars Müller; Fotomuseum Winterthur, 2020, 121–131.
- Troland, Leonard T.: Some Psychological Aspects of Natural Color Motion Pictures. In: *Transactions of the Society of Motion Picture Engineers*, 11, Sep. 1927, 680–698.
- Wise, Naomi: The Hawksian Woman. In: Hillier, Jim / Wollen, Peter (eds.): *Howard Hawks, American Artist*. London: BFI, 1971, 111–119.
- THE TEN COMMANDMENTS** (US 1923) R: Cecil B. DeMille, B: Jeanie MacPherson, K: Bert Glennon, Peverell Marley, Archibald Stout, J. F. Westerberg, D: Theodore Roberts, Charles De Roche, Estelle Taylor, Julia Faye, Richard Dix, Rod La Rocque
- BEN-HUR** (US 1925) R: Fred Niblo, B: June Mathis, Carey Wilson nach dem Roman von Lew Wallace, K: Clyde DeVinna, Rene Guissart, Percy Hilburn, Karl Struss, D: Ramón Navarro, May McAvoy, Betty Bronson, Francis X. Bushman
- THE PHANTOM OF THE OPERA** (US 1925) R: Rupert Julian, B: Walter Anthony, Elliot J. Clawson, Bernard McConville, Fred M. McCormack, Tom Reed, Raymond L. Schrock, Jasper Spearing, Richard Wallace nach dem Roman von Gaston Leroux, K: Milton Bridenbecker, Virgil Miller, Charles Van Enger, D: Lon Chaney, Norman Kerry, Mary Philbin
- THE BLACK PIRATE** (US 1926) R: Albert Parker, B: Jack Cunningham, K: Henry Sharp, Arthur Ball, George Cave, D: Douglas Fairbanks, Billie Dove, Tempe Pigott, Donald Crisp
- BUFFALO BILL'S LAST FIGHT** (US 1927) R: John W. Noble, B: Russell Hickson, K: George Cave, D: Duke R. Lee, J. Barney Sherry, Richard Walling, Marjorie Daw
- THE KING OF THE KINGS** (US 1927) R: Cecil B. DeMille, B: Jeannie Macpherson, K: J. Peverell Marley, F.J. Westerberg, D: H. B. Warner, Dorothy Cumming, Ernest Torrence, James Neill
- THE GARDEN OF EDEN** (US 1928) R: Lewis Milestone, B: Hanns Kräly nach dem Roman von Rudolf Bernauer, Rudolf Österreicher, Avery Hopwood, K: Jack Arnold, D: Corinne Griffith
- CLEOPATRA** (US 1928) R: R. William Neill, B: Leon Abrams nach einer Geschichte von Natalie Kalmus, K: George Cave, D: Dorothy Revier, Robert Ellis, Serge Temoff
- RED HAIR** (US 1928) R: Clarence G. Badger, B: Agnes Brand Leahy, Lloyd Corrigan, Percy Heath, Federica Sagor nach einer Erzählung von Elinor Glyn, K: Alfred Gilks, D: Clara Bow, Lane Chandler, Jacqueline Gadsen
- THE VIKING** (US 1928) R: Roy William Neill, B: Randolph Bartlett, Jack Cunningham nach dem Roman von Ottilie A. Liljen-
- crantz, K: George Cave, D: Pauline Starke, Donald Crisp, LeRoy Mason
- BROADWAY** (US 1929) R: Paul Fejos, B: Charles Furthman, Edward T. Lowe Jr., Tom Reed nach dem Stück von Jed Harris, Philip Dunning, George Abbott, K: Hal Mohr, D: Glenn Tryon, Evelyn Brent, Merina Kennedy, Thomas E. Jackson
- THE HOLLYWOOD REVUE OF 1929** (US 1929) R: Charles Reisner, B: Al Boasberg, Robert E. Hopkins, Joseph W. Farnham, K: John Arnold, Max Fabian, Irving G. Ries, John M. Nicholas, D: Conrad Nagel, Jack Berry, Joan Crawford, Marion Davies, John Gilbert
- GOLD DIGGERS OF BROADWAY** (US 1929) R: Roy Del Ruth, B: Robert Lord, De Leon Anthony nach dem Stück von Avery Hopwood, K: Barney McGill, Ray Rennahan, D: Winnie Lightner, Nick Lucas, Nancy Welford, Conway Tearle, Ann Pennington
- THE DANCE OF LIFE** (US 1929) R: John Cromwell, A. Edward Sutherland, B: Benjamin Glazer, Julian Johnson nach dem Stück von George Manker Watters & Arthur Hopkins, K: J. Roy Hunt, D: Hal Skelly, Nancy Carroll, Dorothy Revier, Al St. John
- THE MYSTERIOUS ISLAND** (US 1929) R: Lucien Hubbard, B: Lucien Hubbard nach dem Roman von Jules Verne, K: Percy Hilburn, D: Lionel Barrymore, Jacqueline Gadsden, Lloyd Hughes
- GLORIFYING THE AMERICAN GIRL** (US 1929) R: John W. Harkrider, Millard Webb, B: Millard Webb nach einer Erzählung von J.P. McEvoy, K: George J. Folsey, D: Mary Eaton, Dan Healy
- REDSKIN** (US 1929) R: Victor Schertzinger, B: Julian Johnson nach einer Erzählung von Elizabeth Pickett Chevalier, K: Edward Cronjager, Ray Rennahan, Edward Estabrook, D: Richard Dix, Julie Carter, Jane Novak
- THE KING OF JAZZ** (US 1930) R: John Murray Anderson, B: Charles MacArthur, Harry Ruskin, K: Jerome Ash, Hal Moor, Ray Rennahan, D: Paul Whiteman, John Boles, Laura La Plante
- THE ROGUE SONG** (US 1930) R: Lionel Barrymore, Hal Roach, B: John Colton, Frances Marion nach einer Oper von Franz Lehár, K: Percy Hilburn, Charles Edgar

Filmografie

THE GULF BETWEEN (US 1917) R: Wray Physioc, B: Anthony Paul Kelly, J. Parker Read Jr., K: Carl Gregory, D: Grace Darmond, Niles Welch, Herbert Fortier

THE TOLL OF THE SEA (US 1922) R: Chester M. Franklin, B: Frances Marion, K: J. A. Ball, D: Anna May Wong, Kenneth Harlan, Beatrice Bentley, Etta Lee

Schoenbaum, D: Lawrence Tibbett, Catherine Dale Owen, Nancy O'Neill

WOOPEE! (US 1930) R: Thornton Freeland, B: William M. Conselman, Robert Hobart Davis, E.J. Rath, nach dem Stück von Owen Davis und dem Musical von William Anthony McGuire, K: Lee Garmes, Ray Rennahan, Gregg Toland, D: Eddie Cantor, Ethel Shutta, Paul Gregory

FOLLOW THRU (US 1930) R: Lloyd Corrigan, Lawrence Schwab, B: Laurence Schwab, Lloyd Corrigan nach dem Musical von Lee Brown, B.G. DeSylva, Ray Henderson, Laurence Schwab, K: Henry W. Gerrard, Charles P. Boyle, D: Charles Rogers, Nancy Carroll, Zelma O'Neal

UNDER A TEXAS MOON (US 1930) R: Michael Curtiz, B: Gordon Rigby nach dem Buch von Stewart Edward White, K: William Rees, D: Frank Fay, Raquel Torres, Myrna Loy

BRIGHT LIGHTS (US 1930) R: Michael Curtiz, B: Henry McCarty, Humphrey Pearson, K: Lee Garmes, Charles Schoenbaum, D: Dorothy Mackail, Frank Fay, Noah Berry, Frank McHugh

FLOWERS AND TREES (US 1932) R: Burt Gillett, Animationsfilm (Disney)

DOCTOR X (US 1932) R: Michael Curtiz, B: Robert Tasker, Earl Baldwin nach dem Stück von Howard W. Comstock & Allen C. Miller, K: Ray Rennahan, D: Lionel Atwill, Fay Wray

MYSTERY OF THE WAX MUSEUM (US 1933) R: Michael Curtiz, B: Don Mullaly, Carl Erickson nach dem Roman von Charles S. Belden, K: Ray Rennahan, D: Lionel Atwill, Fay Wray

FUNNY LITTLE BUNNIES (US 1934) R: Wilfred Jackson, Animationsfilm (Disney)

LA CUCARACHA (US 1934) R: Lloyd Corrigan, B: Lloyd Corrigan, Carly Wharton, John Twist, Jack Wagner, K: Ray Rennahan, D: Steffi Duna, Don Alvarado, Paul Porcasi

BECKY SHARP (US 1935) R: Rouben Mamoulian, B: Francis Edward Faragoh nach einer Geschichte von William Makepeace Thackeray, Langdon Mitchell, K: Ray Rennahan, D: Miriam Hopkins, Frances Dee, Cedric Hardwicke

DANCING PIRATE (US 1936) R: Lloyd Corrigan, B: Ray Harris, Francis Edward Farago

goh, Jack Wagner, Boris Ingster nach einer Geschichte von Emma-Lindsay Squier, K: William V. Skall, D: Charles Collins, Frank Morgan, Steffi Duna, Luis Alberni

THE GARDEN OF ALLAH (US 1936) R: Richard Boleslawski, B: William P. Lipscomb, Lynn Riggs, Willis Goldbeck nach dem Roman von Robert S. Hichens, D: Marlene Dietrich, Charles Boyer, Basil Rathbone, C. Aubrey Smith

RAMONA (US 1936) R: Henry King, B: Stuart Anthony. Paul Harvey Fox, Sonya Levien, Lillian Wurtzel, Lamar Trotti nach dem Roman von Helen Hunt Jackson, K: William V. Skall, D: Loretta Young, Don Ameche, Kent Taylor

THE TRAIL OF THE LONESOME PINE (US 1936) R: Henry Hathaway, B: Grover Jones, Horace McCoy, Harvey F. Threw nach dem Roman von John Fox Jr., K: Robert C. Bruce, W. Howard Greene, D: Fred MacMurray, Sylvia Sidney, Henry Fonda

EBB TIDE (US 1937) R: James P. Hogan, B: Bertram Millhauser nach dem Roman von Robert Louis Stevenson & Lloyd Osbourne, K: Ray Rennehan, Leo Tover, D: Oscar Homolka, Frances Farmer, Ray Milland, Lloyd Nolan, Barry Fitzgerald

GOD'S COUNTRY AND THE WOMEN (US 1937) R: William Keigley, B: Norman Reilly Raine nach einer Geschichte von Peter Milne & Charles Belden, K: Tony Gaudio, D: George Brent, Beverly Roberts, Barton MacLane, Robert Barrat

NOTHING SACRED (US 1937) R: William A. Wellman, B: Ben Hecht nach einer Kurzgeschichte von James H. Street, K: Oscar Levant, D: Carole Lombard, Fredric March, Charles Winninger

A STAR IS BORN (US 1937) R: William A. Wellman, B: William A. Wellman, Robert Carson, Dorothy Parker, Alan Campbell, K: W. Howard Greene, D: Janet Gaynor, Fredric March

VOGUES OF 1938 (US 1937) R: Irving Cummings, B: Bella Spewack, Sam Spewack, K: Ray Rennahan, D: Warner Baxter, Joan Bennett, Helen Vinson

SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS (US 1937) R: David Hand, B: Ted Sears, Richard Creedon, Otto Englander, Dick Richard, Earl Hurd, Merrill De Maris, Dorothy Ann Blank, Webb Smith nach dem

Märchen der Gebrüder Grimm, K: Mickey Batchelder, Ken Moore, Max Morgan, Animationsfilm

THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD (US 1938) R: Michael Curtiz, William Keigley, B: Norman Reilly Raine, Seton I. Miller, Rowland Leigh, K: Tom Gaudio, Sol Polito, W. Howard Greene, D: Errol Flynn, Olivia de Havilland, Basil Rathbone, Claude Rains, Una O'Connor

THE ADVENTURES OF TOM SAWYER (US 1938) R: Norman Taurog, B: John V.A. Weaver nach dem Roman von Mark Twain, K: James Wong Howe, D: Tommy Kelly, Jackie Moran

THE DIVORCE OF LADY X (GB 1938) R: Tim Whelan, B: Lajos Biró, Ian Dalrymple nach dem Stück von Gilbert Wakefield, K: Harry Strandling, D: Laurence Olivier, Merle Oberon

DODGE CITY (US 1939) R: Michael Curtiz, B: Robert Buckner, K: Sol Polito, D: Errol Flynn, Olivia de Havilland, Ann Sheridan

DRUMS ALONG THE MOHAWK (US 1939) R: John Ford, B: Sonya Levien, Lamar Trotti nach dem Roman von Walter D. Edmonds, K: Bert Glennon, Ray Rennahan, D: Claudette Colbert, Henry Fonda, Edna May Oliver, John Carradine

THE FOUR FEATHERS (GB 1939) R: Zoltan Korda, B: R.C. Sherriff, Lajos Biro, Arthur Wimperis nach dem Roman von A.E.W. Mason, K: Georges Perinal, D: John Clements, June Duprez, Ralph Richardson

GONE WITH THE WIND (US 1939) R: Victor Fleming, B: Sidney Howard nach dem Roman von Margaret Mitchell, K: Ernest Haller, D: Clark Gable, Vivien Leigh, Leslie Howard

GULLIVER'S TRAVELS (US 1939) R: Dave Fleischer, B: Dan Gordon, Cal Howard, Tedd Pierce, Edmond Seward, Isadore Sparber nach dem Roman von Jonathan Swift, K: Charles Schettler, Animationsfilm

JESSE JAMES (US 1939) R: Henry King, B: Nunnally Johnson, K: George Barnes, W. Howard Greene, D: Tyrone Power, Henry Fonda, Nancy Kelly, Randolph Scott

THE LITTLE PRINCESS (US 1939) R: Walter Lang, B: Ethel Hill, Walter Ferris nach dem Roman von Francis Hodgson Burnett, K: Arthur C. Miller, William Skall, D: Shir-

ley Temple, Richard Greene, Anita Louise, Ian Hunter, Arthur Treacher

OVER THE MOON (GB 1939) R: Thornton Freeland, B: Anthony Pelissier, Alec Coppel, Arthur Wimperos nach einer Geschichte von Lajos Bir6, Robert E. Sherwood, K: Harry Strandling Sr., D: Merle Oberon, Rex Harrison, Ursula Jeans

THE PRIVATE LIVES OF ELIZABETH AND ESSEX (US 1939) R: Michael Curtiz, B: Norman Reilly Raine, Aeneas MacKenzie nach dem St6ck von Maxwell Anderson, K: Sol Polito, D: Bette Davis, Errol Flynn, Olivia de Havilland

THE WIZARD OF OZ (US 1939) R: Victor Fleming, B: Noel Langley, Florence Ryerson, Edgar Allan Woolf nach dem Roman von L. Frank Baum, K: Harold Rosson, D: Judy Garland, Frank Morgan, Ray Bolger, Bert Lahr, Jack Haley, Margaret Hamilton

THE WOMEN (US 1939) R: George Cukor, B: Anita Loos, Jane Murfin nach dem St6ck von Clare Boothe Luce, K: Joseph Ruttenberg, Oliver T. Marsh, D: Norma Shearer, Joan Crawford, Rosalind Russell, Paulette Goddard

DR. CYCLOPS (US 1940) R: Ernest B. Schoedsack, B: Tom Kilpatrick nach dem Roman von Henry Kuttner, K: Henry Sharp, D: Albert Dekker, Thomas Coley, Janice Logan, Charles Halton

DOWN ARGENTINE WAY (US 1940) R: Irving Cummings, B: Rian James, Ralph Spence, Karl Tunberg, Darrell Ware, K: Leon Shamroy, Ray Rennahan, D: Betty Grable, Don Ameche

FANTASIA (US 1940) R: Samuel Armstrong, James Algar, Bill Roberts, Paul Satterfield, Ben Sharpsteen, David D. Hand, Hamilton Luske, Jim Handley, Ford Beebe, T. Hee, Norman Ferguson, William Jackson, B: Joe Grant, Dick Huemer, K: James Wong Howe, Animationsfilm

NORTHWEST PASSAGE (US 1940) R: King Vidor, B: Laurence Stallings, Talbot Jennings nach dem Roman von Kenneth Roberts, K: William V. Skall, Sidney Wagner, D: Spencer Tracy, Robert Young, Walter Brennan, Ruth Hussey

THE RETURN OF FRANK JAMES (US 1940) R: Fritz Lang, B: Sam Hellman, K: George Barnes, D: Henry Fonda, Gene Tierney, Jackie Cooper, Henry Hull

THE THIEF OF BAGDAD (GB 1940) R: Ludwig Berger, Michael Powell, Tim Whelan, B: Lojos Biro, Miles Malleon, K: George Perinal, D: Conrad Veidt, Sabu, John Justin, June Duprez

BILLY THE KID (US 1941) R: David Miller, B: Gene Fowler, Howard Emmett Rogers, Bradbury Foote nach dem Roman von Walter Noble Burns, K: William V. Skall, Leonard Smith, D: Robert Taylor, Brian Donlevy, Gene Lockhart, Lon Chaney Jr.

BLOOD AND SAND (US 1941) R: Rouben Mamoulian, B: Jo Swerling nach dem Roman von Vicente Blasco Ib3a1ez, K: Ernest Palmer, Ray Rennahan, D: Tyrone Power, Linda Darnell, Rita Hayworth, Alla Nazimova, Anthony Quinn

MOON OVER MIAMI (US 1941) R: Walter Lang, B: George Seaton, Lynn Starling, Vincent Lawrence, Brown Holmes nach dem St6ck von Stephen Powys, K: Allen M. Davey, J. Peverell Marley, Leon Shamroy, D: Don Ameche, Betty Grable, Robert Cummings

THE SHEPHERD OF THE HILLS (US 1941) R: Henry Hathaway, B: Stuart Anthony, Grover Jones nach dem Roman von Harold Bell Wright, K: W. Howard Greene, Charles Lang, D: John Wayne, Betty Field, Harry Carey, Beulah Bondi

WESTERN UNION (US 1941) R: Fritz Lang B: Robert Carson nach dem Roman von Zane Grey, K: Edward Cronjager, Allen M. Davey, D: Robert Young, Randolph Scott, Dean Jagger

THE BLACK SWAN (US 1942) R: Henry King, B: Ben Hecht, Seton I. Miller nach der Vorlage von Rafael Sabatini, K: Leon Shamroy, D: Tyrone Power, Maureen O'Hara, Laird Cregar

JUNGLE BOOK (GB/US 1942) R: Zoltan Korda, B: Laurence Stallings von den Vorlagen von Rudyard Kipling, K: Lee Garmes, N. Howard Greene, D: Sabu, Patricia O'Rourke

THE MOON AND SIXPENCE (US 1942) R: Albert Lewin, B: Albert Lewin nach dem Roman von W. Somerset Maugham, K: John F. Seitz, D: George Sanders, Herbert Marshall, Doris Dudley

THE DESERT SONG (US 1943) R: Robert Florey, B: Robert Bruckner, Oscar Hammerstein II, Otto A. Harbach, Frank Man-

del, Laurence Schwab, K: Bert Glennon, D: Dennis Morgan, Irene Manning, Bruce Cabot, Lynne Overman, Gene Lockart

FOR WHOM THE BELL TOLLS (US 1943) R: Sam Wood, B: Dudley Nichols nach dem Roman von Ernest Hemingway, K: Ray Rennahan, D: Gary Cooper, Ingrid Bergman, Akim Tamiroff

HEAVEN CAN WAIT (US 1943) R: Ernst Lubitsch, B: Samson Raphaelson nach dem St6ck von Leslie Bush-Fekete, K: Edward Cronjager, D: Gene Tierney, Don Ameche, Charles Coburn

LISSIE COME HOME (US 1943) R: Fred M. Wilcox, B: Hugo Butler nach dem Roman von Eric Knight, K: Leonard Smith, D: Pal, Roddy McDowall, Donald Crisp, May Whitty

THE LIFE AND DEATH OF COLONEL BLIMP (GB 1943) R: Michael Powell, Emeric Pressburger, B: Michael Powell, Emeric Pressburger, K: Georges Perinal, D: Roger Livesey, Deborah Kerr

PHANTOM OF THE OPERA (US 1943) R: Arthur Lubin, B: Samuel Hoffenstein, Eric Taylor, John Jacoby nach dem Roman von Gaston Leroux, K: W. Howard Greene, Hal Mohr, D: Claude Rains, Nelson Eddy, Susanna Foster, Edward Barrier

THIS IS THE ARMY (US 1943) R: Micchael Curtiz, B: Irving Berlin, Casey Robinson, Claude Binyon, K: Bert Glennon, Sol Polito, D: George Murphy, Joan Leslie, Ronald Reagan

WHITE SAVAGE (US 1943) R: Arthur Lubin, B: Richard Brooks nach einer Geschichte von Peter Milne, K: William E. Snyder, Lester White, D: Maria Montez, Jon Hall, Sabu

ALI BABA AND THE FORTY THIEVES (US 1944) R: Arthur Lubin, B: Edmund Hartmann, K: W. Howard Greene, George Robinson, D: Jon Hall, Maria Montez, Leif Erickson, Kurt Katch

AN AMERICAN ROMANCE (US 1944) R: King Vidor, B: Herbert Dalmas, William Ludwig nach einer Geschichte von King Vidor, K: Harold Rosson, D: Brian Donlevy, Ann Richards

BATHING BEAUTY (US 1944) R: George Sidney, B: Kenneth Earl, M.M. Musselman, Curtis Kenyon, Joseph Schrank, Dorothy

Kingsley, Allen Boretz, Frank Waldman, K: Harry Strandling Sr., D: Red Skelton, Esther Williams, Basil Rathbone, Bill Goodwin

BUFFALO BILL (US 1944) R: William A. Wellman, B: Aeneas MacKenzie, Clements Ripley, Cecile Kramer nach einer Geschichte von Frank Winch, K: Leon Shamroy, D: Joel McCrea, Maureen O'Hara, Linda Darnell, Thomas Mitchell

COVER GIRL (US 1944) R: Charles Vidor, B: Erwin S. Gelsey, Marion Parsonnet, Paul Gangelin, Virginia Van Upp, K: Allen M. Davey, Rudolph Maté, D: Rita Hayworth, Gene Kelly

GREENWICH VILLAGE (US 1944) R: Walter Lang, B: Earl Baldwin, Walter Bullock nach einer Geschichte von Frederick Hazlitt Brennan, K: Leon Shamroy, D: Carmen Miranda, Don Ameche

KISMET (US 1944) R: William Dieterle, B: Edward Knoblock, John Meehan, K: Charles Rosher, D: Ronald Colman, Marlene Dietrich, James Craig, Edward Arnold

LADY IN THE DARK (US 1944) R: Mitchell Leisen, B: Frances Goodrich, Albert Hackett, Moss Hart, K: Ray Rennahan, D: Ginger Rogers, Ray Millard, Warner Baxter

MEET ME IN ST. LOUIS (US 1944) R: Vincente Minnelli, B: Irving Brecher, Fred F. Finklehoffe nach dem Roman von Sally Benson, K: George J. Folsey, D: Judy Garland, Margaret O'Brien, Mary Astor, Lucille Bremer, Tom Drake

NATIONAL VELVET (US 1944) R: Clarence Brown, B: Helen Deutsch nach dem Roman von Enid Bagnold, K: Leonard Smith, D: Mickey Rooney, Donald Crisp, Elizabeth Taylor

PIN UP GIRL (US 1944) R: H. Bruce Humberstone, B: Robert Ellis, Helen Logan, Earl Baldwin nach der Erzählung von Libbie Block, K: Ernest Palmer, D: Betty Grable, John Harvey

THIS HAPPY BREED (GB 1944) R: David Lean, B: David Lean, Anthony Havelock-Allan, Ronald Neame nach dem Roman von Noël Coward, K: Ronald Neame, D: Robert Newton, Celia Johnson, Stanley Holloway, John Mills

ANCHORS AWEIGH (US 1945) R: George Sidney, B: Natalie Marcin, Isobel Lennart, K: Charles P. Boyle, D: Frank Sinatra, Kathryn Grayson, Gene Kelly

BLITHE SPIRIT (GB 1945) R: David Lean, B: David Lean, Ronald Neame, Anthony Havelock-Allan nach dem Stück von Noël Coward, K: Ronald Neame, D: Rex Harrison, Constance Cummings, Kay Hammond, Margaret Rutherford

INCENDIARY BLONDE (US 1945) R: George Marshall, B: Claude Binyon, Frank Butler, K: Ray Rennahan, D: Betty Hutton, Arturo de Cordova, Charlie Ruggles, Barry Fitzgerald

LEAVE HER TO HEAVEN (US 1945) R: John M. Stahl, B: Jo Swerling nach dem Roman von Ben Ames Williams, K: Leon Shamroy, D: Gene Tierney, Cornel Wilde, Jeanne Crain

THE PICTURE OF DORIAN GRAY (US 1945) R: Albert Lewin, B: Albert Lewin nach dem Roman von Oscar Wilde, K: Harry Stradling, D: George Sanders, Hurd Hatfield, Donna Reed

A SONG TO REMEMBER (US 1945) R: Charles Vidor, B: Sidney Buchman nach einer Geschichte von Ernst Marischka, K: Tony Gaudio, Allen M. Davey, D: Paul Muni, Merle Oberon

THE SPANISH MAIN (US 1945) R: Frank Borzage, B: Aeneas MacKenzie, George Worthing Yates, Herman J. Mankiewicz, K: George Barnes, D: Maureen O'Hara, Paul Henreid, Walter Slezak

STATE FAIR (US 1945) R: Walter Lang, B: Oscar Hammerstein II, Sonya Levien, Paul Green, K: Leon Shamroy, D: Jeanne Crain, Dana Andrews, Dick Haymes, Vivian Blaine

A THOUSAND AND ONE NIGHTS (US 1945) R: Alfred E. Green, B: Wilfred H. Petitt, Richard English, Jack Henley, K: Ray Rennahan, D: Evelyn Keyes, Phil Silvers, Adele Jergens

WONDER MAN (US 1945) R: H. Bruce Humberstone, B: Jack Jevne, Eddie Moran nach einer Geschichte von Arthur Sheekman, K: Victor Milner, William E. Snyder, D: Danny Kaye, Virginia Mayo, Donald Woods

YOLANDA AND THE THIEF (US 1945) R: Vincente Minnelli, B: Irving Brecher nach einer Geschichte von Ludwig Bemelmans, Jacques Théry, K: Charles Rosher, D: Fred Astaire, Lucille Bremer, Frank Morgan, Mary Nash