

JELENA RAKIN

FILM FARBE FLÄCHE

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

SCHÜREN

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 Féeries – 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 |

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 existieren

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, 10 f.).
- 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 Analysekatogorien 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 intermediären, 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 mimetischen Qualität der Farben (Naturtreue) und zum zweiten die Bedeutung der *automatischen Natur* des Farbentstehens 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, 102 f.). 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.