
Farbspannung im kolorierten Stummfilm

Christine N. Brinckmann

[A] thorough treatment of colour in cinema in any era would need to analyse the delicate pas de deux orchestrated between realistic motives and metaphorical or spectacular effects.

(Tom Gunning 2003, 11)

Als ich ein kleines Mädchen war, liebte ich Ausmalbücher, vor allem solche mit vielen Figuren, und ich stellte mir vor, dass sie sehnlichst darauf warteten, mit Farbe belebt zu werden. Sie schrien förmlich danach, so dass große Eile geboten war, sie anzumalen und aus ihrer Not zu erlösen. Dabei war Vollständigkeit die Devise, doch lebende Wesen – Menschen und Tiere – hatten selbstverständlich Vorrang, kamen zuerst; dann die Objekte, schließlich die Hintergründe, Erde und Himmel. Diese Vorstellung wird oft wieder lebendig, wenn ich teilkolorierte Filme sehe. Unwillkürlich bemitleide ich die Figuren, die der Farbe nicht teilhaftig geworden sind, und frage mich, was sie für den Akt der Kolorierung so unattraktiv macht, dass man sie vernachlässigt und in Schwarzweiß belassen hat.

Diese kindlichen Gedanken befallen mich nicht bei monochromen Viragen und Tonungen, da sie nicht selektiv verfahren, sondern die gesamte Bildfläche betreffen. Zwar können auch hier, je nach fotografischen Grauwerten, bestimmte Gegenstände oder Bildzonen hervortreten – als reines Weiß bei der Tonung, als klare Farbe bei der Virage und als Schwarz oder Fast-Schwarz in beiden Verfahren –, doch scheint bei der monochromen Einfärbung im Großen und Ganzen ein demokratisches Prinzip zu herrschen. Bei der polychromen Pinsel- oder

Schablonen-Kolorierung hingegen ist in oft willkürlicher Weise eine Privilegierung am Werk, die bestimmten Objekten bestimmte Farben zuweist, so dass sie den Blick auf sich ziehen. Dies gibt ihnen etwas Arbiträres, eine sozusagen unbekümmerte Sensualität.

Ohnehin zeichnen sich die genannten Möglichkeiten der frühen Farbgebung – die auch in Kombination miteinander vorkommen¹ – durch eine gewisse Artifizialität aus, denn es handelt sich nicht um fotografisch aufgenommene Farben;² vielmehr wurden sie nachträglich den Filmen hinzugefügt, die auch unkoloriert bereits vollendet waren (und durchaus auch schwarzweiß gezeigt wurden). Doch die Kolorierungen bilden einen viel markanteren Eingriff in das Bild als die pauschalen Verfahren von Tonung und Virage. Einerseits scheinen sie mehr Möglichkeiten zu bergen, eine natürliche Farbgebung zu imitieren, da sie die Objekte durch Lokalfarben kennzeichnen. Andererseits ist die Zahl der Farbtöne aus praktischen Gründen sehr limitiert – vor allem die Handkolorierung, die in der Frühzeit (1895–1905) beliebt war, ist diffizil und aufwändig in der Ausführung. Aber auch die Schablonentechnik, die sie mehr oder weniger ablöste und bis etwa 1915 praktiziert wurde, erfordert einen je eigenen Arbeitsgang pro Farbe. Daher beschränkte man sich meist auf drei oder vier Töne, die an verschiedenen Stellen des Bildes identisch auftreten – wie die wenigen Farben einer Landkarte, die dazu dienen, Territorien zu markieren. Außerdem fällt der Unterschied zwischen dem fotografischen Verfahren und dem malerischen des Farbauftrags deutlich ins Gewicht, so dass den Bildern ein hybrider Charakter zu eigen ist; unweigerlich spürt man die Diskrepanz zweier verschiedener Genesen. Dabei kann die Kolorierung eine eigene Kreativität, eigene Ästhetik entwickeln und die fotografische überlagern. Im Glücksfall führt dies zu großer Schönheit, kann aber auch dilettantisch und krude erscheinen. Jedenfalls aber haben die kolorierten Filme ein ganz eigenes Flair, sie wirken aus heutiger Sicht rar und seltsam.

★★★

So berührt es uns zum Beispiel merkwürdig, dass man bei der Hand- und Schablonenkolorierung im Allgemeinen nur einige Elemente des

- 1 Häufig baut die Kolorierung auf einer vorgängigen Tonung auf, die dem Schwarzweiß-Bild bereits einen Teil seiner grafischen, abstrahierenden Wirkung nimmt und die Kontraste mildert. Zu den verschiedenen Verfahren und ihrer Kombination vgl. Koshofer (1988) und Cherchi Usai (1991).
- 2 Auf die diversen Verfahren, direkt in Farbe zu fotografieren, mit denen man schon früh experimentierte, gehe ich in diesem Beitrag nicht ein. Sie sind bei Koshofer (1988) und Cherchi Usai (2000) beschrieben.

Bildes farblich heraus hob, andere unbearbeitet ließ. Viele Beispiele erscheinen uns nachgerade als unfertig oder als nur halb gelungene oder halbherzige Versuche, das Fehlen der Farbe im Film zu kompensieren. Dies mag aus zeitgenössischer Sicht anders gewesen sein. Zum einen war man aus kolorierten Stichen, Fotos und Postkarten, aus Laterna-Magica- und anderen Projektionsverfahren damit vertraut, dass die Farbe – selektiv und nachträglich – fertigen Schwarzweiß-Bildern beigefügt wurde.³ Zum andern schien es von Anbeginn ein Manko der Fotografie, die Farbe der Dinge zu unterschlagen, so dass die Kolorierung als Triumph über die Technik zu begrüßen war. Dabei mag man auch den manuellen, menschlichen Touch geschätzt haben, der sich als buntes Extra zur ‚mechanischen‘ Fotografie gesellte.

In dem kurzen Aktualitätenfilm *CORTÈGE FLEURI* (anonym, F 1900, bräunlich getont und handkoloriert)⁴ geht es um einen Blumenkorsor, den man dem Publikum als spektakuläre Attraktion darbietet (Abb. 1). Wie üblich, kamen bei der Handkolorierung nur wenige Farben zum Einsatz, die – jeweils unvermischt im exakt gleichen Ton – auf verschiedene Objekte aufgetragen sind: ein strahlendes Goldgelb, ein etwa

- 3 Dies jedenfalls in der Spätphase der Laterna Magica, die kolorierte Fotografien anstelle von Glasmalerei verwendete.
Zur ästhetischen Orientierung an anderen Medien wie kolorierten Stichen, fotografischen Postkarten, Laterna-Magica-Bildern und anderem vgl. Herbert (2003). Hier hatten sich bereits bestimmte Muster bewährt. Die Palette war meist beschränkt, und die Farben wurden nicht gemischt, sondern in vorgefertigter Tönung eingesetzt. Zur Proliferation der Farbe in der Populärkultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts vgl. Gunning 2003, 6–9. – In ihrer Mischtechnik zu vergleichen wären auch Zeichnungen und Skizzen, für die eine lange Tradition der Teilkolorierung existiert, die zu ästhetischen Spannungen im Bild führt.
- 4 Bei der Beurteilung kolorierter Filme auf der Grundlage von Videos und DVDs ist Vorsicht geboten – die Umsetzung auf einen andersartigen Träger bringt oft Verfälschungen mit sich und zudem schwanken die Farben von Monitor zu Monitor. Das lässt sich im vorliegenden Fall nicht ändern, die besprochenen Beispiele liegen mir nur als Videoaufzeichnung vor: Sie entstammen der Edition *LES PREMIERS FILMS COLORIÉS* (1897–1928), Lobster Films, Arte, F 1995. Doch auch überlieferte Kopien können aufgrund von Zersetzungserscheinungen über den ursprünglichen Eindruck täuschen. Außerdem waren nicht alle Kopien desselben Films identisch, manchmal existieren sogar sehr unterschiedliche Farbversionen, insbesondere bei Handkolorierung: Im Grunde ist jede Kopie ein Unikat. Schablonenkolorierung ist naturgemäß festgelegter, freilich können die zunächst gewählten Nuancen bei einer Neuauflage durchaus revidiert, beispielsweise ein Kirschrot durch ein Tomatenrot ersetzt werden. Für den vorliegenden Text gehe ich davon aus, dass es die Filme zumindest in der vorliegenden farblichen *Struktur* gegeben hat, die Zusammenstellung und Verteilung der Farben also stimmt, selbst wenn die einzelnen Töne sich ein wenig verschoben haben mögen. Auch deckt sich der Gesamteindruck der Beispiele durchaus mit jenem gut erhaltener Zelluloidkopien.



1 CORTÈGE FLEURI
(anonym, F 1900)

ebenso gesättigtes, leuchtendes Türkis und ein paar wässrige, transparente Nuancen (schwaches Grün, Blassblau, Bräunlich-Orange). Goldgelb und Türkis, die beiden Haupttöne und eigentlichen Protagonisten der kleinen Szene, bilden einen frischen Farbkontrast, der das Bild belebt. Sie gelten vor allem dem Blumenwagen im Zentrum des Bildes, doch auch ein paar Kleidungsstücke aus der Menschenmenge – ein Hut in Türkis, ein anderer in Goldgelb rechts vorn – sind, wie um des kompositorischen Gleichgewichts willen, ebenfalls mit Farbe akzentuiert. Die bunten Flecken verspannen das sich bewegende Bild auf unvorhersehbar wechselnde Weise in immer wieder anderer Kombination. Sie betonen seine Oberfläche, auch wenn durch die fahrenden Wagen ein deutlicher Zug in die Tiefe zu verzeichnen ist.⁵

Die Verteilung der Farben legt zugleich Zeugnis davon ab, dass offenbar das Prinzip keine Gültigkeit hatte, dass gleich gefärbte Objekte auch einen inneren Zusammenhang aufweisen sollten. Für den heutigen Blick, der solche Zusammenhänge erwartet und sucht, wirkt dies leicht befremdlich, scheint aber damals nicht gestört zu haben – jedenfalls ist es ein Charakteristikum vieler früher Filme und vermutlich ein Erbe aus Traditionen wie der *Laterna Magica*. Ebenso scheint man wie selbstverständlich akzeptiert zu haben, dass Gesichter oder Hände der Menschen gar nicht erst mitkoloriert wurden. Dies hat zum einen seinen Grund in technischen Problemen – auf dem Filmkader von der Größe einer Briefmarke war es schwierig, winzige Objekte mit dem Pinsel zu erfassen; Hände in Bewegung oder gar ausgestreckte Finger

5 Vgl. Jelena Rakin (2011; Beitrag in diesem Heft), der es ebenfalls um die Spannung zwischen Fläche und Tiefe geht.

blieben daher unbearbeitet. Gesichter boten zudem das Problem, dass die feinen Töne des Inkarnats in ihrem Verlauf kaum lebensecht zu gestalten waren.⁶ Dies auch deshalb, weil schwach beleuchtete Zonen den natürlichen Eindruck ins Graue verdunkeln, vor allem Pastellfarben können sich nicht dagegen durchsetzen. Anders als Ausmalbücher sind fotografische Filme ja je nach Beleuchtung schattiert, und diese Schatten legen sich als stumpfe, unschöne Schleier über die Gesichter oder machen gar die Mimik unkenntlich. Bei Stoffen und anderen Objekten ist der Effekt hingegen weniger prekär.

Mit der ursprünglichen, profilmischen Erscheinungsweise der Szene hat die Kolorierung von *CORTÈGE FLEURI* also wenig zu tun, und sie erhebt auch keinen Anspruch auf ‚Natürlichkeit‘ oder indexikalischen Bezug. Das zeigt sich bereits in der Wahl des Türkis (einem beliebten Farbton im frühen Film, vor allem bei Méliès). Man nimmt keine Rücksicht darauf, dass es in der Natur kaum Blüten in diesem eher anorganischen Ton gibt – die mutmaßlichen Rosen, Tulpen oder Dahlien auf dem Blumenwagen können so jedenfalls nicht ausgesehen haben. Dies ist eine Tendenz, die in kolorierten Filmen fast durchgängig zu verzeichnen ist, auch wenn der Grad der Abweichung von der profilmischen Realität von Fall zu Fall variiert. Und sie setzt sich – auf einer anderen Ebene – fort in dem relativ pastösen Pinselauftrag der beiden Hauptfarben, der die fotografische Zeichnung und Modellierung weitgehend überdeckt.⁷ Dies trägt wiederum dazu bei, die Objekte flächig erscheinen zu lassen, sie der fotografischen Wirkung zu entheben.

Letzteres verstärkt die Differenz zwischen kolorierten und nicht-kolorierten Elementen, macht bewusst, dass hier zwei sehr unterschiedliche Verfahren am Werk waren, die in Spannung zueinander stehen. Zwar geraten die unbelassenen Zonen ein wenig ins Hintertreffen, was die spontane Aufmerksamkeit der Zuschauer angeht, doch dafür steht das Prinzip der Mischtechnik umso deutlicher vor Augen, und das Wunder der Farbe manifestiert sich umso prägnanter. Auch hat die farbliche Selektivität und dekorativ nicht-naturalistische Wirkung

6 Vgl. Susanne Marschalls Ausführungen zu den Schwierigkeiten, das Inkarnat darzustellen (2005, Kapitel II: «Kostüm und Maske»).

7 Die Praxis des Kolorierens scheint damit ein wenig in Widerspruch zu stehen zur von Batchelor (2000) beschriebenen Chromophobie der westlichen Kultur, denn die aufgetragene Farbe deckt das ‚Eigentliche‘, die gestaltende Linie, die Form zu. Zwar dient sie nur als Zusatz zum fotografischen Bild, den man auch weglassen könnte, übernimmt aber eine führende Rolle in der Aufmerksamkeitslenkung und im sensuellen Wohlgefallen der Zuschauer. Der Befund ist wohl mit der Tatsache zu erklären, dass die Filme eben nicht zum Bereich der seriösen Hochkultur gehören.

durchaus ihre Reize. Und zudem ist die Kolorierung nicht ohne ästhetisches Geschick ausgeführt, so dass in jedem Augenblick eine neue Balance der Bildgewichte entsteht. Diese Gestaltung ist ausgestellt, die Hand mit dem Pinsel fühlbar gegen die technische Aufnahme angetreten. Dazu trägt auch die Tatsache bei, dass ein zartes Pulsieren der Farbe von Kader zu Kader auftritt; es ist bei Handkolorierung kaum zu vermeiden, da die Bildchen nicht passgenau und in gleicher Farbdichte ausgemalt werden können. Tom Gunning hat den leicht immateriellen Effekt des Farbauftrags besonders schön formuliert: «[...] the colours seem to lift themselves off the surface of reality and quiver in a scintillating dance» (2003, 11).

In *CORTÈGE FLEURI* vermitteln sich die Lust an der Farbe und die Lust, in die unbunte Fotografie einzugreifen, als lebendige, das Bild animierende Prinzipien. Dies allerdings ohne Rücksicht auf die natürliche Welt und auch ganz ohne den Informationsgehalt der Szene zu erhöhen oder gar metaphorische Bedeutungen zu generieren. *CORTÈGE FLEURI* enthält keine Botschaft über seinen Zeigegestus hinaus; der kleine Film ist ganz, was er zeigt.

Farbe kann in einem Bild sehr unterschiedliche Funktionen erfüllen. Ich versuche im Folgenden, einige zentrale, insbesondere für die filmische Kolorierung relevante Möglichkeiten zusammenzustellen,⁸ dies jedoch ohne Anspruch auf Vollständigkeit:

- Farbe *sensualisiert* das Bild, macht es gegenwärtiger, konkreter, taktiler und opulenter. Sie kann den filmischen Verlauf *orchestrieren*, die verschiedenen Farben wie die Instrumente im Konzert zusammenwirken lassen.
- Farbe kann *Ordnung* schaffen: Sie vermag Objekte gegeneinander zu differenzieren, Hierarchien zu stiften, indem Relevantes hervorgehoben, Nebensächliches unscheinbar wird; sie vermag *Bezüge* herzustellen, indem Ähnliches ähnlich aussieht, so dass Verwandtschaften ins Auge springen. Sie lenkt die *Aufmerksamkeit*. Doch Farbe kann auch, im Gegenteil, verunklarend und chaotisch wirken.
- Farbe kann die *Dramaturgie* unterstützen, indem etwa ein Wechsel der Palette oder ein Rückgriff ins Schwarzweiß einen Einschnitt verdeutlicht und *das Fortschreiten der Zeit* zum Ausdruck bringt.

⁸ Zur Funktion filmischer Farbe allgemein vgl. zum Beispiel Wulff 1988; Brinckmann 2001 und 2006; Marschall 2005; Dalle Vacche/Price 2006.

- Farbe kann *Atmosphäre* erzeugen, opulent oder flau, sanft oder hart wirken; sie kann Harmonie oder Disharmonie zum Ausdruck bringen, gefällig oder schrill, ominös oder erotisch erscheinen; sie kann *Wandlungen* und Verwandlungen ausdrücken (was vorher bunt und heiter war, ist jetzt Grau in Grau und *vice versa*). Doch die Farbatmosphäre kann auch im Widerspruch stehen zum Charakter der Handlung und damit eine Dissonanz eröffnen.
- Farbe kann das Bild der natürlichen Welt angleichen, das Aussehen der Dinge individualisieren und möglichst *realitätsgetreu* repräsentieren; oder sie kann das Bild *vefremden*, schönen, verkitschen, fantastisch machen usw. Sie kann sich der Wirklichkeit (mit ihren Zufälligkeiten) unterwerfen oder sich ästhetisch *verselbständigen*.
- Farbe kann ein *eigenes System* eröffnen, zum Beispiel indem Komplementärfarben sich – um der Harmonie und Vollständigkeit willen – gegenseitig hervorrufen oder das längere Aussparen, der Entzug bestimmten Farben einen besonderen Auftritt verschafft, wenn sie schließlich erscheinen; oder indem Primärfarben gegen Mischfarben gesetzt sind oder gesättigte Farben gegen Pastelltöne. Farben entwickeln ihre eigenen Spannungsverhältnisse, sowohl im Simultankontrast des einzelnen Bildes wie im Sukzessivkontrast der Bilderfolge.
- Farbe kann den *Raumeindruck* verändern. Dies durch die Nah- oder Fernwirkung des Rot- respektive Blaubereichs: Warme Farben scheinen weiter vorn zu liegen, kühle distanzierter, nach hinten gerückt. Oder dadurch, dass Farbflächen die dreidimensionale Modellierung der Objekte konterkarieren, indem sie Schatten überlagern; oder indem sich gleiche Farbzonen miteinander verspannen, so dass die *Oberfläche* des Bildes sich gegen die dreidimensionale Illusion der Zentralperspektive und andere Tiefenindikatoren behauptet.
- Farbe kann *symbolische Funktionen* übernehmen (Blut oder die Liebe sind rot, Trauer weiß oder schwarz; Landesfarben charakterisieren eine Nation usw.).

Bei so vielen Einsatzmöglichkeiten ist es nicht erstaunlich, wenn die einzelnen Funktionen der Farbe mitunter in Widerstreit miteinander oder mit anderen ästhetischen Funktionen treten. So kann die Symbolik eine bestimmte Farbauswahl vorgeben oder die Pragmatik der Kolorierung ein Limitieren der Töne verlangen, das – wie in CORTÈGE FLEURI – einer naturalistischen Darstellung zuwiderläuft. Oder benachbarte Nuancen können sich schlecht vertragen, sie ‹beißen› sich; oder gleiche Farbtöne in verschiedenen Zonen eines Bildes verbinden sich – wiederum wie in CORTÈGE FLEURI – zu einer übergreifenden Ober-

flächengestalt, die der Tiefenwirkung abträglich ist. All dies ist im Film weit heikler als im stehenden Bild, da er seine Komposition laufend verändert und damit immer neue farbliche Gewichtungen und immer wieder andere Nachbarschaften erzeugt. Die Farbanalyse ist folglich gerade für das Thema ›Bildspannung‹ ergiebig und kann auf ganz verschiedenen Ebenen ansetzen. Farbe eröffnet ein vieldimensionales, dynamisches Kräftefeld.

Beim Festival *Il Cinema Ritrovato* in Bologna von 2010 hat die Kuratorin Mariann Lewinsky in ihrem Programm «Il Colore del muto» einen schablonenkolorierten italienischen Stummfilm gezeigt, der besonders schwelgerisch mit der Farbe umgeht: *IL RE FANTASMA* von Ugo Falena (Film d'Arte Italiana, 1914).⁹ Sie kommentierte ihn mit der Selbstbeobachtung, es habe ihr nicht gelingen wollen, sich auf die – ohnehin konfuse¹⁰ – Geschichte einzulassen, so dass sie kaum erzählen könne, was im Film passiert. Die Farbe habe sie so fasziniert, dass sie für nichts anderes Augen hatte. Was Mariann Lewinsky als Triumph der Kolorierung würdigte, vielleicht auch als Seitenhieb auf die Verworrenheit der Handlung meinte, benennt ein Problem, das sich bei kolorierten Stummfilmen leicht einstellt und gelegentlich die Oberhand gewinnt: der Widerstreit zwischen den Ansprüchen der Dramaturgie und den Ansprüchen der Kolorierung. Er greift nicht nur, wie bei Lewinskys Rezeptionserlebnis, in Augenblicken des farblichen Exzesses, sondern ansatzweise auch in moderaten Fällen.

Ein virtuos kolorierter Film wie *IL RE FANTASMA* nutzt alle sich durch das Bild bietenden Möglichkeiten, um seine Virtuosität zu feiern – und da es sich um ein historisches Spektakel unter Aristokraten handelt, das zudem weitgehend in Innenräumen spielt, drängt es sich geradezu auf, die prunkvollen Requisiten und Kostüme in leuchtenden Farben auszumalen. Vor allem Textilien eignen sich ja besonders zur Kolorierung: Anders als Gesichter, Arme und Hände lassen sich Kleidungsstücke, Divanbezüge oder Vorhänge, seien sie aus Samt, Damast oder Batist, mitunter so überzeugend bearbeiten, dass sie sich

9 Leider war es mir nicht möglich, ein Videoprint zur Illustration zu bekommen: Die wohl einzig erhaltene Kopie liegt in Tokio, eine Beschaffung wäre unverhältnismäßig kompliziert.

10 Das Verständnis ist einerseits erschwert, da die beiden Protagonisten vom selben Schauspieler verkörpert werden, andererseits durch die Tatsache, dass der Film nur fragmentarisch überliefert ist.

den Blicken echter als lebensecht darbieten.¹¹ Die Farbe scheint ihre Stofflichkeit zu intensivieren, akzentuiert ihre Textur oder Musterung, bringt sie zum Fließen und Schimmern oder modelliert ihre Bauschung, Dehnung, Raffung, ihren Faltenwurf. Die Figuren finden sich in die zweite Reihe degradiert, während das Dekor aufs Attraktivste zur Geltung kommt. So schaut das Publikum staunend und lustvoll auf die nachgerade haptischen Materialien und versäumt dabei den Fortgang der Handlung. Oder es ist hin- und hergerissen zwischen beiden Ansprüchen, verzettelt und verzehrt sich in der Spannung zwischen Dramaturgie und stofflicher Opulenz.

Das Ignorieren dramaturgischer Belange beschränkt sich, wie gesagt, nicht auf opulente Filme mit virtuoser Kolorierung; *IL RE FANTASMA* ist alles andere als ein Ausnahmefall, sondern gebärdet sich nur besonders hemmungslos. Ein sehr frühes, eher simples Beispiel für extreme farbliche Aufmerksamkeitslenkung bietet der kurze Film *JOUEURS DE CARTES* (anonym, F 1897; handkoloriert auf brauner Tonung), ein Genrebildchen aus dem Alltag (Abb. 2). Er ist an vielen Stellen schwarzweiß geblieben, beschränkt sich weitgehend auf die farbige Hervorhebung einzelner Kleidungsstücke (neben einem Schimmer von Zartblau für den Himmel und ein wenig blassem/verblasstem Blattgrün im Hintergrund). Für die Figuren sind lediglich vier Töne eingesetzt: ein relativ schrilles Magenta für Bluse und Hut der Frau in der Mitte, ein lebhaftes Türkis, das sowohl in der Weste des einen wie auf der Mütze des anderen Kartenspielers – beide rechts am Tisch – vorkommt, und ein eher unscheinbares Mattgelb (in der Abbildung nur zu ahnen) für den Strohhut des linken Spielers sowie den Wirt auf der rechten Seite. Das Türkis – aus *CORTÈGE FLEURI* bereits bekannt – verbindet auf rätselhafte Weise die beiden rechts sitzenden Männer: Wieso sind sie im gleichen, so auffälligen Farbton gekleidet, als hätten sie ein Ensemble untereinander aufgeteilt? Kein Kostümbildner würde zwei Männer mit gleichfarbigen Kleidungsstücken versehen, wenn es sich nicht gerade um Soldaten in Uniform handelt. Doch die Ausdehnung des Türkis auf der Kaderfläche entspricht ungefähr der Ausdehnung des Magenta – und beide weisen etwa den gleichen Sättigungsgrad auf –, so dass die Farbverteilung auf der Ebene der Bildgewichtung durchaus einleuchtet. Wie in *CORTÈGE FLEURI* spielt offenbar das Prinzip keine Rolle, dass gleiche Färbung eine Beziehung suggeriert, und wiederum folgt

11 Allerdings darf, wie Rakin (2011, 29ff) beobachtet, die Farbe weder allzu dunkel noch pastös aufgetragen sein, da sonst der Eindruck der Flächigkeit überwiegt.

2 JOUEURS DE
CARTES (anonym,
F 1987)



die Kolorierung nicht der mutmaßlichen profilmischen Realität oder einem Konzept von Wahrscheinlichkeit.

Was entsteht, ist eine stark zentrierte Komposition, die zwar gefällig anzusehen ist, aber inhaltlich weniger Sinn macht, als man zunächst glauben könnte. Denn die eigentlichen Titelfiguren und Akteure der Handlung, die Kartenspieler, wirken gegenüber der auffälligen, frontal gezeigten Frau eher nebensächlich, obwohl sie sich im Vordergrund befinden, während jene an einem separaten Tisch hinter ihnen sitzt. Zudem müssen zwei der Männer, um den Blick auf die Frau freizumachen, rechts zusammenrücken, was für das Spiel – realistisch betrachtet – nicht eben förderlich ist, da man sich ins Blatt schauen kann. In anderen Versionen des beliebten Motivs – etwa bei Louis Lumière 1885 und Georges Méliès im folgenden Jahr (die wohl auf ein Bild Paul Cézannes zurückgehen) – gruppiert man die Spieler denn auch im Dreieck am Tisch, dessen der Kamera (oder dem Maler/Betrachter) zugewandte Seite leer bleibt, um Einblick ins Geschehen zu gewähren. Eine Frau, die sich einmischt und das Kartenspiel verkompliziert, ist in diesen Beispielen nicht mit von der Partie.¹²

Es ergibt sich also eine Spannung zwischen dem erklärten Sujet des Films, dem Kartenspiel, und der Inszenierung – dies sowohl

¹² Bei Louis Lumières *PARTIE D'ÉCARTÉ* (1896) sehen wir eine Dreiergruppe sowie einen Kellner, der von rechts kommt. Bei Georges Méliès' *UNE PARTIE DE CARTES*, ebenfalls 1896, jedoch nach Lumières Film entstanden, sitzen sich zwei Kartenspieler im Profil gegenüber, frontal zwischen ihnen ein Zeitungsleser. Von links tritt eine Kellnerin hinzu, die eine Flasche Wein bringt. Bei dem Mann in der Mitte handelt es sich um Méliès selbst. Beide Filme sind nicht koloriert worden, soweit mir bekannt ist. Vgl. die Ausführungen in *Malthête-Méliès/Mény* bei etwa 30'.

schon im schwarzweißen Bild wie noch verstärkt in der Kolorierung. In Schwarzweiß würde das Geschehen deutlicher hervortreten, die Komposition allerdings weniger Gestalt und weniger Leben besitzen. Offenbar ist man der Versuchung erlegen, zur Auflockerung und Steigerung des Interesses eine Frau in die Komposition aufzunehmen, die dann als besonderes Schmuckstück koloriert wurde (vgl. Rakin 2011, 32f), was bei den Männern nicht statthaft wäre. Ihre feminin gemusterte, füllige Bluse und die Schleife, die sich auf dem Hütchen türmt, bieten sich als Blickfang an: Fast wirkt sie wie ein Fremdkörper in der eigentlichen Aktion, dem Kartenspiel, zumal sie sich auch durch Einschenken aus einer Flasche und Heben der Gläser einmischt. Es muss offen bleiben, ob dieser Störcharakter intendiert war oder nur im Zuge der erwähnten Absicht mitschwingt. Der Film ist zu kurz, als dass sich entscheiden ließe, ob hier eine fiktionale Anekdote erzählt oder eine typische Situation aus dem Leben beschrieben werden soll.

Ein späteres, anders gelagertes, perfekt ausgeführtes Beispiel bildet eine Szene aus dem italienischen Liebesmelodram *STELLINA, LA PESCATRICE DI VENEZIA* (Itala Films 1912; schablonenkoloriert im Pathécocolor-Verfahren).¹³ Auch hier sind nur manche Teile des Bildes farblich hervorgehoben, und wiederum zieht die Kleidung die sensuelle Aufmerksamkeit auf sich.

Die Szene zeigt einen Abschied: Die Fischerstochter Stellina (vom französischen Star Madeleine Céliat gespielt) und ihr Vater gehen durch pittoreske Gassen zum Hafen, sie leuchtend rosa und brombeerrot gekleidet, er dagegen bräunlich und dunkel (Abb. 3). Eigentlich ist seine Jacke mit demselben Rot überzogen wie ihre Bluse, wohl um die Zusammengehörigkeit der beiden zum Ausdruck zu bringen (hier scheint dieses Prinzip zu greifen) –, doch kommt der Farbton aufgrund der Dunkelheit des Stoffes kaum zur Geltung. Offenbar war der dramaturgische Wille, eine Beziehung zwischen den Personen zu signalisieren, stärker als die Möglichkeit, die Farbe auf der fotografischen Grundlage zur Geltung zu bringen. Die Hintergründe erscheinen großenteils bräunlich mit einigen zartrosa Fischernetzen vor den Hauswänden: Das Ambiente greift die Farben der Figuren in blasserer Variante auf, so dass sich alles organisch Ton-in-Ton ineinander fügt.

¹³ Vgl. die Anmerkungen zu diesem Film im Katalog von *Il Cinema Ritrovato 2002*. Hier ist eine zeitgenössische Quelle zitiert (*L'Illustrazione Cinematografica* 5–10,3, 1913), in der die vorzügliche Kolorierung des Films hervorgehoben wird (2002, 73). Überhaupt war das Schablonenverfahren Pathécocolor für seine Perfektion bekannt.

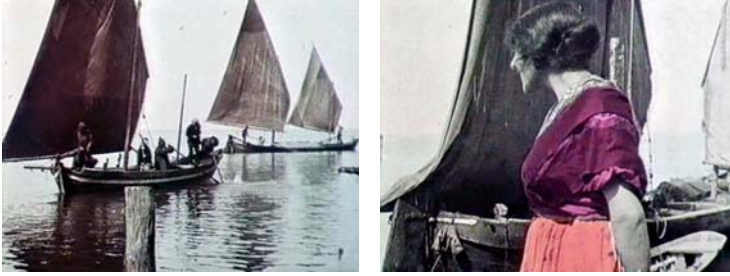
3 STELLINA, LA
PESCATRICE DI VENE-
ZIA (Itala Films, I
1912)



Das Paar erreicht den Kai, er küsst sie zum Abschied väterlich auf die Stirn und besteigt mit anderen Fischern ein Segelboot. Die Männer und ausfahrenden Schiffe sind braun belassen bis auf die besagte Jacke des Vaters, die wiederum leichte Spuren von Brombeerrot trägt. Das Meer zeigt einen Anflug von Hellblau, die Boote spiegeln sich im Wasser. Die Palette ist stark reduziert, lediglich ein kleiner Ausschnitt des Spektrums kommt zum Zuge. Auch in diesem Filmausschnitt ist nur ein schwacher Impuls zu erkennen, eine naturalistische Simulation natürlicher Farbgebung zu erreichen: Zwar ist das Meer blau, doch viel weiter geht die Naturbeobachtung nicht – die Farbe der Kleidung darf der Fantasie entspringen, und der Hintergrund, der die Figuren umgibt, folgt primär ästhetischen, atmosphärischen Prinzipien.

Nach dem Abschiedskuss teilt sich die Szene durch eine Kamerabewegung, die dem Fischer folgt und über eine schmale Holzplanke links zum Boot verläuft, in zwei Einstellungen, die in der Folge alternieren: In einer Nahaufnahme, fast bildfüllend, sieht man die junge Frau winkend am Ufer; in einer Totalen die filigranen Segelboote, wie sie in See stechen. Sie wirken fast grafisch im Gegenlicht, ähnlich maritimen Kupferstichen, da sich die vielgestaltigen Details von Fischern, Booten und Takelage präzise gegen das glatte Meer abzeichnen (Abb. 4 und 5).

Männliche und weibliche Welt/Vater und Tochter waren zunächst vereint und farblich miteinander verklammert; der Abschied trennt sie, stellt sie in zwei unterschiedliche Bilder (obwohl die Möglichkeit bestanden hätte, sie in einer Einstellung zu fassen), hält sie aber nach wie vor in enger Gefühlsbeziehung, einer zugewandten emotionalen Spannung über die Distanz hinweg. Die junge Frau am Kai ist von der Seite, manchmal auch nur im Viertelprofil zu sehen, ihre Mimik nur in



4-5 STELLINA,
Aufteilung von
Vater und Tochter
in zwei Einstel-
lungen

Andeutung zu erkennen. Dass ihr Gesicht nicht koloriert ist, stört in diesem Zusammenhang kaum, trägt vielmehr dazu bei, dass die Szene als atmosphärisches, situatives Ganzes wirkt, weniger als psychologisierte Erzählung. Dabei tritt die Kleidung – der leuchtend rosa Rock und die dunklere, brombeerrote Bluse, zwei Töne, die einander steigern – erotisch in Erscheinung. Die Stoffe schmiegen sich gleichsam in die Farbe, die sie weich und äußerst gegenwärtig zum Leben erweckt und durch schattierende Falten und Wölbungen zu plastischer Illusion modelliert. Dies macht das Bild nicht nur gefällig, sondern verleiht ihm eine eindringliche Schönheit – nur eine kolorierte Filmaufnahme kann diese besondere Wirkung erzielen, in der sich das Wunder der bewegten Fotografie mit dem Wunder der Objektfarben vollendet mischt, grafische Werte sich mit malerischen Werten die Waage halten.

So herrscht in diesem kurzen Augenblick eine doppelte Spannung. Zum einen die Polarisierung von Männer- und Frauenwelt, von Meer und Land, Hinausfahren und Zurückbleiben, Aktivität und Passivität. Zum andern die Spannung zwischen der unterschiedlichen Materialität der Bildinhalte: den abstrahierten, da unkolorierten Partien von Gesicht und Hand gegenüber den Kleidern in ihrer prallen konkreten Farbkraft. Beide Spannungsverhältnisse tragen dazu bei, dass die kleine Szene im Gleichgewicht von Gefühl und ästhetischem Genuss ausklingt.

Es dürfte nicht mehr zu klären sein, in wieweit die Filmemacher die Kolorierung bei den Dreharbeiten mit bedacht und später mitbestimmt haben. In den zur Jahrhundertwende so beliebten Serpentinanzfilmen, zum Beispiel ANNABELLE'S BUTTERFLY DANCE (Edison, USA 1894), war die Farbe wahrscheinlich von Anfang an intendiert. Filme dieser Art (und generell in der Black Maria) sind gegen einen schwarzen Hintergrund aufgenommen (was die Pinselkolorierung er-

leichterte, da man etwaige Übermalungen nicht sieht), und die wechselnden Farben der Schleier stellen eine zentrale Attraktion dar. Auch bei Spielfilmen, die szenenweise getont oder viragiert werden sollten, lagen meist Anweisungen vor, wie dies zu gestalten sei (vgl. Cherchi Usai 1991, 29f). Für Méliès ist verbürgt, dass er seine Filme von der Koloristin Mme Thuillier, die auf Laterna-Magica-Platten spezialisiert war, einfärben ließ. Méliès hat schon bei der Gestaltung der Kulissen berücksichtigt, dass die Filme koloriert werden sollten, und entsprechend helle Zonen geschaffen (vgl. Méliès 1993 und Cherchi Usai in Malthête-Méliès/Mény 1998, bei ca. 70¹). Ob er dagegen bereits plante, welche Farben wo und wie aufzutragen waren, ist mir nicht bekannt; möglicherweise delegierte er die Zuständigkeit an die Kolorierinstanz, die übrigens relativ zurückhaltend mit der Farbe verfuhr, so dass sie eher nicht in Konkurrenz zum fantastischen Gehalt tritt.

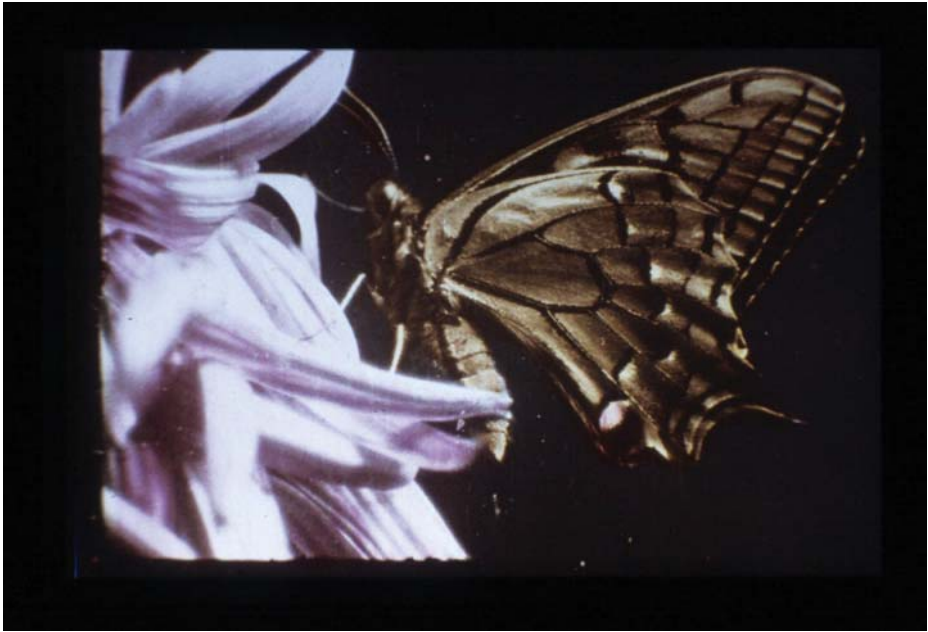
In anderen Fällen fehlen jegliche Angaben, und die Tatsache, dass gelegentlich unterschiedliche Bearbeitungen desselben Films existieren, sowie der Umstand, dass manche Kolorierungen dem Inhalt oder der Dramaturgie zuwiderlaufen, lassen erkennen, dass die Filmemacher oft genug nicht involviert waren. Im Grunde waren die Filme ja, wie gesagt, bereits in schwarzweißer Gestalt komplett, die Farbe scheint oft ein nachträgliches Extra, ein Zusatz, ein Make-over, wenn man so will. Ihr eignet eine selbstbestimmte Willkür und damit etwas Überraschendes, ja Ungezügelmtes.

*Für konstruktive Hinweise danke ich Mariann Lewinsky und Frank Kessler;
für die Ausführung der Videoprints Tereza Smid.*

Literatur

- Batchelor, David (2000) *Chromophobia*. London: Reaktion Books. Auszug daraus in Dalle Vacche/Price (2006), S. 63–75.
- Brinckmann, Christine N. (2001) Filmische Farbe als Abbild und als Artefakt. In: «*Wunderliche Figuren*». *Über die Lesbarkeit von Chiffrenschriften*. Hg. v. Hans-Georg von Arburg/Michael Gamper/Ulrich Stadler. München: Fink, S. 187–206.
- (2006) Dramaturgische Farbakkorde. In: *Bildtheorie und Film*. Hg. v. Thomas Koebner & Thomas Meder unter Mitarbeit v. Fabienne Liptay. München: Text und Kritik, S. 358–380.

- Cherchi Usai, Paolo (1991) The Color of Nitrate. Some Factual Observations on Tinting and Toning Manuals for Silent Films. In: *Image* 34, 1–2, S. 29–38.
- (2000) *Silent Cinema. An Introduction*. London: BFI.
- Dalle Vacche, Angela/Price, Brian (Hg.) (2006) *Color: The Film Reader*. New York/London: Routledge.
- Frisvold Hanssen, Eirik (2006) *Early Discourses on Colour and Cinema. Origins, Functions, Meanings*. Acta Universitatis Stockholmiensis 2, Stockholm: Stockholm Cinema Studies.
- Gunning, Tom (2003) Colourful Metaphors: The Attraction of Colour in Early Silent Cinema. In: *Living Pictures. The Journal of the Popular and Projected Image Before 1914* 2,2, S. 4–13.
- Herbert, Stephen (2003) An Indescribable «Something»: The Magic Lantern and Colour. In: *The Journal of the Popular and Projected Image Before 1914* 2,2, S. 14–25.
- Il Cinema Ritrovato (2002) *XXXI Mostra Internazionale del Cinema Libero* [Katalog des Festivalprogramms]. Bologna: Cine.
- Koshofer, Gert (1988) *Color. Die Farben des Films*. Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek/Spiess.
- Lameris, Bregtje (2003) Pathécolor: «Perfect in their rendition of the colours of nature». In: *Living Pictures. The Journal of the Popular and Projected Image Before 1914* 2,2, S. 46–58.
- Malthête-Méliès, Madeleine/Mény, Jacques (1998) (Hg.) *Georges Méliès. Le Cinémagicien/Der erste Magier der Leinwand*. Themenabend von Arte/La Sept im Dezember 1998, mit Paolo Cherchi Usai, André Gaudreault, Laurent Mannoni u.a.
- Marschall, Susanne (2005) *Farbe im Kino*. Marburg: Schüren.
- Méliès, Georges (1993) Die Filmaufnahme [frz. 1906]. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 2, S. 13–30.
- Rakin, Jelena (2011) Bunte Körper auf Schwarzweiss. Flächigkeit und Plastizität im Farbfilm um 1900. In diesem Heft.
- Wulff, Hans J. (1988) Die signifikanten Funktionen der Farben im Film. In: *Kodikas/Code* 11, 3/4, S. 363–376.



Farbige Bildspannung im kolorierten Stummfilm, hier am Beispiel von LA CHENILLE DE LA CAROTTE (Frankreich 1911)
© Gaumont Pathé Archive