
Bunte Körper auf Schwarzweiß

Flächigkeit und Plastizität im Farbfilm um 1900

Jelena Rakin

Für eine Ästhetik der Stummfilmfarbe

Filmhistorische Texte, die sich der Stummfilmfarbe widmen, erscheinen vermehrt seit den 1990er Jahren. Ein Grund hierfür ist sicherlich der sich verändernde Umgang der Archive mit dem farbigen Material: Während man in den 1960er Jahren farbige Stummfilme üblicherweise auf schwarzweißes Filmmaterial umkopiert hat (vgl. Desmet/Read 2005, 147), wurde in den späten 1980er und 1990er Jahren, der «goldenen Zeit der Stummfilmrestaurierung» (Mazzanti 2009, 76; Übers. J.R.), eine große Anzahl Stummfilme in Farbe erhalten und restauriert. Zudem bemühen sich die Filmarchive um eine bessere Zugänglichkeit dieser Filme.¹ Festivals wie *Le giornate del cinema muto* in Pordenone (seit 1981) oder *Il cinema ritrovato* in Bologna (seit 1986), die darauf bedacht sind, restaurierte Filme öffentlich zu zeigen, trugen zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit und breiteren Zugänglichkeit des farbigen Stummfilms bei. Zudem verbesserten verschiedene DVD-Editionen die Verfügbarkeit.

Beobachtet werden kann weiterhin, dass sich das zunehmende filmhistorische Interesse an der Stummfilmfarbe zeitlich mit der generellen Profilierung einer Frühfilmforschung deckt, für die vor allem der FIAF-Kongress in Brighton 1978 ein bedeutender Meilenstein war. So

1 So hat beispielsweise das Nederlands Filmmuseum, jetzt EYE Film Instituut Nederland, seit September 1991 erhaltene Filme der Desmet-Sammlung auf Video übertragen oder digitalisiert, um sie Studierenden und Forschern für Sichtungen zugänglich zu machen. Eine Auswahl dieser Filme wurde auch auf 16mm umkopiert und national vertrieben (vgl. Blom 1993, 99).

stammen Texte über die Stummfilmfarbe oft von Autoren, die sich auf die Frühfilmforschung spezialisiert haben, oder von solchen, die an der Schnittstelle zwischen Filmgeschichtsschreibung und Archivarbeit tätig sind. Der 1996 erschienene Band zur Stummfilmfarbe *«Disorderly Order». Colours in Silent Film* veranschaulicht exemplarisch die Verschränkung dieser beiden Bereiche.² Autoren wie Paolo Cherchi Usai, Nicola Mazzanti oder Eric de Kuyper nehmen ihre konkreten Archiv- und Restaurierungserfahrungen als Ausgangspunkt für ihre Überlegungen zur Stummfilmfarbe. Hinzu kommt, dass viele Untersuchungen zu diesem Thema auf der Neuerschließung historischer Quellen beruhen.³

Häufig wird die Farbe von der technischen Seite angegangen: So sind spezifische Farbverfahren einerseits Gegenstand der Untersuchung, während die Behandlung der unterschiedlichen Techniken andererseits auch als Strukturierungsprinzip der Texte dient. Die Fokussierung auf empirische historische Daten – wie bestimmte technische Aspekte der Verfahren, Firmenkataloge, zeitgenössische Diskurse etc. – steht im Dienst einer Farbfilmgeschichtsschreibung, die zu vermeiden versucht, aus dem überlieferten Korpus der Filme, über deren ursprüngliches Aussehen nur begrenzte Gewissheit besteht, eine ahistorische Ästhetik zu konstruieren oder unbegründbare Annahmen über die Intention der Filmemacher und die zeitgenössische Rezeption zu konstruieren. So weist Paolo Cherchi Usai auf die Gefahr hin, von der Farbe, wie sie uns überliefert oder durch Restaurierungen neu dargeboten wird, Schlüsse auf die ursprüngliche Ästhetik oder Wirkung zu ziehen. Für Cherchi Usai haben wir es heute nur mehr mit einer «imaginary color» zu tun (2003, 39f). Diese Idee greift auch Eirik Frisvold Hanssen in seiner 2006 erschienenen Dissertation *Early Discourses on Colour and Cinema. Origins, Functions, Meanings* auf. Indem er zeitgenössische Diskurse fokussiert, versucht er, der potenziellen Gefahr der «imaginary color» aus dem Weg zu gehen (vgl. 2006, 13). Nicola Mazzanti wiederum schlägt (als eine Art Absicherung) die Untersuchung von «safe areas» (2009, 78) vor, wie es die Produktionen der

2 Der Band gibt die Beiträge des zweiten *Amsterdam Workshop* wieder, der im Juli 1995 vom Nederlands Filmmuseum zum Thema «Farben im Stummfilm» organisiert wurde. Der Workshop kombinierte Filmvorführungen und Diskussionen, die Beteiligten waren Filmwissenschaftler, Filmarchivare, Filmschaffende und Experten aus benachbarten Disziplinen (vgl. Hertogs/De Klerk 1996, 5).

3 Um einige Publikationen hervorzuheben vgl. Cherchi Usai 2003, *Tutti i colori del mondo* 1998, oder auch Fachzeitschriften, die der Farbe einen Schwerpunkt widmen, so z.B. *Film History. An International Journal* 21,1 und 21,2, 2009 und *Living Pictures. The Journal of the Popular and Projected Image before 1914* 2,2, 2003.

Film d'Arte Italiana seien, denn für diese existiere ein kohärentes Korpus von Werken, über deren Produktion und Distribution zuverlässige und unmissverständliche Informationen vorliegen (ibid., 78f).

In meinem Beitrag wage ich eine ästhetische Analyse der Stummfilmfarbe und versuche, dafür eine solche «safe area», einen solch «sicheren Bereich» zu finden. Es scheint mir nämlich, dass sich einige ontologische Überlegungen zur Farbe als materielle Schicht auf dem Film und als Bildkomponente anstellen lassen, welche die historisch genaueren Nuancen, Kompositionen oder Abfolgen der Farbe nicht betreffen. Anders gesagt, ich möchte der Frage nachgehen, was *grundsätzlich* mit schwarzweißem Filmmaterial geschieht, wenn darauf eine externe (und als solche erkennbare) Farbschicht aufgetragen wird. Eher sekundär ist dabei, wie genau die Farbe beschaffen war, ob sie ursprünglich vielleicht dunkelblau oder mittelblau war, worin die Unterschiede zwischen einzelnen Fassungen eines Films bestehen und wer die Entscheidung über die spezifischen Einfärbungen getroffen hat.

Von Belang für meine Analyse ist die tatsächliche materielle Qualität der Farbe, der sowohl in den historischen als auch in den Archividiskursen die größte Bedeutung zugeschrieben wird. Dort wird die Stummfilmfarbe vielfach unter den Aspekten ihrer Erhaltung und Produktionsweise thematisiert, das heißt unter den Aspekten, bei denen ihre materielle Existenz in den Vordergrund rückt. Exemplarisch hierfür sind die Alterungs- und Verfallsprozesse des Filmmaterials, welche das Schwarzweiß und die Farbe in unterschiedlichem Maße betreffen. Diese Asynchronie des Verfalls ist einer der Faktoren, die auf die Sonderstellung der Farbe als einer Komponente des Materials hindeuten. Auch im umgekehrten Prozess der Filmrestaurierung benötigt die Farbschicht eine andere Behandlung als schwarzweißes Material, was wiederum ihre besondere Beschaffenheit unterstreicht. Insbesondere für die Ästhetik der nicht-fotografischen Farben der Stummfilmzeit – also der Farben, die als Hand- und Schablonenkolorierung oder Virage nachträglich auf das schwarzweiße Positiv aufgetragen wurden – ist die materielle Qualität von großer Bedeutung.

Ausgehend von der ostentativen Materialität der Stummfilmfarbe soll in diesem Beitrag anhand der Gegensatzpaare «Plastizität und Flüchtigkeit», «Vorder- und Hintergrund» sowie «chromatisch und achromatisch» eine Ästhetik der Bildspannung beschrieben werden.⁴ Des

4 Zu weiteren Aspekten der Farbe im Stummfilm vgl. den Beitrag von Christine N. Brinckmann in diesem Heft.

Weiteren werden zeitgenössische Plakate und Gemälde sowie die Farbdiskurse der Zeit, wie sie vor allem im Umkreis der bildenden Kunst geführt wurden, herangezogen. Dabei unterstelle ich nicht zwangsläufig eine direkte Einflussnahme zwischen den einzelnen Phänomenen; vielmehr geht es mir darum, Bildspannungen, wie sie sich in farbigen Stummfilmen manifestieren, auch in der Farbpraxis und in den Farbdiskursen der Epoche zu verorten.

Farbfläche – Bild, Material, Sujet

Ein wesentliches ästhetisches Merkmal früher hand- und schablonenkolorierter Farbfilme ist der ambivalente Charakter der Farbe, weil hier eine Spannung zwischen der Oberfläche des Filmmaterials und dem im Bild *dargestellten* Flächen entsteht. Gerade im frühen Farbfilm kommt der Materialoberfläche eine ostentative Rolle zu: Während bei farbfotografischen Verfahren wie *Technicolor* Materialoberfläche und Bildfläche zusammenzufallen scheinen, wird bei der Hand- und Schablonenkolorierung des schwarzweißen Positivs das unabhängige Existieren der Materialoberfläche geradezu zur Schau gestellt. Sie wird als eine autonome, zu kolorierende Fläche etabliert. Dadurch wird die Farbschicht zu einem Element, das in einem Spannungsverhältnis zum Filmmaterial und dem im Bild Dargestellten steht und so die Physis des Mediums betont.

Bei der Hand- und Schablonenkolorierung ergibt sich schon durch das technische Verfahren eine Polarisierung von Materialoberfläche und dargestellter Bildfläche, worauf die Filmemacher aber kaum Einfluss hatten. Deren Entscheidung kam allenfalls dann ins Spiel, wenn es um die Auswahl eines Bildsujets ging. Eric de Kuyper spricht von einem «pretext for colour» (1995, 146): Es wird ein Vorwand für die Farbe gesucht. Es ist daher aufschlussreich zu konstatieren, was im frühen Film den privilegierten Status erhält, koloriert zu werden, und wie sich diese Wahl auf die Flächigkeit und Plastizität des Bildes auswirkt oder wie ein durch die Farbe veranlasstes Schwanken zwischen diesen zwei Elementen zur Grundlage für eine Ästhetik der Bildspannung wird.

Schon bei dieser Frage erweist sich die Stummfilmfarbe als ein schwer handhabbarer Komplex. Es zeigt sich bald, dass jedes Verfahren eigene Herangehensweisen aufweist, und nicht zuletzt etabliert sich in jedem einzelnen Film ein eigenständiger Kosmos der Farbigkeit. Um jedoch einen groben Aufriss zu versuchen, ließe sich bei Hand- und Schablonenkolorierungen auf das wiederholte Vorkommen einiger Motive verweisen. Häufig werden Sujets ausgewählt, die auch in der Wirklichkeit von auffällender Farbigkeit sind, so Fahnen, Blumen,

Schmetterlinge, Sonnenuntergänge, Feuer oder Wasser. Als Farbsubjektiv eignen sich sowohl Naturfarben als auch künstlich gefärbte Objekte, sowohl opake als auch transluzide Körper. Auch die menschliche Figur, insbesondere die Frau galt offenbar als ein solcher «pretext for color». Auf die weibliche Figur bezogen, manifestiert sich der Farbvorwand nicht selten im Stoff, der den Körper umhüllt. Die Kaskaden des farbigen Stoffes verhelfen der Frau zum Status einer «Erscheinung», wie Gustave Flaubert sie um 1869 bezeichnet (zit. nach von Rosen 2008, 65), und auch Charles Baudelaire widmet der farbigen Gestalt der Frau in *Der Maler des modernen Lebens* mehrere Zeilen. Er geht sogar so weit, in der Frau und ihrer Robe aus schillernden, farbigen Stoffen eine «untrennbare Einheit» (ibid., 69) zu sehen. Schließlich wird auch im Stummfilm die Frauenmode ein Einsatzfeld für die Farbe, so wie in den zahlreichen filmischen Moderevuen von Pathé und Gaumont (vgl. Frisvold Hanssen 2006, 71). Noch 1927 arbeiteten französische Filme wie *CHEZ LE GRAND COUTURIER* (P.L. Giaffar) mit Schablonenkolorierung, um die schwarzweißen Aufnahmen der Damenmode mit applizierten Farben anzureichern. Die Qualität des Farbauftrags, der gleichzeitig an den Körpern haftende und doch – spürbar – darüber schwebende Charakter der Farbe führt zu einer Bildspannung, die nun zunächst am Beispiel der weiblichen Figur untersucht werden soll.

Das farbige Gewand – Plakat, Malerei, Film

Die Synergie von weiblichem Körper, Kleid und Farbe nimmt in den Bildmedien um 1900 verschiedene Formen an. In der Malerei und Plakatkunst dieser Zeit findet man eine beträchtliche Zahl an Bildern, bei denen in der Darstellung der Frau ein dualer Charakter der Farbfläche ersichtlich ist. So konstatiert Valeska von Rosen (2008) in den lebensgroßen Frauenporträts des Salonmalers Giovanni Boldini eine zur Schau getragene Farbgestaltung der Stoffoberfläche als bedeutende Eigenschaft des künstlerischen Ausdrucks. Während Boldinis Gemälde in einer sanften Farbpalette gehalten sind, bedient sich der belgische Maler Alfred Stevens in seinem 1900 entstandenen Porträt von *Mrs. Howe nee Deering* kräftiger, roter Töne (Abb. 1). Das Gemälde zeigt die Porträtierte zurückgelehnt auf einem Sofa. Stevens benutzt Rot sowohl für das Kleid als auch für den Hintergrund. Die Rot-Töne von Kleid und Sofa, aber auch des Hintergrunds haben überdies gemeinsam, dass sie ein dynamisierender heller Ton durchstreift, dessen Textur die Pinselbewegung hervortreten lässt. Lediglich das Dekolleté und das Gesicht der Frau mit ihrem porzellanhaften Teint ragen

1 Das Ineinandergreifen der farbigen Oberflächen: Figur und Hintergrund gleichen sich einander an. (Alfred Stevens, *Mrs. Howe nee Deering*, 1900)



aus dem Rot heraus. Selbst wenn die Umrisslinien und Falten des Kleides so modelliert sind, dass der Körper viel von seiner Plastizität behält, kommt es zu einer Annäherung von Figur und Hintergrund: Sie gleichen sich einander an, ohne jedoch ganz miteinander zu verschmelzen. Es handelt sich um einen chromatischen Kippmoment, bei dem, wie der Kunsthistoriker August Schmarsow über die quantitative Ausdehnung und das dadurch gewonnene Übergewicht einer Farbe schreibt, «die Frage, was Grund, was Muster sei [...], in Wegfall kommen kann, weil beide noch eins sind» (1905, 126).

Insbesondere bei der Darstellung von Frauenfiguren in Interieurs⁵ oder vor einem undefinierten Hintergrund ohne Tiefenwirkung

5 In Interieurdarstellungen bietet eine Wand häufig das, was Foucault in Bezug auf Manets Gemälde als «durchlaufende Horizontale» bezeichnet (1999, 16). Eine solche zur Leinwand «parallele» Horizontale betont die Tatsache, dass die Leinwand eine zweidimensionale Fläche ohne Tiefe ist (vgl. *ibid.* 20).

kommt eine solche Vereinigung der Figur mit dem Hintergrund häufig vor.⁶ Die Rolle des umhüllenden Stoffes als anorganisches Verbindungselement zum Interieur scheint dabei entscheidend zu sein: Wie Cordula Seger am Beispiel eines von Henry van de Velde konzipierten Frauengewands zeigt, wurde das Kleid um 1900 mit seiner Schleppe zu einem der programmatischen Instrumentarien der Zeit, das durch die ornamentale und dekorative Verdinglichung der Frau ihre Verbindung mit dem Interieur unterstrich und es als ihre ›natürliche‹ Umgebung präsentierte (vgl. 2005, 74ff).

Für das Plakat um 1900 scheint der Schritt vom weiblichen Körper zur Fläche noch leichter zu sein. Die durch den Farbdruck technisch reproduzierbaren Bilder weisen einen gleichmäßigen, häufig satten und bunten Farbauftrag auf, für den ein Eindruck der Ebenfächigkeit prägend ist. Des Weiteren unterstützt die Kombination von Text und Bild den illustrativen Charakter der Plakate, wobei die omnipräsenten Frauengestalten in ihrem dekorativen Charakter geradezu exponiert werden. Bei der vergleichenden Betrachtung zweier Plakate des französischen Grafikers Jules Chéret aus den Jahren 1892 respektive 1897 ist vor allem die Umkehrung vom polychromen Hintergrund auf dem *Olympia*-Plakat (Abb. 2) zum polychromen Gewand der Loïe Fuller (Abb. 3) bemerkenswert. Fuller hatte, wie noch zu zeigen ist, mit ihren Serpentinänzten auch die Aufmerksamkeit der ersten Filmemacher auf sich gezogen.

Beide Plakate zeigen eine Tänzerin, deren Körper im Zentrum des Bildes positioniert ist. Die Frau auf dem *Olympia*-Plakat erscheint in rosafarbenem Kleid vor gestreiftem farbigen Hintergrund. Loïe Fuller dagegen ist in einem bunt gestreiften Kleid vor Schwarz dargestellt. Die schon im *Olympia*-Plakat von 1892 zu erkennende Ästhetik der polychromen Fläche scheint im zweiten Plakat wie selbstverständlich auf das Kleid von Loïe Fuller übertragen zu werden – die Beziehung von Farbe und Fläche in der Gestaltung des älteren Plakats erscheint nun als Darstellung bunter Tanzschleier, sodass sich das Motiv der in farbige

6 So beobachtet Thomas Andrashke am Beispiel von Henri de Toulouse-Lautrecs Plakat *Jane Avril* (1899) die Auswirkung des Hintergrunds auf den Plastizitätseindruck der Figur: «Die Platzierung einer Figur auf bzw. vor einem neutralen, im Farbton des Papiers belassenen Hintergrund wurde etwa seit Mitte des 19. Jahrhunderts durch den Import japanischer Farbholzschnitte bekannt. Das Fehlen von Licht- und Schatteneffekten ist dabei ebenso charakteristisch wie eine auffällende Ornamentik der Bekleidung, die einen Körper bedeckt, der scharf konturiert ist und zugleich in der Fläche verhaftet bleibt, also keine dreidimensionale Plastizität ausbildet» (2011, 15).

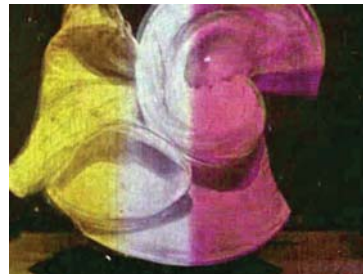
2 links:
Undefinierter
bunt gestreifter
Hintergrund
(Jules Chéret,
Olympia, 1892)

3 rechts:
Die Farbe ist dem
Kleid vorbehalten
(Jules Chéret,
La Loïe Fuller,
1897)



4 links: Wegfall
des Stofflich-
keitseindrucks
durch opaken
Farbauftrag
(ANNABELLE SERPENTINE
DANCE, USA
1897)

5 rechts: Osten-
tative Loslö-
sung der Farbe
vom Körper der
Tänzerin. (CRISSIE
SHERIDAN SERPENTINE
DANCE, USA 1897)



Stoffe gehüllten Tänzerin bruchlos in die gängigen Gestaltungsmodi des Mediums einfügt. Im frühen Kino, das dieses Motiv ebenfalls übernimmt, tritt eine neue Dimension hinzu. Die Farbfläche löst sich aus der Ebene des Gesamtbildes heraus und wird somit zu einem veritablen zweiten Gewand der Tänzerin. In Serpentinanz-Filmen, wie sie ab 1894 von Edison und Biograph hergestellt wurden, verdichten sich die Darstellung der Frau und des Stoffes, der Figur und des Hintergrunds zu einer Apotheose der ostentativen Farbfläche, die zwischen Plastizität und Flächigkeit oszilliert (vgl. Brinckmann, in diesem Heft). Die Frau wird im wahrsten Sinne des Wortes zu einer Erscheinung aus Licht und Farbe; die durch die Tanzbewegung animierten, speziell geschnittenen Kleider hüllen den Körper in ornamentale Stoffformationen.

In diesen Filmen wird, ganz so wie in Chérets Plakat, eine spezifische Aufführungspraxis, nämlich die der Serpentinanz, zum Vor-

wand für die Farbe. Mit ihren Tänzen erreichte Fuller in den 1890ern Jahren enorme Popularität. Eine zentrale Rolle bei ihren Auftritten spielte der Einsatz mehrfarbiger elektrischer Lampen, deren Licht während des Tanzes auf die Schleier projiziert wurde und ihr Gewand in Farbe erstrahlen ließ.⁷ Signifikanterweise ist bei diesem Verfahren eine Entkopplung der Farbe vom Stoff schon *a priori* gegeben. Die Technik der Handkolorierung ahmt diesen Prozess nach, da auch bei ihr durch die nachträgliche Applikation eine Entkopplung der Farbe vom Objekt stattfindet.

Serpentintänze werden im Film verschiedenartig koloriert: Die Farben wechseln sich sukzessive ab oder werden gleichzeitig im Einzelbild eingesetzt, der Hintergrund kann schwarzweiß belassen oder mitgefärbt sein, das Bild kann mehrere Farbtöne enthalten, die nicht nur das Gewand betreffen. Dabei behält die Tänzerin die Qualität eines plastischen Körpers im Raum, aber die zweidimensionale Komponente des Bildes tritt stark hervor. Vor allem die opakeren Töne überdecken die Schatten des Gewandes und negieren dadurch seine Stofflichkeit und sein Volumen (Abb. 4). Das Abwechseln verschiedener Farben erschwert zusätzlich die Behauptung einer Textur des Gewandes wie auch den Eindruck einer physischen Verbundenheit von Stoff und Farbe.

Wie eng aber die Wahrnehmung der Farbe mit jener der Stofflichkeit zusammenhängt, lässt sich aus folgender Bemerkung August Schmarsows ableiten: «[Es existiert ein enger Zusammenhang], in dem die Naturfarben der Dinge mit deren tastbaren Eigenschaften stehen» (1905, 122). Er erläutert:

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

Der Effekt einer Verflachung der Figur entsteht nicht nur durch den Wegfall des Stofflichkeitseindrucks: Gekoppelt an die ausschwingende, den Körper verhüllende Bewegung des Gewandes hat auch die Intensität der Farbe bedeutende Auswirkungen auf den Plastizitätseindruck der Figur. Die ausgeprägte Geltung der Farbe, die in den Serpentinentanz-Filmen aus ihrem kräftigen Ton entsteht, könnte damit im Sinne von Schmarsows Beobachtung verstanden werden: Im Unterschied zu einem blasseren Ton bedürfe die reine, gesättigte Farbe «nicht einmal

7 Zu Loïe Fullers Auftritten vgl. Gunning 2003; Anthony 2003.

mehr eines Körpers, der sie trägt; sie selbst allein verkündet sich als elementare Macht, wie ein materielles Dasein» (ibid., 117).

Dieses «materielle Dasein» ist auch in den Serpentinanz-Filmen durch den häufigen Kontrapunkt zwischen chromatisch und achromatisch stark ausgeprägt und potenziert sich noch durch die Mehrfarbigkeit des Bildes. Wenn aus beliebigen Stellen des Stoffes kräftige bunte Töne ausbrechen, überragen sie nicht nur den Körper der Tänzerin, sondern auch die angrenzenden helleren oder achromatischen Töne. Sie verselbständigen sich dadurch zugleich gegenüber der Konturlinie und den anderen Farbtönen, entreißen sich dem Bann des vorgegebenen Umrisses und schaffen einen eigenen. Letztlich ist die Kolorierungsvariation mit der vertikalen Verteilung des ganzen Bildes in drei verschiedenfarbige Flächen (Abb. 5) eine Zuspitzung der Idee von der elementaren Macht der Farbe und ihrer Unabhängigkeit von einem Körper, wie Schmarsow sie beobachtet hatte. Ihr autonomer Gestus überlagert die Tänzerin und deutet besonders stark auf das Jenseitige des plastischen Körpers hin, das die Filmoberfläche ist. Zudem wird hier noch stärker als in den Plakaten von Jules Chéret deutlich, dass sich die Farbe mal an Personen, mal an den Hintergrund heften kann.⁸ Während die Plakate einzelne, für sich selbst stehende Bilder sind, vollzieht sich im Film das Springen der Farbe vom Gewand zur umkreisenden oder überlagernden Fläche im Takt des Bewegungsflusses.

Der räumliche Rhythmus der Farbe

Angesichts dieser Beobachtungen zu den Serpentinanz im frühen Film ließe sich annehmen, dass die dominante Richtlinie bei der Handkolorierung die Willkür der Farbgebung ist. Der Pinselauftrag vermag es nicht, die Stofflichkeit einer im Bild dargestellten Fläche zu unterstützen. Stattdessen erzeugt er eine eigene, ungleichmäßige und konturindifferente Textur und ein Flimmern der Oberfläche. Die Mimesis natürlicher Farbigkeit ist daher bei der Handkolorierung kaum ein Grundsatz, vielmehr überspielt die sinnliche Dimension der Farbe deren Potenzial zur Nachahmung der Natur. Im Hinblick auf diese Willkürlichkeit ist die Schablonenkolorierung mit der Handkolorierung zu vergleichen, vor allem, wenn es um Nicht-Naturfarben geht.

8 Ein Berührungspunkt mit dem Plakat der Zeit ist die Verwendung eines meist undefinierten Hintergrunds, vor dem sich die Figur befindet. Wie Barry Anthony über die Verfilmungen der Serpentinanz bemerkt: «Dark, featureless backgrounds supported the representation of dancers performing under theatrical spotlights» (2003, 41).

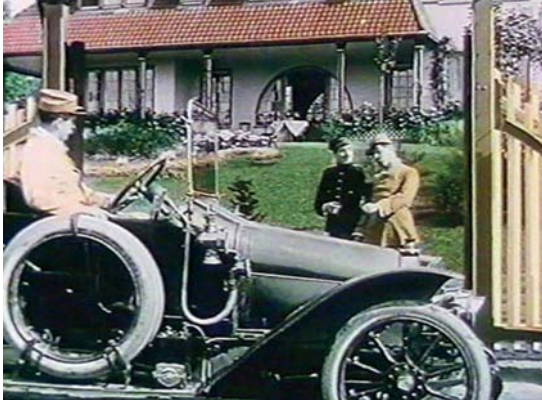
Die zeitgenössischen Diskurse, die von der Rivalität zwischen *Pathécocolor* und *Kinemacolor* zeugen (vgl. Frisvold Hanssen 2006; Lameris 2003), machen gleichwohl deutlich, dass für die Schablonenkolorierung eine Idee von Naturfarbigkeit durchaus von großer Bedeutung war. Derart kolorierte Filmbilder vermögen es mehr als handkolorierte, bewundernswerte farbillusionistische Resultate zu erzeugen, was dem gleichmäßigen und konturentreueren Farbauftrag zuzuschreiben ist. Umso interessanter erscheint es, dass es auch in diesem Fall zu einer Spannung zwischen Materialoberfläche und Bildfläche und dadurch zu einem Schwanken zwischen der Zwei- und Dreidimensionalität der Körper kommen kann. Dies manifestiert sich besonders dann, wenn das Bild nicht durchgehend koloriert ist oder wenn auf die Kolorierung der Details in unterschiedlichem Maße Wert gelegt wird.

Alfred Machins *MAUDITE SOIT LA GUERRE* (BE 1914) gilt als eines der herausragenden Beispiele für Schablonenkolorierung. Sehr interessant an diesem Film ist die Kombination von chromatischen und achromatischen Bildpartien: Während manche Teile des Bildes auffällig koloriert sind, bleiben die übrigen schwarzweiß. Dieses Nebeneinander verschiedener Farbqualitäten bewirkt eine leichte Verzerrung der räumlichen Anordnung, die sich vor allem im Zusammenspiel von Vorder-, Mittel- und Hintergrund manifestiert. Manche Bildpartien stechen hervor oder scheinen flacher zu sein, die anderen aber treten zurück oder wirken plastischer. Die Räume in *MAUDITE SOIT LA GUERRE*, die sich grundsätzlich und im Unterschied zu den Filmen der Serpentinentänze durch Tiefenwirkung auszeichnen, erscheinen samt ihren Figuren mitunter wie eine gemalte Kulisse oder wie eine Bildcollage (Abb. 6), bleiben aber zugleich grundlegend plastisch. Die Raumanordnung der Personen erweckt nicht selten den Eindruck einer sonderbaren Stereoskopie.

Dies steht gewiss auch in Zusammenhang mit den Eigenschaften bestimmter Farben, räumlich hervorspringen oder zurückzutreten. Eigenschaften, die auch in den Kunstdiskursen um 1900 diskutiert werden. Dieses Hervorspringen und Zurücktreten bewirke einen Farbrhythmus, der sich unter anderem dadurch manifestiere, dass:

die polychrome Verteilung [der Farbe] auf einer Fläche [...] ihr rhythmisches Spiel nicht nur nach beiden Ausdehnungen der Grundebene, also nach Höhe und Breite [erstreckt], sondern auch nach vorn und hinten, vom Grunde gegen uns zu oder von uns in die Tiefe des Grundes (Schmarsow 1905, 124).

6 Eigenartige Raumwirkung durch die Kombination von achromatisch und chromatisch im schablonenkolorierten Bild (MAUDITE SOIT LA GUERRE, Alfred Machin, BE 1914)



Die vorspringenden Farben sind Rot, Orange und Gelb, die zurücktretenden die verschiedenen Arten des Blau. Auf ähnliche Wahrnehmungsphänomene bezieht sich auch M. Bernstein in dem 1921 publizierten Buch *Die Schönheit der Farbe in der Kunst und im täglichen Leben* und schreibt mit Bezug auf Farbgestaltungen in Bildender Kunst, Kunstgewerbe und Mode: «Das helle Gelb liegt nicht mit anderen Farben auf einer Fläche, sondern es schwebt über ihnen» (1921, 71). Bernstein benutzt Bezeichnungen wie «leicht», «erdenschwer», «fest» und «nah», um die flächendynamischen Eigenschaften der Farbe zu beschreiben (ibid., 70ff). Bereits 1911 hatte Wassily Kandinsky in *Über das Geistige in der Kunst* ähnliche Effekte beschrieben und der «horizontalen» Bewegung zum Betrachter hin und von ihm weg noch die ex- und konzentrische Bewegung der Farbe hinzugefügt (vgl. 1963 [1911], 87ff).

In diesen Diskursen, in denen Farbe als unabhängig von der Form gedacht wird, offenbart sich das Interesse der Epoche an ihren autonomen sensorischen Qualitäten. Es äußern sich hier Überlegungen über das Potenzial der Farbe, ein Bild auf diese Weise durchzurhythmisieren, Spannungsverhältnisse zu schaffen und eine Dramaturgie auf der chromatischen Ebene zu vollziehen. Aus den erwähnten Werken geht gleichwohl hervor, dass hier kein intellektuelles, sondern ein intuitives ästhetisches Erlebnis gemeint ist. Diese eigenartige Dynamik zwischen Raum, Fläche und Figur kennzeichnet die Bildästhetik in Machins Film sowie diejenige vieler anderer schablonenkolorierter Filme. Die Farben ahmen keine Farbwirklichkeit nach, sie schaffen eine neue. Sie sind autonome Rhythmus- und Energievektoren des Bildes, entlang derer sich Spannungen aufbauen.

Stummfilmfarbe heute

Bisher sind mir keine zeitgenössischen schriftlichen Quellen zum frühen kolorierten Film bekannt, welche die hier diskutierten Phänomene zum Gegenstand haben und in der ostentativen Zurschaustellung des Filmmaterials ein gestalterisches Potenzial sehen. Wie das von Frisvold Hanssen (2006) herangezogene Material wiederholt erkennen lässt, gehörte es sogar zur Werbestrategie für das Naturfarbverfahren *Kinemacolor*, in der Ontologie der nachträglich applizierten Farbe einen Minderwert festzustellen. Interessanterweise entdeckt auch die klassische Filmtheorie hier kaum ein gestalterisches Potenzial, obwohl man mit dem Hinweis auf applizierte Farbe den häufig geäußerten Vorwurf, der Film reproduziere lediglich die Wirklichkeit, durchaus hätte entkräften können.

Interessant finde ich daher den Gesinnungswandel, der diesbezüglich stattgefunden hat, und die neue Bedachtheit der Archive im Umgang mit der Materialität und Ästhetik der Stummfilmfarbe. Es ist zudem mein Eindruck, dass das heutige Festivalpublikum einen besonderen ästhetischen Gefallen an diesen Farben findet und ihnen dementsprechende Aufmerksamkeit entgegenbringt. 2010 zeigten die Oberhausener Kurzfilmtage ein Stummfilmprogramm mit zahlreichen frühen Farbfilmen (kuratiert von Mariann Lewinsky und Eric de Kuyper). Das dortige Publikum ist durchaus heterogener als die der genannten Festivals in Pordenone und Bologna, und vermutlich saßen während dieser Programmblöcke mehrere Besucher im Saal, die zum ersten Mal Stummfilmfarben erlebten. Es ist nicht übertrieben, hier von Begeisterungsseufzern zu sprechen, als die Farben eines Serpentinanzes und weiterer farbiger Lichtspektakel die Leinwand erfüllten. Bezeugte diese Reaktion der Zuschauer über das reine Attraktionsvergnügen hinaus nicht auch einen ästhetischen Mehrwert dieser Farben? Und könnte man hier nicht von einer «veränderten Rezeptionserfahrung [sprechen], in der die materiale Atmosphäre zum Gegenstand eines stärker reflektierten Genusses zu werden vermag» (Schweinitz 2011, S. 48)? Ein solches Bewusstsein für die «historisch veränderten Wahrnehmungsdispositionen» (ibid.), gepaart mit einer Sensibilität für die Materialität des Films, ist der Annäherung an die Ästhetik eines Phänomens, das im Zeichen vieler Unbeständigkeiten und Ungewissheiten steht, gewiss zuträglich.

Ich danke Frank Kessler und Kristina Köhler für Literaturhinweise und Peter Ellenbruch für die Hilfe mit dem Filmmaterial.

Literatur

- Andratschke, Thomas (2011) Licht aus, Spot an! Tanzdarstellungen der Belle Époque. In: *Ohne Ekstase kein Tanz. Tanzdarstellungen der Moderne. Vom Variété zur Bauhausbühne*. Katalog, Sprengel Museum Hannover, S. 10–21.
- Anthony, Barry (2003) Loïe Fuller and the Transformation of the Music-Hall. In: *Living Pictures Colour. The Journal of the Popular and Projected Image before 1914* 2,2, S. 34–45.
- Bernstein, M. (1921) *Die Schönheit der Farbe in der Kunst und im täglichen Leben*. München: Delphin.
- Blom, Ivo (1993) La collection de films de Jean Desmet (Nederlands Filmmuseum). In: *Cinémathèque* 3, S. 96–99.
- Brinckmann, Christine N. (2011) Farbspannung im kolorierten Stummfilm. In diesem Heft.
- Cherchi Usai, Paolo (2003) *Silent Cinema. An Introduction*. London: British Film Institute.
- Desmet, Noël/Read, Paul (1998) The Desmetcolor Method for Restoring Tinted and Toned Films. In: *Tutti i colori del mondo: Il colore nei mass media tra 1900 e 1930/All the Colours of the World. Colours in Early Mass Media 1900–1930*. Reggio Emilia: Edizioni Diabasis, S. 147–150.
- Foucault, Michel (1999) *Die Malerei von Manet*. Berlin: Merve.
- Frisvold Hanssen, Eirik (2006) *Early Discourses on Colour and Cinema. Origins, Functions, Meanings*. Stockholm: Stockholm University.
- Gunning, Tom (2003) Loïe Fuller and the Art of Motion. Body, Light, Electricity, and the Origins of Cinema. In: *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*. Hg. v. Richard Allen & Malcolm Turvey. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 75–89.
- Hertogs, Daan/De Klerk, Nico (Hg.) (1996) *Disorderly Order. Colours in Silent Film. The 1995 Amsterdam Workshop*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum.
- Kandinsky, Wassily (1963) *Über das Geistige in der Kunst* [1911]. Bern–Bümpliz: Bentel.
- Kuyper, Eric de (1995) *Alfred Machin, Cinéaste/Film-maker*. Brüssel: Cinéma-thèque Royale.
- 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.
- Mazzanti, Nicola (2009) Colours, Audiences, and (Dis)continuity in the «Cinema of the Second Period». In *Film History: An International Journal* 2,1, S. 67–93.

- Rosen, Valeska von (2008) Pygmalion der Oberfläche. Giovanni Boldinis Frauendarstellungen. In: *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*. Hg. v. Hans Georg von Arburg et al. Zürich/Berlin: Diaphanes, S. 53–74.
- Schmarsow, August (1905) *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter, kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhang dargestellt*. Leipzig/Berlin: Teubner.
- Schweinitz, Jörg (2012) Von Transparenz und Intransparenz. Über die Atmosphäre historischen Filmmaterials. In: *Filmische Atmosphären*. Hg. v. Philipp Brunner, Margrit Tröhler & Jörg Schweinitz. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 30), S. 39–52.
- Seeger, Cordula (2005) Weiblichkeit und Ornament um 1900. Die Ambivalenz des Organischen. In: *Spielarten des Organischen in Architektur, Design und Kunst*. Hg. v. Annette Geiger, Stefanie Hennecke & Christin Kempf. Berlin: Dietrich Reimer, S. 69–79.

Selbst der Hund
hält still: MEISSNER
PORZELAN! LEBENDE
SKULPTUREN DER
DIODATTIS IM
BERLINER WINTER-
GARTEN (Deutsche
Gaumont, D ca.
1912–1914)

