

Die Farben des Films

Autor(en): **Flückiger, Barbara**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **NIKE-Bulletin**

Band (Jahr): **34 (2019)**

Heft 1

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-864870>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Die Farben des Films

Von Prof. Dr. Barbara Flückiger
Seminar für Filmwissenschaft
Universität Zürich
bafueckiger@gmail.com

*In Filmarchiven weltweit finden sich Schätze, die der breiten Öffentlichkeit kaum bekannt sind. Denn viele selbst der frühesten Filme aus dem ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert liegen in Farbe vor. Seit der Erfindung des Films haben findige Tüfeler darüber nachgedacht, wie man die schwarz-weißen Silberbilder im Filmmaterial mit Farbe anreichern oder Filme sogar ganz in Farbe drehen könnte. Seither sind mehrere Hundert technische Farbfilmverfahren entstanden. Sie sind in der Timeline of Historical Film Colors, einer interaktiven Web-Plattform, dokumentiert. Ein filmwissenschaftliches Forschungsprojekt an der Universität Zürich untersucht die Technik und Ästhetik dieser historischen Filmfarben.**

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

Die Erfinder konnten dabei auf eine bereits mehrere Jahrzehnte dauernde Experimentierphase mit Farbe in der Fotografie zurückgreifen. Um 1861 hatte der schottische Physiker James Clerk Maxwell (1831–1879) experimentell aufgezeigt, dass sich eine Szene durch Farbfilter fotografieren und über dieselben Filter wieder in Farbe projizieren lässt. Die Übertragung dieser fotografischen Techniken in den Film erwies sich jedoch als überaus komplex, denn selbst bei den langsameren Laufgeschwindigkeiten des Films in den ersten Jahrzehnten mussten rund 18 Bilder pro Sekunde in Farbe realisiert werden.

In einem einfachen Klassifikationssystem der Farbfilmverfahren kann man zwischen applizierten und mimetischen Farben unterscheiden. Applizierte Filmfarben entstehen durch einen Farbauftrag auf eine schwarz-weiße Filmkopie. Entweder werden die Kopien in Farbbäder getaucht, sodass sie uniform eingefärbt sind, indem die Gelatine die Farbstoffe absorbiert (Virage) oder das Silber durch Pigmente oder Farbstoffe ersetzt wird (Metall- oder Beiztonung; Abb. 1, 2). Oder es werden lokal Farben auf den Film aufgetragen, durch Hand- oder Schablonenkolorierung (Abb. 3). Für mimetische Filmfarben sind technische Lösungen erfunden worden, die entweder mechanisch und/oder chemisch eine Farbäquivalenz zwischen Szene und filmischem Abbild erzeugen. Auch dafür gab es bereits in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts Techniken, zum Beispiel das erste erfolgreiche mimetische Farb-

Abb. 1:

Virage: An der Schnittstelle werden die beiden unterschiedlich in Gelb und Violett eingefärbten Filmteile sichtbar. *Malombra* (ITA 1917, Carmine Gallone).

Cineteca di Bologna. Foto: Barbara Flückiger



Abb. 2:
Blaue Tönung in
*Das Cabinet des Dr.
Caligari* (GER 1919,
Robert Wiene).

© Friedrich-Wilhelm-Murnau-
Stiftung, Wiesbaden.
Cinémathèque française,
Paris. Foto: Barbara Flückiger

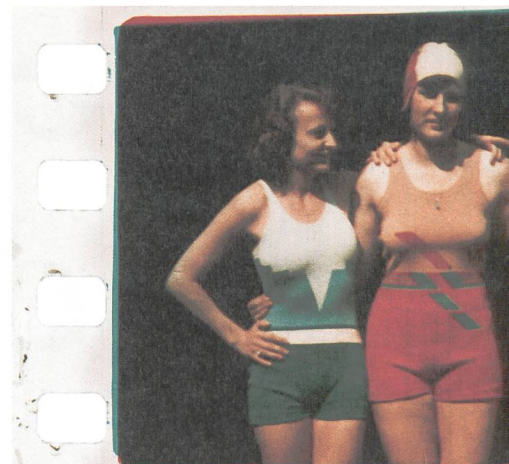


Abb. 3:
Ausgereifte Schablonen-
kolorierung in
Casanova (FRA 1927,
Alexandre Volkoff).

Cinémathèque française.
Foto: Barbara Flückiger

verfahren Kinemacolor, dessen Farbauszüge über rotierende Filter erstellt wurden. Vielversprechender waren Ansätze, bei denen die Farbstoffe direkt im Filmmaterial eingelagert wurden, entweder in mehreren Schichten auf einer Seite des Films, in zwei Emulsionsschichten auf beiden Seiten oder in Rasterverfahren, bei denen die Farben nebeneinander in kleinen Flächen angeordnet waren, ähnlich wie in pointillistischen Bildern. Zunächst begrenzten sich die meisten Verfahren auf zwei Farben, meist annähernd komplementäre Farbtöne wie blaugrün und rotorange, die selbstverständlich nur ein limitiertes Farbspektrum abbilden konnten (Abb. 4).

Erst mit dem Technicolor-Verfahren Nr. IV war ab 1932 eine breiter akzeptierte Lösung vorhanden, die auf drei Grundfarben aufbaute. Dies war im Wesentlichen ein Druckverfahren – im Fachjargon als *dye transfer printing* bezeichnet –, bei dem Technicolor die drei Farben Cyan, Gelb und Magenta auf die Emulsionsschicht des Films übertrug. (Abb. 5) Dieses grundlegend mechanische Verfahren wurde nach und nach durch chemische Ansätze abgelöst. Gasparcolor – ab 1933 eingeführt – verfolgte einen sehr ausgereiften Ansatz mit brillanten Farben, der sich aber aus politischen Gründen nicht durchsetzen konnte. Denn die Nationalsozialisten hatten eine andere Agenda, sie etablierten ab Ende der 1930er-Jahre mit Agfacolor ein sogenannt chromogenes Mehrschichtverfahren, ein Ansatz, der sich langfristig durchsetzte. Bei chromogenen Verfahren werden die Farben



nach der Belichtung im Labor entwickelt. Eastmancolor der Firma Kodak hat sich ab den 1950er-Jahren für chromogene Mehrschichtenfilme weltweit etabliert.

Materialästhetik

Im derzeitigen Forschungsprojekt der Autorin, *FilmColors. Bridging the Gap Between Technology and Aesthetics*, vom European Research Council mit einem Advanced Grant finanziert, wird mit einem interdisziplinären Ansatz der Zusammenhang zwischen Technik und Ästhetik des Farbfilms über den Zeitraum von 1895 bis 1995 untersucht. Ein zentraler Begriff dieser Untersuchung ist die Materialästhetik.

Das Konzept geht von der Hypothese aus, dass bestimmte Farbfilmmaterialien spezifische ästhetische Eigenheiten hervorbringen, die verschiedene Ursachen haben. Zunächst ist es das Zusammenspiel der verschiedenen Farbstoffe oder Pigmente mit dem Silberbild und/oder der dreidimensi-

onalen Struktur des Filmmaterials selbst (siehe Kasten). Am deutlichsten wird dieses Konzept, wenn wir frühe Farbfilmverfahren betrachten. Eine Virage entfaltet durch ihre im Wesentlichen monochrome Farbgebung eine ganz andere Wirkung als eine Schablonenkolorierung (Abb. 6, 7).

Entscheidend für das genaue Verständnis der Unterschiede ist die Arbeit am Filmmaterial in Archiven in Europa, den USA und Japan, das dort mit einem standardisierten Kameraequipment fotografisch dokumentiert wird, sodass die Details in den sehr hoch aufgelösten Fotos in der Schweiz nochmals genauer untersucht werden können. Denn bei genauer Betrachtung zeigen sich unglaublich vielfältige und subtile Nuancen. Amber ist einer der häufigsten Farbtöne in Viragen, der sich aber in einen reichhaltigen Fächer von hellen, beige wirkenden Tönen bis zu gelben oder orangen Farben hin aufteilt. An Klebestellen im Filmmaterial zeigen sich diese Nuancen am



Abb. 4:
Zweifarbverfahren
Sirius in Rot-
orange und Grün.
[Farbfilmversuche]
(GER 1920s).

Deutsches Filminstitut DFF.
Foto: Barbara Flückiger

Y T E A L



Abb. 5:
Technicolor-Dye-
Transfer: Gelb, Cyan
und Magenta werden
im Druckverfahren zu
einem dreifarbigem Bild
kombiniert.

National Science and Media Mu-
seum Bradford. Fotos by Barbara
Flückiger und Noemi Daugaard

besten. Sie sind auch der unterschiedlichen Konzentration und Temperatur der Farbbäder geschuldet.

Schablonenkolorierungen hingegen bestehen aus drei bis sechs und manchmal mehr Farbaufträgen von meist transparenter Qualität, die lokal auf begrenzten Flächen mit Pinseln oder Samtbändern durch Schablonen auf das Silberbild aufgetragen werden, mit dem Ziel Objekte und vor allem Figuren hervorzuheben oder Landschaften und Dekors farblich auszugestalten. Im Laufe der rund drei Jahrzehnte, in denen Schablonenkolorierung praktiziert wurde – besonders von der Firma Pathé in Paris – wurde das Verfahren zunehmend verfeinert, sowohl was die Nuancierung der Flächen betrifft, in denen immer kleinräumigere Details individuell eingefärbt wurden – besonders schön zu sehen zum Beispiel bei Stickereien (Abb. 8). –, als auch bei der Abstimmung der Graustufen des Silberbilds mit den zarten, durchscheinenden Farbaufträgen, welche die Bildstruktur keinesfalls beschädigen durften.

Farbverfahren bedingen die Sujets

In der Materialästhetik ist die Farber-scheinung jedoch keineswegs nur auf die materiellen Grundlagen des Films direkt beschränkt, sondern es zeigen sich verschiedene Rückkopplungsprozesse. So werden die Sujets selbst entsprechend den Stärken eines Farbverfahrens gewählt – zum Beispiel Reise- oder Modefilme in Schablonenkolorierung –, es sind unterschiedliche Differenzierungen in der Ausstattung und

Abb. 6:
Schablonenkolorierung
in *Lily et Teddy aux
bains de mer* (FRA /
GER 1917).

Deutsches Filminstitut DFF.
Fotos: Barbara Flückiger





Abb. 7:
Monochrome Farbgebung in Virage: *Salomé*
(USA 1922, Charles Bryant).

George Eastman Museum. Foto: Barbara Flückiger



Abb. 8:
Details von Stickerien in Schablonenkolorierung in einem Dokumentarfilm über die Karpaten. [*Emelka Woche 1928 / 28 & 30*] (1928).

Lichtspiel Kinemathek Bern.
Foto: Barbara Flückiger



im Kostümbild zu sehen oder Schauspielerinnen werden anhand von Hauttönen und Haarfarbe ausgewählt.

So hat das Zwei-Farben-Verfahren Technicolor Nr. III – ebenfalls ein *dye-transfer*-Prozess – eine Präferenz für schimmernde oder texturierte Materialien in ornamentalen Bildkompositionen entwickelt, oftmals in Goldtönen mit grünen und rotorangen Farbakzenten, während das Zweischichten-Verfahren Two-color Kodachrome weibliche Figuren vor dunklen Hintergründen abbildet, mit genügend Rouge auf den Wangen, um der blässlichen Wiedergabe von Hauttönen entgegen zu wirken (Abb. 9).

Wie Technicolor Nr. III zeigt das von Mitte der 1930er- bis zu Beginn der 1950er-Jahre dominante Technicolor Nr. IV wegen seines dichten, pastös wirkenden Farbauftrags eine Tendenz zu flächiger Wirkung. Aufgrund der exorbitanten Anforderung an die Registrierung – die passgenaue Überlagerung der drei Farbschichten im Druckprozess – liessen sich kleinräumige Bildstrukturen schlecht abbilden, statt dessen

favorisierten die von Technicolor eingesetzten Color Consultants klare Figur-Grund-Trennungen in eher unifarbenen, oftmals leicht gebrochenen Farbtönen (Abb. 10).

Mit Agfacolor, dem ersten chromogenen Positiv-Negativ-Film, ändert sich dieser Stil, wenn auch nur punktuell. Klare Bildstrukturen dominieren weiterhin, sie gehören zur Ästhetik der 1940er- und 1950er-Jahre, die einer guten Lesbarkeit des Bildes verpflichtet war, aber es kommen vermehrt kleinräumig gemusterte Textilien in den Grundfarben vor. Das eher pastellige Farbenspektrum, das auf die noch wenig ausgereifte Farbtrennung des Agfacolor-Materials zurückzuführen ist, wirkt insgesamt dezenter, auch wenn das opulente Vorzeigeprojekt Münchhausen (1943, von Josef von Bány mit Hans Albers) punktuell stärker gesättigte Farben für exotische Schauplätze einsetzt.

Neben der formal-ästhetischen, computergestützten Analyse eines grossen Korpus von Filmen setzt das Team wissenschaftliche Messverfahren zur Bestimmung der physikalischen Eigenschaften von Farbfilmen ein.

Seit der Digitalisierung des Films sind mechanische Filmprojektoren mehrheitlich aus den Kinos verschwunden. Aber historische Kopien dürfen auch nicht gezeigt werden, da sie auf leicht entflammablem Nitratfilm vorliegen oder bei der Vorführung beschädigt werden könnten. Eine Mehrzahl der Filmkopien auf chromogenen Filmmaterialien von 1940 bis 1980 sind ausgebleicht und erfordern eine aufwändige Farbrestaurierung, damit man sie wieder vorführen kann. Die vielfältigen Forschungsansätze des Projekts dienen daher dem Ziel, historische Farbfilme mit wissenschaftlichen Methoden zu restaurieren und zu digitalisieren, sodass sie wieder sichtbar werden. ■

Timeline of Historical Film Colors:
<http://zauberklang.ch/filmcolors/>

Vom 07.09. bis 24.11.2019 wird im Fotomuseum Winterthur die Ausstellung *Colour Mania – Materialität und Farbe in Fotografie und Film* gezeigt, die sich dieser Thematik widmet.

www.fotomuseum.ch > Entdecken > Ausstellungen > Vorschau

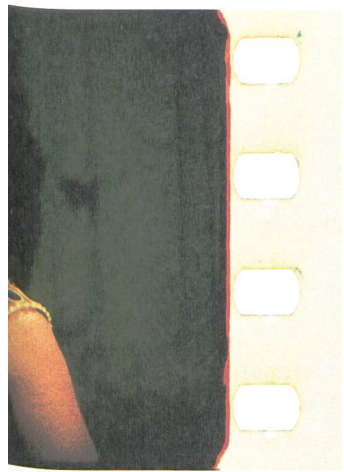


Abb. 9:
Schimmernde Goldtöne
im Zweifarbenverfah-
ren Technicolor Nr. III.
Cleopatra (USA 1928,
Roy William Neill),
produced by Herbert
T. Kalmus.
George Eastman Museum,
Moving Image Department.
Foto: Barbara Flückiger



Abb. 10:
Klare Figur-Grund-
Trennung im Drei-
farbenverfahren
Technicolor Nr. IV.
*Gentlemen Prefer
Blondes* (USA 1953,
Howard Hawks).
Library of Congress.
Foto: Barbara Flückiger

Die meisten analogen Filme liegen in 35 mm breiten, regelmässig perforierten Filmstreifen vor. Diese Streifen bestehen aus einem Träger aus Plastik (u.a. Zellulosenitrat, Di- oder Tri-Azetat oder Polyester) sowie einer oder mehreren Emulsionsschichten aus Gelatine. In diese Emulsionsschichten sind Silber, Pigmente oder Farbstoffe eingelagert, welche das Filmbild auf der Leinwand formen, indem sie die Lichtstrahlen des Kinoprojektors filtern.

Schichtaufbau von
Farbfilmen, Träger-
material (grau) plus
Emulsion: Blaue Virage
mit Silberkorn und
eingefärbter Emulsion
(oben); blaue Tönung
mit metallischen Pig-
menten und rosa Virage
(Mitte); Zweischichten-
verfahren Prizmacolor
mit zwei Emulsionen in
grünblauer und oranger
Tönung (unten).
© Barbara Flückiger



Résumé

Depuis l'invention du cinéma, vers la fin du XIX^e siècle, on a essayé d'enrichir les films avec de la couleur. Pour colorier les films en noir et blanc, on les trempait dans des bains colorants, par exemple, ou on les coloriait à la main ou à l'aide de pochoirs. Plus tard sont venus des procédés mimétiques cherchant à appliquer des couleurs sur les films au moyen de techniques photographiques, ce qui s'est révélé très complexe. Le projet de recherche en sciences cinématographiques FilmColors. Bridging the Gap Between Technology and Aesthetics, du Conseil européen de la recherche (European Research Council), financé par un subside ERC Advanced Grant, a son siège à l'université de Zurich; il étudie, dans une approche interdisciplinaire, les relations entre technique et esthétique du film en couleurs sur la période allant de 1895 à 1995.

Une des notions clés de cette étude est l'esthétique de la matière, par laquelle on analyse la façon dont les propriétés matérielles affectent les qualités esthétiques des films. Pour mener à bien ce projet de recherche, des films en couleurs provenant des archives cinématographiques d'Europe, des Etats-Unis et du Japon ont été documentés par des photographies; on étudie ensuite les techniques choisies pour la couleur en analysant une grande quantité de films. Outre l'analyse formelle et esthétique assistée par ordinateur du corpus, l'équipe de chercheurs utilise des méthodes de mesure scientifiques pour déterminer les propriétés physiques des films couleurs. L'objectif de ces approches diversifiées est de restaurer et de numériser des films historiques en couleurs à l'aide de méthodes scientifiques, afin qu'on puisse les regarder à nouveau.