

Jan-Christopher Horak

**Barbara Flückiger, Eva Hielscher, Nadine Wietlisbach
(Hg): Color Mania. Materialität Farbe in Fotografie und
Film**

2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14899>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Horak, Jan-Christopher: Barbara Flückiger, Eva Hielscher, Nadine Wietlisbach (Hg): Color Mania. Materialität Farbe in Fotografie und Film. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 38 (2020), Nr. 2-3, S. 239–240. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14899>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

**Barbara Flückiger, Eva Hielscher, Nadine Wietlisbach (Hg):
Color Mania. Materialität Farbe in Fotografie und Film**

Winterthur: Lars Müller Publishers 2019, 240 S.,
ISBN 9783037786062, EUR 25,-

In den letzten zehn Jahren hat sich Barbara Flückiger als Professorin am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich umfassend der Untersuchung von Farbe im Film gewidmet. Vor allem die Website *Timeline of Historical Film Colors* (<https://filmcolors.org/>), ist zu einer wichtigen, ständig aktualisierten Forschungsquelle für Wissenschaftler_innen geworden. Im September 2019 eröffnete Flückiger im Fotomuseum Winterthur mit ihren Forschungsprojekten *ERC Advanced Grant FilmColors, Bridging the Gap between Technology and Aesthetics* und *SNF Filmfarben, Technologien, Kulturen, Institutionen*, die Ausstellung *Color Mania*, welche dort bis Ende November zu sehen war. Aus dieser ging der gleichnamige Katalog hervor. Ergänzend zur Ausstellung, die eine Fülle an Farbfotos sowie digitale Reproduktionen von Einzelbildern aus historischen Farbfilmen zeigt, bietet der Katalog siebzehn reich bebilderte Kurzesays, die die Themen der Ausstellung abstecken und den an den Forschungsprojekten beteiligten Wissenschaftler_innen – viele von ihnen Promovierende Flückigers – Gelegenheit geben, erste Ergebnisse zu veröffentlichen.

Flückiger selbst beginnt mit einem Essay, in dem sie kurz die Geschichte der Farbe im Film von seinem Ursprung, also monochromen, vir-

gierten oder handkolorierten mehrfarbigen Filmkopien am Anfang des 20. Jahrhunderts, zu den chromogenen Mehrschichtenverfahren ab Mitte des Jahrhunderts absteckt. Des Weiteren spricht sie aktuelle Konservierungs-, Restaurierungs- und Digitalisierungsverfahren an, die Zwei- und Drei-Farben-Technicolorfilme sowie einzelne Avantgardeexperimente. Fast wichtiger erscheinen die neunzehn vollseitigen, in ihrer technischen Reproduktion ausgezeichneten Vergrößerungen aus 35mm Filmstandbildern, die den historischen Text illustrieren. Dort finden sich unter anderem Reproduktionen aus einem schablonenkolorierten Nitratfilm von Alfred Machin (1910), ein viragiertes Bild aus *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920), Kostümtests aus einem zweifarbigen Kodachromefilm (1920er Jahre), Len Lyes *A Color Box* (1935) in Dufaycolor, *The Wizard of Oz* (1939) in Drei-Farben-Technicolor, sowie Pedro Almodóvars *Kika* (1993), auf Agfa-Gavaert Polyesterfilm gedreht.

Der darauf folgende Text von Thilo Koenig ist als Plädoyer für eine Geschichte der Farbfotografie zu verstehen. Er bietet einen Abriss der technischen Entwicklung des Farbmaterials, beginnt aber mit der Aussage, Historiker_innen und Kritiker_innen der Fotografie hätten die Farbe im Medium vollkommen vernachlässigt, da nur das Schwarzweißbild als Kunst

verstanden werde, während bis vor kurzem die Farbe sogar als hässlich und unästhetisch gegolten habe (vgl. S.51, 65). Koenig kontert hier, Schwarzweiß sei wegen der Lichtempfindlichkeit des Materials eigentlich eine „unbunte“ (S.53) Reproduktion von Farbe. Zudem gäbe es seit mehr als hundert Jahren Versuche, natürliche Farbe in Fotos festzuhalten (vgl. S.57ff). Im Weiteren werden additive und subtraktive Farbmischungen technisch erklärt, die Rolle der Reklamewirtschaft in der Popularisierung von Farbfotografie und die ästhetische Legitimierung der Farbfotografie in Kunstausstellungen ab Mitte der 1970er Jahre angesprochen. Auch hier wird der Text mit vielen Bildreproduktionen angereichert.

Die weiteren Essays im Ausstellungskatalog befassen sich entweder mit einzelnen Bildkünstler_innen, mit ästhetischen Fragen der Farbe (Exotik, Mode, Fotogramme, 1970er Jahre Farbfilm), oder mit technischen beziehungsweise politischen Entwicklungen verschiedener Farbprozesse (Virage, Gasparcolor, Technicolor, Afgacolor). Ein abschließendes Interview diskutiert die Schwierigkeiten, analog-chemische Farbfilmverfahren in digitalen Bildern umzusetzen, ohne die Farbcharakteristika der einzelnen Verfahren zu verlieren. Jeder Beitrag ist wiederum von mehreren Seiten Illustrationen begleitet.

Es liegt in der Natur solcher Kataloge, dass sie oft bruchstückhaft ihre

Materie präsentieren, gerade weil sie ein anderes Medium, nämlich eine Ausstellung, begleiten und deswegen nicht als geschlossene Werke auftreten können oder müssen. So ist die Kürze der in Großschrift gesetzten Essays – lediglich die Beiträge von Flückiger und Thilo Koenig umfassen mehr als vier Seiten Text – sowohl die Stärke als auch die Schwäche des Bandes. Sie geben viele Denkanstöße, doch für die nicht eingeweihten Leser_innen bleiben oft zu viele Fragen offen. So schreibt Evelyn Echle beispielsweise über den Orientalismus im Stummfilm, nennt auch die Fotografen Rudolf Franz Lehnert und Ernst Heinrich Lautensack als Künstler, die ein buntes Orient-Bild propagierten (S.104), doch werden keine spezifischen Beispiele des Einsatzes von Einfärbung im Stummfilm diskutiert, sondern es wird lediglich auf das Dekor im Film hingewiesen (S.105). Oder, um ein weiteres Beispiel zu nennen: Michelle Beutlers Essay zur Standardisierung von Technicolor und Afgacolor erwähnt die vom NS-Propagandaministerium ausgeübte Überwachung der Afgacolor-Produktion (S.202), aber wieso dies der Fall war oder wie Farbe ideologisch eingesetzt wurde, wird nicht angesprochen. In diesen Punkten regt der Katalog zur individuellen vertiefenden Forschung an.

Jan-Christopher Horak (Pasadena)