

Connie Betz, Rainer Rother, Annika Schaefer (Hg.): Glorious Technicolor

Berlin: Bertz + Fischer 2015, 177 S., ISBN 9783865052384, EUR 25,-

Die vorgelegte Anthologie über den Technicolor-Film war ursprünglich das Begleitbuch zur Retrospektive „Glorious Technicolor“ während der Berlinale 2015. Aber auch als eigenständige Publikation ist der Band eine fundierte Darstellung und Analyse der speziellen Innovationen, die durch die verschiedenen Verfahren von Technicolor erreicht wurden, um Filme auf einem ausdifferenzierten Farbniveau vorführen zu können.

Die Rezeption des Bandes kann insbesondere zum Nachdenken über das Verhältnis von Weiblichkeit und Technicolor anregen. Barbara Flückiger etwa thematisiert in ihrem Aufsatz ein Werbeplakat von 1930, das so gestaltet war, dass die Zuschauer_innen erst mithilfe von Technicolor erkennen konnten, dass die darauf abgebildete Frau rote Haare hatte. Die Farbe kann demnach auch als ästhetisches Phänomen im Dienste der weiblichen Schönheit gelesen werden (vgl. S.45). Es fällt auf, dass in den Aufsätzen des Bandes die Filmbeispiele immer wieder Darstellungen von Weiblichkeit zum Inhalt haben. So beschreibt Scott Higgins in „Ordnung und Fülle“ ein klischiertes „hyper-feminines Schlafzimmer“ (S.61) aus dem Film *The Trail Of The Lonesome Pine* (1936), welches in blassen Rosatönen und Lindgrün gehalten ist.

Higgins und Susanne Marschall vertreten die Ansicht, dass Walt Disneys Zeichentrickfilme zwar dem Farb-

film zum Durchbruch verholfen hätten, zu einer wirklich ästhetischen Kategorie sei er aber erst als Realfilm geworden. Sie nennen Beispiele, in denen insbesondere Frauen in vielfältigen Farbnuancen und vor spektakulären Hintergründen zu sehen sind (vgl. S.62, S.64ff. und S.80f.). Dabei legte der Farbfilm die absurde und verzaubernde Märchenhaftigkeit, die Marschall in „Somewhere Inside the Rainbow“ anhand des Musicals *The Wizard of Oz* (1939) sehr eingehend erläutert, jedoch nie ab. Ging es vielleicht darum, die auf die Frauen gerichteten männlichen Seh(n)süchte nun in Farbe zeigen zu können, was die Wirkung und Nähe zu diesen cineastischen Wunschkonstruktionen nochmals entschieden intensiviert, wie der Text indirekt nahelegt (vgl. S.80)? Dabei spielten die vielen raffinierten Kostüme in den Musikfilmen, die Marschall wiederum vor allem an Frauen beschreibt, eine entscheidende Rolle.

Christine N. Brinckmann schildert – eingebettet in einen übergreifenden Vergleich zwischen Malerei und Film – anhand von Rouben Mamoulians *Blood and Sand* (1941), wie vor allem Farben die Verführungskünste von Rita Hayworth unterstreichen. Diese erreichen ihren Höhepunkt am Ende des Films, wo sie in einem pinkfarbenen Kleid auftrat und mit Anthony Quinn einen raumgreifenden Paso Doble tanzte. Erst im Farbfilm sei es möglich geworden, nicht nur die Licht-

führung, sondern auch die Farblichkeit der Vorlagen aus der Kunstgeschichte nachzustellen. Und dies diene nicht zuletzt dazu, die Filme künstlerisch aufzuwerten (vgl. S.100).

In Filmen des Westerngenres kommen solche Szenen zwar nicht vor, aber Heather Heckman fällt in ihrem Aufsatz „Wars Bonnets and Eagles in the Dust“ auf, dass es im Western *Dodge City* (1939) neben den nordamerikanischen Ureinwohnern wiederum die Frauen sind, die in diesem männlich dominierten Genre die leuchtenden Farbakzente setzen (vgl. S.105). Ihr Fazit lautet, dass der Western als Farbgenre unterschätzt werde. Dies würden nicht nur die Produktionsstatistiken beweisen, sondern auch die vielen filmischen Innovationen (vgl. S.113).

Sarah Street beschreibt schließlich die zurückhaltende Form der Farbdramaturgie in britischen Filmen, die unter der Anweisung von Natalie Kalmus standen. Kalmus war zwischen 1934 und 1949 als *color supervisor* tätig. In *The Life And Death Of Colonel Blimp* (1943) werden Street zufolge beispielsweise verschiedene Farbkonzepte benutzt, um die drei Zeitebenen, in denen der Film spielt, herauszuarbeiten (vgl. S.121f.).

Insgesamt zeigt das Buch auf einem sehr hohen Niveau die technischen und künstlerischen Möglichkeiten, die sich aus der Verwendung von Technicolor in den jeweiligen Zeitabschnitten filmgeschichtlich ergeben haben. Es bleibt aber der Eindruck, dass die versachli-

chte Ebene, auf der das Thema verhandelt wird, ihm letztendlich stilistisch nicht so ganz gerecht wird. Es fehlt hier nie an genauer Beschreibung, sondern etwas an Analyse. Am Ende wird von Dirk Alt sogar noch der spezifisch deutsche Umgang mit den Möglichkeiten des ‚farblichen Mediums‘ beschrieben. Diese sind laut Alt unter anderem die späte Einführung und Rückständigkeit in der eigenen technischen Entwicklung des Farbfilmverfahrens, die teilweise auf die starke Ambivalenz und Kritik gegenüber der unnatürlichen Farbgebung beim amerikanischen Vorbild zurückzuführen seien. Die Deutschen seien erst spät durch die Disney-Filme wirklich auf den Geschmack gekommen (vgl. S.151 und S.154). Schließlich wurde in Deutschland ein eigenes technisches Verfahren entwickelt, das sich in der Farbgebung bewusst von den Übertreibungen des Technicolors unterscheiden sollte. Auch dieser spezifische Weg wird in allen Details nachgezeichnet. Was der Studie jedoch fehlt, ist beispielsweise eine direkte Stellungnahme zu den Genderthemen, die nach meiner Ansicht in einer deutlichen Form in nahezu allen Aufsätzen bereits enthalten sind. Filmwissenschaftliche Anschlussmöglichkeiten könnten darin bestehen, anhand dieses exzellent recherchierten Buches eben genau diese Themen weiter zu entfalten.

Andreas Jacke (Berlin)