Jelena Rakin: Film Farbe Fläche: Ästhetik des kolorierten Bildes im Kino 1895-1930

Marburg: Schüren 2021, 296 S., ISBN 9783741003448, EUR 29,90

(Zugl. Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich, 2021)

Die Dissertation von Jelena Rakin befasst sich mit applikativen Farbverfahren der 1890er bis 1920er Jahre, wobei in vier Oberkapiteln, die weitgehend auch eine chronologische Abfolge der behandelten Phänomene wahren, unterschiedliche Farbverfahren und Themenschwerpunkte verhandelt werden. Einen kleinen Teil der

Arbeit können Leser_innen bereits aus Rakins Beitrag „Lust an der Palette“ kennen, der im von Jörg Schweinitz und Daniel Wiegand herausgegebenen Band *Film Bild Kunst: Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms* (Marburg: Schüren, 2016) enthalten ist, auf den sich Rakin mehrfach bezieht. Dort war unter anderem noch Evelyn Echles

Aufsatz „Ornamentale Oberflächen“ zu finden, der wiederum in Echles Dissertation *Ornamentale Oberflächen: Spurensuche zu einem ästhetischen Phänomen des Stummfilms* (Marburg: Schüren, 2018) eingegangen ist, die Rakin ebenfalls am Rande aufgreift und die sich im Hinblick auf die Untersuchung des vorklassischen Stummfilms (und der lange unberücksichtigten Fläche) mit Rakins Arbeit auf wertvolle Weise ergänzt.

Rakin schildert eingängig das Phänomen der Stummfilmfarbe als Markierung einer „Schnittstelle zwischen ästhetischen Vorlieben des 19. Jahrhunderts und ästhetischen Präferenzen der Moderne“ (S.17) und behandelt ihren Untersuchungsgegenstand entsprechend im Kontext der „visuellen Kultur um 1900“ (S.19) insgesamt unter der Berücksichtigung der „intermedialen, kulturellen, technologischen und ökonomischen Faktoren“ (ebd.). Den Anfang macht ein Kapitel zum Serpentinanzfilm, in dem die Handkolorierung unter Berücksichtigung der Duplizität des Bildes, des „Verhältnis[ses] des Bildträgers und der Darstellung“ (S.38), untersucht wird: Fläche und Tiefe, Farbe und Materialität oder die „Frau als Fläche für die Farbe“ (S.54) sind zentrale Punkte des Kapitels, das verglichen mit dem folgenden deutlich theoretischer gehalten ist und kunstphilosophische, bildwissenschaftliche Positionen verständlich rekapituliert und für die Stummfilmfarbe fruchtbar macht. Das Folgekapitel geht dagegen vor allem mit sechs Einzelanalysen entsprechender Filme zwischen 1897 und 1907 auf die

Hand- und Schablonenkolorierung in „Trickfilme[n] und Féeries“ (S.69) ein und nimmt dabei vor allem Hybridkomposite in den Blick, die kolorierte Schwarzweiß-Aufnahmen mit Mehrfach- und Doppelbelichtungen in somit geschichteten Filmbildern koppeln: Farbe erscheint dabei etwa als Teil der Trickeffekte oder der Selbstreflexion, wobei als zeitgenössische Impulse der Féeries „die vermeintliche Objektivität des Positivismus“ (S.123) und „die Affinität zum Übernatürlichen, Magischen und Märchenhaften“ (S.124) mitgedacht werden.

Im dritten Oberkapitel rücken dann mit dem Schwerpunkt der Schablonenkolorierung – und des Handschiegl-Verfahrens – die „Diskurse am Übergang von kunstgewerblicher zu industrieller Produktion“ (S.126) sowie Ornament-Kompositionen wie in Segundo de Chomóns *Kiriki, acrobates japonais* (1907) im Kontext von *Art nouveau*, *Art déco* und Jugendstil in den Blick. Die Beziehung von Weiblichkeit, Mode und dem Dekorativen oder Floralen wird dabei ebenso vor dem Hintergrund des Warenfetischs analysiert wie auch der schablonenkolorierte Stummfilm als Luxusgegenstand, der sich als „erleichterte[] serielle[] Form der Einfärbung [...] in die Vielfalt der Reproduktionsmechanismen“ (S.194) einreihet, aber noch einer „Vorstufe der Mechanisierung“ (ebd.) verhaftet sei. Vollends um die „serielle Produktion und Instrumentalisierung der Farbästhetik im Sinne einer kapitalistischen Vermarktungslogik“ (S.195) geht es dann im letzten Kapitel: Hier werden Werbefilme

wie *Changing Hues* (1922) oder Émile Cohls Trickfilm *Le peintre néo-impressioniste* (1910) im Kontext eines Booms synthetischer Farben und Farbpaletten untersucht. Dabei gerät von Künstlern wie Alphonse Allais über Kasimir Malewitsch, Alexander Rodtschenko oder Marcel Duchamp die Fläche in der Moderne in den Blick, mit dem es sich dann auch dem absoluten Film Walter Ruttmanns nähern lässt, ehe über Paul Sharits oder Tacita Dean ein Bogen in die Gegenwart – und ihre Rückbesinnung auf „das analoge Film-

material im digitalen Zeitalter“ (S.241) – geschlagen wird.

Ein sinniges wie prägnantes Glossar rundet die originelle und nicht allein aus filmwissenschaftlicher Perspektive höchst aufschlussreiche – sowie reichhaltig und fast ausschließlich farbig illustrierte – Arbeit gelungen ab. Einziger Wermutstropfen der beachtlichen Veröffentlichung ist der Verzicht auf die Übersetzung zahlreicher französischsprachiger Passagen.

Christian Kaiser (Hannover)