

2 Innovationen in der Filmgeschichte

Michael Allen benennt als wichtigste Intention von technischen Entwicklungen in der Filmgeschichte, wie Breitwand, Farbe und Ton, den Eindruck der echten Welt in der Wahrnehmung der Zuschauer zu reduzieren und diese durch eine glaubhafte, künstliche zu ersetzen (vgl. 1998, S. 127). Er bezeichnet dies als *realistic effect* (ebd., S. 128). Allen impliziert damit eben keine Realitätswiedergabe, sondern den Glauben daran innerhalb eines fiktionalen Gebildes. Ob 3D erfolgreich sein kann und auch in Zukunft eine nicht unerhebliche Reihe von Filmen kontinuierlich stereoskopisch produziert werden, hängt besonders davon ab, ob 3D in der Lage ist, eine solche glaubhafte Welt zu konstruieren und damit im Sinne des *realistic effect* zu funktionieren.

In Bezug auf computergenerierte *Visual Effects* spricht Stephen Prince (1996) vergleichbar von *Perceptual Realism*. Er geht davon aus, dass Zuschauer die dargestellte Welt einer Realitätsprüfung unterziehen, auch wenn diese offensichtlich fiktional ist. Es geht darum, eine glaubhafte Welt zu bauen, die nicht indexikalisch funktioniert, sondern über Ähnlichkeiten. Ich komme darauf später im Rahmen des Kapitels zur Immersion und zum Wirklichkeitseffekt zurück. *Perceptual Realism* ist damit auch für den 3D-Film zentral.

Der Rückgriff auf die Entwicklung des Farbfilms und des Breitwandfilms zeigt, dass diese Kategorie des *realistic effect* jedoch sehr dehnbar ist.¹⁰ Der Wirklichkeitseffekt soll in diesem Kapitel daher historisch eingeordnet werden. Die ästhetischen Angebote, die den Zuschauern gemacht werden, werden von ihnen durchaus sehr großzügig behandelt. Eine Anteilnahme am fiktionalen Geschehen erfolgt auch bei

¹⁰ Damit liegt der Schwerpunkt nicht auf einem Vergleich zwischen 3D- und Tonfilm. Für diesen Vergleich würden zwar technologisch-strukturelle Ähnlichkeiten sprechen. Auf diese weist auch Lipton hin, da zunächst zwei synchrone Maschinen für die Aufnahme und Vorführung sowie Investitionen sowohl auf Produktions- als auch Exhibitionsseite nötig waren, für beide erhöhte Ticketpreise verlangt wurden und bei beiden ein grundsätzliches Überdenken des Produktionsprozesses nötig wurde (vgl. 2007, S. 519). Diese Punkte können im Wesentlichen aber auch für Farb- und Breitwandfilm angeführt werden. Für den Farbfilm war in Form des Technicolor-Verfahrens sogar die Belichtung mehrerer Filmstreifen nötig, die ebenfalls synchron laufen mussten. Die Beschränkung auf den Vergleich mit Farb- und Breitwandfilm erfolgt aber im Wesentlichen deshalb, weil diese wie 3D das visuelle System betreffen und 3D und Breitwand sogar häufig synonym verwendet wurden (vgl. Belton 1992, S. 77, Distelmeyer 2012, S. 29, vgl. zudem die Analyse von *TRON: LEGACY* in Kapitel 5.3.4, in der ich auf die Verbindung von 3D und Surroundton eingehe).

sehr unrealistischer Farbwiedergabe oder auffälligen Breitwandkompositionen. An dieser Stelle kann keine detaillierte Wiedergabe der Geschichte des Farb- oder Breitwandfilms erfolgen. Dies ist an anderen Stellen ausführlich geschehen.¹¹ Im Folgenden sollen allerdings verschiedene Diskurse aufgegriffen werden, die dann zu einem Modell für die Filmanalysen umfunktioniert werden bzw. in Abgleich zum 3D-Diskurs gesehen werden können. Es ergeben sich Anknüpfungspunkte auf ontologischer (Makroebene) und stilistisch-ästhetischer Ebene (Mikroebene).

Neben diesen zunächst rein technologischen Innovationen ist der Blockbuster als eine Kategorie zu sehen, in dem technologische und ästhetische Innovationen zusammengeführt werden. Er verspricht, genau wie neue Technologien, Zuschauern ein besonderes Erlebnis in Abgrenzung zu der üblichen Kinoerfahrung: „A substantial part of the appeal of many blockbusters lies precisely in the scale of spectacular audio-visual experience that is offered, in contrast to the smaller-scale resources of rival films or media“ (King 2003, S. 114). Der Blockbuster hat dabei eigene stilistische Verfahren entwickelt (vgl. ebd. S. 116ff), die auf die Verwendung von 3D abzustimmen sind.

Technische Neuheiten werden im Rahmen ihrer Einführung häufig als radikaler Bruch mit einer etablierten Form gesehen. So wie der Farbfilm in Form von Technicolor zunächst fast ausschließlich in Musicals verwendet und als nicht geeignet für anspruchsvollere Genres angesehen wurde (vgl. Misek 2010, S. 28), erfolgt in der Praxis der Bruch häufig entlang von Genregrenzen. Eine Integration in ein geschlossenes, narratives System erschien zunächst schwierig. Rick Altman legt im Sinne der von ihm vertretenen Krisengeschichte des Films dagegen gar keinen Schwerpunkt auf einzelne Umbrüche (vgl. 2004, S. 15ff). Er sieht sie als Teil historischer Entwicklungen, die aus vielen Facetten bestehen und nur im Licht dieser beurteilt werden können. Daher kann es auch nicht Ziel der Arbeit sein, nur formale Aspekte des stereoskopischen Films zu beschreiben, sondern es muss versucht werden, sie in Beziehung zu bestehenden ästhetischen Strukturen zu setzen. Dazu werde ich einen kurzen Überblick über die Geschichte des Farbfilms insbesondere in Form von Technicolor sowie über Breitwandformate und -diskurse geben. Abschließend werde ich Blockbuster als Innovationskategorie einführen.

2.1 Die Einführung von Farbfilmen: Realismus und Genre

Farbe steht als Teil des Filmstils im Fokus zahlreicher historisch angelegter Untersuchungen, die sich vorwiegend auf den Neoformalismus als Analyseansatz bezie-

¹¹ Vgl. zum Breitwandfilm: Cossar (2011), Hall (2010), Belton (2004), Belton (1992); zum Farbfilm: Coates (2010), Misek (2010), Haines (1993), Koshofer (2001).

hen. Zu nennen sind hier die Arbeiten der Neoformalisten um David Bordwell an der University of Wisconsin-Madison, insbesondere in „The Classical Hollywood Cinema“ (Bordwell, Staiger, Thompson 1985), die Arbeiten von Edward Branigan (1985 [1979]), Richard Misek (2010) sowie Einzelstudien zum frühen Farbfilm von Tom Gunning (1995) oder zu Technicolor von Scott Higgins (2000).

Ein übergreifendes Ergebnis dieser Arbeiten ist, dass Farbe und besonders Technicolor fast ausschließlich in bestimmten Genres, und zwar überwiegend in nicht-realistischen wie Musicals und Abenteuerfilmen verwendet wurde. Deshalb konnte sich die Technik nicht durchsetzen. Nur Branigan schert hier aus und nimmt an, dass Farbe den Realitätseffekt verstärkte (vgl. 1985 [1979], S. 135). Trotzdem entschied die Zugehörigkeit zu einem spektakulär-phantastischen Genre darüber, ob ein Film in der Zeit von den späten 1920er-Jahren bis Anfang der 1950er-Jahre in Farbe gedreht wurde. Dem standen gegenläufige Bestrebungen aus der Filmindustrie – so der Technicolor-Farbberaterin Natalie Kalmus, dargelegt in ihrem Artikel „Colour Consciousness“ (1935), – entgegen. Sie wollte, ihre Geschäftsinteressen vertretend, dass Technicolor in möglichst vielen Filmen verwendet wird. Eine Assoziation des Verfahrens mit ausschließlich phantastischen Genres behinderte dies. Auf diesen Gegensatz wird im Folgenden eingegangen und ein kurzer Überblick über die wesentliche Entwicklungen des Farbfilms, besonders des Technicolor-Verfahrens, gegeben.

In der Geschichte des Farbfilms kann grundsätzlich von drei Phasen ausgegangen werden: So kann man zunächst von einer Experimentierphase vor der Einführung des Technicolor-IV-Verfahrens 1932 (auch *Three-Strip*-Verfahren genannt) sprechen, welches dann erstmals eine natürliche Farbwiedergabe ermöglichte und risikolos, aber mit hohen Kosten eingesetzt werden konnte.¹² Die zweite Phase war das langlebige Technicolor-IV-Verfahren, bevor sich von 1955 an Farbnegativfilme als dritte Phase durchsetzen konnten.¹³

Bereits vor der Einführung von Technicolor IV zeichnete sich in der ersten Phase eine Genreausrichtung in der Verwendung von Farbfilm durch das Technicolor-III-Verfahren ab, worauf Misek hinweist (vgl. 2010, S. 28). So waren 1929 insgesamt 14 der 18 Technicolor-III-Filme Musicals. Ein Jahr später waren es 25 von 29, wobei die meisten dieser Filme nur farbige Sequenzen enthielten und nicht vollständig in Farbe gedreht waren. Ab 1931 wurden dann für einige Jahre kaum noch Musicals gedreht. Sie galten plötzlich als Kassengift (vgl. Kindem 1982, S. 150). MGM veröffentlichte 1932 nicht ein einziges Musical. Der Farbfilm hatte sich da-

¹² Zuvor waren, darauf weist Branigan hin, wohl mehr als einhundert verschiedene Kolorierungsprozesse in Erprobung, von denen nur die wenigsten tatsächlich in Spielfilmen verwendet wurden (vgl. 1985 [1979], S. 129).

¹³ Die Vorgängerverfahren Technicolor I bis III waren weniger ausgereift und konnten nicht das komplette Farbspektrum wiedergeben (vgl. Haines 1993, S. 13).

mit zu eng an ein Genre gebunden, denn auch das Technicolor-III-Verfahren wurde nicht mehr verwendet. Auf der Genrebindung des Farbfilms, Realismuskonzepten und wie Farbe narrativ eingebunden wurde soll in diesem Kapitel der Schwerpunkt liegen. Damit soll eine Analysekategorie für den stereoskopischen 3D-Film gebildet werden.

Beim Technicolor-IV-Verfahren, das dominierende Farbverfahren insbesondere für Prestigeproduktionen in Hollywood bis Mitte der 1950er-Jahre,¹⁴ wurden drei Negative, zwei davon über eine Spiegelkonstruktion belichtet. Bei der Belichtung registriert jedes der drei Negative einen unterschiedlichen Anteil des Farbspektrums, was durch Filter sowie verschiedene Negativmaterialien erreicht wird.¹⁵ Technicolor IV konnte über einen herkömmlichen Projektor wiedergegeben werden (anders als bei Technicolor I). Eine Umrüstung in den Kinos war in der Folge nicht notwendig. Das Verfahren war äußerst aufwendig und wurde als Monopolist von der Technicolor Company zur Verfügung gestellt. Das beinhaltete nicht nur, dass das Filmmaterial von Technicolor gekauft und dort entwickelt werden musste, sondern auch das Ausleihen der speziellen Kameras, die Beschäftigung eines Technicolor-Farbberaters und die Verwendung von Technicolor-Make-up (vgl. Misek 2010, S. 37).

Ein Farbfilm in Technicolor war damit vor allem sehr viel teurer als ein herkömmlicher Schwarzweißfilm. Farbe konnte das Budget in der Anfangszeit von Technicolor IV mit 100.000 bis 300.00 Dollar zusätzlich belasten (vgl. Bordwell 1985a, S. 354).¹⁶ Das lag vor allem daran, dass mindestens dreimal so viel Filmmaterial belichtet werden musste. Zudem war das Filmmaterial weniger empfindlich. Damit waren an die Ausleuchtung höhere Anforderungen gestellt. Die höheren Kosten hatten zur Folge, dass besonders in den 1930ern, aber auch danach, nur relativ wenige Filme in Farbe gedreht wurden.

Der erste komplette Spielfilm in Technicolor IV war 1935 der Historienfilm *BECKY SHARP* (USA, R: Rouben Mamoulian). Das Verfahren wurde von der Filmindustrie aber nur zögerlich angenommen. Zunächst wurde es von Disney für die *Silly Symphonies* ab 1932 verwendet (vgl. Kindem 1982, S. 152). Parallel zur heutigen Entwicklung des 3D-Films spielte also auch in der Akzeptanz des Farbfilms anfangs

¹⁴ Die letzten Filme im *Three-Strip*-Verfahren (Technicolor IV) wurden 1955 gedreht (vgl. Haines 1993, S. 46).

¹⁵ Die drei Negative sind jeweils für unterschiedliche Bereiche des Spektrums empfindlich. Durch Verhärtung der Emulsion im Rahmen der Entwicklung wird schließlich eine Matrix gewonnen, deren Relief die jeweiligen Farben widerspiegelt. Sie wird zur Herstellung der Filmkopie benötigt. Durch Wegwaschen der Emulsion bei der Kopienherstellung kann zudem die Intensität der Farben beeinflusst werden (vgl. Higgins 2000, S. 359).

¹⁶ Koshofe (vgl. 1999, S. 25) gibt an, dass der erste Agfacolor-Film *FRAUEN SIND DOCH BESSERE DIPLOMATEN* (D 1941, R: Georg Jacoby) bei Gesamtkosten von 2.841.000 Reichsmark in schwarzweiß nur 850.000 Reichsmark gekostet hätte.

der Animationsfilm eine wichtige Rolle. Erst von 1938 an wurden verstärkt Spielfilme in Technicolor IV gedreht.¹⁷ 1938 führt Haines 14 in Hollywood entstandene Technicolor-IV-Filme auf, darunter ADVENTURES OF ROBIN HOOD (USA 1938, R: Michael Curtiz) (vgl. 1993, S. 37f). Ein Jahr später waren es dreizehn Filme, unter anderem THE WIZARD OF OZ (USA 1939, R: Victor Fleming). In beiden Jahren waren allerdings Musicals nicht mehr so dominierend wie während des Technicolor-III-Verfahrens. Eine Reihe von Musicals wurde zwar weiterhin in Farbe produziert. Daneben gab es aber auch mehrere Western und Abenteuerfilme mit meist exotischen Schauplätzen wie THE FOUR FEATHERS (UK 1939, R: Zoltan Korda) (vgl. Belton 1998, S. 237).¹⁸ Die beiden erfolgreichsten Jahre anhand der reinen Anzahl der in dem Verfahren produzierten Filme waren dann 1952 und 1953. Es entstanden jeweils gut 100 Produktionen (vgl. Haines 1993, S. 43ff.). Das Verfahren wurde handhabbarer und gleichzeitig auch stärker vom Publikum akzeptiert.¹⁹

Bordwell argumentiert, dass „color technology has taken so long to diffuse (...) partly because unlike sound it could not be instantly accommodated to the realist aesthetic“ (1985a, S. 355). Er identifiziert „the unity of diegesis and the primacy of narrative“ (ebd.) als fundamental für ein Kino, das unter dem Primat des Realismus steht und argumentiert, dass Farbe, im Gegensatz zum Ton, die Einheit der Narration bedrohte und daher viel länger brauchte, um zum Standard zu werden als der Tonfilm. Verwendet wurde Farbe daher, so Bordwells Argumentation, vor allem in Genres, die eher in einer unrealistischen Tradition stehen und Elemente des *Cinematic Excess* (vgl. Seite 75) aufweisen. Es ist zwar richtig, dass nur ein geringer Anteil der Gesamtproduktion an Filmen in den 1930ern und 1940ern in Farbe gedreht wurde, es kann jedoch nicht von einer fehlenden Akzeptanz durch das Publikum ausgegangen werden, wie es bei Bordwell und Misek impliziert wird. Das Technicolor-III-Verfahren konnte aufgrund des Zwei-Farben-Systems noch keinem *Realistic Effect* genügen. Die Farben waren zu unrealistisch, und das Verfahren wurde über-

¹⁷ So entstanden 1936 nur drei Filme in Technicolor IV, 1937 waren es sieben sowie einer mit einigen Farbsequenzen (vgl. Haines 1993, S. 37).

¹⁸ Das Agfacolor-Verfahren, das wohl wichtigste Farbverfahren der 1930er und 1940er-Jahre neben Technicolor, entwickelt von Agfa in Wolfen, wurde in der Zeit des Nationalsozialismus in 13 Spielfilmproduktionen verwendet, von denen vier erst nach 1945 zur Aufführung gelangten (vgl. Koshofer 1999, S. 44f). Bei diesen 13 Filmen ist keine eindeutige Genrepräferenz zu erkennen. Allerdings waren immerhin sieben der Filme Kostümfilme mit einem historischen Handlungszeitraum. Zudem spielten Musikfilme im weitesten Sinne (Revue, Operettenverfilmungen, Komponistenbiographien) eine wichtige Rolle mit Filmen wie FRAUEN SIND DOCH BESSERE DIPLOMATEN oder GROSSE FREIHEIT NR. 7 (D 1944, R: Helmut Käutner).

¹⁹ Neben den Technicolor-Filmen wurden weiterhin Filme im Zwei-Streifen-System gedreht, etwa mit dem CineColor- und dem Trucolor-Verfahren. Diese wurden in der Regel von den Independents und von den Majors für deren B-Filme verwendet und waren qualitativ weniger hochwertig (vgl. Belton 2000, S. 351; Koshofer 2001, S. 323). Da Technicolor das dominierte Verfahren war und von den Major-Studios für ihre Prestigeproduktionen verwendet wurde, beschränke ich mich hierauf.

wiegend in dem Genre des Musicals verwendet. Bei Technicolor IV waren es dann gerade die großen Prestigeproduktionen, von denen *GONE WITH THE WIND* (USA 1939, Victor Fleming) und *THE WIZARD OF OZ* nur die bekanntesten sind, die in Farbe gedreht wurden. Der Realismusbezug von Technicolor IV war stärker als bei Technicolor III, aber es wurden noch immer nicht alle Filme in Farbe produziert. Mit den Farbfilmen wurde jedoch trotz ihrer unrealistischen Sujets auf einen besonders großen Publikumszuspruch gesetzt. Hier deutet sich aus meiner Sicht an, dass der direkte Realitätsbezug nicht entscheidend für den Erfolg eines neuen technischen Verfahrens ist. Mindestens genauso wichtig sind Fragen des Realitätseffekts (vgl. *Perceptual Realism* bei Prince 1996), des Spektakulären, der Immersion (die nicht nur durch Realismus erreicht wird) und der Illusion (vgl. dazu insbesondere Kapitel 5.3) Es geht hier aus Zuschauersicht vor allem um *bottom-up*-Prozesse (vgl. Bordwell 1985b, S. 32).

Während Farbe allein dadurch, dass sie Teil unserer Wahrnehmung der Welt ist, eine indexikalische Qualität hat, muss dies noch nicht bedeuten, dass sie als Teil eines Films auch so wahrgenommen wird. Gunning (1995) hat darauf hingewiesen, dass die Filmindustrie mit Einführung von Technicolor zwischen der Betonung des Verfahrens als Attraktion und deren Einbindung in die narrativen Konventionen Hollywoods schwankte. Die Wahrnehmung von Farbe als etwas Spektakuläres und Sinnliches war aber kein Resultat des Technicolor-Farbsystems, sondern bestand schon vorher: „The non-indexical, purely sensual color whose role is less realistic than spectacular and metaphorical is more prevalent during the silent era“ (ebd.).²⁰ Technicolor steht damit in der Tradition des kolorierten Stummfilms, dessen Ästhetik wiederum laut Gunning auf das Erbe der Populärkultur und Werbung des 19. Jahrhunderts zurückgeht. Er weist darauf hin, dass bereits in diesen Kontexten zwischen subtilen Farben, häufig durch die Hand eines Künstlers gestaltet, und aufdringlichen Farben durch die Druckpresse unterschieden wurde: „In this debate on color, both sides agreed on certain key points about color itself: that color could have a powerful, almost irrational, effect on a mass society“ (ebd.).

1935 veröffentlichte Natalie Kalmus²¹, Ehefrau des Gründers der Technicolor Company Herbert Kalmus und Farbberaterin für zahlreiche Technicolor-Filme, unter dem Titel *Colour Consciousness* einen Aufsatz, der als Anleitung für die Verwendung von Technicolor zu verstehen ist. Die Ausführungen zielten grundsätzlich darauf ab, dass Farben nicht im Überfluss zu verwenden seien. Damit sollte eine an die Wirklichkeit angelehnte Farbgebung angestrebt werden. Mindestens ebenso

²⁰ Warum Farbe letztlich als unrealistisch wahrgenommen wurde und auch häufig noch wird, kann nur kulturell bedingt sein. Coates sieht dies vor allem darin begründet, dass die Möglichkeit der starken Farbmanipulation durch den Menschen besteht: „Hence all the association of bright colour with the other world“ (2010, S. 140).

²¹ Ihr Name ist in den *Credits* einer Vielzahl von Technicolor-Filmen als Farbberaterin aufgeführt.

wichtig war aber für Kalmus eine Farbgestaltung in Einklang mit den narrativen Prinzipien des klassischen Hollywoodsystems. Da dies auf die Konstruktion von Storyverständlichkeit und der Einheit von Raum und Zeit ausgerichtet ist, sollte sich die Farbästhetik danach richten. Auf diesen Umstand weist Higgins hin:

„Natalie Kalmus’ rules were drafted to guarantee that colour, like lighting, sound, camera-movement, and editing, would hold the viewer’s attention to the narratively important elements of the moving image, and suit the expressive demands of feature production“ (2000, S. 375).

In diesem Sinne ist auch zu verstehen, dass nicht zu viele Farben in einer Einstellung sichtbar sein sollten, da diese die Blickführung des Zuschauers erschweren würden. Dazu diene die Forderung von Kalmus, dass sich Hauptfiguren stärker vom Hintergrund abheben sollten als Nebenfiguren. Farben sollten das markieren, was im Bild wichtig ist. Dies wurde von Kalmus als „law of emphasis“ bezeichnet. Unwichtige Gegenstände oder Figuren sollten nicht durch ihre Farbigkeit auf sich aufmerksam machen. Zudem diene die Farbgestaltung auch dazu, die Räumlichkeit und damit Tiefe innerhalb des eigentlich flachen Bildes zu betonen. So konnten Vorder- und Hintergrund durch Farbseparierung voneinander getrennt werden. Kalmus ist damit gar nicht so weit von den Auffassungen Rudolf Arnheims entfernt, der seine Bemerkungen zum Farbfilm im selben Jahr veröffentlichte. Arnheim betrachtet im Sinne der Filmkunst den Farbfilm als höchst problematisch, vor allem aufgrund seiner potentiellen „Formlosigkeit“ und „Polyphonie“.²² Darin sieht er die Ursache für eine „ästhetisch unbefriedigende Wirkung der Farbe“ (1977 [1935], S. 51). Er verlangt, ähnlich wie Kalmus, ein ausgewogenes Gleichgewicht von Intensitäten und die vorsichtige Betonung von wichtigen Objekten. In diese Richtung gehen auch Überlegungen bei der Komposition des stereoskopischen Bildes, es als ganzheitlich zu betrachten und nicht einzelne Objekte zu betonen oder vom Rest des Bildes zu isolieren. Dies drückt sich vor allem in der ästhetischen und wahrnehmungspsychologischen Diskussion um Schärfentiefe (vgl. Flückiger 2012, S. 107ff) und Schnittfrequenz aus (vgl. Mendiburu 2009, S. 151ff; ausführlich hierzu vgl. Kapitel 4.4).

Technicolor war vor allem ein Farbsystem, worauf Coates hinweist, das auf eine Produktion im Studio ausgerichtet war (vgl. 2010, S. 15). Ziel war es, den Farbprozess und die Farbgestaltung unter Kontrolle zu haben und bewusst konstruieren zu können. Als Beispiel dafür mag der Powell/Preßburger-Film *BLACK NARCICUSS* (UK 1947) dienen, der noch heute damit verblüfft, dass er im englischen Studio und nicht *on-location* im Himalaya gedreht wurde (vgl. Street 2009, S. 210) und Academy

²² Dies führte im Übrigen zu recht ähnlichen Diskursen wie sie auch heute beim 3D auftreten. So gab es immer wieder Kommentatoren, die auf Kopfschmerzen als Folge der hellen Farben im dunklen Auditorium hinwiesen (vgl. Street 2009, S. 198).

Awards für die beste Farbfotografie und *Art/Set Direction* erhielt. Wäre im Studio und an Originalschauplätzen gedreht worden, so hätten die Farbaufnahmen nicht aufeinander abgestimmt werden können. Sie hätten nicht miteinander harmonisiert. So war der Farbfilm in der Zeit des Technicolor-Verfahrens ein höchst künstliches, formbares Produkt, angepasst an die Notwendigkeiten des klassischen Hollywood-systems.

Die zunehmende Akzeptanz von Farbfilmen drückt sich spätestens ab Ende der 1940er-Jahre in einer steigenden Anzahl an Technicolor-Filmen aus. Bereits mit *GONE WITH THE WIND* war das Filmmaterial lichtempfindlicher geworden (vgl. Branigan 1985 [1979], S. 136) und wurde praktikabler – auch wenn die Kosten Ende der 1940er immer noch um circa 10 Prozent höher lagen (vgl. Kindem 1982, S. 153).²³ Der Aufpreis liegt damit bei einem ähnlichen Wert, der heute für eine Produktion in 3D durchschnittlich angenommen wird, nämlich knapp 10 bis 20 Prozent.²⁴

Mit der dritten Phase des Farbfilms soll dieser Bezug zum Farbfilm zunächst abgeschlossen werden. Der Abschied vom dreistreifigen Technicolor-Verfahren und vor allem von den dazu notwendigen Kameras erfolgte durch die Verwendung von Negativfilmen. Während in Deutschland durch Agfa in Form des Agfacolor-Negativ/Positivverfahrens bereits seit 1939 ein solcher Prozess zu Verfügung stand (vgl. Koshof 1999, S. 7), konnte Kodak in den USA erst 1950 diese Technik als Eastmancolor auf den Markt bringen (vgl. Koshof 2001, S. 325). Tatsächlich eingesetzt wurde sie dann aufgrund anfänglicher technischer Schwierigkeiten und der weiterbestehenden Konkurrenz zu Technicolor aber erst von 1952/53 an (vgl. ebd., S. 327). Das neue Negativ/Positivverfahren hatte zur Folge, dass viele Studios die Filme selber entwickelten und sie dann nur zur Herstellung der Positivkopien an Technicolor gaben. Damit blieb Technicolor zwar als Kopierverfahren, aber nur noch eingeschränkt als Labor bestehen. Resultat war allerdings häufig eine fehlende Qualitätskontrolle. Die sehr unterschiedliche Handhabung des Materials führte schließlich dazu, dass Eastmancolor die Studios anwies, eigene Namen zu benutzen, wenn sie das Material selber entwickelten. So entstanden Pathé Color oder Warner-Color (vgl. Haines 1993, S. 55).

Durch die einfachere Handhabung entstand ab 1953 ein regelrechter Boom an Farbfilmen. 1954 wurden 58 Prozent aller Filme der acht Major-Studios in Farbe gedreht. 1955 waren es 60 Prozent (vgl. Koshof 2001, S. 331). Das Verfahren

²³ 1935 kostete ein Technicolor-Film noch bis 30 Prozent mehr als ein üblicher schwarzweiß-Film (vgl. Branigan 1985 [1979], S. 136).

²⁴ 8,5 Prozent für den Animationsfilm *MONSTERS VS. ALIENS* (USA 2009, R: Rob Letterman, Conrad Vernon) (vgl. <http://magazine.creativecow.net/article/all-in>, zuletzt gesehen am 21. November 2012) und in einer Modellrechnung 18 Prozent (vgl. <http://falsecreekproductions.com/wp-content/uploads/2011/01/Cost-of-3D-Movie-3.12.11-v2.pdf>, zuletzt gesehen am 21. November 2012).

hatte den Vorteil, dass die Kopien im Vergleich etwas schärfer waren als die von Technicolor. Dagegen war allerdings das frühe Eastmancolor weniger farbintensiv, hatte weniger Kontraste und war in dunklen Szenen besonders körnig (vgl. Haines 1993, S. 54). Es hatte damit einen realistischeren Look als *glorious* Technicolor. Die deutlich gestiegene Anzahl von farbigen Filmen aber darauf zurückzuführen, dass Farbe jetzt auch in nichteskapistischen Filmgenres aufgrund dieser neuen realistischen Ästhetik möglich wurde, würde zu kurz greifen – zumal weiterhin überwiegend viele Western, Kostümfilm und biblische Stoffe in Farbe gedreht wurden. Vielmehr scheint der Wunsch nach Farbe als Teil des „reality effects“ (Branigan 1985 [1979]) bereits vorhanden gewesen zu sein, konnte aber aufgrund von Produktionszwängen vorher nicht umgesetzt werden.²⁵

Damit bleibt fraglich, ob die Verwendung von Farbe im Technicolor-Verfahren tatsächlich und hauptsächlich nur durch mangelnde Akzeptanz in anderen als phantastischen Genres, wie von Bordwell und Misek argumentiert, verhindert wurde. Aufgrund zu geringer Ressourcen, das betonen auch Bordwell und Misek, konnte nur eine geringe Anzahl von Filmen in Farbe gedreht werden. Die Entscheidung darüber lief häufig anhand von Genre Grenzen. Von einer fehlenden Akzeptanz beim Publikum kann aber nicht gesprochen werden, weil es eben die besonders zugkräftigen Filme waren, die in Technicolor gedreht wurden. Wie die plötzlich steigende Anzahl an Technicolor-Filmen zu Anfang der 1950er und dann vor allem von Eastmancolor-Filmen von 1954 an zeigt, gab es einen generellen Wunsch nach Umsetzung in Farbe. Dies hat etwas mit dem *Reality Effect*, auch mit dem der besonderen Attraktion, zu tun, aber nicht mit Indexikalität, da Farbe im Film eher den *bottom-up*-Prozessen zuzurechnen ist (vgl. Bordwell 1985b, S. 32). Genau wie bei 3D heute, ist die Akzeptanz des Verfahrens nicht ausschließlich auf eine rein narrativ motivierte Verwendung zurückzuführen, die sich vor allem in einem unsichtbaren Filmstil ausdrückt. Es ging vielmehr um eine Aushandlung von Filmstil als Bindeglied zwischen Attraktion und Narration. Dass sich dagegen andere Präsentationsformen wie Breitwand, Stereoton und 3D, die alle in den 1930er-Jahren schon erprobt wurden, nicht durchsetzen konnten, war Resultat des stabilen Publikumszuspruchs. Für Produzenten und Kinobetreiber gab es bis Anfang der 1950er-Jahre kaum die Notwendigkeit für weitere Innovationen. Das Publikum gab sich mit dem zufrieden, was es geboten bekam.

²⁵ So wollten auch die unabhängigen Studios Zugang zum Technicolor-Verfahren bekommen und erzwangen 1947 ein Antitrust-Verfahren gegen Technicolor und Eastman. Als 1951 ihnen dieser Zugang gewährt wurde, gab es aber aufgrund der Einführung von Eastmancolor kaum praktische Folgen (vgl. Haines 1993, S. 51ff; Bordwell 1985a, S. 357).

2.2 Immersion und Partizipation bei Breitwandfilmen

Diese Situation änderte sich mit dem Zuschauerschwund Anfang der 1950er-Jahre.²⁶ Als Folge des ökonomischen Drucks setzten die Filmindustrien verschiedener Länder, allen voran die US-amerikanische, neben Farbe und zeitweise auch 3D, zunehmend auf breitere Formate als das klassische Academy-Format von 1,33:1. Den Weg dahin hatte das Cinerama-Verfahren gewiesen, das 1952 in New York Premiere feierte. Der erste Film in dieser Technik, *THIS IS CINERAMA* (USA 1952, R: Merian C. Cooper), konnte allein in New York in einem einzigen Kino 4,7 Millionen Dollar einspielen und war 122 Wochen lang zu sehen (vgl. Belton 1992, S. 114). Dabei wies der Film nur eine rudimentäre Handlung auf. Inspiriert von dem Verfahren entwickelten die Studios eigene Breitwandssysteme, allen voran 20th Century Fox mit Cinemascope, das eine im Aufwand reduzierte Version von Cinerama darstellte.²⁷ Cinemascope ist bei einem Seitenverhältnis von 2,35:1 fast doppelt so groß wie das klassische Format. Bei der Entwicklung griff Fox auf eine Erfindung des Franzosen Henri Chrétien aus dem Jahr 1927 zurück. Dieser hatte bereits einen anamorphen Linsenvorsatz eingesetzt, der das Bild bei der Aufnahme verzerrte und bei der Wiedergabe wieder entzerrte (vgl. ebd., S. 121). Es erfolgte damit der Rückgriff auf eine Technik, die schon gut 25 Jahre zuvor zur Verfügung stand, für die aber zu diesem Zeitpunkt keine ökonomische Notwendigkeit bestand. Die verschiedenen Versuche, zuvor ein Breitwandformat zu nutzen, etwa in Form des 70mm-Fox-Grandeur-Verfahrens von 1930, scheiterten an den hohen Kosten für die Umrüstung der Kinos (vgl. ebd., S. 48).

Diese entfielen zum Teil beim Cinemascope-Verfahren. Die bestehenden Projektoren konnten weiter verwendet und mussten nur mit einem Linsenvorsatz ausgerüstet werden. Zwar sah das ursprüngliche Konzept von 20th Century Fox auch spezielle, gebogene Leinwände und einen magnetischen Surroundton vor, doch verzichteten die meisten Kinobetreiber auf diese „Extras“. Damit blieb außer in großen Erstaufführungskinos meist nur das Bildformat, aber nicht das auf Immersion ausgerichtete Gesamtpaket erhalten (vgl. ebd., S. 137). Andere Studios entwickelten eigene Breitwandssysteme. Das TODD-AO-System setzte von 1955 an ganz auf ein äußerst hochwertiges System mit brillantem 70mm-Bild und bis zu sechskaligen Surroundton (vgl. ebd., S. 160).

Charles Barr hat in seinem Artikel „Cinemascope: Before and After“ darauf hingewiesen, dass das Format bei der Kritik auf wenig Gegenliebe stieß. Ähnlich

²⁶ 1948 gingen 90 Millionen Menschen in den USA wöchentlich ins Kino. So viele wie nie zuvor und nie wieder danach. 1952 waren es nur noch 51 Millionen (vgl. Belton 1998, S. 240).

²⁷ Beim Cinerama-Verfahren wurde mit einer speziellen Kamera mit drei Negativen gefilmt. Die Wiedergabe erfolgte über drei gekoppelte Projektoren. Die Leinwand umfasste einen Blickwinkel von 146°, war stark gekrümmt und umschloss die Zuschauer nahezu (vgl. Belton 2004, S. 278).

Der digitale 3D-Film

Narration, Stereoskopie, Filmstil

Jockenhövel, J.

2014, X, 255 S. 103 Abb., 95 Abb. in Farbe., Softcover

ISBN: 978-3-658-05650-6