

**Zeitschrift:** Film und Radio mit Fernsehen  
**Herausgeber:** Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband  
**Band:** 16 (1964)  
**Heft:** 14

**Artikel:** Farbige Filme?  
**Autor:** [s.n.]  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-962475>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.02.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## FARBIGE FILME ?

FH. In verhältnismässig kurzer Zeit werden wir auch bei uns ein farbiges Fernsehen besitzen, das technische Problem ist gelöst. In Amerika werden bereits etwa 70 % der Programme in Farben gesendet, und die BBC in England hätte das Farbfernsehen ebenfalls schon eingeführt, wenn die übrigen europäischen Staaten sich auf ein bestimmtes System hätten einigen können.

Unter diesen Umständen wird voraussichtlich auch der Film in stark vermehrter Masse zur Farbe übergehen, schon weil er nur dadurch eine Chance gegen und im Fernsehen erhält. Aber ist das zu begrüssen, wird dadurch der Film künstlerisch oder sonstwie wirklich wertvoller? Die Frage ist noch umstritten, doch scheint, dass sie heute mit einiger Sicherheit beantwortet werden kann.

Farbfilme sind keine neue Erfindung. Schon Georges Méliès stellte nach der Jahrhundertwende farbige Kopien seiner berühmten Trickfilme her. Die Methode war einfach: jedes einzelne photographische Bildchen wurde von Hand koloriert. Für einen einzigen Film mussten auf diese Weise über 10'000 Aufnahmen übermalt werden. Dabei waren seine Filme noch kurz. Als sie wuchsen, als Spielfilme bis zu 1 1/2 Stunden hergestellt wurden, erwies sich diese Methode als undurchführbar, die Kosten wären viel zu sehr angestiegen, die Herstellungsdauer viel zu lang geworden. Ein neues, einfaches Verfahren kam auf, das allerdings keine Nuancen mehr gestattete: durch Eintauchen des ganzen Films in eine Flüssigkeit konnte die Gelatine-Emulsion gefärbt werden, wodurch gegenüber dem schwarzen Bild ein farbiger Hintergrund entstand. In den zwanziger Jahren bürgerten sich dafür nur zwei Farben ein: blau für Nacht- und rosa für Liebesszenen. Ernsthaftige Filme wurden diesem Verfahren selbstverständlich nicht unterworfen. Der Schwarz-Weissfilm verfeinerte sich zusehends und erlaubte zunehmend unzählige, zarte Grau-Töne.

Das hinderte jedoch nicht, dass sich die chemische Industrie des Problems bemächtigte. Nach Kriegsende hatte der Chemiker Dr. Herbert Kalmus die Aufgabe an die Hand genommen und nach fünfjährigem Forschen 1923 ein Verfahren patentieren lassen, das unter dem Namen "Technicolor" bekannt geworden ist. Er verwendete zwei Negative, eines für die helle Reihe rot-orange-gelb und eines für die dunklere grün-blau-purpur. Es konnte sich nur teilweise durchsetzen, wurde aber doch weltbekannt und öfters für bestimmte Sequenzen verwendet, weniger für ganze Filme, wenn auch das vorkam ("Der schwarze Pirat" mit Douglas Fairbanks). Selbstverständlich war das nur ein Anfang. In allen Ländern stürzten sich die chemischen Industrien auf das Problem, um den Vorsprung von Technicolor einzuholen. Es entstanden in England Kinemacolor, in Frankreich Pathécolor usw. Schon diese beruhten auf der alten Einsicht, dass nicht nur zwei, sondern drei Grundfarben nötig waren, um alle Schattierungen erzeugen zu können. Aber erst ein verbessertes Technicolor-System vermochte sich schliesslich zu behaupten, das ebenfalls auf drei Grundfarben beruhte. Einer der ersten damit hergestellten Filme war "Becky Sharpe" von Rouben Mamoulian, 1935. Mit ihm war die Farbe endgültig in den Film eingetreten, ein historisches Datum. Aber seine Wirkung war nicht überwältigend. "In atemberaubender Schönheit erlischt sich das neue Technicolor über die Welt". Die Kritik aber schrieb: "Ein chromatischer Salat, in welchem jeder Farb-Misston und schreiende Farb-Widerspruch erscheint", oder "dieser Film ist kein Film sondern eine chemische Demonstration", oder "die Leute tragen keine Kleider, sondern machen Reklame für farbige Soutanen". Es traf jedenfalls in keiner Weise zu, was die Ankündigung behauptet hatte, dass das neue Verfahren dem Film "weiteren Realismus beifüge". Schwarz-Weiss erwies sich als viel realistischer, und hat sich bis heute als Ausdruck der Wirklichkeit behauptet. Ausschlaggebend dafür dürfte allerdings sein, dass die Menschheit durch die Zeitungen daran gewöhnt ist, schwarz-weiße Bilder tatsächlicher Ereignisse zu sehen. Der neue Farbfilm vermochte bestenfalls nur eine annähernd richtige Wirklichkeit zu geben.

Die allgemeine Ablehnung führte dann bei den Produzenten zur Ansicht, dass der Farbfilm nur für leichte Stoffe Verwendung finden könne, auch in seiner inzwischen weiter verbesserten Technik nur für Kostümfilme und Revuen. Aber für den auch bei uns gelaufenen Hemingway-Film "Wem die Stunde schlägt" wurde die Farbe wiederum abgelehnt. "Sie steht jeder ernsthaften Gestaltung der Wirklichkeit im Wege", stellte die Kritik fest. Bekannt ist, dass auch heute noch zahlreiche bewährte Regisseure beim Schwarz-Weiss Film bleiben möchten. Die Unfähigkeit, die Wirklichkeit richtig wiederzugeben, führte dann auch dazu, dass mit ihm keine Aufnahmen im Freien gemacht wurden, so angezeigt sie aus technischen Gründen gewesen wären. Denn die Farbfilme waren viel weniger empfindlich, sie brauchten viel Licht, was im Freien viel leichter zu bewerkstelligen gewesen wäre. Beim künstlichen Licht war es doppelt schwierig, das notwendige Gleichgewicht an Farben herzustellen und eine echte Wirklichkeit vorzutauschen.

Das war etwa die Situation bis in die Vierziger Jahre hinein. Alle Farbfilme wurden im Studio hergestellt, selbst wenn es sich um Schneelandschaften oder Seefahrten handelte. Die Kosten waren entsprechend. Besondere Techniker der "Technicolor" kontrollierten jeden Farbfilm und setzten für jede Szene die Beleuchtung selber fest. 1939 wurde dies dem amerikanischen Produzenten Zanuck und seinem Kameramann Leo Shamroy (der auch "Cleopatra" und "Der Cardinal" fotografiert hat) zu dumm, denn sie kamen zur Ueberzeugung, dass dies allen

Technicolor-Filmen den gleichen Postkarten-Anblick verschaffe, der beseitigt werden müsse. 1942 photographierte Shamroy den "Schwarzen Schwan" ohne die Techniker der Technicolor und schuf trotz des Geschreis der Technicolor unter Verwendung von Farbfiltern den Film nach eigenem Ermessen. Er gewann und erhielt dafür einen Preis.

Schon vorher war ein anderes Hindernis genommen worden: Regisseur Henry Hathaway, unterstützt von seinem Produzenten Walter Wanger, ging mit dem Film "Trail of the lonesome Pine" bei den Farbaufnahmen erstmals ins Freie, wiederum von dem lärmenden Widerspruch der Technicolor verfolgt. Diese warnte ihn eindringlich vor einem solchen Vorgehen und schrieb dem Produzenten, dass sie alle V Verantwortung dafür ablehnen müsse. Es sei nicht möglich, das Licht im Freien zu kontrollieren. Aber der Film war ein Erfolg und eröffnete der Technicolor einen Viel-Millionen-Dollar Markt, die so dankbar war, dass sie ihm Aktiengutscheine schenkte.

So war der Farbfilm endgültig da, wenn auch stark angefochten, und der Prozentsatz der Farbfilme hat seit 1945 stetig zugenommen, wobei die Forschung selbstverständlich neue Verbesserungen brachte, die Herstellungskosten vereinfachte und damit die Kosten verringerte. Ungefähr zu Beginn der Fünfzigerjahre tauchten Farbfilme auf, die im heutigen Sinn als modern bezeichnet werden können. ("The world in his arms" mit Gregory Peck und "The lawless breed" mit Rock Hudson.) Ursache davon dürfte die Einführung des Eastmancolorfilms 1950 gewesen sein. Diesem gelang es erstmals, die drei Grundfarben auf einen einzigen Film aufzunehmen und damit die bisher für Technicolorfilme nötige Spezialkamera überflüssig zu machen. Technicolor selber verwendet heute Eastmancolor-Negativ-Filme in einem Vervielfältigungsprozess, der oft bessere und billigere Resultate ergibt, als die ganze Konkurrenz. Auch kleinere Produktionsunternehmen konnten darauf an die Herstellung von Farbfilmen herangehen.

Einzelnen begabten Regisseuren gelangen gute Resultate mit dem neuen Medium. Bunuel erzielte zum Beispiel in seinem "Robinson Crusoe" auf Pathécolor phantastische Traumsequenzen, auch Eisenstein verwendete die Farbe geschickt im 2. Teil seines "Iwan der Schreckliche", Renoir in seinem "Fluss". Der erste farbige, intellektuelle Film ist jedoch Viscontis "Senso" gewesen, dem dann später Resnais, Antonioni und Bergman folgten. Dabei steht der technische Prozess noch keineswegs still: Technicolor hat jüngst ein Verfahren herausgebracht, welches Farbaufnahmen gegenüber Schwarz-Weiss-Aufnahmen nur unwesentlich verteuert. Selbst avantgardistische Filme sind jetzt in Farben versucht worden. Trotzdem muss aber festgestellt werden, dass die anspruchlosen, populären Filme noch immer das Hauptanwendungsgebiet für Farbfilme geblieben sind. Zahlreich sind allerdings auch die Unfälle gewesen, in denen Farben unrichtig bis zur Geschmacklosigkeit verwendet wurden.

Feste Gesetze gibt es für die Anwendung der Farben noch nicht. Sicher dürfen in einer Szene nicht eine Reihe klarer Farben verwendet werden, die aufeinander prallen würden. Viele Regisseure weigern sich von vornherein, ungebrochene Farben zu verwenden. Sehr gut kann Farbe verwendet werden, um die Stimmung einer Szene zu beeinflussen, vielleicht sogar jene einer ganzen Geschichte. Dabei ist zu beachten, dass eine Farbe an sich wenig Ausstrahlkraft besitzt; es sind die Umstände, ihre Umgebung, die Art, wie sie vorgetragen wird, ob als Dekoration an der Wand oder auf dem Kleid eines Menschen, wobei es wiederum darauf ankommt, wie dieser Mensch das Kleid trägt. Selbst traurigstes Schwarz kann unter Umständen aufreizend wirken. Farbe kann aber abgesehen von ihrem dramatischen Wert auch als selbständiges Element eigenen Rechtes verwendet werden, wobei die Verbindung mit der Malerei hergestellt wird. Rembrandt war hier das Vorbild, für religiöse Filme auch die Maler des 15. Jahrhunderts in Italien. Das Resultat ist aber höchstens ein "schöner" Film wie etwa der "Cid". Die Japaner ihrerseits haben es verstanden, die Farbe sowohl in malerischem Sinne wie gleichzeitig dramatisch zu verwenden. Gut, weil rein berichtend, sind die Farben in Premingers "Exodus", weil sie hier zu keinem Ziel, weder dramatisch noch thematisch noch dekorativ "verwendet" wurden. Das ist aber heute erst mit dem modernsten Filmmaterial, 70 mm Super-Pana-Vision, möglich geworden. Hier ist die Wiedergabe sowohl von Wirklichkeit als Intimität als bereichernde Zugabe zur Filmhandlung nachgewiesen, und es kann eine Aktualität erreicht werden, die die Schwarz-Weiss Filme nie besitzen.

Die Frage, ob der Film durch die Farben an Wert gewinnen könne, muss deshalb heute bejaht werden. Selbstverständlich wird es immer einen Köhner brauchen, um das nötige Resultat zu erzielen. Aber es braucht heute jedenfalls nicht mehr befürchtet zu werden, wie es noch vor kurzem der Fall war, dass die dauernde Einführung der Farbe unter allen Umständen für den Film einen Wertverlust bedeute. Andererseits eignen sich nicht alle Filme für Farben, die "Strada" zum Beispiel würde dadurch nur verlieren. Farben bringen in alles einen idyllischen Ton hinein, der nicht überall angebracht ist.