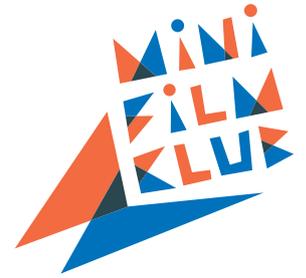


KIRIKI – ACROBATES JAPONAIS



FILMOGRAPHISCHE DATEN

Regie: Segundo de Chomón (F 1907) **Produktion:** Pathé Frères

Länge: 3 Min **Format:** 35mm **Bild/Ton:** s/w und Farbe, stumm

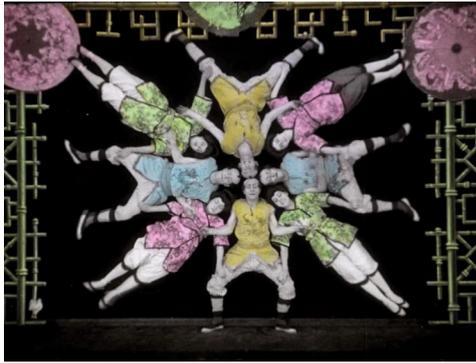
Klavierbegleitung: Günther Buchwald

INHALT & FILMÄSTHETIK

KIRIKI – JAPANISCHE AKROBATEN zeigt den aus 11 Nummern bestehenden Auftritt einer 11-köpfigen, vermeintlich japanischen Akrobaten-Truppe. Zu Beginn des Films betreten jeweils 4 Männer und Frauen sowie 3 Kinder den Bühnenraum und reihen sich – nach Farben geordnet – auf: ganz vorn die

Kinder in pastell-gelben Kostümen, danach im Wechsel Frauen in zart-pinken und Männer in hell-grünen Kostümen. In drei Reihen, wie zum Gruppenfoto drapiert, verbeugen sich die vom Bühnendekor eingerahmten Akrobat/innen vor ihrem Publikum – und los geht die Show.





In der ersten Nummer treten jeweils vier Frauen und vier Männer auf, die sich als sternförmige Menschenpyramide mit farbigen Strahlen vor dem schwarzen Bühnenhintergrund formieren. So bilden die vier Männerkörper ein Kreuz aus gelben und blauen Strahlen, die der vier Frauen je einen rosafarbenen und einen grünen, diagonal verlaufenden Strahl. Nur ein einziger Mann steht mit beiden Beinen auf dem Boden, während alle anderen einander an den Händen haltend frei in der Luft zu schweben scheinen. Die Sensation ist perfekt, als die schwebenden Akrobatinnen auch noch die Beine heben und senken! Mit einem Schnitt beginnt die nächste Nummer: Diesmal steigen vier Männer an den anderen Akrobalen hoch und bilden gemeinsam eine kreisförmige Figur aus Körpern. Ein mit ausgestreckten Armen am Boden sitzender Junge hält sie in der Luft. Verblüffend, wie in KIRIKI weder die Kräfteverhältnisse stimmen noch die Gesetze der Schwerkraft gelten; unmögliche Stunts werden zur Quelle des Staunens und Lachens.

Mit jeder Einstellung beginnt eine neue, teilweise noch waghalsiger erscheinende Nummer, in der jeweils unterschiedlich viele Akrobat/innen in immer wieder andersfarbigen Kostümen auftreten. Mit jeder Nummer formieren sie sich jeweils zu neuen Menschenpyramiden, die von einem stehenden oder sitzenden Akrobalen getragen



werden. Die Akrobatik-Nummern begeistern durch ihren visuellen Einfallsreichtum: Als hätte Segundo de Chomón vor dem Dreh in einem Skizzenbuch aufgezeichnet, wie die Menschenpyramiden noch komplexer und zugleich noch unglaublicher gebaut werden können. So steht in der dritten Akrobatik-Nummer die alle Anderen stützende Figur auf dem Kopf und hält in dieser fragilen Position noch drei weitere Männer in der Luft. In der vierten Nummer wird die halbe Akrobat/innen-Truppe von niemandem sonst als einem Kind in der Luft balanciert.

Zwar bietet die Kamera eine Schauanordnung wie im Theater an, gleichzeitig aber verdankt sich der Film einem simplen perspektivischen Trick, der den Eindruck der Zuschauer/innen verändert: Während die Akrobalen am Filmanfang auf einer ganz normalen Bühne standen, lagen sie bei ihren spektakulären Vorführungen am Boden und wurden in der Aufsicht mit einer über dem Geschehen angebrachten Kamera gefilmt. So wirkte es nur so, als ob die Menschenpyramide aufrecht stehen würde. In Wirklichkeit findet kein einziger Trick in der Luft statt, sondern alles geschieht mit sicherem Bodenkontakt. Die Illusion entsteht durch das identische Dekor und den Filmschnitt, der beide Perspektiven miteinander verbindet.

Ein weiterer Schauwert des Films besteht in den exotischen Kostümen, den weiß geschminkten Gesichtern der Darsteller/innen, ihren unechten Perücken und farbig kolorierten Kleidungsstücken, deren Oberteile an Kimonos erinnern. Die Begeisterung jener Zeit für das Exotische – für die Fremdartigkeit asiatischer Kulturen – wird hier in besonders künstlicher Weise ausgestellt. Unterstrichen wird der Eindruck durch die harmonische Anordnung von Farben und Formen. Dabei sind die Körper innerhalb einer Pyramide meist spiegelbildlich angeordnet und einerseits durch ihr Geschlecht, andererseits durch die Kostümfarben voneinander unterschieden. So haben einander gegenüberstehende Figuren jeweils dasselbe Geschlecht und tragen Kostüme derselben Farbe. Als wolle der Film durch diese harmonische visuelle Gestaltung die verkehrten Gleichgewichts- bzw. Kräfteverhältnisse wieder auffangen. Darüber hinaus heben sich die Farben der Kostüme leuchtend vom schwarzen Bühnen-Hintergrund ab, um so die Aufmerksamkeit der Zuschauer/innen auf die im Filmbild zur Schau gestellten Aktionen zu lenken.

In Entsprechung zur in den Bildern hergestellten Symmetrie nimmt auch die Kamera während des gesamten Films eine zentralperspektivische Position ein, die den Zuschauer/innen die Illusion einer Theaterperspektive vermittelt. Gerahmt wird das zentralperspektivische Bild einerseits durch das Bühnendekor, das die akrobatische Darbietung wie in einem Rahmen einfasst und ihr in räumlicher Hinsicht eine Begrenzung verleiht. Andererseits erhält der Film eine zeitliche Rahmung durch das am Ende wiederkehrende Gruppenfoto, für das sich alle Akrobat/innen noch einmal aufstellen und verbeugen, bevor sie die Bühne verlassen.

Die Show ist beendet, zumindest die der japanischen Akrobat/innen. Im frühen Kino aber, das seine Vorführstätten auf dem Jahrmarkt und im Vaudeville Theater hatte, war KIRIKI sicherlich von einer Reihe unzusammenhängender Nummern umgeben, d.h. von anderen Filmen oder Darbietungen auf der Kleinkunstabühne.





KÜNSTLERISCHE GESTALTUNG UND HISTORISCHE EINORDNUNG DES FILMS

Kino der Attraktionen

Der Film KIRIKI – JAPANISCHE AKROBATEN fällt in die Phase der Frühzeit von Film und Kino, die filmgeschichtlich als „Kino der Attraktionen“ bezeichnet wird. Das Kino der Attraktionen dominierte bis ca. 1906/07 und war ein exhibitionistisches Kino, das heißt ein Kino, das zur Schau stellen wollte. Die Filme zielten auf die visuelle Neugierde, das Erstaunen und die Verwunderung der Zuschauer/innen ab – kurzum auf ihre Sensationslust.

Dagegen etablierte sich in den darauffolgenden Jahren ein erzählendes Kino, das die Zuschauer/innen in eine identifizierende Haltung mit der Erzählhandlung und den -Figuren des Films versetzte. Da im erzählenden Kino Zuschauerblick und Kamerab-

lick zusammenfielen, identifizierten sich die Zuschauer/innen hier auch mit der filmischen Apparatur. Im Kino der Attraktionen hingegen verhielt sich die Kamera weitestgehend neutral; sie diente der Herstellung von Trickeffekten und erzeugte somit magische Wirkungen, die eher zum Staunen anregten als zur Identifikation bzw. zum Träumen.

In KIRIKI hält der zentralperspektivische Kamerablick die Zuschauer/innen auf Distanz zum Geschehen. Sinnlich angesprochen werden sie insbesondere durch die scheinbar unmöglichen Akrobatik-Nummern, das exotische Kostüm und die Maske sowie den für die damalige Zeit spektakulären Einsatz von Farbe im Film. Das Motiv der Akrobaten kehrte im Kino der Attraktionen häufig



wieder; damit knüpfte es auch an seine Herkunft als Jahrmarttskunst an. Durch die Operation der Kamera und die darstellerische Übertreibung wird das akrobatische Schaustück in KIRIKI zusätzlich ins Komische gewendet. Statt echter Akrobaten sind hier Amateure am Werk, die die kunstvolle Leistung der Profis nur imitieren, indem sie auf dem Fußboden Purzelbäume schlagen und über die Körper der anderen Akrobat/innen einfach hinwegsteigen, statt sich graziös in die Lüfte zu schwingen. Besonders Augenmerk liegt auf der untersten Figur der Pyramide: Statt mit beiden Beinen auf dem Boden zu stehen, liegt sie am Boden und stellt die Füße an den Wänden auf. Gerade die Einfachheit und Durchschaubarkeit des Kameratricks in Kombination mit der simpel erscheinenden darstellerischen Leistung machen auch heute noch den Charme des Films aus.

Farbe im frühen Film

Das erstaunliche Farbkonzept des Films KIRIKI, in dem Farben nach Geschlechtern geordnet sind und dem Bild ein stabilisierendes Gleichgewicht verleihen, gehört zu seinen visuellen Schauwerten. Dazu passt auch die Annahme von Filmhistorikern, der Regisseur Segundo de Chomón habe seine Filme vor dem Dreh bereits mit einem Farbkonzept im Kopf geplant. Zur Entstehungszeit des Films war der Gebrauch von Farbe noch etwas Besonderes, denn Farbfilm war noch nicht erfunden und hand- bzw. schablonen-kolorierte Filme waren sehr aufwändig in der Herstellung. Gleichzeitig aber gab es schon früh ein Interesse an Farbe im Film, wurden doch die schwarz-weißen Bilder zu Beginn der Filmgeschichte wegen ihres Mangels an Farbe mitunter mit Befremden aufgenommen. So schrieb der Dichter Maxim Gorki nach einer Vorführung der Filme der Brüder Lumière 1896, er habe

ein Schattenreich (kingdom of shadows) besucht. Alles im Film sei grau gewesen: das Sonnenlicht am grauen Himmel, graue Augen in einem grauen Gesicht, Blätter an Bäumen so grau wie Asche. Nicht das Leben habe er gesehen, sondern des Lebens Schatten.



In KIRIKI wurden die Farben in minutiöser Handarbeit direkt auf den Filmstreifen aufgetragen. Allein für die Hand-Kolorierung von Filmen, zu jener Zeit ein klassischer Frauenberuf, beschäftigte die Firma Pathé im Jahr 1906 rund 200 Arbeiterinnen. Um Farbe ins schwarz-weiße Bild zu setzen, eine Technik, die schon vor 1900 zur Anwendung kam, musste jedes einzelne Bild auf dem Filmstreifen (der in einer Frequenz von 16–18 Bildern pro Sekunde durch den Projektor lief) mit einem feinen Pinsel handbemalt werden. Der Farbauftrag per Hand führte zu Ungleichmäßigkeiten, sodass während der Projektion die Farben an ihren Rändern häufig zitterten. Dagegen war beim ersten mechanischen Kolorierungsverfahren, der Schablonenkolorierung, vor allem die Herstellung der Schablonen aufwändig. Der Farbauftrag selbst erfolgte durch ein rotierendes Samtband, das die Farben durch eine Schablone auf den Filmstreifen stempelte und so eine gleichmäßige Farbverteilung ermöglichte.

Segundo de Chomón war ein Meister des Spiels mit Farben. Er war versiert in den verschiedensten Farbtechniken und soll

auch maßgeblich an der Entwicklung des Schablonenkolorierungs-Verfahrens beteiligt gewesen sein, das sich die Firma Pathé patentieren ließ. Aus dem großen Aufwand des Farbauftrags durch Hand- oder Schablonenkolorierung lässt sich auch erklären, warum Segundo de Chomón bei seiner eigenen Regiearbeit zu jener Zeit nur kurze Farbfilme realisierte.

Die pastellfarbene Tönung der Farben von KIRIKI könnte ein Verweis auf den Alterungsprozess des Films sein. Filmhistoriker gehen davon aus, dass die Farben vieler früher Filme über den Zeitraum von mehr als 100 Jahren verblasst sind. Beim Umkopieren der Filme auf anderes Filmmaterial, werden die zarten, pastellenen Farben in der Regel nicht künstlich verstärkt, sondern so belassen, wie sie vorgefunden wurden.

Stummfilm

Ähnlich wie im frühen Kino ein Bedürfnis nach Farbe im Film aufkam, weshalb Schwarz-Weiß-Filmen gleich in den ersten Kinojahren Farbe hinzugefügt wurde, war der Stummfilm nie wirklich stumm. In der Regel wurden Filmvorführungen live mit Klaviermusik begleitet, die spontan zu den Bildern improvisiert wurde. KIRIKI wird in der vorliegenden Fassung von Günther Buchwald am Klavier begleitet.

In Stummfilmen, so auch in KIRIKI, wird der Fokus der Aufmerksamkeit besonders auf die Aktionen der Figuren gerichtet. Kein Dialog, keine Handlung, keine Kameraoperation hebt einzelne Figuren aus dem Zusammenhang der Akrobat/innen-Truppe heraus und macht so ein Identifikationsangebot an die Zuschauer/innen. Als stummes Schaustück setzt KIRIKI auf den Einsatz des Körpers vor der Sprache und nimmt somit eine wesentliche Komponente der

Komödie vorweg, die später durch Protagonisten der Stummfilmkomödie wie Buster Keaton oder Charlie Chaplin einen filmgeschichtlichen Höhepunkt erfahren sollte.

Pathé Frères

Die vom ehemaligen Jahrmarktschausteller Charles Pathé geführte Filmproduktionsfirma Pathé Frères erlangte zwischen 1903 und 1909 Monopolstellung in der Filmproduktion in beinahe allen europäischen Ländern und den Vereinigten Staaten. Pathé hatte die Filmproduktion nach modernen, industriellen Methoden aufgezogen und war in dieser Zeit auf dem internationalen Filmmarkt tonangebend. Der Regisseur von KIRIKI, Segundo de Chomón, zählte zu den Meistern der Kolorierung und wurde bereits früh durch Pathé von Barcelona nach Paris geholt, um hier als Farben- und Trickexperte ebenso wie als Regisseur zu arbeiten. Die alleinige Marktstellung verlor Pathé ab 1910, als das Konkurrenzunternehmen Gaumont schließlich an Einfluss gewann.

DER REGISSEUR

Segundo de Chomón (1871–1929)

Der 1871 in Teruel (Aragonien) geborene spanische Regisseur, Farben- und Trickexperte Segundo de Chomón (mit bürgerlichem Namen Segundo Víctor Aurelio Chomón y Ruiz) wurde häufig als der spanische George Méliès bezeichnet. In der Tat gab es ein Wettstreiten zwischen den beiden überaus produktiven Trickregisseuren des frühen Films. Seine Arbeit in der Filmindustrie nahm Chomón vor der Jahrhundertwende in Paris auf und setzte sie zwischen 1901 und 1905 in Barcelona fort, wo er Pathé-Filme kolorierte und als Verleiher französischer Filme, insbesondere der Firma Pathé, arbeitete. 1905 lud Pathé de Chomón ein, nach Paris zurückzukehren, und so wurde

er dort Leiter der Trickfilm-Abteilung. Seit den 1910er Jahren arbeitete de Chomón wieder in Barcelona, zuerst in seiner eigenen Firma, dann für die Firma Ibérico, für die er zwischen August 1911 und Mai 1912 elf Filme realisierte. In acht dieser Filme setzte er sein eigenes mechanisches Farbcolorie-

rungs-Verfahren ein, das 1913 im Katalog der Firma Pathé unter dem Namen Cinema-coloris geführt wurde. Segundo de Chomón realisierte als Regisseur zahlreiche eigene Filme, er wirkte aber auch bei anderen Regisseuren als Kameramann oder Trickspezialist mit.



KINDERSICHT

Die Fremdheit des frühen Films KIRIKI – einerseits begründet durch den historischen Abstand, die fremde Filmästhetik, andererseits durch die Masken und exotischen Kostüme – wird Kinder jeden Alters in Staunen und vielleicht auch Lachen versetzen. Je nach Alter werden die Kinder dazu in der Lage sein, die auf den Kopf gestellten Kräfteverhältnisse im Film (ein Kind trägt die ganze Akrobat/innen-Truppe) zu erkennen oder sogar den Abstraktionsschritt zu leisten, die verschobene filmische Perspektive zu enträtseln. Letzteres bedarf vermutlich nicht nur bei Vorschulkindern gezielter ver-

mittelnder Unterstützung, ist doch gerade die Bewusstwerdung des eigenen Wahrnehmungsstandpunkts ebenso wie das Einnehmen anderer Standpunkte eine Fähigkeit, die ein Kind erst nach und nach vollständig entwickelt. Film und Kino, darin besteht vielleicht die entscheidende Lektion dieses Films, erweitern unser Sehen und können unsere gewohnte Sicht auf den Kopf stellen. Zu verstehen, dass wir nicht von vorn auf eine Theaterbühne schauen, sondern von oben auf einen Fußboden, das wäre ein erster Erkenntnis-schritt für Kinder.



VOM SEHEN ZUM GESTALTEN



Experimente mit Perspektive

Impulse: Nachstellen, Inszenieren, Körper, Sichtweisen, Experimente mit Perspektiven, Standpunktverschiebungen

Material: Polaroid- oder Digital-Kamera, Sitzwürfel, Hocker oder Stühle, Menschen, ggf. Kostüme

Im Anschluss an den Film KIRIKI denken die Kinder über Filmtricks nach und erproben Möglichkeiten, mit der Perspektive zu spielen. So lässt sich fragen, wie es möglich ist, dass der kleinste Akrobat alle anderen einfach so tragen kann.



Mit einer Polaroidkamera machen die Kinder einen direkten Bildvergleich: Zuerst stehen sie auf Sitzwürfeln und werden von vorn fotografiert. Später liegen sie mit dem Rücken auf dem Boden, berühren die Sitzfläche der ebenfalls liegenden Würfel oder Stühle und werden so von einem erhöhten Standpunkt aus fotografiert. Auf den Bildern können die Kinder direkt die Wirkung erkennen: Auch im Liegen wirkt es bei entsprechendem Bildausschnitt so, als ob die Kinder auf den Würfeln stehen würden. Im nächsten Schritt stellen die Kinder dann weitere akrobatische Figuren im Liegen nach bzw. inszenieren und fotografieren diese wie im Film von oben. So kann auch der Kleinste auf seinen Armen mehrere Kinder balancieren.

ZUM WEITERLESEN UND WEITERSCHAUEN

[Annette Groschke: Kurz und in Farbe.](#)

[Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen.](#)

[DVD: Fairy Tales: Early Colour Stencil films from Pathé. Herausgegeben vom British Film Institute \(bfi\).](#)

Autorin: Stefanie Schlüter

© Deutsches Filminstitut, 2015



deutsches
filminstitut
filmmuseum