

"Le cinéma, mon prince charmant" (II) : die Filmpionierin Alice Guy (1873-1968) : [Schluss]

Autor(en): **Sieber, Markus**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **30 (1978)**

Heft 17

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933233>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«Le cinéma, mon prince charmant» (II)

Die Filmpionierin Alice Guy (1873–1968) – Fortsetzung und Schluss

1907–1922: *Unter dem Hammer der Industrie*

Nach der grauenhaften Überfahrt, bei der Alice Guy von Abschiedsschmerz und Seerkrankheit gequält wurde, langte das Paar im Tohuwabohu des Einwandererhafens *New York* an. Als sie nachher an den Broadway kamen, in der «rush-hour» um 17 Uhr, und sich Ströme von schreienden und gestikulierenden Menschen aus allen Hauseingängen ergossen, glaubte Alice Guy an eine Revolution. Nach kurzem Aufenthalt ging die Reise in fremder, verwirrender Umgebung weiter, über Chicago nach ihrem Ziel *Cleveland*, «... von dem man mir viel Gutes gesagt hatte. Ein See von 80 km war die Hauptattraktion. Hélas! Kein See zu sehen, der Zug hielt neben einem riesigen Abfallhaufen an.» Am nächsten Tag setzte Herbert Blaché seine Frau in einen Autobus, während er selbst sich ums Geschäft kümmerte... Dreimal machte Alice Guy die Stadtrundfahrt im Bus, bis sie den Ausgangsort wiedererkannte, wo Herbert Blaché auf sie wartete.

Nach neun Monaten Aufenthalt in Cleveland, während denen sich Alice allmählich einlebte, kam die Nachricht von Gaumont, an der Congress Avenue in *Flushing*, einer Vorstadt New Yorks, habe er ein Labor und ein kleines Chronophone-Studio errichtet, dessen Leitung Blaché übernehmen solle. Anders als jener von Pathé oder Eclair, war der Gaumont-Zweig in den USA eine reine Agentur: Blaché stellte keine eigenen Filme her, seine Aufgabe war lediglich, den Amerikanern die Gaumont-Produkte zu zeigen und ihre Aufträge weiterzuleiten. Ausserdem bestellte er Filme, die im Negativ von den Buttes-Chaumont hergeschickt wurden. Blaché machte dann im eigenen Labor die nötige Anzahl Kopien, versah sie mit englischen Zwischentiteln und sandte die Negative nach Frankreich zurück. Über Alice Guy ist in diesen zwei Jahren nicht viel zu berichten, sie selbst verliert kein Wort darüber. 1908 bekam sie eine Tochter, Simone, der 1912 der Sohn Reginald folgen sollte. Es scheint, dass sie sich, einmal akklimatisiert und des Englischen mächtig, als Gattin und Mutter zu langweilen begann – sie wollte wieder eigene Filme drehen. Da Gaumont aber das Risiko der Fremdproduktion scheute, und Blaché bei ihm unter Exklusivvertrag stand, liess Alice Guy am 7. September 1910 ihre *eigene Firma* registrieren, die «Solax Company».

Wie weiter oben angetönt, fanden zwischen 1907 und 1910 in der Filmindustrie wichtige Umwälzungen statt, die Dieter Prokop zusammenfassend als Übergang von der *polypolistischen* zur *oligopolistischen* Marktform bezeichnet hat (wobei er auf 1930 den Beginn des inneramerikanischen, auf 1946 den des internationalen *Monopols* ansetzt). Vor 1908 gab es in den USA wie anderswo eine Vielzahl von kleinen bis mittelgrossen, finanziell unabhängigen Produktionsfirmen, deren kurze und wenig kostspielige Filme sich vor allem an das Unterschicht-Publikum der «Nickelodeons» (seit 1905) richteten. Nach der Etablierung der selbständigen Verleihbranche, die die ganze Filmindustrie gewaltig ankurbelte (Filmnachfrage, -umsatz, -theater), setzte als Folge der gesteigerten Konkurrenz und des immer höheren Risikos ein Prozess der horizontalen (untereinander) und vertikalen (Übergreifen auf Verleih- und Theatersparte) Konzentration ein. Sie gipfelte 1909 im verfrühten und bis 1912 am Widerstand der Unabhängigen gescheiterten Versuch von neun Produzenten, durch Zusammenschluss zur «Motion Picture Patents Company» (MPPC) und mit übelsten Gangster-Methoden die US-Filmwirtschaft zu monopolisieren. Doch die Konkurrenz unter den Unabhängigen nahm auch nach dem Ende der MPPC weiter zu, eine Reihe von Grossfirmen bildete sich in den zehner und zwanziger Jahren heraus: Paramount, Fox, Warner, MGM und andere. Der Kampf wurde immer mehr auf die Ebene der Kostensteigerung (Filmlänge, Ausstattung, Starwesen, teure Erstaufführungskinos) verlegt, mit der man das kaufkräftigere Mittelstandspublikum gewin-

nen wollte. Die Folgen waren zweifach: Den unabhängigen, kleineren Firmen wurde das Überleben immer unmöglicher, stattdessen zog nun Fremdkapital in die Filmwirtschaft ein. Die Banken verloren ihre bisherige Reserviertheit gegenüber dem neuen Industriezweig und kauften die Aktien der Filmgesellschaften auf. Diese Veränderungen hatten natürlich auch auf der Realisationsebene ihre Konsequenzen. Im Polypol (bis etwa 1908) war der Regisseur, wie wir gesehen haben, künstlerisch weitgehend autonom und bestimmte mit seinem noch nicht strikt arbeitsteiligen Filmteam den Produktionsablauf eines Films auf allen Stufen. Es bestand die Möglichkeit von inhaltlichen und formalen Experimenten, die Gründersituation des Films erforderte sie sogar. Im Oligopol dagegen wurde die Realisation immer genormter und arbeitsteiliger. Eine Trennung von bürokratisch-administrativen und künstlerischen Funktionen bildete sich heraus, mit eindeutiger Abhängigkeit der letzteren, was den Raum für Experimente so ziemlich verschloss. Bei den Filmprodukten selbst ist eine Tendenz zur Exotisierung in der Form und Verflachung im Inhalt (Auslassen struktureller Bezüge) festzustellen. Waren sie nämlich vorher spezifisch auf einen begrenzten, vorwiegend Unterschichts-Abnehmerkreis zugeschnitten, zielte man jetzt immer mehr auf ein mittelständisches Publikum auch ausländischer Absatzmärkte. Die Filme mussten also universell konsumierbar werden, das heisst Identifikations- und Projektionsmuster ebenso universeller Art (wie etwa das Klischee «Romantische Liebe») bieten.

Bezüglich ihrer USA-Zeit ist Alice Guys Autobiographie keine sehr ergiebige Quelle. Noch mehr als auf den vorangehenden Seiten wird zum Beispiel ziemlich wild mit der Chronologie herumgewürfelt, werden Namen verwechselt, Daten falsch memoriert. So spricht sie einmal von Griffiths Film «The Great Train Robbery» aus dem Jahr 1903 (richtig ist der Film von Edwin S. Porter, Griffith begann seine Filmkarriere – als Schauspieler – erst 1907), und an anderer Stelle von der New Yorker «Sales Company», während sie offensichtlich die MPPC meint. Der bei der Niederschrift 80jährigen Dame muss das verziehen werden, doch fällt es so schwer, ein einigermaßen verlässliches Bild zu zeichnen, besonders weil sich auch die anderen Quellen hier sehr vage halten oder widersprechen. Jedenfalls scheint etwas klar: Die Blachés,



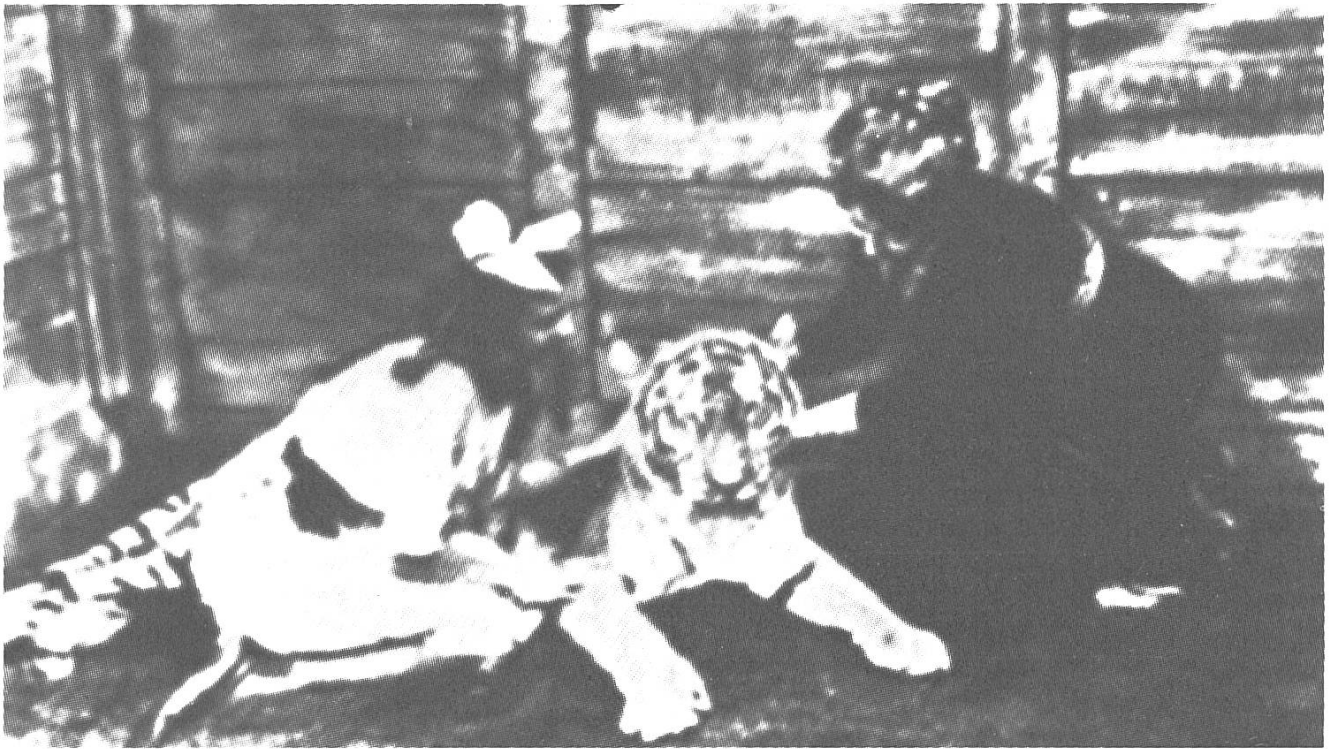
Alice Guy-Blaché und ihr Mann Herbert in den USA.

besonders Alice, liefen in den USA direkt in den Hammer. Die Pioniertage waren um 1910, als Alice Guy wieder zu filmen begann, schon fast vergessen und sollten es bald ganz sein. Im Oligopol gehörte die Zukunft bereits den Trusts, kleine Unabhängige mussten schon sehr Glück haben, wollten sie mit ihren veralteten Methoden überleben. Pioniere waren nötig, aber die nachfolgende Industrie brauchte andere Leute. Frappant ist, wie ähnlich wieder das Schicksal Méliès in Frankreich dem von Alice Guy war. Ab 1911 lieh er grosse Summen von den Pathé-Frères, doch hatte ihn die Industrie bereits überrannt. Seine Filme blieben erfolglos, 1914 musste er die «Star Film» schliessen, 1923 schliesslich kam der endgültige Bankrott: 1200 seiner Filme wurden zu Rohmaterial für die Schuhfabrikation verarbeitet, Méliès drehte nie wieder.

Alice Guy schien zunächst grossen *Erfolg* zu haben. Das Büro der Solax war an der 4th Avenue in Manhattan, doch der tatsächliche Hauptsitz befand sich in Flushing, wo Alice Guy die technische Infrastruktur des Gaumont-Betriebes und die umgebende Landschaft zum Drehen benutzte. Sie sammelte wieder einen – über ihr technisches know-how bass erstaunten – Assistenten- und Mitarbeiterstab um sich und begann das Solax-Programm mit Western und Militärfilmen. Ihre jetzigen Filme sahen anders aus, als die in Frankreich gedrehten. Sie waren auf den US-Markt zugeschnitten und sehr viel länger, denn der Film hatte sich in Alice Guys Drehpause zwischen 1907 und 1910 vom eher szenischen Charakter zum eigentlichen Spielfilm mit durchgehender Handlung gemausert. Die Solax prosperierte dermassen, dass Alice Guy anfangs 1912 im damaligen US-Filmzentrum *Fort Lee* (New Jersey) ein eigenes, bestens ausgerüstetes Studio bauen liess. Da ihr Mann durch den Gaumont-Kontrakt noch an Flushing gebunden war, managte Alice Guy das Studio und die Solax allein. Daneben drehte sie durchschnittlich jeden Monat einen Film, von den insgesamt etwa 325 Solax-Filmen bis Juni 1914 etwa 35 bis 50. Wie in ihrer ganzen Amerika-Zeit, bewegten sich die Blachés mit der Solax lediglich am Rande der Szene und fanden auch in nur ganz wenigen Filmgeschichten Aufnahme. Ihre Bedeutung muss indessen im Rahmen des organisierten *Widerstandes gegen die MPPC* gesehen werden, an dem die Solax als unabhängige Produktionsfirma teilnahm und entsprechend auch Repressalien von seiten des Trusts ausgesetzt war. Blaché wurde sogar Führer einer Gruppe von Unabhängigen und gründete im Mai 1912 als Waffe gegen die MPPC und deren Verleihunternehmen «General Film Co.» die «*Film Supply Co.*», einen Verleih, der neben den Solax-Filmen auch jene von anderen Unabhängigen vertrieb. Die «Supply» setzte ihre Tätigkeit bis 1914 fort, dann fusionierte sie mit der «Mutual Co.», der späteren Produktionsfirma Chaplins. Bis zu diesem Zeitpunkt war die Macht der MPPC gebrochen.

Als im Oktober 1913 der Vertrag Blachés mit Gaumont ablief, übergab Alice Guy ihrem Mann die Leitung der Solax – «mit Vergnügen», schreibt sie. Dieser wandelte die Firma sofort in «*Blaché Features Inc.*» um (Präsident: H. Blaché, Vizepräsident: A. Guy). An den Sitzungen nahm Alice Guy nicht teil: «Ich hätte, sagte Herbert, die Männer gestört, die während den geschäftlichen Besprechungen friedlich ihre Zigarre rauchen und nach Belieben auf den Boden spucken wollten.» Denn Alice Guy war ja eine *Frau*. Als Frau fand «the refined Frenchwoman Madame Blaché» andererseits grosse Beachtung in den Zeitungen, die auch viele Photos von ihr veröffentlichten. Stoff gab sie schon her: Nicht genug damit, dass sie die einzige Regisseurin der Welt war, drehte sie auch noch mit Tigern und Schlangen, besuchte bei Filmvorbereitungen eine Opiumhöhle, eine Irrenanstalt, das Gefängnis Sing-Sing, wo sie sich sogar auf den elektrischen Stuhl setzte, lernte von ihren Cowboy-Darstellern das Lasso-Werfen und tat noch viele andere unglaubliche Dinge. Alice Guys Berühmtheit war so gross, dass man sie mehrmals an Universitäten Vorträge halten liess, zum Teil mit illustrierenden Filmvorführungen.

Im Gegensatz zur Solax, in der Filme verschiedenster Sujets und Längen gedreht wurden, produzierten «Blaché Features» nur ernste Dramen, mit Vorliebe im Abenteuergewand, die mindestens vier Rollen (40 bis 60 Minuten) lang sein mussten.



Alice Guy und die Tigerin bei den Dreharbeiten zu «The Beasts of the Jungle (1913)». Alle Illustrationen zu diesem Artikel wurden dem Band «Autobiographie d'une pionnière du cinéma (Edition Denoël/Gonthier, Paris) entnommen.

Von den 14 Filmen dieser Gesellschaft drehte Alice Guy neun. Im November 1914, genau ein Jahr nach ihrer Gründung, löste Herbert Blaché die Features wieder auf und gründete die «*US Amusement Corporation*» (Vizepräsident: A. Guy, Kapital: 500 000 \$), mit der er das gleiche Ziel anstrebte wie seine unzweifelhaften Vorbilder «*Le Film d'Art*» (1908) und Zukors «*Famous Players*» (1912): die vermeintliche kulturelle Aufwertung des Films durch Adaptationen bekannter literarischer Werke (vor allem Theaterstücke) mit berühmten Bühnendarstellern. Auf dem gleichen – toten! – Gleis wie die Amusement bewegte sich auch die gleichzeitig entstandene «*Popular Players and Plays*», in der Blaché Produktionsleiter war. Für beide Gesellschaften drehte auch Alice Guy Filme, beziehungsweise überwachte sie die Dreharbeiten anderer Regisseure. Übrigens: Indem Blaché den 1915 entstandenen «*Metro Pictures*» bis 1918 seine verschiedenen Filme in den Verleih gab, was damals den Hauptteil des Metro-Programms ausmachte, leistete er unwissentlich und ironischerweise einen Beitrag zur Entstehung des MGM-Trusts.

Der fieberhafte Gründerelan, mit dem sich Blaché in seine vielen Firmen warf, konnte jedoch nicht verhindern, dass es nach der kurzen anfänglichen Erfolgsphase *bergab* ging. Schon der Ton in diesem Teil von Alice Guys Memoiren ist viel bitterer, sie spricht mehr von Geld, Konkurrenz und Business. Der Enthusiasmus und die Fröhlichkeit, mit denen in den Pioniertagen gedreht wurde (beispielsweise liess man einen Schauspieler trotz abgerissenen Fingernägeln weiterrennen oder eine Sängerin, barfuss auf einer glühenden Kohle stehend, weitersingen, um die Aufnahme nicht zu unterbrechen), scheinen, wenigstens in den USA, einem Klima von Herzlosigkeit Platz gemacht zu haben, unter dem Alice Guy mehr als einmal litt. Auch in künstlerischer Hinsicht musste Alice Guy Dinge hinnehmen, die sie sich früher nicht hätte gefallen lassen. Die Drehbücher beispielsweise, die sie für «*Popular Players*» schrieb, signierte jeweils ein Journalist namens Aaron Hofmann. Einmal drückte ihr *Lawrence Weber*, der Präsident der «*Popular Players*», ein Gedicht in die Hand und gab ihr einen Tag Zeit, um davon ein Drehbuch zu schreiben. Ein andermal lachte ihr der Produzent Lewis J. Selznick nur ins Gesicht, als sie ihm einen Film mit einer

Soziologieprofessorin, die in einer Fabrik arbeitete und sich für Empfängnisverhütung engagierte, vorschlug. So gab es tausenderlei persönliche Widrigkeiten, die der Ausdruck von Umfassenderem waren.

Irgendwann zwischen 1914 und 1917 waren die Blachés gezwungen, den *Bankiers Seligmann* über 50 Prozent der Amusement-Aktien zu verkaufen. Diese zwangen ihnen nun eine zwar hübsche, aber stark hinkende Hauptdarstellerin namens Catherine Calvert auf. Mit ihr hatte Blaché allem Anschein nach eine Affäre. Überhaupt liest man zwischen den Zeilen heraus, dass die *Ehe* der Blachés immer mehr kriselte, parallel zu ihrer jetzt chronischen *geschäftlichen Krise*, die durch Börsenverluste Blachés im Jahre 1918 noch verstärkt wurde. Ab Januar 1917 vermieteten sie das ehemalige Solax-Studio in Fort Lee. Unter den neuen Benützern verkam es immer mehr, Blaché kümmerte sich nicht darum. Er war, «vom Teufel des Südens gepackt, mit seiner Hauptdarstellerin nach Kalifornien gereist», in die neu entstehende Filmmetropole *Hollywood*. Alice Guy reiste ihm einige Zeit später mit den Kindern nach. Sie realisierte nur noch wenige Filme, 1917 waren es noch fünf, 1918 nur noch einer, 1919 gar keiner, ihren letzten eigenen Film, «*Tarnished Reputation*», drehte sie unter sehr unerfreulichen Umständen 1920. In den Jahren 1919 und 1920 war Alice zudem «ein bisschen die Assistentin» ihres Mannes geworden, «aber ich hatte ziemlich lange Zwischenräume». 1920 verkauften die Blachés ihr Studio in Fort Lee, denn die Bankiers Seligmann, ihre Gläubiger, begannen das Mobiliar zu konfiszieren. Das Studio wurde zwei Jahre später abgerissen. Was Alice Guy in diesen zwei Jahren tat, ist nicht bekannt – vom Film hatte sie sich 1920 zurückgezogen –, ausser dass sich die Blachés *scheiden* liessen. Herbert drehte 1920 den ersten Langspielfilm von Buster Keaton («*The Saphead*», 71 Minuten), ging 1923 zur Universal, wo er 1925 Produktionsleiter wurde. 1929, bei der Ankunft des Tonfilms, verliess auch er den Film und soll nachher einen kleinen Lampenladen in Los Angeles geführt haben. Er starb 1953.

1922–1968: Epilog

Völlig entmutigt und gebrochen kehrte Alice Guy 1922 mit ihren Kindern nach *Frankreich* zurück. Nach all den beruflichen und privaten Enttäuschungen hielt sie nichts mehr in den USA. Eine ihrer Schwestern lud sie nach Nizza ein, wo sie zehn Jahre lang blieben. Es gelang Alice Guy trotz wiederholten Versuchen nicht mehr, eine Beschäftigung beim Film zu bekommen, man hatte sie vergessen. Die Alimente aus den USA wurden immer seltener und spärlicher. Alice Guys Tochter schreibt im Anhang der Autobiographie: «Wir wurden arm, denn meine Mutter verkaufte nach und nach ihren ganzen Besitz – Bücher, Bilder, Schmuck, Pelze –, um uns am Leben zu erhalten. (...) Indem sie sich ganz uns widmete, sich in eine Köchin, Hausfrau,

Audio-visuelle Visionierungstage in Zürich

(pd) Veranstaltet von der Evangelisch-reformierten Landeskirche Zürich und der Römisch-katholischen Zentralkommission des Kantons Zürich, finden am 20. und 27. September in den Räumen des Pfarreizentrums Guthirt (Wipkingen), Guthirtstrasse 3, 8037 Zürich, audio-visuelle Visionierungstage statt. Am *Mittwoch, den 20. September* (Beginn: 08.50 Uhr, Schluss: 17.00 Uhr), werden Kurzfilme der beiden kirchlichen Verleihstellen «SELECTA» und «ZOOM» vorgestellt. Am *Mittwoch, den 27. September* (Beginn: 09.00 Uhr, Schluss: 17.00 Uhr), kommen Tonbilder, Diareihen, Transparentfolien usw. der kirchlichen Verleihstellen «Bild + Ton» und «AV-Medienstelle Zürich» zur Vorführung. Vor, nach und während den Visionierungen besteht die Möglichkeit, audio-visuelle Geräte und entsprechendes Zubehör zu besichtigen. Die Visionierungstage richten sich an Interessenten, die in der Seelsorge und Katechese, in der Jugend- und Erwachsenenbildungsarbeit Medien einsetzen. Ausführliche Programme sind erhältlich beim Filmbüro SKFK, Postfach 147, 8027 Zürich.

Schneiderin verwandelte, vollbrachte sie die Leistung, uns fast ohne Entbehrungen aufzuziehen (...)». 1932 zogen sie nach Paris, wo Alice Guy Nacherzählungen von Filmen, Kurz- und Kindergeschichten für eine Zeitschrift («Le film complet», dreimal wöchentlich) verfasste. Bei Kriegsausbruch reiste sie mit ihrer Tochter, die jetzt im diplomatischen Dienst der USA stand, nach Bordeaux und 1941 in die Schweiz. 1947 kehrten die beiden zurück nach Paris, 1952 nach Washington, 1955 wieder nach Paris. Von 1958 bis 1964 wohnten sie in Brüssel, von da zogen sie zu Alices Sohn nach New York. Die letzten zwei Jahre ihres langen Lebens verbrachte Alice Guy in einem Altersheim. Sie starb am 24. März 1968.

Nochmals Alice Guys Tochter: «Ich möchte, nachdem ich mein ganzes Leben mit ihr verbracht habe, eine persönliche Bemerkung anfügen. Mama hatte ein feuriges und nobles Wesen mit einer aussergewöhnlichen Energie und Jugend. Sie hatte einen offenen Geist, immer neugierig auf wissenschaftliche oder literarische Neuheiten. Ihre tiefe Liebe zur Natur und ihre Begeisterung fürs Leben wirkten ansteckend.»

Frau und Filmsprache

Vorderhand offen bleiben muss die Frage nach der historischen Bedeutung von Alice Guys Werk, nach ihrem Beitrag (technisch, ästhetisch, semiotisch) bei der Entwicklung des Kinos allgemein, eines Frauen- oder feministischen Kinos im speziellen: Ihre Filme, besonders die (wichtigeren) französischen, sind – sofern nicht verschollen – kaum in Cinematheken, sondern in Privatbesitz und vor allem in den Gaumont-Archiven zu suchen. Wie im Falle Louis Feuillades – wenn auch mit anderen Vorzeichen –, bei dem sie auf das Kassetten-Geschäft spekuliert, gibt die Firma Gaumont Alice Guys Filme nicht frei. Man müsste ihre Urhebererschaft zuerst arbeitsaufwendig eruieren (da die Filme der ersten Jahre keine Vorspannangaben hatten), was für Gaumont kommerziell uninteressant ist. Solange dies aber nicht geschieht, bleibt jede Arbeit über Alice Guy Stückwerk. Auch mir war es unmöglich, einen ihrer Filme anzuschauen, denn die Cinémathèque Suisse besitzt keinen. Die folgenden Bemerkungen haben deshalb eher anekdotischen Charakter.

Interessant ist, wie sehr «*La fée aux choux*», im Vergleich zu den ersten Filmen von, zum Beispiel, Méliès, in denen die Frauen buchstäblich Staffage darstellen, einen weiblichen «approach» verrät: Thema ist das Kinder-Gebären und -Aufziehen, was da ganz ohne Männer geschieht (Kohl + Fee). Ausserdem sind alle drei vorkommenden Figuren, darunter ein Mann, von Frauen gespielt (Alice selbst und zwei Freundinnen). Allgemein aber ist zu vermuten, dass Alice Guys Ansatz kein wesentlich anderer war als der ihrer männlichen Kollegen, dass in ihren Filmen keine speziell weibliche Sicht der Welt zum Ausdruck kommt. Von einigen Ausnahmen abgesehen – «*La fée aux choux*»; «*In the Year 2000*» (1912), der die Welt unter Frauenherrschaft beschreibt; das nicht realisierte Projekt über Empfängnisverhütung – unterscheiden sich Alice Guys Filme inhaltlich nicht von den anderen Filmen ihrer Zeit, ästhetische Unterschiede gar sind sehr unwahrscheinlich. Wie hätte es auch anders sein können: Alice Guy war einzige Frau in einer Männerindustrie, ein ideeller Austausch mit anderen Frauen, ein Besinnen auf mögliche gemeinsame Ziele und Formen des Ausdrucks war gänzlich unmöglich. Überhaupt muss das Entstehen des «Frauenfilms» im Zusammenhang mit der politisch-gesellschaftlichen Entwicklung eines feministischen Bewusstseins gesehen werden, das zur Zeit Alice Guys noch in marginalen Anfängen steckte. Zudem bekommt man beim Lesen der Autobiographie nie den Eindruck, Alice Guy sei über eine menschliche Anteilnahme in persönlich erlebten Situationen hinaus politisch engagiert gewesen.

Im Essay «*Tournez Mesdames*» (Originaltitel: «*Woman's place in photoplay production*», aus «*The moving picture world*», 11. 7. 14) fällt zuerst Alice Guys emanzipatorischer Anspruch auf: «Nicht nur, dass die Frau im Vergleich zum Mann nicht weniger fähig ist, einen Film zu inszenieren, auf vielen Gebieten hat sie sogar einen spezifischen Vorteil über ihn, und zwar aufgrund ihrer Natur selbst (...)». Durch ihre Intui-

tion und Sensibilität sei sie «eine Autorität in Gefühlssachen», was ihr in vielerlei Stufen der Filmherstellung von Nutzen sei. «Es gibt nichts, was die Inszenierung im Film betrifft, das die Frau nicht ebenso leicht machen könnte wie der Mann, und es gibt keinen Grund, warum sie nicht alle Techniken dieser Kunst völlig beherrschen könnte.» (Tatsächlich ist ja Alice Guys eigener Werdegang die beste Illustration dafür. Auch schreibt sie in ihren Memoiren bezüglich ihrer Zusammenarbeit mit Blaché einmal: «Wir ergänzten uns gut. Vielleicht war ich erfinderischer, aber er hatte einen kritischeren, realistischeren Geist.» Alice Guy hatte immer eine Vorliebe für weibliche Hauptrollen. Mehrmals erinnerten sich denn auch Schauspielerinnen – zum Beispiel Olga Petrova, ein früher Vamp – lobend an die sanfte, einfühlsame Bestimmtheit, mit der sie sie führte.) Deutlich macht dieser Aufsatz andererseits, dass Alice Guy die Filmindustrie als etwas Gegebenes mit vorgezeichneten, sozusagen neutralen Aufgabenstellungen betrachtete. Das Kino war für sie nicht ein Männerkino, sondern ein Kino noch ohne Frauen: Ziel ist zwar deren Integration als gleichberechtigte Partner, nicht aber die Suche neuer, eigener Formen, wie sie bei den heutigen Filmemacherinnen im Vordergrund steht.

Vergessen, Wiederentdeckung, Literatur

Nach ihrem Austritt aus dem Film – eigentlich schon vorher, siehe Rückkehr nach Frankreich – wurde Alice Guy mit so unheimlicher Raschheit und Gründlichkeit vergessen, dass man angesichts ihrer einstigen Bedeutung fast eine Methode dahinter vermuten könnte. Im Nu waren ihre Filme ihren Assistenten oder anderen Regisseuren zugeschrieben, aus der französischen Zeit liess man ihr absurderweise nur «Les méfaits d'une tête de veau», der ja bis 1905 der praktisch einzige Film Gaumonts war, den nicht sie, sondern Zecca gedreht hatte. In den Filmgeschichten bis heute findet man zwar seitenlange Abhandlungen über Méliès, Zecca oder Feuillade, doch – falls überhaupt! – nur eine oder zwei Zeilen zu Alice Guy. 1955 verleiht man ihr für ihre Leistungen als Filmpionierin das Kreuz der Ehrenlegion, was sie aber auch nicht bekannter machte. Erst in den letzten Jahren trifft man wieder ab und zu auf ihren Namen, dies vor allem dank den Historikern Charles Ford und Francis Lacassin und der im Oktober 1973 gegründeten Frauen-Vereinigung «*Association Musidora*», die anlässlich des Frauenfilm-Festivals 1974 in Paris zwei ihrer amerikanischen Filme zeigte und für die Herausgabe der Autobiographie verantwortlich ist. Im folgenden eine Liste der mir bekannten, zum Teil sehr widersprüchlichen Literatur zu Alice Guy (wobei kurze Erwähnungen in Büchern oder sonstwo nicht genannt werden):

– In der französischen kulturellen Wochenzeitschrift «*Les Nouvelles Littéraires*» erschien ein vermutlich nicht sehr langes Interview von Alice Guy mit René *Jeanne*. Es gelang mir leider nicht, das genaue Datum herauszufinden, doch muss es vor 1961 erschienen sein.

– Charles *Ford*: «The first female producer», in: «*Films Review*», March 1964.

– Francis *Lacassin* publizierte denselben Artikel «Alice Guy – La première réalisatrice de films du monde» gleich dreimal: in «*Cinéma 71*», Nr. 152 (Januar); in «*Sight and Sound*», Summer 1971 («*Out of Oblivion*»); in seinem Buch «*Pour une contre-histoire du cinéma*», Paris 1972. Obwohl er sie persönlich kannte und einer der in Bezug auf Alice Guy bestinformierten Forscher ist, unterlief ihm dabei der peinliche und typische Fehler, Alice Guy sei «bien vivante – âgée de 97 ans»...

– Charles *Ford*: «Une pionnière authentique», in «*Femmes cinéastes*», Paris 1972.

– Richard *Henshaw*: Relativ kurzer Artikel und lückenhafte Filmographie in «*Film Comment*», Nov./Dec. 1972: «Women directors – 150 filmographies (...)».

– «*La Revue du Cinéma*» brachte in ihrer Spezialnummer «Les femmes et le cinéma», Nr. 283, April 1974, anlässlich des Frauenfilm-Festivals einen Auszug aus der Autobiographie und ebenfalls eine lückenhafte Filmographie.

– «*Ecran*», Nr. 28, Aug./Sept. 1974, brachte in der Sondernummer «Femmes» den obenerwähnten Essay «*Tournez Mesdames*».

- In der Dokumentation zur Tagung «*Film und die Emanzipation der Frau*» im März 1975 brachte die deutsche «Arbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit und Medien-erziehung» denselben Essay leicht gekürzt auf deutsch.
- Nicole-Lise *Bernheim* drehte im August 1975 für das französische TV-Magazin «*Hiéroglyphes*» einen 15minütigen Dokumentationsfilm über Alice Guy.
- 1976 erschien die Autobiographie, deren Manuskript seit 1953 (!) bereitlag und von Alice Guy während zehn Jahren vergeblich zu veröffentlichen versucht wurde. Von Nicole-Lise *Bernheim* und Claire *Clouzot* – Mitgliedern der «*Association Musidora*» – herausgegeben, mit vielen Anmerkungen und einigen weiteren Dokumenten versehen, und von Francis *Lacassin* durch eine annähernd komplette Filmographie ergänzt, vermag das Buch editorisch trotzdem nicht ganz zu befriedigen. Grund: Das weiter oben erwähnte konfuse Daten-Druckeinander und die (zu) vielen unkorrigierten Fehler. Eventuell wären Umstellungen des Textes sinnvoll gewesen.
- «*L'Express*», 24.–30. Mai 1976, besprach das Buch etwa halbseitig.
- Im «*Ecran*» löste die Autobiographie eine heftige Historikerdebatte zwischen Jean *Mitry* und Jacques *Deslandes* aus: Nrn. 49, 50, 55.
- François *Albera* lieferte in der «*Voix ouvrière*» vom 13. August 1976 als Besprechung der Autobiographie den einzigen mir bekannten Schweizer Artikel über Alice Guy. Sonst findet man bei uns nur mehr oder weniger kurze und schludrige Bemerkungen in Artikeln über Frauen-Regisseure und anderes. Albera macht auf einen psychoanalytischen Aspekt der Autobiographie aufmerksam, auf den hier nicht weiter eingegangen werden konnte, der es aber sicher wert gewesen wäre: In vielen Anekdoten und Filminhalten, die sie uns erzählt, drücken sich verschlüsselte sexuelle Phantasien aus, die wieder im Zusammenhang mit Alice Guys Widersprüchen (Wagemut einerseits, Hemmungen in Gefühls- und Geschlechtsdingen andererseits) gesehen werden müssen. Beispiel: «*Le matelas alcoolique*» (1906): Ein betrunkenere Clochard wird aus Versehen in eine Matratze eingenäht und stört durch sein Gezappel die Hochzeitsnacht eines jungen Paares...
- René *Jeanne*/Charles *Ford*: «*Dictionnaire du cinéma universel*», Paris 1976. Für diesen Artikel habe ich ferner hauptsächlich verwendet: Peter Bächlin: «*Der Film als Ware*» (Basel, 1945); Jean Mitry: «*Histoire du cinéma*» (Paris, 1967); Dieter Prokop: «*Soziologie des Films*» (Darmstadt und Neuwied, 1974); Georges Sadoul: «*Histoire générale du cinéma*» (Paris, verschiedene Auflagen). Markus Sieber

Schweden: Steigendes Interesse für religiöse Radiosendungen

epd. Aus einer kürzlich vorgenommenen Hörer-Umfrage, welche von der schwedischen Rundfunkgesellschaft Sveriges Radio veröffentlicht wurde, geht hervor, dass ein stetig wachsendes Interesse des Publikums an religiösen Sendungen zu registrieren ist. Im Zusammenhang mit dieser Umfrage ist der Umstand zu bewerten, dass bei Sveriges Radio religiöse Programme mehr Sendezeit bekommen als Sportsendungen. Das genaue Zahlenverhältnis lautet: An jedem Tag in der Woche werden durchschnittlich 69 Minuten religiöse Programme ausgestrahlt, während die Sportsendungen einen täglichen Sendedurchschnitt von genau einer dreiviertel Stunde aufweisen.

Nach der Umfrage hört die Hälfte der schwedischen Bevölkerung in einer Woche ein religiöses Programm. Die Hörergruppe, die täglich religiöse Sendungen hört, ist in ihrer Zahl annähernd der Gruppe vergleichbar, die jeden Tag Nachrichten hört. Geschlechtsspezifisch gibt es Unterschiede in der Rezeption: So hören mehr Frauen als Männer religiöse Sendungen. Auch zwischen Alter und Hörinteresse für diesen speziellen Programmteil besteht ein deutlich erkennbarer Zusammenhang: Bei steigendem Alter wächst die Einschaltquote für religiöse Sendungen.