

Michael Wedel

Alison McMahan, Alice Guy Blaché: Lost Visionary of the Cinema

2002

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15986>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wedel, Michael: Alison McMahan, Alice Guy Blaché: Lost Visionary of the Cinema. In: Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hg.): *Kinematographen-Programme*. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 2002 (KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 11), S. 169–173. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15986>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Alison McMahan, *Alice Guy Blaché. Lost Visionary of the Cinema* (Women Make Cinema, vol. 3), Continuum, New York / London 2002, 384 S., ill., 35 \$.

Unter den Filmemachern der ersten Stunde kommt Alice Guy in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung zu. Guy, die sich nach der Trennung von ihrem Ehemann Herbert Blaché und seit ihrer Rückkehr nach Frankreich 1922 ›Guy Blaché‹ nannte, trat 1894 zunächst als Sekretärin in die Firma Léon Gaumonts ein, für die sie laut Alison McMahan von 1897 bis 1906 als verantwortliche Produktionsleiterin über 400 Filme (darunter mehr als 100 Tonbilder) inszenierte. 1908 ging sie zusammen mit Herbert Blaché in die USA, um dort für Gaumont Tonbilder herzustellen. Von 1910 bis 1914 betrieb das Ehepaar in

Fort Lee, New Jersey, das selbst errichtete Solax-Studio, dessen Produktionsleiterin Alice Guy war und dessen Filmausstoß sie etwa zur Hälfte als Regisseurin bestritt. Bis 1920 produzierte und inszenierte sie auf Vertragsbasis für verschiedene Auftraggeber insgesamt weitere 35 Langspielfilme in den USA, bevor sie sich im Alter von 47 Jahren und als allein erziehende Mutter zweier halbwüchsiger Kinder vom Filmgeschäft zurückzog. Zuvor hatten sich alle Versuche, erneut in der französischen Filmindustrie Fuß zu fassen, rasch zer schlagen.

Als weltweit erste Frau, die kontinuierlich Filme schrieb, inszenierte und produzierte, hat Alice Guy einerseits bald nach ihrem Tod (1968) die Aufmerksamkeit der feministischen Forschung auf sich gezogen, deren anfangs vorrangig biographisch gelagertes Interesse 1976 zur Publikation ihrer Memoiren führte (die deutsche Ausgabe erschien unter dem Titel *Alice Guy. Autobiographie einer Filmpionierin 1873-1969*, tende Verlag, Münster 1981). Andererseits hat die für einen Pionier der Anfangsjahre des Kinos außergewöhnlich lange Dauer ihrer Filmarbeit von 1897 bis 1920 zu einer anhaltenden Debatte über den inneren Antrieb und die äußere Ursachen für den Verlauf ihrer Karriere geführt. In deren Mittelpunkt stehen die Fragen nach der Anpassungsfähigkeit ihres Inszenierungsstils an sich rapide verändernde Normen der Filmproduktion sowie nach ihrer Position innerhalb einer sich zunehmend nach kapitalistischen Prinzipien organisierenden und zentralisierenden (männerdominierten) Filmindustrie.

Als Ausnahmeerscheinung des frühen Kinos ist die Figur Alice Guys dabei seit jeher von zahlreichen Mythen und Spekulationen umgeben, in deren Schatten ihr Werk lange gestanden hat. Auch Victor Bachys erste umfassende Biographie *Alice Guy Blaché (1873-1968): La Première femme cinéaste du monde* (Institut Jean Vigo, Perpignan 1993) ist, obwohl sie in der filmographischen Erfassung von Guys nahezu unüberschaubarem Werk verdienstvolle Pionierarbeit leistet, hinsichtlich der Analyse und Interpretation der Filme selbst eher zurückhaltend. Akribisch in der Aufarbeitung der Quellen, präzise in der Beschreibung der Filme und sorgsam abwägend in der historischen Beurteilung des Materials korrigiert die Studie von Alison McMahan dieses bestehende Ungleichgewicht. Dabei räumt sie mit allen vorschnellen Verherrlichungstendenzen ebenso auf wie mit sich hartnäckig haltenden Vorurteilen. Zur ersten Kategorie gehört etwa die Behauptung, Alice Guy sei nicht nur die erste Filmemacherin gewesen, sondern auch die Regisseurin des ersten narrativen Films; zur zweiten etwa die Ansicht, Guys Aufstieg von der Sekretärin Léon Gaumonts zu dessen wichtigster kreativer Mitarbeiterin hätte seinen Ursprung nicht zuletzt in einer Liebesaffäre der beiden, oder der Untergang ihrer amerikanischen Produktionsfirma Solax wäre ein Resultat der versiegenden Produktivität Guys sowie der fehlenden unternehmerischen Weitsicht ihres Ehemanns Herbert Blaché.

Die sechs Kapitel des Buches, das eine beeindruckende Synthese von Re-

cherchebericht, Biographie, Werkmonographie und allgemeiner Geschichtsschreibung des frühen Kinos darstellt, sind jeweils um eine solche in der Literatur verbreitete These in Verbindung mit Werk und Person Alice Guys strukturiert, die auf der Grundlage des von der Autorin über ein Jahrzehnt zusammengetragenen Quellenmaterials und seiner umsichtig vergleichenden und kontextualisierenden Betrachtung entkräftet, relativiert oder erstmals qualifiziert wird. Chronologisch sind die ersten drei Kapitel der französischen (1896-1907/08), die folgenden beiden der amerikanischen (1910-1920) Schaffensperiode Guys gewidmet, ein abschließendes Kapitel behandelt als besonderen Aspekt ihre »Cross-Dressing«-Komödien.

Die Frage nach dem Status der Narrativität in Guys frühen Filmen nimmt McMahan dabei zunächst zum Anlaß einer grundsätzlichen Begriffs- und Funktionsklärung des »Narrativen« bzw. »Fiktionalen« in der Kinematographie vor der Jahrhundertwende. Angesichts der vielfältigen kulturellen und technischen Anknüpfungspunkte, die sie zu diesem Zeitpunkt noch mit Diskursen aus den Bereichen der Standphotographie, der Bewegungsanalyse und, wie die Autorin auf faszinierende Weise darlegt, der Aviatik verbinden, erscheint die Erzählfunktion vieler Filme als Neben-, wenn nicht gar Abfallprodukt gänzlich anders gelagerter, vor 1900 dominierender Werthierarchien. Damit läßt sich der Anspruch auf Originalität vorderhand von dem Vorhandensein fiktionaler Spielhandlungen ablösen. Mit Blick auf Alice Guy wirft die Frage nach der Originalität ihrer Filme allerdings noch ein historiographisches Problem ganz anderer Art auf, nämlich das der verbindlichen Zuschreibung und exakten Datierung einzelner Werke. McMahan gelingt der Nachweis, daß *SAGE-FEMME DE PREMIÈRE CLASSE*, jener Film, auf den sich die Anhänger der These, er sei der erste narrative Film im eigentlichen Sinne gewesen, berufen, tatsächlich erst 1902 entstand und nicht identisch mit, sondern ein Remake von Guys erstem Film *LA FÉE AUX CHOUX* (1896) gewesen ist. Dieser weist seinerseits kaum Merkmale der narrativen Integration und Fiktionalisierung des präsentierten Geschehens auf. Dies bedeutet jedoch nicht, daß Guy keine wichtige Rolle in der Entwicklung narrativer Sujets und Gestaltungsmittel spielte, wie McMahan im zweiten Teil des Kapitels überzeugend darlegt. Einerseits nämlich handelt es sich bei einer Vielzahl der frühesten Filme Alice Guys um »Kopien« Lumièrescher Produktionen, deren signifikante Abweichungen entsprechende Tendenzen aufweisen. Zum anderen kommt McMahan zufolge einem Film wie *MADAME A DES ENVIES* (1906) tatsächlich eine entscheidende Bedeutung in der Herausbildung des französischen Erzählfilms zu, da sich hier eine der frühesten Verwendungen von Nahaufnahmen zur Steigerung des dramatischen Effekts finden läßt.

Nachdem im zweiten Kapitel – dessen übergreifende Thesen zur Bedeutung des Tons für das frühe Kino unter dem Titel »Stummfilmgeschichte im Licht der Tonbilder« in *KINtop 8* (1999) vorab auf deutsch vorgelegt wurden – Guys alles beherrschende Bedeutung für Gaumonts frühe Tonbild-Produktionen

tion herausgestellt wurde, kehrt das dritte Kapitel zur Frage der Entwicklung eines prägnanten Erzählstils der Regisseurin zwischen 1902 und 1907 zurück. Dieser wurde laut McMahan von einem besonderen Augenmerk auf die Subjektivierung des Handlungsraums und die psychologische Kohärenz der Figuren definiert. Dieser Aspekt gibt sich in den Filmen Guys zeitlich früher zu erkennen als in den weitaus bekannteren, von Richard Abel und anderen als exemplarisch für die Innovation des französischen Erzählkinos zitierten Beispielen aus der Pathé-Produktion. Somit lassen sich, wie McMahans vergleichende Fallanalysen ähnlicher, teils identischer Sujets ergeben, nicht nur zwei unterschiedliche Firmenstile bestimmen, da Pathé-Remakes von Gaumont/Guy-Produktionen das Gewicht zumeist von der psychologischen Figurenzeichnung auf dramatische Aktionen und kausalen Handlungsverlauf verschieben. Auch finden sich damit zwei wichtige Merkmale des Übergangs vom ›Kino der Attraktionen‹ zum ›Kino der narrativen Integration‹, die die bisherige Forschung auf die Jahre zwischen 1904 und 1907 datiert, bereits in Filmen Alice Guys aus den Jahren 1902/03 vorweggenommen.

Wohl nicht ganz zu Unrecht verweist McMahan in diesem Zusammenhang darauf, daß Regisseure wie Ferdinand Zecca, Louis Feuillade, Léonce Perret oder Victorin Jasset ihre ersten Erfahrungen im Filmgeschäft als Guys Mitarbeiter in verschiedenen Funktionen bei Gaumont gesammelt haben. Wie Produktionsabläufe und Dreharbeiten der Stummfilm- und Tonbildproduktion unter der Leitung Guys vonstatten gingen, rekonstruieren die der Zeit bis 1906 gewidmeten Kapitel in bisher nicht gekannter Fülle und Genauigkeit. Dies erlaubt der Autorin in den beiden der amerikanischen Periode Alice Guys gewidmeten Kapiteln fundierte Einschätzungen über Kontinuitäten und Brüche in der Arbeitsweise der Produzentin und Regisseurin zu treffen. Dieser produktionshistorische Ansatz, verbunden mit einer äußerst sensiblen analytischen Arbeit an den überlieferten Filmen der Solax, läßt die Merkmale einer Anpassung an den amerikanischen Publikumsgeschmack (etwa in Guys frühen ›Western‹, d. h. ›militärischen‹ Dramen) in eine produktive Konstellation zu einer Reihe von stilistischen Rückgriffen und thematischen Fortführungen bringen: So besteht, wie McMahan herausarbeiten kann, ein zentraler Werkzusammenhang zwischen Guys amerikanischen ›Melodramen der Vergebung‹ und ihren früheren, vom Katholizismus geprägten ›Wunder-‹ und ›Weihnachtsfilmen‹, die in den letzten Jahren bei Gaumont zu ihren bevorzugten Genreformaten gehört hatten. Neben dem Phänomen des »Cross-Dressing« und eines bewußten Spiels mit Geschlechterrollen und Zuschauererwartungen, das Guys komische Sujets aller Schaffensperioden aufweisen und das traditionell die Aufmerksamkeit der Forschung erregt hat, entdeckt McMahan in diesem Punkt auch für die Dramen eine identifizierbare Handschrift, die sich auf spezifisch weibliche Autoren- und Rezeptionsperspektiven beziehen läßt.

Im Zentrum des fünften Kapitels stehen Krise und Untergang der Solax

Company um die Jahreswende 1913/14. McMahans Kernargument wendet sich vehement gegen eine Sichtweise, die persönliches Versagen als Hauptursache für das Scheitern der Solax zur Geltung bringt: Mit dem Versuch einer vertikalen Integration des Studios habe Herbert Blaché im Gegenteil alles Notwendige zur Rettung der Solax unternommen. Entscheidend, so die These McMahans, sei vielmehr die prekäre Anbindung des Studios an den amerikanischen Vertriebssektor gewesen, zumal es mit seinen Produkten im Machtkampf zwischen den Mitgliedern des Trusts und den Independents in eine zunehmend ungünstige Position geriet, die schließlich auch die Gründung eines eigenen Verleihs nicht mehr korrigieren konnte.

Eine fünfzig Seiten starke Filmographie, die – auf Victor Bachys Arbeit aufbauend – sämtliche Alice Guy zugeschriebenen Filme verzeichnet und den Überlieferungsstand dokumentiert, bildet neben zwei kurzen Texten von Sabine Lenk (über die Zusammenarbeit von Forschern und Archivaren bei der Identifizierung von Filmen Alice Guys) und Graham Melville (über die Bestände von Guy-Filmen im NFTVA, London) den Anhang eines Buches, das nicht nur für die Alice Guy-Forschung neue Maßstäbe setzt.

Michael Wedel