

Michael Fleig
Regensburg

Alice Guy und ihre Erbinnen Übergangene Frauen in der Filmgeschichtsschreibung

Abstract: Bei der Frage nach der Geschlechterungleichheit in der Filmindustrie lohnt ein prüfender Blick auf die Anfänge des Kinos, der zeigt: Die männliche Dominanz ist keineswegs historisch zwingend, Frauen haben im frühen Kino eine bedeutende Rolle gespielt. Insbesondere Alice Guy ist hier relevant. Sie kann gleichermaßen als eine Pionierin des Kinos gelten wie Méliès, die Brüder Lumière oder Griffith. Im Gegensatz zu den „Gründervätern des Films“ wurde sie in der Filmgeschichtsschreibung jedoch lange übergangen und ist auch heute noch vergleichsweise unbekannt. Damit ist sie ein Präzedenzfall eines strukturellen Übersehens von Frauen und ihren Leistungen. An ihrem Beispiel untersucht der Artikel exemplarisch die Rolle des Werkes von Frauen in der Filmgeschichtsschreibung bzw. deren langwährende Missachtung.

Michael Fleig (Dr.), wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Medienwissenschaft der Universität Regensburg. 2018 Dissertation zum Werk von Michel Gondry im Spannungsfeld der analog/digital-Theorie. Ferner seit 2010 einer der Veranstalter der Internationalen Kurzfilmwoche Regensburg, 2018 mit dem Themenschwerpunkt „Starke Frauen“ (hier unter anderem Organisation der Ausstellung *Hijas de Alice Guy*). Seine Forschungsschwerpunkte sind Medien des 19. Jahrhunderts, *early cinema*, Medientheorie, Medialität, Film und Musikvideo.

1. Die Erbinnen von Alice Guy

Wenn ich im Jahre 1873 geboren worden wäre, [...], wenn ich elf Jahre bei Gaumont gearbeitet hätte, wenn ich alle bedeutenden Wissenschaftler meiner Zeit gekannt hätte, wenn ich siebzehn Jahre lang die einzige Regisseurin gewesen wäre, was wäre ich? [...] Die Cinéasten sprächen mit Hochachtung von mir, aus Anerkennung für meine Filme, meine Erfindungen, als Vorläuferin ihrer eigenen Filmarbeit. Wer bin ich? Méliès, Lumière, Gaumont? Nein. Ich bin eine Frau. DARUM kennt niemand meinen Namen. So einfach ist das. [...] Eine Frau auf dem Müllhaufen der Geschichte.¹

Die Rolle von Frauen in der Filmproduktion und -geschichte findet seit geraumer Zeit intensiviertere Beachtung. Trotz eines langen Kampfes um Gleichberechtigung auf breiter Front ist die Filmindustrie nach wie vor ein männlich dominiertes Feld. Ungleichheiten bestehen nicht nur hinsichtlich der Arbeitsbedingungen, sondern insbesondere auch, wenn es um die Anerkennung von Leistungen geht. Um die Situation angemessen zu erfassen, gilt es nicht nur, den aktuellen Stand kritisch zu betrachten, sondern auch, die Filmgeschichte zu überdenken. Einen kreativen Ansatz dafür wählte das spanische Filmfestival „Alcine – Festival de Cine de Alcalá de Henares“, indem es 2017 die Ausstellung *Hijas de Alice Guy* (zu Deutsch: Töchter oder sinngemäß Erbinnen von Alice Guy) realisierte. Dafür entwarfen Künstler_innen Plakatmotive und Filmkritiken zu bekannten Werken des letzten Jahrhunderts – jedoch mit einer entscheidenden Verschiebung: Sie stellten sich vor, wie diese Filme in einem 20. Jahrhundert hätten aussehen können, wenn die Filmindustrie eine andere gewesen wäre – eine, in der Frauen die ihnen zustehende Beachtung und Wertschätzung erfahren hätten. So skizziert die Ausstellung eine alternative, fiktive Filmgeschichte. Der Ausstellungstitel bezieht sich auf Alice Guy, die als Präzedenzfall dient. Sie war historisch die erste Frau auf dem Regiestuhl und wurde dennoch lange Zeit in der Filmgeschichte übersehen.

Dass es heute so wenige weibliche Protagonistinnen in der Filmgeschichte gibt, muss keineswegs bedeuten, dass Frauen keine Filme gemacht haben oder hätten machen können. Geschichtsschreibung bedeutet zuallererst die Wiedergabe von jenen Ereignissen, die Chronist_innen gefunden haben. Dieser Aufsatz beschäftigt sich mit der Stellung von Alice Guy² in der Filmgeschichte und Filmgeschichtsschreibung. Zu Beginn wird die französische Regisseurin im historischen Kontext des frühen Kinos vorgestellt, um anschließend nach Gründen für ihre Missachtung in der klassischen Filmgeschichtsschreibung zu fragen. Dem folgt ein Überblick über die aktuellere Forschung zu Guy im Gefolge der neuen Filmgeschichte. Alice Guy steht dabei dem Ausstellungskonzept folgend nicht nur für die erste Regisseurin, sondern exemplarisch für potenziell übergangene Frauen der Filmgeschichte. Neben neueren wissenschaftlichen Publikationen wird hierfür auch auf ihre

¹ Bernheim 1981: 7.

² Sie ist unter verschiedenen Namensvarianten bekannt; vgl. Fußnote 17. In diesem Artikel wird sie einheitlich nur Alice Guy genannt.

Autobiografie zurückgegriffen, deren Stellenwert für die Forschung im Schlusskapitel erörtert wird.

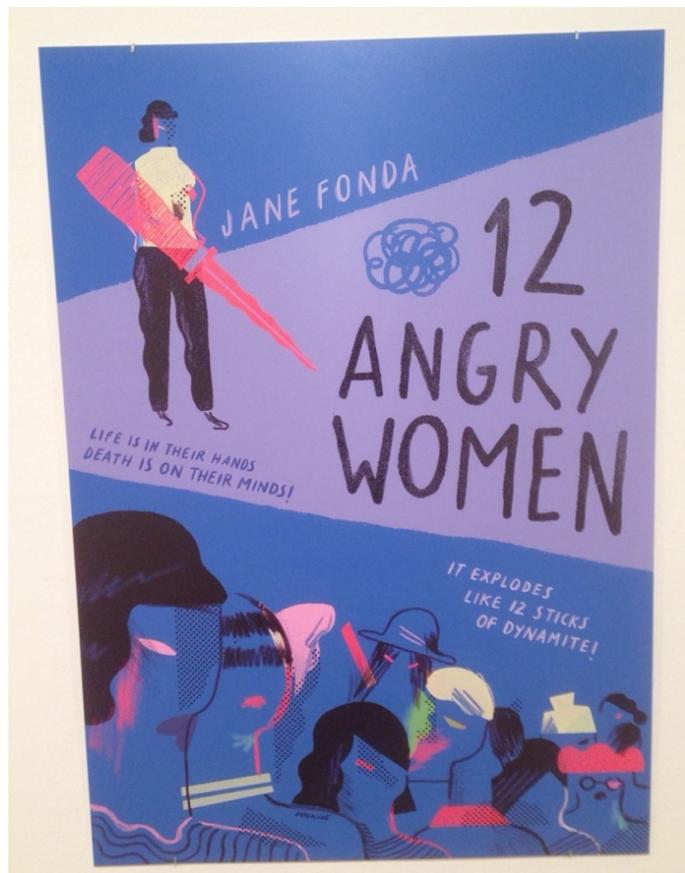


Abb. 1: Ausstellung *Hijas de Alice Guy*



Abb. 2: Ausstellung *Hijas de Alice Guy*

2. Der Fall Alice Guy

Während kein Filmgeschichtsbuch ohne Namen wie Lumière, Méliès oder Griffith auskommt, ist Alice Guy auch heute noch vergleichsweise unbekannt. Dabei steht es ihr nicht weniger als ihren männlichen Kollegen zu, als eine Pionierin erinnert zu werden. Sie wirkte an ca. 1000 Filmen³ als Regisseurin, Drehbuchautorin oder Produzentin mit, sowohl in Frankreich als auch den USA, und leistete dabei einen Beitrag für die Entwicklung diverser filmtechnischer Erfindungen und Innovationen. Viele ihrer Filme enthielten schon Farbe, früh erprobte sie die Verwendung der Nahaufnahme und verschiedene Trickverfahren, bediente unterschiedlichste Genres und erstellte bereits Tonfilme im Chronophonverfahren.

Ihre Karriere begann 1895 als Léon Gaumonts Sekretärin bei der Comptoir Général de Photographie in Paris.⁴ Ursprünglich bestand das Hauptgeschäft der Firma im Vertrieb von Filmgeräten. Gays Arbeit mit den Kund_innen und Geschäftspartner_innen ermöglichte es ihr, entscheidende Innovationen in der Entwicklung optischer Apparate unmittelbar mitzuerleben. Filme, die damals produziert wurden, dienten vornehmlich als Anschauungsmaterial für die Funktionsweise der Apparate, die fotografische Bilder in Bewegung versetzten. Die Inhalte waren dokumentarischer Art und zeigten Alltagsszenen (sogenannte Aktualitäten). Für Guy verloren solche Filme jedoch schnell ihren Reiz. Sie sah in dem neuen Medium viel mehr Potenzial:

Doch Gaumont wie Lumière interessierte vor allem die Bewältigung mechanischer Probleme. [...] Die Bedeutung der Filmaufnahmen als Bildungs- und Unterhaltungsmittel schien Gaumonts Aufmerksamkeit entgangen zu sein. [...] Sie drehten immer dasselbe. Als Tochter eines Buchhändlers und Verlegers hatte ich viel gelesen und einiges davon behalten. Ich nahm meinen ganzen Mut zusammen und schlug Gaumont schüchtern vor, ein oder zwei Lustspiele zu schreiben, die von Freunden gespielt werden könnten.⁵

Unter der Prämisse, ihre Sekretärinnenarbeit nicht zu vernachlässigen, willigt Gaumont Gays Vorschlag, einen Spielfilm zu drehen, ein. Als Resultat ging im Jahr 1896 der knapp eine Minute (oder 20 Meter) lange Film *La Fée aux Choux* hervor, der eine Fee zeigt, die aus einem Kohlfeld Babys „pflückt“. Dieser Film erwies sich in mehrfacher Hinsicht als folgenreich.

Erstens ist Alice Guy damit die erste Frau, die nach bisherigem Stand der filmhistorischen Forschung einen Film inszeniert, und zwar zu einer Zeit, in der das Filmmachen noch abenteuerliche Entwicklungsarbeit war: „Alice Guy was not only the doyenne of women film-makers. She was also the only one to have been in at

³ Vgl. McMahan 2002: xxvii.

⁴ Woraus wenig später die heute noch existierende Filmproduktionsfirma Gaumont hervorging.

⁵ Guy 1981: 64.

the birth of the cinema.“⁶ Zweitens kann Guy zugleich als erste Regisseurin eines Films mit Spielhandlung gelten.⁷ Drittens ist sie damit wegweisend für einen Paradigmenwechsel vom Film als reines Vorführmaterial der neuen Technik hin zum Film als Werk mit eigenem ökonomischen und künstlerischen Wert. Viertens übernimmt sie infolge des Erfolgs dieses Filmes bis 1906 die Leitung aller Gaumont Filmproduktionen.⁸ Nachdem sie 1907 Herbert Blaché, einen Mitarbeiter bei Gaumont, geheiratet hatte, gab sie ihren Beruf auf, um Blaché als Ehefrau und bald auch Mutter ihrer gemeinsamen Kinder nach Cleveland und schließlich New York zu begleiten, wohin dieser von Gaumont entsandt wurde, um seine Interessen zu vertreten. 1910 begann Guy⁹ jedoch wieder mit dem Filmemachen und gründete in New York mit den Solax Studios ihre eigene Produktionsfirma. Auch Blaché gründete eine eigene Firma, die bald darauf mit den Solax Studios fusionierte. Anfang der 1920er Jahre wurde die Firma jedoch aufgelöst und auch die Ehe war am Ende. Nach der Scheidung 1922 kehrte Guy zurück nach Frankreich, wo sie allerdings nicht mehr als Filmemacherin Fuß fassen konnte.

Dass ihre Geschichte heute bekannt ist, ist keine Selbstverständlichkeit. In der sogenannten klassischen oder traditionellen Filmgeschichte wurden Alice Guy wie generell Frauen meist übergangen. Ihr Schaffen fand kaum Beachtung, ihre Namen tauchten, wenn überhaupt, nur als nebensächlich anklingende Erwähnung auf, ihre Werke, die Aufmerksamkeit erzielten, wurden häufig männlichen Filmemachern zugeordnet. Gerade Geschichtsbücher wie die von Georges Sadoul und Jean Mitry, die lange als Standardwerke genutzt wurden, waren von maßgebendem Einfluss.¹⁰ So findet sich Guy z. B. in Sadouls umfangreicher *Geschichte der Filmkunst*¹¹ nur ein einziges Mal in folgender Passage:

Gaumont war für Pathé ein ganz anderer Rivale als Méliès. Léon Gaumont [...] hatte lange Zeit den Apparateverkauf als seine Hauptindustrie und den Handel mit Filmen als nebensächlich betrachtet. Seine Sekretärin, Alice Guy, kümmerte sich um einige Inszenierungen, von denen „*Les Mémoires d'une Tête de Veau*“ [...] im Jahr 1898 die erste war. [...] 1905 bewogen Pathés Erfolge die Gaumont-Gesellschaft, sich mit der Filmproduktion im großen Ausmaß zu befassen. Man baute auf den Buttes-Chaumont in Paris das größte Aufnahmestudio der Welt [...]. Victorin Jasset, der frühere Veranstalter der Riesenpantomimen des Hippodrome, schuf dort „*Les Rêves d'un Fumeur d'Opium*“ [...] und „*La Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ*“ [...]; mit diesem Film wollte er Pathés „*Passion*“ Konkurrenz

⁶ Lacassin 1979: 168.

⁷ Zur Frage, ob Guy damit auch den ersten Spielfilm überhaupt gedreht hat, siehe Abschnitt 4.

⁸ Währenddessen bildet sie mehrere Regieassistent_innen aus, darunter Louis Feuillade, der später die Filmreihen *Fantômas* (F 1913/1914) und *Les Vampires* (F 1915/1916) realisierte.

⁹ Zur Namensproblematik vgl. Fußnote 2 und 17.

¹⁰ Vgl. Fußnoten 35 und 39.

¹¹ Bei den im Anhang aufgeführten „hundert führenden Filmleuten der Welt“ sind insgesamt drei Frauen vertreten; vgl. Sadoul 1982.

machen. Jasset verband das Atelier mit der natürlichen Szenerie Fontainebleaus und stellte ein prunkvolles Werk ohne Naivität her [...].¹²

Sadoul übersieht oder ignoriert hier Guys leitende Funktion bei Gaumont völlig, in seiner Beschreibung klingt es, als sei sie weiterhin die Sekretärin, die gelegentlich Filme realisierte. Ihren ersten Film datiert er auf zwei Jahre nach dem eigentlichen Debüt und *La Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, einen der größten Erfolge der Regisseurin, schreibt er Jasset zu, der zwar tatsächlich an der Produktion beteiligt war, allerdings als Guys Assistent.¹³ Ironischerweise gesteht er ihr mit *Les Mémoires d'une Tête de Veau* einen Film zu, den nicht sie, sondern Ferdinand Zecca, den sie für kurze Zeit bei Gaumont beschäftigte, zu verantworten hatte.¹⁴

3. Frühes Kino und strukturelles Übersehen

Was sind die Gründe für die Missachtung oder fehlerhafte Zuordnung? Zunächst ist die Werkrekonstruktion ein generelles Problem im frühen Kino. Der Gedanke, Filmstreifen als künstlerische Werke zu betrachten, lag fern. Sie dienten lediglich als Mittel, die Projektionsapparate, welche Fotografien scheinbar Leben einhauchten, als die eigentliche Attraktion des Kinobesuchs zu vermarkten. Filmkopien waren Ge- und Verbrauchsgut und wurden entweder solange gezeigt, bis sie vollständig verschliffen waren oder bei abflauendem Publikumsinteresse vorzeitig entsorgt. Die Archivierung von Filmen zur damaligen Zeit war also eine Ausnahme. Selbst wenn Filmkopien aufbewahrt oder Filmtitel in Listen dokumentiert wurden, war es nicht üblich, Urheber_innen dafür mit anzugeben. Filmcredits, die Regisseur_innen ausweisen, waren keineswegs die Regel. Außerdem wurde die Zuordnung und Datierung von Filmkopien durch die Tatsache erschwert, dass manche Filme mehrmals, teils mit leichten Variationen, aufgenommen wurden und erfolgreiche Sujets, wie etwa der begossene Gärtner, von verschiedenen Regisseur_innen inszeniert bzw. nachgeahmt wurden. Das Kopieren und Ausbauen bereits existierender Inhalte und Techniken stand auf der Tagesordnung des frühen Kinos, da die Filme noch nicht urheberrechtlich geschützt waren.¹⁵

Dies sind jedoch Probleme, die eine Recherche grundsätzlich erschweren.¹⁶ Im Falle von Alice Guy kommen andere Umstände hinzu, die sich daraus ableiten, dass sie, wie es Nicole-Lise Bernheim zum Ausdruck bringt, eine Frau ist.¹⁷ Das Umfeld,

¹² Ebd.: 64–65.

¹³ Vgl. Lacassin 1979: 171.

¹⁴ Vgl. Guy 1981: 69.

¹⁵ Vgl. McMahan 2002: 23.

¹⁶ Auch für Guy können – allerdings wesentlich später als bei den „Gründervätern“ – noch existierende Kopien recherchiert werden; vgl. Abschnitt 4.

¹⁷ Diese beginnen bereits mit ihrem Namen, der in verschiedenen Quellen und Texten unterschiedlich aufgeführt wird, bedingt durch ihre Heirat und Scheidung. Bis zu ihrer Hochzeit heißt sie nur Guy. In Texten und Dokumenten, die sich auf ihre Zeit danach in

in dem Guy sich durchsetzt, ist ein traditionell männlich dominiertes – nicht nur wegen der üblicherweise männlich konnotierten Technikaffinität, sondern auch weil das Filmmachen in den Anfangsjahren noch als primär wirtschaftliche Unternehmung betrachtet wurde. So betont Guy hinsichtlich Gaumonts Einwilligung dessen Verknennung des kommerziellen Potenzials von narrativen Filmen: „Wenn die Entwicklung, die die ganze Sache nahm, voraussehbar gewesen wäre, hätte ich nie niemals die Erlaubnis dazu bekommen. Meine Jugend, meine Erfahrung, mein Geschlecht, alles stand mir im Wege.“¹⁸

Das weibliche Schaffen scheint in der frühen Filmindustrie hinnehmbar, solange es nicht an der Vormachtstellung des männlichen Geschäftssinns rührt.¹⁹ In diesem Kontext schreibt Guy ferner: „Mit dem Entwirren der Anfangsschwierigkeiten, dem Erschließen von Neuland, hatte man mich alleingelassen, doch jetzt, als die Sache interessant, d. h. *zweifelloso lukrativ* wurde, machte man mir unmißverständlich die Leitung streitig.“²⁰ Auch ihre eigene Produktionsfirma kollidiert mit der Vorstellung, ökonomische Angelegenheiten seien Männern vorbehalten, wie sie mit ironischem Unterton berichtet:

Mein Mann, dessen Vertrag bei Gaumont abgelaufen war, hatte den Vorsitz der Solax übernommen. Mit Freuden überließ ich ihm die Zügel. Ich nahm an keiner der Versammlungen des Verwaltungsrates teil, auf denen die Sales Company die Programme zusammenstellte, ich würde, wie Herbert sagte, die Männer durch meine Anwesenheit daran hindern, in Ruhe ihre Zigarren zu rauchen und ihr ungezwungenes Gebaren während der Geschäftsbesprechungen unterzubringen.²¹

Es kann nicht nur davon ausgegangen werden, dass Guy schwerer kämpfen musste, um sich und ihre Visionen in einem männlich dominierten Umfeld umzusetzen. Auch fanden ihre Erfolge in der historischen Erfassung lange Zeit nicht dieselbe Beachtung wie die ihrer Kollegen. Dies lag nicht zuletzt an einem entsprechenden Blick auf die Filmgeschichte, denn die großen Vertreter der klassischen Geschichtsschreibung waren allesamt Männer. Schließlich wird Filmgeschichte, so betont Annette Förster, „nicht von den Filmmachern oder Filmen gemacht [...], sondern von den Filmhistorikern, die darüber schreiben“²². Guys Ausblendung als Folge eines patriarchalen Blicks auf die Geschichte ist somit kein Einzelfall, sondern einem „strukturellen Übersehen“²³ geschuldet.

den USA beziehen, wird sie manchmal nur Blaché, manchmal Guy-Blaché genannt, für die Zeit nach der Scheidung dann wieder Guy oder immer noch Guy-Blaché; vgl. hierzu auch Simon 2009: Fußnote 2 und Förster 1997: 190–192.

¹⁸ Guy 1981: 64.

¹⁹ An anderer Stelle beschreibt Guy Gaumonts Antwort ausführlicher. Hier bezeichnet er ihre Idee des Lustspiels als „a young girl’s thing“; zit. n. Simon 2009: 5.

²⁰ Guy 1981: 71.

²¹ Ebd.: 128–129.

²² Förster 1997: 185.

²³ Koch 1977: 29.

Wie bei Guy zu sehen, schließt dies an die traditionelle Vorstellung an, die Sphäre des Öffentlichen und Ökonomischen sei Männern vorbehalten, während der Wirkungsbereich der Frau im Häuslichen liege.²⁴ Wenn die klassische Filmgeschichtsschreibung das frühe Kino primär als Geschichte von Erfindungen und technischen Innovationen, deren Wert sich insbesondere an ökonomischer Rentabilität bemisst,²⁵ deutete und somit nur als ein Vorstadium eines modernen Kinoverständnisses begriff, in dem „die Industrie sich bildet und fast unbewusst die Grundlagen für die Kunst gelegt werden“²⁶, dann hatten Frauen unter der Prämisse der männlichen Hegemonie des Ökonomischen als wegweisende Figuren darin wenig Platz. Nennenswerte Entwicklungen, Innovationen und Werke sind in dieser Logik vor allem auf Männer zurückzuführen.²⁷ Bei der Aufgabe, Guy und anderen übersehenen Frauen zu einem gerechten Platz in der Filmgeschichte zu verhelfen, kann es also nicht nur darum gehen, Defizite zu korrigieren. Diese sind mehr Symptom als Ursache. Ebenso gilt es, die Strukturen und Umstände zu ermitteln, die solche Fehler bedingen.

Wie stark dieses strukturelle Übersehen von Guy und anderen Frauen im Blick der Filmgeschichtsschreibung verankert ist, zeigt sich selbst in der sogenannten *New Film History*. Diese begründet sich auf einem Umdenken in den 1970ern, das Fehlleistungen der klassischen Filmgeschichte revidieren wollte. Der Kristallisationspunkt dieses Paradigmenwechsels ist die FIAF Conference 1978 in Brighton, bei der sich Filmhistoriker_innen und -archivar_innen zusammenfanden, um gemeinsam neue Ansätze zu erarbeiten. Die klassische oder traditionelle Filmgeschichte wurde stark von (männlichen) Einzelpersonen betrieben, die sich aufgrund mangelnder Methoden und Quellen der Filmgeschichte als eigener wissenschaftlicher Disziplin bei den Kunst- und Literaturwissenschaften bedienten. Meist wurde versucht, den Untersuchungsgegenstand als Erzählung von Meilensteinen in einem linearen Modell darzustellen.²⁸ Demgegenüber würdigen die Vertreter_innen der

²⁴ Vgl. Hastie 2007: 90.

²⁵ Vgl. Sadoul 1982: 12.

²⁶ Ebd.: 12.

²⁷ So ließe sich Sadouls nachlässige Recherche dadurch begründen, dass ein erstmal gefundener Männername wahrscheinlicher, zumindest konsensfähiger, erscheint als die Möglichkeit, eine Frau könnte entscheidend gewesen sein. Auch Guy scheint auf dieses strukturelle Problem anzuspielen, wenn sie in ihrer Autobiografie vorgibt, Sadouls Fehler nicht persönlich zu nehmen: „[S]chlecht informiert, doch zweifellos im besten Glauben handelnd (er sagt selbst, daß er diese Filmepoche nur vom Hörensagen kennt)“; Guy 1981: 74.

²⁸ Kusters sieht zwei Generationen innerhalb der klassischen Filmgeschichtsschreibung. Die erste besteht aus Filmemacher_innen und Journalist_innen, die sie sich nur gelegentlich mit Filmgeschichte beschäftigen. Die Ergebnisse sind „eine Aneinanderreihung von Anekdoten und Behauptungen, von denen die meisten nicht mehr überprüft werden können“; Kusters 1996: 48. Die zweite Generation ist zwar „wissenschaftlich ausgebildet, ihren Texten fehlt es jedoch an theoretischer Reflexion, Methodologie und kritischer Distanz. Die Generalisierungen der ersten Periode erlangen den Status von Fakten. Fehleinschätzungen und Mythen bleiben bestehen. Was diese Historiker noch am ehesten

New Film History die bisherigen Ergebnisse als wichtige Leistung, übernehmen diese jedoch nicht mehr unhinterfragt, sondern setzen sich deutlich kritischer mit dem Gegenstand auseinander. Vor allem wird das frühe Kino nicht mehr als primitive Vorstufe der eigentlichen Filmkunst verstanden, sondern in seiner komplexen Eigenlogik erfasst und ernstgenommen.²⁹ Vom frühen Kino aus bewegt sich die Filmgeschichte nicht mehr als große Gesamtgeschichte linear oder teleologisch, sondern gilt als eine Verkettung von Mikrogeschichten. Dabei stehen einzelne historische Tatbestände und Entwicklungen selbst nicht mehr im Fokus, sondern „Forschungsgegenstand sind die generativen Mechanismen und nicht die Ereignisse selbst“³⁰. Historische Begebenheiten sollen nicht mehr bloß erfasst und rekonstruiert, sondern auf interpretativer Basis erklärt werden. Neben Filmen werden vermehrt auch andere Dokumente wie Zeitungsberichte, Produktionsunterlagen, Werbematerialien, Firmenbestandslisten und dergleichen als Quellen herangezogen.³¹

Damit entwickelt die *New Film History*, gerade durch eine angestrebte Herauslösung des Untersuchungsgegenstands aus einer ideologisch belasteten Perspektive und eine stärkere Hinwendung zu anderen Quellen als den Filmen selbst einen fruchtbaren Nährboden, auf dem sich eine umfassende Revision auch mit stärkerem Blick auf das Filmschaffen von Frauen vornehmen ließe. Dennoch fanden selbst in der *New Film History* die Leistungen von Guy und anderen Frauen nur langsam Beachtung. Diese will zwar unter anderem die Affinität der klassischen Filmgeschichte zur *great man theory* überwinden, die das Kino historisch als „story [...] of great masters“³² verfolgt. Stattdessen gelte es, bisher nicht berücksichtigte Personen ins Blickfeld zu rücken und sie in einem spezifischen als auch vielschichtigen Kontext zu reflektieren.³³ Doch bezieht sich diese Kritik offenbar vor allem auf das *great*, wobei das *man* anfangs weitgehend unberührt bleibt. Der von Thomas Elsaesser herausgegebene Sammelband *Early Cinema. Space, Frame, Narrative* etwa, der als ein Basiswerk der neuen Ausrichtung gilt,³⁴ dreht sich nach wie vor primär – wenn auch in neuem Licht betrachtet – um männliche Filmemacher und deren Hervorbringungen. Guy erfährt hier weiterhin eine ähnliche Peripheri-

von ihren Vorgängern unterscheidet, ist der zeitliche Abstand, den sie zu den Primärquellen und zur zeitgenössischen Filmrezeption haben. Ihre ‚Filmgeschichten‘ wurden zu einem ernsthaften Problem, als die Filmgeschichte Unterrichtsgegenstand wurde und die alten, neu herausgegebenen Filmgeschichtsbücher unhinterfragt als Lehrmaterial verwendet wurden“; ebd.

²⁹ Vgl. Gunning 1990.

³⁰ Kusters 1996: 52.

³¹ Vgl. Kusters 1996 und Elsaesser 1990.

³² Elsaesser 1990: 3.

³³ Vgl. Kusters 1996: 55.

³⁴ Vgl. Bean 2002: 5.

sierung wie in der klassischen Filmgeschichte.³⁵ Dies ist umso erstaunlicher für eine Neuorientierung, die sich nicht zuletzt durch einen internationalen und interkontinentalen „spirit of cooperation“³⁶ auszeichnet und für die gerade eine Frau wie Alice Guy, die sowohl in Europa als auch den USA gewirkt hat, einen fruchtbareren Untersuchungsgegenstand darstellt.

4. Alice Guy in der aktuelleren Forschung

Die bisher geleistete Forschung zu Alice Guy basiert hauptsächlich auf Einzelleistungen, nur langsam wird sie Teil des filmgeschichtlichen Kanons.³⁷ Zuallererst war es Guy selbst, die nach dem Ende ihrer Filmkarriere den ihr zustehenden Platz einforderte. Sie versuchte lange Zeit (vergebens), bestehende Kopien ihrer Werke ausfindig zu machen, und wandte sich an Léon Gaumont, als dieser 1930 seine Firmengeschichte veröffentlichte und sie darin nicht erwähnte³⁸ oder an Sadoul, der auf ihren Hinweis hin schließlich seinen Text korrigierte.³⁹ Nach Gaumonts Tod führte sie Korrespondenz mit dessen Sohn Louis, der 1954 in einer öffentlichen Rede auf die vergessene Regisseurin hinwies. Dies bildete den Grundstein für eine schrittweise Wiederentdeckung. 1955 und 1956 wurde Guy für ihre Leistungen mit der *Ehrenlegion*⁴⁰ ausgezeichnet und von der *Cinémathèque Française* geehrt, was ihr Aufmerksamkeit bei einzelnen Filmhistoriker_innen verschaffte.

Dadurch kamen unter anderem zwei auf Interviews beruhende Publikationen zustande, die der weiteren Forschung als wichtige Grundlage dienten. Eines davon wurde von Francis Lacassin geführt, der eigene Recherchen zu Guys Filmografie anstellt.⁴¹ Vor allem stieß er eine Diskussion um die Frage an, ob Guy noch vor Méliès den ersten narrativen Film inszenierte, was er selbst verneint, da er *La Fée aux Choux* erst auf das Jahr 1900 datiert.⁴² Darüber hinaus war es vor allem sein Artikel „Out of Oblivion: Alice Guy Blaché“⁴³, der einen wichtigen Impuls für folgende Untersuchungen setzte. Victor Bachy wiederum, der ebenfalls ein Interview mit

³⁵ Sie ist auch hier eher Randnotiz und Barry Salts Beitrag schreibt *La Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ* trotz Lacassins zwischenzeitlicher Richtigstellung immer noch Jasset zu; vgl. hierzu Förster 1997: Fußnote 4.

³⁶ Elsaesser 1990: 2.

³⁷ Vgl. McMahan 2002: xxxiii.

³⁸ Vgl. Förster 1997: 186 und McMahan 2002: xxii.

³⁹ Vgl. Guy 1981: 74. Die Änderung findet sich in der dritten Auflage des französischen Originals von 1973. Bis dahin haben solche Fehler bereits eine Eigendynamik entwickelt; vgl. Förster 1997: 185.

⁴⁰ Die höchste französische Verdienstmedaille.

⁴¹ Lacassin erstellt eine umfangreiche Auflistung von Guys Produktionen in Frankreich, die als Anhang ihrer Autobiografie beigelegt wird.

⁴² Vgl. Lacassin 1981: 175.

⁴³ Als Erstes 1971 in der Zeitschrift *Sight and Sound* erschienen.

Guy führte,⁴⁴ kann schließlich nachweisen, dass *La Fée aux Choux* tatsächlich im Spätsommer 1896 entstanden ist.⁴⁵ Auch wenn Guy damit ihren ersten Spielfilm vor Méliès gedreht hat, geht beiden allerdings immer noch *L'Arroseur arrosé* (Frankreich 1895) der Brüder Lumière voraus.⁴⁶

Der wohl einflussreichste Beitrag stammt von Guy selbst. In den 1940er und 1950er Jahren verfasste sie ihre Autobiografie, die sie zu Lebzeiten jedoch vergeblich zu veröffentlichen versuchte. Mithilfe von Anthony Slide konnten die Memoiren 1976 durch die *L'Association Musidora* in Frankreich publiziert werden. 1986 gab Slide auch eine englische Übersetzung heraus. Außerdem erschien 1977 Slides Monografie *Early Women Directors*, in der er sich neben Guy auch anderen Frauen wie Lois Weber, Frances Marion oder Dorothy Arzner widmet. Spätestens hier wird deutlich, dass Guy kein Einzelfall ist. Während Lacassin noch 1971 behauptete: „Until 1939, there were only a dozen women directors in the world. From 1915 to 1925 you could count them on the fingers of one hand“⁴⁷, zeichnet Slide ein anderes Bild. Er konstatiert, dass „es viel mehr Regisseurinnen in der amerikanischen Filmindustrie gegeben hatte als zu irgendeiner andern Zeit. [...] Dabei könnte man sagen, daß Frauen praktisch die gesamte Filmindustrie beherrschten.“⁴⁸

Im deutschsprachigen Diskurs war es Gertrud Koch, die ein Jahr nach Erscheinen der Autobiografie auf sie aufmerksam machte, indem sie Exzerpte ins Deutsche übersetzte.⁴⁹ 1981 erschien das komplette Werk in Deutschland.⁵⁰ Dennoch ist Alice Guy gerade in der deutschsprachigen Filmwissenschaft weitgehend unbemerkt geblieben. In der überarbeiteten Neuauflage (1996) von *Early Women Directors* reflektiert Slide den Einfluss der ersten Auflage:

It sparked some initial interest in the subject and was even published in a German translation. I like to believe that it paved the way for future books and articles on America's first female directors, but at the same time, as the years pass, I am very aware that little, if any, new research is being undertaken.⁵¹

Vielleicht war es das Credo der weiterhin hauptsächlich von Männern betriebenen *New Film History* „to „suspect every biography“⁵², das bewirkte, dass Guy bis in die 2000er Jahre außen vor blieb. In den letzten zwei Jahrzehnten fanden sich je-

⁴⁴ Publiziert in dem Artikel „Entretiens avec Alice Guy“ (erschieden in dem Sammelband *Les Premiers Ans du Cinéma Français*, 1985, herausgegeben von Pierre Guibbert) und der Monografie *Alice Guy-Blaché: (1873–1968). La Première Femme Cinéaste du Monde*, erschienen 1993.

⁴⁵ Vgl. Förster 1997: 188–189.

⁴⁶ Zur ausführlichen Analyse der Frage, ob Guy den ersten Spielfilm gedreht habe, vgl. McMahan 2002: 10–42.

⁴⁷ Lacassin 1979: 168.

⁴⁸ Slide 1982: 7.

⁴⁹ Vgl. Koch 1977.

⁵⁰ Übersetzt von Helma Schleif. 2008 folgte eine italienische Übersetzung.

⁵¹ Slide 1996: vi.

⁵² Elsaesser 1990: 3.

doch vermehrt (und zunehmend vernetzte)⁵³ Historiker bzw. vor allem Historikerinnen, die die Autobiografie als Impuls nutzen und sowohl Guy wiederentdecken als auch generell die Rolle von Frauen im frühen Kino als Forschungsgegenstand stark machen. Die umfassendste Forschungsarbeit zu Guy wurde bisher von Alison McMahan geleistet, die nach zehn Jahren aufwendiger Recherche⁵⁴ 2002 die Monografie *Alice Guy Blaché. Lost Visionary of the Cinema* veröffentlichte.

5. Kino im Zeichen des Kohls?

Der Prozess des von Slide anvisierten „Einzug[s] der Frauen in die Filmgeschichte“⁵⁵ ist also im Gange. Alice Guy ist nicht mehr das Phantom der Filmgeschichte, als das sie ihr Leben seit dem Ende ihrer Karriere verbringen musste, doch von einer adäquaten allgemeinen Wahrnehmung der Filmemacherin kann immer noch keine Rede sein. Dabei steht Guy für mehr als „nur“ die erste Regisseurin. Ihr Schaffen und dessen langwieriges Übersehenwerden korrespondieren weitgreifend mit der weiblichen Filmgeschichte. Deswegen ist es nicht damit getan, allein Guy als Pionierin zu rehabilitieren. Neben ihr gibt es noch viele weitere Frauen,⁵⁶ von denen wir heute zu wenig oder vielleicht noch gar nichts wissen. Ihre Geschichten verweisen auf dringliche Fragen, die nach wie vor bestehen oder durch diese erst aufgeworfen werden und die nicht nur die Vergangenheit, sondern ebenso die Gegenwart betreffen. Insofern erscheint gerade die heutige Geschlechterungleichheit umso klärungsbedürftiger. Wieso gibt es im Gegensatz zum frühen Kino, wo doch Slides Quellen auf enormen Einfluss von Frauen in allen Bereichen verweisen, so wenig Frauen, die die Filmindustrie heute bestimmen, und wieso finden ihre Leistungen immer noch vergleichsweise kaum Anerkennung?⁵⁷

Gerade für eine feministische Filmtheorie, die die Ästhetik des häufig mit Hollywood gleichgesetzten Kinos als männliches Blickregime versteht, kann die Forschung zu Guy und den Frauen des frühen Kinos von fundamentalem Erkenntnisinteresse sein. Die frühe Ära erscheint besonders ergiebig, um alternative Produktionsverhältnisse und Ausdrucksformen zu erforschen, die eine noch nicht patriarchal überformte Filmsprache in sich bergen. Bernheim formuliert gar eine Interpretation von Guys erstem Film als Auftakt eines weiblichen Gegenkinos, das nicht jenseits, sondern inmitten patriarchalischer Strukturen entsteht:

⁵³ Siehe das von Jane Gaines, Radha Vatsal und Monica Dall'Asta aufgebaute Webarchiv „Women Film Pioneers Project“.

⁵⁴ In dieser Zeit fördert sie unter anderem noch bestehende Kopien von Guy-Filmen zutage; vgl. McMahan 2002: XXX.

⁵⁵ So der Untertitel der deutschen Übersetzung von Slides *Early Women Directors*.

⁵⁶ Vgl. Gaines/Vatsal/Dall'Asta o. J.

⁵⁷ Vgl. Slide 1996: v. Das aktuell prominenteste Beispiel für die ungleiche Anerkennung der Leistung von Filmemacherinnen ist die Oscarverleihung. Erst im Jahr 2010, bei der 82. Verleihung, wird zum ersten Mal der Oscar für die beste Regie an eine Frau, Kathryn Bigelow, vergeben.

Alice Guy erfindet den Spielfilm. Sie, eine Frau in Kleid und Hut, in Stiefeletten und Korsett gezwängt [...] sagt zum ersten Mal zu einer Darstellerin vor der Kamera: Also, Sie werden sich hinknien und diesen Kohlkopf pflücken, der sich durch Stopptrick in ein Baby verwandelt. Fürwahr ein sehr weibliches Drehbuch! Was ist anderes von einer kleinen Sekretärin zu erwarten? Das ist nicht wie bei Méliès, der den Mond erkundet. Offenkundig sind der Kohlkopf und der Mond Ausdruck zweier entgegengesetzter Haltungen. [...] Und uns will man weißmachen, daß Frauen keine Entdeckungen gemacht haben, daß sie nur dazu da sind, Kinder in die Welt zu setzen. Wenn Alice die Fee war, wäre der Kohlkopf... ihr Film. Das Kino wurde im Zeichen des Kohls geboren.⁵⁸

Wenngleich diese Polemik nicht unproblematisch ist, weil sie binäres Denken eher verhärtet als aufbricht, lohnt es, den inhaltlichen Aspekten in Guys Filmen mit Hinblick auf eine feministische Filmgeschichte nachzugehen. In diversen Filmen spielt Guy mit Vorstellungen geschlechtlicher Identität. Hervorzuheben sind vor allem *Les Résultats du féminisme* (Frankreich 1906), in dem sie die Vorzeichen von gängigen geschlechterbasierten Tätigkeiten umkehrt,⁵⁹ *Madame a des envies* (Frankreich 1906), eine Artikulation weiblicher Gelüste⁶⁰ oder die mannigfaltigen Cross-Dressing-Elemente in ihren Komödien.⁶¹

6. Memoiren und Geschichte

Beim Erkunden, wie dieses andere Kino ausgesehen hat und wie es heute noch aussehen könnte, ist der Umstand bedeutsam, dass ihre Autobiografie ein wichtiger Impuls der Forschung zu Alice Guy war.⁶² Dass die Autobiografie keine zuverlässige Quelle ist, wurde oft angemerkt.⁶³ Sie basiert primär auf Erinnerungen, die in Opposition zum Begriff der Geschichte stehen: „History [...] appears to have the status of fact, whereas memory – due to its subjective and hence fallible nature – appears potentially aligned with fiction“⁶⁴, so Amelie Hastie, die am Beispiel von Guys Memoiren das dialektische Verhältnis zwischen „history and memory in the production of knowledge“⁶⁵ untersucht. Doch wie Guys Fall zeigt, können autobiografische Texte durchaus als Korrektiv traditioneller Geschichtsschreibung fruchtbar werden. So behauptet Hastie:

⁵⁸ Bernheim 1981: 12.

⁵⁹ 1914 schließt Guy in dem Artikel „Woman’s Place in Photoplay Production“ für die Zeitschrift *Moving Picture World* an eine solche Umkehrung von stereotypen Vorzeichen an, indem sie für ihre Argumentation Klischees von Weiblichkeit aufruft, diese jedoch als Stärken bei der Regie von Filmen ausspielt; vgl. Guy: 2014.

⁶⁰ Vgl. Simon 2009: 13.

⁶¹ Vgl. McMahan 2002: 206–241.

⁶² Vgl. Hastie 2007: 5.

⁶³ Vgl. Simon 2009: 3.

⁶⁴ Hastie 2007: 82.

⁶⁵ Ebd.: 87.

I caution that explicitly elevating Guy-Blaché and her contemporaries to the status of historians might seem to be risky work, considering the fallibility or fictionalizing function of memory. But in doing so, our knowledge of history, historiographical processes, and film culture can be valuably transformed. Through recognizing how memoirs by early women directors and stars function as histories, we can not only recognize the fallibility of institutionalized histories (at this point in time, this seems common knowledge), but we can consider how active such women have always been in the production of histories. Moreover, these works particularly reveal how narrative films and the histories of those films together recombine fact and fiction, reality and fantasy.⁶⁶

In einem solchen Bewusstsein operiert auch die Ausstellung *Hijas de Alice Guy*, die das Moment der Fiktionalisierung als erkenntnistheoretische Methode verwendet, um ein Gegenwicht zu dem zu schaffen, was einst als vermeintlicher Tatbestand gesetzt wurde. So zielt sie auf die Herausbildung eines Kontingenzbewusstseins, dass die Entwicklungen, wie wir sie heute vermeintlich rekonstruiert vorfinden, allesamt kontextuellen Rahmenbedingungen und Machtverhältnissen entstammen, die einerseits begünstigen und forcieren und andererseits vernachlässigen oder unterdrücken. Dies wiederum ermöglicht ein Gewährwerden für das, was möglicherweise noch zutage zu fördern ist aus der per se niemals erfassbaren Gesamtmenge des Geschichtlichen.⁶⁷ In diese Gesamtmenge reiht sich auch das potenziell Gewesene ein, wie Elsaesser bereits im Rahmen der Neuausrichtung der Neuen Filmgeschichte treffend formuliert hat:

Es scheint, als müssten wir der Geschichte dessen, was „tatsächlich“ geschehen ist, die Geschichte dessen, was hätte geschehen können, hinzufügen oder zumindest ein Bewusstsein für die Sackgassen und nicht eingeschlagenen Wege, für die möglichen und parallelen Geschichten des Kinos entwickeln.⁶⁸

Besonders für die Filmgeschichte der Frauen gilt es, diese Worte ernst zu nehmen.

Literaturverzeichnis

- Bean, Jennifer M. (2002): „Introduction: Toward a Feminist Historiography of Early Cinema“. In: Bean, Jennifer M./Negra, Diane (Hrsg.): *A Feminist Reader in Early Cinema*. London: Duke University Press, S. 1–26.
- Bernheim, Nicole-Lise (1981): „Vorwort“. In: Guy, Alice: *Alice Guy. Autobiographie einer Filmpionierin 1873–1968*. Münster: tende, S. 7–12.
- Elsaesser, Thomas (Hrsg.) (1990): *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: BFI.

⁶⁶ Ebd.: 16.

⁶⁷ Neben der Regie waren Frauen außerdem in verschiedensten Sektoren der Filmindustrie des frühen Kinos tätig.

⁶⁸ Elsaesser 2002: 23.

- Elsaesser, Thomas (1990): „Early Cinema. From Linear History to Mass Media Archaeology“. In: Elsaesser, Thomas (Hrsg.): *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: BFI Publ., S. 1–7.
- Elsaesser, Thomas (2002): *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*. München: edition text + kritik.
- Förster, Annette (1997): „Alice Guy in der Filmgeschichtsschreibung“. In: *Frauen und Film*, Heft 60, S. 185–194.
- Gaines, Jane/Vatsal, Radha/ Dall’Asta, Monica (Hrsg.) (o. J.) „Women Film Pioneers Project“ (Webseite). <https://wfpp.columbia.edu> (08.02.2020).
- Gunning, Tom (1990): „The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avantgarde“. In: Elsaesser, Thomas (Hrsg.): *Early Cinema. Space, Fame, Narrative*. London: BFI, S. 56–62.
- Guy, Alice (1981): *Alice Guy. Autobiographie einer Filmpionierin 1873–1968*. Münster: tende. Deutsche Übersetzung. Im Original: Alice Guy (1976): *Autobiographie d’une pionnière du cinéma 1873–1968*, Paris: Denoël-Gonthier.
- Guy-Blaché, Alice (2014): „Woman’s Place in Photoplay Production“. In: MacKenzie, Scott (Hrsg.): *Film Manifestos and Global Cinema Cultures. A Critical Anthology*. London: University of California Press, S. 328–330.
- Hastie, Amelie (2007): *Cupboards of curiosity. Women, Recollection and Film History*. London: Durham University Press.
- Koch, Gertrud (1977): „Alice Guy – die erste Filmemacherin. Aus ihrer Biografie übersetzt von Gertrud Koch“. In: *Frauen und Film*, Heft 12, S. 29–37.
- Kusters, Paul (1996): „New Film History. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft“. In: *Montage AV* 5.1, S. 39–60.
- Lacassin, Francis (1979): „Out of Oblivion: Alice Guy Blaché“. In: Erens, Patricia (1979): *Sexual Stratagems. The World of Women in Film*. New York: Horizon Press, S. 168–178.
- Lacassin (1981): „Filmografie“. In: Guy, Alice (1981): *Alice Guy. Autobiographie einer Filmpionierin 1873–1968*. Münster: tende, S. 169–206.
- McMahan, Alison (2002): *Alice Guy Blaché. Lost Visionary of the Cinema*. New York: Continuum.
- Sadoul, Georges (1982): *Geschichte der Filmkunst*. Frankfurt a. M.: Fischer. Deutsche Übersetzung der französischen Originalausgabe: Sadoul, Georges (1955): *Histoire de l’art du Cinéma des Origines a nos Jours*. 4e édition. Flammarion: Paris.
- Simon, Joan (2009): „The Great Adventure: Alice Guy Blaché, Cinema Pioneer“. In: Simon, Joan (Hrsg.): *Alice Guy Blaché: Cinema Pioneer*. New Heaven: Yale University Press, S. 1–24.
- Slide, Anthony (1982): *Engel vom Broadway oder Der Einzug der Frauen in die Filmgeschichte*. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins. Deutsche Übersetzung von Slide, Anthony (1977): *Early Women Directors*. New York: A. S. Barnes.
- Slide, Anthony (1996): *The Silent Feminists. America’s first Women Directors*. London: Scarecrow Press.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Ausstellung *Hijas de Alice Guy*. Eigene Fotografie.

Abb. 2: Ausstellung *Hijas de Alice Guy*. Eigene Fotografie.