

Filmgeschichte ***kompakt***

Thomas Brandlmeier

Der französische Film



et+k

edition text + kritik

Filmgeschichte *kompakt*



Der französische Film

Thomas Brandlmeier

et+k

edition text + kritik

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-96707-907-4

ISBN ePDF 978-3-96707-908-1

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheber-
rechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung
des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG,
München 2023

Levelingstraße 6a, 81673 München

www.etk-muenchen.de

Umschlagabbildung: Jacques Tati: JOUR DE FÊTE (1949)

Satz und Bildbearbeitung: Olaf Mangold Text&Typo, 70374 Stuttgart

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Inhalt

Vorwort	7
1 Stummfilm	11
2 Die Ära bis zum Zweiten Weltkrieg	36
3 Vom Zweiten Weltkrieg zum Cinéma de Qualité	54
4 Vorläufer und Exponenten der Nouvelle Vague	85
5 Nebenwerke und zweite Welle der Nouvelle Vague	121
6 Die Breite des Angebots	134
7 Überwindung und Fortwirken der Nouvelle Vague	165
8 Stilpluralismus	183
9 Neue Schwerpunkte: Mediales, Prekariat, Migranten, Natur und Powerfrauen	207
Schlusswort	223
Filmauswahl	225
Weiterführende Literatur	227
Personenregister	230

Vorwort

*Das Kino/nach meiner Vorstellung/oder meinem Wunsch/
und meinem Unbewussten/das sich jetzt bewusst aus-
drücken lässt/ist die einzige Art und Weise/etwas zu
machen, zu erzählen, sich Rechenschaft abzulegen/
dass ich als Ich eine Geschichte habe/aber dass, wenn
es kein Kino gäbe/ich nicht wüsste, dass ich eine
Geschichte habe.*

Jean-Luc Godard, Histoire(s) du cinéma

Die französische Filmgeschichte ist vielleicht die reizvollste nationale Filmgeschichte überhaupt. Von Anfang an war sie wichtig und prägend. An allen zentralen Entwicklungen war das französische Kino maßgeblich mitbeteiligt. Kurz, eine dankbare Aufgabe. Aber auch mit Haken und Ösen. Was ist überhaupt ein französischer Film? In erster Linie eine französische Produktion auf Französisch gedreht. Aber natürlich gibt es viele Ausnahmen von dieser puristischen Sicht, die fallweise nach ihrer Relevanz für die nationale Filmgeschichte zu gewichten sind. Reine TV-Produktionen sind ausgeklammert, auch Animationsfilme. Kurzfilme sind nur, wenn es hilfreich ist, erwähnt. Dokumentarfilme sind bis auf wenige begründete Ausnahmen nicht berücksichtigt.

Die hier gewählte Darstellung ist eine eher konventionelle Filmgeschichte. Sie ist weitgehend chronologisch und überwiegend an den künstlerisch wichtigen Werken orientiert. Natürlich mit einem Seitenblick auf ökonomische und technische Zusammenhänge, politische Umstände und internationale Wechselwirkungen. Sie erhebt unmöglich Anspruch auf Vollständigkeit. Gerade die Massenproduktion und Nebenwerke kommen bei dieser Darstellung zu kurz. Überhaupt die Kürze: Sie lässt leider keinen Platz für Gebiete wie koloniales Kino oder Kino der Minderheiten. Um Werkzusammenhänge einzelner Regisseure nicht zu zerhacken, wird das Werk an zentralen Schnittstellen schon mal unterbrochen, aber ansonsten integral dargestellt. Überhaupt die Auswahl: Was kommt rein, was muss alles weg-

fallen? Eigentlich ein unlösbares Problem mit vielen Kompromissen.

Es hat mich durchaus gereizt, einen weniger konventionellen Weg einzuschlagen. Aber der Filmbuchmarkt ist sehr schwierig und für auktoriale Experimente wenig geeignet. Trotzdem habe ich mir einige Eskapaden erlaubt. Nachdem ich mir über sechs Jahrzehnte ein filmhistorisches Spezialwissen erarbeitet habe, gibt es doch den einen oder anderen Blickwinkel, der von der Konvention abweicht. Das mag manchen Leser irritieren. Andererseits kann ich es fachlich gut vertreten. Ich verweise deshalb im Literaturverzeichnis auch auf einige eigene Arbeiten.

Die Vereinbarung mit dem Verlag ging ursprünglich über einen Umfang von hundert Seiten, wie für das Format »Filmgeschichte kompakt« üblich. Es sind erheblich mehr geworden. Trotzdem ist es in jedem einzelnen Fall schmerzhaft zu entscheiden, was alles gekürzt werden muss. Eine Möglichkeit war der Verzicht auf Zitate, eine Notlösung, die unter erschwerten Forschungsbedingungen während der Corona-Pandemie schnell zu einer Tugend wurde. Also habe ich eine Filmgeschichte als Geschichte geschrieben, ähnlich wie Godards »Histoire(s) du Cinéma«, aber populärwissenschaftlich.

Nichts bekommt der Leser mit von all den kniffligen Fragen, die auf diesem Weg gelöst werden mussten, zum Beispiel Jahreszahlen. In der Regel nehme ich das Jahr, in dem der Film in die Kinos kommt, doch bei großer Diskrepanz zwischen Produktion und Verleih empfiehlt sich das Produktionsjahr. Aber es gibt auch kompliziertere Fälle. Hier nur ein einziges kleines Beispiel. Wann hat Alice Guy den Film *LA FÉE AUX CHOUX* gedreht? Alice Guy hat erklärt, dass der Film von 1896 stammt. Aber im Gaumont-Katalog findet sich der Film als Produktion von 1900. Alice Guy, damals federführend verantwortlich für die Gaumont-Produktion, hätte das schon im Katalog korrigieren können. Mit dem Datierungsproblem haben sich schon viele beschäftigt und stets für 1900 plädiert. Seit Victor Bachys Buch über Alice Guy von 1993 wird eher 1896 genannt. 1896 hat Gaumont von Démény eine 60-mm-Apparatur bekommen und damit experimentiert. Es wurden die damals üblichen Dokumentationen gedreht. Da

sich am Markt bereits das 35-mm-Format etabliert hatte, wurde 60 mm im Oktober 1896 eingestellt. In der Endphase soll es auch Experimente mit kleinen Inszenierungen gegeben haben. Bachy meint, dass in dieser Endphase möglicherweise auch ein Vorläufer von *LA FÉE AUX CHOUX* gedreht wurde. Diese Filme kamen aber nicht auf den Markt. Im Prinzip kann man natürlich eine Maschine zum Umkopieren auf 35 mm bauen, aber das lohnte sich nicht. Filme wurden damals nicht verliehen. Man hat so viele Kopien wie möglich gezogen und verkauft. Wenn es dann noch Nachfrage gab, hat man ein Remake gemacht, weshalb es oft verschiedene Versionen gibt. Umkopieren mit Qualitätsverlust war bei den Billigfilmchen uninteressant. 1897 hat Alice Guy dann Produktionen mit dem marktgängigen 35-mm-Format begonnen. Die überlieferten Fragmente des Kohlkopfsujets in 35 mm sind von 1900 bzw. 1902. Im Gaumont-Katalog ist vermerkt, dass das Sujet ein großer Erfolg war, weshalb 1902 das Remake *LA SAGE-FEMME DE PREMIÈRE CLASSE* gedreht wurde. Fazit: Es gibt definitiv einen Film *LA FÉE AUX CHOUX* von 1900. Möglicherweise gab es im Herbst 1896 einen Vorläufer auf 60 mm, der aber nie gezeigt wurde. Daraus abzuleiten, dass Alice Guy 1896 den ersten inszenierten Film gedreht hat, ist sicherlich höflich. Aber das erste Lumière-Programm von 1895 enthält bereits eine kleine Filmgroteske (*LE JARDINIER ET LE PETIT ESPIÈGLE*), die amerikanischen Filmhistoriker werden Edisons kleine Inszenierungen von 1894 anführen, die englischen Filmhistoriker werden auf Pauls kleine Grotesken von 1896 verweisen und Reynaud hat seit 1892 Zeichentricksfilme mit kleinen Storys gezeigt. Die Erfindung des Kinos ruht auf vielen Schultern.

Im Anhang findet sich eine Filmliste mit 40 Titeln. Das soll nicht heißen, dass es die 40 besten französischen Filme sind, obwohl einige unumstritten in diese Kategorie gehören. Aber wie alle solche Listen ist auch diese nicht so ernst zu nehmen. Es geht mehr darum, Beispiele für wichtige Entwicklungen und Tendenzen zu liefern. Doch es sind durchweg Filme, die ich unbedingt empfehlen kann.

Die Quellenlage ist heute völlig anders als früher. Als Ulrich Gregor und Enno Patalas z. B. ihre Filmgeschichte 1962

herausbrachten, hatten sie einen Film entweder einmal gesehen oder mussten ihn aus der Literatur referieren. Das war eine Mischung aus Fußnoten-Wissenschaft und Chuzpe. Als späterer Direktor des Münchner Filmmuseums hat Patalas dann mit exquisiten Programmen seine eigenen Lücken aufgefüllt. Bei der Neuauflage der Filmgeschichte schrieb Patalas deshalb zurecht ins Vorwort, dass viele Passagen eigentlich überarbeitet gehören. Es kamen dann einige Revolutionen der Quellenlage. Erst Video, dann DVD, dann Streaming und Sharing. Inzwischen kann man in den Untiefen des Internets fast alles finden, aber über die Quellen rede ich hier aus guten Gründen lieber nicht. Diese Rezeption ist natürlich ein schwacher Ersatz fürs Kino, aber Filmwissenschaft heute ist gar nicht mehr anders möglich. Ein Film am Bildschirm ist besser als gar nichts. Und natürlich muss man bei so einem Projekt immer einiges, was in die Breite geht, ungesehen ergänzen.

Dank an Adelheid Jörg mit ihrem universellen kunstgeschichtlichen Wissen, die wieder mal gegengelesen hat. Das Lektorat von Axel Ruckaberle war hilfreich und konstruktiv. Dank auch für die unbürokratische Hilfe von Bibliothek und Archiv der Hochschule für Fernsehen und Film in München. Dasselbe gilt für das Bildarchiv des DFF. Posthumer Dank gilt Frieda Grafe und ihrem Mann, Enno Patalas. Deren Begeisterung für die französische Filmgeschichte verdanke ich für dieses Projekt sehr viel. Die permanenten Filmreihen zur französischen Filmgeschichte im Filmmuseum München, aber auch die ergänzenden mündlichen und publizistischen Kommentare bilden einen Schatz, der hier ganz nebenbei gehoben wird. Insofern hoffe ich, dass die Lektüre außer einer historischen Übersicht auch gewinnbringend ist.

1 Stummfilm

Die Brüder Lumière oder die Verbindung von Unterhaltungsindustrie und Technik

Nach allgemeiner Ansicht beginnt die Filmgeschichte 1895 in Frankreich. Die französischen Autoren beginnen aber früher, 1892 mit Émile Reynaud. Reynaud war einer der Pioniere des Bewegtbildes, der sich mit Zoetrop, Praxinoskop und ähnlichen Techniken befasste. Sein Théâtre Optique eignete sich bereits für eine Kinovorführung. Es handelte sich dabei um kurze (ca. fünf Minuten lange) Zeichentrickfilme, auf Filmstreifen gemalt, die auf eine Leinwand projiziert wurden. Die öffentlichen Vorführungen im Musée Grévin in Paris fanden von 1892 bis 1900 statt und erreichten immerhin ein Publikum von über 500.000 Menschen. Das Musée Grévin, ein Wachsfigurenkabinett, existiert noch heute: die Geburt des Kinos aus dem Geist der Unterhaltungsindustrie. Soweit man aus den kleinen erhaltenen Fragmenten sehen kann, handelte es sich dabei um komisch-erotische Szenen, die auch farblich gestaltet waren (PAUVRE PIERROT von 1892, AUTOUR D'UNE CABINE von 1894).

Die 1890er Jahre waren auf kinematografischem Gebiet eine rege Erfinderzeit. Eine Vielzahl von Pionieren trat mit wichtigen Erfindungen auf (Marey, Anschütz, Le Prince, Edison, Skladanowsky, Démény, Paul, Moisson u. v. m.). Mit den Brüdern Auguste und Louis Lumière traten ebenso finanzkräftige wie erfinderische Akteure in Erscheinung. Sie übertrafen die Szene der weltweiten Pioniere, indem sie 1895 ein System vorstellten, das in der Summe alle Konkurrenten hinter sich ließ. Ihr Vater besaß bereits eine Fabrik für Fotografenbedarf und damit professionelle technische Voraussetzungen. Ihre Filmkamera von 1895, der Cinématographe, war ein feinmechanisches Meisterwerk: klein, leicht und obenrein auch zum Entwickeln und Projizieren des Films geeignet. 1895 demonstrierten sie wiederholt ihren Prototyp; auf einem Fotografenkongress zeigten sie den Kongress selbst. Für die Auswertung der Erfindung übernahmen sie



ARRIVÉE D'UN TRAIN EN
LA GARE DE LA CIOTAT (1895)

von Reynaud die Idee eines Kinos
saals. Am 28. Dezember 1895 fand
die erste öffentliche Vorführung im

Indischen Salon des Grand Café am Boulevard des Capucines
Nr. 14 in Paris statt. Die Filmrollen umfassten je rund eine
Minute, sodass eine Rolle auch einer Einstellung entspricht.

Ihre Sujets lebten stark von der Faszination des Bewegt-
bildes überhaupt. Einfache dokumentarische Aufnahmen
waren bereits attraktive Sujets, wie Arbeiter, die die Usine
Lumière verlassen (LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON,
1895), oder die Fütterung eines Babys (REPAS DE BÉBÉ, 1895).
Als Sensation wurden bereits Aufnahmen wie der Abbruch
einer Mauer, die im Rückwärtslauf sich wieder erhebt (DÉMO-
LITION D'UN MUR, 1895), oder eine Feuersbrunst (POMPIERS:
ATTAQUE DU FEU, 1895) empfunden. Bereits das erste Pro-
gramm enthielt auch eine kleine komische Inszenierung mit
einem Gärtner, der vom eigenen Wasserschlauch angespritzt
wird (LE JARDINIER ET LE PETIT ESPIÈGLE, 1895, ein Jahr später
als L'ARROSEUR ARROSÉ neu verfilmt); dieser Gag mit einer
angedeuteten Verfolgungsjagd in einer einzigen Einstellung
war bereits der Prototyp einer Slapstick-Komödie. Die über-
raschende Wahrnehmung eines Zuges, der durch die Bilddia-
gonale in einen Bahnhof einfährt, war das erste frühe Beispiel
für einen Image Choc; die schockartige visuelle Sensation

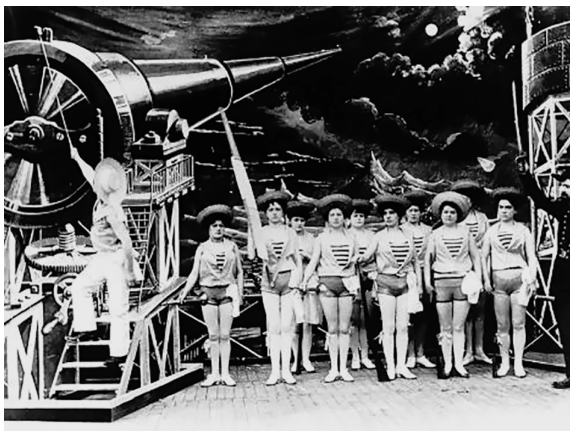
wurde später zu einer regelrechten Panik aufgeblasen, eine nette, aber übertriebene Legende (L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT, 1896).

Große Reisen konnte sich fast niemand leisten, und die Welt im Abbild war seit den Anfängen der Fotografie ein lukrativer Ersatz. Das Kaiserpanorama zeigte z.B. dreidimensionale Guckkastenfotos berühmter Orte und Gebäude. Diesen Vorbildern folgend ließen die Brüder Lumière ihre Kameralleute die ganze Welt bereisen, um ihre Kinematografen-Theater zu bespielen. Dabei gab es durchaus schon interessante Experimente wie eine Fahrt mit der Métro. 1907 stellen die Brüder Lumière ihre Produktion ein und befassen sich nur noch mit der Produktion von Apparaten und Filmmaterialien. Ihre über 1400 Filmchen mit Szenen aus dem Alltag, Reisebildern, Feierlichkeiten, Militärparaden, Schiffsfahrten und komischen Szenen gelten heute als Weltkulturerbe. Von den wenigen inszenierten Filmen der Lumière-Produktion ist am aufwendigsten LA VIE ET LA PASSION DE JESUS-CHRIST von 1898 mit rund zehn Minuten Länge.

Georges Méliès, der Zauberkünstler

Georges Méliès, eigentlich ein Zauberkünstler, ist von den ersten Vorführungen der Brüder Lumière fasziniert. Er war Besitzer des ehrwürdigen Théâtre Robert-Houdin. Er erwirbt eine Kamera und einen Projektor und zeigt ab 1896 Filme. Zunächst imitiert er Lumière und Edison, die amerikanische Konkurrenz. Aber bald verfilmt er Zauberkunststücke wie ESCAMOTAGE D'UNE DAME AU THÉÂTRE ROBERT-HOUDIN (1896) mithilfe des Stopptricks, den er zufällig entdeckt, als seine Kamera klemmt und aus einem Autobus ein Leichenwagen wird. (Ein Jahr vorher haben unabhängig davon Edisons Kameramänner bereits den Stopptrick verwendet.) Er ergänzte sein Trickrepertoire um Mehrfachbelichtung, Zeitraffer, Zeitlupe, Spiegeltricks, Rückwärtslauf und Modellaufnahmen. In seinem Frühwerk von 1896 kopiert er durchaus die Lumière-Filme mit einem ARROSEUR und einer ARRIVÉE D'UN TRAIN. Aber die Spezialität von Méliès waren ans Illusionstheater angelehnte Zaubereien und Feerien (LE ROYAUME DES FÉES,

1903, LA SIRÈNE, 1904, LES CARTES VIVANTES, 1905, LES ILLU-
SIONS FANTAISISTES, 1909) und als Weiterentwicklung fan-
tastische Filme (UN HOMME DES TÊTES, 1898, oder L'HOMME À
LA TÊTE EN CAOUTCHOUC, 1901) und Science-Fiction (LE
VOYAGE DANS LA LUNE, 1902, LE VOYAGE À TRAVERS L'IMPOS-
SIBLE, 1904). Die Wirkung wird durch aufwendige Schablonen-
bemalung der Filme gesteigert.



LE VOYAGE DANS
LA LUNE (1902)

Vielfach sind die Filmchen der Méliès-Produktion grotesk-
komisch und/oder erotisch, meist mit einem einverständigen
Augenzwinkern erzählt (APRÈS LE BAL, 1897, LE DIABLE AU
COUVENT, 1899, LES QUATRE CENT FARCES DU DIABLE, 1906,
HYDROTHERAPIE FANTASTIQUE, 1909, LE LOCATAIRE DIABO-
LIQUE, 1909). Méliès ist ein aufgeklärter Bürger, der sich über
bürgerliche Alpträume gern lustig macht und schon mal ge-
pfeffert blasphemisch wird, wenn sich z. B. in LA TENTATION
DE SAINT ANTOINE von 1898 ein Kruzifix in eine lasziv hingen-
agelte Nackte verwandelt. Als Liberaler kann er auch poli-
tisch werden: In L'AFFAIRE DREYFUS von 1899 ergreift er Par-
tei für Dreyfus gegen reaktionäre Machenschaften. Mit
15 Minuten ist der Film bemerkenswert lang und wird ein
Opfer der Zensur, nachdem es bei den Vorführungen Tumulte
gab. Erzählerisch lässt sich Méliès einiges einfallen; Telefon-

gespräche werden mit einem dreigeteilten Bild dargestellt: rechts und links die beiden Teilnehmer und in der Mitte ein Straßenbild für die Distanz. Amundsen erreicht 1911 den Südpol, und Méliès dreht 1912 den fantastisch ausgeschmückten Film *À LA CONQUÊTE DU POLE*.

Um Aktualitäten zu zeigen, so lange sie aktuell sind, inszeniert er schon mal historische Ereignisse im Vorhinein: Am 9. August 1902 fand in der Westminster Abbey die Krönung von Edward VII. statt; Méliès inszeniert das Ereignis in seinem Studio und kann den Film noch am Tag der Krönung vorführen (*LE SACRE D'ÉDOUARD VII*). 1907 entwirft er den futuristischen Film über einen Kanaltunnel (*LE TUNNEL SOUS LA MANCHE* mit dem netten Zusatz: *LE CAUCHEMAR FRANCO-ANGLAIS*). Mit seinen erzählerischen Sujets wird Méliès zum Vorläufer des Spielfilms. Aber seine Wirkungsgeschichte geht weit über das Kino hinaus und beeinflusst die künstlerische Avantgarde, insbesondere die Surrealisten. Das Geschäftsmodell von Méliès beruht auf dem Verkauf von Filmkopien. Mit dem Aufkommen von Konkurrenten, die ihre Filme verleihen, wird er zu teuer. 1913 muss er die Produktion nach über 450 Filmen einstellen.

Oft werden die Brüder Lumière als Begründer des Dokumentarfilms und wird Méliès als Begründer des Spielfilms bezeichnet. Das trifft filmhistorisch nur bedingt zu. Beide haben ähnliche Sujets mit unterschiedlicher Gewichtung gehabt. Aber für die Zeitgenossen waren sie in beiden Fällen Produzenten einer völlig neuen Attraktion. Sei es eine Runde mit Männern, die Karten spielen, oder ein Schachterlsteufel, der seine Streiche spielt – für die Zeitgenossen war beides eine visuelle Revolution.

Pathé: Film wird Industrie

1897 verkaufen die Brüder Lumière ihre Filmpatente an Charles und Émile Pathé, die bereits seit 1896 im Filmgeschäft sind. Vor allem Charles Pathé ist ein umtriebiger Geschäftsmann, der in Vincennes eine Firma aufbaut, die Apparatebau, Rohfilmherstellung, Filmproduktion, Filmentwicklung, Filmkopie, Filmverleih und Filmtheater in einer

Hand konzentriert. Zur Filmproduktion wurden Drehbuchautoren, Regisseure, Kameralleute, Filmtechniker und Schauspieler eingestellt. Mit Pathé wird Film zur Industrie. 1906 wird das Omnia Pathé in Paris eröffnet. Dieses erste ortsfeste Pathé-Kino markiert das Ende des Jahrmarktskinos. Ab 1908 wird das Pathé-Journal produziert. Um 1910 ist Pathé mit 6500 Angestellten die weltgrößte Filmfirma und beherrscht den Weltmarkt. 1908 macht allein der amerikanische Markt die Hälfte des Reingewinns aus, während auf den französischen Markt nur ein kleiner Teil entfällt. Der Erste Weltkrieg verändert alles. Die Fachleute werden eingezogen, Material wird knapp, die Produktion schrumpft, große Teile des europäischen Markts fallen weg. Und Edison hatte 1898 in den USA einen Patentkrieg angezettelt, der 1908 mit einer Einigung endete: Motion Pictures Patents Company. Dieser Trust beginnt erfolgreich den amerikanischen Markt gegen ausländische Konkurrenten zu verteidigen. Der Erste Weltkrieg erweist sich als die Gelegenheit, die Karten neu zu mischen. Während und nach dem Krieg drängen die erstarkten amerikanischen Firmen ihrerseits auf den europäischen Markt. Pathé, wie viele andere, kommt in Schwierigkeiten. 1929 verkauft Charles Pathé seine Anteile.

1899 wird der Wanderschauspieler Ferdinand Zecca bei Pathé Regisseur. Er entwickelt einen eigenen Stil mit populären Themen und wird schnell zum Produktionschef in der Position eines Generaldirektors. Ferdinand Zecca dreht 1901 HISTOIRE D'UN CRIME; das fünfminütige Filmchen ist wohl der erste Krimi. Der Raubmörder wird zum Tode verurteilt und guillotiniert. Sensationell ist eine Traumsequenz, eingefügt über dem Kopf des schlafenden Delinquenten. Vieles entsteht in scharfer Konkurrenz zu Méliès. So der Film L'AFFAIRE DREYFUS (1908), ebenso Feerien (L'ÉTANG ENCHANTÉ) und fantastische Filme (LA CONQUÊTE DE L'AIR und LES ENFANTS DU CAPITAINE GRANT nach Jules Verne). L'INGENIEUSE SOUBRETTE von 1902 lässt durch einen Möblierungstrick Menschen die Wände hochgehen, eine bei Méliès abgekupferte Idee aus dem gleichen Jahr (L'HOMME MOUCHE). LES VICTIMES D'ALCOOLISME von 1902 ist nach Zolas *Assommoir* gedreht. LA VIE ET LA PASSION DE JÉSUS CHRIST von 1903 hat bereits 45 Minuten

Länge. Zecca bringt das Genrekino voran mit Abenteuerfilmen, Historienfilmen, Melodramen und vor allem Filmgrotesken. Neben Zecca sind Lucien Noguét und André Heuzé wichtige Pathé-Regisseure. Heuzé ist für die Einführung richtiger Bauten statt gemalter Prospekte verantwortlich. Heuzé dreht Grotesken mit André Deed, Noguét mit Max Linder.

Starkult – Max Linder

Max Linder war (neben Asta Nielsen und Mary Pickford) der erste internationale Star der Filmgeschichte. Max Linder ist die groteske Verkörperung der Belle Époque. Er spielt einen Bonvivant in Nöten, einen Parvenu oder Hochstapler und kleine Angestellte, die sich als Dandy ausgeben. Es gibt in Frankreich zeitgleich viele hervorragende Groteskkomiker (André Deed alias Chapais, Jean Durand, Clément Megé, Ernest Bourbon, Paul Bertho, Raymond Fran, Charles Prince u. a.), aber Max Linders Charme und Eleganz machen ihn zu einem weltweiten Frauenschwarm. Sein erster Film, *LES DÉBUTS D'UN PATINEUR* (1906), zeigt ihn auf Rollschuhen, im Prinzip die Verfilmung einer klassischen Variéténummer. Zahllose Groteskkomiker werden später mit ähnlichen Rollschuhnummern arbeiten. *LE PREMIER CIGAR D'UN COLLEGIEN* (1906) hat noch die Tabulosigkeit der frühen Grotesken und Burlesken, sein zigarrenrauchender Schnösel erbricht sich in das Dekolleté der Angebeteten.

Aber sein Erfolg ist der Bürgerkomiker. Sujets wie *MAX ET L'INAUGURATION DE LA STATUE* (1912), *MAX TORÉADOR* (1913) oder *MAX, PROFESSEUR DE TANGO* (1914) haben zahllose Nachahmer gefunden. Chaplin, Keaton, Lloyd, die bekanntesten Namen des amerikanischen Slapsticks stehen in seiner Schuld. Linder erleidet durch den Ersten Weltkrieg einen Karriereeinbruch. Er wird als Soldat das Opfer von Giftgas. Dazu kommen schwere Depressionen. Seine Versuche, sich dem amerikanischen Slapstick anzupassen, scheitern. 1925 begeht er Selbstmord.

Filmgrotesken waren ein wichtiges Standbein von Pathé. Nach dem Ersten Weltkrieg dominiert aber der amerikanische Slapstick. Während die französischen Groteskkomiker Bürger



sind, die Chaos produzieren, stecken die amerikanischen Slapstick-Komiker von vornherein im Chaos fest. Die Filmgroteske wird ein wichtiger Impuls für die Werke der künstlerischen Avantgarde, insbesondere der Surrealisten.

MAX VEUT GRANDIR (1912)

Pathé gelingt es, auch den berühmten Varietéstar Mistinguett von 1909 bis 1917 für zahlreiche Filme zu gewinnen. Wie Max Linder verkörpert auch sie die Belle Epoque. Mit ihrem frivolen Auftreten, aber auch ihren legendären Affären prägte sie nachhaltig das Klischee der Pariserin. In Filmen wie FLEUR DE PAVÉ (1909) spielt sie sich selbst als Provinzmädel und Pflasterblüte, die durch Gönner aufsteigt. Mit ihrem burlesken Tanzstil nimmt sie Josephine Bakers Stil vorweg.

Gaumont

Konkurrenten von Pathé sind Gaumont und Éclair. Léon Gaumont versteht sich mehr als Techniker und betraut seine Sekretärin Alice Guy mit der Filmproduktion. Von 1897 bis 1906 entstehen unter ihrer Ägide über 200 Filme. LA FÉE AUX CHOUX von 1900 lässt deutlich den Einfluss von Méliès er-

kennen. Die nette Mär von den Kohlkopfkindern hat sie übrigens in Léon Gaumonts Garten verfilmt. Auch Alice Guy dreht eine Version des ARROSEUR ARROSÉE. Der Film LA VIE DU CHRIST von 1906 versucht mit enormem Aufwand Zeccas Version von 1903 zu übertreffen. 1903 beginnt Oskar Messter in Deutschland mit Tonbildern. Ab 1906 experimentiert Alice Guy ebenfalls mit Tonbildern. Ihr Mann, Herbert Blaché, gründet mit ihr 1910 in den USA die Produktionsfirma Solax. Während Alice Guy weiterhin erfolgreich kommerzielles Kino macht, hat ihr Mann künstlerische Ambitionen, die zum Niedergang der Firma führen. Fehlspekulationen von Blaché und Probleme mit Edisons Trust kommen dazu. Nach einigen Flops kehrt sie 1922 nach Frankreich zurück und gibt das Filmgeschäft auf. Alice Guy wird in vielen Filmgeschichten vernachlässigt, obwohl sich ihr umfangreiches Werk mit Méliès und Zecca messen kann.

Was das Werk von Alice Guy aber besonders reizvoll macht, ist ihr weiblicher Blick auf manche Themen. MADAME A DES ENVIES von 1907 zeigt eine Frau mit Schwangerschaftsappetit, die alles verzehrt, was ihr in den Weg kommt, während der Ehemann einen Kinderwagen hinterherschiebt und die Schäden begleichen muss. In LES RÉSULTATS DU FÉMINISME von 1906 arbeitet sie mit Rollenumkehr. Die Männer machen die Hausarbeit und kümmern sich um die Kinder, während die Frauen sich bedienen lassen und in der Kneipe sitzen. Um einen parfümierten und gepuderten Herrn gibt es eine handfeste Auseinandersetzung. Männer werden belästigt oder verführt. Wie die Herren untereinander agieren, das hat auch einen komischen homoerotischen Subtext. Zum Schluss kommt es zum Aufstand der Männer, und die traditionelle Kneipenordnung wird wieder hergestellt.

Bei Gaumont arbeitet von 1907 bis 1910 auch Émile Cohl, ein Karikaturist, der die ersten Zeichentrickfilme herstellt (wenn man von Vorläufern wie Reynaud absieht). Später arbeitete er auch bei Pathé und Éclair. Seine komischen Szenen mit übergroßen Köpfen haben die späteren Pioniere des amerikanischen Zeichentricks massiv geprägt. Winsor McCays Dr. Pille ist unverkennbar Cohls Fantoche. Seine surrealen Einfälle über Hennen, die Wecker legen, weinende Obelis-

ken, glückliche Mikroben und Pieds nickelés (nach der gleichnamigen Kultcomic-Serie) haben aber auch die Kunst beeinflusst. In TRANSFORMATIONS von 1908 wird aus einem Elefanten eine Tänzerin. In FANTASMAGORIES von 1908 beginnt und endet der Film mit der Hand des Zeichners, die Weiß auf Schwarz skizziert. In RIEN N'EST IMPOSSIBLE À L'HOMME (1910) filmt ein animierter Kameramann eine reale Groteske. LES AVENTURES DU BARON DU CRAC (1910) ist die fantastische Reise eines realen Buchlesers. LA MAISON DE FANTOCHE handelt drastisch-komisch von der Wohnungsnot. Neben einfachen Strichmännchen in Schwarz-Weiß gibt es auch den handkolorierten LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONISTE (1910). Eine animierte Filmgroteske ist das Ehedramolett LE DRAME CHEZ LES FANTOCHEs (1908). Die Mondreise von Méliès steht Pate für LE CAUCHEMAR DE FANTOCHE (1916).

Louis Feuillade, der Regiestar von Gaumont

Der Regiestar von Gaumont wird Louis Feuillade. Er dreht rund 700 bis 800 Filme und wirkt ab 1905 bei Gaumont, bald als Produktionschef. Sein Werk ist stilistisch äußerst vielfältig. Nach ersten Filmen im Stil der Zeit (LE CUL-DE-JATTE EMBALLÉ, UN FACTEUR TROP FERRÉ, C'EST PAPA QUI PREND LA PURGE, alle 1908) reagiert er auf die akademische Kritik am Medium mit einer Reihe, die er *Le Film esthétique* nennt (1909–11). 1907 gab es im französischen Kino eine kurze Episode des Film d'art. Das Paradebeispiel ist ASSASSINAT DU DUC DE GUISE (1908 von Charles Le Bargy und André Calmettes), ein Ereignis aus den französischen Religionswirren, das sich in jedem französischen Schulbuch findet. Wenn es überhaupt zulässig ist, von theaterhaftem Film zu sprechen, auf den Film d'art trifft es zu. Feuillade dreht jetzt Filme, die einen gehobenen bürgerlichen Geschmack bedienen wie JUDITH ET HOLOPHERNE, CLOCHES DE PÂQUES, BENVENUTO CELLINI oder AUX LIONS LES CHRÉTIENS. Dieser Ausflug ins Kunstgewerbe ist nur vorübergehend, Feuillade lehnt es bald ab und plädiert für Realismus. Und später wird er zum Vorläufer des Surrealismus, sodass die Vertreter des »seriösen« Kinos ihn als Bête noir, als schwarzes Schaf, hassen. Zwischen 1910 und

1916 dreht er komische Filme mit Kleinkindern wie René Dary (*Série des Bébés*) und René Poyen (*Série des Bouts de Zan*). Gleichzeitig arbeitet er ab 1912 an naturalistischen Filmen in der Serie *La Vie telle qu'elle est* mit Titeln wie *DANS LA VIE*, *LE ROI LEAR DU VILLAGE*, *LES PETITES APPRENTIES*, *LE DESTIN DE MÈRES*, *LES BRAVES GENS* oder *MARIAGE DE RAISON*. Aber schon 1912/13 geht sein erzählerisches Talent auch ganz eigene Wege. In *ERREUR TRAGIQUE* thematisiert er das Kino als Medium der Täuschung, und in *LE CŒUR ET L'ARGENT* arbeitet er souverän mit der Raumwirkung von Überblendungen.

1913, mit der *FANTÔMAS*-Serie, betritt Feuillade endgültig den Boden der Filmgeschichte als Kulturgeschichte. Kurz nach und parallel zum Erscheinen der überaus erfolgreichen Romanserie über den mysteriösen Meisterverbrecher von Marcel Allain und Pierre Souvestre (1911–13) erwirbt Gaumont die Rechte. Schon die Romane sind in vieler Hinsicht präsurreal, aber Feuillade findet eine Ikonografie, die prägend für den Surrealismus wird. Man kann nicht einmal einen Nagel in die Wand schlagen, ohne dass Blut herausfließt, ein Phänomen, das Magritte in zahlreichen Gemälden wiederholt. Die Pariser Surrealisten gründen 1913

sogar eine *Société des amis de Fantômas*. Die *FANTÔMAS* (1913/14)



FANTÔMAS-Serie endet trotz eines Riesenerfolgs 1914 wegen Zensurproblemen; die Staatsgewalt wird maßlos lächerlich gemacht, das öffentliche Leben wird von Tumulten zwischen Anhängern und Gegnern von Fantômas erschüttert, und die erotischen Anspielungen sind schlicht verboten. Feuillade weicht aus auf immer neue Themen, auf die sich die Zensur immer erst einschließen muss. Er wird so zum Spezialisten für Cinéromane. 1915/16 folgen LES VAMPIRES, 1916/18 JUDEx, 1919 TIH MINH und BARRABAS.

In LES VAMPIRES hat Feuillade offenbar selbst erkannt, welche ästhetische Goldader er erschlossen hat. Er führt zusätzlich einen weiblichen Verbrecher ein, gespielt von Musidora in einem hauteng anliegenden schwarzen Kostüm. Man muss dazusagen, dass Feuillade im Grunde ein biederer Bürger war, der sich in diesen Filmen austobte. Die Filme wurden weltweit rezipiert und hinterließen überall im Kulturleben ihre Spuren. Der deutsche expressionistische bzw. expressive Film ist die Germanisierung von Feuillades Ästhetik. Fritz Langs früher Cinéroman DIE SPINNEN von 1919 ist eine dreiste Kopie von Feuillade; später, mit den MABUSE-Filmen, findet er eine eigene ästhetische Fortentwicklung. Eine Spezialität von Feuillade war die gezielte Tiefeninszenierung, mit der er parallel zu Griffith und dessen Montagetechnik eine europäische Erzählalternative fand. Auch wenn sich langfristig Griffith durchgesetzt hat, weil sein Verfahren industriell effektiver war, findet sich ein Feuillade-Strang bis heute im europäischen Kino.

Éclair

Die 1907 gegründete Éclair profitiert in den Anfängen von zwei Regisseuren, die sich gut ergänzen. Maurice Tourneur ist ein Spezialist für anspruchsvolle Unterhaltung, Victorin Jasset ist ein scharfer Konkurrent zu Feuillade mit reißerischen Themen. Tourneurs Filme sind ambitioniert, in FIGURES DE CIRE (1914) geht es um eine tragische Verwechslung und in LE PARFUM DE LA DAME EN NOIR (1914) um einen Ehemann, der seinen eigenen Tod inszeniert. In den amerikanischen Studios von Éclair dreht er 1917 THE POOR LITTLE RICH

GIRL mit Mary Pickford für Adolph Zukor; Mary Pickford, wieder mal in der Rolle eines kleinen Mädchens, ist die vernachlässigte Tochter reicher Leute, die durch einen Unfall gerettet wird. Jasset verfilmte gern Bestseller wie LA ESMERALDA (1905) nach Hugos *Glöckner von Notre Dame* oder LE CAPITAINE FRACASSE (1909) nach Gautier. Gerne behandelt er Mantel-und-Degen-Stoffe um Musketiere und Piraten, dreht aber auch französische Western. Und er hatte noch vor Feuillade die Idee eines Superverbrechers, indem er seinen Detektiv Nick Carter (Serie von 1908) gegen Zigomar, den König der Diebe, antreten lässt: ZIGOMAR CONTRE NICK CARTER (1912). Das Paar Fantômas und Inspektor Juve bei Feuillade sind hier vorweggenommen. Mit dem *Éclair-Journal* (1907) wird die erste Wochenschau überhaupt produziert.

Der frühe Tod von Jasset (1913), der Erste Weltkrieg und ein Brand in den amerikanischen Studios bringen die Firma in große Schwierigkeiten. Éclair stellt 1922 die Filmproduktion ein und spezialisiert sich auf Gerätebau. In kleinem Umfang produziert Éclair später wieder Filme, u.a. mit René Clair und Jacques Feyder. Im Apparatebau ist Éclair aber erfolgreich und entwickelt 1947 mit der kleinen Caméflex eine Kamera, die ähnlich handlich ist wie die Arriflex von 1937. Für die ästhetische Erneuerung der Nouvelle Vague ist die Caméflex von großer Bedeutung.

Alles ändert sich: der Erste Weltkrieg und die Folgen

In den Kriegsjahren 1914–18 bricht nicht nur die französische Produktion ein, auch amerikanische Erfolgsfilme wie Western von Thomas Ince mit William S. Hart, Slapstick von Mack Sennett und die frühen Chaplin-Filme füllen erfolgreich die Lücken. An manchen amerikanischen Produktionen waren zwar Tochtergesellschaften der französischen Filmindustrie beteiligt, was aber die überseeischen Produktionsstätten stärkte. So z. B. die Serials um die blonde Heldin Pearl White (PERILS OF PAULINE, 1914) von La Pathé-Exchange. Französische Kriegspropaganda floppte in den Kinos und selbst Sarah Bernhardt (in MÈRES FRANÇAISES von 1917) war nur bescheidener Erfolg beschieden. Regisseure wie Feuillade

lieferten die Ware, mit der das französische Kino überlebte. Feuillade setzte dem Zofen-Sex von Pearl White den Domina-Sex von Musidora entgegen.

Der Krieg revolutioniert auch das Geistesleben. Das Kino wird von interessierten Intellektuellen entdeckt, nicht als Kunst, sondern als Poesie der Straße. Die literarische Avantgarde beginnt über den Film zu schreiben und Louis Delluc verfasst ab 1918 im *Paris-Midi* regelmäßig Filmkritiken. Er wird später mit seiner populären Filmzeitschrift (*Cinéa* von 1921) und seinen Filmbüchern zum Begründer der französischen Filmkritik. Delluc ist mit seinen Forderungen nach Psychologie, poetischer Wahrheit und Photogénie (die impressive Gestaltung des filmischen Flusses von Licht und Bewegung) zu einem theoretischen Wegbereiter des filmischen Impressionismus in Frankreich geworden, ein Strang, der bis heute virulent ist. Von dem italienischen Theoretiker Ricciotto Canudo übernimmt er die Idee des Films als siebte Kunst und dreht selbst eine Reihe von Filmen, die zur Trennung von Kommerz und Filmkunst beitragen. Sein Erstling von 1920, *FUMÉE NOIRE*, arbeitet mit Rauch als Medium einer Erzählung. Sein bester Film, *FIÈVRE* von 1921, handelt von einer wilden Eifersuchtsgeschichte im Hafen von Marseille.

In der Nachkriegs-Dekade des ökonomischen Niedergangs halten die USA weit über 50 Prozent des Markts und selbst der deutsche Anteil liegt noch über dem französischen. Es entsteht unter dem diffusen Begriff des impressionistischen Films (so haben es die französischen Filmhistoriker später gegenüber dem expressiven deutschen Film klassifiziert) ein eigenständiger französischer Stil. Eine weitere Besonderheit ist die umfangreiche filmische Avantgarde in Frankreich, teils in Verbindung mit Louis Delluc, teils aber auch als Reflex auf die ästhetische Revolution des frühen Films, das fantastische Kino von Méliès, die Filmgroteske und Feuillades Surrealismen. Bei dieser Gemengelage ist es kein Wunder, dass es innerhalb der Filmavantgarde starke Verwerfungen gibt.