

Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 30 (1978)

Heft: 16

Artikel: "Le cinéma, mon prince charmant"

Autor: Sieber, Markus

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933230>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

KOMMUNIKATION + GESELLSCHAFT

«Le cinéma, mon prince charmant»

Die Filmpionierin Alice Guy (1873–1968)

Vor zwei Jahren erschien in Frankreich ein Buch, das eigentlich hätte Wellen schlagen müssen: «*Alice Guy – Autobiographie d'une pionnière du cinéma*» (bei Denoël/Gonthier). Immerhin behauptet seine Autorin ganz ausdrücklich, nicht Georges Méliès, sondern sie, die kleine Alice, damals 23jährig, habe den Spielfilm erfunden. Das Buch fand aber kaum Beachtung, in der Schweiz schon gar nicht. Der Name Alice Guy kommt weiterhin nicht über einen kleinen Kreis von Spezialisten hinaus. Und doch hätte sie es verdient, diese Alice Guy, erste Filmemacherin der Welt. Eine Untersuchung ihrer Biographie kann nicht nur (aber auch!) dank einem quasi Raritätswert attraktiv sein, meiner Ansicht nach besteht vielmehr ein zweifaches soziologisches Interesse. Erstens: Wie drückte sich damals die «condition féminine» an und in einer Frau aus, die diese weitgehend unterlaufen konnte? Zweitens: Wie drückten sich bestimmte filmhistorische und -soziologische Entwicklungen auf der Ebene individuellen Erlebens aus? Der folgende Bericht soll deshalb einerseits dazu dienen, Alice Guy breiter bekannt zu machen, andererseits stellt er eine – besonders bezüglich des ersten Punkts fragmentarische – Annäherung an die obigen zwei Fragestellungen dar.

Bis 1894: Erbe und Formation

Alice Guys Eltern lebten in Chile. Ihre Mutter Marie war, direkt von der Klosterschule weg, nach kaum dreimonatiger Bekanntschaft mit dem Auslandfranzosen Emile Guy verheiratet worden, der die ersten Buchhandlungen in Valparaiso und Santiago gegründet hatte. Einige Tage nach der Trauung brach sie mit einem ihr noch unbekannten Gatten zur langen Reise in ein fremdes Land auf, dessen Sprache ihr Mann zwar perfekt beherrschte, sie jedoch gar nicht. Sie wusste sich indes rasch einzugewöhnen, sprach bald Spanisch und wurde der Liebling der Franzosenkolonie in Valparaiso, vor allem dank ihrer Gastfreundschaft und ihren guten Beziehungen zu den damals noch nicht unterworfenen Indianern. Zudem schrieb sie Kritiken zu Büchern, die ihr Mann aus Europa importierte. Alle ihre Kinder wurden, kaum reisefähig, nach Frankreich geschickt, um bei den Jesuiten eine Erziehung «comme il faut» zu erhalten. Alice Guy wurde als fünftes Kind am 1. Juli 1873 in Saint-Mandé, nahe dem Bois de Vincennes bei Paris, geboren. Die Mutter war kurzfristig nach Frankreich gereist, damit wenigstens eines ihrer Kinder Franzose würde. Ihre Formationsjahre bis 20 sind gekennzeichnet durch krasse Millieuwechsel, deren Einwirkungen sich direkt zuwiderliefen: Die eine Tendenz lief Richtung Offenheit, Vorurteilslosigkeit, Ungebundenheit und frühe Selbständigkeit, die andere Richtung Unterwerfung, Korsettierung, Normhaftigkeit. Die Widersprüche, die diese Tendenzen in Alice Guys Persönlichkeit erzeugt haben, werden in ihrem Lebenslauf, in einzelnen Anekdoten, ja bis in den Schreibstil ihrer Memoiren offenbar. Daher zunächst eine kurze Skizzierung ihrer Jugend.

Die ersten vier Lebensjahre verbrachte Alice Guy bei ihrer Grossmutter mütterlicherseits, die in einer bescheidenen Wohnung im Genfer Vorort Carouge lebte. Wenn sie krank waren oder Ferien hatten, kamen jeweils auch Alices drei Schwestern und ihr Bruder hinzu. Die Grossmutter erzählte dann Geschichten oder sang ihnen vor, besonders «Beau ciel de Pau, quand donc te reverrai-je», denn sie stammte aus dem Südwesten Frankreichs. Die Trennung war schmerzlich, als eine Fremde kam, ihre Mutter, und Alice mit sich nahm. Eine der wenigen Erinnerungen, die Alice Guy von der siebenwöchigen Schiffsreise behielt, stammte von den Bahamas: Man warf zur

Unterhaltung von Bord aus Geldstücke ins Wasser, nach denen die Eingeborenen-Kinder zwischen den Haien hindurch tauchten. Die nächsten zwei Jahre verbrachte Alice Guy in *Valparaiso* auf der Hacienda ihrer Eltern, die sie jedoch selten sah, meistens war sie mit den indianischen Bediensteten zusammen. Sie sprach fliessend spanisch und erinnerte sich noch Jahrzehnte später an «dieses glückliche Leben voll Fröhlichkeit und Sonne». Mit sechs Jahren wurde sie wieder aus ihrer Umgebung herausgerissen und von ihrem Vater ins *Kloster Sacré-Cœur de Viry*, nahe der Schweizer Grenze, gebracht, wo sie – einziger Lichtblick – ihre drei Schwestern antraf und bis zwölf blieb. Man erzog Alice dort nach eigenen Worten «von einem freien und fröhlichen Kind zu einem schüchternen und braven Mädchen». Die einzigen Freudentage waren, wenn die Grossmutter sie holen kam – doch dazu musste sie erst krank werden. Vor den Ferien wurden die Mädchen gewarnt: Wenn sie einen Jungen küsst, wüchse ihnen ein grosser Schnurrbart!

Feuersbrünste, Erdbeben und Diebstähle ruinierten 1885 Alice Guys Eltern, etwas später vereinte sich die ganze Familie in *Paris*. Als der Vater starb, erst 50jährig, wurde seine Gattin, die plötzlich auf sich selbst angewiesen war und zudem noch für Alice, die Jüngste, zu sorgen hatte, in verschiedenen Wohltätigkeits-Gesellschaften aktiv. Alice half ihr dabei, bis sie auf Anraten eines Gönners hin einen Steno-Kurs zu nehmen begann, damals eine sehr neue und ungewöhnliche Sache, in der sie rapide Fortschritte machte. Ihr Lehrer verschaffte ihr darauf eine Sekretärinnenstelle in einer kleinen Farbenfabrik – Alice Guys erste bezahlte Arbeit (125 Francs im Monat). Erstaunlich gut bewährte sie sich dort, einzige Frau unter zwölf Männern. Einer der Angestellten, ein rüder ehemaliger Afrika-Legionär, belästigte die hübsche Alice lange mit schlüpfrigen Bemerkungen, bis sie ihn einmal derart abkanzelte, dass er es vorzog, Freundschaft mit ihr zu schliessen und sich sogar als Beschützer anerbte.

1894–1907: Die Freiheit der Pioniere

Im März 1894 wurde Alice Guy von ihrem ehemaligen Stenolehrer informiert, am «Comptoir général de photographie», 57 rue Saint-Roch, sei eine Sekretärinnenstelle frei. Als sie dort vorsprach, war der Präsident Max Richard, der den Comptoir 1885 gegründet hatte, gerade abwesend, man führte sie deshalb zu seinem Prokuristen *Léon Gaumont* (1863–1946). Trotz zittrigen Fingern stenographierte Alice ein (schicksalhaftes!) Probekritikat Gaumonts zu dessen Zufriedenheit mit, worauf sie die Stelle erhielt und schon am selben Nachmittag antrat. Das Salär betrug 150 Francs pro Monat, bei sechs Arbeitstagen in der Woche, jeweils von acht bis 20 Uhr. Alice Guy wusste sozusagen nichts über die Photographie, musste sich also in kurzer Zeit einen Haufen Wissen physikalischer und technischer Art aneignen. Nach und nach wuchsen ihre Aufgaben und ihre Verantwortung, alle Ressorts begannen sich in ihren Händen zu vereinigen: Korrespondenz, Arbeitsüberwachung, Versand, Lager, Kundenkontakte undsoweieter. Alice wurde unentbehrlich und wechselte schliesslich ihren Schreibtisch in die Direktion hinüber, was ihr erlaubte, über alles auf dem laufenden zu bleiben und die meisten Kunden auch persönlich kennenzulernen. Zu jener Zeit, erzählt sie, war die Photographie gross in Blüte, einfach jedermann – Künstler, Welt und Halbwelt – photographierte. Entsprechend zählten die berühmtesten Leute aus Kultur und Wissenschaft zu ihren Bekannten, was ihr auch später noch oft von Nutzen sein sollte: vom Doktor Charcot über die ganze Familie Eiffel, die Brüder Lumière, Emile Zola, Louis Renault bis hin zu Ranavalano, der entthronten Königin von Madagaskar. Mit ihrer Mutter, die kochte und den Haushalt machte, zog Alice Guy in eine kleine Mansardenwohnung am Quai Malaquais um, mitten ins Zentrum von Paris. «Das Leben schien mir schön. Bei meiner Morgentoilette sang ich aus voller Kehle», meint sie zu jener Zeit.

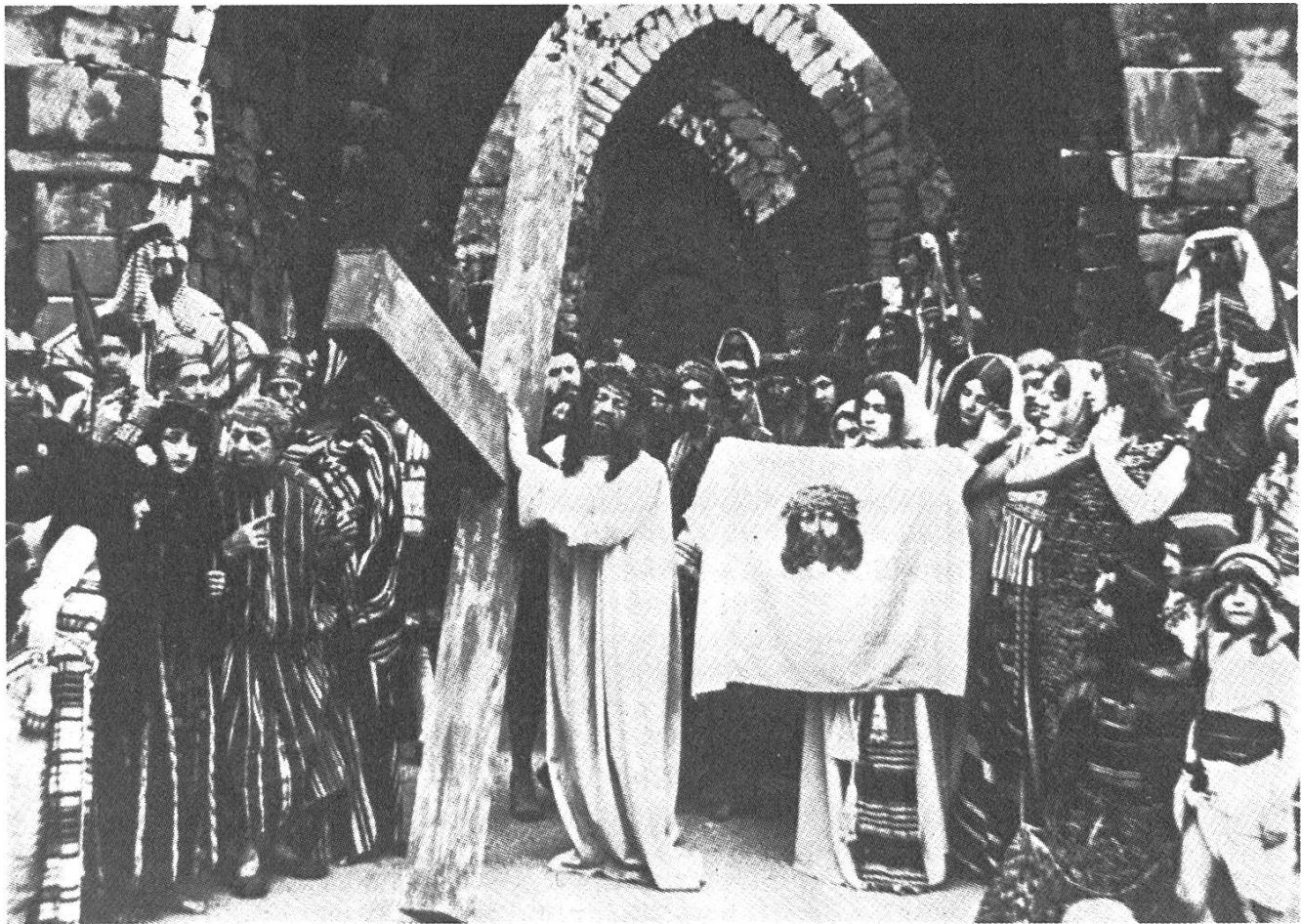
Ein Jahr nach ihrem Eintritt in den Comptoir musste Alice Guy jedoch um ihre Stelle fürchten: Max Richard verlor einen Urheber-Prozess gegen seinen Bruder Jules, was ihm die Fabrikation photographischer Apparate verbot und kurzfristige Schliessung der Läden samt Entlassung aller Angestellten bedeutete. An diesem Punkt begann

nun die Geschichte des – wenigstens dem Namen nach – heute noch existierenden Hauses Gaumont. Der geschäftstüchtige und wohlangehobene Léon Gaumont fand nämlich genug Geldgeber (darunter Gustave Eiffel), um Max Richard den Comptoir abkaufen zu können und einige Wochen darauf die «*Société en commandite Léon Gaumont et Cie*» zu gründen (Firmenkapital 200 000 Francs), die unter Beibehaltung des Comptoir-Kundenkreises sich wie dieser vorerst lediglich der Herstellung von Photo-Geräten und -Filmen widmete. In der Nähe des Parks Buttes-Chaumont besass Gaumonts Frau (geborene Camille Maillard) einige Grundstücke, auf denen jetzt Fabrikationswerkstätten errichtet wurden. Alice Guy behielt selbstverständlich ihre Stelle als Direktionssekretärin an der rue Saint-Roch, wo auch der Geschäftssitz blieb.

Noch vom Comptoir her stand Gaumont in Verbindung mit dem Erfinder Georges Demény (1850–1917), der 1891 das «Phonoscope» entwickelt hatte, eine Vorform des Filmprojektors (mit Emulsion beschichtete, sich im Kreis drehende Glasplatte). Mit der finanziellen Unterstützung Gaumonts ging Demény nun daran, das Phonoscope auf ein reversibles (Kamera-Projektor-) Gerät hin zu perfektionieren, ein Problem, das damals viele andere Erfinder auf der ganzen Welt beschäftigte. Inzwischen kamen eines Tages die Brüder *Auguste und Louis Lumière* aus Lyon zu Besuch, langjährige Freunde Gaumonts und Photo-Fabrikanten wie er, und luden Gaumont selbst und die ebenfalls anwesende Alice Guy zu einem Abend in der «Société d'encouragement à l'industrie nationale» ein. Dort würden sie ein neues Gerät vorführen, über das sie jedoch noch nichts Näheres verlauten lassen wollten. So kam es, dass Alice Guy an jenem 22. März 1895 (in ihrer Autobiografie täuscht sie sich bezüglich Datum) in einem Saal an der rue de Rennes 44 in kleinem Kreise der ersten Filmvorführung («La sortie des usines», «L'arrivé du train en gare») des Lumière'schen «Cinématographe» beiwohnte, also noch vor jener legendären Vorstellung vom 28. Dezember 1895 im Grand Café!

Das Auftauchen des Cinématographe löste einen Wirrwarr von Forschungen und Patentanmeldungen aus. Dabei ist wichtig, dass die Filmindustrie in den ersten Jahren vor allem eine Geräte-Industrie war (wie heute bei der AV- und Video-Industrie), die Filmherstellung selbst geschah aus purer Notwendigkeit: Um die Apparate zu verkaufen, musste ihre Funktionstüchtigkeit demonstriert werden, und dazu brauchte man Filme. Zu diesem Zweck liess Gaumont in den Buttes-Chaumont ein kleines Labor zum Entwickeln und Kopieren von Kurzfilmen bauen. Außerdem lancierte er 1896 mit Demény den «Chronophotographe», einen Kamera-Projektor, der den Nachteil des 60-mm-Formats hatte, was Gaumont auf dem Markt etwas in Verrug brachte. Denn im Gegensatz zu den USA, wo abweichende Formate als Waffe gegen die Monopolisierungs-Bestrebungen Edisons dienten, hatte sich in Europa das 35-mm-Format ziemlich sofort etabliert. Vorführer, die Filme ihrer Wahl zeigen wollten, brachten bald die restlichen Hersteller dazu, auf 35 mm überzugehen. So auch Gaumont, der 1898 den billigen, massenproduzierten 35-mm-«Gaumont-Chronophotographe» lancierte, mit dem er grossen Erfolg hatte.

Die Filme Gaumonts sahen zu Beginn nicht anders aus als jene Lumière's oder anderer Produzenten: «dokumentarische» Zweck-Filmchen von kaum mehr als zwei Minuten Länge, die direkt vom Labor-Personal gedreht wurden. Da das Interesse am Film in den ersten zwei Jahren ausschliesslich auf seinem Novitätscharakter begründet war – bei Vorführungen an der rue Saint-Roch schauten die Kunden manchmal hinter der Leinwand nach, ob nicht ein Trick «dahinterstecke» –, genügten solche Streifchen auch hinsichtlich Publikumserwartungen durchaus. Nicht so für Alice Guy. Als Tochter eines Verlegers hatte sie viel gelesen, auch schon in einem Laientheater mitgespielt und fand, das könne man eigentlich besser machen. Schüchtern («Meine Jugend, meine Unerfahrenheit, mein Geschlecht, alles sprach gegen mich») sagte sie deshalb ihrem Chef, sie würde gerne eine oder zwei «*Saynètes*» schreiben, kurze, lustspielhafte Einakter, und diese mit Freunden vor der Kamera inszenieren. Gaumont hatte nichts dagegen, stellte aber die ausdrückliche Bedingung,



La vie du Christ, 1906, von Alice Guy

dass dies ohne Einfluss auf ihre Sekretärinnenstelle zu bleiben habe. Für Alice bedeutete das: um acht Uhr Arbeitsbeginn im Büro, Erledigen der gesamten Korrespondenz. Dann mit dem (Pferde-)Omnibus zu den Buttes-Chaumont, um an ihren «Saynètes» zu arbeiten. Um 16.30 Uhr retour im Büro für weitere Arbeiten, die bis 22.00 oder 23.00 Uhr dauern konnten.

Die Frage, wann Alice Guy zu filmen begonnen hat, ist angesichts ihres Jahrzehntelangen, fast kompletten Vergessens von einiger Pikanz. Sie selbst behauptet nämlich wiederholt und recht glaubhaft, ihr erster Film, eben eine solche «Saynète», sei «*La fée aux choux*» gewesen, den sie im Jahr 1896 gedreht habe. Zu einem Zeitpunkt also, da Georges Méliès (1861–1938), den ja die Filmgeschichten unisono als Erfinder des «film de fiction» deklarieren, sich diesem mit nachgestellten Aktualitäten und abgefilmtem Theater erst allmählich annäherte. Francis Lacassin, der in minutiöser Kleinarbeit eine Filmographie Alice Guys erstellt hat (als Annex zur Autobiographie), widerspricht ihr jedoch: «*La fée aux choux*» datiere von 1900, sei also bei weitem nicht ihr erster Film gewesen, zu drehen begonnen habe sie vielmehr anfangs 1897. Jean Mitry wiederum ist auf Seiten Alice Guys. Die kategorische Art, in der sie ihren Standpunkt vertrete, spreche bereits für sie. Ausserdem seien die Kataloge Gau monts, auf die sich Lacassin ausschliesslich stützte, erst 1900 erstellt worden. Erfahrungen, die zum Beispiel Sadoul mit ebensolchen nachträglichen Katalogen Lumière's und Méliès' gemacht habe, zeigten nun aber, dass deren Reihenfolge oft eher zufällig als chronologisch waren. Zudem habe Alice Guy an anderer Stelle erklärt, sie habe vor der eigentlichen Produktion schon einige vereinzelte Filme zu Demonstrationszwecken gedreht. Auch Charles Ford setzt sich vehement für Alice Guy ein. Die Frage wird wohl nie befriedigend geklärt werden können, doch wäre sie es wert, in jeder zukünftigen Filmgeschichte erwähnt zu werden: Es besteht eine grosse Wahrscheinlichkeit, dass nicht Méliès «das neue Medium zum erstenmal der Subjektivität

eines Gestalters» (Gregor/Patalas) unterworfen hat, sondern eine Frau, Alice Guy, auch wenn sich Méliès später als der imaginativere erweisen sollte.

Als «*Studio*» wurde Alice Guy eine mit einem lottrigen Glasdach überdeckte Terrasse zur Verfügung gestellt, neben den Labors in den Buttes-Chaumont. Da die Terrasse asphaltiert war, konnte nur in künstlichem Dekor gedreht werden. Für «*La fée aux choux*» beispielsweise (die Geschichte – besser Szene – einer Fee, die Kohlköpfe aufzieht, um schliesslich lebende Babys aus ihnen hervorzuziehen) musste Karton-Kohl verwendet werden und als Hintergrund ein Tuch, das ein Künstler aus der Nachbarschaft bemalt hatte. Gespielt wurde der Film von Alice Guy selbst und zwei ihrer Freundinnen. Ihr Kameramann vom ersten Film an und während vieler Jahre war *Anatole Thiberville*, ein ehemaliger Hühnerzüchter, der später auch Kameramann von Louis Feuillade werden sollte.

Alice Guys erste Filme hatten genug Erfolg, so dass man ihr erlaubte, weiterzumachen, immer neben ihrer Sekretärrinnen-Tätigkeit, versteht sich. Denn wie die andern Unternehmer hatte Gaumont die Möglichkeiten der Filmproduktion noch nicht erkannt, diese war vielmehr noch immer Stiefkind des Apparatebaus. Man drehte nur wenige Filme, die zu einem festen Meterpreis an ambulante Vorführer verkauft wurden, welche eine gewöhnlich 15- bis 30minütige Auswahl von solchen Kurzstreifen auf Jahrmärkten und Messen bis zum materiellen Verschleiss vorführten. Als jedoch von etwa 1897 an verschiedene Variétés und vor allem die «*Café-concerts*» (Cafés mit musikalisch-artistischem Beiprogramm) begannen, Filme in ihre Show aufzunehmen, erwies sich immer mehr die Nachfrage nach Geräten als stagnierend, jene nach Filmen aber als rapidesteigend – ein Umstand, dem die Produzenten Rechnung trugen. Um diese Zeit wird es wohl auch gewesen sein, dass Alice Guy ihre Sekretärrinnen-Arbeit aufgab, um sich ganz der Filmproduktion zu widmen. Schon vorher fand Gaumont, sie verliere zuviel Zeit mit dem dauernden Kommen und Gehen, und richtete deshalb ihr und ihrer Mutter ein kleines Häuschen an der ruelle des Sonneries ein, gleich neben dem Labor und der berühmten asphaltierten Terrasse. Nur mit Bedauern verliessen die zwei Frauen ihre Mansarde am Quais Malaquais, denn die Nachbarschaft in den Buttes-Chaumont – Angestellte des nahen Schlachthofs La Villette – war alles andere als angenehm. Eines nachts zum Beispiel hörte Alice Guy grässliche Schreie: Einer der Nachbarn hielt seine Frau an den Haaren fest und schlug ihr mit aller Wucht den Kopf gegen die Hausmauer. Er hatte beim Heimkommen nämlich entdeckt, dass sie eine für ihn bestimmte Flasche Wein zerschlagen hatte ... Gaumont, den diese Nachbarschaft ebenfalls beunruhigte, liess daraufhin die Mauern um seine Grundstücke erhöhen und kaufte später das ganze Areal zwischen der rue Fessart, rue de la Villette, rue Botzaris und rue des Alouettes.

Alice Guy drehte also weiter. Mit unzähligen Filmen versuchte sie sich mit der Zeit in jedem Genre: Märchen, Phantastik, freche Komödien, religiöse Themen und so fort. Von 1900 bis 1907 drehte sie für den seit jeher stark innovationsfreudigen Gaumont sogar die ersten Tonfilme («*Phonoscènes*») der Welt, meist kleine Gesangsstücke mit Balletteinlagen, wobei der Ton auf einem Wachszylinder aufgenommen wurde («*Chronophone*»). So ganz nebenher entdeckte man die verschiedenen *Trickmöglichkeiten* des Films, vom Rückwärts-Drehen («Ein gefrässiger Kunde findet die Rechnung eines Patissiers zu hoch und gibt ihm die verschlungenen Kuchen unversehrt zurück») über Zeitraffer und -lupe bis zu Mehrfachbelichtungen und Überblendungen. Genau wie die Filmthemen waren solche Entdeckungen natürlich vor der Konkurrenz nicht sicher. So erschien oft ein Sujet bei zwei verschiedenen Firmen gleichzeitig als Filmversion, wobei nicht selten die bei mehreren Gesellschaften arbeitenden Schauspieler als «Spione» fungierten. Als die erboste Alice Guy deshalb einmal bei *Charles Pathé*, Gaumonts grossem Konkurrenten, vorsprach, sagte ihr dieser, er hindere sie ja nicht daran, dasselbe zu tun. Auch von den Tricks kann heute kaum mehr gesagt werden, wo was unabhängig voneinander entdeckt wurde, beziehungsweise wer wem die Idee stahl. Auf alle Fälle ist es sicher falsch, alle diese Entdeckungen Méliès zuzuschreiben, wie dies oft getan wird.

Die *Schwierigkeiten*, mit denen man zu kämpfen hatte, waren überhaupt ganz anderer Natur als heute. In den Labors, wo die Filme, auf Holzlatten aufgerollt, in grossen Bottichen von Hand entwickelt wurden, konnten zahlreiche Fehler passieren, die den Film zerstörten: War das Bad etwas zu warm, schmolz die Emulsion, wurde zu wenig darin gerührt, durchsetzte sich der Filmstreifen mit dunklen Flecken und so weiter. Gaumont, ein notorischer Geizkragen, liess die Filme so häufig wie möglich in Exterieurs aufnehmen. Nicht selten verunmöglichen dann Passanten, die sich um die Kamera scharften, das Drehen – bis ein wackerer «flic» daherkam und «Circulez, circulez!» rief, womit das Filmteam gemeint war. Und natürlich war man ganz von der Sonne abhängig.

Alice Guys Filme wurden immer länger, die Truppe grösser, die Themen anspruchsvoller (immer noch überwogen aber die kurzen Burlesken und Slapsticks). Während sich anfangs nur Akrobaten, Vaudeville-Akteure und Clowns für den Film – damals noch ganz und gar Jahrmarkt-«Medium» – gewinnen liessen, konnten jetzt immer mehr Profi-Schauspieler eingesetzt werden. Alice Guy selbst war schon längst nicht mehr die kleine Sekretärin. Nicht nur, dass sie bis 1904 sämtliche Spielfilme Gaumonts drehte (der neben Pathé die grösste Produktion Frankreichs und eine der grössten überhaupt aufwies), sie hatte jetzt als «*Directrice du service des théâtres de prises de vue*» eine einzigartige Stellung inne. Unter ihrer Leitung lag alles, was nicht die Apparate-Fabrikation betraf, sie war also in einer Person Regisseurin, Produzentin, Aufnahmeleiterin und künstlerische Leiterin des Hauses Gaumont. Wie singulär diese Stellung tatsächlich war, sieht man vielleicht daran, dass neben Alice Guy (und den Schauspielerinnen natürlich) die einzigen in der Filmindustrie tätigen Frauen mit der äusserst mühseligen Arbeit des Hand-Kolorierens beschäftigt waren, und dass Alice Guy während 17 Jahren die einzige Regisseurin der Welt war: Erst 1913 begannen Loïs Weber in den USA, Germaine Dulac in Frankreich zu drehen.

1905 war sowohl im europäischen Rahmen wie für Gaumont ein entscheidendes Jahr. Ungefähr zu diesem Zeitpunkt nämlich begannen die letzten Wanderkinos zu verschwinden, sie hatten seit 1900 nach und nach ortsfesten Sälen Platz gemacht. Es war also nicht mehr möglich, einem wechselnden Publikum ständig dieselben Filme vorzuführen, vielmehr mussten bei jetzt festem Publikum die Programme häufig gewechselt werden. Die Folgen waren einerseits ein starker Nachfrageanstieg für Filme von Seiten der Vorführer, andererseits der Übergang vom System des Filmverkaufs zu einem selbständigen Zwischenhandel, dem Filmverleih, der ein optimales Zirkulieren der Streifen ermöglichte.

Diese *Strukturveränderungen* wirkten sich bei Gaumont (wie in anderen Unternehmen) auf vielfältige Weise aus. An seiner «Société Léon Gaumont» (mit Privatkapital seit 1903), die der nötig gewordenen Industrialisierung nicht mehr gewachsen war, beteiligte sich 1905 die «Banque Suisse et Française», was 1907 zu einer neuerlichen Umwandlung der Gesellschaft in die «Société anonyme des établissements

Rätoromanischer Radio- und Fernsehpreis für Pfarrer Jacob Michael

EPD. Der reformierte Pfarrer von Zillis, Jacob Michael, hat kürzlich den Preis der «Cumunanza Rumantscha Radio e Televisum» erhalten. Dieser Preis im Betrag von 1000 Franken wird für besondere Verdienste im Bereich der rätoromanischen Sprache und Kultur verliehen. Michael versucht in seinem Werk der Liebe zur Scholle und zur romanischen Sprache Ausdruck zu geben. Der Preisträger ist seit 1953 Redaktor des sutselvischen Teils im Kalender «Per mintga gi», seit 1974 Redaktor der Zeitung «La Punt». Ausserdem ist er Verantwortlicher für den Schamserteil im «Dun da Nadal». Der Kalender und der «Dun da Nadal» erscheinen einmal jährlich, «La Punt» wöchentlich. Pfarrer Michael sagt: «Meine Erfahrungen als Pfarrer kann ich nicht alle auf der Kanzel ausnützen, und so versuche ich sie in eine Geschichte gekleidet dem Leser zu unterbreiten.»

Gaumont» führte (Kapital: drei Millionen Francs), in der Léon Gaumont selbst nur noch den Posten eines «administrateur délégué» bekleidete. Ferner liess Gaumont im Sommer 1905 in den Buttes-Chaumont ein *neues Studio* bauen, das erste der Welt mit einem elektrischen Beleuchtungssystem und bis 1914 auch das grösste, und beauftragte Alice Guy mit der Bildung einer festen Akteur- und Regisseurtruppe.

«Diese Zeit war hart für mich. Man hatte mich in den Anfangsschwierigkeiten allein zurechtkommen und Neuland begehen lassen, aber als die Sache interessant und ohne Zweifel lukrativ wurde, machte man mir gierig die Leitung streitig.» Es scheint, dass um 1905, da die Pionierzeit am Ausklingen und die eigentliche Industrie entstand, bereits gewisse Freiräume kleiner wurden. Nur dank ihrer Resolutheit und der Protektion ihres Freundes Gustave Eiffel, Verwaltungsratspräsident der Firma, konnte Alice Guy erreichen, dass man sie bei der Reorganisation des Unternehmens nicht einfach aufs Abstellgleis schob. Ohne Bedauern, schreibt sie, habe sie hingegen ihre asphaltierte Terrasse verlassen. Bald zeigten sich jedoch die Nachteile des neuen Studios, dem der Bühnenraum der Pariser Opéra als Modell gedient hatte, was sich oft als hinderlich erwies. Vor allem aber machten die elektrischen Lampen zu schaffen. Sie erzeugten «Sonnen»brände und tränende, halbblinde Augen.

Der erste Film, den Alice Guy im Dezember 1905 in diesem Studio drehte, war der von Victor Hugos «Notre Dame» inspirierte «*Esméralda*», mit gut zehn Minuten für damalige Begriffe beträchtlich lang. Schon bereitete sie aber eine noch grössere Produktion vor, «*La vie du Christ*», mit 25 Minuten Spieldauer und etwa 300 Statisten ein Riesenunternehmen. Dazu benötigte sie einen Assistenten, denn bereits früher zeigten sich die Schauspieler manchmal widerspenstig, den Anordnungen einer Frau zu gehorchen. Ausserdem hatte Alice Guy 1904 während einigen Wochen positive Erfahrungen mit einem Assistenten, Ferdinand Zecca (1864–1947), gemacht. Sie begegnete Zecca (er hatte bei Pathé eine ähnliche Position inne wie sie bei Gaumont, und hatte aufgrund von Differenzen gekündigt) angeblich auf der Strasse beim Verkauf von Seifen, die er vorher nass machte, damit sie schwerer seien. Während der kurzen Zeit bei Gaumont drehte Zecca auch einige eigene Filme, vor allem «*Les méfaits d'une tête de veau*». Als Ko-Regisseur für ihr Passionsdrama wählte Alice Guy nun Victorin Jasset (1862–1913), der schon vorher auf der Bühne Mammutspektakel inszeniert («*Vercingétorix*») hatte. Auch Jasset realisierte eigene Filme bei Gaumont («*Les rêves d'un fumeur d'opium*»), blieb jedoch nicht lange. Er verstand sich schlecht mit Léon Gaumont, der ihn schliesslich entliess (1906), weil seine Beziehungen zu den Statistinnen den rein beruflichen Rahmen etwas zu sehr überschritten. Jasset ging darauf zur Firma «*Eclipse*», später zur «*Eclair*», wo er mit seinen «*Nick Carter*»-, «*Zigomar*»- und «*Protéa*»-Reihen das Serial-Genre begründete.

Indessen vergrösserte Alice Guy ihren Stab laufend weiter (Etienne Arnaud, Roberto Bosetti, Henri Gallet, Emile Cohl und andere). Ende 1905 kam ein Journalist namens Louis Feuillade (1873–1925) hinzu. Anfangs offizieller Drehbuchautor – als solcher lieferte er regelmässig drei Skripts pro Woche –, wurde er bald Regieassistent und rechte Hand von Alice Guy und begann seine Ideen auch selbst zu verfilmen. Alice Guy hatte nun mehr Zeit für ihre Filme, die um 1906 tatsächlich deutlich länger wurden.

Im Februar/März 1906 unternahm Alice Guy mit ihrem Kameramann – immer noch Anatole Thiberville – eine mehrwöchige *Spanien-Reise*, die sie von Barcelona über Zaragoza und Madrid in den Süden führte. Ihre Aufgabe war es, für Gaumont eine Reihe von «*Phonoscènes*» aufzunehmen. Daneben bot die Reise eine Vielzahl unvergesslicher Erlebnisse. Bei ihrer Rückkehr in die Buttes-Chaumont lernte Alice Guy den Engländer Herbert Blaché (1882–1953) kennen, einen Angestellten von Gaumonts Londoner Filiale, der vorübergehend in der «*Cité Elgé*» (Gaumont-Komplex in den Buttes-Chaumont) weilte. Er sollte sich mit der Technik vertraut machen, um dann seinen neuen Posten als Vize-Direktor der Berliner-Filiale Gaumonts einzunehmen. Da Alice Guy mit Louis Feuillade im Süden Frankreichs drehen wollte, wo

Feuillade herkam, und da Anatole Thiberville gerade krank war, beschloss Gaumont, ihnen Herbert Blaché als Kameramann mitzugeben. Etwas Praxis würde ihm gut tun. Blaché war gar nicht begeistert, denn – so teilte er ihr später mit – er hatte noch nie eine so kalte und distanzierte Frau kennengelernt wie Alice Guy. Dazu meint sie: «Noch jung, in einem Beruf, wo ich Autorität beweisen musste, vermied ich jede Vertraulichkeit. Mit meinen persönlichen Freunden, unter anderem Feuillade, der mir sehr sympathisch war, fand ich meine wahre Persönlichkeit. Meine Jugend und meine Fröhlichkeit gewannen rasch wieder die Oberhand.» Man ahnt, wieviel Anstrengung und Selbstverleugnung es einer Frau kostet(e), in einer Männergesellschaft und -industrie eine leitende Stellung zu behaupten. Die Equipe verfilmte in Saintes-Maries-de-la-Mer «*Mireille*», eine Erzählung von Mistral, und benützte die Saison (März bis August), um einige Stierkampf-Streifen heimzubringen.

Am Schluss der Reise verabschiedete sich Alice Guy nur ungern von Blaché: Dieser ging sofort nach Berlin, die Möglichkeit eines Wiedersehens war gering. Doch es sollte anders kommen. Einige deutsche Kunden Gaumonts hatten Schwierigkeiten mit dem Chronophone. Da Gaumont in Paris zu tun hatte, schickte er die technisch versierte Alice Guy nach *Deutschland* und orderte ihr Herbert Blaché als Begleiter und Dolmetscher zu. Zusammen reisten die beiden durch ganz Deutschland: «Ich erfüllte meine Aufgabe ohne allzu grosse Schwierigkeiten. Ich machte eine schöne Reise. Die in Nîmes sich andeutende Liebesgeschichte näherte sich dem Abschluss



Alice Guy, rechts, im Jahre 1959

(conclusion). Wir beschlossen, dass wenn sich unsere Gefühle bis Weihnachten nicht änderten, wir unsere Verlobung bekannt geben würden.» Dies geschah wie vorgesehen – nur hatte Gaumont eine Überraschung bereit: Er gedachte, in den USA eine Zweigstelle zu eröffnen und bestimmte den englischsprachigen Blaché zu deren Leiter. «Zwei Monate später, verheiratet seit drei Tagen, verliess ich traurigen Herzens meine Familie und mein Land, überzeugt, meinen schönen Beruf für immer aufzugeben.»

Man hat Mühe, es zu glauben: Die 34jährige Alice Guy, bis 1907 wohl einer der produktivsten Regisseure der Welt, Filmpionierin in mancherlei Belangen, oberste Leiterin von Gaumonts Filmproduktionssparte und damit mehr Macht und Einfluss in der Filmindustrie besitzend als je wieder eine Frau nach ihr: Alice Guy *gibt von einem Tag auf den andern all dies auf* und folgt ihrem – beruflich eher mittelmässigen – Mann in ein Land, wo diesen eine Stellung erwartet und dessen Sprache er perfekt spricht, sie dagegen nur noch «sprachlose» Ehefrau ist, genau wie ihre Mutter 40 Jahre zuvor! Warum? «Le cœur a ses raisons.» Sicher: Man traut Alice Guy zu, genau den Mann geheiratet zu haben, den sie liebte und für den richtigen hielt. Aber um alles aufzugeben, mussten noch andere, bewusste oder unbewusste Gründe ihre Rolle spielen. Zu einer Zeit, da die arbeitstätigen Frauen gegenüber ihren männlichen Kollegen ganz krass unterprivilegiert und – mehr noch als diese – ausgebeutet wurden, musste eine Frau wie Alice Guy zwangsläufig einen starken *sozialen Druck* erleiden, der sich auf vielfältige Weise geäussert haben mag – vom Versuch, sie 1905 von der Gaumont-Leitung abzusägen, bis zum Getuschel böser Zungen. Noch in einer 1975 erschienenen Jasset-Biographie ist ein diesbezüglicher, ebenso lapidarer wie hämischer Satz zu lesen. Dies muss Alice Guy besonders schwer zu schaffen gemacht haben, war sie doch zeitlebens in Gefühls- und Geschlechtsdingen äusserst gehemmt (sie selbst erzählt einige entsprechende Anekdoten) und erweist sich diesbezüglich in ihrer Autobiographie als Meisterin der Umschreibung und des Understatements. Die Widersprüchlichkeit dieser Gehemmtheit zu ihrem sonstigen Wagemut, ihrer Unternehmungslust und Unerschrockenheit ist wohl auf das im ersten Teil skizzierte Erziehungs-Wechselbad zurückzuführen. Vielleicht hat Alice Guy aber auch gespürt, dass in der Filmindustrie in Bälde einige Dinge anders würden, dass sie ihre gegenwärtige, in hohem Masse selbständige Position nicht mehr lange würde halten können. Tatsächlich sind um 1908 tiefgreifende und weitreichende Änderungen feststellbar, die Umwandlung der Firma Gaumonts vom Privatunternehmen zur Aktiengesellschaft mit Bankkapital ist nur ein Symptom davon. Dazu später mehr. Welches auch ihre genauen Gründe gewesen sind – Alice Guy reiste ab. Ihr Nachfolger als künstlerischer Direktor bei Gaumont wurde Louis Feuillade, er sollte dem Haus mit seinen Serien «La vie telle qu'elle est», «Fantômas», «Les vampires» und «Judex» zu weiterer Prosperität verhelfen.

Fortsetzung und Schluss in der nächsten Nummer

Markus Sieber

50 Jahre OCIC

Aus Anlass des 50jährigen Bestehens der Internationalen Katholischen Filmorganisation OCIC, die im April 1928 in La Haye (Holland) gündet wurde, findet am 3. November 1978 in der Geburtsstadt ein Festakt statt. Dabei wird der diesjährige Preisträger in Cannes (erster Preis der internationalen und der ökumenischen Jury) Ermanno Olmi anhand von Auszügen seines Films «L'albero degli zoccoli» über seine Auffassung von Kino referieren und auf Fragen aus dem Publikum Antwort geben. Im Anschluss daran tagt das Führungspremium der Organisation (Comité directeur), der heute nationale Film- und AV-Stellen aus 68 Ländern und acht internationales Organisationen die sich mit Medienfragen befassen, angeschlossen sind.