

7. internationales forum des jungen films

berlin 26.6. – 3.7. 1977

2

LA SOURIANTE MADAME BEUDET

Die lächelnde Madame Beudet

Land	Frankreich 1923
Produktion	Marcel Vandal, Charles Delac (Film d'Art)
Regie	Germaine Dulac
Buch	André Obey, nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Denys Amiel und André Obey
Kamera	A. Morris
Darsteller	
Madame Beudet	Germaine Dermoz
Monsieur Beudet	Alex Arquillière
Monsieur Labas	Jean d'Yd
sowie Mlle. Grisier, Madeleine Guitty, Raoul Paoli, Thiraud	
Uraufführung	November 1923, Paris
Format	35 mm, schwarz-weiß, stumm (zur Vorführung kommt eine 16 mm- Kopie)
Länge	33 Minuten bei 18 Bildern/sec.

Germaine Dulac: Die erste Feministin des Films

Von William Van Wert

"Puis l'essentiel n'est-il pas que nous soyons nos maîtres, et les maîtres des femmes, de l'amour, aussi?"

("Ist das Wesentliche nicht, daß wir unsere eigenen Herren, die der Frauen und auch die der Liebe sind?")

André Breton, 'Manifestes du surréalisme', 1924

In den zehn Jahren zwischen 1920 und 1930 etablierte sich der französische Film als gleichrangig neben dem amerikanischen, russischen und deutschen Film; mehr als das, er bewies einer skeptischen Welt, daß der Film eine ernsthafte Kunstform außerordentlicher Möglichkeiten war. Befreit von seinem falschen Ruf als einer Abart des Theaters oder der Photographie, begann der französische Film in dieser Dekade, sich den Respekt und das Interesse der Künstler ebenso wie des Publikums zu erobern, und zwar ebenso durch seine Natur als Produkt (Dokument) wie als eigene Schöpfung (Fiktion). Das Kino zog Maler (Duchamp, Picabia, Léger, Dali) und Dichter (Breton, Desnos) an. Sie sahen voraus, daß Film eine äußerst populäre Kunstform werden würde, ein Mittel, das Publikum jenseits der Buchhandlungen und Museen zu erreichen, jenseits der Grenzen von Nationen und Sprachen. Sie glaubten, daß das Kino messianische Kräfte besäße, daß das Nachkriegs-Publikum durch den Film zu einer verlorenen

LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN

Die Muschel und der Kleriker

Land	Frankreich 1927
Produktion	Germaine Dulac
Regie	Germaine Dulac
Buch	Antonin Artaud
Kamera	Paul Parguel
Regieassistenten	Louis Ronjat
Darsteller	
Priester	Alex Alinn
sowie Genica Athanasiou, Bataille	
Uraufführung	Februar 1928, Studio des Ursulines, Paris
Format	35 mm, schwarz-weiß, stumm (zur Vorführung gelangt eine 16 mm- Kopie)
Länge	38 Minuten bei 18 Bildern/sec.

Unschuld zurückgebracht, vom Rationalismus, Determinismus und Naturalismus befreit und zu der alten Kunst reiner Empfindung hingeführt werden könne.

Bei weitem die wichtigste und fruchtbarste Filmemacherin der Dekade war Germaine Dulac, deren filmischer Stil sich vom psychologischen Realismus und Symbolismus über den Surrealismus und bis hin zum Dokumentarischen und zu formalen Versuchen der Transposition musikalischer Strukturen im Film entwickelte; ihr letztes Ziel bestand darin, den Film in seiner höchsten Form zu einer visuellen Symphonie zu verwandeln. Und doch wurde Germaine Dulac von den meisten Filmhistorikern übersehen oder falsch eingeschätzt. Ein Grund dafür mag in der Tatsache liegen, daß die Dulac in keine Kategorien paßt: zum Beispiel drehte sie schon Filme vor den erwähnten Surrealisten, und sie machte auch in den dreißiger Jahren noch Filme, als die meisten Surrealisten ihre Tätigkeit eingestellt hatten. Ein weiterer Grund mag auch sein, daß ihre Filme kaum je einen breiten Verleih gefunden haben, weder in Frankreich noch anderswo. Dieser zweite Grund ist mit einem dritten verbunden, vielleicht dem wichtigsten von allen: Germaine Dulac interessiert sich speziell für das Bild der Frauen im Film. Die Analyse eines frühen und eines späteren Films beweist, daß sie die erste feministische Filmemacherin war.

Ihr 1922 gedrehter Film LA SOURIANTE MADAME BEUDET (Die lächelnde Madame Beudet) könnte in Wirklichkeit den Titel 'Das

Tagebuch einer wahnsinnigen Hausfrau' tragen. Dies ist einer der wenigen authentischen Filme der Dekade, in dem Frauen nicht fragmentiert, als sexuelle Mißgeburten gezeigt, nicht durch Großaufnahmen oder durch die Montage auf einen blutenden Mund, einen entblößten Busen oder ein Hinterteil reduziert werden. Es ist einer der wenigen Filme der Dekade, in denen eine Frau die Hauptperson ist.

Der Film ist in seinem Inhalt stark vom französischen Symbolismus (vor allem von Baudelaire) beeinflusst, vom Theater, was das stark typisierte Spiel aller Personen mit Ausnahme von Madame Beudet betrifft, und von D.W. Griffith im Formalen: der Gebrauch von Satzfragmenten in den Zwischentiteln, um Dialogabschnitte zu vermitteln, der Gebrauch von Schatten, um das Mondäne vom Geheimnisvollen zu trennen, und die besondere Art, die Heroine ins Bild zu rücken.

In späteren Dulac-Filmen verschwinden Kommentare, theatrales Spiel und Dekorationen („Man kann das Publikum ohne Personen oder Schauspieler, ohne den Rückgriff auf Ausdrucksmittel des Theaters bewegen: zum Beispiel durch das Lied der Eisenbahngleise und der Wagenräder.“) Aber hier müssen wir uns daran erinnern, daß die Hauptperson eine Hausfrau ist. Dulac ging es hier mehr um Sexualität und Gewalt im psychischen Bereich als um die physische Sexualität und Gewalt der späteren Surrealisten.

Die Handlung des Films beginnt in dem Moment, als das Dienstmädchen die Post hereinbringt. Herr Beudet nimmt seine Post mürrisch entgegen, weil er denkt, daß sie zu bezahlende Rechnungen enthält. Seine mürrische Behandlung des Dienstmädchens dehnt er auf alle Frauen aus, auch auf seine Ehefrau. Im Gegensatz dazu nimmt Madame Beudet ihre Post dankbar, sogar ungeduldig entgegen, denn sie bietet ihr eine zeitweilige Flucht aus ihrer Langeweile. Einer der Briefe an Herrn Beudet enthält die Einladung von seinem Freund Labas, noch am gleichen Abend eine Aufführung von 'Faust' in der Oper zu besuchen. Aufgeregt zeigt Beudet seiner Frau den Brief und die Opernkarten. Als sie darauf mit Indifferenz reagiert, sagt er ärgerlich: „Wieso bemüht Du Dich eigentlich nicht, 'Faust' zu verstehen?“ Hier fügt Dulac zwei Einstellungen aus subjektivem Blickwinkel ein, um zu zeigen, daß Madame Beudet die 'Faust'-Geschichte (männliche Phantasie, weibliches Opfer) nur allzugen versteht. Wenn Herr Beudet die Indifferenz oder Lethargie seiner Frau nicht verstehen kann, reagiert er immer gewaltsam: beispielsweise schlägt er mit der Faust auf den Tisch. Geschickt vermag Dulac in einer solchen Einstellung einer schlagenden Faust zu zeigen, daß Herr Beudet sowohl durch Schmallen wie durch rohe Gewalt Aufmerksamkeit erwecken möchte.

Madame Beudets Reaktionen auf solche Situationen sind immer symbolisch, das heißt, man kann sie auf mindestens zwei Ebenen verstehen. Äußerlich verharrt sie in der gehorsamen Position einer unterwürfigen Hausfrau; aber innerlich, und dies vermittelt Germaine Dulac durch den Gebrauch von subjektiven Einstellungen, verfügt sie über Phantasie und Einbildungskraft. Solche subjektiven Einstellungen sind in ihren Filmen klar erkennbar, denn sie basieren auf dem Gebrauch der Zeitlupe, der Weitwinkelverzerrung oder anderer photographischer Tricks. Zum Beispiel betrachtet Madame Beudet das Bild eines Tennisspielers in einem Buch. Der Tennisspieler wird ihr symbolischer Geliebter, der Agent ihrer Rache an ihrem dummen Ehemann. Vor einem völlig schwarzen Hintergrund schwingt der Tennisspieler in Zeitlupe seinen Schläger. In der Phantasie Madame Beudets betritt der Tennisspieler den Raum; wir wissen, daß er ein Produkt ihrer Phantasie ist, weil man durch seinen Körper hindurch die hinter ihm liegende Wand erblicken kann. Während der echte Beudet weiterhin an seinem Pult sitzt, wird ein imaginärer Beudet von dem Tennisspieler hochgerissen und gewürgt. Die sonst meist ernste Madame Beudet lächelt, ja lacht sogar. Der wirkliche Beudet denkt inzwischen, seine Frau mache sich über ihn lustig, zieht einen Revolver aus einer Schublade und hält ihn an seinen Kopf. Ein Zwischentitel: „Die Parodie eines Selbstmords. Ein häufig vorgeführter Scherz, der die liebe Madame Beudet in Schrecken versetzen soll.“ Aber da Madame Beudet nicht hinschaut, legt er den Revolver wieder hin.

Als Herr Beudet zur Oper aufbricht, bleibt Madame Beudet allein in dem dunklen Zimmer zurück. In Augenblicken wie diesem, wenn sie alleingelassen wird, erhalten wir Einblicke in die Tiefe ihrer Persönlichkeit, in die unterdrückten Lebenskräfte ihres Inneren. Sie nimmt eine Ausgabe von Baudelaire's 'Blumen des Bösen' zur Hand und schlägt den 'Tod der Liebenden' auf. Bei jeder Zeile, die sie liest, unterstreicht eine korrespondierende Einstellung von Gegenständen im Raum den Inhalt der Zeile, unterminiert diesen aber gleichzeitig durch die Banalität der Gegenstände. Sie liest: „Unserre Betten sind erfüllt von sanften Gerüchen“, und wir sehen eine Einstellung von Beudets unbenutztem Bett. Sie liest: „Und Kissen, so tief wie Gräber“, und wir sehen zwei aufeinandergeschichtete, aber unbenutzte Kopfkissen. Sie liest: „Und seltsame Blumen in den Regalen“, und wir sehen die Blumen, die Herr Beudet immer in die Mitte des Tisches stellt, Madame Beudet aber immer zur Seite schiebt. Ihre Lektüre gibt einen Abriß des ganzen Films, einen Abriß der quälenden Unterschiede zwischen Imagination / Möglichkeiten (die Dichtung) und ihrer eigenen frustrierten Existenz. Sie geht zum Fenster. Ein Titel teilt uns mit: „Immer die gleichen Horizonte“. Die nächste Einstellung zeigt ein Gefängnis – es existiert sowohl in ihrer Einbildung wie auch tatsächlich, auf der anderen Straßenseite.

In diesem Augenblick fühlt sie sich blockiert durch die umgebenden Mauern und kehrt zu ihren Phantasievorstellungen des 'Geliebten' zurück, der zu ihrer Errettung herbeikommt. Das verschwommene Bild tritt durch die geschlossene Tür, und das Gesicht nimmt langsam Schärfe an: es ist das lächelnde, spöttische, dämonische Gesicht von Herrn Beudet. Ihre Versklavung ist so total, daß Herr Beudet sogar ihre Phantasien beherrscht. Sein Gesicht ist besonders grotesk, denn Dulac benutzt ein Weitwinkelobjektiv, um die Gesichtszüge gleichzeitig zu verflachen und zu vergrößern. Madame Beudet nimmt den echten Revolver aus der Schublade und läßt ihn. Dann geht sie zu Bett.

Die Schlußsequenz des Films kehrt wieder zu den Eröffnungsbildern zurück. Herr Beudet ist wieder mit seinen Büchern beschäftigt, er überprüft gerade die Haushaltsausgaben. Er schickt das Dienstmädchen, seine Frau zu holen, damit sie sich für die Ausgaben verantwortet. Er ist aber nicht fähig, ein vernünftiges Gespräch zu beginnen. Wieder schlägt er mit der Faust auf den Tisch, zieht dann die Pistole hervor und hält sie an seinen Kopf. Madame Beudet, die weiß, daß die Pistole geladen ist, springt vor Schreck zurück. Er sagt: „Du verdienst es mehr als ich.“ Er schießt die Pistole in das Zimmer hinein ab, darauf folgt ein schneller Schnitt auf die Katze, die die Treppe herabrennt, ein unglaubliches Insert-Bild, das den Schock und das Geräusch der abgeschossenen Pistole vermittelt. Wir sehen eine zerbrochene Blumenvase. Herr Beudet läuft zu seiner Frau und schließt sie in die Arme; er wendet uns den Rücken zu, wir sehen ihr verbrauchtes, ausdrucksloses Gesicht vor uns. „Du wolltest Dich also umbringen?“ sagt er. „Aber wie sollte ich denn ohne Dich leben?“ sagt er und drückt ihren steifen Körper an sich. Hinter ihnen, in einem Bilderrahmen, endet ein Drama in Bilderbuchmanier. Puppen sind im Spiegel zu sehen. Ein Mann und eine Frau umarmen sich, dann sinkt der Vorhang herab. Darauf folgt das Wort 'Theater'. Diese ausgezeichnete Metapher ist, wie jene der Dichtung, typisch für Germaine Dulacs verblüffende Fähigkeit, ganze Welten des Gefühls in kurzen, statischen Einstellungen zusammenzufassen und die symbolischen Möglichkeiten der Kamera auszunutzen, das Leblose zum Leben zu bringen (den Tennisspieler, den imaginären 'Liebhaber', den Spiegel), oder den Objekten besondere Bedeutung zu verleihen, während sie Leute, deren Existenz wenig Hoffnung auf wahres Gefühl enthält, in Statuen verwandelt.

Germaine Dulac gibt uns einen letzten Titel: „Durch Gewohnheit vereint.“ Im letzten Bild des Films gehen Herr und Frau Beudet die Straße hinab. Herr Beudet tippt an seinen Hut, als ein Priester vorbeigeht. Dann wendet er sein Gesicht kurz der Kamera zu. Alles, was wir von der 'lächelnden' Madame Beudet sehen, ist ihr Rücken, und wir erkennen mit Entsetzen, daß sie nicht mehr als ein Schauobjekt für ihren Mann auf der Straße ist, daß es ihr außerhalb des Hauses oder in der Provinz keineswegs besser geht als im Haus oder in den Schatten der Stadt. Sie ist ein Opfer, ohne Zukunft, ohne die Möglichkeit einer Flucht.

In den Jahren, die auf das Erscheinen von *LA SOURIANTE MADAME BEUDET* folgten, wendeten sich mehrere dadaistische Maler dem Film zu. Sie versuchten, 'automatische' Filme zu schreiben, Filme ohne Handlung, Filme, die visuelle Schocks durch einfallreiche Großaufnahmen, Zerstückelung der Objekte und schnelle Montagen vermittelten. Francis Picabia drehte zusammen mit René Clair *Entr'Acte*, Marcel Duchamp machte *Anémic Cinema* und Fernand Léger *Ballet mécanique*. Aber der erste wirkliche surrealistische Film war Germaine Dulacs *LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN* (Die Muschel und der Kleriker, 1927, Buch von Antonin Artaud). In diesem Film erforscht sie die freudianische Symbolik ihrer männlichen Kollegen. Sie macht einen Film in ihrem Stil, um am Schluß die männlichen Phantasien bloßzustellen. Aus diesem Grund gibt es in *LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN* nicht mehr jene klare Unterscheidung zwischen der objektiven Realität und den subjektiven Einstellungen, die noch in *LA SOURIANTE MADAME BEUDET* existiert. Bevor wir uns mit dem Film beschäftigen, ist es vielleicht von Interesse, zu erfahren, was die Surrealisten an späteren nicht-surrealistischen Filmen schätzten.

Da die meisten Surrealisten Männer waren (Leonor Fini ist eine bewundernswerte und erstaunliche Ausnahme), neigten sie dazu, bestimmte Filme aus Gründen zu bewundern, die die meisten Frauen beleidigen würden. Zum Beispiel bewunderten sie *King Kong*, besonders die Szene, in der Kong Fay Wrays Kleider abreißt. Über diese Szene schrieb Ado Kyrrou, ein führender surrealistischer Kritiker: „Sadismus und Protest, die durch das Zwischenstadium der Liebe zur Revolte führen, sind die einzigen Werte für den Menschen.“¹ Sie bewunderten Sternbergs *Der blaue Engel* (1930) wegen der vielen Einstellungen von Marlene Dietrichs Schenkeln, die von einer wandernden, zärtlichen, verspielten Kamera erfaßt wurden. Sie liebten die Art, wie Groucho Marx reiche Matronen sadistisch behandelte und wie Harpo Marx sich seiner Libido bedingungslos unterwarf. In all diesen Beispielen werden Frauen nicht dargestellt, wie sie wirklich sind, sondern wie Männer sie sich in ihren Träumen und Phantasien vorstellen.

In den eigenen Filmen der Surrealisten herrschen die gleichen männlichen Phantasien und stereotypen Frauenbilder. Sie schwärmen von freier Sexualität und von der Gewalt, und doch verzichten sie nicht auf eine doppelte Betrachtungsweise. Sie stellen Frauen mit Vorliebe als Fetischisten und Transvestiten dar (Phänomene, die der Darstellung des Sexualforschers John Money zufolge bei Männern viel häufiger vorkommen), oder sie porträtieren Frauen als kastrierende Mütter und seelenlose Nymphomaninnen. Sie zeichnen Frauen als Statuen, Maschinen, halbe Tiere. Filme wie Man Rays *L'étoile de mer*, Bunuels *Un chien andalou* und Coctaus *Le sang d'un poète* fordern die Männer auf, die Frauen nun auch mit ihren Augen so zu sehen, wie sie sie in ihrer Einbildung gesehen hatten: als sexuelle Objekte, die man zerstückeln und besitzen kann. Die einzige Ausnahme ist Germaine Dulacs *LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN*.

In der Eröffnungseinstellung des Films sehen wir den Rücken einer Frau, die an einem Tisch sitzt. Sie gießt eine Flüssigkeit in Flaschen und wirft sie dann auf den Boden. Das Glas zerbricht und aus der Flüssigkeit wird Rauch. Ein dicker Mann in einer militärischen Uniform marschiert in Zeitlupe in einer Art Parade marsch. Während er das Bild durchquert, erfaßt die Kamera in einer schönen Nahaufnahme den Säbel (ein phallisches Symbol), den er hinter sich herzieht. Während die Frau fortfährt, Flaschen zu zerbrechen, erhebt er sich hinter ihr in die Luft; sein Kopf berührt die Decke. Das Bild blendet ab.

Der 'Clergyman' tritt auf, ein dünner, nervöser, 'femininer' Priester. Wie die Frau sitzt er und gießt Flüssigkeit – in eine Muschel. Der Oberst kommt herein und unterbricht ihn. Durch die Wiederholung der Eröffnungsszene, dadurch, daß die Frau durch den Priester und die Flasche durch eine Muschel ersetzt wird, wird angedeutet, daß der Oberst sowohl für den Priester wie für die Frau eine Stereotype sexueller Aggression darstellt, daß der Priester und die Frau verglichen, einander gegenübergestellt werden

sollen und daß der Priester und der Oberst um die Frau rivalisieren.

Eine Reihe von Bildern und Sequenzen objektivieren die sexuellen Obertöne der religiösen Konfession. Nach einer langen Serie von Einstellungen, in denen der Priester Türen verschließt und Schlüssel herumwirbelt (zuerst handelt es sich um phallische, dann um masturbatorische Symbole), sehen wir den Priester, wie er den Oberst und die Frau verfolgt. In einer schönen Einstellung zeigt uns Dulac die Frau, die ihr Kleid mit der einen Hand festhält, während der Oberst mit der anderen Hand seinen Säbel hochhebt: so verbindet sich das Kleid der Frau visuell mit dem Schwert des Obersten, und die Metapher wird konkretisiert.

In einer späteren Einstellung kommen acht Dienstmädchen in ein Zimmer und beginnen, Staub zu wischen. Sie sind in schwarze und weiße Gewänder gekleidet, was sie mit dem religiösen Leben verbindet. Sie beginnen, eine riesige Kugel abzustauben, die in der Mitte des Zimmers auf einem Untersatz steht. Während sie bei der Arbeit sind, erscheint das Gesicht des Priesters in der Kugel. Vom Gesichtspunkt des Priesters sieht es aus, als ob ein Harem sexuelle Handlungen an ihm vornimmt. Die Frauen verschwinden, und der Priester kommt mit der Frau herein; in einer parodistischen Zeremonie werden sie miteinander verheiratet. Der 'Priester', der die Heirat zelebriert, ist natürlich der Oberst. Dann wird die zuvor verdeckte Kugel (sie repräsentiert die Sexualität des Priesters) aufgedeckt (der Priester 'kommt heraus'). Der Priester hebt die Kugel auf, aber da er impotent ist, läßt er sie fallen, und sie zerschellt in kleinen Stückchen am Boden; das entspricht dem Bild der Frau, die zu Beginn des Films Flaschen auf dem Fußboden zerbrechen ließ. Zwischen den Glasscherben sieht man das Gesicht des Priesters. Er sammelt die Scherben auf, und aus ihnen wird eine Muschel. So ist die Muschel sowohl ein religiöses wie ein sexuelles Symbol: ein Symbol der unterdrückten Sexualität, des Opfers.

In einer anderen Szene bewegt sich der Priester auf die Frau zu, und wir sehen, daß sein schwarzer Priesterrock in zwei Hälften zerschnitten ist; er zieht eine lange Schleppe hinter sich her, eine schwarze Nachbildung des weißen Abendkleides der Frau. Die Kamera erfaßt die Schleppe, nachdem der Priester das Bild verlassen hat, ebenso wie sie das Schwert des Obersten erfaßt hatte. In einer brillanten Einstellung zeigt uns Germaine Dulac, daß der Priester sich sowohl mit der Frau wie mit dem Obersten identifiziert. Er möchte die Frau, die wirkliche Frau, nicht sexuell besitzen; vielmehr möchte er sich in sie verwandeln, möchte ihre idealisierte Verkörperung werden. Er möchte, daß sie ein Symbol wie die Muschel wird, das er besitzen kann, ohne ein sexuelles Risiko eingehen zu müssen. Später läuft der Priester zurück in die Kirche, sein Refugium, seinen Mutterschoß, wo er den Untersatz besteigt, auf dem die Kugel inzwischen wieder restauriert wurde. Er bewegt seinen Finger in Richtung auf eine nicht sichtbare Person (offenbar die Frau), die er auffordert, hereinzukommen. Eine Großaufnahme des sich in Zeitlupe krümmenden Fingers erscheint, ein Bild außerordentlich starker Wirkung.

Bis zu diesem Punkt verfolgte der Film eine typisch surrealistische Linie: die Träume und Phantasien, die Zeitlupenbilder und Überblendungen, die geteilten Bilder und die Assoziationsmontagen (statt linear erzählender Montage oder Montage nach dem Prinzip von Ursache und Wirkung) – alles repräsentiert den inneren Zustand des Priesters; seine innere Welt ist die einzige Welt, die äußere Welt ist nur ein Gleichnis für Religion, Gewalt und Sexualität. Aber hier, in den letzten Bildern des Films, entfernt sich Germaine Dulac auf kühne Weise vom Surrealismus, um sich dem Realismus zu nähern, um die Phantasien des Priesters als das darzustellen, was sie auf pathetische Weise sind. Einen Augenblick lang sind wir nicht mehr in der verwirrten Innenwelt des Priesters, sondern außerhalb von ihm, wir betrachten den realen Priester. Im Gegensatz zur üblichen filmischen Methode der Surrealisten ersetzt Germaine Dulac hier die subjektive Kameraeinstellung durch die objektive, einem Autor zugehörige Perspektive. Denn diese letzten Einstellungen können unmöglich zur Phantasiewelt des Priesters gehören. Mit anderen Worten: bis zu diesem Moment haben wir den Priester

gesehen, wie er von dem unsichtbaren Priester gedacht wurde. Jetzt sehen wir den realen Priester; jetzt beobachten wir seine letzte Phantasie von außen, mit klinischer Genauigkeit.

Daß wir uns im Bereich des Realismus befinden, wird besonders deutlich in der Einstellung, als der Priester leere Luft umarmt, liebkost, an sich preßt. Wären wir noch in seiner Phantasiewelt, so sähen wir natürlich, wie der Priester die Frau liebkost. Aber das ist nicht der Fall. Die Frau, die nur in der Einbildung des Priesters existierte, ist jetzt abwesend, wie sie in Wirklichkeit immer abwesend war. Nachdem er die leere Luft an sich drückte, beginnt der Priester jetzt, die Luft zu würgen. Seine Hände schließen sich, als ob er die Frau zu einer kleinen Kugel zusammenquetschen, in seinen Fäusten einschließen wollte. Mit geschlossenen Händen geht er zu der Kugel hinüber, die jetzt, angesichts seiner Aktionen, mehr wie ein Gewölbe, Gefängnis oder Tabernakel aussieht. Wir sehen das Gesicht der Frau, eingeschlossen in der Kugel. Diese Einstellung identifiziert seine Sexualität noch mehr mit der ihrigen, da früher *sein* Gesicht in der Kugel eingeschlossen war. Der Film endet mit dem Bild ihres Gesichtes in der Kugel, und man fragt sich, ob diese letzte Einstellung Surrealismus oder Realismus ist, eine Verdrehung des Unwirklichen (oder Überwirklichen), oder ein Aspekt der alltäglichen Welt: Frauen als Sexualobjekte, eingeschlossen in den kristallkugeln gleichen Gefängnissen der Vorstellung solcher Männer.

Der Film löste bei seinem ersten Erscheinen Auseinandersetzungen aus, denn Artaud, der das Drehbuch geschrieben hatte, verkündete öffentlich, daß Germaine Dulac sein Buch verraten und seine ursprüngliche Idee dessen, was der Film sein sollte, zerstört habe. Bei der ersten Aufführung des Films unterbrachen Artaud und Desnos die Vorstellung durch laute Rufe aus der ersten Reihe. Desnos: „Wer ist Madame Dulac?“ Artaud: „Sie ist eine Kuh.“ Artaud nahm die Hilfe anderer Surrealisten in Anspruch, um Germaine Dulac zu denunzieren, weil sie, wie der Kritiker Alain Virmaux schreibt, das Buch 'feminisiert' habe! Nach Artaud hätte der Priester von ihm selbst gespielt werden sollen. Der Priester hätte viel maskuliner erscheinen, seine Phantasien mit maskuliner Empörung und Wut gefüllt sein sollen, während sie in Wirklichkeit als pathetische Wunschgebilde eines armseligen Priesters bloßgestellt werden. Ado Kyrour berichtet über den Film voll von selbstgerechtem Zorn: „Das Buch ist sehr schön; erfüllt von Erotik und Wut, hätte es ein Film vom gleichen Rang wie Bunuels *L'âge d'or* werden können; aber Germaine Dulac verriet den Geist Artauds und drehte einen *femininen* Film. Artaud, der den Priester spielen und an den Aufnahmen sowie am Schnitt teilnehmen wollte, konnte nicht mitwirken, da Germaine Dulac das ursprünglich geplante Datum der Filmaufnahmen hinausschob, da sie wußte, daß Artaud später andere Verpflichtungen hatte.“² Bettina Knapp erkennt diesen Schrei der Empörung auch als ein maskiertes Aufbegehren gegen den Feminismus, aber selbst sie begreift nicht den Umfang von Germaine Dulacs Feminismus in diesem Film; ihre Interpretation des Films bleibt befangen im jungschen Begriffssystem von *animus* und *anima*.³ Als einziger französischer Kritiker erkennt Alain Virmaux, daß *LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN* nicht nur der erste surrealistische Film, sondern auch der größte Film der Dekade war.⁴

Nach *LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN* entwickelte sich Germaine Dulac über den Surrealismus hinaus und kehrte wieder zu ihren Ideen der Transponierung musikalischer Strukturen in den Film zurück. Sie versuchte, die theatralischen und erzählerischen Momente im Film durch wiederkehrende Themen und Leit-motive zu ersetzen und diese so zu behandeln, wie man sie in der Musik behandelt. Bewegung im Bild und Montage setzte sie Rhythmus und Tempo in der Musik gleich. Das Resultat ihrer Experimente war *Thèmes et Variations* (1930), vielleicht die engste Annäherung an Film als visuelle Symphonie, die das französische Kino je zustandebrachte. Nach diesem Film wurde sie Produktionsleiterin bei Gaumont und begann, Filme von anderen Regisseuren zu überwachen.

Ungefähr 45 Jahre später können wir das Werk von Germaine Dulac nur mit Verwunderung und mit Ehrfurcht betrachten. Wir

fangen an, ihre Flexibilität und ihren großen Reichtum an Filmstilen zu erkennen; wir beginnen, ihre Originalität und ihren Mut angesichts so vieler in ihren Gräben verschanzter Kritiker zu bewundern.

- 1) Die Beispiele wurden entnommen aus: J.H. Matthew, *Surrealism and Film*, Ann Arbor 1971
- 2) Ado Kyrour, *Le surréalisme au cinéma*, Paris 1953, S. 186
- 3) Bettina L. Knapp, *Antonin Artaud: Man of Vision*, New York 1969, S. 91 - 96
- 4) Alain Virmaux, *Une promesse mal tenue: le film surréaliste*. In: *Etudes Cinématographiques*, Nr. 38 - 41, Paris 1965, S. 103 - 135

William Van Wert, Germaine Dulac: First Feminist Filmmaker. In: *Women and Film*, Nr. 5/6, Santa Monica 1974, S. 55 ff.

Film und Abstraktion / LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN

Von Antonin Artaud

Das *cinéma pur* ist ein Irrtum, genau wie in jeder anderen Kunst das Bemühen auf Kosten der objektiven Darstellungsmittel zu ihrem Prinzip vorzustoßen. Es ist ein ausgesprochenes irdisches Prinzip, daß die Dinge auf unseren Geist nur wirken können durch einen bestimmten Materialität, eines Minimums an substantiellen, hinreichend realisierten Formen. Es gibt vielleicht eine abstrakte Malerei, die auf Gegenstände verzichtet, aber das Vergnügen, das man an ihr hat, behält etwas Hypothetisches, mit dem der Geist allerdings vielleicht zufrieden ist. Die erste Stufe filmischen Denkens scheint mir in der Verwendung von Gegenständen und Formen zu liegen, die man alles sagen lassen kann, denn die Anlagen der Natur sind vielfältig und unbegrenzt.

DIE MUSCHEL UND DER CLERGYMAN spielt mit artifizieller Natur und versucht sich darin, ihr ein wenig vom Geheimnis ihrer verborgenen Verbindungen abzulocken. Man sollte deshalb in ihm nicht nach einer Logik oder einem Zusammenhang suchen, die es in den Dingen nicht gibt, sondern nur die Bilder interpretieren, die ablaufen im Sinn ihrer wesentlichen, intimen Bedeutung, einer inneren Bedeutung, die von außen nach innen geht. *DIE MUSCHEL UND DER CLERGYMAN* erzählt keine Geschichte, sondern entwickelt eine Folge von Geisteszuständen, die sich auseinander ableiten, wie sich der Gedanke aus dem Gedanken ableitet, ohne eine sinnvolle Reihe von Fakten zu reproduzieren. Aus dem Zusammenstoß von Gegenständen und Gesten leiten sich echte psychische Situationen ab, zwischen denen der eingeklemmte Gedanke nach einem winzigen Ausweg sucht. Alles existiert nur in Bezug auf Formen, Volumen, Licht, Luft – vor allem aber im Hinblick auf den Sinn eines losgelösten, nackten Gefühls, das zwischen die mit Bildern gepflasterten Wege gleitet und zu einer Art Himmel gelangt, in dem es völlig erblüht.

Die Figuren sind nur Hirne und Herzen. Die Frau entfaltet ihre animalische Begierde, das geisterhafte Gefunkel des Instinks, der sie treibt, eine zu sein und, in sich wiederholenden Metamorphosen, immer wieder andere.

Fräulein Athanasiou hat sehr gut verstanden, in einer Rolle aufzugehen, die ganz Instinkt ist und in der eine sehr eigenartige Sexualität eine Fatalität bekommt, die über die Figur als ein menschliches Wesen hinausgeht und bis ins Universale reicht. Auch den Herren Alex Alin und Bataille kann ich nur mein Lob aussprechen. Und ich möchte vor allem schließlich Madame Germaine Dulac danken, die die ganze Bedeutung des Drehbuchs hat gelten lassen, das versucht, in das Wesen des Kinos selbst einzudringen und das sich weder um Bezüge zur Kunst noch zum Leben kümmert.

1927. Erste Veröffentlichung in *Le Monde Illustré*, Nr. 3645, Oktober 1927; deutsch von Frieda Grafe. In: *Filmkritik*, Nr. 3/69, S. 197 f.

Das Herz der Avantgarde

Biographische Notizen über Germaine Dulac

Von Sandy Flitterman

Germaine Dulac gehört zu den wichtigsten Persönlichkeiten aus der Geschichte des französischen Films. Sie war eine unabhängige, sensible, fortschrittliche Filmemacherin, eine Filmtheoretikerin und entschiedene Feministin. Ihr leidenschaftliches Interesse an Experimenten und neuen Ideen sowie ihre Begeisterung für den Film als ernsthafte Kunstform brachten ihr die respektvoll-aner-kennende Bezeichnung 'Das Herz der Avantgarde' ein. Sie war eine militante Aktivistin eines intelligenten, freien, 'reinen' Kinos, und in ihrem (theoretischen und praktischen) Werk kristallisierten sich die Grundbedingungen kinematographischer Kunst. Sie versuchte ihre ganze Laufbahn hindurch, den Film als Medium des künstlerischen Ausdrucks mit den ihm gleichfalls innewohnenden kommerziellen Bedingungen zu versöhnen.

Geboren am 17. November 1882 in Amiens, wuchs Charlotte-Elisabeth-Germaine Saisset-Schneider in einem Mittelklassen-Milieu auf. Ihre frühe Kindheit verbrachte sie zwischen Paris und Saint-Etienne oder Compiègne, wo ihr Vater, ein Kavalleriehauptmann, stationiert war. Später lebte sie bei ihrer Großmutter in Paris, wo sie Musik studierte (hauptsächlich Wagner) und sich auch für Photographie zu interessieren begann. 1905 heiratete sie Marie-Louis Albert Dulac, einen Landwirtschafts-Ingenieur. Interessiert an einer eigenen beruflichen Karriere, betätigte sie sich im Journalismus und arbeitete von 1909 bis 1913 in der Redaktion von 'La Française' (einer feministischen Publikation); sie interviewte berühmte Frauen und verfaßte 'Portraits'. Auch gehörte sie zu den Mitarbeiterinnen von 'La Fronde', einer radikalen feministischen Zeitschrift der damaligen Zeit. Die Interviewtätigkeit gab sie wieder auf, um Theaterkritikerin von 'La Française' zu werden. Eine ihrer Bemerkungen aus dieser Zeit ist aufschlußreich im Lichte ihrer späteren theoretischen Arbeiten über den Film: sie fand, daß die Komische Oper die 'definitive Form des Theaters' sei, und zwar wegen der Verbindung von Sprache und Musik. Aber schon setzte sich bei ihr die Überzeugung durch, daß sie ihre künstlerischen Ideale durch den Film verwirklichen würde: „Unter allen Künsten hat keine Kunst meine Gefühle so zusammenzufassen vermocht wie der Film. Nur durch das Bild vermochte ich alle meine Gedanken auszudrücken.“¹

1914 assistierte Germaine Dulac ihrer Freundin Stacia de Napierkowska bei den Dreharbeiten zu *Caligula*; so wurde sie mit den Anfangsgründen des Filmemachens vertraut. 1915 gründete sie eine Produktionsgesellschaft zusammen mit Irène Hillel-Erlanger, ihrer ersten Szenaristin², und mit Albert Dulac. Ihr erster Film, *Les soeurs ennemies* (Die feindlichen Schwestern, 1915) wurde von der Gesellschaft Pathé verliehen. Da viele Männer zum Kriegsdienst einberufen worden waren, war dies für eine Frau ein günstiger Moment für den Eintritt in die Filmindustrie: nicht nur akzeptierte man jetzt Frauen in den Filmstudios, man ermunterte sie sogar, dort zu arbeiten. 1916 entstanden drei weitere Filme, deren Drehbücher sämtlich von Irène Hillel-Erlanger stammten: *Géo le mystérieux*, *Venus Victrix* und *Dans l'ouragan de la vie* (Im Orkan des Lebens).

1917 drehte Germaine Dulac einen Episodenfilm *Ames de fous* (Die Seelen Wahnsinniger), zu dem sie selbst das Drehbuch geschrieben hatte. Obwohl einige Kritiker gegen ihre 'impressionistische' Technik (Gebrauch von Gegenlicht, Silhouetten und Schatten) Einwände vorbrachten, führte Germaine Dulac die Popularität des Films auf ihre 'suggestive Methode' zurück, die das Publikum möglicherweise beeinflusste, ohne daß es sich dessen bewußt war.

Sie schrieb:

„*Ames de fous* machte mir deutlich, daß jenseits der präzisen Fakten und Ereignisse gerade die Atmosphäre ein Element der Emotion ist, daß der emotionale Wert eines Films weniger in der Handlung, sondern in den Nebentönen liegt, die er hervorbringt. Wenn der Ausdruck eines Schauspielers ohne Zweifel einen Wert in sich selbst dar-

stellt, kann er seine höchste Intensität nur durch ein ergänzendes Spiel der Bilder, als Reaktion auf sein Spiel erreichen. Beleuchtung, Kamerastandpunkt und Montage erschienen mir viel wesentlichere Elemente zu sein als die Produktion einer Szene nach den Gesetzen der Schauspielkunst.“³

Schon hier brachte Germaine Dulac eine Konzeption des Films als Kunst zum Ausdruck, in welcher das Künstlerische wichtiger war als das Kommerzielle. Sie postulierte ein Kino der Evokation, das mehr darauf zielte, Wirkungen hervorzurufen als Handlungen mit kommerziellem Publikums-Appeal zu produzieren.

Eve Francis, eine Schauspielerin aus *Ames de fous*, machte Germaine Dulac mit dem Filmregisseur und Kritiker Louis Delluc bekannt, einer weiteren wichtigen Figur für die Entwicklung des französischen Films. Zusammen mit mehreren anderen radikalen Filmemachern bildeten sie eine Gruppe, die als Gruppe der 'Impressionisten' bekannt wurde; oft wurde sie auch die 'erste Avantgarde' genannt. Diese Bewegung konzentrierte sich auf die Entwicklung eines authentisch französischen und authentisch kinematographischen Films. Ihren Anstrengungen ist es zu verdanken, wenn die französischen Filmemacher von ausländischen Filmen lernen konnten. (Zu den Filmen, die in dieser Weise die Entwicklung des französischen Kinos beeinflussten, gehörten *Intolerance*, *Das Kabinett des Dr. Caligari*, Chaplin-Filme, *The Aryan* (ein von Thomas Ince produzierter Western), *The Cheat* (Cecil B. DeMille), *Körkarlen* (Der Fuhrmann des Todes, Victor Sjöström).

Die fruchtbare Zusammenarbeit mit Delluc wurde 1924 abrupt durch Dellucs vorzeitigen Tod beendet. Bevor sie 1919 mit Delluc *La fête Espagnole* drehte (Delluc schrieb das Drehbuch), machte Germaine Dulac einen anderen Film, *Le bonheur des autres* (Das Glück der anderen, 1918). In diesem Film kommt eine Theatersequenz vor, in welcher Eve Francis die Rolle Hamlets spielt. Delluc rühmte die Schönheit von Rhythmus, Tonfall und Stil dieses Films; er erklärte: „Das ist für mich wahres Kino.“⁴

La fête Espagnole wurde von einigen Kritikern gerühmt (die Germaine Dulacs Regie 'bemerkenswert' und 'erstklassig' nannten), von anderen wiederum scharf angegriffen. Beim Versuch, die Exotik amerikanischer Western einzufangen, stießen Germaine Dulac und Delluc auf zahlreiche Hindernisse; Germaine Dulacs Scharfsinn ist es zuzuschreiben, wenn der Film nicht vollständig künstlich wirkte. Da der Film nicht in Spanien gedreht werden konnte (er wurde in Südfrankreich aufgenommen), vermied Germaine Dulac Totalen und konzentrierte sich auf Details wie Mauern, einzelne Bänke unter Bäumen usw. Am bemerkenswertesten in dem Film ist die Sequenz der Fiesta, die in quasi-dokumentarischer Manier aufgenommen wurde. Ästhetisch galt dieser Film als revolutionär in seiner Technik, trotz der materiellen Schwierigkeiten bei der Herstellung.

In der Zeit zwischen *La fête Espagnole* und *LA SOURIANTE MADAME BEUDET* perfektionierte Germaine Dulac ihre Technik und formulierte ihre Theorien der psychologischen Charakterisierung im Film. *La cigarette* (1919) evokiert eine unwirkliche, vage Atmosphäre, *La belle dame sans merci* (Die schöne Dame ohne Gnade, 1921), basierend auf einem Drehbuch von Hillel-Erlanger, erreichte das, was Delluc 'Takt, Sensibilität, Sinn für Verkürzungen, einen Stil, der an den Manet der besten Zeit denken läßt'⁵ nannte. In *La mort du soleil* (Der Tod der Sonne, 1922) versuchte Germaine Dulac einen psychologischen Zustand objektiv wiederzugeben, indem sie in eine Schlüsselszene des Films einen 'sensitiven Kommentar' einfügte. Durch das Spiel von Licht und Schatten versuchte sie den Seelenzustand der Hauptfigur darzustellen. Diese visuelle Evokation sollte „in ihrer Intensität und ihrem Rhythmus der physischen und moralischen Umwelt des Protagonisten angepaßt sein“.⁶ Leider wurde diese Szene aus dem Film herausgeschnitten, offensichtlich deshalb, weil die Zuschauer sich durch die psychologischen Ausdeutungen des Films, die die Handlung unterbrachen, irritiert fühlten. Zusätzlich zu diesen Filmen arbeitete Germaine Dulac an mehreren Projekten, die nie vollendet wurden: zwei Romanverfilmungen, *Werther* und *Manon*, einem Kurzfilmprojekt nach 'Le lac' von Lamartine und einem anderen nach 'Le cachet rouge' von Vigny.

LA SOURIANTE MADAME BEUDET kam im November 1923 in Paris heraus. (...) Schon frühere Filme experimentierten mit verschiedenen Methoden der Wiedergabe psychologischer Vorgänge (Feyders *Crainquebille* sowie Delluc's *Fumée noire*, *Le silence* und *La femme de nulle part* – Die Frau von Nirgendwo); Germaine Dulac erweiterte die Ansätze dieser Vorgänger, indem sie versuchte, psychologische Zustände zu objektivieren, mit Hilfe der kinematographischen Technik die Gedanken ihrer Personen in visuelle Formen zu übersetzen. (...) Dieser Film etablierte Germaine Dulac's Ruf als den einer talentierten Künstlerin. Jedoch fiel es ihr immer noch schwer, die Unterstützung von Produzenten zu erlangen, die im allgemeinen mehr an kommerziellen Werten interessiert waren. In den Studios wurde sie zu einer Art Legende. André Daven beschrieb sie auf folgende pittoreske Weise:

„Die Finger mit Ringen besetzt, die Handgelenke mit Armreifen bekränzt, der Knöchel mit Gold umgürtet. Ein Rohr, Sie raucht, raucht. Ihre Rechte, eine Zigarette zerbröselnd, die Linke, verankert in der Tasche ihres Kostüms, sind überzeugt von dem, was sie tut. Im Studio ignoriert sie Leute, Zeitpläne, Mahlzeiten. Sie raucht, raucht. Plötzlich fährt Leben in sie; sie kommandiert, wie von Peitschen getrieben. Sie ist von perfekter Urbanität ... und sie raucht, raucht.“⁷

1921 besuchte Germaine Dulac Hollywood, wo sie D.W. Griffith begegnete und sich von der technischen Perfektion der Hollywood-Studios sehr beeindruckt zeigte. Nach ihrer Rückkehr begann sie für die 'Société des Ciné-Romans' (Serien-Filme, ein damals sehr populäres Genre) zu arbeiten, in der Hoffnung, hier ein breiteres Publikum erreichen zu können. Sie drehte *Gossette* (1922-23), einen Film in mehreren Episoden, der von der Kritik wegen seiner technischen Virtuosität gelobt wurde. Germaine Dulac interessierte sich besonders für den psychologischen Wert des Bildes: dieses Interesse ist die Grundlage für ihren einzigartigen Stil. In *Gossette* wurde dies durch ihre besondere Aufmerksamkeit für Beleuchtung und Großaufnahmen deutlich. Hier gab es bereits Ansätze zur 'visuellen Symphonie' aus Bildern der Natur – schwankende Blätter, Sicheln, die Getreide mähen, Stämme, die sich biegen usw. Marie-Anne Malleville, Dulac's Assistentin⁸, sagt, daß Germaine Dulac jedes Drehbuch in genaue visuelle Vorstellungen umsetzte; deshalb konnte sie sich exakt an das Buch halten und brauchte kaum zu improvisieren. Ihr entwickeltes visuelles Empfinden ist das wichtigste Fundament ihrer Kunst.

Le diable dans la ville (Der Teufel in der Stadt, 1924) war ein Film, der es Germaine Dulac erlaubte, ihren ästhetischen Präokkupationen nachzugehen, statt sich an die Handlungsklischees des melodramatischen Episodenfilms halten zu müssen. Von diesem Film über Fanatismus im Mittelalter meinte sie:

„Zum ersten Mal drehe ich einen Film der Bewegung. Es ist ein Film der Menschenmengen, ein wenig satirisch, mit einer Tendenz zur Karikatur. Die Seele, die in meinem Film lebendig ist, ist die einer kleinen Stadt im Mittelalter. Und ihre Aktivität wird notwendigerweise eine Aktivität der Massen sein, mit allem, was dazugehört: den Anführern, den Autoritäten mit ihren Wetterfahngesichtern, der friedlichen Herde, der unzufriedenen Herde. Jean-Louis Boquet hat für diesen Film eine erfolgreiche soziale Satire geschrieben.“⁹

Der Film erinnert an *Caligari* und wurde ausschließlich im Studio sowie in künstlichen Dekorationen gedreht, auch in jenen Szenen, die im Freien spielen sollen.

Nach diesem Film wurde Germaine Dulac wieder eine unabhängige Regisseurin und drehte *Ame d'artiste* (Künstlerseele, 1925). Dieser kommerzielle Ausstattungsfilm wurde zusammen mit dem russischen Regisseur Alexander Wolkow gedreht und ging auf ein Bühnenstück von Christian Molbeck zurück. Der Film enthielt aber nicht nur spektakuläre Szenen, elegante Kostüme und verschwenkerische Dekorationen, wie sie für dieses Filmgenre typisch waren; Germaine Dulac konnte sich gleichfalls auf ihre filmkünst-

lerischen Prinzipien konzentrieren. Die Kritiker waren begeistert und verglichen die mächtige Eröffnungssequenz mit den aufregendsten Szenen aus Griffiths *Broken Blossoms*; sie lobten den Eindruck der Gleichzeitigkeit, der sich aus der sorgfältigen Parallelmontage des Films ergibt.

Mit *La folie des vaillants* (Der Wahnsinn der Kühnen, 1925) bewegte sich Germaine Dulac weiter in den Bereich des abstrakten Expressionismus hinein; sie schuf eine Art gefilmtes Poem, das sich frei von einer Geschichte Maxim Gorkis inspirierte. Die Fabel vom Adler und der Schlange liefert den symbolischen Hintergrund der Geschichte; durch die sorgfältige Verwendung von Doppelbelichtungen (Straßen, Wolken, Blumenfelder überlagern sich einer Violine) bringt Germaine Dulac ein suggestives Klima zustande, in dem Musik und Bilder zu einer Harmonie finden.

Antoinette Sabrier (1927) ging auf ein erfolgreiches Pariser Bühnenstück zurück. Hier vereinte Germaine Dulac erneut kommerziellen Appeal mit künstlerischen Anstrengungen. Sie drehte einen populären Film, der die 'Tiefe der Psychologie' durch kinematographische Mittel veranschaulichte; besonders die Beleuchtung soll in diesem Film Seelenzustände 'Seelenzustände zum Ausdruck bringen.

In Fortsetzung ihrer Anstrengungen für die Entwicklung einer kinematographischen Avantgarde drehte Germaine Dulac 1927 *LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN* (Die Muschel und der Kleriker), basierend auf einem Drehbuch von Antonin Artaud, in welchem die Bilder der menschlichen Psychologie zu aktiven Formen verhelfen und vermittels ihrer eigenen Sprache und Logik ein okkultes Leben enthüllen sollten. Nach Artaud sollte dies ein Film der reinen Bilder ohne eine zugrundeliegende psychoanalytische, metaphysische oder menschliche Bedeutung werden, ein Film, der echte Seelenzustände ohne Versuch der Klärung oder Demonstration zeigt. Obwohl eine genaue Untersuchung beweist, daß der Film sich nicht sehr von Artaud's Drehbuch unterscheidet (selbst die visuellen 'Tricks', über die Artaud sich beklagt, waren in dem Drehbuch bereits vorgesehen), verursachte der Streit zwischen dem Szenaristen und der Regisseurin einen großen Aufruhr. Artaud war der Meinung, Germaine Dulac habe seine Intentionen vollständig mißverstanden. Bei der Vorführung des Films brach ein Tumult los; Artaud's Anhänger erklärten, „Germaine Dulac ist eine Kuh“, während andere Zuschauer heftig gegen die Zusammenhanglosigkeit der Bilder protestierten. Trotz dieser totalen Konfusion ist *LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN* ein Klassiker des surrealistischen Films und ein Wegweiser der Filmgeschichte.

Dulac setzte ihr Streben nach dem 'reinen Film' fort – einem Film, in welchem visuelle Musik das Sujet ersetzen und in welchem Gegenstände zu Symbolen werden sollten. Sie schrieb:

„Ich stelle einen Tanz dar! Eine Frau? Nein! Eine springende Linie, die sich nach einem harmonischen Rhythmus bewegt. Ich stelle eine Lichtprojektion dar! Eine bestimmte Materie? Nein. Flüssige Rhythmen. Harmonie der Linien. Harmonie des Lichts. Linien, Oberflächen, und Räume, die ohne künstliche Formen der Präsentation der Logik ihrer Formen folgen, befreit von allzu menschlicher Bedeutung, um sich besser zur Abstraktion zu erheben und den Empfindungen sowie den Träumen mehr Raum zu geben: das integrale Kino.“¹⁰

Dieses Ziel erreichte sie in *L'invitation au voyage* (1927), der visuellen Illustration eines Gedichtes von Baudelaire, in welcher der suggestive Charakter der Bilder ein echtes filmisches Äquivalent zur symbolistischen Dichtung herstellte. Germaine Dulac fuhr fort, experimentelle Filme musikalischer Inspiration zu machen, Filme, die sowohl von theatralischem wie literarischem Einfluß weit entfernt waren. In einer weiteren Entwicklung ihrer Theorie des 'Integralen Kinos' stellt sie fest:

“Der reine Film, von dem wir alle träumen, ist eine visuelle Symphonie, komponiert aus rhythmischen Bildern, die allein die Gefühle des Künstlers organisieren und auf die Leinwand werfen. Ein Musiker komponiert selten unter dem Eindruck einer Geschichte, sondern viel häufiger unter dem Eindruck einer Empfindung. 'Jardin sous la pluie' von

Debussy (Madame Beudet spielt dieses Stück auf dem Klavier, A. d. R.) oder Chopins 'Prélude de la goutte d'eau' sind zum Beispiel Ausdruck einer Seele, die sich verströmt und auf die Dinge reagiert. Es gibt keine Geschichte außer der einer Seele, die empfindet und denkt, und doch wird unsere Sensibilität berührt."¹¹

Disque 927 (1928), *Thèmes et variations* (1928) und *Etude cinématographique sur une arabesque* (1929) sind sämtlich abstrakte Evokationen von Musik. *Germination d'un haricot* (1928) ist ein im Zeitraffer-Verfahren gedrehter Dokumentarfilm, der das Knospen und Wachstum einer Bohne zeigt.

1927 gab Germaine Dulac die abstrakten Experimente zeitweilig auf, um sich dem Film *Le cinéma au service de l'histoire* (Der Film im Dienst der Geschichte) zu widmen, eine Art Wochenschaumontage. 1928 kehrte sie mit *La princesse Mandane* wieder zum erzählenden Film zurück, einer freien Bearbeitung des Romans 'L'oublié' von Pierre Benoît, die im Rahmen einer phantastischen Abenteuergeschichte das Imaginäre mit dem Realen verband.

Germaine Dulac betrachtete ihre Tätigkeit, das Interesse am Film zu verbreiten und zu fördern, als ebenso wichtig wie ihre Arbeit als Filmregisseurin. Sie spielte eine bedeutende Rolle bei der Gründung von Filmclubs in Frankreich. 1922 wurde sie zur Generalsekretärin des 'Ciné-Club de France' gewählt; ihr ist der Import wichtiger ausländischer Filme nach Frankreich zu verdanken. Später wurde sie Präsidentin der 'Fédération des Ciné-Clubs'; sie reiste durch Europa und hielt an vielen Orten Vorträge, diskutierte ihre Theorien und weckte das Interesse am Film als künstlerischem Medium. (...)

Als der Tonfilm kam, drückte Germaine Dulac sowohl ihren Enthusiasmus für den Tonfilm (in Bezug auf ihre Konzeption der 'visuellen Symphonie') und ihre Abneigung gegen den 'sprechenden' Film aus. Sie meinte, daß das Potential des Tonfilms solange nicht voll ausgenützt werde, wie die Betonung auf dem Wort als Bestandteil eines Textes, einer dramatischen Szene liege. (...) Für kurze Zeit war sie Vizedirektorin bei Gaumont, verließ diesen Posten aber, um Wochenschauen zu drehen, *France-Actualités-Gaumont* (1930 - 40). Sogar diese wöchentlichen Nachrichtenfilme waren von ihrem persönlichen Stil und ihrem kinematographischen Empfinden gekennzeichnet. Nach der Besetzung von Paris stellte Germaine Dulac ihre Arbeit an der Wochenschau ein. Im Juli 1942 starb sie nach einer mehrmonatigen Krankheit. (...)

Anmerkungen:

- 1) Charles Ford, Germaine Dulac, Anthologie du Cinéma Nr. 31, Paris, Januar 1968, S. 6
- 2) Irène Hillel-Erlanders Sohn Phillip schrieb das Buch, nach dem Rossellini *La prise du pouvoir de Louis XIV* drehte.
- 3) Unveröffentlichte Notiz, zitiert von René Jeanne und Charles Ford in *Histoire encyclopédique du cinéma*, Band V, Paris 1948
- 4) *Le Film*, Paris, 15. April 1919
- 5) *Cinéma*, Paris, 20. Mai 1921
- 6) Ford, a.a.O., S. 14
- 7) Malleville, Dulacs enge Freundin nach ihrer Scheidung von Albert Dulac im Jahre 1920, assistierte ihr in mehreren Filmen; seit Germaine Dulacs Tod verwaltet sie ihren Besitz.
- 8) *Cinéma*, Paris, 23. September 1921
- 9) Bemerkung zu J.A. de Munto, in: *Cinémazine*, Paris, 9. Mai 1924
- 10) *Schémas*, einzige Nummer, Paris 1927
- 11) *Les Cahiers du mois*, zitiert bei Ford, a.a.O., S. 34

Heart of the Avant-Garde : Some Biographical Notes, Translated and edited by Sandy Flitterman. In : *Women and Film*, a.a.O., S. 58 ff.

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 31