

»Dans les rues calmes, sans horizon, uni par l'habitude.«

Feministische Avantgardefilme der Germaine Dulac

Sabine Schrader

1. Einleitung

Über Germaine Dulac, eine der wohl interessantesten Filmmacher*innen, Theoretiker*innen und Produzent*innen der französischen Stummfilmzeit zu schreiben, heißt fast zwingend auch über brüchige Ehen nachzudenken, deren filmischer Ausdruck nicht anders als experimentell sein kann. In fast allen ihren Filmen entlarvt sie das Konzept einer geglückten, bürgerlichen Ehe aufgrund der damit verbundenen Ordnung der Geschlechter als Illusion und entwickelt eine immer deutlicher werdende feministische Perspektive qua ebensolcher Blickregime und revolutioniert die Filmsprache der 1920er Jahre. Im vorliegenden Beitrag stehen drei exemplarische Filme im Vordergrund, mit deren Hilfe dieser filmästhetische Weg hin zu feministischen Blickregimen nachvollzogen werden kann: Dulacs erster längerer und überhaupt erhaltener, wenn auch beschädigter Film *LA CIGARETTE* (1919) bereitet den Boden für die kommenden experimentellen Inszenierungen. Dulac erzählt dort die Geschichte einer jungen emanzipierten Pariserin namens Denise (Andrée Brabant), die der fast krankhaften Eifersucht ihres Mannes Pierre Guérande (Gabriel Signoret), eines konservativen Ägyptologen, ausgesetzt ist, der mit einer von ihm selbst vergifteten Zigarette seinem Leiden ein Ende bereiten möchte, was allerdings nicht gelingt, sodass die beiden am Ende doch zusammenbleiben. Um Todesabsichten geht es auch in dem bekannten Film *LA SOURIANTE MME BEUDET* (1923). Mme Beudet, Ehefrau des gleichnamigen geldgierigen Tuchhändlers, lächelt im Film eigentlich nur zweimal: Als sie von einer Affäre mit einem Tennisspieler aus ihrer Illustrierten träumt und bei dem Gedanken, ihren Mann zu ermorden; am Ende hat sie aber Angst vor ihrer eigenen Courage. Der Film endet mit dem ehelichen Sonntagsspaziergang durch ein menschenleeres Provinzstädtchen, wir sehen in der Totalen ihre Rückansicht, dann den lakonisch hoffnungslosen Text auf der Zwischentafel: »Dans les rues calmes,/sans horizon/sous le ciel

bas.../uni par l'habitude.«¹ *L'INVITATION AU VOYAGE* (1927) ist im übertragenden Sinne eine Fortsetzung von *La souriante Mme Beudet*: In diesem Film rücken die Träume und sexuellen Fantasien einer ebenfalls ins private Heim verbannten und vernachlässigten Ehefrau in den Vordergrund. Der (gesichtslose) Ehemann ist überhaupt nur einmal qua Flashback präsent; seine Abwesenheit ist vielmehr die Ursache der erotischen Tagträume der Ehefrau und Mutter. Seinen Anfang nimmt der Film mit Textauszügen aus Baudelaires gleichnamigen Gedicht. *L'INVITATION AU VOYAGE* ist zudem der Name einer Seemannsbar, in der die namenlose Frau heimlich ausgeht, sich dort im Tanz von den verinnerlichten, bürgerlichen Konventionen befreit und von exotischen Reisen und Affären zu träumen beginnt. Doch am Ende des Films, kurz vor dem ersten Kuss eines Bewunderers entdeckt dieser (von ihr unbemerkt) in ihrem Medaillon das Foto ihrer Tochter und zieht sich zurück; sie geht alleine nach Hause und macht, als ihr Ehemann heimkommt, rasch das Licht aus. Bevor in chronologischer Reihenfolge die Filme nach Blickregimen, weiteren feministischen Strategien filmischer Subjektsetzung, intermedialer als auch avantgardistischer Verfahren analysiert werden, möchte ich eingangs in Anlehnung an Laura Mulvey das Konzept des Blickregimes im Kino sowie einige grundsätzliche Überlegungen zur feministischen Filmproduktion in Frankreich der Stummfilmzeit skizzieren.

2. Feministische Blickregime und Filmproduktion in der Stummfilmzeit

In der Forschung sind gegenderte Blickregime erstmals mit Laura Mulveys Texten »Visuelle Lust und narratives Kino« (1975) und die späteren »Afterthoughts« (1981) in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt und die Texte zu wahren Klassikern der Filmtheorie und der feministischen Filmkritik geworden.² Im Folgenden seien die zentralen Thesen kurz in Erinnerung gerufen, um sie für die Stummfilme Dulacs fruchtbar zu machen. Dem *gaze* (auf Deutsch am ehesten mit Blickregime zu übersetzen) haftet eine historische und damit auch gegenderte Strukturiertheit hat. Grundlegend ist für Mulvey die folgende Ausdifferenzierung des Blicks im Film:³ (a) im Rahmen der Diegese, d.h. wer blickt in der Diegese wen an, (b) die

1 [»In den einsamen Gassen/ohne jeden Ausblick/unter tiefem Wolkenhimmel/durch Gewohnheit vereint.«]

2 Mulvey, Laura: »Visuelle Lust und narratives Kino« (1975), in: Franz Josef Albersmeier (Hg.), Texte zur Theorie des Films, Stuttgart: Reclam 2003, S. 389-408. Dies.: »Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)«, in: Sue Thomham (Hg.), *Feminist Film Theory – a Reader*, Edinburgh: University Press 1999, S. 122-130. In eine ähnliche Stoßrichtung zielt auch Doane, Mary Ann: »Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator«, in: *Screen* 23/3-4 (1982), S. 74-88.

3 Vgl. L. Mulvey: »Visuelle Lust und narratives Kino«, S. 407.

Inszenierung des Blicks und die damit verbundene Frage, wie fokalisiert die Kamera und aus welcher Perspektive findet die Aufzeichnung des Geschehens statt und (c) das filmische Arrangement, sozusagen der übergeordnete Blick, der zwar für das Verschwinden der Kamerapräsenz im Bewusstsein der Zuschauer*innen sorgen kann, aber dennoch jedem Film eingeschrieben ist und sozusagen die Übertragungsleistung auf die Zuseher*innen ermöglicht und die Frage aufwirft, mit wem wir schauen. Dem Konzept des Blickregimes sind damit immer auch Machtverhältnisse eingeschrieben, denn das Kino ist für Mulvey ein »hochentwickeltes Repräsentationssystem«, das das Unbewusste der patriarchalen Gesellschaft auch im Film strukturiert.⁴ Blicke bzw. Blickregime koppelt sie also an Machthierarchien. In ihren Überlegungen geht sie von dem dominanten klassischen Hollywoodkino der 1930-1960er Jahre aus, das sowohl in der Diegese als in der Kameraführung einen hegemonialen männlichen, unterwerfenden Blick (*male gaze*) ausgebildet hat. Die Folge dieses *male gaze* ist, dass die Zuseher*innen Frauen zum Objekt degradieren und sexualisieren, so dass erotische Fantasien nicht nur auf Frauen projiziert werden, sondern Frauen das objektifizierte Symbol für das meist männliche Verlangen werden. Aus einer weiblichen Perspektive heißt es, dass Frauen sich mit diesem Objektstatus identifizieren bzw. ganz aus der symbolischen Ordnung gedrängt werden. Mulveys feministische Perspektive und die gegenderte Ausdifferenzierung des Blicks ist bis heute einschlägig, auch wenn ihre Analyse heteronormativ ist und weitere intersektionale Kategorien vernachlässigt.⁵ Auch Angerers Einwand, dass Mulvey kinematographische Verfahren der Projektion und Identifikation auf Visualität beschränkt, ist berechtigt.⁶ In zahlreichen weiteren Forschungsarbeiten sind Mulveys Thesen zum klassischen Hollywoodkino dennoch bestätigt worden, aber weder zum Avantgardefilm noch zum Stummfilm liegen ausreichend Studien vor.⁷ So gibt es auch recht wenig Forschungsarbeiten zum gegenderten Blick im bis ca. 1908 währenden frühen Kino, das, so Tom Gunning in seinen Überlegungen

4 L. Mulvey, S. 389, S. 391.

5 Ein guter Überblick über die Rezeption Mulveys vgl.: Ingelfinger, Antonia/Penkitt, Meike: »Einleitung: Screening Gender – Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm«, in: Dies. (Hg.), Screening Gender. Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm, Freiburg: Budrich 2014, S. 11-37. Klippel, H.: »Feministische Filmtheorie und Genderforschung«, in: Bernhard Groß/Thomas Morsch (Hg.), Handbuch Filmtheorie, Wiesbaden: Springer 2016, S. 1-18.

6 Angerer, Marie-Louise: »Wo bin ich, wenn ich sehe? Wer sieht, wenn ich genieße?«, in: Marion Strunk (Hg.), Gender Game (= Konkursbuch 39), Tübingen: Konkursbuchverlag 2002, S. 56-69, hier S. 59f.

7 Dass ausgerechnet das Hollywoodkino von Feministinnen so häufig analysiert worden sei, das feministische Avantgarde-Kino dagegen vergleichsweise wenig Beachtung finde, hänge vermutlich damit zusammen, dass Ersteres letztlich mehr Vergnügen bereite, so etwas ironisch die Filmwissenschaftlerin Kaplan. Vgl. Kaplan, E. Ann: »Is the Gaze Male?« (1983), in: Dies. (Hg.), Feminism and Film, Oxford: University Press 2000, S. 119-138, hier S. 124.

zum *cinema of attraction*, eine Apotheose des Schauens darstellt und dessen Spiel mit der Schaulust, so meine These, beispielsweise im Kino der Germaine Dulac der ausgehenden 1910er und 1920er Jahre unter feministischen Vorzeichen fortlebt.

Aus heutiger Perspektive und vor dem Hintergrund, dass erst 2010 ein Oscar für die beste Regie an eine Frau ging, nämlich an Kathrin Bigelow für *THE HURT LOCKER* (2008), ist es überraschend, wie sehr gerade die Stummfilmzeit ein Experimentierfeld für Frauen darstellte. Das war nicht zuletzt möglich, weil das junge Medium des Films in den ersten Jahrzehnten als unseriös wahrgenommen wurde. Daraus resultiert in einem weiteren Schritt dann auch die mangelnde Archivierung und Dokumentation des frühen Filmschaffens.⁸ Erst mit der Konsolidierung des Mediums Film und den damit einhergehend potenziellen kommerziellen Erfolgen in den 1920er und endgültig in den 1930er Jahren änderte sich das kinematographische Feld; das hieß aber auch, dass Frauen von nun an vorrangig als Stars und damit Projektionsfiguren männlicher Regisseure und Zuseher sichtbar waren.

Eine dieser frühen experimentierfreudigen Frauen war die aus einer großbürgerlichen Familie stammenden Germaine Dulac (geb. als Charlotte Elisabeth Germaine Saisset-Schneider), die ihr Leben (und ihr Vermögen) dem Film widmete.⁹ Sie startete ihre Karriere als Journalistin und Theaterkritikerin in der feministischen Zeitschrift *La Française*, schon während des Ersten Weltkriegs begann sie sich theoretisch und praktisch mit dem Film auseinanderzusetzen. Sie trug dann in den 1920er Jahren maßgeblich zur Theorie des *cinéma pur* bei – also der Konzentration des Films auf seine Visualität und den Rhythmus, der Dulac'sche Begriff für Montage. Sie erkannte die Emanzipation des *film d'art* vom Mainstreamkino und stand am Anfang der französischen Ciné-Club-Bewegung, aus der in den 1920er Jahren die ersten *Arthouse* Programmkinos (*salles de cinéma spécialisées*) hervorgingen,¹⁰ in

8 Vgl. Dalle Vacche, Angela: *Diva: defiance and passion in early Italian cinema*, Austin: University of Texas Press 2008, S. 16-18; zur mangelnden Dokumentation und Archivierung der Filmpionierinnen wie Dulac vgl. Williams, Tami: *Germaine Dulac. A Cinema of Sensations*, Illinois: University of Illinois Press 2014, S. 58.

9 Vgl. zu ihrem Leben T. Williams: *Germaine Dulac*, S. 9-44. Kurzfassung: Schlüpmann, Heide: »Biographische Notiz zu Germaine Dulac«, in: Dies./Brigitte Mayr (Hg.), *Germaine Dulac – der Film ist ein weit auf das Leben geöffnetes Auge*, Wien: Synema 2017, S. 34-36. Erster Einstieg: van Wert, William: »Germaine Dulac, First Feminist Filmmaker«, in: *Women and Film* 5/6 (1974), S. 58-61. Silberschmidt, Catherine: »Kino das ist Bewegung, Rhythmus, Leben« *Germaine Dulac – Filmpionierin der 20er Jahre*, in: Inge Stephan/Sigrid Weigel (Hg.), *Weiblichkeit und Avantgarde*, Hamburg: Argument 1987, S. 67-88.

10 Die Ciné-Clubs sind oftmals wechselnde Orte, wo eine geschlossene Gruppe experimentelle Filme zeigt, sieht und diskutiert. Im Publikum traf sich die Pariser Künstlerszene, darunter André Breton, Man Ray, Fernand Léger, René Clair und Robert Desnos. Vgl. Gauthier, Christophe: *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris: École des Chartes 1999, S. 29ff. Ghali, Noureddine: *L'Avant-garde cinématographique*

denen auch Dulacs Filme gezeigt wurden. Grundsätzlich aber bewegte sich Dulacs Filmschaffen stets zwischen Avantgarde und Kommerz. Ab den ausgehenden 1920er Jahren widmete sie sich dem politischen Dokumentarfilm und agierte vorrangig als Filmproduzentin. Sie war eine überaus schillernde und gut vernetzte Persönlichkeit und eben nicht die einzige Frau im Filmbetrieb, ganz im Gegenteil: Dulac hat eine berühmte Vorgängerin, die in diesem Zusammenhang erwähnt werden muss. Fast zeitgleich mit den Brüdern Lumières und mit Georges Méliès experimentierte nämlich auch Alice Guy-Blaché (1873-1968) mit dem Film. Zunächst als Sekretärin bei Gaumont angestellt, begann sie ihre Karriere mit *LA FÉE AUX CHOUX* (1896) – einem Fantasyfilm, einer der ersten narrativen Filme überhaupt. Sie arbeitete als erfolgreiche Regisseurin und Produktionsleiterin bei Gaumont bis sie im Jahre 1907 in die USA zog, um dort ihre eigene Produktionsfirma Solax zu gründen. Insgesamt drehte und/oder produzierte sie bis 1920 700-1000 Filme, von denen weniger als ein Zehntel erhalten ist. Sie hat früh mit handkolorierten Filmen und synchronen Film- und Musikaufnahmen (auf einer Spur) gespielt, darüber hinaus suchte sie auch in narrativer Hinsicht neue Wege: In *A HOUSE DIVIDED* (1913) und *MATRIMONY'S SPEED LIMIT* (1913) geht es um gleichberechtigte Partnerschaft in der Ehe, der Action Western *TWO LITTLE RANGERS* (1912) rückt zwei Frauen ins Zentrum und nicht zuletzt dreht sie mit *A FOOL AND HIS MONEY* (1912) einen Film mit einer kompletten Besetzung nicht weißer Schauspieler*innen.¹¹ In der Science Fiction Komödie *IN THE YEAR 2000* (1912) geht es um vertauschte Rollen, dieser verlorengegangene Film ist ein Remake mit feministischer Wende des 6-Minüters *LES RÉSULTATS DU FÉMINISME* (1906), den Guy bei Gaumont produzierte.¹² Parodiert wird die Verkehrung der Geschlechter, deren Performativität so vorgeführt wird. Der Film zeigt die männlichen Schauspieler als Frauen, die weiblichen als Männer, die sich für ihre Frauen (gespielt von Männern) anheben, nähern, bügeln und die Kinder erziehen (Abb. 1-2). Die Travestie ist kein wirkliches *cross dressing*, denn bis auf die gegenderten Hüte tragen die Männer Männerkleidung und die Frauen Frauenkleidung. Der Fokus liegt vielmehr ganz im Sinne der frühen Slapstickkomödien auf Körperlichkeit und ihren sozialgesellschaftlichen Zuschreibungen – hier unter gegenderten Vorzeichen. Das gilt auch für die Frauen, die jetzt als Männer um »unschuldige« Frauen rivalisieren, vergeblich zur Raison gebracht werden sollen, sie weiter unsanft bedrängen, ansonsten in Cafés sitzen, trinken und rauchen (Abb. 3). Am Ende erobern sich die biologischen Männer physisch ihr Café und

en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories, Paris: Paris experimental 1995, S. 53-69.

- 11 Navone, David: »Recovering History: Movie Review: A Fool And His Money (1912) – A Black-Cast Film by Alice Guy Blaché«, in: Black Camera: The newsletter of the Black Film Center/Archives 16/1 (2001), S. 10.
- 12 Vgl. Simon, Joan: »The great Adventure: Alice Guy Blaché. Cinema Pioneer«, in: Dies. (Hg.), Alice Guy Blaché. Cinema Pioneer, London: Yale University Press 2009, S. 1-32, hier S. 12.

ihre Macht zurück.¹³ Auf der Folie von Judith Butlers Unterscheidung von der affirmativen Parodie zur subversiven Pastiche kann dem Film dennoch ein subversives Potenzial zugeschrieben werden, schließlich offenbart er die »Imitationsstruktur der Geschlechteridentität«,¹⁴ indem er zeigt, dass Weiblichkeit und Männlichkeit Körperstile sind, die mit Machtpositionen einhergehen und die in der Not mit Gewalt zurückerobert werden »müssen«.



Abb. 1-3 Screenshots aus LES RÉSULTATS DU FÉMINISME (weiblicher Körperstil, Haushalt, Männer im Café)

LES RÉSULTATS DU FÉMINISME (1906) ist noch mit einer Standkamera gedreht worden, die theatral in der Zentralperspektive das Gezeigte aufzeichnet, die feministische Perspektive ist im frühen Film also vom Schauspiel der Protagonist*innen und nicht von der Kameraführung abhängig. Nichtsdestotrotz hat es schon im frühen Film *point-of-view shots* gegeben, also Einstellungen deren Perspektive einer wahrnehmenden Figur zugeordnet werden kann. Diese sind aber nicht mit einer subjektiven Kamera zu verwechseln, die den blickenden Protagonist*innen eine bewusste Individualität zuweist.¹⁵ Diese subjektive Kamera wird eine der wichtigsten Errungenschaften des Films in der ersten Hälfte der 1920er¹⁶ und bei Dulac direkt zu einer feministischen. Das zunächst nicht etablierte Medium Film hat in Produktion, Rezeption, Narration und Ästhetik ungeahnte Freiräume für Frauen geschaffen, aus denen sie mit dem zunehmenden Erfolg des neuen Mediums gedrängt werden.¹⁷ In diesem feministisch selbstbewussten, sich neu erfindenden Kontext muss Germaine Dulac mindestens genauso angesiedelt werden, wie im Kontext der impressionistischen, surrealistischen Avantgarden.

13 Mc Mahan, Alison: Alice Guy Blaché: Lost Visionary of the Cinema, New York: Continuum 2002, S. 239.

14 Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 202.

15 Vgl. dazu Dagrada, Elena: Between the Eye and the World, Brüssel: Peter Lang 2015, S. 189ff.

16 Vgl. Fahle, Oliver: Jenseits des Bildes: Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre, Mainz: Bender 2000, S. 109.

17 Dass diese Frauen auch in der Filmgeschichtsschreibung lange Zeit vernachlässigt wurden, ist in der Forschung unbestritten. Inzwischen gibt es vereinzelte, aber sehr gute Arbeiten zu Alice Guy Blaché, Germaine Dulac oder der Neapolitanerin Elvira Notari, doch der größte Teil ihrer Filme bleibt verloren.

3. LA CIGARETTE (1919)

Die frühen Filme Dulacs (bis ca. 1923) können als ein Ausloten feministischen Denkens unter kommerziellen Vorzeichen in Zeiten einer doppelten Krise verstanden werden: Der Krise des europäischen Films, der sich nach dem Ersten Weltkrieg neu erfinden muss und der Krise der Männlichkeit in ebendieser Nachkriegszeit.¹⁸ Noch aber traut Dulac nicht ganz ihren Bildern, denn die Zwischentitel übernehmen eine (über)erklärende Funktion. *LA CIGARETTE* (Drehbuch: Jacques de Baroncelli; Kamera: Louis Chaix) ist zudem weniger experimentell im Sinne des späteren *cinéma pur*.¹⁹ *De facto* aber experimentiert Dulac im Rahmen der Nachkriegszeit schon, und zwar, indem sie außerhalb des Studios *on location*, wie in dem *Musée national des Arts asiatiques – Guimet*, kurz *Musée Guimet* oder auf den *Champs Élysées*, dreht. Auch das Schauspiel ist weniger *overacted* als üblich, was Dulac übrigens in ihren zahlreichen theoretischen Überlegungen zum Film durchgängig gefordert hat.

Aufgegriffen wird in *LA CIGARETTE* auf den ersten Blick das Sexualitäts- und Liebesnarrativ des Boulevardtheaters und der späteren romantischen Filmkomödie à la Hollywood. Wir sehen in der Exposition das ungleiche, sich aber liebende Paar, die fast krankhafte Eifersucht des Mannes und der daraus resultierende Gedanken an den Freitod werden als Missverständnis inszeniert, so dass die Geschichte ein scheinbar glückliches Ende nimmt.²⁰ Dulac parodiert dieses Narrativ. Auf der Handlungsebene findet also, mit Linda Hutcheon gesprochen, eine »repetition with a critical difference, which marks difference rather than similarity« statt.²¹ Die kritische Distanz entsteht zu allererst durch die auktorial anmutenden Zwischentitel, in denen der große Altersunterschied, ein der Gattung der Komödie inhärentes, stereotypes Handlungsmuster, aber auch in der Gesellschaft zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht unübliche Eherealität, von Beginn an als zentrales Problem herausgestellt wird. Mit einer ebenso parteilichen wie »problembewussten« Kamera und Kontrastmontage bringt Dulac etwas holzschnittartig eine aus ihrer Perspektive anachronistisch gewordene hegemoniale Männlichkeit gegen ei-

18 Diese Krise ist in der Öffentlichkeit entsprechend diskutiert worden, auch Dulacs Ehemann hat sich über diese Krise und die (un)mögliche Reintegration der Männer in die französische Gesellschaft geäußert. Vgl. T. Williams: Germaine Dulac, S. 57.

19 Williams rechnet *LA CIGARETTE* ausschließlich zu Dulacs kommerziellen Filmen; vgl. T. Williams: Germaine Dulac, S. 89.

20 Vgl. ähnliche, ausgesprochen erfolgreiche Hollywoodfilme mit Gloria Swanson über gelangweilte Eheleute wie *DON'T CHANGE YOUR HUSBAND* (USA 1919, R. Cecil & B. DeMille) oder *WHY CHANGE YOUR WIFE* (USA 1920, R. Cecil & B. DeMille).

21 Hutcheon, Linda: *Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York/London: Meuthen 1985, S. 6.

ne moderne selbstbewusste Frau in Anschlag. Eine subjektive Kamera, die von den Innenleben der Figuren zu erzählen vermag, gibt es hier jedoch noch nicht.

Der Film beginnt ungewöhnlicher Weise *in medias res*, der *establishing shot* mit einer Standkamera zeigt das Museum als Pierres Wirkungsstätte als Ägyptologe und später sehen wir sein Arbeitszimmer; offensichtlich wird, wie sehr der Mitfünfziger in vergangenen Zeiten lebt. Dulac inszeniert die überladenen, holzverkleideten Räume mit geschlossenen Kadrierungen – ein Außerhalb existiert quasi nicht (Abb. 4). In dieser ersten Szene wird zwischen den antiken Statuen die Mumie einer Prinzessin ins Museum gebracht. Die ägyptische Prinzessin wird von Pierre in einer seiner Studien explizit als zu lebenslustig, zu flirtend und zu frivol charakterisiert, so dass sie ihren viel älteren Ehemann einst zur Verzweiflung trieb, der sich infolgedessen mit einem vergifteten Kuchen das Leben nahm. Für gewisse Zeit wird die Mumie zur ›Partnerin‹ Pierres, da er sie direkt mit ins Schlafzimmer nimmt. In dem Spiel mit dem Tod liegt nicht zuletzt die morbide Komik des Films wie sie narrativ aber auch visuell durch die physische Nähe der beiden Frauen dargestellt wird hervorgebracht wird (Abb. 5).



Abb. 4 u. 5 Geschlossene Kadrierungen und die Mumie im Schlafzimmer. Screenshot aus LA CIGARETTE

Von eigener Eifersucht getrieben plant Pierre, sich statt mit Hilfe des vergifteten Kuchens mit einer vergifteten Zigarette das Leben zu nehmen. Er mischt diese unter seine übrigen selbstgedrehten Zigaretten, um dem Tod zufällig zu begegnen. Das Leben wird für ihn zum Russischen Roulette und die Zuseher*innen, denn in der zweiten Hälfte des Films bietet er die Zigaretten immer wieder Gästen an – ein *running gag* des Films. Seine Frau ahnt aber sein Vorhaben und versteckt die

potenziell giftigen Zigaretten, was wir aber erst am Ende des Films durch einen Flashback erfahren.²²

Die Parallelen zwischen der Prinzessin und Denise sind für Pierre, aber auch die Zuseher*innen offensichtlich, schließlich unterstellt er seiner Frau ebenfalls einen ›frivolen‹ Lebenswandel. Mit Pierre zeigt Dulac eine längst überkommene bzw. anachronistische hegemoniale Männlichkeit. Jenseits seiner Arbeit vermag er nicht angemessen zu kommunizieren. Inbegriff dessen ist sein Todeswunsch, motiviert von seiner Unfähigkeit, eine Beziehung im Heute einzugehen und auch da orientiert er sich an dem Vorbild vergangener Zeiten. Moderne Männer hingegen, so könnte man aus eigentlich sämtlichen Filmen Dulacs konkludieren, treiben Sport, tanzen und sind auf keinen Fall verheiratet – letztlich wie die modernen Frauen.

Mit Denise, einer reflektierten, selbstbewussten jungen Frau, inszeniert die Regisseurin eine Antagonistin zu Pierre, die sie meistens in die Kamera lachend in helles Licht setzt. Obwohl sie manchmal angelehnt an den zeitgenössischen Mainstreamfilm präraffaelitisch mit Blumen daherkommt oder in ein orientalisierendes, sensuelles Ambiente gesetzt wird, liegt der Fokus Dulacs auf Denise als ›moderner Frau‹, die alles sein kann. Die Zuseher*innen sehen sie auf einer Einweihungsparty, auf der sich die Gastgeberin und ihre ebenfalls selbstbewussten Freundinnen freuen, alleine, »à la garçon« zu leben. Denise sitzt lachend auf dem Sofa, während eine andere Frau tanzt – übrigens auf einem ähnlichen, orientalisierenden Tierfell, wie er auch bei den Guérandes daheim dekorativ vor dem Kamin liegt. In anderen Einstellungen sehen wir Denise tanzen und in einer Außenaufnahme bei ihrer ersten Golfstunde (Abb. 6), wo sie von einem gutaussehenden jungen Mann namens Maurice Herbert (Jules Raucourt) unterrichtet wird. Es ist zwar in der Regel die gleiche, eher immobile Standkamera, aber Licht, Kadrierungen und Montage verleihen dem Vitalitätskult und damit den neuen Freizeitbeschäftigungen wie dem Sport oder dem Tango eine positive Bedeutung, dass diese bei Dulac auch weiblich konnotiert ist, steht im Gegensatz zu der um 1900 beginnenden Sportbewegung als ein männliches Phänomen. Die mit dem Sport verbundenen Konzepte von selbstbewusster Körperlichkeit wurden in der zeitgenössischen Presse bekanntlich als unweiblich diskutiert.²³

In anderen Szenen wird Denise in der Nahe oder Großaufnahme gezeigt, so dass die Zuschauer*innen so an ihrer Lebensfreude teilhaben können. Es ist al-

22 Das Spiel mit dem Tod wird übrigens auch in *LA SOURIANTE MME BEUDET* aufgegriffen, allerdings möchte der Ehemann damit regelmäßig seine Frau erschrecken, denn seine Pistole ist nicht geladen.

23 Fenske, Uta/Stieglitz, Olaf: »Sport treiben«, in: *Netzwerk Körper* (Hg.), *What can a body do? Praktiken/Figurationen des Körpers in den Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 2012, S. 111-126, hier S. 114.



Abb. 6 u. 7 Denise beim Golf und in der Kreisblende. Screenshot aus LA CIGARETTE



Abb. 8 Gegensatz im Bild. Screenshot aus LA CIGARETTE.

so kein männlich hegemonialer, abtastender Blick à la klassisches Hollywoodkino, die Kamera schaut vielmehr näher hin und bewegt sich auf Augenhöhe mit einer selbstbewussten Frau; alles andere wird im wahrsten Sinne des Wortes ausgeblendet (Abb. 7). Dulac arbeitet hier mit einer nicht zentrierten Kreisblende. Das rechteckige Filmbild wird auf einen kreisförmigen Ausschnitt verengt, als würden wir uns dem Dargestellten beispielsweise mit einem Teleskop nähern, um Nicht-Sichtbares sichtbar zu machen. Die Kreisblende dient dazu, Blicke in ›andere Welten‹ zu ermöglichen, so konnte das technische Wunderwerk des Films und die

Schaulust zelebriert werden.²⁴ Während dort aber die Kreisblende oftmals diegetische *point-of-view-shots* ermöglicht (es schaut z.B. jemand mit dem Teleskop gen Mond), wird sie in dieser Szene von Dulac heterodiegetisch eingesetzt: Die Kamera schaut mit großer Lust starke Frauen an, die Zuschauer*innen übernehmen diesen Blick, womit meines Erachtens eine feministische Subjektivierung beginnt.

Die Handlung erzählt von einem Paar, das am Ende trotz der Differenzen wieder zusammenfindet. Dulac zeigt uns jedoch gleichzeitig mit Bildausstattung, Kamera und Montage, dass die Bedürfnisse der beiden zu weit auseinandergehen bzw. dass die Männer ihrer Zeit zu wenig gewachsen sind, als dass diese Ehe ein gutes Ende nehmen könnte. Großartig und ironisch sind die Einstellungen, die das Paar zusammen zeigen: Im Automobil, nicht nur für die Futurist*innen der Inbegriff der Moderne, in dem nur Denise die Geschwindigkeit genießt, Pierre sitzt hingegen steif mit seinem Gehstock, der wohlgemute Hund befindet sich in der Nähe von Denise oder aber ironisch und repetitiv (ebenfalls fast als visueller *running gag*) der gemeinsame Gang in den Garten – umgeben von den weißen Tureltauben (Abb. 8).

4. LA SOURIANTE MADAME BEUDET

Während in LA CIGARETTE Germaine Dulac mit einem feministischen Blick das Geschehen zeigt, montiert und kommentiert, lotet sie in LA SOURIANTE MME BEUDET (Kamera: Maurice Forster, Paul Parguel)²⁵, neben der ebenfalls parteilichen Kontrastmontage das Innenleben der Mme Beudet (Germaine Dermoz) aus. Auch dafür nutzt Dulac die Schaulust des frühen Films unter feministischen Vorzeichen. Der Ehealltag der Beudets ist – wie auch später in L'INVITATION AU VOYAGE – durch die Langeweile der Frauen gekennzeichnet. Während M. Beudet (Alexandre Arquillière) über seinen Finanzbüchern sitzt und seine Frau ab und an ihre Ausgaben vorhält, bleiben ihr im privaten Raum die Musik, die Literatur und die Illustrierten. Mme Beudet blickt immer wieder aus dem Fenster auf das auf der anderen Straßenseite liegende Gefängnis, das durch diese Parallelmontage zum Sinnbild ihres eigenen Lebens wird. Die Monotonie des weiblichen Alltags wird mit dem sich wiederholt eingeblendeten Motiv des Zeitmessers konterkariert: Wir sehen unterschiedliche Uhren, läutende Glocken und aufgeschlagene Kalender, obwohl die Zeit in dieser ehelichen Zweisamkeit für die Protagonistinnen keine Rolle spielt. Mit anderen Worten: Absolute Zeit wird hier gegen subjektives Zeitempfinden gesetzt.

24 E. Dagrada: *Between the Eye and the World*, S. 15.

25 Das Drehbuch geht auf das gleichnamige Theaterstück zurück (1920). Dulac hat gemeinsam mit dessen Autoren Denys Amiel und André Obey das Drehbuch verfasst.

Kurz vor der Mitte des Films – inszeniert sozusagen als Höhepunkt bürgerlicher Dumpfheit – liest Mme Beudet das Gedicht *La Mort des amants* aus den *Fleurs du Mal* (1857) von Charles Baudelaire. Die Zuschauer*innen lesen mit ihr die ersten Verse: »Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,/Des divans profonds comme des tombeaux,/Et d'étranges fleurs sur des étagères«. Das Pathos Baudelaires wird in *LA SOURIANTE MME BEUDET* Vers für Vers mit statischen Einstellungen aus ihrem Haushalt banalisiert. Mit den jeweils eingeblendeten Versen interagiert ein unbenutztes Bett, zwei hübsch arrangierte Kissen im Sessel und die von den Eheleuten immer wieder auf den vermeintlich richtigen Platz geschobene Vase mit künstlichen Blumen. Am Ende wirft Mme Beudet resigniert das Buch zu Boden. Offensichtlich ist auch ein anderer Prätext, nämlich Flauberts bürgerliche Epopöe *Madame Bovary. Mœurs de Province* (1856), der schon mit der erste Zwischentafel (»En province«) markiert wird.²⁶ Der *bovarysme* der Mme Beudet wird allerdings nicht durch romantische Literatur ausgelöst, sondern durch eine Illustrierte, ein augenzwinkernder Hinweis auf die wachsende Bedeutung dieses Mediums in den 1920er Jahren und auch darauf, dass die Protagonistin als moderne Frau zu verstehen sei, die als mediales Idealbild eben in diesen Illustrierten und anderen visuellen Medien gezeigt wird.



Abb. 9-11 Die subjektive Kamera – Mme Beudets Tagträume. Screenshot aus *LA SOURIANTE MME BEUDET*

In Anwesenheit des Gatten sehen wir eine in sich gekehrte, durch Augenrollen und Schulterzucken resigniert wirkende Ehefrau, die ihren Tagträumen nachhängt – »Rêves« (»Träume«) lautet der extradiegetische Kommentar auf der Zwischentafel. Die Kamera zeigt im Profil Mme Beudet in der *Vogue* blätternd auf die Insignien einer »modernen«, massenmedialen, mobilen Welt blicken: Die Reklame eines Autos, in der nächsten Einstellung zeigt die Panoramaaufnahme, wie ein Auto

26 Vgl. ausführlicher und auch zu Dulacs theoretischen Schriften: Schrader, Sabine: »Germaine Dulac: La Souriante Mme Beudet (1923)«, in: Christian von Tschilchke/Ralf Junkerjürgen (Hg.), *Klassiker des französischen Kinos in Einzeldarstellungen*, Berlin: Schmidt Verlag 2021, S. 57-73.

auf der Wolkendecke fährt, es folgt ein Closeup ihrer verträumten Augen (Abb. 9-11), die später auf die wütenden Fäuste des nahezu kopflos gefilmten Mannes blicken, bevor der angebetete Tennisspieler Charles Adden (gespielt von dem Sportler, mehrfachen Olympiateilnehmer und Schauspieler Raul Paoli) für sie zum Leben erwacht. Vor schwarzem Hintergrund nähert sich der Tennisspieler dem Geschehen in Zeitlupe. Es ist eine Bewegungsstudie des Aufschlags, die Germaine Dulac visualisiert. Plötzlich steht der Tennisspieler – in der Totalen in Doppelbelichtung und daher transparent wirkend – an der Tür, um M. Beudet aus der Wohnung zu befördern. Die anschließende Großaufnahme zeigt in leichter Vogelperspektive das lachende Gesicht der Mme Beudet, effektivvoll angeleuchtet wird dabei ihr Dekolleté, ihr Körper scheint lebendig.

Der Tennisspieler wird Mme Beudet in der zweiten Hälfte des Films erneut erscheinen. Ihr Gatte ist zur Oper aufgebrochen, vor ihrem geistigen Auge vollzieht sich ein ganz anderes Spektakel. Der (doppelbelichtete, verschwommen dargestellte) Sportler streckt ihr die Arme entgegen, doch sein Antlitz verwandelt sich plötzlich in das verhasste Gesicht M. Beudets. Nun scheint der Gatte auch ihre Träume zu beherrschen, die zur Horrorvision werden. Schnell geschnitten sehen wir ihn aus ihrer Perspektive (ebenfalls in Doppelbelichtung) mal am Fenster, mal an der Tür stehen. Das Wechselspiel von Zeitlupe, Zeitraffer und den verzerrten Closeups seiner Mimik verdichtet die Szene zu ihrem Alptraum. Das ist der Moment, in dem Mme Beudet sich entschließt, sich an ihrem Mann zu rächen und den Revolver für sein Russisches Roulette-Spiel mit einer Patrone zu füllen. Danach wird sie aber von Zweifeln geplagt und versucht diese wieder zu entfernen.



Abb. 12 u. 13 Die durch Weitwinkel hervorgebrachte Fratzenhaftigkeit des M. Beudet. Screenshot aus *LA SOURIANTE MME BEUDET*

Auch in anderen Einstellungen verstärkt Dulac die Beudet'sche Wahrnehmung ihres Gatten mit Verfremdungseffekten. Die verzerrte Mimik des M. Beudets (Abb. 12-13), sich später auch noch vertikal bewegend, gerät in Opposition zum stoisch gleichmütigen Gesichtsausdruck von Mme Beudet, deren Emotionen weniger mi-

misch als über die Visualisierung ihrer Träume zum Ausdruck gebracht werden. Eine fratzenhafte Oberfläche des Mannes wird gegen ein bewegtes Innenleben der Frau gesetzt. Die Montage offenbart damit auch einen Gegensatz von Oberfläche und Seelentiefe. Die Kamera übernimmt dabei die Perspektive von Mme Beudet und die Zuseher*innen identifizieren sich mit ihr.

Die oftmals dem impressionistischen bzw. surrealen Kino zugerechneten Verfahren wie die Doppelbelichtung, die Überblendungen zu den Träumen oder die Großaufnahmen der Gesichter waren allesamt aus dem frühen Film bekannt. Erinnert sein beispielsweise an die frühen *facial expression comedies*, deren technische Realisierung der Segmentierung und übermenschliche Vergrößerung das Bild zur Attraktion gemacht haben.²⁷ Ganz Ähnliches gilt für die filmische Attraktion des Traums bzw. der Vision, wenn beispielsweise qua Montage aus dem potenziellen Liebespaar plötzlich unerotische Schlafmützen im ehelichen Bett werden. Diese dem Kino bekannten Verfahren sind von Elena Dagrada überzeugend aufgelistet worden,²⁸ Blickträger dieser kurzen Filme sind in der Regel jedoch Jungen oder Männer, Dulac stellt diese Verfahren in eine narrative Linearität unter feministischen Vorzeichen.



Abb. 14 u. 15 Die Kamera inszeniert eine kopf- und seelenlose Männlichkeit. Screenshot aus LA SOURIANTE MME BEUDET

Männlichkeit ist, so zeigt die Kamera in anderen stilllebenartigen Einstellungen, nichts anderes als eine kopf- und seelenlose Chiffre des Bürgerlichen (Abb. 14-15). Das Spiel mit Licht und Schatten in den ansonsten meistens in natürlichem Licht gehaltenen Szenen,²⁹ dramatisiert die Abwesenheit von Leben (und Geist).

27 E. Dagrada: *Between the Eye and the World*, S. 61-70.

28 Z.B. LET ME DREAM AGAIN (GB 1900, R: Smith), RÉVE ET RÉALITÉ (F 1901, R: Zecca). Vgl. dazu E. Dagrada: *Between the Eye and the World*, S. 197-207. Dagrada legt allerdings keine gegenwärtige Betrachtung der Schaulust vor.

29 Dulac betont in zahlreichen Texten die Bedeutung der Lichtsetzung und rechnet dabei mit dem künstlichen Licht des Studiokinos ab. Vgl. Dulac, Germaine: »L'Essence – l'idée visuelle

So ist auch *LA SOURIANTE MME BEUDET* nicht zuletzt ein Film über die Krise der Männlichkeit, zu deren Attributen M. Beudets vermeintliches Spiel mit dem Tod, die Finanzen und die Faust gehören, alles Attribute, die Dulac in ihrem Film ins Leere laufen lässt. Auch der Gatte des befreundeten Paares, mit denen der Opernbesuch anstand, ist übrigens eine Karikatur, aber anders profiliert: Diesmal steht der hagere Mann unter der Regie seiner ebenfalls grotesk zum Hausdrachen verzerrten Gattin.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Germaine Dulac mit *LA SOURIANTE MME BEUDET* den französischen Film gleich dreifach revolutioniert: Sie stellt die *point-of-view-shots* in den Dienst einer subjektiven Kamera. Die Frau wird zur Blickträgerin in der Diegese. Darüber hinaus richtet sich der Blick auch nach innen, womit Dulac eine ihrer zentralen filmtheoretischen Forderungen einlöst, nämlich die filmische Sichtbarmachung des Nicht-Sichtbaren, da es Aufgabe des jungen Mediums sei, mehr zu zeigen als die Banalität der Oberfläche. Gerade in diesem geistigen Sinn bzw. im Zeigen der inneren Bewegung sieht sie die herausragende Qualität des neuen Mediums:

Avec le cinéma, pas de pays inexplorés, plus de barrière entre notre esprit et la vérité dans sa subtilité. De plus, scientifiquement, il jette sur tout ce qu'il enregistre une clarté qui évite les erreurs ou les déformations./Le cinéma est un œil grand ouvert sur la vie, œil plus puissant que le nôtre et qui voit ce que nous ne voyons pas.³⁰

Das Nicht Sichtbare ist bei Dulac gegendert, wie natürlich überhaupt Träume gegendert sind, nur hielten insbesondere die männlichen Surrealisten ihre bekanntlich für universal. So bindet sie die subjektive Perspektive an die Frau, das Recht auf den *gaze* wird zum Recht auf Selbstbestimmung und weibliche Subjektivität.³¹

(1925)«, in: P. Hillairet (Hg.), *Écrits sur le cinéma: 1919-1937*, Paris: Editions Paris expérimental 1994, S. 62-67, hier S. 64.

30 G. Dulac: »L'Essence«, S. 65. [»Mit dem Film gibt es keine unerforschten Länder mehr, keine Barriere zwischen den Dingen und uns, zwischen unserem Geist und der Wirklichkeit in ihrer Nuancierung. (...) Der Film ist ein weit auf das Leben geöffnete Auge, ein Auge, das mächtiger ist als das unsere, und das sieht, was wir nicht sehen.« G. Dulac: »Das Wesen des Films: Die visuelle Idee«, S. 238.]

31 Vgl. Schlüppmann, Heide: »Die Emanzipation des Films. Zu Germaine Dulacs und Maya Derens Theorien der Avantgarde«, in: *Frauen und Film* 37 (1984) = *Avantgarde und Experiment*, S. 38-51, hier S. 46.

5. L'INVITATION AU VOYAGE

L'INVITATION AU VOYAGE ist Dulacs experimentellster und auf alle Fälle bildmächtigster Film in diesem Kontext, das Drehbuch hat Dulac mit ihrer Partnerin Irène Hillel-Erlanger geschrieben, Kamera führten Paul Guichard und Lucien Bellavoine. Auf der anfänglichen und einzigen Texttafel wird erneut auf Baudelaire rekuriert, indem aus dem 49. Gedicht der Gruppe *Spleen et Idéal* zitiert wird. Das Lyrische Ich verspricht seiner Geliebten dort, ein ideales Land, in dem sie in Ruhe lieben und sterben können, in dem alles »möglich« (ordre) und schön ist. »L'invitation au voyage« heißt in Dulacs Film auch die Seemannsbar, die die namenlose Protagonistin (Emma Gynt) besucht und wo sie sich nur kurz an ihr monotones Eheleben erinnert. Ihr Gatte wird ausschließlich von hinten, Zeitung lesend gezeigt. Für den Flashback nutzt Dulac die Tricktechnik, so wird zunächst sie nährend in den Sessel geblendet, dann erscheint sein Sessel, im Anschluss wird der Gatte eingeblendet – nach einem Blick auf die Uhr verlässt er das leblose Wohnzimmer. Die Wiederholung der Szene und der Abrisskalender in der Großaufnahme (eingeblendet wird der 1.1. und danach der 31.12.) zeigen die Routine und Monotonie der Ehe. Wie auch schon in *LA SOURIANTE MME BEUDET* wird das moderne Zeitmessen gegen die Monotonie des Ehelebens gesetzt. Dieser Flashback legitimiert dann auch den Besuch der Bar und die Tagträume der Protagonistin. Maßgebliche Trägerin des *gaze* ist also die Protagonistin, deren Blicke wir uns zu eigen machen. Darüber hinaus gönnt sich die Kamera, wie ich am Ende kurz zeigen werde, auch queere, nicht heteronormative Blicke, die wir auf die Protagonistin übertragen können, aber nicht müssen.

Im Zentrum der Films stehen die Tagträume. Schon die Bar mit ihrer Leuchtschrift wird kulissenhaft ausgestellt, die Aura des Unbewussten, Geheimnisvollen, Verbotenen wird eingangs durch eine stark verengte (Schlüsselloch-)Kreisblende betont,³² durch die Drehtür werden die Barbesucher*innen in eine andere Welt katapultiert (Abb. 16). Es scheint, als schlüpfen wir mit der Protagonistin, die sich ebenfalls versucht im Verborgenen zu halten, durch das Schlüsselloch in die Bar. Dass neugierige Teenager zuvor schon von einem Polizisten vertrieben wurden, betont den Reiz des Verbotenen. Erneut greift Dulac auf ein erfolgreiches Format des frühen Films zurück, die *keyhole* Filme, in denen ein meist männlicher Protagonist voyeuristisch für ihn verbotene Welten entdeckt. Im prototypischen *PAR LE TROU DE SERRURE* (F 1902, F. Zecca) beobachtet ein Hotelportier u.a. eine leicht bekleidete Frau sich die Haare kämmend und einen Mann, der sich seiner Frauenkleidung entledigt – genau mit dieser Erwartungshaltung spielt Dulac.

Und so zeigt die Kamera die Protagonistin als Beobachterin im Wechsel mit der als unreal markierten Bar und ihren Träumen. Erneut inszeniert Dulac dabei

32 E. Dagrada: *Between the Eye and the World*, S. 73-98.

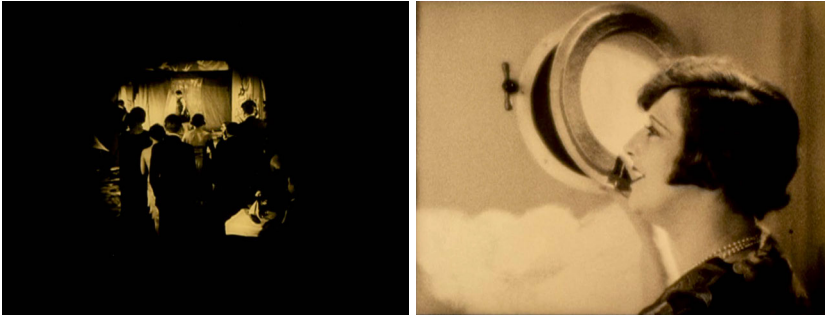


Abb. 16 u. 17 Die Kreisblende und andere Ausblicke öffnen den Blick in verheißungsvolle Welten. Screenshot aus *L'INVITATION AU VOYAGE*

gegenderte Schaulust. So schaut die Frau in der Bar durch ein Bullauge, das in der Wand eingelassen ist (Abb. 17). Sie sieht das Meer, einen leidenschaftlichen Liebhaber und die Wolken als Inbegriff des Fernwehs. Diese Traumbilder werden in Variationen regelmäßig montiert und rhythmisieren den Film. Untergeordnet ist der Traum des schmachttenden Seemanns: Er blickt ebenfalls durch das Bullauge, doch vermag er zunächst nicht zu träumen (die Kamera zeigt uns einen unaufgeräumten Hinterhof). Später sehen wir zunächst mit Blick auf ihn – im Wechsel mit den romantischen Träumen der Frau – einen sexualisierten Traum. Wie erigerte Penisse ploppen Segelschiffe am Horizont auf, dann zeigt sich ein nackter Frauentorso. Die Montage führt vor, dass die beiden selbst in ihren Wünschen und Träumen nicht wirklich zusammenkommen. Dass der ersehnte Ausbruch aus der Ehe in *L'INVITATION AU VOYAGE* an der bürgerlichen Moral des potenziellen Liebhabers scheitert, potenziert Dulacs kritische Haltung zur bürgerlichen Moral.

Zentrales filmisches Prinzip ist dabei erneut die Überblendung, um Wahrnehmungsebenen bzw. Bewusstes und Unbewusstes, Sichtbares und Nicht-Sichtbares zu montieren. Durch die Überblendung wird wie in *LA SOURIANTE MME BEUDET* klar, dass die Protagonistin träumt und die diegetische Jetzt-Zeit sich in ein diegetisches Anderswo verwandelt.³³ Zugleich findet eine Irrealisierung der Lebenswelt statt: Durch die Kulissenhaftigkeit der Bar, die Trickaufnahmen im Flashback und beispielsweise dem Split Screen, in dem neben dem attraktiv imaginierten Kellner diverse Cocktails eingeblendet werden.

Hinzu kommt ein für die 1920er Jahre neues Verfahren am Beispiel eines männlichen Blickes. Die Kamera zeigt uns den, unsere Protagonistin anschnachtenden

33 Vgl. zum Traum im Film: Brütsch, Matthias: Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv, Marburg: Schüren 2011, S. 10ff.

Marineoffizier (Raymond Dubreuil), dessen Blick diese zunächst kaum erwidert. Sie wiederum ahmt den Blick des Mannes vom Barhocker aus nach, der Blick schwankt ein wenig und fokussiert die etwas höher sitzende Frau schräg von unten. In beiden Einstellungen werden zentralperspektivische Kadrierungen gesprengt (im futuristischen Sinne streben die Kraftlinien vom Zentrum weg). Nun ist die verkantete Kamera spätestens seit Orson Wells der Inbegriff einer aus den Fugen geratenen Welt, die interessanterweise aber schon von Dulac in ihrem Film analog implementiert wird, wo sie sich genau vor dieser Welt zu verbeugen scheint. Das Spiel mit dem Medium Film als Traummaschine treibt Dulac mit der Inszenierung des Seemanns, gespielt vom unbekannten Raymond Dubreuil auf die Spitze (Abb. 18), der in Schminke (v.a. der Augenbrauenstrich, den es sonst in Dulacs Filmen nicht zu sehen gibt), Gestik und Mimik an den ersten großen Star Hollywoods, Rudolph Valentino (1895-1926) erinnert (Abb. 19-20). Die Zeitung *Chicago Tribune* bezeichnete diesen bekanntlich einst abfällig als »pinkfarbene Puderquaste«, ³⁴ die das Bild des US-amerikanischen Mannes verweichliche. Valentino wurde von der Filmindustrie erfolgreich als *Latin Lover* schlechthin aufgebaut (und damit als ein Gegenbild zum bürgerlichen, US-amerikanischen Ehemann). Gerade sein Blick galt als unwiderstehlich und sein früher Tod 1926 löste Massenhysterien aus. Miriam Hansen hat gezeigt, wie Valentino in seinen Filmen als »Schauobjekt« inszeniert wird und so sind seine Filme, wie sie so schön schreibt, ein exzessives »Schwelgen am Abgrund der patriarchalen Ordnung«. ³⁵ In Dulacs Film wird der ideale männliche Liebhaber in doppelter Hinsicht als reine (kinematographische) Projektion inszeniert.

Dulac lässt vorrangig unsere Protagonistin träumen, die Kamera trennt sich aber auch regelmäßig von ihr und deutet in *L'INVITATION AU VOYAGE* ein queeres Begehren an – weitgehend jenseits der Protagonistin. Abgesteckt wird dieser Rahmen durch »Bilder des Möglichen«: Die Kamera zeigt anfangs eine Frau, die als Polizist gekleidet ist, der Portier ist eine androgyne Frau in Männerkleidung (Abb. 21-22). Das Spiel mit den Blicken ins Verborgene, mit der erotischen Erwartungshaltung nicht zuletzt durch die *keyhole* Filme zum einen und mit den verwischten Gendergrenzen zum anderen macht so von Anfang des Films an queere Lesarten möglich. In der Bar entziehen sich einige der Männer in ihrer Performanz hegemonialer, heterosexueller Männlichkeit, die Kamera zeigt sie miteinander flirtend, mal kokettierend wegschauend (Abb. 23), mal zugewandt. Vor allem aber – wie schon in *LA CIGARETTE* – zeigt die Kamera selbstbewusste Frauen, sei es als Musikerinnen, beim Tanz oder eine eher androgyn anmutende Frau an der Bar, die

34 Editorial: »Pink Powder Puffs«, in: The Chicago Tribune on Sunday, July 18, 1926. Die Bezeichnung erfreute sich größte Beliebtheit und findet sich auch in diversen anderen Artikeln.

35 Hansen, Miriam: »S.M. Rodolfo«, in: *Frauen und Film* 33 (1982) S. 19-33, S. 24 und S. 20.



Abb. 18 Raymond Dubreuil. Die Doppelbelichtung verweist auf eine kommende Traumsequenz. Screenshot aus *L'INVITATION AU VOYAGE*.



Abb. 19 u. 20 Rodolfo Valentino (Autogrammkarte und Screenshot aus seinem Kassenschlager *THE SHEIKH* (USA 1921, Melford)

scheinbar ebenfalls in Aufbruchstimmung ist (Abb. 24-26). Sie zeigt sie uns auktorial, aber auch unsere Protagonistin beobachtet sie – wenn auch sehr verhalten. Mit anderen Worten: Die Kamera zeigt queere Menschen und queere Blicke und,

indem im Film diese Bilder wiederholt festgehalten werden, queert sie m.E. auch die Träume der Protagonistin.



Abb. 21-26 Queere Menschen, queere Blicke. Screenshots *L'INVITATION AU VOYAGE*.

6. Abschließende Bemerkungen

So unterschiedlich die analysierten Filme sind, wie überhaupt die Filme der Germaine Dulac, so ähnlich ist doch ihr Blick auf die bürgerliche Ehe. Es ist ein dezidiert feministischer Blick, der das bürgerliche Heim aufgrund seiner Geschlechterordnung als Gefängnis inszeniert. Im letzten Drittel von *LA SOURIANTE MME BEUDET* sitzen die Eheleute scheinbar vereint auf ihrem Sofa, die Zuschauer*innen wissen mehr, denn sie kennen die Träume und Rachegelüste der Mme Beudet, während die Kamera Empathie mit ihrem Gatten verunmöglicht. In diesem Moment wird das Gemälde über ihnen lebendig, in einer den Beudets identischen Haltung umarmen sich zwei Marionetten. Der Vorhang fällt, wir lesen *théâtre*. Für Dulac ist die auf die bürgerliche Ordnung der Geschlechter basierende Ehe nur schlechtes Theater und so blickt sie mit einer auktorialen feministischen Kamera kritisch auf die bürgerliche Ehe. Die traurige Ehefrau wiederum blickt uns, wie im frühen Film, dabei leicht an, denn auch sie teilt diese Meinung über die Ehe.

In *LA SOURIANTE MME BEUDET* und in *L'INVITATION AU VOYAGE* verwebt Dulac die Elemente der Schaulust des frühen Films wie der Kreisblende und den Verfahren der *facial expressions comedies* mit neueren Tricktechniken wie ausgedehnten Weitwinkelverzerrungen, den Überblendungen, den Doppelbelichtungen. Sie bettet diese Verfahren in eine feministische Narration ein. Die in der Regel männlich kodierte Schaulust wird der feministischen Perspektive der in der bürgerlichen Ehe gefangenen Protagonistinnen untergeordnet, so dass eine subjektive, feministische Kamera entsteht. Der Blick ist vorrangig auf das weibliche Innenleben gerichtet und zeigt das Nicht-Sichtbare und das Nicht-Sagbare. Es geht also um nichts Geringeres als um ein surrealistisches Experimentierfeld für eine neue ›Poetik der Innerlichkeit‹ bzw. um die Sichtbarmachung unbewusster Phänomene. Dulac selbst spricht von einer »surimpression, c'est la pensée, la vie intérieure,«³⁶ die nicht zuletzt auch einen subversiven, queeren Blick hervorbringt.

Der Film wird bei Dulac zum Medium der feministischen Erkenntnis, indem sie eben Nicht-Sichtbares gendert, so sichtbar macht und damit auch die Grenzen des Sichtbaren kritisch hinterfragt. Nicht zuletzt findet dabei qua intra- und intermedialer Bezüge ein feministisches *re-writing* der ästhetischen Moderne statt (von Flaubert über Baudelaire bis zu populärkulturellen Phänomenen wie Rudolph Valentino). Der von Mulvey später für das klassische Hollywoodkino diagnostizierte dominante patriarchale Blick ist in Dulacs Filmen quasi nicht existent bzw. wird als anachronistisch entlarvt.

Filmografie

A FOOL AND HIS MONEY (USA 1912, R: Alice Guy-Blaché)
 A HOUSE DIVIDED (USA 1913, R: John Kent Harrison)
 IN THE YEAR 2000 (USA 1912, R: Alice Guy-Blaché)
 LA CIGARETTE (F 1919, R: Germaine Dulac)
 LA FEE AUX CHOUX (F 1896, R: Alice Guy-Blaché)
 LES RÉSULTATS DU FÉMINISME (F 1906, R: Alice Guy-Blaché)
 LA SOURIANTE MME BEUDET (F 1923, R: Germaine Dulac)
 L'INVITATION AU VOYAGE (F 1927, R: Germaine Dulac)
 MATRIMONY'S SPEED LIMIT (USA 1913, R: Alice Guy-Blaché)
 PAR LE TROU DE SERRURE (F 1902, R.: Ferdinand Zecca)
 THE HURT LOCKER (USA 2008, R: Kathryn Bigelow)
 TWO LITTLE RANGERS (USA 1912, R: Alice Guy-Blaché)

36 G. Dulac: »Les procédés expressifs«, in: P. Hillairet (Hg.), *Écrits sur le cinéma: 1919-1937*, Paris: Editions Paris expérimental 1994, S. 31-41, S. 37. *Surimpression* meint für Dulac sowohl den Gedanken als auch das Innenleben, was visuell durch die Montage realisiert werden kann.

Bibliografie

- Angerer, Marie-Luise: »Wo bin ich, wenn ich sehe? Wer sieht, wenn ich genieße?«, in: Marion Strunk (Hg.), *Gender Game = Konkursbuch 39*. Tübingen 2002, S. 56-69.
- Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*, Marburg: Schüren 2011.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.
- Dagrada, Elena: *Between the Eye and the World*, Brüssel: Peter Lang 2015.
- Dalle Vacche, Angela: *Diva: defiance and passion in early Italian cinema*, Austin: University of Texas Press 2008.
- Doane, Mary Ann: »Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator«, in: *Screen* 23/3-4 (1982), S. 74-88.
- Dulac, Germaine: »L'Essence du cinéma – l'idée visuelle (1925)«, in: Prosper Hillairet (Hg.), *Écrits sur le cinéma: 1919-1937*, Paris: Editions Paris expérimental 1994, S. 62-67 [dt.: »Das Wesen des Films: Die visuelle Idee (1925)«, in: Helmut H. Diederichs (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Meliès bis Arnheim*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004, S. 234-241].
- : »Les procédés expressifs«, in: Prosper Hillairet (Hg.), *Écrits sur le cinéma: 1919-1937*, Paris: Editions Paris expérimental 1994, Paris: Editions Paris expérimental 1994, S. 31-41.
- Editorial: »Pink Powder Puffs«, in: *The Chicago Tribune on Sunday*, July 18, 1926.
- Fahle, Oliver: *Jenseits des Bildes: Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre*, Mainz: Bender 2000.
- Fenske, Uta/Stieglitz, Olaf: »Sport treiben«, in: *Netzwerk Körper* (Hg.), *What can a body do? Praktiken/Figurationen des Körpers in den Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 2012, S. 111-126.
- Gauthier, Christophe: *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris: École des Chartes 1999.
- Ghali, Nouredine: *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories*, Paris: Paris experimental 1995.
- Hansen, Miriam: »S.M. Rodolfo«, in: *Frauen und Film* 33 (1982), S. 19-33.
- Hutcheon, Linda: *Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York/London: Meuthen 1985.
- Ingelfinger, Antonia/Penk Witt, Meike: »Einleitung: Screening Gender – Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm«, in: Dies. (Hg.), *Screening Gender. Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm*, Freiburg: Budrich 2014, S. 11-37.
- Kaplan, E. Ann: »Is the Gaze Male?« (1983), in: Dies. (Hg.), *Feminism and Film*, Oxford: University Press 2000, S. 119-138.

- Klippel, Heike: »Feministische Filmtheorie und Genderforschung«, in: Bernhard Groß/Thomas Morsch (Hg.), *Handbuch Filmtheorie*, Wiesbaden: Springer 2016, S. 1-18.
- Mc Mahan, Alison: *Alice Guy Blaché: Lost Visionary of the Cinema*, New York: Continuum 2002.
- Mulvey, Laura: »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Franz Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 2003, S. 389-408.
- : »Afterthoughts on *Visual Pleasure and Narrative Cinema* Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)«, in: Sue Thomham (Hg.), *Feminist Film Theory – a Reader*, Edinburgh: University Press 1999, S. 122-130.
- Navone, David: »Recovering History: Movie Review: A Fool And His Money (1912) – A Black-Cast Film by Alice Guy Blaché«, in: *Black Camera: The newsletter of the Black Film Center/Archives* 16/1 (2001), o.S.
- Simon, Joan: »The great Adventure: Alice Guy Blaché. Cinema Pioneer«, in: Dies. (Hg.), *Alice Guy Blaché. Cinema Pioneer*, London: Yale University Press 2009, S. 1-32.
- Schlüpmann, Heide: »Die Emanzipation des Films. Zu Germaine Dulacs und Maya Derens Theorien der Avantgarde«, in: *Frauen und Film* 37 = *Avantgarde und Experiment* 1984, S. 38-51.
- Schlüpmann, Heide: »Biographische Notiz zu Germaine Dulac«, in: Dies./Brigitte Mayr (Hg.), *Germaine Dulac – der Film ist ein weit auf das Leben geöffnetes Auge*, Wien: Synema 2017, S. 34-36.
- Schrader, Sabine: »Germaine Dulac: La Souriante Mme Beudet (1923)«, in: Christian von Tschilschke/Ralf Junkerjürgen (Hg.), *Klassiker des französischen Kinos in Einzeldarstellungen*, Berlin: Schmidt Verlag 2021, S. 57-73.
- Silberschmidt, Catherine: »Kino das ist Bewegung, Rhythmus, Leben« Germaine Dulac – Filmpionierin der 20er Jahre«, in: Inge Stephan/Sigrid Weigel (Hg.), *Weiblichkeit und Avantgarde*, Hamburg: Argument 1987, S. 67-88.
- Van Wert, William: »Germaine Dulac, First Feminist Filmmaker«, in: *Women and Film* 5/6 (1974), S. 58-61.
- Williams, Tami: *Germaine Dulac. A Cinema of Sensations*, Illinois: University of Illinois Press 2014.

