

Der französische Stummfilm

Von Hans Schaarwächter

Die Jahre 1918 bis 1924 sind eine Uebergangszeit für den französischen Film, wie auch für alle übrigen Länder. Amerika, Schweden, Deutschland, Frankreich bilden in diesem Zeitraum durch unentwegtes Experimentieren, aber auch durch erste abgeschlossene Versuche, den Film als solchen heraus, d. h. als eigenständiges Ausdrucksmittel. Was die Malerei durch Form und Farbe, der Wissenschaftler durch den geprägten Gedanken, der Dichter durch das Wort, das Theater durch die Aufführung im dreidimensionalen Raum der Bühne zum Ausdruck bringen, das leistet nun der Film durch die „Folge“ der Bilder, die er entweder der Natur entnehmen oder stellen kann.

Die Zeit der Experimente

In diesen fruchtbaren Jahren schafft der Film sich seine eigene Ausdrucksprache. Er lernt den Bildschnitt und die Montage, errät (seine Vorkämpfer oder Avantgardisten tun das) die Ausdruckswerte, die Symbolkraft gewisser Dinge (Treppen, Wege, Räder, Wolken, Rauch, Nebel, Horizontale, Schräge), er lernt sich der technischen, chemischen, zeichnerischen Tricks zu bedienen (weiche und harte, unklare Fotografie, Verzerrung der Bildzeichnung, Verschleierung des Bildes, Ueberdruck gleich Mischung zweier, ja dreier Bilder übereinander usw.), und bedient sich des zu schnellen oder zu langsamem Ablaufs des Films, auch des Stops, um komische Wirkungen oder Verblüffung beim Zuschauer hervorzurufen. Der Film, der keine gesprochene Sprache hat, der noch ton-, genau genommen eben noch sprachlos ist, muß durch das nur gestisch oder durch Mundstellung formulierte Wort dem Zuschauer den eigentlichen Text suggerieren. Dieser muß ihn bei sich empfinden, falls das überhaupt nötig ist. Zwar fügt man lapidare Dialogsetzen (gedruckt) zwischen die Szenen, die der Zuschauer ablesen kann, aber das paßt wieder

den Puristen, den Vorkämpfern des „reinen“ Films, nicht. Sie, die Avantgardisten, wollen den *absoluten Film*, das Mittel der Bildsprache. Man braucht nur an die Stummfilme Charlie Chaplins zu denken, um zu wissen, daß seine Kunst des Wortes nicht bedarf (der Clown hat das Wort nur als letzte Krönung einer bereits klaren Situation), deshalb wird Chaplin auch einer derjenigen sein, die sich am längsten gegen die Hinzufügung des Tons zum Film (woraus der Tonfilm entsteht) sträuben.

Das Mittel des Films

So reift in der ersten Hälfte des Jahrzehnts 1919—29 als kostbares Ergebnis der Bemühungen die Frucht heran. Der Film ist ein klar abgegrenztes Ausdrucksmittel geworden, das Handwerkszeug ist da. Nun handelt es sich darum, was man damit macht, und wer die Männer sein werden, die es tun. In Frankreich graben sich Namen von Bedeutung dem Gedächtnis ein; sie tragen den Film aus dem Stadium der Experimente (zusammen mit ihren Kollegen aus den umliegenden Ländern) in das der klassischen Zeit des Stummfilms. Einer der bedeutsamsten ist der 1889 geborene Abel Gance, der 1919 mit „*J'accuse!*“ (Ich klage an) beginnt. Er ist quantitativ bemerkenswerter als qualitativ, hat aber doch einige Verdienste. In „*La râve*“ (Das Rad) wendet er den kurzen Schnitt an. Szene reiht sich immer schneller an Szene. Er beginnt zu montieren, also aus der Komposition der Einzelszenen ein Kunstmittel zu machen. Sein „*Napoleon*“ (1927) ist ein Film der Maßlosigkeit, der Torso bleibt. Gance erfand die Breitwand, die man erst im Jahre 1953 beim Publikum populär zu machen versuchen wird. Seine Breitwand waren drei nebeneinander geordnete Leinwände des üblichen Formats. Der panoramischen Wirkung zuliebe verlängerte er so seine Massenszenen nach links und rechts. Berühmt ist



sein Film-Tryptichon, in dem Napoleon in der Mitte erscheint, während an den Seitenflügeln die Schlacht wogt.

Marcel Lherbier, geboren 1890, war Filmtheoretiker und -praktiker. Seine Trickereinfundungen und sein auf die Spitze getriebener Aesthetizismus waren eine Fundgrube für die zeitgenössischen Filmschöpfer, doch wandte er sich mehr und mehr dem kommerziellen Betrieb zu und so leuchteten seine Gaben nur noch hin und wieder genialisch, so in „Feu Mathias Pascal“ (Der verstorbene Mathias Pascal) und in „L'argent“ (Das Geld) auf.

Jean Epstein, geboren 1899, war ein gebürtiger Pole. Man verdankt ihm Filme wie „La belle Nivernaise“ (1924) und „La chute de la Maison Usher“ (Der Fall des Hauses Usher); 1929 aber zeigt er in „Finis terrae“ seine wahre Bedeutung. Niemals hatte ein Schöpfer der Pariser Schule so hinreichend deutlich das Leben des Meeres, der Wellen, der Klippen, den Tang und Sand, ja fast den Geruch „gezeigt“. Dieser Film ist fast jenseitiger, mystischer Ausdruck geworden.

Léon Poirier, der 1924 über einen Film „La Briére“ hatte aufhorchen lassen, schuf zwei Expeditionsfilme außerhalb Frankreichs, um dann mit „Verdun — Geschichtsvisionen“ ein Werk zu schaffen, das bei vielen Fehlern manchmal an die fast dokumentarische Echtheit (das Ungestellte) der großen Russenfilme (Eisenstein und Pudowkin) heranreicht. Während seine Schauspieler meist Laien sind, baut er historische Persönlichkeiten wie Joffre, Foch und Wilhelm II. „echt“ ein, indem er sie Dokumentarfilmen aus dem Kriege entnimmt.

Eine bedeutende Frau

Germaine Dulac (1882 — 1942), vom Journalismus zum Film gekommen, arbeitete zunächst mit dem 1924 verstorbenen Kritiker, Drehbuchautor und späteren Regisseur Dulluc zusammen und wandte sich nach filmpychologischen Versuchen dem Avant-gardismus zu, indem sie musikalische und literarische Themen ins Filmbild umsetzte. Sie ist, als Theoretikerin

wie als Praktikerin, wohl die schöpfreichste Frau des Films gewesen.

Jacques Feyder (1888—1948) trat 1922 mit „Crainquebille“, dem verfilmten Roman, auf den Plan und ließ 1924 „Visages d'enfants“ (Kindergesichter) folgen. Er ist ein psychologisch konsequenter Nachzeichnender, ernster Regisseur. Sein Meisterwerk drehte er 1927 in Deutschland nach Zolas Roman „Thérèse Raquin“ und wurde dann nach Amerika engagiert. Feyder hat es verstanden, sowohl große Besuchermassen wie auch anspruchsvolle Kritiker gleichermaßen zu befriedigen, denn er ging immer auf die menschliche Wahrheit aus, wenn er sie hin und wieder auch ein wenig dozierte. Feyder gelingt es verhältnismäßig leicht, beim Anbruch des Tonfilms den Ton in sein Werk einzubauen.

Die Avantgardisten

Von 1922 ab taucht der Name René Clairs (René Chomette), ehemals Journalist, in den Annalen des stummen Films auf. Er wird die reinste Inkarnation des französischen Geistes im Film bleiben. In seiner unmittelbaren Nähe arbeiten die Avantgardisten. Jean Renoir, Sohn des Meisters der Impressionisten, geboren 1894, kommt ebenfalls aus dem Journalistenberuf. Zuerst macht er Trickfilme, dann erkennt er seine — wohl ererbte — Fähigkeit zum Einfangen der Atmosphäre, aber auch der Gestaltung von Charakteren. Das Schicksal hatte ihm eine Gattin bescherkt, die mit ihren großen Augen und ihrer kindlichen Haltung für den stummen Film wie geschaffen schien. Sie hieß Catherine Hessling und wurde durch den Film „Catherine“ der Öffentlichkeit vorgestellt. Im Jahre 1927 gelang Renoir, ebenfalls mit der Hessling, sein Meisterwerk, „La petite marchande d'allumettes“ (Das Mädchen mit den Schwefelhölzern), das in seiner märchenhaften Gestaltung geradenwegs von Andersen herzukommen scheint.

Im gleichen Jahre schuf Alberto Cavalcati, geboren 1897, der von den dekorativen Künsten über eine Assistenten bei Lherbier zur filmschöpferischen Tätigkeit gekommen war, ein

anderes Meisterwerk des stummen Films: „En Rade“ (Auf der Reede). Aus seiner Fähigkeit des Einfangens der atmosphärischen Stimmung und der Bildkomposition, gestützt wieder auf Catherine Hessling, die überzarte, nervöse Frau Renoirs, die er der großartig einfachen Mutter Natalie Lissenkos gegenüberstellte, gelang ihm das hohe Lied der Sehnsucht nach der Ferne. Man lobt an diesem Film, ohne den Tadel für einige „illustrierte Postkarten-Ansichten“ zu vergessen, daß er von schöner Ungezwungenheit und hoher Poesie sei.

Als Avantgardisten tauchten damals auch die später so bedeutsam zum Zuge gekommenen Regisseure Julien Duvivier, geboren 1896, und Claude Autant-Lara, geboren 1903, auf. Weitere Namen von Bedeutung: Jean Grémillon und Jean Benoit-Lévy.

Der Surrealismus

Hatten alle diese Filme einen logischen Vorgang oder eine Fabel, die sich chronologisch exakt abspielt, so tritt 1924 der alogische Film, durch den Surrealismus, hinzu. Dieser hat nun keine Fabel und keinen zusammenhängenden Vorgang mehr, sondern kann sich willkürlich von den Gesetzen der Schwere und der Kausalität lösen. Man kann nun die Bedeutung eines nebenschönen Dings erhöhen oder das Umgekehrte tun. Trotzdem hat der erste Versuch einen winzigen roten Faden oder besser eine Eselsbrücke: in Fernand Legers (des Malers) „Ballet Mécanique“ (Mechanisches Ballett) kriecht eine Putzfrau 15mal eine Treppe hinauf (vielleicht ein Hinweis auf ihre Sisyphusarbeit). Zu gleicher Zeit schuf Henri Chomette, René Clairs Bruder, „Les jeux des reflets et de la vitesse“ (Spiel der Reflexe und der Schnelligkeit) und die bereits erwähnte Germaine Dulac übersetzte Chopin'sche Musik oder ein surrealistisches Szenarium in Filmszenen. Der bedeutendste Schöpfer abstrakter Filme ist Man Ray, der dem Surrealismus den menschlichen Unterton hinzufügt, und dessen Schaffen in „L'étoile de mer“ (Meeresstern) gipfelt. Aber Man Ray ist Amerikaner. Ein anderer Großer, Luis Bunuel, mengt dem Surrealismus

einen typisch Goya'schen Sadismus hinzu. Auch er ist nicht Franzose, sondern Spanier.

René Clair

Nun festigt sich die einmalige Erscheinung René Clairs, um durch Jahrzehnte im Welt-Blickfeld des Films zu bleiben. 1898 in Paris als René Chomette geboren, kam auch er vom Journalismus zum Film, indem er sich in den Studios als Helfer und Darsteller nützlich machte. Er spielte in Loyer Fullers „Lebenslilie“ und in Filmen von Protozanoff, um Assistant von Baroncelli zu werden. 1923 machte er seinen ersten Film, „Paris qui dort“ oder „Le rayon invisible“ (Das schlafende Paris oder Der unsichtbare Strahl). Dieser Film ist eine Feenerzählung, in der sich der Traum mit der Ironie vermischte. Man möchte sagen, daß Clair diese einmal gewählte Materie nie mehr verlassen hat. 1924 machte er den Film „Entr'acte“ (Zwischenakt). Es sind unzusammenhängende Erlebnisse, die ein Mann, der zuviel getrunken hat, haben könnte. Erik Satie schrieb dazu eine Musik, die den Film aufregend oder monoton durchperlt. Die Bühnenbilder waren von Picabia. Die wenigen noch erhaltenen Kopien dieses Films wahren Archive der großen Weltstädte als Kostbarkeit auf. Man bekommt ihn in den Film-Clubs bisweilen zu sehen.

In diesem possierlichen Film wird allerlei Gegenständen zu einem symbolisch erhöhten Dasein verholfen, während die Menschen sich in Marionetten oder Dinge verwandeln. Da ist die bornierte Wiederkehr einer Tänzerin, die man von unten sieht (spielt sie die Rolle der Putzfrau in Legers „Ballet mécanique“? Erinnert sie daran, daß auch dies ein mechanisches Ballett sein soll?) Da ist ein Begräbnis, bei dem ein Kamel den Leichenwagen nicht mehr ziehen will, worauf der Wagen sich selbst in Bewegung setzt und die Leidtragenden hinterherrennen, immer schneller, bis der Sarg in eine Wiese purzelt und der Tote aufersteht.

Ein Jahr später schuf René Clair „Le voyage imaginaire“ (Die Reise in der Einbildung) mit dem gleichen Jean Berlin, der wie ein tänzerischer Clown

wirkt. Beide Filme sind ein ergötzlicher Mechanismus, der jede Neugierde stillt und vergessen läßt, daß eigentlich kein Sinn darin steckt. Was bleibt, ist jenes Gefühl der tiefen Stille, das etwa die Betrachtung eines Bildes von Max Ernst in uns weckt. 1926 schuf Clair „La proie du vent“ (Beute des Windes) nach dem Roman „Das Liebesabenteuer“ von Pierre Vignal. Er zeigt hier, was eine Person sieht, wenn sie spazieren geht. Die Person selbst sieht man nicht.

Clairs Meisterwerk im stummen Film wurde dann, 1927, „Le chapeau de paille d'Italie“ (Der italienische Strohhut). Recht eigentlich ist der Film wieder ein Ballett, ein Puppenballett. Der Marionettendirektor holt Handschuhe, Hüte, Uniformen, Vorhemden hervor und gibt sie seinen Personen. Wenn die Vorstellung vorbei ist, bekommen sie alles wieder abgenommen und der Puppenbesitzer hängt die Gegenstände an einen Nagel. Was Clair aus diesem Vorwurf macht, ist ein Meisterstück szenischer Phantasie. Er verzaubert den Zuschauer. Albert Préjean taucht erstmalig auf und kündigt ihn, in seinem Traum, als den kommenden Straßensänger aus „Sous les toits de Paris“ (Unter den Dächern von Paris) an. Ein Pferd überrascht zwei Liebhaber und frißt den Strohhut auf.

Endlich filmt Clair „Les deux timides“ (Die beiden Schüchtern), 1928, ein

Nebenwerk, in dem seine Kunst der lyrischen Beleuchtung Triumphe feiert. Maurice Bardéche, bedeutender Filmbiograph, schildert den Eindruck der letzten Szene, in der ein munteres Mädchen und ein furchtsamer junger Mann in einem wunderbaren Licht auf die Hügel zugehen, folgendermaßen: „Die frische Luft, der junge Wind, die die verzauberte Leinwand netzen, lüften plötzlich den ganzen Zuschauerraum.“

Das Ende des Stummfilms

In diesen alogischen Filmen lernt Clair sein ganzes Handwerk. Später wird er, angefangen mit „Sous les toits de Paris“, seine atmosphärisch dichten und von Ironie durchleuchteten Filme für alle verständlich machen, bis sie sich in der allzudünnen Luft einer letzten Geistigkeit wieder verflüchtigen werden. Die Ausläufer des surrealistischen Films sind Schöpfungen Bunuels und Jean Cocteaus. Letzterer tritt am Ausgang des Zeitalters des stummen Films mit „Le sang d'un poète“ in Erscheinung.

Zu erwähnen bleibt noch der wohl bedeutendste in Frankreich geschaffene Stummfilm „La passion de Jeanne d'Arc“ (Die Passion der Johanna von Arc), dessen Schöpfer aber ein Däne, Carl Theodor Dreyer (geboren 1889) ist. Er verwendet fast nur Großaufnahmen und macht die Gesichter der handelnden Personen „sprechend“.

René Clair: „Man lache mich nicht aus! Es sind nicht Mode oder Reklame, die das Gefallen des Publikums an der optischen Illusion bestimmen. Es ist die auferstehende Dichtung. Die Wortlyrik wird esoterisch und matt, dafür klingt die neue poetische Weise im Herzen des Volkes an, die dunkle Säle in heilige Schauer versetzt.“

„Immer wieder stoßen sich Leute an dem verzückten Ton, mit dem wir vom Film sprechen. Sie sind über die phänomenalen Fortschritte seines Wachstums wohl nicht auf dem laufenden! Wir lieben den Film nicht seiner heutigen Form wegen, sondern wegen seiner künftigen...“

(Aus „Vom Stummfilm zum Tonfilm“, C. H. Beck, Verlag, München)