

Eva Warth

Stadt, Film, Ökonomie, Begehren: René Clairs *Paris qui dort* (1923)

In einem Essay zur hundertjährigen Geschichte des Films erinnert sich Claude Lévi-Strauss, wie er 1924 als sechzehnjähriger Schüler den Film *Paris qui dort* sah – ein Erlebnis, mit dem er »die wohl lebhafteste Erinnerung (...), die irgendein kinematographisches Werk bei mir hinterlassen hat«, verbindet (Lévi-Strauss 1995, 8). Fast fünfzig Jahre danach trifft er anlässlich seiner Berufung in die Académie Française den Regisseur zum ersten Mal persönlich. Als Lévi-Strauss ihm gesteht, welche Rolle der Film in seinem Leben gespielt hat, reagiert Clair überrascht – ihm schien *Paris qui dort* schon lange in Vergessenheit geraten. Die Anekdote ist symptomatisch für die Rezeptionsgeschichte des Films: obwohl ihn das zeitgenössische Publikum in den 20er Jahren mit großer Begeisterung aufgenommen hatte, wurde ihm – von wenigen Ausnahmen abgesehen – in der Filmwissenschaft kaum Beachtung geschenkt (vgl. Abel 1984, 69 und 256), obwohl er unter vielerlei Aspekten Aufmerksamkeit verdient hätte: als herausragendes Beispiel für die französische Avantgarde, als überaus gestreicher und amüsanter früher Science-Fiction-Film, vor allem aber als ungewöhnliche filmische Auseinandersetzung mit der Moderne vor dem Hintergrund dessen, was zu ihrer Ikone werden sollte: die moderne Metropole.

Paris qui dort war der erste Film des damals erst 25jährigen René Clair. Er wurde mit dürftigem Budget unabhängig produziert und nach nur dreimonatigen Dreharbeiten, vorwiegend an authentischen Schauplätzen, fertiggestellt. Bei der Verwandlung der Straßen und Parks von Paris in ein gigantisches Filmszenario konnte Clair auf Erfahrungen, die er als Assistent bei den Außenaufnahmen zu Louis Feuillades *Fantomas* und *Les Vampires* gewonnen hatte, zurückgreifen. In *Paris qui dort* vermischen sich diese semidokumentarischen Aufnahmen mit einer abenteuerlichen Erzählhandlung. Zu Beginn beobachten wir Albert, den Wächter des Eiffelturms, bei einer erstaunlichen Entdeckung: beim Aufwachen und selbst noch Stunden später blickt er auf ein in Schlaf versunkenes Paris. Automobile stehen bewegungslos im Verkehr, und Menschen gleichen Statuen, die in lebendigen Posen erstarrt sind. Bei seinem Rundgang durch die gespenstisch-stillen Straßen begegnet Albert fünf Reisenden, die kurz zuvor mit dem Flugzeug angekommen waren: eine Dame von Welt, ein Geschäftsmann mit amourösen Ambitionen, ein Dieb samt Polizistenbeglei-

tung sowie der Pilot der Maschine. Gemeinsam entdecken sie, daß mit dem Stillstand der Großstadt auch deren Gesetze außer Kraft getreten sind: zu sechst vergnügen sie sich gratis in luxuriösen Restaurants, umgeben von Gästen und Kellnern in erstarrten Posen. Ungehindert bedienen sie sich aller Schätze, die ihnen Paris zur Verfügung stellt. Es dauert jedoch nicht lange, bis der Überfluß zum Überdruß wird und sich in ihrer Enklave hoch auf dem Eiffelturm Langeweile breit macht. Durch den männlichen Konkurrenzkampf um das einzig weibliche Mitglied der Truppe sowie durch eine weibliche Stimme, die plötzlich über den Radioempfänger zu vernehmen ist, kommen die Dinge jedoch wieder in Gang. Auf der Suche nach dem Ursprung des über den Äther vermittelten Notrufes stoßen unsere Protagonisten auf die Nichte des genialen, aber weltfremden Dr. Crase, dem es mit Hilfe eines kruden expressionistischen Apparats gelungen ist, die Zeit – und damit tout Paris – zum Stillstand zu bringen. Mit einer Hebelbewegung erwacht die Stadt wieder zum Leben, und nach einigen narrativen Drehungen und Wendungen, in deren Verlauf sie einem wilden Hin und Her von Bewegung und Stillstand, von rasender Beschleunigung und abrupter *slow motion* ausgesetzt wird, kommt der Film nach 40 Minuten mit einem Happy End zur Ruhe: Hoch auf dem Eiffelturm überreicht Albert Mademoiselle Crase einen Verlobungsring, dessen Diamant als einziges, funkelndes Souvenir an das vergangene urbane Abenteuer erinnert.

Stilistisch verweist *Paris qui dort* auf die Anfänge der französischen Filmgeschichte, auf Méliès und die Gebrüder Lumière, die 25 Jahre vor Clair ähnliche Ansichten von Paris aus der beweglichen Perspektive des Eiffelturm-Fahrstuhls präsentiert hatten. Darüber hinaus bezieht sich Clairs Film auf die Tradition der frühen filmischen Komik, insbesondere der Mack-Sennett-Komödien, wobei das Motiv der Zeitbeschleunigung einer Gaumont-Komödie von 1912, *Onésime horloger*, entnommen sein könnte, in der der Protagonist die große Uhr des Pariser Zentralbahnhofs manipuliert, um so, im Zeitraffer durch Schule und Ehestand jagend, so schnell als möglich die erst in zwanzig Jahren fällige Erbschaft antreten zu können (Abel 1984, 221f.). Hinsichtlich der visuellen Ästhetik greift Clairs Film sowohl modernistische Elemente auf wie z.B. extrem flache Aufsichten, die die Zweidimensionalität des Bildes betonen, als auch konventionelle, zentralperspektivisch angelegte Kompositionsmuster. Dieses Verschmelzen unterschiedlicher stilistischer Konventionen geht Hand in Hand mit der Aufhebung des Gegensatzes von Realität und Phantasie: bestimmte Montagemuster und filmische Mittel wie elaborierte Fahrten und Zeitraffer-Sequenzen werden unterschiedslos sowohl zur Darstellung des Realen als auch des Surrealen eingesetzt.

Der Zusammenhang zwischen den Phänomenen Großstadt, Entfremdung in der Masse und kapitalistischer Verdinglichung ist Gegenstand zahlreicher Filme der 20er Jahre, und so findet sich kaum ein Aspekt bei Clair, der nicht auch im Kontext von Expressionismus und Neuer Sachlichkeit thematisiert worden wäre. *Paris qui dort* zeichnet sich jedoch durch eine Reihe innovativer Züge aus, die ihn von ähnlichen europäischen Beispielen abgrenzen. So lehnten sich Filme über Paris und andere Metropolen in den 20er Jahren stark an Großstadtkonzeptionen des 19. Jahrhunderts an, in denen die Metropole

als eine von Gegensätzen bestimmte Heterotopie gefaßt ist. Diese Auffassung prägt etwa Léon Poiriers Filmprojekt von 1921, das von ihm als »große Sinfonie über Paris, das moderne Paris, den magnetischen Pol, den menschlichen Schmelztiegel, der gleichermaßen Genies und Kriminelle hervorbringt«, beschrieben wird (Poirier 1953, 48, zit. nach Abel 1984, 124, meine Übersetzung), oder auch Ren Hervils *Paris* aus dem Jahre 1924, eine »Synthese des modernen Paris, Stadt der Arbeit und des Vergnügens« (Epardaud 1924, 10). In *Rien que les heures*, Alberto Cavalcantis semi-dokumentarischer Parisfilm (1926), wird das Prinzip der Gegensätzlichkeit zur Sozialkritik gewendet. Während diese vor allem im realistischen Erzählstil entwickelt wird, macht der Film gelegentlich auch Anleihen bei surrealistisch anmutenden, jedoch dem sowjetischen Montagestil verpflichteten Ausdrucksmitteln, wenn etwa in Doppelbelichtungen Nahrungsproduktion und -konsum im Bild eines Steaks, das zur Projektionsfläche einer Schlachthauszene wird, zusammengebracht werden.

Obwohl Clairs *Paris* auch dieses Konzept einer »capitalist's capital« beinhaltet, beruht das Repräsentationsmuster hier nicht auf Klassengegensätzen. Clairs Kritik wird als spielerische Überwindung von Gegensätzen an sich inszeniert, eine Überwindung, die auf der Verschmelzung der ultimativen Antinomie von Traum und Realität beruht. Eben dieses Postulat der Gleichstellung von Traum und Realität bildete den Kern des surrealistischen Manifests, das im selben Jahr, in dem *Paris qui dort* in die Kinos kam, in Paris veröffentlicht wurde. Trotz diesem grundlegenden Verzicht auf eine dialektische Struktur findet sie jedoch im Gegensatzpaar von Bewegung und Stasis Eingang in Clairs Film. Die kinetische Dynamik der Großstadt, die in vielen zeitgenössischen Parisfilmen wie etwa *Rien que les heures* völlig ausgeklammert bleibt, wird in *Paris qui dort* zum zentralen Moment der Großstadtrepräsentation. Damit rückt Clairs Film in die Nähe des ebenfalls dem surrealistischen Projekt verpflichteten *Entr'acte* (1924), in dem Paris metaphorisch als Boxkampf, Schachspiel und turbulentes Meer gezeigt wird und das in der halbrecherischen Verfolgungsjagd eines Leichenwagens gipfelt, an der die ganze Stadt teilnimmt. Was Clairs Film im Gegensatz zu *Entr'acte* und anderen Großstadtsinfonien jedoch einzigartig macht, ist der Konnex zwischen dem städtischen Räderwerk und dem Filmmedium: die Magie von Dr. Crases genialer Erfindung, die das Leben von Paris beschleunigt und zum Stillstand bringt, ist ja nichts anderes als die Magie der Filmkamera. Diese spezifische Verbindung von Struktur und Dynamik des Urbanen mit einer metafilmischen Reflexion unterscheidet ihn von der Vielzahl modernistischer Großstadtsinfonien, die, wie etwa die Arbeiten Ruttmanns, Cavalcantis und Vidors, das Stadtfilmgenre in den 20er Jahren begründen.

Bereits sehr früh in der Geschichte des Films haben Soziologen, Kulturkritiker und Filmwissenschaftler auf die enge Verwandtschaft zwischen dem Phänomen der Großstadt und dem neuen Medium hingewiesen. Beide gelten als Produkte der technisch-industriellen Revolution, deren Entwicklung – die Kommerzialisierung des Films und der Umbruch der städtischen Struktur zur modernen Metropole – weitgehend parallel erfolgt. Über den gemeinsamen

Entstehungskontext hinaus beruht die Affinität aber vor allem auf der Analogie des auf Bewegung und Montage beruhenden Mediums mit wahrnehmungspsychologischen Strukturen des Großstadtlebens. Auf diese innere Beziehung haben bereits die ersten Vertreter der Stadtsoziologie wie Georg Simmel in seiner Charakterisierung der städtischen Erfahrung als »rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder« hingewiesen (Simmel 1903, 188).¹ In der frühen Filmkritik stellt die Parallelisierung der Rezeptionsdisposition des Städters und des Kinogängers einen wichtigen Ausgangspunkt für die Entwicklung einer Theorie des neuen Mediums dar.

René Clair selbst hat auf diese zentrale Bedeutung des Stadt/Film-Nexus in der Konzeption von *Paris qui dort* verwiesen: »Wahrscheinlich lag es an meinem Interesse für die vom Kinematographen verursachte Bewegung, daß ich die Bedeutung von Bewegung mit Hilfe des Absurden zeigen wollte, d.h. ich legte Paris lahm, um den Unterschied zum belebten, lebendigen Paris herauszuarbeiten« (Transkript eines Interviews von Armand Panigel mit René Clair 1973, zit. nach Abel 1984, 380). Der Film überträgt so den Übergang zwischen der Bewegungslosigkeit der Fotokamera und der durch die Filmkamera eingefangenen Bewegung auf eine Erzählhandlung. Vor der Folie der erstarrten Stadt, in Einstellungen, die an Atgets Parisfotografien erinnern, setzen sich die geringsten Bewegungen der sechs Protagonisten in markanter Weise ab: sie scheinen den magischen Augenblick zu reproduzieren, in dem Fotografien im Film zum Leben erwachen. In Clairs Apotheose der Moderne, in Stillstand und Dynamik der Sequenzen, in ihrer Dehnung und Raffung von Zeit erfahren wir etwas von dem Schock und der Faszination, vom Entsetzen und Vergnügen, die als grundlegende Erfahrung der Moderne die erste Dekade unseres Jahrhunderts bestimmten. In *Paris qui dort* wird der Übergang vom Paris des 19. Jahrhunderts zur modernen Metropole als Reorganisation der Wahrnehmung und als paradigmatische Veränderung der Repräsentationsmodi vorgeführt.

Wenn, wie zahlreiche Kritiker der zehner Jahre bemerkt haben, das neue Medium in einzigartiger Weise imstande war, den neuen, von der Großstadt generierten Wahrnehmungsformen gerecht zu werden, so beinhaltet diese besondere mimetische Qualität des Films auch immer die Möglichkeit ästhetischer Vereinnahmung und Kontrolle. Wie die fiktionale Figur des Dr. Crase zeigt, generiert die neue Maschinerie das Gefühl von Allmacht und Kontrolle über das urbane Chaos, das den Verlust an Selbstbestimmtheit, die Erfahrung von Fragmentierung und Entfremdung, die das moderne Subjekt kennzeichnen, zu kompensieren vermag. Daß diese Auswirkungen moderner Urbanität als besonders bedrohlich für männliche Subjektivität erfahren wird, das belegen eine Reihe von Filmen der 20er und 30er Jahre (vgl. etwa Langs *Metropolis*, Murnaus *Sunrise*, Mays *Asphalt*), in denen auf der Ebene der Erzählhandlung und der visuellen Gestaltung versucht wird, dem faszinierenden, aber destruktiven Sog der Großstadt in ihrer metaphorischen Manifestation als urbaner *femme fatale* Widerstand entgegenzusetzen (vgl. hierzu Warth 1994 und 1999). Obwohl Variationen dieses Motivs auch in *Paris qui dort* wiederzufinden sind – auf die ich noch zurückkommen werde –, genügt es zunächst

festzuhalten, daß die Beherrschung der Großstadt durch das Medium Film bei Clair auch als spezifisch männliches Unterfangen erscheint. Dies wird nicht zuletzt in der Zeichentricksequenz deutlich, in der die Funktionsweise der Crase'schen Erfindung als spermaähnliche Strahlen, die sich über Paris ergießen, illustriert wird, sowie in der ödipalen Erzählhandlung, in der die Vaterfigur des Dr. Crase durch den jungen Albert ersetzt wird, der die Filmmaschinerie wiederum zur Eroberung von Mademoiselle Crase instrumentalisiert.

Wenn die Stadt als gigantische Maschinerie dargestellt wird, die sich wie eine Filmkamera beschleunigen und zurückgedrehten läßt, so erstreckt sich Clairs kinematische Erforschung der Metropole auch auf andere Mechanismen, die den Stadtkomplex in Bewegung halten. Ebenso wie die Figur des Stillstands als Mittel dient, um *ex negativo* die Beschleunigung des Lebens und die Veränderung der Wahrnehmung als genuine Eigenschaft moderner Urbanität zu erfassen, werden auch andere Konstituenten der Großstadt über ihre Annihilation thematisiert. Auf diese Aspekte möchte ich nun im zweiten Teil meines Artikels eingehen.

Mit der Annihilation städtischer Bewegung und Dynamik wird auch das Gesetz aufgehoben. Während des magischen Zwischenspiels wird der Dieb zum zentralen Agenten, der die Protagonistentruppe durch die Stadt führt. Ihm verdanken sie geöffnete Türen, die den ungehinderten Zugang zu Reichtum und Vergnügen ermöglichen. Die surreale Stadtlandschaft jenseits bürgerlicher Restriktionen verwandelt sich alsbald in einen urbanen Spielplatz, auf dem die sechs Outlaws sich in Luxusgeschäften mit Perlen und Pelzen bedienen, im Louvre im Vorbeigehen die Mona Lisa einstecken, in den Brunnen der Tuilleries plantschen und sich endlosen infantilen Fantasien von Allmacht, Fülle und unmittelbarer Befriedigung hingeben. Mit den ökonomischen Tauschgesetzen und Eigentumsrechten wird auch das Prinzip der Differenz aufgehoben. Wie Annette Michelson bemerkt hat, könnte Clairs Film als ironischer Kommentar zu Georg Simmels Abhandlung urbaner Entfremdung und zu Karl Marx' Bemerkungen zur Substitution von Individualität durch Kapitalbesitz gelesen werden (Michelson 1979, 51f.) Denn sobald die Protagonisten aus der surrealen Welt paradiesischer Fülle ausgestoßen werden und sich im realen Paris wiederfinden, verlagert sich ihre Aktivität in diesem Zentrum des Geld- und Warenverkehrs, in dem nun die Gesetze des Kapitalismus wieder in Kraft sind, auf die Flucht vor Sanktionen, die ihnen von zahlreichen Ordnungshütern drohen, sowie auf die mühsame Last der Geldbeschaffung. Denn unvermittelt wieder mit den Notwendigkeiten der Tauschgesellschaft konfrontiert, realisiert Albert, dem plötzlich die Mittel für seine Werbung um Mademoiselle Crase fehlen, daß Geld den Mann macht.

Besonders interessant an dieser filmischen Kapitalismuskritik ist die Art und Weise, in der *Paris qui dort* Ökonomie und Begehren in einer metonymischen Kette verbindet, die die urbane Maschinerie in Gang setzt. So ist es bezeichnend, daß der Stillstand der Großstadtdynamik sein Echo im allmählichen Verschwinden von Begehren findet. Der Preis, den die Protagonisten für den Überfluß bezahlen, ist Langeweile: der freudvolle Beutezug macht dem Ennui müßiger Reicher Platz, und Papierflugzeuge aus Tausendfrancnoten gleiten

ebenso achtlos wie die weggeworfenen Perlen und Diamanten vom Eiffelturm. Wie die ermatteten Charaktere scheint auch die Erzählung an ihr Ende gelangt. Nun fragt sich, wie die Protagonisten zu neuem Leben erwachen, wie Ökonomie, Bewegung, Zeitlichkeit, der Erzählfluß, kurz: der urbane Motor, wieder in Gang zu bringen sind.

Angeworfen wird diese Maschinerie durch den plötzlichen Umschlag von Überfluß in Mangel, der an der – bislang – einzigen weiblichen Figur, die im Zwischentitel der englischen Version als »woman of means« eingeführt wird, festgemacht wird. Sobald die fünf männlichen Charaktere realisieren, daß sie, so der englische Zwischentitel, »the only girl in the world« ist, kehrt Begehren und, damit verbunden, Konkurrenz als dynamisches Moment zurück. Die Gesetze kapitalistischer Ökonomie werden so in Figuren erotischen Begehrens übertragen. Wie in zahlreichen anderen Stadtfilmen der Zeit steht auch hier im Angelpunkt, um den die urbane Dynamik kreist, die Figur einer Frau. Was Clairs *Variation* dieses Themas jedoch einzigartig macht, ist die Art und Weise, in der die weibliche Figur zur Metapher der Ware und damit zum Symbol kapitalistischer Tauschgesetze wird.

Mit der Wiedereinführung von Mangel und Begehren kehren auch die Aspekte urbanen Lebens, auf die Simmel und andere Soziologen der Zeit verwiesen haben, in das Leben auf dem Eiffelturm zurück. So verwandelt ihr gemeinsames Ziel die männlichen Verehrer zu austauschbaren Konkurrenten in identischen Anzügen, wobei der Verlust jeglicher Individualität noch zusätzlich durch identische Kamerabewegungen und -gesten unterstrichen wird. Die männlichen Protagonisten sind zur anonymen Masse verschmolzen, deren verbliche Bemühungen, die Frau ihres Herzens zu gewinnen, im chaotischen Durcheinander endet. Auch danach ist es wieder eine weibliche Figur, Made-moiselle Crase, über deren Stimme ein neuer Erzählfaden eingeführt wird. Auch hier wird die urbane Maschinerie an erotisches Begehren gebunden, wenn Albert Dr. Crases Platz einnimmt und den magischen Bewegungsapparat in Gang setzt, um Mlle. Crase zu gewinnen. Am Ende bleibt der Diamant, den er ihr als Verlobungsgeschenk anbietet, der einzige Beleg für den magischen Zwischenfall. Da der Diamant in dieser Geste nicht dank seines Tausch-, sondern dank seines symbolischen Wertes Gewicht erhält, offeriert der Film einen – vielleicht ironischen – Kommentar zur möglichen Fusion dieser beiden metropolitanen Visionen, von Phantasie und Wirklichkeit.

Ich möchte mit einem kurzen Blick auf Dziga Vertovs *Mann mit der Kamera* (1929) schließen, einem Film, der wie *Paris qui dort* die Erkundung von Urbanität mit einem selbstreferentiellen Gestus verbindet. Als Vertov *Paris qui dort* 1926 in Brüssel sah, überraschte ihn die Ähnlichkeit des Films mit seinem eigenen Projekt, das, in den Worten Vertovs, »in jeder Hinsicht mit der technischen Form dieses Films übereinstimmte« (Vertov 1966, zit. nach Michelson 1979, 32, meine Übersetzung). Beide Filmemacher bedienten sich der Großstadt mit ihrer strukturellen Komplexität und atemlosen Dynamik für ihre metakinematischen Entwürfe. Hinsichtlich der Themen und formalen Aspekte, dem *stop and go* der Bilder und der selbstreflexiven Konstruktion der Stadt durch die Kamera, teilen beide eine Anzahl zentraler Aspekte. Was Vertovs

Ansatz von dem Clairs unterscheidet, ist die Vision einer Freiheit, die auf der Aufhebung kapitalistischer Prinzipien, die die moderne Großstadt bestimmen, beruht – einer Aufhebung, die in gänzlich anderer Manier als Clairs surrealistisches Projekt erreicht wird. Statt dessen Vision infantiler Fülle und spielerischer Annihilation von Klassendifferenzen stützt sich Vertovs Vision auf eine sozialistische Gesellschaft, die in einer synthetischen Stadt und als synthetische Konstruktion des Filmemachers präsentiert wird. In *Mann mit der Kamera* wird über Abblenden, Doppelbelichtungen, visuelle Rhythmen und Zwischenschnitte Einheit über ein Kontinuum von Arbeit und Freizeit, von Stadt und Land, von Produktion und Konsum evoziert, in der Antinomien durch die erfolgreiche Überwindung der Klassengesellschaft aufgehoben sind.

Anmerkung

- 1 Zur Affinität von Film und großstädtischer Wahrnehmungsweise, zur filmischen Auseinandersetzung mit der Metropole als internationalem Phänomen der Moderne sowie zum Vergleich amerikanischer und europäischer Stadtfilme siehe meinen Aufsatz »Berlin – Paris – New York: Großstadtdarstellungen im Dokumentarfilm der 20er und 30er Jahre«, *Amerikastudien* 37 (1992): 13–26.

Literaturverzeichnis

- Lévi-Strauss, Claude (1998): Ein Hymnus an die Jugend. In: *Frankfurter Rundschau* 21. März, S. 8. Übersetzt von Hans-Horst Henschen.
- Abel, Richard (1984): *French Cinema. The First Wave, 1915-1929*. Princeton.
- Poirier, Léon (1953): *Vingt-quatre images à la seconde*. Paris.
- Epardaud, Edmond (1924): *Paris*. In: *Cinéma-Ciné-pour-tous* 18 (1 August), S. 10.
- Simmel, Georg (1903): Die Großstädte und das Geistesleben. In: *Die Großstadt: Jahrbuch der Gehe-Stiftung*, vol. 9. Dresden, S. 185–206.
- Warth, Eva (1994): Urbanität – Technologie – Weiblichkeit: Zum Großstadtdiskurs im Dokumentarfilm der 20er und 30er Jahre. In: Bredella, Lothar und Günter Lenz (Hrsg.): *Der amerikanische Dokumentarfilm: Herausforderungen für die Didaktik*. Tübingen, S. 205–218.
- Warth, Eva (1999): Hure Babylon vs. Heimat. Zur Großstadtrepräsentation im nationalsozialistischen Film. In: Schenk, Irmbert (Hrsg.) *Dschungel Großstadt*. Marburg, S. 97–111.
- Michelson, Annette (1979): Dr. Crase and Mr. Clair. In: *October* 11, S. 30–53.
- Vertow, Dziga (1966): *Stati, Dnevnik, Zamisli*. Dobrashenko, Sergei (Hrsg.) Moskau.