

Joachim Paech

Nicht vergessen, aber lange Zeit unsichtbar:

Paris qui dort (1923, 1971) von René Clair

(erschienen in Aleida Assmann, Michael C.Frank (Hg.): *Vergessene Texte*, Konstanz (UVK) 2004, S.117-136)

Die Literatur- und die Filmgeschichte unterscheiden sich auch darin, dass sie zu den ‚vergessenen Texten‘ ein unterschiedliches Verhältnis haben. Sicherlich gibt es viele Filme, die zurecht oder unrecht einfach vergessen worden sind, aber wenn ihr Titel dann doch wieder einmal auftauchen sollte, wird man sie in den meisten Fällen vergeblich in verstaubten Regalen, Bibliotheken oder Archiven suchen. Auch wenn viele literarische Texte durch Feuer, Krieg oder den Zerfall ihres Trägermediums Papier vernichtet worden sind¹, gibt es seit Gutenberg doch eine ausreichend hohe Auflage der Texte, damit die Mehrzahl von ihnen überleben konnte. Das Vergessen ist in der Tat der größere Feind der Literatur als deren physische Zerstörung, weshalb es vergebens war, dass die Nazis durch deren Zerstörung eine ganze jüdische Literatur in Deutschland vergessen machen wollten. Filme dagegen gab es zumal in der Stummfilmzeit oft nur in wenigen Kopien, die so lange zwischen den Kinos zirkulierten, bis sie unansehnlich geworden waren und ‚entsorgt‘ oder durch unsachgemäße Lagerung vernichtet wurden. Die hundertjährige Geschichte des Films ist auch eine Geschichte des Verlustes des größten Teils ihrer Produkte. In einem Beitrag zum Jubiläum des Films 1995 heißt es:

„Das fotografierte Gedächtnis unseres Jahrhunderts verschwindet unaufhaltsam. Fünfzig Prozent aller seit 1895 produzierten Filme, so schätzt man, sind bereits jetzt für immer verloren, darunter neunzig Prozent der Stummfilme. Seit seinen Anfängen vor hundert Jahren ist der Film eine Ware gewesen – seine Vermarktung war bis zur Etablierung des Fernsehens eine kurzfristige Angelegenheit; nur ganz wenige Produzenten hatten das Glück, ihre Filme (wie etwa die Charlie Chaplins) durch Wiederaufführung mehrmals auszuwerten. Bis zur Gründung der ersten Kinematheken in den dreißiger Jahren dürfte also kaum jemand ein Interesse an der kostspieligen Lagerung von Ladenhütern gehabt haben, die zudem noch durch ihre Feuergefährlichkeit ein besonderes Risiko darstellten. Daß in der Tat mit Einführung des Tonfilms der überwiegende Teil der erhaltenen Stummfilmproduktionen zu Kämmen verarbeitet wurde, mutet uns heute wie Barbarei an – nach damaligen Gesichtspunkten war es eine volkswirtschaftlich sinnvolle Recyclingmassnahme.“²

Dennoch war es gerade der als Bruch empfundene Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm, der zu einem historischen Bewusstsein und zu einer Vorstellung vom Verlust einer ganzen

¹ Vgl. dazu wiederum den (wunderbaren) Film von Alain Resnais: *Toute la mémoire du monde* (1957) über die Bibliothèque Nationale à Paris

² Daniel Kothenschulte: Den Tod an der Arbeit hindern. Filmrestauration im Kampf gegen die Zeit – und ein Hilfsprogramm der EU. In: *Zoom*, 47.Jg. Heft 1, 1995 (100 Jahre Film), S.16

Filmepoche und ihrer Filme geführt und Anlaß gegeben hat, in Filmarchiven zu retten, was an Stummfilmen noch zu retten war. Das erste Filmarchiv entstand 1933 in London, es folgten 1936 Berlin und viele weitere nationale Filmsammlungen auf der ganzen Welt, die neben den Film-Stocks der (vor allem amerikanischen) Filmindustrie heute die wichtigsten Fundorte ‚vergessener‘ und ‚verschollener‘ Filme sind. Seitdem ist die Filmgeschichte nicht mehr nur die Geschichte der Erinnerung an Filme, die der Filmhistoriker, der im besten Falle auch Filmkritiker war (z.B. Siegfried Kracauer) mehr oder weniger systematisch im Kino gesehen und erinnert hat, sondern die Geschichte von Filmen, die (vielleicht) in Archiven aufgespürt und wiedergesehen werden können. Der Programmhunger des Fernsehens hat dafür gesorgt, dass auch ‚alte‘ Filme, die im Kino kommerziell chancenlos sind, restauriert und gezeigt werden können. Ihre private Aufzeichnung, Aneignung und Archivierung auf Video und DVD hat sie in einem Maße verfügbar gemacht, dass Filme heute wie Bücher auf dem Tisch liegen, wenn man sie wie Texte ‚lesen‘ und analysieren will. Das sind bei weitem nicht alle Filme, die dafür in Frage kommen, aber es werden doch immer mehr. Allerdings, auch wenn ein Film der älteren Filmgeschichte nachgewiesen und sogar auf Video verfügbar gemacht werden kann, heißt das noch lange nicht, dass dieser Film in einer gültigen (historisch-kritischen) ‚Text‘gestalt vorliegt. Es handelt sich in der Regel um die Video-Kopie einer Film-Kopie, die irgendwo (oft verstümmelt durch Zensureingriffe, vielleicht mehrfach gerissen und geklebt) überlebt hat. Aus möglichst vielen dieser wiedergefundenen Kopien wird dann anhand der Produktionsunterlagen und der sehr genauen Zensurkarten, die bei der Erstaufführung angefertigt wurden, eine sog. ‚Originalfassung‘ rekonstruiert, die selbstverständlich ebenfalls nur eine (vielleicht umfangreichere) Version ist³. Auch von *Paris qui dort* gibt es mehrere (offiziell zwei) Versionen, mit denen es jedoch seine besondere Bewandnis hat.

³³ Zur Filmgeschichte müßte also eine (Medien-)Geschichte des jeweiligen Films hinzukommen, die uns über den Verbleib eines Films aufklärt, den Ort seiner Projektion(en) und Aufbewahrung, seine Veränderungen und evtl. über die Umstände seines Verlustes. Das klingt merkwürdig, weil doch Filme als Massenmedien gelten, denen die Aura des Originals abgeht und die deshalb auch kein individuelles Schicksal haben können. Aber von Filmen, die zwar massenhaft gesehen werden, gibt es dennoch oft nur wenige Exemplare, die von Kino zu Kino weiterverliehen werden. (Vgl. Gian Luca Farinelli, Vittorio Martinelli: *Recherches des films perdus – les films identifiés*. Cineteca del Comune di Bologna, 1996) Von allem dem, was einem Film zustoßen kann, bis er vielleicht als einziges Exemplar in einem Archiv landet und dort aufbewahrt wird, seien hier nur wenige Möglichkeiten genannt. Jede Kopie wird, wenn sie in der Projektion reißt, jedes Mal ein Stückchen kürzer; jede Kino-Projektion eines Films zeigt ihn anders; die Zensur verlangt Schnitte aus moralischen oder politischen Gründen, die von Land zu Land unterschiedlich sind, manchmal werden Filme komplett umgeschnitten (zum Beispiel Hitchcock *Suspicion* 1941, dessen Nazi-Spione im Nachkriegsdeutschland zu unverfänglichen Drogendealern wurden). Filmtitel werden den jeweiligen Marktbedürfnissen angepasst (vgl. Andreas Schreitmüller: *Filmtitel*. Münster 1994). In Stummfilmen werden die Zwischentitel durch Sprachversionen für den Tonfilm ausgetauscht, Tonfilme werden synchronisiert, d.h. die ganze Tonspur wird komplett ausgewechselt; Stummfilme werden eingefärbt, die Farben moderner Farbfilme verblassen allmählich; das Filmformat oder das Bildformat werden durch Umkopieren geändert etc. Ebenso sind natürlich Rekonstruktionen von Filmen verändernde Eingriffe. Filme, von denen nur noch wenige



Der Film *Paris qui dort* war der erste eigene Film, den der junge Filmschauspieler René Clair⁴ (Jg. 1898) als Regisseur 1923 mit der Hilfe von Freunden wie Claude Autant-Lara oder Maurice Diamant-Berger, die zur filmischen Avantgarde gehörten, mit geringen finanziellen Mitteln machen konnte, was diesem Film einen Platz in der Filmgeschichte gesichert hat. Georges Sadoul⁵ zum Beispiel erwähnt ihn, weil er der Erstlingsfilm eines Regisseurs ist, der mit seinem im Anschluß entstandenen Film *Entr'acte* (1924) eines der berühmtesten Beispiele für die französische Film-Avantgarde geschaffen hat. *Paris qui dort* ist chronologisch und biographisch in der Filmgeschichte immer nur dieser Erstlingsfilm gewesen, genregeschichtlich ist er dagegen unterschiedlich eingeordnet und bewertet worden als frühes Beispiel für den Städtefilm zusammen mit Walter Ruttmanns *Berlin – die Sinfonie der Großstadt* (1929), Jean Vigos *A propos de Nice* (1930) oder Dziga Vertovs *Der Mann mit der Kamera* (1929), als früher Science-Fiction-Film oder als Beispiel für das Genre der ‚Mad Scientist‘-Filme. Dennoch blieb er nach seiner Uraufführung weitgehend unsichtbar. Ab und zu tauchte er in Programmen mit sog. Paris-Filmen auf⁶. Am 17. Januar 1999 wurde er im Rahmen eines Themenabends über René Clair vom französisch-deutschen Kulturkanal ARTE ausgestrahlt. Diese Fassung liegt auch der folgenden Diskussion des Films zugrunde. Sie ist allerdings in dieser Form erst 1971 entstanden, als René Clair selbst eine neue Montage des Films vorgenommen hat, die sich erheblich von der Version von 1923 unterscheidet. Beide sollen miteinander verglichen werden, ohne dass entschieden werden könnte, welche die ‚originäre‘ Fassung ist, schließlich stammen beide von René Clair selbst.

Kopien erhalten sind, werden in Archiven unsichtbar gemacht, um sie vor (weiteren) Schäden durch ihre Benutzung zu bewahren, solange nicht Video-Kopien davon hergestellt werden können. Das Copyright zum Beispiel kann durch den Rechtsstreit der Erben (Rossellini, Chaplin etc.) dazu beitragen, dass Filme unsichtbar bleiben, weil sie dem Markt vorenthalten werden, obwohl ihr Aufbewahrungsort bekannt ist. Der Medienwechsel von Filmen auf andere mediale (Daten-)Träger stellt grundsätzlich die Frage nach der (medialen) Identität von ‚Film‘. Dabei geht es nicht nur um die materiale Beschaffenheit von ‚Film‘, sondern auch um seine spezifische Erscheinungsweise im Kino, im Fernsehprogramm oder auf dem privaten Video- oder DVD-Recorder mit den entsprechenden veränderten Rezeptionsbedingungen. Unter den vielen Eingriffen in die ästhetische Identität eines Films bedeuten dessen elektronische oder gar digitale Aufzeichnung und Darstellung nur eine, wenngleich tiefgreifende Veränderung. Auf diese Weise konnte immerhin das, was historisch vom Film übriggeblieben ist, grundsätzlich sichtbar und verfügbar gemacht werden. Ohne Film im Fernsehen und auf Video gäbe es heute keine Filmgeschichte mehr, jedenfalls nicht in der Form, wie das heute möglich ist, weil die Geschichte der Filme an ihr materiales oder archäologisches Ende gekommen wäre. (Vgl. auch Helmut Regel: Filmarchivierung und –restaurierung. Probleme eines Archivs mit 100.000 Nitro-Rollen. In: Ursula v. Keitz (Hg.) Früher Film und späte Folgen. Marburg 1998, S.11-22)

⁴ Zu René Clair vgl. Barthélemy Amengual: René Clair, Paris 1969 (=Cinéma d'aujourd'hui) ; Olivier Barrot : René Clair ou le temps mesuré. Rennes 1985 ; Georges Charensol, Roger Régent: Un maître du cinéma : René Clair. Paris 1952

⁵ Georges Sadoul : Histoire du cinéma mondial. Des origines à nos jours. Paris 1949, S.196-198

⁶ Vgl. Prosper Hillairet, Christian Lebrat, Patrice Rollet (Hg.) Paris vu par. Le cinéma d'avant-garde 1923-1983 (Exposition 'Paris experimental') Paris (Centre George Pompidou) 1985

Die Geschichte, die der Film erzählt, beginnt auf der obersten Plattform des Eiffelturms. Als der Turmwärter Albert morgens erwacht, stellt er fest, dass sich unter ihm in Paris nichts zu bewegen scheint. Er verlässt den Turm und streift durch das ‚schlafende‘ Paris, wo er unterschiedliche Menschen in Posen erstarrt antrifft. Derweil ist eine Gruppe Flugzeug-Passagiere, zu der ein Polizist und sein Gefangener, ein Einbrecher, eine junge Dame, ein Geschäftsmann und der Pilot des Flugzeugs gehören, vom Flugplatz in der Stadt angekommen. Albert schließt sich der Gruppe an, gemeinsam genießen sie nach anfänglicher Verblüffung die Situation, sich ungehindert bewegen und alles nehmen zu können, Autos am Straßenrand, Speisen von den Tischen im Restaurant und Geld von der Bank. Auf der Spitze des Eiffelturms, wo sie sich sicher fühlen, beginnen sie sich bald zu langweilen oder eifersüchtig um die einzige Frau zu balgen. Da ertönt ein Hilferuf aus der Radiostation des Eiffelturms, dem sie sofort Folge leisten. Sie treffen die hübsche Nichte eines Professors, der einen Apparat erfunden hat, mit dessen Strahlen er die Welt angehalten hat. Nur wer sich gerade hoch über der Stadt auf dem Eiffelturm oder im Flugzeug aufgehalten hat, ist den Strahlen entkommen. Die ‚Überlebenden‘ zwingen den Professor, die Formel für die Wiederbelebung der Welt zu (er)finden, die schließlich auch aus ihrer Erstarrung erwacht. Als ein Kollege den Professor aufsucht, kommt es zu einem Gerangel um den Apparat, wodurch die Welt (Paris also) abwechselnd rasend beschleunigt und dann wieder angehalten wird. Albert hat sich inzwischen in des Professors Nichte verliebt, kann aber nicht einmal ein Taxi für sie bezahlen, weshalb er sich wünscht, die Welt wäre wieder angehalten und er könnte sich das Geld einfach auf der Bank holen. Als er während einer Phase der Bewegungslosigkeit einem Geldboten die benötigten Scheine abnehmen will, wird gerade der Hebel der Maschine wieder umgelegt, der Bote ruft um Hilfe und Albert wird auf der Polizeiwache eingeliefert, wo er auch seine anderen Freunde findet. Weil man ihrer Geschichte



nicht glaubt und sie für verrückt hält, werden alle wieder entlassen. Am Ende sitzen Albert und des Professors Nichte auf der Spitze des Eiffelturms und fragen sich, ob sie die ganze Geschichte nur geträumt haben.

*Paris qui dort*⁷ wurde im Herbst 1923 binnen drei Monaten fertiggestellt, nur wenige Innenaufnahmen wurden im Studio,

⁷ Vgl. Mary Yost : Qu'est-ce que le mécanisme du réel? Notes on Clair's *Paris qui dort*. In: Textual Analysis of Film. In: enclitic, No 5.2/6.1 1981/82 und Annette Michelson: Dr.Ixe et Mr. Clair. In: P.Jillairet, Ch. Lebrat, P.Rollet: Paris vu par le cinéma d'avant-garde. 1923-1983. Katalog, Paris 1985, S19-29 (zuerst October, No 11, 1979)

alle anderen Aufnahmen von Paris und auf dem Eiffelturm wurden ‚on location‘ gedreht. Die menschenleeren Pariser Straßen und Plätze wurden morgens um 5 Uhr gefilmt, und es heißt, dass das Filmteam tatsächlich auf der obersten Plattform des Eiffelturms ohne Netz und doppelten Boden in der Form herumgeturnt ist, wie das im Film zu sehen ist. Die Premiere des Films fand erst 1924 statt, nachdem René Clair bereits seinen zweiten Film *Entr'acte* fertiggestellt hatte. Die beiden Filme sind Beispiele für die sehr unterschiedlichen Stil- und Genreauffassungen René Clairs, die sich auch in späteren Filmen immer wieder zeigen. Während der dadaistische Film *Entr'acte* der bei weitem berühmtere Film wurde, war *Paris qui dort* für René Clair, der im frühen Programm des filmischen Realismus von Louis Feuillade (‚La vie comme tel est‘) als Schauspieler debütiert hatte, mit seinem magisch-realistischen Stil und burlesken oder sogar Slapstick-Elementen der charakteristischere. *Paris qui dort* ist in diesem Sinne mehr in der Linie der Gesellschaftskomödien René Clairs zu sehen wie *Un chapeau de paille d'Italie* (1927) oder *Les deux timides* (1928) etc. Der Surrealist Robert Desnos hat den Film 1925 als Abenteuerfilm gesehen, der durch das bewusste Vermeiden jeden Ästhetizismus allein durch die Poesie seines Themas wirken würde⁸.

Was den Film 1923 mit der Avantgarde verbindet, ist weniger die Science-Fiction Geschichte oder der Stil ihrer Darstellung, sondern das Thema der Modernität, das sich desselben Symbols, des Eiffelturms, bedient wie so viele gleichzeitige Werke des malerischen Pointilismus, Kubismus oder Futurismus (von Seurat bis Delaunay) oder des Musiktheaters zum Beispiel wie Cocteau's *Les Mariés de la Tour Eiffel*, die 1921 mit der Musik der avantgardistischen ‚Groupe des Six‘ und dem Ballet Suédois Rolf de Marés in Paris aufgeführt wurden⁹. 1926 hat Dziga Vertov den Film in Paris gesehen. „(Ich) habe mich dabei geärgert. Schon vor zwei Jahren habe ich einen Plan gemacht, der sich in der Bedeutung der technischen Ausführung genau mit diesem Film deckt. Immer habe ich eine Gelegenheit gesucht, ihn auszuführen. Eine solche Möglichkeit habe ich nicht erhalten. Und nun ist er im Ausland gedreht worden.“¹⁰ Zwei Jahre später hat er dann doch seinen Städtefilm *Der Mann mit der Kamera* gemacht, der die Idee der Medienreflexivität von *Paris qui dort* auf seine Weise verwirklicht hat.

⁸ Robert Desnos: *Paris qui dort*. In: *Les rayons et les ombres : cinéma*. Paris, 1992. S.55-60

⁹ Vgl. Wolfgang Asholt: *Von der Kamera verschlungen? Theater in Frankreich von 1887 bis 1937*. In: *Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (Hg.) ‚absolut modern sein‘. Zwischen Fahrrad und Fließband. Culture technique in Frankreich 1889-1937*. Berlin 1986, S.216-226

¹⁰ Dziga Vertov: *Aus den Tagebüchern*, 12. April 1926, Wien 1967, S.12

Roland Barthes schließlich hat dem Eiffelturm als Ikone der Moderne und Wahrzeichen von Paris ein Denkmal gesetzt¹¹.

René Clair selbst war am wenigsten davon überrascht, dass sein Erstlingsfilm weitgehend unsichtbar geblieben ist, was er sogar begrüßt hat, denn offenbar hat er sich für die formale Unbefangenheit, mit der er den Film gemacht hat, im Nachhinein etwas geschämt. 1971 jedenfalls, als er längst (seit 1960) zu den Unsterblichen der Académie Française gehörte (als vierter Cinéaste nach Marcel Pagnol, Jean Cocteau und Marcel Achard), hat er das Bedürfnis, eine Jugendsünde wieder gut und zugleich einen unsichtbar gewordenen Film wieder sichtbar zu machen. Auf der Grundlage von Filmmaterial, das überlebt hat (sein Biograph Pierre Billard spricht von „material rescapé“¹²) montiert René Clair eine gegenüber der Fassung von 1923 wesentlich gekürzte und darüber hinaus veränderte Version des Films¹³. Von ursprünglich 61 Minuten Länge sind nur noch 36 Minuten übriggeblieben. Der Film, der wie üblich während der Projektion mit einer Musik begleitet wurde, die der Routine des jeweiligen Pianisten oder Organisten eines Kinos überlassen blieb, bekam jetzt eine eigene Klaviermusik von Jean Wiener. Pläne von Henri Diamant-Berger, den Film 1929 nach der Einführung des Tonfilms zu vertonen, waren unausgeführt geblieben. Die Fassung jedenfalls, die wir heute kennen, ist nur ein Torso gegenüber jener, die 1924 in Paris uraufgeführt wurde – aber ein vom Autor des Films selbst hergestellter und legitimierter Torso. Diese 1971 weitgehend neu montierte und gekürzte Fassung ist für ihre Ausstrahlung bei ARTE am 17. Januar 1999 noch einmal auf Hochglanz poliert worden. Das Problem eines Vergleichs der beiden Fassungen von 1923 und 1971 ist, dass der ältere Film nicht mehr in einer ‚authentischen‘ Fassung verfügbar ist. Dem folgenden Vergleich liegt für den Film von 1923 eine Videoaufzeichnung zugrunde, die zwar ebenfalls auf knapp 40 Minuten gekürzt und mit amerikanischen Zwischentiteln versehen ist, aber sowohl in der narrativen Konstruktion als auch im Charakter der Zwischentitel der Version von 1923 nahe kommt.

Die erste Sequenz auf dem Eiffelturm ist bis auf wenige Kürzungen unverändert geblieben. Während 1923 der Zwischentitel die Hauptfigur in ihrer Rolle (Alberts ‚highest job‘) mit dem damals üblichen Namen des Darstellers vorstellt und die Wahrnehmung der Bewegungslosigkeit

¹¹ Roland Barthes, André Martin: Der Eiffelturm, München 1970 (vgl. auch Christoph Asendorf: Der Eiffelturm. In: Hans-Joachim Neyer (Red.) Katalog ‚absolut modern sein‘. Zwischen Fahrrad und Fließband. Culture technique in Frankreich 1889 bis 1937. Berlin 1986, S.107-117

¹² Pierre Billard: Le mystère René Clair. Paris 1998, S.80

¹³ Vgl. Claudine Kaufmann: Les deux *Paris qui dort* de René Clair. In: Cinémathèque, 2001, S.121-130



mit dem Blick Alberts nach unten verbindet, artikuliert der Text 1971, was man den Bildern tatsächlich noch nicht ansehen kann, dass ‚dans la ville rien ne bouge‘, was aber für das weitere Verhalten des Turmwächters wichtig ist.

Zwischentitel der Version 1923

Zu ebener Erde lässt die Version von 1923 Albert ausführlicher an den bekannten Pariser Orten vorbeilaufen als die Fassung von 1971. Mehr noch, 1923 macht der Film die Leere der Stadt und ihre Bewegungslosigkeit zusätzlich dadurch deutlich, dass kurz eingeblendet wird ‚what the city should look like‘, nämlich wie eine Stadt mit brausendem Verkehr. 1971 soll Bewegungslosigkeit weniger durch Abwesenheit von Bewegung und Leere der Stadt als vor allem figurativ dargestellt werden an den fixierten Posen von Personen in angehaltenen Bewegungen. Das Thema ‚Modernität‘ des großstädtischen Verkehrs wird 1971 ausgelassen, das 1923



noch im Abschiedsbrief eines Selbstmörders zum Ausdruck kommt, der in erstarrter Pose am Seine-Ufer stehengeblieben ist und dem Albert einen Zettel aus der Hand nimmt: ‚It’s the terrible pace of modern life that has driven me to this. I cannot stand the rush and roar of this city –‘. Die wichtigste Veränderung folgt jetzt, die nächste Sequenz ist völlig neu montiert worden.

1923

(Albert hat auf seinem Weg durch die Stadt vorbei an bewegungslos verharrenden Figuren ein Auto bestiegen ...)

er kurbelt den Motor an, setzt sich hinters Steuer /fährt die Straße entlang / ein anderes Auto fährt / Albert hält an und läuft / zu dem anderen Auto, er spricht mit den Leuten in dem Auto / alle gehen zum Auto Alberts / horchen am starren Fahrer / *Titel: He’s alive alright, but he’s unconscious!* / die Gruppe versammelt sich hinter dem anderen Auto, einer der Gruppe sagt /*Titel: We arrived at 4 o’clock this morning*

1971

(Albert hat sich nach seinem Weg durch die Stadt vorbei an bewegungslos verharrenden Figuren erschöpft auf den Rinnstein gesetzt ...)

Titel: A l’aéroport de Paris / Ein Flugzeug rollt aus / Das Flugzeug mit dem Namen Vendée hält, eine Tür öffnet sich, der Pilot springt heraus, stellt eine Leiter an die Luke, eine Gruppe Passagiere steigt heraus (ein Geschäftsmann, eine Weltenbummlerin, ein Kommissar, der einen Dieb gefesselt mitführt) / sie gehen an zwei bewegungslosen Flughafenarbeitern vorbei / Albert sitzt auf dem

from Marseilles, by air./ ein Flugzeug landet und rollt aus / einer aus der Gruppe spricht /G/

(Flashback Anfang) Ein Flugzeug rollt aus / Das Flugzeug mit dem Namen Vendée hält, eine Tür öffnet sich, der Pilot springt heraus / *Titel: The Pilot ... (M.Préjan)* / stellt eine Leiter an die Luke, eine Gruppe Passagiere steigt heraus / *Titel: The prosperous merchant, whose 'business' in Paris is with the lady of his heart! ... (M.Stacquet)* / der ‚Merchant‘ steigt aus / *Titel: The representative of Law and Order – a Detective whose best disguise is his simple air .. (M. Pré fils)* / der Detektiv steigt aus und zieht an Handschellen hinter sich her ... / *Titel: (...)* *gentleman notorious for his 'taking ways' – an international thief ... (M.Marcel Vallee)* / weitere Passagiere steigen aus / *Titel: Esta, a lady of means, whose sole occupation travelling the world in search of pleasure* / sie gehen weg vom Flugzeug / *Titel: Everyone was asleep in the aerodrome./* sie gehen an zwei bewegungslosen Flughafenarbeitern vorbei **(Flashback Ende)** /

einer aus der Gruppe spricht /G/ weiter / *Titel: But what about yourself?/* Albert in der Gruppe antwortet .../ Eiffelturm in Untersicht/ die Gruppe diskutiert / Sie besteigen den Wagen und fahren los ...

Rinnstein / ein Auto fährt vorbei / er springt auf und winkt / läuft zu einem Auto mit bewegungslosem Fahrer, kurbelt den Motor an, setzt sich hinters Steuer /fährt die Straße entlang (...) / hält hinter dem Auto der Gruppe der Passagiere / läuft zu deren Auto / sie sprechen miteinander / alle gehen zum Auto Alberts / horchen am starren Fahrer / *Titel: Tout s'est immobilisé cette nuit .../* die Gruppe versammelt sich hinter dem anderen Auto/ Albert sagt / *Titel: ... sauf moi en haut de la Tour/* einer der Passagiere sagt / *Titel: Et nous en avion* / Sie besteigen den Wagen und fahren los ...



1971 zeigt der Film eine wohlgeordnete Handlungsstruktur: Während Albert sich erschöpft auf dem Rinnstein der Straße niederlässt, geht die Handlung in einer Parallelmontage auf dem Pariser Flughafen weiter, wo gerade ein Flugzeug landet. Der Pilot und die Passagiere steigen aus. Sie wundern sich über das bewegungslose Flughafenpersonal. In der Stadt fahren sie mit einem Auto an Albert vorbei, der daraufhin aufspringt, sich eines der herumstehenden Autos greift und hinter dem Auto, das als einziges sich zu bewegen scheint, herfährt. Er holt die anderen ein, man stellt gemeinsam fest, dass ‚tout s’est immobilisé cette nuit‘ außer Albert ‚en haut de la Tour‘ und den Flugpassagieren ‚en avion‘, ohne allerdings eine Erklärung für die Ursache der Bewegungslosigkeit und ihrer eigenen Ausnahme zu haben.

1923 sitzt Albert bereits in einem Auto und fährt durch Paris, als er auf ein anderes fahrendes Auto trifft. Beide halten an. Die Gruppe der Flugzeugpassagiere stellt sich vor: ‚We arrived at 4 o’clock this morning from Marseille, by air.‘ Dieser Bericht über ein vergangenes Ereignis wird jetzt in einem filmischen Flashback bestätigt: Zuerst wird nur ein landendes Flugzeug zwischen

die Einstellung des Sprechers geschnitten, also mit ihm deutlich verbunden, dann verselbständigt sich die Flashback-Sequenz: Das Flugzeug rollt aus und der Pilot und die Passagiere steigen nacheinander aus und werden dabei mit Rolle und Namen des Schauspielers vorgestellt: Während 1971 unklar bleibt, wer die Leute sind, die nur als anonyme Flugzeugpassagiere fungieren, handelt es sich 1923 um den Piloten, dann einen ‚prosperous merchant, whose ‚business‘ in Paris is with the lady of his heart!‘, einen Detektiv, der an Handschellen einen ‚international thief‘ mitführt und schließlich eine junge Dame, ‚Hesta, a lady of means, whose sole occupation travelling the world in search of pleasure‘ ist. Sie verlassen den Flughafen und damit endet die Flashback-Sequenz. Auf die Frage nach Alberts Rettung antwortet 1923 nur ein kurzer Blick auf den Eiffelturm, dann macht sich die ganze Gruppe auf den Weg. Nachdem sie die Geliebte des ‚merchant‘ in flagranti, aber bewegungslos in den Armen eines Anderen angetroffen haben, ziehen sie sich erst einmal auf den Eiffelturm zurück mit der verständlichen Begründung, ‚suggest we spend the night up in the Tower. – Anything might happen to us down here‘, erst der Hunger treibt sie wieder auf die Erde: ‚(...) their appetites! So morning brought hunger and the hunt for food‘ und sie besuchen daraufhin ein Restaurant, das und dessen Gäste sie fröhlich ausplündern.

1971 ist Kontinuität der Handlung angesagt. Die Gleichzeitigkeit der Ankunft des Flugzeugs und Alberts, der vom Eiffelturm herabsteigt und daraufhin die Flugzeugpassagiere in Paris trifft, hatte schon die umständliche Flashback-Sequenz überflüssig gemacht. Die ganze Gruppe kann nun ohne Weiteres die Fahrt fortsetzen: Sie fahren wie 1923 zuerst zu der Geliebten oder Ehefrau des Passagiers, so genau weiß man das nicht, um dann daran anschließend direkt zum Restaurant zu fahren und danach im Trocadero-Brunnen zu baden. 1971 ist René Clair an der Einheit der Handlung und des Ortes gelegen, erst werden die Abenteuer zu ebener Erde absolviert, bevor dann alle auf den Turm steigen, wobei die beiden Ebenen lediglich durch eine Schwenkbewegung verbunden werden, so rasch soll alles gehen.

1923 flirtet Albert viel ausgiebiger mit der Weltenbummlerin, was zu ausgedehnten Keilereien auf der schmalen Plattform des Eiffelturms führt (their jealousy drove them crazy), denn ‚five men realised, that she was the only girl in the world‘. Der Hilferuf per Funk, der sich 1923 mehrmals ankündigt, bevor er zur Kenntnis genommen wird, beendet die Kabbeleien und versetzt die ganze Gruppe wieder in konzentrierte Aktion, 1923 ebenso wie 1971.

Das bewegungslose Paris ist 1923 zunächst im Kontrast zum dynamischen Pariser Verkehr thematisiert worden. 1971 reichten die Bilder von leeren Straßen, bis die Bewegungslosigkeit



durch die in Posen fixierten Figuren des Autofahrers, des Mannes auf der Bank, des Lumpensammlers, des Selbstmörders, des Diebes, der bewegungslos von einem Polizisten verfolgt wird und des befrackten Nachtbummlers direkt dargestellt wird. Das ‚schlafende‘ Paris ist offensichtlich *vor der Kamera* angehalten worden und *nicht durch die*

Kamera. Die Straßen von Paris sind ganz einfach deshalb bewegungslos, weil sich nichts (sichtbar) in ihnen bewegt. Die in Posen fixierten Figuren bilden kleine ‚tableaux vivants‘¹⁴, lebende Bilder, deren Bewegungslosigkeit vor der Kamera von Schauspielern mit angehaltenem Atem dargestellt, aber nicht durch die Kamera hergestellt worden ist. Paris konnte nicht einfach filmtechnisch durch das Einfrieren der Bewegung in der Kamera (durch ‚freeze frames‘) angehalten werden, weil sich nach wie vor Albert und die Gruppe der Flugpassagiere durch Paris an den bewegungslosen Figuren vorbei bewegen sollen, d.h. René Clair musste Bewegungslosigkeit und Bewegung im selben Bild kombinieren, was (damals offenbar) nur durch das ‚Darstellen‘ von Unbewegtheit und Bewegung *vor der Kamera* möglich war.

Als die Bewohner des Eiffelturms dem Hilferuf per Funk (der Eiffelturm ist immerhin ein Funkturm) folgen, treffen sie die Nichte eines Professors, dessen Experimente mit geheimnisvollen Strahlen das Leben in Paris oder der ganzen Welt, was wohl dasselbe ist, angehalten haben: ‚C’est d’ici qu’est parti le rayon lourd‘ sagt die Nichte und eine animierte Graphik zeigt die Strahlen, die wie aus einem Brunnen sich über die Welt ergießen. Jetzt wird auch klar, warum Albert hoch oben auf dem Eiffelturm und die Flieger in ihrem Flugzeug von den Strahlen nicht erreicht wurden, die einfach nicht bis in ihre Höhe reichten. 1923 hatte René Clair noch das Bedürfnis, die Frage zu beantworten, warum der Professor selbst und seine Nichte zu ebener Erde von den Strahlen verschont und ‚lebendig‘ blieben. Die Nichte jedenfalls deutet es an: ‚he locked me in that room, which he said was the only place in the world protected against the Ray ...‘ 1971 werden derartige kleinliche Überlegungen der Dynamik der Handlung geopfert. Die Überlebenden fordern, dass die Strahlen unwirksam gemacht und das Leben wieder hergestellt wird. Der Professor, stolz darauf, die Welt anhalten zu können, hatte nicht daran gedacht, sie wieder in Bewegung setzen zu müssen. Widerwillig macht er sich daran, auch dafür eine Formel zu (er)finden. Die Protokolle der Sequenz, die die Helden des Tour Eiffel zu

¹⁴ Sabine Folie, Michael Glasmeier : Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video. Katalog Kunsthalle Wien, 24.5.-25.8.2002

„Professor Craze“ führt, zeigen wieder den unterschiedlichen Handlungsverlauf in beiden Versionen:

1923

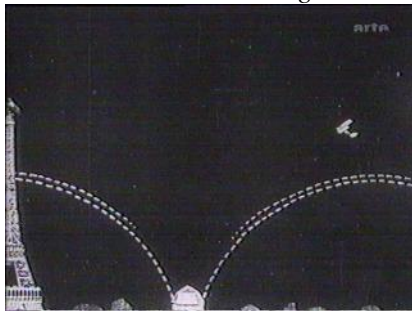
*Titel: Sometimes they fancied that somewhere a voice was calling / Lautsprecher/ alle eilen zum Büro Alberts / alle versammeln sich vor dem Funkgerät/ und wenden sich wieder dem Müßiggang auf den Turm zu/ (Einstellungen mit Teilen der Gruppe auf dem Turm)/ *Titel: An early morning dip in the Trocadero Pools!* / Sie planschen mit Badeanzügen im Trocadero-Brunnen und tanzen Ringelreihen / *Titel: Then came boredom and all their wealth could not dispel it!* Der Pilot lässt eine Papiertaube vom Turm fliegen / die Weltenbummlerin beschäftigt sich mit ihrem Spitzenumhang/ sie langweilen sich / *Titel: Five men realised, that she was the only girl in the world!* Es kommt zu Kabbeleien um die einzige Frau in der Gruppe / Klopperei /*Titel: (...) else to think about, their jealousy drove them crazy!* Rumklettern am Turm, einer fällt beinahe herunter / *Titel: The Wireless Voice!* aus allen Ecken des Turm versammeln sie sich am Funkgerät/ *Titel: If anyone hears my call, come to Number 2, Rue Croissy ...!* Die Gruppe umsteht das Funkgerät / *Titel: A last, there was something, someone else to live for!* Sie brechen sofort auf / und fahren mit dem Fahrstuhl nach unten / mit dem Auto zum Haus aus dem der Hilferuf kam / ein Taschentuch hängt aus einem der Fensterläden /sie öffnen das Fenster, wo eine junge Frau ihnen bedeutet, keinen Lärm zu machen/ sie helfen ihr aus dem Fenster und gehen ums Haus zur Kellertür / wo sie sich versammeln /die junge Frau [offensichtlich in einem Innenraum stehend] sagt (N) / *Titel: I help my Uncle, the scientist Craze ...!* Ihre Erzählung als **Flashback:** Labor mit elektrischem Gerät / Der Professor am Schreibtisch / *Titel: He thought he had discovered a new kind of ray ...!* Der*

1971

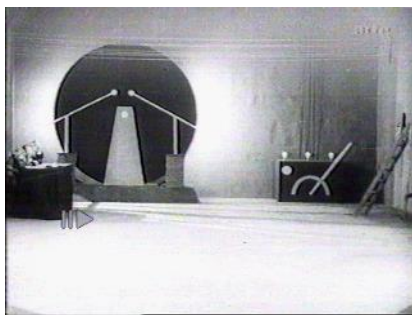


Ein Signal ist zu hören: *Titel: Si quelqu'un m'entend ...!* alle versammeln sich vor dem Funkgerät/ *Titel: ... qu'on vienne avenue de ...!* Lautsprecher/ *Titel: Un mouchoir à la fenêtre ...!* Sie brechen sofort auf / und fahren mit dem Fahrstuhl nach unten / mit dem Auto zum Haus aus dem der Hilferuf kam / ein Taschentuch hängt aus einem der Fensterläden /sie öffnen das Fenster, wo eine junge Frau ihnen bedeutet, keinen Lärm zu machen/ sie helfen ihr aus dem Fenster und gehen ums Haus zur Kellertür / wo

Professor und seine Nichte vor dem elektrischen Gerät / *Titel: If my calculations are correct tonight the world will be made to stand still. The 'Crase Ray' will suspend all motion./* Professor und Nichte wieder vor dem Schreibtisch / *Titel: ... as I opposed his will, he locked me in that room, which he said was the only place in the world protected against the Ray .../* Der Professor vor seinem elektrischen Gerät / die Nichte telefoniert / *Titel: Nobody answered so I thought he had succeeded .../* sie versucht vergeblich ein Fenster zu öffnen / *Titel: Undoubtedly, you being at the top of the Tower must have been higher than his Ray .../*



eine Grafik veranschaulicht bogenförmig ausgehende Strahlen nach rechts und links / *Titel: ... and as you were flying, the same thing explains your escape .../* darüber ein Flugzeug von rechts nach links / die Nichte spricht vor der Gruppe / *Titel: I expect the whole world is affected /* eine Weltkugel dreht sich / *Titel: Then it occurred to me to try Wireless /* die ganze Gruppe vor der Kellertür / *Titel: But we can't allow this uncle of yours to go on messing about with the world just as he likes. What about my dear little Lisette?/* Sie gehen zurück zum Fenster und steigen ins Haus ein / vor der Tür des Professors, die der Dieb öffnen wird /



eine Apparatur / der Professor am Schreibtisch/ die Gruppe dringt in das Zimmer ein / und überwältigt den Professor / Albert sagt / *Titel: Do you know what you have done to the world?/* 3 Einstellungen von Bewegungslosigkeit: Der Selbstmörder an der Seine, der Polizist hinter

sie sich versammeln /



die junge Frau [offensichtlich in einem Innenraum stehend] sagt (N) / *Titel: C'est d'ici qu'est parti le rayon lourd .../* eine Grafik veranschaulicht bogenförmig ausgehende Strahlen nach rechts und links, darüber ein Flugzeug von rechts nach links / *Titel ... qui a endormi le monde./* eine Weltkugel dreht sich / die Gruppe vor der Kellertür diskutiert / *Titel: C'est mon oncle, le Professeur Ixe/* sie gehen zurück zum Fenster und steigen ins Haus ein / vor der Tür des Professors, die der Dieb öffnen wird / eine Apparatur / der Professor am Schreibtisch/ die Gruppe dringt in das Zimmer ein / und überwältigt den Professor / Albert sagt / *Titel: Il faut réveiller le monde/* drei Einstellungen des menschenleeren Paris wie zuvor/ der Professor sagt / *Titel: Je n'avais pas pensé à cela/* die Gruppe bedrängt den Professor / der erhebt sich und sagt/ *Titel: Je veux bien essayer/* er geht an seinen Geräten vorbei zu einer Tafel / er schreibt Formeln an die Tafel/ die Gruppe setzt sich und wartet/ der Professor schreibt (T) / der Professor vor seiner Tafel (A) / Ausblende/ Aufblende/ die Tafel ist dicht mit Formeln beschrieben, der Professor steht auf einer Leiter, die Kamera fährt an der Tafel herunter/ der Professor steigt die Leiter herunter und sagt/ *Titel: 3 heures 25, la même heure/*



er geht zu dem großen Hebel und legt ihn um / die Gäste im Restaurant bewegen sich wieder / ein Auto fährt/ der Lumpensammler bewegt sich/ der Partybummler rührt sich/ der Polizist verfolgt den Dieb/ la petite chérie Lisette

dem Dieb, die menschenleere Straße zur Madeleine/ der leere Place de la Concorde/ die Gruppe bedrängt den Professor / *Titel: I want my little Lisette – Wake her up! Wake them all up! Pronto!*/ der Professor erhebt sich und sagt/ *Titel: Wake them up? Wake them up? I hadn't thought of That!*/ / er geht an seinen Geräten vorbei zu einer Tafel / er schreibt Formeln an die Tafel/ die Gruppe setzt sich und wartet/ der Professor schreibt (T) / *Titel: The Professor commenced to work out his formula*/ der Professor vor seiner Tafel (A) / *Titel: And after hours of figuring ...*/ die Tafel ist dicht mit Formeln beschrieben, der Professor steht auf einer Leiter, die Kamera fährt an der Tafel herunter/ der Professor steigt die Leiter herunter und sagt/ *Titel: The very same hour – 3.25! They'll never know they've been asleep!*/ er geht zu dem großen Hebel und legt ihn um / die Gäste im Restaurant bewegen sich wieder / ein Auto fährt/ der Lumpensammler bewegt sich/ der Partybummler rührt sich/ der Polizist verfolgt den Dieb/ la petite chérie Lisette verführt ihren Geliebten / der Selbstmörder springt nicht/ die Gäste im Restaurant vermissen ihre Wertsachen/ der Professor schmeißt die ganze Gruppe aus seinem Laboratorium raus, auch seine Nichte, er sagt/ *Titel: And you too- you betrayed me – Go!*

verführt ihren Geliebten / die Gäste im Restaurant vermissen ihre Wertsachen/ der Professor schmeißt die ganze Gruppe aus seinem Laboratorium raus, auch seine Nichte, er sagt/ *Titel: Tu m'as trahi!*

1923 hat René Clair noch unbedenklich zwischen Szenen auf dem Eiffelturm und in Paris zu ebener Erde hin- und hergeschnitten, um das fröhliche Herumtollen der Mitglieder der Gruppe, die ihre neue Freiheit weidlich nutzen, an verschiedenen Orten zu zeigen, bis sie der Funkspruch, der sich bereits mehrfach angekündigt hat, wieder zu einer gemeinsamen Aktion versammelt. 1971 planschen die Leute im Trocadero-Brunnen und werden danach mit einem Kameraschwenk auf den Eiffelturm geschickt, wo sie sich langweilen und kabbeln, bis sie von einem einmaligen Funkspruch motiviert, sofort zur Rettung der Professoren-Nichte aufbrechen. Nachdem sie sich ihren Rettern vorgestellt hat, berichtet sie 1923 im Flashback von den Ereignissen, die dazu geführt haben, dass die Welt stillsteht und sie selbst von ihrem Onkel eingesperrt wurde, um sie vor den Strahlen zu bewahren. Sie beschließen, den Onkel davon abzuhalten, die Welt einzuschläfern und dringen durch das offene Fenster, durch das sie die Nichte des Professors befreit hatten, ins Haus ein. 1971 wird die Information über den Ursprung und die unterschiedliche Wirkung der Strahlen mit den entsprechenden Grafiken noch vor dem Haus des

Professors in aller Kürze gegeben, bevor dann alle zusammen (bereits im Haus) in das Labor eindringen und den Professor überwältigen, der sich auch gleich bereit findet, die Formel für die Wiederbelebung der Welt aufzuschreiben. Zeit vergeht zwischen einer Ab- und Aufblende, dann wird der Hebel des Apparates umgelegt und alle Posen der Figuren in ihren ‚tableaux vivants‘ werden aufgelöst, alles bewegt sich. 1923 hatte René Clair noch das Bedürfnis, zunächst die angehaltene Welt noch einmal zu zeigen, bevor sie dann nach dem Umlegen des Hebels wieder in Bewegung versetzt wird. Beide Male endet die Sequenz damit, dass der Professor seine Nichte als Verräterin verstößt.

Das Verfahren, das der Professor benutzt hat, um die Welt anzuhalten, bestand in der Emanation geheimnisvoller, besonders mächtiger Strahlen. Um die Welt wieder in Bewegung zu versetzen, wird er sich eines Apparates bedienen, der die Welt wie einen Film im Projektor beschleunigt, verlangsamt oder auch wieder anhält. Strahlen gehörten seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zum Phantasma der Epoche. Unsichtbare energetische Kräfte wie die Elektrizität oder Gase waren dabei, die sichtbare Materialität der dinglichen Welt zum Verschwinden zu bringen, Energien, die sich in entsubstantialisierten allgegenwärtigen Strahlenfeldern (ent)äußerten. Die Manipulation der Strahlen würde auch die sichtbare Welt verändern, die sie konstituierten. Zwischen 1895 und 1903 sind zudem ganz neue Strahlen entdeckt worden, die feste Körper durchdringen können (X-Rays oder Röntgenstrahlen) und deren Leuchten eine ganz neue, geheimnisvolle Energie ahnen lässt (Radium)¹⁵. Strahlen beherrschten die Paranoia der Menschen dieses ‚nervösen‘ Zeitalters (zum Beispiel in dem berühmten Fall des Landgerichtsdirektors Dr. Daniel Paul Schreber), das sich in der modernen Kunst äußerte und auch den Erfindergeist seriöser Wissenschaftler anstachelte: Die N-Strahlen zum Beispiel, die der französische Physiker René Blandlot 1903 entdeckte, erwiesen sich bald als pure Einbildung¹⁶. Für René Clair war die Strahlen-Euphorie seiner Epoche Grund genug, den verrückten Professor mit Strahlen hantieren zu lassen, um die Welt anzuhalten. Um sie wieder in Bewegung zu versetzen bediente er sich jedoch desselben Apparates, mit dem auch er selbst seine Geschichte erzählte, des Filmprojektors.

In ihrem angehaltenen Zustand befindet sich die Welt in der Situation, in der sie die Fotografen des 19. Jahrhunderts, die mit ihren Fotoapparaten die Welt mit immer kürzeren Belichtungszeiten immer präziser fixierten, hinterlassen hatten und denen man nun sagt, ihr habt sie angehalten, jetzt versetzt sie auch wieder in Bewegung. Die Formel dafür ist rasch gefunden,

¹⁵ Vgl. Christoph Asendorf: Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900. Gießen 1989

¹⁶ Vgl. Irving M. Klotz : N-Strahlen : Die Geschichte eines Irrtums. In: Spektrum der Wissenschaft, Juli 1980, S.24-30

es ist die Reihenfotografie, die jede eine nach der anderen eine minimale Differenz enthält. Fügt man den Bildern diese Differenz hinzu und versetzt sie mechanisch in Bewegung, so dass zwischen 16 und 24 Bildern/Sek. projiziert werden, dann zeigen sie einen Bewegungsablauf; entzieht man ihnen diese Differenz, dann friert die dargestellte Bewegung ein. Erhöht man die Frequenz, dann beschleunigt man die Bewegung, senkt man sie, dann kann man die Bewegung entsprechend verlangsamen. Nachdem der Professor diese Formel gefunden hatte, geht er zu einem seiner Apparate, legt einen Hebel um und schon braust der Verkehr durch Paris wie eh und je. Diese Bewegung verdankt sich nicht mehr der Anwesenheit oder Abwesenheit des Bewegten, des Unterschieds voller oder leerer Straßen von Paris, oder der Fähigkeit der Schauspieler, still stehen und die Luft anhalten zu können: Aus der *Pose* vor der Kamera ist die *Pause* geworden, in der keine Differenz mehr aufgezeichnet wird (‚pose‘ und ‚pause‘ sind phonetisch im Französischen kaum zu unterscheiden¹⁷). Jetzt ist es die Konstruktion von Bewegung durch den Apparat, die das Bewegte selbst anhalten, wieder in Bewegung versetzen, beschleunigen oder verlangsamen kann, je nachdem, wie der Hebel im Labor des Professors bedient wird. Von nun an ist die Bewegung, die der Film zeigt, eine filmische Bewegung, über die der Film selbst verfügen kann, indem er sie nach Belieben startet oder einfriert entsprechend der Formel aufgezeichneter Differenz. Und der Professor macht ausgiebig Gebrauch von seiner Macht über die apparative Darstellung von Bewegung, die er (unwillentlich in der Auseinandersetzung mit einem ungläubigen oder eifersüchtigen Kollegen) mal anhält, dann beschleunigt und wieder anhält und entsprechend stehen die Autos und die Menschen auf der Straße still, flitzen los, halten an etc. Mit dieser Macht, die Welt in ihrer medialen Abbildung in Bewegung zu versetzen oder einzufrieren, steht der ‚crazy professor‘ 1923 erst am Anfang, sie wird künftig noch in dem Maße zunehmen, in dem die Welt zur Wirklichkeit ihrer medialen Darstellung wird. Albert, der sich in die Professoren-Nichte verliebt hat, versucht noch, sich der neuen Macht über die Bewegung zu bedienen und sich bei einem erstarrten Geldboten mit Bargeld auszustatten, da wird der Hebel wieder umgelegt, der Geldbote schreit um Hilfe und Albert wird von der Polizei in Gewahrsam genommen, wo auch die Flugzeugpassagiere schon sitzen, die ebenfalls Opfer der Unterscheidung ‚unbewegt/bewegt‘ wurden. Natürlich glaubt ihnen niemand die Geschichte von den Strahlen, die die Welt angehalten haben, man hält sie für verrückt und schickt sie nach Hause. Die Flugzeugpassagiere werden also wieder ihr Flugzeug besteigen und davonfliegen. Albert bezieht mit seiner neuen Freundin, der Nichte des Professors die obere Plattform des Eiffelturms, wo die beiden gegen die Gefahren der Medien am besten

¹⁷ vgl. Raymond Bellour: The Film Stilled. In: Camera obscura 24, 1990, S.99-123



geschützt sind. Der Professor, dessen Apparat inzwischen explodiert ist, tüftelt am Fuße des Eiffelturms schon wieder an neuen Formeln und medialen Schandtaten. Albert und seiner Freundin hat ihr ganzes Abenteuer einen Ring zurückgelassen, der am Ende für das ‚Happy End‘ sorgt.

