

7. internationales forum des jungen films

berlin 26.6. – 3. 7. 1977

1

A WOMAN OF PARIS

Eine Pariserin

deutscher Verleihtitel in den zwanziger Jahren:
Die Nächte einer schönen Frau

Land	USA 1923
Produktion	United Artists
Produzent, Regie, Buch	Charles Chaplin
Kamera	Rollie Totheroh, Jack Wilson
Bauten	Arthur Stibolt
Schnitt	Monta Bell
Regie-Assistenz	Edward Sutherland
Künstler. Beratung	Jean De Limur, Harry D'Arrast
Darsteller	
Marie St. Clair	Edna Purviance
Pierre Revel	Adolphe Menjou
Jean Millet	Carl Miller
seine Mutter	Lydia Knott
sein Vater	Charles French
Maries Vater	Clarence Geldert
Fifi, Maries Freundin	Betty Morrissey
Paulette, Maries Freundin der Dirigent	Malvina Polo Karl Gutman
Masseuse	Nellie Bly Baker
Maitre d'hôtel	Henry Bergman
Diener	Harry Northrup
Kofferträger	Charles Chaplin
Uraufführung	1. 10. 1923
Deutsche Erstauf- führung	25. 3. 1926 Capitol, Berlin
Format	35 mm, schwarz-weiß, stumm
Länge der Original- fassung	2286 m, 104 Minuten bei 20 Bildern/Sec., 89 Minuten bei 24 Bildern/Sec.
Länge der deutschen Fassung	2265 m

Inhalt

Marie St. Clair, schön, jung und unerfahren, leidet schwer unter den unglücklichen Verhältnissen daheim. Es drängt sie hinaus aus der Enge des französischen Dorfes. Mit ihrem Verlobten Jean Millet, einem Maler, will sie nach Paris entfliehen, um dort zu

heiraten. Am Vorabend ihrer Flucht, als die jungen Leute auf einem Spaziergange ihre Pläne besprechen, wird Marie von ihrem tyrannischen Vater ausgesperrt. Auch die engherzigen Eltern Jeans weigern sich, sie aufzunehmen. Das veranlaßt Marie und Jean zu dem Entschluß, noch in derselben Nacht nach Paris zu fahren. Marie geht zum Bahnhof, während Jean zu Haus sein Gepäck fertigmacht. Durch die erlittenen Aufregungen wird Jeans Vater tödlich von einem Schlaganfall getroffen. In seiner Kopflösigkeit vergißt Jean, daß seine Braut auf ihn wartet. Sie telefoniert nach seinem Haus, aber durch einen unglückseligen Zufall wird das Gespräch getrennt, ehe Marie die Situation verstanden hat. Sie glaubt sich von Jean im Stich gelassen und fährt nun allein nach Paris. Diese magische Stadt, in der sich das Schicksal besonders launenhaft zeigt, macht aus dem schüchternen Provinzmädchen Marie die in raffiniertem Luxus lebende Geliebte Pierre Revels, des reichsten Junggesellen von Paris. Aber auch hier ist ihr Glück nicht ungetrübt. Revel muß die in Frankreich übliche Konvenienzehe eingehen und verlobt sich mit einer sehr wohlhabenden Dame der Gesellschaft. Marie fühlt sich gekränkt und besucht allein ein Atelierfest auf dem Montmartre. Sie gerät irrtümlich an eine falsche Tür und sieht sich plötzlich ihrem früheren Verlobten Jean gegenüber. Unbeholfenheit und Formalität verbergen ihre wahren Gefühle. Aber langsam erwacht die alte Leidenschaft in beiden, sie sind täglich zusammen; Jean malt Maries Porträt. — Nun wird es Marie klar, daß sie das Beste im Leben einer Frau entbehrt: ein Heim, Kinder und die Achtung eines geliebten Mannes. Sie möchte dem Luxus entsagen und Jean heiraten. Aber seine Mutter wehrt sich aufs heftigste dagegen und bringt ihren Sohn schließlich dazu, daß er verzichtet. Unglücklicherweise hört Marie dieses Gespräch. Verzehrt, aller Hoffnungen beraubt, kehrt sie zu Pierre zurück. Verzweiflung und Eifersucht lassen Jean nicht ruhen. Er verfolgt Marie unablässig, und schließlich beendet er durch eine Kugel sein verfehltes Leben. An der Leiche des Sohnes findet auch die Mutter zum ersten Male den Weg zu Marie, und die beiden Frauen verlassen den Trubel der Weltstadt, um sich in der Stille des Landlebens einem Werk der Nächstenliebe zu widmen. Marie gründet ein Heim für mutterlose Kinder und ist glücklich in ihrem selbstgewählten Wirkungskreis. Revel lebt weiter ohne Zweck und Ziel — so gehen ihre Wege auseinander.

Illustrierter Film-Kurier, Nr. 434, Berlin, 8. Jahrgang, 1926

Deutsche Pressestimmen

The Woman of Paris and the film of Berlin.

In allen größeren Städten des Kontinents läuft jetzt einer der merkwürdigsten amerikanischen Filme: "The woman of Paris", Regie: Charlie Chaplin. Er ist ein Weiterfolg.

Deutsche Filmfachleute, die ihn gesehen haben, waren ganz starr vor Staunen: das ist ja echter, unverfälschter deutscher Kammerfilm, ganz offenkundig tief beeinflusst von den Versuchen Lupu Picks, F.W. Murnaus, Carl Mayers, Leopold Jessners — Versuche, die z.T. schon Jahre zurückliegen!

Es ist in der Tat wahr: was bei uns von manchen angeblich besonders 'Geschäftstüchtigen' als 'literarisches Experiment' belächelt wurde — das hat nun in Paris, London, Rom große, populäre, breite Erfolge. Bei meiner Anwesenheit in Paris wurde dieser zarte, zurückhaltende, personennahe, fast ohne Dekoration hergestellte

Film in etwa 30 Theatern gespielt — obgleich er doch gerade für Pariser eine gewisse Enttäuschung bringen mußte, denn in diesem WOMAN OF PARIS ist von dem glanzvollen Paris so gut wie nichts zu sehen.

Es gibt also neuerdings ein ganz neues Problem: der größte amerikanische Filmkünstler, wohl der größte Filmkünstler der Welt überhaupt — geht bei deutschen Regisseuren in die Schule; und zwar so offenkundig, daß man blind sein müßte, um es nicht zu bemerken!

Ich will noch von älteren Erinnerungen sprechen. B a r t h e l m e ß, der wundervolle Darsteller des Chinesen in Griffiths *Broken Blossoms*, hat vor etwa zwei Jahren für Metropictures einen aufsehenerregenden kleinen Kammerfilm gearbeitet, er hieß, glaube ich, *Die Cottage=Villa* (oder ähnlich)¹, in dem ich zum erstenmal die ungeheure unterirdische Macht erkannt habe, die diese Berliner Versuche über die ganze Welt ausstrahlen. Ein junger Pariser Regisseur arbeitet jetzt etwa in der Richtung der Robisonschen Schatten- und Lichtsymphonien, die besten jungen Maler und Schauspieler von Paris unterstützen ihn. Wer sich genauer über diesen merkwürdigen Film informieren will, lese den schönen, mit fabelhaften Photographien ausgestatteten Artikel im letzten Heft der Flechtheimschen Kunstzeitschrift "Der Querschnitt".

Überhaupt: wäre ein Film wie Abel Gances *La Roue*² ohne die parallelen deutschen Versuche je möglich gewesen? Und was sagt man zu den Photos des neuen großen Sowjetfilms *Aelita*, die wir in einer unserer letzten Beilagen gebracht haben? "Aha, ein neuer 'Caligari' von Robert Wiene!" Das ist nun ein bißchen oberflächlich — aber gar nicht oberflächlich ist die Behauptung, daß dieser Film vermutlich ohne Wienes und seines Architekten Reimann Pionierarbeit nicht zu denken wäre... (...)

- 1) D. i. *The Enchanted Cottage* von John S. Robertson (USA, 1924)
- 2) *La Roue*, deutscher Verleihtitel: *Rollende Räder — rasendes Blut* (Frankreich, 1921)

Willy Haas in : Film-Kurier, Berlin, 6. Jahrgang, Nr. 219 vom 16. September 1924

Film=Kritik

Die Nächte einer schönen Frau.

(The woman of Paris.)
(Capitol.)

Ich habe einiges Angenehme „vorab zu bemerken“ — wie es in der preußischen Amtssprache heißt.

Dieser Film erregte vor zwei oder drei Jahren in den zivilisierten Metropolen Aufsehen. Voriges Jahr war er für Powidl bei Pachomeritsch (Tschechoslowakei, 360 Einwohner, Volksschule, kath. Pfarrei) eine Sensation.

Es ist deutschem Fleiß, deutscher Tüchtigkeit, deutschem Geschäftssinn und deutscher Findigkeit gelungen, dieses Meisterwerk gestern, nach dem Dorf Powidl bei Pachomeritsch, auch im Filmzentrum der Weltmetropole Berlin zu zeigen. Modernes Tempo!!! (Als ich vor einem Jahr in Stockholm war, sprach man von diesem Film schon wie von einem der sieben historischen Weltwunder des grauen Altertums. Man kann darin noch Frisuren mit Chignons sehen, hochgegurte Schleppekleider als Abendtoiletten, City-jackets mit Zylinder, viel Busen, Straßenkostüme bis zum Knöchel, Damenpelze, über deren Fassung die kleinste Pariser Midinette von 1926 sich vor Lachen ausschütten würde. In der nächsten modernen Filmpremiere der Weltstadt Berlin wird, so ist zu erwarten, die Heldin ihre seidenen Unterröcke lüpfen, ein bißchen Frou=Frou machen, und, zur Begeisterung unserer Urgroßmütter, Cake=walk tanzen!)

Dies zuerst.

Zweitens:

Dieser Film heißt „The woman of Paris“; in Paris hieß

er: „La femme de Paris“. Das heißt auf deutsch, wenn ich nicht von sämtlichen Sprachkenntnissen verlassen bin, etwa: „Die Pariserin“. Und nicht anders. Gewiß, der Titel sagt nicht viel — und gehört trotzdem zu diesem Film wie die Eierschale zum Ei. In diesem Film ist nämlich die Abkehr vom Ausdrücklichen, die Unterdrückung jedes lauten Tones, die Zurückführung auf die konventionellsten, beiläufigsten, leisesten Töne das eigentlich Geniale. Dazu gehört dieser blasse, unakzentuierte, nichtssagende Titel ebenso wie jede Nuance des Spieles. Wer das nicht fühlt, kann mir leid tun.

Mit Hilfe unseres deutschen Gottes ist es gelungen, aus diesem diskreten Titel einen fettriefenden, patzigen, dabei ebenso nichtssagenden zu machen: „Die Nächte einer schönen Frau“. Es könnte genau so gut heißen: „Der Affe im Honigtopf“ oder „Zweimal zwei ist vier“.

Es ist eine grauenhafte Blamage. Als ob wir ein Dorf im wilden Westen wären. Man muß sich wirklich schämen...

Das war zweitens.

Drittens:

Wenn man ein solches Manuskript einem deutschen Durchschnittsregisseur in die Hand gäbe, würde er bloß mitleidig lächeln. Der Autor flöge die Treppe hinunter.

Der Regisseur Chaplin macht ein Wunderwerk daraus. Weil er ein schöpferisches Genie ist, wenn er im Atelier steht. Und nicht seine Aufgabe für erledigt hält, wenn er mit Ach und Krach die Handlung eines Drehbuches halbwegs verständlich macht. Weil er weiß, daß die eigentliche Schöpferarbeit erst im Atelier beginnt. (Ich rede hier nicht von den drei oder vier deutschen Starregisseuren; sondern von der Meinung des allgemeinen Regisseurniveaus.)

Viertens.

Wenn unsere Industrie derartige Produkte, aus denen man die wichtigsten Dinge lernt, uns erst nach mehreren Jahren zeigt, dann geschieht ihr ganz recht, wenn die entscheidenden Faktoren der Produktion mit der Weltkonkurrenz nicht „mitkommen“. Dieser Film, zwei Jahre zu spät gezeigt, bedeutet: mindestens sechs veräumte deutsche Verkäufe nach Amerika.

Dies war „vorab zu bemerken“ — wie es im preußischen Amtsdeutsch heißt.

Und nun zur Sache!

*

Es ist ein Wunderwerk Chaplinscher Kunst — ohne den Schauspieler Chaplin. Er hat nur Regie und Manuskript gemacht.

Es ist immer dasselbe melancholische Thema — und es ist unerschöpflich: daß die Welt nicht durch große Entschlüsse, sondern durch ganz kleine Zufälle gelenkt wird. Durch Mißverständnisse. Durch einen plötzlichen, blödsinnigen Trotz. Dadurch, daß man vom Nebenmenschen immer nur seine ausdrücklichen Worte hört und seine ausdrücklichen Taten sieht — also das Nebensächlichste. Dadurch, daß einer zufällig am falschen Orte ist. Daß er nicht da ist, wenn er unbedingt da sein müßte. Daß er nicht das sagt, was er in diesem Augenblick unbedingt sagen müßte. Daß keiner dem andern ins Herz sehen kann. Daß viel eher ein Tonfall in einem Telefongespräch als ein Naturgesetz unser Schicksal bestimmt.

Oh ja, Chaplin ist schon ein großer Lebensphilosoph. Er weiß vor allem eins: wie es zwischen Mann und Frau zugeht.

Sein Pech — und sein Glück: seine Philosophie grenzt irgendwo an die Alltagsweisheit. Sie läßt sich popularisieren, und zwar wahrscheinlich nur deshalb, weil es eine Art dramatische, sogar theatrale Philosophie ist. Es ist ein bißchen ähnlich wie die Philosophie Schnitzlers, solange er überhaupt noch eine Philosophie hatte. Das ist nun allerdings schon lange her.

So handfest und konventionell dieser Film erscheinen mag: es ist auch nicht eine Sekunde darin anders als lebenserfüllt, lebensbegeistert, gesehen, tiefsinnig und original. Durch Akte hindurch zeichnet er, von Sekunde zu Sekunde wahr, das Schwanken einer Frau zwischen der Karriere einer Kokotte und dem Geborgensein einer kleinen Bürgerin. Fortwährend entschließt sie sich hin und her — und fortwährend glaubt sie ihren eigenen Entschlüssen nicht recht. Es ist das Pech und das Glück Chaplins: daß dieses, so unerhört neu

und gegen jede Kintopp=tradition, irgendwo, weiß der Teufel wo, Möglichkeiten hat zu einem ganz brauchbaren, beinahe konventionellen „Drehbuch“, zu einem Publikumsfilm, zu einer Angelegenheit des Herrn Lehmann und Meyer. Ihm gelingt spielend, woran wir alle uns die Köpfe einrennen: der gemischte Charakter; der halb=starke, halb=schwache Mensch, der wir alle sind.

Ach, und wie er es herausbringt mit seiner Regie!

Er dreht sozusagen fortwährend alle Lichter ab. Wo es eine mathematisch errechenbare Pointe gibt – da läßt er sie unter den Tisch fallen. Von den dramatischen Pointen, die hier in einer Stunde unter den Tisch fallen, könnten zehn mittlere Regisseure ihr Leben lang sich auskömmlich und gutbürgerlich ernähren.

Alles glänzt, scheinbar, durch Nicht=vorhandensein. Er frozelt uns fortwährend durch Aufschreie, Augenverrenkungen, große Gesten. Ohnmachtsanfälle, die mit mathematischer Sicherheit doch kommen müßten und mit einer perfiden Absichtlichkeit nicht kommen. Er hat einen Dämpfer, der geradezu aufreizt.

Das wäre nur nett und pikant – wenn dahinter nicht etwas ganz Großartiges steckte, was in alle Tiefen der Filmkunst weist. Der Film lebt vom Reichtum, von der Vielfalt der Geste. Chaplin will die Vielfalt der Geste vom Leben haben – nicht von der Geste selbst, wie alle übrigen. Darum gelingt ihm dieses mysteriöse Wunder von einer Spielszene an mimischer Variabilität, an schwebender Balance der Psychologie: die Szene, in der die Heldin ein Perlenhalsband aus dem Fenster wirft und dem Finder dann nachläuft, und ihr Partner, ein Pariser Viveur, „ein Idiot ist“ (wie ein Sprechtitel sagt) und doch der große Weise in *effigie*, der recht behält. Er gibt nichts vom Schein=reichtum der bloßen dramaturgischen Reflexion weg, nur, um den interessanten Vornehmen zu spielen – sondern weil er weiß, wo der wahre Reichtum ist, aus dem man schöpfen kann ...

Deshalb ist er reich und vornehm zugleich. Wie unendlich vornehm! Wie wahrhaft mondän!

Ich möchte ihn mit einem ebenso großen, ebenso vornehmen Erzähler in Worten vergleichen: Prosper Mérimée, der Dichter der „Carmen“. Auch der erzählt sozusagen „auf Eis gekühlt“. Bei hochdramatischen Szenen läßt er sich extra bequem in einen Klubsessel fallen, dieser Mérimée: nur, damit man niemals vergißt, daß es ein Grandseigneur ist, der hier erzählt. Aber hier ist das Noble Selbstzweck. Bei Chaplin ist es geistige Durcharbeitung: er will nur den ruhigen Wellenschlag des Lebens herausbringen, deshalb muß die Wasserfläche glatt sein. Deshalb kann er den kleinen Schaum der momentanen Erregung von Szene zu Szene nicht brauchen. Deshalb muß er jede momentane Erhitzung sofort abkühlen. In der Szene selbst darf alles nur leise schwingen. Und es schwingt wunderbar. Genau genug, damit irgend ein etwas origineller Alltagsmensch in einer etwas originellen Alltagssituation voll mitschwingen kann. Er läßt jeden – trotz aller Zurückhaltung – voll ausschwingen, und zwar immerfort. Und ganz knapp bis an die Grenze der mimischen Variabilität, d.h. solange es wirklich mimisch interessant ist. Der Gourmandise eines Gourmands in einem mondänen Pariser Caférérestaurant opfert er fünfzig oder sechzig Meter an feinschmeckerischen Details, bevor eine kleine Schnepfe für das Souper bereitet ist: vom Schnüffeln des Küchenjungen bis zum zeremoniösen Servieren der dazugehörigen Champagnermarke: ganz knapp so viel, um den Begriff „Gourmand“ mit allen Obertönen ausschwingen zu lassen. So überall, durch den ganzen Film. Wenn man das kann, kann man leicht auf den künstlichen Reichtum der mechanisch variierten, mechanisch gesteigerten Mimik verzichten.

Aber er zweifelt eher an der Wahrheit großer, dramatischer Szenen. Er sagt sich: diese Dramen entstehen ja alle sehr langsam, sehr allmählich, ohne Kunst und Radau, monatelang geht es auf und ab ... durch Kleinigkeiten, Mißverständnisse, plötzlich einsetzende Feigheit, plötzlich gefaßte Entschlüsse, durch Zufälle – sie werden dann im Film zu „dramatischen Kintoppzufällen“, – überhaupt dadurch, daß die Menschen in jedem Augenblick was anderes wollen. So fließt eben das Leben. Den einen trifft es – dann knallt ein Schuß, der eine ist tot. Pech! Aber große,

tragische Spielszenen – das gibts doch gar nicht! Ein bißchen Heulen, eine besonders grausame Situation, ein besonders grausamer Zufall: das ist alles.

Die Sache hat ein doppeltes Antlitz. Tiefsinnig für den, der die Nerven dazu hat. Für den andern: bloß ein guter, nobler Spielfilm.

Die Hauptrollen spielen Edna Purviance und Adolphe Menjou. Man kann hier nichts über sie sagen – weil nämlich jeder Komparse genau so unbegreiflich vollendet spielt wie diese beiden; weil also offenbar das alles nur von Chaplin herkommt. (Man sehe doch eine kleine Nebenrolle, die Cocotte und Vertraute der Heldin: in jeder Handbewegung ist sie etwas, was da ist, was wahr ist, was gesehen und mit Meisterhand gezeichnet ist: eben eine kleine Pariser Cocotte. Und ist das alles nicht wirklich: Paris? In jeder kleinsten Szene: Paris? !

Der Film zeigt die Firma: „Chaplin=Produktion der „Iff“.

Willy Haas in : Film-Kurier, Berlin, 8. Jahrg., Nr. 73 vom 26.3. 1926

*

Der große Meister der Groteske macht hier einen Gesellschafts-film, der scheinbar dem ersten besten amerikanischen Durchschnittsfilm zum Verwechseln ähnlich sieht. Der Film behandelt das Schicksal eines kleinen französischen Provinzmädchens, das nach Paris kommt, dort eine erfolgreiche Kokottenkarriere macht. Dann indirekt den Selbstmord ihres früheren Geliebten verursacht und schließlich als Leiterin eines Kinderheimes auf dem Lande ihr Leben zurechtkittet. Die Banalität eines durchschnittlichen Kokottendaseins wird hier künstlerisch gestaltet. Darin liegt die Genialität dieses Films. Die Banalität dieser Lebensführung wird mit so leisen Mitteln verbildlicht, daß der durchschnittliche Zuschauer – das bewies die Haltung eines Teiles des Premierenpublikums – in Gefahr gerät, die Durchführung für banal anzusehen. „Glanz und Elend der Courtisanen“, um mit Balzac zu sprechen, die scheinbare Heiterkeit dieses Daseins, die immer von Tragik umschattet ist, wird hier in einem Filmkammerspiel geformt, das den Alltag dieser Lebenssphäre – und zwar in seinen wesentlichen Erscheinungsformen gestaltet.

Das Zusammenspiel ist von letzter Abgestuftheit. Jeder Darsteller ein Tupfenfleck in einem Gemälde.

Unverzeihlich ist die Geschmacklosigkeit, den schlichten Titel THE WOMAN OF PARIS in 'Die Nächte einer schönen Frau' umzufrisieren, der nur geeignet ist, gänzlich irrige Vorstellungen von dem Charakter des Films zu wecken.

Michaelis in : Die Welt am Abend, Berlin, 4. Jahrgang, Nr. 73 vom 27. März 1926

*

Charlie Chaplin ist auch dort ein Genie, wo seine Wirkung nicht unmittelbar durch seine Erscheinung, sondern nur mittelbar durch sein Regietalent spürbar wird. In diesem Film, den er der Welt vor vier Jahren schenkte und der trotzdem kein alter, überholter Film ist, wird sein Talent nur in den Darstellern spürbar, die er mit der Gabe seiner Schauspielkunst begnadet. Chaplin, der seiner leading lady, der führenden Dame seiner frühen Grotesken, einmal eine Rolle schreiben wollte, in der sie mehr sein konnte als die Stichwortperson in seinen Grotesken, erfand die Fabel einer Pariser Lebedame (der Film heißt im Original EINE PARISERIN – in Frankreich hieß er übrigens 'Öffentliche Meinung'), die einmal ein kleines Dorfmadchen war, ihren früheren Geliebten in Paris als Maler wiedertrifft, ihn aber nicht heiraten kann, trotzdem sie sich von einem Lebemann, der sie durch sein Geld an sich gefesselt hält, freimachen möchte. Der Geliebte, ein Maler, weiß keinen Ausweg, da sich seine Mutter gegen eine Verbindung mit dem Mädchen sträubt – er sucht den Tod und erschießt sich. Und an seiner Totenbahre finden sich Mutter und Geliebte und werden in Zukunft ein Leben der Buße führen. (Europäer können hier nicht mehr mit.)

Chaplin ist ein Genie – aber ein Genie, das mit der amerikanischen Mentalität zu rechnen hat und der deshalb an eine tragische

Handlung einen 'glücklichen' Schluß klebt, den wir nur mit Achtung aufnehmen können, da er nun einmal von Chaplin ist. Es ist nicht seine Schuld, daß wir die 'Rote Lilie'¹, die, wie wir jetzt erst erfahren, von ihm beeinflusst ist, früher kennenlernten, aber wir, die wir dem Leben von Paris näher sind, erkennen, wie falsch das alles gesehen ist. Chaplin wollte seiner leading lady eine tragende Rolle schreiben und übersah völlig, daß Edna Purviance eine schöne Frau ist, die allein in seiner Gegenwart Interesse erweckt. Sie versagte in den Spielszenen so vollkommen, daß man nicht begreift, daß Chaplin sie für eine Schauspielerin hielt. Sie bleibt, für unseren Geschmack, zu starr.

Dafür war Adolph Menjou besser denn je. Chaplins Freunde behaupten, was von anderer Seite bestritten wird, daß er ihn entdeckt habe. Wie dem auch sei, die Glanzleistung Menjous ist ohne die spirituelle Wirkung Chaplins nicht zu denken; Menjou allein macht den Film sehenswert. Doch daneben sind Episoden von einer Feinheit, die mit der Überholtheit des Filminhaltes veröhnen.

Man vergißt gern und schnell, daß sich Chaplin in diesem Spielfilm nicht von der Tradition der amerikanischen Filmvorstellung loszumachen versteht. Die Mutter des Liebhabers ist viel zu alt – die typische 'Mutter' aus den Foxfilmen, deren Kopie auf die Dauer unerträglich wird. Das Milieu ist so, wie man sich in Kalifornien Paris vorstellt. Aber in nebensächlichen Szenen zuckt plötzlich das Genie Chaplins auf. Da gibt er eine abendliche Begegnung in einem Luxusrestaurant, gibt sie mit den banalen Requisiten der für Amerikaner bestimmten Montmartre-Lokale, die man tausendfach gesehen hat – und trotzdem erscheint sie wie nie erblickt. Da tauchen sekundenlang Episodenfiguren auf und haben mit einmal ein eigenes, vordem nie gesehenes Leben, das sie gewiß nie wieder haben werden.

In solchen Szenen und auch in den Gesten der Hauptdarsteller spürt man Chaplins Intuition. Er würde gewiß heute sehr vieles ganz anders machen. Er würde der Handlung nicht mehr so viel Stütze durch Titel verleihen, deren deutsche Fassung übrigens sehr geschickt genannt werden muß. Und er würde wahrscheinlich auf jenen ins Sentimentale kitschenden Schluß verzichtet haben und die alte Mutter französischer und nicht wie eine Methodistin aus dem bäuerlichen Westen Amerikas darstellen. Dieser Film kommt bei allem zu spät zu uns. Wenn man ihn gesehen hat, empfindet man das dringende Bedürfnis, noch einmal den *Goldrausch* an sich vorüberziehen zu lassen, jene klassische Leistung, deren Vollendung man von Filmabend zu Filmabend mehr erkennt. Wer uns den *Goldrausch* schenkte, darf auch für eine ältere Arbeit Anerkennung verlangen.

Wie sich das Provinzpublikum zu dem Film stellt, bleibt abzuwarten. Im Berliner 'Capitol', dem Chaplintheater, fand er jedenfalls freundlichen Beifall.

- 1) d.i. "The Red Lily" von Fred Niblo (USA, 1924), deutscher Verleihtitel: "Die rote Lilie"

(Anonym) Kinematograph, Berlin, 20. Jahrgang, Nr. 997 vom 28. März 1926

(...)

Chaplin als Regisseur

Der Film A WOMAN OF PARIS ist vier oder fünf Jahre alt. Er wird in Berlin fast unmittelbar nach einem der letzten, technisch modernen Chaplin-Filme im gleichen Theater herausgebracht. Man verschweigt nicht nur sein Alter, sondern verstümmelt ihn durch den völlig sinnlosen Titel: 'Die Nächte einer schönen Frau'. Darauf fällt denn der überaus kundige Premierenmob des Berliner Westens prompt herein und antwortet auf ein seltenes, wundervoll stilles Kunstwerk mit einem Pfeifkonzert. Nach diesem erschütternden, eindringlich-tiefsten aller Filmschlüsse, die je dagewesen ... Freilich steckt in dem Film die ganze rührende und unerbittliche Melancholie Charlie Chaplins – ohne die mildernde Versöhnlichkeit seiner persönlichen, den Narren när-

risch scheinenden Groteske. Chaplin hat Clown zu sein – sonst blamiert sich Berlin lieber bis auf die Knochen ... Und diese Stadt, diese Gesellschaft lächelt über 'amerikanische Seichtheiten'!

(...)

Axel Eggebracht in : Die Weltbühne, Berlin, XXI. Jahrgang, Nr. 14 vom 6. April 1926

Für Deutschland bearbeitet...

Warum muß ein Film von Chaplin für Deutschland 'bearbeitet' werden? Genügt denn nicht, die englischen Texte in möglichst gutes Deutsch zu übertragen? Ich bin seit *Goldrausch* skeptisch geworden. Denn ich hatte in Erinnerung die Schilderung, die eine Berliner Zeitung nach der Newyorker Premiere übernommen hatte – und mußte dies und das vermessen. Und da ich mißtrauisch geworden war, fiel mir auf, daß manche Aufnahme, manche Szene, die ich aus illustrierten Zeitschriften kannte, in dem 'für Deutschland bearbeiteten' Film gar nicht vorkam, und daß Manches, was in der deutschen Fassung des Films noch immer sehr nett und reizvoll war, seinen eigentlichen schlagenden Witz doch erst erhielt, wenn ich daran dachte, daß das Original eine Persiflage auf den typischen national-amerikanischen Groß-Film à la 'Karawane'¹ ist. Wo blieb, zum Beispiel, die ironisiert pathetische 'Widmung'? Die deutschen Film-Offiziere werden sagen, daß diese spezifisch amerikanischen Momente in Deutschland unverstanden geblieben wären, und daß man eben aus diesem Grunde den Film bearbeiten müsse. Aber auch bei A WOMAN OF PARIS heißt es: 'Für Deutschland bearbeitet'. Ich bleibe skeptisch. Vielleicht ist es doch besser, daß einiges Allzu-Amerikanische mal unverständlich, als daß der Film zwar verständlich, aber statt von Chaplin von Herrn Brodnitz² ist.

- 1) Die Karawane d.i. *The Covered Wagon* von James Cruze (A. d. R.)
- 2) Hanns Brodnitz, Direktor des Kinos 'Mozartsaal' und Bearbeiter ausländischer Filme. (A. d. R.)

Adolf Behne in : Die Weltbühne, Berlin, XXII. Jahrgang, Nr. 16 vom 20. April 1926

*

In einem kleinen Kino in Wilmersdorf, erfuhr ich, wird noch der Chaplin-Film DIE NÄCHTE EINER SCHÖNEN FRAU gespielt. Die Kunstgattung Film muß einstweilen noch die Stoffhungrigen satt machen. Auch die großen Werke werden schwerlich (wie beim Theater) ein zweites Mal gegeben, und ein hiesiger Versuch, alte Janningsfilme ins Repertoire zu legen, mißglückte. Das ist bedauerlich, obwohl es erklärlich ist. In der unüberschaubaren Masse der zweitklassigen Produktion ertrinken die guten Filme. Und in neunzig von hundert Fällen ist die Leistung im Film tatsächlich noch Akrobatik, die man sich auch nur einmal ansehen geht. Seinen Löwen bezwingt der Dompteur Abend für Abend; aber er bezwingt nur seinen Löwen, nicht diese unheimliche Familie schlechthin. Das spitzt seine Leistung für einen Abend zu und macht sie für zwei schon stumpf. Denn abermals wird der Löwe, wenn der Dompteur auf die Uhr gesehen hat, das Tänzlein vom vorigen Abend machen, das wir schon kennen. Ebenso geschieht es fast immer im Film, daß Herr X. dort dieses oder jenes Abenteuer absolviert, womit der Film zu Ende und der Fall erledigt ist. Kein Film dringt zum Typischen, zum Menschlichen vor. Die gewaltige, endlos lange, endlos hohe F a s s a d e, die sich der Kamera bot, mag das verschuldet haben. Aber das Einmalige, das die Regisseure heute noch verfilmen, bleibt auch für den Zuschauer einmalig. Noch verhält sich der Film zum Drama oder Roman wie die Akten eines Polizeireviere zum Raskolnikoff. (...)

Ich entsinne mich nicht, jemals das Schicksal so deutlich dargestellt gesehen zu haben. (Es stellt den Menschen zwischen die Abgründe; es zwingt ihn, den sterbenden Vater um der Frau willen zu verlassen. So hart steht das nicht in der Bibel, so hart steht es nur in der Wahrheit, welche die Bibel meint und die Kunst dar-

stellt.) Die Frau fährt allein nach Paris; verliert den Geliebten und gewinnt den Freund. Ein Zufall führt sie zu dem Maler zurück, und ein zweitesmal ist sie bereit. Das ist durchaus glaubhaft gemacht und ein rührender Zug in dem Gespinnst aus Großstadt, Geld, Gemeinheit, das der zweite Akt des Films spielt. Auch der Maler ist bereit – und zögert. Da verliert er sie unwiderruflich, und sein Leben dazu. Wie ein dummer Junge dringt er in das Restaurant ein, in dem Marie sitzt und springt dem Freund an den Hals. Wie ein Junge wird er vom Kellner herausgeführt und erschießt sich unter dem Springbrunnen, auf dem die Figur einer Göttin steht.

Das wird alles so einfach gezeigt, wie es raffiniert gemacht ist. Es kommt durchaus darauf an, daß es raffiniert gemacht ist, aber es kommt auch darauf an, daß es so einfach gezeigt wird, wie es geschehen ist.

Man spürt im Schluß den Europäer, der nach Amerika ging und dort, wo er groß wurde, Konzessionen machte. Aber auch diese Konzessionen sind liebenswert, und wenn wir über den Schluß lächeln, der die Halbwelt-dame zur Kindergärtnerin werden läßt, so setzt Chaplin immerhin noch ein Bild ans Ende, das alles lächeln wieder aufhebt und auch einen sehr gescheiten Skeptiker zum Beifall zwingt.

Es gibt mehrere Gründe, die es rechtfertigen, so spät noch über diesen längstgespielten Film zu schreiben. Einer ist, daß es niemals notwendiger war als im Augenblick, auf Meisterschaft hinzuweisen, die *l e b t*, die da ist, Zeitgenosse unter uns, der mit unseren Augen sieht. Es soll einer kommen und folgende Szene drehen: Marie steht (in der Szene, die ich oben geschildert habe) am Bahnhof und wartet vergebens auf den Geliebten. Der Schnellzug fährt ein. Man sieht ihn nicht. Man sieht nur die Lichter der erleuchteten Coupés über ihr Kleid und ihr Gesicht laufen, glänzende, leuchtende Schatten, Lichter der Welt, von Paris, Lampen des Lebens. Um die Frau herum ist der dunkle, einsame Bahnhof. Der letzte Gepäckträger ist fortgegangen; zu weit, ihn zu rufen, ist der zögernde Geliebte, für den sie alles verlassen hat. Da steigt die Frau ein und fährt ab.

Es gibt noch viele Szenen von solcher Gewalt in diesem Film. Köstliche, wie die mit der Masseuse, lebendige, wie die im Restaurant. Man verläßt das Kino erschüttert von der Wirkung. Der unbegreifliche Kern, den wir im Kunstwerk sehen, macht das eigene Leben, macht die Augen, die ihn gesehen haben, groß und fragwürdig zugleich. Man geht die Straße hinunter und möchte anfangen zu leben und aufhören zugleich. Die Erkenntnis des Lebens verstößt immer wieder vom blühenden Garten in die Wüste.

Dieser Film, dem das Wort *f e h l t*, hat etwas Neues: wie ein leuchtender Schleier liegt er um eine Welt von Lebendigen, die er zeigt. Wer durch ihn hindurchschaut, weiß auf einmal nicht mehr, auf welcher Seite der Operateur steht und wer gekurbelt wird. Man fürchtet plötzlich, selber ein Schauspieler zu sein, und spürt sein Herz in der Aufregung des Lebens klopfen. Man begreift es hier, daß die großen Werke nicht der Mitwelt, sondern der Nachwelt gehören. Man will die Hoffnung nicht aufgeben, daß dies (zu Nutz und Frommen der Lebendigen) anders sein, anders werden könnte. Aber man versteht, warum dies wenigstens so sein kann, nämlich so, daß wir diese Werke, und das heißt uns selber, wie wir eben sind, nicht verstehen.

Was nämlich, und diese Frage sei recht verstanden, sollen wir mit einem Leben anfangen, in dem man den sterbenden Vater verlassen muß, in der Stunde des Todes, um einer Frau willen, von der viele, die es das Leben gelehrt hat, sagen, daß sie eine schlechte Person sei? Und was, so muß man eine zweite Frage dieser ersten hinzufügen, soll man mit einem Leben anfangen, in dem man gewinnt, wenn man so handelt, und dennoch *n i c h t* verliert, wenn man *n i c h t* so handelt?

Danach aber weiß man nicht, ob man lachen oder weinen soll, wenn man liest, daß dieser Film als unsittlich bekämpft worden ist. Das ist ein bißchen viel. Denn wenn es auch erfreulich wäre, sehr erfreulich, wenn um ein solches Werk eine lebhaftige Diskus-

sion entstände (statt eines Schweigens von 20 Zeilen in einigen Feuilletons), so wird es doch beängstigend, wenn die Dinge so einfach werden. Der leise Bluff unseres geistigen Wiederaufstiegs aus allen Kämpfen der Kriegszeit und der Revolution soll (nur von wenigen erkannt) noch geduldet sein. Wird er aber so rigoros, daß er nur im luftleeren Raum glaubt existieren zu können, wo nämlich die Probleme *n i c h t* sind (und die Straßenmädchen blaue Augen haben) und nicht sein sollen, weil dies die geistige Rentenmark gefährden könnte, dann – nun, es erübrigt sich, von schweren Zeiten zu reden.

Bernard von Brentano in : Frankfurter Zeitung und Handelsblatt, Frankfurt/Main, 71. Jahrgang, Nr. 772 vom 16. Oktober 1926

*

Ein Chaplin-Film ohne den Schauspieler Chaplin. Sein erster Groß-Film, in dem er vor vier Jahren als Verfasser und Regisseur hervortrat. Befremdend weisen auf das Alter hin: Kleider, Haartracht, Kopfputz und – Themenführung. Unter dem ursprünglichen, schlichteren Titel: *A WOMAN OF PARIS* ein Welterfolg gewesen, für uns heute noch historisch interessant.

Drei Stationen aus dem Leben einer jungen Französin. Zuerst in einem elenden Provinznest, mit Sehnsucht nach der Freiheit. Durch einen Zufall vom Geliebten getrennt, fährt sie allein nach Paris. Ein Jahr später in der Welt der vornehmen Nichtstuer in Paris (die Übergänge schenkt uns Chaplin geschmackvollerweise). Neuer Zufall: Zusammentreffen mit dem Provinzfreund, der jetzt in Paris malt. Plötzlich Knalleffekt: Der Maljüngling erschießt sich. Letzte Station als Kinderpflegerin auf dem Lande.

Zuerst, zwar allzu gedehnt, Milieuschilderung in feinen Strichen. Das verspießte Provinzstädtchen, die Pariser Schlemmerlokale. Dann leichter Konversationston bis zum Pistolenschuß. Von da ab hohles Pathos. Es ist nichts mehr zu retten. Auch der zarte Schlußakkord voll Chaplinscher Melancholie hilft nicht den verpatzten letzten Akten. Dazwischen einige feine, subtile Details aus tiefer Menschenkenntnis und überlegenem Witz. Doch die allzu bewußte Anwendung des Marlittschen Zufalls in allen menschlichen Lagen verdirbt Chaplin das Konzept; aus einer zart hingehauchten Erzählung wird ein knalliger Boulevard-Reißer.

Die schöne Frau war Edna Purviance, damals eine Anfängerin, aber stilsicher, durch ihre Passivität wirksam. Auch Adolphe Menjou debütierte hier. Für solche Rollen ist Menjou unübertrefflich. Die anderen Figuren angedeutet. Lebendig nur die pikante Betty Morrissey, das klatschende plappernde Kokottchen, die unzertrennliche Freundin der Heldin.

Der Film läuft in der deutschen Bearbeitung von Hans Brodnitz im Capitol, musikalisch von Schmidt-Gentner geschickt untermalt. -gl- in Vossische Zeitung, Berlin, Nr. 146 vom 27. März 1926

René Clair über *A WOMAN OF PARIS*

Mai 1924: „Haben wir den Mut, uns die alte Leier nochmals herzusagen! Der ergreifende und dramatische Film ist noch unentwickelt und durch die Nachbarschaft von Theater und Literatur behindert. Der komische Film entstand sozusagen spontan und ist die bisher beste Gattung filmischer Produktivität. Charlie Chaplin aber ist der unbestrittene Meister dieses Genres.

A WOMAN OF PARIS ist einer seiner dramatischen Filme; ein überaus geglücktes Experiment. Der oberflächliche Betrachter wird das Drehbuch rügen. Es entspricht nicht dem Titel, die *Handlung* ist unzusammenhängend und oft wenig glaubhaft. Man denke an das unterbrochene Telefongespräch, die irrtümliche Begegnung von Mary und John, die von Mary durch die halboffene Tür belauschte Szene zwischen Mutter und Sohn. Aber kommt es auf solche Dinge an? Der Film ist ja kein minutiös gefügtes Drama, sondern ein Reigen menschlicher Bilder. Und mehr als die Wahrscheinlichkeit gewisser Fakten interessiert uns die psychologische Wahrheit. Diese erscheint hier in unerbitlichem Licht. Zum erstmal

erleben wir auf der Leinwand keine Marionetten mit frisierten Seelen, keine Schwarzweißzeichnung. Chaplin schafft echte Menschen. Er glaubt überdies an die Fatalität. Die Szene, in der Peter Mary mit ein paar Worten zurückgewinnt, erinnert in ihrer leicht wirren Grazie und offenen Unlogik an Stendhal. — Der eigentliche psychologische Wert des Filmes geht einem jedoch erst am Ende auf. Man bringt es nämlich nicht fertig, die Figuren des Stückes nach der Salon- und Plüschkonvention der Bühne einzuordnen. Da ist niemand ganz böse oder ganz gut. Die Handlungen der Menschen hängen ein wenig von ihrem Willen, in der Hauptsache aber vom Zufall ab.

Edna Purviance, Carl Miller und besonders Adolphe Menjou, einer der wenigen französischen Schauspieler des amerikanischen Films, sind glänzende Interpreten ihrer Rollen. Ohne ihr Talent zu schmälern darf man jedoch nicht vergessen, daß der Regisseur Chaplin, der diesmal auf der Leinwand nicht erscheint, doch das Spiel jedes Schauspielers bis zum letzten Statisten selbst gestaltet.

Ob komisch oder dramatisch, Chaplin ist immer voll tiefer Menschlichkeit. Im Aufspüren der psychologischen Wahrheit geht er sogar manchmal über die Grenzen der Handlung hinaus (die Szene, in der Mary heroisch ihr Collier zum Fenster hinauswirft ... und dann hinterherläuft, um die Perlen aufzulesen). Aber gute Psychologie ist auf der Leinwand so selten, daß sie beglückend neu wirkt.

Technisch ist *A WOMAN OF PARIS* höchst unkompliziert und unterscheidet sich nur unwesentlich von den ältesten Filmen. Auch diese Tatsache mag uns zu denken geben. Gewiß ist technische Weiterarbeit für das Fortschreiten der Filmkunst ungeheuer wichtig, und wir sind stolz auf den französischen Vorsprung. Aber Chaplin erinnert uns daran, daß es nicht allein auf die Form ankommt.

René Clair, Vom Stummfilm zum Tonfilm. München 1952, S. 51 ff.

Walter Benjamin: Rückblick auf Chaplin

Der *Zirkus* ist das erste Alterswerk der Filmkunst. Charlie ist älter geworden seit seinem letzten Film. Aber er spielt sich auch so. Und das Ergreifendste an diesem neuen Film ist, zu fühlen, daß Chaplin den Kreis seiner Wirkungsmöglichkeiten nun überblickt, entschlossen ist, mit ihnen und nur mit ihnen seine Sache zu Ende zu führen. Überall geht die Variante seiner größten Motive in voller Herrlichkeit auf. Die Verfolgung ist in einen Irrgarten verlegt, das unerwartete Auftauchen muß einen Zauberer verblüffen, die Maske des Unbeteiligten macht ihn zur Marionette in einer Jahrmärktebude ...

Die Lehre und die Mahnung, die aus diesem großen Werke herausblicken, haben *Philippe Soupault* den Anstoß zu einem ersten Versuche gegeben, das Bild von Chaplin als historische Erscheinung zu beschwören. Die ausgezeichnete Pariser Revue *Europe* (Rieder, Paris), auf die wir demnächst ausführlicher hinweisen werden, brachte im Novemberheft einen Essay des Dichters, der eine Reihe von Gedanken entwickelt, um die ein endgültiges Bild des großen Künstlers sich eines Tages wird kristallisieren können.

Da ist zunächst einmal mit allem Nachdruck gesagt, daß Chaplins Verhältnis zum Film im Grunde ganz und gar nicht das des Akteurs, geschweige des Stars ist. In Soupaults Sinne dürfte man geradezu sagen: Chaplin ist, in seiner Totalität gesehen, so wenig Akteur wie der Schauspieler William Shakespeare. Soupault sagt es und sagt es mit Recht: „Die unbestreitbare Überlegenheit von Chaplins Filmen beruht darauf, daß in ihnen eine Poesie waltet, auf die jeder im Leben stößt, ohne es freilich immer zu wissen.“ Natürlich heißt das nicht, Chaplin sei 'Dichter' seiner *Filmmanuskripte*. Er ist eben Dichter von seinen Filmen, d.h. Regisseur. Soupault hat gesehen, daß Chaplin zuerst (die Russen sind ihm darin gefolgt) den Film auf Thema, Variation, kurz auf Komposition, gestellt hat, und daß das Alles zum herkömmlichen Begriff von spannender Handlung in völligem Gegensatz steht. Soupault hat darum

auch so entschieden wie bisher wohl noch niemand, den Gipfel von Chaplins Produktion in *L'opinion publique* erkannt. Jenem Film, in dem er selbst bekanntlich gar nicht auftritt und der in Deutschland unter dem törichtigen Titel *DIE NÄCHTE EINER SCHÖNEN FRAU* lief. (Die 'Kamera' sollte ihn jedes halbe Jahr wiederholen. Er ist eine Stiftungsurkunde der Filmkunst.)

Wenn wir erfahren, daß für dieses Werk von 3000 m 125 000 m gedreht wurden, so gibt das einen Begriff von der gewaltigen hingebenden Arbeit, die in Chaplins Hauptwerken steckt. Es gibt aber auch einen Begriff von den Kapitalien, die dieser Mann mindestens so nötig wie ein Nansen oder Amundsen braucht, um seine Entdeckungsfahrten nach den Polen der Filmkunst auszurüsten. Man muß Soupaults Besorgnisse teilen, daß die gefährlichen finanziellen Ansprüche von Chaplins zweiter Frau im Verein mit dem Konkurrenzkampf, den die amerikanischen Trusts gegen ihn führen, die Produktion des Mannes lahmlegen. Chaplin soll einen Napoleon- und einen Christus-Film planen. Müssen wir nicht befürchten, solche Projekte seien riesige Paravents, hinter denen der große Künstler seine Müdigkeit birgt?

Es ist gut und nützlich, daß im Augenblick, da das Alter sich zum erstenmal in Chaplins Zügen abzeichnet, Soupault an die Jugend und den territorialen Ursprung seiner Kunst erinnert. Natürlich ist dies Territorium die Großstadt: London. „Auf seinen endlosen Gängen durch die Londoner Straßen mit ihren schwarzen und roten Häusern lernte Chaplin beobachten. Er selbst hat erzählt, daß der Gedanke, den Typ des Mannes mit der Melone, den Hackschrittchen, dem kleinen kurzgeschnittenen Schnurrbart und dem Bambusstäbchen in die Welt zu setzen, ihm zum erstenmal beim Anblick der kleinen Angestellten vom *Strand* kam. Ihm sprach aus dieser Haltung und Kleidung die Gesinnung des Mannes, 'der etwas auf sich hält'. Aber auch die andern Typen, die ihn in seinen Filmen umgeben, stammen aus London: das junge, schüchterne, gewinnende Mädchen, der vierschrotige Flegel, der immer drauf und dran ist, mit den Fäusten um sich zu schlagen, und wenn er sieht, daß man vor ihm nicht Angst hat, Reißaus zu nehmen, der anmaßende Gentleman, den man am Zylinder erkennt.“ An dieses Selbstzeugnis schließt Soupault eine Parallele zwischen Chaplin und Dickens an, die man nachlesen und weiterverfolgen mag.

Chaplin bestätigt mit seiner Kunst die alte Erkenntnis, daß nur eine sozial, national und territorial aufs strengste bedingte Ausdruckswelt die große unabgesetzte und doch höchst differenzierte Resonanz von Volk zu Volk findet. In Rußland weinten die Leute, als sie den Pélerin sahen, in Deutschland interessierte die theoretische Seite seiner Komödien, in England liebt man seinen Humor. Kein Wunder, daß diese Unterschiede Chaplin selbst verwundern und faszinieren: Mit nichts gibt ja der Film so unverwechselbar zu erkennen, welche gewaltige Bedeutung er haben wird, als daß niemand auf die Idee kam oder kommen könnte, dem Publikum eine höhere Instanz überzuordnen. Chaplin hat sich in seinen Filmen an den zugleich internationalsten und revolutionärsten Affekt der Massen gewandt, das Gelächter. „Allerdings“, sagt Soupault, „Chaplin bringt nur zum Lachen. Aber abgesehen davon, daß das das Schwerste ist, was es gibt, ist es auch im sozialen Sinne das Wichtigste.“

„Literarische Welt“, Berlin, 8. 2. 1929. Zitiert nach: *Materialien zur Theorie des Films*, hrsg. von Dieter Prokop, München 1971, S. 81 ff.

A WOMAN OF PARIS in der Filmgeschichte Von Michael Hanisch

Die Verwunderung über diesen Chaplin-Film war 1923 nicht geringer als heute. Ein Chaplin-Film ohne Chaplin — so wurde er damals angekündigt. Doch eigentlich war dieser Werbeslogan doppelt falsch. Erstens erscheint Chaplin in der Exposition des Films ganz kurz als Gepäckträger auf dem menschenleeren Provinzbahnhof, von dem Marie Saint-Clair nach Paris abfährt. Zweitens zieht sich durch den ganzen Film Chaplins Philosophie. Trotzdem hat man bei dem Film das Gefühl, daß sich Chaplin hier von der Figur des Charlie 'befreien' will. Schließlich verspürt fast jeder große, erfolg-

reiche Künstler irgendwann einmal den Wunsch, sich von dem, mit dem man Erfolg hatte, zu befreien und etwas ganz anderes zu versuchen. Doch Marcel Martin hat recht, wenn er in seinem Chaplin-Buch schreibt, daß vor allem in der Dramaturgie EINE PARISERIN den anderen Chaplin-Filmen ähnlich ist. Ist Jean, der erfolglose Maler, nicht eine dramatische Variante von Charlie, dem stets unglücklich Verliebten? Jean liebt das schöne Mädchen und wird von ihr geliebt – bis ein absurder Zufall bzw. ein Mißverständnis die beiden trennt (denn Jean wurde in dem Moment, da er Marie am Telefon den Grund für die Verschiebung der Reise – den Herzanfall des Vaters – erklären will, durch die Ankunft des Arztes unterbrochen). Nach einem Jahr versucht er, wieder mit Marie zusammenzukommen, und wieder verhindert das ein Zufall, ein Mißverständnis: Marie hört nur den letzten Satz von Jeans Streit mit seiner Mutter, deutet ihn falsch und läuft davon. Bis auf den tragischen Schluß entspricht dieses Grundschemata fast allen vorhergegangenen Chaplin-Filmen. Und der tragische Schluß, dieses auch für Chaplin ungewöhnliche Unhappy-End, war es auch, das den Film beim breiten amerikanischen Publikum nicht zu dem Erfolg werden ließ, zu dem seine Vorgänger wurden. Zumindest beurteilt Chaplin selbst es so. 1926 schrieb er darüber:

Mein Film EINE PARISERIN hatte in den Vereinigten Staaten keinen Erfolg, weil sein Schluß keinerlei Hoffnung übrigließ, und auch, weil er das Leben so zeigte, wie es ist. Dagegen hat es das Publikum lieber, wenn der Held einem unausweichlichen Tod entkommt und die Frau schließlich zu ihm zurückkehrt, um nun mit ihm zusammen ein glückliches Leben führen zu können. Im Gegensatz dazu ist EINE PARISERIN fast eine Tragödie.¹

Der Wunsch, einmal einen dramatischen Film zu drehen, war ja nicht neu bei Chaplin. Schon mehrfach hatte er es versucht, aber immer wieder hinderten ihn daran seine Produzenten. Sie verdienten mit den bekannten und beliebten Chaplin-Filmen genug und wollten kein unsicheres Experiment riskieren. Erinnert sei hier nur noch einmal an den 1915 von der Essanay gestoppten Versuch mit dem Film *Life*. Erst als er vollkommen frei von starren Verträgen war, gelang es ihm, einen solchen Film zu realisieren. Fast ein Jahr hatte er an dem Film gearbeitet. Doch man kann vermuten, daß darüber hinaus das Projekt schon lange Zeit vorher geplant und durchdacht worden war. Unmittelbaren Anlaß für EINE PARISERIN gab Chaplin eine Hollywood-Schönheit, die ihm ihre Pariser Erlebnisse erzählte. Der Film spielt zwar in der Pariser Bohème, im Quartier Latin, und Marie Saint-Clair scheint eine Schwester der Kameliendame zu sein, doch ebenso gut könnte der Film auch in der amerikanischen High Society spielen. Chaplin lebte nicht mehr im Londoner Elendsviertel an der Kennington Road, seine Umgebung war jetzt die Gesellschaft der kalifornischen Filmmetropole. So erzählt Chaplin auch in EINE PARISERIN wieder von einem Milieu, das er genau kannte.

Und wie immer arbeitete er an dem Film mit einer Intensität, die Hollywood staunen ließ. Adolphe Menjou stöhnte noch viele Jahre später darüber, daß manche Szene hundertmal geprobt werden mußte. Hundertmal mußte er in einer Szene Edna Purviance küssen, bis Chaplin zufrieden war und auch dieser Kuß die Beziehungen zwischen diesen beiden verdeutlichte. Von einer einzigen Szene wurden 200 Einstellungen gedreht – nur ein ganz geringer Bruchteil erschien dann davon in dem fertigen Film. Wen wundert es, daß EINE PARISERIN die enorme Summe von 800 000 Dollar gekostet hat, (fast dreimal soviel wie *The Kid!*). Als der Film dann in die Kinos kam, baten die United Artists, dem Film, der den ursprünglichen Titel PUBLIC OPINION (Öffentliche Meinung) getragen hatte, den unverbindlicheren und auch wenig originellen Titel EINE PARISERIN geben zu dürfen. Chaplin akzeptierte. Nichtsdestoweniger lief er in zahlreichen Ländern – so unter anderem in Frankreich – unter seinem ursprünglichen Titel.

'Öffentliche Meinung' – was für ein eigenartiger Titel. Öffentliche Meinung – ein magisches Wort im Lande der Hearst-Presse, der Frauenvereine und der puritanischen, doppelbödigen Moral.

Die manipulierte öffentliche Meinung konnte Menschen vernichten, Menschen in den Tod treiben. Das sah Chaplin, und das sollte er später noch am eigenen Leibe verspüren. Die öffentliche Meinung hatte wahrscheinlich auch sehr schnell ein vernichtendes Urteil über Frauen wie Marie Saint-Clair bei der Hand. Doch Chaplin versucht zu begründen, daß dieses Urteil vorschnell gefaßt wurde, daß es oberflächlich, ja falsch ist. Die Sympathie des Regisseurs liegt ganz eindeutig auf der Seite des Mädchens. Denn ist sie nicht lediglich durch die Passivität, durch die Feigheit vor definitiven Entschlüssen von Jean zu einer Luxus-Prostituierten geworden?

Die 'öffentliche Meinung' der USA fühlte sich von Chaplin durch diesen Film erneut herausgefordert. Fünfzehn Staaten verboten ihn wegen 'Unmoral'. Auch die deutschen Sittenrichter glaubten einschreiten zu müssen. Nachdem der Film im März 1926 seine erfolgreiche deutsche Erstausführung erlebt, also die Zensur passiert hatte, verlangte sechs Monate später der Innenminister des Landes Baden bei der Zensurbehörde, der Filmoberprüfstelle des Deutschen Reiches, den teilweisen Widerruf der Zulassung des Filmes. Der Antrag wurde mit folgender Begründung abgelehnt:

Die Filmoberprüfstelle hat es abgelehnt, das beantragte Teilverbot zu erlassen. Die Tanzenden der Ballszene am Ende des dritten Aktes sind nicht 'halbnackt', wie in dem Widerrufs Antrag angenommen wird, sondern in Gesellschaftstoailette. Auch handelte es sich dabei nicht um eine 'nächtliche Orgie', sondern um ein Atelierfest auf dem Montmartre (Titel 27, 30 und 31). Dieses Milieu ist für die Wertung der beanstandeten Bildfolge entscheidend. Die Entkleidungsszene, bei der von der Entkleideten, wie auch im Widerrufs Antrag anerkannt wird, nur die unbedeckten Füße und die nackte Schulter sichtbar sind, ist mit aller Decenz dargestellt. Die Mienen der Zuschauer zeigen Überraschung, Heiterkeit und Ausgelassenheit, nicht aber Lüsternheit. Die Zuschauenden sind zudem Künstler, denen ein unbedecktes Modell nichts Besonderes ist.

Der Bildstreifen ist für Jugendliche nicht zugelassen. Für erwachsene Besucher ist eine entsittlichende Wirkung nicht zu besorgen. – Aus welchem Grunde eine verrohende Wirkung erwartet wird, ist unerfindlich, auch im Widerrufs Antrag des näheren nicht begründet.²

Die von der Filmoberprüfstelle erwähnte Entkleidungsszene zählt zu den interessantesten Teilen des Filmes. Ein Mädchen kommt hier in ein turbulentes Atelierfest, nur bekleidet mit einem Gewand aus einem Stück Stoff, das sie sich um den Körper geschlungen hat. Der Striptease (dieses Wort kannte damals gewiß noch niemand) besteht nun darin, daß ein Mann den Zipfel dieses Gewandes festhält, während das Mädchen sich dreht und dadurch langsam entkleidet wird. Allerdings sieht der Zuschauer nur die Füße des Mädchens und die Gesichter der amüsierten Herren.

Diese und noch viele andere Szenen zeigen die Meisterschaft Chaplins beim Beherrschen der Sprache des Stummfilms. Die Mehrzahl der zeitgenössischen Kritiker und fast alle späteren Filmhistoriker sahen in EINE PARISERIN einen Höhepunkt in der Entwicklung der Kunst des stummen Films. Chaplin gelang es mit einer großen Meisterschaft durch kleine Details, durch scheinbar Nebensächliches, Wesentliches, Charakteristisches über die Personen und ihre Beziehungen zueinander zu sagen. Immer wieder zitieren die Filmhistoriker in ihren Filmgeschichten Szenen aus dem Film. So zum Beispiel die Szene, in der es Marie noch einmal ganz klar wird, worin ihre Beziehungen zu Pierre bestehen. Er, der stets lächelnde Nichtstuer, sitzt lässig im Sessel und spielt auf seinem Saxophon. Zynisch lächelnd fragt er Marie, was sie denn eigentlich will, sie hätte doch alles, sei reich. Als Marie ihn fragt: „Ich gab Ihnen meine Liebe, und was gaben Sie mir?“ blickt er nur auf ihr Brillantkollier. Wütend reißt sie es sich vom Hals und wirft es aus dem Fenster. Er widmet sich lachend wieder seinem Saxophon ...

Die meistzitierte Szene des Filmes ist aber zu Beginn, die Exposition. Herbert Jhering, der bekannte deutsche Kritiker, beschrieb in seiner enthusiastischen Rezension von EINE PARISERIN diese Szene:

Ein Provinzmädchen wird vom Stiefvater ausgesperrt, will mit ihrem

Bräutigam nach Paris fliehen. Der Vater des jungen Mannes stirbt am Schläge. Das Mädchen wartet am Bahnhof. Der Freund kommt nicht. Sie telefoniert. Er antwortet: Wir müssen die Reise aufschieben, warte einen Augenblick. In diesem Augenblick läuft er zur Tür und öffnet dem Arzt. Sie wartet einen Moment, hängt dann enttäuscht ab.

*Eine meisterhafte Exposition. Die Entfremdung, die Ahnungslosigkeit, die Ferne; er drückt wieder den Hebel, sie wendet sich bereits ab; Schatten und Lichter gleiten an ihr vorbei, der Zug nach Paris (den man selbst nicht sieht); sie steigt ein.*³

Mit EINE PARISERIN wies sich Chaplin als ein großer Kenner der bedeutenden Leistungen des Stummfilms aus. Er hatte die richtungweisenden Werke der Vergangenheit, die Filme eines David Wark Griffith, die leichten Nachkriegskomödien von Cecil B. DeMille, die großen Schwedenfilme von Mauritz Stiller und Victor Sjöström gesehen und positiv für sich verwertet. Auch die deutschen Kammerspielfilme hatten in Chaplins Werk deutlich sichtbare Spuren hinterlassen. Die deutsche Zeitung 'Film-Kurier' wies schon 1924, als der Film noch gar nicht in Deutschland zu sehen war, auf den Einfluß der deutschen Filme von Lupu Pick, F.W. Murnau und Karl Grune auf EINE PARISERIN hin. Auf der anderen Seite beeinflusste der Film auch die nachfolgenden Werke. Zahlreiche Filme, die danach entstanden, verarbeiteten die bedeutenden formalen Ergebnisse von Chaplins Werk. Zum Beispiel teilen viele Filmhistoriker das amerikanische Schaffen des Deutsch-Amerikaners Ernst Lubitsch in Filme vor EINE PARISERIN und nach EINE PARISERIN. Der Film war stilbildend, einen Stil, den vor allem Ernst Lubitsch weiterentwickelte.

Anmerkungen:

- 1) Zitiert bei Marcel Martin, Charlie Chaplin, Paris 1966, S. 118
- 2) Kinematograph, Berlin, 20. Jahrgang, Nr. 1023 vom 26. September 1926
- 3) Herbert Ihering, von Reinhardt bis Brecht, Bd. II, Berlin (DDR) 1959, S. 516 f.

Michael Hanisch, Über ihn lach(t)en Millionen: Charlie Chaplin Berlin (DDR) 1974, S. 75 ff.

Biofilmographie

Charles Spencer Chaplin, geboren am 16. April 1889 in London. Mit 12 Jahren zum Theater. 1909 erstes Auftreten in Paris, 1910 und 1912 erste Amerika-Tourneen. 1914 erster Filmvertrag mit Keystone, 1915 Vertrag mit Essanay, 1916 mit Mutual, 1917 mit First National. 1919 gründet er mit D.W. Griffith, Douglas Fairbanks und Mary Pickford die Gesellschaft 'The Big Four', die bald den endgültigen Namen United Artists bekam. 1920 der erste abendfüllende Spielfilm *The Kid*. In den zwanziger und dreißiger Jahren zahlreiche Reisen in verschiedene Länder, mehrere Ehen und Skandale. Ab 1947 wird Chaplin wegen seiner politischen Überzeugungen immer stärker angegriffen und mehrmals vor den Ausschuß für Unamerikanische Umtriebe geladen. Als er 1952 nach Europa reist, wird ihm die amerikanische Staatsbürgerschaft entzogen. Erst am 3. April 1972 fährt Chaplin wieder in die USA, um in Hollywood einen Ehren-Oscar in Empfang zu nehmen.

Filme

1914 35 Filme für Keystone
 1915/16 14 Filme für Essanay
 1916/16 11 Filme für Mutual
 1918/23 9 Filme für First National, darunter *The Kid* (1921)
 1923 A WOMAN OF PARIS
 1925 *The Gold Rush*
 1928 *The Circus*
 1931 *City Lights*

1936 *Modern Times*
 1940 *The Great Dictator*
 1947 *Monsieur Verdoux*
 1952 *Limelight*
 1957 *A King in New York*
 1966 *A Countess from Hongkong*

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