

**Realismus im Artifizialen: Darstellungen von Paris
in *An American in Paris* und *Moulin Rouge!***

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	3
2 Motivische Gemeinsamkeiten	4
2.1 Das Paris der Belle Époque.....	4
2.2 Paris als Kunst- und Kulturzentrum	5
2.3 Paris als Stadt der Liebe	7
3 <i>An American in Paris</i> und <i>Moulin Rouge!</i> als Zitationswerke	7
4 Fazit	9
Quellenverzeichnis	11

1 Einleitung

An American in Paris, 1951 unter der Regie des Amerikaners Vincente Minnelli produziert, und *Moulin Rouge!*, ein Film des australischen Regisseurs Baz Luhrmann aus dem Jahr 2001, sind Musicalfilme, deren Handlung in Paris situiert ist. Auf den ersten Blick enden die Gemeinsamkeiten beider Filme hier: Während es sich bei *An American in Paris* – zumindest aus heutiger Perspektive – um eine nicht ausschließlich, aber doch in weiten Teilen konventionell gedrehte romantische Komödie mit großteils eigens für den Film komponierter Musik handelt, ist *Moulin Rouge!* ein wildes, an Musikvideo-Ästhetik erinnerndes Potpourri musikalischer Zitate aus der Populärkultur des 20. Jahrhunderts mit obendrein tragischem Ausgang.

Tatsächlich finden sich zwischen den beiden Filmen jedoch substanzielle, weit über ihren reinen Status als Musicalfilme hinausreichende Ähnlichkeiten in ihrer Darstellung und Funktionalisierung der Stadt Paris als handlungs- und wirkungskonstituierendes Element: Beide Filme sind in keiner Weise darum bemüht, ein realistisches Bild von Paris zu zeichnen, sondern konstruieren stattdessen eine artifizielle, städtische Umgebung¹ rund um die gemeinhin mit der Stadt Paris assoziierten Emotionen, Motive, Weltanschauungen und Sehnsüchte. Paris wird in beiden Filmen zu einer theaterhaften Kulisse, zu einer Projektionsfläche für ebenjene Emotionen und Sehnsüchte, die die beiden Filme in ihren Rezipierenden zu evozieren versuchen. Resultat dieser Vorgehensweise sind zwei Filme, die auf jeglichen Oberflächen- und Abbildungsrealismus verzichten und stattdessen den (emotionalen und weltanschaulichen) Kern, den man allgemein mit der Stadt Paris verbindet, einfangen.² Dieses Unterfangen geht naturgemäß mit einer starken Stilisierung und Artifizialisierung der Stadt einher: *An American in Paris* wurde – mit Ausnahme einiger Establishing-Shots am Beginn des Films – ausnahmslos vor Studiokulissen in Hollywood gedreht, was sich in Form einer seltsamen Glätte und übertriebenen Plastizität auf die Paris-Darstellung im Film niederschlägt.³ Ganz ähnlich *Moulin Rouge!*, dessen CGI-Animationen und Modellbauten der Stadt im Film beinahe Videospielecharakter verleihen.⁴

¹ Vgl. De Baecque, Antoine, „In the Streets of Paris: Hollywood and the New Wave“, in: *Paris by Hollywood*, Hg. Antoine De Baecque, Paris: Flammarion 2012, S. 383-391, hier: S. 189.

Vgl. Litson, Jo, „Rouging It“, *Entertainment Design – The Art and Technology of Show Business* 35/5, 2001, S. 22-25, hier: S. 23.

² Vgl. Lawrie Van de Ven, Katherine, „Spectacular Paris: Representations of Nostalgia and Desire“, *Paroles gelées* 26/1, 2010, S. 67-93, hier: S. 68.

³ Vgl. Berthomieu, Pierre, „Hollywood’s Invention of Paris“, in: *Paris by Hollywood*, Hg. Antoine De Baecque, Paris: Flammarion 2012, S. 144-159, hier: S. 147.

⁴ Vgl. Dawson, Jonathan, *The Fourth Wall Returns: Moulin Rouge and the Imminent Death of Cinema*, 2001, http://sensesofcinema.com/2001/essays-on-films-14/moulin_rouge/, Zugriff: 15.02.2017.

Die vorliegende Arbeit stellt einen Vergleich der beiden auf den ersten Blick so unterschiedlichen Filme an und versucht, auf formaler und inhaltlicher Ebene Gemeinsamkeiten in ihrer Paris-Darstellung herauszuarbeiten. Auf diese Weise soll gezeigt werden, dass beide Filme – trotz ihrer offensichtlichen Realitätsferne – den Versuch unternehmen, durch Artifizialität Stimmungen und Gefühle einzufangen und zu vermitteln, die der Essenz weitverbreiteter Paris-Bilder unserer Gesellschaft möglicherweise näherkommen, als es reiner Oberflächenrealismus in der Stadtdarstellung zu bewerkstelligen imstande wäre.

2 Motivische Gemeinsamkeiten

Im Folgenden sollen grundlegende motivische, das heißt inhaltliche und thematische Ähnlichkeiten der beiden Filme besprochen werden, die auf die zuvor erwähnte Annäherung an gesellschaftlich vorherrschende Paris-Bilder abzielen scheinen.

2.1 Das Paris der Belle Époque

Die Handlung von *Moulin Rouge!* spielt in der sogenannten Belle Époque, also im Zeitraum der Wende vom 19. auf das 20. Jahrhundert. Als Grund für dieses zeitliche Setting des Films gibt Regisseur Baz Luhrmann die Möglichkeiten des Vergleichs zwischen dem Millennium im Jahr 2000 und der Jahrhundertwende 100 Jahre zuvor an, die sich ihm damit eröffneten: „The popular culture of the twentieth century basically grew out of that moment in time [also aus der Belle Époque, Anm.].“⁵ Tatsächlich nimmt auch *An American in Paris*, obwohl zeitlich in der Nachkriegszeit situiert, reichlich Anleihen an dieser für Paris (und weite Teile der Welt) kulturell und künstlerisch essentiellen Epoche⁶, was ganz besonders anhand ständiger Verweise auf impressionistische und postimpressionistische Maler der Belle Époque evident wird.⁷ Bei beiden Filmen ist also eine grundlegende Nostalgie nach beziehungsweise Mystifizierung der Belle Époque spürbar, beide Filme projizieren idealisierte Werte, Motive und Aspekte auf ein vergangenes, nicht mehr existentes Paris. – Auf diese Weise wird die Idealisierung ebenjener Werte und die Evokation von damit in Verbindung stehenden Emotionen – wie zum Beispiel Sehnsucht – wohl erleichtert und verstärkt, gleichzeitig nehmen jedoch auch Abstraktionsgehalt und Artifizialisierung – durch Rückprojektionen in und Verweise auf die Vergangenheit – stark zu. (Im Falle von *An American in Paris* wird

⁵ Rebello, Stephen, „All that Baz“, *Movieline* 12/9, 2001, S. 62-67, hier: S. 66.

⁶ Vgl. Schwartz, Vanessa R., „Paris, 1900: ‘Cancan’ Films“, in: *Paris by Hollywood*, Hg. Antoine De Baecque, Paris: Flammarion 2012, S. 111-127, hier: S. 111.

⁷ Vgl. Dalle-Vacche, Angela, „A Painter in Hollywood: Vincente Minnelli’s ‘An American in Paris’“, *Cinema Journal* 32/1, 1992, S. 63-83, hier: S. 70.

dieses Heraufbeschwören von Nostalgie unter anderem durch das erwähnte Nachkriegssetting, das nach repressiven Kriegsjahren die Sehnsucht nach einer besseren Zeit, einem besseren Paris nahelegt, nur noch weiter vorangetrieben.) Sehr eng mit der Darstellung eines Paris der Belle Époque verbunden ist der Fokus auf ein Bild von Paris als einzigartiges, blühendes Zentrum von Kunst und Kultur.

2.2 Paris als Kunst- und Kulturzentrum

Beide Filme erweisen dem Paris der Belle Époque Reverenz als Kulturzentrum schlechthin, das die weiteren kulturellen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts und damit unsere gegenwärtige Kunst- und Kulturszene entscheidend beeinflusst hat⁸, wie das auch Baz Luhrmann in Bezug auf *Moulin Rouge!* im weiter oben erwähnten Zitat feststellt. Sein Film stellt Kunst und Kultur von den ersten Sekunden an in den Mittelpunkt: Der berühmte Vorspann der Produktionsfirma 20th Century Fox, mit dazugehöriger Fanfare, wird am Beginn des Films nicht in gewöhnlicher Form, sondern eingebettet in eine Theaterumgebung gezeigt, widergegeben auf einer dort befindlichen Leinwand, begleitet von einem Orchester im Orchestergraben und einem übertrieben theatralisch agierenden Dirigenten.⁹ Kurz darauf führt uns eine animierte Kamerafahrt durch Paris in das Künstlerviertel der Stadt schlechthin, Montmartre¹⁰, und der Protagonist des Films, Christian, erklärt im erzählenden Voice Over, dass er aus London nach Paris gekommen sei, um an der „Bohemian Revolution“ teilzuhaben und ein Leben als Schriftsteller zu führen.¹¹ Ganz ähnlich funktionieren die Exposition und die Einführung des Protagonisten, Jerry Mulligans, in *An American in Paris*: Auch er erklärt im Voice Over, er habe sich als Amerikaner dazu entschieden, nach Ende des Zweiten Weltkriegs in Paris zu bleiben, um dort als Maler tätig zu sein, da es dafür keinen geeigneteren Ort auf der Welt gebe, als Paris.¹² Auch sonst sind die Verweise auf Paris als Kulturstadt über den gesamten Film hinweg kaum zu übersehen, mit besonderer Dichte häufen sie sich allerdings in der 17-minütigen Ballettsequenz am Ende des Films, wo unter anderem die Pariser Oper und die musikalische Tradition der Stadt in den Vordergrund gerückt wird, wo aber auch Verweise auf die impressionistische Malerei besonders zahlreich zu finden sind.¹³

⁸ Vgl. Schwartz, „Paris, 1900“, S. 111.

⁹ *Moulin Rouge!*, Regie: Baz Luhrmann, AU 2001; Blu-ray Disc, Frankfurt: Twentieth Century Fox Home Entertainment 2013, 00h00-01'.

¹⁰ Ebd., 00h01-02'.

¹¹ Ebd., 00h05'.

¹² *An American in Paris*, Regie: Vincente Minnelli, US 1951; DVD-Video, Hamburg: Warner Home Video 2010, 00h01-02'.

¹³ Ebd., 01h35-52'.

In engem Zusammenhang mit dieser Thematisierung der Stadt als Kulturzentrum und dem aus der Intensität dieser Thematisierung resultierenden, artifiziiellern Paris-Bild steht die Inszenierung eines reichen gesellschaftlichen Lebens und die Darstellung breiter Gesellschaftsschichten in beiden Filmen: Die wilden Tanzveranstaltungen und das belebte Pariser Nachtleben in *Moulin Rouge!*¹⁴, die enge Verhaftung aller Figuren mit Kaffeehaus-, Restaurant- und Bistrokultur in *An American in Paris*¹⁵ und das Aufeinanderprallen verschiedener sozialer Schichten in beiden Filmen – ärmliche Künstler arbeiten im Dienst beziehungsweise zum Vergnügen einer reichen Elite¹⁶ – seien hier als Beispiele genannt.

Dieser Fokus auf breite Schichten des Gesellschaftsspektrums von Paris bringt in beiden Filmen aber auch dunkle Seiten mit sich: In *Moulin Rouge!* sind Härte und Frustration des Lebens als Künstler im Vergleich zum Leben anderer sozialer Klassen durch die düstere Darstellung von Christians Künstlerwohnung in Montmartre¹⁷ und durch das tragische Ende des Films evident; auch in *An American in Paris* wird Jerry Mulligans Unterkunft (wenn auch auf romantisierende Weise) als ärmlich dargestellt¹⁸ und seine Unfähigkeit, sein Leben als Künstler mit einer funktionierenden Liebesbeziehung in Einklang zu bringen, als eine für ihn schmerzliche Erfahrung vermittelt.¹⁹ Dementsprechend wird die Ausübung von Kunst mithilfe der Inspiration, die die Stadt Paris zu bieten hat, in beiden Filmen als Form von Eskapismus eingesetzt, die den Protagonisten die Möglichkeit bietet, der Härte ihres Alltags in eine bessere Welt, in ein besseres – und artifiziielleres – Paris zu entfliehen. Ablesen lässt sich das ganz besonders deutlich an der Ballettsequenz am Ende von *An American in Paris*, die in Kontrast zum restlichen Film – und besonders zu den unmittelbar vorangehenden, eher pessimistischen Szenen – steht und dem Eintauchen in eine völlige Traumwelt (voller Anspielungen auf Kunst, Künstler und Künstlichkeit) gleichkommt.²⁰ Angela Dalle-Vacche bemerkt zu den stilistischen Eigenheiten der Ballettsequenz folgendes: „[They] point to Minnelli’s surrealist insight that the artist can transfigure what is imaginary into a reality that is more compelling and more real than the real world itself.”²¹ In diesem Zitat findet sich die eingangs formulierte These, eine artifiziielle Darstellung von Paris in beiden Filmen könnte ein realistischeres Bild der Stadt zeichnen, als es durch reinen Oberflächenrealismus möglich

¹⁴ Vgl. *Moulin Rouge!*, 00h11-21'.

¹⁵ Vgl. *An American in Paris*, 00h07-18'.

¹⁶ Vgl. Lawrie Van de Ven, „Spectacular Paris“, S. 78.

Vgl. *An American in Paris*, 00h20-24'.

¹⁷ *Moulin Rouge!*, 00h02-03'.

¹⁸ *An American in Paris*, 00h03-04'.

¹⁹ Vgl. Dalle-Vacche, „A Painter in Hollywood“, S. 65.

²⁰ Vgl. ebd., S. 64-65.

²¹ Ebd., S. 69.

wäre, deutlich wieder. – Ein Paris-Bild also, das dem gesellschaftlich vorherrschenden Bild der Stadt als eskapistisches Kunst- und Kulturzentrum stark entspricht.

2.3 Paris als Stadt der Liebe

Ein weiteres im öffentlichen Bewusstsein vorherrschendes Bild der Stadt Paris rückt ihr hohes Potenzial für Romantik in den Fokus.²² Sowohl *An American in Paris*, als auch *Moulin Rouge!* tragen diesem Bild durch ihre stark auf Liebesbeziehungen konzentrierten Plots Rechnung.²³ In *An American in Paris* wirbt Jerry um Lise, die eigentlich bereits an den Sänger Henri Baurel vergeben ist. Eine ähnliche Dreiecksbeziehung, wenn auch mit deutlicherem Antagonismus, spielt sich in *Moulin Rouge!* ab; hier ist die Kurtisane Satine zwischen dem Mann, den sie wirklich liebt, Christian, und dem Geldgeber des Moulin Rouge, dem Duke, hin und hergerissen. Wie stark die Stadt Paris zur Manifestierung dieser Liebesgeschichten in beiden Filmen instrumentalisiert wird, wird beim Blick auf einzelne Szenen deutlich: Jene Szenen, die explizit von Liebe oder dem Zustandekommen einer Liebesbeziehung handeln, scheinen nicht ohne eine Postkartenansicht der Stadt im Hintergrund auszukommen. Als Lise Jerrys Werben in *An American in Paris* zum ersten Mal nachgibt, verbringt sie einen romantischen Abend am Ufer der Seine mit ihm, die Kathedrale Notre-Dame ist dabei im Hintergrund zu sehen.²⁴ Ganz ähnlich *Moulin Rouge!*: Auch hier verbringen Christian und Satine – im Begriff, sich ineinander zu verlieben – einige romantische Minuten mit Tanz und Gesang in den Wolken über der Stadt, ein Modell des Eiffelturms inklusive.²⁵

3 *An American in Paris* und *Moulin Rouge!* als Zitationswerke

Sowohl *Moulin Rouge!*²⁶, als auch *An American in Paris*²⁷ können als Zitationswerke verstanden werden; beide Filme bedienen sich intertextueller und referenzieller Techniken, um ihr eigenes Narrativ zu unterstützen beziehungsweise, wie im Falle von *Moulin Rouge!*, letzteres überhaupt erst zu konstruieren. In Bezug auf die Stadt Paris bedeutet das, dass gesellschaftlich bereits bestehende oder in anderen Kunstwerken und Erzählungen

²² Vgl. Lawrie Van de Ven, „Spectacular Paris“, S. 74.

²³ Vgl. ebd., S. 75.

²⁴ *An American in Paris*, 00h52-59'.

²⁵ *Moulin Rouge!*, 00h30-31'.

²⁶ Vgl. Magedanz, Stacy, „Allusion as Form: The Waste Land and Moulin Rouge!“, *Orbis Litterarum* 61/2, 2006, S. 160-179, hier: S. 164.

²⁷ Vgl. Dalle-Vacche, „A Painter in Hollywood“, S. 68.

konstruierte Paris-Bilder in den beiden Filmen wiederaufgegriffen und damit bekräftigt werden.

Wie bereits erwähnt, bedient sich die Ballettsequenz in *An American in Paris* zahlreicher offensichtlicher Verweise, die auf Paris als Stadt der Kunst, der Musik und des Impressionismus hindeuten. Allerdings beschränken sich diese Verweise keineswegs auf die Ballettsequenz, sie ziehen sich vielmehr auf subtile Weise durch den gesamten Film:

„On his way to a favorite spot for exhibiting his artwork, Jerry walks by an old man who looks just like Toulouse-Lautrec. Milo's hairdo and her evening gown that bares one shoulder are based on the famous Greek statue with only one arm. The black-and-white Beaux Arts Ball is vaguely reminiscent of Manet's *Ball at the Opera* (1873), while the shadows surrounding Adam's performance of Gershwin's *Concert in F* recall the atmosphere and the lighting of some opera scenes by Degas.”²⁸

Moulin Rouge! geht, was die Referenzialität betrifft, zwar noch einen Schritt weiter, da sich bereits die Handlung des Films aus mehreren bekannten Handlungssträngen diverser Mythen, Sagen und Opern zusammensetzt²⁹, dennoch ist eine Vergleichbarkeit zu *An American in Paris* aufgrund der ununterbrochenen Verweise auf Popsongs und andere Artefakte der Populärkultur, die in vielen Fällen der Untermauerung des Bildes von Paris als Stadt der Liebe dienen („Love Songs“)³⁰, durchaus gegeben.

Aus diesem Grund können auch jene Eigenheiten, die für Zitationswerke oder referenzielle Texte im Allgemeinen gültig sind, für beide Filme geltend gemacht werden. Stacy Magedanz hält diesbezüglich zunächst die Artifizialität solcher Texte fest: Referenzielle Texte würden Oberflächenrealismus oder Naturalismus ablehnen und stattdessen Aufmerksamkeit auf ihre eigene Konstruiertheit lenken.³¹ *Moulin Rouge!* würde sich zudem auch einer starken Selbstreferenzialität bedienen.³² – Magedanz zitiert hier den weiter oben in dieser Arbeit erwähnten Vorspann des Films mit dem auf einer Theaterleinwand gezeigten Logo von 20th Century Fox und die anschließenden, ersten Sekunden des eigentlichen Films, die in schwarz-weiß und in einem untypischen Seitenverhältnis gehalten sind und damit stilistisch an erste Filmaufnahmen aus der Ursprungszeit des Mediums denken lassen.³³ Tatsächlich weist auch *An American in Paris* eine derartige Selbstreferenzialität auf, die die Zugehörigkeit des Werks zum Medium Film betont und gleichzeitig die Ursprünge dieses Mediums in den Fokus rückt. Dies ist in Bezug auf die Stadt Paris insofern relevant, als die

²⁸ Ebd., S. 68.

²⁹ Vgl. Magedanz, „Allusion as Form“, S. 165.

Vgl. Dawson, *The Fourth Wall Returns*

³⁰ Vgl. Magedanz, „Allusion as Form“, S. 173.

Vgl. Lawrie Van de Ven, „Spectacular Paris“, S. 75.

³¹ Vgl. Magedanz, „Allusion as Form“, S. 165.

³² Vgl. ebd., S. 165-166.

³³ *Moulin Rouge!*, 00h01'.

Ursprünge des Mediums Film genau in dieser Stadt, zu Zeiten der Belle Époque, liegen³⁴ und somit eine eigentlich artifizielle, selbstreferenzielle Technik zur realistischen Untermauerung eines bereits vorhandenen Bildes der Stadt Paris beiträgt. Vanessa R. Schwartz ortet derartige Verweise auf Paris als Geburtsort des Mediums Film in *An American in Paris* in der Art und Weise, wie impressionistische und postimpressionistische Werke der Malerei – ganz besonders jene von Henri de Toulouse-Lautrec – durch jenes Ausdrucksmittel, das Film am stärksten von der Malerei unterscheidet, nämlich durch Bewegung, gleichsam belebt werden würden.³⁵ Die Besonderheiten des Mediums Film würden also in jener Stadt, in der es seinen Ursprung hat, gefeiert werden: „These cinematic sprites jump [gemeint sind die Tänzerinnen und Tänzer, Anm.], twist and dance as if to announce that the filmmaker can achieve what the artists of the Belle Epoque could only aspire to: to capture and represent the sensuality of entertainment by filming it.”³⁶

Eine weitere von Magedanz genannte Eigenheit von Zitationswerken ist ihr Anachronismus. Der Verweis auf bestehende Werke und Texte gehe automatisch und zwangsläufig mit einem Verweis auf die Vergangenheit einher. Im Falle von *An American in Paris* und *Moulin Rouge!* beziehen sich diese Verweise, wie bereits zuvor erläutert, in erster Linie auf die Pariser Belle Époque und die mit dieser Zeitspanne für Paris als typisch empfundenen, ebenfalls weiter oben dargelegten Motive, die jedoch auch heute noch fester Bestandteil vorherrschender Paris-Bilder sind.³⁷ Magedanz hält diesbezüglich fest, dass eine Verschiebung vergangener Motive auf gegenwärtige Werke und Texte diesen Motiven im Geist der Rezipierenden neues Leben einhauchen würde und diese Vorgehensweise somit, über den Umweg der Vergangenheit, die Gegenwart in neuem, lebendigerem Licht erscheinen lasse.³⁸ Auch hier wird also eine eigentlich artifiziell anmutende Technik – Anachronismus, Verweise auf Vergangenes – dazu verwendet, um Reales – nämlich reale Emotionen, reale Vorstellungen und Bilder (von Paris) in den Rezipierenden – zu evozieren.³⁹

4 Fazit

Wie im Rahmen dieser Arbeit gezeigt werden konnte, sind beide Filme, *An American in Paris* und *Moulin Rouge!*, darum bemüht, in ihren Rezipierenden Motive, Werte, Vorstellungen und Emotionen hervorzurufen, die – aufgrund ihrer gesellschaftlichen Verbreitung – mit großer

³⁴ Vgl. Schwartz, „Paris, 1900“, S. 117.

³⁵ Vgl. ebd.

³⁶ Ebd., S. 120.

³⁷ Vgl. Magedanz, „Allusion as Form“, S. 168.

³⁸ Vgl. ebd., S. 171.

³⁹ Vgl. ebd., S. 173.

Wahrscheinlichkeit bereits vor der Rezeption der Filme Bestandteil des Paris-Bildes dieser Rezipierenden waren. Durch die erneute, wiederholte Darstellung derartiger Motive – wie zum Beispiel der Belle Époque und der Stadt Paris als Stadt der Kultur und der Liebe – und durch die Anwendung referenzieller Techniken kann dieses in den Rezipierenden bereits vorhandene Bild der Stadt Paris jedoch plastischer und lebendiger – und damit realistischer – gemacht werden, als es das möglicherweise vor der Rezeption der Filme war.

Angela Dalle-Vacche vergleicht die Darstellung von Paris in *An American in Paris* mit der Darstellung eines „theme-parks“, also in gewisser Weise mit der Darstellung eines (stark durch amerikanische Kultur geprägten) Traumlandes.⁴⁰ *An American in Paris* und *Moulin Rouge!* sind folglich durch ihre im Laufe dieser Arbeit dargestellten Gemeinsamkeiten nicht um die Annäherung an ein real existierendes Paris bemüht, sondern vielmehr um die Annäherung an das, was sich die Rezipierenden dieser Filme über die Stadt erzählen. Es geht also um eine Annäherung an das Narrativ der Stadt Paris, an das Traumland, an den „theme-park“ Paris, um Dalle-Vacches Metapher weiter zu bedienen. Dass diese Annäherung über die ebenfalls im Laufe dieser Arbeit dargelegten, artifiziellen Mittel zustande kommt und mithilfe dieser weit effektiver vorgenommen werden kann, als dies durch reinen Oberflächenrealismus möglich wäre, konnte ebenfalls plausibel gezeigt werden.

An American in Paris und *Moulin Rouge!* sind gleichzeitig ausgezeichnete Beispiele dafür, dass die Nutzung artifizieller Mittel nicht automatisch mit einem artifiziellen, unrealistischen Resultat gleichzusetzen ist, denn das, was sich beim Gedanken an die Stadt Paris in den Köpfen der Rezipierenden abspielt, was Bestandteil ihres Paris-Bildes ist und von den beiden hier besprochenen Filmen in ihrer Stadtdarstellung instrumentalisiert wird, ist wohl mindestens genauso realistisch wie die rein oberflächliche Abbildung einer real existierenden Stadt.

⁴⁰ Vgl. Dalle-Vacche, „A Painter in Hollywood“, S. 64.

Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

Berthomieu, Pierre, „Hollywood’s Invention of Paris”, in: *Paris by Hollywood*, Hg. Antoine De Baecque, Paris: Flammarion 2012, S. 144-159.

Dalle-Vacche, Angela, „A Painter in Hollywood: Vincente Minnelli’s ‘An American in Paris’”, *Cinema Journal* 32/1, 1992, S. 63-83.

Dawson, Jonathan, *The Fourth Wall Returns: Moulin Rouge and the Imminent Death of Cinema*, 2001, http://sensesofcinema.com/2001/essays-on-films-14/moulin_rouge/, Zugriff: 15.02.2017.

De Baecque, Antoine, „In the Streets of Paris: Hollywood and the New Wave“, in: *Paris by Hollywood*, Hg. Antoine De Baecque, Paris: Flammarion 2012, S. 383-391.

Lawrie Van de Ven, Katherine, „Spectacular Paris: Representations of Nostalgia and Desire”, *Paroles gelées* 26/1, 2010, S. 67-93.

Litson, Jo, „Rouging It”, *Entertainment Design – The Art and Technology of Show Business* 35/5, 2001, S. 22-25.

Magedanz, Stacy, „Allusion as Form: The Waste Land and Moulin Rouge!”, *Orbis Litterarum* 61/2, 2006, S. 160-179.

Rebello, Stephen, „All that Baz”, *Movieline* 12/9, 2001, S. 62-67.

Schwartz, Vanessa R., „Paris, 1900: ‘Cancan‘ Films”, in: *Paris by Hollywood*, Hg. Antoine De Baecque, Paris: Flammarion 2012, S. 111-127.

Filmverzeichnis

An American in Paris, Regie: Vincente Minnelli, US 1951; DVD-Video, Hamburg: Warner Home Video 2010.

Moulin Rouge!, Regie: Baz Luhrmann, AU 2001; Blu-ray Disc, Frankfurt: Twentieth Century Fox Home Entertainment 2013.