LMU LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN

Studienabschlussarbeiten
Faculty of History and the Arts

Unspecified

Binder, Dorothee:

Der Film "L'INHUMAINE" und sein Verhältnis zu Kunst und Architektur der zwanziger Jahre

Master of Arts, Winter Semester 2005

Faculty of History and the Arts
Unspecified
Unspecified

Ludwig-Maximilians-Universität München

https://doi.org/10.5282/ubm/epub.10635

Dorothee Binder

Der Film "L'INHUMAINE"
und sein
Verhältnis zu Kunst und Architektur
der zwanziger Jahre

Textband

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung 1
1.1. Arbeitsmaterial 2
2. Synopse – Die Handlung 3
3. Historischer Kontext 7
3.1. Die französische Filmindustrie bis zum ersten Weltkrieg 7
3.2. Die Entwicklung des Films bis zum ersten Weltkrieg 7
3.3. Kultureller Kontext 12
3.4. Entstehungsgeschichte von L'Inhumaine 19
3.4.1. Marcel L'Herbiers Anfänge bei Gaumont 19
3.4.2. Die „Société Cinégraphic" 19
3.4.3. Die Idee für L'Inhumaine 21
3.4.4. Die wichtigsten Mitarbeiter 22
3.4.5. Die Studios 25
3.4.6. Das Drehbuch 26
3.4.7. L'Inhumaine – ein Melodram 28
4. Filmelemente von L'INHUMAINE 31
4.1. Schriftliche Informationsmittel: Zwischentitel, Inserts, Credits, Filmtitel 31
4.2. Autofahrten 34
4.3. Die Motive: Kontext, Mise-en-Scène, Montage, Bezüge 38
4.3.1. Außenfassaden 38
4.3.1.1. Villa der Sängerin 38
4.3.1.2. Haus des Ingenieurs 41
4.3.1.3. Bezüge zur zeitgenössischen Architektur 44
4.3.1.4. Zum Verhältnis von Film und Architektur 52
4.3.1.5. Weitere Entwicklung von Robert Mallet-Stevens 55
4.3.2. Innenräume, Villa der Sängerin 58
4.3.2.1. Großer Salon 58
4.3.2.2. Privatsalon 61
4.3.2.3. Bezüge zum zeitgenössischen Kunstgewerbe 61
4.3.2.4. Zum Verhältnis von Film und Kunstgewerbe 64
4.3.2.5. Wintergarten 66
4.3.2.6. Bezüge zum deutschen expressionistischen Film 67

4.3.3. Théâtre des Champs-Élysées 69
4.3.4. Innenräume, Haus des Ingenieurs 73
4.3.4.1. „Krypta“ 73
4.3.4.2. „Wiedererweckungsraum“ 75
4.3.4.3. Laboratorium 77
4.3.4.3.1. Bezüge zur Malerei 78
4.3.4.3.2. Bezüge zum Theaterbühnenbild 81
4.3.4.3.3. Fernand Léger und „La Roue“ 85
4.3.4.3.4. Bezüge zum abstrakten Film - Ballet mécanique 86
4.3.4.4. Schlusssequenz 88
4.3.5. Zusammenfassung der Analyse 92
5. Zeitgenössische Reaktionen 95
6. Resümee 98

Literaturverzeichnis 99
Glossar 105
Sequenzprotokoll 106
Technische Daten und Stabliste 108

1. Einleitung

Der französische Film L'INHUMAINE des Regisseurs Marcel L'Herbier wurde 1923 gedreht, fast 30 Jahre nach der Erfindung des Kinematographen durch die Brüder Lumière und der Entwicklung des Films vom einfachen Jahrmarktvergnügen hin zu einer rasch sich entwickelnden Filmindustrie. Nur wenige Jahre zuvor hatte man überall in Europa begonnen, über das Wesen des Films, nicht nur als neue technische Erfindung, sondern auch als kulturelle Erscheinung der Moderne zu reflektieren. In der Folge entwickelte sich Anfang der zwanziger Jahre in Frankreich, ähnlich wie kurz zuvor schon in Deutschland und Russland, eine Filmkunst, die den Film in seinem Geburtsland als neue künstlerische Ausdrucksform etablieren wollte. Der Film L'INHUMAINE ist eines der wichtigsten Beispiele und Ausdruck für diese Entwicklung. Dies verdankt er nicht zuletzt der Mitarbeit einiger bedeutender Avantgardekünstler, die sich in diesem noch relativ neuen Medium mit ihrer eigenen Kunst auseinandersetzten.

Während es einige film- und kunstwissenschaftliche Untersuchungen über den deutschen Film und sein Verhältnis zu den Künsten in dieser Zeit gibt,[1] blieben die französischen Bemühungen der Filmavantgarde eher vernachlässigt. Detailliertere Einzelanalysen gibt es nur vereinzelt im Bereich des abstrakten Films wie zum Beispiel Standish D. Lawders Analyse des Films „Ballet mécanique" von Fernand Léger.[2] Zwar hat der amerikanische Filmwissenschaftler Richard Abel in der bislang einzigen Monographie zum französischen Kino der zwanziger Jahre einige narrative Aspekte des Films L'INHUMAINE analysiert,[3] doch auf der Seite der Kunstgeschichte gehen die Beiträge von Helmuth Weihsmann, Donald Albrecht und Dietrich Neumann nicht über einen allgemeinen Überblick hinaus.[4]

Als erster Kunsthistoriker beschäftigte sich Erwin Panofsky schon in den dreißiger Jahren mit dem neuen Medium in seinem berühmten Aufsatz „On Movies", indem er den Spielfilm ne-

[1] Schon 1926 erschien Rudolf Kurtz Buch Expressionismus und Film, Berlin 1926, nachgedruckt Zürich 1965. Rudolf Kurtz Studie gilt als erster umfassender Versuch, einen Zeitstil im Film darzustellen. Neuere Untersuchungen zum Thema von Harro Segeberg: Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste, Mediengeschichte Band 3, München, 2000 und Anne Hoormann: Lichtspiele, Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik, München 2003.
[2] Standish D. Lawder: The Cubist Cinema, New York 1975.
[3] Richard Abel: French Cinema, The First Wave, 1915- 1929, Princeton University Press, 1984, S.383-394.
[4] Helmut Weihsmann: Gebaute Illusionen, Architektur im Film, Wien 1988, S.200-204, Donald Albrecht: Architektur im Film, Die Moderne als große Illusion, Basel 1989, S.55-59, Dietrich Neumann (Hrsg.): Filmarchitektur von Metropolis bis Blade Runner, München 1996, S.80-83.

ben Architektur, Karikatur und Gebrauchsgraphik zu einer „wirklich lebenden Kunst“ erklärt, dadurch, dass dieser im Gegensatz zur Poesie, Musik, Malerei und Plastik wieder eine lebendige Beziehung zwischen Kunstschaffen und Kunstgebrauch hergestellt habe.[5]
Die Auswahl der prominenten Mitarbeiter des Films L’INHUMAINE ist Ausdruck eines besonderen Diskurses, der nicht nur den Einfluss des Films auf die „etablierten“ Künsten, sondern auch die Wechselwirkung zwischen beiden beinhaltet. Zu berücksichtigen sind hierbei die besonderen technischen Voraussetzungen des Films, die, so Panofsky, die Erfindung und allmähliche Vervollkommnung dieser neuen Kunst herbeigeführt haben.[6]
Im ersten Teil meiner Arbeit stelle ich nach einer Synopse die politischen, ökonomischen und kulturellen Hintergründe des Films vor.
Das Verhältnis des Films L’INHUMAINE zu den „alten“ Künsten herauszufiltern, soll die Zielsetzung der anschließenden Filmanalyse sein, wobei naturgemäß der Schwerpunkt auf den Beiträgen der Künstler zur Filmarchitektur und deren filmischer Einbindung liegen wird.

1.1. Arbeitsmaterial - Problematik:

Für meine Analyse habe ich folgendes Arbeitsmaterial benutzt:

- Eine Videokassette dieses Films aus dem Archiv des Aufbaustudiengangs Film- und Fernsehszenenbild der Hochschule für Fernsehen und Film in München. (Ein Problem dieser Fassung ist, dass das Videoband aufgrund des unterschiedlichen Bildformats die linke Bildseite nicht vollständig überträgt.)
- Ein Filmprotokoll mit allen Angaben über Nummerierung, Dauer und Größe der Einstellung, Motiv, und kurze Szenenbeschreibung
- Filmstills - Standbilder aus dem Film
- Fotografien vom Studio während des Aufbaus und bei den Dreharbeiten für den Film[7]
- Abbildungen von Modellen und Entwürfen einzelner Szenenbilder des Films
- Teil des ursprünglichen Drehbuchs[8]

Bei der Beschaffung des Filmmaterials ergab sich das Problem der Authentizität der für die Analyse verwendeten Fassung, da der Film lange Zeit verschwunden und in Vergessenheit

[5]Erwin Panofsky: On Movies, Princeton 1936, S.5-15. In der Übersetzung der überarbeiteten und ergänzten Fassung, ders.: Stil und Medium im Film, Frankfurt 1999, S. 22.
[6] Ebenda, S. 21.
[7] Alle Fotos befinden sich in der Iconothèque der Bibliothèque du Film (BIFI) in Paris.
[8]Dieser erhaltene Teil des Drehbuchs befindet sich in den Fonds Marcel L’Herbier, Boîte 3, im Archiv der Bibliothèque du Film (BIFI) in Paris.

geraten war.[9] Erst in den siebziger Jahren begann man, sich wieder für die französischen Filme aus dieser Zeit zu interessieren, sie zu sammeln, zu restaurieren und zu archivieren. Für die Restaurierung des Films L'INHUMAINE von Marcel L'Herbier musste man auf mehrere unterschiedliche Kopien zurückgreifen. Die erste restaurierte Fassung von L'INHUMAINE entstand 1975 im Zuge einer Hommage an den Regisseur.[10]
1986 wurde der Film nochmals von dem 1969 gegründeten staatlichen Filmarchiv C.N.C. La Boîte à Images in Bois d'Arcy unter der Leitung von Frantz Schmitt bearbeitet.[11]
Unter der künstlerischen Leitung von Jean Dreville[12] wurde der Film erneut koloriert[13] und Jean-Christophe Desnoux komponierte eine neue spezielle Filmmusik für L'INHUMAINE, dessen ursprüngliche Komposition von Darius Milhaud verloren scheint.[14]
Ich beziehe mich in meiner Arbeit auf diese spätere Fassung, ohne näher auf die neue Kolorierung und Musik einzugehen.

2. Die Handlung - Ein modernes Märchen

L'Inhumaine, die Unmenschliche, ist die gefeierte Sängerin Claire Lescot, die hoch über einer Stadt in einer großen Villa wohnt. In diesem ultramodernen Haus hat die Titelheldin „herausragende Persönlichkeit aus der ganzen Welt" zu einem Empfang geladen.
Unter den illustren Gästen tummeln sich auch ein paar Verehrer der Sängerin, wie der amerikanische Geschäftsmann Frank Mahler, der russische Botschafter Kranine und ein indischer Maharadscha mit dem klangvollen Namen Djorah von Mopur. Während sich die Gäste versammeln und auf ihre umschwärmte Gastgeberin warten, diskutieren sie die neuesten Gerüchte um die Sängerin und die Ankündigung für ihr Konzert, das am nächsten Abend stattfinden soll.

---

[9] Programmheft des Centre National de la Cinétematographie, Service des Archives du Film: Hommage à Marcel L'Herbier, En cinq Films de L'art muet, Paris, Cinéma „Le Seine"8, rue Frédéric-Sauton, 75005, v.19. bis 25 November 1975.
[10] Ebenda, o. S.
[11] Siehe Vorspann der Videofassung.
[12] Centre d'Information Cinématographique de L'Institut Français de Munich (Hg.), CICIM, Nr.21 Revue pour le cinéma français, München, November1987, S.53.
[13] Die meisten Filme dieser Zeit waren koloriert. Über das Problem der Farbe im Stummfilm und das Problem seiner Überlieferung siehe Elfriede Ledig: Rot wie Feuer, Leidenschaft, Genie und Wahnsinn. Zu einigen Aspekten der Farbe im Stummfilm, in dies. (Hg.): Der Stummfilm, Konstruktion und Rekonstruktion, Reihe diskurs film, Band 2, München 1988, S.89-116.
[14] Diese Fassung wurde erstmals im Rahmen des Festival d'Automne im Oktober 1986 in La Grande Halle- La Villette in Paris öffentlich aufgeführt.

Als Claire Lescot endlich erscheint, begibt man sich zu Tisch. Die Gastgeberin nimmt, als einzige Frau des Abends, in der Mitte des Tisches Platz mit ihren Verehrern zu beiden Seiten. Ein Stuhl bleibt jedoch unbesetzt, ein Gast hat sich offensichtlich verspätet. Es ist ein junger Ingenieur aus dem Norden, Einar Norsen. Dieser verlässt eilig sein Haus und begibt sich in einer rasanten Fahrt mit seinem Sportwagen auf den Weg zu der Villa der Sängerin. Währendessen sitzen Claire und ihre Gäste noch beim Essen und lassen sich musikalisch von einer Jazzband unterhalten. Als Einar Norsen bei seiner Gastgeberin eintrifft, verkündet diese gerade, dass sie plane, eine Weltreise zu machen, schon bald werde sie abreisen, denn es gebe ja nichts, was sie zurückhalten würde. Einar, der leidenschaftlich in die Sängerin verliebt ist, fasst den Beschluss, sofort mit ihr zu reden, um sie von ihrer Reise abzuhalten. Doch auch die anderen Verehrer wollen die Diva für sich gewinnen. Während auf dem frei geräumten Essplatz der Auftritt von Artisten stattfindet, versucht Mahler, der Amerikaner, als Erster sein Glück bei Claire. Er will ihr alle Theater, die er besitzt, zu Füßen legen, wenn sie mit ihm nach Amerika geht. Kranine, der russische Agitator, möchte die Sängerin dagegen in seine „mongolische Freiheitsbewegung“ integrieren und der indische Maharadscha Djorah verspricht ihr schließlich sogar ein Königreich, wenn sie mit ihm in seinen Palast kommt. Doch Claire ist an keinem der „Angebote“ interessiert und wehrt alle Annäherungsversuche ab. Auch als der Ingenieur ihr endlich seine Liebe gesteht und sagt, dass ohne sie ihm sein Leben nichts mehr bedeute, verspottet sie ihn nur und lässt ihm zynisch durch einen Diener ein kleines Schwert überreichen.

Der Ingenieur verlässt daraufhin zutiefst enttäuscht das Fest, nicht ohne Claire einen Brief zu hinterlassen, indem er ihr seinen Selbstmord ankündigt.

Während das Fest weitergeht und Claire für ihre Gäste singt, fährt Einar, aufgewühlt von seinen Gefühlen, mit seinem Sportwagen davon, der schließlich, unter den Augen einer jungen Frau, die dort mit einem Eselwagen unterwegs ist, einen Abhang hinunter in den Fluss stürzt. Die Frau fährt sofort zur Villa von Claire Lescot, wo sie von dem Unfall berichtet. Geschockt über dieses Unglück verlassen die Gäste daraufhin das Haus und Claire bleibt allein zurück. Die ganze Nacht sucht man nach dem Verunglückten, doch findet man im Wasser nur das zerstörte Auto, sein Leichnam bleibt verschwunden.

Am nächsten Tag soll im Théâtre des Champs-Elysées ein Konzert mit Claire Lescot stattfinden. Die Sängerin beschließt, nach anfänglichem Zögern, das schon lange angekündigte Konzert doch nicht abzusagen. Kranine, der russische Agitator, bringt seine Anhänger gegen Claire auf, die ihn hat abblitzen lassen, und plant einen Tumult für ihr Konzert. Der Skandal um den Selbstmord des jungen Ingenieurs und die Unmenschlichkeit der Sängerin, die diesen

Tod verursacht hat, ist auch die Schlagzeile in den Tageszeitungen und überall Gesprächsthema Nummer eins.
Am Abend versammeln sich die Zuschauer im ausverkauften Théâtre des Champs-Elysées, unter ihnen auch Claires Lescots Verehrer. Während sich Claire in ihrer Garderobe noch auf ihren Auftritt vorbereitet, findet auf der Bühne des Theaters die Aufführung eines Balletts statt. Danach folgt der Auftritt der Sängerin. Noch bevor sie zu singen anfängt, beginnen Kranine und seine Leute, einen Tumult zu verursachen, der sich bald auf das ganze Publikum ausdehnt. Doch Claire gelingt es, die Menge zu beruhigen, indem sie anfängt zu singen und der Abend wird ein großer Erfolg für sie. Nach dem Konzert wird Claire in ihrer Garderobe von einem unbekannten Mann aufgesucht, der sich als Kommissar ausgibt. Er bittet die Sängerin, Einar Norsens inzwischen gefundenen Leichnam zu identifizieren. Sie verabreden sich für den nächsten Tag.
Früh am nächsten Morgen holt der „Kommissar“ Claire ab und gemeinsam fahren sie zu Einar Norsens Haus. Als Claire in den Raum hinuntergeht, wo Einars Leiche aufgebahrt sein soll, empfängt sie eine unheimliche und düstere Atmosphäre. Ein Grammophon spielt plötzlich eine schrille Musik und durch einen Windzug, der durch ein zerbrochenes Fenster weht, beginnt das Tuch, das den „Leichnam“ bedeckt, sich zu bewegen. Claire will, zu Tode erschrocken, fliehen. Aber schließlich nähert sie sich dem vermeintlichen Körper von Einar doch. Da öffnet sich ein Vorhang und Einar erscheint auf der Treppe - lebend. Claire erkennt, dass der Ingenieur seinen Selbstmord nur vorgetäuscht hat, um, wie er ihr jetzt erklärt, ihre wahren Gefühle für ihn auf die Probe zu stellen. Claire reagiert zunächst empört.
Als sie gemeinsam nach oben in Einars Laboratorium gehen, entdeckt sie auch die Perücke und den Bart des angeblichen Kommissars und erkennt, dass es Einar selbst war, der sie in sein Haus gelockt hat. Doch Claire verzeiht dem jungen Ingenieur die List, sie ist fasziniert von allem, was sie nun sieht und lässt sich von ihm alle wundersamen technischen Geräte und Apparaturen zeigen, die im Laboratorium aufgebaut sind, darunter auch eine Maschine, auf der ein Schild mit der Warnung „Todesgefahr“ angebracht ist. Einar kündigt Claire an, ihr am nächsten Tag zu zeigen, was sie von ihrer Reise abhalten könnte.
Als Claire wieder in ihrer Villa ist, weist sie erneut den Maharadscha ab, der droht, sie umzubringen.
Am nächsten Tag kommt Claire, wie verabredet, in Einars Laboratorium, in dem gerade einige Mechaniker in Schutzanzügen arbeiten. Claire entdeckt an einer Wand einen Monitor, auf dem die Worte „Die ganze Welt ist hier“ und „Wechseln Sie den Ort mit T.S.F.“ aufleuchten. Einar, der auf einer oberen Ebene des Laboratoriums alles beobachtet hat, kommt zu ihr und

erklärt ihr seine neueste Erfindung, einen Ton- und Sehapparat. Er fordert Claire auf, in ein Mikrophon zu singen und auf dem Monitor erscheinen nacheinander „Fernsehbilder“ von Menschen, die über Lautsprecher oder auch Kopfhörer Claires Stimme zuhören: Männer aus dem Orient, eine schwarze Frau im Urwald, eine Menschenmenge auf einer Straße, ein Maler in seinem Atelier, ein Mann in einem Auto, sie alle sind in ihrer jeweiligen Umgebung auf dem Monitor zu sehen, während sie der Stimme Claires lauschen.
Claire ist von dem, was sie sieht, so begeistert, dass sie völlig die Zeit vergisst, doch als auf dem Monitor ein Bild erscheint, das die auf ihr Konzert wartenden Zuschauer zeigt, verlässt sie eilig das Laboratorium, nicht ohne sich mit Einar für die Zeit nach dem Konzert zu verabreden. Auf dem Weg nach draußen, kommen sie wieder an der Maschine mit dem Schild „Danger de Mort“ vorbei. Einar erklärt Claire, dass dies eine neue Erfindung sei, die er entwickelt hätte, um Tote wieder zum Leben zu erwecken. Er habe das Experiment allerdings noch bei keinem Menschen gewagt.
Nach Claires Konzert wird sie von Djorah, dem Maharadscha erneut bedroht. Nur durch einen Zufall kann sie entkommen, wird aber am Bühneneingang noch von ihren Anhängern aufgehalten. Inzwischen hat Djorah in Claires Auto einen kleinen Käfig mit einer Giftschlange in einem Blumenbouquet versteckt und sich selbst als Chauffeur verkleidet. Claire steigt in den Fond des Autos und gibt ihrem vermeintlichen Chauffeur die Anweisung, zu Einars Haus zu fahren. Während der Fahrt entkommt die Schlange dem Käfig und fügt Claire einen tödlichen Biss zu. Sterbend kommt sie bei Einar an, der schon unruhig in seinem Laboratorium gewartet hat. Er trägt die leblose Claire in sein Haus. Um seine Geliebte zu retten, gibt es nur noch eine Chance, er muss das Äußerste wagen und die Wiedererweckungsmaschine in Gang setzen. So läuft er in sein Laboratorium, gibt seinen Mitarbeitern die nötigen Anweisungen und startet die Apparate, Maschinen und Aggregate. Nach einem ersten vergeblichen Versuch, wird die Energiezufuhr noch einmal gesteigert und tatsächlich schafft es Einar, Claire dem Tod noch einmal zu entreißen. So hat er mit seiner Wundermaschine am Ende nicht nur Claire wieder zum Leben zu erwecken, sondern sie auch endgültig für die „Liebe zur Humanität“ bekehrt.

3. Historischer Kontext des Films

3.1. Die französische Filmindustrie bis zum ersten Weltkrieg

Am 28. Dezember 1895 bestaunte die Öffentlichkeit zum ersten Mal die von den Gebrüder Lumière gefilmten und an die Leinwand des indischen Salons des Grand Café am Boulevard des Capucines in Paris projizierten Filme.[15] Es waren kurze Dokumentarfilme, z.B. über die Ankunft eines Zuges in La Ciota oder von Arbeitern beim Verlassen der Fabrik Lumière in Lyon.[16] Trotz ihrer anfänglichen Erfolge machten ihnen jedoch schon bald andere Pioniere den Filmmarkt streitig.[17] Georges Méliès, ein Varietékünstler, baute 1897 sein erstes Filmstudio in Montreuil. Charles Pathé baute 1903 eine große Studioanlage in Vincennes bei Paris. Die größten Studios gehörten jedoch bald der Firma von Léon Gaumont. Alle drei, Méliès, Pathé und Gaumont gründeten bald weltweit Filialen. Pathé eroberte die Marktführung nicht nur in der Produktion von Filmen, sondern führte 1907 in Europa den Filmvertrieb ein, dessen System aus Verleih statt Verkauf an die Kinos bestand.
Trotz eines bestehenden Anti-Trust-Gesetzes gründeten die großen amerikanischen Produktionsfirmen, darunter auch Pathé, ein Syndikat, die MPPC (Motion Pictures Patents Company).Vergeblich versuchte man 1909 auf dem Ersten Internationalen Kongress der Filmfabrikanten, dieser Monopolstellung entgegenzutreten. In Europa wurden die kleinen Filmfirmen immer mehr verdrängt, so auch diejenige von Georges Méliès. Schon 1910 besaß Pathé auch das europäische Herstellungsmonopol für Rohfilme – nach deutschem Patent.
Auf diese Weise beherrschte Frankreich vor dem ersten Weltkrieg den Filmwelthandel bis zu 90%, den Weltmarkt für Projektoren ebenfalls bis zu 80%.

[15] Jerzy Toeplitz: Geschichte des Films, Band 1, 1895–1928, Berlin 1992, S.17.
[16] Ebenda, S.20.
[17] Alle Angaben über die französische Filmwirtschaft habe ich entnommen Jörn Pfaffenberger: Pathé, Gaumont et Cie., Französische Filmwirtschaft von den Anfängen bis zur Volksfront in Ausst.Kat. Absolut modern sein, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), Berlin1986, S.200-202.

3.2. Die Entwicklung des Films bis zum ersten Weltkrieg

Doch welche Filme wurden in Frankreich bis dahin produziert?
Die Filmhistoriker sehen in Lumière und Méliès die beiden Antipoden eines „realistischen" Reportagekinos und eines „phantastischen" Kinos des inszenierten Schauspiels.[18] Immerhin fände die Konstruktion eines solchen Gegensatzes insofern ihre relative Berechtigung, als sie zwei Grundströmungen in der französischen Kinematographie seit 1895 auszudifferenzieren erlaubt. Ein Film wie Lumières „L'Arrivée d'un train" ist zweifellos ein wichtiges Dokument der „Bewegungsrevolution", die ein bestimmendes Merkmal der Kinematographie bleiben wird. Die verschiedenen Lumièreschen Reportagen aus aller Welt offenbaren ein Verständnis von Film, das auf der Faszination einer in ihren realen Bewegungsabläufen aufgenommenen Wirklichkeit beruht.[19] Alberto Cavalcanti, einer der Szenenbildner von L'INHUMAINE, hat zurecht bemerkt, dass Louis Lumière auch gleichzeitig der Regisseur eines Films wie „L'Arroseur arrosé" ist, des ersten „inszenierten" Spielfilms mit Drehbuch, Handlung und Personen.[20]
Georges Méliès war aber der erste, der die phantastischen, illusionistischen Möglichkeiten der Filmtechnik erkannte und für sich nutzte. In seinem Filmstudio in Montreuil, das er bezeichnenderweise „Théâtre de prises de vues" nannte, probierte Méliès, wie er es vom Varietetheater kannte, die Handlung seiner Filme erst auf der Bühne aus, bevor er sie aufnahm. Dies geschah zwar schon, wie z.B. in seinem Film „Le Voyage dans la Lune" (1902), mittels ausgeklügelter Tricks („trucages") wie Stopptrick, Kasch und Doppelbelichtung, jedoch mit einer feststehenden Kamera, gleichsam aus der Sicht eines Theaterzuschauers. Entsprechend waren die Ausstattungen seiner Filme genaue Kopien einer Theaterdekoration.[21]
Diese vom Theater her definierte Filmweise ist für noch weite Teile der nächsten Generation von Filmproduktionen bestimmend. Die ersten zehn Jahre galt der Film eher als Zerstreuung für Ungebildete und Arbeiter.[22]

Ab 1907 bemühte man sich, das Bürgertum als neuen Zuschauerkreis anzusprechen. Der Produzent Paul Lafitte gründete mit Unterstützung der Autoren und Schauspieler des Theaters „Comédie Française" die Gesellschaft „Film d'Art", die sich darauf spezialisierte, Theater-

[18] Z.B. Jean Mitry,: Histoire du Cinéma 1, Paris 1969, Georges Sadoul: Histoire générale du Cinéma, Paris 1975 und J. Toeplitz,1992, a.a.O..
[19] J. Toeplitz,1992, a.a.O.., S.18.
[20] Siehe Alberto Cavalcanti: Das Dekor im Film in Wolfgang Klaue: Alberto Cavalcanti, Berlin 1962, S.113.
[21] J. Toeplitz,1992, a.a.O.., S.49.
[22] Ebenda, S.36ff..

stücke für den Film zu adaptieren. So entstand 1908 „L'Assassinat du Duc de Guise"[23] , der erste Film mit neuen künstlerischen Ambitionen. Pathé reagierte noch im gleichen Jahr mit der Gründung der „Société Cinématographique des Auteurs et Gens" (S.C.A.G.L.) und kündigte Filmadaptionen von Klassikern wie Shakespeare und Alexandre Dumas an. Doch waren diese Versuche kaum mehr als bewegliche Illustrationen, stumme Kopien des Theaters. Entsprechend wurden auch die Dekorationen und Kostüme von Malern und Theaterausstattern entworfen und blieben in der dort üblichen zweidimensionalen Tradition der Theaterkulissen.[24]

Immerhin entwickelte sich innerhalb dieses professionellen Studiobetriebs ein neuer Berufszweig, der des „Filmausstatters", der ein anerkannter Mitarbeiter im Filmgeschäft wurde. Oft war er neben dem „Dekor" auch noch für die Beleuchtung, die Kameratricks oder sogar für die Produktion zuständig.[25] Dabei wurden die gleichen Dekorationselemente immer wieder neu zusammengestellt. Robert Mallet-Stevens, einer der Filmarchitekten von L'INHUMAINE, beschreibt anschaulich die Situation der Filmausstattung in dieser Zeit:

> „Jusqu'a ces dernières années on ne composait pas spécialement un décor de cinéma pour un scénario donné. Les magasins de décors des studios contenaient tout un stock d'intérieurs les plus variés et les plus hétéroclites; le metteur en scène, au dernier moment demandait un „salon", une chambre à coucher, une banque, une prison; du casier „salon" on tirait les feuilles composant le salon, du casier salle à manger on extirpait les faces de la pièce désirée et rapidement monté sur le studio, ce décor banal, omnibus, le même pour tous les films était meublé en hâte des mêmes accessoires, des mêmes meubles, affreux rebut de l'Hôtel des Ventes, et on tournait. Le résultat, il faut l'avouer, était triste. Combien avons-nous vu de ces salons grotesques aux fauteuils prétentieux, hésitant entre un Herni II trop faubourg Saint-Antoine et un Louis XV pas assez faubourg Saint-Germain; salons avec des murs flasques, fait de toile et couverts d'ornement peints par la main malhabile d'une peintre d'enseignes pour charcuterie de campagne, avec des portes flottantes, des cheminées en cartonnage de mi-carême et des fenêtres s'ouvrant sur une fausse perspective de campagne brossée en hâte."[26]

---

[23] Eine genaue Filmanalyse des Films findet man bei Franz-Josef Albersheimer: Bürgerliche Kultur und Kino: Die Ermordung des Herzogs von Guise in Faulstich, Werner/Korte Helmut: Fischer Filmgeschichte, Band 1, Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895 – 1924, Frankfurt 1994, S. 135-149.

[24] Léon Barsacq: Le Décor de Film, Paris 1970, S.17f.

[25] Ebenda, S.19.

[26] "Bis vor ein paar Jahren entwarf man kein spezielles Szenenbild für ein bestimmtes Szenario im Film. Die Lagerhallen der Studios waren voll mit einem Grundstock an unterschiedlichsten Innendekorationen; der Regisseur orderte im letzten Moment ein Wohnzimmer, ein Schlafzimmer, eine Bank, ein Gefängnis; in dem Regal „Wohnzimmer" zog man die Elemente heraus, die ein Wohnzimmer ergaben, für das Esszimmer suchte man sich im entsprechenden Regal die Wände für das gewünschte Zimmer heraus und baute es schnell im Studio auf, dieses banale Szenenbild, dasselbe für alle Filme wurde hastig mit den immer gleichen Möbeln und Requisiten, alles schreckliche Ausschusswaren vom Auktionshaus, eingerichtet und dann wurde gedreht. Man muss zugeben, das Ergebnis war traurig! Wie oft haben wir diese grotesken Wohnzimmer gesehen mit den prätentiösen Sesseln, die stilistisch zwischen einem „Heinrich II., zu sehr „Faubourg-Saint-Antoine" –Stil und einem

Der Hintergrund bestand aus gemalten „trompe-l'œils", d.h. einer perspektivisch bemalten Leinwand, die jedoch das Gefühl von plastischer Tiefe nur bei einer feststehenden Kamera bewahren konnte. Diese illusionistische „Raumbühne" in der Tradition des italienischen Baumeisters und Bühnenbildners Giovanni Servandoni (1695–1766) hatte seit zweihundert Jahren auch schon die Ausstattung des französischen Theaters geprägt, und blieb auch, neben den Einflüssen der konservativen Académie Française und der École des Beaux-Arts, bestimmend für die Filmausstattung in dieser Zeit.[27]
Die „Film d'Art" Bewegung war der erste Versuch, Film erstmals zu einer „Kunst" zu erheben. Auch wenn das Experiment scheiterte, da die Liebhaber des Theaters lieber im Theater blieben und die Kinoanhänger sich bei diesen ästhetisierenden, schwülstigen Filmen eher langweilten, hatten sich doch die Themen und Möglichkeiten des Films erweitert.

Gaumont, der große Konkurrent von Pathé, engagierte für sein großes Studio in Paris erstmals einen Leiter für den ‚Service Décoration', den Dekorateur Henri Ménessier, der auch gleichzeitig als Produktionschef fungierte. Unter seiner Leitung produzierte Gaumont ab 1911, als direkte Reaktion auf die „Film d'Art" Produktionen, die Filmserie „La vie telle qu'elle est" mit dem Regisseur Louis Feuillade. Diese Filme waren, im Gegensatz zu den theatralisch übertriebenen Filmen der „Film d'Art" Bewegung, eher vom Streben nach „Realismus" inspiriert. Louis Feuillade verkündete sein Rezept kurz vor dem Erscheinen der neuen Serie:

> „Die Szenen, die wir die Ehre haben vorzustellen, sind ein erster Versuch, den Realismus auf die Leinwand zu transponieren. (...) Auf der Leinwand sieht der Zuschauer Ausschnitte aus dem Leben ohne den Schatten einer Lüge, er sieht die Menschen und Dinge so, wie sie sind, und nicht wie sie sein sollen."[28]

Um diesen Realismus zu erreichen, wurden zum ersten Mal auch reale Orte als Schauplätze verwendet, wodurch dem Zuschauer ein Gefühl von Authentizität vermittelt werden sollte. Feuillade war einer der ersten französischen Regisseure, die sich vom Theater lösten und den Originalschauplatz suchten, wie in der Filmserie von 1913/14 über die Geschichte des französischen Verbrechers Fantômas[29], für die er auch in den etwas heruntergekommenen Vororten

---

„Ludwig XV, nicht genug „Faubourg-Saint-Germain" -Stil schwankten; Salons mit schlaffen Wänden aus Leinwand und ungeschickt mit Mustern bemalt, von einem Maler für Schilder von Landmetzgereien, mit wackeligen Türen, Kaminen aus Karton und mit Fenstern, die sich mit falscher Perspektive auf eine eilig hingeschmierte Landschaft öffnen." Robert Mallet-Stevens: Le décor in Les Cahiers du mois, 16/17, Cinéma,1925, S. 96.

[27] Helmut Weihsmann,1988, a.a.O., S.37.

[28] zitiert in J. Toeplitz, 1992, a.a.O., S.53 f..

[29] Fantômas, der Antiheld, der vor Verbrechen und Diebstahl nicht zurückschreckt, wird zum anarchistischen Leitbild für eine Reihe von Intellektuellen. Guillaume Apollinaire gründet zusammen mit anderen (z.B. Max Jacob) sogar eine „Société des amis de Fantômas". Siehe Franz-Josef Albersheimer: Kinematographischer versus literarischer "Esprit Nouveau" in Ausst.Kat. Absolut modern sein, 1986, a.a.O., S.209.

und Außenbezirken von Paris drehte.[30] In dieser tristen und grauen Umgebung sorgte allein das Erscheinen von Fantômas, in seinem Trikot aus schwarzer Seide mit Kapuze, schon für Spannung und ein ängstliches Schaudern bei den Zuschauern.

Zwischen 1908 und 1914 entwickelte sich der Film ständig technisch und formal weiter: Die Kamera begann, sich im Szenenbild zu bewegen, eine künstliche Beleuchtung mit Hilfe entsprechender Scheinwerfer wie Bogenlichter und Quecksilberdampfleuchten ergänzte das Tageslicht. Durch geschickte Montage entfernte man sich zunehmend von der einfachen, theatergemäßen Abfilmung. Statt des Guckkastenprinzips der früheren Filmdekorationen mussten nun auch die Szenenbilder beweglicher werden. Aus gemalten Leinwänden, Karton und Stoffdraperien, wurde ein modellierter stabiler Raum gebaut, aus einem Gerüst mit vorgesetzten Wandflächen aus Sperrholz, die, je nach Bedarf, bemalt, tapeziert, mit Putz oder Stuck verkleidet wurden. Bis 1914 hatte sich in Frankreich das Szenenbild hin zu einer vollständig dreidimensional gebauten Filmarchitektur entwickelt, wenn auch weiterhin meistens Theaterdekorateure für die Entwürfe dieser Filmdekorationen sorgten.

Der erste Weltkrieg änderte die wirtschaftlichen Verhältnisse im weltweiten Filmmarkt drastisch.[31] Während des Krieges zwischen 1914 und 1918 war die französische Filmproduktion paralysiert, viele seiner Macher, Techniker und Schauspieler waren eingezogen worden. Dadurch wurde der Aufschwung des französischen Films abrupt gestoppt, dessen Industrie bis dahin in der ganzen Welt der Spitzenreiter gewesen war, nicht nur was die Qualität, sondern auch die Quantität seiner Filmproduktionen betraf. Frankreich wurde schon bald von Amerika abgelöst, das die Führung auf dem internationalen Filmmarkt übernehmen sollte.
1924, als L'INHUMAINE in den Kinos erschien, betrug die Anzahl der Filme, die in den Kinos zirkulierten, 693. Hiervon stammten 589 (85%) aus den USA, aber nur 68 (10%) aus Frankreich. Die französischen Majors lösten sich allmählich auf, Pathé begann mit der Schließung aller Auslandsfilialen, einen ähnlichen Weg nahm auch Gaumont, Méliès war schon 1923 vollends Bankrott gegangen.[32]
Man kann diese Relationen nicht oft genug betonen, wenn man die Filmkultur Frankreichs zur Entstehungszeit von L'INHUMAINE beschreiben möchte. Der Krieg bedeutete für den französischen Film einen Einschnitt von weittragender Bedeutung: Frankreich verlor seine Positi-

[30] Léon Barsacq, 1970, a.a.O., S. 20f.
[31] J. Pfaffenberger: Pathé, Gaumont et Cie., Französische Filmwirtschaft von den Anfängen bis zur Volksfront in Ausst.Kat. Absolut modern sein, 1986, a.a.O., S.200-202.
[32] Ebenda. S.201.

on als lange Zeit führende Filmnation endgültig an die USA. Das Produktions- und Distributionssystem musste unter den veränderten ökonomischen Rahmenbedingungen nach dem Krieg neu aufgebaut werden. Die Entwicklung zu einer ästhetisch autonomen Kinematographie hatte sich unterdessen nicht mehr in den Studios von Pathé und Gaumont vollzogen, sondern wurde vor allem in den USA durch Regisseure wie David Ward Griffith oder Thomas Harper Ince vorangetrieben.[33]

Auch wenn die französischen Filmproduktionen immer weniger wurden, wuchs in Frankreich die Popularität des Films während des ersten Weltkriegs enorm. Die Kinos wurden jetzt von allen Gesellschaftsschichten besucht. Doch das, was das breite Publikum erreichte, waren hauptsächlich amerikanische Filme.

3.3. Kultureller Kontext des Films L'INHUMAINE

Schon vor Beginn des ersten Weltkriegs hatten in Frankreich einige wenige Intellektuelle wie z.B. Apollinaire und Max Jacob begonnen, sich für Film zu interessieren.[34]

Einer der ersten, die dieses Medium als neue Kunst etabliert wissen wollten, war der in Paris lebende italienische Schriftsteller und Journalist Ricciotto Canudo(1877 – 1923).[35] Schon 1911 hatte er einen entsprechenden Vortrag gehalten, der später unter dem Titel „La Théorie de Sept Arts" veröffentlicht wurde.[36] Darin erklärte er Film zu einer originären Kunst, zur „siebten Kunst" neben Architektur, Malerei und Plastik, Musik, Poesie und Tanz. Canudo war der Ansicht, dass Film die Eigenschaften aller Künste zusammenfasse, es entstehe eine „Bild in Bewegung." Film sei, so Canudo, „bildende Kunst, die sich nach Gesetzen der rhythmischen Kunst entwickelt."[37]

Er sah die Zukunft aller Künste in einer Synthese, die durch den Film erreicht werde:

> „Aujourd'hui, le ‚cercle en mouvement' de l'esthétique se clôt enfin triomphalement sur cette fusion totale des arts dite: Cinématographe." [38]

Doch der französische Film war zu dieser Zeit noch weit von dieser Vision entfernt.

---

[33] J. Toeplitz,1992, a.a.O., S.115ff..

[34] siehe Anm. 30.

[35] Ricciotto Canudo war der Herausgeber von "Montjoie", einer künstlerischen Revue, die ein Sammelpunkt für Künstler wie D'Annunzio, Apollinaire, Picasso, Léger u.a. war. Siehe Ricciotto Canudo in Peter Wuss: Film, Kunstwert und Massencharakter des Mediums, Berlin 1990, S. 36ff.

[36] Ricciotto Canudo: L'Usine aux images zitiert in Pierre Lherminier: L'Art du Cinéma, Editions Seghers, Paris 1960, S. 38ff..

[37] Ebenda,S.41.

[38] „.Heute schließt sich die ‚Kreisbewegung' der Ästhetik endlich siegreich in jener totalen Fusion der Künste, die sich ‚Kinematographie' nennt." Ebenda S.40.

Auch in Italien kam es 1916 unter dem Futuristen F.T. Marinetti zu einem Manifest mit dem Titel „La cinematographia futurista“, das, ähnlich wie Canudo, eine Verbindung aller Kunstformen forderte.[39] In diesem Manifest, das neben Marinetti auch Maler und Dichter unterschrieben hatten, wird festgestellt:

> „Film ist eine autonome Kunst, deshalb darf er niemals das Theater kopieren. Der Film, der im Wesentlichen visuell ist, muss vor allem die Entwicklung der bildenden Kunst und der Architektur fortführen, sich von der Realität der Fotografie (d.h. Dokumentarismus) lösen.
> (...) man muss den Film zu einem Ausdruckmittel befreien, um ihn zu einem idealen Instrument einer neuen Kunst zu machen, die ungeheuer viel weiter und heller ist als alle existierenden Künste.“ [40]

Auf den italienischen Film hatte dieses Manifest allerdings, bis auf wenige Experimente, keinen Einfluss.[41] Dieser setzte mehr auf opulente Ausstattungsfilme mit antiken und mythologischen Themen, die 1913 ihren Höhepunkt in Giovanni Pastrones Film „Cabiria“ fanden.[42]

In Deutschland gab es aber auch Filmgegner, wie den Literaturkritiker Georg Lukacs, der in seinen „Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos“ den Film vom Theater durch das „absolute Fehlen der Gegenwart“ absetzte:

> „Die Welt des ‚Kino’ ist ein Leben ohne Hintergrund und Perspektive, ohne Unterschied der Gewichte und der Qualitäten (...) ein Leben ohne Seele, aus reiner Oberfläche.“[43]

Paul Wegener dagegen stellte 1916 in Berlin in einem Vortrag über „Die künstlerischen Möglichkeiten des Films“ fest:

> Zunächst muss sich unsereiner darüber klar sein, dass man sowohl Theater wie Roman vergessen und aus dem Film für den Film schaffen muss. Der eigentliche Dichter des Films muss die Kamera sein.“[44]

Überall in Europa begann man Theorien über die Ästhetik des Films zu entwickeln, die bald nach dem Ende des Kriegs in die Praxis umgesetzt werden sollten. In Deutschland entwickelte sich der expressionistische Film und in Frankreich entstand die „erste Filmavantgarde“.[45]

---

[39] Über den futuristischen Film siehe H. Weihsmann, 1988, a.a.O., S.46ff..
[40] Zitiert in ebenda, S.47.
[41] Über den italienischen Film in dieser Zeit siehe J. Toeplitz, 1992, a.a.O., S. 61ff..
[42] Das Szenarium des Films stammte von dem berühmten Dichters Gabriele D’Annunzio. Ebenda 63f..
[43] Georg Lukacs: Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos, Frankfurter Zeitung 10.09.1913, zitiert in Peter Wuss, 1990, a.a.O., S.49.
[44] Paul Wegener: Die künstlerischen Möglichkeiten des Films, Vortrag vom24.April 1916, zitiert in J. Toeplitz, 1992, a.a.O., S.172.
[45] Im Unterschied zur “zweiten Avantgarde”, den Regisseuren des abstrakten Films und des Surrealistischen Films, und der dritten Avantgarde, den Dokumentarfilmern. Zur Definition siehe R. Abel, 1984, a.a.O. S.279.

Während der Kriegsjahre stieg in Frankreich die Aufmerksamkeit für den Film weiter, wenn auch, aus den vorher beschriebenen ökonomischen Gründen, nicht dessen Produktion. „Der Krieg“ so schreibt der französische Filmkritiker Alexandre Arnoux, „war für die Menschen meiner Generation die Zeit der Entdeckung des Films.“[46]

So wie Arnoux ging es vielen französischen Avantgardekünstler und Intellektuellen. Huntley Carter, ein englischer Journalist und Reisender mit einem besonderen Interesse an Theater und Film, der sich in Paris während des Kriegs aufhielt, erzählte später:

> „Französische Intellektuelle und Ästheten brannten darauf, eine Ästhetik des Films zu entwickeln, trotz der Tatsache, dass das Kino im Grunde ein mechanisches Werkzeug war, das nie von dieser Mechanik gelöst werden konnte. Der Krieg spielte für sie keine Rolle, dass z. B. die Deutschen nur 50 Meilen entfernt versuchten, Paris in Staub und Asche zu bombardieren. Sie waren mit ihrem ständigen Ruf „auf zum Film“ beschäftigt. Oft saß ich in einem der bekannten Cafés, im Café Flore auf dem Boulevard St.-Germain, im Café Lilas an der Ecke des Boul’ Mich’, oder im kleinen Café Lapin L’Agile auf dem Montmartre, während die Deutschen ihre Bomben abwarfen und alles zerstörten, Menschen wie Architektur. Ich war immer in Begleitung von Enthusiasten, an der Spitze der jungen Maler waren Picasso, Juan Gris, **Fernand Léger** (...)Unter den Bildhauern befanden sich Archipenko, Chane Orloff, unter den Dichtern waren Jean Cocteau, Blaise Cendrars, (...) Max Jacob, Reverdy und Alfred Birot, Herausgeber der provokativen Zeitschrift SIC. Und bis zu seinem Tod, nach seiner Rückkehr aus dem Krieg, war Apollinaire der anerkannte Führer der Linken, zu dem man ständig ging,, um alle „revolutionären“ Entwicklungen zu erfahren. Und schließlich waren da Musiker und Komponisten, Erik Satie und, ich glaube, **Darius Milhaud** und andere. Ihnen allen fiel die Aufgabe zu, Film als intellektuelles und nicht als emotionales Medium für den künstlerischen Ausdruck zu nehmen, seine Bedingungen und Möglichkeiten zu diskutieren, Artikel in kleinen Avantgarde-Blättern zu schreiben, kleine Propaganda Zeitschriften zu gründen und Ideen an geheimen Orten zu realisieren zu einer Zeit, in der kein Zensor schaute.“[47]

Die Zensur, von der Carter spricht, war während des Kriegs sehr streng und es durfte, um die Moral des Publikums nicht zu erschüttern, während der Kriegszeit auf der Leinwand kein Tod gezeigt werden.[48] Die politische Situation machte Film überdies zu einem Propagandamittel, so wurde z.B. ein Filmdienst für Frontaktualitäten eingerichtet, bei dem auch Marcel L’Herbier während des Krieges seine ersten Erfahrungen mit dem neuen Medium machte.[49]

---

[46] Alexandre Arnoux: La guerre et la découverte du cinéma, in Revue du Cinéma, 1.5.1931, Paris, zitiert in J. Toeplitz, 1992, a.a.O., S.166.
[47] Huntley Carter: The New Spirit in the Cinema, London, 1930, S. 54-55, zitiert (Übersetzung d.A.) in S. D. Lawder, 1975, a.a.O., S.73f..
[48] J. Toeplitz, 1992, a.a.O., S.166f..
[49] Marcel L’Herbier: La Tête qui tourne, Paris 1979, S.16.

Apollinaire, „der anerkannte Führer der Linken“, war so überzeugt von dem großen Einfluss des Films, dass er, als er in einem Interview, das 1916 in der Zeitschrift „SIC“ veröffentlicht wurde, nach seiner Meinung über die Zukunft des Theaters gefragt wurde, antwortete:

> „Die Frage ist vielleicht zu kompliziert. Stücke, die an einem Ort spielen, werden weniger wichtig sein als bisher. Vielleicht wird ein stärkeres oder burleskeres Zirkustheater entstehen, auch einfacher in seiner Form. Aber das große Theater, das eine totale Dramaturgie entfalten kann, ist der Film.“[50]

Nach dem ersten Weltkrieg verstärkten sich die Bemühungen in Frankreich, Film als neue Kunst zu etablieren. Es waren vor allem Schriftsteller und Maler, die eine neue „visuelle Sprache“ im Film entwickeln wollten, wie die Palette der Nachkriegspublikationen von Malern und Literaten über Film zeigt.

Auch in den größeren Tageszeitungen wie „Paris-Midi“ oder „Le Temps“ oder in Zeitschriften wie „Le Journal“ und „Comœdia“ erschienen immer mehr Artikel über Film.[51] Waren anfangs nur die Kinoprogramme abgedruckt worden, erschienen bald fast täglich Berichte und Rezensionen von Filmen.

Die Zeitschrift „Little Review“ veröffentlichte schon ab 1914 Artikel über Filme. 1924 schrieb Léger dort eine Notiz über seinen Film „Ballet mécanique“, worüber noch später die Rede sein wird. Margaret Anderson, die Herausgeberin, war es auch, die das Konzert für die Filmaufnahmen von L’INHUMAINE im Théâtre des Champs-Élysées organisierte.[52] In beinahe jeder Ausgabe von Le Crapouillot erschienen Aufsätze über Film, ebenso in L’Esprit Nouveau.[53]

Die Filmkritik, die sich daraus entwickelte, förderte die Entstehung von unabhängigen Filmjournalen, in denen die neuesten Filme von unterschiedlichen Autoren ausführlich und kritisch besprochen wurden und die schließlich zur Gründung von Filmclubs, „Ciné-Clubs“ genannt, führte.[54]

Den ersten Filmclub in Frankreich gründete Ricciotto Canudo im April 1921, den “Club des Amis du Septième Art“, kurz C.A.S.A. genannt. Zu C.A.S.A. gehörten bald die prominente-

---

[50] Aus einem Interview mit Pierre Albert Birot: Les tendences nouvelles, „ in SIC (sons-idées-couleurs) Nr. 8,9,10, 1916, S. 1, zitiert in S D Lawder, 1975, a.a.O., S.73.

[51] R. Abel,1984, a.a.O., S.243.

[52] Ebenda, S.114.

[53] Der wichtigste Filmartikel in L’Esprit Nouveau erschien in der ersten Ausgabe, B. Tokine: L’Esthétique du Cinéma (Nr.1, Okt 1920, S. 84-89), der den Film als die einzige internationale Kunst heraushebt, die Bewegung, Licht Simultanität und Abwesenheit von Worten benutzt, um Ideen auszudrücken durch visualisierte Gedanken, „Le cinéma est une création plastique à travers la durée,“ schreibt Tokine. Siehe S. D. Lawder, 1975, a.a.O., S.74.

[54] Ebenda, S. 251ff..

sten Künstler der französischen Avantgarde: Filmkünstler wie Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein und auch **Marcel L'Herbier** sowie **Alberto Cavalcanti**, Kritiker wie Léon Moussinac, Pierre Scize, Schriftsteller wie Blaise Cendrars und Jean Cocteau, Künstler wie Marcel Gromaire, **Robert Mallet-Stevens**, **Fernand Léger**, Musiker wie Arthur Honegger und Maurice Ravel und Schauspieler wie Eve Francis , **Jaque Catelain**. Es fanden regelmäßig Vorträge, Diskussionen und private Filmvorführungen statt und ab 1921 gab es spezielle Filmvorführungen beim Salon d'Automne.[55]

Parallel zu C.A.S.A wurde von Canudo die Zeitschrift „La Gazette des sept arts" gegründet, für die viele Mitglieder des Filmclubs Beiträge und Artikel schrieben. Bald entstanden weitere Filmclubs und Zeitschriften über Film, wie der „Club français du cinéma", in dem sich ein Kreis von Filmenthusiasten rund um Louis Delluc und dessen „Journal du Ciné-Club" versammelte.[56],

Louis Delluc (1890 – 1924) war neben Canudo die zweite Schlüsselfigur für die französische Filmavantgarde. Er war ursprünglich Autor von Gedichten, Romanen und Theaterstücken und nebenbei Kritiker für die Zeitschrift Comœdia Illustré, bevor er 1917 Herausgeber des Journals „Le Film" wurde, wo zum ersten Mal das Konzept eines alternativen Kinos auftaucht. Die Bedeutung von „Le Film" liegt in der Gründung einer neuen Art der Filmkritik, die von Film als eine Form von Kunst ausgeht. Erstmals wurde versucht, nicht nur die narrativen Aspekte eines Films zu interpretieren, sondern seine ganz speziellen visuellen und filmtechnischen Merkmale herauszufiltern, um damit die einzelnen Filme analysieren und bewerten zu können. Neben Louis Delluc selbst[57] war Marcel L'Herbier einer der ersten Autoren, die die Herausforderung annahmen, den französischen Film sowohl in der Theorie wie auch in der Praxis zu erneuern. Sein Text „Hermès et le Silence" erschien 1918, im gleichen Jahr wie sein erster Film „Rose-France".[58]

In diesem Text geht setzt er den Film von den anderen Künsten ab, wegen seiner paradoxen Fähigkeiten, das Leben exakt wiederzugeben und gleichzeitig zu übersteigern:

> „Et la vue des actualités de guerre en dit déja long sur le drame réaliste qu'il est.seul à notre connaissance, capable de montrer avec cette acuité, cette exactitude et pourtant cette étrange sublimation où mécaniquement il le port."[59]

---

[55] Ebenda.
[56] Ebenda, S. 241f..
[57] Delluc drehte später auch selbst Filme wie „Fièvre" (1921) oder „La Femme de nulle part" (1922).
[58] Marcel L'Herbier: Hermès et le silence, in Le film 110-111, 29.04.1918,S. 7-12, abgedruckt in Marcel L'Herbier: L'Intelligence du Cinématographe, Paris 1946, S. 207-10.
[59] „Und der filmische Blick auf die Aktualitäten des Krieges ist schon vielsagend zum realistischen Drama geworden, das nach unserer Kenntnis als einziges in der Lage ist, Schärfe und Exaktheit und auch eine durch die Mechanik bewirkte seltsame Übersteigerung auszudrücken." Ebenda, S.208.

Film ist für L'Herbier hier eine wissenschaftliche Kunst, die durch ihre mechanischen Reproduktionsmöglichkeiten einen eigenen Blick auf die Dinge werfen kann.

Photogénie

Ein Begriff, der sich wie ein roter Faden durch die Kritiken und Aufsätze in dieser Zeit zieht, ist der Begriff „Photogénie"[60], der die besondere Spezifik des Films definieren soll:

> „Avec la notion de la photogénie naît l'idée du cinéma-art. Car comment mieux définir l'indéfinissable photogénie qu'en disant: la photogénie est au cinéma ce que la couleur est à la peinture, le volume à la sculpture; l'élément spécifique de cet art."[61]

„Photogenie" definierte in unterschiedlichen Ansätzen das, was die filmische Qualität ausmachen sollte, deren Grundlage Oliver Fahle mit dem Begriff der „bewegten Sichtbarkeit" zusammenfasst:

> „Im Begriff des Photogénie greifen (...) zwei Konzepte ineinander, Bewegtheit und Sichtbarkeit, welche die filmische Ausdrucksmaterie organisieren. Dieser Zusammenhang, die bewegte Sichtbarkeit, ist Grundlage des Photogénie." [62]

Der Begriff Photogénie steht für die Suche nach einer speziell filmischen Artikulationsform, die vor allem den visuellen ästhetischen Aspekt betont. Herausgefordert durch die amerikanische Konkurrenz, sollte der neue französische Film, in Absetzung zur bisherigen Form des Films, Handlungen und Geschichten zu zeigen und zu kommentieren, also beschreibend, deskriptiv zu sein, vielmehr, wie der Filmkritiker Léon Moussinac damals betonte,

> „Seelenzustände zeigen und kommentieren, das heißt poetisch sein. Der Weg führt also vom Film-Roman über verschiedene gängige Genres, die von überall ein bisschen (...) entliehen haben, zum filmischen Gedicht." [63]

Die Mittel, mit denen dies erreicht werden sollte, war die Kultivierung filmischer Gestaltungsmittel durch die technische Ausrüstung des Kinematographen. Vor allem die Belichtung des Filmstreifens und die Bewegung der Kamera standen dabei im Mittelpunkt.
Diese neue französische Filmgeneration war sowohl durch theoretisches Nachdenken wie auch durch die praktische Umsetzung in ihren Filmen bemüht, die französische Filmkunst wieder konkurrenzfähig zu machen. Ihr Bestreben formulierte Louis Delluc mit den Worten:

---

[60] Delluc kreiert 1920 diesen Begriff in seinem gleichnamigen Aufsatz „Photogénie". Über den Begriff und seine Bedeutung siehe Oliver Fahle: Jenseits des Bildes, Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre, Mainz 2000, S.33ff.

[61] „Mit dem Begriff des Photogénie entstand die Idee der Filmkunst. Denn wie besser das undefinierbare Photogénie bestimmen als zu sagen: Photogénie ist für den Film, was die Farbe für die Malerei, das Volumen für die Skulptur ist – das spezifische Element dieser Kunst." Jean Epstein: Le cinématographe vu de l'Etna, 1926, zitiert in O. Fahle 2000, a.a.O., S.33.

[62] Ebenda, S.41.

[63] Léon Moussinac: La naissance du cinéma, Paris 1925, zitiert in P. Wuss, 1990, a.a.O., S.120f..

„Möge der französische Film Film sein!
Möge der französische Film französisch sein.“[64]

Zu dieser Gruppe von jungen Regisseuren, der ersten französischen Filmavantgarde oder auch Filmimpressionisten[65] genannt, gehörten neben Louis Delluc und Marcel L’Herbier, Abel Gance, Germaine Dullac und Jean Epstein.

In allen Filmen, die Marcel L’Herbier vor seinem Film L’INHUMAINE drehte, spielt die Landschaft, gemäß den Vorstellungen seines Textes „Hermès et le Silence“ eine wichtige Rolle, wie z.B. das Meer bei seinem Film „L’Homme du Large“ von 1920, die spanische Landschaft in der Umgebung der Alhambra ist der Schauplatz seines Films „El Dorado“ (1921). Im Gegensatz dazu wurde der Film L’INHUMAINE zum größten Teil im Studio gedreht, mit dem größten Aufwand bezüglich der Realisierung der künstlichen Filmarchitektur. Zu diesem Zweck wurden gleich vier Szenenbildner für die Entwürfe engagiert, neben zwei vertrauten Mitarbeitern, Alberto Cavalcanti und Claude Autant-Lara, engagierte Marcel L’Herbier auch den Architekten Robert Mallet-Stevens und den Maler Fernand Léger. Marcel L’Herbier erklärte seine Absichten in einem späteren Interview so:

„Nous voulions que ce soit une sorte de résumé, de résumé provisoire, de tout ce qu’était la recherche plastique en France.“[66]

Mit dem Film L’INHUMAINE wollte Marcel L’Herbier also einen Film schaffen, der nicht nur vollkommen dem Credo Dellucs entsprechen sollte, die französischen Filmkunst zu rehabilitieren, sondern auch die Entwicklungen in den anderen Künsten „wie in einem Katalog“[67] zu präsentieren.

[64] Louis Delluc zitiert in J. Toeplitz, 1992, a.a.O., S.148.
[65] Über die Prägung des Begriffs „Filmimpressionisten“ siehe David Bordwell: French Impressionist Cinema, New York 1980, S.7ff..
[66] „Wir wollten, dass dies eine Art Bestandsaufnahme sein sollte, ein vorläufiges Resümee der aktuellen französischen Bemühungen um Formfindungen.“ Marcel L’Herbier in Jean André Fieschi: Autour du Cinématographe. Entretien avec Marcel L’Herbier, Cahiers du Cinéma, Nr. 202, Paris Juni/Juli 1968, S.34.
[67] Ebenda.

3.4. Zur Entstehungsgeschichte von L'INHUMAINE

3.4.1. Anfänge bei Gaumont

Marcel L'Herbier[68], am 23.April 1888 in Paris geboren, interessierte sich bis 1915 überhaupt nicht für das neue Medium, sondern versuchte sich, von Oscar Wilde beeinflusst, zunächst in der Literatur.[69] Sein erstes Buch: „Au jardin des jeux secrets" wurde 1914, zwei Wochen vor Kriegsausbruch, veröffentlicht. Während des ersten Weltkriegs wurde er erstmals mit der Technik des Filmens vertraut, wo er als Kameramann für die französische Armee arbeitete. 1916, während eines Fronturlaubs, überredete die Schauspielerin Musidora[70] Marcel L'Herbier, mit ihr den Film „The Cheat" von Cecil B. de Mille anzuschauen. Dieser Film war, wie er später sagte, ein Schlüsselerlebnis, wodurch er die visuellen Möglichkeiten des Kinematographen und dessen „puissance visuelle du silence" erkannte.
Nach dem Krieg verpflichtete er sich, für drei Jahre bei Gaumont zu arbeiten, als Regisseur für die „Série Pax", eine Reihe patriotisch geprägter Nachkriegsfilme. Sein erster Film „Rose France" (1918), erzählt zum Beispiel die rührselige Geschichte von der Liebe eines Amerikaners zu einer Französin, die über alles ihr Vaterland liebt.
Nach „Carneval de Vérités" (1920) folgten weitere Filme für Gaumont wie „L'Homme du large"(1920), „Villa Destin" (1921), und schließlich „El Dorado" (1921), sein bis dahin sowohl beim Publikum als auch bei der Kritik erfolgreichster Film.[71] Hier experimentierte er zum ersten Mal mit Unschärfen, Überblendungen und anderen Deformationen des Filmbildes und reihte sich damit endgültig in die Reihe der ersten Avantgarde des französischen Films ein.

3.4.2. Die „Société Cinégraphic"

Nachdem sein Vertrag bei Gaumont nach seinem nächsten Film „Don Juan et Faust"(1922) auslief, gründete der junge Regisseur, ermutigt durch den Erfolg von El Dorado, seine eigene Produktionsgesellschaft unter dem Namen „Cinégraphic". Das Logo **(FS(=Filmstill) 1)**, eine

[68] Die biografischen Informationen über Marcel L'Herbier habe ich, soweit nicht anders angegeben, seiner Autobiographie entnommen, sowie den Monographien von Noel Burch und Jaque Catelain. Marcel L'Herbier: La Tête qui tourne, Paris 1979; Noël Burch: Marcel L'Herbier, Cinéma d'aujourd'hui, Paris 1973, und Jaque Catelain: Jaque Catelain présente Marcel L'Herbier, Edition Jacques Vautrain, Paris 1950.
[69] J. A. Fieschi, 1968,a.a.O., S. 29.
[70] Musidora war der Star der Filmserie Les Vampires von Louis Feuillade. Siehe J. Toeplitz, 1992. a.a.O., S.146
[71]Eine kurze Filmanalyse von „El Dorado" findet sich bei R. Abel, 1984, a.a.O., S.305ff..

Zeichnung des Eiffelturms[72], wirbt symbolisch für die neuen Filme, die hier, unabhängig von kommerziellen Zwängen, entstehen sollten.[73]

Marcel L'Herbier wollte auch anderen die Möglichkeit künstlerischer Freiheiten eröffnen, deshalb veröffentlichte er in der Zeitschrift „Les Feuilles libres" kurz nach der Gründung von Cinégraphic einen Aufruf an alle Künstler:

> „CINEGRAPHIC – Production des Films L'Herbier – se propose d'aider à toutes recherches tentatives, réalisations que les poètes, peintres, musiciens de notre génération voudraient bien lui proposer." [74]

Diese Einladung drückte im Grunde schon die Idee aus, die im darauf folgenden Jahr zur Realisation von L'INHUMAINE führte.

In einer weiteren Annonce wurden die geplanten Filmprojekte, an denen auch schon einige der zukünftigen Mitarbeiter von L'INHUMAINE beteiligt waren, vorgestellt: „Le marchand de plaisir", der erste Film unter der Regie von Jaque Catelain, dem Ingenieur im Film L'INUMAINE, „La cavalière Elsa" nach einem Roman von Pierre Mac Orlan, der das Drehbuch für L'INHUMAINE schrieb und „Un garden-party chez Maeterlinck" nach einer Fabel von Marcel L'Herbier.[75]

Doch so enthusiastisch Marcel L'Herbier auch bei der Gründung von „Cinégraphic" gewesen war, erwies sich die Realisierung der Vorstellung, Filme unabhängig von großen kommerziellen Filmproduktionen wie Gaumont oder Pathé zu produzieren, als schwieriger als gedacht.[76] Sein erster Versuch, der Film „Phèdre", der mit der berühmten Tänzerin der Ballets Russes, Ida Rubinstein, gedreht werden sollte, scheiterte. Die anschließenden Dreharbeiten für den Film „Résurrection", nach einer Novelle von Tolstoi, in der die Schauspielerin Emmy Lynn die Hauptrolle spielte, musste schließlich abgebrochen werden, da Marcel L'Herbier an Typhus erkrankte und für mehrere Monate ausfiel.[77]

---

[72] Das Logo von Cinégraphic ist in seiner Grundform ein lang gestrecktes, leicht verzogenes Sechseck, in dem sich eine graphisch abstrahierte Abbildung des Eiffelturms und seines Schattens befindet. Der Schriftzug „cinégraphic" ist mittig vor des Signet gesetzt, im unteren Bereich befinden sich links und rechts von der Zeichnung des Turms in relativ großer Schrift die beiden Buchstaben „f" und „l", Diese stehen einerseits als Abkürzung für die Worte „film libre", lesen sich andererseits als französische Buchstabenfolge wie der gleichnamige Turm, der als das Signum der „großen Entdeckungen der modernen Zeit" galt. Zur Symbolik des Eiffelturms siehe Roland Barthes, André Martin (Hg.): Der Eiffelturm, München 1970, S. 245.

[73] M. L'Herbier, 1979,a.a.O., S. 89.

[74] „Cinégraphic – Filmproduktion von L'Herbier steht zur Verfügung bei allen Recherchen, Versuchen, Realisationen, zu helfen, welche die Dichter, Maler oder Musiker unserer Zeit Ihnen gern vorstellen würden." M. L'Herbier,1979, a.a.O., S.96f..

[75] Abb. in N. Burch, 1973, a.a.O., S.64-65.

[76] Über diese erste Phase von "Cinégraphic" berichtet J. Catelain, 1950, a.a.O., S.70ff..

[77] Ebenda, S.74.

Durch diese Schwierigkeiten und durch die Dauer seiner Krankheit finanziell unter Druck geraten, war Marcel L'Herbier nach seiner Genesung gezwungen, Geldgeber für seine nächsten Produktionen zu finden und wieder kommerziellere Filme zu produzieren. [78]

3.4.3. Die Idee für einen neuen Film

Mit einer eigenen Idee für ein Zukunftsszenario mit dem Titel „La Femme de glace" traf er sich deshalb im Laufe des Sommers 1923 mit Georgette Leblanc.[79] Georgette Leblanc, die Frau des berühmten Schriftstellers Maurice Maeterlinck, war eine umschwärmte Sängerin und Interpretin von Debussy, dessen Musik Marcel L'Herbier sehr schätzte.[80] Bereits 1917 hatte sie dem Regisseur geholfen, bei dem Herausgeber des „Mercure de France", Alfred Vallete, ein Manuskript für ein Bühnenstück mit dem Titel „Phèdre à Cosmopolis" zu veröffentlichen.[81]
Er traf sich mit ihr, als sie gerade von einer erfolgreichen Tournee aus den USA zurückgekehrt war. Sie war bereit, den Film mitzufinanzieren[82] und mit Hilfe ihrer neu gewonnenen Popularität für seine Distribution in Amerika zu sorgen.[83] Aus diesem Grund wurde sie auch, obwohl sie 1923 schon über fünfzig Jahre alt war, die Hauptdarstellerin und Titelheldin in dem Film L'INHUMAINE.[84]
Die Idee, die neuen Tendenzen der französischen Kunst zu präsentieren, hat die Planung und die Realisation sicher von Anfang an beeinflusst.
Zusammenfassend kann man feststellen, dass bei der Realisierung des Films L'INHUMAINE mehrere Faktoren eine Rolle gespielt haben:
Die schlechte finanzielle Situation der Produktionsgesellschaft nach der langen Krankheit von Marcel L'Herbier machte die finanzielle Unterstützung durch Georgette Leblanc notwendig. Die Abhängigkeit von der Geldgeberin führte allerdings zu Kompromissen in der Realisierung. Auf der anderen Seite standen die Ambitionen Marcel L'Herbiers, einen anspruchsvol-

[78] M. L'Herbier, 1979, a.a.O., S.100.
[79].Marcel L'Herbier kannte Georgette Leblanc durch deren Schwester, Fernand Prat, schon seit 1912. Ebenda, S.63 und S.101.
[80] J. A. Fieschi, 1968, a.a.O., S.29.
[81] Ebenda, S.18.
[82] Marcel L'Herbier spricht von dreihunderttausend Francs, ich habe aber keine Angaben darüber gefunden, was der Film insgesamt gekostet hat. Siehe Claude Beylie, Michel Marie: Entretien avec Marcel L'Herbier in L'Avant-Scène du Cinéma 209,1.Juni 1978, S.34/VIII.
[83] J. A. Fieschi, 1968, a.a.O., S.29. Jaque Catelain schreibt, dass der amerikanische Finanzier Otto Kahn sich u. a. für den Film interessiert hätte. J. Catelain, 1950, a.a.O., S.76.
[84] N. Burch, 1973, a.a.O., S. 85.

len französischen Avantgardefilm zu drehen und er sah die Chance, mit der Hilfe von Georgette Leblancs Geld und Popularität einen international vertriebenen und kommerziell erfolgreichen Film zu produzieren.

3.4.4. Die Mitarbeiter von L'INHUMAINE [85]

Für den Film wurden zum größten Teil schon bewährte Mitarbeiter im Umkreis von Marcel L'Herbier engagiert. Neben Georgette Leblanc, die die Titelrolle im Film L'INHUMAINE übernahm, holte sich Marcel L'Herbier für die Realisierung des Films alle Freunde, die ihm seit seinen Anfängen als Regisseur zur Seite gestanden hatten. Es war ein eingeschworener, in sich geschlossener Kreis von Mitarbeitern, die bei der Realisierung von Filmen oft mehrere Funktionen hatten. So konnte es vorkommen, dass Schauspieler manchmal zusätzlich die Aufgaben eines Regieassistenten übernahmen. Dies war zu dieser Zeit keineswegs ungewöhnlich, nicht nur, da die Geldmittel meist knapp bemessen waren, sondern auch weil es noch keine ausgeprägte Trennung der einzelnen Aufgaben innerhalb des Metiers gab und damit auch keine Hierarchie innerhalb der Mitarbeiter – der Regisseur stand allerdings unangefochten an der Spitze des Filmteams.[86] Zu diesem engen Kreis um Marcel L'Herbier gehörten die Schauspieler Jaque Catelain, Philippe Hériat, die Schauspielerin Marcelle Pradot und die beiden Szenenbildner Alberto Cavalcanti und Claude Autant-Lara.

Jaque Catelain[87]

Jaque Catelain, der den Ingenieur Einar Norsen spielt, war der langjährigste Mitarbeiter von Marcel L'Herbier. Schon bei dessen erstem Film „La Rose-France", den er 1918 für Gaumont drehte, spielte Jaque Catelain die Hauptrolle - und fungierte gleichzeitig als Assistent für Georges Lepape, den Szenenbildner des Films. In allen Filmen, die Marcel L'Herbier in der Folge bis zu L'INHUMAINE drehte, und auch in den meisten seiner darauf folgenden Filme, spielte Jaque Catelain eine der Hauptrollen. 1922, ein Jahr bevor L'INHUMAINE gedreht wurde, produzierte Marcel L'Herbier mit seiner „Société cinégraphic" den Film „Le

[85] Die filmographischen Informationen habe ich entnommen dem Programmheft Hommage à Marcel L'Herbier, en cinq Films de L'Art muet, 1975, a.a.O., o.S.. und N. Burch,1973, a.a.O., S.165ff..
[86] Es gibt mehrere Hinweise auf die autoritäre Art Marcel L'Herbiers, Regie zu führen. Siehe J. Catelain, 1950, und Lorenzo Pellizzari, Claudio M Valentinetti: Alberto Cavalcanti, Editions du Festival international du film de Locarno, Locarno 1988.
[87] Jaque Catelain heißt eigentlich Jacques Guérin-Catelain. Marcel L'Herbier sagt über ihn , er besäße „la svelte noblesse d'allure scandinave, qui poétisait toute sa personne." Marcel L'Herbier: La Tête qui tourne, Paris 1979, S.25.

Marchand de Plaisir“ in dem Jaque Catelain erstmals selbst Regie führte, gefolgt 1923 von „La Galérie des Monstres“.

Seine Hommage „Jaque Catelain présente Marcel L’Herbier“ (1950) ist Ausdruck seiner Bewunderung für den Regisseur und ein Zeichen für die Freundschaft, die sich zwischen Marcel L’Herbier und ihm entwickelte.

Philippe Hériat[88]

Marcel L’Herbier lernte Philippe Hériat, der in L’INHUMAINE die Rolle des indischen Maharadjahs Dojah spielte, 1920 kennen, und engagierte ihn erstmals für seinem Film „L’Homme du large“ als Regieassistenten (neben Claude Autant-Lara). In diesem Film trat Philippe Hériat auch erstmals in einer kleinen Rolle als Schauspieler auf. Bei den Filmen „El Dorado“ und L’INHUMAINE übernahm er ebenfalls eine Doppelfunktion als Regieassistent von Marcel L’Herbier und als Schauspieler.

Marcelle Pradot[89]

Marcelle Pradot, die Marcel L’Herbier später heiratet[90], spielt im Film L’INHUMAINE eine kleine Rolle als junge Frau vom Land. Sie war eine weitere Schauspielerin, die von Anfang an zum innersten Zirkel um Marcel L’Herbier gehörte. Der Regisseur lernte sie 1919 kennen, als er für seinen Film „Le Bercail“ eine Darstellerin suchte. Von da an spielte sie in allen seinen folgenden Filmen mit. Aufgrund ihrer jugendlichen, etwas naiven Ausstrahlung wurde sie von Louis Delluc „l’infante du cinéma français“ getauft.[91]

Claude Autant-Lara (1901 – 2000)

1919 arbeitet Claude Autant-Lara, der an der École des Beaux Arts und an der Londoner Mill Hill School Kunst studiert hatte, zum ersten Mal für Marcel L’Herbier, als Szenenbildner neben Michel Dufet für den Film „Le Carneval des Vérités“.[92] Beim Film „L’Homme du large“ war er Regieassistent von Marcel L’Herbier und für „ Don Juan et Faust“ entwarf er 1920 die Kostüme, bevor er 1924 einer der Szenenbildner von L’INHUMAINE wurde. Im gleichen Jahr drehte Claude Autant-Lara auch seinen ersten eigenen kurzen Film „Fait-Divers“, der von Marcel L’Herbiers „Société Cinégraphic“ produziert wurde.

---

[88] Philippe Hériat hieß eigentlich Raymond Payelle, der Name bezieht sich auf eine Figur in dem Roman „Rils“ von Henry Marx. Marcel L’Herbier: La Tête qui tourne, Paris 1979, S.48.

[89] Marcelle Pradot hieß eigentlich Marcelle Pénicaud. Catelain, Jaque: Jaque Catelain présente Marcel L’Herbier, Edition Jacques Vautrain, Paris 1950, S.40f..

[90] Ebenda.

[91] M. L’Herbier: 1979, a.a.O., S. 44.

[92] Regisseur Marcel L’Herbier kannte Claude Autant-Lara über dessen Eltern, den Architekten Edouard Autant und Louise Lara, eine Schauspielerin der Comédie Française. Beide hatten 1919 mit ihrer Theatertruppe „Art et Action“ L’Herbiers Theaterstück, L’Enfantement du mort uraufgeführt wurde, in einem Bühnenbild von Georges Lepape, der ein Jahr zuvor das Szenenbild für Marcel L’Herbiers Film „Rose-France“ entworfen hatte. Marcel L’Herbier, 1975, a.a.O., S.41.

Alberto Cavalcanti(1897-1982)

Auch Alberto Cavalcanti hatte seit der Gründung von „Cinégraphic“ für Marcel L’Herbier gearbeitet.[93] Während der Dreharbeiten für den Film „Résurrection“ fungierte er als Regie- und Szenenbildassistent und hatte sich dadurch ebenfalls schon als Mitarbeiter bewährt. Ihm wurde, neben dem Entwurf mehrerer Szenenbilder für den Film L’INHUMAINE, die Aufgabe übertragen, für die Koordination aller Szenenbilder des Films zu sorgen.

Die „freien“ Mitarbeiter für L’INHUMAINE:

Neben diesen beiden Mitarbeitern seines festen Teams, engagierte Marcel L’Herbier zwei weitere Künstler, die ebenfalls Szenenbilder zum Film L’INHUMAINE beisteuern sollten: Den Architekt Robert Mallet-Stevens(1886-1945) und den Maler Fernand Léger(1881-1955). Während Mallet-Stevens schon für mehrere Filme gearbeitet hatte, war es für den Maler Fernand Léger das erste Mal, dass er ein Szenenbild für einen Film entwarf.

Paul Poiret

Paul Poiret, der die Kostüme für L’INHUMAINE entwarf, war zum Zeitpunkt, als der Film L’INHUMAINE gedreht wurde, einer der erfolgreichsten und einflussreichsten Modeschöpfer in Paris. Bevor er die extravaganten Kostüme für L’INHUMAINE entwarf, hatte er schon drei andere Filme mit seinen Kleidern ausgestattet.[94]

Darius Milhaud

Musik als Begleitung zum Stummfilm war keineswegs neu.[95] Einer der frühesten Filme, deren Musik synchron zu den Bildern komponierte wurde, war 1921 Marcel L’Herbiers „El Dorado“.[96] Für L’INHUMAINE schrieb der Komponist Darius Milhaud[97] die Partitur.
Leider wissen wir nicht viel über die Musik, die er für den Film L’INHUMAINE komponiert hat, da die Partitur von dieser Musik bisher nicht wieder aufgetaucht ist. Aber es ist anzunehmen, dass die Musik der Stimmung und dem Rhythmus des Films angepasst war. Laut Marcel

[93] Tief beeindruckt von Marcel L’Herbiers erstem Film „Rose France“ hatte er schon 1920 einen Brief an den Regisseur geschrieben und darin den Wunsch geäußert, mit ihm zusammen zu arbeiten und als der Regisseur 1922 sein eigenes Unternehmen „Cinégraphic“ plante, schlug er Alberto Cavalcanti vor, bei ihm als Szenenbildner zu arbeiten. Hermino Borba Filho: Une vie, in L. Pellizzari, C. M. Valentinetti, 1988, a.a.O., S.115ff.
[94] L’Appel du sang“ von Louis Mercanton(1919), „Quand on aime“ von Henry Houry (1919) und „Irène“ von Marcel Dumont, 1920) siehe Katalog Le Cinéma au rendez-vous des arts, France, années 20 et 30, Bibliothèque nationale de France, Paris 1995, S.64.
[95] Emanuelle Toulet, Sons Scène et écrans, in Katalog Le Cinéma au rendez-vous des arts,1995, a.a.O. , S.92f.
[96] Marius-François Gaillard hat die Partitur für El Dorado geschrieben. Ebenda S.94.
[97] Darius Milhaud war der Cousin von Marcel L’Herbiers Teilhaber bei „Cinégraphic“, Eric Allatini. Siehe M. L’Herbier, 1979, S. 102.

L'Herbier schrieb er für die Schlusssequenz eine Partitur nur für Schlagzeug, „die den Rhythmus der fremdartigen Bilder einer entfesselten Maschinerie aufnahm."[98]
Darius Milhaud, ein Mitglied der französischen Komponistengruppe „Groupe des Six" war – ganz bewusst - ein Eklektiker, der Elemente von der Romantik bis Jazz, Atonalität und Polytonalität für seine Kompositionen verwendete.[99] Im gleichen Jahr, in dem L'INHUMAINE gedreht wurde, arbeitete er mit Fernand Léger und Blaise Cendrars zusammen, als er die Musik zu dem Ballet „La Création du monde" komponierte, die stark vom Jazz beeinflusst war, den er kurz vorher auf einer Reise nach Amerika kennengelernt hatte.[100]

3.4.5. Die Studios Levinsky in Joinville

Die Dreharbeiten wurden im Laufe des Septembers 1923 begonnen[101], auf dem großen neuen Filmgelände in Joinville, ca.100 km östlich von Paris, das seinen Namen dessen Besitzern verdankte, die Möbel und Requisiten fürs Theater und für den Film verliehen. [102] 1922 hatte Jean Sapène, der Herausgeber von „Le Matin" und Hauptaktionär der „Société Cinéromans Films de France" das Terrain mit allen Gebäuden - Pavillons, Hallen und Möbellagern – von der Familie Levinsky gemietet und dort drei Studios errichtet, die den gleichzeitigen Aufbau von mehreren Motiven für einen Film ermöglichten. Das Gelände gehörte in dieser Zeit zu den modernsten Filmstudios in Frankreich und besaß eigene Werkstätten für den Bau von Dekorationen und ein Labor zum sofortigen Entwickeln der Negative, das den Regisseuren ermöglichte, sich täglich die Filmmuster anzuschauen und die Qualität des gedrehten Filmmaterials zu überprüfen. Die Filmhallen selbst waren mit der neuesten Technik bezüglich Kameras oder Beleuchtung ausgerüstet und im größten der drei Studios, das eine Grundfläche von ca. 800 qm hatte, gab es sogar ein in den Boden eingelassenes Wasserbecken.[103]
Dies war der ideale Ort für Marcel L'Herbier und das Filmteam von L'INHUMAINE, die nur sehr wenig Zeit für die Dreharbeiten hatten, da die Hauptdarstellerin und „Co-Produzentin"

[98] J. A. Fieschi, 1968, a.a.O., S.34.
[99] Milhauds Ehrgeiz war es, jedem seiner Werke eine eigene passende und unverwechselbare Sprache zu verleihen. Theo Hirsbrunner: Die Musik in Frankreich im 20.Jahrhundert, Regensburg 1995, S.87ff..
[100] "La Création du monde" gilt als einer der gelungenen und originellsten Versuche, rhythmische, melodische und klangliche Elemente des Jazz mit dem Geist und der Technik moderner Musik zu durchdringen und zu erschließen." Theo Hirsbrunner: Die Musik in Frankreich im 20.Jahrhundert, Regensburg 1995, S.98.
[101] J. Catelain, 1950, a.a.O., S.76.
[102] Alle Informationen über die Studios in Joinville habe ich entnommen: Max und Jaques Douy: Décors de Cinéma, Les studios français, de Méliès à nos jours, Éditions du Collectionneur, Paris 1993, S.58-60.
[103] Das Studiogelände wurde 1926 nochmals um drei Studios erweitert und technisch auf die Bedürfnisse internationaler Filmproduktionen gebracht. Siehe Artikel Ciné Miroir, 22.12.1926, abgedruckt in M. u. J. Douy, 1993, a.a.O., S.60.

Georgette Leblanc spätestens am 10. Oktober 1923 nach Amerika reisen musste, um dort eine Reihe von Konzerten zu geben.[104]

Während der Drehzeit wohnten Jaque Catelain, Georgette Leblanc und Alberto Cavalcanti in einem Pavillon direkt auf dem Studiogelände, um möglichst nah am Drehort zu sein, denn der große Zeitdruck erforderte in kürzester Zeit ein immenses Drehpensum.[105]

Jacque Catelain berichtet in seinem Buch über Marcel L'Herbier über den großen Zeitdruck während der Dreharbeiten:

> „On tourne jusqu'à quatre heures du matin. Les machinistes et les électriciens dorment debout (il n'y avait pas encore d'inspecteurs délégués par le Syndicat!), les opérateurs titubent d'épuisement. Sous leur fard, les acteurs dont la barbe pousse ont des rides qui se creusent. Cela fait deux semaines que l'on dort trois heures par nuit... mais Marcel L'Herbier, toujour ganté, rasé de près, est infatigable." [106]

Trotz aller Anstrengungen fehlten noch einige Anschlüsse, die erst im Frühjahr 1924, als Georgette Leblanc erneut aus USA zurückkehrte, gedreht werden konnten.[107] Danach erst wurde der Film in seiner endgültigen Fassung montiert und war deshalb erst Mitte des Jahres 1924 endgültig fertig gestellt.

3.4.6. Das Drehbuch

Die ursprüngliche Idee für das Drehbuch von L'INHUMAINE stammte von Marcel L'Herbier, nach einer Vorlage von Villiers de L'Isle-Adam.[108] Marcel L'Herbier war bereit, bezüglich des Drehbuchs Zugeständnisse an Georgette Leblanc zu machen, denn mit ihr verband er die Hoffnung, den Film auch im Ausland, vor allem in Amerika, zu vertreiben.[109] So

---

[104] J. Catelain, 1950, a.a.O., S.77.

[105] J. Catelain, Paris 1950, a.a.O., S.77.

[106] „Es wurde gedreht bis vier Uhr morgens. Die Mechaniker und Lichttechniker schliefen im Stehen (Es gab noch keine Filmgewerkschaften!) die Kameramänner taumelten vor Erschöpfung. Unter der Schminke/Maske gruben sich tiefe Falten in die Gesichter der Schauspieler, deren Bart spross. Über zwei Wochen nur drei Stunden Schlaf ....aber Marcel L'Herbier, immer gut rasiert und mit immer mit Handschuhen bekleidet, wurde nie müde..." Ebenda, S.77.

[107] Marcel L'Herbier: La Tête qui tourne, Paris 1976, S. 115.

[108] Villiers de l'Isle-Adam: L'Eve future (1886), Paris 1987, deutsch von Annette Kolb, Frankfurt 1984. Marcel L'Herbier hat selbst über den Einfluss von Villiers de L'Isle-Adam gesprochen. Siehe J.A. Fieschi, 1968, a.a.O., S.29. In L'Eve future geht es um einen Lord (Ewald), der bei seinem Freund Thomas Alva Edison(!) die Schaffung einer Androidin Hadaly in Auftrag gibt, die die Kopie seiner zwar äußerlich perfekten und mit einer wundervollen Stimme ausgestatteten, aber „seelenlosen" Liebhaberin (Alicia Clary) werden soll, allerdings nicht so geist- und seelenlos wie diese sein soll. Die künstliche Kopie wird also „menschlicher" als das Original. Villiers de l'Isle –Adam: L'eve future (1886), Paris 1987, deutsch von Annette Kolb), Frankfurt 1984.

[109] Jaque Catelain schreibt, dass Georgette Leblanc auf das Drehbuch Einfluss genommen hätte. Sie fand, so schreibt Catelain, ihre Rolle in dem Szenario von Marcel L'Herbier zu „abstrakt" und wollte sie mehr ihrer per-

wurde aus der ursprünglichen Geschichte „La Femme de Glace“ mit Hilfe des Autors Pierre Mac Orlan das endgültige Drehbuch für den Film mit dem neuen Titel L’INHUMAINE. [110] Vermutlich durch Marcel L’Herbier wurde Pierre Mac Orlans Interesse am Film geweckt. 1923, im Entstehungsjahr von L’INHUMAINE, äußert er seine Gedanken über diese neue Kunst:

> „Meiner Meinung nach ist das Kino eine bewundernswerte Kunst: Es ist sogar die alleinige Kunst, die unsere Epoche wirklich auszudrücken vermag; expressionistisch und simultan, mit all ihren verborgenen Rhythmen, die zwar von der Musik schon erfasst werden können, da sich die Sprache als ein fest gefügter Rahmen darstellt, der nicht zu sprengen ist. Geschieht es dennoch, so drängt sich die Eigenart des schöpferischen Werkzeuges gegenüber der Schöpfung in den Vordergrund. Das Kino erlaubt die getreue Übersetzung der Psychologie unserer Zeit. Man könnte sogar sagen, die kinematographische Kunst entstand instinktiv, damit unsere Epoche das ihr adäquate Ausdrucksmittel erhält.“[111]

Über seine eigene Kunst schrieb er drei Jahre später dagegen:

> „ Die Literatur mit ihrem wunderbaren, aber engen Rahmen der Sprache, und ihrer reichen Tradition eignet sich nicht, Ausdruck einer Epoche zu werden, deren Charakteristika Geschwindigkeit und Assoziation von Ideen sind.“ [112]

Für Mac Orlan konnte die Literatur nicht mit der visuellen Rhetorik, der unmittelbaren Macht der bewegten Bilder im Film konkurrieren. Deshalb sah er die Zukunft seiner literarischen Arbeit auch in der Entwicklung von Filmszenarien denn

> „Das Kino ist die einzige Kunst, die in der Lage ist, das reale Phantastische einer Epoche des Übergangs, in der sich Wirklichkeit und Unwirkliches auf Schritt und Tritt miteinander vermengen, zu übersetzen.“[113]

Seine Definition des realen Phantastischen, des „ Fantastique social“ als Mischung zwischen realen und irrealen Momenten, spiegelt sich im futuristischen Märchen von L’INHUMAINE wieder. Die Handlung hat auch einige Elemente, die laut Mac Orlan, „der Film, wenn nicht erfunden, so doch am lebhaftesten offenbart hat:

> „Die verstandesbetonten, gebildeten Mädchen, die Verirrungen der Sinne, die Entwertung des Wortes ‚Tod’, die Angst und die Geschwindigkeit“. [114]

---

sönlichen, eher konventionellen Auffassung vom Film anpassen und auch, wie sie meinte, dem amerikanischen Geschmack. Siehe J. Catelain, 1950, a.a.O., S.76.

[110] J.F. Fieschi: 1968, a.a.O., S.37.

[111] Ralf Eue: Pierre Mac Orlan und das Kino in CICIM, Revue pour le cinéma français, Nr. 21, Centre d’Information Cinématographique de l’Institut Français de Munich (Hg.), November 1987, S.29.

[112] Pierre Mac Orlan: Le Fantastique in L’Art Cinématographique, Band 1, Paris 1926 S. 1-19, übersetzt in CICIM, Revue pour le cinéma français, 1987, a.a.O., S.31f.

[113] Ebenda, S.32.

[114] Ebenda, S.35.

Mac Orlans Vorliebe für das Phantastische zeigt sich in seiner Geschichte von der Bekehrung einer ‚unmenschlichen' Künstlerin durch einen genialen Wissenschaftler, der wahnsinnig in sie verliebt ist und ihrer wundersamen Wiedererweckung vom Tod.
Darüber hinaus aber scheint Mac Orlans Szenario für den Film L'INHUMAINE auch eine „fabelhafte" Verbildlichung von Ricciotto Canudos Satz in dessen Theorie über die siebte Kunst zu sein:

> „Nous avons marié la Science et l'Art, je veux dire les trouvailles et non les données de la Science, et l'idéal de l'Art, les appliquant l'une à l'autre pour capter et fixer les rhythmes de la lumière. C'est le Cinéma. [115]

3.4.7. L'INHUMAINE – ein Melodram

L'INHUMAINE ist ein Melodram, das eins der beliebtesten Filmgenres sowohl bei den Film-avantgardisten wie auch im kommerziellen Film der zwanziger Jahre war. Marcel L'Herbier wählte dieses Genre sehr bewusst:

> „J'avais la croyance absolue que le cinématographe ne pouvait être un art neuf que si c'était un art populaire, de très large audience, un art tourné vers l'extérieur, où le monde pouvait trouver distraction, spectacle et loisir. C'est pourquoi j'ai tout de suite dit que ce serait un mélodrame. Mais je voulais aussi que le cinéma se différencie absolument des autres arts, surtout par sa technique visuelle, son découpage."[116]

Bei L'INHUMAINE war aber der Wunsch, einen populären Film zu machen, verknüpft mit einem hohen filmkünstlerischen Anspruch. Und diese beiden Kräfte kämpfen in diesem Film stets miteinander. Das stellte auch Pierre Bourgeois in seiner Filmkritik in der Zeitschrift „Sept Arts" fest:

> „Zum einen gibt es die intellektuelle Seite, eine synthetische Interpretation von moralischen und physikalischen Elementen; zum anderen die kommerzielle Seite, ein melodramatischer Aus-

[115] „Wir haben die Wissenschaft mit der Kunst vermählt, ich will sagen, die Entdeckungen und die Geheimnisse der Wissenschaft mit dem Ideal der Kunst kombiniert, um in der Verbindung des einen mit dem anderen die Rhythmen des Lichtes einzufangen und festzuhalten. Das ist Film! Die siebte Kunst versöhnt auf diese Weise alle Künste miteinander." Ricciotto Canudo: L'Usine aux image. Zitiert in P. Lherminier, 1960, a.a.O., S.41.
[116] „Ich glaubte fest daran, dass die Filmkunst nur eine neue Kunst sein sollte, wenn sie sich als Volkskunst verstand, für ein sehr großes Publikum, eine extrovertierte Kunst, wo man Zerstreuung, Schauspiel und Muße finden konnte. Deshalb habe ich sofort gesagt, dass dieser Film ein Melodram sein sollte. Aber ich wollte auch, dass sich Film absolut von anderen Kunstarten unterscheidet, vor allem durch seine visuelle Technik, seinen Schnitt." Marcel L'Herbier in J. A. Fieschi,1968, a.a.O., S.37.

druck von Emotionen. Diese zwei Kräfte kämpfen von Anfang bis Ende des Films miteinander: Der Drang zur Kühnheit gegen den Appell an das allgemeine Publikum. [117]

Man hat Marcel L'Herbier immer wieder vorgeworfen, dass die Geschichte des Films L'INHUMAINE zu seicht für diesen ambitionierten Film sei.[118] Er selbst definierte den Begriff des Melodrams jedoch in seinem ursprünglichsten Sinn als ein „musikalisches Drama".[119]

Marcel L'Herbier betonte, dass es ihm nicht auf die Geschichte von L'INHUMAINE ankam, sondern auf die Art, wie er sie im Film umsetzen konnte:

> „C'était une histoire féerique, mais ce qu'il y a surtout à en retenir, c'est que j'utilisais le scénario – qui est pauvre, on peut le reconnaître – un peu comme les compositeurs utilisent ce qu'on apelle une basse chiffrée. Sur cette basse chiffrée, je construisais des accords, des accords plastique."[120]

Dieser Vergleich, die Geschichte zu nutzen wie die Komponisten einen Bassschlüssel gebrauchen, ist einer von vielen Hinweisen in L'Herbiers Definition, wie er seine Filme visualisieren wollte, als visuelle Symphonie. Die Folge der Bilder im Film sollten dem musikalischen Impressionismus nahe kommen im Sinne einer „rhythmischen Rede"[121].

Die Tatsache, dass der Film gleichzeitig eine Kunst des Raumes und der Zeit ist, erforderte nach Ansicht der Avantgarderegisseure und Kritiker um Marcel L'Herbier eine bestimmte Konzeption. Dabei tauchte der Begriff des Rhythmus als ein bestimmendes Element des Films in vielen Schriften auf:

> „Ainsi existe-t-il dans la composition cinématographique des éléments qui déterminent la valeur propre de chaque image – la partie – et la valeur propre du film – le tout.
> Le premier des ces éléments est représenté par le sentiment fourni, dans la cinéma déscriptif, par le sujet du scénario, et , dans le poème cinégraphique, par la représentation à quoi concourent à leur tour: l'intérpretation, le décor, l'éclairage, les plan, en un mot ce qu'on appelle, si improprement, la Mise-en-Scène. Rhythme intérieur.

---

[117] Pierre Bourgeois in 7 Arts, Brüssel, 25.Dezember,1924, zitiert in Dominique Deshoulières, Hubert Jeanneau, Maurice Culot, Brigitte Buyssens: Rob Mallet-Stevens, Architecte, Edition des Archives d'Architecture Moderne, Brüssel 1980, S.135.
[118] J. A. Fieschi, 1968, a.a.O., S37.
[119] Ebenda, S.33.
[120] „Es war ein Märchen, aber was man vor allem daraus behalten sollte, war, dass ich das Szenario – das wirklich, zugegeben, armselig ist – ein wenig so benutzte, wie Komponisten einen Bassschlüssel benutzen. Auf diesem Bassschlüssel baute ich Akkorde, plastische Akkorde."Marcel L'Herbier in J. A. Fieschi, 1968, a.a.O., S.30.
[121] Ebenda.

> Le second de ces éléments qui déterminent la valeur de l'image, c'est le rhythme du film lui-même, rhythme extérieur."[122]

Die Funktion des Films, Gefühle auszudrücken wird, nach Moussinac, durch zwei Komponenten bestimmt, dem inneren Rhythmus, der die Bestandteile und die Komposition des einzelnen Filmbildes meint, und dem äußeren Rhythmus, worunter Moussinac die Anordnung und Abfolge der Bilder, also den Schnitt und die Montage des Films verstand.[123]

[122] "In der kinematographischen Konzeption gibt es Momente, die die Qualität eines jeden Bildes bestimmen – das Teil – und die Qualität des gesamten Films- das Ganze. Das erste Moment ist durch die Gefühle im beschreibenden Film repräsentiert, durch das Sujet des Szenariums und, im filmischen Gedicht, durch das visuelle Thema. Gefühle werden durch die Repräsentation ausgedrückt und entwickelt, zu der die Interpretation, das Szenenbild, die Beleuchtung, die Einstellungen gehören, mit einem Wort, was man unzutreffend, Mise-en-Scène nennt. Innerer Rhythmus. Das zweite Moment, das die Qualität des Bildes bestimmt, ist der Rhythmus des Films selbst, der äußere Rhythmus. "Leon Moussinac, Naissance du Cinéma, Paris 1925, zitiert in O. Fahle, 2000, a.a.O., S.185.

[123] Siehe P. Wuss, 1990, a.a.O., S.120f..

4. Die Filmelemente von L'INHUMAINE

In der folgenden Analyse der einzelnen Filmelemente wird es sowohl um das einzelne Filmbild als auch um ihre Schnittfolge, das heißt ihre Montage gehen.
Zum einen untersuche ich Elemente des „inneren Rhythmus", das heißt der Mise-en-scène und lege dabei den Schwerpunkt der Beobachtungen auf das Szenenbild. Die Beleuchtung und die Auswahl der Einstellungen werden als weitere wichtige Bestandteile bei der Interpretation der Motive berücksichtigt. Ebenso wird auch der „äußere Rhythmus" einiger Sequenzen des Films untersucht, das heißt sein Montagekonzept.
Zuvor aber stelle ich kurz alle wichtigen Elemente und Schauplätze des Films L'INHUMAINE vor.

Überblick über die wichtigsten Elemente des Films

Der Film L'INHUMAINE hat zwei Protagonisten: die Sängerin Claire Lescot und den Ingenieur Einar Norsen. Ihre jeweiligen Häuser stellen die beiden Hauptschauplätze im Film dar. Der Anfang des Films findet in der Villa der Sängerin statt, der letzte Teil spielt sich im Laboratorium des Ingenieurs ab. Als dritter Schauplatz taucht, ungefähr in der Mitte des Films, das Théâtre des Champs-Élysées auf. Als strukturierende Elemente des Films sind vier Autofahrten in die Handlung eingebunden, die einen einführenden oder verbindenden Charakter für die Schauplätze haben. Das Geschehen in den Bildern des Films wird durch die im Stummfilm übliche Praxis der Zwischentitel ergänzt.

4.1. Schriftliche Informationsmittel

Der Stummfilm war per definitionem darauf angewiesen, auditive, vor allem sprachliche Elemente in Bilder umzuwandeln. Im Laufe der Zeit wurden von den Regisseuren zunehmend verfeinerte Methoden entwickelt, diese in den Film zu integrieren.
Von den 1480 Einstellungen des Films L'INHUMAINE sind 131 solche, die dem Zuschauer schriftliche Informationen geben.[124] Dies geschieht auf unterschiedliche Weise, die sich, wie folgt, ihrer Erscheinungsform entsprechend in drei größere Gruppen unterscheiden lässt:

[124] Siehe Filmprotokoll von L'INHUMAINE im Anhang meiner Magisterarbeit.

Zwischentitel

Die größte Gruppe mit 109 Einstellungen ist, wie in jedem narrativen Stummfilm aus dieser Zeit, die Gruppe der in den Film integrierten Zwischentitel, welche als Ergänzung zu den laufenden Bildern den Verlauf der Handlung verdeutlichen sollen. Aus dieser Gruppe machen 59 Zwischentitel ergänzende Aussagen über die topographischen Räume der Filmhandlung, über Figuren und deren Intentionen (z.B. E4, E7, E15), 50 Einstellungen dienen wiederum als Ersatz der direkten Rede der Personen im Film (z.B. E135, E166) **(FS 7 und 8).**

Der Hintergrund für die größte Anzahl dieser Zwischentitel ist individuell gestaltet und variiert von Text zu Text. Dabei steht der weiße (bzw. der jeweiligen Kolorierung entsprechend eingefärbte) Text vor der Hintergrundfläche, die sich für jeden Zwischentitel neu aus verschiedenen geometrischen Formen unterschiedlicher Helligkeitswerte zusammensetzt. Der moderne Schrifttyp ist ebenfalls an das kubistische Erscheinungsbild der Hintergründe angepasst. Die besondere Gestaltung der Hintergründe unterstützt die avantgardistische Grundstimmung des Films und korrespondiert mit der Ästhetik der Filmbilder.[125]

Vor allem im letzten Drittel des Films werden die Zwischentitel aber immer häufiger mit kleinerer Schrift auf neutralem schwarzem Hintergrund präsentiert. Da es sich bei der vorliegenden Fassung um eine aus mehreren Kopien unterschiedlicher Länder zusammengesetzte Version handelt, ist zu vermuten, dass hier die originalen Zwischentitel verloren gegangen sind, da diese oft dem jeweiligen Land und der Sprache entsprechend ausgetauscht wurden.[126]

Inserts

Neben dem Bemühen, Zwischentitel an die Ästhetik des Films anzupassen und damit besser zu integrieren, versuchte Marcel L'Herbier in seinem Film, ihre Anzahl zu reduzieren, indem er sich einer zweiten Gruppe von Einstellungen mit sprachlichen Zeichensystemen bediente, die eine nahtlosere Einbindung von schriftlichen Informationen in die Filmhandlung bietet, der sogenannten „Inserts".

Es handelt sich hierbei um Bilder von Schriftstücken, die im Rahmen der Filmhandlung eine Rolle spielen, wie die Plakate von Claires Konzertankündigung(E 12-13, E 525), diverse Zeitungsausschnitte (z.B. E 43, E 528)**(FS 22)** oder Briefe (E 356, E 990). Insgesamt sind in den Film 13 Einstellungen in dieser Form, als Insert, eingebunden.

---

[125] Noch wenige Jahre zuvor war das Erscheinungsbild der Zwischentitel genormt: Es bestand aus weißer Schrift auf schwarzem Grund, um den Text war ein weißer Rahmen gezogen. Am oberen Bildrand befand sich meist das Emblem der Produktionsfirma und am unteren Bildrand rechts die Nummer des Titels. Näheres dazu von Susanne Orosz, Weiße Schrift auf schwarzem Grund, Zur Funktion von Zwischentiteln im Stummfilm, in Elfriede Ledig (Hrsg.): Der Stummfilm, Konstruktion und Rekonstruktion, Reihe diskurs film, Band 2, München 1988, S. 137.

[126] Ebenda.

Credits

In die Kategorie der Credits fallen Informationen über den Titel des Films und die Namen derer, die an diesem Film mitgewirkt haben. Diese ist mit 8 Einstellungen die kleinste Gruppe im Film L'INHUMAINE. Im Gegensatz zu den heutigen endlos erscheinenden Credits im Abspann eines Films beschränkte sich Marcel L'Herbier, wie damals durchaus üblich, auf die Vorstellung seiner Produktionsgesellschaft Cinégraphic (E0), des Genres und des Regisseurs (E2) **(FS 5)**, sowie auf die Präsentation der wichtigsten Darsteller (E25, E 29, E33, E 53 und E112).

Marcel L'Herbier bemühte sich im Film L'INHUMAINE um einen reduzierten Einsatz von schriftlichen Informationsmitteln und um eine ästhetische Einbindung der Zwischentitel, um den Fluss der Bilder der natürlichen subjektiven Wahrnehmung anzupassen.[127]
Dies entsprach ganz den Vorstellungen der französischen Filmavantgarde, eine Geschichte nur über die Bilder des Films und deren Abfolge zu erzählen, denn

> „Wir denken nicht in Worten, sondern in Bildern. Darum sollten filmisch ausgearbeitete Sujets ohne Zwischentitel verständlich sein. Andernfalls sind es mehr oder weniger Illustrationen zu den Titeln. Also : Subjektive Bilder!"[128]

Filmtitel

Auf besondere „schriftliche" Weise wird aber am Anfang des Films der Titel „L'INHUMAINE"(E1) vorgestellt. Der Film beginnt mit einem Bild des Malers Fernand Léger**(FS 2)** [129], auf dem durch Kreislinien, -flächen, und –segmente unterschiedlicher Radien und Größen und anderen geometrische Formen wie Blitze, Zylinder, diagonale und vertikale Linien, eine Art Maschine dargestellt wird. Dieses Bild ist per Stopptrick[130] animiert, was sich durch eine sich drehende Scheibe rechts oben und ein sich auf und ab bewegendes Doppelgelenk links unten im Bild zeigt.

---

[127] Im Film "Der Student von Prag" von Stellan Rye sind von den 252 Einstellungen, die der Film insgesamt hat, 101 Einstellungen Zwischentitel. Siehe Susanne Orosz, Weiße Schrift auf schwarzem Grund, Zur Funktion von Zwischentiteln im Stummfilm, in E. Ledig, 1988, a.a.O., S. 138f..
[128] Charles Métain: Die Kamera muss in Bewegung gesetzt werden, in der Zeitschrift "G", Heft V+VI, April 1926, Nachdruck München 1986, S. 126.
[129] Dieser Entwurf für dieses Anfangsbild befindet sich im Kunstmuseum Basel unter dem Titel „Element mécanique". Abb. im Ausstellungskatalog Fernand Leger, Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1980, S.149. 1881-1955,v. 24.10.1980 bis 7.Januar 1981, Berlin 1980, S. 149
[130] Die Kamera wird nach jedem belichteten Bild „gestoppt" und jedes Element, welches sich im Film bewegen soll (hier die Scheibe und das Gelenk) ein kleines Stück weiter gedreht bzw. v ersetzt. In der Abfolge ergibt sich daraus bei der Wiedergabe eine fließende Bewegung.

Vor diesem Hintergrund gleitet der Schriftzug mit dem Titel des Films L'INHUMAINE in großen, weißen Buchstaben langsam von rechts nach links durch das Bild, bis am Ende die Buchstaben „L'IN" verschwinden als Wort „HUMAINE" zum Stehen kommen **(FS 3 und 4**).

Mit einer Überblendung wird nun auf das obere rechte Viertel des vorher gezeigten Bildes geschnitten, man sieht nun die rotierende Scheibe in der rechten Bildhälfte durch den neuen Bildausschnitt vergrößert und ein von der Bildmitte aus nahezu senkrecht nach unten laufendes, schwarz und weiß gestreiftes Band. In dieses Bild wird zwei Sekunden in der linken Bildhälfte der Untertitel des Films: „Histoire_/_Féerique/ vue par_/Marcel L'Herbier" **(FS 5)** in vier Zeilen von oben nach unten eingeblendet.

Ein Entwurf für diesen animierten Titel befindet sich im Kunstmuseum Basel mit dem Titel „Element mécanique"**(Abb. 1)**[131]

Dieser Titel ähnelt von seinem Erscheinungsbild und von seiner Funktion einem Plakat. Stilistisch ist er deshalb auch vergleichbar mit den Plakatentwürfen von Fernand Léger für den Film L'INHUMAINE **(Abb. 65)** und für den Film „La ROUE" von Abel Gance. **(Abb. 64)**

4.2. Kamera/Autofahrten

Mehrere Autofahrten dienen als strukturierende Elemente für die Handlung des Films und verbinden die einzelnen Motive miteinander.

Arnold Hauser sagt in seiner „Sozialgeschichte der Kunst und Literatur" zutreffend:

> „Das Laufen und Rennen, das Fahren und Fliegen, die Flucht und die Verfolgung, die Überwindung der räumlichen Hindernisse ist das filmische Thema par exellence. Nie fühlt sich der Film so sehr in seinem Element, als wenn er Bewegung, Geschwindigkeit, Tempo darzustellen hat."[132]

Der Film L'INHUMAINE ist hierfür ein ausdrucksvolles Beispiel. Die ersten drei Sequenzen des Films[133] werden jeweils durch eine Autofahrt eingeleitet, die sowohl in der Länge als auch in ihrer Dynamik von Fahrt zu Fahrt gesteigert wird. Sie bilden überdies einen dynamischen Gegensatz zu den statischen Motiven der anderen Schauplätze von L'INHUMAINE.

[131] Abb. im Ausstellungskatalog Fernand Leger 1881-1955, Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1980, S.149.
[132] Arnold Hauser: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München, 1953, S.1026.
[133] siehe Sequenzprotokoll im Anhang.

Mit einer ersten, relativ kurzen Kamerafahrt (E 3 bis E5) nähert sich der Film in einem gemäßigten Tempo und mit einem weiten Blick hoch über einer Stadt[134] der Villa von Claire Lescot. Mit dieser Kamerafahrt wird die Umgebung und Lage**(FS 6)** des ersten Schauplatzes des Films vorgestellt. Der Zuschauer erlebt diese Anfahrt aus der Perspektive der ankommenden Gäste, deren Autos in der nächsten Sequenz den sichtbaren Übergang von der Kamerafahrt zur Villa der Sängerin bilden.

Die Autofahrt Einars zu Claires Empfang (E96 bis E103) führt die zweite Hauptfigur des Films, den Ingenieur Einar Norsen, in den Film ein. Der Zwischentitel „.jeune ingénieur, passioné de mécanique de sport et de la féerie des sciences modernes“ (E100) wird durch seine rasante Fahrt in einem Sportwagen der französischen Automarke Bugatti[135] visualisiert**(FS 16 und 17)**. Diese Autofahrt stellt ihn von Anfang an in einen dynamischen Gegensatz zu der eher statischen Welt der Sängerin, die vorher vorgestellt wurde. Betont wird dies auch durch seine Kleidung: Kurz bevor er in das Haus der Sängerin tritt, wechselt er noch schnell seine Rennkappe gegen einen Zylinder **(FS 18)** und markiert so den Übergang von seiner Welt der Technik und der Wissenschaft zur Welt der Sängerin und ihres Salons.

Die rasante Autofahrt, mit der Einar Norsen das Haus der Sängerin verlässt, um sich dann scheinbar in den Abgrund zu stürzen, ist ein Teil der dritten Sequenz (E369 bis E445).
Sie erzählt Einars scheinbaren Tod in einem Autounfall. Bemerkenswert ist die Vielfalt an bewegten Einstellungen – Bilder, die vor dem Auto durch die Windschutzscheibe gefilmt sind (z.B. E420, E424),die vorbeirauschenden Bäume zeigen**(FS 36),** Einstellungen auf die sich drehenden Autoreifen (E415, E417) und das unruhige Steuerrad (E425)– und ihre Überlagerungen und Doppelbelichtungen – ein doppeltes Bild von Einars Profil**(FS35)**, die Kamerafahrten zu den Blättern über ihm, die durch die Geschwindigkeit verzerrt sind (E410, E412) über eine frontale Großaufnahme seines entschlossenen Gesichts (E 411, E413).
Dies ist die bis dahin subjektivste Szene des Films und wir machen die Erfahrung eines Gefühls von Geschwindigkeit, die verbunden ist mit der Vorahnung einer drohenden Gefahr. Diese Autofahrt ist aber wiederum nur die Hälfte der Sequenz. Die andere zeigt die letzte Aufführung des Abends in der Villa der Sängerin – Claire selbst tritt auf. Abwechselnd mit den subjektiven Einstellungen von Einars Fahrt sieht man halbtotale und amerikanische Ein-

[134] Laut Drehbuch zeigt der Film am Anfang die Stadt Rouen. Fonds Marcel L'Herbier, Boîte 3, L'INHUMAINE, Archives Scenaristiques, Découpage Technique, Nr.1, Archive BIFI, Paris.
[135] Ein Bugatti war laut Drehbuch das ausdrücklich gewünschte Automodell. Fond Marcel L'Herbier, Boîte 3, L'INHUMAINE,Archives Scenaristiques, Découpage Technique, Nr.8, Archive BIFI, Paris.

stellungen ihres Gesangs. Diese Parallelmontage macht die Sängerin zu einer modernen Sirene, deren Stimme den Fahrer in seinen Tod zu locken scheint. Als der Diener ihr Einars Brief bringt(E428), ändern sich die Einstellungen, die von seiner Fahrt gezeigt werden. Claire nimmt den Brief in ihre Hand und jetzt sieht man in zwei Totalen von oben auf den Sportwagen, wie er die kurvige Klippenstraße entlang rast (E429 bis E431). Plötzlich, nach einem Schnitt auf die Balalaika, die Claire bei ihrem Gesang begleitet (E433), steigert sich die Schnittfolge im Wechsel zwischen Totaler auf den Wagen und Naher auf Claire(E434 bis E441) bis zu einem Höhepunkt, bevor das Auto in einem langen Sturz in den Fluss stürzt (E442 bis E445).

Diese Autofahrt ist purer filmischer Ausdruck von Geschwindigkeit. Wesentliches Mittel für den Ausdruck von Geschwindigkeit ist die rhythmisch sich beschleunigende Montage, die Marcel L'Herbier hier anwendet. Durch optische Mittel wie Überblendungen, Doppelbelichtungen, Reißschwenks und eine Kameraführung, die die Fahrt aus der Sicht des Ingenieurs zeigt, wird beim Zuschauer das subjektive Empfinden einer schnellen Autofahrt suggeriert. Dies bemerkt auch Adolf Loos, der seine einzige Filmkritik über L'INHUMAINE geschrieben hat:

> „Die sonst fürchterlich langweiligen Autofahrten geben Anlass zu Aufnahmen, die die Impressionen des Fahrers selbst wiedergeben. Diese Waldszene scheint mir die künstlerisch wertvollste zu sein."[136]

Marcel L'Herbier parallelisiert darüber hinaus diese Unglücksfahrt mit dem gleichzeitigen Gesangsauftritt von Claire in ihrem Salon. Der Rhythmus und die Anzahl der Schnitte erreichen ihren Höhepunkt in dem Augenblick, als das Auto von Einar den Abhang hinunterstürzt und Claire zur gleichen Zeit ihren Gesang beendet.

Die letzte Autofahrt, die im Film L'INHUMAINE zu sehen ist, ist diejenige, als Djorah Claire nach ihrem letzten Konzert zu Einar Norsens Haus fährt und diese während dieser Fahrt von einer Schlange tödlich gebissen wird.

Mehrere Einstellungen werden in dieser Sequenz mit rhythmischen Variationen wiederholt: eine Einstellung vor dem Auto **(FS 57)**, Blicke in die Landschaft (z.B. E1219, E1221), über die Stadt (E1227, E1233, E1238) eine Halbnahe von Claire, im Bildhintergrund links und Djorah, im Bildvordergrund rechts (z.B. E1220, E1222, E1239, E1245), nahe Einstellungen von Claire**(FS 59)** und Großaufnahmen von Djorah, dahinter Claire **(FS 60)**, eine Große von den Blumen (E1225), eine Große von ihrer Hand (1248) und ihrem Arm (E1252), eine Fahrt

[136] Adolf Loos: Neue Freie Presse, 29.Juli1924, S.9.

auf der Straße mit einem der Räder im Anschnitt **(FS 58)** eine Fahrt von oben aus der kurz geöffneten Autotür auf die Straßenoberfläche gefilmt (E1288) Diese Schnittfolge nähert sich ihrem Höhepunkt, mit Einstellungen von nur je einer halben Sekunde, als Claire versucht, die Tür des Wagens zu öffnen und dann bewusstlos zurücksinkt.
Nach einem einzigen Zwischenschnitt auf Einar in seinem Laboratorium (E1290) und einer Totalen mit Schwenk von oben auf den Wagen, wie er die Klippenstraße entlang fährt (E1291), folgen rhythmisch abwechselnde Großaufnahmen von Djorah und Claire (E1294 bis E1312) unterbrochen durch einen Blick auf das fahrende Auto von hinten (E1293, E1300, E1304) und seitlicher Blick auf die Landschaft im Vorbeifahren (E1307 ,E1309, E1311), mit einer Einstellung auf die Strasse und rollendem Autoreifen im Anschnitt (E1298).
Die Einstellungen dieser Autofahrt verkürzen sich rhythmisch bis zum Zwischenschnitt auf Einar in seinem Labor und verlangsamen sich danach im zweiten Teil der Autofahrt, als Claire ihr Bewusstsein verliert, bis zum Ende der Fahrt.
Der Film konzentriert sich hier ausschließlich auf die Binnenszene zwischen Djorah und Claire. Die Handlungen der Charaktere und ihr Innenleben werden hier zu einer filmischen Einheit zusammengefasst. Gefangen in diesem Wirbelwind von Kameraeinstellungen und schnellen Schnitten, bilden ihre Gesichter, in denen der Todeskampf von Claire und gehässige Schadenfreude bei Djorah zu sehen ist, einen beredten Gegensatz.

René Clair, ein weiterer Regisseur der französischen Filmavantgarde, fasst, so könnt man meinen, die Bilder der letzten beiden Autofahrten des Films zusammen, wenn er schreibt:

> „Film. Eine Straße. Der Boden rast unter einer Motorhaube weg. Zwei gespannte Fäuste am Steuerrad. Ein Mund schreit. Die Bäume werden verschluckt, und Gedanken versuchen die Bilder zu überflügeln; unmöglich, geraten ins Hintertreffen, ergeben sich, und – als ein neues Auge tritt die Leinwand an Stelle unserer passiven Blicke. In diesem Moment könnte der Rhythmus entstehen.“[137]

[137] René Clair : Rhythmus, in der Zeitschrift “G”Nr.5-6, April 1926, S.115.

4.3. Die Motive: Kontext, Mise-en-Scène, Montage, Bezüge

4.3.1. Außenfassaden

4.3.1. 1. Villa der Sängerin Claire Lescot, Entwurf von Robert Mallet-Stevens

Dieses Motiv ist das erste im Film, für das ein Szenenbild entworfen wurde. Es führt in einer kurzen Folge von Einstellungen(E6 bis E11)**(FS 9 bis 13)** den Wohnsitz der Hauptdarstellerin ein. Mit der verspäteten Ankunft des Ingenieurs (E104 bis E121) kommt die Außenfassade der Villa erneut ins Blickfeld. Nur kurz ist sie nochmals zu sehen, bei der Ankunft der „Frau vom Land", als diese mit ihrem Eselswagen vor den Eingang fährt (E472) und wenig später die Gäste die Villa der Sängerin verlassen (E499 bis E513). Zum letzten Mal ist die Außenfassade der Villa im Film zu sehen, als Claire abgeholt wird, um die Leiche des Ingenieurs zu identifizieren (E806 bis E814). Insgesamt wird dieses Motiv nur etwa fünf Minuten lang im Film gezeigt.

Die Villa der Unmenschlichen beeindruckt durch die Größe ihres Umrisses und ihres Bauvolumens. **(FS 12)** Ihre Grundform besteht aus mehreren Kuben von unterschiedlicher Größe und Ausrichtung, die miteinander ein kompaktes, streng geometrisches Ensemble bilden.
Aus diesem Komplex sticht der einzige quer gelagerte Baukörper heraus, an dem sich auf seiner linken Seite wie auch auf seiner Rückseite eine Reihe weiterer, stufenförmig sich erhöhender hochrechteckiger Kuben anschließt. Diese Teile des Gebäudes haben ausschließlich schlichte glatte Wandflächen, die nur an wenigen Stellen durch kleine Fensteröffnungen durchbrochen sind.
Die Geschlossenheit des quer gelagerten Kubus wird dagegen systematisch durch zahlreiche Vor- und Rücksprünge aufgebrochen. Auffallend ist hier der streng symmetrische, fast klassische Aufbau dieses Teils des Baukörpers, der den Zugang zur Villa bildet. Die Fassade dieses Eingangsbereichs gliedert sich in drei Achsen, wobei der mittlere Teil der Fassade ein Stück zurückspringt wie auch die Stufe, mit der dieser Teil des Gebäudes nach oben abgeschlossen wird. Im unteren Bereich des Mittelteils, öffnet sich die Wand in der Höhe der Eingangstür nochmals, wie ein Portal, in einer Stufe zu beiden Seiten nach außen und macht Platz für ein großes vorgesetztes Podest, in das wiederum eine breit angelegte Außentreppe eingeschnitten ist.

Über der Eingangstüre mit Doppelflügeln schließt sich in gleicher Breite ein hohes Fenster an. Die beiden Wandflächen, die den Eingangsbereich flankieren, wirken wie Erker mit ihren jeweiligen horizontalen Fensterbändern, deren oberer Abschluss auf gleicher Höhe liegt wie das vertikale Fenster über dem Eingang.
Alle Fenster des Gebäudes sind durch Sprossen so geteilt, dass sie ein Raster aus kleinen rechteckigen Flächen bilden. Die große Eingangstür ist mit einem Muster aus Kreisen, Rechtecken und Rauten dekoriert. Dieses Ornament aus geometrischen Formen wiederholt sich auf einer Fase, die sich auf der Kante des Baukörpers befindet, der links an den Eingangsbereich anschließt. **(Abb. 2)** Diese beiden Elemente bilden den einzigen zusätzlichen dekorativen Akzent des ansonsten völlig schmucklosen Gebäudes und verweisen schon auf das Innere des Gebäudes.
Trotz ihrer vereinfachten Bauelemente, spiegelt sich in der Villa der Sängerin, durch ihre Größe und vor allem durch den dominanten Eingangsbereich, die Idee von klassischer Monumentalität wieder. Streng axial ausgerichtet, baut sich die Symmetrie dieses Teils der Fassade rund um den imposanten Eingangsbereich auf. Das auffällige Muster der Eingangstür setzt wiederum einen deutlich dekorativen Akzent. Die architektonischen Elemente der Außenarchitektur wurden hier auf ein Minimum reduziert, dennoch sind die einzelnen Teile raffiniert zusammengesetzt. Dies zeigt sich in dem formalen Spiel zwischen einfachen Kuben und plastischen Details wie Fenster, Eingangstüre, den Dachabstufungen, Vor- und Rücksprüngen der Fassade, sowie in den sparsam eingesetzten dekorativen Elementen.

Unterstützt wird die Wirkung dieses Motivs durch die Art, wie es von dem Regisseur Marcel L'Herbier in Szene gesetzt wird. Eingeführt wird die Villa der Sängerin von einer leicht erhöhten und deshalb nach unten geneigten Kameraposition, die das Haus zunächst aus einiger Distanz, jedoch von ihrer weiteren Umgebung völlig isoliert gezeigt. Um das Haus herrscht vollkommene Dunkelheit. Auffällig ist der Kontrast zwischen den ebenfalls relativ im Dunkel bleibenden Wandflächen der Villa und ihren überall hell erleuchteten Fensterflächen. Der Eingangsbereich ist zusätzlich akzentuiert durch Wandstrahler in Türhöhe und durch zwei große Bodenstrahler, die im Eingangspodest seitlich der Außentreppe platziert sind. Die zwei symmetrischen Fenster über dem Eingang wirken wie zwei unbewegliche Augen eines anthropomorphen Gesichts, dessen Nase durch das hohe vertikale Fensterband über dem Eingang gebildet wird. Die Wangen werden durch die zwei Wandstrahler neben der Eingangstür angedeutet.

Es ist vor allem die Lichtführung, die dieses Motiv geschickt in Szene setzt und ihm eine eigene Rolle in der Filmhandlung zuteilt. Die geschickte Verteilung von hellen und dunklen Akzenten sorgt für einen spannungsvollen Kontrast. Bewusst wird das Haus nur in nächtlichen Szenen gezeigt. Jeder hell erleuchtete Erker ist ein Teil der visuellen Komposition des ganzen Filmbildes, das vor allem aus tiefem Schwarz und reinem Weiß besteht, ergänzt nur durch einen Grauwert. Licht wird hier wie ein eigenes architektonisches Element behandelt: es akzentuiert das Relief der verschiedenen Volumen. An besonderen Stellen, wie z.B. im Eingangsbereich, wird zur Verstärkung dieses Schatteneffektes die Oberfläche zusätzlich akzentuiert. Das Licht, das vom Boden nach oben strahlt, erzeugt eine Atmosphäre von Fremdheit, verstärkt durch den starken Kontrast von schwarz und weiß. Das Licht in diesen Einstellungen wirkt expressiv, ähnlich wie in den kurz vor L'INHUMAINE entstandenen deutschen expressionistischen Filmen, wenn auch sehr gemäßigt durch die klare räumliche Komposition. Die Baumassen, aus perfekten geometrischen Formen und glatten Wandflächen komponiert, passen harmonisch vor den dunkleren Hintergrund. Der hell erleuchtete Eingangbereich mit seiner monumentalen Treppe und die Eingangstür mit ihrem dekorativen Muster bilden den dekorativen Blickpunkt des Gebäudes.

Noch bevor wir zum ersten Mal die Villa der Sängerin gesehen haben, hat die Kamerafahrt zu Anfang des Films sie topographisch oberhalb einer Stadt lokalisiert, die gekennzeichnet ist durch eine massive Bebauung mit zahlreichen Industriegebäuden und rauchenden Schornsteinen.

Die Villa wird von einer leicht erhöhten Kameraposition und aus einiger Distanz gezeigt, bleibt jedoch von ihrer weiteren Umgebung, die vollkommen dunkel ist, völlig isoliert.[138] Das Bild, das die Kamera hier zeigt, ist von dem Kontrast und der Geometrie der hellen Fenster- und dunklen Wandflächen bestimmt.

In einer Reihe von Überblendungen, wird der Zuschauer näher an das Haus geführt**(FS 11)**. Er erfährt durch den Wechsel der Kameraposition eine kontinuierlich sich steigernde Plastizität des gezeigten Motivs. Zum ersten Mal werden Menschen in Bezug zur Architektur gesetzt, wenn Autos vorfahren, deren Insassen ihnen ent- und die Außentreppe hinaufsteigen, wo sie von Dienern mit einer Verbeugung empfangen werden.

Die ersten Bilder der Villa sind durch die Beleuchtung und den sich daraus ergebenden Kontrast zwischen den hellen Fensterflächen und den dunklen Wandflächen geprägt**(FS 8 und 9)**.

[138] Diese Einstellung wurde ebenfalls im Studio gedreht und der Regisseur Marcel L'Herbier benutzte vermutlich für die ersten Einstellungen ein von Robert Mallet-Stevens angefertigtes Modell der Villa, um die nötige Distanz von der Kamera zum Objekt zu erreichen. Die Existenz eines Fotos mit dem Modell des Turmhauses des Ingenieurs lässt diese Vermutung zu.

Sie haben eine starke malerischer Wirkung, die jedoch mit jeder neuen Einstellung zunehmend architektonische Akzente setzt. Das flache, wie ein kubistisches Gemälde wirkende Bild der Villa entwickelt sich schrittweise zu einem voluminösen Baukörper mit räumlich fassbarer Tiefe.

Die Einführung dieses ersten Motivs erhöht die Spannung des Zuschauers auf das Erscheinen der Bewohnerin der vorgestellten Villa. Obwohl er sie noch nicht kennengelernt hat, wirft die Größe und die Geometrie des Hauses ein Licht auf ihren Charakter. Die Villa der „Unmenschlichen" wirkt monumental und luxuriös durch den großzügigen Grundriss und den repräsentativen Eingangsbereich mit seiner großen Außentreppe, den mächtigen seitlichen Scheinwerfern und nicht zuletzt auch durch die zwei Diener**(FS 13)**. Die Lage „oberhalb der Stadt" und die Isoliertheit der Villa lassen ebenfalls Rückschlüsse auf ihre Bewohnerin zu und auf ihre Position innerhalb der Gesellschaft. Robert Mallet-Stevens, der dieses Motiv entworfen hat, weist genau auf diese charakterisierende Funktion eines Szenenbildes hin, wenn er sagt:

> „Un décor de cinéma, pour être un bon décor doit ‚jouer'. Qu'il soit réaliste, expressioniste moderne, ancien, il doit tenir son rôle. Le décor doit présenter le personnage avant même que celui-ci ait paru, il doit indiquer sa situation sociale, ses goûts, ses habitudes, sa façon de vivre, sa personnalité. Le décor doit être intimement lié à l'action." [139]

Mit dem Entwurf der Architektur für die Villa der „Unmenschlichen" zeigt er schon viel von ihrer Persönlichkeit und dem Milieu, in dem sie lebt.

4.3.1.2. Haus des Ingenieurs Einar Norsen, Entwurf von Robert Mallet-Stevens

Auch das Äußere des Hauses von Einar Norsen, dem genialen Ingenieur und Wissenschaftler, taucht jeweils nur kurz im Film auf. Erstmals wird es gezeigt, als der Ingenieur, der sich verspätet hat, aus seinem Haus läuft und sich eilig auf den Weg zu Claires Empfang macht (E93 bis E95)**(FS 14)**. Ein weiteres Mal ist das Haus zu sehen, als die Sängerin dorthin kommt, um den Leichnam von Einar zu identifizieren (E815 bis E823). Schließlich zeigt der Film das Äußere des Hauses nur noch in kurzen Einstellungen, wenn Djorah um das Haus des Ingenieurs schleicht (E953 bis E955, und E1150) und Claire zur Rede stellt, als sie das Haus verlässt (E 1159 bis E1163). Nur etwas mehr als zwei Minuten ist dieses Motiv im Film zu sehen.

[139] „Ein gutes Filmszenenbild muss ‚mitspielen'. Egal ob realistisch, expressionistisch, modern, alt, es muss seine Rolle spielen. Das Szenenbild muss die Persönlichkeit selbst dann repräsentieren, wenn der Schauspieler nicht zu sehen ist, seine soziale Situation, seinen Geschmack, seine Gewohnheiten, seine Lebensart, seine Persönlichkeit. Das Szenenbild muss eng mit der Handlung verknüpft sein." Robert Mallet-Stevens: Le Décor, in L'art cinématographique, vol. IV, Paris, Librairie Félix Alcan, 1926, S.4.

Leider zeigen die Einstellungen im Film beinahe ausschließlich den unteren Bereich des Hauses, nur ein späterer kurzer Schwenk (E815) lässt die eigentlichen Ausmaße des Turmhauses erahnen.[140] Aufgrund der relativ schlechten Bildqualität des Films an dieser Stelle, mussten als zusätzliche Informationsquellen für die genaue Beschreibung Fotos vom Studiobau und von einem Modell des Hauses herangezogen werden **(Abb. 3 bis 5)**.[141] Auf dem Foto des Turmhausmodells sind elektrische Kabel zu sehen, die senkrecht von oben vor die Fassade gespannt sind und über dem Eingang in das Gebäude geführt werden. In der ersten Einstellung, die das Haus zeigt, sind diese Kabel zu sehen, wenn ein mit einem weißen Overall und Schutzhelm bekleideter Mann auf einem der Hausvorsprünge rechts oberhalb des Eingangsbereichs steht und mit den Kabeln hantiert. Die Kabel verkörpern die gebündelte elektrische Energie, mit deren Hilfe im Verlauf der Geschichte die Maschinen im Inneren des Turms das Wunder der Wiederbelebung vollbringen sollen. Hier unterstreicht die Lichtführung, die den Schatten des Mannes auf die Wandfläche hinter ihm projiziert, diese Energie und deutet auf dieses wundersame Ereignis hin. Ein weiteres Element im oberen Teil des Turmes ist eine halbkreisförmige Scheibe mit einem Rundstab, gleich einer Satellitenschüssel mit Antenne.

Bei diesem Motiv fällt sofort der relativ kleine Umriss im Gegensatz zu dem der Villa der Sängerin auf. Ähnlich wie diese, besteht das Gebäude aber ebenfalls aus neben- und hintereinander gestaffelten Bauvolumen unterschiedlicher Größe mit betont vertikaler Ausrichtung. Die sich hieraus ergebenden Abstufungen bilden einen annähernd symmetrisch geformten und sich dynamisch nach oben verjüngenden turmartigen Baukörper mit zahlreichen Vor- und Rücksprüngen. Während bei der Villa der Sängerin die Kombination von vertikalen und horizontalen Flächen für eine insgesamt ausgewogene Balance der Volumen sorgt, wirken die überwiegend vertikalen Oberflächen des Ingenieurshauses dynamisch.
Die Seite, auf der sich der Eingang befindet, wird durch ein Volumen gebildet, welches stufenförmig von der Mitte aus in der Höhe reduziert wird. In seiner Mittelachse wird es in der Senkrechten durch eine Art schmale Lisene geteilt. Auf der rechten Seite dieser Markierung befindet sich der Eingangsbereich mit einer Tür, deren Oberfläche aus hellen und dunklen Rechtecken unterschiedlicher Größe besteht. Auf der linken Seite schließt sich ein höheres vertikales Fensterband mit hochrechteckigen Sprossen an. Im Eingangsbereich wiederum sind

[140] Es ist anzunehmen, dass hier ein Stück des ursprünglichen Films fehlt, da der Schwenk abgeschnitten ist. Sieh auch Anmerkung zur Restauration des Films.
[141] Anfang der zwanziger Jahre wurden zunehmend Modelle für Szenenbilder gebaut, die auch teilweise als verkleinerte Kulissen in den Film eingebaut wurden. Siehe auch Weihsmann, Helmut (Hg.): Cinetecture - Film, Architektur, Moderne, Wien 1995, S. 71.

die Quader in kleinere vertikale und horizontale Volumen aufgebrochen, welche die Stützen und das Vordach für den Eingangsbereich ausbilden.
Die zweite Seite des Hauses, die zu sehen ist, nimmt, wenn auch in geringerem Ausmaß, die pyramidale Staffelung der Hauptfassade auf, wird aber nur durch ein kleines Fenster in seiner sonstigen Eintönigkeit und Geschlossenheit unterbrochen. In der Architektur des Motivs wird durch die im Verhältnis zur Höhe eher geringe Grundfläche und die wenigen Fenster der Eindruck von Isolation und Abgeschiedenheit erzeugt. Die Geschlossenheit demonstriert eine Konzentration des Gebäudes nach innen, verbunden mit einem gleichzeitigen Streben in die Höhe, was diesem wiederum den Ausdruck von Dynamik verleiht.

Verstärkt wird dieser Eindruck zusätzlich durch die Art, wie das Haus durch die Kamera ins Bild gesetzt wird. Es wird, im Gegensatz zur Villa der Sängerin, aus einer näheren Perspektive und übereck, mit dem Eingangsbereich in der linken Hälfte des Bildes gezeigt.
Auch wenn dieses Motiv ebenfalls nur in nächtlicher Szene und ohne jeden Bezug zu seiner Umgebung gezeigt wird, ist die Lichtführung hier nicht so kontrastreich wie bei der Villa der Sängerin. Ein Grund hierfür ist das Verhältnis zwischen erleuchteten Fensteröffnungen und den sie umgebenden Wandflächen, das hier wesentlich unausgewogener ist. Außerdem ist die indirekte Lichtführung nicht so stark auf Helldunkelkontraste angelegt wie bei der Villa. Das Haus des Ingenieurs ist auf der Eingangsseite in eine Art Dämmerlicht getaucht, die andere Seite bleibt bis auf eine kleine helle Fensterfläche völlig im Dunkeln.

Man sieht an den Kabeln und der Antenne, dass dieses Haus mit allen technischen Neuheiten ausgestattet ist, von Radiowellen bis zu elektrischer Energie, doch scheint das gestufte Gebäude selbst durch seine Höhe an kosmische Kräfte zu stoßen, mit denen das Laboratorium versorgt wird. Dieser Turm beinhaltet vieles von den Ideen, die drei Jahre zuvor im Einsteinturm des Architekten Erich Mendelsohn **(Abb. 6)**[142], wenn auch in anderer Form, realisiert worden waren. Nicht nur in der Idee eines Turmes der Wissenschaft sind die Bezüge zum Einsteinturm zu verfolgen, sondern auch in dessen Turmteleskop, dem „Coelostat“, das kosmische Strahlen vertikal in ein unterirdisches Labor reflektieren sollte. Diese Ideen des Turms nahmen offensichtlich ebenfalls auf Einsteins Thesen von Materie und Energie Bezug.[143]
Doch Mallet-Stevens setzte diese Gedanken formal auf ganz andere Weise um wie Mendelsohn. Die streng geometrische Komposition der Volumen und die Behandlung der Fassaden

[142] zum Einsteinturm siehe z.B.: , Reyner Banham: Die Revolution der Architektur, Theorie und Gestaltung im Ersten Maschinenzeitalter, Hamburg 1964,S.145, Abb. 15.
[143] R. Banham 1964,a.a.O., S.50.

betonen den modernen Charakter des Bewohners. Auch die Beleuchtung und die Art, wie das Haus von der Kamera ins Bild gesetzt wird, betont den Lebensstil seines Besitzers, der sich im Inneren des Hauses ganz der Wissenschaft widmet, weit entfernt vom alltäglichen Leben.

Beide Häuser zeichnen somit ein Bild ihrer Bewohner und deren unterschiedlichen Lebensstilen. Trotz ihrer unübersehbaren formalen Übereinstimmungen, unterscheiden sich die Häuser nicht nur in ihrer Größe. Der Gegensatz taucht schon in ihrer jeweiligen Umgebung auf. Claires Gäste fahren mit ihren Limousinen langsam über eine große Auffahrt vor die breite Außentreppe, wo sie von Dienern empfangen werden. Der Ingenieur verlässt bei seinem ersten Auftritt eilig sein Haus, nicht ohne seinem Mitarbeiter noch schnell Anweisungen zu geben und fährt mit seinem rasanten Sportwagen, der auf dem kargen Vorplatz des Hauses steht, davon**(FS 15)**.
So wie die Monumentalität von Claires Villa, ihr voluminöser und massiver Baukörper den eher statischen Charakter ihrer Bewohnerin andeutet, steht der dynamisch in die Höhe schießende Turm für die Rolle des Besitzers als „Schüler Einsteins".
Gleich von Anfang an betonen die Bilder der beiden Häuser, die Mallet-Stevens entworfen hat, die avantgardistische Atmosphäre des Films L'INHUMAINE, die noch heute zu spüren ist. Im Folgenden zeige ich die komplexen und vielfältigen Bezüge zur zeitgenössischen Architektur auf.

Zu 4.3.1.3. Bezüge zur zeitgenössischen Architektur

Adolf Loos mag vielleicht in der Filmarchitektur von Mallet-Stevens Bezüger zu seiner eigenen Architektur entdeckt haben, wenn er in seiner Kritik über den Film L'INHUMAINE enthusiastisch schreibt:

> „Der Architekt – es ist Frankreichs modernster Baukünstler Mallet-Stevens, hat hier mit dem Filmkünstler atemraubende Bilder gestellt, ein hohes Lied auf die Monumentalität der modernen und – utopistischen Technik."[144]

Der Wiener Architekt hatte schon viele Jahre zuvor Häuser gebaut, die, wie die Häuser in L'INHUMAINE, auf rechteckige, von einfachen Öffnungen durchbrochene Kuben reduziert waren, wie das Haus Steiner in Wien(1910)**(Abb. 7)**.[145] Weitaus bekannter als seine Architektur waren jedoch seine Theorien. Sein Aufsatz mit dem Titel „Ornament und Verbrechen"

[144] Adolf Loos: Filmkritik L'INHUMAINE in Neue Freie Presse, 29.Juli1924, S.9.
[145] Abb. z.B. in R. Banham, 1964,a.a.O., Abb.10.

wurde in Frankreich zum ersten Mal 1913 in der Zeitschrift Les Cahiers d'aujourd'hui publiziert.[146] Darin erklärt Adolf Loos das Ornament zum Zeichen einer dekadenten Kultur, und sein Artikel nimmt den erhabenen Ton einer Prophezeiung an, wenn er verkündet:

> „Ich habe folgende Erkenntnis gefunden und der Welt geschenkt: Evolution der Kultur ist gleichbedeutend mit dem Entfernen des Ornaments aus dem Gebrauchsgegenstand " [147]

Adolf Loos gehörte auch zu einer Gruppe von Wiener Architekten, die als Reaktion auf die wuchernden Kurven des Art Nouveau eine „Moderne Architektur"[148] schaffen wollten, die sich an den Anforderungen des modernen Lebens orientieren sollte mit freien konsequenten Lösungen, bei denen Funktion und Konstruktion eine zunehmend wichtige und applizierte Ornamente eine immer weniger bedeutende Rolle spielen sollte.

Zu diesen Architekten gehörte auch Josef Hoffmann, der auf Robert Mallet-Stevens lange Zeit den größten Einfluss ausüben sollte.[149] Josef Hoffmann, der 1903 die Wiener Werkstätte als Zentrum der Einrichtungskultur mitbegründet hatte, erhielt 1905 den Auftrag, eine Villa für Adolphe Stoclet, den Onkel von Mallet-Stevens zu bauen**(Abb. 8)**.[150] Deshalb kannte dieser das Gebäude von Anfang an aus eigener Anschauung. Die Beziehungen von Mallet-Stevens Arbeiten zwischen 1911 und 1914 zur Architektur Josef Hoffmanns sind zahlreich. Die gesprossten Fenster und das hohe Fensterband über dem Eingang der Villa Stoclet, die vorspringenden Erker und der Vorplatz mit der monumentalen Freitreppe finden sich auch in anderen Entwürfen Mallet-Stevens' wieder, wie z.B. 1913 in dem Projekt einer Villa für Madame Paquin**(Abb. 10)**[151] oder bei der 1914 entworfenen Villa Ecorcheville**(Abb. 11)**[152] , die neben der Villa Stoclet auch vieles Hoffmanns Sanatorium in Purkersdorf(1903-04)**(Abb. 9)**[153] verdankt. Dieser Einfluss ist in einigen Elementen der beiden Häuser in L'INHUMAINE noch immer spürbar. Vor allem die Villa der Sängerin zeigt sicher noch die Einflüsse dieser Stilphase. Doch finden sich auch verblüffende Ähnlichkeiten mit dem Haus des Ingenieurs, z.B. in dem pyramidal abgestuften Treppenturm der Villa Stoclet. Selbst der Mechaniker auf dem Haus des Ingenieurs **(FS 14)** erinnert an die Statuen auf dem Turm der Villa Stoclet.

Bei seiner Arbeit an dem Film L'INHUMAINE war Robert Mallet-Stevens 37 Jahre alt, hatte jedoch noch keinen seiner zahlreichen Architekturentwürfe verwirklicht.[154] In Paris geboren,

---

[146] Reyner Banham, 1964, a.a.O., S.71.
[147] Adolf Loos, zitiert in R. Banham, 1964, a.a.O., S. 76.
[148] 1895 veröffentlichte Otto Wagner ein Buch mit gleichem Titel.
[149] D. Deshoulières u. a., 1980, a.a.O., S. 8ff..
[150] Abb. in W.J. R. Curtis: Moderne Architektur seit 1900, Berlin 2002, S. 68,Abb.58+59.
[151] Abb. in D. Deshoulières u. a., 1980, a.a.O., S. 166.
[152] Abb. in D. Deshoulières u. a., 1980, a.a.O., S. 168-169.
[153] Abb. in www.wokalamps.com/infos/index.asp?go=deutsch/designer/purkersdorf.asp.
[154] Die biographischen Notizen habe ich entnommen: Dominique Deshoulières, Hubert Jeanneau: L'Exigence de L'Architecture in D. Deshoulières u.a., 1980, a.a.O., S.7ff..

hatte Mallet-Stevens zwischen 1905 und 1910 an der Ecole Spéciale d'Architecture studiert, einer Schule, die ihren Studenten im Gegensatz zur traditionellen Ecole des Beaux-Arts vor allem technisches Wissen vermittelte, was der Gründer der Schule, Emile Trelat, für unentbehrlich hielt.[155]

Nach seinem Studium sammelte Mallet-Stevens zunächst Erfahrungen als Innenausstatter(**Abb. 14**).[156] Außerdem veröffentlichte er schon ab 1911 mehrere Artikel und Publikationen, darunter eine Reihe Zeichnungen von Innenräumen in der belgischen Zeitschrift Le Home(**Abb.12 und 13**)[157] und einen Artikel mit dem programmatischen Titel „Le noir et le blanc" in der Zeitschrift Tekhné, wo er für die Rehabilitierung der Farben Schwarz und Weiß in der Kunst und Architektur eintrat:

> „Toute la décoration architecturale, la sculpture, l'ornement reposent sur l'opposition des noir et des blancs. Comme le disait Emile Trélat: „La forme est l'intersection de la lumière et de matière", aussi le problème à resoudre pour l'artiste est de diposer convenablement et harmonieusement les saillies et les creux de la matière, lesquels ne se révèlent et ne s'expriment à nous que par le contraste de la lumière et de l'ombre qui dessine les objet, donnne les reliefs, c'est le noir se heurtant avec le blanc."[158]

Als Beispiele führte er die japanische Architektur und die Illustrationen von Beardsley an. Die Entwürfe für L'INHUMAINE entsprechen genau dieser Maxime einer harmonischen Verteilung der Vorsprünge und Vertiefungen und des Kontrasts von Licht und Schatten, von Schwarz und Weiß, auf den der Stummfilm ja zu dieser Zeit noch reduziert war.

Robert Mallet-Stevens gehörte zu der Generation von Architekten, deren Arbeit durch den ersten Weltkrieg unterbrochen wurde und er musste bis 1923 warten, bis er endlich eines seiner Architekturprojekte verwirklichen konnte. Bis dahin entwickelte sich sein Stil kontinuierlich weiter, sein Weg war zunächst jedoch nur ein visueller. Ab 1912 nahm er regelmäßig mit Entwürfen von Inneneinrichtungen am Salon d'Automne teil,[159] und auch bei den Projekten für die Häuser Paquin oder Ecorcheville handelt es sich immer nur um die Darstellung stili-

---

[155] Ebenda, S.7.
[156] Über Robert Mallet-Stevens als Innenausstatter siehe Yvonne Brunhammer: Robert Mallet-Stevens, Architecte d'Intérieur in D. Deshoulières u.a, 1980,a.a.O., S.99-110.
[157] Abb. In D.Deshoulières u.a., 1980, a.a.O., S.164-165
[158] „Jeder architektonische Schmuck, Skulptur oder Ornament beruhen auf dem Gegensatz von weiß und schwarz. Wie schon Emil Trélat sagte: "Die Form ist der Schnittpunkt von Licht und Materie", ist das Problem, das der Künstler lösen muss, die passende und harmonische Verteilung von Vorsprüngen und Vertiefungen, die sich uns nur zeigen und ausgedrückt werden durch den Kontrast von Licht und Schatten, der die Objekte zeichnet, ihnen Relief gibt, wo sich Schwarz an Weiß stößt." Robert Mallet-Stevens: Le noir et le blanc in Tekhné,Nr.34, Brüssel, 16.November 1911, abgedruckt in Carré d'Art 2, Robert Mallet-Stevens, Paris 1995, S.31-34.
[159] Yvonne Brunhammer: Robert Mallet-Stevens, Architecte d'Intérieur in D. Deshoulières u.a, 1980, a.a.O., S. 100.

sierter Wandflächen, axial und symmetrisch ausgerichtet, dessen orthogonaler Aufbau von den Bauwerken Josef Hoffmanns abgeleitet, wenn nicht sogar ganz übernommen wird.

Anfang der zwanziger Jahre begann Mallet-Stevens, sich auch für die Architektur von Frank Lloyd Wright zu interessieren.[160] Die Arbeiten und Theorien der De Stijl Bewegung, die in Wright ebenfalls eine Leitfigur sah, brachten ihn schließlich dazu, seinen architektonischen Stil weiter zu entwickeln bis hin zu den Entwürfen der Szenenbilder für L'INHUMAINE.[161] Nach dem ersten Weltkrieg hatte die De Stijl Gruppe, angeführt von den Malern Theo van Doesburg und Piet Mondrian begonnen, einen Stil zu entwickeln, dessen Vokabular aus einfachen geometrischen Formen, rechtwinkligen Rastern und sich überschneidenden Flächen bestand, ein Stil, der sich bewusst in jeder Gattung anwenden lassen sollte, von der Malerei über Plastik und Möbeldesign bis zur Architektur.
Das Konzept von Raum wurde neu, als kontinuierlich und offen, definiert:

> „Die neue Architektur ist elementar: das heißt, dass sie mit den Grundelementen beginnt und sich weiterentwickelt im weitesten Sinn der Welt: Funktion, Masse, Licht, Materialien, Plan, Zeit, Raum, Farbe, etc. (...) Elemente, die gleichzeitig kreative Elemente sind." [162]

Theo van Doesburg war der Ansicht, dass die verschiedenen Räume nicht in einen geschlossenen Kubus gepresst werden, sondern sich vielmehr unregelmäßig vom Zentrum nach außen entwickeln sollten, wodurch die Architektur einen ganz neuen plastischen Ausdruck im offenen Raum bekomme. Das neue Haus würde so den Eindruck machen, dass es in der Zeit schwebt, gegen die natürliche Schwerkraft.[163]
Der Entwurf für eine Fabrik von J.J.P.Oud (1919)**(Abb. 15)**[164] ist ein frühes Beispiel für diese Ideen, bei dem versucht wird, durch sich überschneidende, asymmetrische Formen eine räumliche Beziehung zwischen den Flächen herzustellen. Das erste Bauwerk, in dem die formalen, räumlichen und ikonographischen Vorstellungen der De Stijl Gruppe realisiert wurden, war Gerrit Rietvelds Haus Schröder**(Abb. 16)**[165], das aber erst nach den Dreharbeiten für L'INHUMAINE fertig gestellt wurde.

---

[160] Mallet-Stevens schrieb u.a. 1925 eine Kritik über F.L. Wright in der holländischen Zeitschrift "Wendingen", die zuvor Arbeiten des amerikanischen Architekten vorgestellt hatten. Siehe D. Deshoulières u.a., 1980, a.a.O., S.372.
[161] Auch wenn die erst Ausstellung in Frankreich von Arbeiten der De Stijl Gruppe, in der Galérie de L'Effort Moderne erst kurz nach dem Ende der Hautdreharbeiten von L'INHUMAINE im Oktober 1923 stattfand, besteht an dem regen Kontakt seit 1922 zwischen Robert Mallet-Stevens und Theo van Doesburg kein Zweifel. Siehe Jean Francois Pinchon: Rob Mallet-Stevens, Architecture, Mobilier, Decoration, Paris, 1986, S.107.
[162] Theo van Doesburg: L'Evolution de l'Architecture Moderne en Hollande in „L'Architecture Vivante" zitiert in D.Deshoulières, 1980, a.a.O., S.18.
[163] Ebenda.
[164] Abb. in W. J. R. Curtis, 2002, S.154, a.a.O., Abb. Nr.174.
[165] Abb. Abb. in W. J. R. Curtis, 2002, S.154, a.a.O., S. 157 Abb. Nr.179

In den Szenenbildern, die Robert Mallet-Stevens für den Film L'INHUMAINE entwarf, konnte er mit den Theorien von De Stijl experimentieren. Dies zeigt sich vor allem im Haus des Ingenieurs, wo durch den Schnittpunkt von Vordach und Türpfosten das Volumen des Eingangs definiert wird und wo sich das Design auf der Eingangstür deutlich auf die neoplastischen Bilder Mondrians**(Abb.17)**[166] und van Doesburgs**(Abb. 18)**[167] bezieht, die ab 1918 zunehmend nur noch aus einfachster rechteckiger Geometrie, Flächen und Linien, und auf die Primärfarben sowie die Farben Schwarz und Weiß reduziert waren. Malerei und Architektur hatten also beide ein ähnliches Vokabular aus einfachen geometrischen Formen, rechtwinkligen Rastern und sich überschneidenden Flächen, ein Stil, der sich auch beim Möbeldesign und in der Plastik anwenden ließ. Das Ziel dieser Ideen der De Stijl Gruppe war es, das moderne Bauwerk wie eine Art abstrakte Skulptur zu behandeln, als „Gesamtkunstwerk".[168] Elemente der Malerei sollten dabei in eine funktionierende Architektur übersetzt werden, bei der Wände, Böden, Dächer oder Fenster einen ähnlichen formalen Charakter annehmen wie die Bilder. Im Film L'INHUMAINE wird diese Idee deutlich, wenn die Villa der Sängerin am Anfang des Films den Ausdruck eines abstrakten Bildes annimmt **(FS 9)**. Durch die Überblendungen**(FS 11)** übernimmt die Kamera zudem die kubistische Manier, verschiedene Seiten eines Objektes zu zeigen, womit auch zugleich ein malerisches Element der Futuristen übernommen wird, um Dauer und die unterschiedlichen Zustände von Gegenständen auszudrücken, die sich in ihrer Umgebung entfalten. Der Futurismus, eine Bewegung, die zunächst von italienischen Dichtern ausgegangen war, bevor er auf Malerei und Plastik übergriff, war anarchistisch, ohne eine bestimmte politische Richtung zu vertreten.[169] In ihrem Gründungsmanifest, verfasst von F.T. Marinetti, das im Februar 1909 in Le Figaro veröffentlicht worden war, wurden revolutionäre Veränderungen, Schnelligkeit, Dynamik jeder Art und ein aggressiver Maschinenkult befürwortet.[170] 1914 erschien auch ein futuristisches Manifest der Architektur, dessen Ideale der Architekt Sant'Elia in seinen Zeichnungen in sein Bild von einer neuen Stadt „La Città Nuova" (Abb.) übertrug:

> „Das Problem der neuen Architektur ist nicht nur ein Problem der Neuordnung ihrer Konturen, (...) der Erfindung neuer Formen (...) Es handelt sich vielmehr darum, die neu erbauten Gebäude auf einem vernünftigen Plan aufzubauen und dabei jeden nur möglichen wissenschaftlichen und technisch bedingten Fortschritt auszunutzen; alle durch unsere Lebensgewohnheiten und unsere Geisteshaltung bedingten Forderungen zu berücksichtigen; alles, was uns schwerfällig, grotesk

[166] Abb..: www.mfah.org/collection.asp?par1=11&par2=&par3=40&par6=3&par4=548&lgc=4&currentPage=1.
[167] Abb. siehe www.the-artfile.com/uk/gallery/vandoesburg.htm.
[168] W. J. R. Curtis, 2002, S.154, a.a.O., S.152.
[169] Über die futuristischen Maifest und Projekte siehe R. Bahnham, 1964, a.a.O., S.80ff..
[170] Ebenda, S.84f..

> und unsympathisch erscheint (Tradition, Stil, Ästhetik, Proportion) zu verwerfen, neue Formen, neue Linien, neue Existenzgründe ausschließlich aus den besonderen Umständen der modernen Lebensweise heraus zu entwickeln und sie als ästhetischen Wertbegriff in unser Empfindungsvermögen zu übertragen.“[171]

Robert Mallet-Stevens’ Mappe „Une Cité Moderne“, die er 1922 veröffentlicht hatte, enthält stilisierte Bilder von Gebäuden ohne Grundrisse oder Schnitte, wie z.B. ein Hotel, ein Glockenturm und sogar ein Kino(**Abb.19 und 20**).[172], Sie verweist schon alleine durch ihren Titel auf Antonio Sant’Elias’ Entwürfe „La Città Nuova“, die ebenfalls aus einer Reihe von Zeichnungen verschiedener, allerdings eher technisch bedingter Gebäudetypen bestanden, wie zum Beispiel ein Kraftwerk, ein Bahnhof und einen Flughafen(**Abb. 21**).[173] Wenn auch Mallet-Stevens Entwürfe in seiner Mappe auf den ersten Blick weit von den visionären Stadtutopien des Italieners entfernt scheinen und noch nicht viel vom „Triumph der Maschine“ spüren lassen, sprechen Mallet-Stevens’ Texte für sich. Schon 1922 schrieb er in der Zeitschrift „La Gazette des Sept Arts“:

> „Le côté utilitaire seul a été envisagé, le grand plan uni de la salle des machines, l’énorme cylindre du réservoir n’ont aucune ornementation. Les ingénieurs, les architectes ont construit des usines qui sont belles. Les maisons de rapport, les plus riches villas seront dans l’avenir conçues avec le même esprit“[174]

Im gleichen Jahr präsentierte er auf dem Salon d’Automne einen nur aus geometrischen Grundformen bestehenden „Pavillon de L’Aéro-Club de France“(**Abb. 22**)[175], der in seiner konsequenten Ornamentlosigkeit eine deutliche Abkehr von der Architektur der Wiener Sezession ist, auch wenn dessen architektonischer Aufbau noch axial und symmetrisch, mit einer imposanten Vorhalle unterhalb eines zylindrischen Turms, gestaltet ist. Die Radio-Antenne nimmt jedoch ein Formelement des Laboratoriums von L’INHUMAINE vorweg. Die futuristischen Ansichten von Sant’Elia ergänzten die rationalistischen Ideen seiner Ausbildung an der Ecole Spéciale d’Architecture, deren Gründer Emile Trélat immer für eine Unterscheidung zwischen technischen und formalen Problemen plädiert hatte, die in seinen Augen die Trennung zwischen dem Beruf des Ingenieurs und dem des Architekten rechtfertigte. So unterschied sich der Futurismus vom Rationalismus im strengen Sinn in dem Begriff

---

[171] Zitiert in R. Banham, 1964, a.a.O., S.103.
[172] Abbildungen in D. Deshoulières u.a., 1980, a.a.O., S.176-189.
[173] Robert Mallet-Stevens hatte immer schon eine tiefe Bewunderung für Sant’Elia gehegt, dessen viel zu frühen Tod er für einen großen Verlust für die moderne Architektur hielt. Siehe R. Banham, 1964, a.a.O., S.103. Abb. W. J. R. Curtis, 2002, S.154, a.a.O., S.110,Abb.Nr.113.
[174] „Nur der nützliche Aspekt wurde gesehen: die große glatte Oberfläche des Maschinenraums, der riesige Zylinder des Tanks haben absolut keine Verzierungen. Ingenieure und Architekten haben wunderbare Fabriken gebaut. In Zukunft, werden Hochhäuser und die Villen der reichsten Leute im gleichen Geist gebaut.“ Robert Mallet-Stevens in „La Gazette des Sept Arts“, 1922, zitiert in D. Deshoulières u.a., 1980, a.a.O., S.17.
[175] Abbildung in D. Deshoulières u.a., 1980, a.a.O, S.190.

der Schönheit der Technik. Für Mallet-Stevens gab es 1924 keine qualitativen Unterschiede mehr zwischen der Schönheit von Technik und Architektur. Zur gleichen Zeit, als der Film L'INHUMAINE dem Publikum vorgestellt wurde, schrieb er in der Zeitschrift „Bulletin de la Vie Artistique":

> „Enfin, la raison qui doit imposer l'architecture nouvelle est notre besoin absolu d'une esthetique correspondant à la vie nouvelle, la machine triomphe. L'œil comprend la précision, la simplicité des machines. Nous sommes habitués aux lignes des autos, des locomotives, des avions, des téléphones, des radiateurs électriques, des postes de T.S.F., et nous les aimions. Surface unies, arêtes vives, courbes nettes, matières polies, angles droits, clarté, ordre. C'est la maison logique et géometrique de demain." [176]

Dieses logische und geometrische Haus von morgen, von dem Mallet-Stevens hier spricht, hatte er schon in seiner Filmarchitektur für den Film L'INHUMAINE realisiert.

Für die beiden Häuser im Film L'INHUMAINE lassen sich, wie gezeigt, vielfache Bezüge aufweisen, sie reichen von der Wiener Moderne über den Futurismus bis hin zum Neoplastizismus von De Stijl, der selbst wiederum in mancher Hinsicht die gleichen Ideale wie die Futuristen verfolgte und von der Architektur Frank Lloyd Wrights beeinflusst war. Der Gedanke, der allen Strömungen zugrunde liegt, ist das Bestreben, den Anforderungen und Errungenschaften des modernen Lebens mit adäquaten Lösungen zu begegnen, bei denen Funktion und Konstruktion eine zunehmend wichtige und applizierte Ornamente eine immer weniger wichtige Rolle spielen.
Die Entwürfe für L'INHUMAINE muss man daher unter zwei Aspekten sehen. Zum einen ist es die Suche nach einer Architektur, die diese Zukunft, von der Mallet-Stevens spricht, vorwegnimmt, zum anderen der ebenso starke visuelle Gedanke, der die Bedürfnisse des technischen Aufnahmeverfahrens durch die Kamera berücksichtigt.

Robert Mallet Stevens' Filmentwürfe

Um die Betonung des visuellen Aspektes zu verstehen, ist es wichtig, einen Blick auf die Entwicklung von Mallet-Stevens' Arbeit als Filmarchitekt zu werfen. In den Jahren unmittelbar nach dem Ende des ersten Weltkriegs waren die Möglichkeiten gerade für die modernen

[176] „Schließlich liegt der Grund für die neue Architektur in dem absoluten Bedürfnis nach einer ästhetischen Entsprechung zu unserer neuen Art zu leben, dem Triumph der Maschine. Das Auge versteht die Präzision und Einfachheit von Maschinen. Wir sind an die Silhouetten von Autos, Zügen, Flugzeugen, Telefonen, elektrischen Heizkörpern, Radios gewöhnt, und wir lieben sie. Glatte Oberflächen, wohl definierte Kanten, saubere Kurven, glänzendes Material, rechte Winkel, Klarheit, Ordnung. Das ist das logische und geometrische Haus von morgen." Mallet Stevens in „Bulletin de la Vie Artistique", Nr. 23, Dezember 1924, zitiert in D. Deshoulières u.a., 1980, a.a.O.,S.16.

Architekten sehr gering, ihre Entwürfe auch zu realisieren. In diesem Kontext repräsentiert seine Arbeit als Szenenbildner für den Film und insbesondere seine Entwürfe für L'INHUMAINE das ungeduldige Warten auf eine lang erwartete Gelegenheit, ein Projekt wirklich zu realisieren.

Schon drei Jahre vor seiner Mitarbeit am Film L'INHUMAINE hatte Robert Mallet-Stevens den Film als Medium für sich entdeckt und erkannt, welche Möglichkeiten sich darin für seine eigene architektonischen Recherchen boten. Seine ersten Erfahrungen machte er bei Filmen wie „La singulière Aventure de Neel Hogan, Jockey" (1920) von Jacques Riven und „Jettatura" (1920) von Gilles P. Veber, für die er die Ausstattung der Innenräume gestaltete.[177] Diese ersten Szenenbilder**(Abb. 23 und 24)**[178] orientierten sich stilistisch noch sehr an seinen Entwürfen für die Herbstsalons unmittelbar nach dem Krieg, die sich allerdings schon von der überreichen Ornamentik vieler französischer Equilibristen entschieden absetzten:

> „A la suite de quelques recherches de décoration moderne appliquées à des intérieurs réels, quelques décorateurs ont voulu en faire profiter le cinéma! Le résultat fut peut-être plus pénible encore. Les fenêtres ovales, les pilastres à chapiteaux de guirlandes de roses, les vasques peintes contenant trois roses, les coussins ornés de roses, les meubles avec motifs de roses sculptées firent fureur; ce fut le r'ègne des roses stylisée. Ils est inutiles d'évoquer les reconstitutions historiques faites , à cette époque: les moyens d'exécution n'existaient pas, quant aux fautes de style elles étaient risible."[179]

Mallet-Stevens' Kritik bezog sich hierbei nicht nur auf seine eigenen Erfahrungen, sondern auf die zu dieser Zeit allgemein übliche Praxis der Filmausstattung. Er erkannte die Notwendigkeit zu Stilisierung und Vereinfachung der Filmarchitektur und dass

> „ein Szenenbild (...) eher eine Komposition aus Mauern, Flächen, als ein raffiniertes Arrangement von Polstern und Stoffen mit Blumen bedruckt [ist]. Die dekorative Seite des Szenenbildes verschwindet mehr und mehr, um einer schlichten und einheitlichen Konstruktion Platz zu machen; das Ornament, die Arabeske wird von den sich bewegenden Personen kreiert."[180]

---

[177] Michel Louis: Mallet-Stevens et le Cinéma, 1919-1929, in D. Deshoulières u.a., 1980, a.a.O., S.125.

[178] Abbildungen in D. Deshoulières u.a., 1980, a.a.O., S. 221.

[179] „Nachdem einige Szenenbildner moderne Dekorationen, die man in realen Innenräumen verwendet hatte, gesehen hatten, sollte auch der Film davon profitieren. Das Ergebnis war vielleicht noch mühsamer. Ovale Fenster, Pilaster mit Rosengirlanden bekrönt, die gemalten Blumenschalen mit drei Rosen, die Polster mit Rosen geschmückt, die Möbel mit geschnitzten Rosenmotiven sorgten für Furore; es war die Herrschaft der stilisierten Rosen. Es ist unnötig, die historische Rekonstruktion, die in dieser Epoche gemacht wurde, zu erklären. Es gab nicht die Mittel, sie auszuführen, noch dazu waren sie stillos und lächerlich." Robert Mallet Stevens: Le décor in L'Art Cinématographique, Band 1-8, Paris 1926, Nachdruck Martin Dworkin (Hg.) The Literature of Cinema, New York, 1970, Band VI, S. 4.

[180] "Un décor est plus une composition de murs, de plans, qu'un arrangement ingénieux de coussins et de tissus à fleurs. Le côté „décoratif" du décor disparaît de plus en plus pour laisser la place à la construction sobre et unie;

Im Film „Le Secret de Rosette Lambert“ (1921) von Raymond Bernard ist zum ersten Mal der Versuch einer Stilisierung der Ausstattung zu bemerken, die aus den Erfahrungen mit dem neuen Medium resultiert**(Abb. 25)**.[181] Die Dekoration ist hier schon mehr auf das Wesentliche beschränkt, der Raum wirkt luftiger und heller.
Zur gleichen Zeit, als dieser Film entstand, begann Mallet-Stevens, sich auch theoretisch mit dem Medium Film und den besonderen Möglichkeiten des Szenenbildes auseinanderzusetzen. Er wurde Mitglied von Ricciotto Canudos Filmclub C.A.S.A. und begann für dessen Zeitschrift „Gazettes des Sept Arts“ Artikel über das Verhältnis von Film und Architektur zu schreiben.[182] So war seine Auseinandersetzung mit dem Medium Film stets sowohl praktischer wie auch theoretischer Natur.
Seine Erfahrungen beim Film hatten im Rückschluss Auswirkungen auf die Entwicklung seiner Arbeit als Architekt. Die Freiheit, zu experimentieren, die sich mit dem Szenenbild für L’INHUMAINE bot, markierte dabei einen wichtigen Wendepunkt. Hatte er bis dahin ausschließlich Innenmotive für Filme entworfen, bot sich mit dem Film von Marcel L’Herbier die Möglichkeit, seine Erfahrungen als Szenenbildner endlich auch für seine Arbeit als Architekt zu nutzen. Dies ist sicher der Grund dafür, dass er die Aufgabe übernahm, für L’INHUMAINE das äußere Erscheinungsbild der beiden Hauptmotive des Films zu entwerfen: die Architektur für die Villa der Sängerin und das Turmhaus des Ingenieurs.
Mit diesen beiden modernen Entwürfen konnte er seine Visionen einer modernen Architektur erproben und mit unterschiedlichen Volumen neue Formen gestalten.

4.3.1.4. Zum Verhältnis von Film und Architektur

Bis zum ersten Weltkrieg hatten ausschließlich Theaterdekorateure und Bühnenbildner für die Ausstattung der Filme gesorgt. Bedingt durch eine sich schnell entwickelnde Filmtechnik und die zunehmende Beweglichkeit der Kamera wurden auch die räumlichen Anforderungen an das Szenenbild immer komplexer und verlangten nach architektonischen Lösungen.
Robert Mallet-Stevens war in Frankreich der erste moderne Architekt, der auch als Szenenbildner arbeitete. Er plädierte immer wieder dafür, dass Architekten statt Theaterdekorateure die Filmausstattung entwerfen sollten:

---

l’ornement, l’arabesque, c’est le personnage mobile qui les crée.” Robert Mallet-Stevens: Le Cinéma et les Arts, L’Architecture, in Cahiers du mois, Nr 16/17,1925, S.96.
[181] Abbildung in D. Deshoulières u.a., 1980, a.a.O.,S.222.
[182] Michel Louis: Mallet-Stevens et le Cinéma, 1919-1929, in D. Deshoulières u.a., 1980, a.a.O., S.126f..

„Dans un avenir proche, l'architecte sera le collaborateur indispensable du metteur en scène. En Allemagne, en Autriche, il y a toujours sur le studio un architecte. En France, nous en sommes encore à l'ère du décorateur de thèâtre mais on sent le besoin d'architecture et déjà nous pouvons voir quelques décors „construits". Les Américains pour leurs meilleurs films ont fait appel à des architectes, l'art l'a emporté sur la mode."[183]

In Deutschland hatte der Architekt Hans Pölzig schon 1920 den Film „Der Golem"[184] ausgestattet, während in Amerika zur gleichen Zeit der gebürtige Wiener Architekt Joseph Urban[185] die ersten modernen Filmsets entwarf wie z.B. 1921 für den Film „The young Diana"[186].
Mit den Entwürfen von Robert Mallet-Stevens für L'INHUMAINE wurde aber erstmals die moderne Architektur so konsequent in einen Film integriert.[187]
Diese Szenenbilder dienten Robert Mallet-Stevens als Versuchsfeld für formale Recherchen, gleichzeitig übte die neue Kunst des Films wiederum einen grundlegenden Einfluss auf seine Architektur aus. In einem Artikel, der genau dieses Verhältnis thematisiert, schreibt er:

„Il est indéniable que le cinéma a une influence marquée sur l'architecture moderne; par contre, l'architecture moderne apporte sa part artistique au cinéma." [188]

Worin dieser wechselseitige Einfluss besteht, erläutert Mallet-Stevens selbst sehr klar:

„L'influence du cinéma sur l'architecture n'a pas toujours été très heureuse. Quelle est au juste cette influence et comment peut-elle se manifester? Nous sommes un peu en présence d'un cercle vicieux. L'architecte travaillant sur les studios a composé une architecture un peu spéciale, une architecture photogénique, une architecture quelquefois arbitraire destinée de fond à un „mouvement", à une dynamique prévue. Grâce à l'énorme diffusion par le film, d'autres artistes se sont emparé de certaines formules. De certains „truc" et les ont transposés dans la vie réelle, ils s'en sont inspiré pour bâtir des édifices vrais. Fatalement il y a à prendre et à laisser. L'architecture cinématographique en servant de base a permis d'épurer, de simplifier, de voir clair, de faire grand; elle fait comprendre le charme des belles lignes géometriques, elle a montré l'inutilité des détails décoratifs exagérés, elle a laissé entrevoir des constructions saines et logiques. Mais aussi, cette architecture cinématographique a faussé les idées. Il ne fallait pas voir en elle un modèle dont on n'avait qu'à prendre un calque il ne fallait pas la copier serville-

---

[183] „In naher Zukunft wird der Architekt ein unverzichtbarer Mitarbeiter des Regisseurs sein. In Deutschland und Österreich gibt es immer einen Architekten im Studio. In Frankreich haben wir immer noch die Ära der Theaterdekorateure, aber man fühlt die Notwendigkeit der Architektur und wir können schon einige „gebaute" Szenenbilder sehen. Die Amerikaner haben für ihre besten Filme Architekten beauftragt, die Kunst hat den Sieg über die Mode davongetragen." Robert Mallet-Stevens: Le Cinéma et les Arts, L'Architecture, in Cahiers du mois, Nr 16/17,1925, S.96.
[184] D. Neumann, 1996, a.a.O., S.66-69.
[185] Randolph Carter, Robert Cole Reed: Joseph Urban, architecture, theatre, opera, film, New York 1992.
[186] Abbildung Ebenda, S.
[187] L. Barsacq, 1970, a.a.O., S. 42.
[188] "Unzweifelhaft hat das Kino einen beachtlichen Einfluss auf die moderne Architektur, andererseits aber leistet die Architektur ihren Beitrag für das Kino." Robert Mallet-Stevens: Le Cinéma et les Arts, L'Architecture, in Cahiers du mois, Nr 16/17,1925, S.95.

ment, la démarquer sans réfléchir. Certaines formules sont indispensables au studio, la lumière des arcs électriques ou des lampes à mercure n'est pas celle du soleil, les ombres ne jouent pas de la même façon, les reliefs sont différents; le format d'une pellicule n'est pas le champ visuel dans la nature; les couleurs en projection sur l'écran n'existent pas, autant de raisons, et bien d'autres qu'il serait fastidieux d'énumérer ici, qui expliquent et autorisent ces formules. La vie réelle est toute différente, la maison est faite pour y vivre, elle doit répondre d'abord à nos besoins. (...)

Les exigences du cinéma ont crée une architecture simple; les nouveaux matériaux de construction, comme le béton armé, ont travaillé dans le même sens, les résultats doivent donc converger vers un même but et si nous ajoutons à cela „l'économie" présente qui ne permet pas le superflu, et notre goût actuel pour la „machine" essentiellement pure et géometrique, on devrait arriver à une unité de conception entre l'architecture-cinéma et l'architecture habitée réellement."[189]

Mallet-Stevens warnte davor, Filmarchitektur einfach nur zu kopieren, doch stellte er gleichzeitig fest, dass die Anforderungen, die der Film an sein Szenenbild stellt, im Wesentlichen die gleichen seien, die das moderne Leben an die moderne Architektur stellt. Er zählt in seinem Artikel die wesentlichen Punkte auf, die zu einer Einheit der Konzepte einer Architektur für den Film und einer realen Architektur führt:

Im Film wie im „wirklichen Leben", muss die Architektur einfach, klar und rein sein, aus einfachen geometrischen Formen bestehen, ohne ausschweifende dekorative Elemente. Trotz des Unterschieds, dass Architektur im Film vor allem „photogénique", also mit Rücksicht auf die Kamera gebaut sein soll, während reale Architektur „sich in erster Linie nach den Bedürfnissen der Bewohner" zu richten hat, stimmen doch, so meint Mallet-Stevens abschließend, Film und das moderne Leben überein, was ihre Notwendigkeit zur „Ökonomie" (die nichts

[189] „Der Einfluss des Films auf die Architektur ist nicht immer glücklich gewesen. Worin besteht wirklich sein Einfluss? Wie zeigt er sich? Dies ist in gewisser Weise ein Teufelskreis. Der Architekt für den Film entwirft eine spezielle Architektur, eine „photogene" Architektur, die nur dafür gebaut wird, um als Raum für eine „Bewegung" zu dienen, für eine bestimmte Dynamik. Dank der enormen Verbreitung durch den Film, haben sich andere Künstler bestimmter Formeln und gewisser „Tricks" bemächtigt, und haben sie ins reale Leben transponiert, sich davon inspirieren lassen, wirkliche Gebäude zu bauen. Fatalerweise kann man manches übernehmen, manches aber auch nicht. Filmarchitektur kann grundsätzlich purifiziert, vereinfacht und klar und großzügig sein; sie zeigt den Charme schöner geometrischer Linien, die Nutzlosigkeit ausschweifender dekorativer Elemente, sie lässt richtige und logische Konstruktionen ahnen. Aber diese Architektur ist auch irreführend. Man kann sie nicht einfach ohne nachzudenken als Modell wie eine Kopie übernehmen. Gewisse Regeln sind unerlässlich fürs Studio: das Licht der elektrischen Schweinwerfer oder der Quecksilberlampen sind nicht vergleichbar mit dem Sonnenlicht, es zeigt andere Schatten und Reliefs; das Filmformat entspricht nicht dem normalen Blickfeld; Farben gibt es auf der Leinwand nicht. Es gibt viele Gründe, die diese Regeln erklären und noch andere, die langweilig wären, alle aufgezählt zu werden. Im wirklichen Leben verhält es sich völlig anders, das Haus ist zum Wohnen gedacht, es sollte sich in erster Linie nach unseren Bedürfnissen richten. (...)Die Erfordernisse des Films haben eine einfache Architektur geschaffen, die neuen Baumaterialien wie der Stahlbeton haben dazu ebenso beigetragen, die Ergebnisse führen zu dem selben Ziel und wenn wir dabei noch die gegenwärtige „Ökonomie" berücksichtigen, die nichts Überflüssiges zulässt und unsere aktuelle Neigung zur „Maschine", die im wesentlichen rein und geometrisch ist, kommt man zu einer Einheit der Konzepte zwischen Architektur für den Film und Architektur realer Gebäude." Ebenda, S.96f..

überflüssiges zulässt) und „ihre Neigung zur Maschine“ (die im wesentlichen rein und geometrisch ist) angeht.[190]

Die Auftragslage für moderne Architektur, wie sie im Film L’INHUMAINE gezeigt wird, war in Frankreich zu dieser Zeit sehr enttäuschend und kompliziert und war auch nur einem bestimmten Zirkel von Eingeweihten und Spezialisten bekannt.[191] Das Kino, so glaubte Robert Mallet-Stevens, bot für diese Architektur, mehr noch als jede Ausstellung, ein außergewöhnliches Mittel der Propaganda:

> „Le cinéma bien compris doit être un instrument de propagande infiniment supérieur à une exposition (...). Le cinéma apportera jusquàu fond des campagnes, aux pays les plus lointains, les formes nouvelles, la technique nouvelle, l’art d’aujourd’hui; il fera connaître et aimer l’architecture moderne, l’architecture universelle, celle qui s’appuie sur la logique et l’emploie judicieux des nouveaux materiaux, architecture d’ordre et de méthode.“[192]

Zwei Ziele verfolgte Robert Mallet-Stevens also mit seiner Arbeit für den Film:

> Formulons deux vœux:
>
> 1. Que le cinéma fasse appel davantage aux architectes modernes et cela dans tous les pays;
> 2. Que la propagande magnifique du cinéma serve plus comme moyen d’éducation du public et moins comme modèle à reproduire par les architectes.[193]

Das Ziel war ein pädagogisches: zunehmend moderne Architektur in Filme zu integrieren, um dadurch den allgemeinen Architekturgeschmack zu beeinflussen.

4.1.3.5. Weitere Entwicklung von Robert Mallet Stevens

1923 war ein entscheidendes Jahr in der Karriere von Robert Mallet Stevens. Neben seinen ultramodernen Architekturentwürfen für den Film L’INHUMAINE bekam er den Auftrag, eine Villa für den Comte de Noailles**(Abb.26)** zu bauen. [194] In diesem Entwurf ist der Geist der Häuser des Films L’INHUMAINE sehr lebendig. Einfache, überwiegend horizontal aus-

---

[190] Ebenda.

[191] R. Banham, 1964, a.a.O., S. 183ff.

[192] “Der Film kann ein unendlich viel besseres Mittel zur Propaganda sein wie eine Ausstellung (...). Der Film bringt die neuen Formen und die neue Technik und die Kunst von Heute bis in die hintersten Winkel des Landes und die entferntesten Länder. Sie macht die moderne Architektur bekannt und beliebt, die universelle Architektur, die auf Logik und die sinnvolle Verwendung der neuen Materialien beruht, eine Architektur der Ordnung und der Methode.” Robert Mallet-Stevens: Le Cinéma et les Arts, L’Architecture, in Cahiers du mois, Nr 16/17,1925, S.98.

[193] “Lasst uns zwei Wünsche formulieren:1. Dass der Film mehr moderne Architekten anspricht und das in allen Ländern; 2. Dass die wunderbaren Werbemöglichkeiten des Films eher als Mittel dient, das Publikum zu erziehen und nicht als Modell, das die Architekten kopieren.” Robert Mallet-Stevens: Le Cinéma et les Arts, L’Architecture, in Cahiers du mois, Nr 16/17,1925, S.97.

gerichtete Kuben bilden das Ensemble der modernen Villa aus Stahlbeton, deren einziges vertikales Element, der Turm mit dem Treppenhaus, die Anordnung der Räume um ihn herum bestimmt. Für die Ausstattung der Villa rief Robert Mallet-Stevens seine Architekturkollegen und Freunde zusammen, u.a. Theo van Doesburg, der einen kleinen Raum für Blumen gestaltete.[195]

Nach dem Bau der Villa von Hyéres häuften sich die Bauaufträge von wohlhabenden Privatleuten. Auch Paul Poiret, der Modedesigner, der die Kostüme für den Film L'INHUMAINE entworfen hatte, bat Robert Mallet-Stevens, eine Villa für ihn zu bauen, die allerdings wegen Poirets Bankrott nicht fertiggestellt werden konnte.[196] Als wichtigstes Bauprojekt von Robert Mallet-Stevens gilt jedoch der Komplex an Stadthäusern, die zwischen 1925 und 1927 in Paris in einer kleinen Sackgasse gebaut wurden, die bei ihrer Einweihung den Namen des Architekten erhielt**(Abb.27)**.[197] Diese Häuser enthalten die Summe seiner architektonischen Recherchen und ihre Bedeutung für die zeitgenössische Architektur zeigt sich in der Jubiläumsausgabe „10 Jahre De Stijl" aus dem Jahr 1927. Dort ist das Foto der Stadthäuser in der Rue Mallet-Stevens neben Fotos von Architekturmodellen van Doesburgs und van Esterens, sowie einem Foto einer Architekturphantasie des Konstruktivisten Malevich gesetzt**(Abb.28)**. [198]
Trotz des typischen Mallet-Stevens Stils erkennt man die besondere Affinität zu allen Modellen. Ein ähnliches Modell Malevichs von 1923**(Abb. 29)**[199] zeigt mit seinem symmetrisch pyramidalen Aufbau erstaunliche Parallelen zu dem im gleichen Jahr entstandenen Turmhaus des Ingenieurs im Film L'INHUMAINE.

Exhibition des Arts Décoratives 1925

Der Film L'INHUMAINE sollte eine Bestandsaufnahme der damaligen Bemühungen der französischen Künstler um Formfindung sein, zwei Jahre vor der berühmten „Exposition des Arts Décoratifs", wie der Regisseur von L'INHUMAINE, Marcel L'Herbier, in einem späte-

[194] Eine Monographie über die Villa in Hyères wurde publiziert von Agnès Cécile Fuzibet, Gérard Monnier: Rob Mallet-Stevens, Villa Noailles, Monographies d'Architecture, Édition Paranthèses, Marseille 1990.
Der Comte de Noailles und seine Frau waren leidenschaftliche Sammler moderner Kunst und begeisterten sich auch für avantgardistische Musik, Literatur und, für den avantgardistischen Film. Sie finanzierten z.B. den surrealistischen Film "L'Age d'or" von Luis Buñuel und Salvador Dali. Siehe Britta Jürgs: Sammeln, nur um zu besitzen? Berühmte Kunstsammlerinnen von Isabelle d'Este bis Peggy Guggenheim, Berlin 2000, S.256ff.. Abb. der Villa in D. Deshoulières u.a., 1980, a.a.O.,S. 191.
[195] U.a. Djo-Bourgeois, Frantz Jourdain, Pierre Chareau - der ja auch einige Möbel für L'INHUMAINE entwarf. D. Deshoulières u.a., 1980, a.a.O.,S. 42.
[196] Abb. in D. Deshoulières u.a, 1980, a.a.O., S.209-211.
[197] Abb. in D. Deshoulières u.a., op.cit., S.255.
[198] Abb. in D. Deshoulières u.a., op.cit., S. 46.
[199] Abb. siehe: supremus.boom.ru/Gallery.html#arch

ren Interview betonte.[200] Deshalb muss ein Blick auf die 1925 stattfindende Ausstellung geworfen werden. Mit der „Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ die schon vor dem Krieg geplant war und endlich 1925 in Paris stattfand, verband sich für viele französische Künstler und Architekten die Hoffnung, ihre Arbeiten einer breiteren Öffentlichkeit auch auf internationalem Niveau vorzustellen.[201]
Robert Mallet-Stevens beteiligte sich mit unterschiedlichen Projekten an der Ausstellung.[202] Erstmals wurde bei einer so großen internationalen Ausstellung auch das Medium Film vorgestellt und er richtete zu diesem Zweck für die Société des Auteurs de Film einen Raum in Form eines nachgestellten Studios ein**(Abb.30)**.[203]
Der Turm des Tourismus Pavillon**(Abb. 31)**[204] , den Mallet-Stevens entwarf, lehnt sich stark an den Entwurf des Ingenieurshauses von L'INHUMAINE an. Er bestand aus vier sich kreuzenden, senkrecht gestellten Stahlbetonscheiben. Diese vier Stützen, die den wichtigsten Teil des Gerüstes ausmachten, stiegen auf 6,50 m in die Höhe, wo sie eingebettet wurden in eine horizontale Stahlbetonplatte, die für die nötige Stabilität sorgte. Den überdachten Eingangsbereich bildeten drei übereinander gestellte, ebenfalls horizontale Scheiben. Dieser Turm war, neben Le Corbusiers berühmtem Pavillon de L'Esprit Nouveau[205] und Konstantin Melnikovs konstruktivistischem Gebäude für die Sektion der Soviets[206], einer der avanciertesten Entwürfe auf der Ausstellung.

„Le Vertige“ und „Les Mystères du Château du Dé“

Im Film entwickelte Robert Mallet-Stevens die sachlich moderne Architektursprache von L'INHUMAINE noch weiter, als er 1925 das Szenenbild für Marcel L'Herbiers Film „Le Vertige“ entwarf.[207] Leider haben sich nur Fotos von dem Film erhalten**(Abb. 32)**.[208]

[200] J.F. Fieschi, 1968, a.a.O., S.34.
[201] Die Information über die Entwürfe für die Ausstellung von 1925 habe ich entnommen: D. Deshoulières u.a., 1980, a.a.O., S.21ff..
[202] Außer dem Filmstudio und dem Tourismus Pavillon, entstand ein Garten mit fünf Meter hohen „Betonbäumen“ aus einfachen dreieckigen und trapezförmigen Stücken Stahlbeton, die an einem zentralen Stamm aus gekreuzten vertikalen Bändern gemacht war, ein Informationsstand und der Entwurf für die Eingangshalle einer französischen Botschaft, in der auch ein Wandgemälde von Fernand Léger ausgestellt war. Zu Mallet-Stevens' Projekten auf der Exhibition des Arts Décoratives 1925 siehe D. Deshoulières u.a., 1980, a.a.O., S.21ff..
[203] Abb. in D. Deshoulières u.a., 1980, a.a.O., S.125.
[204] Abb. Ebenda, S.239-241.
[205] Robert Mallet-Stevens scheint an an dessen Entstehung nicht ganz unbeteiligt zu sein. Siehe D. Deshoulières, 1980, a.a.O., S.21.Abb. in Nancy Troy: Modernism and the decorative Arts in France, Yale 1991, S.221ff., Abb.159-162.
[206] Abb. in D. Deshoulières u.a., 1980, a.a.O., S.49.
[207]Über den Film „Le Vertige“ siehe H. Weihsmann, 1988, a.a.O., S.204f.
[208] M. L'Herbier,1979, a.a.O., S.139. Abb. in D. Albrecht, 1989, a.a.O., S. 58-59.

1928 wurde das erste realisierte Bauprojekt von Robert Mallet-Stevens, die Villa des Comte de Noailles in Hyères, selbst wieder zu einer Kulisse, für einen Film von Man Ray mit dem Titel „Les Mystères du Château du Dé“.[209]

4.3.2. Innenräume, Villa der Sängerin

4.3.2.1. Großer Salon , Entwurf von Alberto Cavalcanti

Dieser große Saal, ist der Ort, in dem sich im ersten Drittel des Films die Handlung entwickelt. Hier findet ein „Internationaler Salon“(E15) statt, einige bedeutende Persönlichkeiten aus der ganzen Welt werden von Claire Lescot, der „Unmenschlichen“, empfangen.
Der Saal, in dem Claire ihre Gäste empfängt, ist ein rechtwinkliger Raum von monumentaler Größe**(FS 23 und 24)**. In seinem Zentrum wird er von einer rechteckigen Plattform dominiert, deren Fläche allein schon genügend Platz bietet für eine große u-förmige Esstafel. Dieser Bereich wird von der sie umgebenden Bodenfläche durch einen umlaufenden Wasserkanal getrennt. Lediglich zwei flache Stege an beiden Ecken der Stirnseite bilden den Zugang zu dieser „Insel“. Den Kanal umschließt auf allen vier Seiten ein breiter Umgang.
Die Rückseite des hohen Raumes wird durch einen Vorhang aus hohen, locker drapierten Stoffbahnen gebildet. Er hat drei Durchlässe. Der mittlere, hinter dem sich der Boden um drei Stufen erhöht, macht den Blick frei auf eine weitere Öffnung, die zu einem Raum führt, in dessen Mitte ein leuchtender prismatischer Körper zu sehen ist. Zwei pyramidal sich verjüngende Treppen flankieren den Bereich vor dem mittleren Durchgang und führen zu den seitlichen Öffnungen.
Auf einer der Längsseite des Raumes öffnet sich in der Mitte einer hohen glatten Wand ein großer Segmentbogen zu einer Nische mit einer großzügigen Sitzecke**(FS 21 und Abb. 33)**. Die Rückseite dieser Nische ist mit einem glitzernden Stoff ausstaffiert.
Auf der anderen Längsseite des Raumes schließt sich eine zweite, ungefähr zwei Meter höhere Ebene an, auf der die Musiker ihren Platz finden. In der Wand vor dieser Empore sind zwei

[209] Eine Analyse des Films findet sich in H. Weihsmann, 1995, a.a.O. , S.83ff..

kleinere Durchgänge, eine weitere Öffnung befindet sich in der Mitte der zweiten Schmalseite, die zum Treppenhaus führt.
Das ganze Raumgefüge wird durch unterschiedliche Muster geprägt, in einem immer wieder variierten Rhythmus aus geometrischen Flächen. Das kleinteilige, schachbrettähnliche Muster der mittleren Plattform sticht besonders ins Auge. Es steht in einem lebhaften Kontrast zum Dunkel des Wasserkanals und zu dem eintönigen Grau des umlaufenden Bodens. Diese Flächen werden durch die helle Einfassung des Wasserkanals akzentuiert und voneinander abgesetzt. Diese Rahmung des Kanals wird in der Mitte der Längsseiten durch zwei kleine, sich u-förmig aus dem Boden erhebende Rinnen nach außen fortgeführt. Während auf einer Seite die Rinne in einem kleineren rechteckigen Becken vor der Sitznische endet, wird sie auf der anderen Seite bis an die Wand geführt und von dort im rechten Winkel nach oben geleitet.
Die Öffnung des Segmentbogens ist mit einer zickzackförmigen Einfassung verziert. Über ihrem Scheitelpunkt hängt eine stilisierte Maske, die ihr Pendant genau in der Achse auf der gegenüberliegenden Wand auf Höhe der Empore findet**(FS27)**.
Die Fülle an geometrischen Mustern setzt sich in jedem Detail der Ausstattung fort, wie in der Menge der unterschiedlich gemusterten Kissen, die auf dem üppigen Sofa der Sitzecke drapiert sind und in den Pflanzenkübeln mit einem Muster aus schwarzweißen Dreiecken, die an verschiedenen Stellen im Raum platziert sind.
Der zu Beginn des Abends auf der Plattform stehende Tisch und seine 13 weißen Stühle mit ihren rautenförmigen Rückenlehnen sind weitere wichtige dekorative Elemente. Die spitze Form der Rückenlehnen wiederholt sich in der Form der kleinen Durchgänge.

Selbst die Diener mit ihren weißen Hemden und den schwarzen Jacketts mit schwarzweiß gemusterten Revers und ihren identischen weißen, ewig lächelnden Masken, passen sich harmonisch in das Gesamtbild des Raumes ein**(FS 26)**.
Der Raum wirkt, trotz der Fülle an Elementen und Mustern, nicht überladen, sondern luftig und hell, obwohl er keine sichtbaren Fenster hat. Geprägt und strukturiert wird er durch die Vielzahl an geometrischen Formen und Mustern. Flächen mit kleinteiligen, unterschiedlich kontrastierenden Mustern wechseln sich ab mit einfarbigen ruhigen Bereichen.
Die strenge Symmetrie des Raumes, seine Größe und Ausstaffierung schaffen den Hintergrund für eine luxuriöse Atmosphäre, in der die Sängerin ihre illustre Gesellschaft empfängt. Es ist ganz offensichtlich eine elitäre Umgebung, die nur wenigen Auserwählten zugänglich ist. Architektonisches Symbol für diese Exklusivität ist die„Insel“ in der Mitte des großen Salons, die nur durch zwei schmale Übergänge erreichbar ist.

Ungewöhnlich ist die Art, wie dieses Motiv im Film eingeführt wird. Die Kamera führt uns hier mit einer langen Wischblende in das Innere des Hauses**(FS 19)**. In den ersten Einstellungen sehen wir nur einen engen Ausschnitt des Raumes, eingerahmt von dem Blick durch den Eingang **(FS 20)**. In der folgenden Serie aus halbnahen, nahen und schließlich totalen Einstellungen (E16 bis E36), in der die Gäste der Protagonistin vorgestellt werden, beschränkt sich der Blick der Kamera auf den Bereich um den Segmentbogen mit der Sitznische. Im Gegensatz zur Außenarchitektur der Villa, bei der sich die Kamera schrittweise näherte, wird der Zuschauer in den ersten Einstellungen dieses Motivs im Unklaren über den gesamten Raum gelassen. Schrittweise wird hier der Blick geöffnet (E37 bis E49), bis die Kamera in einer großen Totalen von oben (E50) den riesigen Raum in seiner ganzen Größe zeigt und damit den ersten Auftritt der Hauptdarstellerin vorbereitet, die endlich in der Mitte vor einem hell erleuchteten Hintergrund „erscheint“ (E51)**(FS 24)**.
Sie wird von einem halben Dutzend maskierter Dienern umgeben, die in einer symmetrischen Choreographie zur Seite weichen**(FS25)**.

Der große Salon bleibt für die nächste halbe Stunde des Films der Hauptschauplatz des Geschehens, in dem Elemente der Mise-en-scène durch die geschickte Montage zu einem subjektiven Kommentar der gezeigten Ereignisse werden.
Ein gutes Beispiel hierfür sind die Auftritte der Akrobaten.
Die schwarzweiß gemusterte Tonne, die ein Jongleur auf dem Boden liegend balanciert und die effektvoll mit dem Bodenmuster der Plattform konkurriert **(FS28)**, wird nicht nur aus dekorativen Gründen durch unterschiedliche Kameraeinstellungen (z.B. E217, E220, E240) in Szene gesetzt, sondern ihre Bewegung begleiten symbolisch das Gespräch zwischen Claire und dem Maharadscha(z.B. E223, E253).
Die 90° gedrehte Einstellung auf die diagonale Choreographie der Akrobaten mit den Kugeln **(FS29)** wirkt allein aufgrund ihrer außergewöhnlichen Kameraperspektive. Währenddessen nimmt das Schicksal von Claire und Einar seinen Lauf.
Der Auftritt der Feuerschlucker wird parallelisiert mit dem intimen Gespräche zwischen Claire und Einar (E273 bis E293) und es scheint unnötig, die zusätzliche Unterstützung der visuellen Symbolkraft der Bilder durch den Zwischentitel „On est jouer avec le feu“(E276) zu ergänzen.
Und das kleine Messer, Claires „Botschaft“ an Einar, findet ein Pendant in dem gleichzeitigen

Fechtkampf auf der Plattform (E316 bis E326)**(FS30)**, genau in dem Moment, als Claire mit Einars gefährlichstem Rivalen, Djorah, spricht.
Die Vorführungen der Artisten haben also immer eine sowohl visuelle als auch symbolisch begleitende Funktion.

4.3.2.2. Privatsalon, Entwurf von **Alberto Cavalcanti**

Der private Salon, in den sich Claire nach der Nachricht von dem Unfall zurückgezogen hat, ist ein Raum mit einfarbigen glatten Wänden**(Abb. 35)**. Er hat zwei Ebenen, die durch zwei Stufen miteinander verbunden sind. Er wirkt großzügig und ist eingerichtet mit den neuesten Möbeln des Art Deco Designers Pierre Chareau, wie z.B. eine Coach und eine modernistische Stehlampe mit Ständer aus gebogenem bemaltem Blech und einem Lampenschirm aus Glasdreiecken.[210] Ein bemalter Wandschirm, kubistische Skulpturen und ein abstraktes Bild ergänzen die Einrichtung**(FS 37 und 38)**.[211]

4.3.2.3. Bezüge zum zeitgenössischen Kunstgewerbe

Die unterschiedlichen, dekorativen Muster und Elemente, die den großen Salon beherrschen und die Einrichtung des Privatsalons von Claire haben charakteristische Merkmale des sogenannten Art Déco Stils. Dieser Begriff leitet sich von der zwei Jahre nach dem Entstehen des Films L'INHUMAINE veranstalteten „Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes" ab, wo der französische Art Déco in seiner ganzen Vielfalt seinen Höhepunkt erreichte. Seine Ursprünge liegen jedoch weit vor der Ausstellung, die diesem heterogenen Stil seinen Namen gab.[212] Auslöser für seine Ausbildung in Frankreich und später dann weltweit, war der allgemeine Wunsch nach einem zeitgemäßen Stil, der sich von den wuchernden Kurven des Jugendstil und des sich anschließenden „Art nouveau" absetzen sollte. Erstmals wurde auch die Innenausstattung als Gesamtkonzept behandelt und als eine Art Gesamtkunstwerk betrachtet. Die Gründung des deutschen Werkbundes 1907 als Zusammenschluss von Fabrikanten, künstlerischen Formgestaltern und Handwerkern und sein anschlie-

[210] Abb. in Dan Klein u.a.: Art Deco, Stuttgart 1991, S. 136.
[211] Die Objekte stammten laut Filmographie von Jean Puiforcat, René Lalique und Jean Luce
[212] Ausführliche Informationen über die komplexe Entwicklung der "Arts Decoratifs" in Frankreich bis 1925 siehe Nancy J Troy.: Modernism and the decorative arts in France, Art nouveau to Le Corbusier, New Haven/London 1991.

ßender Erfolg beim Herbstsalon 1910 hatte den französischen Künstlern, Kunsthandwerkern, Fabrikanten und Händlern endgültig die Notwendigkeit der Entwicklung moderner Formen und der Schaffung einer stilistischen Geschlossenheit aller Einrichtungsgegenstände verdeutlicht, und man begann, das Ensemble eines Raumes, vom Boden bis zur Decke mit allen dazugehörigen Einrichtungsgegenständen bis hin zu den Bildern und Plastiken zu entwerfen. So entstand in Frankreich die Tradition der Ensembliers. Dabei gab es zwei unterschiedliche Tendenzen. Einige knüpften an die traditionelle Eleganz der französischen Formgebung früherer Zeiten an, andere förderten einen Stil, der sich vom Kubismus sowie der afrikanischen und abstrakten Kunst herleitete.

Alberto Cavalcanti hatte, bevor er bei Marcel L'Herbier Regieassistent und Szenenbildner wurde, bei der Compagnie des Arts Français gearbeitet[213], einem Atelier für Inneneinrichtungen in der französischen Tradition, das 1919 von den Architekten Louis Süe und André Mare gegründet worden war(**Abb. 34**).[214] Alberto Cavalcanti[215] hatte in Genf Architektur studiert und dort das Kino durch die italienischen Filme kennen und lieben gelernt. 1918 kam er nach Paris, um weitere Kurse an der Ècole des Beaux-Arts zu belegen, die er nach einem Jahr verließ, um bei dem Pariser Architekten Alfred Agache zu arbeiten, bevor er 1920 in Louis Sües und André Mares bekanntem Atelier „Compagnie des Arts Français" als Berater für Inneneinrichtungen begann. Alberto Cavalcanti kam durch seine Arbeit in Kontakt mit einer reichen und elitären Kundschaft, mit den Kreisen der Pariser Salons und deren Lebensstil, der geprägt war von Geld, aber auch vom Interesse an der Welt der Musik, der Malerei und am intellektuellen Austausch.[216] Hier lernte er auch die einheitliche Gestaltung ihrer luxuriösen Häuser und Salons kennen, die sich in seinen Entwürfen für L'INHUMAINE widerspiegelt.
In dem Entwurf für den großen Salon von L'INHUMAINE demonstriert die Gestaltung des Raumes nicht nur den Lebensstil, sondern auch den Charakter der Bewohnerin, denn ähnlich wie Robert Mallet-Stevens, sah auch Alberto Cavalcanti das Szenenbild im Dienst der filmischen Erzählung:

[213] L.Pellizzari, C. M. Valentinetti, 1988, a.a.O., S.112.
[214] N. J Troy, 1991, a.a.O., S.126. Abb. in Dan Klein, Nancy A. Mc Clelland, Malcolm Haslam: Art Deco, Stuttgart 1991, S.59.
[215] Alle biografischen Hinweise habe ich entnommen Hermino Borba Filho: Une vie, in L. Pellizzari, C. M. Valentinetti, a.a.O., 1988, S89ff.
[216] Ebenda, S.112.

„... le décor assumait une véritable fonction artistique et esthétique, c'était un art au sein d'un autre art et il s'adaptait en tant que tel au récit (...) Le décor était un personnage de plus."[217]

Damit ein Szenenbild seine Funktion erfüllt, das Geschehen im Film zu sekundieren, das heißt, sowohl Handlung als auch die Charaktere zu unterstützen, ist ein Studiobau seiner Meinung nach besser für diesen Zweck geeignet als ein reales Motiv:

„Il est beaucoup plus difficile de découvrir (les extérieurs) dans la réalité que de les construire en studio, pour autant que le fond, la scène où se meuvent les personnages, doit intervenir activement dans le film. [218]

Um den exklusiven und modernen Lebensstil der Sängerin zu verdeutlichen, wird der Raum, durch seine Größe und Ausstattung, monumentalisiert. Starke Akzente werden von unterschiedlichsten Elementen gesetzt:

Die Idee eines von Wasser umgebenen "intimen" Essplatzes erinnert an Räume innerhalb der Villeggiatur römischer Kaiser wie das Teatro Marittimo in der Villa des Kaisers Hadrian bei Tivoli**(Abb.36)**.[219]

Zu dem expressiven geometrischen Spiel zwischen dem Schwarz und Weiß des Bodenmusters im Zentrum des Raumes kommt eine exotische Note hinzu. Ausländische Würdenträger und Botschafter sind die bevorzugten Gäste der Sängerin. Einige Dekorationsobjekte haben ausgesprochen orientalischen Einfluss: Teppiche, Polster, Sitzkissen und Vorhänge rufen farbige Bilder eines Harems hervor. Afrikanische Artisten speien Feuer, Araber kreuzen die Säbel**(FS30)**. Die Masken der Diener muten japanisch an. Die Schwäne auf dem Wasserkanal symbolisieren Elemente der deutschen Romantik.[220] Die Jazzrhythmen der Musiker, ihre „Negermusik"[221] wird durch die stilisierte, afrikanische Maske im Bildvordergrund visualisiert **(FS 27)**.

Alle diese Elemente fügen sich zu einem Bild, welches zum Charakter der Sängerin passt.

---

[217] "Das Szenenbild übte eine wirklich künstlerische und ästhetische Funktion aus, es war eine Kunst innerhalb einer anderen, die sich der damatischen Erzählung anpaßte (..) Die Dekoration war eine weitere Person." Alberto Cavalcanti zitiert in Felix Martialay: J'etais surréaliste, avec une tendance au réalisme,in L. Pellizzari, C. M. Valentinetti , a.a.O., 1988, S. 335.

[218] "Es ist viel schwieriger, Motive in der Wirklichkeit zu entdecken, als sie im Studio zu bauen, denn so, wie der Hintergrund, muss auch die Szenerie, in der sich die Personen bewegen, aktiv in den Film eingreifen." Alberto Cavalcanti zitiert in Felix Martialay: J'etais surréaliste, avec une tendance au réalisme,in L Pellizzari, C. M. Valentinetti, a.a.O., 1988, S. 335.

[219] siehe Harald Mielsch: Die römische Villa, Architektur und Lebensform, München 1997,S. 155ff.. Abb. S.156.

[220] Z.B. in Wagners Oper "Parsifal". Siehe Alfred Beaujean u.a.: Harenberg Opernführer, S.1039ff..

[221] Über die Entwicklung der Jazzmusik in den zwanziger Jahren in Frankreich siehe Jody Blake: Le Tumulte noir, Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930, Pensylvania State University 1999.

In der deutschen Zeitschrift „G“ fand dieses besondere Szenenbild von Alberto Cavalcanti lobende Anerkennung durch Hugo Häring:

> Cavalcanti hatte in Frankreich, wo er Dekorationen baute, einen Ballsaal zu machen. Er setzte es durch, keine Architektur - Stuck, Parkett, Kronleuchter, Balustraden, Draperien anfertigen zu müssen. Er schuf aus Lichteffekten die filmisch wirksame Atmosphäre des Ballsaals, den „Filmballsaaltyp“. 1. kostet das weniger, 2. ergeben sich ganz neue Möglichkeiten, 3. ist das wahr. Unsere Fabrikation ist in Deutschland größer, aber es scheint doch, als ob wir von der jüngsten französischen Generation allerlei zu lernen hätten.“[222]

Im Unterschied zu einem realen Gebäude, ist ein filmischer Raum nicht an Formen und Abmessungen gebunden, die sich aus den konstruktiven Erfordernissen ergeben. Er muss vielmehr mit Rücksicht auf die Kameraperspektive und auf seine Wirkung für das Filmbild gebaut werden, kurz, er muss den „photogenen“ Aspekt der Kamera berücksichtigen. Am Beispiel des Studioaufbaus des großen Salons von L’INHUMAINE, von dem sich ein Foto erhalten hat, kann man sehen, wie unter Ausnutzung der vollen Grundfläche des Studios, das riesige Szenenbild aus Holzkonstruktionen und vorgesetzten Sperrholzwänden, sowie Vorhängen, die vom Lichtgitter abgehängt sind, gebaut ist**(Abb. 37)**. Der Boden mit dem Kanal und die Treppen wurden ebenfalls aus Holz gebaut und in den entsprechenden Farben bemalt. Der Raum bleibt ohne Decke, um die differenzierte Beleuchtung durch Scheinwerfer von oben zu gewährleisten. Ein Vergleich vom gleichen Standort in das fertig gestellte Set zeigt die gelungene Illusion**(Abb. 38)**. Der Raum wirkt gerade durch seine Übergröße und Stilisierung wie ein realer Raum, auch wenn er „nur“ für die Filmaufnahmen gebaut wird. Dieses Beispiel eines modernern dekorativen Ballsaals machte sehr bald in den Revuefilmen Hollywoods Schule.[223]

4.3.2.4. Zum Verhältnis von Film und Kunstgewerbe

Alberto Cavalcanti war von dem großen Einfluss des Films auf die Künste überzeugt. In dem Sonderheft der Zeitschrift „Cahiers du mois, die dem Film gewidmet ist, schreibt Cavalcanti 1925 unter dem Titel „Influence du Cinéma sur les Arts“

> „C’est au milieu de cet épuisement général (des Arts), que parut le Cinématographe. Sa

[222] Hugo Häring: Was **wirk**t im Lichtbild? **Was** wirkt im Lichtbild? in „G“, Material zu elementaren Gestaltung, Hans Richter (Hg.), Nachdruck München 1986, S. 129.
[223] Siehe D.Albrecht, 1989, a.a.O., S.136.

puissance lui permit de manier respectivement tous les Arts, ou de les réunir, en les transposant, dans son domaine. Et cette révolution détermina chez les Arts une réaction qui tendait à les faire rentrer dans les voies qui leur sont propres. C'est ainsi que se manifeste le plus clairement l'influence du Cinématographe sur les Arts et cette influence est pour ainsi dire exclusivement regressive."[224]

Ganz ähnlich wie Mallet-Stevens es für die moderne Architektur sah, glaubte Alberto Cavalcanti, als ehemaliger Mitarbeiter der Compagnie des Arts Français, an die Möglichkeit, den Leuten den Wert eines modernen Einrichtungsensembles über die moderne Filmausstattung zu vermitteln:

„Le Cinéma, mieux que n'importe quelle Exposition peut apprendre aux foules la valeur d'un ensemble décoratif et plus encore, leur révéler l'harmonie qui se crée entre un décor et son personnage ou entre un décor et la vie.

A l'écran, en effet, les détails sont ramenés à leur véritable valeur et l'on n'est pas tenté, comme dans les expositions de les copier maladroitement ou leur donner trop d'importance."[225]

Cavalcanti stellte fest, dass der moderne Film den Geschmack der Menschen positiv beeinflussen kann und zählte die Filmarchitektur als neuen Zweig zu den angewandten Künsten, ohne sie aber mit einer Theaterdekoration und seiner ursprünglichen Form des „Trompe-l'œil" in Bezug zu setzen.[226]

Die Ausdrucksmöglichkeiten des Films, die sich seit seinem Entstehen ständig erweitert hatten und die Perfektion seiner Technik, veränderten für Cavalcanti nicht nur die Künste, sondern das Leben der Menschen:

„Il n'est pas inconsidéré de dire que cette éducation si brusque, comme cette avance vers une perfection et une précision complètes, influenceront dans l'avenir non seulement les Arts, mais encore la vie en général, où déjà nous sommes surpris de constater que ce n'est plus les films qui reproduisent la vie, mais la vie qui, quelquefois reproduit les films..."[227]

---

[224] Und in dieser allgemeinen Erschöpfung (der Künste) erschien der Kinematograph. Mit seinen Möglichkeiten bediente er sich aller Künste beziehungsweise vereinte er sie, indem er sie in sein Metier transformierte. Diese Revolution veranlaßte die Künste, zu ihren eigenen Wurzeln zurückkehren. Deshalb zeigt sich der Einfluß des Kinematographen auf die Künste äußerst klar und dieser Einfluß ist außerordentlich rückläufig. Alberto Cavalcanti :Influence du Cinéma sur les Arts , Arts plastiques in Les Cahiers du mois, 16/17, Cinéma (Spezial), 1925, S.100.

[225] "Der Film kann, besser als jede Ausstellung, den Leuten den Wert eines dekorativen Ensembles vermitteln und, darüber hinaus, ihnen die Harmonie zwischen einem Dekor und seinem Charakter oder die zwischen Dekor und dem Leben aufzeigt. Auf der Leinwand werden die Details wieder auf ihren wahren Wert zurückgebracht und man ist nicht, wie in Ausstellungen, versucht, sie schlecht zu kopieren oder ihnen zuviel Bedeutung beizumessen. Alberto Cavalcanti :Influence du Cinéma sur les Arts, Arts plastiques in Les Cahiers du mois, 16/17, Cinéma (Spezial), 1925, S. 102.

[226] Ebenda.

[227] "Man kann nicht umhin zu sagen, dass diese so barsche Erziehung, wie dieser Fortschritt hin zu einer völligen Perfektion und Präzision, in der Zukunft nicht nur die Künste beeinflussen wird, sondern auch das Leben im Ganzen, wo wir jetzt schon überrascht sind festzustellen, dass es nicht nur Filme gibt, die das Leben reproduzie

Das schrieb Alberto Cavalcanti im Jahr 1925 bei einer Umfrage der Zeitschrift „Cahiers du mois“ über den Einfluss des Films auf die Künste. Dieses Verhältnis zwischen Film und Wirklichkeit, seine Gründe und Folgen beschäftigten ihn nicht nur während seiner relativ kurzen aber entscheidenden Arbeit als Szenenbildner für den Film L'INHUMAINE, sondern auch als anschließender Regisseurs von zahlreichen Spiel und Dokumentarfilmen, wo ihn die Frage nach dem Zusammenhang von Film und Wirklichkeit immer wieder auch praktisch beschäftigt hat.[228]

4.3.2.5. Wintergarten, Entwurf von Claude Autant-Lara

Der Raum, der sich auf der Rückseite des großen Salons, in der Flucht der Mittelachse anschließt, ist der sogenannte Wintergarten. Es ist der Ort, am dem der Ingenieur am Ende der zweiten Sequenz der angebeteten Sängerin Claire Lescot seine Liebe erklärt (E 224 bis E359). Ein Vorhang aus riesigen Blattformen im Mittelportal des großen Salons leitet optisch von dem großen Festsaal in den Bereich über, in dem sich der Wintergarten befindet**(FS 31)**. Im Gegensatz zu der kühlen Strenge und Weitläufigkeit des großen Salons, ist dieser Raum klein und dunkel. Seine Umrisse sind nicht klar erkennbar, die Wände mit glatten Stoffbahnen abgehängt. Das Zentrum des Wintergartens wird von einem großen polygonalen Leuchtkörper ausgefüllt, der sich aus dem Boden erhebt. Um diese prismatische Form herum wachsen von allen Seiten übergroße, künstliche Pflanzen in den Raum und überwuchern ihn mit ihren stilisierten Blüten und Blättern**(Abb. 39)**. Sie bilden einen dichten Urwald aus unterschiedlichen amorphen Formen in einem überraschenden Gegensatz zu der geometrischen Strenge der bisher gesehenen Motive**(FS 32)**.

Der Raum ist nur mit zwei Korbsesseln und einem Beistelltisch möbliert, er ist von seiner Umgebung abgeschlossen, ein Raum für intime Gespräche.

Vor allem die expressive Lichtführung unterstützt die Andersartigkeit des Raumes. Alles bestimmendes Objekt ist das große Leuchtprisma im Zentrum. Weitere Scheinwerfer von unten verdoppeln die amorphen Formen der riesigen Pflanzen durch ihre verzerrten und vergrößerten Schatten, die an die Wände projiziert werden.

Einar, der von den expressiven Formen der „Pflanzen“, die ihn von allen Seiten umschließen, förmlich gefangen genommen wird **(FS 33)**, ist ein „Gefangener“ seiner Gefühle für die

---

ren, sondern das Leben manchmal Filme reproduziert...” Alberto Cavalcanti :Influence du Cinéma sur les Arts, Arts plastiques in Les Cahiers du mois, 16/17, Cinéma (Spezial), 1925, S. 103.

[228] Eine ausführliche Filmographie findet sich in L.Pellizzari, C. M. Valentinetti , 1988, a.a.O., S. 405ff..

Sängerin. Bedrohlich und übergroß zeigt sich sein eigener Schatten an der Wand, als er dort nach dem Gespräch mit Claire alleine zurückbleibt**(FS 34)**.
Claude Autant-Laras Wintergarten erinnert an sein erstes Szenenbild für Marcel L'Herbiers Film „Le Carneval des vérités" von 1919 **(Abb.40)**[229]. Die hier ebenfalls stilisierten vegetabilen Formen nehmen die Pflanzen im Wintergarten von L'INHUMAINE vorweg.

4.3.2.6. Bezüge zum deutschen expressionistischen Film

Die Szenen im Wintergarten nehmen einige Motive des deutschen expressionistischen Films auf**(Abb.41)**[230]. Die bizarre Form, die sich in den übergroßen stilisierten Silhouetten der Pflanzen zeigt, sind Adaptionen dieses Stiles. Vor allem die Glas-Kristallmetaphorik[231] der deutschen Expressionisten unter dem Einfluss von Paul Scheerbarts Schrift „Glasarchitektur" [232]klingt in der Idee des Lichtprismas an**(Abb.42)**.[233] Die Lichtführung, die hier ebenfalls vieles dem deutschen expressionistischen Film verdankt, verstärkt den metaphorischen Charakter des Raumes.[234]
Die deutschen Filme wurden in Frankreich zunächst nicht gezeigt, aufgrund der nach dem ersten Weltkrieg bestehenden Ressentiments.[235] Der Film „Das Cabinet des Dr. Caligari" (1920) von Robert Wiene erschien erst zwei Jahre nach seiner Premiere in Paris, wo er zunächst in den Ciné-Clubs gezeigt wurde, bald aber auch ein Publikumserfolg in den öffentlichen Kinos war.
Adolf Loos beschreibt die Situation zur Zeit der Premiere von L'INHUMAINE in seiner Kritik ganz gut:

> „Am Boulevard des Italiens befinden sich zwei Kinos nebeneinander, Au Torso und la Salle Mariveaux. Au Torso spielt wieder den „Doktor Caligari", den ersten deutschen Film, den die

[229] Abb. in L. Barsacq, 1985, S.37.
[230] Abb. in D. Neumann, 1996, a.a.O., S.50.
[231] Zu den literarischen Quellen der Glassymbolik: Rosemarie Haag Bletter: Mies und die dunkle Transparenz, in Kat. Mies in Berlin, München 2001, S.351.
[232] Paul Scheerbart: Glasarchitektur, Berlin 1914, Nachdruck München 1971.
[233] Z. B. in Bruno Taus Glaspavillon auf der Werkbundausstellung 1914 in Köln. Abb. in W.C.R. Curtis, 2002, a.a.O., S.107.
[234] Siehe Klaus Kreimeier(Hg.): Die Metaphysikdes Dekors, Raum, Architketur und Licht im klassischen deutschen Stummfilm, Berlin 94.
[235] Francis Courtade: L'influence de l'expressionisme allemand sur le cinéma français des années vingt, in Heike Hurst, Heiner Gassen, (Hrsg.): Kameradschaft – Querelle, Kino zwischen Deutschland und Frankreich, München/Paris 1991, S97ff.

> Franzosen nach dem Krieg zu bringen wagten. Niemand machte eine Einwendung dagegen und seit dieser Zeit wird dieser erste moderne Film immer und immer wieder abgerollt."[236]

Einerseits bewunderten die Cineasten um Marcel L'Herbier das künstlerische Potenzial, das sich in den Filmen wie „Caligari" ausdrückte, andererseits wollten sie sich bewusst gegen den expressionistischen Film und seine deformierten Szenenbildern absetzen.

Wieder ist Adolf Loos hier ein guter Zeitzeuge dieser Stimmung:

> „Aber dieser Film hatte die Eifersucht der französischen Filmkünstler erweckt. Dieser moderne Film sollte übertrumpft werden."[237]

Marcel L'Herbier hatte sich schon bei seinem Film El Dorado gegen einen Vergleich mit dem deutschen expressionistischen Film gewehrt:

> „De toute façon, la technique d'El Dorado est juste à l'opposé de celle dont on se sert outre-Rhin; par exemple, dans le cubiste CABINET CALIGARI, les Allemands photographiaient normalement des décors déformé ou synthétisé, à la prise de vues, dans un but psychologique, des sujets normaux: personnages, sites ou monuments. Nous avons tenté de poétiser par la caméra et non hors d'elle, c'est-à-dire hors du cinématographe. (...) L'imagination française est française ."[238]

Auch Adolf Loos sieht klar die unterschiedlichen Intentionen in der filmtechnischen Konzeption zwischen L'INHUMAINE und „Caligari":

> „Es sei gleich festgestellt, dass die Modernität des „Caligari" und der „L'Inhumaine" eine total verschiedene ist. Der „Caligari" ist und war in Frankreich ein Publikumserfolg, aber den modernen Franzosen, den Künstler hat er nicht befriedigt. Die expressionistischen Dekorationen, die Anklänge an den Kubismus werden in dem deutschen Film gebraucht, um die Halluzinationen eines Wahnsinnigen darzustellen. Das geht dem modernen französischen Künstler wider den Strich. Für ihn ist Kubismus das Resultat schärfsten Denkens und steht daher mit den Traumbildern eines defekten Gehirns im schärfsten Widerspruch."[239]

Marcel L'Herbier wollte die subjektive Wahrnehmung im Film einzig mit Hilfe filmtechnischer Mittel, der Kameraoptik und dem Filmschnitt, wiedergeben.

Dennoch ist der Einfluss von „Caligari" auch im Film L'INHUMAINE spürbar, nicht nur in den Szenen im Wintergarten, sondern auch, wenn die aus weißen Tupfern zusammengesetzten Worte „Quelque Chose" im Film L'INHUMAINE(**Abb. 43**), ähnlich den Worten „Du musst

---

[236] Adolf Loos: Neue Freie Presse, 29.Juli1924, S.9.
[237] Ebenda.
[238] „Die Technik ist eine völlig andere als die, die auf der anderen Seite des Rheins angewendet wird, die Deutschen filmen normalerweise gewöhnliche Sujets, Personen, Landschaften oder Bauwerke in defomierten oder künstlichen Szenenbildern mit einem psychologischen Hintergrund. Wir haben versucht, die Poetik durch die Kamera zu erreichen und nicht außerhalb von ihr, das heißt, durch den Kinematographen." Marcel L'Herbier in einem Brief an Ricciotto Canudo, 1921 zitiert in M. L'Herbier, 1979, a.a.O., S.65.
[239] Adolf Loos: Neue Freie Presse, 29.Juli1924, S.9.

Caligari werden“(**Abb. 44)**[240] im Film der deutschen Konkurrenz, wie „Würmer im Hirn kriechen und verrückt machen“.[241]

4.3.3. Théâtre des Champs-Élysées - Originalmotiv

Nach dem dramatischen „Selbstmord“ des Ingenieurs wird nun, etwa in der Mitte des Films, ein authentisches Motiv in den Film eingeführt, das Théâtre des Champs-Elysées in Paris. Es ist der Ort, an dem die Sängerin Claire Lescot, am Tag nach dem vorgetäuschten Selbstmord des Ingenieurs, ihr Konzert geben soll.
In einer Abfolge von übereinander geblendeten Schwenks **(FS 39 und 40)** wird der neue Ort in die Handlung eingeführt. Dabei gleitet die Kamera, die stark nach oben geneigt ist, zunächst langsam von dem Figurenfries Antoine Bourdelles an der Eingangsfassade des Theaters herab, um dann überzublenden in ein Plakat, auf dem unter dem Namen des Theaters Claire Lescots Konzert, ein Liederabend mit moderner Musik („Recital de Chant - Musique Moderne) für diesem Abend angekündigt wird.
Die Einstellung, die das Motiv zum zweiten Mal, kurz vor dem Beginn des Konzerts, zeigt, ist ebenfalls ein Kameraschwenk, diesmal aus der Höhe des Figurenfrieses, der übergeht in einen Blick in das von Zuschauern bevölkerte Foyer, wodurch der Eindruck entsteht, dass die Kamera die Fassade durchbricht(E583 bis E584).
In der Folge wechseln sich totale Einstellungen des ausverkauften Zuschauerraums**(FS 41)** mit halbtotalen und nahen Einstellungen von Claires Verehrern ab, ein Blick in Claires Garderobe(E626 und E 646) rahmt die Aufführung der berühmten Ballets Suédois auf der Bühne des Theaters**(FS 42)**.[242] Der Auftritt von Claire und der sich darauf hin entwickelnde Tumult im Zuschauerraum werden im Wechsel in immer kürzeren Einstellungen gezeigt bis zum Beginn von Claires Gesang (E653 bis E736).

Marcel L’Herbier integrierte das einzige Originalmotiv, das Théâtre des Champs-Elysées, nicht ohne Absicht als dritten Hauptschauplatz in den Film L’INHUMAINE.

---

[240] Abb. siehe: www.tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T112/Expressionism/Index.htm
[241] Ebenda.
[242] Das Ballettstück, das die Balletttruppe Ballets Suédois aufführten, war “La Nuit de Saint-Jean”. J. Catelain, 1950, a.a.O., S.79

August Perrets Theater(**Abb. 45**)[243], von 1911 bis 1913 erbaut, war aus mehreren Gründen ein berühmtes und viel diskutiertes Bauwerk.[244] Es war vor dem ersten Weltkrieg ein äußerst ehrgeiziges Projekt gewesen, mit zwei Auditorien, einer kleinen Ausstellungsgalerie und allen Nebenräumen, auf einem relativ kleinen Grundstück an der Avenue Montaigne nahe des Place de l'Alma gelegen.

Dieses Gebäude galt als ein Musterbeispiel für den „Ruf nach Ordnung", der nach dem Chaos und der Zerstörung des ersten Weltkriegs in der Kunst und Architektur laut geworden war.[245] Die Struktur der modernen Eisenbetonkonstruktion drückt sich in der vorgesetzten Steinfassade durch die Verwendung von rechtwinkligen Ornamenten in einer traditionellen klassischen Gliederung aus, deren vereinfachte und doch massive Formen frei von appliziertem Bauschmuck sind. Die einzigen schmückenden Elemente sind die Metopen ähnlichen Reliefs von Antoine Bourdelle.

Bestimmende Merkmale der Fassade sind die klare Hierarchie und Gliederung der einzelnen Elemente. Sie ist weitgehend symmetrisch aufgebaut mit einem hervorgehobenen Mittelteil. Die Fassade zeigt die Innendisposition an: Die rhythmische Travée der Eingänge bildet die Stützenstellung des Vestibüls dahinter ab, der Achsabstand und die Größe der Doppelpfeiler im Zuschauerraum entspricht dem Abstand und der Größe der Kolossalpilaster. Die horizontale Fassadengliederung entspricht den Geschosshöhen hinter der Fassade.

Dennoch ist die Fassade eine gestalterisch autonome und in sich geschlossene Form, was durch das klassische Architekturvokabular mit seinen hierarchischen Abstufungen und der durchkomponierten Fassadengestaltung erreicht wird und dies hat keineswegs etwas mit der Syntax eines Betonskeletts zu tun.

Das Théâtre des Champs-Elysées war in Frankreich nach dem ersten Weltkrieg längst zum Inbegriff der französischen klassischen Architekturtradition geworden.[246] 1923, als die Filmaufnahmen für L'INHUMAINE dort entstanden, war es aber auch schon ein Theater, das mit der jüngsten Entwicklung in der bildenden und aufführenden Kunst verknüpft war. Immer wieder war es der Schauplatz und Hintergrund für modernistische Zusammenarbeiten gewesen. So war das Theater ab 1913 die Dauerbühne für die Aufführungen der schon seit 1909 in Paris auftretenden Ballets Russes und ihres Choreographen Diaghilev. Ihre farbenprächtigen

---

[243] Abb. in D. Neumann, 1996, a.a.O., S.82.

[244] Nicht zuletzt wegen der Tatsache, dass sein Entwurf auf einem früheren Schema von Henry van de Velde basierte, der auch die Urheberrechte von Perret anzweifelte. Eine ausführliche Beschreibung der komplexen Baugeschichte des Bauwerks findet sich in Christian Freigang: Auguste Perret, die Architekturdebatte und die „Konservative Revolution" in Frankreich 1900 – 1930, München/Berlin 2003.

[245] Ebenda, S.217.

[246] R. Banham: Die Revolution der Architektur, Theorie und Gestaltung im Ersten Maschinenzeitalter, Hamburg 1964, S.36f..

und üppigen orientalischen Ausstattungen, von ihrem Bühnenbildner Leon Bakst entworfen, wurden schon bald begeistert nachgeahmt, sowohl in der Inneneinrichtung als auch in der Kleidermode, vor allem von dem Couturier Paul Poiret, dem Kostümbildner von L'INHUMAINE.[247] Am 23. Mai 1913 wurde das Théâtre des Champs-Elysées der Schauplatz des größten Skandals der Ballets Russes bei der Uraufführung von Igor Strawinskys „Le Sacre du printemps".[248]
Nach dem Krieg wurde es die Bühne von Rolf de Marés Ballets Suédois, die u. a. die beiden Ballette aufführten, für die Fernand Léger das Bühnenbild entwarf und von denen später noch die Rede sein wird.

Théâtre des Champs-Élysées als dokumentarischer Schauplatz

Vor L'INHUMAINE hatte Marcel L'Herbier seine Filme größtenteils an realen Schauplätzen gedreht.[249] L'INHUMAINE dagegen war eine aufwändige Studioproduktion, nur das Théâtre des Champs-Élysées spielte als einziges Originalmotiv eine größere Rolle in der Handlung. Marcel L'Herbier verband mit diesem Drehort mehrere Intentionen. Ein Theater in einem Studio aufzubauen, wäre aus Platz- und Kostengründen schwierig gewesen, doch ein anderes Argument war schwerwiegender. Marcel L'Herbier glaubte, dass alle „großen" Filme einen Anteil an Originalmotiven haben müssten:

> „L'idée est très ancrée dans mon esprit que le cinématographe, sil devait grand, ne devait pas d´daigner le documentaire, si bien que tout film de fabulation devait en comporter une part.....ce documentaire...la tournait du théâtre."[250]

Und diese Motive sollten den Film durch ihren dokumentarischen Charakter realistischer gestalten und damit vom Theaterschauspiel absetzen. Ein weiterer wichtiger Grund war für Marcel L'Herbier, dass das Théâtre des Champs-Élysées ein Motiv war, das nicht nur vielen bekannt war sondern mit der Moderne verbunden wurde, sowohl im Bezug auf die französische Architektur, wie auch auf die dort stattfindenden avantgardistischen Aufführungen. Adolf Loos' Zitat bestätigt diese These:

> „Die Wiener Künstler der Staatsoper, die das Gastspiel in Paris bestritten haben, werden mit Freuden das Champs Elysees Theater, die Stätte ihrer Triumphe wieder erkennen, Der ganze Zuschauerraum ist wiedergegeben und bilden den Schauplatz von packenden Massenszenen."

---

[247] N. Troy, 1991, a.a.O., S. 116ff..
[248] Theo Hirsbrunner: Die Musik in Frankreich im 20.Jahrhundert, Regensburg 1995, S.78ff..
[249] z.B. „L'Homme du large" spielt am Meer, „Eldorado" in der Umgebung der Alhambra.
[250] „Ich war stets der Meinung, dass der Film, wenn er groß sein sollte, auf einen dokumentarischen Anteil nicht verzichten konnte und durfte, so dass auch jeder reine Spielfilm einen Teil an Dokumentaraufnahmen aufweisen musste. .... Damit entfernte sich der Film vom Theater." Marcel L'Herbier in Fieschi, Jean André: Autour du Cinématographe. Entretien avec Marcel L'Herbier, Cahiers du Cinéma, Nr. 202, Paris Juni/Juli 1968, S.33.

Die Dreharbeiten im Théâtre des Champs-Elysées

Deshalb lag es nahe, Claire Lescots Auftritt und den dadurch entstehenden Tumult in diesem für die Zuschauer sofort identifizierbaren Theater zu filmen. Um das Theater zu füllen, wurden am 4. Oktober 1923, mit der Hilfe der Herausgeberin der einflussreichen Zeitschrift „Little Review", Margaret Anderson, zweitausend Leute, „Tout-Paris", in das Theater gelockt. [251] Marcel L'Herbier erzählte in einem späteren Interview:

> „Il y avait là deux mille figurants, qui étaient des figurants un peu particuliers, puisqu'il s'agissait du Tout-Paris d'alors. Ils étaient venus par curiosité, car le cinéma était encore quelque chose de troublant, de mystérieux, et ils étaient tous venus en habit de soirée, même ceux des dernières galeries! Il fallait leur fournir un spectacle, c'est pourquoi on m'a prêté Jean Borlin et ses Ballets suédois, en même temps qu'un pianiste américain, Georges Antheil, qui faisait aussi un numéro pour amuser les gens, pendant que nous préparions les prises de vue. Antheil a joué sa musique, qui était parfaitement révoutionnaire, et qui a occasionné un grand chahut, ce qui mettait la salle en condition, puisque c'était précisement le rôle que je lui demandais de jouer vis-à-vis de la chanteuse Georgette Leblanc."[252]

Für den Komponisten Georges Antheil war dieses Konzert sein Pariser Debüt, er spielte seine Musik, die durch Dissonanzen, motorische Rhythmen und die Aneinanderreihung von Klangblöcken gekennzeichnet war.[253] Antheils Musik, die von ihm in einem sehr schnellen Tempo mit hämmerndem Anschlag gespielt wurde, rief den absoluten Eindruck von einer Maschine hervor. An dem Abend der Filmaufnahmen für L'INHUMAINE im Théâtre des Champs-Elysées spielte er die bezeichnenden Stücke „Airplane Sonata", „Sonata sauvage" und „Mechanism".[254]

Aus der Sicht von Georges Antheil hört sich die Beschreibung der Ereignisse so an:

> „I now plunged into my „Mechanisms". Then bedlam really did break loose. People now punched one another freely. Nobody remained in his seat. One wave of persons seemed about to break over the other wave. That's the way a riot commences, one wave over the other. People were fighting in the aisles, yelling, clapping, hooting! Pandemonium!

---

[251] S. D. Lawder. 1975, a.a.O. S.114.

[252] „Es waren zweitausend Leute, sie waren ganz besondere Leute, es handelte sich sozusagen um „Tout-Paris". Sie waren (alle) aus Neugier gekommen, weil Film immer noch etwas Zweifelhaftes, Mysteriöses an sich hatte, und sie alle waren in Abendkleidung gekommen, selbst in den obersten Rängen. Man musste ihnen eine Vorstellung bieten, also hatte man mir (Marcel L'Herbier) Jean Börlin und sein schwedisches Ballett angeboten, Georges Antheil, ein amerikanischer Pianist, spielte auch ein Stück, um die Leute zu unterhalten, während wir die Filmaufnahmen vorbereiteten. Antheil hat seine absolut revolutionäre Musik gespielt, die ein großes Pfeifkonzert verursachte, die den Saal genau in die Stimmung brachte, die ich für den Auftritt der Sängerin Georgette Leblanc gebraucht hatte." Marcel L'Herbier in J. A. Fieschi, 1968, a.a.O., S.34.

[253] Jeffery Bossin: Strawinsky-Antheil-Maschinenmusik, Katalog Absolut modern sein, 1986, a.a.O., S.240.

[254] Ebenda.

I suddenly heard Sati's shrill voice saying, „Quel precision! Bravo! Bravo!" and he kept clapping his little gloved hands. Milhaud now was clapping, definitely clapping.

I finished the „Mechanisms" as calm as a cucumber.

Paris hadn't had such a good time since the premiere of Stravinsky's „Sacre du printemps."[255]

Der Tumult, der durch die Musik von Antheil entstand, war genau die Atmosphäre, die der Regisseur für seine Filmaufnahmen gebraucht hatte und das Ereignis wurde von mehreren Kameras[256], die Marcel L'Herbier und sein Kameramann Georges Specht im Zuschauerraum platziert hatten, für das fiktive Konzert von Georgette Leblanc aufgenommen.[257]
Die Ausschnitte des Skandals, die in dem Film L'INHUMAINE verwendet wurden, haben also tatsächlich eine besondere dokumentarische Qualität.

4.3.4. Innenräume, Haus des Ingenieurs

4.3.4.1. „Krypta", Entwurf von Alberto Cavalcanti

Claire wagt sich in das fremde Haus des jungen Ingenieurs, um den angeblichen Leichnam des Ingenieurs zu identifizieren(E 824 bis E 912). Es ist die Szene, in der Claire an den Ort kommt, wo der Leichnam aufgebahrt sein soll und Einar schließlich lebendig auftaucht. Die Räumlichkeit wird im Untergeschoss des Hauses lokalisiert, da Claire in einer vorangestellten Einstellung langsam eine steile Treppe hinuntersteigt**(FS 43)**.

---

[255] „Ich stürzte mich in meine „Mechanisms". Dann ging das Chaos richtig los. Leute gingen aufeinander los. Niemand blieb auf seinem Sitz. Eine Welle von Leuten schien über die andere Welle zu brechen. So begann ein Aufruhr, eine Welle über die andere. Leute schlugen sich in den Gängen, schreiend, klatschend, buhend! Pandemonium! Plötzlich hörte ich Satie mit seiner grellen Stimme sagen: „Quel precision! Quel precision. Bravo! Bravo!" und fuhr fort, mit seinen kleinen behandschuhten Händen zu klatschen. Milhaud applaudierte, er applaudierte wirklich. Zu dieser Zeit rissen einige Leute auf den Rängen die Stühle heraus und ließen sie ins Orchester fallen; Die Polizei kam und eine ganze Reihe von Surrealisten, Leute der Gesellschaft und alle möglichen Menschen wurden verhaftet. Ich beendete die „Mechanismen" ganz ungerührt. Paris hat seit der Premiere von Stravinskys „Sacre du Printemps" nicht mehr so viel Spaß gehabt." Georges Antheil: Bad Boy of Music, New York 1945, S. 134-35. zitiert in S. D. Lawder, 1975, a.a.O., S.115. Antheil komponierte 1923-1926 das Stück „Ballet mécanique", das ursprünglich als Begleitmusik für Légers gleichnamigen Film geplant war, schließlich aber doch nicht dafür verwendet wurde. Jeffery Bossin: Strawinsky-Antheil-Maschinenmusik, Katalog Absolut modern sein, 1986, a.a.O., S. 241.

[256]Jaque Catelain spricht von zehn Kameras, Adolf Loos zählt elf, siehe J. Catelain, 1950, a.a.O., S.79, A. Loos, Filmkritik L'INHUMAINE in Neue Freie Presse, 29.Juli 1924, S.9.

[257] M. L'Herbier, 1979, a.a.O., S. 103.

Die „Krypta“ ist ein karger, polygonaler Raum mit mehren Durchgängen, die durch Vorhänge geschlossen werden können. Hinter den Öffnungen sind Treppen zu sehen, die nach oben führen. Die Abfolge von schmalem Wandelementen und etwa doppelt so breiten Öffnungen ergibt einen rhythmischen Wechsel von geschlossenen und offenen Bildflächen, der wechselnde Raumbezüge zulässt. Auch hier muss zur genaueren Beschreibung vom Studiobau ein Foto herangezogen werde, da dieser Raum im Film bis zum Schluss nie ganz, sondern nur fragmentarisch gezeigt wird, ohne dass man sich als Zuschauer orientieren könnte**(Abb. 46)**. Die dunkle, nur punktuelle Beleuchtung lässt zudem die Umrisse jeweils nur erahnen.
Dieser Raum ist weniger aus filmarchitektonischen Gründen interessant, als durch die Art, wie er in Szene gesetzt ist. Claire wird in dem undurchsichtigen und kargen Dekor von einer Kamera verfolgt, die darauf bedacht ist, das Maximum an Möglichkeiten auszunutzen, um immer wieder einen neuen Raum zu schaffen, durch den Wechsel der Blickpunkte und die Isolierung der Spielräume voneinander.
Die Szene beginnt mit einer Totalen von oben auf einen engen Treppenabgang, den Claire hinabsteigt, ihr Cape breitet sich gegen das hohe Oberlicht aus**(FS43)**. Die nächste Einstellung zeigt sie, als sie nach links in den Raum tritt, der durch die Öffnung eines dunklen Vorhangs den Blick frei gibt auf die Bahre, die sich durch das weiße Tuch gegen den schwarzen Vorhang absetzt**(FS 44)**. Es folgt ein kurzer Wechsel von näheren Schnitten auf Claire und die Bahre(E831 bis E836). Ein plötzlicher Schwenk von der Bahre hin zu einer halbnahen Einstellung von Claire(E837) führt zu einem Wechsel zwischen Großaufnahmen von einem spielenden Grammophon und Claire, die ängstlich umherschaut und entfliehen möchte(E838 bis E846). Was für Musik wird hier gespielt und woher kommt sie? Ein Loch in der Scheibe eines nicht zu lokalisierenden Fensters (E 847) führt eine schneller werdende Schnittfolge ein, in der die Einstellung auf die Bahre wieder in die Schnittfolge aufgenommen wird(E851 bis E868), bis Claire zurück zur Bahre eilt, wo das Tuch beginnt, sich zu bewegen(E869 bis E870). Zwei übereinander geblendete Aufnahmen von Einars Körper, der aufzuerstehen scheint(E872 bis E875) und von seinem mit Blut überströmten Kopf(E898 bis E901), signalisieren durch den abwechselnden Schnitt zwischen den zwei Figuren, Claires Halluzinationen. Die ganze Sequenz spiegelt ihre subjektive Wahrnehmung wieder und macht ihren Schrecken und ihre Ängste für den Zuschauer spürbar.
Die abschließenden Einstellungen von Claire und die Großaufnahme von dem Tuch über dem Gesicht des Leichnams sind aber aus Kamerapositionen geschossen, die jede subjektive Kameraeinstellung vermeiden(E899 bis E908). Sie enden mit einer Totalen, die den Raum mit

den Vorhängen zeigt. An dieser Stelle schreitet plötzlich Einar rechts im Bildhintergrund die Treppe herunter und stoppt am Ende, eingerahmt durch die Öffnung**(FS 45 und 46)**.
Diese Sequenz, mit dramatisch sich steigernden Einstellungen, hat Marcel L'Herbier selbst am meisten „in plastischer und poetischer Hinsicht" befriedigt.[258] Er fasst die besondere Stimmung der anschließenden Szene am Schluss selbst so zusammen:

> „Il y a entre eux un dialogue muet assez pathétique et ils remontent tous deux l'escalier vers une espèce de potence, ou de guillotine... Ily a là un moment visuel que j'aime."[259]

Was sich in dieser Szene erneut zeigt, ist die Möglichkeit, mit filmischen Mitteln die subjektive Sichtweise bzw. Wahrnehmung, hier die von Claire, darzustellen.
Eine kleine Anekdote von den Dreharbeiten zu dieser Szene soll die Beschreibung abschließen. Jaque Catelain, der selbst als „Phantom" auf der Bahre lag, erzählt:

> „Entouré de bandelettes, comme toute momie qui se respecte, il me faut représenter le cadavre du savant suédois, **disciple d'Einstein.** On me laisse là, sur un banc, immobile pendant des heures. J'ai beau crier ou pleurer, on me néglige, on m'oublie.... D'un bond je me dresse, faisant craquer toutes les bandelettes, j'allume une cigarette et, de rage, jeme précipite sur le piano, préférant rire avec les vivants que de pleurer avec les morts.(...) Marcel se flâche, et le fantôme doit réintégrer sa dalle."[260]

Neben dem Unterhaltungswert, unterstreicht diese Anekdote die beabsichtigte Analogie zwischen dem jungen Ingenieur im Film und dem genialen Wissenschaftler in Deutschland, die sich ja schon in der Idee des Turmhauses von Robert Mallet-Stevens im Film widerspiegelt.

4.3.4.2. „Wiedererweckungsraum", Entwurf von Alberto Cavalcanti

Als die leblose Claire gegen Ende des Films von Djorah bei dem Haus des Ingenieurs abgeliefert wird, trägt Einar sie über eine Treppe in einen weiteren Raum seines Laboratoriums, der das letzte neue Motiv des Films L'INHUMAINE darstellt**(Abb. 47)**. Im Gegensatz zur „Krypta" zeigt sich hier einer klarere Architektur, ein schmuckloser Raum, der eine große Nische ausbildet, mit einem schmalen hohen Fenster auf seiner Rückwand. Das alles beherrschende Element in diesem Rücksprung sind drei große, übereinander gestellte einfache Quader, die in ihrer Grundfläche und Höhe pyramidal nach oben reduziert sind, wobei der unterste eine Hö-

[258] J. A. Fieschi, 1968, a.a.O., S. 34ff..
[259] „Nach einem stummen, ziemlich pathetischen Dialog, steigen beide die Treppe hinauf zu einer Art Galgen oder Guillotine...Das ist der Moment, den ich liebe." Ebenda, S.37.
[260] J. Catelain, Paris 1950, a.a.O., S.77f..

he von etwa zweieinhalb Meter hat und ungefähr doppelt so breit ist. Auf der ersten Stufe, die sich durch den Rücksprung des zweiten Quaders ergibt, findet, in der Mittelachse, ein weiterer kleinerer Quader Platz, der die Form eines modernen Altars oder Sarkophags hat. Eine schmale Treppe führt auf der rechten Seite der Pyramide auf die erste Ebene. Je vier senkrecht nach oben gespannte Kabel, die seitlich auf allen drei Stufen nach oben gespannt sind, bilden pfeilerartige Strukturen wie in einer Kathedrale und betonen die Vertikalität des Raumes.
Auf den beiden Wänden, die sich seitlich an die Nische anschließen, sind mehrere Wandleuchten so übereinander platziert, dass ihr schräg fallendes Licht Zickzackformen ausbildet, die mit den pyramidal gestuften Kuben korrespondieren. Ein weiteres Licht fällt strahlend hell durch das hohe Fenster der Rückwand. Ein Lichtkegel hebt zudem im Zentrum des Raumes den „Altar" mit Claire aus der Dunkelheit hervor. Der axialsymmetrische Aufbau, der nischenartige Raum mit dem hohen Fenster in der Mittelachse, und die pfeilerartige Struktur der Kabelführung erinnern an die Apsis oder den Chor einer Kathedrale und auch die expressive Lichtführung verstärkt diesen sakralen Charakter.
Verstärkt wird dieser Eindruck zusätzlich durch die beinahe ausschließlich axialsymmetrisch und total gezeigten Einstellungen, mit denen der Raum ins Bild gesetzt wird, dessen Raumhöhe durch die Begrenzung des Bildausschnitts stets im Unklaren bleibt und so den Eindruck von Unendlichkeit vermittelt. Der Raum erinnert, durch seine geometrische Form und Details wie die vertikale Kabelführung an den Frank Lloyd Wrights Unity Temple von 1905-1908**(Abb.48)**[261]. Es ist eine Art monumentaler Altar der Wissenschaft oder, genauer, der Elektrizität und Elektronik.
Der Raum bildet in vielfacher Hinsicht das Gegenstück zur „Krypta", beide Räume ergänzen sich und bilden zugleich ein Gegensatzpaar. Während man hinunter zur Krypta steigt, führt eine Treppe hinauf zum „Wiedererweckungsraum", dessen Aufwärtstendenz zusätzlich durch die pyramidale Stufung gesteigert wird. Im unteren Raum liegt Einar auf einer Art „Bahre", vergleichbar mit Claire auf dem„Altar". Und während Einars scheinbarer Tod sich in der „Krypta" auflöst, wird Claires Tod durch Einars „Maschine" wieder rückgängig gemacht.

[261] Abb. in Neil Levine: The Architecture of Frank Lloyd Wright, Princeton 1996, S. 44.

4.3.4.3. Laboratorium, Entwurf von Fernand Léger

Am Ende des zweiten Drittels wird der letzte große Schauplatz, das Laboratorium des Ingenieurs in den Film eingeführt. Einar führt Claire zum ersten Mal in sein Labor, nachdem er ihr seinen vorgetäuschten Selbstmord offenbart hat (E913 bis E973)**(FS 47 bis 49)**. Am nächsten Tag zeigt er ihr seine neueste technische Errungenschaft, den „Bild- und Tonapparat"(E996 bis E1167)**(FS 50 bis 56)**. Das Laboratorium ist schließlich der Ort des Höhepunktes am Ende des Films, wenn die futuristische Maschine, die der Ingenieur entwickelt hat, Claire wieder lebendig macht (E1322 bis E1459)**(FS 61 bis 66)**.
Dieser Raum ist angefüllt ist mit unterschiedlichsten „Objekten", die aus eckigen und runden Formen aller Art zusammengesetzt sind: aus kleinen und größeren Kreisen und Rechtecken, kleinen Scheiben und große Bögen, gekrümmten und geraden, welligen und gekurvten Linien, aus Drei- und Sechsecken, aus zylindrischen Formen und Quadern. Die Höhe wird betont durch eine senkrecht stehende hohe Stütze, die den zentralen Bereich des Labors durchläuft. Die Raumstruktur des Laboratoriums ist schwer fassbar. Man ist von der Vielfalt und Fülle der Formen verwirrt und orientierungslos, wie in einem Labyrinth. Die zusammengesetzten Formen sind im Laboratorium ohne erkennbare Ordnung verteilt und ihre funktionale Bedeutung als technische Apparaturen wird erst im Verlauf des Films deutlicher. Auch wenn diese Objekte nicht die Kopien von Maschinen sind, vermitteln doch Details wie Räderwerke, Schalthebel, Kolben und Reagenzgläser die Vorstellung von einem Labor mit seinen technische Geräten und wissenschaftlichen Instrumenten.
Zentrum des Laboratoriums ist ein großes Schaltpult mit zahlreichen Hebeln und Messgeräten**(FS 49)**. Das Herzstück der „Maschine", die am Ende des Films in Gang gesetzt wird, um Claire wieder zum Leben zu erwecken, besteht aus drei sich drehenden hintereinander gestaffelten Scheiben, die durch vier an einer Seite zusammenlaufende Metallstangen miteinander verbunden sind**(FS 50)**. Andere, zweidimensionale Formen sind fest an den Wänden montiert oder hängen frei von oben herab, wie z.B. ein übergroßes Pendel, das während der Schlusssequenz in Bewegung gesetzt wird**(FS 61)**.

Eine umlaufende Galerie bildet eine zweite Ebene, getragen von einem Dreieckträger und durch ein Geländer abgegrenzt. Von hier aus werden die Arbeiten des Labors von Einar kontrolliert, als Claire zum zweiten Mal in seinem Haus erscheint, um von ihm in die Möglichkeiten der neuen Fernsehtechnik eingeführt zu werden.

Dies geschieht in einem eigenen Bereich, der im Gegensatz zu der Vielfalt an Formen im „Maschinenbereich“ des Laboratoriums beinahe karg wirkt**(FS 51)**. Hauptblickpunkt ist hier der große Monitor, zu dem in unterschiedlichen Windungen mehrere Kabel führen**(FS 53)**. Oberhalb dieses Bildschirms ist ein Sechseck angebracht, deren Umriss sich, wie bei einem Spinnennetz, nach innen wiederholt. Diese Form findet ihr Pendant auf der gegenüberliegenden Seite, wo ein Pult mit einem großen Mikrofon platziert ist**(FS 54)**. Ein Blick aus dem Fenster zeigt den Sendeturm aus Stahlträgern, mit dessen Hilfe die Radiowellen von T.S.F. in die ganze Welt geschickt werden**(FS 52)**. Die Form des Sechsecks bezieht sich auf die des damals üblichen T.S.F. Empfängers, wie er in dem 1925 erschienenen Buch “Pour comprendre l’art décoratif d’aujourd’hui“ abgebildet ist**(Abb. 49)**[262] und wie er auch in Marcel L’Herbiers Büro von „Cinégraphic“ stand**(Abb. 50)**[263].
Während die Lichtverhältnisse im Bereich um den Monitor gleichmäßig bleiben, um die Wirkung der auf die Leinwand projizierten „Fernsehbilder“ optisch zur Geltung zu bringen, wird der „Maschinenraum“ durch einen starken Hell-Dunkelkontrast bestimmt. Während der Wiedererweckungssequenz werden außerdem durch unterschiedliche Lichtspots, die wie Blitze kurz aufleuchten, schnell wechselnde Lichtverhältnisse erzeugt.

4.3.4.3.1. Bezüge zur Malerei

Die Formen des Laboratoriums im Film L’INHUMAINE spiegeln die Malerei wider, die Fernand Léger in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg, zwischen 1918 und 1923 entwickelte.[264] Wie sein Freund Robert Delaunay, war der Maler zunächst von Cezanne beeinflusst worden.[265] Durch Apollinaire kam er in Kontakt mit Malern wie Picasso und Braque, entwickelte aber seinen eigenen, auf geometrische Grundformen (Kegel, Zylinder, Kugel, Kubus) reduzierten, kubistischen Stil, wie z.B. in seinem Bild „Contraste des formes“**(Abb. 51)** [266]. Während des ersten Weltkriegs, den er selbst an vorderster Front erlebte, war er trotz der Zerstörung und der Gewalt, die er dort erlebte, fasziniert von der perfekten geometrischen Form einer Kanone und er schreibt darüber später:

---

[262] Henri Verne, René Chavance: Pour comprendre l’art décoratif d’aujourd’hui, Paris 1925, Abb. in N. Troy, 1991, a.a.O., S.211
[263] Abb. in J. Catelain, 1950, a.a.O., o.S.
[264] Gijs van Tuyl: Die mechanische Palette im Cyberspace, in Doris Kosinski(Hg): Fernand Leger 1911 bis 1924 Der Rhythmus des modernen Lebens, München 1994,S.193ff.
[265] Die biografischen Informationen habe ich u.a. entnommen: Doris Kosinski :1994, a.a.O., Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Berlin. Fernand Leger, 1881-1955, v. 24.10.1980 bis 7.Januar 1981, Berlin 1980, Christopher Green: Leger and the Avantgarde, New Haven und London 1976.
[266] Abb. siehe www. Guggenheimcollection.org/site/artist_work_lg_87_2.html

„Ich war geblendet von dem offen in der Sonne liegenden Bodenstück einer 75ger-Kanone, von der Magie des Lichtes auf dem blanken Metall. Es war mehr als genug um mich die abstrakte Kunst von 1912 bis 1913 vergessen zu lassen.... seit ich in diese Realität hineingegriffen habe, habe ich die Verbindung mit den Dingen nicht mehr verloren. Von der 75ger-Kanone habe ich mehr für meine bildnerische Entwicklung gelernt als von allen Museen der Welt. Nach dem Krieg habe ich das verwendet, was ich an der Front gelernt hatte. Drei Jahre lang habe ich geometrische Formen benutzt, eine Phase, die man die ‚mechanistische' nennen wird."[267]

Es ging ihm aber nicht, wie den Futuristen, um die Verherrlichung der Kriegsgeräte, sondern ausschließlich um deren „schöne" Form und ihre ästhetischen Wirkung in seinen Bildern. Nicht nur der Krieg, sondern vor allem Großstadt, Technik und vor allem Maschinen wurden die bestimmenden Themen in seinen Bildern:

„In den letzten zwei Jahren habe ich vorwiegend mechanische Elemente in meinen Bildern verwendet. Sie entsprechen meinem augenblicklichen Stil und meiner Vorstellung von der Vielseitigkeit und Intensität der Objekte, die uns das moderne Leben in einer großen Fülle anbietet, man muss sie nur zu verwenden wissen. Jede Epoche hat neue Erfindungen zum Nutzen der Menschheit hervorgebracht."[268]

Diese Entwicklung führt zu einer Reihe von „mechanistischen" Bildern, deren Schlüsselwerk, das großformatige Bild „La Ville" (1919)**(Abb.52)**[269] auf verblüffende Weise den Entwurf für das Laboratorium vorwegnimmt**(Abb. 552a und 53)**.

In diesem Bild stößt der Blick des Betrachter, ganz ähnlich wie bei dem Laboratorium des Ingenieurs, an ein geschlossenes Universum, er hat Mühe, wegen der dichten Fülle an Formen auf der Leinwand, das Werk zu entziffern, was zusätzlich durch die Verflachung und Kompression der unterschiedlichen Elemente erschwert wird. Der Raum scheint sich hier zu verdichten, zusammenzuziehen, durch die mächtigen farbigen Volumen, die das ganze Bild besetzen. Die zylindrischen Formen, die Platten, Gebäudeteile, Treppen, Plakate, elektrische Masten und sogar die menschlichen Figuren mischen und verbinden sich, die ganze Leinwand vom einem Rand zum anderen füllend, und, wie bei einer Fotografie oder einer Filmaufnahme, scheinen sie über sie hinaus zu reichen. Die dargestellten Menschen werden zu gleichwertig angepassten Bildelementen. Genau die gleiche Bildwirkung hat Légers Laboratorium im Film L'INHUMAINE, die Totale zeigt eine ähnlich komplexe Raummontage von vielen Einzelelementen wie „La Ville", in die sich die Techniker mit ihren schwarzen Overalls nahtlos einbinden.

---

[267] Zitiert in Ausst.Katalog Berlin 1980, S.15.
[268] Brief an D.H: Kahnweiler am 11. Dezember 1919, zitiert in Ausst. Katalog Rupertinum, Fernand Léger L'Esprit Moderne, Salzburg 2002, S. 267.
[269] Abb. siehe www.philamuseum.org/collections/modern_contemporary/1952-61-58.shtml

Wie aber wurde diese Konzeption des zweidimensionalen Bildes von Fernand Léger auf den dreidimensionalen filmischen Raum übertragen und damit zu einem begehbaren Bild? Jaque Catelain, der im Film die männliche Hauptrolle spielt, hat Légers Mitarbeit bei L'INHUMAINE so beschrieben:

> „Marcel L'Herbier a demandé à Fernand Léger: „Faites moi deux décors pour mes laboratoires de L'INHUMAINE." Le jour suivant, le peintre arrive avec six aquarelles qui représentent des volumes abstraits sans application pratique. C'est la présentation sur un seul plan de toute une forêt mécanique: arbres de roues, troncs de cônes, branches de leviers. Pas de plachers, pas de murs, pas de plafonds... Où faire vivre le drame? Devant cela, Marcel reste assombri. [270]

Zwei dieser Entwürfe für das Laboratorium, die Léger damals dem Regisseur vorstellte, sind erhalten(**Abb. 54 und 55**).[271] Sie lassen noch kein Konzept für die räumliche Umsetzung in ein Szenenbild für den Film erkennen. Die tatsächliche Realisierung der Entwürfe durch Fernand Léger schildert Jaque Catelain anschaulich:

> „Le lendemain matin (ô surprise) sur le Studio, un homme en tenue de machiniste charrie d'étranges pièces de bois découpées avevc minutie; c'est Fernand Léger. Devenu ouvrier, il construit avec une scie, des clous et son cœur, sa propre vision du laboratoire. Il faut de toute évidence laisser faire un tel manœuvre." [272]

Während die Studiobauten normalerweise von Handwerkern und Bühnenarbeitern errichtet werden, baute Léger sein Szenenbild selbst auf. Und wie bei einem Bild entwickelte sich die Gestaltung seines Szenenbildes während des Aufbaus im Studio. Der Regisseur Marcel L'Herbier beschrieb später, wie Léger dabei vorging:

> „Fernand Léger est venu construire son décor de ses propres mains (...) il arrivait le matin à huit heures à Joinville, et se mettait au travail, parmi ses sphères, ses cônes et ses cubes en contre-plaqué, il reculait un peu pour juger de l'effet obtenu, comme s'il était en train de peindre une naturelle morte..."[273]

Er betrachtete das Szenenbild aus seiner Sicht als Maler und als solcher konnte er seine malerische Konzeption nur selbst in eine dreidimensionale Filmarchitektur transformieren. Dabei betrachtete er das Filmstudio wie eine Leinwand, die er, statt mit Pinsel und Farbe, mit den selbst angefertigten, ausgeschnittenen Formen füllte. Auf einem Foto sieht man Fernand

---

[270] "Marcel L'Herbier bat Fernand Léger: „Mach mir zwei Sets für meine Laboratorien in L'Inhumaine. Am nächsten Tag brachte der Maler sechs Aquarelle, die abstrakte Formen/Volumen zeigt, aber keine Konstruktionsdetails. Sie zeigten nur die einfache Oberfläche eines ganzen Waldes von Mechanismen: Straßen wie Bäume, Säulen wie Baumstämme, Hebel wie Äste. Weder Böden noch Wände oder Decken. Wo ist der Rahmen? Marcel stand da ohne ein Wort." J. Catelain, 1950, a.a.O., S. 78f..

[271] Abbildungen der Entwürfe im Ausstellungskatalog Fernand Léger, St. Paul, 1988, S.80.

[272] Am nächsten Morgen (welche Überraschung!) brachte ein Mann in der Arbeitskleidung eines Mechanikers seltsame Holzstücke, gewissenhaft ausgeschnitten, ins Studio; es war Fernand Léger. Wie ein Arbeiter baute er seine eigene Vision eines Laboratoriums mit einer Säge, einigen Nägeln und seinem Herz. Offensichtlich konnte nur er selbst dies tun." J. Catelain, 1950, a.a.O., S. 78f..

[273] Marcel L'Herbier in J. A. Fieschi, 1968, a.a.O:, S.34.

Léger in seinem fertigen „Stilleben“ des Laboratoriums stehen**(Abb. 56)**, ähnlich wie der Mann in seinem Bild „Les Hommes dans la Ville“(1919)**(Abb. 57)**[274].

Einflüsse der Filmbilder finden sich wiederum in seiner Malerei kurz nach der Arbeit für L’INHUMAINE. Légers Bild „Composition abstraite“(1925)**(Abb. 58)**[275], das wenig später entsteht, ist der Detailaufnahme der „Wiedererweckungsmaschine“ **(FS 50)**bemerkenswert ähnlich und zeugt von diesem rückläufigen Eindruck des Films auf die Malerei.
Er selbst hat diese Wirkung von Film auf die Malerei beschrieben:

> „Dass uns der Film mit seinen Großaufnahmen erlaubt hat, die faszinierende Entwicklung des Objekts rapider vorwärts zu treiben, brauche ich nicht zu verschweigen. (...) Mit seiner Möglichkeit, Figurenfragmente wie Auge, Mund oder Nasenflügel isoliert auf die Leinwand zu werfen, hat er das bildnerische Interesse geweckt und die bereits bestehenden Ansätze zu einer Kunst gefördert.“[276]

In Fernand Légers Arbeit als Maler und als Szenenbildner für den Film wird das wechselseitige Verhältnis beider Medien und auch ihre Grenzen deutlich.

4.3.4.3.2. Bezüge zum Theaterbühnenbild

Fernand Légers wachsendes intermediales Interesse in der Zeit vor seiner Mitarbeit bei L’INHUMAINE zeigt sich auch in seiner Mitarbeit an zwei Produktionen von Rolf de Marés Ballets Suédois, die ihn mit einigen seiner Filmfreunde zusammenbringt.
Das erste Stück, 1921 aufgeführt, basierte auf einem Gedicht von Ricciotto Canudo, „Skating Rink à Tabarin“**(Abb. 59)**[277] (Choreographie von Jean Börlin; Musik Arthur Honegger). Die Tänzer, deren Kostüme Léger teils volkstümlich, teils phantasievoll entworfen hatte, bewegten sich vor einer Kulisse, deren obere Hälfte von Kreisen, Rechtecken und Buchstaben des Wortes „Rink“ dominiert wurden, während die untere Hälfte überwiegend in einer Farbe gehalten war. Die Reduktion des Proszeniums auf ein Minimum ließ die Bühne relativ flach erscheinen.
Basierend auf einem Text seines Freundes Blaise Cendrars, „Anthologie Nègre“, wurde 1923 das Ballett „La Création du Monde“ zu der vom Jazz inspirierten Musik von Darius Milhaud

[274] Abb. siehe www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_lg_87_4.html
[275] Abb. in Ausst. Kat. Fernand Léger, Berlin 1980, S. 258, Kat. Nr.43.
[276] Fernand Léger: Ein neuer Realismus: Die reine Farbe und das Objekt, in ders. Mensch, Maschine, Malerei, Aufsätze und Schriften zur Kunst, Bern 1971, S.96
[277] Siehe dazu Kat. Fernand Léger et le spectacle, Musée National Fernand Léger, Biot 1995, S. 89-95.Abb. in Ausst.Kat.: Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert. Frankfurt 1986, S.360.

aufgeführt**(Abb. 60)**[278]. Hier bildete eine Art Landschaft aus großen flächigen Formen in gedämpften Tönen den Hintergrund, vor der drei bewegliche, riesige, zweidimensionale Götterfiguren in die Höhe ragten. Als Ergänzung zu den beweglichen Figuren hatte Fernand Léger die Kostüme ebenfalls als geometrische Volumen gestaltet, sodass es die Aufgabe der Choreographie von Jean Börlin war, diese Volumen durch seine Tänzer in Bewegung zu setzen. Der Mensch wurde so zum „wandelnden Versatzstück", zum „lebenden Dekor" auf der Bühne in Légers „Theater des schönen Gegenstandes".[279] für ihn sollte die

> „menschliche Gestalt (...) nichts anderes sein als eines der vielen Dinge, die ins Ganze Abwechslung bringen."[280]

„La Création du Monde" kam Légers Vorstellung eines dynamischen, sich ständig verändernden „Tableaus", das nach den Gesetzen der Geometrie und der Kontraste gestaltet war, schon sehr nahe. Auch die Einbindung der Akteure in das Geschehen zeigt sein Bestreben nach Integration des Menschen als Objekt, wie es ja im Laboratorium von L'INHUMAINE geschieht, wo die Techniker in ihren metallischen Anzügen und Schutzhelmen sich der Umgebung anpassen.

Ein anderes Bühnenstück, bei dem Léger nicht selbst mitgearbeitet hatte, stand ebenfalls Pate für die Darstellung des technischen Instrumentariums im Labor. Das utopische Drama „W.U.R." (für Werstand Universal Robots) von Karel Capeck, mit einem Bühnenbild des Wiener Architekten Friedrich Kiesler war 1922 in Berlin uraufgeführt worden**(Abb. 61)**.[281] Légers kannte sicher das Bühnenbild und seine Laboratorien scheinen tatsächlich eng verbunden mit dem Entwurf Kieslers**(Abb. 62)**.[282]
Das große Schaltpult von Norsens Labor in L'INHUMAINE war, wie Kieslers Hintergrund für den ersten Akt von W.U.R. aus Kreisen und Paneelen mit Stangen, Bögen und Hebeln zusammengesetzt. Die große Ähnlichkeit zwischen beiden Entwürfen ist sofort ersichtlich. Überall waren Glühbirnen. Eine von Kieslers genialsten Erfindungen war eine runde „Filmleinwand". Sie war von einer Irisblende verdeckt, die sich wie die Pupille eines riesigen Augapfels öffnete, um schnelle Fragmente von Filmstücken von hinten auf die Leinwand zu wer-

---

[278] Kat. Fernand Léger et le spectacle, Biot 1995, a.a.O., S.98-105.Abb. in Ausst.Kat.: Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert. Frankfurt 1986, S.365.
[279] Fernand Léger: Das Schauspiel:Licht,Farbe, bewegliches Bild und Gegenstandsszene, in ders. Mensch, Maschine, Malerei, Aufsätze und Schriften zur Kunst, Bern 1971, S.151-165.
[280] Ebenda, S.158.
[281] „W.U.R." steht für „Werstand Universal Robots" Dirk Scheper: Theater zwischen Utopie und Wirklichkeit in Kat. Tendenzen der Zwanziger Jahre, 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977, Reimer Verlag Berlin 1977, S.1/196. Abb..S. 1/208, Nr.151.
[282] Léger war mit Kiesler befreundet, außerdem war im Sommer 1923 ein Foto von Kieslers Entwurf in der Zeitschrift Querschnitt veröffentlicht worden. Lawder Standisch D.: The Cubist Cinema, New York 1975, S. 108f..

fen. Dieses Element findet sich im Laboratorium wieder, wenn auch hier unbeweglich und ohne Filmleinwand. Dafür werden im Film L'INHUMAINE andere Elemente durch die Bewegung lebendig: Scheiben, die rotieren oder vor und zurück schwingen, Lichter, die an und ausgehen, mechanische Arme, die auf und abgehen. Kieslers Entwurf wurde aber im Laufe der Vorstellung des Stücks ähnlich dynamisch: Lichtblitze, mechanisch bewegte Teile, sogar Sirenen waren Teil der Show.[283] Die Schlusssequenz von L'INHUMAINE wird aber zusätzlich durch die filmische Dynamik belebt, durch die schnelle Montage der Einstellungen von unterschiedlichen Teilen des Laboratoriums und seiner Apparate. Dennoch müssen die Eindrücke und Rhythmen vergleichbar gewesen sein.

Adolf Loos erkannte in seiner Filmkritik über L'INHUMAINE ebenfalls die engen Bezüge zu diesem Bühnenexperiment der „Science-Fiction" Kunst der zwanziger Jahre:

> „Wir kennen ähnliches durch die Inszenierung der „Sache Makropulos", dem utopischen Drama der Brüder Capek, die der Maler Kiesler geschaffen hat. Hier aber kommt die grenzenlose Tiefe des Raumes, der wechselnde Schauplatz und das an Wahnsinn grenzende Treiben des Ingenieurs und seiner Helfer dazu."[284]

Ein weiterer Bezug zu Kieslers Theaterbühnenbild lässt sich in Szenen vor dem T.S.F.-Bildschirm finden. Eine kleine rechteckige Leinwand, einem Fernsehmonitor ähnlich, war auch in der Mitte des Entwurfs von Kieslers Bühnenbild platziert. Tatsächlich wurde auf dieser Leinwand ein stark verkleinertes Bild von Schauspielern projiziert, die, vor dem Publikum versteckt, hinter der Bühne auftraten, mit Hilfe von zwei Spiegeln, deren Position genau aufeinander abgestimmt war.[285]

Beide Bild-Tricks in Kieslers Entwurf waren Anfang des zwanzigsten Jahrhundert symptomatisch für den Wunsch, Natur unter eine elektronisch kontrollierte subtile Kontrolle zu bringen, um von der natürlichen Welt, so wie sie war, eine bildliche Vorstellung zu bekommen und diese in einem großen Schaltpult einzubauen.[286] Genau dieses Bedürfnis war es, das den Ingenieur in L'INHUMAINE dazu bewegte, seine phantastischen „T.S.F."- Maschinen zu erfinden, die nur durch das Betätigen eines Hebels den wunderbaren Gesang von Claire überall hörbar machen und im Gegenzug ein simultanes Bild von jedem Platz der Welt übertragen konnten.

---

[283] Ebenda, S. 110.
[284] Adolf Loos: Filmkritik L'INHUMAINE in Neue Freie Presse, 29.Juli1924, S.9.
[285] Ebenda, S.112.
[286] Siehe dazu Dirk Scheper: Theater zwischen Utopie und Wirklichkeit in Kat. Tendenzen der Zwanziger Jahre, 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977, Reimer Verlag Berlin 1977, S.1/192ff..

Marcel L'Herbiers Demonstration von Fernsehen in L'INHUMAINE aber kann kaum dem Einfluss von Kieslers Bühnenbild zugeschrieben werden – erste Versuche einer elektronischen drahtlosen Übertragung von Bildern hatte es schon seit Anfang des Jahrhundert gegeben, auch wenn es nicht vor 1924 gelang, die ersten groben Umrissbilder zu übertragen.[287] Dennoch hatte sich das Fernsehen in der Zeit, als der Film L'INHUMAINE gedreht wurde, in den Köpfen der Menschen schon als eine zukunftsträchtige Erfindung etabliert. 1923 aber nutzte Marcel L'Herbier schon die Technik von TSF, um im Radio die ersten Filmbesprechungen zu machen. Damit war, nicht nur für ihn, die Hoffnung verbunden, den französischen Avantgardefilm allgemein bekannt zu machen. Am 14. September, kurz vor Beginn der Dreharbeiten für den Film L'INHUMAINE schreibt Ricciotto Canudo:

> „Une innovation sympathique nous vient du plus poète de nos écranistes, M. Marcel L'Herbier. C'est une innovation qui peut jouer un grand rôle, non seulement pour le rayonnement et la compréhension du film français dans le monde entier, mais aussi par la répercussion du jugement des foules sur l'activité et les directives intellectuelles des producteurs. Il s'agit de la création d'un service de propagande critique du Cinéma, par le moyen le plus large et le plus moderne qui soit: la téléphonie sans fil.[288]

Das Radio wurde von L'Herbier wie von Canudo als neue Möglichkeit gesehen, weltweit Werbung für den französischen Film zu machen. Im Film L'INHUMAINE sieht Marcel L'Herbier die weitere Entwicklung von T.S.F. voraus. Die „Fernseh"-Szene im Laboratorium ist Ausdruck des Wunsches, den Film auf diese Weise in Zukunft auch bildlich vermitteln zu können, die Utopie eines neuen Mediums, welches sich jedoch nach seiner endgültigen Etablierung, vierzig Jahre später, zu einer Konkurrenz zum Film entwickeln sollte.[289]

---

[287] Zur ausführlichen Vorgeschichte des Fernsehens siehe Albert Abramson: Die Geschichte des Fernsehens, München 2002.

[288] „Einer unserer am meisten poetischen Filmregisseure, Marcel L'Herbier hat uns eine Neuerung gebracht. Es ist eine Neuerung, die eine große Rolle spielen kann, nicht nur für die Verbreitung und das Verständnis des französischen Films in der ganzen Welt, sondern auch in der Reaktion der Kritik der Leute auf die Aktivität und die intellektuellen Richtlinien der Filmemacher. Es handelt sich um die Einrichtung eines kritischen Propagandaservices für den film, mit Hilfe des größten und modernsten Mittel das es gibt: das Radio." Ricciotto Canudo: T.S.F., in Pris-Midi, 14.Sept.1923,S.1-2, nachgedruckt in ders.: Manifeste des Sept Arts, Carré d'Art, Paris 1995, S. 24.

[289] Siehe zurEntwicklung des Fernsehens zum Massenmedium: A. Abramson, München 2002, a.a.O. S. 336ff..

4.3.4.3.3. Fernand Léger und „La Roue“

Durch seinen Freund Blaise Cendrars beeinflusst, hatte sich Fernand Léger schon vor seiner Mitarbeit bei L'INHUMAINE für Film zu interessieren begonnen. Cendrars hatte 1919 eine kurze Novelle mit dem Titel „La Fin du monde – filmée par L'Ange Notre Dame“ geschrieben, die Léger mit einer Serie von Lithographien illustrierte**(Abb. 63)**[290]. Wie der Titel schon sagt, wird hier das Ende der Welt beschrieben, jedoch nicht wie es passiert, sondern wie es gefilmt wird, aufgenommen von dem beweglichen Auge der Kamera.[291]
Durch Blaise Cendrars lernte Fernand Léger auch Abel Gances Film „La Roue“ kennen, der Ende 1922 bei einer internen Vorführung des Filmclubs C.A.S.A. gezeigt wurde und der ihn endgültig von diesem Medium als neues Ausdruckmittel überzeugte.[292] Dieser Film erzählt die höchst melodramatische Geschichte eines Lokomotivführers namens Sisyphus (!) und seiner unglücklichen Liebe zu einem Mädchen. Doch der Hauptdarsteller dieses Films war, wie schon der Titel andeutete, nicht der Eisenbahner selbst, sondern die Maschine, seine Lokomotive. Die Art, wie Abel Gance das Eisenbahnermilieu in seinem Film zeigte, war vollkommen neu. In den schnellen wirbelnden Montagen in „La Roue“, in denen sich Großeinstellungen von den sich immer schneller drehenden Rädern der Lokomotive, von Schienen, Eisenbahnsignalen und Weichen mit der Landschaft und den Gesichtern der Menschen abwechseln, wird der beschleunigte Schnitt der Schlussmontage in L'INHUMAINE vorweggenommen.
Fernand Leger war so begeistert von „La Roue“, dass er ein Plakat**(Abb.64)**[293] für diesen Film entwarf und sogar für eine kurze Zeit daran dachte, die Malerei aufzugeben und sich ganz dem neuen Medium Film zu widmen.[294] Gleich nach der Premiere des Films schrieb Fernand Léger:

> „ Abel Gance kommt das Verdienst zu, uns mit dem selbstständig agierenden Objekt vertraut gemacht zu haben.“[295]

---

[290] Abb. siehe: www.thecityreview.com/leger.html
[291] Blaise Cendrars, La Fin du Monde filmée par l'ange Notre Dame, Editions de la sirène, Paris 1919. Später wollte Léger mit Hans Richter zusammen einen Film über diese Arbeit machen, aber das Projekt ging nicht über einige Diskussionen und „viele Skizzen, wie man es im Film realisieren könnte hinaus“ wie Richter später erzählte. Siehe Hans Richter, Neuchâtel, 1965, S.114.
[292] Blaise Cendrars hatte bei diesem Film selbst mitgearbeitet, siehe Katalog Fernand Léger et le spectacle, Musée National Fernand Léger, Biot 1995, S. 55.
[293] Abb. Ebenda S. 76.
[294] Ebenda, S. 55.
[295] Fernand Léger: Essai critique sur la valeur plastique du film d'Abel Gnce, “La Roue” in Comœdia, Paris, 16.Dezember 1922, und übersetzt abgedruckt in Fernand: Mensch, Maschine, Malerei, Aufsätze und Schriften zur Kunst, Bern 1971, S. 184

Und dieses Objekt, die Lokomotive, hat in „La Roue“ für Fernand Léger einen bildnerischen Eigenwert durch die Fragmentierung des Gegenstandes, und durch die Art der Montage, wie sie von Gance Szene gesetzt wird:

> „Schon allein dadurch, dass man ihn filmt, wird ein Gegenstand aufgewertet und zu einer Art Schauspiel.“ [296]

Es klingt wie eine vorweg genommene Beschreibung der Aktivitäten im Laboratorium von L’INHUMAINE, wenn Léger weiter ausführt:

> „Vorwiegend in Nahaufnahmen projiziert Gance reglos verharrende oder sich selber bewegende Maschinenteile in beschleunigtem Rhythmus, der beinahe den Eindruck der Gleichzeitigkeit bewirkt und das menschliche Objekt überspielt, in den Schatten stellt, ausschaltet und schließlich völlig auflöst. Diese mechanischen Elemente (...) wirken unpersönlich –diskret; sie blenden sich wie der Strahl eines Scheinwerfers in ein langes, ungeheuer beklemmendes, kompromisslos realistisches Drama ein.“[297]

Wenn auch im Film „La Roue“ die Fragmente einer realen Maschine gezeigt wurden, erkannte Léger doch die enge Beziehung zu den Elementen seiner eigenen Malerei und in L’INHUMAINE konnte er diese erstmals als bewegliche Bilder zur Schau stellen.

4.3.4.3.4. Bezüge zum abstrakten Film - Ballet mécanique

L’INHUMAINE war ein weiterer Zwischenschritt auf Légers Weg hin zur Verwirklichung eines seiner Ansicht nach wahren, reinen Films, hin zum „cinéma pur“. Sein Film „Ballet mécanique“, den er kurz nach seiner Arbeit für L’INHUMAINE produzierte, verdankt vieles den Erfahrungen, die Léger während seiner Mitarbeit bei L’Herbiers Film machte.[298]
Léger drehte einen Film, dessen Bilder nur aus Objekten, Objektfragmenten, mechanischen Elemente und alltäglichen Gegenständen bestehen; er übertrug dabei seine Lust am isolierten Objekt von seiner Malerei auf die Filmleinwand, dabei handelt es sich, im Gegensatz zu den abstrakten künstlichen Formen im Laboratorium von L’INHUMAINE, ausschließlich um reale Objekte bzw. Teile von diesen:
Der Films besteht u.a. aus einer Szene, die sich mehrmals wiederholt: eine schwer beladene Wäscherin steigt die Stufen einer Seinebrücke hinauf. Diese Szene wird unterbrochen durch

[296] Ebenda, S. 186.
[297] Ebenda,S. 184.
[298] Eine genauere Anlalyse des Films “Ballet mécanique” findet sich in Lawder Standisch D.: The Cubist Cinema, New York 1975, S. 117ff..

unterschiedlich große Einstellungen von einem Frauengesicht[299] und durch Bilder unterschiedlicher Objekte wie Küchenutensilien, Flaschen, ein Stohhut und Maschinenteile. Léger setzte hier Genreszenen und maschinelle Bilder in einer rhythmisierten Montage aus unterschiedlichen Einstellungen zusammen. Vieles davon verdankt sich den Erfahrungen, die er bei dem Film L'INHUMAINE machte, die Montage in Ballet mécanique ist ohne den Einfluss der Schlusssequenz von L'INHUMAINE, der Wiedererweckungsszene, nicht denkbar.

Légers Auseinandersetzung mit dem Medium Film war von einer doppelten Intention geprägt, einerseits von dem Interesse am Film als potentielles Mittel, die eigene Kunst zu reformieren und andererseits vom Entwurf eines neuen Konzepts für den Film, der seinerseits durch die gestalterische Intervention der Malerei zu seinen eigenen Ausdrucksmitteln finden sollte. Dies erprobte Fernand Léger in dem Entwurf seines Labors für L'INHUMAINE und realisierte schließlich mit seinem „Ballet Mécanique" seinem eigenen Vorschlag einer Filmkunst.
Die Arbeiten mit dem neuen Medium Film dienten ihm, wie gezeigt wurde, wiederum zu Klärung seiner malerischen Probleme.
Fernand Léger sah die gemeinsame Zukunft beider Medien in der darstellerischen Möglichkeit von Objekten bzw. einzelnen Teilen, die durchaus reine Erfindungen sein konnten:

> „L'avenir du cinéma comme du tableau est dans l'intérêt qu'il donnera aux objets, aux fragments de ces objets, **ou aux inventions purement fantaisistes et imaginatives**."[300]

Für den Film und für die Malerei stellte er fest:

> „L'erreur picturale, c'est le sujet.
> L'erreur du Cinéma, c'est le scénario."[301]

Für Léger war L'INHUMAINE mit seiner melodramatischen Geschichte weit entfernt von einem „reinen Film", aber sein Entwurf für das Laboratorium dokumentiert einen wichtigen Schritt in dieser Phase der intensiven Auseinandersetzung über das Verhältnis von Film und Malerei. Mit seinem „Ballet mécanique" schaffte Léger dann wirklich einen Film ohne „scénario".

[299] Das Gesicht von Kiki von Montparnasse,die ja auch schon als Modell im Künstleratelier in K'INHUMAINE zu sehen ist. Siehe auch Adolf Loos: Filmkritik L'INHUMAINE in Neue Freie Presse, 29.Juli1924, S.9.
[300] "Die Zukunft des Films, wie der Malerei, liegt in dem Interesse, den sie den Gegenständen, den Teilen dieser Gegenstände oder den reinen phantastischen oder erdachten Erfindungen zuwenden wird." Fernand Léger, Peinture et Cinéma, in Les Cahiers du Mois, 16/17, 1925, S. 107.
[301] Fernand Léger: Peinture et Cinéma in Les Cahiers du mois, 16/17, Cinéma, 1925, S.107.

4.3.4.4. Die Schlusssequenz von L'INHUMAINE

Die Schlusssequenz von L'INHUMAINE ist bis heute wegen ihrer Montagetechnik berühmt. Wie viel von der ursprünglichen Schnittfolge der Bilder erhalten geblieben ist, kann nicht mehr überprüft werden, doch die Absicht des Regisseurs, die Rhythmen und Energien der Maschinen im Laboratorium durch die Filmbilder spürbar zu machen, ist noch heute sichtbar.[302]

Nachdem Einar Claire in den „Wiederbelebungsraumes" gebracht hat, eilt er in sein Labor und ein Zwischentitel „maintenant le grand laboratoire palpite d'activité" (E1321) kündigt das nun Folgende an. Inmitten seines Maschinenlabyrinths, setzt Einar sich einen Schutzhelm auf und einen weißen Overall, stellt sich vor die Kontrollschalttafel, die mit der Warnung „DANGER DE MORT" beschriftet ist und gibt seinen Technikern Anweisungen. In ihrer geschäftigen Bewegung sehen sie selbst wie Teile der Maschinen aus, die jetzt in Gang gesetzt werden (E1322 bis E1339)**(FS 57)**. Ein erster Versuch, Claire wieder zu beleben, wird gestartet (E 1341 bis E 1384).

Bei diesem ersten Wiederbelebungsversuch ist die Aktivität von Einar und seinen Mechanikern im Laboratorium **(FS 62)**in flackerndes Licht getaucht, gekennzeichnet durch Feuerfunken und Lichtblitze und geht dann über in einen rhythmischen Wechsel von näheren Einstellungen auf die schnellen Gesten der Techniker, (z.B. E1349, E1355, E1357), große Einstellungen von Einars wild entschlossen Blicken **(FS64)**und einigen Detailaufnahmen von der Schalttafel mit dem Schild „Danger de Mort" (z.B. E1373, E1375, E1383) und einzelnen Maschinenteilen wie die rotierenden Scheiben (E1342, E1344, E1346 etc) oder Hebel, Kolben u. a. (E1349, E1352, E1358, E1361 etc.). Die Aktivitäten im Laboratorium werden zum Ende dieses ersten Versuches hin zunehmend von unscharfen Halbtotalen und Totalen von Claire unterbrochen (E1371, E1374, E1385, E1387). Insgesamt dauert diese Sequenz nur ca. 75 Sekunden bei einer Schnittfrequenz von insgesamt 43 Einstellungen.

Aber Claire bleibt zunächst leblos (E1389), ein weiterer Versuch muss gewagt werden: „Einar décide d'essayer encore et sur son ordre tout s'anime... comme dans une symphonie de travail" (Zwischentitel E1391 und E 1398).

Jetzt werden in dieser „Symphonie der Arbeit" einige Einzeleinstellungen von Einar und den Technikern mit einem kurzen Flash auf eine übergeblendete Uhr unterbrochen(E1393). Dann wird in einer Totale des Laboratoriums ein Pendel eingeblendet, das langsam hin und her

[302] Marcel L'Herbier sagt selbst in zwei Interview, dass diese Sequenz nicht mehr im ursprünglichen Zustand erhalten ist. Siehe J.A. Fieschi, 1968, S. 34 und C. Beylie Claude, M. Marie: Entretien avec Marcel L'Herbier in L'Avant-Scène du Cinéma 209,1.Juni 1978, S.34/VIII.

schwingt, während der Hintergrund abwechselnd heller und dunkler wird (E1399). In schnell geschnittenen Einstellungen, läuft Einar von einer Maschine zur anderen, von kurzen Detaileinstellungen des Pendels, der rotierenden Scheiben und sich drehender Hebel begleitet (E1399 bis E1409). Die Bilder von den Maschinendetails beginnen zu verwischen, blenden aus und in andere Bilder über(E1410 bis E1458). Gleichzeitig beschleunigt sich der Schnittrhythmus erst auf eine Sekunde pro Einstellung, dann auf eine halbe Sekunde und schließlich auf Schnitte, die noch kürzer sind. Dies alles wird durch farbige Bild-Blitze betont. Immer wieder sind halbnahe und große Einstellungen von Claire (E1424, E1445, E1447, E1451, E1453) und nahe (E1425, E1431, E1436) und schließlich extreme Großaufnahmen von Einar (E1442, E1449, E1452, EE1454, E1457) integriert.

Am Ende wechselt die Szene ganz über in Detaileinstellungen wie von dem Pendel, dem Zifernblatt und dem blinkenden Schild„Todesgefahr“, die durch „Farbexplosionen“ rhythmisch verknüpft werden, und enden mit einem Bild einer Spirale**(FS 65)**, die schließlich unscharf wird und diese furiose Montage beschließt (E1460 bis 1469). In dieser Sequenz, die neunzig Sekunden dauert, steigert Marcel L'Herbier die Schittfrequenz nochmals auf insgesamt 69 Einstellungen.

Dieser letzte Versuch produziert, in L'Herbiers eigenen Worten, „une série d'explosions, un emballement des machines.“[303] Der Effekt dieser Sequenz schien noch immer nicht ausreichend für L'Herbier, sodass er beschloss, nicht nur die vorhandenen Bilder vom Laboratorium und seinen Maschinendetails einzufärben, sondern noch etwas in einer völlig neuen Weise hinzuzufügen:

> „Non seulement la pellicule était teintée en rouge, mais encore, à certains moments d'éclatement, j'avais suprimé complètement l'image et j'avais intercalé des fragments de pellicule de differentes couleurs, si bien que tout à coup, on reçevait dans les yeux des éclairs de blanc pur, et deux secondes après, des éclairs de rouge, ou de bleu, et l'image réapparaissait.“ [304]

Für Adolf Loos war „die Wirkung dieser Bilder (...) überwältigend“.[305] Er schrieb enthusiastisch über die Schlusssequenz von L'INHUMAINE:

---

[303] "..eine Serie von Explosionen, ein Überdrehen der Maschinen" Marcel L'Herbier in Claude Beylie, Michel Marie, Entretien avec Marcel L'Herbier in L'Avant-Scène du Cinéma 209,1.Juni 1978, S.34/VIII.

[304] „.Der Film war nicht nur rot getönt, sondern ich ließ, bei bestimmten spannenden Momenten das Bild völlig weg und fügte kleine Filmstücke mit verschiedenen Farben ein, so gut, dass vor den Augen plötzlich Blitze aus reinstem Weiß und, zwei Sekunden später, rote oder blaue Blitze auftauchten, bevor das Bild wieder erschien." Fieschi, Jean André: Autour du Cinématographe. Entretien avec Marcel L'Herbier, Cahiers du Cinéma, Nr. 202, Paris Juni/Juli 1968, S. 34.

[305] Adolf Loos: Filmkritik L'INHUMAINE in Neue Freie Presse, 29.Juli1924, S.9.

„Aber alle bisherigen Sensationen werden in den Schatten gestellt durch die Szenen, die sich anlässlich der Todeserweckung abspielen. (...)Diese Augenwirkung grenzt ans Musikalische, und Tristans Ausruf wird wahr: „höre ich das Licht? “[306]

Marcel L'Herbier hat selbst immer wieder die Parallele von Musik und Film betont. Für diese letzte Szene in L'INHUMAINE komponierte Darius Milhaud ein Stück nur für Schlaginstrumente.[307] Die Bilder wurden dann offensichtlich nach dem Rhythmus der Musik geschnitten. Marcel L'Herbier sagt über seine Absicht:

„Nous avons cherché là une musique de mouvements équivalente à la musique de Milhaud.“[308]

Ähnlich wie der Abfolge der Noten eines Musikstücks, sollte durch die Montage der Bilder ein visueller „Rhythmus“ entstehen. Leider ist die Partitur von Darius Milhaud bis heute verschollen, doch sogar ohne dieses rhythmische Wechselspiel von Musik und Bildern, behält diese Szene viel von ihrer Kraft.

Noel Burch meinte, dass diese berühmte Sequenz auf einem falschen Montagekonzept beruhe, denn Bewegung wiederzugeben, ‚visuelle Rhythmen' durch die Mittel strenger musikalischer Zusammensetzung von sehr kurzen Einstellungen zu schaffen, hinge letztlich von dem Glauben ab, dass die Dauer einer statischen Einstellung rein sein müsse. damit sie mit dem Wert einer musikalischen Note vergleichbar wäre.[309]

Im Gegensatz zu der Montage im russischen Film sei sie kein organischer Ausdruck von organischer Bewegung. Stattdessen, fährt Burch fort, ende in L'INHUMAINE die mechanische Strenge der Schnitte, sogar in ihrer Bewegung und trotz wilder Beschleunigungen, in einer Stasis, die fast unerträglich wirke.[310]

Ich stimme in diesem Punkt eher Richard Abel zu, der diese Sequenz auf ihre diegetischen Funktionen untersucht hat und dabei eine wichtige Umwandlung feststellt:

The narrative function of the sequence ist of course, to represent Claire's ressurection, to present the impossible as possible. Because the display of technical virtuosity ist so awesome, however, that function, a „poetic“ one, foregrounding the graphic und rhythmic materials of the discourse. [311]

---

[306] Ebenda.
[307] Claude Beylie, Michel Marie, Entretien avec Marcel L'Herbier in L'Avant-Scène du Cinéma 209,1.Juni 1978, S.34/VIII.
[308] “ Wir haben dabei eine Musik der Bewegung versucht, ein Äquivalent der Musik von Milhaud.” Fieschi, Jean André: Autour du Cinématographe. Entretien avec Marcel L'Herbier, Cahiers du Cinéma, Nr. 202, Paris Juni/Juli 1968, S. 34.
[309] Burch, Noël: Marcel L'Herbier, Cinéma d'ahourd'hui, Paris 1973, S.25.
[310] Ebenda.
[311] Abel, Richard: French Cinema, The First Wave, 1915- 1929, Princton University Press, 1984, S.393.

In dieser Sequenz, diesem „filmischen Tanz“[312] wechselt der Film von der repräsentierenden Ebene zur präsentierenden, und dazu analog, zu dem filmischen Apparat selbst. Das Laboratorium, das wiedererweckt, wird eine Metapher für das Kino, die Maschine, die das Leben reproduziert. L’INHUMAINE schafft deshalb schließlich eine Metapher, um den Apparat seiner eigenen Produktion zu feiern.

Am Ende des Films wird so die Anfangssequenz von Légers bewegtem Maschinenbild in mehrfacher Weise eingelöst: Aus „L’INHUMAINE“ wird „HUMAINE“, die Unmenschliche wird nicht nur wieder belebt, sonder auch verwandelt, durch die wunderbaren Erfindungen der modernen Technik und Wissenschaft. Und auch der Kinematograph ist ja eine solche Maschine, „la machine à imprimer la vie“, die alles Lebendige und vor allem Menschliche reanimieren und konservieren kann.[313],

Die letzten Einstellungen von L’INHUMAINE sind ruhig und erhaben:

Einar eilt zu Claire. Die Maschine hat funktioniert. Claire öffnet ihre Augen, vom Tode erweckt. Sofort wieder vollständig geheilt, ist sie nicht länger unmenschlich und der Film endet mit ihrer unsterblichen Liebeserklärung an die Menschlichkeit!

Die Szenen im Laboratorium sind eine positivistische Medien- und Maschinenutopie, die im Film wie auch in der zeitgleichen Architektur und den bildenden Künsten das Heil der Zukunft in einer rationalisierten und technisierten Welt sah. Zwei Jahre später zeigt der Film „Metropolis“ von Fritz Lang, die Maschine als ein bedrohliches, den Menschen vernichtendes Instrument.[314]

[312] Ebenda.

[313] „...le cinématographe n’était rien de moins qu’une invention miraculeuse seulement commensurable à l’invention de Gutenberg, bref en termes clair: „une prodigieuse machine à imprimer la vie“.Marcel L’Herbier: La Tête qui tourne, Paris 1979. S.34f.

[314] D. Neumann, 1996, S.94ff..

4.3.5. Zusammenfassung der Analyse:

Innere Logik der einzelnen Szenenbilder

Um diesen Film zu produzieren, der darauf abzielte, die Kunst der französischen Avantgarde im Ausland bekannt zu machen, engagierte L'Herbier verschiedene Künstler mit Ansehen, mit der Idee, ein Gesamtkunstwerk der „Siebten Kunst" zu machen. Aber im Studio Lewinsky in Joinville waren die Beiträge der Künstler, die für die moderne Bewegung repräsentativ waren, sehr persönlich.

Die beiden wichtigsten Orte der Filmhandlung sind die Häuser der Hauptdarsteller. Auf sie verteilen sich die Entwürfe von vier verschiedenen Künstlern, wobei Mallet-Stevens zwar für die Außenfassaden beider Häuser sorgt, das Innere von Claires Haus aber wiederum von zwei anderen Szenenbildnern, Autant-Lara und Cavalcanti, gestaltet wird, während das Laboratorium im Haus des Ingenieurs (im wahrsten Sinn des Wortes) von Léger gebaut wird, die anderen Räume dort aber wiederum von Cavalcanti gestaltet sind.

Die Heterogenität der Entwürfe der unterschiedlichen Szenenbilder sorgt für Irritationen in der inneren Raumstruktur des Films. Alberto Cavalcanti sollte als bewährter Mitarbeiter von Marcel L'Herbier eigentlich für den stimmigen Zusammenhang der unterschiedlichen Motive sorgen und Marcel L'Herbier gab den Mitarbeitern den Rat, das Drehbuch als Arbeitsgrundlage zu nehmen. So wurden, nach Aussage des Regisseurs "Vereinbarungen über die Form"[315] getroffen. Die einzelnen Künstler stimmten aber ihre Szenenbildentwürfe kaum aufeinander ab.[316] So kam es zu einigen Ungereimtheiten in der Logik der räumlichen Zusammenhänge. Wie korrespondiert beispielsweise die innere Organisation des Hauses von Einar mit dessen äußerer Hülle? Die pyramidale Struktur des Außenbaus korrespondiert mit den übereinander gelegten Stufen des „Wiedererweckungsraums", die elektrischen Kabel, die an der Fassade herabgespannt sind, finden sich auch in dem Raum wieder, in dem Claire zum Leben erweckt wird.

Die Verwandtschaft des Laboratoriums und seinem Labyrinth an unterschiedlichen geometrischen Formen mit den vertikalen quaderförmigen Volumen der Außenfassade des hohen Turmhauses des Ingenieurs lässt sich schon schwerer nachzuvollziehen.

Bei der Villa der Unmenschlichen fällt auf, dass die Umrisse des Innenraums nicht mit der Anlage der äußeren Fassaden korrespondieren. Anders gesagt, die Fassaden setzen eine innere

[315] Noel Burch, 1973a.a.O.S.45.

[316] Michel Louis: Mallet-Stevens et le Cinéma, 1919-1929 in D. Deshoulières u.a. 1980, S.132

räumliche Organisation voraus, die im Film nicht erscheint. Statt dem variablen Spiel mit verschiedenen Volumen bei der Außenansicht erscheint ein vollkommen symmetrischer Innenraum ohne ein einziges sichtbares Fenster. Eine weitere Ungereimtheit wird deutlich, als der Ingenieur verspätet zu Claires Empfang erscheint. Er steigt zunächst die Außentreppe hinauf, geht in das Haus, um aber in der nächsten Einstellung sofort wieder eine Treppe hinunter zu steigen: Der Eingang von außen, über dem sich ein riesiges Glasfenster erhebt, lässt ein weites hell erleuchtetes Vestibül erwarten. Stattdessen findet die nächste Szene in einem dunklen, engen Treppenhaus statt, das von dunklen Stoffbahnen eingefasst ist.
Für Marcel L'Herbier war aber, wie er später betonte, nicht die Abfolge der Ereignisse wichtig:

> „Ce qui est important, ce n'est pas pour moi le défilé des événement, c'est qui est vertical, c'est l'harmonie plastique." [317]

Dies ist ein weiterer Hinweis auf die „musicalité de l'image"[318], von deren Zukunft im Film Marcel L'Herbier träumte. Das Thema der Musik spielt dann auch in der Handlung des Films eine nicht unwesentliche Rolle, sei es in der Sangeskunst der Titelheldin, der Musik der Jazzband oder dem Konzertabend im Théâtre des Champs-Élysées mit dem Auftritt des Schwedischen Balletts. Aber auch der Rhythmus der Bildfolgen, passend zur leider verlorenen musikalischen Begleitung von Darius Milhaud, sind so neuartig, dass sie, wie Christine Holste sagt, „nach dem Prinzip des kombinierten Ausdrucks" – die Schwächen der Handlung ohne weiteres überbrücken können.[319]

In der Heterogenität der einzelnen Entwürfe spiegelt sich die Komplexität und Widersprüchlichkeit wider, die die Entwicklung in der Architektur und den bildenden Künsten in Frankreich Anfang der zwanziger Jahre bestimmte.
Die Einflüsse von Mallets Stevens' Entwürfen reichen von den Idiomen der Wiener Sezession bis zu Elementen der neuesten niederländischen Architektur. Cavalcantis Salons entstehen unter den „bereinigten" Einflüssen der Ensembliers der „Compagnie des Arts français" und dienen als Ausstellungsräume für die „Arts Décoratifs français". Das Théâtre des Champs-Élysées von Auguste Perret ist ein Symbol neoklassizistischer Architektur und steht für avantgardistische Aufführungstendenzen. Das Szenenbild des Laboratoriums von Fernand Légers verwendet deutlich die malerischen Elemente seiner Bilder in einer dreidimensionalen

[317] „Für mich ist weniger die (horizontale) Ereignisfolge wichtig gewesen, als was sich in der Vertikalen abspielt, die ‚plastische' Harmonie." J.A. Fieschi, 1968, a.a.O., S. 34.
[318] Ebenda, S.33.
[319] Christine Holste: Die Geburtsstunde einer neuen Kunst, Marcel L'Herbiers „L'Inhumaine" in Museumsjournal Berlin, Nr. 3, Juli 2000., S. 6.

„Architektur des Mechanischen“[320],Ihnen allen gemeinsam ist das individuelle Streben nach einem adäquaten Ausdruck ihrer Zeit, des „Esprit Nouveau“ in seiner unterschiedlichsten Gestaltung.
Der Film ist, neben seiner modernistischen Filmarchitektur, geprägt von dem Einsatz aller neuen filmtechnischen Mittel, wie optische Tricks (Überblendungen, Unschärfen, Doppelbelichtungen), außergewöhnliche Kamerapositionen, vor allem aber der Rhythmus der Bilder und die geschickte Montage bis hin zu der berühmten Schlusssequenz der Wiedererweckung. Wie auch die anderen Künste, bedient sich L’INHUMAINE hier der neuesten filmtechnischen Möglichkeiten, um sich als adäquates Ausdrucksmittel der modernen Zeit zu erweisen.

Für diese futuristische Demonstration benutzte Marcel L’Herbier die alteForm des Melodrams und nannte es „histoire féerique“, eine Märchengeschichte. Richard Abel, der die narrativen Strukturen von L’INHUMAINE untersucht hat, stellt zu Recht fest, dass das Szenario als Vorwand für einen Experimentalfilm diente.

> „Sehr auffällig ist die Flut von Brüchen mit der konventionellen Struktur des Erzählkinos. Diese Brüche beschleunigen, verlangsamen, unterbrechen und lenken auf unterschiedliche Weise vom Erzählerischen ab. Dadurch wird eine Erzählstruktur entwickelt, die eher paradigmatisch als syntagmatisch ist. Ebenso wichtig ist, dass sie die Aufmerksamkeit auf die Materialien der Filmhandlung ziehen und auf ihre graphischen, rhythmischen und konnotativen Beziehungen.[321]

Die vorangegangene Untersuchung der Beiträge der am Film beteiligten Künstler bestätigt meiner Meinung nach diese These Abels.

[320] Fernand Léger:a.a.O., Bern 1971, S. 67.
[321] R. Abel, 1984, a.a.O., S.384.

5. Zeitgenössische Kritik und die Reaktionen des Publikums

Wegen der Verzögerungen der Dreharbeiten, fand die Vorpremiere erst im Juli 1924 in zwei großen Kinosälen von Paris vor ausgesuchtem Publikum in den beiden Kinos „Mariveaux“ und „Colisée“ in Paris statt.[322] Alles, was Rang und Namen hatte in der Pariser Kunstszene, war zu dieser exklusiven Vorführung geladen, darunter auch der Architekt Adolf Loos, der erst kurz zuvor nach Paris umgesiedelt war und über den Film L’INHUMAINE seine erste und einzige Filmkritik schreiben sollte:

> „Seit einem Jahr spricht man Wunder von einem neuen Film, den Marcel L’Herbier, der Autor der Filme „Eldorado“, „Don Juan und Faust“, verfasst hat. Vor wenigen Tagen fand die lang zuwartende Neugierde Befriedigung. Ganz Paris war zu der ersten Aufführung geladen, und da ich seit vierzehn Tagen das Pariser Pflaster trete, war auch ich bei diesem denkwürdigen Ereignisse zugegen.“[323]

Adolf Loos berichtet vom Erfolg der Premiere beim geladenen Publikum:

> „Die Handlung ist reichlich läppisch. Auf die kam es den Franzosen nicht an. Was aber den Reiz und die Modernität dieses Films ausmacht, ist die unerhörte Technik der Aufnahme und die Fülle von neuen Ideen, die das in überreicher Spannung gebannte Publikum während des Abrollens alle Augenblicke zu brausendem Applaus veranlasste.“ [324]

Jaque Catelain berichtet eher zurückhaltend und „alarmiert“ von den Reaktionen des geladenen Publikums.[325]

Marcel L’Herbier verzichtete auf die sonst übliche Praxis, den Film anschließend, noch vor der öffentlichen Premiere, den Kinobetreibern vorzuführen und zeigte den Film dem allgemeinen Publikum erstmals im November 1924 im „Madeleine Cinéma“ in Paris.[326] Das „Madeleine“ war mit seinen 850 Sitzplätzen einer der großen, nach dem Krieg gebauten Pariser Kinosäle, die exklusiv französische Filme vorführten, d. h. immer nur einen Film über eine n Zeitraum von mehreren Wochen.[327]

L’INHUMAINE wurde in Frankreich kein finanzieller Erfolg.

Auch wenn Joseph Delteil im „Journal Littéraire“ schrieb:

---

[322] L. Pellizzari, C.M. Valentinetti, 1988, S. 408. J. Catelain, 1950, a.a.O., S.82.
[323] Adolf Loos: Neue Freie Presse, 29.Juli1924, S.9
[324] Ebenda.
[325] J. Catelain, 1950,a.a.O., S. 82.
[326] R. Abel,1984, a.a.O., S.383.
[327] Ebenda, S.51ff.

„je viens de voir L'INHUMAINE et je me plais à rendre hommage à Marcel l'Herbier qui, avec une foi et une noblesse fort magnifiques, a consacré toute sa vie au culture, au service du cinématograph,"[328]

und Léon Moussinac im Mercure de France in Bezug auf Marcel L'Herbiers Regie im Film L'INHUMAINE bemerkte:

„Marcel L'Herbier s'affirme comme le plus personnel technicien de l'écran français et le plus artistique des cinégraphistes,"[329]

reagierte das allgemeine Publikum in Paris doch überwiegend negativ und verständnislos:

Dans l'histoire du cinéma, jamais aucune oevre n'a provoqué semblable bataille!"[330]

Eine der negativsten Kritiken kam von Gus Bofa:

„Des esprits ingénieux ont suggéré pour la production d'une œuvre d'art cinématographique, la collaboration intime d'artistes, d'ecrivains et de metteurs en scène . [...] Autant vaudrait l'association d'une machine à battre, d'un écureuil et d'un professeur de mathénatiques, pour le meilleur rendement des travaux agricoles"[331]

Fast gleichzeitig erschien der Film auch in Barcelona, Genf, London und Brüssel mit unterschiedlichen Reaktionen der Zuschauer. Marcel L'Herbier zeigte L'INHUMAINE auch im Zusammenhang mit einer Konferenz unter dem Titel „Le Cinéma en Face de L'Art", um seine Gedanken zu erläutern.[332]

In der belgischen Zeitschrift „Sept Arts" äußert sich Pierre Bourgeois nach dem dortigen Erscheinen des Films nicht nur über die Geschichte des Films, sondern lobt vor allem die Architektur:

„...Tout homme mêlé au mouvement artistique de son époque y reconnaît de nombreuses matières favorites de ses aspirations [...] c'est une joie de découvrir une architecture conçue selon l'harmonie sobre des masses." [333]

Er sah in dem geometrischen Dekor der Eingangstür in Claire Lescot's Haus „eine Arbeit von hohem filmkünstlerischen Wert."

---

[328] zitiert in J. Catelain, 1950, a.a.O., S. 83.
[329] Zitiert in Kat. Hommage a Marcel L'Herbier, en cinq Films de L'art muet, 1975,a.a.O., o.S..
[330] J. Catelain, 1950, a.a.O., S. 82.
[331] "Unbegabte Geister haben die enge Zusammenarbeit von Künstlern, Schriftstellern und Regisseuren bei der Produktion eines künstlerischen Films vorgeschlagen. Wir könnten genauso gut eine Dreschmaschine, ein Eichhörnchen und einen Mathematikprofessor für eine bessere Produktion in der Landwirtschaft zusammenbringen." Gus Bofa: Du Dessin animé et plus généralement du Cinéma envissagé comme une Mobilisation de L'Absurde in Les Cahiers du mois, no. 16-17, Paris 1925, S. 56.
[332] J. Catelain, 1950, a.a.O., S. 82.
[333] "Jeder, der in die künstlerischen Trends seiner Zeit involviert ist, wird vieles von seinen Lieblingstendenzen wiedererkennen. (...) es ist wirklich eine Freude, eine Architektur zu entdecken, die gestaltet wurde gemäß der schlichten Harmonie der Massen." Pierre Bourgeois in 7 Arts, Brüssel, 25.Dez.1924, zitiert in D. Deshoulières u.a., 1980, a.a.O., S. 135.

Pierre Bourgeois erkannte auch den doppelbödigen Charakter des Films:

> "...d'un côté la face intellectuelle, interprétation synthétique des éléments physiques ou moraux; de l'autre, le profil commercial, expression mélodramatique des sentiments. Deux forces luttent du début à la fin: la pression de l'audace et la traction du grand public."[334]

Später erscheint L'INHUMAINE sogar in Ländern wie Polen, China, Japan[335] und schließlich 1926 auch in Amerika unter dem Titel „The New Enchantment".[336] Dieser Titel lehnt sich sicher nicht zufällig an den 1921 amerikanischen Film „The Enchantment" von Robert G. Vognola an, für den der gebürtige Wiener Architekt Joseph Urban[337] die Filmarchitektur entworfen hatte und dessen Räume in der Reklame als „ultramodern im vollen Sinn des Wortes" gepriesen wurden.[338]

In Italien schließlich wird der Film unter dem Titel „Futurismo – un Drama passionale nell'anno 1950!" gezeigt[339], was später Georges Sadoul zu der spitzen Bemerkung veranlasst:

> „Si l'action de L'INHUMAINE se situaient en 1950, ses personnages se situaient plutôt en 1910, dans le monde délireant où vécurent les „diva" italiennes (...) et autres dames sans merci."[340]

Die Kritik, in der sich Marcel L'Herbier selbst am meisten verstanden fühlte,[341] war die positive Besprechung von Adolf Loos in der Wiener Zeitung „Neue Freie Presse", die mit den Worten schließt:

Man ging aus dem Theater und hatte das Gefühl, die Geburtsstunde einer neuen Kunst erlebt zu haben. Einer Kunst, die sich an einen Teil unseres Cerebralsystems wendet, dem bisher die Befriedigung seiner künstlerischen Bedürfnisse versagt war." [342]

Der Film kam beim großen Publikum nicht an, weil er zu anspruchsvoll und abgehoben war. Er sollte den hohen Anspruch des neuen französischen Films populär machen, doch war es ein Film, der gemacht war von einer künstlerischen Elite für eine kleine intellektuelle Minderheit,

---

[334] „...zum einen gibt es die intellektuelle Seite, eine synthetische Interpretation von physischen und moralischen Elementen; zum anderen die kommerzielle Seite, ein melodramatischer Ausdruck von Emotionen. Diese zwei Kräfte kämpfen von Anfang bis Ende des Films miteinander: Der Drang zur Kühnheit gegen den zum allgemeine n Publikumsgeschmack." Pierre Bourgeois, zitiert in D. Deshoulières u.a., 1980, a.a.O., S.135.
[335] J. Catelain,1950, a.a.O., S. 82
[336] R. Abel,1984, a.a.O., S. 43.
[337] Josef Urban war einer der Wegbereiter für moderne Filmarchitektur in Amerika. Neben den zahlreichen historischen Dekorationen, die er als Leiter des Art Department der Cosmopolitan Productions von William Randolph Hearst entwarf, entstanden auch einge moderne Sets für zeitgenössische Filme. Näheres über Joseph Urban in Carter Randolph, Cole Robert Reed: Joseph Urban, architecture, theatre, opera, film, New York 1992.
[338] Zitiert in D. Albrecht, 1989, a.a.O. S.52.
[339] J. Catelain, 1950, A.a.O., S. 82.
[340] G. Sadoul, 1975,a.a.O., S.102.
[341] M. L'Herbier,1979, a.a.O., S.105.
[342] Adolf Loos: Filmkritik L'INHUMAINE in Neue Freie Presse, 29.Juli1924, S.9.

die ihrerseits die seichte Geschichte kritisierten. Das Milieu, in dem der Film spielt, spiegelt jene kleine abgeschlossene Welt von Künstlern und Intellektuellen wider, in der sich die Künstler um Marcel L'Herbier bewegten und mit der sich die breite Masse nicht identifizieren konnte. Der Film geriet schnell in Vergessenheit und wurde erst Ende der sechziger Jahre wieder entdeckt.

6. Resümee

Der Film L'INHUMAINE lässt sich nur schwer einordnen, auch wenn sich die Filmwissenschaftler heute darüber einig sind, dass er zu den herausragenden Werken der Filmavantgarde der zwanziger Jahre gehört.[343] Einig war man sich auch über die Schwächen der Filmhandlung, die eher melodramatisch ist, und über die Stärken, die in der innovativen Verwendung filmischer Visualisierungstechniken liegt. Marcel L'Herbier war am Aufbau einer komplexen Erzählstruktur wenig gelegen, stattdessen sollte L'INHUMAINE einen Querschnitt des Kunstschaffens der französischen Künstleravantgarde im Medium Film darstellen. Es sollte ein „Katalog" sein und wie einen Katalog kann man L'INHUMAINE anschauen auf der Suche nach den neuesten Trends in Frankreich im Bereich der Kunst und Architektur der zwanziger Jahre, aber auch in der Musik und im Bereich der Technik von den Autos bis zum Radio. Sie alle werden vorgestellt und zusammengeschlossen durch die alles in sich vereinigende Kunst, die Filmkunst.

Heute gilt der Film L'INHUMAINE von Marcel L'Herbier als Schlüsselfilm für die französische Filmavantgarde dieser Zeit, als Höhepunkt und Abschluss einer „ersten Avantgarde" des französischen Films, auf die bald die Filme der „zweiten Avantgarde" folgten, die sich in unterschiedliche Richtungen weiterentwickelte, zunächst hin zum „Cinéma pur" wie Fernand Léger mit seinem „Ballet mécanique" und etwas später zum surrealistischen Film, deren Hauptvertreter Luis Buñuel und Man Ray wurden.[344]

[343] Z.B. Noel Burch: Marcel L'Herbier, Cinéma d'ahourd'hui, Paris 1973.
[344] siehe J. Toeplitz, 1992, a.a.O., S.447ff..

LITERATURVERZEICHNIS

Abel, Richard: French Cinema, The First Wave, 1915- 1929, Princton University Press, 1984.

Abel, Richard: French Film Theory and Criticism, 1907 – 1939, Princton University Press, 1988.

Abramson, Albert: Die Geschichte des Fernsehens, München 2002.

Albrecht, Donald: Architektur im Film, die Moderne als große Illusion, Basel 1989.

Albersmeier, Franz-Josef: Theater, Film, Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität, Darmstadt 1992.

Arnheim, Rudolf: Film als Kunst, Frankfurt 2002

Autant-Lara, Claude: La Rage dans Le Cœur, Chronique cinématographique du 20e siècle, Editions Veyrier, 1984.

Bächler, Hagen: De Stijl, Leipzig/Weimar 1984.

Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films (1924), Frankfurt 2001.

Banham, Reyner: Die Revolution der Architektur, Theorie und Gestaltung im Ersten Maschinenzeitalter, Hamburg 1964.

Barsacq Léon: Le Décor de Film, Editions Seghers, Paris 1970.

Bayer, Patricia: Art Deco Interieur Raumgestaltung und Design der 20er und 30er Jahre, München 1990.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt 1966

Berthomé, Jean-Pierre: Le Décor au Cinéma, Cahiers du Cinéma, Paris 2003

Benton, Charlotte, Benton, Tim und Gishlaine Wood: Art Deco 1910 – 1939, London 2003.

Blake, Jody: Le Tumulte noir, Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930, Pensylvania State University 1999.

Bouillon, Jean Paul: Art Déco in Wort und Bild 1903 – 1940, Genf/Zürich 1989.

Bordwell, David: French Impressionist Cinema, Film Culture, Film Theory and Film Style, New York 1980.

Briole, Cécile, Fuzibet Agnès, Monnier Gérard: Rob Mallet-Stevens, Villa Noailles, Monographies d'Architecture, Édition Paranthèses, Marseille 1990.

Burch, Noël: Marcel L'Herbier, Cinéma d'aujourd'hui, Paris 1973.

Canudo, Ricciotto: Manifeste des Sept Arts, Carré d'Art, Paris 1995.

Catelain, Jaque: Jaque Catelain présente Marcel L'Herbier, Edition Jacques Vautrain, Paris 1950.

Cherchi Usai, Paolo, Kessler Frank (Hg.): Cinema & Architecture, Revue Iris, Paris 1991.

Clair, René: Kino, vom Stummfilm zum Tonfilm, Kritische Notizen zur Entwicklungsgeschichte des films 1920-1950, Zürich 1995

Coppey, Christian: La composition des Formes, Paris,/Zürich 1991-92.

Cohen, Jean-Louis: Wright et la France, in Réalisations et Projets de Frank Lloyd Wright, Paris, Herscher, 1986.

Deshoulières, Dominique/ Jeanneau, Hubert/ Culot Maurice, Buyssens: Rob Mallet-Stevens, Architecte, Edition des Archives d'Architecture Moderne, Brüssel 1980.

Dewey, Tom: Art nouveau, art deco and modernism, Mississippi 1983.

Diederichs, Helmut H. (Hg.): Geschichte der Filmtheorie, Frankfurt 2004.

D'Hugues Philippe, Marmin Michel (Hg.): Le Cinéma Français, Editions Atlas, Paris 1986.

Douy Max und Jaques: Décors de Cinéma, Les studios français, de Méliès à nos jours, Éditions du Collectionneur, Paris 1993.

Duncan, Alistair: Art Deco, London 1988.

Fahle, Oliver: Jenseits des Bildes, Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre, Mainz 2000.

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, München 2002.

Filmforum der Volkshochschule Düsseldorf (Hg.): Cinéma Muet. Materialien zum französischen Stummfilm, 1. Teil: Die Pioniere. Die erste Avantgarde, Düsseldorf o.J.

Faulstich, Werner, Korte Helmut: Fischer Filmgeschichte, Band 1, Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895 – 1924, Frankfurt 1994.

Freigang, Christian: Auguste Perret, die Architekturdebatte und die „Konservative Revolution" in Frankreich 1900 – 1930, München/Berlin 2003.

Green, Christopher: Leger and the Avantgarde, New Haven and London 1976

Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1953

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart und Weimar 2002

Hirsbrunner, Theo: Die Musik in Frankreich im 20.Jahrhundert, Regensburg 1995.

Hoormann, Anne: Lichtspiele, Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik, München 2003.

Hurst, Heike, Gassen, Heiner (Hrsg.): Kameradschaft – Querelle, Kino zwischen Deutschland und Frankreich, München 1991.

Klaue, Wolfgang: Alberto Cavalcanti, Berlin 1962.

Kosinski, Doris(Hg.): Fernand Leger 1911 bis 1924, Der Rhythmus des modernen Lebens München 1994

Kreimeier, Klaus: Die Metaphysik des Dekors, Raum, Architektur und Licht im klassischen deutschen Stummfilm, Berlin 1994.

Kwinter, Sanford: Architectures of Time, Toward a Theory of the Event in Modernist Culture, Massachusetts 2001.

Lawder, Standish D.: The Cubist Cinema, New York 1975.

Ledig, Elfriede (Hrsg.): Der Stummfilm, Konstruktion und Rekonstruktion, Reihe diskurs film, Band 2, München 1988.

Léger, Fernand: Mensch, Maschine, Malerei, Aufsätze und Schriften zur Kunst, Bern 1971.

L'Herbier, Marcel: L'Intelligence du Cinématographe, Paris 1946.

L'Herbier, Marcel: La Tête qui tourne, Paris 1979.

Lherminier, Pierre: L'Art du Cinéma, Editions Seghers, Paris 1960.

Mallet-Stevens, Robert: Le décor au Cinéma, Carré Ciné, Paris 1996.

Mitry, Jean: histoire du cinéma 2 (1915-1925), Paris 1969.

Mitry, Jean: histoire du cinéma muet 3 (1923-1925), Paris 1973.

Monaco, James: Film verstehen, Kunst Technik Sprache Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien, Hamburg 2000.

Monnier, Gérard: L'Architecture en France, Une Histoire Critique, 1918 – 1950, Paris 1990.

Moussinac, Léon: Mallet-Stevens, Collection „Les Artistes Nouveaux", Paris 1931.

Muratore, Giogio: Rob Mallet-Stevens architetto lo stile classico dell'avantguardia, Rom 1982.

Neumann, Dietrich (Hrsg.): Filmarchitektur von Metropolis bis Blade Runner, München 1996.

Panofsky, Erwin: Stil und Medium im Film& die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers, Frankfurt am Main 1999, S. 21-54.

Pellizzari, Lorenzo/ Valentinetti Claudio M.: Editions du Festival international du film de Locarno, Alberto Cavalcanti, Locarno 1988.

Penz, François/ Thomas, Maureen: Cinema & Architecture – Méliès, Mallet-Stevens, Multi-media, London 1997.

Pinchon, Jean Francois (hrsg. Philippe Sers): Rob Mallet-Stevens, Architecture, Mobilier, Decoration, Paris, 1986.

Sadoul, Georges: Histoire générale du cinéma, Band 5, Paris 1975

Seeßlen, Georg/Jung Fernand: Science Fiction, Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films (2 Bände), Marburg 2003.

Segeberg, Harro (hg.): Die Perfektionierung des Scheins, Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste, München 2000.

Sidler, Viktor: Filmgeschichte ästhetisch – ökonomisch – soziologisch, von den Anfängen des Films bis zum Tonfilm, Zürich 1982.

Silver, Kenneth E.: Esprit de Corps, The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925, Princton University Press 1989.

Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films, Band 1 1895 – 1928, Berlin 1992.

Troy Nancy J.: Modernism and the decorative arts in France, Art nouveau to Le Corbusier, New Haven/London 1991.

Vago, Pierre: Robert Mallet Stevens, L'Architetto Cubista, Bari 1979.

Weihsmann, Helmut (Hg.): Cinetecture - Film, Architektur, Moderne, Wien 1995.

Weihsmann, Helmut: Gebaute Illusionen, Architektur im Film, Wien 1988.

Wuss, Peter: Film, Kunstwert und Massencharakter des Mediums, Berlin 1990.

Kataloge:

Absolut modern sein, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), Berlin1986.

Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert, Frankfurt 1986.

Fernand Leger Esprit Moderne, Rupertinum, Salzburg.2002,

Fernand Léger, Du Spectacle du monde - Au monde du Spectacle, Espace Paul Rebeyrolle Eymoutiers, 2001

Fernand Léger et le spectacle, Musée National Fernand Léger, Biot 1995

Fernand Léger, St. Paul 1988

Fernand Leger, 1881-1955, Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1981

Hommage à Marcel L'Herbier, en cinq Films de L'art muet, Paris, Cinéma „Le Seine" (salle d'art et Essai) 8, rue Frédéric-Sauton, 75005 19.bis 25. November 1975, Centre National de la Cinétematographie, Service des archives du film, Paris 1975.

Kinematograph. Hans Richter. Malerei und Film, Deutsches Filmmuseum (Hg.): Frankfurt 1989.

L'esprit Nouveau, Le Corbusier et L'Industrie 1920 – 1925, Museum für Gestaltung, Zürich 1987.

Le Cinéma au rendez-vous des arts, France, années 20 et 30, Bibliothèque nationale de France, Paris 1995.

Rediscovering French Film, Museum of Modern Art, New York 1983.

Rob Mallet-Stevens, Dessins 1921 Pour une Cite Moderne, Galerie Fanny Guillon-Laffaille, Paris 1986.

Stationen der Moderne im Film 1, FIFO Film- und Fotoausstellung, Schleif Helma/ Freunde der Deutschen Kinemathek e.V.: Stuttgart 1929, Berlin 1988.

Tendenzen der Zwanziger Jahre, 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977, Reimer Verlag Berlin 1977.

Aufsätze:

Filser Barbara: Ballet Mécanique – Fernand Légers Manifest zur Kunst und zum Kino in Belting, Hans, Schulze Ulrich (Hg.): Beiträge zur Kunst und Medientheorie, Band 12, Stuttgart 2000.

Holste Christine: Die Geburtsstunde einer neuen Kunst, Marcel L'Herbiers „L'Inhumaine" in Museumsjournal Berlin, Nr. 3, Juli 2000., S. 4-9.

Paech, Joachim: Bilder von Bewegung – Bewegte Bilder, in Wagner, Monika (Hg.), Moderne Kunst1, Hamburg 1991.

Sierek Karl: Vorschrift und Nachträglichkeit: Zur Rhetorik von Bauen und Filmen, in Daidalos, Architektur Kunst Kultur – Rhetorik, Nr. 64,Juni 1997.

Artikel/Interviews/Zeitschriften/ :

Beylie Claude, Marie Michel, Entretien avec Marcel L'Herbier in L'Avant-Scène du Cinéma 209,1.Juni 1978, S.30-42.

Eue Ralf, Dossier über Pierre Mac Orlan in CICIM, Revue pour le cinéma français, Nr. 21, Centre d'Information Cinématographique de l'institut Français de Munich (Hg.), November 1987,S.19-59.

Fieschi, Jean André: Autour du Cinématographe. Entretien avec Marcel L'Herbier, Cahiers du Cinéma, Nr. 202, Paris Juni/Juli 1968, S.26-42.

„G", Material zu elementaren Gestaltung, Hans Richter (Hg.),1923-1926, Reprint München 1986

Les Cahiers du mois, 16/17, Cinéma (Spezial), 1925.

Loos, Adolf: Filmkritik L'INHUMAINE in Neue Freie Presse, 29.Juli1924, S.9.

Sammelbände:

L'Art Cinématographique, Band 1 - 8, Paris 1926, Reprint Martin Dworkin (Hg.) The Literature of Cinema, New York, 1970.

Quelle:

Bibliothèque du Film(BIFI),Paris: Fonds Marcel L'Herbier 9, Boîte 3, Archives scenaristique, Découpage L'Inhumaine.

GLOSSAR

(Definitionen aus James Monaco: Film und neue Medien, Lexikon der Fachbegriffe, Hamburg 2000)

Bogenlicht – Sehr helles, sehr weißes Licht, das durch einen elektrischen Lichtbogen zwischen zwei Kohlstäben erzeugt wird.

Credits – die Liste der Produktionsdaten und Namen der Techniker und Mitwirkenden, die als Vorspann- oder Ab/Nachspann-Titel den Film begleiten.

Einstellung – 1. Ein kontinuierlich belichtetes, ungeschnittenes Stück Film. Sie ist - neben dem Einzelbild - die Grundeinheit des Films. 2. Die Beschreibung des Bildausschnitts, des Kamerastandpunkts, der Kamerabewegung, des Bildinhalts oder der dramaturgischen Funktion. Einstellungsgrößen siehe Filmprotokoll.

Insert – die Aufnahme eines Gegenstandes, z.B. Brief, Zeitung, der, in den Film eingeschnitten, eine dramaturgisch wichtige Information vermittelt.

Kasch - Abdeckung von Bildteilen, um besondere Bildeffekte zu erreichen, z.B. Schlüsselloch, Fernrohr etc.

Mise en scène – Filmkritischer Ausdruck für die Inszenierung eines Films, für Schauspielführung, Szenenbild, Lichtführung, Kameraanordnung etc., also im Gegensatz zur Montage.

Montage – oft synonym mit Schnitt gebrauchter Begriff für Auswahl und Zusammenstellung von Bild- und Tonteilen zu einem Film. Spezieller versteht man darunter die theoretisch und ästhetisch fundierte Anordnung der Filmpartikel.

Quecksilberdampfleuchten – Bei Filmaufnahmen vor allem in den zwanziger und dreißiger Jahren benutzte Lichtquelle, ähnlich einer Neonröhre.

Stoptrick – Tricktechnik, die auf Einzelbildschaltung beruht und durch die z.B. Gegenstände plötzlich verschwinden können.

SEQUENZPROTOKOLL L'INHUMAINE

E 1 bis E 2 (0 bis 0.22)
Animiertes Titelbild :L'INHUMAINE

1. E 3 bis E 91
(0.22 bis 10.47)
In Claire Lescots Haus, das oberhalb der Stadt gelegen ist. Die berühmte Sängerin wird von ihren Gästen, darunter drei Verehrer, erwartet. Als sie erscheint, setzt man sich zu Tisch. Ein Stuhl bleibt jedoch frei.

2. E 92 bis E 364
(10.47 bis 37.28)
Auch der Ingenieur Einar Norsen ist ein glühender Verehrer der Sängerin. Er hat sich verspätet und rast mit seinem Rennwagen zur Villa von Claire Lescot. Als er dort eintrifft, hört er gerade, dass diese zu einer Weltreise aufbrechen will, wenn sie nicht etwas zurückhält. Ihre Verehrer versuchen, sie der Reihe nach mit Versprechungen zu erobern und auch Einar gesteht ihr seine Liebe. Claire weist alle zurück, woraufhin Einar seinen Selbstmord ankündigt und die Villa verlässt.

3. E 365 bis E 523
(37.28 bis 49.46)
Er rast mit seinem Rennwagen die Straße entlang, der schließlich einen Abhang hinunter in einen Fluss stürzt, während Claire die Gäste mit ihrem Gesang unterhält. Die Nachricht von dem Unfall beendet das Fest.

4. E 524 bis E 804
(49.46 bis 1.13.26)
Bei dem Konzert am nächsten Tag, das die Sängerin eigentlich absagen wollte, gibt es zunächst einen Aufruhr, doch Claire verwandelt diesen durch ihren Gesang in einen Triumph. Ein Mann besucht sie nach dem Konzert in ihrer Garderobe und bitte sie, mit ihm zusammen am folgenden Tag die Leiche von Einar Norsen zu identifizieren.

5. E 805 bis E 973

(1.13.26 bis 1.30.03)

Im Untergeschoss des Hauses, wo die Leiche von Einar aufgebahrt sein soll, erlebt Claire schreckliche Augenblicke, bis Einar endlich lebend auftaucht und ihr gesteht, dass er den Selbstmord nur vorgetäuscht hat. Zusammen gehen sie nach oben, wo er ihr sein Laboratorium zeigt. Sie verabreden sich für den nächsten Tag.

6. E 974 bis E 1167

(1.30.03 bis 1.48.43)

Bei ihrem zweiten Besuch im Laboratorium, demonstriert Einar der Sängerin seine medientechnischen Erfindungen. Claire singt in ein Mikrophon und alle, die ihr zuhören, erscheinen in diesem Moment auf einem Bildschirm. Einar zeigt ihr schließlich auch eine Maschine, die Tote wieder zum Leben erwecken kann. Vor und nach diesem Besuch wird sie von dem eifersüchtigen Maharadja bedroht.

7. E 1168 bis E 1312

(1.48.43 bis E 1.55.40)

Nach ihrem Konzert wird Claire in ihrem Auto auf dem Weg zu Einar Norsens Haus von einer giftigen Schlange, die Djorah, der Maharadja, in einem Blumenbouquet versteckt hat, gebissen.

8. E 1313 bis E 1480

(1.55.40 bis 2.07.13)

Claire kommt sterbend bei Einar an, der seine „Wiedererweckungsmaschine“ in Gang setzt. Tatsächlich gelingt es ihm, im zweiten Versuch, Claires Leben zu retten. Ende.

TECHNISCHE DATEN UND STABLISTE DER WICHTIGSTEN MITARBEITER

Produktion: Frankreich, 1924, Cinégraph, 127 min., 35mm, viragiert

Regie: Marcel Herbier

Drehbuch: Pierre MacOrlan

Kamera: Georges Specht

Darsteller (u. a.):

Claire Lescot	Georgette LeBlanc
Einar Norsen	Jacque Catelain
Maharajah Djorah	Philippe Herriat

Jazzband: Las Bonambellas

Artisten: Prinz Tokio u.a.

Ballett: Jean Börlin und Les Ballets suédois von Rolf de Maré

Musik: Darius Milhaud (Partitur verloren)

Kostüme: Paul Poiret

Szenenbild: Robert Mallet-Stevens, Fernand Léger, Alberto Cavalcanti, Claude Autant-Lara

Ausstattung: (Möbel, Lampen, Stoffe, Objekte) Pierre Chareau, Jean Puiforcat, René Lalique, Jean Luce

Drehorte: Studio Lewinsky, Joinville, und das Théâtre des Champs Elysées, Paris