

„L’Inhumaine“ von Marcel Herbie

Einführungs-Vortrag bei den Architektur-Filmtagen, München Filmmuseum, 5.4.2014

© Cinepur, Hermann Barth 2014

„L’Inhumaine“ – ist eine „histoire féerique, vu par Marcel L’Herbier“, ein Märchen, gesehen von Marcel L’Herbier.

Und so die erklärte Absicht, ein „manifeste art déco“, zwei Jahre vor der Exposition internationale des arts décoratifs et industriels 1925 in Paris.

Die Geschichte ist schnell erzählt: Es geht um die Liebe, um eine wahre amour fou, hier: Claire – eine berühmte Sängerin, die titelgebende „L’Inhumaine“, die Unmenschliche, die Grausame, nicht fähig zu lieben. Dort: zahlreiche Verehrer, unter ihnen Einar Norsen, jung, attraktiv, ein Erfinder, ein Ingenieur – der wird, wie alle anderen, von Claire zurückgewiesen, kündigt daraufhin an, sich das Leben zu nehmen – stürzt sich, mit seinem schönen Bugatti-Rennwagen tatsächlich in den Fluss ...

DAS trifft sie dann doch, ein wenig: die gefühlskalte Claire ...

Claire wird gebeten, Einars Leichnam zu identifizieren, muss dazu in Einars Haus, dort stellt sich heraus: Er lebt!

Jetzt zeigt er ihr sein großartiges technisches Reich, unter anderem die Wunder der Télévision, der drahtlosen Bild- und Ton-Übertragung.

Claire wird schließlich von einem eifersüchtigen Verehrer tödlich vergiftet, das macht aber nichts, denn Einar wirft seine Wiederbelebungsmaschine an. Und die beiden kommen schließlich zusammen

* * *

Das ist zunächst „typisch 20er Jahre“ – ungezählt sind die trivialen Erzählungen über bedrohlich starke, völlig autarke Frauen, die von technisch versierten Männern gezähmt werden müssen, oder, wie hier, am besten gleich nochmal erschaffen.

Die triviale melodramatische Geschichte, sie ist allerdings in vielerlei Hinsicht toll erzählt.

Marcel L’Herbier, der Regisseur, ist 35, „L’Inhumaine“ ist nicht sein erster Film.

Er war im ersten Weltkrieg Frontkameramann, nach dem Krieg bewegt er sich in den an den neuen Künsten interessierten Kreisen, im eben gegründeten Filmclub C.A.S.A., ist häufig zu Gast bei Louis Delluc und Germaine Dulac, diskutiert mit Jean Epstein, schreibt über das Kino, gründet eine eigene Produktionsfirma – es bildet sich ein großer Kreis von Gleichgesinnten, junge Leute in ihren 20ern, einige 5, 10 Jahre älter.

Es gibt unter ihnen eine enorme, durch die Hemmnisse von Krieg und Nachkriegszeit gewachsene Dringlichkeit, endlich den „esprit nouveau“ in den Künsten, im Design, der Architektur durchzusetzen.

L'Herbier hat nun die Idee, ein „Gesamtkunstwerk“ zu schaffen, das die neuesten Entwicklungen in Kunst und Architektur in einer Art „Katalog“ präsentieren soll, entlang und verbunden mit der geschilderten melodramatischen Filmhandlung – die den kommerziellen Erfolg an den Kinokassen sichern soll.

* * *

Es gibt **drei Handlungs-Orte**

Die Villa der Sängerin, **das Haus und das Laboratorium** des Ingenieurs und, als Originalschauplatz, das **Théâtre des Champs-Élysées**

Die beiden großen Bauten, die Villa und das Haus des Ingenieurs, stammen in ihren Außenansichten von **Robert Mallet-Stevens**.

* * *

Robert Mallet-Stevens war 1923 bereits 37 Jahre alt. Studiert hatte er von 1905 bis 1910 an der Ecole spéciale de l'architecture, die vor allem eine technische Ausbildung bot, arbeitete als Innenarchitekt, setzte sich intensiv mit der Modernen Wiener Architektur auseinander, was ihm leicht fiel, da der Wiener Josef Hofmann schon 1905 eine Villa für seinen Onkel gebaut hatte, er hatte die Futuristen verinnerlicht, beschäftigte sich nach dem Krieg mit der Gruppe „De Stijl“ um Theo van Doesburg und Piet Mondrian, und war, in seinen Aufsätzen, längst Avantgarde:

„[...] Die moderne Architektur gründet [...] auf dem absoluten Bedürfnis nach einer ästhetischen Entsprechung zur modernen Lebensart, dem Triumph der Maschine. Das Auge versteht die Präzision und Einfachheit von Maschinen. Wir sind an das Design von Autos, Zügen, Flugzeugen, Telefonen, Radiatoren, Rundfunkgeräten gewöhnt, - und wir lieben es. Glatte Oberflächen, wohl definierte Kanten, saubere Kurven, glänzendes Material, rechte Winkel, Klarheit, Ordnung. Das ist das logische und geometrische Haus von morgen.“
[Hinweis, HB: Für den Vortrag sprachlich bearbeitet!]

Mallet-Stevens hatte, in den Kriegsjahren und danach, keinen einzigen seiner zahlreichen Entwürfe realisieren können, aber den Filmbühnen-Bau für sich als Betätigungsfeld – und als Berufung entdeckt ... er verstand sich, selbstbewusst, als „Filmarchitekt“.

„L’Inhumaine“ wurde nun der erste Film, der konsequent moderne Architektur in ein Filmgeschehen integrierte.

Im selben Jahr 1923 konnte er endlich sein erstes Haus realisieren, die Villa Noailles in Hyères, und wenige Jahre später, 1926, mit den Häusern in der Pariser Rue Robert Mallet-Stevens alle seine über Jahre gereiften Ideen exemplarisch umsetzen.

Die Villa von Claire Lescot

Einen ersten Eindruck bekommen Sie durch eine Aufsicht auf die völlig isoliert auf einem Hügel über der Stadt stehende, nächtlich illuminierte Villa – mit hell erleuchteten Fenstern, Wandstrahlern links und rechts vom Eingang und in den Boden eingelassenen Scheinwerfern, die geradezu 3-D-Effekte erzeugen und die kubischen Strukturen des Gebäudes, die Vor- und Rücksprünge der Fassade noch stärker betonen.

Die Villa der Sängerin ist also schon von außen gesehen ein beeindruckend repräsentatives Gebäude.

Worum es ihm geht, formuliert Robert Mallet-Stevens so:

„Im Film muss das Szenenbild „ein Mitspieler sein“, eine Funktion erfüllen. Das Szenenbild muss die Figur schon vergegenwärtigen, bevor sie überhaupt in Erscheinung tritt, muss ihre soziale Stellung, ihren Geschmack, ihre Gewohnheiten, ihren Lebensstil, ihre Persönlichkeit zum Ausdruck bringen. Und: Das Szenenbild muss aufs Engste mit der Handlung verknüpft sein.“

[Hinweis, HB: Für den Vortrag sprachlich bearbeitet!]

Die Innenräume von Alberto Cavalcanti

In Claire Lescots Villa findet also ein Empfang statt. Die Kamera erschließt dabei nur ganz allmählich den Raum, ihr Blick erlaubt lange keine Gesamtorientierung – erst kurz bevor die Sängerin selbst „erscheint“, ermöglicht eine Totale einen verblüffenden Eindruck von der enormen Größe dieses Raums.

Alberto Cavalcanti, 26 Jahre, hatte in Genf Architektur studiert, arbeitete seit 1920 im Büro der Compagnie des Arts Français als Innenarchitekt – kannte somit die reiche Kundschaft, deren Salons und Geschmackswünsche,

und wusste, ganz wie Mallet-Stevens und L’Herbier, von den Möglichkeiten des Kinos: Der Film sollte auch erzieherisch wirken, geschmacksbildend sein.

In Claires Villa gibt es vom gemusterten Boden über die Stühle bis zu den Durchgängen im Hintergrund überall einfache geometrische Formen, die sich erkennbar wiederholen, auf den Polstern in einer Sitzecke, bis hin zu den Dreiecken auf den Pflanzenkübeln und den Uniformen der Diener – das entspricht völlig den modischen „Ensemblers“ des Art déco – bei dem die Inneneinrichtung komplett aufeinander abgestimmt wurde.

die strenge Symmetrie, große, ruhige Flächen, die mit einer Vielzahl einfacher Formen abwechseln – daraus ergibt sich eine luxuriöse Atmosphäre für wenige Auserwählte, unterstrichen durch eine „Insel“-artige Plattform in der Raum-Mitte, wo die Gäste zunächst an einem U-förmigen Tisch Platz nehmen, und später einige exotisch-circensische Attraktionen ihren Lauf nehmen werden.

Der Wintergarten allerdings atmet einen Hauch „Expressionismus“ – die wild wuchernden künstlichen Pflanzen spiegeln den inneren Zustand des über die Maßen aufgeregten Verehrers Einar wieder, - ein großes Licht-Prima wird, wenn er Claires Zurückweisung erfahren hat, seinen Schatten übergroß an die Wand werfen.

* * *

Das Haus des Ingenieurs Einar Norsen

ist ebenfalls von Robert Mallet-Stevens entworfen,

Einar ist ein „Schüler Einsteins“ – ein Avantgarde-Ingenieur, sein Haus ein „Wissenschaftsturm“ – à la Erich von Mendelssohn, allerdings weit nüchterner, „kubischer“ gestaltet als der berühmte Turm in Potsdam – Mallet-Stevens' Turm ist im Film leider nicht mehr vollständig zu sehen, die Einstellungen sind verloren gegangen.

Sie sehen im Film vor allem den Eingangsbereich: Die Fassade ist streng gegliedert, Der Eingang schmal, die Lichtsetzung weit bescheidener als bei Claire, sie unterstreicht jedoch eine in die Höhe strebende Dynamik, die Tür ist aus verschiedenen Rechtecken zusammengesetzt. Einfache geometrische Formen, rechte Winkel, Reduktion auf Schwarz und Weiß – der Eingang zum Haus, das folgt deutlich den Ideen von „De Stijl“.

[Als Einar die Villa verlässt, um, mit einiger Verspätung, zu Claire zu eilen, sehen Sie auf halber Höhe auf einem Fassadenvorsprung einen Mann in weißer Schutzkleidung: Der gehört zu den Helfern Einars, ist wohl gerade dabei, Antennen-Kabel zu installieren, für den später eine wichtige Rolle spielenden Weltempfänger.]

* * *

Der dritte Raum, ist ein Originalschauplatz – das berühmte **Theatre des Champs-Elysees** – von allen Pariser Zuschauern sofort zu erkennen - erbaut von Auguste Perret 1911 bis -13 – 1923 bereits der Inbegriff klassischer französischer Architektur – zugleich aber war es der Ort der größten Erfolge des berühmten „Ballets russes“ unter ihrem Choreographen Diaghilev, und den dortigen Theaterskandalen, u.a. der Aufführung von Stravinskys Le Sacre du Printemps 1913 – stand also für Aufbruch und Innovation.

Für die Dreharbeiten wurde, per Zeitungsaufwurf, ein illustres Publikum eingeladen, es kam die ganze Szene, „Tout Paris“ – zunächst traten die, im Film auch zu sehenden „Ballets suedois“, darauf folgte der amerikanische Avantgarde-Musiker George Antheil und spielte einige seiner „Maschinen-Musik“-Stücke, die den Saal mit seinen 2000 Plätzen rasch zum Kochen brachten, Erik Satie und Darius Milhaud waren da und applaudierten lautstark, andere rissen Stühle heraus, und warfen sie aus dem Rang in den Orchestergraben, die Polizei kam, es gab Verhaftungen – so waren die Empörungswellen und das Gelächter, die im Film zu sehen sind, überaus echt und keineswegs inszeniert.

* * *

Es gibt schließlich, das futuristische **Laboratorium**, ein Labyrinth von Rädern, Kolben, Hebeln – Formen aller Art, gestaltet von **Fernand Léger**. L’Herbier hatte Leger beauftragt, ihm Entwürfe für das Laboratorium zu liefern. Leger erschien mit mehreren Leger-typischen Aquarellen, die zum stillen Entsetzen L’Herbiers keinerlei Rauntiefe, keine Begehbarkeit, weder oben noch unten oder auch nur einen Rahmen erkennen ließen.

Leger kam dann aber am nächsten Morgen pünktlich, in Arbeiterkluft, mit allerlei Werkzeug ins Studio, arrangierte mitgebrachte Kugeln, Säulen, Würfel, und sei dabei immer wieder zurückgetreten, um, wie ein Maler bei einem Still-Leben, das Arrangement, den erreichten Effekt und die Perspektive zu prüfen.

* * *

Die berühmte **Schluss-Sequenz**, die Einars **Wiederbelebungs-Maschine** in Aktion zeigt, ist – in jeder Hinsicht – der Höhepunkt von „L’Inhumaine“ –

„Danger de Mort“ / „Vorsicht, Lebensgefahr“ / ein großes Pendel, der hin und her eilende Einar, das Anlitz der toten Claire, rotierende Scheiben, Pleuelstangen, Hebel, zuckende Lichtblitze ...

69 Einstellungen in 90 Sekunden hat Dorothee Binder in ihrer Magister-Arbeit¹ für die zweite, schließlich von Erfolg gekrönte Erweckungs-Sequenz gezählt. Es handelt sich um eine *fantaisie mécanique*, ein erregendes visuelles Loblied auf die moderne Maschine (und die Möglichkeiten des Kinos).

Darius Milhaud, der die Partitur geschrieben hat, die leider verloren ist, arbeitete an dieser Stelle rein rhythmisch und ausschließlich mit Schlaginstrumenten. L’Herbier hatte die einzelnen geradezu springenden Einstellungen mit den Lichtblitzen zusätzlich noch eingefärbt: Rot, Blau ...

Aus all dem rührt die Begeisterung von Adolf Loos – der gerade nach Paris gezogen war, und dem wir einen Bericht vom Premierenabend verdanken:

„Die Handlung ist reichlich läppisch. [...] 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 alle Augenblicke zu brausendem Applaus veranlasste.“

¹ Dorothee Binder: Der Film „L’INHUMAINE“ und sein Verhältnis zu Kunst und Architektur der zwanziger Jahre, Mag. Arbeit 2005 an der LMU, Open Source-Dokument, mit Filmprotokoll und Bildteil – eine intensive Auseinandersetzung mit dem Film, der dieser Vortrag verpflichtet ist.

Und weiter:

„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: ‚hör‘ ich das Licht?“

„Man ging aus dem Theater und hatte das Gefühl, die Geburtsstunde einer neuen Kunst erlebt zu haben.“

[Hinweis: Die Zitate von Mallet-Stevens stammen aus mehreren Zeitschriften-Aufsätzen, die in Dorothee Binders Arbeit belegt sind und dort im frz. Original zitiert werden]

©Cinepur, Hermann Barth 2014