

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 12 (1970)
Heft: 67

Artikel: Anmerkungen zum Werk Jean Renoirs
Autor: Spaich, Herbert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-871098>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 04.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



HERBERT SPEICH

ANMERKUNGEN ZUM WERK

JEAN RENOIRS

JEAN RENOIRS GESAMTWERK IST IM ALLGEMEINEN NUR VOM HÖRENSAGEN HER BEKANNT; DAS URTEIL ÜBER DEN REGISSEUR BERUHT ZUM GRÖSSEREN TEIL AUF ABSTRAKten VORSTELLUNGEN. NUN HATTE ICH ZUM ERSTENMAL DIE MÖGLICHKEIT, BEINAHE ALLE FILME IM ZUSAMMENHANG ZU SEHEN*) - GELEGENHEIT MICH VON SCHIEFEN ANSICHTEN ZU BEFREIEN UND MICH AN SEINEN FILMEN NEU ZU ORIENTIEREN.

IN DIESEN 'ANMERKUNGEN' VERSUCHE ICH WEDER EINE OBJEKTIVE DARSTELLUNG NOCH EINE WÜRDIGUNG DES SCHAFFENS JEAN RENOIRS ZU GEBEN - ES IST EIN ERSTER VERSUCH, MICH AN SEINEN STIL UND AN SEINE FILME HERANZUTASTEN.

*) Der Verband der deutschen Filmclubs stellte, innerhalb seiner jährlich stattfindenden Retrospektiven, dieses Jahr den Regisseur Jean Renoir vor. Die Veranstaltung war in Bad Ems.

Ulrich Gregor schrieb im Vorwort zu seiner 350 seitigen Dokumentation: "Die Literatur über Jean Renoir und seine Filme ist mittlerweile so umfangreich geworden, dass auch diese vergleichsweise ausführliche Dokumentation nicht mehr als eine erste Einführung in das Werk des französischen Regisseurs sein kann. Ueber einzelne Filme Renoirs, z.B. über LA GRANDE ILLUSION oder LA REGLE DU JEU, ist soviel geschrieben und debattiert worden, dass man über diese Filme mühe-los eigene Dokumentationsbände zusammenstellen könnte, zumal ihre Bewertung über längere Zeiträume hinweg interessante Veränderungen erfahren hat."

Dies soll hier ange-merkt seín, damit Sie etwa den Maßstab sehen.

Was uns im Rahmen des FILMBULLETIN zu diesem Regisseur zu bieten mög-lich ist, haben wir ver-sucht. (Red)

1

Wohl kaum ein anderer Regisseur hat im Laufe der Jahrzehnte ein in seinen Dimensionen so komplexes Werk geschaffen, wie Jean Renoir. Seine Filme reichen von der Beschreibung des Farmerlebens im amerikanischen Süden, bis zur Gestaltung der Welt des tausendjährigen Indiens; die feststellbaren Einflüsse, vom französischen Naturalismus, bis zum amerikani-schen Kostümfilm. Dies macht auch verständlich, warum es kaum möglich ist, von allen Filmen oder Schaffensperioden des Künstlers in gleichem Masse angezogen zu werden – selbst als grosser Verehrer des Regisseurs.

Renoirs Karriere lässt sich in drei Pe-rioden aufteilen:

- Stummfilme und seine wohl bekanntesten Werke, abgeschlossen 1939 mit LA REGLE DU JEU (Die Spielregeln)
- Arbeiten in der nordamerikanischen Emigration, abgeschlossen 1950 mit dem in Indien realisierten und von einer englischen Produktion finanzierten THE RIVER (Der Strom).
- nach seiner endgültigen Rückkehr nach Frankreich und fast ausschliesslich dort hergestellte Werke, begonnen 1953 mit dem in Italien gedrehten LA CA-ROZZA D'ORO (Die goldene Karosse).

Während seiner gesamten, mehr als dreissigjährigen, Karriere stand Renoir im Mittelpunkt endloser Kontroversen: von den einen als Genie gefeiert, als Reaktionär verschrien von anderen.

Renoirs Weltbild hat sich in diesen Jahren nicht geändert, wohl aber die Art wie er sich artikuliert und seine Weltanschauung kommentiert, hier gibt es sogar krasse Unterschiede. Besteht zwi-

schen den Stummfilmen und den während der unmittelbaren Vorkriegszeit entstandenem, noch eine fliessende Verbin-dung, so weisen die "amerikanischen" Filme kaum Aehnlichkeiten (bereits in der Wahl der Sujets) auf. Am stärksten fällt aber der Unterschied zwischen sei-nen neueren Filmen, etwa ab ELENA ET LES HOMMES (Elena und die Männer), und allem Vorausgegangenem ins Auge.

Hauptsächlich diese Spätwerke (LE DEJEU-NER SUR L'HERBE, LE TESTAMENT DU DR. CORDELIER, LA CAPORAL EPINGLE und LE PE-TIT THEATRE DE JEAN RENOIR) bilden den Anstoss zu jeder Diskussion um Renoir. Es ist ausserordentlich schwierig und vielleicht auch verfrüht, diese Filme kritisch einzuordnen. Tatsächlich ent-halten sie manches, das einen vergessen lässt, dass sie vom gleichen Regisseur wie TONI und LA GRANDE ILLUSION gemacht wurden. Aber hinreissende Sequenzen gibt es auch in ihnen da und dort. Man muss jedoch schon Truffaut heissen, um den sicherlich reizenden Film ELENA als Aequivalent der "Zauberflöte" bezeichnen zu dürfen; auch die Verbindung von LE DEJEUNER SUR L' HERBE (Das Frühstück im Grünen) mit Bach scheint mir gewagt: denn gerade dieser Film betont etwas zu eklatant seinen Ruf nach der "Retour à la Nature", sodass er fast faschistoide Züge annimmt. Es handelt sich bei diesen Filmen wohl um die typischen Alterswerke eines einstmais grossen Regisseur – bei den letzten Filmen von Fritz Lang, René Clair und Marcel Garné liessen sich ähnliche Veränderungen feststellen.

Dass der Zuschauer es mit seinen Filmen so relativ schwer hat, ist nicht zuletzt das Verdienst Renoirs, der bereitwillig die verschiedensten und oft widersprüch-lichen Deutungen und Analysen seiner Fil-me gab. Mit wahrer Imbrunst bemühte er sich um den Mythos, der sein Werk um-



LA FILLE DE L'EAU

rankt. "Wunder" und "Gnade" etwa sind Ausdrücke, die er in jedem Gespräch über Film verwendet. Er spricht vom "Wunder des Drehens" so, als ob sich der Regisseur darin genügen würde, einer ausserordentlichen Begebenheit beizuwöhnen. Sicher, Renoir bedeuten Kino und Film ungeheuer viel und als er zum erstenmal selber filmte, mag er dies als Wunder empfunden haben.

2

Immer schon hatte sich Renoir für den Film interessiert, wobei seine Vorliebe vor allem dem amerikanischen galt. Aber seine Laufbahn als Regisseur begann fast zufällig. Weil er seiner Frau, Catherine Hessling, zu einer Rolle verhelfen wollte, produzierte er einen Film: UNE VIE SANS JOI ou CATHERINE (Ein freudloses Leben oder Catherine). Mit der Realisierung beauftragte er seinen Freund Albert Dieudonné, der später in der Rolle des Napoleon im Film Abel Gance' weltberühmt wurde. Catherine hingegen fiel, obwohl nach seinem Script, nicht Renoirs Vorstellungen entsprechend aus. Es kam deshalb zum Bruch zwischen den beiden; Renoir beschloss LA FILLE DE L'EAU (Die Tochter des Wassers) selbst zu drehen und gab bereits mit diesem Film ein klares Beispiel für seine Interpretation der Wirklichkeit, wie sie ihm dann immer wieder am Herzen liegt.

Unter dem Eindruck von Stroheims FOOLISH WIVES (1921) inszenierte Renoir seinen nächsten Film: NANA (nach Zolas Roman) ganz im Stil der grossen amerikanischen Filme. Es gibt in Nana riesige Boudoirs, durch die eine sich um alle möglichen Raffinements bemühende Kamera fährt.

"Ich ging längere Zeit hindurch dreimal am Tag ins Kino, was bedeutete, dass ich beim Schlafengehen sieben oder acht Filme absorbiert hatte, fünfzig am Ende der Woche und ungefähr zweihundert am Ende des Monats."

"Die Idee, selbst im Film zu arbeiten, kam mir nicht. Es schien mir unmöglich, in Frankreich etwas Anständiges zu machen. Wurden die amerikanischen Filme, die ich so liebte, diese wunderbaren Schauspieler, deren Spiel mich hinriss, nicht von den meisten unserer Kritiker verachtet oder sogar ignoriert? Wie hätte ich, der ich insgeheim davon träumte, ihren Spuren zu folgen, ohne sie jemals zu erreichen, mir in unserem routinegläubigen Land auch nur die mindeste Chance ausrechnen können?"



NANA

"Ein besonderer Glücksfall brachte mich 1924 in ein Kino, wo ein Film von Erich von Stroheim gezeigt wurde. Dieser Film, FOOLISH WIVES, war eine Offenbarung für mich. Ich habe ihn mir wenigstens zehnmal angesehen."



Doch recht schnell wandte sich Renoir von dieser Methode des Filmens ab, mit der Begründung: "... naiv und mühselig bemühte ich mich, meine amerikanischen Meister zu imitieren. Ich hatte noch nicht verstanden, dass ein Franzose, der in Frankreich lebt, Rotwein trinkt und Brie-Käse isst, vor dem Grau der Pariser Perspektiven, nur dann ein Werk der Qualität erschaffen kann, wenn er sich auf die Tradition der Leute stützt, die gelebt haben wie er."

Seinen künstlerischen Höhepunkt erreichte Renoir zweifellos zwischen 1935 und 1939, mit TONI, UNE PARTIE DE CAMPAGNE und LA REGLE DU JEU, seinen bedeutendsten Filmen, die auch keiner zeitgebundenen Bewegung verpflichtet sind. Neben René Clair und Marcel Garné war er in diesen Jahren der grösste Regisseur Frankreichs. Die beiden anderen (A NOUS LA LIBERTE, Clair; DROLE DE DRAME und LE JOUR SE LEVE, Garné) haben in ihren Filmen - Kraft ihrer Persönlichkeit - freilich nicht die vollkommene Ausgewogenheit Renoirs erreicht. Lediglich der früh verstorbene Jean Vigo hätte ihm ebenbürtig werden können.

3

Renoir sympathisierte mit allen möglichen Bewegungen und Organisationen - ohne sich aber in irgendeiner bestimmten Richtung, künstlerischer oder weltanschaulicher Art festzulegen. Immer haben ihn nur die Möglichkeiten interessiert, die sich aus seinem Engagement seinerseits für die Realisierung seiner Filme ergaben. Seine Eindrücke und die filmischen Mittel, die sich aus der Verwendung eines Genre ergaben, wertete er

dann seinem Temperament gemäss aus. Längere Zeit stand Renoir der linksintellektuellen "Group Oktober" nahe und das weltanschauliche Flair dieser Gruppe trug nicht unwe sentlich zum Sujet des MONSIEUR LANGE bei, in dem die Kollektivierung eines Betriebes geschildert wird.

Auch als Renoir sich dann der Kommunistischen Partei zuwandte, beschäftigten ihn nicht so sehr deren klassenkämpferischen Ziele, sondern Möglichkeiten aus diesen Ideen für seine Arbeit etwas zu gewinnen. LA VIE EST A NOUS (Das Leben gehört uns), ein Kurzfilm für die Partei, ist ein adäquates Beispiel für die Faszination welche diese Weltanschauung auf Renoir ausübte und die hier von ihm in die filmische Sprache übertragen wurde: Er zitiert nicht nur die Thesen, sondern wertet sie durch seine Kamera aus. Dadurch ist LA VIE EST A NOUS einer der wenigen parteipolitischen Propagandafilme geworden, der nicht über kurz oder lang in peinlicher Eklatanz endet. Ebenso hat sich Renoir nur mit ganz wenigen Filmen dem, hauptsächlich von Clair und Garné kreierten, "poetischen Realismus" zugewandt - den Gesetzen dieser Strömung unterwarf er sich dabei nicht absolut. Das Drehbuch für LE CRIME DE MONSIEUR LANGE (Das Verbrechen des Herrn Lange) wurde von Jacques Prevert, dem geistigen Vater des "poetischen Realismus", verfasst; in LA BETE HUMAIN (Bestie Mensch) verarbeitete Renoir die gesellschaftlich - soziale Trostlosigkeit und deren Mystifizierung durch den "poetischen Realismus" zu einem Dialog zwischen Schienen, Bahnhöfen, Lokomotiven und dem - scheinbar mit den Maschinen verschmolzenen - Menschen. Beide Werke erinnern sowohl in ihrer Form als auch im dargestellten Milieu vor allem an Garnés Filme.



UNE PARTIE DE CAMPAGNE

Eine der erstaunlichsten Eigenschaften Renoirs, eine der rührendsten Seiten seiner Persönlichkeit ist seine Begeisterung für das Spiel und seine unbegrenzte Liebe zu den Schauspielern. Von seinem Sitz unterhalb der Kamera aus verfolgt er das Spiel seiner Darsteller, murmelt unverständliche Dialogfetzen, mimt jeden Tonfall, jede Geste. Jeden Augenblick hat man den Eindruck, dass er seinen Regiestuhl verlassen und mitten ins Bildfeld springen könnte, um sich unter die Schauspieler zu mischen. Renoir ist ein aussergewöhnlicher Zuschauer. Und sicherlich ein Mann, der es sich nicht vergibt, kein ebensogrosser Schauspieler wie Autor zu sein.

Auch der technische Apparat konnte Renoir nicht auf einen bestimmten Stil festnageln, immer bleibt die Technik dem Sujet des betreffenden Films verpflichtet: die stille Lyrik von UNE PARTIE DE CAMPAGNE wird durch eine ruhig geführte, beinahe unmerklich bewegte Kamera unter-



UNE PARTIE DE CAMPAGNE

strichen; nervös, dem Rhythmus der manörierenden Lokomotiven entsprechend montiert, wirkt hingegen LA BETE HUMAIN. Ueber das Verhältnis des Regisseurs zur Filmtechnik sagt Renoir: "Die Kamera hat mir zu dienen und nicht ich ihr." Misst Rencir folglich der Kamera eine untergeordnete Funktion bei? Jedenfalls bedeutet sie ihm sehr viel. Er glaubt sogar an eine völlige Technisierung der ästhetischen Phänomene. Seine Definition vom Zustandekommen der impressionistischen Malerei baut darauf auf: "Ich hatte immer die Idee und ich werde sie auch weiterhin beibehalten: das grosse impressionistische Abenteuer verdankt man hauptsächlich der Erfindung der Farben in Pastenform. Vor dieser Epoche, sagen wir vor 1865, war die Farbe der Maler in kleinen Töpfen, die schwer zu transportieren waren. Erst als man die Idee hatte, die Farbe in Bleituben zu füllen, die man in seine Tasche stecken und mitnehmen konnte, wurde es möglich in der Natur nach der Natur zu malen. Das ist vielleicht nicht der Hauptgrund der Geburt des Impressionismus, aber es ist einer der Gründe, die sicherlich zur Geburt des Impressionismus beigetragen haben: Ein rein technischer und sogar rein mechanischer, materieller Grund." Renoir verachtet die "Technik als Selbstzweck" - jene Technik, die autonom den Künstler einengt. Er bestreitet und stellt ihre Funktion aber nur dann in Frage, wenn sie aufgehört hat für den Film dazusein! - und zwar ausschliesslich für den Film und den Regisseur. Trotzdem sah Renoir seit jeher Grundlage und Ausgangspunkt seiner Arbeit in er perfekten Aufnahmetechnik. (Wohl auch ein Grund, weshalb ihn die aufwendigen Hollywood- und Kostümfilme eines Ernst Lubitsch faszinierten.)

Lange Zeit galt Renoir als der grosse Improvisator unter den Regisseuren, dem wie bereits erwähnt, die Filme als Wunder vom Himmel fallen. Sicher, er filmt seine Drehbücher nicht einfach ab, sondern lässt sich weitgehend von der Inspiration des Augenblicks und den Ausdrucksmöglichkeiten der Schauspieler bestimmen. Trotzdem sind seine Filme das Ergebnis langer Denkprozesse und ebenso langer, harter Arbeit: Bis in die kleinsten Details sind sie ausgefeilt. Allein an einer Szene in LA REGLE DU JEU - Dalio (Robert) führt seinen Gästen eine Jahrmarktsorgel, das neueste Exemplar seiner Automatensammlung vor - soll Renoir zwei Tage gearbeitet haben. Erst die Perfection seiner Filme lässt den Eindruck von Improvisation entstehen. Es gibt in ihnen aber keinen Moment der Zufälligkeit, kein Bild das Selbstzweck oder überflüssig wäre.

Einige seiner Filme hat Renoir um eine Sequenz herum "gebaut" - ein Gegenstand, ein Vorfall, der ihn fasziniert hat, war der Anlass.

Mit LA NUIT DU CARREFOUR (Die Nacht an der Strassenkreuzung) schuf Renoir - nach einem Maigret-Roman von Simenon - das klassische Vorbild des typisch französischen Kriminalfilms. "Es ist ein phantastischer Kriminalfilm. Das Phantastische ist ganz ohne mein Dazutun gekommen, ganz einfach, weil eine Kreuzung 30 km von Paris entfernt auf einer Strasse nach Norden, ein phantastischer Ort ist. Wenn man nachts mit dem Wagen auf einer dieser Strassen der Umgebung fährt, so ist man voller Phantasie", meint Renoir selbst dazu. Und was sich hier allenfalls bizarr anhört: Eine Impression wurde in einen Kriminalfilm verarbeitet, von dem man, betrachtet man ihn oberflächlich, den Eindruck haben kann, er sei nur eine "phantastische

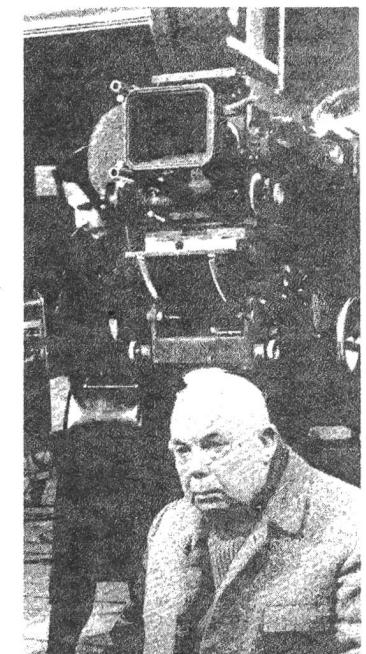
Improvisation". Die unglaublich, dramatische Dichte von LA NUIT DU CARREFOUR röhrt tatsächlich von den Fahrten auf nächtlichen Strassen her. Bei einer Verfolgungsjagd sieht man z.B. nur die vielfältigen Lichtkegel der Scheinwerfer und hört die Motoren brummen: Die Szene lässt deutlich das technische Raffinement von Renoirs Improvisationslust erkennen.

4

Renoirs Filme sind ein Mosaik unzähliger Details. Gedanken, Beobachtungen oder Reflektionen (und auch nur so ist zusammenfassend in einer kurzen Abhandlung über Renoirs Werk zu berichten!) über Alltäglichkeiten bilden brennglasartig konzentriert das Gerüst seiner Filme. Bei der Verwendung von vorgegebenen Stoffen wie Zolas "La Bête Humaine", Flauberts "Madame Bovary" oder Gorkis "Nachtasyl" kristallisiert Renoir aus dem literarischen Werk lediglich einige Momente heraus, die er in seinem Film verwendet. Manchmal sind es Dinge, die für die Handlung ganz nebensächlich sind und eigentlich nichts zu ihrer Entwicklung beitragen. So gibt es in MADAME BOVARY unzählige Fahrten Emmas in Kutschen. Die Fahrt der Kutsche, eine über ihre ursprüngliche Dimension hinausführende Bedeutung erhaltend, bildet jedesmal eine Zäsur sowohl in der Entwicklung des Films als auch im Leben Emmas. Ebenfalls wird ein singender Bettler zur Schlüsselfigur, obwohl er immer nur kurz in Erscheinung tritt. Zum erstenmal hört man ihn, als Emma zu Beginn des Films versucht ihrer kleinen stickigen Welt zu

KURZBIOGRAPHIE

Jean Renoir, als zweiter Sohn des Malers Auguste Renoir am 15. September 1894 in Paris geboren, wollte zuerst Keramiker werden, bevor er begann Filme zu machen. Seine ersten Werke produzierte er selbst. Doch NANA (1926) erschöpfte seine finanziellen Mittel. Mit den folgenden Filmen musste er sich in den Augen anderer Produzenten bewähren. Nach dem Ausbruch des Krieges emigrierte er 1939 in die USA, wo er bis 1950 arbeitete. Heute lebt Renoir abwechselnd in Paris und Los Angeles.



Eines Tages bat das Fernsehn Jean Renoir eine dramatische Sendung zu realisieren, und Renoir, angelockt von der Idee, mit einer neuen Technik zu experimentieren, gab den Bitten des Fernsehens schliesslich nach. Es ist klar, dass infolge der Arbeitsmethoden Renoirs und des kurzen Termins zur Fertigstellung LE TESTAMENT DU DR. CORDELLIER in jener Form realisiert werden musste, in der der Film zuallererst konzipiert wurde. Es handelt sich bei diesem Film für ihn tatsächlich nur um einen ersten Versuch der Arbeit für das Fernsehen, entstanden unter Bedingungen, die der freien Entfaltung seines Talents entschieden im Wege standen.

Ein Film Renoirs hat nur sehr entfernte Beziehungen mit seinem ursprünglichen Drehbuch und ist mit grobschlächtigen Szenen und platten Dialogen reichlich angefüllt. Aber im Lauf der Arbeit streicht Renoir, schreibt neues hinzu, improvisiert, und aus dem ersten, ziemlich ungeschickten Entwurf entstehen Szenen einer exquisiten Sensibilität.

entfliehen und später singt er unter dem Fenster des Zimmers in dem Emma stirbt.

Des öfteren hat Renoir betont, dass ihn an literarischen Werken nur die scheinbar unbedeutenden Aspekte interessieren, da diese ihm die Freiheit lassen sie so umzusetzen, wie er sie sich in seiner Phantasie vorstellt.



LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELLIER

Renoirs Literaturverfilmungen sind keine Nachformungen der Vorlage, sondern Reflexionen und Gedanken eines Lesers über das Werk. Ein gutes Beispiel dafür ist Renoirs Adaption von Stevensons "Dr. Jekyll and Mr. Hyde" in LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELLIER (Das Testament des Dr. Cordelier). Hier blieb vom Handlungsablauf der Erzählung lediglich die Beschreibung des Genies, das eine Droge zur Spaltung des Ichs - in Gut und Böse - entdeckt hat, und die Einwirkung des Mittels an ihm selbst bewirkt, dass Cordelier mehr und mehr dem Bösen verfällt - bis er seine Erfindung mit dem Tode bezahlt. Renoir vermied bei der Verfilmung bewusst die Horror-Effekte, die den Reiz der Vorlage und der anderen Verfilmungen (u.A.v. Rouben Mamoulian und Terence Fisher) ausmachen. Der DOCTEUR CORDELLIER ist wie davor schon LE DEJEUNER SUR L' HERBE ein Plädoyer gegen eine Entwicklung zur wissenschaftlichen Überperfektion, die Renoirs Meinung zufolge überflüssig ist. Kann Professor Alexis im FRUEHSTUECK, dank eines bäuerlich natürlichen, weiblichen Wesens, noch seinen Irrtum (er propagierte die künstliche Befruchtung) einsehen, so gibt es für den, unnachgiebig an seiner Erfindung festhaltenden Dr. Cordelier keine Rettung mehr. Die ideologische Seite der Filme möchte ich an dieser Stelle einmal ausklammern.

Es soll nun gezeigt werden, wie wenig sich Renoir generell um die blosse Handlung seiner Vorlagen kümmert; ständig sucht er das "dahinter" in seinem Film möglichst deutlich zu transportieren: Für die Titelfigur der MADAME BOVARY wählte er Valentine Tessier, eine durchaus nicht mehr so junge Schauspielerin, wie man es von der Emma zu Beginn des Films erwartet hätte. Außerdem verändert sie sich von Anfang bis Ende, zwis-



LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES

schen dem immerhin fast anderthalb Jahrzehnt liegen, überhaupt nicht. Die Tessier stellt den Entwicklungsprozess nicht dar, indem sie im Laufe des Films ihre physische Erscheinung ändert, sondern dadurch dass sie exemplarische Situationen spielt. In ihrer Funktion als Schauspielerin ist sie der Anlass, einer

Figur Leben zu geben und dadurch die Transzendenz zur Szene herzustellen. Die Erscheinung der Darsteller ist für Renoir eine Hauptsache - Valentine Tessier ist für ihn nicht auswechselbar! Selten passiert es deshalb in seinen Filmen, dass Schauspieler und Rolle nahtlos ineinander aufgehen. Die Schauspieler geben bei ihm nie ihre Persönlichkeit zu gunsten der Figuren des Films auf. Man hat fast den Eindruck, dass Renoir eher das Drehbuch ändern würde, als auf einen Schauspieler seiner Wahl zu verzichten. Er führt sie überhaupt so, als ob ihm an ihnen mehr läge als an den Szenen, die sie spielen - und an den Szenen mehr als am Drehbuch.

Renoir erklärt immer, dass er seine Schauspieler nicht in die Rollen der Filme presst, sondern die Rollen den Schauspielern gemäss modelliert. Er schwärmt von den Schauspielerinnen um die herum er seine Filme "gemacht" hat. Vor allem natürlich von Catherine Hessling - die zentrale Figur seiner Stummfilme (*LA FILLE DE L'EAU*, *CHARLSTON*, *NANA*, *LA PETIT MARCHANDE D'ALLUMETTES*).

Renoir war es, der den Begriff vom "Film als Dokument des Schauspielers" bereits 1928 prägte. Etwas, das dann in den sechziger Jahren von den Regisseuren der "Nouvelle vague" wiederentdeckt wurde; besonders Jean-Luc Godard und François Truffaut haben diesem Begriff grosse Bedeutung beigegeben.

Gelegentlich scheint Renoir über einen plötzlichen Einfall das eigentliche Drehbuch zu vergessen: Szenen lösen sich dann nach Art der "Commedia dell'arte" auf, um sofort eine neue Szene zu arrangieren (vor allem in *LA REGLE DU JEU*). Ein Kritiker verglich diese Arbeitsweise mit Chaplins Stil, "der unmerklich von der Wiederholung einer Geste zu seiner reinen Choreographie ge-

"Wir leben in einer Epoche, die unsere intellektuellen stärker als unsere sinnlichen Fähigkeiten ausbildet; es sind intellektuelle Gründe, die uns in unserem Glauben oder in unseren Entscheidungen bestimmen; eine Werbung für Dubonnet gegenüber von dem Café, wo wir unseren Aperitif trinken, lässt uns instinktiv zum Kellner sagen: "Einen Dubonnet!" Unsere Sinne haben mit dieser Handlung nichts mehr zu tun, sie geht vielmehr auf einen Mechanismus des Geistes zurück. Das Gleiche gilt für alle möglichen Situationen und das ist äusserst gefährlich. Ich glaube, es gehört zu den Funktionen des Künstlers, den direkten Kontakt des Menschen mit der Natur wiederherzustellen."

"In LA CHIENNE war ich unerbittlich und, ich muss es zugeben, unerträglich. Ich habe diesen Film gemacht, wie ich ihn wollte, wie ich ihn mir vorstellte, ohne mich im Geringsten um die Wünsche der Produzenten zu kümmern. Ich habe niemandem eine Passage meines Drehbuchs gezeigt, und ich traf Vorsorge, dass bis zur Beendigung der Dreharbeiten niemand etwas von den Aufnahmen zu sehen bekam.

Unglücklicherweise hatten die Kämpfe, die die Fertigstellung dieses Films gekostet hatte, mir den Ruf eines sehr schwierigen Menschen eingebracht, und nach diesem Film hatte ich es schwer, Arbeit zu finden. Man hielt mich für eine unmögliche Person, zu den schlimmsten Gewalttätigkeiten gegenüber Produzenten fähig, die nicht meiner Meinung waren. Ich lebte so gut ich konnte, machte wenige und schlechte Filme, bis zu dem Augenblick, als Marcel Pagnol mir ermöglichte, TONI zu drehen.

langt." Nach den Intentionen der "Commedia dell' arte" versetzte Renoir in LES BAS-FONDS (Das Nachtasyl, 1936), die Welt Gorkis an die Ufer der Marne und liess Jean Gabin ohne grossen Aufwand (er bleibt typisch französisch) einen Russen spielen.

Renoir versagt es sich von vornherein, das Publikum mit aller Gewalt von der materiellen Realität und der psychologischen Stimmigkeit der Handlung überzeugen zu wollen. André Bazin kommentierte dies folgendermassen: "... da er Inszenierung und Darstellung dem kategorischen Imperativ der Wahrheit völlig unterwirft, scheint Renoir die Gegenwart des Publikums gelegentlich ganz zu vergessen. Seine Schauspieler spielen nicht für den Saal sondern für sich selbst."

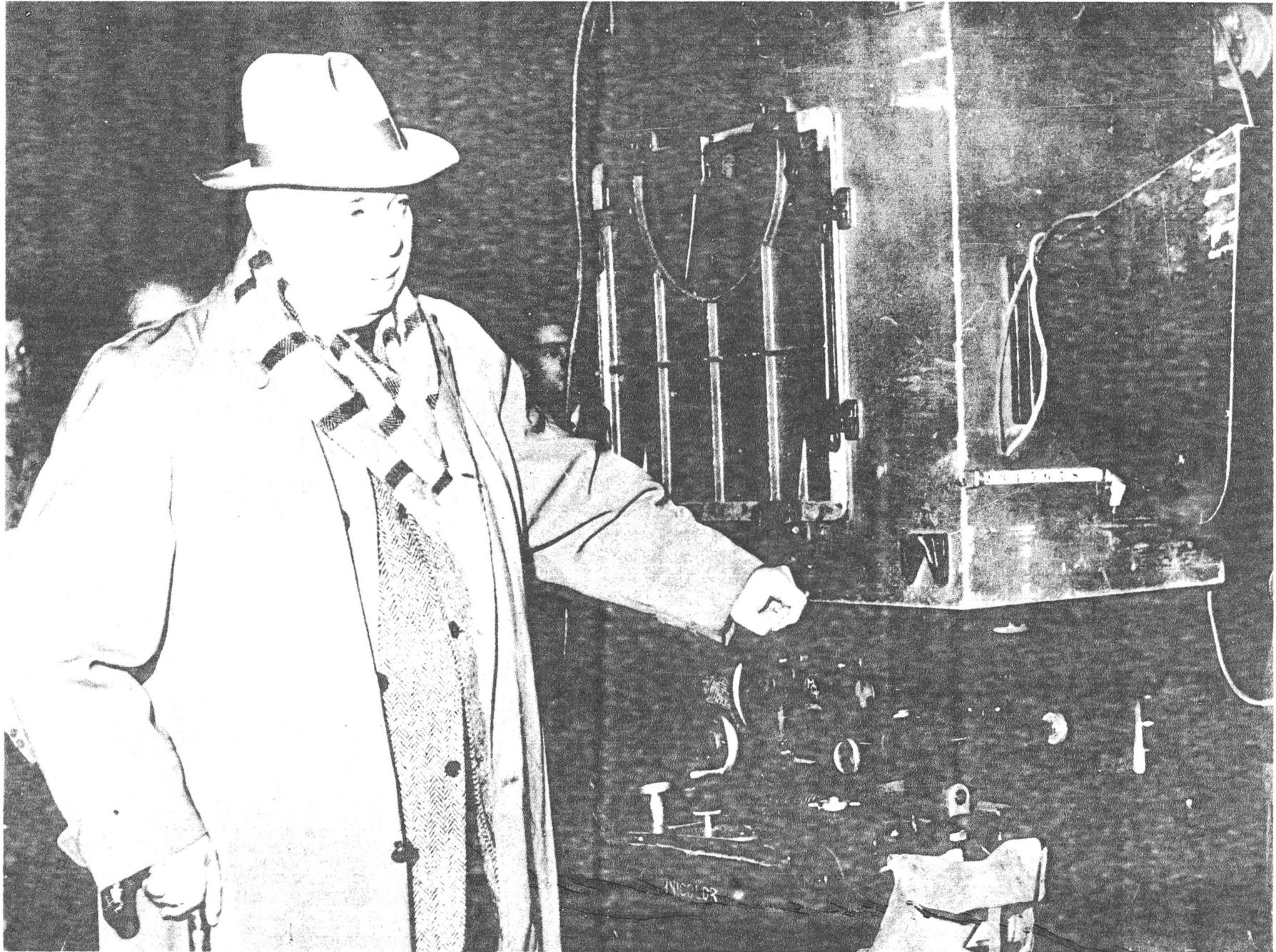
Die Filme entwickeln sich nicht aus vorgegebenen Situationen und suchen keine theatralischen Verknüpfungen zu lösen; sie sind auf Menschen, Dingen und Fakten aufgebaut. Sie stellen eine eigene, neue Realität dar. Dabei geht es nicht um die Darstellung einer möglichst getreuen Wirklichkeit, sondern um die Wahrheit der Realität. Renoirs in seinen Filmen produzierte Realität wurde einmal als "der absolut klare Sinn für das Wesentliche" bezeichnet; und Renoir selbst als derjenige Cineast, "der am wenigsten die Realität den Absichten seiner Darstellungen beugt." Nie liess sich Renoir bei einem seiner Filme auf abstrakte Hypothesen ein und verlieh seinen Filmen so eine bestechende Klarheit, da er auf alle Symbole, Zeichen, Konventionen, die theaterhaften, moralischen und affektiven Hieroglyphen sogenannter "Problemfilme" verzichtete.

Wie bereits mehrmals erwähnt wurde, suchte sich Renoir seine Stoffe nicht nach dem Inhalt der Story aus. Besonders

deutlich beweisen dies seine Stummfilme, deren Sujets er nur nach ihrer Präsenz für den Film ausgewählt hat. So erhalten selbst Kolportagestoffe - als solche zu bezeichnen sind etwa: LA FILLE DE L'EAU, LA CHIENNE, LE BLED - eine seltsame Faszination, unter der Hand Renoirs.

LE BLED ist ein etwas zwielichtiger Film (der von der französischen Regierung finanziell unterstützt wurde, weil er ein Beitrag zur Hundertjahrfeier der Besetzung Algeriens sein sollte) über französische Farmer in Algerien. Es gibt darin eine Sequenz, in der eine Antilope gejagt wird: Die Kamera übernimmt dabei die Rolle des Jägers, der im Sattel eines Pferdes das Tier verfolgt; sie fährt, das Objektiv von oben auf das Tier gerichtet, in einem sich steigernden Tempo hinter ihm her. Der Zuschauer wird förmlich in die Verfolgung mit einbezogen - die Wirkung ist atemberaubend! Man spürt fast physisch die ungeheuerliche Brutalität des Vorgangs. Die Szene entlarvt jene Gesellschaft, die "aus Spass" tötet. Und zehn Jahre später benutzt Renoir in LA REGLE DU JEU wieder die Jagd, um die moralische Situation in der sich seine Protagonisten befinden zu charakterisieren.

Häufig geschah es auch, dass für Renoir ein technischer Widerstand oder ein materielles Problem eine Anregung zur Idee, einen Film zu schaffen sein konnte; oder dass er solche Schwierigkeiten im Verlaufe seiner Arbeit durch eine besonders elegante, formale Lösung überwand. So wie nach seiner Meinung etwa die Impressionisten die Lösung ihres Problems darin fanden, dass sie ihre Farben in Tüben füllten und so mit ihnen hinaus in die Natur gehen konnten.



JEAN RENOIR BEI DEN DREHARBEITEN

FILMOGRAPHIE

- 1924 - UNE VIE SANS JOIE oder CATHERINE
(Produktion und Drehbuch)
- LA FILLE DE L'EAU
(Produktion und Drehbuch)
- 1926 - NANA
(nach E. Zola, mit Catherine Hessling und Werner Krauss)
- 1927 - CHARLESTON
(mit Catherine Hessling und Johnny Higgins)
- MARQUITTA
(mit Marie-Louise Irriba und Jean Angelo; der Film ist verschollen)
- 1928 - LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES
(nach dem Märchen von H.C. Andersen, mit Catherine Hessling)
- TIRE AU FLANC
(mit Michel Simon (dessen erste Filmrolle) und Georges Pomiès)
- 1929 - LE TOURNOI
(mit Aldo Nadi und Jackie Monnier; nur noch Bruchstücke vorhanden)
- LE BLEED
(mit Jackie Monnier)
- 1931 - ON PURGE BEBE
(mit Michel Simon und Fernandel; erster Tonfilm)
- LA CHIENNE
(mit Michel Simon und Janie Marèze)
- 1932 - LA NUIT DU CARREFOUR
(mit Pierre Renoir und Winna Winfried)

- BOUDU SAUVE DES EAUX
(mit Michel Simon)
- 1933 - CHOTARD ET COMPAGNIE
(mit Charpin, Jeanne Lory und Georges Pomiès)
- 1934 - MADAME BOVARY
(nach Gustave Flaubert, mit V. Tessier, Musik: Darius Milhaud)
- 1935 - TONI
(mit Charles Blavette)
- 1936 - LE CRIME DE MONSIEUR LANGE
(Buch: Jacques Prévert, mit René Lefèvre)
- LA VIE EST A NOUS
(Produktion: KP Frankreichs)
- UNE PARTIE DE CAMPAGNE
(nach Guy de Maupassant, unvollendet, Uraufführung 1946 in Paris)
- LES BAS-FONDS
(nach M. Gorki, mit Jean Gabin)
- 1937 - LA GRANDE ILLUSION
(mit Jean Gabin und Erich von Stroheim)
- 1938 - LA MARSEILLAISE
(mit Louis Jouvet und Pierre Renoir)
- LA BETE HUMAINE
(nach E. Zola, mit Jean Gabin)
- 1939 - LA REGLE DU JEU
(mit Jean Renoir, Marcel Dalio und Nora Gregor)
- 1940 - LA TOSCA
(Buch: Jean Renoir, Karl Koch und Luchino Visconti, Regie: Karl Koch, Musik: Giacomo Puccini)
- 1941 - SWAMP WATER
(Produktion: 20th Century Fox, mit Walter Brennan, Walter Huston und Dana Andrews)
- 1943 - THIS LAND IS MINE
(mit Charles Laughton, Maureen O'Hara und Walter Slezack)
- 1944 - SALUTE TO FRANCE
(kurzer Propagandadokumentarfilm, Musik: Kurt Weill)
- 1945 - THE SOUTHERNER
(Buch unter Mitarbeit von William Faulkner)
- 1946 - THE DIARY OF A CHAMBERMAID
(nach Mirbeau, mit Paulette Goddard)
- 1950 - THE RIVER
(Aussenaufnahmen in Indien)
- 1953 - LE CAROSSE D'OR
(nach Mérimée, mit Anna Magnani)
- 1955 - FRENCH CANCAN
(mit Jean Gabin, Françoise Arnoul und Edith Piaf)
- 1956 - ELENA ET LES HOMMES
(mit Ingrid Bergman, Jean Marais, Mel Ferrer und Juliette Greco)
- 1959 - LE DEJEUNER SUR L'HERBE
(mit Paul Meurisse)
- 1961 - LE TESTAMENT DU DR. CORDELIER
(Produktion: Französisches Fernsehen, Buch nach Stevenson, mit Jean Louis Barault)
- 1962 - LE CAPORAL EPINGLE
(mit Jean-Pierre Casell und Claude Brasseur)
- 1969 - LE PETIT THEATRE DE JEAN RENOIR

Die Realisierung von LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES (Das Mädchen mit den Streichhölzern) zeigt, wie Renoir mit Schwierigkeiten umgeht. Ueber diesen Film sagte er, es sei "ein Film, der gedreht wurde um technische Probleme zu lösen." Nachdem Renoir für den Film keinen Produzenten gefunden hatte, finanzierte er ihn zusammen mit seinem Freund Jean Tedesco. Als Atelier diente ihm der Dachboden des kleinen Theaters an dem Tedesco Direktor war. Wegen der Belichtungsbedingungen musste zum erstenmal für alle Aufnahmen panchromatisches Material (wesentlich empfindlicher als das bis dahin verwendete orthochromatische) benutzt werden, das bei Stummfilmen in der Regel nur bei Aussenaufnahmen angewendet wurde. Ein ausgedienter Automotor betrieb den Generator, der den Strom für die Belichtung lieferte. Die aufwendigen Dekorationen wurden ebenfalls von Renoir und Tedesco selbst gebastelt. Entwickelt wurde der Film in Renoirs Küche. LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES ist später gerade wegen seiner perfekten Technik und seinen raffinierten Bildmontagen berühmt geworden. Eindeutig stellt er den Höhepunkt im Stummfilmschaffen Renoirs dar; es dürfte aber auch eines der poetischsten Werke der Filmgeschichte überhaupt sein.

5

Aehnlich wie die Vorstellung vom "Impressionisten" Renoir beruht auch jene vom "Humanisten" Renoir weitgehend auf einem Missverständnis. Sähe man in ihm nur den unglaublich Menschlichen und Offenen, eine Art pantheistisches Ge-

nie, der die Dinge wie sie eben kommen ganz natürlich ablaufen lässt, so würde das für sein Werk eine wesentliche Einschränkung bedeuten.

Die Welt, die Renoir in seinen Werken gestaltet hat, bewegt sich meist am Rande des Abgrunds. Zwar nicht mit "Pauken und Trompeten", aber mit der Gewissheit, dass die menschliche Gesellschaft und ihre Mitglieder zu manchem in der Lage sind. Das Geschehen im Film zeugt immer von Renoirs Skepsis gegenüber seiner Umwelt. Seine Liebe zu den Protagonisten, die mit zäher Ausdauer den Schwierigkeiten entgegentreten, bestimmen die Filme: Sei es nun die Einsamkeit des Mädchens von LA FILLE DE L'EAU; Monsieur Lange, der zum Mord gezwungen wird; Toni in seiner abgekapselten Welt der Gastarbeiter; Josef in THE DIARY OF A CHAMBER-MAID (Das Tagebuch einer Kammerzofe), der gelyncht wird, als er sich über seine Position als Diener erheben will oder die drei Mädchen in THE RIVER, deren erste Liebe enttäuscht wird.

Es sind eigentlich private unbedeutende Angelegenheiten, die Renoir beschreibt und er vermeidet, ihre bewusste Einfachheit mit Metaphern aufzuladen die ihnen eine gewisse Allgemeingültigkeit verschaffen könnte. Dadurch entbehren die Filme jeglicher Doppelbödigkeit! Sie sind aber keineswegs beschauliche Schilderungen, sondern die Beschreibung von Situationen im Leben eines Menschen.

Nie wird in einem Film Renoirs verurteilt; nie ein Protagonist von ihm bewusst mit negativen Zügen versehen. Wenn sie unrecht tun oder intollerant sind, so immer nur deshalb, weil sie in ihrem Wesen, ihrer gesellschaftlichen Zugehörigkeit oder Rangordnung nicht anders können. Sie sind bedauernswerte

"Man misst der Filmtechnik zuviel Bedeutung bei. Die photographische Perfektionierung verschlingt die meiste Zeit; dem Spiel der Darsteller widmet man bei einem Film degegen die geringste Zeit. Das Kino hat jahrelang vom Starkult gelebt: Schminken, unendlich langes Regeln des Lichtes, um eine Falte im Gesicht zum Verschwinden zu bringen ... Ich bin zu alt, um geduldig zu sein, ich will schnell einen Film drehen ..."

"Ich bin ein scharfer Gegner der Methode, die von vielen Regisseuren angewendet wird und die darin besteht, zu sagen: 'Schauen Sie mich an, ich werde die Szene spielen; jetzt machen Sie das gleiche'. Ich glaube nicht, dass das sehr gut ist, denn man selbst ist nicht derjenige, der spielt: das ist vielmehr der Schauspieler; der Schauspieler muss also die Szene selbst entdecken und seine eigene Persönlichkeit auf die Situation anwenden, nicht die Persönlichkeit des Regisseurs."

Bei den Arbeiten an LA GRANDE ILLUSION habe ich versucht, die nahezu zwanzig Jahre des Friedens zu vergessen, die wir gerade durchlebt hatten.

Die Jahre vergehen, und man hat sich inzwischen von den Kriegsteilnehmern ein ganz falsches Bild gemacht. Man hat den Menschen von damals stilisiert, man hat sie sozusagen verniedlicht. Langsam ist so die Wirklichkeit zugunsten eines Klischees zurückgetreten, das die Öffentlichkeit akzeptiert hat.

Literatur, Theater und Journalismus haben nicht wenig zum Aufbau dieses Marionettentheaters beigetragen. Und so haben auch die Betroffenen selbst, die alten Offiziere des Krieges, vergessen, was sie waren und ernsthaft an die Marionetten geglaubt, die ihnen aus dem Zerrspiegel der Konventionen entgegentraten.

Indem ich einen solchen Film mache, riskiere ich also, viele Leute zu schockieren, deren Ideen sich verändert haben, ohne dass es ihnen selbst bewusst geworden war.



LA GRANDE ILLUSION

Geschöpfe, wie Batalla (Jules Berry) in LA CRIME DE M. LANGE. Das bedeutendste Beispiel von Renoirs Tolleranz ist LA GRANDE ILLUSION (Die grosse Illusion), einem ungeheuerlichen Film, wenn man allein die politische Situation in Europa zur Zeit seiner Entstehung betrachtet. Der Film beschreibt ein deutsches Kriegsgefangenenlager für französische Offiziere und ihre wiederholten Versuche auszubrechen. Nie wieder wurde ein pazifistischer Film gedreht, der sich so um Objektivität bemüht hat. Es werden Menschen, sowohl Franzosen als auch Deutsche, gezeigt, die in die ungeheuerliche Bösartigkeit des Krieges und des Militärs mit ihren Maschinerien verstrickt sind. Die grosse Illusion von Frieden, Freundschaft und Duldsamkeit bleibt trotz der geglückten Flucht

der beiden Protagonisten in die Schweiz zum Schluss des Films bestehen. LA GRANDE ILLUSION lässt einen bitteren Nachgeschmack beim Zuschauer zurück. Die grosse Illusion ist nicht eingelöst worden.

Renoir lässt keine falschen Hoffnungen aufkommen. LA GRANDE ILLUSION ist kein Erbauungsfilm mit der Moral: Na, seht ihr, so einfach könnte es sein. Der Regisseur ist sich bewusst, dass er den Zustand nicht durch eine Hypothese verändern kann. Ebensowenig wie eine Veränderung von Seiten der Gesellschaft zu erwarten ist. Nur der Einzelne kann es, indem er sich zu retten versucht. Danach charakterisiert Renoir seine Protagonisten. Meistens gelingt die Rettung jedoch nicht: Toni wird erschossen, weil er sich nicht rechtzeitig von der Hoffnung auf die Hilfe von Seiten seiner Umwelt befreien konnte; Madame Bovary scheitert, weil sie nicht konsequent genug war, vollkommen mit den gesellschaftlichen Dogmen zu brechen.

Aber es gibt bei Renoir auch Menschen die siegen. In BOUDU SAUVE DES EAUX (Boudu, aus dem Wasser gerettet) wird der ertrinkende Clochard Boudu von einem vornehmen Buchhändler aus der Seine gerettet und aufgenommen, um sein Wohltätigkeitsbedürfnis zu stillen. Nachdem Boudu Wohnung und Buchhandlung mehr oder weniger demoliert und seines Wohltäters Frau verführt hat, beschließt der Buchhändler Boudu mit dem Zimmermädchen zu verheiraten. Nach der Trauung macht die Hochzeitsgesellschaft eine Bootsfahrt. Boudu bringt das Boot zum Kentern, lässt sich weitab ans Ufer treiben und nimmt froh und glücklich sein früheres Leben wieder auf. Er hat während dieser Episode sein wirkliches Glück (nämlich das ausserhalb der Gesellschaft) entdeckt.



BOUDU SAUVE DES EAUX

Beinahe alle Figuren Renoirs haben ein-
wenig von Boudus Fatalismus, nur dass
die meisten sich dessen nicht so sicher
sind wie er.
Eine bedeutende Rolle spielt in allen
Filmen Renoirs die Natur und das Ver-

hältnis der Menschen zur Natur. - Immer "greift" sie irgendwie in die Handlung ein: In LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES ist es der Winter; IN LA FILLE DE L'EAU der Fluss, der Wald und das Wetter; bei TONI die karge Landschaft Süd-Frankreichs; die Jagd in LA REGLE DU JEU. Vor allem andern aber wird natürlich UNE PARTIE DU CAMPAGNE (Eine Landpartie) durch die Natur bestimmt; dieser Film ist vollkommen eingebettet in die klare Schönheit eines Sommertages mit dem langsam fliessenden Fluss, den bewachsenen Ufer, dem Wald. Hat die Natur in Renoirs früheren Filmen den Menschen meist feindlich, als Rivale, gegenübergestanden, so beginnt sich das bei den amerikanischen Filmen allmählich zu ändern. Er beginnt sie, wie in THE SOUTHERNER (Der Mann aus dem Süden), als ungreifbare imaginäre Macht zu mystifizieren, was später in THE RIVER noch mit dem Reiz der exotischen Landschaft verbunden und schliesslich uneingeschränkt in LE DEJEUNER SUR L'HERBE zum Bekenntnis hochstilisiert wird.

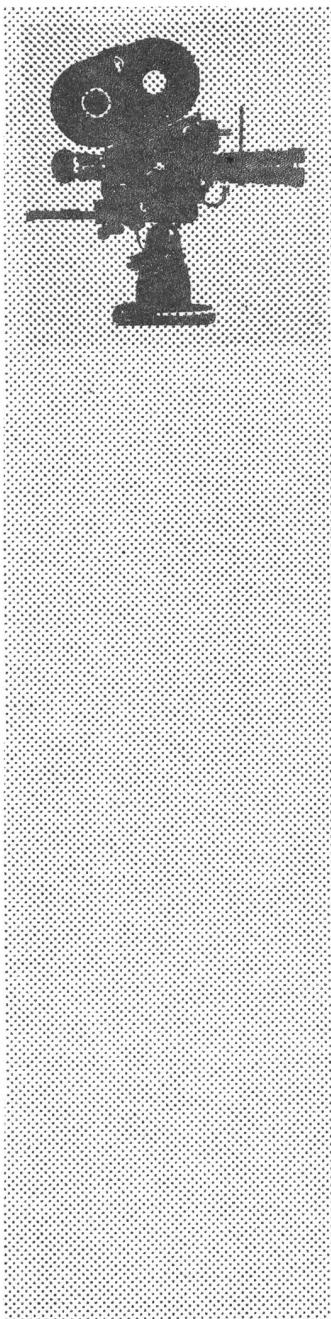
6

Bereits 1928 sprach Renoir vom Film ohne Story als Ideal der Zukunft: "... die Geschichte zählt wenig, nur die Art, sie zu erzählen ist wichtig." Dies ist der grosse Leitsatz, der über allen seinen Filmen stehen könnte.

Anmerkungen: Jean Renoir immer zitiert nach:
Premier Plan Nr. 22-24
Photos: British Film Institute
und Zweites Deutsches Fernsehen

Selten dominiert bei Renoir die Technik, d.h. die Kamera, über die Schauspieler. Renoir ist immer dazu bereit, einen Bildausschnitt, einen Satz des Dialoges zu verändern, wenn es den Interpreten ihre Arbeit erleichtert. Ich glaube, dass er die Schauspieler, die ungezwungen spielen, denen vorzieht, die sich 'die Eingeweide Umkrempeln. Beim 'Stellen' einer Szene fragt er die Schauspieler immer um Rat.

"Ich habe eine Schwäche für die Improvisation. Unvoreingenommenheit ist eine absolut notwendige Voraussetzung für jede Schöpfung. Ein Maler, der sich sagt: 'Ich werde ein geniales Bild malen, in das ich das und das hineinlege', wird mit grosser Wahrscheinlichkeit einen Schinken fabrizieren. Cézanne hingegen pflanzt sich vor einem Felsen auf und sagt: 'Ich werde einen Felsen malen', ohne einen bewussten Hintergedanken, und er bringt ein grossartiges Bild zu stande."



BESPRECHUNG EINES
AUSGEWÄHLTEN FILMS

18

JEAN RENOIR LA REGLE DU JEU

LA REGLE DU JEU entstand im Frühjahr 1939 und wurde acht Wochen vor Ausbruch des zweiten Weltkriegs aufgeführt. Der Film verursachte einen Skandal; die Premierschauer wussten nichts mit ihm anzufangen, waren irritiert und vor den Kopf gestossen. Man spürte aber dennoch, dass Renoir etwas zu sagen hatte und sein Film denunzierte - nur war man sich nicht klar darüber, was es sein sollte. Die Zensur griff aus Vorsicht zur Schere und schnitt eine Reihe "anstössiger" Szenen. Wenig später wurde LA REGLE DU JEU als "demoralisierend" verboten.

Nach dem Krieg tauchte er vereinzelt, in verstümmelten Fassungen, wieder auf. In der ursprünglich von Renoir konzipierten Form konnte LA REGLE DU JEU - nach jahrelanger Rekonstruktionsarbeit - erst am 23. August 1965 gezeigt, endlich uraufgeführt werden. Nun wurde jedem seine Bedeutung klar: Unbestrittener Höhepunkt in Renoirs Gesamtwerk; Höhepunkt des europäischen Vorkriegsfilms der 30-iger Jahre.

LA REGLE DU JEU - einer der letzten Filme, die vor Kriegsausbruch fertiggestellt wurden - ist der Schwanengesang einer Epoche und lässt bereits das folgende Chaos und die Konsequenz erahnen. Ein Film, der seiner Zeit zwanzig Jahre voraus war und wie kein anderer die Vanitas - Stimmung, des vom Krieg bedrohten Europa, beschreibt. (Als Renoir die Jagd-Sequenz drehte, fuhr Hitler in Prag ein). Trotzdem ist der "Inhalt des Films eigentlich unpolitisch und scheint eher der Welt Mussets und Marivaux verpflichtet zu sein.

Robert, Marquis de la Chesnaye, lädt auf seinem Landschloss la Colinière zu einem Jagdfest ein. Neben einer ganzen Reihe anderer Vertreter der haute volée erscheint auch seine Maitresse, Geneviève de Marras, von der er sich vergebens zu befreien sucht, sowie André Jurieu, Ozeanflieger und ehemaliger Geliebter Christine de la Chesnaye. Ausserdem Roberts Frau und Octave (dargestellt von Jean Renoir), der Vertraute von André und Christine. Bei den Bediensteten von la Colinaire herrscht eine ähnliche Situation, wie bei den Herrschaften. Die Ordnung wird erschüttert, als Robert den Wilddieb Marceau in seine Dienste stellt, der sich sehr unternehmend gegenüber Lisette, der Zimmerfrau Christines und untreuen Gattin des Jagdhüters Schumacher, zeigt.



Während eines Festes nach der Jagd erzwingt Jurieu von Christine eine Liebeserklärung und schlägt sich dann mit Robert, während Schumacher mit geladener Pistole Marceau durch das Schloss verfolgt. Dazwischen hat Geneviève einen hysterischen Anfall. Etwas später wird Jurieu von Schumacher erschossen – eine Verwechslung!, aber jeder meint, dass Robert sich an seinem Rivalen gerächt habe.

Jean Prat schreibt in seiner Analyse von LA REGLE DU JEU: Der Film gehöre "zu der Gattung der unbekannten Wunder"; sein Schicksal sei es deshalb, "durch seinen Ueberschwang zu entmutigen und vom Verstehen abzuschrecken." Sicher bewirkt bereits die Auflösung der sich kontinuierlich entwickelnden Story, dass dieser Film zum Schwierigsten gehört, das die Filmgeschichte hervorgebracht hat. Renoir ersetzt die Entwicklung durch eine Aneinanderkettung von schlaglichtartigen Szenen; die wiederum entstehen aus der Verbindung einer Vielzahl von Stilmitteln. Dadurch charakterisiert er seine Menschen und die Welt in der sie leben und dem Zuschauer bleibt es überlassen, die gezeigte Welt für sich zu sehen.

Nach LA GRANDE ILLUSION, LA BETE HUMAINE und LA MARSEILLAISE schien Renoir der Psychologie überdrüssig und so zog er bei LA REGLE DU JEU die Beschreibung der Analyse vor.

LA REGLE DU JEU ist von einer wundervollen "Einfachheit" der Form bestimmt, obwohl seine Idyllen trügerisch sind. Die Kamera ist auch vom letzten Rest des Selbstzwecks befreit. Renoirs Technik bleibt unsichtbar, weil sie ganz im Su-jet aufgegangen ist.

Folgende Sequenz aus LA REGLE DU JEU lässt dies bereits deutlich aus dem Protokoll des Films erkennen:

18. Einstellung (538 Bilder)

Die Kamera erfasst Christine, die in das Büro von Robert eintritt (Halbnah), dann folgt sie ihr in einem Panoramaschwenk links-rechts, bis die Kamera von hinten den von dem Radio - Halbnah - stehenden Robert erfasst.

STIMME DES RADIOSPRECHERS:

...Das normale Leben auf dem Flugplatz Bourget hat nach der Ankunft André Jurieus wieder Einzug gehalten. Die Scheinwerfer sind erloschen. Die Menge zerstreut sich ruhig. Der triumphale Empfang ist beendet. Wir haben einige Minuten erlebt, die in die Analen der Luftfahrt...

Der Marquis dreht sich um, nachdem er seine Frau bemerkt hat, dreht das Radio ab und geht zu ihr. Die Kamera folgt ihm mit einem Schwenk.

ROBERT:

(ihr die Hand küssend) Wir haben uns verspätet, liebe Freundin!

CHRISTINE:

Wie immer. Ist das neu, da?

Sie drehen sich zur Kamera, um einen Automaten zu betrachten, eine kleine Negerin, die auf einem Tisch steht,

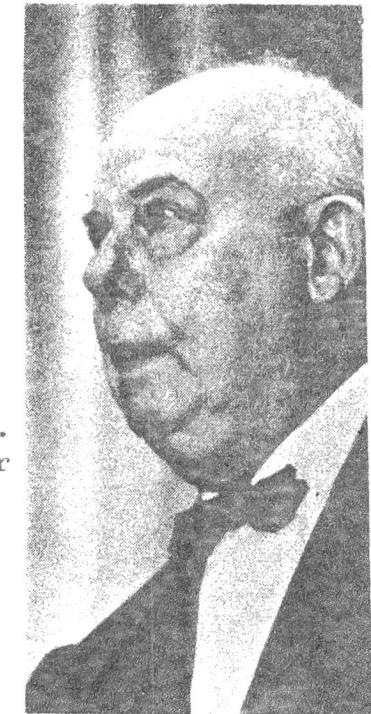
ROBERT:

Von heute. Das ist eine kleine romanische Negerin. Der Mechanismus ist in Ordnung. (Er setzt ihn in Bewegung)

19. Einstellung (160 Bilder)

Gegenschuss auf den Automaten - Sehr nah - . In der Schärfe: der Mantel von Christine links, und die Hand von Robert rechts. Die Musik von dem Automaten.

Zitiert nach "l'Avant-Scène du Cinéma" Nr. 52



JEAN RENOIR

Renoir, der bei seiner Arbeit den Anteil der Inspiration des Augenblicks nie vergisst, ist so beeinflusst worden, dass er der Jagdszene von Sologne einen breiteren Raum einräumt, als er ursprünglich vorgesehen hatte. Er ist so fasziniert von den genauen Regeln einer Treibjagd; kein einziger Schuss wird abgegeben, ohne dass nicht ein Waffenexperte konsultiert wird, ein alter sympathischer Enländer, der seit 40 Jahren die grössten Jagden von Sologne organisiert. Das ist ohne Zweifel das erste Mal, dass eine echte Treibjagd gebracht wird. Sie wird mit derselben Sorge um Authentizität dargestellt, die sich z.B. auch darin zeigt, dass Gaston Modot zwei Wochen als Jagdaufseher gelebt hat, um seine Rolle gut zu verkörpern.



Wie man sieht bewegt sich die Handlung, oder besser noch, das sich auf der Leinwand abspielende Geschehen, auf mehreren, ineinander verschlungenen Ebenen. Der Zuschauer sieht EINE Ebene, doch er wird förmlich provoziert weiterzuforschen - in den Film "hineinzusteigen". Sucht nach dem Spiel, dessen Regeln zu beschreiben der Film im Titel vorgibt!: Es ist das Leben innerhalb einer Gesellschaft, die am Rande der Selbstauflösung angelangt ist. Die Menschen verdecken ihre, von fader Langweiligkeit angekränkelte Existenz lediglich der noch intakten, allgegenwärtigen Disziplin. Ueber die Sinnlosigkeit ihres Daseins täuschen sie sich hinweg, indem sie Banalität zur Bedeutung umfunktionieren. Die "Regel" des "Spiels" jedoch ist die Lüge! Lüge der Konversation, in der Kommunikation von Gefühlen und im Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft. Jede ursprüngliche Originalität wird von einer dünnen Schicht verdeckt, aus Höflichkeit, liebenswürdiger Frivolität und scheinbarer Tolleranz. Die Kaschierung ist allerdings zerbrechlich, ein geringer Anlass kann zur Explosion der "wahren Gefühle" führen. Auf eine solche Explosion entwickelt sich der Film zu. Doch ist die Wirkung nicht reinigend, weil auch die Entladung oder Befreiung den Spielregeln verpflichtet bleibt. Die Lücke im System, die das ausserplanmässige Verhalten von Jurieu, Robert, Schumann und den anderen ermöglichte, wird augenblicklich wieder gekittet. Das Opfer ist Jurieu. Er, der naiv Beschränkte, begriff nicht die Spielregeln in denen sein Verhältnis zu Christine und ihrer Welt wurzeln. Der ebenfalls betrogene Schumacher kann sich argwöhnend engagieren und so seinen verletzten Stolz rehabilitieren. Er verbrüdert sich mit Marceau und wählt

Robert zum Schuldigen, der ihm seine Frau abspenstig macht.

Robert soll sterben! Zufällig erschießt Schumacher dann aber im Park André, der Roberts Mantel anhat und der hier Christine, die sich Lisettes Umhang borgte, um Verzeihung bitten will.

Das Ganze war ein Unfall, den man peinlich gerührt schnell wieder vergessen wird. Die Jagd, am Morgen für die Gesellschaft wohltuender Nervenkitzel und gefahrloses Spiel mit dem Tod, ist - für einen Moment nur - kein "Spiel" geblieben. Die Menschen reagieren aber genauso gelassen darauf, wie auf die Agonie der Kaninchen.

Der ganze Film LA REGLE DU JEU bewegt sich ständig auf dem schmalen Grad zwischen Tragik und Satire. Einmal in diese, einmal in die andere Region abgleitend. So folgt auf die turbulente, komödiantische Verfolgungsjagd die Ermordung Jurieus. Während der gespannten Auseinandersetzung zwischen André und Robert, bittet Octave vergebens ihm aus seinem Kostüm, einem Bärenfell, zu helfen.

Octave ist die "ehrlichste Figur" in LA REGLE DU JEU; der einzige, dessen Lüge als sympathische bezeichnet werden könnte, denn bei ihm leitet sie sich nicht aus der sozialen Integrität, sondern aus seinen persönlichen Komplexen ab.

"Bedrückt von seiner physischen Erscheinung und der Ueberzeugung ein Versager zu sein, stimmt Octave seine Person auf das ab, was er für andere zu sein glaubt: Seine Traurigkeit und Empfindsamkeit verbirgt er hinter der Maske rauher Jovialität, und seine Liebe zu Christine unter dem äusseren Anschein der Freundschaft." (Jean Prat)

Herbert Spaich

