

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 21 (1979)
Heft: 108

Artikel: Renoir und die Technik : Versuch, ein paar Aspekte anzudeuten
Autor: Vian, Walt
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867614>

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: 13.01.2026

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

etwas zu tun - Renoir zitiert nach seiner Autobiografie -: "Meinen Aufenthalt in den Schützengräben beendete eine deutsche Kugel. Die Wunde, die sie meinem Bein zufügte, sollte grosse Konsequenzen haben: ich habe mich nie von ihr erholt. Mein ganzes Leben lang sollte ich hinken, doch paradoxerweise betrachte ich das als einen Vorteil: Ein Hinkender sieht das Leben nicht aus derselben Perspektive wie einer, der nicht hinkt." François Truffaut formulierte, in seinem Buch "Die Filme meines Lebens" (deutsch im Hauser Verlag 1976) so: "Jean Renoir filmt keine Ideen, sondern Männer und Frauen, die Ideen haben, und egal, ob diese Ideen abwegig und illusorisch sind, fordert er uns auf, nicht sie zu übernehmen oder abzulehnen, sondern sie einfach zu respektieren."

Ein ganz anderes Ereignis, erlebt noch vom Knaben Jean Renoir, sei in diesem Zusammenhang noch aus seiner Biografie zitiert, das wegen der von Renoir gezogenen Schlussfolgerung Bedeutung erhält: "Eines Tages überraschte ich die Verliebten im Geräteschuppen des Gärtners, sie lagen aufeinander und stöhnten, als ob sie krank seien. (...) Kurz darauf fand ich die beiden in der Küche bei einem Glas Wein. Ich traute mich nicht zu fragen, ob es ihnen wieder besser ginge, aber diese Erfahrung liess mich eine ganze Welt erahnen, die ich bis dahin nie wahrgenommen hatte. (...) Das war für mich die erste Entdeckung der Nichtigkeit äusserer Erscheinung."

Und ein letztes, hier angeführt, das Renoir als echten, grossen Humanisten ausweist, der immer auch von der Leinwand runter spürbar bleibt (ebenfalls aus der Autobiografie): "Die meisten Menschen gliedern ihr Leben nach allgemeinen Ereignissen. 'Das war in dem Jahr, in dem Lindberg den Atlantik überquerte.' (...) Ich katalogisiere mein Leben nach meinen Freunden. Jeder Abschnitt meines Lebens wurde von der Gestalt eines Freundes beherrscht."

Walt Vian

RENOIR UND DIE TECHNIK

Versuch, ein paar Aspekte anzudeuten *)

*) Man müsste die Geschichte der technischen Entwicklung im Film überhaupt schreiben, um das detailliert auszuführen, da Renoir praktisch die ganze Entwicklung - öfter sogar als eigentlicher Vorläufer - mitmachte.

Ich behauptete zwar immer die Technik zu verachten, und ich bemühe mich auch wirklich, sie zu verachten. Aber schliesslich habe ich doch von Zeit zu Zeit aus einem Bedürfnis nach technischem Wandel meine Auffassung vom Film im tieferen Sinne gewandelt.

Künstlerische Entdeckungen sind praktisch das direkte Resultat technischer Entdeckungen.

Im Kino gibt es weder einen schönen Dekor noch schöne Fotografie, auch keinen grossen Schauspieler und keine geniale Inszenierung, die für sich allein existieren könnten. Alles schliesst sich zusammen in einem Ganzen.

Jean Renoir

Beim Film wäre es richtiger von Techniken zu sprechen: Aufnahme-, Beleuchtungs-, Kopier-, Tontechnik... Und diese Techniken stehen in einem wechselseitigen Verhältnis, das zumal in den Anfangszeiten sehr komplex war. Sie alle in ihren Aspekten darzustellen, braucht Raum.

Mehr noch, man kann die Technik nicht so richtig isolieren; es will nicht gelingen, weil sie bei Renoir nie Selbstzweck ist, und – anderseits – weil sie in den gestalterischen Prozess eingreift, da sie doch mehr als nur Hilfsmittel ist. Man kann das etwa so sagen: Technik, Stil und Ausführung sind unauflöslich miteinander verknüpft – das Vorhandensein einer technischen Möglichkeit, kann den Künstler dazu anregen, sie auszuwerten; ebenso kann der Wille eine Sache so und nicht anders auszuführen, die Erfindung einer neuen Technik erzwingen. Oder man kann das Beispiel verwenden, welches Renoir selber gelegentlich anführte: Auch wenn die impressionistische Revolution in den Köpfen der Maler stattfand, so hätte sie sich doch ganz anders geäusserst, wären die Künstler weiterhin darauf angewiesen gewesen, sich mit den Flüssigfarben aus den Töpfchen zu behelfen; erst die Erfindung der Farbtuben, mit denen die Maler ungehindert nach draussen gehen konnten, hat den Impressionismus zu dem gemacht, was er ist.

EXPERIMENTE

Vieles das heute wie selbstverständlich zur Verfügung steht, oder sich mit Rückprojektion und Verfahren der Kopieranstalt lösen lässt, musste in den Jahren, da Renoir seine ersten Filme herstellte, noch selbst erfunden, entwickelt und zusammengebastelt werden. Ohne sich mit Technik zu befassen, ging es nicht. Selbstverständlich hat er mit Abdecken und Doppelbelichtung gearbeitet: die Kamera auf Zylinderachse, liess er die Hessling in einem schwarz ausgelegten Zylinder reiten und dann dasselbe Negativ noch mit Wolkenhimmel belichten – das ergab den Himmelsritt. Er hat aber auch eine Methode entwickelt, um das Modell der Metro-Station mit den Darstellern zusammen in "Marquitta" hineinzubekommen, die heute als Schüfftan-Verfahren bekannt ist (Schüfftan hat sie etwa gleichzeitig für Langs "Metropolis" erfunden). Angewendet hat Renoir das Verfahren auch, um die Hessling im Spielwarenladen mit den Spielsachen – die auf den Spiegel kamen, während Catherine durch eine Stelle abgekratzten Spielgelbelages hinter dem Spiegel sichtbar wurde – zusammenzubringen.

Einen eigenen "Kamerawagen" hat Renoir erfunden, weil die Stösse so schwer zu dämpfen waren, wenn man mit der Schiene arbeitete. Die Räder

wurden durch Kissen ersetzt und diese rutschten auf Sperrholzbahnen - so konnte die Kamera auch seitlich gleiten oder sich um die eigene Achse drehen und sich den Bewegungen der Darsteller anpassen.

In Raleigh stand Renoir ein Hollywoodveteran als technischer Berater zur Verfügung, der sich auch in den Kopierwerken auskannte. Deshalb haben sie bei LA PETITE MARCHANDISE D'ALLUMETTES - für den Renoir sein Studio in einem Theater einrichten konnte - auch gerade noch die Negative selber entwickelt und die ersten Abzüge hergestellt.

LICHT, FARBE

Ausserdem haben sie für diesen Film auch noch ein neues Beleuchtungssystem entwickelt, und das kam so: mit der "Zündholzverkäuferin" hat Renoir den panchromatischen Negativfilm entdeckt. Es handelt sich dabei um ein Material, das die Grautöne feiner und genauer wiedergibt. Für Aussenaufnahmen fand es damals allgemein Verwendung; für Innenaufnahmen aber wurde weiterhin der ältere orthochromatische Film mit den harten Kontrasten verwendet, weil die gebräuchlichen Quecksilberdampf- und Bogenlampen zu wenig rot und gelb Töne für das empfindlicher registrierende Material aufwiesen. Aber Renoir wollte das neuere Material auch für die Innenaufnahmen verwenden - deshalb musste geeignetes Licht her.

Das orthochromatische Material übrigens hatte Renoir dazu verleitet, auch Dekor und Make-up möglichst in schwarz und weiss zu halten - Catherine Hesslings Gesicht etwa wurde ganz weiss gepudert -, um die Kontraste zu unterstreichen. Beim panchromatischen Film nun galt es harte Kontraste ganz zu vermeiden, damit die Poesie der Grautöne, die der Stimmung eines Themas und der Atmosphäre einer Szene ihr Gepräge geben kann, auch wirklich zum Ausdruck kam.

Eine Kehrtwendung also und - wie Renoir selbst sagt - ein Schritt zur Farbe hin, denn auch da geht es ihm darum, Kontraste zu meiden. Bezeichnenderweise hat er seinen ersten Farbfilm, THE RIVER, in Indien gedreht, wo die Auswahl an Farben beschränkter ist und selbst die unvermischten Farben weniger kräftig sind - ausserdem wurde der Natur noch mit dem Farbkübel nachgeholfen: der Ausstatter Lourié übermalte etwa den Rasen für eine Szene grün. Seine späteren Farbfilme hat Renoir in der Studiodekoration gedreht.

TON, DEKOR

In Hollywood hatte Renoir deswegen noch Schwierigkeiten: man wollte ihm alles nötige im Studio nachbauen, er aber wollte in natürlicher Umgebung filmen. Schon bei LA BETE HUMAINE hatte man ihm zu bedenken gegeben, dass die Rückprotechnik so entwickelt sei, dass sie sich unmöglich von Direktaufnahmen unterscheiden lasse. Aber Renoir blieb, überzeugt vom Einfluss den der Dekor auf das Spiel der Darsteller hat, unerschütterlich: Gabin und Corette wären vor einer Rückwand niemals so echt gewesen wie auf der Lokomotive, und wenn es auch nur wegen des Lärms war, der sie zwang, sich einander durch Gesten verständlich zu machen. In THIS LAND IS MI-

NE wurde für eine Szene, in der ein ängstlicher Schulmeister in Schnürschuhen neben dem Besetzungsoffizier in seinen Stifeln hergeht, eine den Dialog nicht störende Zementimitation gebaut: man könne das Geräusch der Schritte bei der Synchronisation noch hinzumischen. Aber Renoir wollte ja echten Zement und damit das Geräusch in der Szene, damit die Darsteller entsprechend spielen.

Renoir zieht generell den Direkt-Ton, sogar wenn er schlecht ist, einem Synchronisten vor. Schon bei seinen ersten Tonfilmen, *ON PURGE BEBE* und *LA CHIENNE*, arbeitete er, zusammen mit seinem späteren Toningenieur de Bretagne, mit Direkt-Ton, obwohl das ohne Richtmikrofon und Tonunterschaltung noch reichlich kompliziert war. Alles was bei der Aufnahme vors Mikro kam, war mit im Film - alles andere eben nicht. Dennoch wollte er die Strassenszenen für *LA CHIENNE* nicht im Studio drehen - und so versuchte man eben mit Decken und Madratzen den störenden Straßenlärm zu dämpfen; eine Grossaufnahme des Baches hat Renoir nur in die Szene geschnitten, weil es auf der Tonspur so rauschte. Da die Tonmontage schwierig war, versuchte man mit wenig Bildmontage und möglichst einer Tonspur auszukommen. Zudem behalf sich Renoir schon damals mit mehreren Kameras - etwa, eine Kamera für den einen Gesprächspartner, eine zweite für den andern und eine dritte für beide zusammen für die Montage blieb damit die Tonspur dieselbe.

EINSTELLUNGEN, BILDKOMPOSITION

Ausserdem erleichtert das Verfahren den Schauspielern die Arbeit, weil sie längere Teile durchspielen können, ohne in ihrer Inspiration unterbrochen zu werden. Nicht der Technik wegen, wohl aber zur Begeisterung der Darsteller hat Renoir bei *DEJEUNER SUR L'HERBE* wieder so gearbeitet und auch bei *LE TESTAMENT DU DR. CORDOLLIER*, wo er zeitweise sogar bis zu acht Kameras laufen hatte. Dann gab er den Zelluloidverschleiss wieder auf.

Damit sich Darsteller entfalten können, kann man ihnen Zeit geben; das bedingt aber, soll der Film nicht monoton wirken, eine bewegliche Kamera - häufig von Bachelet oder Renoirs Neffe Claude verantwortet. Schon *LA CHIENNE* weisst - nicht nur der Probleme mit dem Direkt-Ton wegen - deutlich längere Einstellungen auf, als andere Filme dieser Jahre.

Die andere Möglichkeit: man kann den Darstellern Raum geben: das bedeutet die Inszenierung in die Tiefe des Bildfeldes auszudehnen und bedingt eine grössere Tiefenschärfe. Primär ist die Tiefenschärfe - die sowas wie eine eigene Geschichte hat - nur eine Frage des Objektives, aber die Ausleuchtung und die Aufnahme des Tons in der Szene muss eben auch gewährleistet sein. Spätestens *LA GRANDE ILLUSION* zeigt - um kurz zu bleiben, dass dies auch bei Innenaufnahmen realisierbar war. *LA REGLE DU JEU*, wo zur Bewegung vor der Kamera in der Tiefe des Raums noch deutlich die Bewegung der Kamera selbst hinzukommt, ist geradezu das klassische Beispiel geworden: 337 Einstellungen bei einer Länge von 113 Minuten - wogegen andere Filme der Zeit durchschnittliche 600 Einstellungen aufweisen.

Walt Vian



JEAN RENOIR:

**"ICH LIEBE SCHLAUSPIELER. SIE SIND FÜR MICH
DIE HELDEN UND DIE
MÄRTYRER IHRES BERUFS."**