

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 24 (1982)
Heft: 124

Buchbesprechung: André Bazins "Jean Renoir"

Autor: Ruggle, Walter

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: 24.01.2026

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

Ein Problem, das sich beim Schreiben über Renoir stellt, ist gewiss die Tatsache, dass über diese grosse Figur des französischen Kinos beinahe alles schon gesagt oder geschrieben worden ist.

Walter Ruggle unterhielt sich deshalb mit
ANDRE BAZINS "JEAN RENOIR"

Das beste Filmbuch
vom besten Filmkritiker
über den besten Filmregisseur

Francois Truffaut

JEAN RENOIR





LA CHIENNE

ANDRE BAZIN - JEAN RENOIR

Unbestritten am besten über Jean Renoir hat André Bazin, jener Mann, der als Herausgeber der "Cahiers du Cinéma" Filmgeschichte geschrieben hat, den - wie Renoir selbst sagte - eine enge und langjährige Freundschaft mit dem Regisseur verband. Beide waren sie auf ihre Art "Wegbereiter der Nouvelle Vague", übten wesentlichen Einfluss auf jene kinematographische Explosion um 1960 aus. Bazin konnte die Früchte seiner Arbeit nicht mehr geniessen - er starb 1958, erst vierzigjährig, nach langjähriger Krankheit. Bis zum Schluss hat er sich Filme angeschaut, hat er über Filme geschrieben. Francois Truffaut, ein Kind Bazins, berichtet: "Am Abend vor seinem Tode schrieb er einen seiner besten Texte - die lange Analyse von LE CRIME DE MONSIEUR LANGE -, nachdem er sich den Film im Bett liegend auf dem Bildschirm angesehen hatte."

Truffaut war es auch, der Bazins Texte zu Renoirs Filmen sammelte, ordnete und zusammen mit einigen Freunden, darunter Jean-Luc Godard, Jean Douchet, Jacques Rivette und Eric Rohmer, um eine vorbildliche kommentierte Filmografie zu Renoirs Gesamtwerk (1924-1969) ergänzte. Als Herausgeber nannte er es "das beste Filmbuch, geschrieben vom besten Filmkritiker, über den besten Filmregisseur". Dem ist nicht viel beizufügen.

André Bazin geht in seinen Texten stets vom direkten Film erlebnis aus. Die Auseinandersetzung mit dem einzelnen Film war ihm wichtiger als eine Wertung. Im Bewusstsein von Renoirs Grösse legt er sein Gewicht auf die Beschreibung, in der sich seine Rezeption nachvollziehen lässt, denn "keiner hat besser als Renoir die wahre Natur des Films erfasst, keiner besser als er mit dessen zweifelhaften Analogien zur Malerei und zum Theater aufgeräumt". Bazin erweist sich durch sein stark deskriptives Vorgehen als "Filmliterat" (Truffaut) und in diesem Rahmen erst als "Filmkritiker". Er verliert in seinen Einzelbeschreibungen nie das Gesamte aus den Augen, zieht die notwendigen Querverbindungen und Schlüsse und erscheint als einer, der mit dem Werk Renoirs absolut vertraut ist, als einer auch, der mittendrin steckt und von hier ausleuchtet, erfasst, umschreibt.

Die Bewunderung von Beschreibendem und Beschriebenem ist gegenseitig: "Ich fühle mich wie ein Mann, dem einer, den er bewundert, soeben herzlich die Hand gedrückt hat." (Renoir, 1971, im Vorwort zu Bazins Buch.)

FILMOGRAFIE: JEAN RENOIR 1895 - 1979

(Da es bereits ungezählte Renoir-Filmografien gibt - eine hervorragende in Bazins Buch - beschränken wir uns hier auf die Wiedergabe der Titel.)

1924 CATHERINE oder UNE VIE SANS JOIE	stumm/kurz
1924 LA FILLE DE L'EAU	stumm/kurz
1926 NANA	stumm
1926 CHALESTON oder SUR UN AIR DE CHARLESTON	stumm/kurz
1927 MARQUITTA	stumm
1928 LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES	stumm
1928 TIRE AU FLANC	stumm
1928 LE TOURNOI oder LE TOURNOI DANS LA CITE	stumm
1929 LE BLED	stumm
1931 ON PURGE BEBE	
1931 LA CHIENNE	
1932 LA NUIT DU CARREFOUR	
1932 CHOTARD ET CIE.	
1932 BOUDU SAUVE DES EAUX	
1933 MADAME BOVARY	
1934 TONI	
1935 LE CRIME DE MONSIEUR LANGE	
1936 LA VIE EST A NOUS	
1936 UNE PARTIE DE CAMPAGNE	
1936 LES BAS-FONDS	
1937 LA GRANDE ILLUSION	
1937 MARSEILLAISE	
1938 LA BETE HUMAINE	
1939 LA REGLE DU JEU	
1940 LA TOSCA	Italien
1941 SWAMP WATER	USA
1943 THIS LAND IS MINE	USA
1944 SALUTE TO FRANCE (für Office of War Information)	USA
1945 THE SOUTHERNER	USA
1946 THE DIARY OF A CHAMBERMAID	USA
1946 THE WOMAN ON THE BEACH	USA
1950 THE RIVER	Indien/Farbe
1952 LA CARROZZA D'ORO	Italien/Farbe
1954 FRENCH CANCAN	Farbe
1956 ELENA ET LES HOMMES	Farbe
1959 LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER	
1959 LE DEJEUNER SUR L'HERBE	Farbe
1962 LE CAPORAL EPINGLE	
1969 LE PETIT THEATRE DE JEAN RENOIR	Farbe

BEFRAGUNG ANDRE BAZINS ZU NEUN FILMEN VON JEAN RENOIR

FILMBULLETIN: Unser Filmmarathon wird mit LA CHIENNE (1931) beginnen, einem Werk aus den ersten Tagen des Tonfilms, für Renoir Einstieg in seine bedeutendste Periode, die mit LA REGLE DU JEU (1939) vor dem Krieg endet. Michel Simon spielt hier die Hauptrolle. Er, dessen Gesicht Renoir "ebenso aufregend wie die Maske einer griechischen Tragödie" fand, erhält die Gelegenheit, sich zu jenem grossartigen Aussenseiter zu entwickeln, als der er ein Jahr später, im BOUDU SAUVE DES EAUX (1932), in ungezwungener Vollkommenheit wieder erscheint. Im Zusammenhang mit Renoirs Stummfilmen haben Sie von "Unfertigkeit" gesprochen und davon, dass "der Ton in ihren Bildern die unsichtbaren Ketten" abnehmen wird. In LA CHIENNE verwendet Renoir meines Wissens als erster überhaupt Originalton, also nicht nur Einführung, vielmehr Revolutionierung in einem.

ANDRE BAZIN: Das Tonmaterial in LA CHIENNE ist ganz wunderbar, da Renoir es direkt aus der Wirklichkeit genommen hat. Besonders die Umgebungsgeräusche sind dank ihrer Realistik herrlich gelungen, zum Beispiel wenn das Liebesgeflüster zwischen Legrand und Lulu, unten vor ihrer Haustür, vom lauten Rauschen der Wasserspülung begleitet wird. Selbst bei reinen Studio-Dialogen bleibt das Tonmaterial realistisch. Wenn sich jemand entfernt, hört man das.

FILMBULLETIN: Vergleichbares findet man hier ja auch bereits auf der Bildebene.

ANDRE BAZIN: Die Photographie in LA CHIENNE bezeugt schon wie in BOUDU ein ausgeprägtes Bemühen um Tiefenschärfe; das ganze Dekor ist entsprechend arrangiert. Das Fenster des Hauses liegt zu einem schmalen Hof hin, und man schaut auf die Wohnungen des Nachbarhauses (man sieht eine Frau bei der Hausarbeit und ein Kind, das auf einem Klavier Tonleitern spielt). Im Innern von Legrands Wohnung organisiert die Regie das Geschehen in die Tiefe von einem Raum in den andern.

FILMBULLETIN: Bleiben wir bei der Verbindung von LA CHIEN-NE und BOUDU SAUVE DES EAUX; Truffaut strich als wesentliche Gemeinsamkeit der beiden Filme einmal Michel Simon hervor, der zeige, wie man das Komische ins Unerhörte steigere. Er sieht in der Figur Boudus den Hippie, bevor dieses Wort überhaupt existiert habe. Einer der wichtigsten Regisseure für Renoir war Chaplin. Seine Figur des Tramp erscheint als Vorstufe zu derjenigen Boudus, dieser wiederum eine Zwischenstufe auf dem Weg zum Hippie. Ein Stück Anarchie scheint mir im ganzen Spektrum dieser Figuren zu liegen und irgendwie konsequenterweise auch in der filmischen Umsetzung durch Renoir.

ANDRE BAZIN: Einer der paradoxerweise verführerischsten Aspekte im Werk Renoirs ist die Tatsache, dass hier alles "daneben" liegt. Er ist der einzige Filmregisseur der Welt, der es sich leisten kann, auf scheinbar so unverfrorene Art mit dem Kino umzuspringen. Man musste schon Renoir heißen, um die Kühnheit zu haben, Gorki an den Ufern der Marne zu verfilmen oder die Besetzung wie in LA REGLE DU JEU vorzunehmen, wo fast alle Darsteller bis auf die Hausangestellten so herrlich neben den Rollen liegen. Müsste man Renoirs Kunst mit einem Wort definieren, so könnte man sie als eine Aesthetik der Diskrepanz, der décalage bezeichnen. BOUDU SAUVE DES EAUX macht keine Ausnahme von dieser Regel. In diesem Film liegen Handlung und Buch auf liebenswürdige Weise neben dem Sujet, die Schauspieler neben den Rollen, das Spiel neben der Situation. Gerade die "Unstimmigkeit zwischen Bild und Handlung, ihre Diskrepanz oder décalage, wird bei Renoir zum wichtigsten Ausdrucksmittel seiner Ironie.

FILMBULLETIN: Und Michel Simon ist ein wesentlicher Bestandteil dieser Umsetzung.

ANDRE BAZIN: Alles, was ein Darsteller in einem Film tun kann, Michel Simon tut es in BOUDU, und wenn er kopfstehen muss.

FILMBULLETIN: Filme machen bedeutete für Renoir ja im wesentlichen, Verständnis für seine Schauspieler haben. Einer von diesen - ich glaube, es war Jean Louis Barrault - sagte einmal, dass die Genialität Renoirs darin bestanden habe, dass er den Schauspieler davon überzeugte, dass er (der Schauspieler) genial war. Renoir wollte seine Darsteller dazu führen, dass sich ihr Spiel zu einer "Hoch-

LE CRIME DE MONSIEUR LANGE





LA GRANDE ILLUSION



"zeit" zwischen der eigenen Natur und der ihrer Rolle heranbildete - bis zu dem Moment, wo beide Komponenten untrennbar verschmelzen. BOUDU ist ein Beispiel einer derartigen "Hochzeit"; weitere finden wir mit Erich von Stroheim in LA GRANDE ILLUSION (1937), Jean Gabin in LA BETE HUMAINE (1938), Anna Magnani in LA CARROZZA D'ORO (1952) - und wieder Michel Simon in LE CRIME DE MONSIEUR LANGE (1935). Sie alle tragen wesentlich mit zu Renoirs legendärem filmischen Realismus bei. Hinzu kommen Momente wie jene in der Szene mit dem Selbstmordversuch Boudus am Pont des Arts.

ANDRE BAZIN: Eine der besten Szenen in BOUDU - sie ist scheinbar gegen die Logik der Szene gedreht. Die Menschenansammlung auf der Brücke und an den Seineufern, die als unbezahlte Statistenmasse diente, nimmt keinen Anteil an der Katastrophe. Sie hat sich dort niedergelassen, um den Filmleuten zuzusehen, die ganze Sache amüsiert sie, und man möchte meinen, dass Renoir, statt von ihr ein geheucheltes Mitgefühl zu verlangen, das für die Glaubwürdigkeit der Szene unerlässlich zu sein scheint, sie in ihrer belustigten Neugier auch noch ermuntert hat. Der Montage gelingt es mitnichten, uns glauben zu machen, dass diese Menge überhaupt an Boudu interessiert sei, alles schaut wie bei der Wochenschau in die Kamera. - Gesteigert wird dieses Paradox noch dadurch, dass Renoir ein Meister des filmischen Realismus ist, ein Erbe der naturalistischen Romantradition und der impressionistischen Malerei. Ein Bruchteil dieser Fehler hätte einen anderen Regisseur zum Scheitern verurteilt.

FILMBULLETIN: Renoir spürte früh schon den Drang, ins Freie zu gehen, hinaus in die Landschaft, die in seinen Filmen ebenso wichtig geworden ist, wie die "Zeichnung" der Charakteren - sie hilft ihm dabei. Im LA NUIT DU CARREFOUR (1932), den Jean-Luc Godard als den "einzigen grossen französischen Abenteuerfilm" bezeichnet, spielt der Novembernebel in der Normandie eine wesentliche Rolle, der Himmel in den Jagdszenen von LA REGLE DU JEU füllt einen Hauptteil des Bildes. Umgesetzt finden wir diese Verwendung der Landschaft im Beginn des italienischen Neorealismus wieder, in Luchino Viscontis OSSESSIONE. "Das Innerste kommt nach aussen, vom Aussen stimuliert", hat Frieda Grafe dazu einmal geschrieben, und: "Renoir entschloss sich, französisches Environnement zu filmen, wie es die Bilder seines Vaters (der impressionistische Maler Auguste Renoir) ihn lehrten. Das heisst, zu keiner Zeit war Renoirs

Perspektive auf die Realität realistisch." Dies erscheint mir als ein wichtiger Ansatz, denn wenn man vom Realisten Renoir spricht, so meint man nicht, dass er Realität ganz einfach in dokumentarischen Bildern eingefangen hat. Er hat sie aus Komponenten der Realität und Faktoren, die nicht direkt bildlich fassbar sind, erst wieder-geschaffen – in LA GRANDE ILLUSION etwa.

ANDRE BAZIN: Ich bin nicht sicher, ob LA GRANDE ILLUSION Renoirs realistischster Film ist; fest steht jedoch: wenn er heute noch ebenso wirkungsvoll ist wie damals, so verdankt sich das hauptsächlich seiner realistischen Komponente. Dafür gibt es zahlreiche Anzeichen. Zunächst das unmittelbarste: die Vielzahl der Sprachen. Durch die Sprache gründet Renoir schon viel früher als der Neorealismus seinen Film auf die Authentizität der zwischenmenschlichen Beziehungen. Zwar hatte Papst das auch schon in KAMERADSCHAFT gemacht, doch viel weniger subtil.

Realismus – oder sagen wir Wahrheit oder besser noch Wahrhaftigkeit – prägt auch die menschlichen Beziehungen in diesem Film. Weniger vielleicht die der Hauptpersonen, die zwar niemals symbolisch werden und sich stets etwas wunderbar Pittoreskes bewahren, als vielmehr die der Figuren, die Renoir zwischen der ersten Ebene der Protagonisten und der zweiten Ebene der Komparsen zu schaffen verstand: Die deutschen Wachmänner, einfache Soldaten, Unteroffiziere und Offiziere, sind in ihrer Gestaltung von einer sagen wir nicht mehr Wahrheit, was ja nach der individuellen Erfahrung relativ ist, sondern von einer bestürzenden Wahrhaftigkeit. Dieser Realismus ist keiner der blossen Kopie oder platten Widerspiegelung, sondern das Wiederentdecken jener Exaktheit, die jenseits aller Konventionen das gleichzeitig dokumentarische und signifikante Detail getreulich wiederzugeben vermag.

Und dann diese kurzen Einstellungen mit den englischen Offizieren: eine ganze Kultur wird hier heraufbeschworen, ohne dass auch nur ein Detail, in dem sie sich ausdrückt, jemals "typisch" oder konventionell ausfiele. – Man muss hier wirklich von Erfindung sprechen und nicht von einfacher dokumentarischer Reproduktion. Renoirs Detailtreue ist ebensosehr das Resultat seiner Phantasie wie seiner Beobachtung der Wirklichkeit, der er immer die signifikante, aber nicht konventionelle Seite abzugewinnen vermag.

FILMBULLETIN: Bevor er nach der Meisterleistung der GRANDE ILLUSION die REGLE DU JEU drehte, entstanden die MARSEILLAISE (1937) und dann LA BETE HUMAINE, der durch die Art

der Nennung hier nicht die geringste Abschwächung erfahren soll; wenngleich - da sind wir uns einig - Zolas Roman, der dem Film zugrunde gelegt ist, nicht zu seinen besten gehört.

ANDRE BAZIN: Insgesamt lässt sich sagen, dass Renoir den Roman an fast allen Stellen verbessert hat. Die Darstellung des technischen Milieus bleibt im Film nicht hinter der des Romans zurück, ja übertrifft sie recht häufig. Die Motivierung der Charaktere ist bei Renoir viel besser. Denn er begründet sie nicht nur aus der Psychologie, sondern aus einer Metaphysik des Schauspielers. Was man auf der Leinwand sieht, ist nicht die Mordlust eines Lantier, sondern die von Gabin. Selbst wenn ein Schauspieler körperlich und geistig nicht der Romanfigur entspricht, bietet solch eine "Fehlbesetzung" immer noch mehr Vorteile als Nachteile; denn die Präsenz, die Suggestionskraft des Schauspielers ist dem Roman ganz klar überlegen.

FILMBULLETIN: Bevor wir von LA REGLE DU JEU sprechen, jenem Film, den Sie selbst immer im Zusammenhang mit (fast) allen anderen Renoirs nennen und auch favorisieren, möchte ich kurz Renoirs Verhältnis zur Kunst streifen - ein Begriff, mit dem er sich (in der gebräuchlichen Form jedenfalls) nie in Verbindung bringen wollte: "Der Bauer, der hinter dem Pflug geht und eine Furche zieht, macht ein Kunstwerk", sagte er einmal, "Kunst ist kein Beruf, es ist die Art, wie man einen Beruf ausübt." Renoir war von Beruf Geschichten-Erzähler. Es machte ihm Freude, immer wieder neue Wege zu entdecken, eine Geschichte zu erzählen, gut zu erzählen. Bei LA REGLE DU JEU spielte die politische Situation eine grosse Rolle; er sagte dies auch: "Als ich LA REGLE DU JEU machte, wusste ich, wo es langging. Ich kannte die Sorge, die meine Zeitgenossen zerfrass. Mein Instinkt führte mich, das Wissen um die Gefahr lieferte mir die Situationen und die Repliken. Und meinen Freunden ging es genauso! Wie beunruhigt wir waren! Ich glaube, der Film ist gut geworden. Aber es ist nicht besonders schwierig, gute Arbeit zu leisten, wenn einen der Kompass der inneren Unruhe in die richtige Richtung weist."

ANDRE BAZIN: Diese Richtung kennen wir leider nur allzu gut. Das Münchner Abkommen war gerade unterzeichnet worden. George Sadoul hat mit vollem Recht gesagt, dass LA REGLE DU JEU für unsere Vorkriegszeit das gleiche war, wie "Die Hochzeit des Figaro" für die Revolution von 1789: der Ausdruck einer raffinierten, unbesonnenen und dekadenten

Kultur, vermittelt durch eine Geschichte und ihre Personen. Uebrigens hat sich Renoir tatsächlich von Beaumarchais inspirieren lassen: er zitiert ihn mit einem Couplet von Chérubin, das er seinem Film als Motto voranstellt. Ausserdem übernimmt LA REGLE DU JEU die dramatische Grundsituation von Mussets "Les Caprices de Marianne". Eine Frau kann sich zwischen mehreren Männern nicht entscheiden und übersieht den einzigen, der sie liebt und der an der Stelle desjenigen sterben muss, den sie erwartet.

FILMBULLETIN: Sprechen wir - um auf eine Szene kurz einzugehen - von der Sequenz auf dem Fest im Schloss, jener mit dem Verkleidungsspiel, einer Schlüsselszene im Film.

ANDRE BAZIN: Im Laufe dieses Verkleidungsspiels, das der Schlossherr kurzfristig zur Unterhaltung seiner Gäste organisiert, entwickelt sich die unglaubliche Liebestreibjagd. Der verliebte und eifersüchtige Roland Toutain verfolgt Nora Grégor, die damit beschäftigt ist, die Huldigungen eines anderen Gastes entgegenzunehmen. Und ihr Ehemann Dalio verfolgt alle Welt, ohne dabei seinen Sinn für Gastfreundlichkeit und mondäne Würde zu verlieren. Eine analoge Tragikomödie spielt sich unter den Dienstboten ab. Carette macht der Kammerzofe den Hof. Ihr Gatte, der Jagdaufseher des Schlosses, verfolgt ihn. Wenn Renoir seinen Plan eines fröhlichen Dramas verwirklicht hat, dann in dieser bewundernswerten Sequenz, an der den Kennern zugleich die unaufhörlichen Kamerauschwenks und die Schärfe in der ganzen Tiefe des Bildes auffallen.

FILMBULLETIN: Das zeitgenössische Publikum hatte oft Rezeptionsschwierigkeiten, gerade auch bei LA REGLE DU JEU. Für Renoir allerdings kein Problem, denn: "Man glaubt, dass ein Film nur etwas für die 6000 Zuschauer des Gaumont-Palace ist, aber das ist nicht wahr; Film ist etwas für drei Personen unter diesen 6000 Zuschauern." - Kann man Renoirs Stil unter eine Decke bringen?

ANDRE BAZIN: Das auffälligste Paradox an Renoirs Stil, an dem sich das Publikum fast immer stösst, ist sein scheinbares Desinteresse für das, was der Zuschauer für das Wesentliche hält: das Drehbuch und die Darstellung. Im Werk dieses "Realisten" wimmelt es von Detailunwahrscheinlichkeiten und "Fehlbesetzungen".

FILMBULLETIN: Aber Sylvia Bataille und Jeanne Marken in UNE PARTIE DE CAMPAGNE, Gabin und Simone Simon in LA BETE



LA REGLE DU JEU





LA CARROZZA D'ORO



HUMAINE, Fresnay und Stroheim in LA GRANDE ILLUSION sind doch geradezu musterhafte Besetzungen...

ANDRE BAZIN: Das stimmt zwar, aber es gilt keineswegs für Brunius und Renoir selbst in UNE PARTIE DE CAMPAGNE. Steckt von den Hauptdarstellern der REGLE DU JEU überhaupt einer in der richtigen Rolle (ausser Gaston Modot und Paulette Dubost)? - Wir können zahllose andere Provokationen aufzählen, in denen sich Renoir bei drei Vierteln seiner Rollenbesetzungen gefällt. Eher als dass er auf einen Schauspieler verzichtet, der ihm entgegen aller Vernunft zusagt, ist er imstande, das Drehbuch zu ändern, um seiner Entscheidung ein Alibi zu verschaffen. - Renoir führt seine Schauspieler so, als seien sie ihm wichtiger als die Szene, die sie zu spielen haben, und die Szene wichtiger als das Drehbuch. Daher kommt die Diskrepanz (*décalage*) zwischen Darstellung und dramatischer Vorlage, in der erstere unsere Aufmerksamkeit von der letzteren abzieht.

FILMBULLETIN: Hinzu kommt ja auch die Tatsache, dass die Schauspieler zum eigenen Vergnügen zu spielen scheinen, nicht zu dem des Publikums.

ANDRE BAZIN: Dies ist vermutlich einer der Gründe, wenn nicht der Hauptgrund für Renoirs kommerzielle Misserfolge. Um wirklich teilzuhaben an seinen Filmen, muss man gleichsam mit den Schauspielern unter einer Decke stecken, ihr Augenzwinkern, die neben und hinter der Kamera ausgetauschten Zeichen ihres gegenseitigen Einverständnisses mitbekommen. Der passive Zuschauer, der diese Aufforderung zum Reigentanz nicht wahrnimmt, bleibt als Mauerblümchen im Sessel sitzen.

FILMBULLETIN: Die Zeit drängt - wir müssen uns noch kurz zwei Filmen zuwenden, die Renoir nach seinem Amerika-Aufenthalt gestaltet hat: CARROZZA D'ORO (1954) und FRENCH CANCAN (1952). Der erstere ist in Rom entstanden und nach Eric Rohmer "das Sesam-öffne-dich" zum ganzen Werk Renoirs. Ein grossartiges Spiel in der Welt der Commedia dell'Arte, in dem nicht zuletzt die "innere Montage" Renoirs hervorragend zum Zug kommt. Zu FRENCH CANCAN ziehen Sie in Ihren von Truffaut herausgegebenen Texten zu Renoir aus dem Drehbuch, mit Augenmerk auf Detail- und Dekoranweisungen.

ANDRE BAZIN: Sind die Anweisungen zu diesem Dekor, zur Beleuchtung, zu den Bewegungen und den Personen nicht die einer grossen Komposition, der man den Titel "Die Tanzstunde" oder familiärer "Das Studio der Mutter Guibole"

geben könnte? Ein Detail verdient besonderer Erwähnung: das Mädchen im Bad. Es erscheint im Film ganz hinten im Rahmen einer halboffenen Tür, die es erst gegen Ende der Szene mit einer späten und nonchalanten Schamhaftigkeit schliesst. Man erkennt darin zweifellos ein beliebtes Subject von Auguste Renoir und Degas. FRENCH CANCAN ist der Film eines Mannes, von dem man sicher zu wenig sagt, wenn man ihn den besten Kenner der impressionistischen Malerei nennt, denn man muss auch hinzufügen, dass er sie gleichsam von innen her kennt, nicht wie ein Bewunderer ihrer Werke, sondern wie ein intimer Freund ihrer Schöpfer. Renoir geht nicht von der Malerei aus, er kommt bei ihr an. FRENCH CANCAN scheint mir weit mehr zu sein als nur Integration des malerisch-bildlichen Stils - eine Entfaltung dessen in der Zeit. Jean Renoir macht das ideale Kino, das Auguste Renoir gemacht hätte, wenn er den Pinsel mit der Kamera hätte vertauschen können. Seine essentielle Bildhaftigkeit drückt sich vor allem in seiner Hinwendung zu den Besonderheiten und Einmaligkeiten der Dinge und ihrer Verknüpfungen aus. Renoir übersieht nicht vor lauter Wald den einzelnen Baum. Darauf eher, als auf seiner Vorliebe für naturalistische Themen, beruht sein wahrer Realismus - und der ist ein filmischer Realismus.

FILMBULLETIN: Truffaut nennt LA REGLE DU JEU das "Credo der Cinéphilen", den Film der Filme. Jean Renoir hat Ihnen, André Bazin, dieses Credo nachträglich gewidmet. In seinen Memoiren ("Mein Leben, meine Filme") spricht er Ihnen das wohl schönste Lob aus, wenn er schreibt, dass er auf seine Filme nicht mehr ausführlich eingehen muss: "Dies ist bereits geschehen, durch das brillante Werk von André Bazin, dem ich nichts beizufügen habe."
André Bazin - wir danken Ihnen für dieses Gespräch.

Mit André Bazins Renoir-Buch sprach

Walter Ruggle

Der vollständige, äusserst lesenswerte Text ist erschienen als Taschenbuch im Fischer-Verlag, TB-3662, André Bazin: "Jean Renoir", mit einem Vorwort von Francois Truffaut und einer kommentierten Filmografie, im Buchhandel Fr.7.80

FILMBULLETIN Nummer 108 enthält einen kleinen Nachruf zum Tod von Jean Renoir und einen Beitrag zu "Renoir und die Technik" (Fr. 2.-)

FILMBULLETIN Nummer 67 (1970 / A4-Format) enthält einen längeren Beitrag zu Jean Renoir und eine Besprechung von LA REGLE DU JEU (Fr. 3.-)
(Vertrieb Filmbulletin, selange vorrätig; Ausland zuzüglich Versand)