

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 37 (1995)
Heft: 201

Artikel: Die innere Wahrheit, oder : die Freiheit des Hundes : über Renoirs Realismus
Autor: Redottée, Hartmut W.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866644>

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>

Die innere Wahrheit, oder: Die Freiheit des Hundes

Über Renoirs Realismus



LE CARROSSE D'OR

Jacques B. Brunius
und Jeanne Marken
in UNE PARTIE DE
CAMPAGNE



Keine Angst – dies wird nicht der 6352. Beitrag zur Realismusdebatte! Die Diskussion um den "Realismus" ist so alt wie die Kunst und müßig dazu. Jeder Künstler hält sich für einen Realisten. Entscheidend ist nur, was er unter "Realität" versteht. Und was wir gemeinhin so unter dem Begriff "Realismus" subsumieren, sind ästhetische Verfahrensweisen, die hinwiederum – je nach individueller Handschrift – von "Realist" zu "Realist" sehr verschieden sein können. Das gilt beispielsweise für den "Neorealismus", da doch der "Neorealismus" eines Rossellini ein ganz anderer ist als der Viscontis oder de Sicas.

Was hier und in diesem Falle interessiert, ist zu untersuchen, inwieweit ein spezifisches ästhetisches Verfahren bei Jean Renoir den filmischen "Realismus" um eine sehr persönliche Nuance, eine individuelle Farbe ergänzt und bereichert.

Was bisher im deutschen Kulturkreis einer seiner wahren Bedeutung gerecht werdenden Würdigung Renoirs im Wege stand, ist – denke ich – zunächst die Behandlung und damit die Funktion des Darstellers in seinen Filmen. Die übermächtige Tradition der Theaterkultur im deutschen Sprachraum hat dazu geführt, Selbstverständnis und Spielweise des Theaterschauspielers auf den Filmdarsteller zu übertragen.



Jean Marais und
Simone Simon in
LA BÊTE HUMAINE

Spätestens seit dem Naturalismus ist im deutschen Kulturtheater der psychologische Realismus in der Verkörperung einer Rolle oberstes Ziel der Darstellung und wesentliches Kriterium für die Beurteilung der Leistung eines Schauspielers, seines Könnens, seines Genies. Daran haben auch Ansätze im expressionistischen Theater und Bertold Brechts "Organon" bis heute nichts geändert – schon gar nicht im Bewusstsein des Publikums. Es ist bezeichnend, wie bald sich im deutschen Sprachraum Max Reinhardts Einfluss auf den Film bemerkbar machte und den "Kintopp" zur Kunst "adelte", angefangen beim Inszenierungsstil – man denke an WILHELM TELL (1923) – und sich fortsetzend in

der bedeutenden Rolle, die Reinhardt-Darsteller im besonderen und Theater-Schauspieler im allgemeinen im deutschen Film spielten: von Paul Wegener über Emil Jannings, Fritz Kortner, Heinrich George, Gustaf Gründgens bis hin zu Bruno Ganz. «Die haben aber gut gespielt!» ist bis heute in Deutschland Ausdruck höchster Bewunderung für den "Kunstwert" eines Films.

Das gleiche gilt für das Dekor und das Licht. Der deutsche Film: das ist in den Hauptzügen ein Studio-Film mit "Kulissenbauten" und Scheinwerferbeleuchtung, eine "Kunst"-Welt, die im "expressionistischen" Stummfilm ihren deutlichsten Ausdruck fand.



Anna Magnani in
LE CARROSSE D'OR

Es erstaunt nicht,
dass Brecht,
der ja durchaus
ein gespaltenes
Verhältnis zum
Film hatte,
Renoirs MADAME
BOVARY schätzte.

Mitte der zwanziger Jahre wurde der deutsche Film international stark beachtet, und auch der junge Renoir konnte sich einem Flirt mit ihm nicht entziehen: NANA, sein zweiter Film, wurde mit Deutschland co-produziert, teilweise – vor allem Interieurs – in Berlin gedreht. Werner Krauss spielte den Grafen Muffat, Valeska Gert die Zofe Nanas. Und obwohl nach Renoirs eigenen Aussagen Stroheims FOOLISH WIVES ihn zu diesem Zola-Film inspirierte, lässt sich – auch in Autant-Laras opulenten Dekors – der Einfluss des deutschen Stummfilms nicht übersehen.

Ganz andere Tendenzen entwickelten sich zur gleichen Zeit in Frankreich und prägten eine stilistische Tradition, die bis heute den französischen Film beherrscht. Dass solche "nationalen" Zuordnungen nicht absolut zu sehen sind, versteht sich von selbst: Es gab und gibt auch "deutsche" Elemente im französischen und natürlich "französische" im deutschen Film. Aber man vergleiche etwa den Verismus der Orte und Darsteller in den Filmen Feuillades mit der Kulissenwelt und dem theatralischen Gebaren in DER STUDENT VON PRAG, selbst in den wirklichkeitsnäheren Freilichtszenen. Und die "Künstlich-

keit" des französischen Films der zwanziger Jahre, etwa des «cinéma pur», war vom fotografischen Wesen des Films abgeleitet. Ausdruck findet das etwa in Louis Dellucs signifikantem und einflussreichem Begriff «photogénie». Die Hauptrolle spielt nicht die Inszenierung *vor* der Kamera, sondern die Inszenierung *mit* der Kamera. Die Kamera ist nicht primär ein Instrument, ein vorgeformtes Kunstprodukt zu reproduzieren wie – im Prinzip – in vielen deutschen Filmen. Vielmehr ist sie ein aktives Auge, das alle Wirklichkeit vor dem Objektiv zum Objekt macht, ein Medium, das sucht, auswählt, beobachtet, sich verselbständigt, das Gesehene verwandelt, formt.

Die erste Filmarbeit realisierte Renoir in Zusammenarbeit mit Albert Dieudonné: UNE VIE SANS JOIE / CATHERINE. Dieudonné sollte der Napoléon in dem Film von Abel Gance werden. Gance hatte mit LA FOLIE DU DOCTEUR TUBE und seinem Eisenbahner-Film LA ROUE Beiträge zum französischen Avantgarde-Film geliefert, so dass Renoirs Anfänge in diesem Umfeld liegen. Irrationale Traumvisionen gibt es schon in diesem Film, und die Verwandtschaft mit der französischen



Michel Simon und Séverine Lerczinska
in BOUDU SAUVÉ DES EAUX



Catherine Hessling in
CHARLESTON

Michel Simon
dagegen ist
bei Renoir Michel
Simon, dem
die Kamera dabei
zuseht, wie er
den Boudu
vorzeigt, die Rolle
sich anpasst,
nicht sich der
Rolle.

Avantgarde wird auch in dem grotesk-futuristischen CHARLESTON und dem traumhaften LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES deutlich, in dem Renoir unter anderem mit Rücklauffeffekten, Stop-Tricks und Doppelbelichtungen arbeitete. Noch in den Eisenbahnszenen von LA BÊTE HUMAINE wird die Nähe zum «cinéma pur» sichtbar. Die schwingenden Linien der Eisenbahnschienen, Durchfahrten durch Tunnel, die vorüberhuschenden Eisenträger der Brücken, die blinkenden Pleuelstangen der Lokomotive, all das fügt sich zusammen zu einer visuellen Symphonie aus Licht und Bewegung, die an LA ROUE erinnert.

Um Missverständnissen vorzubeugen: Hier soll nicht der schöpferische Anteil des Kameramanns an der Inszenierung auch im deutschen Film in Frage gestellt werden; man denke etwa an das berühmte Hell-Dunkel. Es geht um ihrem Wesen nach verschiedene Grundpositionen. Es geht um Annäherung an verschiedene Haltungen, nicht um qualitative Bewertungen!

Eben dies drückt sich auch und vor allem in der Rolle, der Funktion des Schauspielers im Film aus. Der deutsche Schauspieler identifiziert sich möglichst total mit der dargestellten Figur, tendiert dazu, dahinter vollständig zu verschwinden, und spielt sich dadurch – fast paradoxerweise – in den Vordergrund. Werner Krauss *muss* Caligari werden. Fritz Kortner *ist* Schigolch, Emil Jannings *wird* zum Professor Rath.

Und bei aller eingestandenen Verehrung für Werner Krauss, den er in DAS KABINETT DES DOKTOR CALIGARI bewunderte, beschlich Renoir im Nachhinein angesichts des Muffat in NANA ein Unbehagen an der Verwandlungskunst des Schauspielers: «Nach einigen Versuchen hatte er schliesslich einen Grafen Muffat entwickelt, der nicht mehr Werner Krauss war und es dennoch war. Später sollte ich verstehen, dass diese Virtuosität in der Darstellung einer Rolle nicht das Entscheidende im Beruf des Schauspielers ist und dass äussere Genauigkeit, wenn sie auch eine grosse Hilfe sein kann, doch beschränkt bleiben sollte auf ihre Hilfsfunktion.»

Michel Simon dagegen ist bei Renoir Michel Simon, dem die Kamera dabei zusieht, wie er den Boudu vorzeigt, die Rolle sich anpasst, nicht sich der Rolle. Und Valentine Tessier *spielt mit* ihrer Rolle der Madame Bovary. Daher ist es egal, ob das Alter der Darstellerin dem Alter der Flaubert-Figur entspricht. Kritiker nahmen an der offensichtlichen Diskrepanz Anstoss: Sie war nach den Kriterien der «Verkörperung einer Rolle» eine «Fehlbesetzung». Valentine Tessier führt Gesten vor, Haltungen, die Emma Bovary umschreiben, immer mit einer gewissen Distanz, einer Überdeutlichkeit, die eine Stellungnahme zum Verhalten der Figur erlauben, ja herausfordern. Sie spielte die Bovary sozusagen «gegen den Strich». Es erstaunt nicht, dass Brecht, der ja durchaus ein gespaltenes Verhältnis zum Film hatte, Renoirs MADAME BOVARY schätzte.



Jean Gabin und
Julien Carette in
LA BÊTE HUMAINE

**Die innere
Wahrheit muss
herausgelockt,
entdeckt, zum
Leuchten ge-
bracht werden,
liegt jenseits des
Scheins.**

Renoir liebt die Menschen, die vor seiner Kamera agieren. Das heisst aber nicht, dass er die Figuren, die sie spielen, nicht einer scharfen Kritik aussetzen kann. In *MADAME BOVARY* werden alle überscharf wie unter dem Mikroskop gesehen: Ihre von den Spielregeln der Gesellschaft geprägte Egozentrik, ihr hemmungsloses Streben nach Erfolg. In vielem wirkt *MADAME BOVARY* wie eine Vorstudie zu *LA RÈGLE DU JEU*. Das alles sage ich unter Vorbehalt, weil der ursprünglich dreistündige Film von den Verleihern um die Hälfte gekürzt wurde, uns also nur als Torso erhalten ist!

Der fast schizophrene Dualismus von Rolle und Darsteller wird bewusst gezeigt, bewusst gemacht. Selbst ein so exhibitionistischer, von der Bühne geprägter Schauspieler wie Jean-Louis Barrault stellt uns in *LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER*, dieser Jekyll-und-Hyde-Variation Renoirs, den ständigen Rollenwechsel als virtuoses Kunststück des Darstellers mehr vor als dar. Renoir zeigt uns, wie Barrault den Dr. Cordelier zeigt, durchaus im Brechtschen Sinn. Natürlich kam Barrault als genialem Pantomimen auch ein solches Verfahren entgegen, denn der Pantomime verwandelt sich nicht, er führt uns Gesten vor, die kraft der Phantasie unseren Blick verwandeln.

Renoir erfand das schöne Beispiel eines Schauspielers, der wochenlang unter Fischern lebt, um für seine Rolle als Fischer besonders gut vorbereitet zu sein: in seinem Aussehen, seinen Gesten, seinem Gebaren. Doch gerade durch diesen Perfektionismus seiner Verwandlung kann er im inszenierten Film als "Fremdkörper" wirken, während Chaplin in seinem typischen Kostüm und in seiner Maske den Fischer viel überzeugender "rüberbringen" kann, also "realistischer", wahrer wirkt.

Renoir unterschied gern zwischen der äusseren und der inneren Wahrheit. Die äussere Wahrheit, das ist: Verstellung, Mimikry, Imitation, oberflächliche Ähnlichkeit. Die innere Wahrheit muss herausgelockt, entdeckt werden, liegt jenseits des Scheins, ist der Kern der Dinge, der durch alle Häute durchscheinen kann, zum Leuchten gebracht werden muss.

Der falsche "echte" Fischer: das ist das Kunststück der äusseren Wahrheit. Chaplin jedoch enthüllt die innere Wahrheit.

Es ist der Dualismus von Schein und Sein, die permanente Gleichzeitigkeit von Fiktion und Realität im Film, die Renoirs "Realismus" kennzeichnet. Dies wird natürlich immer dann besonders deutlich, wenn Renoir Rollenspiele in die Geschichte seiner Filme direkt einbaut. Am ekla-



LA GRANDE ILLUSION

Kostüm und Verkleidung: Verhüllen sie die Wirklichkeit – oder geben sie sie preis?

tantesten in *LA RÈGLE DU JEU*: Jean Renoir, der Regisseur, spielt Octave, der bei dem Fest auf La Colinière einen Bären spielt und am Ende des Spiels verzweifelt Hilfe sucht, um aus dem Fell, seinem Kostüm, wieder herauszukommen.

Jules Berry spielt in *LE CRIME DE MONSIEUR LANGE* den Batala, der in die Rolle eines Priesters schlüpft. *LE CARROSSE D'OR*: Wir sind hungerissen von Anna Magnani, die die Camilla spielt, die die Colombine spielt. Kostüm und Verkleidung: Verhüllen sie die Wirklichkeit – oder geben sie sie preis?

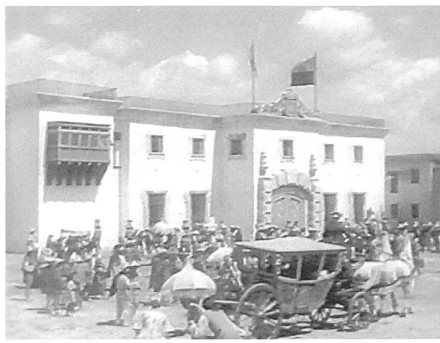
Sein und Schein, Ernst und Spiel, Fiktion und Realität, Film und Wirklichkeit, Theater und das "ernsthafte" Leben: Das alles ist für Renoir niemals ein Gegensatz, es sind zwei Seiten einer Medaille, eine dialektische Einheit. Ein Verwirrspiel: das ist unsere Realität, unser Leben. «Das Paradox ist oft die Wahrheit», heisst es in *THE RIVER*. Jean Renoir anlässlich von *LE CARROSSE D'OR*: «Was das Spiel der Schauspieler betraf, so mussten die, die die Rollen im Leben darzustellen hatten, mit ein wenig Übertreibung spielen, damit das Leben etwas Theatralisches bekam und ich so Verwirrung stiften konnte.»

Die Welt als Spiegelkabinett. Das Gespiegelte und sein "spiegelverkehrtes" Bild. Das häufige Vorkommen von Spiegeln im französischen Film – also auch bei Renoir – ist sicher

durch die Rolle bestimmt, die sie in den Räumen der französischen Alltagswelt – warum eigentlich? – spielen. Überall dort, wo sie im Filmbild ein indirektes Abbild liefern, wird eine Metaebene eingeführt: Die Abbildung wird noch einmal abgebildet, die Scheinwirklichkeit wird zum Quadrat erhoben.

LE CARROSSE D'OR ist ein Spiegelkabinett, eine kreiselnde Medaille. Vorn und hinten, Vorderseite-Rückseite: das sind Leitmotive des Films. Wenn die Vorstellung vor den Latinos beginnt, stiehlt der Stierkämpfer, wenn er den Saal betritt, den Schauspielern die Schau: alle drehen sich um und damit der Bühne den Rücken zu. Bis Camilla sich ebenfalls umdreht, gegen den Prospekt singt und damit dem Publikum den Rücken zukehrt: das prompt wirkende Mittel, das Publikum zur Umkehr zu bewegen. Schon Léon drehte während der Opernvorstellung im Theater der Bühne den Rücken zu, um Emma Bovary zu bewundern.

Das Theater der Wanderschauspieler arbeitet natürlich mit Kulissen und Prospekten, die eine gemalte Scheinwirklichkeit darstellen. Die Welt des filmischen Spiels ist eine gebaute. Wenn wir gegen Schluss des Films in das Treppenhaus zurückkehren, kommen wir aus dem Inneren des Palastes. Der Raum hat vier Wände: drei werden eingenommen von Türen in den Palast und von



LE CARROSSE D'OR

Was geschieht, geschieht, und es ist eine Lust, dem Geschehen zuzuschauen – und manchmal auch ein Schmerz.

den "Logen", von denen aus die Damen des Hofes das Geschehen verfolgen. Die vierte Wand zeigt das zentralperspektivische Abbild einer barocken Schlossanlage. Der gemalte Rocaille-Rahmen wirkt wie ein Durchblick durch ein Fenster. Am Ende der Szene fährt die Kamera zurück "durch" die vierte Wand. An ihre Stelle ist – wie zu Beginn – das Proszenium getreten. Ein Prospekt gleitet herab, der das Bühnenbild als ein gemaltes zeigt. Dann fällt der Theatervorhang, vor dem Camilla den Epilog spricht. Als ein amerikanischer Kritiker *LE CARROSSE D'OR* missbilligend mit den Schachteln in der Schachtel verglich, zeigte sich Renoir sehr entzückt. Ich wähle gern ein anderes Bild: *LE CARROSSE D'OR* ist eine Zwiebel. Wenn man Schicht um Schicht abschält, um zu einem vermuteten Kern vorzudringen, stellt sich am Ende heraus, dass jede Schicht für sich schon ein "Kern" war.

Der ganze Film ist eine permanente Bewegung nach innen und wieder zurück an den Beginn. Wenn der Vorhang im Kino sich öffnet, sehen wir auf einen gemalten Theatervorhang, auf dem der Vorspann abläuft. Wenn der sich hebt, gibt er den Blick frei auf eine Bühne mit einer Treppenhause-Dekoration. Die Ankunft der goldenen Karosse wird gemeldet. Alle Personen, die auf der Bühne sind, laufen nach links in die scheinbaren Seitengemächer und auf den scheinbaren Hof. Die Kamera fährt auf die Bühne. Dann sind wir selbst in den Seitenräumen. Und weiter geht's durch sich öffnende Türen, durch eine Flucht von Gemächern, bis wir auf einem Innenhof sind. Ein blauer Himmel über dem Hof, der Truffaut so sehr verwirrte. Die goldene Karosse wird in den Hof gefahren. Der Wagen

mit der Theatertruppe folgt. Fahnen flattern im Wind. Echter Staub wirbelt auf, wenn Kinder sich balgen. Eine Schafherde trottet durchs Bild, und in dem lateinamerikanischen Dorf, in dem wir uns nun befinden, schlagen die Schauspieler in den Resten des verfallenen Theaters ihre Bühne auf. Wir sind mittendrin im Verwirrspiel von Theater und Film, Illusion und Dokument, gemalten Bauten und gebauten Bauten, Schein und Sein. Aber was heisst schon "Sein"? Das alles ist schliesslich das Studiogelände von Cinecittà in Rom.

Ein untrügliches Indiz für die "Einstellung" eines Filmers zur Kamerarealität, zur sichtbaren Welt vor dem Auge der Kamera ist der Umgang mit den Bildrändern. Hat man bei Hitchcock, dem Anti-Renoir schlechthin, den Eindruck, dass auch nur ein Millimeter Abweichung von dem gewählten Bildausschnitt das ganze ästhetische Gebäude zum Einsturz bringt, spürt man bei Renoir, dass die gewählte Welt sich ausserhalb der Bildgrenzen, des Kaders fortsetzt. Der Bildausschnitt ist wirklich nur ein Bild-"Ausschnitt" aus einem grenzenlosen Universum. Hitchcock hatte vor Drehbeginn seinen Film fix und fertig im Kopf, und gern fixierte er (oder liess er fixieren) Einstellung für Einstellung in einem Storyboard. Undenkbar bei Jean Renoir! Er scheint, die Kamera ihren Blick schweifen zu lassen, gönnt der sichtbaren Welt die gleiche Freiheit, Ungebundenheit, die er seinen Darstellern zuzubilligen scheint. Was geschieht, geschieht, und es ist eine Lust, dem Geschehen zuzuschauen – und manchmal auch ein Schmerz. Das äussert sich zudem in seinem Hang zur Improvisation. So war zum Beispiel die Lynchszene am Schluss



LE CARROSSE D'OR

**Täuschen wir
uns nicht.
Auch das
"Improvisierte"
muss inszeniert
werden.**

VON THE DIARY OF A CHAMBERMAID – sie hatte einen Vorläufer in LES BAS-FONDS – improvisiert, und man spürt beim Sehen, dass die Kamera auf dem Kran trotz aller Gebundenheit an die Handlung auch mal zur Seite schwenken könnte oder einen anderen, gleichwertigen Standpunkt hätte wählen können.

Denken wir auch an den kühnen 360-Grad-Schwenk in LE CRIME DE MONSIEUR LANGE, wenn die Kamera im Hof der Dekoration nicht Monsieur Lange beim Gang über den Hof folgt, sondern sich in der Gegenrichtung dreht, bis sie die Begegnung zwischen Lange und Batala einfängt, die mit dem Mord an Batala endet. Jenseits aller inhaltlichen Interpretation, die Bazin uns anbietet, ist es für den Betrachter ein wahrer Image-Choc, wenn auf dem Höhepunkt der Handlung die Kamera die Akteure aus ihrem Blick entlässt und sich selbständig macht.

Täuschen wir uns nicht. Auch das "Improvisierte" muss inszeniert werden. Die Bewegungen der Marseiller mussten koordiniert, die

Kamera-Travellings choreographiert werden. Ein permanenter Dialog mit Darstellern, Orten, Licht, Wetter und zahlreichen anderen Faktoren begleitet einen solchen Prozess. Der Ausdruck, der intendiert wird, ist "Freiheit", der Eindruck, der entsteht, ist "Lebendigkeit". Das ist entscheidend.

Welche Freiheit gestattet Renoir sich und uns in BOUDU SAUVÉ DES EAUX, wenn die Menschenmenge auf dem Pont des Arts, die Zeuge des vermeintlichen Selbstmords Boudus ist, gleichzeitig als amüsierte, neugierige Ansammlung von Zuschauern bei den Dreharbeiten sich lesen lässt. Akteure, Statisten in einem Spielfilm oder Beobachtete in einem Dokumentarfilm?

Begriffe wie Spielfilm und Dokumentarfilm werden angesichts des ästhetischen Programms von Renoir sowieso fragwürdig. Die Grenzen zwischen den Gattungen werden aufgehoben, Inszenierung und Dokumentarismus sind kein Gegensatz mehr.



THE RIVER

Vollends in *THE RIVER* verschmilzt Rumer Goddens Geschichte mit Renoirs Interesse an ethnologischen und kulturellen Gegebenheiten in Indien, eine Verschmelzung der Kulturen des Westens und des Ostens, die unter anderem ein Thema des Films ist. Es gibt Szenen, die kleine Dokumentarfilme für sich sind, wie die Sequenz der Treppen, die zum Fluss führen, oder die fiktive Szene der Hochzeit Krischnas. Nach Renoirs eigener Aussage widmet er sich in *THE RIVER* in besonderer Weise der äusseren Wahrheit Indiens. Er rechtfertigt das damit, dass die Aussenhaut der Dinge in diesem Land so dünn, so transparent ist, dass die innere Wahrheit, dicht unter der Oberfläche liegend, ständig durchschimmert.

Ein Skandal war seinerzeit die Jagdsequenz in *LA RÈGLE DU JEU*. Hier wurden nicht ausgestopfte Kadaver von toten Vögeln gefilmt wie bei Hitchcock. Hier wurde das Sterben von Tieren dokumentiert, hier wird eine wirkliche Jagd gezeigt: Tote Fasane fallen vom Himmel, ein Kaninchen zuckt in sinnlos gewordenen Lauf-

bewegungen sein Leben aus. Ähnlich schonungslos hat Godard in *WEEKEND*, dieser surrealen Orgie voll roter Farbe, beim Schlachten der Gans und des Schweines echtes Blut in die Fiktion fliessen lassen. Undenkbar ohne Renoir! Natur im Reinzustand, in all ihrer Brutalität des Tötens und des Verendens, oft aber auch in ihrem schlichten, selbstverständlichen So-Sein.

Wenn wir Boudu zum erstenmal begegnen, flüht er seinen schwarzen Hund und schickt ihn fort, um etwas zu essen. Der Hund steht am Ufer des Flusses, die Kamera beobachtet ihn, leicht wankend, immer "auf dem Sprung": Was wird der Hund tun? Er läuft nach rechts, ein Schwenk folgt ihm rasch. Der Hund bleibt stehen, die Kamera auch. Er trottet nach links, schnell folgt die Kamera. Der Hund bleibt stehen, schaut sich um. Die Kamera hat sichtlich Mühe, richtig zu reagieren, ihn im Bildausschnitt zu behalten. Plötzlich läuft der Hund entschlossen nach rechts, die Kamera zieht mit, bis er schliesslich den Kader verlässt.



BOUDU SAUVÉ
DES EAUX



Renoir liebt nicht nur die Menschen und die Tiere, nicht nur den Himmel und den aufwirbelnden Staub; er liebt auch das Schwanken der Zweige im Wind und vor allem das Wasser.

Man kann die kurze Sequenz natürlich auch anders lesen: Des zotteligen Boudu einziger Freund ist der zottelige Hund Tex. Wie man sieht, eine innige Freundschaft: Der Hund genießt es sichtlich, auf Boudus Schoß zu sitzen und geflüßt zu werden.

Als Boudu sich anschickt, einen Bissen zu essen, macht Tex den Versuch, etwas abzubekommen. Er wird vom Schoß gejagt. Er läuft zum Fluss, kehrt wieder um, überlegt kurz, ob er Boudu verlassen soll, und läuft dann entschlossen weg. So traurig wie vergeblich sucht Boudu seinen Freund im Wald. Gegen Schluss des Films ist Boudu wieder an einem Ufer des Flusses. Er isst ein Stück Käse, das ihm soeben Ausflügler gegeben haben. Eine Ziege ist neben ihm, und Boudu teilt bereitwillig seinen Käse mit dem Tier.

So macht Renoir, ohne sie gewaltsam zu missbrauchen, Tiere zu unvergesslichen Mitspielern – Darstellern. Welcher Respekt vor den Lebewesen! Und welche Sympathie im Umgang mit ihnen! Jedem und allem wird seine Freiheit gelassen. Renoir liebt nicht nur die Menschen und die Tiere, nicht nur den Himmel und den aufwirbelnden Staub; er liebt auch das Schwanken der Zweige im Wind und vor allem das Wasser, dieses Urelement des Films mit seinen Lichtreflexen auf der bewegten Oberfläche; Lieblingselement so vieler Filmer – von den Lumières über Vigo, Flaherty bis hin zu Jean-Luc Godard.

Wenn Boudu schliesslich der bürgerlichen Gesellschaft wieder Adieu gesagt hat, legt er sich ins Gras am Ufer des Flusses. Seinen Bowler, letztes Relikt seiner überwundenen Bürgerexistenz, hat er in den Fluss geschleudert – seinen "neuen" Anzug hatte er sich zuvor schon von einer Vogelscheuche "ausgeborgt" und die Hochzeitsbekleidung in den Staub getreten. Die Kamera schwenkt hinüber zum Hut im Wasser, schaut über die Marne zum jenseitigen Ufer, schwenkt um fast 360 Grad wieder zu diesem Ufer – einfach so. – Alles fließt. – «Das ist sein Schicksal: Er folgt wieder dem Lauf des Wassers» kommentiert der theatralische Lestingois Boudus Verschwinden. – Und Boudu wandert mit Kumpanen den Seinequai entlang, im Hintergrund der Chor von Notre Dame.

«The River», so könnte auch dieser Film Renoirs heissen. Aber das gilt schon für LA FILLE DE L'EAU, das gilt auch für UNE PARTIE DE CAMPAGNE. Mit THE RIVER wird der Fluss dann eindeutig zum Gleichnis für den "Strom des Lebens". In LE DÉJEUNER SUR L'HERBE wird strömendes Wasser zur sexuellen Metapher, wenn Professor Alexis und Nénette zur altmodischen natürlichen Methode der Paarung zurückfinden. In einer raschen Montage schäumen die Wirbel und Wellen eines Flusses immer heftiger, um schliesslich wieder zum ruhigen Lauf sich zu glätten. Eine frühere Version dieser Umschreibung bietet Renoir in LA BÊTE HUMAINE: Wenn Lantier und Séverine sich finden, wird in einer Ellipse das überschäumende Wasser einer Regentonne gezeigt.

*Jean Gabin und
Julien Carette in
LA BÊTE HUMAINE*





LA RÈGLE DU JEU

Renoirs Filme sind Ausdruck purer Sinneslust. Ihr Sinn ist die Sinnlichkeit. Brecht: «Lustig, beinahe aufregend, Renoir eine Wurst essen sehen. Seine Sinne sind in Ordnung.»

Für Renoir war der strömende Fluss auch ein Gleichnis für den Lauf des Films: Er genoss einen schönen Film wie das Sich-treiben-Lassen in einem Nachen, während das Laub der Bäume seine Nasenspitze streichelt.

Renoirs Filme sind Ausdruck purer Sinneslust. Ihr Sinn ist die Sinnlichkeit. Brecht: «Lustig, beinahe aufregend, Renoir eine Wurst essen sehen. Seine Sinne sind in Ordnung.»

In vielerlei Gestalt umwerben Faune die Frauen. Lestingois, als Faun kostümiert, in *BOUDU SAUVÉ DES EAUX* in dem kleinen «Vorspiel auf dem Theater». Gaspard in *LE DÉJEUNER SUR L'HERBE* bläst als Satyr die Flöte und stellt die Regeln der Erotik wieder vom Kopf auf die Füße. «Ein Satyr in jedem Mann», wie es in diesem Film heisst. Der «Wilddieb» Marceau jagt Lisette in *LA RÈGLE DU JEU* wie auch Jurieu die Christine. Und letztlich versteckt sich auch im Bärenfell ein schüchterner, verletzlicher Faun: Octave, der heimlich, nie ernstgenommen, um Christine wirbt. Schon in *LE PETIT CHAPERON ROUGE*, den er 1929 zusammen mit Alberto Cavalcanti realisierte, spielt Renoir im Wolfspelz einen Faun, der Rotkäppchen im Wald verfolgt. Auch Mauger in *THE DIARY OF A CHAMBERMAID* ist so ein Faun, der, um Célestine werbend, durch den Garten tänzelt.

Eine wahre Feier der Natur ist – wie kann es bei diesem Titel anders sein – *LE DÉJEUNER SUR L'HERBE*. Zentrum des Films ist ein gewaltiger Sturm, der alles und alle durcheinanderbringt. Und mag dieser Sturm auch durch riesige Windmaschinen erzeugt worden sein: Ein Wind bleibt ein Wind, und die Darsteller müssen auf ihn physisch reagieren – wie einst in Sjöströms gros-

sem Film *THE WIND* Lilian Gish. Fünf Kameras versteckte Renoir um den zentralen Spielplatz im Grünen herum, die die Aktionen und Reaktionen der Spieler registrierten. An eine «ordentliche» Inszenierung war dabei gar nicht mehr zu denken. Aufruhr und Chaos wurden zum Gesetz des Handelns. Das Thema des Films, der Sieg der Natur über die Wissenschaft, wurde Methode.

In *LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER* benutzte Renoir gleichzeitig bis zu acht Kameras, so dass Barrault kaum eine Möglichkeit hatte, eine Kamera «anzuspielen». Vielmehr wurde sein freies Spiel von acht «Betrachtern» gleichzeitig dokumentiert. Erst bei der Montage fand dann die endgültige Auswahl statt.

Die Freiheit, die Renoir den Schauspielern lässt und den Elementen, gewährt er auch dem Publikum. Seine Präferenz gilt nicht der Montage: Sie ist das geeignete Gestaltungsmittel, die Emotionen und Gedanken des Zuschauers auf möglichst eindeutige Weise zu lenken. Renoir tendiert zur langen Einstellung, zum «ten-minutes-take», zur Sequenz-Einstellung. Und damit korrespondiert seine Vorliebe für die Tiefenschärfe. Alles dies sind Formen der internen Montage, die Renoir so einsetzt, dass dem Zuschauer der Eindruck vermittelt wird, seinen Blick relativ frei im Bildraum umherschweifen lassen zu können: Aktionen spielen sich parallel in verschiedenen Raumschichten ab, das Auge des Betrachters wandert mit der Kamera durch den Raum, das Zeitkontinuum wird nicht ständig durch abrupte Schnitte zerstückelt, Raumsprünge durch überraschende Einstellungswechsel werden vermieden.



Julien Carette und
Nora Grégor in
LA RÈGLE DU JEU

Es gibt eben
auch eine
Schaulust. Und
vor einem Film
von Renoir kann
man ihr aus-
giebig frönen.

Man achte beispielsweise auf das Fest auf La Colinière in LA RÈGLE DU JEU: Weite Durchblicke durch lange Flure und hintereinanderliegende Räume, die Personen begegnen einander, trennen sich, laufen aneinander vorbei, und der Zuschauer wird mittels der Travellings der Kamera in diese Choreographie einbezogen. Oder man denke an die langen Jagden der Eifersüchtigen auf der Dienerebene des offenen Untergeschosses und treppauf-treppab.

Die Durchblicke durch Fenster und Türen in tiefe Räume, lange Gänge hinein sind Leitmotive in Renoirs Bildgestaltung. Oft fungieren dann Tür- und Fensterrahmen, Säulen, Arkaden als Bilderrahmen eines Bildes im Bild.

Und der langsame Schwenk über Landschaften, wie etwa in MADAME BOVARY schon gleich zu Beginn, das Abtasten eines Raumes, die wandernde Kamera thematisieren den geniessenden Blick.

Es gibt eben auch eine Schaulust. Und vor einem Film von Renoir kann man ihr ausgiebig frönen. «Was treibst du?» wird in THE RIVER an

einer Dialog-Stelle gefragt. Die Antwort: «Ich nehme wahr.» Renoir nimmt das Leben wahr. Er beobachtet es.

Das Auge als Instrument des Voyeurs, das Objektiv als Stellvertreter des Zuschauers, «the act of seeing», wie Stan Brakhage das nannte, als Thema im Film: Wann immer dies alles im Film zur Sprache, ins Bild kommt, reflektiert natürlich der Film sich selbst, will der Filmer auf seine Mittel und seine Mitteilung aufmerksam machen. Auch bei Jean Renoir gibt es zahllose Momente dieser Art. Ein Fernglas taucht schon in NANA auf. Auch in BOUDU SAUVÉ DES EAUX werden Ereignisse mittels eines Fernrohrs näher herangeholt, wird die Einstellung gewechselt. Und bei der Jagd in LA RÈGLE DU JEU dient das Fernglas zur Entdeckung eines Seitensprungs.

Das Schattenspiel, dem Spiel der Schatten auf der Kinoleinwand so eng benachbart, ist natürlich in besonderer Weise geeignet, das Medium selbst im Film zu reflektieren. Renoir war von Lotte Reinigers Silhouettenfilm DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED 1926 so begeistert,



Jean Marais
und Ingrid
Bergman in
ELENA ET LES
HOMMES



Ein Film von
Renoir erzählt
eigentlich keine
Geschichte.
Vielmehr erzählt
er viele kleine
Geschichten.

dass er und seine damalige Frau Catherine Hessling, auch der Star seiner Filme, mit Lotte Reiniger und ihrem Mann Carl Koch Freundschaft schlossen. Renoir schätzte in der Folgezeit Carl Koch als Mitarbeiter über alles. Er sah in ihm einen Mann, «der den Film sozusagen in den Fingerspitzen hat – und nicht nur als Theoretiker, sondern als ein Mensch hoher Bildung und als Praktiker.» In dem Film *DIE JAGD NACH DEM GLÜCK*, der 1929 in den Grunewald-Ateliers in Berlin unter der Regie von Rochus Gliese entstand, arbeiteten die vier zusammen. Lotte Reiniger hatte bewegliche Silhouetten beige gesteuert. Für *LA MARSEILLAISE* sollte sie das Schattentheater schneiden, die «Ombres chinoises», die schon vor der Revolution in Paris ausserordentlich populär waren.

Bei solchen Theater-im-Film-Sequenzen spielt natürlich das Publikum eine Rolle, das ja auch immer eine Ansammlung von Voyeuren ist und die Zuschauer im Kino spiegelt. Publikum spielt deshalb in vielen Filmen eine Rolle, beispielsweise in *NANA*, in *MADAME BOVARY*, in *LA GRANDE ILLUSION*, *LA RÈGLE DU JEU*, in *LE CARROSSE D'OR*, *FRENCH CANCAN* und anderen. Hinzu kommen noch neugierige Zuschauer in *BOUDU SAUVÉ DES EAUX* auf dem Pont des Arts, *ELENA ET LES HOMMES* ... auch die Reihe liesse sich fortsetzen. Von *NANA* – schliesslich ist die Titelfigur

eine Schauspielerin – bis zu *ELENA ET LES HOMMES* zieht sich das Thema «Darsteller und Zuschauer» wie ein roter Faden. Wie Truffaut es so schön formulierte: «*NANA* reimt sich auf *ELENA*.»

Eine Schauspiel-Theater-Zuschauer-Situation wird von Renoir häufig in Alltagsszenen eingebaut, auch da, wo man sie kaum erwartet. In *BOUDU SAUVÉ DES EAUX* zieht Lestingois einen Vorhang vor dem Fenster in der Rückwand auf und gibt damit den Blick auf eine Hofszene frei. In *THE DIARY OF A CHAMBERMAID* dienen zwei Wäschestücke im Vordergrund als «Vorhang». Makaber wird es, wenn in *LA MARSEILLAISE* die Damen des Hofes von der Galerie herab wie aus der Königsloge eines Theaters einer Erschiesung zuschauen. Und in *THE RIVER* schauen die Kinder durch die Balustrade einer Terrasse der Beerdigung Bogeys zu. Eine geradezu tollkühn übermütige Variante des Spiels mit dem Vorhang liefert uns Renoir am Anfang von *LE DÉJEUNER SUR L'HERBE*: Der Film beginnt mit einer inszenierten Fernsehsendung, der goldene Rahmen eines Fernsehgerätes fasst das Film-Bild ein, dahinter ist nach rechts ein Vorhang zur Seite gezogen, der den Blick aufs Fernsehbild freigibt!

Der Mord in *LA BÊTE HUMAINE* aber wird sehr nachdrücklich unseren Blicken entzogen, wenn Roubaud vor seiner Tat die Rouleaus des Eisenbahnabteiles herabzieht.



Ein Film von Renoir erzählt eigentlich keine Geschichte. Vielmehr erzählt er viele kleine Geschichten. Renoirs Filme sind keine illustrierte Literatur. Sie sind nicht episch im Sinne von erzählend. Sie sind eher episch im Brechtschen Sinne: episodenhaft. Ich denke, dass sie auch daher auf grosses Missverständnis beim Publikum stiessen und noch stossen, das in der Mehrzahl immer noch vom Film das Drama oder den grossen Roman erwartet. Und zu diesem Publikum gehört auch ein Grossteil der Kritiker. Renoirs Filme zeigen uns Personen, Situationen, Personen in Situationen, Gesten, Dinge, Lebewesen, Reaktionen ... Ein markantes Beispiel für diese dramaturgische Struktur bietet *THE RIVER*, obwohl er nach einem Roman von Rumer Godden entstand, der allerdings eine solche Struktur schon nahelegte.

«Jede Szene als kleinen Film für sich aufzufassen», so hat Renoir es selbst formuliert und sich dabei auf Chaplin berufen.

Und so gibt es bei Renoir "kleine Filme", die – wie bei jedem Autor – immer wieder in Variationen auftauchen. Es sind dies die bereits erwähnten "Wasser-Szenen", es sind die theatralischen Darbietungen aller Art und die Reaktionen des Publikums, Geschichten um Schauspielerinnen und Tänzerinnen, die Faun-Sequenzen, Rollenwechsel und Rollenspiele, Jagdszenen, die

auch durchaus metaphorisch als gesellschaftliche Auseinandersetzungen zu verstehen sind: Nicht unbedingt als Jagd der Oberen auf die Unteren, sondern auch innerhalb einzelner Gesellschaftsschichten. Da kann es dann freilich auch schon mal passieren, dass der Jagdaufseher statt seines Nebenbuhlers Jurieu, einen der Herren, erschießt. Es kann aber auch sein, dass Angehörige der Herrenkaste an sich gegnerischer Parteien sich näher stehen, als ihren Untergebenen (*LA GRANDE ILLUSION*).

Die «soziale Hierarchie, die auf Gott und Natur beruht», wie es einer der Herrschenden in *LA MARSEILLAISE* formuliert, wird jedenfalls von Renoir scharf und kritisch beobachtet. Logisch, dass er sich mit seinem Film *LA VIE EST À NOUS* für die Ziele der Volksfront engagierte.

Der Konflikt Herren/Diener, Oben/Unten zieht sich durch Renoirs Gesamtwerk, und wenn es auch zuweilen so aussieht, als könnten sie sich näherkommen: Am Ende muss die Komödiantin Camilla aus Gründen der Staatsraison doch auf die goldene Karosse verzichten. Und freiwillig verzichtet der Clochard Boudu schliesslich auf das Bündnis mit den kleingeistigen, sich so gebildeten gebenden Bourgeois (man spuckt nicht auf den Balzac!), um der geliebten Freiheit (plus Armut) willen.





Jany Holt, Louis Jouvet,
Jean Gabin und Junie Astor
in LES BAS-FONDS

Was man so
Handlung
nennt, Erzäh-
lung, Geschichte
interessiert
Renoir herzlich
wenig.

Der arme kleine Junge, der weiter mit seinem Segelschiffchen spielen will, wird von der gutbürgerlichen Mutter gewaltsam vom Ufer weggezerrt, wenn sie aber auf Boudu treffen, ergreifen sie – zutiefst erschrocken – vor dem asozialen Wesen gemeinsam eilends die Flucht. Und auf welcher Seite die Flics stehen, erfahren wir, wenn sie Boudu davonjagen, als er sie nach dem fortgelaufenen Tex fragt, der feinen Dame aber, die ihren 10 000-Francis-Hund vermisst, wollen sie sofort helfen.

Selbst wenn das gesamte soziale Gebäude ins Wanken gerät und im Chaos zusammenzubrechen droht, werden die scheidenden Schranken doch mühsam gewahrt, werden die "Spielregeln" eingehalten: Den beiden Liebenden aus verschiedenen sozialen Schichten bleibt in *THE DIARY OF A CHAMBERMAID* nur die Flucht aus der Welt, in der sie leben, um ihre Liebe vielleicht doch noch zu retten.

Die Beziehung zwischen den Geschlechtern spielt natürlich auch bei Renoir eine grosse Rolle. Von Truffaut gibt es die hübsche Bemerkung,

Renoir sei der Erfinder der "Ehe zu viert": ein Mann und drei Frauen oder eine Frau und drei Männer. Wieder fast spiegelbildlich werden zwei Filme von diesen Konstellationen beherrscht, die nacheinander entstanden: *THE RIVER* und *LE CARROSSE D'OR*.

Das, was man so Handlung nennt, Erzählung, Geschichte interessiert Renoir herzlich wenig, und so verwundert es nicht, dass von Gorkis Theaterstück «Nachtasyl» im Film *LES BAS-FONDS* schon an Äusserlichkeiten wenig übrigblieb. Die "äussere Wahrheit" Russland liess er bis auf wenige zeichenhafte Versatzstücke, Namen wie Wassilissa, Natascha und Kostiljew, Rubel und Kopeken und einige Kostümdetails hinter sich. Die "innere Wahrheit", das war das finstere Kellerloch des Asyls, die spiessige Wohnung Wassilissas und Kostiljews mit der ironischen Keramikfigur des Laute spielenden Harlekins, das war vor allem das Gras am Ufer der Seine in der Banlieue von Paris, wo man von Glück und Freiheit ein wenig träumen kann. Renoirs Nachtasyl ist in Frankreich und zugleich überall: eine anar-



LE CARROSSE
D'OR

Verbeugungen
vor dem grossen
Vorbild Chaplin
findet man
immer wieder in
Renoirs Werk.

chische Exklave, in der die Entrechteten und Getretenen, die Gestrauchelten und Gestrandeten, die Liebenden und die Hassenden, die Lügner und die Namenlosen sich finden, um ihre Hoffnungen, Sehnsüchte und Illusionen, ihren Schmerz und ihre Enttäuschungen zu leben.

Die Sterbende kann erst beruhigt einschlafen, nachdem ihr Mann ihr versichert hat, dass es nach dem Tod ein Weiterleben wie im irdischen Jammertal gewiss nicht geben wird. Und der trinkende Schauspieler findet aus seinem verzweifelten Shakespeare-Universum keinen anderen Ausweg als den Freitod. Die enttäuschte Liebe der Wassilissa schlägt um in Hass und Verrat. Louis Jouvét als korrupter und spielsüchtiger Baron und Jean Gabin, der Dieb, Sohn eines Bagnosträflings, sind ein Freundespaar, das Renoir mit überwältigender Zärtlichkeit zeichnet.

Wahrlich nicht sehr häufig sieht man in einem Film soviel Liebe zu den Menschen – und zwar zu den Darstellern wie zu den Figuren – und soviel Klarsicht in die schwarzen Abgründe dieser Welt wie in *LES BAS-FONDS*.

Dies alles malt Renoir mit einem Licht, das die verlorenen Seelen durch sanftes Gegenlicht oder durch ein Licht von unten oder von der Seite mit einem Perlmuttschimmer umhüllt. Es ist das Licht, das wir auch aus *MADAME BOVARY* etwa oder aus *UNE PARTIE DE CAMPAGNE* kennen, ein Licht, mit dem Renoir alle Möglichkeiten des

von ihm in den dreissiger Jahren besonders geschätzten panchromatischen Filmmaterials auskostet.

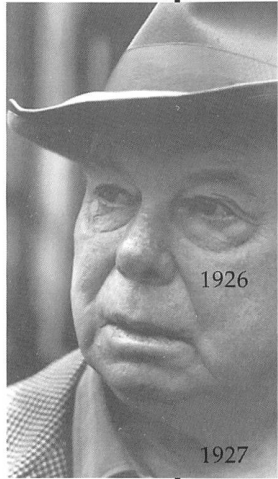
Sanfte Kamera-Travellings begleiten und beobachten die Menschen aus respektvoller Distanz. Die hin- und hergleitende Kamera "verhört" gleich zu Beginn den der Unterschlagung bezichtigten Jouvét, bis man weit im Hintergrund den Strafenden zum erstenmal im Spiegel erblickt. Eine lange, lange Fahrt durch das Gartenlokal fängt das Sonntagsglück der Bürger ein, bis das falsche Glück des Kommissars und Nataschas einen Schlusspunkt setzt. Und wenn am Ende Renoir sich mit einer Hommage an den verehrten Chaplin und dessen im gleichen Jahr erschienenen *MODERN TIMES* verabschiedet, schaut die Kamera nicht dem auf den Horizont zuschreitenden Paar nach, sondern sie fährt dem Paar Natascha-Pépel rasch rückwärts voraus, als wollte sie das Versprechen einer glücklichen Zukunft möglichst rasch einlösen.

Solche Verbeugungen vor dem grossen Vorbild Chaplin findet man immer wieder in Renoirs Werk, etwa in der Figur des "Tramp" Boudou oder auch in Opale, dem bösen Alter ego des Doktor Cordelier, der mit dem schwarzen Kraushaar, dem herumgewirbelten Stöckchen und dem tänzelnden Gang ein Nachfahr der aggressiven Seite in Charlie ist.

Jean Renoir

Geboren am 15. September 1894 in Paris als Sohn des impressionistischen Malers Auguste Renoir; die Kindheit verlebte er in der Provence; 1940 emigriert er in die USA. 1959 gründet er – nach Europa zurückgekehrt – seine eigene Produktionsgesellschaft. 1969 beendet er seinen letzten Film und stirbt am 12. Februar 1979 in den USA. Renoir schrieb verschiedene Stücke, Romane und die Autobiographie «Ma vie et mes films» (1974); sie ist den Filmemachern der Nouvelle vague gewidmet.

- 1924 **UNE VIE SANS JOIE / CATHERINE**
R: Albert Dieudonné, Jean Renoir; B: J. Renoir, Pierre Lestringuez; K: Jean Bachelet, Alphonse Gibory; D: Albert Dieudonné, Catherine Hessling, J. Renoir
- LA FILLE DE L'EAU**
B: P. Lestringuez; K: J. Bachelet, A. Gibory; D: Pierre Philippe (P. Lestringuez), C. Hessling
- 1926 **NANA**
B: P. Lestringuez nach dem gleichnamigen Roman von Emile Zola; K: Edmund Corwin; D: Werner Krauss, C. Hessling, Valeska Gert, P. Philippe (P. Lestringuez)
- 1927 **CHARLESTON / SUR UN AIR DE CHARLESTON**
B: P. Lestringuez nach einer Idee von André Cerf; K: J. Bachelet; D: C. Hessling, Johnny Higgins, J. Renoir
- 1927 **MARQUITTA**
B: P. Lestringuez; K: J. Bachelet, Raymond Agnel; D: Jean Angelo, Marie-Louise Iribe
- 1928 **LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES**
B: J. Renoir nach dem Märchen von Hans Christian Andersen; K: J. Bachelet; D: C. Hessling, Jean Storm
- TIRE AU FLANC**
B: J. Renoir, Claude Heymann, A. Cerf nach einem Stück von A. Mouezy-Eon und A. Sylvaane; K: J. Bachelet, P. Engsborg; D: Michel Simon, Georges Pomies, Jeanne Helbling
- LE TOURNOI DANS LA CITÉ**
B: Henry Dupuy-Mazuel, André Jaeger-Schmidt; K: Marcel Lucien, Maurice Desfassiaux; D: Aldo Nadi, Jackie Monnier, Enrique Rivero
- 1929 **LE BLED**
B: H. Dupuy-Mazuel, A. Jaeger-Schmidt; K: M. Lucien, Léon Morizet; D: Alexandre Arquillere, Jackie Monnier
- 1931 **ON PURGE BÉBÉ**
B: J. Renoir, Pierre Prévert nach Georges Feydeau; K: Théodore Sparkhul, Roger Hubert; D: M. Simon, Fernandel, Marguerite Pierry



- LA CHIENNE**
B: J. Renoir, André Girard nach einem Roman von G. de la Fouchardiere; K: T. Sparkhul; D: M. Simon, Janie Mareze, Magdelaine Berubet
- 1932 **LA NUIT DU CARREFOUR**
B: J. Renoir nach Georges Simenon; K: Marcel Lucien, Georges Asselin; D: Pierre Renoir, Winna Winfried
- BOUDU SAUVÉ DES EAUX**
B: J. Renoir, Albert Valentin nach einem Stück von René Fauchois; K: M. Lucien; D: M. Simon, Charles Granval
- 1933 **CHOTARD ET CIE**
B: J. Renoir, Roger Ferdinand; K: J.-L. Mundwiller; D: Fernand Charpin, Jeanne Lory, Georges Pomies, Jeanne Beitel
- MADAME BOVARY**
B: J. Renoir nach dem gleichnamigen Roman von Gustave Flaubert; K: J. Bachelet; D: P. Renoir, Valentine Tessier
- 1934 **TONI**
B: J. Renoir, Carl Einstein; K: Claude Renoir Jr.; D: Charles Blavette, Célia Montalvan
- 1935 **LE CRIME DE MONSIEUR LANGE**
B: Jacques Prévert, J. Renoir nach einer Idee von Jean Castanier; K: J. Bachelet; D: René Lefèvre, Jules Berry
- 1936 **LA VIE EST À NOUS**
B: Jean-Paul Le Chanois, Pierre Unik, J. Renoir; K: C. Renoir Jr. u.v.a., Jean-Serge Bourgois; D: Jean Dasté, Simone Guisin, J. Renoir
- UNE PARTIE DE CAMPAGNE**
B: J. Renoir nach einer Novelle von Guy de Maupassant; K: C. Renoir Jr.; D: Georges St. Saens (G. Darnoux), Jacques Borel (J. Brunius), Sylvia Bataille, Jeanne Marken
- LES BAS-FONDS**
B: Eugène Zamiatine, Jacques Companeez nach einem Stück von Maxim Gorki; K: J. Bachelet, Fedote Bourgassoff; D: Jean Gabin, Louis Jouvet, J. Becker
- 1937 **LA GRANDE ILLUSION**
B: J. Renoir, Charles Spaak; K: Christian Matras; D: Erich von Stroheim, J. Gabin, Dita Parlo, Pierre Fresnay
- LA MARSEILLAISE**
B: J. Renoir, Carl Koch, Nina Martel-Dreyfus; K: Jean-Serge Bourgois, Alain Douarinou, Jean-Marie Maillols; D: P. Renoir, William Aguet, Lise Delamare, Evelyne Auriol
- 1938 **LA BÊTE HUMAINE**
B: J. Renoir nach einem Roman von E. Zola; K: Curt Courant; D: J. Gabin, Simone Simon
- 1939 **LA RÈGLE DU JEU**
B: J. Renoir, Carl Koch, André Zwobada; K: J. Bachelet; D: Marcel Dalio, J. Renoir, Nora Gregor, Roland Toutain
- 1940 **LA TOSCA**
R: Carl Koch; B: J. Renoir, C. Koch, Luchino Visconti, nach dem Stück von Victorien Sardou; K: Ubaldo Arata; D: Imperio Argentina, M. Simon
- 1941 **SWAMP WATER**
B: Dudley Nichols nach einem Roman von Veeren Bell; K: Peverell Marley, Lucien Ballard; D: Dana Andrews, Anne Baxter, Walter Brennan
- 1943 **THIS LAND IS MINE**
B: J. Renoir, D. Nichols; K: Frank Redman; D: Charles Laughton, George Sanders, Maureen O'Hara
- 1944 **SALUTE TO FRANCE**
B: J. Renoir, Philip Dunne, Burgess Meredith; K: Army Pictorial Service; D: Claude Dauphin, B. Meredith
- 1945 **THE SOUTHERNER**
B: J. Renoir nach einem Roman von G. Sessions Parry; K: Lucien Andriot; D: Zachary Scott, Betty Field
- 1946 **THE DIARY OF A CHAMBERMAID**
B: B. Meredith; K: L. Andriot; D: B. Meredith, Paulette Goddard, Francis Lederer
- THE WOMAN ON THE BEACH**
B: J. Renoir, Frank Davis, J. R. M. Hogan nach einem Roman von Mitchell Wilson; K: Leo Tover, Harry Wild; D: Robert Ryan, Joan Bennett
- 1950 **THE RIVER**
B: J. Renoir, Rumer Godden nach ihrem Roman; K: C. Renoir Jr.; D: Thomas Breen, Patricia Walters, Radha Sri
- 1952 **LE CARROSSE D'OR**
B: J. Renoir, nach einem Stück von Prosper Mérimée; K: C. Renoir Jr., Joan Bridge; D: Anna Magnani, Ducan Lamont, Paul Campbell
- 1954 **FRENCH CANCAN**
B: J. Renoir nach einer Idee von André-Paul Antoine; K: Michel Kelber; D: J. Gabin, Françoise Arnoul
- 1956 **ELENA ET LES HOMMES**
B: J. Renoir; K: C. Renoir Jr.; D: Ingrid Bergman, Jean Marais, Mel Ferrer
- 1959 **LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER**
B: J. Renoir nach einem Roman von Robert-Louis Stevenson; K: Georges Leclerc; D: Jean-Louis Barrault, Micheline Gary, Michel Vitold
- LE DÉJEUNER SUR L'HERBE**
B: J. Renoir; K: G. Leclerc; D: Paul Meurisse, Fernand Sardou, Catherine Rouvel
- 1962 **LE CAPORAL ÉPINGLE**
B: J. Renoir, Guy Lefranc nach einem Roman von J. Perret; K: G. Leclerc; D: Jean-Pierre Cassel, Conny Froboess
- 1969 **LE PETIT THÉÂTRE DE JEAN RENOIR**
B: J. Renoir; K: G. Leclerc; D: Nino Formicola, Milly Monti, F. Sardou, Jeanne Moreau



Marcel Dalio
und Jean Renoir
in LA RÈGLE DU JEU

«Ich bin geneigt,
das Werk
Renoirs für
das eines
unfehlbaren
Filmemachers
zu halten.»

François Truffaut

Vielleicht sollte ich noch eine Antwort versuchen auf die Frage nach dem Stellenwert Renoirs in der Filmgeschichte nach ihm. Die Elogen der Filmmer der Nouvelle vague schon zu ihren Zeiten als «Cahiers-du-Cinéma»-Kritiker sind bekannt: François Truffaut nannte in seiner Einleitung André Bazins Fragment gebliebenes Renoirbuch «das *beste* Filmbuch, geschrieben vom *besten* Filmkritiker über den *besten* Filmregisseur» und ergänzte: «Ich bin geneigt, das Werk Renoirs für das eines unfehlbaren Filmemachers zu halten.» Und Godard nannte ihn «den intelligentesten aller Regisseure».

Ich bin in der deutschen Theater- und Kino-tradition gross geworden, hatte also die gleichen Probleme mit Renoir wie viele meiner Generationengenossen. Ich weiss, wovon ich rede. Doch dann kam Ende der fünfziger Jahre wie eine Offenbarung die «Neue Welle» über mich, die ersten Filme von Truffaut, Godard, Chabrol und all den anderen. Und mein Gefühl der Brüderlichkeit, das bis heute anhält, machte mich natürlich neugierig auf das, was sie liebten. Was verband ihre Filme mit denen Renoirs? Eine Spur mussten diese doch im Werk seiner Bewunderer hinterlassen haben?

1970 konnte ich in Bad Ems fast alle Filme Renoirs sehen. Und langsam begriff ich: Es ist die Spontaneität, das Offene, das Unorthodoxe, das die Intelligenz seiner Filme ausmacht. Hier wird uns keine hermetisch abgeschlossene Welt, die ausschliesslich ihren eigenen Gesetzen folgt, eine Gegenwelt zu unserer Wirklichkeit, gezeigt. Nein, ich sehe einem freien Spiel zu, das ein Filmmer mit seinen Mitspielern ausprobiert. Und ich werde selbst zum Mitspieler, werde nicht in Trance versetzt, nicht in eine magische Hypnose hineingezogen. Die Illusion der Welt dort auf der Leinwand ist nur eine partielle, ist auch ein Stück der Wirklichkeit, in der ich mich befinde. In Anlehnung an Brecht, mit dem – laut Brecht – Renoir mal einen Film drehen wollte: Die «vierte Wand» zwischen dem Geschehen und der Kamera, also auch zwischen dem Geschehen und mir, ist gefallen. Welch eine Befreiung!

Die Welt da oben war in der Regel keine Studiowelt, und wenn sie es war, wurde mir die Wirklichkeit des Studios bewusstgemacht: Siehe die Trilogie LE CARROSSE D'OR, FRENCH CANCAN, ELENA ET LES HOMMES. Eine Scheinwelt so zu bauen, dass sie die Illusion von Wirklichkeit bietet, wird oft als «Realismus» schlechthin missverstanden, als könnte Täuschung die Wahrheit sein! Realistisch ist es doch zu zeigen, dass eine



THE RIVER

**Das Inszenierte,
Künstliche als
solches zu
dokumentieren
ist Renoirs
ästhetisches
Programm.**

Scheinwirklichkeit eine Scheinwirklichkeit ist. Hier liegt der Kern von Renoirs Realismus. Das Inszenierte, Künstliche als solches zu dokumentieren ist sein ästhetisches Programm. Dann ist es auch erlaubt – nein: geradezu geboten, bei der Kamerafahrt auf ein Objekt zu zeigen, wie die Schärfe nachgezogen werden muss: Siehe die Fahrt auf das Bild des Trompeters in *BOUDU SAUVÉ DES EAUX*! Ein Fehler wird zu einer Sache der Moral, wie Ästhetik immer auch eine Frage der Moral ist.

Häufig trat Renoir selbst in kleinen Rollen seiner Filme auf. Diese Auftritte sind etwas ganz anderes als die "Signatures" bei Hitchcock: Indem Renoir sich unter die Mitspieler vor der Kamera mischt, hebt er die Hierarchie "Spielleiter" – Schauspieler auf. Es ist wie ein Akt der Solidarität mit den Kollegen: Was ich von euch verlange, erwarte ich auch von mir selbst. Es ist das genaue Gegenteil des "Vorspielens" des Regisseurs, das Renoir strikt ablehnte.

Zu zeigen, dass ein Darsteller für Momente "aus der Rolle fällt", heißt zu respektieren, dass in der Figur ein Mensch steckt. Und wir erleben wieder einen Moment des Changierens zwischen Schein und Sein. Bei Renoir gibt es viele solcher Momente.

Man kann «Menschen gehen sehen», hat Eric Rohmer einmal so schön im Hinblick auf realistische Filme gesagt. Michel Simon geht am Seinequai an den Bouquinisten entlang, und die Kamera begleitet ihn. Dauernd schieben sich Fahrzeuge zwischen uns und ihm an der Kamera vorbei, und Passanten drehen sich verwundert nach ihm um. Ohne diese Einstellung wäre *À BOUT DE SOUFFLE* nicht möglich gewesen, zumindest nicht der Gang Jean Sebergs und Jean-Paul Belmondos die Champs-Élysées entlang.

Welch ein Spass, wenn der lüsterne Lestingois durchs Fernrohr zwei schöne Frauen "zu sich heranholt" und langsam hinunter auf ihre schreitenden Beine schaut: ein "Mann, der die Frauen liebt". Wie muss das Truffaut gefallen haben. Ohne die frechen Freiheiten bei Renoir wären das Messer im Rücken des Getöteten und die imaginierte Sterbeszene der Mutter in *TIREZ SUR LE PIANISTE* undenkbar. In *THE RIVER* hat Harriet einen Privaltar mit einer brennenden Kerze, ein privates Allerheiligstes, das wir bei Antoine Doinel wiederfinden werden. Eine Gegenüberstellung von *LE CARROSSE D'OR* und *LE DERNIER MÉTRO* wäre ein eigenes Kapitel wert. Ich erwähne hier nur den Schluss von Truffauts Film: das Krankenzimmer mit dem "echten" und



Simone Simon
in LA RÈGLE DU JEU

LE CARROSSE D'OR



Die Verflechtungen von Leben und Theater in Jacques Rivettes Filmen weisen ihn als einen der seelenverwandtesten Bewunderer Renoirs aus.

dem gemalten Hintergrund, das Hinüberdriften von Sein in Schein, vom Schein in die Theaterwirklichkeit.

Und die Verflechtungen von Leben und Theater in Jacques Rivettes Filmen weisen ihn als einen der seelenverwandtesten Bewunderer Renoirs aus.

In Hollywood erscheint mir Renoir als ein Fremder, wenn er auch seine vollkommene Freiheit stets behauptet hat. Man mag von THE SOUTHERNER noch Verbindungslinien zu Zola und zu TONI ziehen können: umso aufschlussreicher sind dann aber gerade die Differenzen. TONI und THE SOUTHERNER erzählen Geschichten von Menschen im "Süden", die auf der Suche nach einer neuen Existenz sind. Aber während Renoir in TONI Menschen, Landschaft und Geschehen so filmt, als beobachte er sie mit der Kamera, liesse er sie sich vor der Kamera entwickeln, erscheint in THE SOUTHERNER alles im vorhinein festgelegt, inszeniert, auf Perfektion hin geplant. Folgerichtig, dass der Film auf der Biennale in Venedig 1946 den Preis für den besten Fiction-Film erhielt? Der Film ist auf eine für Renoir ungewohnte Art "synthetisch". In THE DIARY OF A CHAMBERMAID nutzte Renoir das Studiosystem Hollywoods, sich sein ideales Frankreich zu bauen und zu zeigen, und war dadurch wieder in seinem Element. A propos "Element": Auch THE

SOUTHERNER könnte «The River» heißen. Doch sogar der Fluss wirkt hier zuweilen "synthetisch", wie speziell für den Film "geflutet". Der "Bleistift-Wels" wird aus dem Off geangelt. Und es gibt sogar einen Dialog vor einer Rückprojektion des Flusses! Und das bei Renoir! Auch der Regen, der alles zerstört, ist wie aus der Giesskanne geschüttet. Und zumindest ein Huhn inmitten der Wasserflut wirkt wie ein "Hitchcock-Huhn": ausgestopft. Aber wenigstens der kleine Zottelhund der Familie ist bei sich selbst und könnte ein Nachkomme des Tex sein.

Eine Hommage Renoirs an die Romanvorlage – «Hold Autumn in Your Hand» von George Sessions Parry – ist der "Herbst"-Stich, der unter Vor- und Nachspann liegt. Er ist die Klammer, die den Lauf eines Jahres umschreibt, während die anderen Jahreszeiten-Stiche Zäsuren im Ablauf des Jahres bilden.

«'Das Floss der Medusa' zu betrachten, das ist wie eine Unterhaltung mit Géricault.»

Jean Renoir

Einen Film von Renoir zu sehen, ist wie eine Begegnung mit Freund Jean.

Hartmut W. Redottée