

Lisa Gotto

Jean Renoir – Der Bewegliche

Jean Renoir ist einer der ganz Großen, für viele gar der Größte. »Jean Renoir: The Greatest of all Directors«¹, betitelt Orson Welles seinen Artikel in der *Los Angeles Times*; »The Best Director, Ever«², schrieb Peter Bogdanovich im *New York Observer*. Mit ihrer Bewunderung waren sie nicht allein. André Bazin, François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer und Jean-Luc Godard schrieben enthusiastisch über Jean Renoir und riefen ihn zum Schutzheiligen der Nouvelle Vague aus.³ Zahlreiche Filmemacher priesen sein Werk als unerschöpfliche Inspirationsquelle und hoben seinen immensen Einfluss auf ihr eigenes Filmschaffen hervor: Luchino Visconti,⁴ Jean-Marie Straub⁵ und Robert Aldrich⁶ etwa, die alle als Assistenten mit Jean Renoir zusammengearbeitet hatten, oder auch Mike Leigh und Robert Altman, die grandiose Film-Hommagen an den Meister realisierten.⁷ Dazu kommen weitere Würdigungen und Ehrungen, Auszeichnungen und Preise. In der Liste der besten Filme aller Zeiten, die das Magazin *Sight and Sound* des British Film Institute seit 1952 erstellt, ist Jean Renoirs Werk von Beginn an vertreten, bis heute rangiert *LA RÈGLE DU JEU* (*DIE SPIELREGEL*, 1939) auf den vorderen Plätzen.⁸ 1975 erhielt Jean Renoir den Oscar für sein Lebenswerk und einen Stern auf dem Hollywood Walk of Fame; im selben Jahr präsentierte das National Film Theatre in London eine umfassende Ausstellung seines Œuvres. Die französische Regierung zeichnete ihn 1977 mit dem Kreuz der Ehrenlegion aus, die Cinemathèque française widmete ihm 2005, im Jahr ihrer Neueröffnung, eine große Retrospektive.⁹

In Anbetracht von Renoirs heutigem Status gerät möglicherweise schnell in Vergessenheit, dass er lange Zeit umstritten war, einige seiner Filme zensiert oder verboten wurden und viele, man muss sagen: die meisten, kommerzielle Misserfolge waren. Jean Renoirs Weg zum Kino verlief nicht geradlinig. Sein Gang durch die Filmgeschichte ist vielmehr gekennzeichnet durch das Abrücken von vorgezeichneten Strecken, durch das Verlassen von gesicherten Pfaden. Immer suchte Renoir neue Routen. Jenseits von festen Regeln und Routinen entwickelte er seine Vorstellung vom Film, überdachte sie entlang der Umformung des Kinos vom Stummfilm über den Tonfilm bis zum Farbfilm, dehnte sie aus, differenzierte sie aus.

Das Besondere an Renoirs Filmschaffen ist seine immense Beweglichkeit. Insofern war er Filmgeschöpf und Filmschöpfer zugleich. Renoir befreite die Kamera aus ihrer statischen Position, sobald das möglich war, er ließ die Schauspieler improvisieren, ohne sie an Mikrofone zu fixieren, er spielte mit Farben, um sie tanzen zu lassen. Renoirs Auffassung vom Film geht von der variablen Formgebung aus. Sehr deutlich zeigt sich das etwa am häufig verwendeten Verfahren der *Recadrage*, eines Kameraeinsatzes, der sich im Schwenk vom vermeintlich Feststehenden abwendet, um es über die Bewegung neu zu perspektivieren. Der Bildraum wird damit zum Möglichkeitsraum: Etwas kann in das Bild hineingelangen und dem Blick sogleich wieder entzogen werden, ein Handlungsraum kann entstehen und sogleich wieder verändert werden. Das alles gestaltet Renoir weniger in Form der klassischen Montage, also als Aneinanderreihung von festen und klar abgrenzbaren Einstellungen, in der ein Element zwangsläufig auf das andere folgt. Vielmehr sind die Übergänge häufig schon im Bild selbst enthalten, um sich dort als prozessuale Bewegung zu entwickeln und zu entfalten.

Auch in Bezug auf die Charaktere interessierte sich Renoir nicht für das Normale und Normierte. Seine Figuren halten nicht fest an der gesellschaftlichen Ordnung, sondern weisen über sie hinaus. Viele überschreiten die Rollen, die eigentlich für sie vorgesehen sind, und verweisen damit auf die Fragilität von vermeintlich festen Zuschreibungen und Systemen. Häufig wird das, was von den Personen und ihrem Verhalten erwartet wird, vielfältigen Umkehrungen ausgesetzt – etwa in Momenten der Täuschung, der Lüge und des Betrugs. Stets geht es dabei um Rollenspiele, die an den Rändern durchlässig werden – denn kaum ist eine Inszenierung aufgedeckt, muss dahinter bereits eine andere vermutet werden.¹⁰ Immer wieder kommt es dabei zu Verwechslungen und zu Verkennungen, zu Verdopplungen und Vertauschungen: Nichts steht fest, alles gerät in Bewegung.

Renoir ging nicht davon aus, was der Fall ist. Vielmehr ging es ihm darum, über die Bilder, mit ihnen und durch sie etwas zu erkunden, das veränderbar ist und selbst Veränderung hervorbringt. Seine Filme vermitteln so ein komplexes Verständnis der Relation von Realität und Repräsentation, des Zusammenspiels von Kunst und Leben. Das Resultat sind Bilder, die offen bleiben für Übergänge – mit allem, was das an Überraschungen und Umkehrungen mit sich bringt.

Jean Renoir arbeitete zunächst als Keramikkünstler, Journalist und Schriftsteller, bis er 1924 durch die Bekanntschaft mit Alberto Cavalcanti zum Film kommt. Für *UNE VIE SANS JOIE* (1924) schreibt er das Dreh-

buch und übernimmt die Produktion. Ein Jahr später liefert er mit *LA FILLE DE L'EAU* (*DIE TOCHTER DES WASSERS*, 1925) sein Regiedebüt. Deutlich wird bereits in diesem Film eine ästhetische Auffassung, die die Qualität des Abgebildeten mit der der Abbildung selbst zusammenbringt. Das Fließen des Wassers, seine visuelle Veränderbarkeit durch den wechselnden Lichteinfall, die im Filmischen auf- und durchscheint, sind Beispiele dafür.¹¹ Unter den folgenden Filmen sind eigenwillige literarische Adaptionen: *NANA* (1926) nach dem Roman von Emile Zola und *LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES* (*DAS KLEINE MÄDCHEN MIT DEN SCHWEFELHÖLZERN*, 1928) nach dem Märchen von Hans Christian Andersen. Sie zeigen nicht nur Renoirs Experimentierfreude beim Übertragen eines Stoffs in ein neues Medium, sie lassen weiterhin auch Reflexionen von spezifisch filmästhetischen Ausdrucksformen erkennen. *NANA* ist eine erklärte Hommage an Erich von Stroheims Film *FOOLISH WIVES* (*NÄRRISCHE WEIBER*, 1922), *LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES* zeigt in den Trickaufnahmen Referenzen auf die Filmzaubersprache von Georges Méliès.

Mit dem Aufkommen des Tonfilms erweitert sich Renoirs Interesse für die Frage nach dem Verhältnis von Realität und Repräsentation um eine neue Dimension. Mit *TONI* (1935) begründet er lange vor den Italienern eine Art neorealisticches Kino. Er dreht an Originalschauplätzen und mit Laiendarstellern, er verwendet Direktton und macht die Sprache der Arbeiter hörbar. Dabei entsteht eine Musikalität, die sich nicht auf vorgefertigte Kompositionen verlässt, sondern sich aus variierenden Stimmen und Tonfällen, aus alternierenden Expressionen und Diktionen zusammensetzt. Renoir hatte ein offenes Ohr für die Sprachmelodien des Alltags – und war seiner Zeit damit weit voraus. Gegen die Regeln des Genrekinos verließ er das Studio und suchte nach Orten und Räumen, die nicht schon vorgefertigte und eigens eingerichtete Filmsets waren. Er wandte sich ab von Konvention und Konstruktion, um eine neue Filmrealität zu erkunden. »Das Verschieben der Gewichtung von Dokumentarischem und Fiktivem setzte damals ein«, schreibt Frieda Grafe über diesen Kinorealismus der 1930er Jahre, »und mit ihm Hand in Hand ging eine Lockerung der Erzählformen, die als Improvisation zu bezeichnen – das zeigt allein das Paradebeispiel *La Règle du Jeu* – eine irre Verharmlosung ist von etwas, das in Wirklichkeit eine Strukturveränderung war, die tief in den Bilderstatus eingriff.«¹² Es ist diese Tiefe der Veränderung, die *LA RÈGLE DU JEU* bis heute zu einem herausragenden Werk, zu einem der ganz großen der Filmgeschichte macht. *LA RÈGLE DU JEU* entstand nicht nur in einer Phase des Umbruchs, sondern war selbst Umbruch.

Diesen Wandel stellte der Film nicht nur dar, sondern auch her, nicht als veränderte Realität, sondern als Realität der Veränderung, wie Lorenz Engell betont: »Nicht mehr die dargestellte Wirklichkeit im Gegensatz zu den Mitteln der Darstellung, zur Eigenrealität des Filmischen wird hier erforscht, sondern die Transformation einer Wirklichkeit in eine andere, die Überführung einer Realität in einen anderen, neuen Zustand, die Hervorbringung von Wirklichkeit als Grundzug dieser Wirklichkeit selbst. (...) Renoir bereitet hier schon sehr früh die Modernisierung und praktisch die Neuerfindung des Films vor, die im italienischen und französischen Nachkriegskino dann vollzogen werden wird.«¹³

Renoirs hellsichtiger Blick auf den Umbruch, seine Vorwegnahme einer veränderten Sicht auf die sich ändernden Dinge, waren im Moment ihres Entstehens weder ästhetisch anschlussfähig noch politisch akzeptabel. Nach dem Einmarsch der Nazis in Frankreich wurde *LA RÈGLE DU JEU* verboten. Jean Renoir floh in die USA, wo er ab 1941 in Hollywood arbeitete. Mit den Anforderungen des Studiosystems konnte er sich nur schwer arrangieren. Schon nach seinem ersten Film *SWAMP WATER* (*IN DEN SÜMPFEN*, 1941) wurde der mit 20th Century Fox geschlossene Vertrag vorzeitig aufgelöst. Auch das Universal-Studio beendete die Zusammenarbeit mit Renoir frühzeitig und entließ ihn während einer laufenden Produktion wegen seines zu langsamen Arbeitstempos.¹⁴ Erst 1945 gelang Renoir ein großer Erfolg. Sein Film *THE SOUTHERNER* (*DER MANN AUS DEM SÜDEN*, 1945), finanziert von den unabhängigen Produzenten Robert und Raymond Hakim,¹⁵ erhielt drei Oscar-Nominierungen, und die US-amerikanische Kritikervereinigung zeichnete Renoir mit dem »National Board of Review Award/Best Director« aus. Doch auch nach dieser Anerkennung blieben Irritationen bestehen. Bei seiner letzten Hollywood-Produktion, dem für RKO realisierten Film Noir *THE WOMAN ON THE BEACH* (*DIE FRAU AM STRAND*, 1947), hatte Renoir zwar zunächst größere künstlerische Freiheiten. Nach schlecht verlaufenen Previews zwang ihn das Studio jedoch zu umfassenden Änderungen und entzog ihm die Kontrolle über die Postproduktion. Gegen eine Abfindung wurde Renoir schließlich, wieder einmal, vorzeitig aus dem Vertrag entlassen.

Seinen ersten Farbfilm realisiert Renoir in Indien. In *THE RIVER* (*DER STROM*, 1951) erprobt er die neuen Möglichkeiten der Farbe, indem er ihr Spektrum ästhetisch auslotet. Dabei geht es weniger um die Frage, wie der Film die Natur in ihrer Buntheit aufzuzeichnen und möglichst wirklichkeitsgetreu wiederzugeben vermag. Vielmehr versteht Renoir die gestaltende Kraft der Farbe als einen ästhetischen Zugriff auf die Welt,

und zwar nicht die Welt, die dem Film vorgelagert ist, sondern die, die mit und in ihm erst entsteht.¹⁶ Auch in den folgenden Filmen, die alle in Frankreich und Italien gedreht werden, ist dieses Verfahren erkennbar: in *LE CAROSSE D'OR* (DIE GOLDENE KAROSSE, 1952), *FRENCH CANCAN* (FRENCH CAN CAN, 1954), *ELENA ET LES HOMMES* (WEISSE MARGERITEN, 1956) und *LE DÉJEUNER SUR L'HERBE* (DAS FRÜHSTÜCK IM GRÜNEN, 1959). Deutlich wird hier, dass die Filmfarbe immer wieder auf sich selbst verweist, dass sie also eine eigene reflexive Qualität gewinnt. Farbe im Farbfilm, das ist für Renoir kein additives, sondern ein generisches Prinzip. Renoirs letzte Produktion, *LE PETIT THÉÂTRE DE JEAN RENOIR* (1970), entsteht nicht für das Kino, sondern für das Fernsehen. Experimentierfreudig bis zum Schluss, wendet sich Renoir hier den medialen Möglichkeiten des televisuellen Erzählens zu und entwickelt eine Struktur von vier lose miteinander verknüpften Episoden. Dabei präsentiert er sich selbst als Ansager: ein letzter Auftritt, ein künstlerischer Abschied.

Der Vielgestaltigkeit von Renoirs Œuvre widmen sich die fünf Beiträge dieses Hefts entlang filmästhetischer und medientheoretischer Betrachtungen. Oliver Fahles Aufsatz »Das Plateau Renoir. Über Auguste und Jean« spannt einen Bogen von Leinwand zu Leinwand: von der Malerei Auguste Renoirs zu dem Filmschaffen Jean Renoirs. Dabei geht es Fahle jedoch nicht darum, eine einfache Abfolge zu bestimmen, in der das Werk des Sohnes aus der Kunst des Vaters erwächst. Vielmehr schlägt er vor, nach einer Beziehung zu fragen, die den wechselseitigen Einfluss beider als doppelte Rückkopplung erkennbar werden lässt. Ebenso wie der Blick der impressionistischen Malerei in das filmische Sehen hineinreicht, wirkt dieses auch auf die Wahrnehmung der malenden Bildkunst zurück. Deutlich wird dabei eine Verbindung, die nicht linear, sondern multidirektional ausgerichtet ist: ein Geflecht von Bezügen zwischen Bildermachern, ästhetischen Verständnissen und medialen Verhältnissen.

Auch der Beitrag von Vinzenz Hediger geht von einer Beziehungsgeschichte aus. In seinem Aufsatz »Wie Renoir Bazin zum Denken brachte. Eine Marginalie zur Archäologie der Filmwissenschaft« diskutiert er André Bazins Beschäftigung mit Jean Renoir als Beginn eines neuen filmtheoretischen und in der Folge auch filmwissenschaftlichen Verständnisses. Entscheidend ist dafür Bazins Auffassung, dass sich die mediale Spezifik des Films auch und vor allem durch Werk-Ensembles konstituiert. Bazins langanhaltendes Interesse für Renoir markiert so nicht nur den Anfang einer tiefgreifenden Berücksichtigung von Fragen nach Autorschaft und Stil, sondern auch von weiterreichenden Überlegungen zur

Beteiligung eben jener Variablen an dem, was Film überhaupt ist. Insofern lässt sich die Wahrnehmung Renoirs durch Bazin als eine Denkbeziehung über die Medienästhetik zur Medienspezifik verstehen.

Mit der an Bazin anschließenden Aufmerksamkeit für Renoirs Film-schaffen setzt sich Simon Frischs Beitrag »Der Patron der Nouvelle Vague – Jean Renoir in den *Cahiers du cinéma*« auseinander. Dabei zeichnet Frisch die Renoir-Rezeption durch die Filmemacher der Nouvelle Vague als ein cinephiles Unternehmen nach, das nicht nach festgelegten Qualitätskriterien sucht, sondern nach filmischen Erneuerungsbewegungen fragt. Für die Cinephilen ist Kinobildung die Voraussetzung für ein anderes Sehen und damit auch ein neues Filmemachen. Ihre Texte zeigen, dass sie eben das bei Renoir finden und in der Betrachtung seiner Filme zur Entfaltung bringen können. Die ausgedehnte Auseinandersetzung der französischen Filmkritik mit Renoirs Werk ist damit mehr als eine erweiterte Form der Bewunderung: Sie ist Keim und Kondensation eines modernen Filmverständnisses.

Die Diskussion des komplexen Verhältnisses von Authentizität und Inszenierung steht im Mittelpunkt von Thomas Elsaessers Beitrag »Où finit le théâtre, et où commence la vie?« Theater und Leben in *LA RÈGLE DU JEU*, *LE CARROSSE D'OR* und *ELENA ET LES HOMMES*«. Theater und Bühne, Rolle und Regel, Schein und Sein bilden zentrale Bezugspunkte in Renoirs Werk. Sie konstituieren, so Elsaesser, ein vielschichtiges Verweissystem von Vorstellung und Darstellung und werfen dabei immer auch den Film auf sich selbst zurück. Das Leben steht dem Film nicht vor, es wird vielmehr als Lebendiges in den Film hineingetragen – auch und gerade da, wo es Theater ist. Welche Bühnen dabei zu bespielen sind und welche Räume sich dadurch öffnen, das ist bei Renoir keine Frage des abgeschlossenen Geschehens, sondern eine des offenen Spiels.

Mit Renoirs erstem Farbfilm befasst sich abschließend Lorenz Engells Beitrag »THE RIVER. Der immanente Stil, oder: Jean Renoirs kinematografische Anthropologie«. Dabei schlägt Engell vor, Renoirs Zugriff auf das Menschliche und das Menschsein nicht, wie das vielfach unternommen worden ist, als eine Form des übergeordneten Humanismus zu verstehen. Vielmehr plädiert er dafür, von einer gegenseitigen Bestimmung von Mensch und Film auszugehen, die keiner Verweisebene außer ihrer eigenen bedarf. Renoirs Menschenbilder entstehen nicht vor dem Film und werden ihm dann zugefügt, sie werden erst wirksam durch das Bezogensein auf die Operationen, die sie hervorbringen. Eben das kennzeichnet Renoirs Menschen-Bild-Machen als spezifisch kinematografische Anthropologie.

Das Wesen des Films, wie Jean Renoir ihn verstanden und gemacht hat, ist Bewegung. Film bringt etwas zum Laufen. Es geht ihm um die Veränderung, um den nie ruhenden Wechsel der Dinge. Wer sich mit Renoir darauf einlässt, wer seine Filme nicht von außen, sondern von innen, also aus ihnen selbst betrachtet, wird viel finden: die Kreativität eines Denkens, das nicht stillzustellen ist.¹⁷

1 <http://www.wellesnet.com/?p=120> (letzter Zugriff am 24.3.2014). — **2** <http://observer.com/2008/05/the-best-director-ever/> (letzter Zugriff am 24.3.2014). — **3** Vgl. dazu die Beiträge von Vinzenz Hediger und Simon Frisch in diesem Heft. — **4** Alexander Garcia Düttmann, *Visconti: Insights into Flesh and Blood*, Stanford 2009, S. 2. — **5** Barton Byg, *Landscape of Resistance. The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, Berkeley 1995, S. 20. — **6** Tony Williams, *Body and Soul. The Cinematic Vision of Robert Aldrich*, Lanham 2004, S. 79. — **7** Mike Leigh verneigt sich in *KISS OF DEATH* (1977) vor Renoirs *BOUDU SAUVÉ DES EAUX* (*BOUDU – AUS DEN WASSERN GERETTET*, 1932); Robert Altman in *GOSFORD PARK* (2001) vor Renoirs *LA RÈGLE DU JEU* (*DIE SPIELREGEL*, 1939). — **8** Derzeit erreicht der Film Rang vier, hinter Hitchcocks *VERTIGO* (*VERTIGO – AUS DEM REICH DER TOTEN*, 1958), Orson Welles' *CITIZEN KANE* (1941) und Yasujiro Ozus *TÔKYÔ MONOGATARI* (*DIE REISE NACH TOKIO*, 1953). Vgl. <http://explore.bfi.org.uk/sightandsoundpolls/2012> (letzter Zugriff am 24.3.2014). — **9** <http://www.cinematheque.fr/fr/dans-salles/hommages-retrospectives/fiche-cycle/integrale-jean-renoir,8.html> (letzter Zugriff am 24.3.2014). — **10** Vgl. dazu den Beitrag von Thomas Elsaesser in diesem Heft. — **11** Vgl. dazu den Beitrag von Oliver Fahlé in diesem Heft. — **12** Frieda Grafe, *Nur das Kino. 40 Jahre mit der Nouvelle Vague*, Berlin 2003, S. 14 f. — **13** Lorenz Engell, »Die Spielregel. *La Règle du Jeu* – Jean Renoir, F 1939«, in: Ders., *Bilder des Wandels*, Weimar 2003, S. 64. — **14** Jean Renoir hatte 1942 als Regisseur mit den Dreharbeiten für den Film *THE AMAZING MRS. HOLLIDAY* (*NEUN KINDER UND KEIN VATER*, 1943) begonnen, wurde jedoch nach 47 Drehtagen von Universal entlassen. Die Regie übernahm daraufhin Bruce Manning, der Produzent des Films. Das von Renoir gedrehte Material verblieb größtenteils im Film, in den Credits wurde jedoch allein Manning erwähnt. — **15** Hier setzte sich eine Zusammenarbeit aus Frankreich fort: Die Brüder Hakim hatten bereits Renoirs *LA BÊTE HUMAINE* (*BESTIE MENSCH*, 1938) produziert. — **16** Vgl. dazu den Beitrag von Lorenz Engell in diesem Heft. — **17** Herzlichen Dank an Sonja Kessler für ihr detektivisches Geschick und Michelle Koch für ihren wachen Blick.