Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 30 (1978)

Heft: 19

Artikel: Renoir und die Technik

Autor: Vian, Walt

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-933236

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: 13.07.2025

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

Renoir und die Technik

Versuch, ein paar Punkte andeutungsweise zusammenzustellen *

Ich behaupte zwar immer die Technik zu verachten, und ich bemühe mich auch wirklich, sie zu verachten. Aber schliesslich habe ich doch von Zeit zu Zeit aus einem Bedürfnis nach technischem Wandel meine Auffassung vom Film im tieferen Sinne gewandelt. [1]

Künstlerische Entdeckungen sind praktisch das direkte Resultat technischer Entdeckungen. [2]

Im Kino gibt es weder einen schönen Dekor noch schöne Photographie, auch keinen grossen Schauspieler und keine geniale Inszenierung, die für sich allein existieren könnten. Alles schliesst sich zusammen in einem Ganzen. [2] *Jean Renoir*

Beim Film wäre es richtiger von Techniken zu sprechen: Aufnahme-, Beleuchtungs-, Kopier-, Tontechnik... Und diese Techniken stehen in einem wechselseitigen Verhältnis, das zumal in den Anfangszeiten sehr komplex war. Sie alle in ihren Aspekten darzustellen, bräuchte Raum. Mehr noch, man kann die Technik nicht so richtig isolieren; es will nicht gelingen, weil sie bei Renoir nie Selbstzweck ist und – anderseits – weil sie in den gestalterischen Prozess eingreift, da sie doch mehr als nur Hilfsmittel ist. Man kann das etwa so sagen: Technik, Stil und Ausführung sind unauflöslich miteinander verknüpft – das Vorhandensein einer technischen Möglichkeit kann den Künstler dazu anregen, sie auszuwerten; ebenso kann der Wille eine Sache so und nicht anders auszuführen, die Erfindung einer neuen Technik erzwingen. Oder man kann das Beispiel verwenden, welches Renoir selber gelegentlich anführte: Auch wenn die impressionistische Revolution in den Köpfen der Maler stattfand, so hätte sie sich doch ganz anders geäussert, wären die Künstler weiterhin darauf angewiesen gewesen, sich mit den Flüssigfarben aus den Töpfchen zu behelfen; erst die Erfindung der Farbtuben, mit denen die Maler ungehindert nach draussen gehen konnten, hat den Impressionismus zu dem gemacht, was er ist.

Experimente

Vieles, das heute wie selbstverständlich zur Verfügung steht oder sich mit Rückprojektion und Verfahren der Kopieranstalt lösen lässt, musste in den Jahren, da Renoir seine ersten Filme herstellte, noch selbst erfunden, entwickelt und zusammengebastelt werden. Ohne sich mit Technik zu befassen, ging es nicht. Selbstverständlich hat er mit Abdecken und Doppelbelichtung gearbeitet: Die Kamera auf Zylinderachse, liess er Catherine Hessling in einem schwarz ausgelegten Zylinder reiten und dann dasselbe Negativ noch mit Wolkenhimmel belichten – das ergab den Himmelsritt. Er hat aber auch eine Methode entwickelt, um das Modell der Metro-Station mit den Darstellern zusammen in «Marquitta» (1927) hineinzubekommen, die heute als Schüfftan-Verfahren bekannt ist (Eugen Schüfftan hat sie etwa gleichzeitig für Fritz Langs «Metropolis» erfunden). Angewendet hat Renoir das Verfahren auch, um die Hessling im Spielwarenladen mit den Spielsachen (die auf den Spiegel kamen, während Catherine durch eine Stelle abgekratzten Spiegelbelages hinter dem Spiegel sichtbar wurde) zusammenzubringen.

Anmerkungen und Textgrundlagen

* Man müsste die Geschichte der technischen Entwicklung im Film überhaupt schreiben, um dieses Thema detailliert auszuführen, da Renoir praktisch die ganze Entwicklung – öfters sogar als eigentlicher Vorläufer – mitmachte.

[1] Jean Renoir in: URCJ-Informations, Toulouse, Dezember 1959; zitiert nach «Jean Renoir und seine Filme», Eine Dokumentation. Ausgewählt und zusammengestellt von Ulrich Gregor. Herausgegeben vom Verband der deutschen Filmklubs, Frankfurt/M. 1970.

[2] Jean Renoir in: Ma vie et mes films, Paris 1974; zitiert nach der deutschen Ausgabe J. R., Mein Leben und meine Filme, München/Zürich 1975, Piper Verlag.

Jean Renoir und die Technik: Hier als Darsteller (rechts) in «La règle du jeu» (1939).

Einen eigenen «Kamerawagen» hat Renoir erfunden, weil die Stösse schwer zu dämpfen waren, wenn man auf der Schiene arbeitete. Die Räder wurden durch Kissen ersetzt und diese rutschten auf Sperrholzbahnen – so konnte die Kamera auch seitlich gleiten oder sich um die eigene Achse drehen und sich den Bewegungen der Darsteller anpassen.
In Raleigh stand Renoir ein Hollywoodveteran englischer Herkunft als technischer Berater zur Verfügung, der sich auch in den Kopierwerken auskannte. Deshalb haben sie bei «La petite marchande d'allumettes» (1928), für den Renoir sein Studio in einem Theater einrichten konnte, auch gerade noch die Negative selber entwickelt und die ersten Abzüge hergestellt.

Licht, Farbe

Ausserdem haben sie für diesen Film auch noch ein neues Beleuchtungssystem entwickelt, und das kam so: Mit der «Zündholzverkäuferin» hat Renoir den panchromatischen Negativfilm entdeckt. Es handelt sich dabei um ein Material, das die Grautöne feiner und genauer wiedergibt. Für Aussenaufnahmen fand es damals allgemein Verwendung; für Innenaufnahmen aber wurde weiterhin der ältere orthochromatische Film mit den harten Kontrasten verwendet, weil die gebräuchlichen Quecksilberdampf- und Bogenlampen zu wenig Rot- und Gelbtöne für das empfindlicher registrierende Material aufwiesen. Aber Renoir wollte das neuere Material auch für die Innenaufnahmen verwenden – deshalb musste geeignetes Licht her.
Das orthochromatische Material übrigens hatte Renoir dazu verleitet, auch Dekor und Make-up möglichst in schwarz und weiss zu halten – Catherine Hesslings Gesicht etwa wurde ganz weiss gepudert –, um die Kontraste zu unterstreichen. Beim panchromatischen Film nun galt es harte Kontraste ganz zu vermeiden, damit die

Poesie der Grautöne, die der Stimmung eines Themas und der Atmosphäre einer Szene ihr Gepräge geben kann, auch wirklich zum Ausdruck kam.
Eine Kehrtwendung also und – wie Renoir selbst sagt – ein Schritt zur Farbe hin, denn auch da geht es ihm darum, Kontraste zu meiden. Bezeichnenderweise hat er seinen ersten Farbfilm, «The River» (1960), in Indien gedreht, wo die Auswahl an Farben beschränkter ist und selbst die unvermischten Farben weniger kräftig sind. Ausserdem wurde der Natur noch mit dem Farbkübel nachgeholfen: Der Ausstatter Eugène Lourié übermalte etwa den Rasen für eine Szene grün. Seine späteren Farbfilme hat Renoir in Studiodekorationen gedreht.

Ton, Dekor

In Hollywood hatte Renoir deswegen noch Schwierigkeiten: Man wollte ihm alles nötige im Studio nachbauen, er aber wollte in natürlicher Umgebung filmen. Schon bei «La bête humaine» (1938) hatte man ihm zu bedenken gegeben, dass die Rückprotechnik so entwickelt sei, dass sie sich unmöglich von Direktaufnahmen unterscheiden lasse. Aber Renoir blieb, überzeugt vom Einfluss, den der Dekor auf das Spiel der Darsteller hat, unerschütterlich: Gabin und Carette wären vor einer Rückprojektion niemals so echt gewesen wie auf der Lokomotive, und wenn es auch nur wegen des Lärms war, der sie zwang, sich einander durch Gesten verständlich zu machen. In «This Land Is Mine» (1943) wurde für eine Szene, in der ein ängstlicher Schulmeister in Schnürschuhen neben dem Besetzungsoffizier in seinen Stiefeln hergeht, eine den Dialog nicht störende Zementimitation gebaut: Man könne das Geräusch der Schritte bei der Synchronisation noch hinzumischen. Aber Renoir wollte echten Zement und damit das Geräusch in der Szene, damit die Darsteller entsprechend spielten.
Renoir zieht generell den Direktton, sogar wenn er schlecht ist, einem Synchronton vor. Schon bei seinen ersten Tonfilmen, «On purge bébé» und «La chienne» (beide 1931), arbeitete er, zusammen mit seinem späteren Toningenieur Joseph de Bretagne, mit Direktton, obwohl das ohne Richtmikrophon und Tonmischung noch reichlich kompliziert war. Alles, was bei der Aufnahme vors Mikro kam, war mit im Film – alles andere eben nicht. Dennoch wollte er die Strassenszenen für «La chienne» nicht im Studio drehen – und so versuchte man eben, mit Decken und Matratzen den störenden Strassenlärm zu dämpfen. Eine Grossaufnahme des Bächleins hat Renoir nur in die Szene geschnitten, weil es auf der Tonspur so rauschte. Da auch die Tonmontage schwierig war, versuchte man, mit wenig Bildmontage und möglichst einer Tonspur auszukommen. Zudem behalf sich Renoir schon damals mit mehreren Kameras – etwa: eine Kamera für den einen Gesprächspartner, eine zweite für den anderen und eine dritte für beide zusammen: für die Montage blieb damit die Tonspur dieselbe.

Renoir-Filme im Fernsehen und im Kino
Am 15. September – Jean Renoir wäre an diesem Tag 84 Jahre alt geworden – hat das Fernsehen der deutschen und rätoromanischen Schweiz (DRS) mit «La chienne» (1931) einen Renoir-Zyklus gestartet, der auch «La règle du jeu» (1939), «La grande illusion» (1937), «The Southerner» (1945) und «The River» (1951) umfasst. Alle Werke werden in der Originalfassung mit deutschen Untertiteln gezeigt. – Das Filmpodium der Stadt Zürich zeigt vom 9. Oktober bis 2. November im Studio Nord-Süd den zweiten Teil einer grossen Renoir-Retrospektive: 9.–11. Okt.: «La nuit du carrefour» (1932), 12./13. Okt.: «Chotard & Cie» (1932), 14./15. Okt.: «Boudu sauvé des eaux» (1932), 16./17. Okt.: «La vie est à nous» (1936) und «Une partie de campagne» (1936), 18.–20. Okt.: «Les bas-fonds» (1936), 21.–24. Okt.: «La grande illusion» (1937), 25./26. Okt.: «La Marseillaise» (1937), 27.–29. Okt.: «La carosse d'or» (1952), 30./31. Okt.: «French Cancan» (1954), 1./2. Nov.: «Le déjeuner sur l'herbe» (1959).

Einstellungen, Bildkomposition

Ausserdem erleichtert das Verfahren den Schauspielern die Arbeit, weil sie längere Teile durchspielen können, ohne in ihrer Inspiration unterbrochen zu werden. Nicht der Technik wegen, wohl aber zur Begeisterung der Darsteller hat Renoir bei «Déjeuner sur l'herbe» (1959) wieder so gearbeitet und auch bei «Le testament du Dr. Cordelier» (1959), wo er zeitweise sogar bis zu acht Kameras laufen hatte. Dann gab er den Zelluloidverschleiss wieder auf.
Damit sich Darsteller entfalten können, kann man ihnen Zeit geben; das bedingt aber, soll der Film nicht monoton wirken, eine bewegliche Kamera – häufig von Jean Bachelet oder Renoirs Neffe Claude verantwortet. Schon «La chienne» weist – nicht nur der Probleme mit dem Direktton wegen – deutlich längere Einstellungen auf als andere Filme dieser Jahre. Die andere Möglichkeit: Man kann den Darstellern Raum geben; das bedeutet, die Inszenierung in die Tiefe des Bildfeldes auszudehnen, und bedingt eine grössere Tiefenschärfe. Primär ist die Tiefenschärfe – die sowas wie eine eigene Geschichte hat – «nur» eine Frage des Objektivs, aber die Ausleuchtung und die Aufnahme des Tons in der Szene müssen eben auch gewährleistet sein. Spätestens «La grande illusion» (1937) zeigt – um kurz zu bleiben –, dass dies auch bei Innenaufnahmen realisierbar war. Und «La règle du jeu» (1939), wo zur Bewegung vor der Kamera in der Tiefe des Raums noch deutlich die Bewegung der Kamera selbst hinzukommt, ist geradezu das klassische Beispiel geworden: 337 Einstellungen bei einer Länge von 113 Minuten – wogegen andere Filme der Zeit durchschnittliche 600 Einstellungen aufweisen.

Walt Vian

FILMKRITIK

Ossessione

Italien 1942. Regie: Luchino Visconti
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/268)

Wer sich heute ein wenig intensiver um die Geschichte des Films kümmern und sich dabei nicht nur auf die zur Verfügung stehenden Bücher stützen will, sondern auf die Filme selber, wird bald einmal auf recht grosse Schwierigkeiten stossen. Dass es einmal Leute geben wird, die für sich selber die Entwicklung der kinematographischen Sprache nachvollziehen wollen, daran hat man lange Zeit scheinbar nicht gedacht. (Was sicher auch daran liegt, dass der Film sich zu lange im Schatten anderer künstlerischer Ausdrucksformen bewegen musste, dass er zu lange als ein etwas gehobeneres Jahrmarktsvergnügen angeschaut wurde.) Die meisten Filmarchive sind nicht so alt wie der Film. Sie müssen darum manches bedeutende, frühe Werk erst einmal suchen, mehr noch, sie müssen es wieder neu zusammensetzen aus Teilen, die sie an den verschiedensten Orten gefunden haben. Das ist eine mühsame, viel Zeit und Geld kostende Arbeit.
Sind solche Werke dann einmal gefunden und neu zusammengesetzt, heisst das aber noch lange nicht, dass sie nun auch wieder gespielt – öffentlich gespielt – werden können. Denn einerseits will ein Filmarchiv, was durchaus verständlich ist, die ohnehin nicht mehr perfekten Kopien dieser Werke nicht durch erneutes Abspielen noch ganz zerstören, andererseits verhindern unabgeklärte Rechtsfragen immer wieder eine Wiederaufführung. Filme sind eine Ware – jene, die die Produktion dieser Ware kontrollieren, sind in den meisten Fällen nicht daran interessiert, welche filmgeschichtliche Bedeutung ihren Produkten zukommt, es sei denn, mit dieser Bedeutung lasse sich noch einmal Geld verdienen. Filmgeschichte studieren – das scheinen jene älteren Kritiker, die uns jüngeren dann und wann vorwerfen, wir würden nur