

Martin O'Shaughnessy: Jean Renoir

Manchester: Manchester University Press 2000 (Serie „French Film Directors“), 251 S., ISBN 0-7190-5063-4, £ 9,99

Auch wer alle Bände der „Hanser Reihe Film“ in seinem Regal stehen hat, besitzt noch kein Buch über John Ford oder Jean Renoir. Über Gründe für diese und andere Lücken in der umfassendsten deutschsprachigen Monografien-Reihe lässt sich spekulieren. Eine relativ unverfängliche Spekulation scheint zu sein, dass beide Regisseure jenem Verständnis eines echten Autorenfilmers zu wenig entsprachen, wie es zu Lebzeiten der „blauen Bücher“ (1974-1992) hierzulande im Gebrauch war. Beim wichtigsten Mythographen der Vereinigten Staaten und seinen oft simplizistischen Geschichten – das soll kein Werturteil sein – mag man diesen Ausschluss noch nachvollziehen. Peter Wollen hat in *Signs and Meanings in the Cinema* (1972) die Schweigsamkeit oder den Spott, mit denen John Ford gewöhnlich auf Interviewer reagierte, respektiert, indem er aus Ford das „System Ford“ machte, mit Barthes: ein „Zeichensystem über ein Zeichensystem“ legend. So wurde unter anderem ein amerikanischer Zeichenbesitz angezeigt, mit dem Europäer sich vielleicht schwerer tun. Bei Renoir liegen die Dinge komplizierter.

Jean Renoir (1894-1979) kann nicht nur als jener Erzfranzose angesehen werden, den die einseitige Festlegung auf seine Vorkriegsfilme, besonders die während der Volksfront entstandenen, kreierte, und der noch immer als *patron* des französischen Kinos verehrt wird. Mehr als ein Drittel seiner Filme drehte Renoir als „Auslandsfranzose“, nach 1940 lebte er nie mehr permanent in dem Land, in dem er groß geworden war. Es ist kein geringes Verdienst der neuen Monografie von Martin O'Shaughnessy, im ersten Kapitel die „Wiedererfindung“ des Regisseurs seiner selbst zu demonstrieren, die vor allem durch ihre kunsttheoretische Implikationen von entscheidender Bedeutung ist: „Renoir re-invented himself and his career in the mould of an expressive artist who none the less refused introspection and engaged fully with his era“ (S.30). Brachte schon die Volksfrontzeit einen Schwung an Eigenerklärungen des Regisseurs, der sich in diesem Moment freilich als Teil einer kollektiven Bewegung verstehen konnte, geht die Zeit nach dem Krieg einher mit einer ständig wachsenden Anerkennung: Renoir versah sie von sich aus mit zahlreichen Kommentaren, dann auch mit der Biografie des eigenen Vaters, des Impressionisten Auguste Renoir, in der ebenso viel über das Verständnis des Filmregisseurs wie des Malers zu Tage tritt. Endergebnis war das, was André Bazin einmal treffend und in Anlehnung an andere Kunst-Disziplinen einen „ästhetischen Personenkult“ genannt hat („Sur la politique des auteurs“, *Cahiers du Cinéma* Nr. 70).

Bevor dieses Mysterium aufzulösen wäre, wägt O'Shaughnessy, der an der Nottingham Trent University in England lehrt, in seinem zweiten Kapitel die bis dato wichtigsten Monografien zu dem Regisseur gegeneinander ab und zieht aus ihnen eigene Schlüsse. Dieser Literaturüberblick ist informativ; man müsste

danach zu Renoir allerdings wirklich auf Französisch und Englisch weiterlesen. Nach drei Richtungen lässt sich O'Shaughnessys Aufmerksamkeit ordnen. Da ist erstens die *Cahiers*-Schule, die den Kult um den kreativen Künstler-Schöpfer schürte und die Bedingungen der Filme von ihren historisch-materialistischen Umständen enthob. Dann ist da der Renoir der Linken, dem das Gegenteil attestiert wird, sich nämlich in ständiger dialektischer Auseinandersetzung mit den Umständen seiner künstlerischen Arbeit zumindest zeitweise zum Aufklärer aufgeschwungen zu haben – auf diese Weise konnte ihm ein schwaches Früh- und Spätwerk unterstellt werden. Und da ist schließlich ein zweiter *Auteurismus*, jetzt ein „existentieller“, der einen „bewussten Autor“ mit der Unterstützung aller möglichen Hilfswissenschaften rekonstruiert und in Richtung Cultural Studies tendiert.

O'Shaughnessys Rest-Buch lässt sich ohne Probleme der letztgenannten Richtung zurechnen. Es sind stets dieselben zwei Parameter, an denen die Leistung eines einzelnen Films und seines Regisseurs bemessen wird, das Maß des Engagements im Vergleich zur Volksfrontzeit sowie besonders die jeweilige Zeichnung der Frau(en) in seinen Filmen. Das erste Maß misst schlichtweg falsch, weil Renoirs Filmen niemals wieder eine vergleichbar dominante Gestimmtheit des Publikum zugute kam. Immerhin realisierte er mitten in dieser Zeit, im Sommer 1936, auch *Une Partie de Campagne*, eine Farce auf die *petite bourgeoisie* und als solche eine ästhetische Antithese auf „engagiertere“ Filme der Zeit. Anders die Frauenzeichnung – auch sie in *Partie de Campagne* exponiert –, der O'Shaughnessy noch größere Aufmerksamkeit widmet. Er zeigt sich erstaunt von der Bandbreite der Frauenfiguren Renoirs, die von „reaktionärsten Stereotypen“ (S.52) über „destabilisierte Geschlechterverhältnisse“ (S.230) bis zum befreiten „dionysischen Radikalismus“ (S.51) der späten Filme reiche. Anderen Autoren, die sich für solche *gender politics* weniger interessieren, wird dies vorgehalten (S.137). Hier führt sich die Theorie ad absurdum: Wohl ist das Biographische in allen Filmen Renoirs spürbar, aber nach *The River* (1951) „suchte und fand“ Renoir nicht mehr, er erfand sich und seine Filme vielmehr neu. Anders gesagt, es zählte nun nicht mehr die Invention, sondern die Reflexion des Erreichten und Vorhandenen in konkreten Bildern – der Belle Époque, der Imago Anna Magnanis oder Ingrid Bergmans, der jetzt ständig präsenten Frage des Alterns, das für Renoir selbst am Leona Drive in Beverly Hills Wirklichkeit wurde. Für die gesamte Lektion hatte Hollywood gesorgt, das aus Renoir keinen amerikanischen Regisseur machte: es ließ ihn vielmehr – wie schon Bazin anmerkte – „international“ werden (S.155).

Von demselben Bazin stammt der apodiktische Satz, für einen echten Künstler, und damit meinte er Chaplin, Clair und Renoir, gebe es keinen Niedergang. Ernsthaft prekär wird dies dann, wenn das, was man über einen Künstler weiß, mit Hilfe seines Werkes konkretisiert wird. Indem einem Film in diesem Sinn – und damit gemäß jedweder Autorentheorie – vom Ort des Schreibers eine eigene Physiognomie unterschoben wird, wird er als Prophezeiung historisch messbar. Und

das wiederum bedeutet eine Reduzierung auf eine Form verbaler Kommunikation, die dem Film als überbordendem audiovisuellem Kunstwerk nicht gerecht werden kann. Als solche ist jeder Film nur in bzw. an seiner eigenen Zeit zu messen, das heißt am historischen Querschnitt des Darstellungsmöglichen. Der Mensch mit seinem Schicksal gleiche einem Korken auf dem Wasser, war eine Lieblingsmetapher Auguste Renoirs, ein Korken, der manchmal hängen bleibt, jedoch immer dem Lauf des Flusses folgen müsse. Das gleiche gilt für den Film, der, von seinem Schöpfer einst „ins Wasser gelassen“, seinen eigenen Weg durch diverse Öffentlichkeiten antritt. Diesen Weg zu verfolgen ist wichtiger als der Ort des „Künstlers am Ufer“ und das vermeintliche Auf-der-Höhe-der-Zeit-sein des autarken Kunstwerks. Dieses ist schließlich nicht, wie ein klingender Allgemeinplatz behauptet, immer bereits dort, wo Theorie und Kritik erst hin müssen.

Thomas Meder (Frankfurt)