

ISTOKI

Die Quellen

Land UdSSR / Tadshikistan 1985
Produktion Tadshikfilm 1985

Regie, Buch, Kamera Dawlat Chudonasarow

Format 35 mm
Länge 40 Minuten

Der Film entstand aus Anlaß des sechzigjährigen Jubiläums der Sowjetmacht im Gorno Badachschoon (Pamir). Zum ersten Mal werden in diesem Film die tadshikischen Revolutionäre genannt, die für Gerechtigkeit gekämpft haben und von Stalin hingerichtet wurden.

Biofilmographie

Dawlat Chudonasarow wurde am 13. März 1944 in Tadshikistan geboren. Er gehört zu den bedeutendsten zentralasiatischen Regisseuren und Kameramännern. Seine Filme begründeten die 'neue tadshikische Welle', die sich ab 1965 entwickelte.

Seine Diplomarbeit *Das Wiegenlied* (1965/66) wurde verboten und vernichtet. Er arbeitete zeitweilig als Kameramann, einige der bedeutendsten Filme, an denen er mitgewirkt hat, sind die Filme zur Trilogie nach dem mittelalterlichen Epos 'Schah Name' von Firdausi. Die einzelnen Filme heißen: *Skazamie o Rustame* (Die Legende von Rustam, 1971), *Rustam i Suchrob* (Rustam und Suchrob, 1972) und *Skazamie o Siawusche* (Die Legende von Siawusch, 1977). Die Regie führte in allen drei Filmen Boris Kimjagarow. Außerdem arbeitete er viel mit jungen Regisseuren, u.a. mit Margarita Kasymova, *Dshura Sarkor* (1970) und Valeri Achadow, *Kto pojedet w Truskawets?* (Wer fährt nach Truskawets?; 1975), beides Filme, die den Stil der 'Neuen Welle' geformt haben. 1979 drehte er seinen ersten Spielfilm für das Fernsehen *Junosti perwoje utro* (Der erste Morgen der Jugend), der großen Erfolg in der gesamten Sowjetunion hatte. Danach entstand der Film *W talom snege zwon rutschja* (Der Klang eines Baches im tauenden Schnee, 1983), in dem zum ersten Mal Korruption und Generationskonflikte thematisiert wurden. Außerdem drehte er als Regisseur und Kameramann mehrere Dokumentarfilme. Chudonasarow war zeitweilig Leiter des tadshikischen Filmverbands und zwei Jahre lang Erster Sekretär der Förderung der Filmverbände der UdSSR. Dawlat Chudonasarow lebt heute im Exil.

Naum Kleemann

UN TOURNAGE À LA CAMPAGNE

(28. Juni 1936 bis 15. August 1936)

Land Frankreich 1994
Produktion Cinémathèque française, Les films du Jeudi

Auswahl des Materials Alain Fleischer
Assistenz Laure Bouissou
Montage Claudine Kaufmann

Format 35 mm, 1:1.37, Schwarzweiß
Länge 80 Minuten

Weltvertrieb

Les films du Jeudi
17, rue Mesnil
F-75016 Paris
Fax: (33-1) 47 04 27 84

Zur Entstehung des Films

April 1962: Pierre Braunberger, der Produzent von *UNE PARTIE DE CAMPAGNE*, deponiert hundertzwanzig Filmrollen in der Cinémathèque. Das ist viel, vor allem für einen Film von vierzig Minuten Länge. Oktober 1993: die Retrospektive anlässlich des hundertsten Geburtstages von Renoir ist in Vorbereitung. Im Lager von Saint-Cyr sind die hundertzwanzig Rollen noch immer vorhanden. Nie war jemand neugierig genug gewesen, sie sich anzuschauen. 'Nicht von Bedeutung' hieß es regelmäßig gegenüber den wenigen Besuchern.

Aber Claudine Kaufmann, zuständig für den Filmbestand und die Restauration in der Cinémathèque, ist neugierig... Sie bittet darum, die Filmrollen vorzuführen. Was für ein Schock: vorhanden sind vier Stunden Filmmuster, alle nicht verwendeten Takes, Szenen, die nie jemand zu Gesicht bekommen hat, ein phantastisches Dokument, das Renoir bei der Arbeit zeigt. Ein Problem: man muß die Rechteinhaber überzeugen, dieses Wunderwerk der Öffentlichkeit preiszugeben. Die Verhandlungen dauern drei Monate. Cannes rückt näher. Und es ist unmöglich, dieses Archivmaterial unzusammenhängend herauszurücken.

Der Regisseur Alain Fleischer macht sich an die Arbeit. Er sichtet, wählt aus, verweilt bei den besonders reizvollen Stellen. Auf dem Schneidetisch reihen die Gags sich aneinander: Sylvia Bataille verhaspelt sich, Georges Darnoux hat Gedächtnislücken, ein Windstoß weht seinen Hut fort, ein Baum stürzt ins Bildfeld der Kamera.

Aber es gibt auch die Eingriffe des Meisters! Denn präsent ist er, der Herr! Man sieht ihn, wie er, spöttisch und liebevoll, bei jedem Take aus Respekt vor seinen Schauspielern den Hut zieht.

Aber man erlebt ihn auch angespannt, eigensinnig: immer auf der Suche nach einem kleinen zusätzlichen Funken. „Das war tadellos“, sagt er dann sanft. „Tadellos. Kommt, wir machen es noch mal von vorn!“ Die Schauspieler begeben sich wieder an ihren Platz. Renoir beobachtet sie: verflucht anspruchsvoll hinter seiner freundlichen Fassade. Die berühmte Methode Renoir...

Der Ton ist nicht sehr gut. Aber es ist der Originalton. Alain Fleischer hat sich entschieden, ihn zu behalten, wie er ist: unbearbeitet. Die fertige Schnittfassung von *UN TOURNAGE À LA CAMPAGNE* eine Länge von anderthalb Stunden: eine phantastische Lektion in Sachen Kino.

François Gorin, Produktionsmitteilung

Über TOURNAGE À LA CAMPAGNE

Gesehen, wiedergesehen, noch einmal wiedergesehen, früher ein Klassiker der Ciné-clubs, heutzutage als Video erhältlich, gründlich beschrieben, erforscht, eingeordnet, schien *Partie de campagne* kein Geheimnis mehr preisgeben zu können, es sei denn, auf ewig unergründlich, das seiner Schönheit. Und doch... dreißig Jahre, nachdem der Produzent Pierre Braunberger den Film im Archiv deponiert hat, findet man in den Schachteln die 'Abfälle' des 'unvollendeten' Films, die doch tatsächlich Probeaufnahmen mit den Schauspielern enthalten, größtenteils in den Studios von Joinville gedreht; außerdem enthalten sie sehr viele bei der Montage nicht verwendete Aufnahmen, die praktisch komplett zu den bei der Montage im Jahr 1942 verwendeten Einstellungen gehören, als in Abwesenheit von Renoir, der

damals in den USA weilte, Marguerite Renoir mit Hilfe der Cutterin Marinette Cadix die Schnittfassung erstellte, die wir kennen.

Dieses Fundstück ist nicht nur für den Renoir verehrenden Cinephilen - entschuldigen Sie den Pleonasmus -, und Fettschisten ganz wesentlich. Es gestattet, endlich aus nächster Nähe bei den Dreharbeiten Renoirs zuzuschauen und die berühmte 'Methode Renoir' genauer unter die Lupe zu nehmen. Der Regisseur Alain Fleischer hat die interessantesten Aufnahmen ausgewählt, von einem professionellen Standpunkt aus, aber mit dem notwendigen Anteil an Subjektivität, die für diese Aufgabe wünschenswert ist. Die aneinandergefügte Aufnahmen, mit den doppelt oder dreifach vorhandenen Einstellungen, die bei der Endfassung nicht verwendet worden waren, dauern etwa anderthalb Stunden, das entspricht ungefähr der Länge, von der Pierre Braunberger träumte, bevor er vernünftigerweise auf „den verführerischen Irrtum, daraus einen langen Film zu machen“, verzichtete.

Läßt sich nun aus dieser PARTIE DE CAMPAGNE, ZWEITER TEIL etwas lernen, was wir nicht bereits wissen? Auf das Gefühl, an der persönlichen Vorgehensweise und Privatsphäre eines der Filme der Filmgeschichte teilhaben zu können, der ja ans Innerste eines jeden Zuschauers rührt, folgt eine Überraschung: Zwar führt uns das Verfolgen der Dreharbeiten Take für Take manchmal auf unbekanntes Terrain; es stößt aber auch zahlreiche Legenden und althergebrachte Vorstellungen um, die die Arbeit dieses Filmemachers, insbesondere an diesem Film, anbelangt.

Wenn man es als erwiesen ansieht, daß UNE PARTIE DE CAMPAGNE faktisch ein 'unvollendeter' Film ist, so enthielt das ursprüngliche Drehbuch - meines Wissens nie veröffentlicht - mindestens zwei Szenen, die nicht verfilmt wurden und in der Eisenwarenhandlung der Dufour in der Rue des Martyrs spielen sollten. Die Zwischentitel, die 1946 an Stelle dieser Szenen gesetzt wurden, fehlen dem Zuschauer weder zum Verständnis der Geschichte noch in ihrer gefühlsmäßige Wirkung; im Gegenteil bestätigt sich die Idee Bazins, wonach PARTIE DE CAMPAGNE ein 'ganz und gar vollendeter' Film sei.

Manchmal sind es ganze Szenen, die in der Endfassung fehlen. Geschah das mit Zustimmung Renoirs? Jedenfalls beklagt er sich nicht darüber. Zuerst wurde der Anfang geopfert, der ursprünglich viel näher an der Erzählung Maupassants gewesen war. Man sah, wie der Karren mit seinen Passagieren einem Landstreicher und einem Fahrradfahrer begegnete. Galt diese Darstellung 1946 als zu folkloristisch? Doch damit wurde die Händlerfamilie zwischen zwei Welten angesiedelt: zwischen der Vergangenheit und dem Müßiggängertum des Radfahrers. Dieses Freizeit-Thema klingt nur noch in der Antwort Henriettes an („Wir haben keine Zeit, so spazierenzufahren“), aber das Thema der Modernität fehlt praktisch ganz. An die Stelle von Maupassants apokalyptischer und ökologischer Beschreibung der Landschaft an den Stadträndern von Paris, 'kahl, dreckig und stinkend...', hatte Renoir das Vordringen der modernen Eisenwaren gesetzt: den Maschendraht, den der Vater Poulain gekauft hat. Er zieht die Bewunderung des Kenners Dufour auf sich und provoziert die Verärgerung der Hausangestellten, die sich darüber aufregt. Jede Anspielung auf den Beruf des Eisenwarenhändlers wurde im übrigen mit Ausnahme des ersten Zwischentitels getilgt, was den unaufmerksamen Zuschauer glauben läßt, die Dufours seien Milchhändler, was ihre Beziehung zu Natur und 'frischer Luft' anders aussehen läßt. Weggefallen ist auch die Schilderung der Forts rund um Paris, die den Dufours gestatteten, sich mit angenehmen Schauern in eine gefährliche Zone vorzuwagen:

gefährlicher als Zyprien glaubt und mit angenehmeren Schauern verbunden, als Juliette sich vorzustellen vermag... Man weiß außerdem, daß dieser Film mit seinem natürlichen, oft sonnendurchfluteten Sommerlicht im Lauf des Sommers 1936 gedreht wurde, in dem es ständig regnete, was außerdem dazu beitrug, daß der Film nicht beendet wurde. Davon ist bei einer Sichtung des Materials nicht viel zu sehen. Dafür bemerkt man, daß bei der Montage manchmal die Aufnahmen nicht verwendet wurden, in denen das Licht der Geschichte nicht folgt. Wenn Henri den letzten Einwand von Madame Dufour gegen eine Segelbootpartie, es könne regnen, mit einem „Die Wolke hat uns verschont“ übergeht, so ist diese wundersame zeitweilige Aufheiterung nur in einem einzigen Take vorhanden: dem des fertiggestellten Films. Bleibt die Legende der Methode Renoir, die der Regisseur selbst mit seiner berühmten Metapher vom Angler genährt hat, der darauf wartet, daß sich der Fisch der Wirklichkeit durch die Kamera ködern läßt. Es hat ausgesprochen 'seriöse' Kritiker Renoirs gegeben - ich bitte um Entschuldigung für den Widerspruch -, um daraus das Nichtvorhandensein des Regisseurs zu schlußfolgern und die Qualität der Filme nach den Assistenten, den wirklichen Meistern, zu bemessen. Mit Jacques Becker als Assistenten zählte PARTIE DE CAMPAGNE zu den auserwählten, uff! Daß die Stimme Renoirs am Ende eines Takes ständig präsent ist, um Nuancen zu loben - von „Hervorragend!“ zu einem schlichten „Sehr gut!“ - oder im Fall eines Fehlers zu unterbrechen oder eine Geste zu verbessern, spricht gegen die Annahme dieser Dilettanten.

Was die Improvisation bei Renoir anbelangt, so wird sie, zumindest in Bezug auf PARTIE DE CAMPAGNE, ziemlich in Frage gestellt. Die aufeinander folgenden Aufnahmen zeigen, bis zu welchem Grad sowohl der Dialog als auch das Spiel und die Bewegungen der Schauspieler vor laufender Kamera ausgearbeitet waren. Die Schuß-Gegenschuß-Folge während der Unterhaltung der Kahnfahrer am Anfang des Films wurde nicht aus Sequenzeinstellungen zusammengesetzt, sondern Rede für Gegenrede, Take für Take, in denen jeder die letzten Worte des anderen aufnimmt. Der Film ist also Teil für Teil, Stück für Stück unter strengster Kontrolle konstruiert worden. Selbst die längeren Szenen, bei denen man wenigstens ein Minimum an Freizügigkeit für die Schauspieler vermutet, zeigen, bis zu welchem Punkt die Gestik und der Radius der Schauspieler bis auf den Millimeter genau festgelegt sind: die verschiedenen Aufnahmen der Szene, in der Rodolphe Madame Dufour mit den Gebärdensprachen eines Fauns um einen Baum herum verfolgt, bevor er sie ins Gestrüpp zieht, sind auf den ersten Blick für den Neuling nicht zu unterscheiden. Und der Text wird aufs Wort genau respektiert. Renoir unterbricht Sylvia Bataille, als sie vergißt, bei der zweiten Replik das „Est-ce que tu sentais“ zu wiederholen, wobei Henriette den Kopf auf die Schulter ihrer Mutter legt und ihr ihre Erregung angesichts der Natur gesteht, obwohl der Dialog auch ohne diese Worte natürlich und logisch klingt. In diesen Momenten steht Renoir, selbst wenn die Klappen eine gewisse Anzahl von wiederholten Takes anzeigen (selten mehr als drei oder vier), in Bezug auf seine Ansprüche Bresson in nichts nach. Bezeichnend ist auch - trotz der eher schnellen Schnittfolge, seines sehr 'flüssigen' Erscheinungsbildes, für das Marguerite Renoir verantwortlich zeichnet - das Ende der Takes, wenn die Stimme des Regisseurs die Kamera auf einer Person, einem Gesicht verweilen läßt und anordnet: „Nicht abbrechen ... nicht abbrechen ... noch nicht ... Coupez!“ Das hat nichts mit einfacher technischer Umsicht zu tun - als hätte Renoir einen weniger nervösen, langsameren, nostalgischeren Film beabsichtigt. Als Vater Poulain den Boot-

fahren empfiehlt, sich der Mutter anzunehmen, ist die Hausangestellte empört: „Seht mal an, ein Witwer.“ Nach einer Aufnahme, der der Ton aufrichtigster und tiefster Empörung zugrunde liegt, entscheidet Marguerite Renoir sich schließlich für einen amüsierten, fast verspielten Ton, als hätte Renoir möglichst lange den aufkommenden Ernst hinauschieben wollen.

Wenn tatsächlich improvisiert worden ist, wenn überhaupt davon die Rede sein kann, dann eher durch die Kamera. Wenn der Regisseur vor allem auf eine einzelne Szene Wert legt, wie beim Kuß von Henri und Henriette, die in die Kamera blicken, wird sie mindestens zehnmal wiederholt (sogar in einem Take, ohne die Kamera anzuhalten), obwohl sie bereits bei den Probeaufnahmen mit dabei gewesen ist, und der Bildausschnitt bleibt unbewegt. Dafür variieren der Blickwinkel oder die Brennweite von Aufnahme zu Aufnahme: die endgültige Begegnung des Paares endet bei den nicht verwendeten Aufnahmen auf Taillenhöhe, bei der endgültigen Schnittfassung ist der Bildausschnitt enger gefaßt. Mehr als ein Zögern oder die Suche nach der richtigen Distanz sche ich darin den Versuch, die Präzision von Gestik und Text, das Risiko einer mechanischen Wiederholung im Verlauf der Aufnahmen (die man manchmal bemerkt), durch einen stetigen Wechsel auszugleichen, der geeignet ist, die Schauspieler in ausreichendem Maße zu verwirren, um jedem neuen Take die anfängliche Frische zu verleihen.

Joël Magny, in: Cahiers du Cinéma Nr. 479/480, Mai 1994, Paris

Renoir über seinen Film *Une partie de campagne*

UNE PARTIE DE CAMPAGNE (Eine Landpartie) und *Les Bas Fonds* (Nachtasyl) illustrieren gut, wie ich über das Verhältnis zwischen Drehbuch und Aufnahme denke. Dieses Verhältnis ist gekennzeichnet durch einen scheinbaren Mangel an Treue. Eine Welt liegt zwischen der Absicht und dem endgültigen Resultat. Dennoch, meine Untreue ist nur oberflächlich, denn ich glaube, dem allgemeinen Geist eines Werks letztlich immer treu geblieben zu sein. Ein Drehbuch ist für mich nur ein Werkzeug, das man verändert, je näher man dem Ziel kommt, das sich seinerseits nicht ändern darf. Oft trägt der Autor dieses Ziel in sich, ohne es zu wissen, aber ohne solch ein Ziel bliebe das Resultat oberflächlich. Der Filmautor entdeckt die Charaktere, indem er sie sprechen läßt, ihre Umwelt, indem er die Dekors aufbaut oder die Drehorte wählt. Seine innere Überzeugung tritt erst mit der Zeit in Erscheinung und, im allgemeinen, durch die Zusammenarbeit mit den Filmhandwerkern, den Schauspielern, den Technikern, den natürlichen Gegebenheiten oder den Arbeiten des Dekorateurs. Wir müssen dem unabänderlichen Gesetz des Wesens gehorchen, das sich erst in dem Maß offenbart, in dem der Gegenstand zu Leben beginnt.

Der Regisseur ist kein Schöpfer, er ist eine Hebamme. Sein Beruf ist, daß er dem Schauspieler hilft, mit einem Kind niederzukommen, von dessen Vorhandensein im eigenen Bauch dieser keine Ahnung hatte. Das Werkzeug, dessen der Geburtshelfer sich bei diesem Geschäft bedient, ist nichts anderes als die Kenntnis der Umwelt und die Unterwerfung unter diese Kraft. Jedes menschliche Wesen trägt in sich eine Überzeugung. Das ist wie eine unbewußte und natürliche Religion. Der Wert eines jeden Werks, das einer von uns vollbringt, wird dadurch bestimmt, wieweit wir in der Lage sind, darin diese Überzeugung zu definieren. Bei manchen bleibt der Schatz ungehoben, erstickt unter dem Durcheinander von Lügen, mit denen unsere Existenz gepflastert ist. Interessant ist, daß dieser Wettlauf des Autors zum Ziel seiner inneren Wahrheit seine Mitarbeiter keineswegs daran

hindert, ihre eigene zu entdecken. Im Gegenteil, es hilft ihnen dabei.

Wie oft mußte ich feststellen, wenn ich in einem bestimmten Dekor mit den Dreharbeiten anfangen wollte, daß das Dekor überhaupt nicht zusammenging mit der Situation. Morgens am Drehort, wenn man mit einer neuen Sequenz anfangen will, gibt es meistens eine Reihe schmerzlicher Entdeckungen. Am Schreibtisch, als das Dekor entworfen wurde, war mir nicht in den Sinn gekommen, daß diese Tür so ins Auge springen könnte oder daß das Durchqueren dieser meiner Empfindung nach viel zu großen Dekors den Schauspielern einen endlosen, dem Publikum unerträglichen Gang abverlangte. Das Dekor mußte also entweder verkleinert oder das Durchqueren des vorhandenen Dekors durch einen Dialog oder Gesten ausgefüllt werden. Die Schwierigkeit liegt darin, daß der Dialog und die Gesten einen dramaturgischen Sinn haben und zum Übrigen passen müssen. In manchen Fällen ist diese Anpassung fruchtbar und öffnet dem Autor den Blick auf Horizonte, von denen er nichts geahnt hat.

Ich hatte einen Film angefangen nach einer Novelle von Maupassant, 'Une Partie de Campagne'. Es sollte ein Kurzfilm werden. Und dabei blieb es dann auch. Er dauert fünfzig Minuten. Er basiert auf einer Vorlage, die von ihrer Wichtigkeit her einen Spielfilm gerechtfertigt hätte. Die Geschichte einer enttäuschten Liebe, der ein verfehltes Leben folgt, könnte das Thema eines dicken Romans sein. Maupassant jedoch sagt auf wenigen Seiten das Wesentliche. Die Übertragung dieses Wesentlichen einer großen Geschichte auf die Leinwand: das reizte mich.

Zum Drehen ließen wir uns an den Ufern der Loing, ein paar Kilometer von Marlotte entfernt, nieder. Für mich war es die Erinnerung an meine Anfänge: da hatte ich *La Fille de l'Éau* gedreht. Das Drehbuch setzte schönes Wetter voraus. Beim Schreiben stellte ich mir sonnentrunkenen Einstellungen vor. Ein paar, die wir den Wolken abrangen, gibt es auch. Aber der Wind sprang dauernd um, und der größte Teil des Films wurde bei strömendem Regen gedreht. Wir standen vor der Entscheidung, entweder abzubrechen oder das Drehbuch zu verändern. Mir lag zuviel an dem Sujet, als daß ich hätte aufgeben mögen: ich veränderte das Drehbuch. Und es erwies sich, daß das dem Film zugute kam. Das dräuende Unwetter gibt dem Drama eine zusätzliche Dimension. Nach Abschluß der Dreharbeiten war Braunberger, der den Film produzierte, so zufrieden mit dem Ergebnis, daß er mir vorschlug, den Kurzfilm in einen Film von normaler Länge umzuwandeln. Ich war nicht einverstanden. Das hätte bedeutet, gegen den Geist Maupassants und gegen den meines Drehbuchs zu verstoßen. Jacques Prévert, den man dazu befragte, schloß sich meiner Meinung an. Selbst mußte ich den Film zurücklassen, weil die Dreharbeiten zu *Les Bas Fonds* begannen. Ich ließ den Film in den Händen von Marguerite, meiner Cutterin und Gefährtin. Dann kamen der Krieg und Amerika. Marguerite machte die Montage allein, nach einem sechzehnjährigen Schlaf brachte Braunberger den Film heraus. Wie ich es mir gedacht hatte, war es nicht möglich gewesen, einen langen Film daraus zu machen.

Jean Renoir, Mein Leben und meine Filme; übersetzt von Frieda Grafe und Enno Patalas

Der Produzent Pierre Braunberger über *Une partie de campagne*

Ich produzierte im gleichen Jahr, 1936, einen Film, der mir von allen zweifelsohne am meisten am Herzen liegt. Es handelt sich um *Une partie de campagne*. Dieser Film ist ein echter Liebesfilm. Ich war sehr in die Schauspielerin Sylvia

Bataille verliebt, und Renoir war mein bester Freund. (...) Sie war außerordentlich schön und umfassend gebildet, was sie anspruchsvoll machte. Sie hat einen großen Einfluß auf mich gehabt. Jean Renoir hatte das Drehbuch zu *Une partie de campagne* nach einer Novelle von Maupassant geschrieben. Wir entschieden uns, es im Sommer 1936 zu drehen, am Ufer des Loing, nicht weit von seinem Haus in Marlotte entfernt. (...) Viele begabte Leute haben bei *Une partie de campagne* mitgearbeitet: Yves Allégret, Jacques Becker, Claude Heymann, Henri Cartier-Bresson als Standphotograph, Luchino Visconti als Assistent, Claude Renoir als Kameramann.

Der Sommer 1936 war der regenreichste Sommer, den es in der Pariser Region je gegeben hat. Es regnete, regnete, regnete... Nach zwei Monaten war die Crew erbittert, und eines Abends waren Sylvia Bataille und Jean Renoir besonders schlechter Laune und schienen mir vorzuwerfen, daß ich mich unter diesen Bedingungen auf den Film eingelassen hatte. Da habe ich gesagt: „Ihr mögt den Regen nicht, ihr langweilt euch, hören wir also auf!“ Am nächsten Tag habe ich alle nach Hause geschickt und mir gesagt, daß noch nie jemand die Unverfrorenheit besessen hatte, einen Film aus Liebe oder Freundschaft nicht zu Ende zu bringen. Eine Zeitlang habe ich mich für einen Wunderknaben gehalten, aber zwei Wochen später fragte ich mich, wie ich die anderthalb Millionen wieder hereinholen sollte, die mich der Film bereits gekostet hatte. Ich habe daraufhin Renoir gebeten, sich wieder mit dem Film zu befassen, der ursprünglich mittellang werden sollte. Er hat einen Rohschnitt gemacht, und ich habe sofort erkannt, daß es ein Meisterwerk werden würde. Renoir hatte keine große Lust, an dem Film weiterzuarbeiten. Er hatte gerade mit Kamenka einen Vertrag für die Regie von *Les Bas-Fonds* unterzeichnet. Ich habe ihm also vorgeschlagen, daß *Une partie de campagne* langer Film werden sollte. Ich bat Jacques Prévert, ein Drehbuch zu schreiben, das alles, was bislang gedreht worden war, einschließen sollte. Prévert machte sich an die Arbeit, und eines Tages, nach zahlreichen Gesprächen, las er uns sein Drehbuch in einem Café in der Nähe der Salle Pleyel vor. Renoir mochte es, meinte aber beim Gehen: „Ich habe bereits *Le Crime de M. Lange* gedreht, ich werde nicht noch einmal einen Prévert machen.“

Die Zeit verging, und schließlich gelang es mir mit Hilfe einiger Freunde, darunter Pierre Lestringuez, Renoir davon zu überzeugen, den Film nach dem ursprünglichen Drehbuch fertigzustellen. Aber einige Schauspieler hatten sich verändert. Georges Darnoux, der die Rolle des Henri spielte, hatte enorm zugenommen und ähnelte der Figur überhaupt nicht mehr.

Etwas später, während des Krieges, als ich mich nach Lot zurückgezogen hatte und eines Tages baden ging, sehe ich die Division 'Das Reich' vorbeimarschieren. Aus Angst tauche ich ab und flüchte mich einen ganzen Tag lang auf eine kleine Insel. Dabei mußte ich an *Une partie de campagne* denken und habe mir den Film im Geiste vorgeführt. Ich stellte fest, daß das, was wir gedreht hatten, ausreichte, um die Geschichte verstehen zu können, und daß ein oder zwei Zwischentitel ausreichen würden, damit es den Film geben konnte.

Als der Krieg dann tatsächlich vorüber war, war Jean Renoir, um mir einen Gefallen zu tun, mit dieser Lösung einverstanden. Seltsamerweise mochte er seinen Film nicht.

Während der Besatzungszeit war die erste Schnittfassung, eine Arbeitskopie, von den Deutschen vernichtet worden. Glücklicherweise hatte Henri Langlois das Negativ des Films retten können; er hat es mir übergeben, und wir konnten die Montage erneut beginnen. Marguerite, Jeans Ex-Gefähr-

tin, Jacques Becker und Pierre Lestringuez haben diese Arbeit ausgeführt. Der Film ist im Mai 1946 in Paris herausgekommen. Als er Erfolg hatte - aber erst in diesem Moment - erkannte Renoir sein illegitimes Kind an und machte seine Urhebererschaft geltend.

Pierre Braunberger, in: Cinéamémoire, Paris 1987

Eines der schönsten Bilder im Werk von Renoir und in der Filmgeschichte überhaupt ist der Augenblick in *UNE PARTIE DE CAMPAGNE*, wenn Sylvia Bataille den Küssen von Georges Darnoux nachgibt. Die Idylle beginnt in einer ironischen, komischen, fast überzogenen Tonart. Eigentlich müßte sie jetzt, damit die Handlung fortschreiten kann, kühner werden, wir sind schon bereit, darüber zu lachen, aber plötzlich zerbricht dieses Lachen, die Welt gerät durch den Blick von Sylvia Bataille ins Schwanken, und die Liebe bricht wie ein Schrei hervor; noch ist das Lächeln nicht von unseren Lippen geschwunden, und schon treten Tränen in unsere Augen.

André Bazin, in: Cahiers du Cinéma, Nr. 8, Paris, Januar 1952

Diese Szene resümiert treffend die Struktur und das Klima des Films: Unaufhörlich verwandelt sich in ihm die Komödie in Emotion: Emotion angesichts der Natur, Emotion der Sinne, sentimentale Emotion. Es ist müßig, den Film als einen Kurzfilm oder als einen 'malerischen' Film anzusehen (obwohl er mindestens drei Bilder von Auguste Renoir vor unsere Augen treten läßt: 'Den Froschtümpel', 'Die Schaukel', 'Das Frühstück der Bootsfahrer'); es ist auch müßig zu behaupten, er sei nicht fertiggestellt worden. Die Probleme, die er in verschiedenen Stadien seiner Herstellung aufwarf, das Zögern, seine endgültige Länge festzulegen, die lange Zeit, die zwischen den Dreharbeiten und der Aufführung verstrich, der Verlust von Renoirs erster Montagefassung, die die Deutschen entwendeten, die Abwesenheit des Autors bei der Fertigstellung der zweiten Montage, der Ersatz einer nicht gedrehten Außenszene durch einen Titel, die überhaupt nicht gedrehten Szenen im Studio (der Laden), alles das spielt im Grunde überhaupt keine Rolle. Ohne daß Regisseur und Produzent es seinerzeit wußten, war *UNE PARTIE DE CAMPAGNE* an jenem Tag beendet, als die Dreharbeiten abgebrochen werden mußten. Diesem Film fehlt kein einziger Meter. Er ist ein verliebter Dialog zwischen Jean Renoir und der Natur, eine manchmal scherzhafte, manchmal ernste Unterhaltung, an der Maupassant nur als Zuschauer teilnimmt. Die Natur gibt Renoir die Liebe zurück, die er ihr entgegenbringt: während einer langen Szene zwischen Mutter und Tochter, in deren Verlauf sie über den Frühling sprechen ('eine Art vagen Begehrens'), flattert ein Schmetterling unaufhörlich von der einen zur anderen, verläßt das Bild und kehrt wieder zurück.

Jacques Doniol-Valcroze, in: Cahiers du Cinema, Nr. 78, Paris, Januar 1958

Biofilmographie

Alain Fleischer wurde 1944 in Paris geboren. Er studierte moderne Literatur, Semiologie und Anthropologie an der Sorbonne und der Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Er unterrichtete u.a. an der Nouvelle Sorbonne, am IDHEC in Paris, an der Ecole Nationale de la Photographie in Arles, und an der Quebecer Universität in Montréal. Abgesehen von seiner Tätigkeit als Dozent und Professor hat Alain Fleischer einige Romane geschrieben, arbeitet als Bildhauer und Photograph und hat bislang ca. neunzig Filme (Dokumentar-, Experimental- und Spielfilme) gemacht.