

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 30 (1988)
Heft: 160

Artikel: Annäherung an Robert Bresson und seine Filme : le metteur en ordre
Autor: Walder, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866754>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

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



PICKPOCKET

Annäherungen an Robert Bresson und seine Filme

Von Martin Walder

Le metteur en ordre

1. Dialektik von Gefangenschaft und Freiheit

Alle Filme Bressons haben ein Thema gemeinsam: die Bedeutung von Gefangenschaft und Freiheit. 1964, als Susan Sontag in ihrem berühmten Buch «Against Interpretation» Robert Bresson einen Aufsatz¹ widmete, konnte sie seine ersten sechs Filme kennen (LES AFFAIRES PUBLIQUES war damals noch verschollen). Das ist knapp die Hälfte dessen, was sich heute als sein Oeuvre präsentiert und den noch immer gleichen Rahmen abgesteckt hält: nach der Situation des Individuums zwischen Gefangenschaft und Freiheit mit bohrender Insistenz fragt. Unwiderlegbar, dass der heute über achtzigjährige bereits vom ersten Drehtag an der Autor seines Gesamtwerks war. Und die fast einzigartige Kompromisslosigkeit, mit der er sein Autorenrecht gegen die Industrie verteidigte, selbst um den Preis, jahrelang nichts zu drehen, zielt... in die gleiche Richtung.²

Die Behauptung lässt sich leicht belegen: In vielen Bresson-Filmen ist das Gefängnis ganz konkreter Schauplatz. Und bereits ein zweiter Blick öffnet die Bedeutung des Gefängnisses weiter: als Metapher für die menschliche Existenz schlechthin, worin Freiheit sich zu realisieren hätte. Bresson, mithin dingfest gemacht, fürs lexikalische Stichwort? Er müsste sich dagegen verwehren, hätte er es nicht bereits in seinem ersten langen Spielfilm LES ANGES DU PECHE so gründlich, so tiefenst und unverwundbar witzig getan.

Der Film legt gleich los mit offenbar einer Einsatzplanung – vielleicht für einen Überfall, so jedenfalls lässt der konspirativ resolute Stil vermuten. Ort des Geschehens: nicht Chicago, sondern ein französisches Dominikanerinnenkloster. Die Überraschung des Zuschauers ist perfekt, und Bresson lässt ihn aus seiner Irritation in der Folge nicht mehr heraus.

Wohl ist das Kloster leicht erkennbar, die Gegenwart zum Gefängnis in der Stadt, wo die frommen Schwestern bei der Entlassung von Insassinnen gewissermaßen auf Seelenfang gehen, straffällig gewordenen Frauen nach Verbüssen der weltlichen Strafe die Wiedereingliederung in eine soziale Gemeinschaft ermöglichen. Nur verwischt der den Gangsterfilm genüsslich zitierende Einstieg des Films gleich die reinlichen Kategorien, und aus dem Blickwinkel institutioneller Macht beleuchtet die fortgesetzte Gegenüberstellung von Kloster und Gefängnis ironisch den nur kleinen Schritt von der Reglementierung zur Unterdrückung.

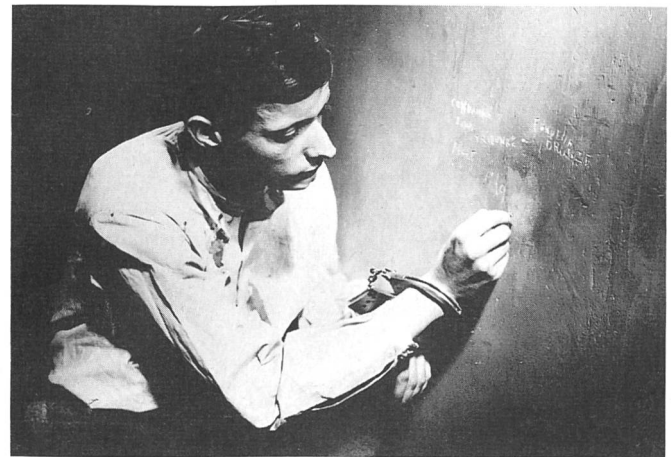
So gewiss institutionelle Macht bei Robert Bresson niemals zur Sühne und damit zur Befreiung des Individuums etwas beizutragen vermag, so wenig gewiss ist reglementierte Frömmigkeit dafür ein Garant. Und wozu der Schulterschluss von weltlicher und kirchlicher Macht zu führen imstande ist, hat Bresson in LE PROCES DE JEANNE D'ARC in grauenhafter Nüchternheit protokolliert.

In LES ANGES DU PECHE ist das Kloster für die Strafgefangene Thérèse, die nach ihrer Entlassung als erstes gleich den Mann erschießt, der sie falsch angezeigt hatte, nur Refugium. Für Anne-Marie, das Mädchen aus gutem Hause, das sich eigensinnig der Rettung von Thérèses Seele verschrieben hat, liefert die Schwestern-

gemeinschaft Anlass zu ständiger Rebellion, bis hin zum Ausschluss. Nur macht es uns Bresson nicht gar so einfach: Anne-Maries Eifer erscheint ambivalent. Bevor sie nicht vor den Mauern des Klosters als Ausgestossene, todkrank, die Erfahrung der Demut macht, erscheint ihr missionarisches Einstehen für Thérèse exaltiert, possessiv. Und in diesem Licht gerät Bresson der Schluss des Films, Thérèses Läuterung nämlich am Lager der sterbenden Anne-Marie, keinen Moment lang zur erbaulichen Kalendergeschichte. Die Sequenz ist schlicht und schön in ihrer ganzen Länge: Thérèse wird als befreiter Mensch ihre Arme den Handschellen entgegenstrecken, die sie draussen vor der Tür erwarten.

So spitzt Bresson seinen (in LES ANGES DU PECHE noch ausgesprochen modellhaft geführten) Diskurs dadurch zu, dass er ihn dort austragen lässt, wo es quer zu institutionellen Massstäben existentiell um Sein oder Nichtsein geht: Im Individuum selber, in uns «Engeln der Sünde» – der Bresson vom Produzenten aufgenötigte Titel des Films ist für einmal so unpassend nicht, ist sogar programmatisch. Das Programm heisst: Herausforderung, und heisst auf keinen Fall Harmonisierung, nur weil zumindest in Bressons erster Schaffensperiode die Möglichkeit der Gnade als transzendentaler Kategorie für den Menschen immer wieder aufschwimmt.

Die Herausforderung ist anzunehmen oder nicht. Das Ziehen von Sinnsprüchen fürs Jahr aus einem Körbchen, das bei den Schwestern im Kloster der Brauch ist: es erscheint als Inbegriff der Lotterie (und wird von einer Zweifelnden auch so angesprochen). Für jene, die glau-



UN CONDAMNE A MORT S'EST ECHAPPE

ben, wird es aber zum Zeichen: Anne-Marie zieht ein für sie wahres Wort der Katharina von Siena – ihr Programm: «Wenn Du erst das Wort vernommen hast, durch das Gott uns an ein anderes Wesen bindet, dann höre keine andern Worte mehr. Sie sind doch nur das Echo dieses einen.»

In der Gestalt von Anne-Marie thematisiert Robert Bresson eine Grundkategorie menschlichen Verhaltens, die für sein ganzes Werk bestimmend sein wird: die Treue zu sich selber. Doch wie bereits hier diese Treue wechselndem Licht ausgesetzt ist, präsentiert das Oeuvre sie niemals als gesichertes Gelände, sondern als Verhaltensfeld, in dem die Spannung von Gefangenschaft und Freiheit dialektisch auszuhalten ist.

Treue zu sich selbst, das beinhaltet bei Bresson die Mög-

lichkeit zu lieben (Jean in LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE), andere zu erlösen (Anne-Marie die Thérèse in LES ANGES DU PECHE, der Dorfpfarrer die Gräfin im JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE, Jeanne den Taschendieb Michel in PICKPOCKET) – Treue zu sich selbst wirft aber auch ihre Schatten: in der unerbittlichen Rache (von Hélène in LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE), im Untergang (LE PROCES DE JEANNE D'ARC, MOUCHETTE, LANCELOT DU LAC), in Grausamkeit gegenüber dem Nächsten (wenn Marthe am Ende von QUATRE NUITS D'UN REVEUR Jacques auf der Strasse stehen lässt und dem Studenten nacheilt), in der Einsamkeit einer Manie (PICKPOCKET) oder im nackten Terror (Yvon in L'ARGENT). Dies nur einige Beispiele, die im Detail zu erläutern wären und dann viele leise oder manifeste Ambi-



L'ARGENT

valenzen zutage förderten, welchen ein solcherart phänomenologisches Ausbreiten nicht gerecht zu werden vermag.

Und vor allen Dingen: Robert Bresson überantwortet die Variationen und Erscheinungen der Treue zu sich selbst weder der Moral noch der Psychologie. Er ist wohl Moralist, doch sei es dadurch, dass er wohlfeiler Moral den Boden unter den Füßen wegzieht, wo sogar der vorsichtige Zuschauer sie sich leisten zu können glaubt. Die unfeine Inszenierung einer Rache beispielsweise in den DAMES DU BOIS DE BOULOGNE hat immerhin ihre Quelle in einer vom Partner nicht eingehaltenen Vereinbarung. Und was die Psychologie betrifft, so ist Bresson an ihr nicht interessiert (er hat ihr institutionelles Ritual des Analysierens in LE DIABLE PROBABLEMENT gehörig aufs Korn genommen). Wohl lässt sich etwa die Kleptomanie eines Taschendiebs in ihrer Symbolik einer sexuellen Pathologie durchaus deuten – aber nicht die *Erklärung der Seele*, sondern sinnlich die *Physik der Seele* (Susan Sonntag) ist der Inhalt und bestimmt – wie zu zeigen sein wird – die Form von Bressons Filmen. «L'âme aime la main», hat er einmal Pascal zitiert, angesprochen auf Filme wie UN CONDAMNÉ A MORT S'EST ECHAPPE oder PICKPOCKET. Und wo, im bislang letzten Film, der Seele die Seele ausgetrieben worden ist, bringt auch die Hand nurmehr Tod und Schrecken (L'ARGENT).

Die Dialektik von Gefangenschaft und Freiheit: sie rührt an Sein oder Nichtsein von allem Anfang an, und mag sie sich auch in Bressons früheren Filmen im Augenblick fundamentaler Krisen oder des Untergangs noch ver-

söhnen, unter dem Einfall des Lichts der Gnade, so hebt sie sich später einzig in einer Weise gewissermassen auf: im Suizid, oder wagen wir das Wort ohne jedes Pathos: im Freitod. Er ist in Robert Bressons Werk seit MOUCHETTE allgegenwärtig. Er verweist auf die Entwicklung dieses Werks in eine Sicht, worin die Möglichkeit des Erbarmens, des Willens und – seit AU HASARD BALHASAR zunehmend – des Sinns nicht mehr gegeben sind. So gesehen, trennen LES ANGES DU PECHE von 1943 und L'ARGENT von 1983 Welten.

Das heisst allerdings auch: Wenn etwas in L'ARGENT Bressons Aufbegehren gegen die Krise der Welt noch zu leisten vermag, dann weniger die thesenhafte und dokumentierte Argumentation (wie er sie in LE DIABLE PROBABLEMENT versucht hat), als vielmehr ex negativo eine verletzende, aufstachelnde Schärfe der Form, die in Filmen wie LANCELOT DU LAC und eben L'ARGENT ins Extrem getrieben ist.

2. Die Modelle

Bresson steht abseits in diesem schrecklichen Gewerbe, sagte Jean Cocteau über ihn. Und Bresson steht nicht allein abseits, er wettet und philosophiert gegen die Usanzen des Gewerbes, setzt ihm leidenschaftlich seine *écriture cinématographique* entgegen. 1975 hat er die Leitsätze seiner Kunst in den *Notes sur le cinématographe* publiziert.

Fangen wir da an, wo die Erwartungen des verwöhnten



L'ARGENT

und gewöhnten Publikums am grössten sind und wo dieses es sich mit Bresson vielleicht am schwersten tut: beim Schauspieler. Von seiner Aura lebt das kommerzielle Kino, auf sie setzen die Produzenten, und weil Bresson sich ihnen diesbezüglich verweigert, machen sich die Produzenten ihm gegenüber auch rar.

Bresson arbeitet nicht mit Schauspielern, sondern mit «Modellen», wie er sie nennt, und zwar von Film zu Film mit immer anderen, neuen Modellen, damit diese ja nicht auf die Idee kommen sollen, doch plötzlich Schauspieler zu sein. Modelle – der Terminus ist gut – spielen nicht, sie sind da. Sie sind nicht Darsteller von Rollen, sondern Träger von Substanz. Aus den *Notes sur le cinématographe*³:



Modell. Du diktierst ihm Gesten und Worte. Es gibt dir dafür (deine Kamera zeichnet auf) eine Substanz.

Als Modell ist man eine Art Hilfskonstruktion aus Fleisch und Blut und einer gewissen inneren Emotion, die es zu transportieren gilt, so beschreibt es Christian Patey, «Hauptdarsteller» in L'ARGENT: Die reine Kreativität aber liegt bei Bresson. Ihr unterwirft man sich in einem peniblen, aber auch lustvollen Arbeitsprozess, bei dem eine einzige Einstellung manchmal dutzendmal wiederholt wird.

Es ist sinnvoll, sich Dialoge aus irgendwelchen Bresson-Filmen mit geschlossenen Augen einmal nur anzuhören: keine «Gestaltung», keine Modulation, kein «Körper».

Dahinter steckt nicht das Unvermögen der Laien, mit denen Bresson arbeitet – das heisst: dieses steckt sehr wohl dahinter, aber es ist künstlerisch gewissermassen umgelenkt, weg von unserer Erwartung an rollengestaltende Standards (denen Laien in der Regel tatsächlich nicht gewachsen sind) und hin zu Bressons spezifischer Ästhetik, die eine durch und durch künstliche ist.

Ein Blick in den Arbeitsprozess, wenn im Studio die Dialoge nachsynchronisiert werden, ist höchst aufschlussreich. Normalerweise werden (oder wurden) dem Schauspieler dabei kleinere Schleifen aus dem Film vorgespielt, denen er dann seinen Dialogtext lippen- oder im Falle einer Übersetzung wenigstens phrasensynchron anpasst.

Bei Monsieur Bresson geschieht das ganz anders, erzählt Jean-François Naudon, verantwortlich für die Montage von L'ARGENT: Die Sätze werden in sehr kurze Segmente geschnitten – einige Worte, das ist beim Drehen schon so vorgesehen. Auf Schleifen werden der Direktor und das Bild vorbereitet, und Bresson hört sich das mehrmals an; der Schauspieler ist dabei nicht anwesend. Die Projektion wird gestoppt, man lässt den Schauspieler hereinkommen und gibt ihm den Text zu lesen. So beginnt ein langer Prozess, in dessen Verlauf Monsieur Bresson seinen Schauspieler führt. Irgend einmal entspricht das, was er hört, dem, was er von vorher im Ohr hat – aber das kann lange dauern.

So haben wir am Ende dreissig, vierzig oder gar fünfzig verschiedene Versionen desselben Satzes, aufgenommen

men gewissermassen als einzelne Töne. Diese sind nicht synchron zum Bild.

Die Aufnahmen werden erneut abgehört. Monsieur Bresson wählt eine oder mehrere, sagt sogar, welches Wort er in dieser oder jener Aufnahme wünscht. Nach der Montage nimmt man sich die Bänder wieder vor, fügt die ausgewählten Teile neu zusammen und merkt dabei, dass die Sache perfekt synchron läuft. Fast immer entspricht der Rhythmus genau dem, was im Bild passiert.⁴

So wenig Bressons Modelle auf diese Weise sprachlich über eine Aura verfügen, so wenig haben sie irgendetwas an sich, was den Star ausmachen würde – im Gegenteil: Oft geht von ihnen optisch eine schale Blässe aus, leblos «schön».



PICKROCKET

Irgendwann aber, so hat es Susan Sontag beschrieben, beginnt man plötzlich in ihren Gesichtern eine faszinierende Schönheit zu entdecken. (...) Irgendwann kommt es zu einer unterschweligen Offenbarung: ein Gesicht, das zunächst alltäglich erscheint, offenbart sich als schön; eine Gestalt, die zunächst undurchsichtig scheint, erweist sich auf eine seltsame und unerklärliche Weise als transparent.⁵

Susan Sontags Beobachtung ist präzise – aber auch sie muss eine Erklärung schuldig bleiben. Etwas freilich ist beizufügen: Bressons Methode funktioniert nur dort optimal, wo alle Voraussetzungen seiner Filmsprache zusammenstimmen. Wo er sie mehr als Träger von Thesen denn als Träger von Substanz verwendet hat, wie in LE

DIABLE PROBABLEMENT, wo sie gegen die globale Zerstörung unserer Lebensgrundlagen zu argumentieren haben, da wirken sie sogleich «überfordert». Für Robert Bresson ist das übliche Kino abschätzig «fotografiertes Theater»:

Es will, dass ein Regisseur oder «director» Schauspieler Komödie spielen lässt und diese Schauspieler beim Komödienspielen fotografiert, dass er dann die Bilder aneinanderreicht. Bastard-Theater: Dem fehlt, was das Theater ausmacht: materielle Anwesenheit lebender Schauspieler, direkte Einwirkung des Publikums auf

die Schauspieler. Nichts ist falscher in einem Film als dieser natürliche Ton des Theaters, der das Leben kopiert und einstudierte Gefühle durchzeichnet.

Dies widerspricht der Theorie des Kinematographen. Sie verschmäht alle dramatischen Tugenden – Reichtum an Gefühlen, an «Farben» im Spiel. Bresson will nicht zeigen, er will evozieren. Reichtum ist für ihn nicht bereits eine Kategorie der Form, sondern erst der Wirkung im Zuschauer:

Herstellung der Emotion, erlangt durch einen Widerstand gegen die Emotion. Aus dem Zwang zu einer mechanischen

Regelmässigkeit, aus einer Mechanik wird die Emotion entstehen. An gewisse grosse Pianisten denken, um es zu verstehen.

Deshalb besteht Robert Bresson extrem auf der Form, auf der Mechanik der Form: um die Gefühle freilegen zu können.

In welcher Richtung? Vor dem Hintergrund welchen Menschenbildes? Der Schauspieler, unsere liebe Identifikationsfigur, versagt uns seinen Dienst. Hinweise auf die Behandlung des Bilds, des Tons und schliesslich der Montage werden uns weiterführen.

3. Bildfragmente

«Überwältigend schön» – in diese Schublade ihres Wortschatzes greifen Filmkritiker nie, wenn sie diese Bilder beschreiben.

Die Schönheit deines Films wird nicht in den Bildern sein – Carte-postalisme –, sondern in dem Unsagbaren, das sie auslösen werden.

Keine schöne Fotografie, keine schönen Bilder, sondern notwendige Bilder, notwendige Fotografie.

Jeden Augenblick das Objektiv wechseln, das ist wie jeden Augenblick die Brille wechseln.

Nichts also zum Sich-drin-Baden, keine Spaziergänge für die Augen in schwelgerischen Dekors, kein suggestives Spiel mit verschiedenen Brennweiten, das den Horizont weit öffnet oder über Meilen hinweg das Auge hinzieht, bis die Luft überm Horizont flimmert. Er zeigt das, was unser Auge in etwa auch sieht – mit dem 50-mm-Objektiv. Er beschränkt sich:

Die Fähigkeit, mich meiner Mittel zu bedienen, nimmt ab, wenn ihre Anzahl zunimmt.

Ein Seufzer, eine Stille, ein Wort, ein Satz, ein Lärm, eine Hand, dein ganzes Modell, sein Gesicht, in Ruhe, in Bewegung, im Profil, von vorn, eine unermessliche Sicht,



ein beschränkter Raum... Jedes Ding genau an seinem Platz: deine einzigen Mittel.

Die Präzision kontrollieren. Selbst ein Präzisionsinstrument sein.

Präzision: Wie präzise Bressons Bilder, seine Bildeinstellungen und Kamerabewegungen sind, offenbart sich am Schneidetisch. Der Schneidetisch gibt das Geheimnis der Virtuosität preis – und in einem der schönsten Bresson-Filme, in *PICKPOCKET*, ist sie gar das Thema. Die Diebstahl-Sequenzen in der Pariser Gare de Lyon, ein Ballett für sechs Hände, eine Fuge, buchstäblich eine Fuge für Handmaschinen – sie sind ein Stücklein Filmgeschichte. Bleiben wir bei der Präzision einer einzelnen Einstellung: Eine Dame hat am Billettschalter eine Fahrkarte gekauft. Michel, der Taschendieb, steht hinter ihr. Eben hat sie sich umgedreht, und ihre Blicke haben sich getroffen:

Einstellung 271: Die Frau dreht sich wieder um, Gesicht zum Schalter, schliesst ihre Handtasche, klemmt sie unter den linken Arm. (Die Kamera fährt heran und schwenkt in der Bewegung, um die Tasche in Grossaufnahme zu erfassen.)

Die Hand von Michel, die ins Bild gekommen ist, ergreift von hinten die Tasche, während seine rechte Hand ein Paket an ihrer Stelle unterschleibt – zusammengefaltete Zeitungen, gleiches Format, gleiches Volumen.

Die Frau hält unter ihrem Arm das Zeitungspaket und glaubt, ihre Tasche zu halten.

Michels linke Hand lässt die Tasche – deren Bewegung die Kamera in einem Schwenk folgt – in die Hand seines Komplizen Nummer Eins gleiten, der sie unter einem über dem Arm gefalteten Stoff weitergibt in die Hände des Komplizen Nummer Zwei, der aus dem Bild verschwindet. Schnitt.

Das ist Bressons eiskalte Virtuosität in einem Bild. Und einen winzigen Augenblick länger als «realistisch», ein ironisches Augenzwinkern lang, bleibt die Brieftasche auf ihrem Weg durch sechs Hände im Licht sichtbar – für uns Zuschauer das genüssliche: Voilà – ich hab's!

Man merkt jetzt: Bressons Kamera kann gar nicht anders als so präzise sein, weil sie so nahe, weil sie in den einzelnen Einstellungen immer nur *Ausschnitte* ins Auge fasst. Diese *Fragmentierung* ist ein Hauptprinzip von Bressons *écriture*. Man kann sie als Manie empfinden. Die Frage wird sein: Was bewirkt die Fragmentierung

LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE



des Bildes, oder sagen wir gleich: der Optik? Eine Schärfung, eine Ver-Schärfung der Wahrnehmung zunächst. Bresson selbst zitiert Pascal:

Eine Stadt, ein Land von weitem ist eine Stadt und ein Land; aber in dem Masse, wie man sich nähert, sind es Häuser, Bäume, Dachziegel, Blätter, Gräser, Ameisen, Ameisenbeine bis ins Unendliche.

Der Blick heftet sich ans Detail, wird dadurch überwacht, detektivisch auch, fürs erste kühl. Identifikation wird verweigert; nicht aber: Gefühl.

Ein weiteres: Der fragmentierende Blick wirkt verunsichernd, bedrohlich. Er fängt ein, er nimmt gefangen: das

Bildobjekt, zum Beispiel ein Ameisenbein, ebenso wie das Auge des Betrachters. Mit dem Prinzip der Fragmentierung knüpft Bresson ästhetisch die Bande zwischen der Optik seiner Figuren auf die Welt, der Optik der Kamera, die sie beobachtet, und der Optik des Zuschauers, der das erkennen soll.

Diesem Prinzip entspringt das Paradox, dass ich im Kino Gewalt selten so gewalttätig empfunden habe wie in Bressons nüchternen Bildern. Wo der Überblick verwehrt ist, wirkt die ins Bild hereinbrechende Gewalt um so plötzlicher und heftiger; immer ist sie schon da: zwei Fahnder auf den Fersen des Taschendiebs, der das Weite sucht; ein Paar zuschnappende Handschellen. Die Ohrfeige eines Mannes, deren Gewalt sich aber nur auf der Grossaufnahme einer überschwappenden Kaffee-

schale in den Händen der geohrfeigten Frau metonymisch, als Wirkung, zeigt.

Und immer wieder habe ich mir am Schneidetisch Bild für Bild jenen fürchterlichen Moment angesehen, in dem es Mouchette, der jungen Aussenseiterin im Dorf, auf dem Chilbiplatz gelungen ist, Kontakt zu einem gleichaltrigen Jungen zu finden – wortlos noch, nach der Fahrt auf dem Autoscooter. Blick und Gegenblick. Sich entfernen, abwarten, zögern, entgegenkommen, nochmals unsicheres Abwarten. Dann die einzelne Einstellung, um die es hier geht: Der Junge ist am Tisch einer Schiessbude endlich stehengeblieben. Blick vom Jungen aus auf Mouchette, die, Kopf und Augen gesenkt, langsam auf ihn zukommt. Dicht vor ihm erst hebt sie den Kopf, noch kein Lächeln, nur erst der Anflug eines Lächelns,

der erwartete erlösende Augen-blick, als sich in demselben Zug von Sekundenbruchteilen die Hände und Gestalt des Vaters ins Bild schieben und das Mädchen herumreissen. Gegenschnitt: die Schläge.
Bressons Präzision rechnet mit 24stel Sekunden...

4. Die Montage

Bei Bresson ist der Ton keine Illustration. Er ist mehr: Träger der inneren Bilder. Deshalb genügt ihm kein realistischer Ton, sondern allein ein höchst kalkulierter, hervorgehobener, ins Hörbewusstsein gehobener Ton. Erst dann lässt sich aufs Kameraauge verzichten, Tautologien entgehen, lassen sich gewissermassen äussere und innere, auditive Bilder überblenden.

Musik, das ist nicht nur reine Musik oder die menschliche Stimme. Das sind auch alle Geräusche um uns, die es in eine Ordnung zu rücken gilt, um sie wahrnehmbar zu machen, hörbar.

Wenn das Auge ganz erobert ist, nichts oder fast nichts dem Ohr geben. Und umgekehrt. Man kann nicht gleichzeitig ganz Auge und ganz Ohr sein.

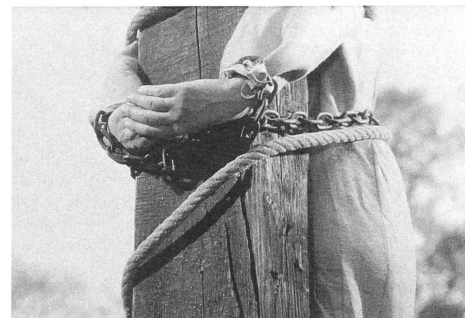
Wenn ein Ton ein Bild ersetzen kann, das Bild unterdrücken oder neutralisieren. Das Ohr geht lieber nach innen, das Auge nach aussen.

Das Auge im allgemeinen oberflächlich, das Ohr tief und erfinderisch. Das Pfeifen einer Lokomotive prägt in uns die Vision eines ganzen Bahnhofs.

Im JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE ist eine der Kernszenen von Bernanos' Roman wie von Bressons Film die Sequenz, in der es dem jungen Pfarrer gelingt, die ob dem frühen Tod ihres Söhnchens verhärmte und verbitterte Gräfin in seiner Pöarisse mit sich zu versöhnen. Nachts darauf stirbt die Frau. Der Pfarrer findet die Botschaft auf seinem Tisch vor.

Die Kamera liest für ihn und für uns die Anzeige und bleibt darauf verweilen – mit eben dem langen, gelähm-

LE PROCES DE JEANNE D'ARC



ten Blick, womit wir auf eine solche Nachricht reagieren. Gleichzeitig aber die andere Reaktion: wir hören des Pfarrers Stiefel über die Diele davonpoltern, aus dem Haus.

So reisst Bresson in Bild und Ton die zwei elementaren Reaktionen angesichts des Todes auseinander – nur den Betroffenen: den zeigt er uns nicht. Er evoziert sein Bild. Bresson zeigt nicht, er evoziert das Wesentliche. Er evoziert durch: Montage. Durch Montage von Bildern. Von Tönen. Und von Bildern und Tönen.

Der Kinematograph ist eine Schrift mit Bildern in Bewegung und mit Tönen.

Die Stamm-Definition von Robert Bressons Filmkunst, die kein Kino sein will, kein abfotografiertes Theater! Sie

orientiert sich an der Bezeichnung für jenes Gerät, das die Brüder Lumière 1895 patentieren liessen und das auf der Synthese von Bewegung, Fotografie und Projektion funktioniert: den Kinematographen. Der Schriftsteller also ist Bresson viel näher als der Theaterregisseur.

Ja, für mich ist das Bild vergleichbar dem Wort innerhalb des Satzes. Die Dichter erschaffen sich einen Wortschatz. Ihre Wahl der Worte ist bewusst wenig brillant. Und es ist das am häufigsten verwendete, das abgenutzteste Wort, das plötzlich in einer ausserordentlichen Weise aufblitzt – dadurch, dass es an seinem Platz ist.

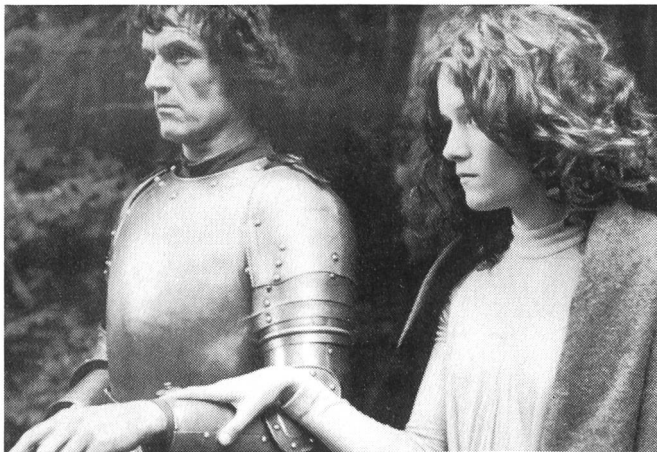
Es gibt keinen absoluten Wert eines Bildes. Ein Bild muss sich im Kontakt mit andern Bildern transformieren wie eine Farbe im Verbund mit andern Farben. Ein Blau ist nicht mehr dasselbe Blau neben einem Grün, einem Gelb, einem Rot. Keine Kunst ohne Transformation.

Immer dieselbe Freude, dasselbe Erstaunen vor der neuen Bedeutung eines Bildes, dessen Platz ich gerade geändert habe. Auseinandernehmen und wieder zusammensetzen bis zur Intensität.

Darum will Bresson kein «Regisseur» sein, kein «metteur en scène», kein «director» – und auch kein «réalisateur»: *Wenn ich am Drehen bin, realisiere ich gar nichts. Ich nehme Reales, Stücke vom Realen, die ich dann in eine bestimmte Ordnung bringe.* Aber wie soll man nun sagen? Bresson: *Ein Freund hat mich einen metteur en ordre genannt.*⁶

Es klingt dies reichlich intellektualisiert, scheint es aber im Arbeitsprozess (wie ja auch in der Wirkung) weit weniger zu sein: Jean-François Naudon attestiert Bresson eine *sehr, sehr klare Vision* dessen, was er will. Aber es ist nicht intellektualisiert... er verweigert sich der Analyse, will sich eine *grosse Spontaneität* vor den Bildern bewahren.⁷ Und Robert Bresson selber verbindet nichts weniger als den Begriff der *Divination* mit den beiden erhabenen Maschinen, deren er sich bediene: *Kamera und Tonband, führt mich weit weg vom Verstand, der alles kompliziert.*³

Kamera und Tonband und künstlerischer Instinkt, Bild und Ton. In *LANCELOT DU LAC*, dieser düsteren, im Mittelalter der Gralsritter angesiedelten Vision der Sinnlosigkeit, dieser Endzeitgeschichte eines Rittertums, das in seinen scheppernden Rüstungen auf dem Schutthaufen der Geschichte verblutet, sind Bild und Ton eine geniale Symbiose eingegangen. Nicht nur, aber vor allem im Kernstück des Films, einem Ritterturnier. Bresson hat es montiert als eine musikalische Komposition von Bild und Tonfragmenten: Hier die Pferdeleiber im Galopp, stehende Lanzen, Schilde, Wimpel, Helme mit heruntergeklappten Visieren – dort: das Aufeinanderkrachen von Schild und Lanze, die Fanfaren, das Raunen des Publi-



LANCELOT DU LAC

kums auf den Rängen, der unterdrückte Aufschrei: Lancelot, immer wieder: Lancelot, der Sieger.

Humbert Balsan, das Modell für die Figur des Gavein im Film, berichtet, wie das Turnier zunächst in einer «klassischen» Weise montiert war:

Alles ist vom Gesichtspunkt einer genialen Montage her gesehen, die nicht ausdrücklich im Drehbuch vorgesehen war und die nicht schlüssig war, denn es gibt davon eine erste Version, die Bresson zugunsten eines andern Resultats zerstört hat. So gibt es manchmal in der Montage Elemente, die in der Überraschung des Drehens aufscheinen. Deshalb lässt Bresson immer einen Spielraum für das Aufeinandertreffen verschiedener Einstellungen und findet so plötzlich, für gewisse Sequenzen, einen roten Faden, der vielleicht gar nicht vorgesehen

*war. Hier war es vermutlich der Ton, der seine Wahl geleitet hat.*⁸

Wiederum der Ton als Leitspur: In dieser Richtung ist Robert Bresson inzwischen noch weitergegangen. Am Festival von Cannes bekennt er 1983 in der Pressekonferenz nach der Vorführung von *L'ARGENT*:

Bei der Montage, im Projektionsraum, war ich überrascht, gewahr zu werden, dass ich nicht mehr auf die Bilder achtete, sondern auf die Tonebene. Wenn ich versuche, eine kinematographische Schrift herzustellen, so ist das ein Balancespiel mit zwei Ebenen, dann geht es ständig von der Versetzung der akustischen auf die bildliche und von der bildlichen auf die akustische Ebene – und für mich jetzt immer mehr von der sichtbaren in die hörbare Welt, die reicher ist, und tiefer.



AU HASARD BALTHASAR

5. Der Rhythmus und der Sinn

Film – besonders im Sinne von Kinematographie – ist Montage. Montage ist Rhythmus. Bressons Filme sind Rhythmus, wirken wie einzige durchkomponierte (Musik)stücke.

Rhythmen. Die Allmacht der Rhythmen. – Dauerhaft ist nur, was in Rhythmen gefasst ist. Den Inhalt an die Form und den Sinn an die Rhythmen binden.

Wenn nun Bresson fordert, den Sinn an den Rhythmus seiner Filme zu binden, so öffnet sich hier eine mehr als nur formale Dimension: der Aspekt der Unentrinnbarkeit nämlich, die dem Rhythmus auch eigen ist. Und sie spiegelt jene Unentrinnbarkeit, in der Bressons Helden mindestens befangen, zumeist gefangen sind, die Zwangsläufigkeit ihres Lebenslaufs.

In den früheren Filmen – zum Beispiel dem *JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE* oder *PICKPOCKET* – war dies zum Teil noch dadurch unterstrichen, dass das Geschehen durch formale Mittel wie dem Vorführen eines Tagebucheintrags oder dem Erzählen durch einen Off-Kommentar quasi beglaubigt wird. Und doch gab es in diesen Filmen noch die Gnade: für den an seinem Krebs sterbenden Landpfarrer, dem schon Bernanos im Roman diese Gewissheit als letzte Worte in den Mund legte, für Mouchette, die an ihrer sozialen Umgebung zu Tode leidende Aussenseiterin, für Johanna auf dem

Scheiterhaufen – und für den armseligen Pickpocket, der die Liebe einer Frau gewinnt...

Ja, das gibt es doch auch: eine Bresson-Figur, von diskretester Heiterkeit umspielt, von einer allerverschämtesten Leichtigkeit – nicht erstaunlich, dass gerade dieser Film ein Leitfilm für die Nouvelle Vague um 1960 in Frankreich geworden ist. *Deus*, Gott, hat hier zum Spass ein bisschen dem *deus ex machina* Platz gemacht – und das ausgerechnet in der Gestalt des Kommissars, der dem Taschendieb Michel auf den Fersen ist.

Nach herrschender Regel – aber Bresson hatte bereits zu Beginn des Films mit feinen Mitteln angedeutet, was die herrschenden Regeln einer verkehrten Welt, einem monde à l'envers, wert sind – nach herrschender Regel haben Kommissare das Recht, Gott zu spielen, und in PICKPOCKET tut das der Kommissar mit gewählten Worten.

«Sie sind mir nicht gleichgültig», sagt er zu Michel, als er ihn wieder einmal, das letzte Mal vor der späteren Verhaftung, heimsucht. Michel: «Welches sind Ihre Absichten?» – «Meine Absichten?» fragt der Kommissar. Verhafteten natürlich, denken wir, was sonst, wird er sagen, aber er sagt kein Wort und geht zur Tür hinaus. Und hinter der Tür ist es seltsam erleuchtet und schwere Musik von Lully setzt ein – die Lichtspur eines Engels.

Und in der Tat: Durch das Gefängnis wird ja der Taschendieb erst erlöst werden – Honig ins Ohr für die Sachwalter von Gefängnisstrafen, aber so meint Bresson es natürlich nicht. Wie dem auch sei: Der Pickpocket hat die Chance, sein Metier, in dessen manischer Virtuosität der Hände durchaus ein gewisser erotischer Autismus mitschwingt, zugunsten wirklicher Liebe preiszugeben.

Das heisst formal: Wäre der Film hier nicht zu Ende, müsste er vielleicht seine fragmentierende Bildsprache aufheben können, müsste vielleicht die Unerbittlichkeit des Rhythmus sich brechen lassen? Die formale Pointe des Films läge dann sozusagen hinter der inhaltlichen im Potentiellen: als mögliche formale Konsequenz aus der Tatsache, dass eine Figur ihre Identität zu finden vermochte.

Nichts mehr davon in Bressons letzten Filmen seit LANCELOT DU LAC. Hier kann Rhythmus nicht mehr befreit, nur gebrochen, Fragmentierung nicht aufgehoben, nur zum starren Bild gefroren werden. Bis dahin aber ist gerade das Gegenteil der Fall: vor allem im LANCELOT DU LAC und in L'ARGENT ist sie ins Monströse gesteigert, und Rhythmus kommt nur im Schlachten zum Stillstand, wird mit den Subjekten vernichtet, und die Fragmentierung lebendiger Realität erstarrt zwar in einem Bild, aber was für einem Bild: ein Schutthaufen von Rüstungen und toten Gliedmassen...

Die Fragmentierung, notiert Bresson in seinen «Notes zum Kinematographen» einmal, sei unerlässlich, um nicht in falsche Repräsentation zu fallen:

Die Menschen und die Dinge in ihren trennbaren Teilen sehen. Diese Teile isolieren. Sie unabhängig machen, um ihnen eine neue Abhängigkeit zu geben.

Das könnte missverständlich sein: Neue Abhängigkeit bedeutet nicht etwa eine Totalität, zu der die filmische Montage ja einen bequemen Schlüssel liefern könnte –

mit dem Ergebnis einer neuen, falschen Repräsentation respektive Identität der Figuren. Das will Bresson nicht. Er stellt in der Montage neue Abhängigkeiten nur her, um die Wahrnehmung, unsere Wahrnehmung eines fragmentierten Menschenbildes zu schärfen:

Blenden wir kurz auf jene Sequenz in L'ARGENT, in der der redliche Tankwagenfahrer Yvon in den Film eingeführt wird, der in der Folge Furcht und Schrecken entfesseln wird. Das Falschgeld ist bereits im Umlauf. In der Szene davor erfahren wir vom Fotohändler, dass die Blüten kaltschnäuzig weitergegeben würden – bei erster Gelegenheit. Die Gelegenheit ist der Heizöllieferant Yvon. Ganze drei Einstellungen lang lässt uns Bresson selber zur Ahnung kommen, dass der das nächste Opfer des Falschgeldes sein würde. Drei Einstellungen lang sehen wir ihn, das heisst sein Gesicht, überhaupt nicht. In der ersten dreht er uns den Rücken zu, in der zweiten sieht man die Grossaufnahme einer Hand, die den Einfüllstutzen ergreift, in der dritten Einstellung wird der Stutzen zurück gesteckt. Erst in der vierten sieht man das Gesicht, wenn Yvon das Geld in Empfang nehmen kommt. Das falsche Geld.

Drei Einstellungen lang kriegen wir keinen Augenkontakt mit dem späteren Opfer. Mit der ebenso schlichten wie kühnen Montage lenkt Bresson ab von unserem Mitleid, weist er hin auf die unheilvolle Mechanik dessen, was nun in Gang kommen wird, weil der Mensch, weil das Individuum austauschbar geworden ist. Der absolut blinde Zufall hat definitiv jenen Zufall ersetzt, den Anne-Marie in LES ANGES DU PECHE noch als individuelles Sinn-Zeichen interpretieren konnte, als sie ihren Spruchzettel aus



L'ARGENT

dem Körbchen zog. Peter Buchka hat in seinem klugen Essay über Bresson auf die inhaltliche Bedeutung der fragmentierten Form hingewiesen:

Das wurde ihm immer wieder vorgeworfen: Indem er seine Modelle wie Automaten und Roboter geführt und behandelt habe, hätte er ihnen Würde und Menschlichkeit versagt. Die Würde wurde dem Menschen aber längst vorher genommen. (...)

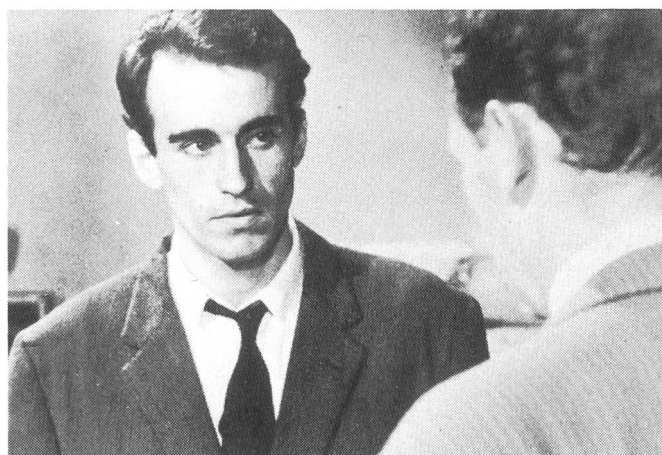
Indem jede Regung fixiert wird, als wäre sie etwas vollkommen Fremdes, gefriert das Subjekt endgültig zum Objekt. Genau darauf hat es Bresson abgesehen. Was er durch seine Verfahrensweise zerstört, ist nicht der Mensch, sondern jener subjektive Schein, wie ihn die Kommerzfilme als falschen Trost allemal parat halten. Tröstung aber gibt es für Bresson nur jenseits. (...) Indem



er den Schein zerstört, beschwört er das Sein. Dafür aber gibt es thematisch, also inhaltlich, keine Sicherheit.⁹ Wo das Licht der Gnade in diese Filme einfällt, ist es eine Illumination von aussen, die das Gegenbild durch ihre Struktur gewissermassen durchscheinen zu lassen vermag. In den letzten Filmen aber ist diese Struktur aggressiv abweisend: und verdichtet sich auf dem Höhepunkt zu demonstrativen Montagen: in der Turniersequenz im LANCELOT DU LAC, in der Massakersequenz am Ende von L'ARGENT.

Diese ist das Fürchterlichste, was ich von Bresson kenne, und sie ist weit fürchterlicher als das meiste, was das Fürchterliche vorführt – ihre Schockfragmente brennen sich auf unserer Netzhaut sofort ein:

Yvon, der mit Falschgeld geprellte Tankwagenfahrer, ist



PICKPOCKET

am Ende jedem Zuspruch und jeder Güte gegenüber unzugänglich geworden. Aus dem Gefängnis entlassen, tötet er sofort ein Hotelierpaar und versteckt sich in einem Landhaus am Rande der Stadt. Eine Frau mit grauen Haaren bewirtet ihn – gegen den Widerstand ihres dem Alkohol verfallenen Vaters. Das Bild einer Schale mit heissem Kaffee tröstet uns aber als Bild der Gastlichkeit und Schwesterlichkeit – mögliche Erlösung wird damit signalisiert. Im Obergeschoss des Hauses wohnen die Schwester der Frau und ihr Mann; deren behindertes Kind schläft im Parterre. Ein Schäferhund lebt im Haus mit den Leuten. Yvon haust in einem Stall ausserhalb. Einmal findet er eine Axt im Stroh. Der Frau hilft er beim Wäscheaufhängen im Garten, pflückt für sie und für sich Haselnüsse vom Strauch.

Eines Nachts bricht Yvon mit der Axt ins Haus ein und tötet die Bewohner der Reihe nach. Wenig mehr als zweieinhalb Minuten dauert die endlos scheinende Sequenz. Geschnitten ist sie in zwei Dutzend Einstellungen – eine einzige Schreckensfuge: absolut logisch strukturiert, ohne dass wir uns aber in unserer Wahrnehmung zu rechtfinden könnten: Weder die Topografie des Hauses mit Flur und Zimmern, noch der Gang des Mörders, noch die Opfer lassen sich ordnend erfassen. Die Montage stresst die Auslassung, die Ellipse aufs Äusserste, bis scheinbar an die Reissgrenze. Zerrt deren Brennpunkte dermassen auseinander, dass unsere Wahrnehmung selber terrorisiert wird: Mit dem winselnd durch Gänge und Treppenhaus preschenden Schäferhund sind auch wir Zuschauer von Schnitt zu Schnitt immer winselnd zu spät, treffen immer nur noch auf Leichen, die

Yvon in seinem Blutrausch eben unter seinen Axthieben zurückgelassen hat. Immer war er schon da – ausser beim Mord an seiner Wohltäterin, der Dame mit den grauen Haaren: da haben wir ihn endlich eingeholt, da heisst uns Bresson dabeizusein.

Die Sequenz im Detail gibt die Machart preis:

Nacht. Teile einer Haustür. Das Licht einer Petrollampe nähert sich. Eine Axt, von zwei Händen gehalten, stemmt die Türe auf.

Yvons Gestalt, mit Axt und Petrollampe, durchquert einen Raum, der im Licht als Küche erkennbar wird, passiert zwei weitere Türen. Dunkel. Schnitt.

Über einer Türschwelle ist ein Lichtspalt sichtbar. Die Tür wird geöffnet. Die Lampe auf den Boden gestellt. Beine und Füsse, die einen Augenblick lang reglos verharren. An dieser Stelle bricht die Montage die Kontinuität von Raum und Zeit – und jene der Handlung insofern, als wir ihr nicht mehr zu folgen vermögen. In der Diskontinuität herrscht nur noch das scharf beobachtete und zu registrierende Detail. Was geschieht? Oder – fragen wir rekapitulierend, vom Ende her: Was ist geschehen?

Eine Tür hat sich knarrend geöffnet. Der Schäferhund ist herausgeprescht. Im Türspalt sind über der Schwelle erst ein gestreifter Pyjama, dann ein Nachthemd sichtbar geworden. Der Hund ist die Treppe hinuntergerannt. An der im Flur stehenden Petrollampe vorbei nach links in ein Zimmer gewetzt, wo auf dem Boden ein Mann in ebenfalls gestreiftem Pyjama (derselbe?) liegt. Der Hund hat die Leiche beschnüffelt und ist, an der Lampe vorbei, wieder ins Treppenhaus gerannt.

Der Hund ist die Treppe hochgesprungen, die Gestalt



QUATRE NUITS D'UN REVEUR

Yvons, das Gesicht nicht erkennbar, ihm entgegen, herunter. Oben, auf dem Treppenabsatz, hat eine Leiche im weissen Nachthemd gelegen, durchs Treppengeländer waren die Hände eines weiteren Körpers kaum sichtbar. Der Hund hat gewinselt, kehrt gemacht. Unten, auf dem Flur, etwa auf der Höhe der Petrollampe, hat er Yvon eingeholt und ist mit diesem, diesmal nach rechts, in einer Tür und in einem Raum verschwunden – der Hund in diesem Raum nach links ab, Yvon nach rechts.

Der Hund ist in ein Schlafzimmer gekommen, wo eine Gestalt im Dunkeln im Bett gelegen hat, sich die Ohren mit beiden Händen zuhaltend und schluchzend. Der Hund hat an ihr geschnüffelt, ist wieder aus dem Zimmer gelaufen. Blick aus dem Nebenraum auf den Hund, der im Türrahmen erstarrt.

Schnitt auf das Gesicht der Frau mit den grauen Haaren, die aufrecht im Bett sitzt. Stimme aus dem Off: Wo ist das Geld?

Der Hund – und der Zuschauer mit ihm – hat den Mörder eingeholt. Noch immer verfährt die Montage streng elliptisch, schafft aber von diesem Augenblick an wieder mit-erlebbare Kontinuität:

Die Axt, an zwei Händen gehalten, die in die Höhe saust. Schnitt. Der Hund im Türrahmen bellt, heult entsetzlich auf. Schnitt. Die Axt saust herab. Schnitt. Haut die Lampe vom Nachttisch. Stille. Ein Lichtfleck bleibt noch auf der Wand. Erneutes Scherbeln. Der Lichtfleck auf der Tapete verschwindet. Dunkel. Das Geräusch eines ruhig rieselnden Gewässers. Die Axt, die ins Wasser plumpst. Die Gestalt Yvons, die lange in einem Türrahmen steht.



LANCELOT DU LAC

Die Tür, die sich ins Innere eines belebten Restaurants öffnet. Yvon wird sich einen Schnaps bestellen und sich dann den anwesenden Polizisten stellen.

Zweieinhalb Minuten Film und zwei Dutzend Einstellungen. Erst die Analyse macht die äussere Logik – Wer ist wer? Wo ist wo? – erkennbar. Für den Zuschauer im Kino aber ist einzig die innere Logik entscheidend, und diese funktioniert perfekt. Bressons Leitidee: der Schäferhund. Jean-François Naudon, der Monteur des Films, bestätigt es:

*Das einzige, was ich wusste, war, dass man die Leichen entdecken sollte, indem man dem Hund folgt. Das war der Leitfaden. Es war schwierig, auf den Punkt zu bringen, aber die Idee funktioniert sehr gut.*¹⁰

Der Schäferhund als Leitspur für das Bild – und vor allem auch für den Ton. Das Bellen, das Aufjaulen, das herumwetzende Geräusch der Pfotenkrallen auf Boden und Treppe sind das dominierende Geräusch in jenem Mittelteil der Sequenz, indem die Montage uns in Angst und Schrecken alleinlässt. Die Tonspur für sich ist in ihrer Geräusch-Kohärenz und in ihrem Rhythmus um nichts weniger horrend als die Bildfolge.

6. Der Teufel wahrscheinlich

Robert Bressons Filme sind Parabeln der Condition Humaine unter den Zeichen von Freiheit und Gefangenschaft, deren Dialektik im Verlauf dieses Oeuvres immer weniger Spielraum hat. Bressons Argumentation ist nicht politisch, und sie ist nicht vordergründig sozialkri-

tisch – so genau manche dieser Filme sozial situiert sind, so kritisch sie sich mit den Mechanismen und der Legitimation von Macht auseinandersetzen. Sie ist theologisch letztlich selbst dort, wo sie – wie in PICKPOCKET – einen höchst irdischen Kommissar vorschiebt, selbst dort, wo sie aktuell, ja beinahe tagesaktuell unsere Umweltkatastrophe debattiert: in LE DIABLE PROBABLEMENT (1976 notabene). Gerade hier allerdings gerät nicht zum düsteren, sondern nurmehr zum unfreiwillig flachen Witz, wenn nach der Verantwortlichkeit gefragt wird:

Ein paar Leute fahren im Autobus. Eine Frau stellt fest: «Etwas macht uns zum Feind unserer selbst.» Ein Mann fragt: «Wer foppt uns?» Antwort eines hinter dem Fahrer sitzenden Passagiers in brauner Wildlederjacke: «Le diable probablement.» Der Chauffeur schaut kurz nach hinten zurück. Dann Vollbremsung. Wir hören das Geräusch einer Karambolage, Hupen. Der Chauffeur steigt durch die geöffnete Bustüre mit dem Rapportbuch in der Hand aus. Die Einstellung mit der Bustür bleibt lange stehen. Robert Bresson hat in diesem Film mit jungen Leuten und für junge Leute eine Diagnose gewagt zu unserer vielleicht dringlichsten Frage nach dem Überleben auf unserem Planeten. Er zeigt sich ratlos, aber er will stören, gegen den allgemeinen Schlaf, wie er sagt, der sich – verglichen mit dem Aufbruch von 68 – über die Welt gelegt habe; er wolle seinen Film als Schrei verstanden wissen. Doch sieht er uns global dunklen Mächten ausgeliefert, die ohne zu regieren, uns dorthin führen, wohin wir nicht wollen.

Frage, in einem Interview fürs welsche Radio RSR, ob Hoffnung für ihn politischer Natur sei. *Ah non, pas du tout. La politique bruit tout. Non, je ne crois pas... il n'y a pas de solution – la politique trouble la solution.* Und die Lösung wäre? *C'est changer l'homme, oui.* Und Sie glauben, dass der Mensch sich ändern kann? *Non,* sagt Robert Bresson, kurz und leise. ■

Anmerkungen:

¹ Susan Sontag: Kunst und Antikunst. Fischer Taschenbuch (1982), Seite 245

² Reihe Film 15: Robert Bresson. Reihe Hanser 256 (1978), Seite 16

³ Robert Bresson: Noten zum Kinematographen. Arbeitshefte Film 4. Hanser (1980)

⁴ Philippe Arnaud: Robert Bresson. Cahiers du cinéma, Collection «Auteurs» (1986), Seite 156 und folgende

⁵ Susan Sontag, op.cit.

⁶ L'Express, 23 décembre 1959. In: Robert Bresson. Par Michel Estève. Edition Seghers (1974), Seite 116

⁷ Philippe Arnaud, op.cit. Seite 153 und folgende

⁸ id. Seite 150

⁹ Reihe Film 15, op.cit. Seite 19 und folgende

¹⁰ Philippe Arnaud, op.cit. Seite 158