Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 25 (1973)

Heft: 10

Artikel: Begegnung mit Robert Bresson

Autor: Eichenberger, Ambros

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-933465

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: 09.12.2025

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

Annäherungen an Robert Bresson

Am 28. Mai 1973 zeigt das Filmpodium der Stadt Zürich Robert Bressons letzten Film «Quatre nuits d'un rêveur», der – ebenso wie «Au hasard Balthazar» – unseres Wissens noch keinen Schweizer Verleiher gefunden hat. Zu diesem Anlass berichten zwei unserer Mitarbeiter von Begegnungen mit dem grossen französischen Regisseur.

Begegnung mit Robert Bresson

Bresson ist «à part dans ce métier terrible», das hatte Jean Cocteau von diesem heute 65jährigen französischen Filmregisseur, der zur Zeit in der Umgebung von Paris eines seiner langgehegten Projekte über «Lancelot und die Suche nach dem Graal» realisiert, schon früh behauptet. Dieses «à part» wird so vieldeutig zu verstehen sein, wie es interpretiert werden kann. Wollte man eine «Ortsbestimmung» Bressons von seiten gewisser Cineasten-Kreise versuchen, müsste man wahrscheinlich das Wort «métier» (Handwerk) mit dem Wort «monde» (Welt) vertauschen. Dann heisst «à part»: Bresson flieht, ja hasst nicht nur die mit der Branche verbundenen Begleiterscheinungen wie Starkult, Selbstinszenierungen, gesellschaftliche Rituals, sondern allgemeiner, er versteht die Welt überhaupt nicht mehr, vorausgesetzt, dass er sie überhaupt je verstanden hat.
Interessant wäre hier die Gegenfrage, inwieweit die «Welt» ihn versteht, oder es wenigstens versucht. Aber soviel ist sicher klar: «A part» heisst in bezug auf Bresson, *weg* vom breiten Geschmack, weg vom breiten Erfolg, weg vom breiten Kino: Seine letzten Filme wurden bei uns «nur» am – kleinen – Bildschirm gezeigt; heisst es auch *hin* zu einem elitären, künstlerischen «art pour l'art»-Bewusstsein oder hinein in den Elfenbeinturm oder gar hinauf – wie weiland Symeon – auf die Säule eines vom OCIC (Office Catholique International du Cinéma) kanonisierten – Filmheiligen?
Je nach dem persönlichen, ideologischen und künstlerischen Bezugssystem werden die Fixierpunkte einer solchen aussengesteuerten Standortbestimmung verschieden sein. Für eine Kritik, die neben andern nach wie vor formale und ästhetische Kriterien gelten lässt, wird Louis Malle heute noch Gefolgschaft finden. «Das ist einer der vier oder fünf historischen Daten in der Filmgeschichte überhaupt», hatte er nach der Uraufführung von *Pickpocket,* Bressons fünftem Film (1959), gesagt. Ähnliches wurde im Zusammenhang mit der Fernseh-Ausstrahlung von *Au hasard Balthazar* (1965) vom Kritiker der «Frankfurter Allgemeinen Zeitung» bemerkt: «Wenn passionierte Filmliebhaber verschiedenen Temperaments (also nicht das breite Publikum) gemeinsam eine Liste der 10 besten oder schönsten oder bedeutendsten oder vollkommensten Filme der letzten 10 Jahre aufzustellen versuchten, wäre vielleicht Bressons *Au hasard Balthazar* jener, auf den man sich am leichtesten einigte.» Nochmals ähnlich, aber in entsprechend verkleinerten Proportionen, hat eine Kritikerin der jüngeren Generation 1972 in Berlin anlässlich der Präsentation von *Vier Nächte eines Träumers* (1970) behauptet: «Das ist einer der ganz wenigen Filme, weswegen es sich doch noch lohnte, hierher zu pilgern.»
Das Gegensätzliche, Widersprüchliche und Spannungsvolle, das in diesen verschiedenen Feststellungen um Bresson und sein Werk enthalten ist, scheint auch in der Erscheinung des Künstlers eine Art Bestätigung zu finden. Mein Begleiter, ein afrikanischer Student, der eine wissenschaftliche Arbeit über Bresson-Filme macht, hatte mich darauf vorbereitet: «Er hat schneeweisse Haare, insofern ist er ein Greis, er hat eine sehr lebhafte Stimme, insofern ist er noch kräftig, streitbar und jung.»
Die Befürchtungen, ein Gespräch könnte aus verschiedenen Gründen mit Start- und Kommunikationsschwierigkeiten verbunden sein oder bald einmal ins Stocken geraten,

erwiesen sich indes als unbegründet. Wir haben Bresson an jenem Nachmittag in seiner «Mönchszelle» an der Rue Bourbon im Herzen von Paris als leidenschaftlichen Gesprächspartner erlebt, der vielen Einrichtungen, Erscheinungen, sogar Personen unserer Zeit und Gesellschaft zwar kritisch gegenübersteht und sie zum Teil recht unsanft zerpflückt, aber doch wieder durch französischen Charme und eine lautere Humanität besticht.

Ich gehe nicht mehr in die Kirche

Dass Bresson gleich zu Beginn auf religiöse Fragen und seine persönliche Einstellung zur Kirche zu sprechen kam, mag daran liegen, dass ihm unsere «theologische Abstammung» bekannt gewesen ist. Am Rande hat vielleicht auch der Wunsch mitgespielt, sich gegen die verbreitete, oft vorschnelle und undifferenzierte Vereinnahmung seiner Person und seines Werkes durch «kirchliche Leute» – man denke z. B. an die vielen OCIC-Preise, die er bekommen hat – in Schutz zu nehmen. Niemand, der seine Filme kennt, wird indes bestreiten, dass die religiöse bzw. christliche Thematik darin eine entscheidende Rolle spielt. In den meisten davon, z. B. in *Les anges du péché* (1943), *Les dames du Bois de Boulogne* (1944/45), *Journal d'un curé de campagne* (1950), *Le procès de Jeanne d'Arc* (1961/62), *Au hasard Balthazar* (1965/66) und *Mouchette* (1967), wurden christliche Motive wie Schuld und Erlösung, Leben und Tod im physischen und im spirituellen Sinn thematisiert und, soweit möglich, visualisiert. Es sei an die leidenden «Knechte» und «Mägde», an die Passionsgeschichten in seinen Filmen, an den Landpfarrer und die Jeanne d'Arc, aber auch an die leidende Kreatur, wie sie im Esel Balthazar zur Darstellung kommt, erinnert. Er selbst gibt unumwunden zu: «J'ai des moments de sensation religieuse» (ich bin für das Religiöse empfänglich). Innere Erfahrungen dieser Art, als «Gefühl einer Präsenz, die uns umgibt», «Inspiration», «Offenbarung» zur Sprache gebracht, haben im künstlerischen Schaffen eine wichtige Rolle gespielt und tun es heute noch. Dass sie im wesentlichen durch die christliche Tradition, das Wort der Bibel, die Liturgie, dem Kontakt mit grossen Werken der christlichen Literatur – vor allem Dostojewski, Bernanos und Claudel – vermittelt worden sind, ging aus weiteren Äusserungen klar hervor. Je grösser die Verehrung für diese religiösen Dichter und Zeichen ist und gewesen sein mag, um so unerbittlicher wird jetzt die Kritik an die Adresse einer, nach Bressons Vorstellungen, verweltlichten, zu allen Kompromissen mit dem «Zeitgeist» bereiten nachkonziliären katholischen Kirche artikuliert.

Seit der Liturgiereform scheint er die kirchliche Praxis aufgegeben zu haben. Er geht z. B. nicht mehr «à la messe», weil heute «nicht mehr drin ist, was früher drin gewesen ist». Neuere Theologen verschont er dabei nicht mit eigentlichen Kraftausdrücken, weil sie nach seiner Auffassung für diese Missstände verantwortlich sind und mitgeholfen haben, «de foutre tout en l'air» (alles über den Haufen zu schmeissen). Das wiederum heisst nicht, dass mit dem Aufgeben der Praxis auch der Glaube des Regisseurs über Bord geworfen wurde. Aber dieser Glaube ist kein ein für allemal gepachteter, über jeden Zweifel erhabener, seliger Besitz. Bruchstückhafte Anspielungen lassen auf harte innere Anfechtungen schliessen: «Eigentlich kann ich nicht behaupten, ich sei ein gläubiger Mensch.» Aber sogleich folgt eine Abschwächung, die andeutet, wie das zu verstehen ist: «Wenn schon, dann höchstens zwei Tage auf drei oder höchstens einige Minuten am Tag», «mein Leben ist zwischen Hoffnung und Verzweiflung hin- und hergerissen».

Es ist nicht leicht, den Inhalt des auf diese Weise lebenden und bebenden Glaubens näher zu bestimmen. Der Ausdruck «Gott» ist im Gespräch nicht gefallen. Vage vom «ganz anderen», von der «metaphysischen Dimension» oder vom «Unbekannten» zu sprechen, das oder auf den hin Bresson durch seine Filme in Bewegung ist, wie es immer geschieht, befriedigt nicht. Als fruchtbarer erweise es sich, in den Gestalten seiner Filme diesem Hunger nach dem Absoluten nachzuspüren. Man würde dabei feststellen, dass es verschiedene, aber immer sehr anspruchsvolle Namen trägt: «Freiheit»

in *Un condamné à mort s'est échappé* (1956), «Gnade» im *Journal d'un curé de campagne,* «Sehnsucht nach einer neuen Ordnung der Dinge» in *Au hasard Balthazar.* Wahrscheinlich könnte von diesem letzten Begriff her Bressons Werk am ehesten theologisch aufgeschlüsselt werden, weil die Leidenschaft nach der letzten Wahrheit der Dinge, nach einer neuen Schöpfung, biblisch gesprochen nach dem «neuen Himmel und der neuen Erde», das ganze Schaffen zu bestimmen scheint. Bresson gibt sich mit den – entstellten – Abbildern nicht zufrieden. Er will zu den Urbildern zurück.

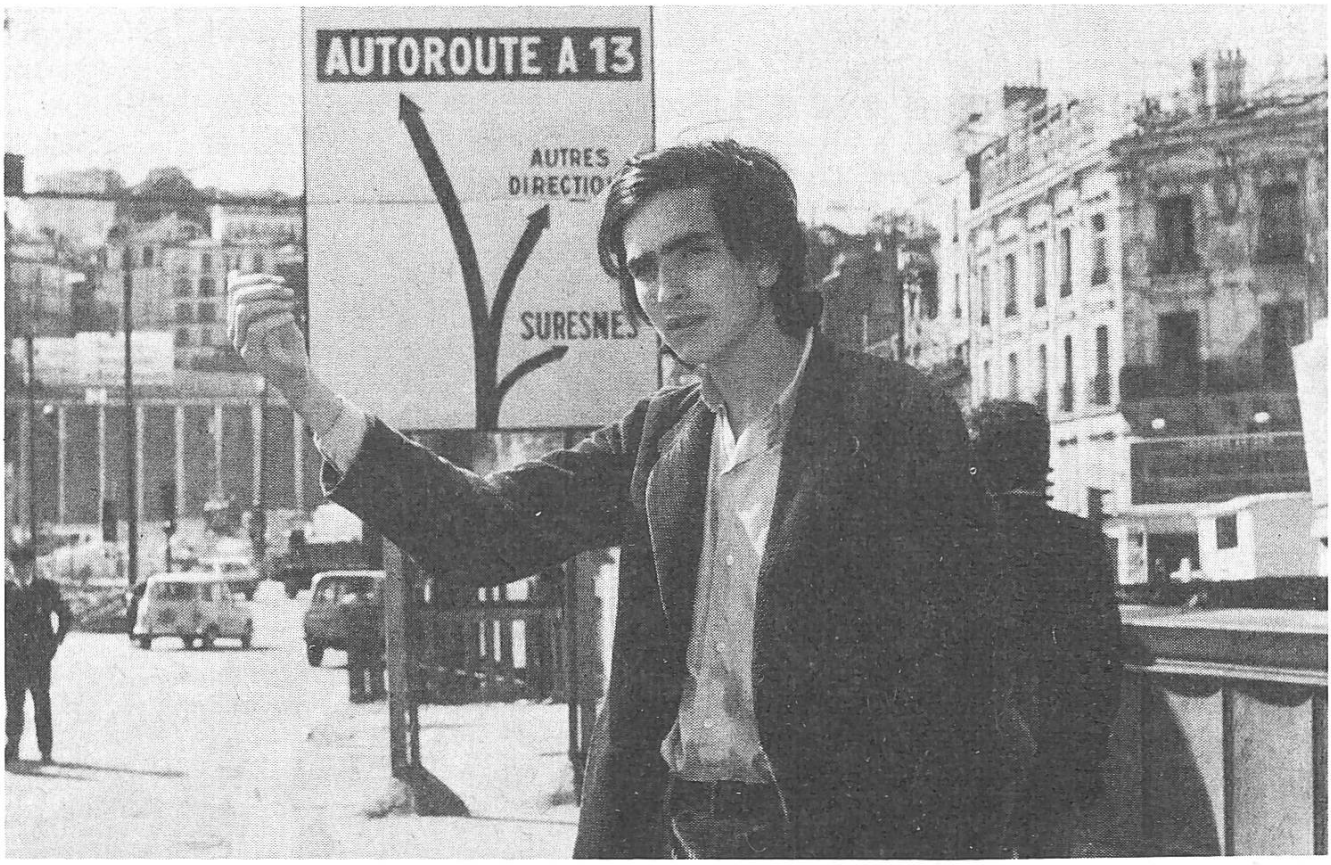
Das Beste in mir ist nicht auf intellektueller Ebene

Dieser Versuch, die «gefallene Schöpfung» in ihrer Sehnsucht nach dem ursprünglichen Glanz und nach der ursprünglichen Reinheit wieder herzustellen – sofern man diese Thematik als Leitmotiv der Filme Bressons gelten lässt –, passiert nicht auf dem Weg der Analyse und der Reflexion: «Das Beste in mir ist nicht auf intellektueller Ebene.» Weder vom Drehbuch noch von der Theologie, noch von sonst irgendeiner Ideologie her ist Bresson ein Dogmatiker, der Thesen zu verteidigen hat. Höchstens von seinem Stil und von der Absolutheit her, mit der er seine Auffassung von Film als Kunstwerk und als Kunstform vertritt («Eines Tages wird es soweit sein, dass Kino auch als Kunst akzeptiert wird»), könnte er als solcher bezeichnet werden. Auf der andern Seite ist es auch falsch, aus ihm einen Vollblutmystiker oder einen verträumten Romantiker zu machen. Dafür ist er zu präzise in der Kontrolle seiner Intuitionen und Ideen und zu streng, nüchtern und diszipliniert in der Anwendung der – *seiner* – filmischen Mittel. Das Beieinander bzw. das Nacheinander von Intuition und Reflexion, von Emotionalem und Intellektuellem, von Aszese und Mystik scheint gerade zum Originellen und Faszinierenden von Bressons künstlerischer Existenz zu gehören.
«Jeder Film ist eine Vision vom Menschen und von seiner Welt», hat er im Verlauf des Gesprächs gesagt. Diese Vision wird dem Künstler offenbar auf intuitive Art «geschenkt» und unter dem Aufgebot aller menschlichen Fähigkeiten gleichsam dem Ich einverleibt. Dann bildet sich der Wille, diese Intuition-Emotion-Vision filmisch darzustellen. Der Intellekt beginnt sie auszuschaffen und zu arrangieren. Erst wenn der Wille will und wenn der Intellekt, der nach Bresson die Dinge nicht «riecht» (das ist der Intuition vorbehalten), sondern nur «arrangiert», in Aktion tritt, kommt die Phase der Ausführung. «Beim Drehen selbst muss man vorwärtsmachen, das Überlegen und das Denken hat vorher zu erfolgen.»
Und trotzdem ist bei diesem intuitiv-kreativen, minuziös durchdachten und technisch äusserst detaillierten Arbeitsprozess – «die kleinste Kamerabewegung, die nicht notwendig ist, wirft alles über den Haufen (fiche tout par terre)» – noch Platz für Einfälle und Improvisation. Bresson sprach von den «hasards à attraper» (von Zufallstreffern, die es zu erwischen gibt) und betont, dass diese Art von Überraschungen heute in seinem Schaffen einen grösseren Raum einnimmt, als das früher der Fall gewesen sei. Diese «hasards» sind aber viel mehr als etwa blosse Launen des Augenblicks. Es scheinen erleuchtende, beinahe möchte man sagen «gnadenhafte» Momente zu sein, die mit innerer Notwendigkeit und daher in grösster Freiheit die Grundintention und Intuition neu artikulieren und verdichten. Oder anders gesagt: Es ist jener freie Spielraum in der Dialektik von Suchen und Finden, den ein anderer Franzose, Pascal, nicht in bezug auf das künstlerische Schaffen, sondern in bezug auf die Sinnsuche des Menschen allgemein mit dem Satz zum Ausdruck bringt: «Tu ne me chercherais pas, si tu ne m'avais déjà trouvé» (Du würdest mich – den Sinn, das Glück, Gott – nicht suchen, wenn Du mich nicht irgendwie bereits gefunden hättest).

Die Kamera sieht mehr als das menschliche Auge

Es wäre falsch, aus dem, was bisher über den Stellenwert von Inspiration und Intuition bei Bresson gesagt worden ist, zu schliessen, es komme ihm darauf an, seine persönlichen Neigungen und Gefühle zur Darstellung zu bringen. Wohl zeigt er uns die Welt,

wie *er* sie sieht, erlebt und erstrebt, aber er hat doch die Absicht, uns die *Welt* («le réel») zu zeigen und nicht eine Fiktion davon. Allerdings ist zu betonen: Die «Welt», das Wirkliche und Reale, sind bei ihm nicht identisch mit dem, was man äusserlich davon sieht. Was Bresson interessiert, sind gerade nicht die Oberflächen und die Rinden, sondern die Tiefe und der Kern dessen, was existiert. Seine Wirklichkeit und seine Wahrheit sind mehrdimensional.
Auf den Menschen bezogen, dessen Geheimnis er in den meisten seiner Filme auf die Spur zu kommen versucht, heisst das, dass das Äussere, das Aussehen zum Beispiel oder die äussere Lebensgeschichte, ihn nur insofern interessiert, als darin Unsichtbares, Seelisches zum Vorschein kommt. Ein solcher Enthüllungsprozess, der von Bresson mit zurückhaltendem Respekt, aber für die Darsteller nicht ohne grosse Beanspruchungen, in die Wege geleitet wird, ist mit besonderen Schwierigkeiten verbunden, weil der Mensch viel eher bereit ist – oft unbewusst –, sich zu verstellen, als etwas von seinem Eigenen preiszugeben. Es ist leichter zu lügen, als sich zur Wahrheit zu bekennen. Mehrere Male ist im Gespräch das Wort «mensonge» (Lüge) gefallen. Damit war nicht nur die Existenz – oder die Lebenslüge – des einzelnen gemeint, sondern ebensosehr die grossen Lügen, wie sie nach Bresson durch Werbung und Massenmedien von Gesellschaft und Politik heute an den einzelnen herangetragen werden. *Dieser* Welt hat er – als Fanatiker der Wahrheit – den Kampf angesagt.
Eine der Folgerungen, die er für sein persönliches Filmschaffen aus den angedeuteten Tatbeständen zieht, ist die Abscheu, professionelle Schauspieler anzustellen. «Was bei den Schauspielern zählt», meint er, «ist die Leistung, das Talent, der Star. Das mag seine Berechtigung haben im Theater, aber nicht beim Film, der alles andere kann und soll, als abphotographiertes Theater zu sein. Das Publikum will Schauspieler sehen und Stars, ich hingegen suche in den Zügen eines menschlichen Gesichts Wahrheiten über das Geheimnis des Menschen.» Wie weit sich der Künstler damit von den Erwartungen des breiten Publikums entfernt, ja ihnen entgegensteht, scheint ihm bewusst zu sein.



«Quatre nuits d'un rêveur» (Vier Nächte eines Träumers)

Das Unverständnis, das er dadurch erntet, gehört wohl zu seinem täglichen «Kreuz»; den Mut, es auszuhalten und durchzustehen, hat nicht nur mit der Unerbittlichkeit dieses Menschen, sondern auch mit seiner Grösse zu tun.
Wahrheiten über den Menschen, das sind einesteils seine Widersprüche und Konflikte, seine Verzweiflungen und seine Niedrigkeiten. Auf erschütternd-abstossende Weise hat das Bertolucci in seinem Film «Der letzte Tango in Paris», der jetzt in Europa und in Nordamerika soviel von sich reden macht, gezeigt. Bresson seinerseits zeichnet dazu eine Art Antimodell, nicht so, dass er die Abgründe, das Unheil menschlicher Existenz verschweigt oder überspringt, sondern so, dass er den Teufelskreis von Angst und Verzweiflung sprengt und Menschen zeigt, die sich schuldig fühlen, nach Vergebung hungern, Erlösung ahnen, Frieden geschenkt bekommen – also zu Höherem und Höchstem fähig sind.
All diese Wahrheiten offenbart Bresson mit der Kamera. Einmal hat er versucht, es mit dem Pinsel zu tun. Die Kamera, sagt er, habe aber viel grössere und subtilere Möglichkeiten als die Malerei, grössere auch als Poesie und Dramaturgie, sogar als das menschliche Auge selbst: «Sie sieht mehr als das menschliche Auge sieht.» Im Gespräch mit Bresson merkt man bald, dass die Kamera in seinen Händen bzw. in den Händen *seines* Kameramannes nicht nur sieht, sondern zugleich auch «hört». Die Geräusche spielen in allen Filmen eine wesentliche Rolle, indem sie Atmosphäre schaffen, Bedrohung, Angst auslösen – man denke z.B. an das Knistern der Flammen beim Scheiterhaufen im *Procès de Jeanne d'Arc* – oder Friedenshorizonte öffnend – das Bimmeln der Glocken gegen Ende von *Au hasard Balthazar*. «Les bruits, c'est merveilleux» (Die Welt der Geräusche ist phantastisch). Auf ein näheres Erfassen dieses und aller anderen filmischen Gestaltungsmittel, die für Bresson typisch sind, z.B. der fast «liturgische» Tonfall, auf den er seine Darsteller drillt, die Wichtigkeit der Kadenzen und Bewegungsabläufe – «Es hat tote Momente in *Au hasard Balthazar,* weil die Kadenz nicht simmt», meinte er –, muss hier verzichtet werden.
Hingegen bleibt eine letzte Frage, die nicht ganz unwichtig ist: Ob die so gesuchte und offenbarte Wahrheit wirkt? Auf einen kleinen elitären Kreis, auf wenige Auserwählte, die seine Filmsprache zu entziffern vermögen, auf den Mann von der Strasse, der trotz moderner Hektik als Mensch eine Antenne für das Wahre und das Schöne und das Grosse besitzt?
Obwohl etliche seiner Filme in vielen Ländern nicht in die kommerziellen Kinos kommen und keiner à la «Letzter Tango in Paris» ein Kassenschlager geworden ist, scheint Bresson dennoch von der Wirkkraft des Wahren überzeugt zu sein und auch davon, dass jeder Mensch in seinem Inneren dafür ein Sensorium eingebaut bekommen hat. «Neulich», sagte er, «hat die Concierge unseres Hauses ein Theater besucht. Ohne viel davon zu verstehen, ist sie begeistert und beeindruckt nach Hause gekommen: C'est très, très beau, hat sie gesagt».
So gehört letztlich zum religiösen Glauben von Bresson auch der Glaube an das Publikum. Beides scheint ihm den nötigen Mut zu schenken, gegen alles Halbe, Modische, bloss Pittoreske, Pathetische und Falsche anzukämpfen und die Zweifel und Enttäuschungen im eigenen Herzen durchzustehen.
Man mag diesen unbequemen und kompromisslosen Streiter mögen oder nicht, die Begegnung mit ihm wirkt wie ein Ferment. Eine Meisterschaft im Filmischen und im anspruchsvoll Menschlichen wird ihm niemand streitig machen können.

Ambros Eichenberger

Er wählt seine Darsteller am Telephon

Sonntag nachmittag in London 1972; die Vorführung von *Quatre nuits d'un rêveur* ging soeben zu Ende, man applaudiert und bleibt sitzen. Und da ist er – weisshaarig, braunhäutig, graukarierter Anzug, blaues Hemd, dunkelblaue Krawatte: Robert Bresson.