

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 44 (1992)
Heft: 9

Artikel: Gebannter Blick, Pascalscher Raum
Autor: Gass, Lars Henrik
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931756>

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: 15.03.2025

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

TITEL ROBERT BRESSON

Gebannter Blick,

ROBERT BRESSON, GEBOREN AM 25. SEPTEMBER 1901, IST EINE DER GROSSEN GESTALTEN DES FRANZÖSISCHEN NACHKRIEGSFILMS. DREI BEITRÄGE BEFASSEN SICH MIT VERSCHIEDENEN ASPEKTEN SEINES WERKS, VON DEM ENDE SEPTEMBER EINIGE BEISPIELE IM FERNSEHEN AUSGESTRAHLT WERDEN.

Ein merkwürdiger Fall, wenn alles abgeschnitten ist. (...) Durch diese stillschweigende Erweiterung des Spielraumes gibt es sozusagen eine Befreiung in Klammern. (...) Durch das Schweigen der Ergänzungen kommt etwas zur Sprache, was vielleicht etwas Plötzliches an sich hat.

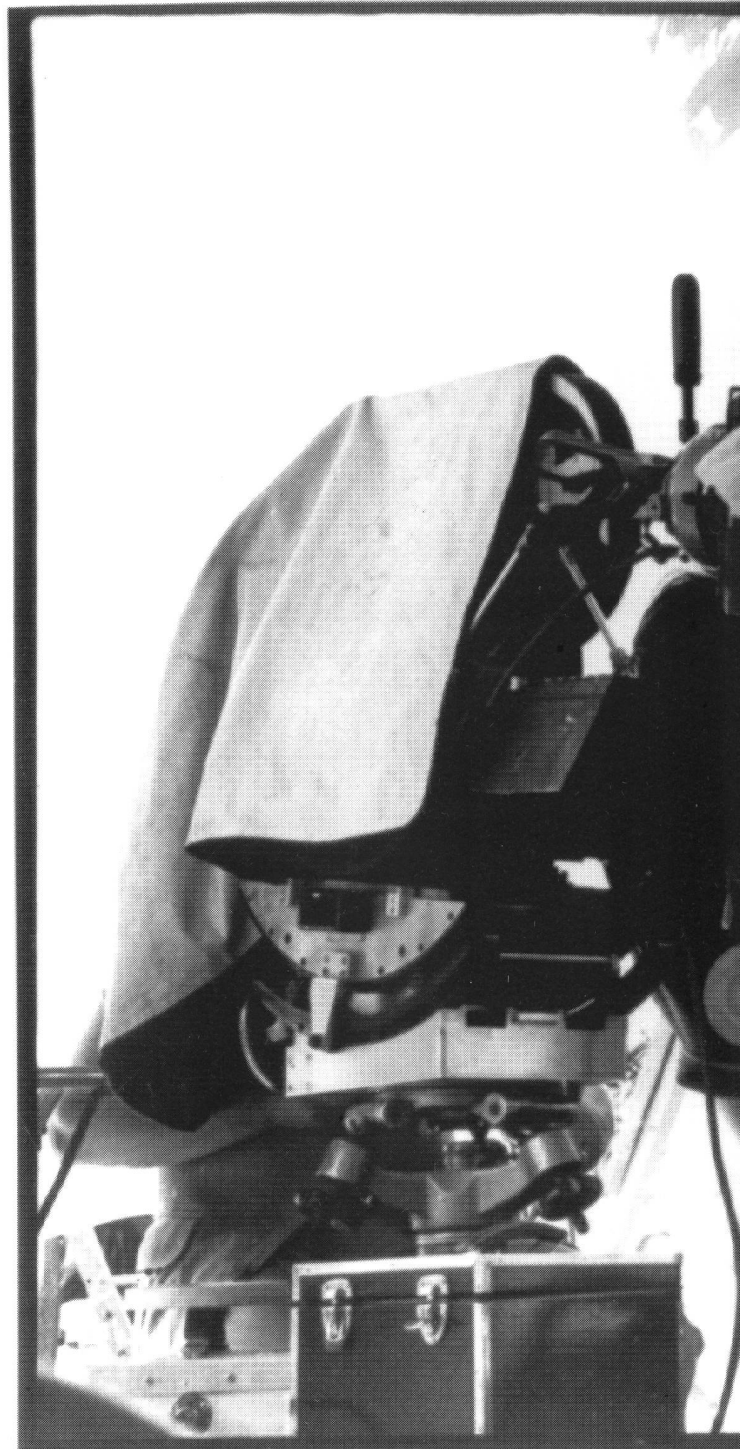
Paul Klee, Das bildnerische Denken

Lars Henrik Gass

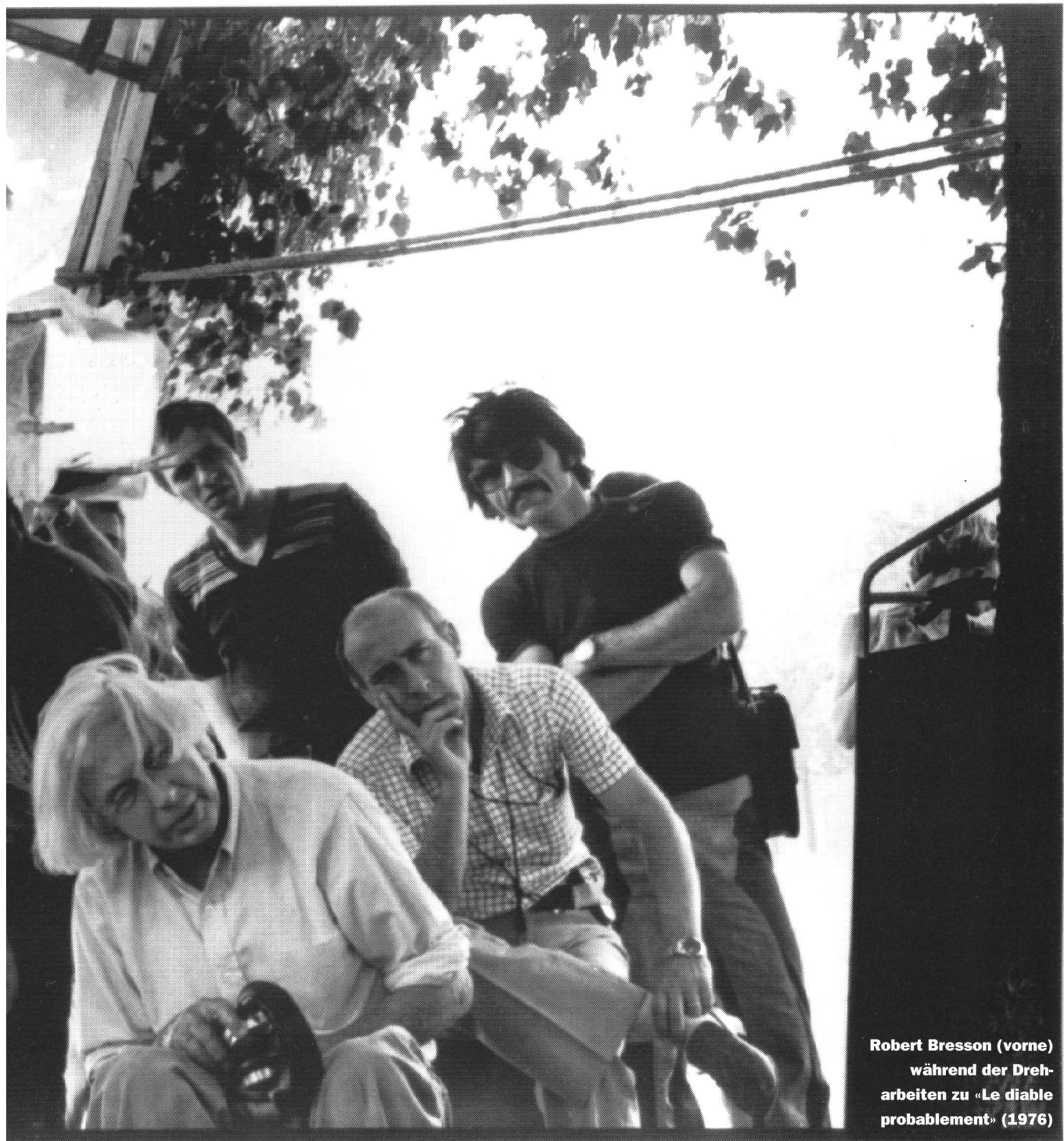
Er hört nicht gern, wenn er auf seine Zeit als Maler und Fotograf angesprochen wird. Die Person ist mit einem Tabu belegt. Der Rigorismus soll keine Geschichte haben, und auch die Filme liefern keine Dokumente. Im Film «*Une femme douce*» (1968/69) findet man aber einen Hinweis, welchen Bezug seine Filme zur bildenden Kunst haben könnten. Der Pfandhausbesitzer und die Sanfte betrachten im Museum einen Lichtturm von Nicolas Schöffer; der Mann sagt, es gebe wohl einen Bruch zwischen so etwas und der Malerei, was sie verneint. Wie Schöffers kinetische Installationen, die mit Lichtmodulationen auf den Raum der Betrachtung übergreifen, überschreiten Bressons Filme die Leinwand als Ort der Sichtbarkeiten. Mit dem Ende der Staffeleikunst in der Moderne rückte die Kunst auf einmal näher als die Betrachtung und der Affekt näher als die Anschauung.

ZU NAH, ZU FERN

Eine Sichtbarkeit ist keine Darstellung; sie ist der Ausschnitt einer virtuellen Welt jenseits des Rahmens. Man mache etwas sichtbar, sagt Bresson, nicht durch mehr Licht, sondern durch einen Bruch, eine Abweichung. Der Rahmen ist keine Kulissenwand; er verbirgt einen diffusen, ding- und gestaltfreien Raum ohne Geometrie und Grenzen. Die virtuelle Sichtbarkeit



Pascalscher Raum



Robert Bresson (vorne)
während der Dreh-
arbeiten zu «Le diable
probablement» (1976)

TITEL ROBERT BRESSON



«Journal d'un curé de campagne» (1950)

ist gesichtslos, und man wird ihr kein Gesicht geben können; man ist in die Gesichtslosigkeit eingelassen, ihrem Blick ausgeliefert. Das Theater kannte allein zwei Arten des Blicks, den der darstellenden Personen und den der Zuschauer. Das Kino brachte den Willen einer Ausschnitthaftigkeit hervor, die Einstellung und eine virtuelle Welt jenseits der Einstellung und des Sichtbaren und Hörbaren. Mit den kinematographischen Sichtbarkeiten verhält es sich wie mit dem Gefängnis in den Filmen Bressons: eine weitaus tiefere anthropologische Beunruhigung des Lebens durch Technik als durch Kunst. Den filmischen Apparat, die technische Basis des Mediums bezeichnet Bresson wie Cocteau als «Kinematographen». Schon in den ersten Einstellungen seiner Filme eröffnet er einen antitheatralischen Raum. Die Achsen durchqueren das Bild; ein Fließen zieht am Blick vorbei. Deshalb zeigt Bresson häufig den Verkehr auf Strassen und Flüssen und Übergänge zwischen Tag und Nacht. Die Sichtbarkeiten huschen schneller vorbei als man gucken

kann. Das Gefängnis ist eine alte Metapher für den Kinematographen, weil man dort tiefer in der Sichtbarkeit steckt, gewaltsamer vielleicht, als in anderen Künsten. In Bressons Filmen ist die kinematographische Situation mit dem vitalistischen Thema einer Inkommunikabilität des Lebens synonym, wie ein Glaube gegen seine Nichtkommunizierbarkeit entsteht und handelt oder untergeht.

Zweifel und Entsetzen durchdringen die Bilder. Bresson ist kein neuer Moralist; er hat einen Automaten zur Entwertung der Moral benutzt, die man ihm andichten wollte, indem man das Medium von der Kunst subtrahierte. Der kinematographische Raum ist der mentale Ort von Pascals Schrecken vor den unendlichen Räumen: «Was soll ich tun? Ich sehe überall nur Dunkelheit: Soll ich glauben, dass ich nichts bin? Soll ich glauben, dass ich Gott bin?» Seit dem Zweifel an der Existenz Gottes und an einer essentiellen Welt war der Atheismus mit der Religion noch in ihren leidenschaftlichsten Formen verbunden.

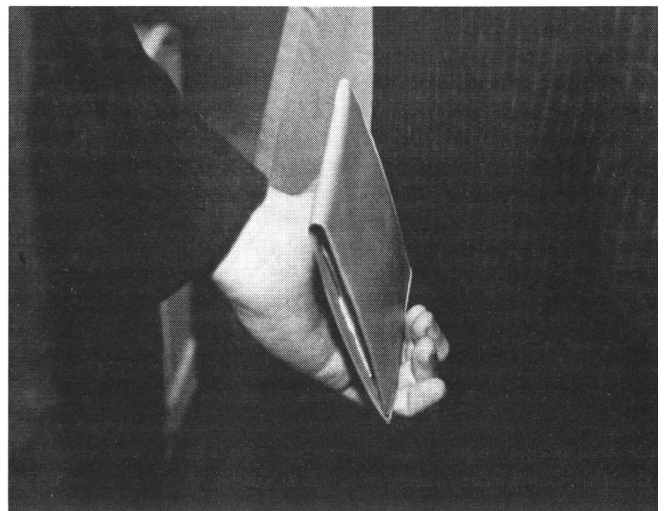
Mit dem Atheismus war das Problem des Glaubens nicht erledigt; es ging erst los. Diese Botschaft brachte der Pfarrerssohn Nietzsche. Jeder von Bressons Filmen stellt die Frage, ob und wie die Kraft zum Leben mobilisiert werden kann, wie man mit einer Partialität des Blicks und des Wissens, der Scheinhaftigkeit der Erkenntnis umgehen soll. Der Glaube hat aufgehört, exklusiv religiös zu sein. Dieser Vitalismus betrachtet die Überwindung äußerer Widerstände als die Überwindung der inneren, als das Erfinden eines Ausweges. Der Kinematograph wurde zum Denkraum.

Alle Helden Bressons sind zugleich Visionäre und Kämpfende. Etwa die Schwester Anne-Marie in *«Les anges du péché»* (1943), die eine Straffällige bekehrt, die Mätresse Agnes in *«Les dames du Bois de Boulogne»* (1945), die ihrer sozialen Opferung widersteht, das Festhalten des Landpfarrers an seinem ideellen Auftrag in *«Le journal d'un curé de campagne»* (1950) und die Planung und Durchführung einer Flucht des zum Tode Verurteilten in *«Un condamné à mort s'est échappé»* (1956). Ihr Glaube kollidiert mit der Moral einer Gesellschaft und wird schuldhaft. Selbst der Sieg eines Glaubens wird um den Preis der Einsamkeit und des Scheiterns erkämpft. Bresson schätzte an den Helden seines Lieblingsautors Dostojewski am meisten deren Negierung von Moral, Schuld und sozialer Fixierung. Sie sind krank aus Stärke, durch die Bejahung ihres Weges. Der Glaube ist nicht die Sinnfrage, er ist der Wille zum Handeln gegen die Mauer der Sichtbarkeiten, gegen das Schweigen der Räume.

ZU ENG, ZU WEIT

In den frühen Filmen sind die Auswege noch stark existenzialistisch; sie erscheinen als individuelle Wahl. Mit der Enträumlichung der Bilder entfallen die Spielräume. In *«Lancelot du lac»* (1973) sagt die Königin: «Wir leben in einer Welt, die eng geworden ist.» Sie hat nichts gewählt. Das Handeln gehorcht nun nicht mehr der Logik einer Wahl; es wird zufällig. Auch der Ausweg war nicht Freiheit, er war ein Ausweichen. Die Perspektiven waren in den frühen Filmen optimistischer, da die Kamera den Körpern noch mehr Platz liess, um auszuweichen. Aber schon dort hatte Bresson das Milieu als Schauplatz eines Sozialdramas aufgehoben und durch einen mentalen Raum ersetzt.

Später sind es vor allem die Farben, die eine Milieuhaftigkeit aufsaugen. Der Regen, der Nebel, die blendende Sonne oder aber Gitter verhängen und versperren die Ausblicke auf das Aussen. An den Rändern des Blicks franst die Sichtbarkeit ins Ungewisse aus und wird von reiner Virtualität umlagert. Die virtuelle Welt muss gedeutet werden, so wie das Zugpfeifen den zum Tode Verurteilten an die Flucht erinnert und das Türläuten



«Pickpocket» (1959)



«Pickpocket» (1959)



«Au hasard Balthazar» (1965)

TITEL ROBERT BRESSON

der Schwester die Ankunft der erwarteten Straffälligen ankündigt. Die Helden sind in der gleichen Situation wie Zuschauer; sie selektieren aus einer sie umgebenden Diffusion Zeichenhaftigkeit.

Man muss auf die Blicke achtgeben, damit sie nicht falsch geraten; denn die Zeichen und Dinge kommen mit dem Blick. Entgegen den Regeln dramatischer Repräsentation entziehen sich die Blicke der Personen, weichen aus; sie geben nicht vor zu betrachten, sie sehen. Der Blick dringt nicht in einen wirklichen Raum, sondern in einen Bereich von Grauwerten und unterschiedlicher Dichte. «Man sieht nicht, was man sieht; man sieht, was nicht vorhanden ist. Das ist evident», heisst es in «*Quatre nuits d'un rêveur*» (1970).

Der zum Tode Verurteilte tastet mit seinem gesamten Sensorium den ihn einschliessenden Raum ab. Er verwendet seine Augen wie Fingerkuppen, die Hände wie verlängerte Augäpfel. Ein Löffel wird zum Hebel, ein Bettgitter zum Draht, Staub zur Farbe, ein Bettlaken zum Seil. Die Zelle wird in ihrer sozialen Bestimmung dekomponiert, wird zu einer umzugestaltenden Materialität, zur Möglichkeit eines Ausweges. Die Dinge werden selbst zur Virtualität. Der Körper fusioniert mit der ihn umgebenden Materialität zu einer Fluchtmaschine. Man weiss nicht mehr, ob es die Dinge sind, die den Menschen umfunktionieren oder umgekehrt. Im Gebrauch werden Dinge und Menschen entzweit. Filme vor den Symbolen machen, das heisst direkter am Sichtbaren, direkter an den Sinnen. So ragt der Mensch bei Bresson zuerst durch seine Extremitäten in die Welt. Meist sieht man diese vor den Gesichtern, zu denen sie gehören. Die Darsteller werden «Modelle».

Aus der Paläontologie Leroi-Gourhans erfährt man, die Evolution des Menschen habe nicht vom Gehirn, sondern von den Füßen ihren Ausgang genommen. Der Pascalsche Raum Bressons wird ertastet. Am Anfang von «*Le diable probablement*» (1977) prüft der Junge die Schuhsohlen seiner Freunde, um festzustellen, wer sich in der Stadt richtig zu bewegen weiss. Der zum Tode Verurteilte bildet mit seinen gefesselten Händen einen Radius, als wolle er ihre Möglichkeiten ausmessen, den richtigen Moment abwarten. Die Extremitäten reichen in den Filmen abgetrennt, als Instrumente ins Bild. Die individuellen Züge gehen in der Geste unter, die sich ereignet; selten aber kommt ein Radius oder ein Anschluss zustande.

Meist sind die Gesten abgebrochen, zielen ins Leere, erstarren und unterbrechen eine Bewegung. In keinem Film Bressons finden Gesten weniger Anschlüsse, sind die schieren Körperteile bedrohlicher als in «*L'argent*» (1983), wo dieselbe Hand mit blutroten Handschuhen Öl einfüllt, Falschgeld annimmt und dann nach einem Mord das Blut abspült. Aus der geöffneten Hand wird falsches Geld oder werden gepflückte

Haselnüsse angeboten. Es gibt einen Zusammenhang zwischen den Bildern, der nicht mehr durch die Integrität eines Körpers oder die Motorik seiner Teile funktioniert.

Bresson sucht mehr und mehr rein funktionale Beziehungen zwischen den Bildern, Beziehungen, die nicht erzählen. Es werden die Konjunktionen herausgenommen. Das irritiert die Gewöhnung an eine unterstellte Kausalität der Zusammenhänge. In den frühen Filmen verschliesst die Unerfahrenheit eines Sinns die Bilder zur Zellenhaftigkeit, in den späten Filmen dagegen dezentrieren die Bilder sich vom Menschen; der Mensch erscheint in einer sinnentleerten Welt nur noch als gesichtslose Zufälligkeit. Der Mensch fällt aus dem Bild; das war die Konsequenz der modernen Kunst. In «*L'argent*» geht es darum, wie eine Linie symbolisch, moralisch und physisch sein kann, wie eine Irritation im Geldkreislauf, ein falscher Geldschein Schuld und Gewalt erzeugt, auf Körper übergreift. Der Körper ist nicht die Ursache; er wird in den Bildern anonymisiert. Oft verschwindet er in ihnen oder geht in sozialer Kostümierung unter, in Rüstungen, Roben, Sträflingskleidung.

ZU SCHNELL, ZU TRÄGE

Deleuze sagt einmal in seinem Buch über Francis Bacon, dieser male Köpfe ohne Gesichter, die sich im Schrei vor einem unsichtbaren Schrecken deformierten. Wie Bacon ist Bresson an der Darstellbarkeit eines Entsetzens, nicht an der Darstellbarkeit des Unsichtbaren interessiert; man muss das Entsetzen sichtbar machen, in dem der Mensch sein Gesicht verliert und das den Körper befällt. Die Bilder füllen und leeren sich mit Affekten, nicht mit Kontinuitäten. Man sieht eine Wirkung, nicht jedoch deren Motiv. Bresson erläutert in seinen Bekenntnissen ohne Biografie, den «*Notes sur le cinématographe*» (Paris 1975; dt. *Noten zum Kinematographen*, München 1980), eine Ursache habe der Wirkung zu folgen und sie nicht zu begleiten oder ihr voranzugehen: «Eines Tages gehe ich durch die Gärten von Notre-Dame und begegne einem Mann, dessen Augen hinter mir etwas erfassen, das ich nicht sehen kann, und plötzlich aufleuchten. Wenn ich zur selben Zeit wie den Mann die junge Frau und das kleine Kind wahrgenommen hätte, auf die er zuzulaufen begann, hätte mich dieses glückliche Gesicht nicht so sehr getroffen; vielleicht hätte ich es nicht einmal beachtet.»

Bresson suggeriert keine Erklärung, warum seine Helden stehlen, morden, sich töten und sich ausliefern. Es gibt keinen ganzen Menschen und keine umfassende Erkenntnis. Das Kino brachte schon sehr früh ein Kabinett filmischer Monster hervor, weil man den Horror des Kinos, die Partialität des Blickes und die Disproportion der Körper so faszinierend wie erschreckend fand. Die Monster wüteten im Raum der Sichtbarkeit durch ihre



«Une femme douce»
(1968/69)

TITEL ROBERT BRESSON



«Un condamné à mort s'est échappé» (1956)

Übergrösse und Immaterialität, die einzig das Kino erzeugen konnte. Aber sie wurden schliesslich doch eingerahmt und zentriert. Das war die Tragik des Ungeheuers King Kong, stellvertretend für alle anderen Ungeheuerlichkeiten des Kinos: Im Wolkenkratzerwald der Grossstadt verlor es den Vorteil der Überproportion im Urwald, und am Schluss verschwindet es als Partikel in der Stadtkulisse; alles nahm seinen Lauf, weil es sich in eine zu kleine Frau verliebte. Der Horror verliert bei Bresson seinen phantastischen Gegenstand. Der Horror setzt noch vor der Angst ein und ist durch keine Massnahme mehr auslöscherbar. Jedes Bild ist eine Wunde, die vom Sichtbaren als Spur

zurückgelassen wurde.

Das Bild ist die Passage eines Ereignisses, das die Sichtbarkeiten als Effekt zurücklassen. Bresson hat deshalb niemals aufgehört, eine Frontalität der Darstellung und eine Verselbständigung des Bildes zum Guckkasten zu verhindern. Fortwährend erscheinen Bewegungen aus dem Raum hinter der Kamera, werden Körper angeschnitten, wird die Geschlossenheit der Räume aufgehoben durch Vermeidung rechter Winkel und durch Treppen, Fenster und Türen, die sich auf ein Ausserhalb des Bildes öffnen. Das Bild wird aufgebrochen, damit sich in ihm nichts verfestigt. Es gibt kaum Kamerabewegungen, weil die Sichtbarkeiten das Bild streifen, es durchziehen sollen.

Wie bei Dostojewski entfällt die Beschreibung eines Milieus durch eine übergeordnete Instanz, eine literarische Autorität. Der Blick wird arretiert; man kann dem Bild nicht ausweichen, es nicht abgrasen – wie Paul Klee gesagt hätte – um ihm eine Fülle zu geben. So lastet das Unsichtbare umso drückender; es ist ungeheuer nah. Manchmal ist man schon vom Bild erfasst, bevor man erfasst, was passiert. Bresson konnte noch weiter gehen als die Malerei mit der Taktilität. Man schaut kaum noch auf ein Bild, weniger noch in einen Raum; das Bild schaut heraus.

Die Strategie einer Art affektiver Taktilität zeigt sich in den frühen Filmen vor allem durch eine Ästhetik der Affektspuren. In «*Les dames du Bois de Boulogne*» sieht man einen verschwindenden Lichtstreif der Tür auf Hélènes Gesicht, da Jean die Wohnung verlässt, und hört im Dunkeln das Einschnappen des Schlosses. Nur die bereits trocknenden Tränen auf den

Wangen der verlassenen Frau bleiben von der Nacht zurück. In «*Une femme douce*» ist die Geschwindigkeit der das Bild durchziehenden Ereignisspur bis an die Grenze der Wahrnehmbarkeit beschleunigt, wenn die Sanfte sich vom Balkon stürzt. Jede der Einstellungen hat sie soeben verlassen und in ihnen den Leuchtschweif einer zu schnellen Intensität hinterlassen, einen fallenden Tisch, ein herabwehendes Tuch. Das Ereignis ist schneller als Gegenwart und Augenblick. Man versteht Bressons Vorbehalte gegen körperliche Expressivität. Es gehe, sagt er, nicht um eine Bewegung des Ausdrucks, von innen nach aussen, vielmehr um den Eindruck, die Impression. Er wolle

seine Geschichten ohne Ornament, ohne den Zusatz der Erzählung zeigen. Er will in ihnen eine funktionale Linie finden, Ereignisse, nicht Dinge.

ZU LAUT, ZU LEISE

Das Ereignis ist niemals logisch. Es wird allenfalls durch Erzähler logisch erklärt. Nachdem die Sanfte tot ist, berichtet der Witwer am Totenbett seine Version der Geschichte. Die Erzählung selbst scheint die Verdächtigungen und Observationen des eifersüchtigen Ehemannes zu wiederholen. Das Ereignis ist immer schon vorbei; die Erzählung ist ein zweiter Tod. Oft werden am Anfang der Filme schreibende Hände oder Zeitungen gezeigt, weil die Schrift als Double fungiert. Die Filme aber konstruieren Brüche, in denen eine Intensität gleichsam gegen die Erzählung freigesetzt werden kann. Sprache hat hier den von André Bazin bei Bresson bescheinigten Status des Diskordanten; sie ist so zufällig wie der Mensch, aus dem sie

kommt. Sie wird im Kinematographen zum Fremdkörper. Die Dialoge tönen immer ohne Raum, weil sie in einen Raum nur einschneiden, ihn aber nicht symbolisch anreichern und dramatisieren sollen. Sprache kommt von weiter her als aus dem Synchronstudio; zu weit.

Bressons Mechanisierung und Brechts Verfremdung trennt die Medien, in denen sie stattfinden. Bei Brecht nämlich blieb ein Glaube an die Macht des Wortes bestehen und damit an Verstehbarkeit und Veränderbarkeit der Geschichte, der bei Bresson keine Entsprechung hat, so wenig wie das handelnde Kollektiv. Die Agenten der Sprache erscheinen stets dubios. In *«Le diable probablement»* sind sie diejenigen, die von Veränderung sprechen, jedoch nicht handeln; der Junge sieht mehr und sucht den Freitod als Ausweg. Ein ökumenischer Dialog in der Kirche wird von einer Orgelkakophonie skandiert. Während die Orgel unsichtbar den Raum durchdringt, scheinen die Worte kaum die Ohren der nächsten zu erreichen.



«Quatre nuits d'un rêveur» (1970)

TITEL ROBERT BRESSON

Das Wort hat die Macht einer Erschütterung an die Physis des Geräuschs abgegeben. Die Krise des Sagbaren wird im Film bei der Vorführung und Kommentierung von Umweltkatastrophen offenbar. Die Wörter reihen Fakten, der Hieb auf den Schädel eines Seehundes und das Aufschlagen eines gefällten Baumes aber zielen und treffen direkt ins Kino. Die Hörwelt ballt die Sichtbarkeiten eines undenkbaren Aussen zusammen. Die Geräusche sind häufig überlaut, die Reden zu leise. Die Mechanisierung der Sprechweise bei Bresson soll dem Wort den Raum abschneiden und den Körper verweigern, in dem es sich einschreiben will. Das Problem in den Filmen Bressons wird immer mehr die Unverhältnismässigkeit zwischen der katastrophalen Lage der Welt, einer nahezu unerträglichen Präsenz von Gewalt und ihrer faktischen Unerfahrbarkeit im Alltag und in den Medien, die sie übermitteln. Selbst die Musik kommt nur noch als Konserve.

Gegen die Unerfahrbarkeit der Welt durch Medialisierung wird etwas sehr viel Direkteres, Ausdruck- und Sprachloses gesetzt, nämlich die Zerstückelung der Wahrnehmung, den Kinematographen als Entwertungsautomaten oder als Verbrehen. Verfremdung spricht die Vernunft an und Anschauung das Gehirn. Bei Bresson jedoch gibt es keine Kritik, die man teilen soll. Das mochte er an Stendhal nicht, dass der alles erklären wollte. Die Vernunft ist der Ordnung zu nahe. Es gehe nicht ums Verstehen, es gehe ums Spüren, sagt er. Wer sich nicht ausliefert, sieht und hört gar nichts. Das Glauben bleibt einem auch im Kino nicht erspart.

In «*L'argent*» fällt dem Mann, den wenig später eine Axt treffen wird, ein Weinglas beim Klavierspielen herunter. Es ist, als solle einer vorzeitigen Versöhnung ins Wort gefallen, keine Form zugelassen und jede Identität und Ganzheit gelehnet werden. Yvon, der Mörder, verliert sein Gesicht in den Taten, die er begeht; er hat sich in seine Werkzeuge hineinverlängert. Man sieht in den Filmen nur noch die Elemente, die von den funktionalen Linien erfasst sind, die direkt an die Impression der Kraft gehen: der Begriff Fragmentierung, von dem Bresson spricht, meint den gewaltsamen Zugriff des Kinematographen auf den Zuschauer und ist der Erschütterung in der griechischen Tragödie näher als Kants Kategorie des Ästhetischen.

Bresson macht Filme gegen die Unzugänglichkeit des Körpers für den Geist; Filme, die den Körper entgrenzen und deformieren und die Übermacht des Gesichtssinns unterlaufen, die die Künste befallen und den Körper verdrängt hat. Da gibt es nichts mehr einzufühlen. Er wolle keine Schwenks und Fahrten verwenden, schreibt er, weil sie das Auge vom Körper trennten. Die Bilder sollen die Vorstellung des Bildes ausschliessen. So hat er auch immer mit dem gleichen Objektiv fotografiert, damit es keine imaginäre Bewegung im Raum gibt, und wo es möglich

war, hat er ein Bild durch einen Ton ersetzt; der dringt tiefer.

ZU VIEL!

Hinter all dem steht die Absicht, mit dem Kino eine Fundierung des Ästhetischen im Physiologischen wiederzufinden, weil die Künste die Verarmung der affektiven Impressionen des modernen Menschen durch die Dominanz des Gesichtssinns zu unterstützen scheinen. Es sollen Gegenrhythmen komponiert werden, die an jenem «Grundstoff» ansetzen, von dem die Sanfte im Naturkundemuseum spricht, die Denken und Körper in neuen Verkettungen organisieren. In «*Un condamné à mort s'est échappé*» wird der Satz aus dem Johannesevangelium zitiert, der Mensch müsse neu geboren werden, der Wind dagegen wehe, wo er wolle. Und von Jean Louis Schefer stammt das Wort, das Kino könne ein Schlachthaus sein. Man kann nicht wissen, was danach vom Menschen übrigbleiben wird.

In «*Pickpocket*» (1959) sind die Menschen als Automaten zur grotesken Maschinalität perfektioniert. Man kann darin Bressons Komik entdecken, das was ihn mit dem Stummfilm und seiner frühen Komödie «*Les affaires publiques*» (1934) verbindet. Die Taschendiebe üben Bewegungsabläufe an Gliederpuppen, bis sie in Mechanik übergehen; sie entwenden die Brieftasche eines Vorbeigehenden, um sie geleert in einer Gegenbewegung wieder zustecken. Ihre Zusammenarbeit im Bahnhof ist ein Maschinenballet, das die Schwerkraft zum Tanzen bringt. Es müssen, sagt Bresson, die Automatismen des Lebens wiederentdeckt werden, im Gegensatz zum Theater, wo jede Geste unter Beaufsichtigung stehe: «Keine intellektuelle oder zerebrale Mechanik. Einfach eine Mechanik.» Ein Schauspieler berichtet, durch Verkürzung jeder Geste habe man versucht, ihr Virtuosität und Expression zu nehmen. Chaplin, dessen Körpermechanik in den frühen Filmen Bresson mochte, wurde zum Sentimentalisten, als er durch Mimik die Psychologie des Theaters in den Film brachte. Bressons Mechanik hat mehr mit Keatons Statik gemein, eine Intensität durch Ausdruckslosigkeit und Kollision freizusetzen.

Die Automaten registrieren mehr: Bressons Lob der Ausdruckslosigkeit gilt dem kinematographisierten Menschen; der lässt mehr herein, als er denken und ertragen kann. Das Tonbandgerät in «*Quatre nuits d'un rêveur*» ist das perfekte Modell; nur handelt es nicht. Der Esel in «*Au hasard Balthazar*» (1966) bezeugt die Trauer aller Ausdruckslosigkeit, die heroische Dummheit des Leidens. Deleuze hat gezeigt, wie bei Bresson die Indifferenz des Kinematographen die Dimension eines ungedachten Aussen – oder den Pascalschen Raum – freisetzt und wie die automatisierten Körper versuchen, das Aussen mit Anschlussfunktionen zu versehen. Die Anschlussfunktionen aber fallen zunehmend aus; es verschwinden die Tänzer aus den Filmen.



«L'argent» (1983)

Wo im Kino von Jean-Marie Straub/Danièle Huillet ein Mögliches aus der Tiefe eines historischen Raums kommt, wird das Aussen des Pascalschen Raums zum Abgrund, der tiefer ist als das Historische. Mit der Entfunktionalisierung der Hand, dem Ausfall eines ertastens der Räume übernimmt der Gesichtssinn die Leerstelle. Den Gral, den man in «Lancelot du lac» sucht, für den man sich hinmetzelt, bekommt niemand zu fassen. Die Verformung sozialer Beziehungen durch den Warenverkehr, eine phantasmagorische Welt bezeichnet die Rückbildung der Hand zum blossen Greiforgan. Die sanfte Selbstmörderin und der Mörder Yvon werden durch eine symbolische Überformung ihres Körpers gerichtet. Man sieht und spürt hinter den Dingen keine Virtualitäten mehr. So vergeht der Sanften die Lust an den Blumen und Yvon die Lust an Bach.

Die Filme werden von leidenden Helden bevölkert, deren

funktionslos gewordene Sinne sich am Aussen wundreiben. Durch die Selbstopferung geben sie ihrem Leben und ihrer Verzweiflung zwar keinen Sinn; sie sind jedoch der Handlungslosigkeit ausgewichen. Heilige Idioten. Irrationalität ist das Schicksal ihres Tuns. Vielleicht, sagt Céline, suche man im Leben nichts anderes als den grössten Schmerz, um einmal sich selbst zu sein, bevor man stirbt. Unspektakulär stürzen die Bressonschen Märtyrer in einen kinematographischen Abgrund und verglühen im Leuchtschweif des Entsetzens vor dem Pascalschen Raum. ■

Lars Henrik Gass ist freier Autor und lebt in Berlin. Er schreibt unter anderem für die «Frankfurter Rundschau» und arbeitet im wissenschaftlichen Bereich an seiner Promotion über Marguerite Duras.