

Robert Bresson, *Notizen zum Kinematographen*



Robert Bresson
Notizen zum Kinematographen

Aus dem Französischen von Andrea Spingler
und Robert Fischer

Herausgegeben von Robert Fischer

Mit einem Vorwort von
Jean-Marie Gustave Le Clézio
und einem Nachwort von
Dominik Graf

Alexander Verlag Berlin | Köln

Zweite Auflage 2012

© für die deutsche Ausgabe by Alexander Verlag Berlin 2007

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin

www.alexander-verlag.com | info@alexander-verlag.com

© für die Originalausgabe *Notes sur le cinématographe* Editions Gallimard, Paris, 1975 und 1988

Alle Rechte vorbehalten. Jede Wiedergabe und Vervielfältigung, auch auszugsweise, bedarf der schriftlichen Genehmigung durch den Verlag.

Dominik Grafs Text »Aus dem Leben der Marionetten« erschien zuerst 1999 in der *Süddeutschen Zeitung*. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors.

Das Porträt von Robert Bresson auf Seite 6 ist von Sam Lewin (Sammlung Robert Fischer).

Satz und Umschlag: A. Wewerka

ISBN 978-3-89581-173-9

INHALT

Vorwort von Jean-Marie Gustave Le Clézio ... 7

I. 1950–1958 ... 13

Von den Blicken ... 22

Vom Wahren und vom Falschen ... 28

Von der Musik ... 29

Vom Automatismus ... 31

Von der Armut ... 40

Sehen und Hören ... 52

Gesten und Worte ... 58

Die Wirklichkeit ... 66

Von der Fragmentierung ... 77

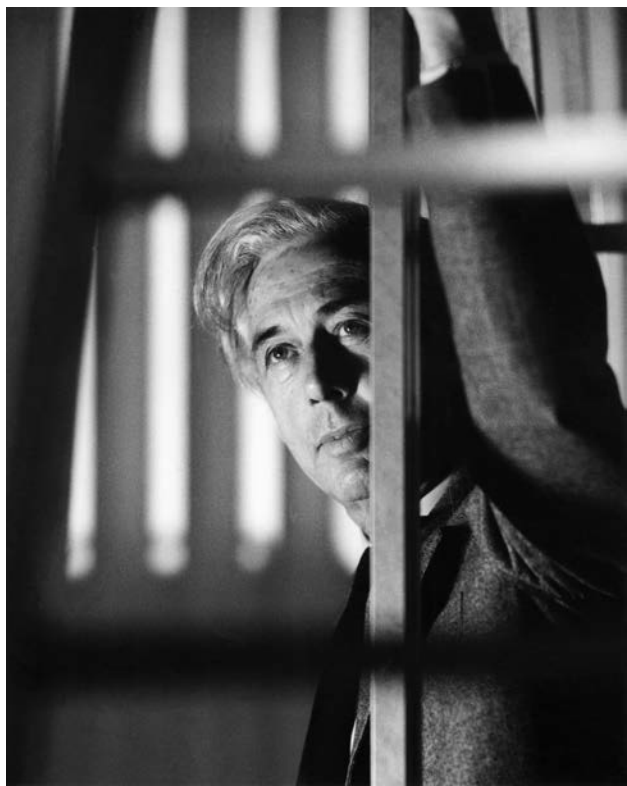
Übungen ... 88

II. Weitere Notizen 1960–1974 ... 93

Nachwort von Dominik Graf ... 113

Zu diesem Buch ... 119

Biographische Notiz ... 123



VORWORT

Hier also die andere Seite des schöpferischen Aktes, wo die lebendige Energie, aus dem ewigen Fluß der Bilder kommend, vom *Tagebuch eines Landpfarrers* bis *Lancelot*, von *Jeanne d'Arc* bis zum *Geld*, ihre leichten Spuren, ihre Lichtblitze hinterläßt. Jahr um Jahr stellt Bresson die gleichen Fragen. Fragen zum Thema des Schauspielers und des Modells, zum Thema des richtigen Gebrauchs jener noch neuen Kunst, die von den anderen *Film* genannt wird und der er den schwierigen Namen *Kinematograph* gibt (der auf den ursprünglichen Zauber der Gebrüder Lumière zurückgeht, als die Menschen Bäume sahen und staunten, »weil sich die Blätter bewegen«).

Sind die Filme aus den Fragen entstanden oder wurden die Fragen von den Filmen erfunden? Und wozu dienen die Fragen? Sie dienen der Provokation, der Reflexion, dem Streben nach Weisheit. Sie dienen dazu, eine neue Sprache zu erfinden, eine Perfektion.

Derjenige, der einen Film macht (Bresson besteht auf dem grundlegenden Unterschied zwischen dem kinematographischen Schöpfer und dem aus der Bühnentradition kommenden und in deren Konzepten gefangenen Regisseur), ist nicht der Monarch einer künstlichen Schöpfung. Er ist ein Mensch, nichts als ein Mensch, der verzweifelt und von ganzem Herzen versucht, die Vibrationen seiner

Sinne an den Tag zu bringen und ihnen eine Form zu verleihen. Kein Gott, auch kein Held: ein Mensch.

In seinem Logbuch hat Robert Bresson seine Entdeckungen in knappen Worten festgehalten. All das, was einen Menschen ausmacht: seine Vorlieben, seine Abneigungen. Vor allem seine Abneigung gegenüber der Eitelkeit, dem Intellektualismus, dem Konformismus. Seine Vorliebe für die Aufrichtigkeit, für das natürliche Wesen (das »gute Wesen« der Jeanne d'Arc im Angesicht ihrer Folterer). Für Ökonomie und Präzision in der Kunst. Das Sein und eben nicht der Schein, das Modell also und eben nicht der Schauspieler. Das Modell (ein Begriff, den Bresson dem Gemeinplatz des Schauspielers vorzieht) ist Exaltation, Inspiration für den Maler: *»Seele und Körper unnachahmlich.«*

Was wir hier entdecken, in diesen wie unabsichtlich hingeworfenen Notizen, ist die Essenz jenes Abenteuers, erlebt in all seiner Fülle und manchmal bis an die äußerste Qual, das Bresson in das Firmament kinematographischer Schöpfung geführt hat. In der Nüchternheit und Keuschheit dieser Worte verspüren wir sein Verlangen nach Wahrheit, seine Obsession für die Perfektion, wir verstehen, welcher Art sein unnachgiebiger Kampf war gegen Kompromisse und Vulgarität, gegen die Macht des Geldes. Man begreift schlagartig, wie viel Mut und Hartnäckigkeit Bresson noch braucht, um seinen bereits seit Jahren geführten Kampf um die Verwirklichung seiner geplanten Verfilmung des Buches Genesis nicht aufzugeben.*

»Das Wahre ist unnachahmlich, das Falsche nicht verwandelbar.« Für Bresson ist die Kunst die einzige Rettung vor der Bitternis der Ohnmacht. Aber die Kunst ist noch mehr. Sie enthüllt den einzigen sichtbaren Teil der Wirklichkeit, ihre zu Tage getretene Seite. In dieser Hinsicht steht Bresson den großen Malern nahe, vor allem den Impressionisten und Matisse. Liest man diese Notizen, muß man unweigerlich an fernöstliche Kunst denken, an die Bilder von Hokusai, die durchdrungen sind von der Philosophie des Zen-Buddhismus. Man begegnet hier demselben Sinn für die Sparsamkeit der Mittel, derselben Vorliebe für alles Sinnliche, demselben Spiel mit den Schwingungen der Sinne. Das Leben als unvorhersehbarer und mächtiger Fluß, der alles mit sich zieht. Die Bilder, die Töne machen die Wirklichkeit für einen Augenblick wahrnehmbar: »den unsichtbaren Wind übersetzen durch das Wasser, das er im Vorbeiziehen kräuselt.« So lehrt uns Bresson die Kunst der Überraschung, das heißt das Glück, das seine lebende Beute erfaßt: »Sei genauso unwissend bezüglich dessen, was du fangen wirst, wie ein Fischer am Ende seiner Angelrute. (Der Fisch, der wie aus dem Nichts auftaucht.)«

Wir wissen inzwischen, daß Bresson nichts zu schaffen hat mit Klassizismus (was *Lancelot* und *Das Geld* sehr schön beweisen). Sein Werk liegt jenseits der simplen Erkundung

* Le Clézio schrieb dieses Vorwort 1988, also noch zu Bressons Lebzeiten. Bresson hat sein Genesis-Projekt nie realisieren können. (A. d. Hg.)

der Sinne. Die Wahrheit, die Schönheit, jede Parzelle unseres göttlichen Geheimnisses wird in diesen nur scheinbar so einfachen Gedanken behandelt. Die Wahrheit ist fragil, und folglich ist Aufmerksamkeit geboten.

Jahr um Jahr schreitet Bresson weiter allein auf seinem schmalen Pfad voran. Jedes seiner Werke ist ein Sprung über jene schwindelerregenden Abgründe. Das ist es, was diese Notizen von seiner Hand für uns so wertvoll macht. In ihnen haben so viele Jahre der Hoffnung und der Entmutigung, der Aspirationen und der Verweigerungen ihre Spuren hinterlassen. Sie sind so tief und wahr wie die Markierungen in Robinson Crusoes Kalender. Notizen, Träume, Leidenschaften, die uns die Komplementarität von Körper und Geist zeigen, die Sprache der Formen, die Sprache der Töne.

»Ich habe geträumt, daß mein Film nach und nach unter dem Blick entstand, wie ein ewig neues Gemälde.«

Traum: der Traum Bressons, den Reichtum, den Schwindel des Lebens teilen. Seine Liebe zu einem Körper, einem Gesicht. Der Nacken eines jungen Mädchens, eine Schulter, zwei nackte Füße, fest auf dem Boden ruhend.

»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, ein weiter Blick, ein begrenzter Raum ...«
Und an anderer Stelle: *»die ejakulative Kraft des Auges.«*

Im Laufe dieser gewagten und rigorosen Untersuchung lehrt Bresson uns die Notwendigkeit der sparsamen Mit-

tel, aber auch das Schwelgen im Akt der Schöpfung. Die Kunst ist nicht im Geist. Die Kunst ist im Auge, im Ohr, auf der ganzen Haut. Mozarts Bemerkung zu seinen Klavierkonzerten erhält hier ihre ganze Bedeutung: *»Sie sind brilliant ..., aber es fehlt ihnen Armut.«*

Bressons Bemerkungen besitzen die gleiche Intensität. Diese Sätze sind mehr als nur die Tagebucheintragungen eines erfahrenen Regisseurs. Diese Sätze sind Narben, Leidensspuren, Juwelen. In unserer Nacht (der Nacht der Schöpfung, die notwendigerweise kommen muß, damit sich die Leinwand erhellt) leuchten sie wie Sterne, die uns den einfachen und problematischen Weg zur Perfektion weisen.

Jean-Marie Gustave Le Clézio

I

1950—1958

Mich der angehäuften Irrtümer und Falschheiten entledigen. Meine Mittel kennen, mich ihrer versichern.

*

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

*

Die Präzision kontrollieren. Selbst ein Präzisionsinstrument sein.

*

Nicht die Seele eines Ausführenden haben. Für jede Aufnahme einen zusätzlichen Reiz finden zu dem, was ich mir vorgestellt hatte. Unmittelbare Erfindung (Neuentdeckung).

*

Regisseur oder *director*. Es geht nicht darum, *jemanden* zu dirigieren, sondern darum, *sich selbst* zu dirigieren.

*

Keine Schauspieler.

(Keine Schauspielerführung.)

Keine Rollen.

(Kein Rollenstudium.)

Keine Inszenierung.

Sondern die Verwendung von Modellen, aus dem Leben
genommen.

SEIN (Modelle) anstatt SCHEINEN (Schauspieler).

MODELLE:

Bewegung von außen nach innen. (Schauspieler:
Bewegung von innen nach außen.)

Das Wichtige ist nicht, was sie mir zeigen, sondern was sie
mir verbergen, und vor allem, *was sie nicht in sich vermuten.*

Zwischen ihnen und mir: telepathischer Austausch, Er-
ahnen.

*

(1925?) Der TONFILM öffnet seine Pforten dem Theater,
das den Platz besetzt und mit Stacheldraht umgibt.

*

Zwei Arten von Filmen: jene, die die Mittel des Theaters
anwenden (Schauspieler, Inszenierung usw.) und sich der

Kamera bedienen, um zu *reproduzieren*; jene, die die Mittel des Kinematographen anwenden und sich der Kamera bedienen, um zu *erschaffen*.

*

Die schreckliche Gewohnheit des Theaters.

*

DER KINEMATOGRAPH IST EINE SCHRIFT MIT BILDERN
IN BEWEGUNG UND MIT TÖNEN.

*

Ein Film kann kein Schauspiel sein, weil ein Schauspiel die leibhaftige Anwesenheit erfordert. Jedoch kann er, wie im photographierten Theater oder KINO, die photographische Reproduktion eines Schauspiels sein. Nun ist die photographische Reproduktion eines Schauspiels vergleichbar der photographischen Reproduktion eines Gemäldes oder einer Skulptur. Aber die photographische Reproduktion von Donatellos *Hl. Johannes dem Täufer* oder von Vermeers *Junger Dame mit Perlenhalsband* hat weder die Macht noch den Wert noch den Preis dieser Skulptur oder dieses Gemäldes. Sie erschafft sie nicht. Sie erschafft nichts.

*

Die KINO-Filme sind Dokumente für die Archive des Historikers: wie im Jahre 19.. Herr X, Fr. Y Theater spielen.

*

Ein Schauspieler ist im Kinematographen wie in einem fremden Land. Er spricht die Sprache nicht.

*

Das photographierte Theater oder KINO will, daß ein Regisseur oder *director* Schauspieler Theater spielen läßt, diese Schauspieler beim Theaterspielen photographiert und dann die Bilder aneinanderreihet. Bastard-Theater, dem fehlt, was das Theater ausmacht: materielle Anwesenheit lebender Schauspieler, direkte Einwirkung des Publikums auf die Schauspieler.

... ohne daß ihnen Natürlichkeit fehlt, fehlt ihnen Natur.

Chateaubriand

Natur: was die dramatische Kunst unterdrückt zugunsten einer durch Übung erlernten und erhaltenen Natürlichkeit.

*

Nichts ist falscher in einem Film als dieser natürliche Ton des Theaters, der das Leben kopiert und einstudierten Gefühlen entspricht.

*

Es natürlicher finden, wenn eine Geste mehr so gemacht wird als so, ein Satz mehr so gesagt wird als so, ist absurd, hat keinen Sinn im Kinematographen.

*

Kein möglicher Zusammenhang zwischen einem Schauspieler und einem Baum. Sie gehören zwei verschiedenen Welten an. (Ein Theaterbaum *simuliert* einen echten Baum.)

*

Die Natur des Menschen achten, ohne sie greifbarer zu wollen, als sie ist.

*

Keine Vermählung von Theater und Kinematograph ohne Ausrottung beider.

*

Kinematographen-Film: wo der Ausdruck erlangt wird durch Zusammenhänge von Bildern und Tönen und nicht durch Mimik, durch Gesten und Tonfall (von Schauspielern oder Nichtschauspielern). Der weder analysiert noch erklärt. Der *wieder zusammensetzt*.

*

Ein Bild muß sich bei der Berührung mit anderen Bildern verwandeln wie eine Farbe bei der Berührung mit anderen Farben. Ein Blau ist nicht das gleiche Blau neben einem Grün, einem Gelb, einem Rot. Keine Kunst ohne Verwandlung.

*

Das Wahre des Kinematographen kann nicht das Wahre des Theaters sein noch das Wahre des Romans noch das Wahre der Malerei. (Was der Kinematograph mit seinen eigenen Mitteln einfängt, kann nicht das sein, was das Theater, der Roman, die Malerei mit ihren eigenen Mitteln einfangen.)

*

Kinematographen-Film: wo die Bilder, wie die Wörter des Wörterbuchs, nur Macht und Wert haben durch ihre Stellung und Beziehung.

*

Wenn ein Bild, für sich betrachtet, etwas klar ausdrückt, wenn es eine Interpretation zuläßt, wird es sich bei der Berührung mit anderen Bildern nicht verwandeln. Die anderen Bilder werden keine Macht über es haben, und es wird keine Macht über die anderen Bilder haben. Weder Aktion noch Reaktion. Es ist endgültig und unbrauchbar im System des Kinematographen. (Ein System regelt nicht alles. Es setzt etwas in Gang.)

*

Mich um insignifikante (nichtsifikante) Bilder bemühen.

*

Meine Bilder plätten (wie mit einem Bügeleisen), *ohne sie zu schwächen.*

*

Von der Wahl der Modelle.

Seine Stimme zeichnet mir seinen Mund, seine Augen, sein Gesicht, sie malt mir sein ganzes äußeres und inneres Porträt besser, als wenn es vor mir stünde. Die beste Entzifferung erhalten durch das Ohr allein.

VON DEN BLICKEN

Von wem?: »Ein einziger Blick löst eine Leidenschaft aus, einen Mord, einen Krieg.«

*

Die ejakulative Kraft des Auges.

*

Einen Film montieren bedeutet, die Personen miteinander und mit den Gegenständen zu verbinden durch die Blicke.

*

Zwei Personen, die sich in die Augen blicken, sehen nicht ihre Augen, sondern ihre Blicke. (Grund, weshalb man sich in der Augenfarbe täuscht?)

*

Von zwei Toden und drei Geburten.

Mein Film wird ein erstes Mal geboren in meinem Kopf, stirbt auf Papier; wird wiedererweckt durch die lebenden Personen und die wirklichen Gegenstände, die ich ver-

wende, die getötet werden auf Filmmaterial, aber die, in eine bestimmte Ordnung gebracht und auf eine Leinwand projiziert, wieder aufleben wie Blumen im Wasser.¹

*

Anerkennen, daß X abwechselnd Attila, Mahomet, ein Bankangestellter, ein Holzfäller ist, heißt anerkennen, daß X spielt. Anerkennen, daß X spielt, heißt anerkennen, daß die Filme, in denen er spielt, vom Theater herkommen. Nicht anerkennen, daß X spielt, heißt anerkennen, daß Attila = Mahomet = ein Bankangestellter = ein Holzfäller, und das ist absurd.

*

Beifall während des Films von X. Der Eindruck »Theater« unwiderstehlich.

*

Modell. Eingeschlossen in seine geheimnisvolle Erscheinung. Es hat alles zu sich zurückgeholt, was von ihm außen war. Es ist da, hinter dieser Stirn, diesen Wangen.

*

¹ Jemanden zu »kinematographieren« bedeutet nicht, ihm Leben zu schenken. Weil die Schauspieler lebendig sind, wirkt ein Theaterstück lebendig.

»Sichtbare Sprache« der Körper, der Gegenstände, der Häuser, der Straßen, der Bäume, der Felder.

*

Erschaffen heißt nicht, Personen und Dinge verformen oder erfinden. Es heißt, zwischen Personen und Dingen, die existieren und *so wie sie existieren*, neue Beziehungen knüpfen.

*

Unterdrücke bei deinen Modellen radikal die *Intentionen*.

*

Zu deinen Modellen: »Denken Sie nicht, was Sie sagen, denken Sie nicht, was Sie tun.« Und auch: »Denken Sie nicht *an* das, was Sie sagen, denken Sie nicht *an* das, was Sie tun.«

*

Deine Imagination wird weniger auf die Ereignisse als auf die Gefühle abzielen, wobei sie jene letzteren immer so *dokumentarisch* wie möglich will.

*

Du wirst deine Modelle nach deinen Regeln führen, wobei sie dich auf sich wirken lassen und du sie auf dich wirken läßt.

*

Ein einziges Geheimnis der Personen und der Gegenstände.

*

Wenn eine Geige genügt, nicht zwei verwenden.²

*

Dreharbeiten. Sich in einen Zustand intensiver Unwissenheit und Neugier versetzen und trotzdem die Dinge *vorher* sehen.

*

Man erkennt das Wahre an seiner Wirksamkeit, an seiner Macht.

*

2. *Ti avverto se in qualche concerto troverai scritto solo dovrà essere suonato da un solo violino.* (Vivaldi) (Ich mache dich darauf aufmerksam, daß wenn du in einem Konzert *solo* geschrieben findest, es von einer einzigen Geige gespielt werden muß.)

Leidenschaftlich für die Genauigkeit.

*

Ausdrucksvolles Gesicht des Schauspielers, in dem die kleinste von ihm beherrschte Falte, mit der Lupe vergrößert, an die Exzesse des Kabuki erinnert.

*

Dem Relief des Theaters die Ebenheit des Kinematographen entgegensetzen.

*

Umso größer ist der Erfolg, je mehr er ans Mißlingen grenzt (wie ein Meisterwerk der Malerei ans Kitschige grenzt).

*

Was in den Fugen geschieht. »Die großen Schlachten«, sagte General von M..., »werden fast immer dort geschlagen, wo sich die Kanten der Generalstabkarten berühren.«

*

Kinematograph, militärische Kunst. Einen Film vorbereiten wie eine Schlacht.³

*

Ein Ensemble guter Bilder kann abscheulich sein.

³ In Hesdin waren wir alle im Hôtel de France untergebracht. In der Nacht verfolgten mich die Worte Napoleons: »Ich mache meine Schlachtpläne mit dem Geist meiner schlafenden Soldaten.«

VOM WAHREN UND VOM FALSCHEN

Die Mischung von Wahrem und Falschem ergibt Falsches (photographiertes Theater oder KINO). Das Falsche, wenn es homogen ist, kann Wahres ergeben (Theater).

*

In der Mischung von Wahrem und Falschem hebt das Wahre das Falsche hervor, das Falsche verhindert, daß man an das Wahre glaubt. Wenn ein Schauspieler auf der Brücke eines echten Schiffes, das von einem echten Sturm gebeutelt wird, die Angst vor dem Schiffbruch vortäuscht, glauben wir weder an den Schauspieler noch an das Schiff noch an den Sturm.

VON DER MUSIK

Keine Musik zur Begleitung, zur Unterstützung oder zur Verstärkung. *Überhaupt keine Musik.*⁴

Die Geräusche müssen Musik werden.

*

Dreharbeiten. Nichts im Unerwarteten, das nicht insgeheim von dir erwartet würde.

*

Grabe an Ort und Stelle. Schweife nicht ab. Doppelter, dreifacher Grund der Dinge.

*

Sei sicher, alles ausgeschöpft zu haben, was sich durch Unbeweglichkeit und Stille mitteilt.

*

⁴ Außer der Musik, die von sichtbaren Instrumenten gespielt wird, versteht sich.

Ziehe aus deinen Modellen den Beweis, daß sie existieren mit ihren Wunderlichkeiten und ihren Rätseln.

*

Einen schönen Film wirst du denjenigen nennen, der dich die Vorzüge des Kinematographen erkennen läßt.

*

Kein absoluter Wert eines Bildes.

Bilder und Töne verdanken ihren Wert und ihre Macht nur der Verwendung, für die du sie bestimmst.

*

Modell. Befragt (durch die Gesten, die du es ausführen, die Worte, die du es sagen läßt). Antwort (selbst wenn es nur ein Verweigern der Antwort wäre), die du oft nicht wahrnimmst, aber die deine Kamera aufzeichnet. *Anschließend* deinem Studium unterworfen.

VOM AUTOMATISMUS

Neun Zehntel unserer Bewegungen gehorchen der Gewohnheit und dem Automatismus. Es ist widernatürlich, sie dem Willen und dem Denken unterzuordnen.

*

Sind die Modelle automatisch geworden (alles abgewogen, bemessen, berechnet, zehn-, zwanzigmal geprobt) und mitten in die Ereignisse deines Films entlassen, werden ihre Beziehungen zu den Personen und Gegenständen um sie herum *richtig* sein, weil sie nicht *gedacht* sind.

*

Modelle, *automatisch* inspiriert, erfinderisch.

*

Man fühle in deinem Film die Seele und das Herz, aber er sei gemacht wie eine Arbeit der Hände.

*

Das KINO schöpft aus einem alltäglichen Fundus. Der Kinematograph macht eine Entdeckungsreise auf einem unbekanntem Planeten.

*

Wo es nicht alles gibt, aber wo hinter jedem Wort, jedem Blick, jeder Geste etwas steckt.

*

Bezeichnend, daß dieser Film von X, am Meer gedreht, an einem Strand, den charakteristischen Geruch der Bühne atmet.

*

Improvisiert drehen, mit unbekanntem Modellen, an unvorhergesehenen Orten, die geeignet sind, mich in angespannter Alarmbereitschaft zu halten.

*

Es sei die innige Verbindung der Bilder, die sie mit Emotion belädt.

*

Augenblicke einfangen. Spontaneität, Frische.

*

Wie sich verhehlen, daß alles endet auf einer rechteckigen weißen Leinwand, die an einer Wand hängt? (Sieh deinen Film wie eine zu bedeckende Fläche.)

*