

Bresson: a Stylist

One can list the elements which form the basis for Robert Bresson's cinematic style.

No long shots. Bresson hardly ever uses long shots, at least never to give an overview of something before examining the details. In *BALTHAZAR* (1966), there is just one scene in which the entire village landscape where the action takes place can be seen, and then only because the camera moves upwards toward the sky as rain begins to fall. The camera looks to the sky only because the miserly farmer had said that he would only keep the donkey until the rain came. In *THE DEVIL PROBABLY* (1977), the highway is visible only once and is filmed so that one can see neither the horizon nor the sky. There is nothing of the freedom and wide open spaces to which a highway so often leads in cinema. There is, however, one long shot at the end of *LANCELOT OF THE LAKE* (1974). The camera travels backwards, far back from the action, and one sees what a miserable little forest it is where the knights are slaughtering each other. The butchery loses its currency and relevance the moment it acquires surroundings and no longer fills the frame. *LANCELOT* is a historical film, a costume film, and through this long shot Bresson shows the limited range which history has (in this film). This use of long shots is in contrast to the way they are commonly used – usually a long shot in a costume film is used to show the vast extent of the costumed and staged world, that it has no limits and also that the landscape has been chosen and photographed in such a way as to make it a suitable setting. The mountains and deserts of the United States have often been filmed as though they were the natural background for a costume film.

When Wim Wenders once outlined a film in *Filmkritik* which was to be made up entirely of long shots, his interest lay in the monstrosity of the long shot. In a long shot, one can hardly show more than the fact *that* a carriage moves – how it moves, with whom, and where and what it is all supposed to mean – closer shots are needed for that. Godard often uses long shots to go against his own narrative and representational intentions. He creates something and then moves it

Bresson, ein Stilist

Man kann eine Aufzählung der Elemente geben, die seinen filmischen Stil begründen.

Keine Totalen. Robert Bresson benutzt beinahe nie Totalen, jedenfalls nie, um eine Übersicht über das Ganze zu geben, bevor das Einzelne in näheren Augenschein genommen wird. In ZUM BEISPIEL BALTASAR (1966) gibt es einmal einen größeren Ausschnitt als üblich von der dörflichen Gegend zu sehen, in der der Film spielt, und das nur, weil die Kamera zum Himmel aufsieht, von dem es jetzt herabzuregnen beginnt. Und die Kamera sieht zum Himmel auf, weil zuvor der geizige Bauer gesagt hat, er werde den Esel nur bis zum Regen behalten. In DER TEUFEL MÖGLICHERWEISE (1977) gibt es einmal ein Stück Autobahn zu sehen, aber die ist so aufgenommen, daß man weder den Horizont noch den Himmel sieht, da ist nichts von der Freiheit und Weite, wohin so oft im Kino eine Autobahn führt. Eine Totale gibt es allerdings am Ende von LANCELOT, DER RITTER DER KÖNIGIN (1974). Da springt die Kamera weit, weit zurück aus dem Geschehen, und man sieht, was das für ein elendes Wäldchen ist, in dem sich die Ritter abschlachten. Das Abschlachten verliert seine Gegenwärtigkeit und Wichtigkeit, sowie es den Bild-Raum nicht ausfüllt, eine Umrandung bekommt. LANCELOT ist ein historischer Film, ein Kostümfilm, und mit dieser Totale zeigt Bresson, was für eine geringe Ausdehnung das Historische (in seinem Film) hat. Diese Verwendung der Totale steht ganz im Gegensatz zur üblichen – im Kostümfilm wird die Totale ja gerade dazu benutzt, um zu zeigen, wie groß die Kostüm- und Kulissenwelt ist und daß sie keine Begrenzung habe. Auch: daß die Landschaft in einer Weise ausgesucht und fotografiert ist, daß sie zum Schauplatz taugen kann. Oft sind die Wüsten und Gebirge der USA so aufgenommen worden, als seien sie der natürliche Hintergrund eines Kostümfilms.

Als Wim Wenders in der *Filmkritik* einen Film entwarf, der nur aus Totalen bestehen sollte, ging es ihm um das Ungestalte der Totalen. Mit einer Totale kann man kaum mehr zeigen, als daß eine

away into the distance of a long shot so that the how and where and what all that is supposed to mean becomes weakened.

Bresson uses close-ups. In *THE DEVIL PROBABLY*, when Charles is looking up at a window, behind which his girlfriend is together with a man, only a few meters of the hotel façade can be seen and not the entire airport terminal building. From this small segment, I (as a film tourist) was able to recognize the entire hotel in Paris. Charles doesn't care about how the cities are starting to look today, he only sees the window behind which his girlfriend is together with another man.

Bresson is entirely with his subjects and their work, their work or their activity. His city dwellers cannot always be said to be working, but they are active; their actions may be empty, but they are carried out with great emphasis and as a matter of course. In Bresson's films, when a man loves a woman, he loves as though performing a task, something often mistaken for coldness. But whoever is working or similarly occupied does not necessarily stop to look around. To do so requires a sense of ease or nervousness which is not present. When I saw Akira Kurosawa's *DERSU UZALA* (1975), I noticed that this film about someone living outdoors in Siberia showed the landscape in a very narrow frame. Since then, the panoramas showing the land of the American farmers and cowboys of the West have always seemed touristic to me.

Bresson's actors can't even really look around when they are stealing. In *MONEY* (1983), Lucien has just misappropriated some money and is trying to disguise the fact when the store owner returns. Lucien looks up at him calmly and continues his cover-up as though nothing had happened. Moments later his action is discovered, and he is thrown out of the store. One could believe at this point that he wanted to be thrown out or would challenge the store owner, but the fact remains: he is dismissed because he cannot turn around; because he cannot make a distinction between acting and looking. When Bresson's characters look, they are performing an action with their eyes. If they aren't looking at a particular point, their heads are slightly bowed (a zero position, they don't let their gaze wander). When their hands aren't doing anything, they simply hang by their sides (a zero position, they don't grasp absentmindedly for things around them). The hands aren't completely open, the arms aren't completely extended, that would be something for soldiers.

Kutsche fährt, wie sie fährt und mit wem und wohin und was das alles heißen soll, dazu braucht man nähere Aufnahmen. Godard benutzt die Totale oft, um gegen die eigenen Erzähl- und Darstellungsabsichten vorzugehen. Er inszeniert etwas, und dann rückt er es in die Entfernung einer Totale, so daß sich das Wie und Wohin, und was das alles heißen soll, abschwächt.

Bresson schneidet eng aus. Wenn Charles in DER TEUFEL zu einem Fenster aufsieht, hinter dem seine Freundin mit einem Mann zusammen ist, gibt es nur ein paar Meter von der Fassade des Hotels zu sehen und nicht das ganze Flughafenterminalgebäude. Von diesem kleinen Ausschnitt habe ich (als Filmtourist) das ganze Hotel in Paris wiedererkennen können. Charles aber schert sich nicht darum, wie die Städte heutzutage auszusehen beginnen, er sieht nur das Fenster, hinter dem seine Freundin mit einem Mann ist.

Bresson ist ganz bei seinen Personen und ihrer Arbeit, ihrer Arbeit oder ihrem Tätigsein. Von seinen Stadtbewohnern kann man nicht immer sagen, daß sie arbeiten, aber sie sind tätig, ihre Handlungen können leere sein, aber sie werden mit größtem Nachdruck ausgeführt. Wenn bei Bresson ein Mann ein Mädchen liebt, dann geht er dem nach wie einer Arbeit, das ist oft mißverstanden und für Gefühlskälte gehalten worden. Wer aber eine Arbeit tut, oder etwas wie eine Arbeit tut, der schaut sich dabei nicht um. Dazu gehörte eine Müßigkeit oder Nervosität, die es hier nicht gibt. Als ich UZALA DER KIRGISE (1975) von Akira Kurosawa sah, fiel mir auf: Der Film erzählt von einem, der in Sibirien unter freiem Himmel lebt, und der Blick faßt die Landschaften eng. Seither kommt es mir touristisch vor, in welchen Panoramen den amerikanischen Tierhütern und Bauern im Westen die heimatliche Landschaft erscheint.

Die Bressondarsteller können sich nicht einmal richtig umsehen, wenn sie stehlen. Als Lucien in DAS GELD (1983) gerade eine kleine Unterschlagung begangen hat und das vertuschen will, kommen die Ladenbesitzer zurück. Lucien sieht ruhig zu ihnen auf und fährt mit seiner Vertuschung fort, als gäbe es nichts zu verbergen. Im nächsten Augenblick ist sein Betrug entdeckt, er wird hinausgeworfen. Jetzt läßt sich denken, daß er hinausgeworfen werden wollte oder die Ladenbesitzer herausfordern wollte, aber es bleibt dabei: er wird entlassen, weil er sich nicht umsehen kann, weil er Handeln und Schauen nicht trennen kann.

A script by Bresson is full of notes like P.M. (*plan moyen*, medium shot) and G.P. (*gros plan*, close-up). P.M. stands for shots which show a person from head to waist and for shots which show a group of people from head to toe with space around them. Shot 64 in *THE DEVIL* PROBABLY reads: *panoramique* (pan, Bresson doesn't say anything about shot size here). Alberte climbs into the Triumph with Charles and Edwige and drives off. You could say this is a long shot or "total shot," but it is one in which the whole picture can be seen and only the whole picture. Bresson frames his characters narrowly; he doesn't allow the camera that which we call autonomy. It would be as if you were to attempt writing literature in statement form. This is an art: Bresson demands that every word appear as a statement. Through this grammatical metaphor, every scene, every object becomes a derivation. Paris becomes "Paris," or as in a mathematical interpretation, a cup becomes a "cup." And because his skill couldn't be used to its best advantage in *LANCELOT*, where the scene of costumes, props, and constructions appeared as if it might start to look too cluttered, he used the contrast of the long shot of the forest.

How the characters face one another, and how the camera records it. Bresson's camera places itself between the characters; it almost stands on the axis of the action. The axis of the action is the name for the conceived line which runs between two characters who relate to one another. It refers to the procession or course of glances, words, gestures. This line is like a river in geography (and like a river in military strategy), an orientation and a frontier (here a "natural" one, even if the river is a rivulet). On which side you stand is important, and after changing sides you must change the term used. Because Bresson's camera stands nearly on this axis, the characters look slightly past the camera. Though slight, it is irritating: the camera shoots the character frontally – the character does not return the glance, but dodges the attack. The presence of the camera is clearly noticeable, and the glance of the character denies it. Now the countershot comes, the image of the character standing opposite. The camera changes its direction of view by almost 180 degrees, and again a character appears whose gaze evades the eye of the camera. This evasiveness conflicts with the composed firmness of Bresson's actors.

In short sequences, when the setting appears only once, the orientation is made more difficult, as in the beginning of *MONEY* where Norbert

Der Blick ist bei Bressons Darstellern eine Handlung mit den Augen. Wenn sie nicht auf eine bestimmte Stelle sehen, halten sie den Kopf leicht gesenkt. (Eine Nullstellung, sie lassen den Blick nicht schweifen.) Wenn die Hände nichts tun, hängen sie geöffnet an den Armen herunter. (Eine Nullstellung, sie greifen nicht zerstreut nach allem Umliegenden.) Die Hände sind nicht ganz geöffnet und die Arme sind nicht ganz gestreckt, das wäre etwas für Soldaten.

Ein Drehbuch von Bresson ist voll mit den Bezeichnungen P.M. (*plan moyen*, halbnah) und G.P. (*gros plan*, Nahaufnahme). P.M. steht für Einstellungen, die eine Person vom Scheitel bis etwa zur Hüfte zeigen, und für Einstellungen, die eine Gruppe von Personen vom Kopf bis zum Fuß zeigen und noch Raum darum lassen. DER TEUFEL, Einstellung 64: *panoramique* (Schwenk, Bresson sagt hier nichts über die Einstellungsgröße). Alberte steigt zu Charles und Edwige in den *Triumph* und fährt davon. – Zu diesem Bild könnte man auch Totale sagen, aber es ist eine, in der es das Ganze zu sehen gibt und nicht mehr als das Ganze. Bresson faßt seine handelnden Personen eng, er erlaubt der Kamera nicht das, was man Autonomie nennt. In der Literatur käme dem der Versuch gleich, in Aussagesätzen zu schreiben. Das ist eine Kunst: Bresson verlangt von jedem Wort, als Bestandteil einer Aussage zu erscheinen. Bei dieser grammatischen Umwandlung wird jeder Schauplatz, jeder Gegenstand zu einem abgeleiteten. Aus Paris wird „Paris“, oder wie man es in der Arithmetik auffaßt, aus einer Tasse wird eine Tasse'. Und wahrscheinlich, weil seine Kunstfertigkeit nicht zur ganzen Geltung kommen konnte, als in LANCELOT der Schauplatz von Kostümen, Requisiten und Bauten zugestüstet zu werden schien, hat er die Totale von dem Wäldchen entgegengesetzt.

Wie die Personen einander gegenüber stehen und wie die Kamera das aufnimmt. Bressons Kamera stellt sich zwischen die Personen, steht beinahe auf der Handlungsachse. Handlungsachse, so nennt man die gedachte Linie, die zwischen zwei aufeinander bezogenen Personen verläuft. Sie bezeichnet den Verlauf der Blicke, Wörter, Gesten. Diese Linie ist, was in der Geografie ein Fluß ist (und was in der Militärstrategie ein Fluß ist), eine Orientierung und Grenze (dabei eine „natürliche“, auch wenn der Fluß ein Rinnsal ist). Es ist wichtig, auf welcher Seite man den Standpunkt hat, und mit der Seite muß man auch die Bezeichnung wechseln. Weil Bressons

asks his father for money: here, both of them not only look past the camera, but also past one another. As far as I know, only Yasujiro Ozu has shot opposites in a similar manner, at least since talkies were introduced.

What can be done with shot/countershot has been most completely explored in the classic American talkie (c. 1930-60). In this system, a rule is enforced that a shot is all the more subjective when it comes from the line of vision of the opposite character. The close-up, in which the star should be recognized, is usually an en-face shot. The important actor steps into the limelight, only the fact that his eyes do not look into the camera affirms the continued context. Bresson adopted something of this concept.

Bresson did not adopt the contrasting of "subjective" and "objective." He does not withdraw from a character only to bring him closer in an erratic way later: he denies himself the whole rhetorical repertoire of variation. Usually the shot sizes change - perhaps not from shot to countershot, but during the course of a sequence. For this reason one stages the movements of the characters in dialogue - someone goes farther away and a medium shot is created - someone comes closer and a medium close-up is created. Bresson does the opposite: when the characters move, he tries to keep the shot size constant through a pan or an accompanying camera. Once again, the camera is not given any autonomy. At the same time, the takes are missing a reason from the work of the articulation: from which angle and at which cut, that is a tenet for Bresson.

If Bresson cuts from one person to another, then the cut is like the fulcrum on a scale. The operation of weighing makes the opposites equal; things which are fundamentally different become equivalents. Bresson often did this to the point of creating mirror images. In *BALTHAZAR*, Gérard and Marie run around the donkey - Gérard, the pursuer, Marie, the quarry. The film dismantles this pattern and shows one person at a time behind the donkey, the opposite appraised and then in movement, so often that one does not know where the action began. (Before Marie gives up the protection of the donkey and falls into the grass, the image of Marie running around the donkey is assembled twice; the image of Gérard is missing, but the viewer is already too dizzy to perceive this detail, used to express a moral). In *A GENTLE WOMAN* (1969), a man and a woman sit silently across from

Kamera beinahe auf dieser Achse steht, sehen die Personen um ein wenig an der Kamera vorbei. Dieses Wenige irritiert: die Kamera nimmt die Person frontal auf – diese gibt den Blick nicht zurück, weicht dem Angriff aus. Daß die Kamera da ist, ist sehr merklich, und der Blick der Person leugnet es. Jetzt kommt der Gegenschuß, das Bild der Person, die gegenüber steht. Die Kamera ändert ihre Blickrichtung um beinahe 180 Grad, und es erscheint wieder eine Person, die mit dem Blick dem Blick des Kamera-Auges ausweicht. Dieses Ausweichen steht im Gegensatz zu der gelassenen Festigkeit der Bressondarsteller.

Bei kurzen Sequenzen oder wenn ein Schauplatz nur einmal vorkommt, ist die Orientierung erschwert, so am Anfang von *DAS GELD*, als Norbert seinen Vater um Geld bittet, da scheinen die beiden nicht nur an der Kamera, sondern auch aneinander vorbeizusehen. Soviel ich weiß, nimmt nur Yasujiro Ozu in ähnlicher Weise Gegenüber auf, seit es den Tonfilm gibt.

Was man mit Schuß-Gegenschuß machen kann, das ist am vollkommensten im klassischen amerikanischen Tonfilm (ca. 1930-1960) ausgearbeitet worden. In diesem System ist der Regel Geltung verschafft, daß eine Aufnahme um so subjektiver ist, je mehr sie aus der Blickrichtung des Gegenüber kommt. Die Großaufnahme, bei der der Star erkannt werden soll, ist meistens eine en-face-Aufnahme. Der wichtige Darsteller tritt an die Rampe, nur daß seine Augen nicht in die Kamera gehen, und behauptet den fortgesetzten Zusammenhang. Davon hat Bresson etwas übernommen.

Nicht übernommen hat Bresson die Entgegensetzung von „subjektiv“ und „objektiv“. Das gibt es bei ihm nicht: daß er eine Person entrückt, um sie später sprunghaft nahezubringen. Das ganze rhetorische Repertoire der Abwechslung versagt er sich. Üblicherweise wechseln die Ausschnittgrößen – vielleicht nicht von einem Schuß zum Gegenschuß, aber im Verlauf einer Sequenz. Deshalb inszeniert man eine Bewegung der dialogisierenden Personen – einer geht weiter weg, und es ergibt sich eine Halbtotale, einer kommt näher, und es ergibt sich eine Halbnahe. Bresson tut eher das Gegenteil: wenn seine Figuren sich bewegen, versucht er mit einem Schwenk und/oder einer Mitfahrt der Kamera die Ausschnittgröße konstant zu halten. Wieder ist der Kamera keine Autonomie gestattet. Zugleich fehlt den Einstellungen die Begründung aus der Arbeit

each other eating a meal. They are having soup. Bresson cuts from the descending soup spoon of the one person to the rising soup spoon of the other. The movements of the spoons connect the man and the woman as a piston connects the wheels of a locomotive.

Shot/countershot is an element in film language which is often criticized – Bresson criticizes it by using it even more intensely.

Bresson always liked juxtaposing surprising things, deriving movements from similarities and contexts. In *LANCELOT*, he cuts the closing of visors one after another in ever-shorter intervals. (In other films, this would seem vulgar.) In *BALTHAZAR*, when he cuts from the door which Marie closes to the window which she opens, it is fantastic. One can go through the door, one can see through the window. Marie only looks at Gérard who lures her – the film montage shows how the one relates to the other, or that the houses have eyes and feet. "Show" is not the correct word – Bresson includes the spoken word, without pausing or digressing.

In *THE DEVIL PROBABLY*, Michel and Alberte meet again and again in the small apartment, which Alberte has moved to so as to be together with Charles. Alberte sits down and Michel stands up; these two movements appear to be related, as if they were mechanically – scale, seesaw, machinery – connected to one another. Often the image of Michel is like a rhyme for the image of Alberte. Through these meetings or contrasts, Bresson works out a harmony or unison between the two. Later they embrace in a narrow shot, standing next to a tree, behind them the wheels of the Paris street traffic, and in spite of the crowdedness they create a large space for themselves.

Shots of objects and shots of actions. Continuously looking at the importance of speaking people (with words and with facial gestures) is unbearable, even if the camera is positioned most skillfully. Before Bresson shows a close-up of a face, he shows the close-up of a hand. With passion, he cuts off the head and with that the face, and concentrates on the actions of the head (or the foot).

In *A MAN ESCAPED* (1956), there is a prisoner who makes materials for escape out of things in his cell. He sharpens a spoon handle into a tool, he breaks up the wire netting of his bed frame and wraps the netting with shirts and rags to make a cable. A film such as this one about work and what work means has hardly ever been made.

der Artikulation: aus welchem Winkel und bei welchem Ausschnitt, das ist bei Bresson eine Setzung.

Wenn Bresson von einer Person auf die andere umschneidet, dann ist der Umschnitt etwas wie der Auflagepunkt einer Waage. Die Operation des Wiegens setzt die beiden Gegenüber in ein Gleiches, bei größter Verschiedenheit werden sie einander äquivalent. Bresson hat das oft bis ins Spiegelbildliche getrieben. In *BALTHASAR* laufen Gérard und Marie um den Esel herum, Gérard, der Verfolger, Marie, die Verfolgte, und der Film zerlegt das, zeigt jeweils eine Person hinter dem Esel, das Gegenüber abschätzend und dann in Bewegung – und das so oft, daß nicht mehr deutlich ist, wer wen verfolgt. (Bevor Marie den Esel als Schutz aufgibt und sich ins Gras fallen läßt, ist das Bild der um den Esel laufenden Marie zweimal montiert, das Bild von Gérard fehlt. Aber zur Wahrnehmung dieses Details, mit dem sich eine Moral ausdrückt, ist der Kopf des Zuschauers jetzt schon zu schwindelig.) In *DIE SANFTE* (1969) sitzen Mann und Frau einander stumm beim Essen gegenüber, sie löffeln eine Suppe. Bresson schneidet von dem Suppenlöffel der einen Person, der sich senkt, auf den Suppenlöffel der anderen Person, der zum Mund des Essers aufsteigt. Die Löffelbewegungen verbinden Mann und Frau wie die Kuppelstange die Räder einer Lokomotive.

Schuß-Gegenschuß, das ist eine viel kritisierte Filmsprachfigur – Bresson kritisiert sie, indem er sie verschärft anwendet.

Schon immer hat es Bresson gefallen, überraschend Dinge zusammenzuschneiden, aus Bewegungen Ähnlichkeiten und Zusammenhänge abzuleiten. In *LANCELOT* schneidet er die herunterklappenden Visiere hintereinander, bei immer kürzerem Zeitabstand. (In anderen Filmen wäre das eine Vulgarität.) Wenn er in *BALTHASAR* von einer Tür, die Marie schließt, auf ein Fenster schneidet, das sie öffnet, dann ist das großartig. Durch eine Tür kann man gehen, durch ein Fenster kann man sehen, Marie *sieht* nur zu Gérard, der sie lockt – die Filmmontage zeigt, wie das eine mit dem anderen zusammenhängt, oder daß die Häuser Augen und Füße haben. Zeigen ist nicht das richtige Wort, bei Bresson ist die Rede einschließend, ohne innezuhalten oder abzuirren.

DER TEUFEL MÖGLICHERWEISE: Michel und Alberte kommen immer wieder in der kleinen Wohnung zusammen, in die Alberte gezogen ist, um mit Charles zusammenzusein. Alberte setzt sich,

"Tools and machines are not only signs of imagination and creative capabilities of human beings, they are certainly not only important as instruments for transforming and bending the earth to man's will: they are inherently symbolic. They symbolize the activities they make possible, which means their own use. An oar is a tool for rowing, and it represents the capability of the rower in all its complexity. Someone who has never rowed before cannot see an oar for what it really is. The way in which someone who has never seen a violin views that instrument is different from the perception of a violinist. A tool is always a model for its own reproduction and an instruction for the renewed application of the capabilities which it symbolizes. In this context, it is an educational instrument, a medium, for teaching people in other countries, who live at another level of development, the culturally-acquired methods of thinking and acting. The tool as a symbol in every way transcends its role as a practical means for a definitive end: it is constitutive for the symbolic remaking of the world through human beings." (Joseph Weizenbaum)

Bresson made two black and white films in the countryside: *BALTHAZAR* and *MOUCHETTE* (1967). Here this symbolic power is evident, and a moped is as incredible as a donkey. Bresson shoots objects and actions from a slightly raised position which corresponds to the object and the action. There is no reason for this in the sense that the camera is at the eye level of the standing viewer/participant or the low-positioned camera in the films of Ozu allegedly comes from the eye level of the seated Japanese director. It says something about Bresson's courage that he went into the city and shot in color. Using color, it is hard to achieve an attitude of humility. In his images, Bresson attempts a clarity without reaching for the convenient remedies: contrast and space. (He often chooses one color and a 50 mm lens.)

Bresson's city dwellers, often idlers or bohemians, cannot dive into the stream of the history of human work. Nevertheless, by their actions – stealing something, giving something, holding hands, making dinner, brewing tea, touching a revolver, killing someone with a hatchet – they attempt a "symbolic remaking of the world through human beings." They become the acolytes of their own lives.

In *MONEY*, Yvon is accused by a waiter of circulating counterfeit money. He doesn't want to let the waiter confiscate the money, so he

Michel steht auf, und diese beiden Bewegungen erscheinen zusammenhängend, als seien die beiden mechanisch – Waage, Wippe, Räderwerk – miteinander verbunden. Oft ist ein Bild Michels wie ein Reim auf eines von Alberte. Bei diesen Begegnungen oder Gegenüberstellungen arbeitet Bresson einen Zusammenklang oder Einklang der beiden heraus. Später umarmen sie sich, in einer engen Einstellung, sie stehen neben einem Bäumchen, hinter ihnen die Räder des Straßenverkehrs, bei großer Enge verschaffen sie sich viel Raum.

Die Gegenstandsaufnahmen und die von Verrichtungen. Auf die Dauer ist die Anschauung von der Wichtigkeit des sprechenden Menschen (mit Wörtern und mit Gesichtsausdrücken) nicht zu ertragen, mag die Kamera sich auch auf das kunstvollste vor ihn stellen. Bevor Bresson die Großaufnahme eines Gesichts zeigt, zeigt er die Großaufnahme einer Hand. Mit Lust schneidet er den Kopf und mit diesem das Gesicht ab, beschränkt das Bild auf die Tätigkeit einer Hand (oder des Fußes).

In EIN ZUM TODE VERURTEILTER IST ENTFLOHEN (1956) kommt ein Gefangener vor, der aus den Dingen in seiner Zelle Mittel zur Befreiung macht. Er schleift den Löffelstiel, so daß er ihn als spanabhebendes Werkzeug benutzen kann, er entflieht das Drahtgitter seines Bettes und umwickelt den so gewonnenen Draht mit gerissenen Laken und Hemden, um Seile herzustellen. Ein solcher Film über die Arbeit und das, was sie bedeutet, ist kaum je gemacht worden.

„Werkzeuge und Maschinen sind nicht nur ein Zeichen für die Vorstellungskraft und die schöpferische Leistungsfähigkeit des Menschen, sie sind sicherlich nicht nur als Instrumente zur Transformation einer gefügigen Erde von Bedeutung: sie sind auch für sich symbolträchtig. Sie symbolisieren die Tätigkeiten, die durch sie ermöglicht werden, d.h. ihre eigene Anwendung. Ein Ruder ist ein Werkzeug zum Rudern, und es repräsentiert die Fähigkeit des Ruders in ihrer ganzen Komplexität. Keiner, der nicht schon einmal gerudert hat, kann ein Ruder wirklich als Ruder sehen. Die Art und Weise, wie jemand eine Geige betrachtet, der selbst noch nie auf diesem Instrument gespielt hat, unterscheidet sich bei weitem von der Wahrnehmung, die ein Geiger davon hat. Ein Werkzeug ist immer zugleich ein Modell für seine eigene Reproduktion und eine Gebrauchsanweisung für die erneute Anwendung der Fähigkeiten, die es symbolisiert. In diesem Sinne ist es ein pädagogisches Instru-

grabs the waiter and pushes him away. We see his hand grabbing the waiter and pushing him away. While the sound of the waiter falling against a table is heard, Yvon's hand pauses. It is shaking from the strain. A hand, as if it had just thrown a pair of dice. Dice are an image of fate as well as of killing time.

ment, ein Medium, um die Menschen, die in anderen Ländern auf einer anderen Entwicklungsstufe leben, in kulturell erworbenen Weisen des Denkens und Handelns zu unterrichten. Das Werkzeug als Symbol in jeder genannten Hinsicht transzendiert damit seine Rolle als praktisches Mittel für bestimmte Zwecke: es ist konstitutiv für die symbolische Neuschaffung der Welt durch den Menschen.“
(Joseph Weizenbaum)

Bresson hat zwei Filme in Schwarzweiß auf dem Land gedreht, MOUCHETTE (1967) und BALTHASAR, da ist diese symbolische Kraft in jedem Gegenstand. Ein Moped ist da so staunenswert wie ein Esel. Aufnahmen von Gegenständen und Verrichtungen macht Bresson bei leichter Aufsicht von der Stelle aus, die dem Gegenstand und der Verrichtung entspricht. Es gibt dafür keinen Grund, etwa in dem Sinne, in dem die Kamera in Augenhöhe vom stehenden Betrachter/Mitspieler abgeleitet ist und die tiefstehende Kamera bei Ozu angeblich vom sitzenden Japaner.

Es spricht für Bressons Mut, daß er in die Stadt gegangen ist und dort in Farbe dreht. Mit Farbe ist eine Haltung der Demut nicht leicht zu erzeugen. In seinen Bildern versucht Bresson eine Klarheit, ohne nach den naheliegenden Mitteln, Kontrast und Räumlichkeit, zu greifen. (Er wählt oft die Einfarbigkeit und immer ein 50-mm-Objektiv.)

Bressons Stadtbewohner, oft Nichtstuer, Bohemiens, können nicht in den Strom der Geschichte menschlicher Arbeit tauchen. Sie versuchen mit ihren Handhabungen – etwas stehlen, etwas schenken, sich bei den Händen halten, ein Essen bereiten, Tee aufgießen, einen Revolver betasten oder mit dem Beil jemanden umbringen – dennoch eine „symbolische Neuschaffung der Welt durch den Menschen“. Sie werden zu Meßdienern des eigenen Lebens.

In DAS GELD wird Yvon vom Kellner beschuldigt, Falschgeld in Umlauf zu setzen, von diesem Kellner will sich Yvon das Geld nicht beschlagnahmen lassen, also packt er ihn und stößt ihn weg. Wir sehen seine Hand, die den Kellner hält und wegstößt. Während das Geräusch des gegen einen Tisch stoßenden Kellners zu hören ist, verharrt Yvons Hand. Sie zittert leicht von der Anstrengung. Eine Hand, als hätte sie gerade Würfel geworfen. Das Würfeln ist ein Bild für Schicksal wie für Zeittotschlagen.