Beth Kathryn Curran: Touching God. The Novels of Georges Bernanos in the Films of Robert Bresson

New York, Washington, D.C., Bern, Frankfurt/Main, Berlin, Brüssel, Wien, Oxford: Peter Lang 2006 (Currents in Comparative Romance Languages and Literature, Vol. 144), 124 S., ISBN 0-8204-7826-1, € 52,50

Während Keith Reader in seiner Bresson-Monografie (Manchester, New York 2000, vgl. *MEDIENwissenschaft* 1/2001, S.87ff.) dessen gesamtes Werk behandelt (vierzehn Filme von 1934 bis 1983), konzentriert Beth Kathryn Curran ihre Untersuchung auf die beiden Bernanos-Verfilmungen: *Tagebuch eines Landpfarrers* (1951, nach dem Roman von 1936) und *Mouchette* (1967, nach dem Roman von 1937), die sie nacheinander analysiert. Nach der Vorstellung der Bernanos-Romane wendet sie sich schwerpunktmäßig dem „inneren Drama" des Landpfarrers (S.29-64) und der „Rettung" der Mouchette (S.85-107) in Bressons Verfilmungen zu. Abschließend (S.109-115) blickt sie auf Bressons Gesamtwerk.

Touching God als Haupttitel dieser Untersuchung ist französischen Katholiken wie Bernanos und Bresson durchaus angemessen: für beide sind die

Heilsbedürftigkeit des Menschen und das Zusammenwirken von menschlicher Freiheit und göttlicher Gnade existenziell bedeutsam. Bresson legt größten Wert auf das Hören (mit „Höre!" beginnt schon die Regel der Benediktiner), das mehr auf das Innere hinzielt, während das Auge (nur) das Äußere erfasst. Außerdem verzichtet er in seinen Filmen (nach anfänglichen Diskrepanzen) bewusst auf Schauspieler und bevorzugt als Mitwirkende ‚gewöhnliche' Laien als individuell geschaffene Menschen, durch deren Stimme er ihr Inneres, ihre Authentizität als Person, und, wo andere nur ‚Affekt' oder ‚Emotion' sehen, ihre ‚Seele' erkennt: „I believe in the soul and in God" (S.105). Statt gefilmtem Theater versucht er, Wirklichkeit so wiederzugeben, wie sie ist; er will auf keinen Fall mit der Kamera lügen. Größtmögliche Einfachheit („use of absence to create presence", S.64) heißt: Filme sollen nicht nur der literarischen Vorlage treu bleiben, sondern auch die im Film agierenden Personen authentisch zu Wort kommen lassen. Kameragebrauch lediglich „to reproduce" (S.1) lehnt Bresson ab; er will kreativ arbeiten, praktizieren, entsprechend der Aufforderung in seinem späteren Film *Lancelot du Lac* (1974): „practice and pray!"

Am Film *Tagebuch* zeigt Curran minutiös, was bei üblichen Kinofilmen unmöglich wäre, nämlich wie die Sätze der Vorlage im einzelnen filmisch behandelt werden. Sie stellt in drei Spalten nebeneinander: links den im Off gesprochenen Text („voice-over narration") der inneren Stimme des Landpfarrers, in der Mitte den ins Bild gebrachten geschriebenen Text („written narration"), rechts die Schreibhandlung („act of writing"). Rechts heißt es z.B.: „Hand des Landpfarrers öffnet das Heft und entfernt das Löschblatt." (S.36) Ton (links) und Bild (Mitte) können simultan oder unabhängig vorkommen; eine Zählung ergibt: In der Mitte wird zwar zwölf Mal der gesamte gesprochene Satz transkribiert und sieben Mal der größte Teil, aber viel öfter, nämlich 71 Mal, wird „nichts vom Gehörten geschrieben", rechts erscheint 69 Mal: „Nichts wird geschrieben" (S.36-47) – der Ton hat Priorität. Bilder setzt Bresson ein, um etwas zu zeigen, was Worte nicht erzählen können; immerhin wird 24 Mal das Gehörte zugleich geschrieben gezeigt (S.53). Diese Verdopplung lenkt die Aufmerksamkeit intensiv auf des Landpfarrers inneres Leben.

Bresson verwendet die Kamera medienspezifisch, um das Unsichtbare zu erfassen, seelische Zustände, Emotionen zu verdeutlichen, wobei er Sentimentalität vermeidet. Treffend kommentiert Curran im Abschnitt „Deletions" (S.54-56) die Auslassungen Bressons gegenüber dem Text von Bernanos, etwa soziale und politische Zusammenhänge. Bresson geht es einzig und allein um des Landpfarrers inneres, spirituelles Drama: „His spiritual connection with God is felt, not seen." (S.54)

Auch beim Film *Mouchette* verweist Curran auf die äußerst zurückhaltende Verwendung von Bild und Ton. Ein Beispiel: Mouchettes Tod selbst sieht man nicht, er erschließt sich aber durch einen „splash" (S.104) und durch zunehmende

Wellenkreise im Wasser. Eingehend untersucht Curran „Sounds" und ihre Bedeutung (S.98-101), im Abschnitt „The Kindness of Strangers" (S.101-103) christliches Mitgefühl.

Ausführlich vergleicht Curran im „Schluss" („Conclusion") Mouchette mit der namenlosen Ehefrau in *Une femme douce* (1969, nach *Die Sanfte* von Dostojewski, 1876), aber nur in Bezug auf den selbst gewählten Tod, mit dem Bresson letzteren Film beginnt und beendet. Dieser Vergleich ist es wert, vertieft zu werden, insbesondere im Hinblick auf Bressons Absicht, die Emotionen des Publikums zu erreichen, indem er etwa den egoistisch („Was ist dann mit mir?") monologisierenden Ehemann als geldversessen, als verstehens- und liebesunfähigen Vertreter der indifferenten und materialistisch-seelenlosen Gesellschaft einer Frau gegenüberstellt, „[that] wants marriage to be more than marriage" (Bresson im Interview vom 2.9.1970 zu Charles Thomas Samuels). Auch noch Bressons letzter Film *Das Geld* (1983) zeigt: Geld bzw. die Begierde nach Geld ist die Wurzel allen Übels. Wie Samuels beobachtet, zeigt Bresson selbst seine Mitmenschlichkeit bzw. „compassion" im Interview dadurch, dass seine Augen „never leave your face, no matter how distracted he may seem". Von daher ist es nicht übertrieben zu behaupten, dass die zwar nicht gezeigte, aber durch das Verhalten seiner Frau bewiesene Blindheit des Ehemanns den Zuschauer anregen soll, die Augen für andere offen zu halten. Dieser bittet zum Filmschluss seine tote Frau, wenigstens einmal noch die Augen zu öffnen für ihn, der ihre Seele nie erkannt hatte, weil er ihrer Innenwelt gegenüber blind war.

Ottmar Hertkorn (Paderborn)