



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Von Nähe zu Distanz und zurück: Darstellungen von  
Frauen in religiösen Kontexten in ausgewählten  
französischen Filmen“**

Verfasserin

Liselotte Kribbel

angestrebter akademischer Grad

**Magistra der Philosophie (Mag.phil.)**

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 190 344 347

Studienrichtung lt. Studienblatt: Lehramt UF Englisch UF Französisch

Betreuerin: ao. Univ. Prof. Dr. Johanna Borek

## **Danksagung**

An dieser Stelle möchte ich meinen herzlichen Dank an alle aussprechen, die mich während der Entstehungszeit dieser Diplomarbeit unterstützt haben.

Mein erster Dank gilt meiner Betreuerin, Frau Prof. Johanna Borek, die so viel Zeit in meine Texte investiert und auch Kritik nicht gescheut hat, wodurch diese Arbeit erst in dieser Form entstehen konnte.

Frau Dr. Brigitte Buchhammer möchte ich für ihre Bereitschaft danken, mir bei einigen feministisch-theologischen Themen weiterzuhelfen, die im Zuge meiner Recherchen auftraten und mich beschäftigten.

Außerdem möchte ich den Frauen meiner Familie danken: meiner Großmutter für ihre ausführliche Korrektur, meiner Mutter für *Nähe und Distanz* und ihre Bereitwilligkeit sich in so hohem Maße auf mein Thema einzulassen und meiner Schwester Hanna für diverse förderliche, anregende und ermutigende Telefonate und Treffen.

Auch bei meinem Vater, sowie meinen FreundInnen Laura und Robin bedanke ich mich für ihre kritische Auseinandersetzung mit meiner Arbeit.

Meinem Freund Daniel danke ich vor allem für viele gemeinsame Filmabende, für sein Interesse an meinen Texten und seine vielen hilfreichen Kommentare.

# Inhaltsverzeichnis

A. EINLEITUNG.....	1
B. KORPUS UND BEGRIFFE.....	3
1. Filmauswahl.....	3
2. Religion und Film .....	6
3. Formale Nähe und Distanz.....	7
4. Frauen in religiösen Filmen.....	10
5. Nähe und Distanz der religiösen Beziehungen im Narrativ.....	11
6. Form, Inhalt und Bedeutung.....	11
C. ANALYSE.....	14
1. Carl Theodor Dreyer: <i>La Passion de Jeanne d'Arc</i> .....	14
1.1. Inhalt: Jeannes doppelte Auslieferung.....	14
1.1.1. Nähe, Macht, Gewalt: Unterdrückung Jeannes durch Kirchenrepräsentanten.....	15
1.1.2. Gottes widersprüchliche Stimmen.....	17
1.2. Ästhetische Aufdringlichkeit und Entfremdung.....	19
1.3. Eine gewaltvolle Kritik der Gewalt.....	21
2. Robert Bresson: <i>Les Anges du Péché</i> .....	23
2.1. Inhalt: Anne-Maries Erziehung.....	23
2.1.1. Institutionelle Erziehung und Machtausübung.....	23
2.1.2. Von Selbstbehauptung zu Selbstzurücknahme.....	25
2.2. Die formale Infragestellung Anne-Maries.....	28
2.3. Bressons Wahrheit.....	30
3. Robert Bresson: <i>Le Procès de Jeanne d'Arc</i> .....	32
3.1. Inhalt: Distanz als Stärke, Nähe als Wahrheit.....	32
3.1.1. Die Gleichsetzung Jeannes und des Klerus.....	32
3.1.2. Jeannes Weg von starrer Überzeugung zu Treue zu sich selbst.....	34
3.2. Die Darstellung des Äußerlichen und die Unsichtbarkeit des Wahren.....	38
3.3. Bressons versteckte Wahrheit.....	40
4. Jacques Rivette: <i>Suzanne Simonin, La Religieuse de Diderot</i> .....	42
4.1. Inhalt: Suzannes Mangel an Freiheit und menschlicher Nähe.....	42
4.1.1. Distanz und Übergriffe in hierarchischen Machtgefügen.....	42
4.1.2. Wo ist Gott? Suzannes Sehnen und Scheitern.....	45
4.2. Distanzierte Aufdringlichkeit: Die begründete Paradoxie der Darstellung.....	47
4.3. Fatalismus: Film ohne Jenseits.....	49
5. Jacques Rivette: <i>Jeanne la Pucelle (Les Batailles / Les Prisons)</i> .....	51

5.1. Inhalt: Das Schicksal Jeannes – Ihre Belanglosigkeit für König, Gott und Kamera. . . .	51
5.1.1. Jeannes Freiheit und Niedergang: Folgen der Gleichgültigkeit der Machthaber. . . .	52
5.1.2. Gottes Gleichgültigkeit als Schicksal. . . . .	54
5.2. Die Illusion von Freiheit durch die ästhetische Arbeit. . . . .	57
5.3. Der aussichtslose, lächerliche Kampf gegen das Schicksal. . . . .	59
6. Alain Cavalier: <i>Thérèse</i> . . . . .	62
6.1. Inhalt: Thérèses Welt von Liebe und Leid. . . . .	62
6.1.1. Die Machtlosigkeit repräsentativer Ordnung in Thérèses Welt der Nähe . . . . .	62
6.1.2. Liebe als Leid, Schmerz als Glück: Die Brautmystik von Thérèse. . . . .	65
6.2. Nähe, Wärme und Freiheit in der ästhetischen Arbeit. . . . .	68
6.3. Filmische Subjektivität und die Verlagerung der Bedeutungsgebung. . . . .	69
7. Jessica Hausner: <i>Lourdes</i> . . . . .	72
7.1. Inhalt: Rituale, Hierarchien, Wunder. . . . .	72
7.1.1. Rituale und Hierarchien: bestimmend und bedeutungslos. . . . .	73
7.1.2. Das „Wunder“: Gottes Wirken oder ungerechter Zufall? . . . . .	75
7.2. Wer schaut? Distanziertes Beobachten in Lourdes. . . . .	78
7.3. Das Wunder der Sinngebung: Eine offene Frage. . . . .	80
8. Bruno Dumont: <i>Hadewijch</i> . . . . .	83
8.1. Inhalt: Célines Weg von Mystik über Terror zu „wahrer“ Liebe. . . . .	83
8.1.1. Die Überzeugungskraft von Zuwendung und Tat. . . . .	83
8.1.2. Célines Sehnsucht. . . . .	85
8.2. „Slow Cinema“, „New Extremity“ und das Ende von Reflexivität. . . . .	89
8.3. Religiosität als Vorwand für eine Liebesgeschichte. . . . .	91
D. KONKLUSIO. . . . .	94
1. Die Rolle von Nähe und Distanz. . . . .	94
2. Von Nähe zu Distanz und zurück. . . . .	96
E. Résumé en français. . . . .	99
F. Abstract. . . . .	109
Bibliographie. . . . .	110
Filmverzeichnis. . . . .	112

## A. EINLEITUNG

Dieser Arbeit muss meine persönliche Disposition für ihre drei großen Themen – Religion, Frauen und Filme – vorangestellt werden. Ohne ins Detail gehen zu wollen, stellen sie die Fragen und Freuden meiner persönlichen und bis zu einem gewissen Grad auch akademischen Beschäftigung dar. Kulturell und familiär bedingt ist meine religiöse Auseinandersetzung stark vom Christentum geprägt – genauer vom österreichischen Protestantismus. Ähnlich bin ich mir bewusst, dass auch mein Blickpunkt auf die Darstellung von Frauen von meiner eigenen westlich, weiblichen Sicht nicht zu trennen ist.

Den Ausgangspunkt dieser Arbeit stellte vor Jahren der Kinobesuch von Jessica Hausners Film *Lourdes* (2009) dar. Die nüchterne aber bedeutungsvolle Darstellung der Emotionslosigkeit einer weiblichen Protagonistin im Kontext der katholischen Kirche faszinierte mich sehr. Der Film erlangt auf trockene und dennoch feinfühlig Weise eine Tiefe und Wirksamkeit auf vielen Bedeutungsebenen: sowohl einer soziologischen, philosophischen und psychologischen, als auch – so lässt sich argumentieren – auf einer theologischen. Die Distanziertheit der Protagonistin zur Welt, zu sich selbst und zum Transzendenten spielt auf allen Ebenen eine Rolle. In der Repräsentation von Frauen im religiösen Kontext schien mir das auffallend und ungewöhnlich. Die hochemotionalen Bilder einer verzückten oder verklärten Madonna, Maria-Magdalena oder anderer beliebiger Heiliger waren mir von den barocken Altären österreichischer Kirchen, aber auch aus den Museen bekannt und erschienen mir geradezu als einzige Darstellungsmöglichkeit. Und mit Größen wie Carl Theodor Dreyer und seiner Darstellung Jeanne d'Arcs schien auch das Kino sich dieser Charakterisierung weiblicher Religiosität verschrieben zu haben. Sowohl die Gegenüberstellung von Verzückung und Emotionslosigkeit, die sich später zur Auseinandersetzung mit Nähe und Distanz entwickelte, als auch die generellere Frage nach der Darstellung von Frauen in Filmen mit starkem Religionsbezug waren schon in dieser ersten Faszination enthalten.

In der Auseinandersetzung mit der Darstellung weiblicher Hauptrollen in religiösen Filmen<sup>1</sup> wurde die Bedeutung von Nähe und Distanz immer klarer. Dies bezieht sich auf der Ebene der

---

1 Wenn ich in der Arbeit den Ausdruck „religiöser Film“ verwende, beziehe ich mich niemals auf Filme institutioneller Lehre oder mit explizit moralischer oder missionarischer Absicht. Es geht auch nicht in erster Linie um den Versuch der Vermittlung religiöser spiritueller Wahrheiten – auch wenn diese besonders bei den Filmen Robert Bressons noch ein Thema sein wird. Unter „religiösen Filmen“ sollen Filme verstanden werden, die in einem klar erkennbaren religiösen Kontext spielen, der für die Charaktere des Filmes von Relevanz ist. Kulturbedingt, da die Arbeit sich auf frankophone Filme spezialisiert, wird häufig, aber nicht ausschließlich ein katholisches Christentum gemeint sein.

Handlungsdramaturgie zunächst einfach auf die relevanten Beziehungen der Protagonistinnen. Hinsichtlich ihrer Religiosität stehen dabei das Verhältnis zwischen Protagonistin und Kirche und die Beziehung zwischen Protagonistin und Gott im Vordergrund. Weder Nähe noch Distanz sind dabei eindeutig zu fassende Begriffe: Während sich in manchen Filmen die Nähe in Beziehungen als Wärme und Geborgenheit darstellt, ist sie in anderen Filmen aufdringlich und gewalttätig. Ähnlich kann die Distanz zwischen Charakteren im positiven Sinne als Freiheit auftreten oder negativ als Isolation oder Gleichgültigkeit. Nähe und Distanz beziehen sich aber auch auf die formale Umsetzung in den von mir ausgewählten Filmen. Wie in der Beschreibung von *Lourdes* schon klar wurde, macht die „Nüchternheit“ der Erzählweise des Filmes einen Teil seiner Faszination aus. Dreyers Film im Gegensatz dazu besticht durch die Intensität der Darstellung. In allen Filmen spielen Nähe und Distanz eine wichtige Rolle. Natürlich bin ich mir bewusst, dass sie nur einen möglichen Fokus darstellen; dennoch bieten sie in Bezug auf Religion und die Repräsentation von Frauen einen besonders spannenden und fruchtbaren Schwerpunkt für die Arbeit.

## B. KORPUS UND BEGRIFFE

### 1. Filmauswahl

Bevor ich genauer auf die verschiedenen Komponenten eingehe, aus denen sich meine Fragestellung zusammensetzt, gebe ich einen kurzen Überblick über die gewählten Filme, die meinen Analysen zugrunde liegen, und beschreibe die Kriterien meiner Filmauswahl. Der relativ große Korpus umfasst acht Filme aus gut achtzig Jahren Filmgeschichte.

Carl Theodor Dreyers Stummfilm *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) stellt in Großaufnahmen und aus ungewöhnlichen Perspektiven den Prozess Jeanne d'Arcs in Rouen dar. Seine intensiven Bilder von Kämpfen mit Blicken und Mimik sind eine scharfe Kritik an der Gewalt der Kirche gegenüber Jeanne. Mit seiner Kombination von Großaufnahmen, die das Innere der Charaktere abbilden sollen, und überraschenden, unüblichen Kadrierungen, Schnitten und Montagen stellt er aber auch eine Selbstkritik dar, die die emotionalisierende, manipulierende Wirkung gewisser filmischer Mittel zum Thema macht.

Robert Bressons erster Langfilm *Les Anges du Péché* (1943) erzählt die Geschichte einer jungen Novizin, die versucht das Leben einer ehemaligen Inhaftierten zu verändern, aber letztendlich durch ihr Scheitern selbst verändert wird. An diesem Frühwerk des Regisseurs lässt sich bereits die stark ausgeprägte Beschäftigung mit Institutionen erkennen – hier Gefängnis und Kloster. Außerdem wird auch die Notwendigkeit der Abgrenzung von diesen dargestellt, um zu einem „echten Sein“ zu finden. Ein ähnlicher Schwerpunkt kann auch in seinem Film *Le Procès de Jeanne d'Arc* (1962) erkannt werden. Wie Dreyer zeigt auch Bresson den Prozess von Rouen bis zur Verbrennung Jeannes, doch in Abgrenzung zu ihm verzichtet Bresson gänzlich auf eine Aufbereitung von Gefühlen durch Großaufnahmen. Seine Version der Geschichte beruht auf Wortgefechten, die mit formaler Strenge, in der Reduktion auf das Äußerliche und durch halbnaher Aufnahmen dargestellt werden. In beiden Filmen lässt Bresson am Ende eine innere Wahrheit der Protagonistinnen durchscheinen, die sich als das eigentliche, versteckte Ziel seiner Werke offenbart.

Von Jaques Rivette habe ich einen weiteren Klosterfilm *Suzanne Simonin, La Religieuse de Diderot* (1966) und eine neue Version der Geschichte Jeanne d'Arcs, *Jeanne la Pucelle* (1994) ausgewählt. Die Romanverfilmung *Suzanne Simonin* zeigt die Protagonistin, die gegen ihren Willen ins Kloster kommt und dort misshandelt wird. Der Kampf der Frau um Freiheit wird durch den Mangel an Handlungsräumen auch visuell als ausweglos gezeigt. Die zwei Teile

von *La Pucelle*, *Les Batailles* und *Les Prisons*, zeigen Jeannes Aufstieg als Soldatin des Königs und ihren Niedergang durch seine Gleichgültigkeit. Im Gegensatz zu Rivettes früherem Film entsteht hier durch den Gebrauch von Totalen und Kamerabewegung ein Eindruck von Freiheit der Protagonistin, der aber im Laufe des Filmes als Illusion erkannt werden muss. Auf unterschiedliche Weise unterliegen die Protagonistinnen Rivettes in beiden Filmen einem blinden Schicksal.

Alain Cavaliers Hagiographie *Thérèse* (1986) handelt von Thérèse von Lisieux, die Ende des 19. Jahrhunderts schon als Fünfzehnjährige in ein Kloster eintritt und dort an Tuberkulose erkrankt. Abgesondert von der gesellschaftlichen Ordnung, lebt sie in einer Welt die von zwischenmenschlicher Nähe und Wärme geprägt ist. Diese Nähe und Wärme und die Eigenheit von Thérèses Welt werden durch narrative und formale Elemente getragen.

Ganz im Gegensatz dazu stellt Jessica Hausners Film *Lourdes* (2009) in distanzierten, kühlen Bildern die Geschichte Christines dar, die, durch ihre multiple Sklerose an den Rollstuhl gebunden, mit einer Gruppe MalterserInnen nach Lourdes fährt und dort plötzlich zu gehen beginnt. Dabei ist vor allem die Skepsis und innere Distanziertheit der Charaktere dem Geschehen gegenüber interessant, deren Anschein formal vor allem durch eine distanzierte Figurensicht herbeigeführt wird.

*Hadewijch* (2009) von Bruno Dumont erzählt die Geschichte der jungen Frau Céline, die aufgrund ihrer übertriebenen mystischen Hingabe an Gott des Klosters verwiesen wird und sich in Folge mit Muslimen anfreundet und ein Attentat begeht. Das Aufeinandertreffen von intensiven Näheerlebnissen und der schmerzlichen Erfahrung von Distanz wird durch Célines Mystik, durch ihre Hinwendung zum Islam, aber auch durch die distanzierte Bildsprache, die immer wieder durch schockierende Momente gebrochen wird, reflektiert.

Innerhalb des Rahmens der frankophonen Filmproduktion waren drei Kriterien ausschlaggebend für diese Filmauswahl:

- Ein expliziter Religionsbezug, der durch zwei religiöse Komponenten dargestellt wird: einerseits der weltlichen Repräsentanz von Religion andererseits der Hinwendung zur Transzendenz. Großartige Filme wie Bressons *Au hasard Balthazar* (1966) oder *Mouchette* (1967), deren spirituelle Komponente kaum zu bestreiten ist, wurden aus diesem Grund nicht in die Arbeit aufgenommen. Jean-Luc Godards *Je Vous Salue*,



*Marie* (1985) wurde letztendlich ebenfalls ausgeschlossen, weil darin Kirche und kirchliche Amtsträger keine Rolle spielen.

- Eine weibliche Protagonistin: Diese erlaubt einen klareren Fokus. Die Vielzahl an Filmen und zusätzlichen Bedeutungsebenen, die durch Filme mit religiösen weiblichen Nebenrollen eröffnet werden, würden eine andere Schwerpunktsetzung erlauben. Filme wie Eric Rohmers *Ma nuit chez Maud* (1969), oder Bressons *Journal d'un curé de campagne* (1950), in denen die Bedeutung von Frauen für die männlichen Protagonisten gezeigt wird, beinhalten Aspekte, die in dieser Arbeit nicht entwickelt werden können.
- Die „Qualität“ der Filme: Sie bezieht sich sowohl auf eine ästhetische als auch auf eine thematische Bedeutung der Filme. Mit André Bazin scheint mir, dass religiöse Filme durch das Ausbleiben einer gewissen Reduktion und Abstraktion und die Versuche, das Transzendente direkt abzubilden, irrelevant werden.<sup>2</sup> Zu bemerken ist diese übertriebene Darstellung des Übernatürlichen z.B. in Jean Delannoys späten Hagiographien (*Bernadette* 1987, *La Passion de Bernadette* 1989, *Marie de Nazareth* 1995). Andererseits schieden auch Filme aus, die gänzlich auf die formale Auseinandersetzung mit dem Transzendenten verzichten: Einige neuere Filme wie Stijn Coninx *Sœur sourire* (2009), Phillippe Ramos *Jeanne Captive* (2011), Guillaume Nicouxs *La Religieuse* (2013), aber auch Katell Quillévéré's liebenswerte *Coming-of-Age*-Geschichte *Un Poison Violent* (2010) zählen dazu.

Die Filmauswahl spannt einen weiten Bogen in Bezug auf die Entstehungszeit, die unterschiedlichen Narrative und Erzählweisen der Werke. Dennoch kristallisiert sich durch diese gestellten Kriterien eine Gemeinsamkeit heraus: Nähe und Distanz kommen in allen Filmen besondere Bedeutung zu. Die Protagonistin ist in hohem Maße von der Nähe oder Distanz, die ihr zugemutet wird, abhängig. Dies kann sich auf ihre religiösen Beziehungen innerhalb des Narratives beziehen oder auf die Filmsprache, die sie einschränken und Intensität erzeugen oder ihr Raum geben und Distanz zu den Zusehenden herstellen kann. Die Bedeutung formaler filmischer Nähe und Distanz für die Darstellung von Frauen wird durch die religiöse Thematik aufgegriffen und verstärkt. Dadurch scheint der religiöse Film beinahe prädestiniert für die Auseinandersetzung mit der Darstellung von Frauen im Hinblick auf Nähe und Distanz.

---

<sup>2</sup> Auf André Bazins Idee des „Filmprotestantismus“ wird im folgenden Abschnitt genauer eingegangen werden.

## 2. Religion und Film

Die Bedeutung von Religion für die Filmgeschichte ist wohl kaum zu bestreiten und lässt sich nicht zuletzt aus der langen Tradition religiöser Filme ableiten. Die filmtheoretischen Diskussionen um Regisseure wie Carl Theodor Dreyer, Jasujirō Ozu, Robert Bresson, Ingmar Bergman und Pier Paolo Pasolini lassen erkennen, dass es nicht in erster Linie um eine explizit christliche Ausprägung von Religion geht. Damit soll weder die kulturell christlich geprägte Sicht vieler FilmanalysiererInnen, noch die Dominanz gleichermaßen geprägter FilmemacherInnen in Frage gestellt werden. Die überwiegende Aufmerksamkeit des religiösen Filmschaffens und der Filmwissenschaft liegt jedoch auf einem Aspekt, der den meisten Religionen gemein ist: auf der Fähigkeit über das Diesseits hinauszudeuten. Es ist diese Fähigkeit, die der Film mit seiner Möglichkeit über das eigene System hinauszudeuten, mit Religionen gemein hat und die sowohl FilmemacherInnen als auch AnalytikerInnen zurecht zu faszinieren scheint. In seinem Text *Cinéma et Théologie*, den André Bazin in Ausschnitten auch bereits in der zweiten Ausgabe der *Cahiers de Cinéma* veröffentlichte, beschreibt er unter dem Begriff des „Filmprotestantismus“ die Notwendigkeit einer Abkehr vom religiösen Schein im Film:

L'histoire des thèmes religieux à l'écran montre assez à quelles tentations il convient de résister pour satisfaire à la fois aux exigences de l'art cinématographique et des valeurs proprement religieuses. Tout ce qu'il y a à l'extérieur, de décoratif, de liturgique, de sacramentel, d'hagiographique, de miraculeux dans la tradition, le dogme et l'exercice quotidien du catholicisme présente en effet des affinités spécifiques avec le cinéma considéré comme une formidable iconographie, mais ces affinités qui ont fait le succès d'innombrables films sont aussi à l'origine de l'insignifiance religieuse de la plupart d'entre eux. Presque tout ce qui est valable dans ce domaine s'est constitué, non par l'exploitation de ces affinités sensibles mais contre elles, tant par approfondissements psychologique et moral du fait religieux que par le renoncement à la représentation physique du surnaturel et de la grâce.<sup>3</sup>

In eine ähnliche Richtung geht auch die spätere Beschäftigung mit dem was nach Susan Sontag als „spiritual style“<sup>4</sup> oder mit Paul Schrader als „transcendental style“<sup>5</sup> bezeichnet wurde. Es scheint ein Konsens in der Filmtheorie zu sein, dass auf die direkte bildliche Darstellung des Übernatürlichen und auf eine Überhöhung des Kirchlichen oder Zeremoniellen verzichtet werden muss, um das Religiöse auf relevante Weise darzustellen.

---

3 Bazin, André. *Cinéma et Théologie*. 240

4 Sontag, Susan. *Spiritual Style in the Films of Robert Bresson*

5 Schrader, Paul. *Transcendental Style in Film*

Doch der Begriff des religiösen Filmes soll nicht auf eine vage Aussage über den transzendenten Gehalt eines Filmes ausgeweitet werden. Darum sind zumindest in einem christlichen Kontext die Aspekte des Kirchlichen und des Übernatürlichen relevant und werden auch nicht in jedem Film durch ihre bildliche Darstellung wertlos gemacht.<sup>6</sup> Im Detail soll erst in der Analyse auf die möglichen formalen Umsetzungen dieser beiden Seiten von Religion eingegangen werden. Vorerst ist zu bemerken, dass gerade das Systemische der Kirche und das Ungreifbare, Unabbildbare des Transzendenten die FilmemacherInnen zu faszinieren scheinen. Sie bieten einen besonders geeigneten Rahmen, einerseits die immanente Gewalt des Systemischen, die ja auch den Film betrifft, und andererseits die Grenzen filmischer Darstellung zu reflektieren. Im ersten Fall wird die filmische Selbstreflexion durch die Beschäftigung mit den weltlichen Institutionen von Religionen angeregt. Hier muss zugegebenermaßen der Religionsbegriff eingeschränkt werden auf Religionen mit klaren weltlichen Systemen oder Institutionen – wie z.B. die der christlichen Kirchen und Klöster. In der Auseinandersetzung mit diesen Institutionen und deren Wirken und Dynamiken findet häufig auch eine Reflexion des filmischen Systems, der Formsprache des Filmes statt. Besonders bei Dreyer und in anderer Form auch bei Dumont wird auf diesen Aspekt der Selbstkritik von filmischer Darstellung durch die Thematisierung von religiösen Institutionen noch eingegangen werden. Im zweiten Fall findet eine gegenseitige Bereicherung statt, durch die thematische Auseinandersetzung mit dem Transzendenten, dem Jenseits, dem nicht Greif- und Sichtbaren auf der einen Seite und der formalen Auseinandersetzung mit dem Nicht-darstellbaren auf der anderen Seite. Bei RegisseurInnen wie Bresson und Hausner wird dies noch von Bedeutung sein. Es steht außer Frage, dass diese scharfe Trennung in den wenigsten Filmen aufrecht zu halten ist. Die gewählten Filme enthalten meist beide Aspekte, was ihre besondere Spannung ausmacht.

### **3. Formale Nähe und Distanz**

Der religiöse Film, als Reflexion kirchlicher Institutionen und des Transzendenten, und die Beschäftigung mit Nähe und Distanz durch filmische Ästhetik scheinen sich also gegenseitig zu begünstigen. „Nahe“, übergriffige, gewalttätige Systeme können durch eine ebensolche Darstellungsweise vermittelt werden. Gleichmaßen kann eine „distanzierte“, kühle Filmsprache die Gleichgültigkeit und Unpersönlichkeit von Systemen zum Ausdruck bringen. Ähnlich bietet auch die Darstellung von Gottesbeziehungen die Möglichkeit, Nähe und

---

6 Vgl. Bazin, André. *Cinéma et Théologie*. 240

Distanz sowohl inhaltlich als auch formal zu reflektieren. Beide Aspekte, sowohl die Thematisierung des Systemischen als auch die Auseinandersetzung mit dem Göttlichen, dem Nichtdarstellbaren bieten außerdem eine geeignete Grundlage für filmische Selbstreflexion. Wird sie nicht nur als stoffliche Behandlung des Kinos verstanden, sondern als Fähigkeit durch unterschiedlichste Themen und Mittel der Darstellung auf sich selbst als vermittelndes System aufmerksam zu machen, spielen auch hier Nähe und Distanz eine wichtige Rolle. Wie auf diesen beiden Ebenen – der ästhetischen Arbeit und der filmischen Selbstreflexion – Nähe und Distanz gedacht werden können, soll hier kurz eingeführt werden. Es ist dabei nicht sinnvoll im Vorfeld formale Nähe und Distanz als eng gefasste Begriffe zu definieren, denen sich die nachfolgende Analyse fügen soll. In seiner Einführung in Bressons Werk, weist Peter Buchka zurecht auf die einengende Wirkung von Begriffen hin, die die Filmsprache von RegisseurInnen beschreiben sollen. „[S]ie gelten als Abschlagzahlung für einen ästhetischen Prozeß, den sie bestenfalls zur Hälfte abdecken.“<sup>7</sup> Dennoch ist es hilfreich einige Bereiche der formalen Filmanalyse zu benennen, in denen Nähe und Distanz bemerkt werden können.

Besonders naheliegend scheint die Benutzung der Begriffe in Bezug auf die Entfernung der Kamera zu den Gegenständen, Charakteren und dargestellten Ereignissen im Film. Einstellungsgrößen erzeugen eine räumliche Nähe oder Distanz, die auch metaphorisch und erzähltechnisch von Bedeutung ist. In allen gewählten Filmen wird der Umgang mit unterschiedlichen Aufnahmedistanzen eine Rolle spielen. Ähnlich sind auch Aspekte der *mise-en-scène* relevant: Die Platzierung von Figuren im Raum kann einerseits durch deren Entfernung zueinander Unterschiedliches vermitteln, andererseits durch die „Künstlichkeit“ der Aufstellung einen distanzierenden Effekt erlangen. Weiches oder hartes Licht, warme oder kalte Farbgebung und intensives oder zurückhaltendes Schauspiel haben ebenso Auswirkungen auf die Wahrnehmung von Nähe und Distanz.

Im *Studienhandbuch Filmanalyse* wird besonders auf Gerard Genettes Verständnis von Distanz als Modus der Erzählung aufmerksam gemacht. Genette beschreibt diesen Modus folgendermaßen:

Die „Repräsentation“ oder genauer gesagt, die narrative Information hat verschiedene Grade; die Erzählung kann [...] auf mehr oder weniger direkte Weise mehr oder weniger genau informieren und so (um eine geläufige und bequeme räumliche Metapher aufzugreifen, die man aber nicht buchstäblich nehmen sollte) eine mehr oder weniger große Distanz zu dem, was sie erzählt [...] [ein]nehmen.<sup>8</sup>

---

7 Buchka, Peter. Nach dem Sündenfall, 9

8 Genette, Gerard, zitiert in Studienhandbuch Filmanalyse, 304f.

Die Unterscheidung zwischen *Mimesis* und *Diegesis*, die er in diesem Rahmen macht, wird beim Film auf die folgenden Unterscheidungen bezogen: einerseits die bildliche Darstellung, die *mise-en-scène*, die Kadrierung und die Postproduktion, andererseits die erzählerische Umsetzung im Rahmen von Dialogen oder einer Erzählstimme. Diese Unterscheidung Genettes wird besonders in Bressons Film *Le Procès de Jeanne d'Arc* eine wichtige Rolle spielen. Auch der Modus der Perspektive wird klassisch als bestimmend für ein Nähe- oder Distanzempfinden beschrieben. Dabei gilt die Figurenperspektive – mit Genette „interne Fokalisierung“ – als Identifikationsmöglichkeit, während der auktorialen Perspektive (Nullfokalisierung) und der neutralen Erzählsituation (externe Fokalisierung) ein distanzierender Charakter zugeschrieben wird.<sup>9</sup> Dass dies aber keineswegs immer der Fall ist, wird an der Analyse von Hausners Film *Lourdes* ersichtlich werden. All diese Elemente der Filmsprache können sowohl ein Näheempfinden als auch ein Gefühl der Distanz hervorrufen.

Eine wesentlich andere Art von Nähe und Distanz, nämlich die von filmischer Selbstreflexion, muss aber auch betrachtet werden: Sie kann durch Distanzierung stattfinden, die den Zusehenden Raum und Zeit gibt das Gesehene als solches zu reflektieren. Sie kann aber auch bei Filmen stattfinden, die versuchen Nähe und Intensität des Geschehens zu betonen. In diesen Fällen können Brüche mit Sehgewohnheiten und Erwartungen das Zuschauen stören. Das ruft zwar einerseits ebenfalls starke Reaktionen hervor, was von Zusehenden als Nähe zum filmischen Geschehen erlebt werden kann, macht aber gleichzeitig auf sich aufmerksam, was eine Reflexion des Mediums und Distanzierung vom Geschehen herbeiführt. Ungewohnte Einstellungen, überraschende Schnitte, starke Ellipsen und andere Brüche mit Konventionen erzeugen insofern Nähe als sie erstaunen und schockieren. Durch ihre Außergewöhnlichkeit erzeugen sie aber auch Distanz, insofern sie auf den Blick, den Akt des Schauens, die Darstellung und auf die Medialität des Filmes aufmerksam machen. Diese beiden Arten von Reflexion können in Analogie zu den beiden oben genannten Aspekten religiöser Filme gesehen werden. Während die Auseinandersetzung mit dem Transzendenten, Nichtdarstellbaren häufig in Zusammenhang mit einer Reflexion durch formale Distanz auftritt, scheint eine Verbindung zwischen einer Kritik des Systemischen, der Darstellung selbst und der zweiten Art filmischer Reflexion zu bestehen. Catherine Wheatley beschreibt diese beiden Arten als „benign reflexivity“ im Gegensatz zu „aggressive reflexivity“. Sie unterscheidet Filme,

---

9 Vgl. Studienhandbuch Filmanalyse, 304f.

[that] rely on what I have elsewhere termed a “feminine” or “benign” form of reflexivity, which allows the spectator an extended period of time to reflect upon the image and thus distances them from the action on screen (Wheatley 2008). This is directly opposed to the “masculine,” “aggressive” reflexivity [...] which is frequently explicitly metatextual and can be seen as building on Eisensteinian montage techniques, rupturing continuity to jar the spectator into critical awareness. Such “aggressively” reflexive films are not concerned with distancing the spectator from cinematic action, but with emphasizing their proximity to it.<sup>10</sup>

Der religiöse Film hat also durch seine thematischen Schwerpunkte der religiösen Systeme und des Transzendenten eine Veranlagung für eine Auseinandersetzung mit Nähe und Distanz filmischer Darstellung und für „aggressive“ und „sanfte“ Selbstreflexion.

#### 4. Frauen in religiösen Filmen

Unter dem Gesichtspunkt der besonderen filmischen Reflexion von Nähe und Distanz durch religiöse Schwerpunkte ist es verwunderlich, wie wenig akademische Aufmerksamkeit der Darstellung von Frauen in religiösen Filmen zukommt. In der feministischen Filmtheorie wurde spätestens in Laura Mulveys Text *Visual Pleasure and Narrative Cinema* benannt, welche Bedeutung formale Distanz für die Darstellung von Frauen hat. Unter der Überschrift „Distruction of Pleasure as a Radical Weapon“ stellt sie ihrer Analyse der männlichen Schaulust in Hollywoodfilmen der dreißiger bis fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts, die politischen und ästhetischen Möglichkeiten eines alternativen Avantgardekinos voran, das die Normen des Hollywoodmainstreams durchbrechen kann. Gegen die Schaulust, die einem männlichen Blick der Kamera erwächst und die die Verteilung von Aktivität und Passivität, Subjekt und Objekt nach den Geschlechtern reproduziert, bietet eine formale Distanzierung vielleicht einen besseren Umgang mit der Darstellung von Frauen.<sup>11</sup>

Die folgende Analysearbeit verzichtet mit Hinblick auf diesen Schwerpunkt großteils darauf, andere Filmaspekte zu benennen, die die Darstellung von Frauen betreffen. Abgesehen von zwei Ausnahmen wird die explizite Thematisierung von Weiblichkeit nicht berücksichtigt: Nur in Rivettes Film *La Pucelle* wird auf die Darstellung der Weiblichkeit Jeannes eingegangen, da sie auf besondere Weise zur Distanzierung ihres Charakters beiträgt. *Hadewijch* von Dumont verwendet Religion mehr als Vorwand für die Darstellung einer bestimmten Form von Weiblichkeit, der aus diesem Grund in der Analyse besondere Aufmerksamkeit zukommt.

---

10 Wheatley, Catherine. Not Politics but People, 145

11 Vgl. Mulvey, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema, 834f.

Die Frage nach unterschiedlichen Formen von Distanz und Nähe wird aber immer in Bezug auf deren Auswirkung auf die Darstellung der Protagonistin gestellt. Zusätzlich wird sie auch auf Aspekte des Narratives ausgeweitet. Sowohl die Darstellung des Verhältnisses zwischen Protagonistin und Kirche als auch zwischen Protagonistin und Gott ist dabei von Bedeutung. Der religiöse Film erlaubt dadurch die doppelte Reflexion der Auswirkungen von Nähe und Distanz auf die jeweilige Protagonistin.

### **5. Nähe und Distanz der religiösen Beziehungen im Narrativ**

Für die Analyse der religiösen Beziehungen im Narrativ bietet sich erneut eine Unterscheidung an zwischen dem Kirchensystem, den weltlichen Autoritäten auf der einen Seite und Gott, dem Transzendenten auf der anderen Seite. Dass Gottesvorstellungen dabei natürlich von ersterem geprägt sind, wird wiederholt eine Rolle spielen. Auch dass Nähe und Distanz in diesen Verhältnissen keine durchgehend positive oder negative Bedeutung haben, muss vorangestellt werden. So ist die Aufdringlichkeit, der Missbrauch und die Gewalt der Kirchenrepräsentanz – aber auch Gottes – in manchen Filmen genauso eine Folge der Nähe der Beziehung wie die Wärme und Geborgenheit in anderen Filmen. Ähnlich kann Distanz gleichermaßen Freiheit und Bewegungsraum für die Protagonistin oder ihre Isolation und die Gleichgültigkeit des religiösen Gegenübers bedeuten – sei es weltlich oder transzendent.

In den Analysen werden Nähe und Distanz auf inhaltlicher und auf formaler Ebene miteinander parallelisiert. Dass dafür die zweifellos idealistische Trennung von Form und Inhalt bedient wird, ist problematisch, aber fruchtbar.

### **6. Form, Inhalt und Bedeutung**

Ohne Frage muss eine starre, dichotome Trennung zwischen Form und Inhalt für überholt gehalten werden, dennoch ist sie als Ausgangspunkt für die Strukturierung der folgenden Arbeit von Nutzen. Ihre Unhaltbarkeit wird sich aber in den Analysen von selber ergeben, denn die Analyse des Narratives kann nicht ohne die Einbindung der ästhetischen Arbeit auskommen und umgekehrt. Die Form, die Darstellung, die Erzählweise, die Durchführung prägen in allen gewählten Filmen im höchsten Grad die Wahrnehmung des Inhaltes. Der Inhalt, die Geschichte, die Handlung und das Thema tragen klar zur Wahl und zur Rezeption der Form bei. Darum soll zusätzlich das Zusammenwirken von Filmsprache und Narrativ für jeden Film in einem eigenen Kapitel behandelt werden. Dabei wird auch ersichtlich, dass das Zusammenspiel weder immer in Form einer einfachen Addition der Elemente stattfindet, noch

zwingend – einer dialektischen Synthese zweier Gegensätze entsprechend – zu einem finalen zusammenhängenden Sinn führt. Vielmehr muss das Verhältnis bei den ausgewählten Filmen als Spannungsverhältnis gesehen werden, das einen Raum gestaltet, der geschlossener oder offener sein kann.

Dieser Raum ist von Narrativ und Darstellungsweise abhängig und dennoch nicht direkt an sie gebunden. Er stellt die Bedeutungsebene des Filmes dar, die ebenfalls unter dem Blickwinkel von Nähe und Distanz betrachtet werden kann. Je nach filmischem Selbstverständnis, präsentiert der Film sich als finale Sinngebung oder setzt sich stärker der Deutung der Zusehenden aus. Im ersten Fall gibt der Film eine klare Aussage vor, was einer Einschränkung und Enge der Zusehenden gleichkommt. Die Aussage kann dabei inhaltlich Nähe oder Distanz betreffen und unterschiedlich nah an die Zusehenden herangetragen werden, sich mehr oder weniger aufdrängen. Doch selbst in Fällen, wo sie Freiheit propagiert und formal distanziert wird, bleibt durch ihre Finalität eine einengende Nähe bestehen. Im zweiten Fall wird keine klare Aussage erkenntlich, bleibt die Deutung des Filmes distanziert und offen. Auch diese Distanz ist nicht direkt von dem inhaltlichen oder formalen Umgang mit Entfernungen bestimmt: So kann auch in Filmen, die menschliche Nähe darstellen und durch formale Eindringlichkeit ausgezeichnet sind, die Deutungshoheit bei den Zusehenden liegen, was ihnen eine Distanz zu den Werken und Freiheit verschafft.

In der folgenden Analysearbeit möchte ich anhand ausgewählter Filme zeigen, welche Rolle Nähe und Distanz in religiösen Verhältnissen und in der filmischen Repräsentation für die Darstellung von Frauen spielt. Dabei soll herausgearbeitet werden, dass religiöse Themen durch den Fokus auf Kirchensysteme und ein transzendentes Gegenüber Nähe- und Distanzverhältnisse in den Filmen hervorheben. Dies gilt als Grundlage für eine formale Auseinandersetzung mit Nähe und Distanz in der ästhetischen Arbeit, die erneut sowohl als Reflexion des Systems als auch als Auseinandersetzung mit dem „Jenseits“ des Filmes auftreten kann. Für jeden der gewählten Filme soll also erst eine Analyse des Verhältnisses zwischen Protagonistin und Kirchenrepräsentanz erfolgen, die durch die unterschiedlichen Narrative verschiedene Formen und Bedeutungen einnehmen. Gleichermaßen soll auch das Verhältnis der Protagonistin zu Gott untersucht werden. Der zweite Schwerpunkt der einzelnen Analysen soll dann auf die formale Auseinandersetzung mit Nähe und Distanz eingehen. In einem jeweils letzten Kapitel, in dem die unterschiedlichen Aspekte zusammengeführt werden, möchte ich versuchen, eine umfassendere Bedeutung im Umgang mit Nähe



und Distanz im jeweiligen Film zu beschreiben. Dies soll auch speziell im Hinblick auf die Darstellung der Protagonistin geschehen und ein Versuch sein, das Bedeutungsfeld zu beschreiben, das die unterschiedliche Umgänge mit Nähe und Distanz für die Darstellung von Frauen aufmachen.

Dabei müssen zwei Feststellungen gemacht werden: Eine eindeutige positive oder negative Bedeutung von Nähe oder Distanz für Frauen – sei es im jeweiligen religiösen Gegenüber, oder in der filmischen Repräsentation – kann unmöglich festgemacht werden. Jeder Film setzt die verschiedenen Aspekte von Nähe und Distanz anders um und legt diesen Umgang frei für unterschiedlichste Wertungen. Was aber beobachtet werden kann, ist eine gewisse Entwicklung im Zeitraum der gewählten Filmen – eine Entwicklung, die auch den Titel dieser Arbeit erklärt. Trotz der Vielfalt der Bedeutungen von Nähe und Distanz möchte ich argumentieren, dass bei den gewählten Filmen im Zusammenspiel von Inhalt und Darstellungsweise eine Pendelbewegung von Nähe zu Distanz zu beobachten ist. Während in *La Passion* auf allen Ebenen eine große Zudringlichkeit besteht, kommt es bei Bresson und Rivette zu einer formalen Distanzierung. In *Thérèse* ist trotz formaler Eindringlichkeit eine Distanz zur eigenen Aussage zu bemerken und in den neuesten beiden Filmen findet eine Wende statt, die in *Lourdes* als nostalgisches Fragen nach Nähe, in *Hadewijch* als eine aggressive Bejahung von Nähe umgesetzt wird.

## C. ANALYSE

### 1. Carl Theodor Dreyer: *La Passion de Jeanne d'Arc*

#### 1.1. Inhalt: Jeannes doppelte Auslieferung

Carl Theodor Dreyers *La Passion de Jeanne d'Arc* stellt die Geschichte Jeanne d'Arcs vom Beginn ihres Verhörs in Rouen bis zu ihrer Verbrennung am Scheiterhaufen dar. 1928 entstanden, ist es noch ein Stummfilm und in seiner Ausdrucksstärke und Intensität ein viel gepriesenes Meisterwerk der Filmgeschichte. Sein Einsatz von Nahaufnahmen und seine außergewöhnliche Filmsprache in Zusammenhang mit dem Schrecken der gezeigten Geschichte sind kaum mit anderen Filmen zu vergleichen.

Es ist daher auch nicht verwunderlich, dass bei wenigen Filmen das Zusammenspiel von Darstellungsweise und Dargestelltem so häufig diskutiert wurde wie bei *La Passion*. Mit Jean und Dale Drum wäre dabei vor allem die gegenseitige Beeinflussung von Erzählweise und Geschichte zu nennen, die eine Emotionalisierung und Intensivierung bewirkt.<sup>12</sup> David Bordwell argumentiert, dass der Bekanntheitsgrad der Geschichte Jeanne d'Arcs den Irritationen der formalen Brüche des Filmes entgegen arbeitet und als Gegengewicht dienen kann.<sup>13</sup> Sowohl von Bordwell als auch von Drums wird erkannt, wie eng in *La Passion* das Durchbrechen konventioneller Formen filmischer Repräsentation mit der Geschichte und dem Thema im Zusammenhang steht. Doch bleiben ihre Analysen zu vordergründig. Das Zusammenspiel von Inhalt und Erzählweise in *La Passion* kann weder als reine Intensivierung noch als Aufhebung der ästhetischen Irritationen durch die bekannte narrative Entwicklung gedacht werden. Beide Ansätze lindern unzulässigerweise die Verunsicherung und den Schrecken, die der Film hinterlässt.

*La Passion* stellt eine gewaltvolle Geschichte dar, ist aber in seiner ästhetischen Form selbst auch gewalttätig. Die Gewaltsamkeit hängt in beiden Fällen mit einem Näheverhältnis zusammen, das als eindringlich empfunden wird. In der Geschichte selbst geht es dabei um die Nähe zwischen der Protagonistin und dem religiösen Gegenüber – der Kirchenrepräsentanz und Gott.

---

<sup>12</sup> Vgl. Drum, Jean; Dale D. Drum. *My Only Great Passion*, 125-146

<sup>13</sup> Vgl. Bordwell, David. *The Films of Carl Theodor Dreyer*, 84f.

### 1.1.1. Nähe, Macht, Gewalt: Unterdrückung Jeannes durch Kirchenrepräsentanten

Schon am Anfang des Filmes steht Jeanne einem übermächtigen Richtertribunal gegenüber. Noch bevor sie in der ersten Szene ins Bild tritt, fährt die Kamera durch den Verhörraum: Unschärf im Vordergrund ist die Menge der nach rechts starrenden, wartenden, männlichen Zuschauer zu sehen, scharf im Hintergrund stehen die Soldaten. Aus der Froschperspektive zoomt die Kamera auf Pierre Cauchon und die ihn umgebenden Bischöfe. Als Jeanne eintritt, blickt die Kamera aus der Vogelperspektive auf sie. Jeannes Kopf und ihre Schultern befinden sich im untersten Drittel des Bildes. Die zwei Speere, die von Soldaten über ihren Kopf gehalten werden, wirken bedrohlich und lassen ihren Kopf klein erscheinen. Von der ersten Szene an wird die starke Asymmetrie der Parteien gezeigt: Jeanne steht allein, gegen eine Vielzahl von übermächtigen Männern. Kadrierung, Kamerabewegung und Montage bewirken das bildliche Ungleichgewicht.

Das wohl markanteste Kennzeichen der Filmsprache in *La Passion* ist der intensive Einsatz von Groß- und Detailaufnahmen von Gesichtern. Die Kamera erlaubt (sich) auf fast unver-schämte Weise in Jeannes Innenleben einzudringen; aber auch in das Innenleben der Richter. Großaufnahmen von stark bewegten Gesichtern auf beiden Seiten wechseln sich in den Verhören in einem Schuss-Gegenschuss-Kampf ab, sodass der Eindruck eines Dialoges entsteht. Doch die gleich starken Gefühle haben keine ausgleichende Wirkung. Je emotionaler Jeannes Tränen, ihre Verzweiflung und Panik dargestellt werden, desto emotionaler wirken auch Aggression, Gewalt und Boshaftigkeit der Kirchenmänner. Dreyer musste seinen markanten Gebrauch von Großaufnahmen wegen ihrer Neuheit gegen kritische Stimmen verteidigen. Eindeutig erklärt er in einem Schreiben sein Verständnis des Prozesses als Grund für seine Darstellungsweise, aber ohne dabei deren Wirkung – die starke Wertung der geschichtlichen Ereignisse, die Manipulation der Zusehenden und die Eindringlichkeit seiner Erzählweise – zu überlegen.

The transcript gave a harrowing picture of how the trial shaped up as a face-to-face battle between the lonely Joan, bravely answering her judges, who were unfolding a diabolical cleverness to catch her in their net. This face-to-face battle could only be interpreted on the screen through the large close-ups, which showed with unsparing realism the heartless cynicism of the judges which was concealed behind hypocritical compassion – opposed to this were the close-ups of Joan, whose pure face showed her strength came from God alone. When the unmade up faces of the judges glowing with hate toward Joan filled the screen, it strengthened the realism. With puzzled looks and rapt attention the viewers followed the unequal battle between Joan and the judges –

and that was exactly the purpose of the close-ups; to stir up the viewers until they felt in their own skin the agony that Joan experienced.<sup>14</sup>

Was Dreyer als „Stärkung des Realismus“<sup>15</sup> bezeichnet, kann nur als seine Wertung begriffen werden: als eine Diabolisierung der Richter und Heiligsprechung Jeannes in ihrer Opferrolle. Die beiden Parteien werden einander in starkem Kontrast gegenübergestellt. Die Richter sind böse und mächtig, Jeanne ist gut und ohnmächtig. Das indezente Eindringen der Kamera, das die vom Regisseur vermuteten Gefühle der Charaktere auf die Oberfläche der Leinwand bringt, verstärkt das Ungleichgewicht zwischen Jeanne und ihren Richtern.

Der Höhepunkt der Darstellung dieser Dichotomie ist wohl das Verhör in der Folterkammer. Auch hier wird die Brutalität der Männer durch die Filmsprache verstärkt. Die Bilder des Verhörs, in denen abwechselnd Jeanne und die Richter zu sehen sind, werden durch Aufnahmen der Folterinstrumente ergänzt. Die Gewalt der Männer wird durch die visuelle Gewalt der Geräte erweitert. Bemerkenswert ist allerdings, dass es bis zum Höhepunkt und Ende der Szene rein virtuelle Gewalt bleibt. Jeanne kommt nicht in physische Berührung mit den Folterinstrumenten. Die Szene, in der die Schnitte zwischen Aufnahmen der sich drehenden Stachelwalze, dem aggressiven Cauchon und Jeanne immer schneller aufeinander folgen, endet damit, dass Jeanne in Ohnmacht fällt. Die Brutalität des Gezeigten liegt vor allem in der ästhetischen Arbeit. Sie setzt die inhaltliche Gewalt der Kirchenrepräsentanten mit der visuellen Gewalt der Folterinstrumente gleich.

Neben dieser Gleichsetzung und der moralischen Rollenzuschreibung, die beide das Ungleichgewicht zwischen den Parteien verstärken, findet durch die Großaufnahmen außerdem eine Annäherung zwischen den Richtern und Jeanne statt: Das schreiende und spuckende Gesicht Cauchons füllt die Höhe des ganzen Kaders aus (*Passion*, 40:40) oder geht sogar über den Rahmen hinaus (40:54). Genauso groß im Bild ist das ängstlichen Gesicht Jeannes. Die Charaktere kommen sich dadurch unerhört nahe. Die Bewegtheit in beiden Gesichtern suggeriert außerdem eine starke affektive Reaktion der Personen. Die offensichtliche Wirkung aufeinander und die visuelle Nähe bedeuten eine große emotionale Nähe: die Charaktere beeinflussen sich gegenseitig. Die Gewalt der diabolischen Richter hat somit eine große, unmittelbare Macht über die ohnmächtige, heilige Jeanne.

---

14 Dreyer in Drum, Jean; Dale D. Drum. *My Only Great Passion*, 136

15 Vgl. Ebd. „it strengthened the realism“

### 1.1.2. Gottes widersprüchliche Stimmen

*La Passion* heißt nicht grundlos Passion. Dreyer zeigt einen Leidensweg. Die bekannten Aufnahmen Falconettis – die Schauspielerin Jeannes – zeigen ihr Gesicht schmerzverzerrt und in Tränen. Doch was ist der Grund für Jeannes Passion, für Jeannes Leiden? In Szenen, wie der oben beschriebenen Folderszene, können ihr Schmerz und ihre Angst klar auf die Aggression der Richter zurückgeführt werden. Doch Jeannes Konflikt beginnt an einem Punkt, der sich wesentlich von der Gewalt unterscheidet, die ihr von außen zugefügt wird. Jeannes Leiden beginnt dort, wo auch ihre Freude und Hoffnung beginnen: in ihrer Nähe zu Gott. Diese drückt sich für sie einerseits in den Stimmen der Heiligen aus, andererseits in der Teilhabe am Kirchengeschehen.

Obwohl Dreyer die unmittelbare Darstellung übernatürlicher Geschehen meidet, finden sich in *La Passion* mehrere Momente, die ein direktes Einwirken Gottes auf Jeanne andeuten. Diese sind immer an Jeannes Gesicht und den Emotionen, die sich darin widerspiegeln, zu erkennen. Es gibt einige Szenen, in denen ihr Blick hoffnungsvoll, ihre Mimik leichter wird und sie befreit wirkt. Einer dieser Momente ist nach Jeannes erstem großen Verhör (*Passion*, 19:00). Während die Richter Pläne schmieden sie zu überführen, ist sie in ihrer Zelle zitternd und weinend zu sehen, so als wüsste sie von den gleichzeitig stattfindenden Intrigen. Doch als ihr Blick auf den Boden fällt, wo das Gitter des Fensters einen Schatten in Form eines Kreuzes wirft, verändert er sich. Ihre Augen werden größer, sie beginnt zu lächeln. Als Loyseleur eintritt, löscht sein Schatten das Kreuz am Boden aus. Jeanne wird ein gefälschter Brief des Königs vorgelesen. In der selben Szene, wird Jeannes Blick ein zweites Mal heller: Ihr wird Hoffnung gemacht, die Messe besuchen zu dürfen, woraus sie Kraft schöpft. Sie unterscheidet nicht zwischen persönlicher Gotteserfahrung und kirchlicher Vermittlung. In mehreren Sequenzen wird deutlich, dass Jeanne, trotz der Verfolgung, die sie durch die Kirche erfährt, am Kirchengeschehen teilhaben will. In einem Interview über Bressons Film *Le Procès de Jeanne d'Arc* schreibt Jean Guitton über seine Vorstellungen von der Spiritualität der historischen Jeanne d'Arc, die für die Darstellung Jeannes in *La Passion* von Bedeutung ist:

Mais Jeanne, bonne chrétienne, catholique, ne mettait pas en doute l'autorité divine de l'Église. Elle était prise dans de dures tenailles. D'un côté Dieu: elle était en péché mortel si elle reniait ses voix.

Et d'un autre côté, ce même Dieu lui disait qu'elle pécherait mortellement si elle ne se soumettait pas à l'Église!<sup>16</sup>

---

16 Guitton, Jean in Astre, Georges-Albert. Entretien avec Robert Bresson et Jean Guitton, 87

Die Untrennbarkeit von Kirche und persönlichem Glauben für Jeanne wird in Dreyers Film viel klarer ersichtlich als später bei Bresson und in größerem Maße zum äußeren und inneren Konflikt der Protagonistin. Als sie bittet, in die Messe gehen zu dürfen, erlaubt dies Cauchon nur unter der Bedingung, dass Jeanne ihre Männerkleider ablegt. Hier wird ihre Bedrängnis eindeutig: Die Stimmen, die sie als von Gott kommend wahrnimmt, schreiben ihr vor, was die Kirche, weltliche Repräsentanz Gottes, ihr verbietet. Die „beiden Stimmen Gottes“ widersprechen sich. Die Momente, in denen die Kirche Jeannes erlebte Wahrheiten nicht anerkennt, stürzen Jeanne in ihr größtes Leiden.

In der Szene des Schattenkreuzes wird klar, dass Jeannes Gotteserfahrungen sie zwar trösten und ihr Freude geben können, ihr aber als Gegenstimme zur Kirche auch Leid zufügen. Doch nicht nur als diese Gegenstimme scheint Jeannes Erleben der Nähe Gottes eng mit Gewalt verbunden. In der beschriebenen Szene werden Jeannes Freude und Enttäuschung direkt an ein Erlebnis gekoppelt, an ein Bild. In allen Momenten, in denen eine Gottesbegegnung oder Erinnerung an Gottes Nähe suggeriert wird, ist Jeanne stark bewegt. Sie reagiert sehr direkt und emotional auf ihre Gotteserfahrungen, was unbeherrscht und unfrei wirkt. Genauso wie die Brutalität der Richter ungefiltert auf sie zu prallen scheint, bewegt sie Gottes Gegenwart auf unmittelbare Weise. Jeanne ist Gott auf die gleiche Weise ausgeliefert wie den Richtern.

Jeannes Zurücknahme ihrer Widerrufung, die als Stärke dargestellt werden könnte, wird somit zur Schwäche und zum Höhepunkt ihrer Unterwerfung unter ihre gefühlsbetonten Gottesbegegnungen: Jeanne beobachtet wie die Strohkrone, die sie geflochten hat und die Zeichen von Gottes Zuwendung zu ihr ist, mit ihren abgeschorenen Haaren auf die Schaufel gekehrt wird. Der Anblick löst die Rückbesinnung auf Gottes persönliche Weisungen für sie aus, die sie dazu nötigt ihre Widerrufung zurückzunehmen. Mit entsetztem Blick, zitternd und unter Tränen realisiert sie, dass sie Gott nicht gehorsam war. Leidend bekennt sie: „... j'ai renié Dieu ... pour sauver ma vie.“ (*Passion*, 1:02:36) Nicht wie durch eine willentliche Entscheidung, sondern wie durch Nötigung scheint sie ihr Bekenntnis zu ihrer Gotteserfahrung zu sprechen. Das starke Erleben von Gottes Gegenwart ist für Jeanne höchst ambivalent: Es ist Tröstung und Grund zur Freude, Grund sich nicht den Richtern zu unterwerfen aber gleichzeitig selbst Stimme des Zwanges der Unterwerfung. Von ihren starken Erlebnissen genötigt, stirbt sie am Scheiterhaufen.

## 1.2. Ästhetische Aufdringlichkeit und Entfremdung

Um die Gewaltausübung der Kirchenrichter in *La Passion* zu analysieren, wurde oben beschrieben wie durch die Erzählweise das Ungleichgewicht zwischen Jeanne und den Richtern verstärkt und eine starke moralische Wertung der beiden Parteien vorgenommen wird. Die Betonung von Aggressivität und Gewalt verstärkt aber nicht nur die Wirkung des Inhaltes, sondern weist auch auf die Gewalt der Erzählweise hin. In seiner brillanten Analyse von *La Passion* beschreibt Herbert Hrachovec wie die Gewalt der Geschichte und der filmischen Form auf eine Weise zusammenwirken, dass die Gewalttätigkeit der Erzählweise selbst zum Thema wird. „Sowohl die Regie als auch die Moral – genauer gesagt: beide in gezielter Kooperation – durchkreuzen die Suggestionen, die sie vorher aufgebaut haben. Der Blick wird hin- und hergerissen: auf ein Opfer und zurück auf die Inszenierung des Opfertums.“<sup>17</sup>

Mit Laura Mulveys Text *Visual pleasure and narrative cinema* kann filmische Gewalt – besonders an Frauen – genauer betrachtet werden. Mulvey beschreibt darin verschiedene Aspekte gewaltvoller Darstellungsweisen: Durch Großaufnahmen wird ein übermäßig eindringlicher Blick gestattet; durch Fragmentierung wird der weibliche Körper ausgebeutet; männliche Charaktere werden als Träger des Blickes mit dem Blick der Kamera identifiziert, während weibliche Charaktere zum Blickobjekt gemacht werden; das Filmschauen wird damit dem Voyeurismus gleich.<sup>18</sup> Viele dieser Aussagen treffen auch auf *La Passion* zu. Mulvey wendet diese Analysen allerdings auf ein Hollywood-Mainstream-Kino an, von dem sich Dreyers Film in vielerlei Hinsicht unterscheidet. In der Einleitung umreißt Mulvey grob die Möglichkeiten des Avantgardekinos, andere Darstellungsformen zu finden und Blickgewohnheiten anzugreifen: „The alternative cinema provides a space for a cinema to be born which is radical in both a political and an aesthetic sense and challenges the basic assumptions of the mainstream film.“<sup>19</sup> Auch wenn Dreyer seinen Film nicht als Avantgarde- oder alternatives Kino sehen wollte, ist genau diese Radikalität, von der Mulvey schreibt, in *La Passion* zu finden. Dreyers Film zeichnet sowohl eine starke Zudringlichkeit als auch eine radikale Unkonventionalität aus. Eine indiskrete, fragmentierende und eine radikale, außergewöhnliche Erzählweise treffen in *La Passion* aufeinander.

---

17 Hrachovec, Herbert. Drehorte. Arbeiten zu Filmen, 71

18 Vgl. Mulvey, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema

19 Ebd., 834

Die Zudringlichkeit der Kamera und die starke Manipulation durch die ästhetische Form wurden bereits eingehend analysiert. Der Bruch mit den Blickgewohnheiten, der vielleicht wie Mulveys ästhetische Radikalität verstanden werden kann, stellt die andere Seite dar. Die Erzählweise Dreyers, die viele bestehende Normen filmischer Inszenierung nicht bedient, wurde von verschiedenen Seiten beschrieben. Hrachovec nennt das „systematische Aneinandervorbei der Blicke“, durch das „eine ständige Unstimmigkeit in der vorgeblichen Zudringlichkeit der Richter“<sup>20</sup> entsteht. Noch genauer arbeitet Bordwell die räumlichen Zweideutigkeiten und Widersprüche heraus: „[f]lat areas, figures which float in a vacuum, characters hovering at various points around the frame, a weightless camera, inconsistent figure positions, movements, glances“<sup>21</sup>. Dreyer wendet fast durchgehend eine Schuss-Gegenschuss-Montage an, wodurch der ganze Film, obwohl es ein Stummfilm ist, dialogischen Charakter bekommt. Doch die „Sprechenden“ blicken aneinander vorbei oder befinden sich in scheinbar unterschiedlichen oder „unmöglichen“ Räumen. Dreyer entfremdet dadurch nicht nur den dargestellten Raum, sondern auch die Darstellung selber und den Blick auf das Dargestellte.

Die Konsequenzen des Zusammentreffens einer zudringlichen Kamera mit der „Verletzung der Sehgewohnheiten“<sup>22</sup> beschreibt Hrachovec als eine „Erschütterung des Voyeurismus“<sup>23</sup>, dadurch dass der „Voyeurismus selbst ein Gegenstand der Betrachtung wird“<sup>24</sup>. Die konstanten Erschütterungen von Blickgewohnheiten in *La Passion* machen den Blick der Kamera und den Blick der Zusehenden zum Thema. Durch die Brüche mit den Konventionen wird die Gewaltsamkeit der Darstellung erst bemerkbar, wendet sich gegen sich selbst, wird selbstreferenziell. Die Zudringlichkeit der Kamera und die Fragmentierung der Körper, die sich in vielen Filmen der Aufmerksamkeit entziehen und auf diese Weise nicht als Gewalt wahrgenommen werden, werden durch die Störung der Blickgewohnheiten auffällig. So drängt sich nicht nur die Gewalt der Kirchenrichter auf sondern auch die Gewalt der Erzählweise.

---

20 Hrachovec, Herbert. Drehorte. Arbeiten zu Filmen, 69

21 Bordwell, David. The Films of Carl Theodor Dreyer, 80

22 Hrachovec, Herbert. Drehorte. Arbeiten zu Filmen, 70

23 Ebd. 71 (3 mal)

24 Ebd. 69



### 1.3. Eine gewaltvolle Kritik der Gewalt

Sowohl in der Geschichte als auch in der Erzählweise lässt sich eine Spannung zwischen der Aufdringlichkeit repräsentativer Systeme – der Kirche und dem Film – und einem Widerstand gegen sie beobachten. In der Erzählung stellt Jeannes Gotteserfahrung eine Gegenstimme zum Kirchensystem dar. Dieser Widerstand zeigt die inhärente Gewalt des Systems auf, setzt sie frei. Die Freisetzung der Gewalt einerseits und die Standhaftigkeit Jeannes gegenüber dieser Gewalt andererseits werden zum Thema des Filmes. Der Ausgang der Geschichte ist bekannt. Dennoch macht die Frage, ob eine Erschütterung der Normen durch Jeannes Beharren auf ihrer Position möglich wäre, die Spannung des Filmes aus. Jeannes Widerrufung könnte einen Rückgang der sichtbaren Gewalt bedeuten. Doch sie gäbe der Kirche, den Richtern, dem männlichen System Recht. Im Aufrechterhalten ihrer Position wird die Gewalt der Kirche bis ans äußerste getrieben und Jeanne wird am Scheiterhaufen verbrannt. In *La Passion* hat die Sichtbarkeit dieser Gewalt aber Konsequenzen: Jeannes Tod führt zum Angriff des Volkes auf die Soldaten. Hrachovec bemerkt diese Konsequenzen ebenfalls, wenn er meint: „Das Regime seinerseits drängt sich in den Vordergrund, verschärft das diffuse Unterdrückungsverhältnis und bietet so Angriffsfläche für den Gegenzug.“<sup>25</sup> Diese gebotene Angriffsfläche kann analog auch in der filmischen Form gesehen werden. Die Ausweitung der Gewalt in der Erzählung auf die Erzählweise ermöglicht einerseits Kritik am Dargestellten, andererseits an der Darstellungsweise selbst. Die Parallelen zwischen den beiden werden augenscheinlich. Auch der Film als System ist gewalttätig. Der Bruch mit den Normen lässt die sonst versteckte Gewalt an den Tag treten. Hrachovec beschreibt, wie Dreyer versucht, die „Ausgeliefertheit des Menschen vor der Kamera mit Erzählungen zu unterlegen, die um die Opferrolle kreisen“<sup>26</sup>. Die Wechselwirkung von Erzählung und Erzählweise, die zu einer Überhöhung der Gewalt und des Opfers führt, hat für beide Ebenen Bedeutung. Hrachovec bringt dies treffend auf den Punkt: „Die Verherrlichung der Opferrolle wäre danach ein Mittel, die Spannung aufrecht zu erhalten, die aus der Diskrepanz in Gesellschaftsnormen fest-geschriebener und in ihrer Verwerfung freigesetzter Gewalt entspringt.“<sup>27</sup>

In *La Passion* wird die Gewalttätigkeit eines Kirchensystems aufgezeigt, dass zu sehr in das Leben der Protagonistin eingreift, ihr zu nahe kommt. Ähnlich kommt auch die Darstellungsweise den Zusehenden nahe und wirkt dadurch gewalttätig. Zu Recht beschreibt Hrachovec

---

25 Ebd. 72

26 Ebd. 75

27 Ebd. 74

das Extrem, das diese doppelte Gewalt, diese doppelte Nähe darstellt, als Aufrechterhaltung einer Spannung. In dieser Spannung kann und muss die Gewalt des Dargestellten und der Darstellungsweise reflektiert werden – sie ist Angriffsfläche auf diese Gewalt. Doch selbst diese Angriffsfläche drängt sich auf und erzwingt durch ihre Intensität förmlich eine Auseinandersetzung mit der Gewalt des Filmes. *La Passion* verherrlicht nicht die „Veropferung“ Jeannes, sondern zwingt zur Kritik an ihr. Die Kritik an der gewaltvollen Nähe des Systems erlangt ihre Kraft und Intensität aus ihrer eigenen Zudringlichkeit und Gewalt. Bressons Werk wird sich im Folgenden genau davon zu distanzieren versuchen.

## **2. Robert Bresson: *Les Anges du Péché***

### **2.1. Inhalt: Anne-Maries Erziehung**

*Les Anges du Péché* ist als Robert Bressons erster Langfilm 1945 entstanden. Er erzählt die Geschichte einer jungen Frau, Anne-Marie, die in ein Dominikanerkloster eintritt, dessen Schwestern zum Teil ehemalige Gefängnisinsassinnen sind. Wild dazu entschlossen, die härtesten Fälle aus dem Gefängnis ins Kloster zu führen, erfährt sie von dem Häftling Thérèse und deren Auflehnung gegen die Gefängnisordnung. Anne-Marie wählt sie zu ihrem Schützling, doch Gespräche mit ihr scheitern. Nach ihrer Entlassung rächt sich Thérèse und erschießt den Mann, der sie ins Gefängnis gebracht hat. Als sie danach ins Kloster kommt, um sich zu verstecken, glaubt Anne-Marie ihre Gebete wären erhört worden und fühlt sich in ihrer Bestimmung bestätigt, Thérèse zu erziehen und zu belehren. Doch diese wehrt sich gegen die Bevormundung; sie verstärkt die Skepsis der Klosterschwestern, die Anne-Marie für stolz und überheblich halten. Der Konflikt verschärft sich. Es kommt zum Ausschluss der Protagonistin aus dem Kloster, woraufhin sie vor Enttäuschung krank wird. Als sie deswegen wieder zurückgebracht wird, findet zwischen den beiden Novizinnen eine Versöhnung statt, in der Anne-Marie ihre Überheblichkeit und Thérèse ihre Einsamkeit und Hilfsbedürftigkeit erkennen. Am Totenbett Anne-Maries spricht Thérèse für sie die Worte des Gelübdes, bevor sie sich in die Hände der Polizei begibt.

*Les Anges* zählt zu Bressons Frühwerk. Das vielleicht größte Charakteristikum seines Werkes, die Modernität seiner Filmsprache, sein radikaler Formalismus ist erst in Ansätzen zu erkennen. Seine thematische Auseinandersetzung mit Systemen und der Möglichkeit innerhalb dieser zu „echter Menschlichkeit“ zu gelangen, wird hier aber besonders klar ersichtlich.

#### **2.1.1. Institutionelle Erziehung und Machtausübung**

Institutionalisierte Macht tritt in *Les Anges* in zweifacher Weise auf: im Kloster und im Gefängnis. Bressons gesamtes Filmschaffen ist von den beiden Themen Religion und Gefangenschaft durchzogen. In *Les Anges* sind dabei vor allem die Parallelen zwischen den Institutionen von Relevanz. Schon die Darstellung ihrer Erscheinungsformen lässt sich vergleichen: Gitter in Form von Gefängnisstäben, Fensterrahmen und deren Schatten treten hier noch sehr bestimmend auf, während sie in späteren Filmen zu wesentlich abstrakteren

Elementen von Bressons Filmsprache werden. Auch die sich wiederholenden Bilder von Gängen mit offenen und geschlossenen Türen lassen die Architektur der beiden Institutionen ähnlich wirken. Dabei geht es eigentlich um die Vermittlung von inhaltlichen Ähnlichkeiten. Die erzieherische Komponente mit dem Ziel des Einordnens in die Systeme sind beiden Einrichtungen gemein. Sowohl Stefan Schädler als auch Peter Buchka arbeiten die Ähnlichkeiten der Institutionen heraus.<sup>28</sup>

[D]ie den ganzen Film durchziehende Kontrastierung zweier Welten [...] wird überspielt von der Identität beider Sphären, die das hervorstechende Merkmal ist, wenn man den Film heute sieht. Die Identität äußert sich in der Reglementierung, im Ritual. Gefängnis und Kloster organisieren gleichermaßen Herrschaft über Menschen.<sup>29</sup>

Die Darstellung des klösterlichen Lebens in *Les Anges* ist geprägt von einer Vielzahl von Formen zur Einübung der Ein- und Unterordnung und der Demut. Dem ersten Fall auf den Boden vor der Oberin als Novizin folgen viele weitere. Maßnahmen wie die regelmäßigen *chapitre des coupes*, in denen die eigenen Sünden bekannt und die Sünden anderer angeklagt werden können, die darauf folgenden Strafen oder die *correction fraternelle*, in der Anne-Marie in Einzelgesprächen die Meinungen ihrer Mitschwestern über sich erfragt, stellen Formen dar, die gegen Stolz wirken, Demut begrüßen und vor allem die Einordnung in die klösterliche Ordnung bezwecken. Es ist eine Ordnung, die auf dem Schuldbewusstsein des Einzelnen basiert und gerade auf ehemalige Inhaftierte wirkt, die einerseits mit Schuldgefühlen kämpfen, andererseits das Befolgen von Regeln bereits gelernt haben.

Dass Anne-Marie in dieses Erziehungssystem nicht passt, wird von den Schwestern von Anfang an vermutet. Ihr Elan bei ihrer Ankunft im Kloster und ihre fast enthusiastische Bereitschaft, sich auf die vorhergesagte Härte des Klosterlebens einzulassen, machen Schwester Sainte Jean skeptisch. Anne-Maries auffallende Lebensfreude und Stärke sind für die Klosterschwester Grund zur Besorgnis. Ohne Boshaftigkeit arbeitet die Ordnung des Klosters an der „Zähmung“ von Anne-Maries stürmischer Eigenheit. Es ist die Dekonstruktion ihrer Sicherheit und ihrer Stärke, mit der sich der Film auf allen Ebenen beschäftigt. Auf der narrativen Ebene sehen es die Klosterschwester als ihre Aufgabe an, Anne-Marie an ihren Platz zu weisen. Immer wieder wird ihr Stolz genannt, hinterfragt und kritisiert und wie bereits beschrieben erlauben die Traditionen des Klosters verschiedene Wege zur „Einübung von Demut“ und der formalisierten Zurechtweisung, besonders gegen die „Sünde der Hybris“.

---

28 Vgl. Buchka, Peter. Nach dem Sündenfall, 15, 46

29 Schädler, Stefan. Kommentierte Filmografie, 98

Die Klostersgemeinschaft in *Les Anges* bietet Bresson die geeignete Umgebung für die Darstellung eines Systems, das nicht „böse“ ist, sondern dessen Prinzipien der Vereinheitlichung, Unterordnung und Regelmäßigkeit er als Unmenschlichkeit zeigt. Im Gegensatz zu Dreyer ist die Beziehung zwischen der Protagonistin und den Vertreterinnen des klösterlichen Systems nicht gewalttätig. Es zeichnet sich nicht durch Boshaftigkeit und aufdringliche Übermacht aus. Bresson stellt eine kühle, distanzierte Ordnung als Rahmen der persönlichen Entwicklung der Protagonistin dar. Innerhalb dieser Ordnung erhalten ihre eigenen Handlungen und die Handlungen anderer Bedeutung. Ihre Rituale und Reglementierungen sind aber machtvoll, sind Erziehung. Als solche implizieren sie ein Wissen um den besten Weg, der den Menschen vorschreibt, wie zu handeln und zu sein „richtig“ sei, und sie dadurch festlegt und einengt. Dass solche Festlegung und Einengung aber keinesfalls nur im institutionellen Rahmen stattfinden, wird an der ambivalenten Rolle Anne-Maries deutlich.

### **2.1.2. Von Selbstbehauptung zu Selbstzurücknahme**

Anne-Marie ist keinesfalls nur Opfer klösterlicher Erziehung. Auf einer Beziehungsebene spielen sich zwischen Anne-Marie und Thérèse ähnliche Kämpfe ab wie zwischen den Klosterschwestern und Anne-Marie. Die übereifrige Novizin hat für Thérèse ähnlich genaue Vorstellungen eines gelungenen Lebens wie das Kloster für sie selbst. Anne-Marie möchte Thérèse zur Einsicht ihrer Sündhaftigkeit führen, so wie das Kloster Anne-Marie zur Demut. Anne-Maries Stolz, Thérèse „retten“ zu können, spielt dabei die zentrale Rolle.

Während in *La Passion* Jeanes Gotteserfahrungen den Gegenpol zum kirchlichen System darstellen, spielt in *Les Anges* eine direkte Beziehung zu Gott in der Darstellung von Anne-Maries Überzeugung keine große Rolle. Anne-Marie hat weder Erscheinungen, noch hört sie Stimmen, doch sie hat ein klares Ziel, eine klare Vorstellung einer Aufgabe für ihr Leben: Sie soll den härtesten Fall „retten“, die widerspenstigste Inhaftierte ins Kloster bringen. Zusätzlich deutet sie Geschehnisse als Bestätigung dieser Überzeugung. Jean Sémoulé schreibt von verschiedenen Momenten in den frühen Filmen Bressons, in denen die ProtagonistInnen eine Bekräftigung ihres Willens erfahren. In *Les Anges* nennt er den Moment, in dem Anne-Marie ihren Jahresspruch zieht:

Il y a dans chaque film un moment décisif, celui où le héros se rend compte qu'il a raison de vouloir ce qu'il veut, à partir duquel il s'identifiera de plus en plus à sa passion. Le moment où Anne-Marie tire la sentence qui l'encourage dans la voie où l'avait déjà engagée l'appel de Thérèse dans la prison.<sup>30</sup>

---

30 Sémoulé, Jean. Les personnages de Robert Bresson, 12

Diese Bestätigung kann als Erfahrung des Transzendenten gedeutet und mit den Stimmen der Heiligen in *La Passion* verglichen werden. Dort wird der Ursprung dieser Stimmen aber nicht nur zum Thema des Verhörs, sondern begründet überhaupt das „Gutsein“ der Protagonistin. Im Gegensatz dazu spielt die Frage nach der Herkunft von Anne-Maries Überzeugung in *Les Anges* eine untergeordnete Rolle. Der Jahresspruch Anne-Maries ist nicht in erster Linie von Bedeutung, weil er von Gott kommen könnte, sondern weil er sie anspricht zu handeln: Obwohl es den vorgesehenen Abläufe des Klosterlebens nicht entspricht, sucht Anne-Marie an, schon bei der nächsten Gefängnisvisite dabei sein zu dürfen. Bresson verzichtet auf die Darstellung einer innigen Beziehung zu Gott. Dies erlaubt ihm auch die Ambivalenz von Anne-Maries Selbstbehauptung klarer herauszuarbeiten. Im Kontrast zu den klösterlichen Regeln und Ritualen hat Anne-Maries Eigenwillen einen positiven Wert. Thérèse gegenüber tritt aber die überhebliche, bevormundende Seite der Gewissheiten der Protagonistin ans Licht.

Während einer möglichen Nähe der Protagonistin zu Gott keine Bedeutung zugemessen wird, ist die Beziehung von Anne-Marie zu Thérèse von größerer Relevanz. Im Gegensatz zur Distanz der klösterlichen Erziehung, wird die zudringliche Nähe gezeigt, die Anne-Marie zu Thérèse sucht. Schon früh im Film scheint ihr einziges Ziel zu sein, Thérèse ins Kloster zu bringen, zu belehren, zu „retten“. Sie kämpft dafür, ins Gefängnis gehen zu dürfen, spricht mehrmals mit Thérèse, betet für sie und weicht nicht mehr von ihrer Seite, als diese ins Kloster kommt. Ihr erzieherischer Eifer ist ähnlich einengend wie die strenge Ordnung des Klosters.

Doch was im Rahmen der Institution über distanzierte Rituale stattfindet, versucht Anne-Marie durch die Nähe der Beziehung zu erreichen. Diese wirkt allerdings von Anfang an stärker auf die Protagonistin selbst als auf Thérèse. So läuft Anne-Marie ihr bei ihrer Entlassung aus dem Gefängnis nach, um sie zu drängen, ins Kloster zu kommen. Distanziert und unberührt lehnt Thérèse ab. Anne-Maries Betroffenheit und Enttäuschung kommen klar zum Ausdruck. Im Laufe des Filmes wird Anne-Maries Ringen um Thérèse immer stärker. Doch Thérèse bleibt distanziert und so gewinnt nicht Anne-Marie Einfluss auf Thérèse, sondern Thérèse auf Anne-Marie. Dabei macht sich Thérèse die Rituale und moralischen Werte des klösterlichen Systems zunutze. Besonders perfide scheint dies in der Szene der *correction fraternelle*, in der Anne-Marie die Kritik ihrer Schwestern erbittet: Vier Gespräche werden unterschiedlich dargestellt. Während der Dialog mit einer alten Schwester, die „erleuchten, nicht richten“ will (*Anges*, 51:01), in einer Schuss-Gegenschuss-Montage

dargestellt wird, werden in den beiden Gesprächen mit jüngeren Schwestern, die selbst überhebliche, verletzende Bemerkungen machen, Anne-Marie und ihr Gegenüber jeweils im gleichen Bild gezeigt. Die Gesprächspartnerinnen wirken unangenehm eng beieinander. Auch Thérèse ist in einer Einstellung mit Anne-Marie zu sehen. Von der Seite, aus der Froschperspektive dargestellt, wirkt sie groß und bedrohlich und spricht von oben herab zur Fragenden. Doch äußert sie keine Kritik wie die anderen, sondern bestärkt Anne-Marie: „*Je vous estime au-dessus des autres.*“ (Angeles, 51:36) Daraufhin beginnt Anne-Marie, sich selbst anzuklagen. Der Einfluss von Thérèse auf Anne-Marie spiegelt sich in den beschriebenen Bildern wider, die eine Asymmetrie zwischen den Frauen zeigen. Auch die Zermürbung Anne-Maries wird zum ersten Mal sichtbar. Thérèse verstärkt Anne-Maries wachsenden Selbstzweifel und bringt somit die Geschehnisse ins Rollen, die schließlich Anne-Maries Ausschluss aus dem Kloster, ihre Krankheit und ihren Tod herbeiführen.

Dass durch diese Niederlage Anne-Maries die ersehnten Änderungen in beiden Frauen stattfinden und beide in Demut ihre Fehler erkennen, wirkt störend als eine zu simple Lösung. Gewinnen hier Erziehung und Bevormundung über die Einzelne? Die Umkehr Anne-Maries findet nicht durch ihre Anerkennung von Regeln statt. Vielmehr erzeugt der Ausschluss aus der Klostersgemeinschaft bei ihr ein Verständnis für das Gefühl von Aussonderung und mangelnder Zugehörigkeit. In dieser Erkenntnis wird sie offen für Thérèses Situation und wird sich ihrer eigenen Machtausübung über sie bewusst. In den Gesprächen zwischen den beiden versucht Anne-Marie Thérèse ihre Erkenntnis mitzuteilen. Dass auch diese neuen „Lösungsversuche“ Unmündigkeit und Unterordnung Thérèses bedeuten, ist dieser sofort klar. Thérèse hört erst auf, sich gegen Anne-Marie zu wehren, als diese schon im Sterben liegt. Am Sterbebett findet sogar der Austausch statt, der ursprünglich titelgebend (*L'échange*) hätte sein sollen: Thérèse legt an Stelle von Anne-Marie das Gelübde ab. Dieses Gelübde stellt den Neuanfang beider Frauen dar. Anne-Marie hat ihre selbtherrliche Kontrolle über Thérèse eingesehen, Thérèse die Einsamkeit ihrer Freiheitsvorstellung. Wie Schädler richtig feststellt wird diese moralische Erkenntnis im Ritual des Gelübdes ausgedrückt. Er weist auf den Bruch des Filmes hin, der in der Darstellung dieses Austausches stattfindet:

[D]ie Lösung, die Verständigung innerhalb der Regeln des spirituellen Kollektivs ist bloß behauptet. Die Vermischung von Psychologie und Moral reduziert die Personen auf Träger von Kategorien, Thesen, auf Exempel für eine Theorie.<sup>31</sup>

---

31 Schädler, Stefan. Kommentierte Filmografie, 101

Ein vergleichbarer Austausch findet in späteren Werken Bressons nicht mehr statt. Die Darstellung des Austausches, auf deren Problematik hier nicht im Detail eingegangen werden muss, erlaubt aber besonders klar zu erkennen, wie wichtig die Überwindung von Selbstüberheblichkeit ist. Thérèse kann sich Anne-Marie und damit auch sich selbst und jeglicher Form von Gemeinschaft erst nähern, als Anne-Marie sich gezwungenermaßen zurücknimmt und ihre Kontrolle nachlässt. Nach Anne-Maries Tod legt Thérèse ihre Hände freiwillig, erhobenen Hauptes und lächelnd in die Handschellen der Polizei. Das „Bis bald“, das ihr eine Schwester sagt, scheint stimmig: Das Ende der Forderungen Anne-Maries erlaubt es Thérèse, ihre Schuld einzusehen und sich gleichzeitig der Gemeinschaft zu öffnen.

Das Ende von *Les Anges* wirkt zu symbolhaft. Dennoch erlaubt die Analyse von institutionellen und individuellen Erziehungsversuchen und deren Konsequenzen unterschiedliche Urteile über Nähe und Distanz zu erlangen. Die rituelle Distanz der Institution und die überhebliche Nähe Anne-Maries nehmen beide die Form von Einengung und Festlegung anderer Menschen an. Die individuelle Distanz Anne-Maries hat als Gegenwehr zur gleichmacherischen Ordnung des Klosters auch eine positive Seite. Viel wesentlicher ist aber die „echte“ Nähe, die Anne-Marie durch ihre Niederlage erlernt. Ihre Selbstzurücknahme kann als Nähe zu sich selbst, zu Gott oder zum menschlichen Gegenüber gedeutet werden. In *Les Anges* wird sie als Fähigkeit des Austausches zwischen den beiden Frauen so klar ersichtlich wie in keinem von Bressons späteren Filmen.

## 2.2. Die formale Infragestellung Anne-Maries

Nicht nur das Ende von *Les Anges* zeichnet den Film als Frühwerk Bressons aus. In vielerlei Hinsicht lässt der Inhalt mehr vom späteren Werk Bressons erkennen als die Erzählweise. Tony Pipolo beschreibt, dass die Beziehungen der Charaktere in *Les Anges* mehr über Bressons spätere Entwicklung seiner Filmsprache aussagen als die Darstellung.

[I]f one can identify in *Les Anges* a catalyst for Bressons's subsequent preoccupation with form – his renunciation of acting, expository dialogue, and mandatory establishing shots; his attention to framing, editing, and the relationship of image and sound – it is apparent not so much in his handling of the conventions that he had inherited but in the film's subject and in the motto that determines its protagonist's *raison d'être*.<sup>32</sup>

Es stimmt, dass Bresson sich in *Les Anges* vieler charakteristischer Darstellungsweisen seiner späteren Filme noch nicht bedient und von Konventionen des klassischen Kinos Gebrauch macht: Besonders sein Umgang mit Filmmusik und Beleuchtung sind dabei zu nennen. Beide

---

32 Pipolo, Tony. Robert Bresson: A Passion for Film, 32



tragen stark zur Zeichnung und Wertung der Charaktere bei. Während Anne-Marie zu beschwingter Musik, in freier, heller Natur zum ersten Mal das Bild betritt, wird Thérèse im düsteren Licht des Gefängnisses gezeigt. Die Heraushebung der gegensätzlichen Positionen unterscheidet sich von Bressons späterem Filmschaffen, in dem er die starke Kontrastierung von Parteien vermeidet. Mit Schädler sind aber auch Elemente der Erzählweise zu nennen, die spätere Formen bereits vorwegnehmen: „die Reduktion auf das Wesentliche und die Einführung einer explorativen Perspektive“<sup>33</sup>. Als Beispiel nennt er die Mordszene der Thérèse. Die Kamera bleibt ausschließlich auf die Frau gerichtet, als sie den Revolver abdrückt, während ihr Opfer nur als Schatten an der Wand hinter ihr zu sehen ist. Schädler geht noch genauer auf die Kameraarbeit des Filmes ein:

Diese Arbeit ist mehr als bloßes Inszenieren der Handlungen. Sie vermeidet die einfache Identifikation mit dem Blickwinkel der agierenden Personen. Bemerkenswert ist besonders die Kameraarbeit: in der Bevorzugung ungewöhnlicher Einstellungen verhindert sie die Reduktion der Bilder auf bloße Illustration von Thesen. Sie ergreift nicht einfach Partei für eine der handelnden Personen. Wenn Anne-Marie wütend die Katze aus dem Arbeitsraum hinauswirft, nimmt die Kamera den extrem niedrigen Winkel der Katze ein [...] - sprachlos bezeichnet sie die Grausamkeit jener Wut.<sup>34</sup>

Es stimmt, dass Bresson auf eine „bloßes Inszenieren der Handlung“ verzichtet – obwohl ein solches ohnehin unmöglich scheint. Doch Schädler irrt, wenn er die Kameraarbeit als unparteiisch beschreibt. Zweifellos können die Bilder in *Les Anges* nicht mit der extremen moralischen Wertung der Bilder in *La Passion* verglichen werden. Doch besonders bei Anne-Marie vermittelt Bresson offensichtlich ein klares und auch wertendes Bild. Nicht nur in den bereits beschriebenen Szenen des ersten Auftrittes Anne-Maries und der *correction fraternelle* fällt der manipulierende Charakter der Darstellungsweise auf. Schädler beschreibt stimmig, dass „die einfache Identifikation mit dem Blickwinkel der agierenden Personen“<sup>35</sup> vermieden wird. Stattdessen scheint die ästhetische Arbeit die Sicht der passiven, wertenden Klosterschwester zu verstärken, die die Selbstbehauptung der Protagonistin als Hochmut verstehen. In einigen aufeinanderfolgenden Szenen – noch vor Thérèses Eintritt in das Kloster, kurz nach ihrer Entlassung aus dem Gefängnis – wird erbarmungslos klargemacht, dass Anne-Maries Hoffnungen, Thérèse retten zu können, eingebildet und eitel seien. Anne-Maries Gebet in der Kapelle zeigt, für wie wichtig sie ihr Anliegen hält.

Permettez-moi de vous parler à vous-même – vos saints comprendrons pourquoi je ne recours à leur entremise – regardez-moi, écoutez-moi vous même – délivrez-moi de

---

33 Schädler, Stefan. Kommentierte Filmografie, 101

34 Ebd.

35 Ebd.

l'angoisse ou je suis plongée – dites-moi que le fardeau donc vous m'avez chargé en me laissant comprendre le secret d'une pauvre âme au désespoir, n'est qu'une épreuve d'où naîtra ma plus grande joie. (*Anges*, 34:30)

Der Katholik Bresson zeigt hier einen protestantischen Anspruch auf eine persönliche, unvermittelte Begegnung mit Gott: eine Forderung, die in katholischer Tradition als Anmaßung gesehen werden kann, die sich aber aus der Überzeugung Anne-Maries leicht erklären lässt. Spannend an der Szene sind aber vor allem die Kamerabewegung, Montage und Bildkomposition. Die Kamera ist erst in einer halbnahen Einstellung auf Anne-Marie gerichtet, entfernt sich dann langsam durch eine Rückwärtsfahrt und zeigt zum Schluss aus Vogelperspektive Anne-Maries verschwindende Nichtigkeit in einem großen Kirchensaal. In einer Überblende wechselt das Geschehen in den Gang eines Hauses. Das Geländer des Stiegenaufganges wirft Schatten in Form von Gitterstäben an die Wand, zwischen denen erst Thérèses Schatten, dann die frisch entlassene Thérèse selber zu sehen ist. Von der Betenden wechselt das Geschehen zu der, für die gebetet wird. Doch Thérèse verhält sich nicht gemäß der Überzeugung der Beterin, denn es folgt die Darstellung des Rachemordes der Thérèse: Sie erschießt ihren Übeltäter. Als es in der folgenden Szene am Klostertor klopft, kann Anne-Maries Triumph über Thérèses Kommen nur lächerlich wirken. Die Schattengitter von Fensterläden, die in diesen Szenen erst Anne-Maries Kopf und dann ihren Unterleib überdecken, deuten an, dass Anne-Marie in ihrer falschen Gewissheit genauso gefangen ist wie Thérèse in ihrer Rache. Lange bevor die Protagonistin die Fehlerhaftigkeit ihrer Überzeugungen einsieht, zeigt die filmische Darstellung sie bereits auf.

### **2.3. Bressons Wahrheit**

*Les Anges* stellt inhaltlich eine Kritik an der Festschreibung des Menschen durch Erziehung, durch Ordnung und Rituale oder individuelle Beeinflussung dar. Die Entwicklung einer „wahren Menschlichkeit“ wird dem entgegengestellt. Sie verlangt die Einsicht in die eigene Überheblichkeit und die Selbstzurücknahme, die gleichzeitig Selbstbejahung bedeutet. Im Unterschied zu späteren Filmen Bressons wird die Wahrhaftigkeit in *Les Anges* noch mit der Kommunikationsfähigkeit von Menschen gleichgesetzt. Die stattfindende Kommunikation und Vermittlung unterscheidet *Les Anges* auch formal von späteren Werken Bressons. Die klare Charakterisierung von Personen durch die ästhetische Arbeit widerspricht nämlich Bressons Streben nach einer angemessenen Formsprache für das Mysterium der menschlichen Innerlichkeit. Auch formal soll eine Abkehr von Vermittlung stattfinden. Und auch für den Film gilt, dass durch die Formalisierung des System hindurch zu einer Wahrheit gefunden

werden muss. Doch *Les Anges* vermittelt noch: Die Darstellungsweise verstärkt und wertet das Narrativ maßgeblich.

Auf diese Weise wird in *Les Anges* die Problematik des späteren Filmes *Le Procès de Jeanne d'Arc* besonders deutlich. Bresson möchte sich von der Erziehung zur Menschlichkeit und der Vermittlung von Wahrheit abgrenzen – nicht aber von der Idee einer wahren Menschlichkeit selbst. Seine Distanzierung betrifft nur die Vermittlung, nicht aber einen von ihm angenommenen Kern des Menschen. In *Le Procès* wird darum die erlösende Wahrheit sowohl im Narrativ, als auch in der Darstellungsweise viel weniger klar ersichtlich werden.

### 3. Robert Bresson: *Le Procès de Jeanne d'Arc*

#### 3.1. Inhalt: Distanz als Stärke, Nähe als Wahrheit

1962 erscheint *Le Procès de Jeanne d'Arc*, als Bressons sechster Langfilm, in der Mitte seines Filmschaffens. In vieler Hinsicht ist es ein sehr typischer Film Bressons. Er zeigt fast genau den gleichen Zeitraum wie Dreyer in *La Passion* – vom Beginn des Verhörs bis zu Jeannes Tod am Scheiterhaufen – und wie Dreyer hält er sich getreu an die Texte des historischen Verhörs. Dennoch hätte er kaum einen gegensätzlicheren Zugang zu dem Stoff wählen können. Ähnlich wie alle Analysen von Dreyers *Passion* nicht umhin können, den intensiven Gebrauch von Großaufnahmen zu bemerken, die zu einer eindringlichen und emotionalen Erzählweise beitragen, benennen bei Bressons *Le Procès* alle seine “documentary-like nature”, “soberness”, “simplicity of framing and editing”<sup>36</sup>, oder sie beschreiben den Film als „passionless report”, „objective and unemotional”<sup>37</sup>. Susan Sonntag findet sogar, dass der „master of reflective mode“ in diesem Falle übertreibe und ein „failure of communicated intensity“<sup>38</sup> stattfinde. Bresson geht es aber in *Le Procès* nicht um die Intensität der Emotionen oder Überzeugungen. Der Film stellt den Versuch dar, sich über die Darstellung des Äußeren dem menschlichen Inneren zu nähern, ohne den Menschen dabei zu sehr festzulegen oder einzuschränken. Damit geht eine gewisse Distanzierung und ein Verlust an emotionaler Intensität einher.

##### 3.1.1. Die Gleichsetzung Jeannes und des Klerus

Auch bei *Le Procès* ist es sinnvoll, mit einer Analyse des Filmanfanges zu beginnen, um die Darstellung des Verhältnisses der Protagonistin zu ihren Opponenten zu ergründen. Nach dem Vorspann, noch bevor Jeanne zu sehen ist, ist ihre klare, sichere Stimme zu hören: „Mon nom est Jeanne“ (*Procès*, 3:40). Ihre Stimme schwört aus dem Off – ihr Gesicht immer noch nicht sichtbar – die Wahrheit zu sagen. Im Bild legt sie ihre gefesselten Hände auf die Bibel. Von Anfang an hat Jeannes verbales Zeugnis eine größere Bedeutung als ihre Abbildung.

In dem danach folgenden Dialog liefern sich Jeanne und Cauchon ein Duell der Worte: In halbnahen Einstellungen ruht die Kamera auf Jeanne, die selbstsicher und ihrer Überzeugungen gewiss auf die Fragen der Richter antwortet; hinter Jeanne sind unscharf und in

---

36 Pipolo, Tony. Robert Bresson: A Passion for Film, 154

37 Carlos, Clarens. On The Trial of Joan of Arc and Four Nights of a Dreamer, 132

38 Sonntag, Susan. Spiritual Style in the Films of Robert Bresson, 178 u. 185

unterschiedlicher Entfernung mehrere Männer zu sehen, was den Eindruck von Isolation verhindert. Cauchon wird nur für einen kurzen Moment zur Verlesung des Haftbefehls sichtbar. Von den Richtern, die neben ihm sitzen, sind nur Arme zu sehen. Der Überzahl der Kirchenrichter wird kein Gewicht beigemessen.

Die späteren Verhöre werden als dichte aber kühle Dialoge, in statischen Halbnahen, manchmal als Schuss-Gegenschuss-Montage, manch-mal länger auf einer der Parteien ruhend dargestellt und dadurch kaum dramatisiert. Neben Cauchon stellen auch zwei andere Amtspersonen Fragen: Doch die Männer tauschen untereinander keine Blicke aus, wodurch kein Eindruck von Zusammenarbeit entsteht. Im Gegenteil steht Jeanne heimlich ein Beichtvater bei, der ihr Zeichen gibt und im Blickkontakt mit ihr bleibt. Die fehlende Kooperation der Richter und die Unterstützung Jeannes erzeugen eine Wirkung annähernder Ausgeglichenheit der Parteien.

Sprachlich wirkt Jeanne stark und den Fragenden gewachsen. Jeannes schnelle, aber überlegte Reaktionen, ihr gelegentliches „passez outre!“ oder „ce n'est pas de votre procès“ und ihre Weigerung, manche Fragen zu beantworten, weisen auf ihre Distanziertheit gegenüber der Richterschaft hin. Die halbnahen Einstellungen und die Blicke der Charaktere – vor allem des jungen Beichtvaters, der immer wieder von Jeanne zu den Fragenden schaut – stellen auch eine räumliche Distanz her. Die relative Ausdruckslosigkeit der Gesichter zeugt von emotionaler Gleichgültigkeit der beiden Parteien. Die Darstellung des Verhältnisses zwischen Jeanne und den Richtern baut auf den Gebrauch von kühler Sprache und distanzierter Vernunft auf und ergibt über weite Strecken des Filmes eine Symmetrie der beiden Parteien.

Diese Symmetrie bedeutet aber nicht nur eine Ausgeglichenheit in einem Machtkampf, sondern hat auch Auswirkungen auf die filmische moralische Wertung der Parteien. Die distanzierten Bilder und das reduzierte Schauspiel sind dabei erneut relevant: Durch sie bleiben die Charaktere undurchschaubar, nicht festzulegen. Sontag stellt in ihrer Analyse von Bressons Filmen fest, „[that] all identification with characters, deeply conceived, is an impertinence – an affront to the mystery that is human action and the human heart“<sup>39</sup>. Während die filmische Innenschau Dreyers die Richter als diabolisch böse entlarvt und Jeanne als heiliges Opfer darstellt, zeigt Bresson auf distanzierte Weise Amtsinhaber bei der Arbeit und eine Frau die ihre Überzeugungen verteidigt. Dadurch wird das Publikum nicht von vornherein von einem moralischen Ungleichgewicht überzeugt. Aussagen wie die Cauchons, er „folge seinem Gewissen“ (*Procès*, 17:32), als Warwick ihm die unbedingte

---

39 Ebd. 181

Beschleunigung von Jeannes Hinrichtung anrät, widersprechen den üblichen Darstellungen von „bösen“ Menschen. Als ihm nach Jeannes Widerrufung nahegelegt wird Jeanne auf jeden Fall zu töten, fühlt sich Cauchon erneut in seiner Person angegriffen: „Je suis juge en matière de foi, et je dois plutôt chercher son salut que sa mort. On m'a fait injure.“ (*Procès*, 46: 18) Bresson zeichnet keine brutalen Bestien, denen Jeanne ausgeliefert ist. Die Kirchenrichter sind Menschen: ihre „Handlungen und Herzen“ können nie ganz erschlossen werden.

Dennoch spricht auch in *Le Procès* Cauchon das Urteil, dass Jeanne auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden soll. Im Gegensatz zu *La Passion*, wo durch Übertreibung das Böse der Richter unhinterfragt angenommen und verstärkt wird, ist die subtile moralische Wertung der Richter – vor allem Cauchons – in *Le Procès* interessant. Sie geschieht durch die Darstellung seiner seelischen Unbeweglichkeit. Die offizielle Lehrmeinung der Kirche stellt die durchgängige Orientierung seines Denkens dar, der er alles unterzuordnen versucht. Die starre Überzeugung der Kirchenrepräsentanten macht sie zu Jeannes Gegnern. Dass diese selbst im Moment von Jeannes Hinrichtung aufrecht erhalten wird, stellt den größten Kontrast zu Jeannes Person und ihrer Einsichtsfähigkeit dar.

### **3.1.2. Jeannes Weg von starrer Überzeugung zu Treue zu sich selbst**

Die Ausgeglichenheit zwischen Jeanne und den Kirchenrichtern in *Le Procès* ist auch auf die Darstellung Jeannes zurückzuführen. Ihre Stärke und Sicherheit, die sie den Richtern scheinbar ebenbürtig macht, werden auf die Stimmen der Heiligen zurückgeführt. Im Gegensatz zu *La Passion*, wo die Gotteserfahrungen sehr direkt auf Jeanne wirken, stehen in *Le Procès* die längerfristigen Folgen dieser Erlebnisse auf Jeanne im Vordergrund, nämlich die aus ihnen erwachsene Selbstsicherheit und Überzeugung. Auch der Konflikt zwischen dem Gott ihrer persönlichen Erfahrungen und der kirchlichen Repräsentation Gottes wird in *Le Procès* lange Zeit nicht als Problem dargestellt. Als Jeanne erlaubt wird zur Messe zu gehen, falls sie Frauenkleider trägt, antwortet sie, zwar nach einer Pause, aber bestimmt, dass sie dies nicht machen würde. Ihre Überzeugung steht fest.

Guitton versteht die historische Jeanne als frühe Protestantin, deren Gehorsam nicht das Befolgen von Befehlen bedeutet: „L'obéissance, pour elle, n'était pas du tout une obéissance qui consiste à se soumettre à un ordre donné, mais une obéissance où l'on doit inventer le devoir chaque jour, quelquefois d'une manière crucifiante, entre des cas de conscience insolubles.“<sup>40</sup> Was die Darstellung Jeannes in *Le Procès* betrifft, muss sie aber die längste Zeit

---

40 Guitton, Jean in Astre, Georges-Albert. Entretien avec Robert Bresson et Jean Guitton, 87

solche Entscheidungen nicht treffen. Zwar unterwirft sie sich nicht dem Regelwerk der Kirche, doch folgt sie einer festen Überzeugung: Ihre Erfahrungen geben ihr einen klaren Weg vor. Das erklärt sowohl Jeannes starkes Auftreten als auch ihre Abhängigkeit von den Stimmen der Heiligen. Auf die Frage der Richter, ob sie denn an diesem Tag auch die Stimmen gehört habe, bejaht sie und betont, dass sie diese auch brauche! Durch ihre Gotteserfahrung wird Jeanne stark und stolz und befähigt, sich gegen die Richter zu wehren.

Doch auch in *Le Procès* wird die doppelte Niederlage Jeannes dargestellt: Erst widerruft sie und zuletzt stirbt sie am Scheiterhaufen. Anders als Dreyer beschäftigt sich Bresson weder mit der Gewalt, die zu der Widerrufung führt, noch mit dem revolutionären Potential, das in dem Tod steckt. Wie schon an *Les Anges* gezeigt wurde, ziehen sich durch Bressons Filmschaffen die psychologisch-theologischen Themen Stolz und Hybris und deren Gegensätze, Demut und Opfer. Auch in *Le Procès* bestimmen sie die Handlung. Die Darstellung von Jeannes Sicherheit ist nämlich keinesfalls rein positiv als Stärke, sondern auch als Anmaßung zu werten. Ihr Auftreten den Richtern gegenüber wirkt überheblich. Bresson beschreibt ihre Rolle in den Verhören nicht nur als gleichberechtigt sondern wie auf einer überlegenen spirituellen Stufe: „Tout au long de ces interrogatoires interminables d'où elle sort moins épuisée que ses interrogateurs, je l'imagine lançant ses répliques obstinées du haut de ce deuxième étage [...]: l'étage des choses spirituelles par rapport à l'étage du dessous, l'étage des réalités matérielles.“<sup>41</sup> Jeanne wirkt stolz und von sich und ihrer Gottesallianz eingenommen, wenn sie bestimmt davon spricht, lieber sterben zu wollen als zu widerrufen: „Je crois fermement, qu'il [Dieu] ne me permettra pas, que je tombe si bas sans venir à mon secours.“ (*Procès*, 31:24) Und sie droht sogar den Richtern: „Méfiez vous de ce-que vous faites, car je suis envoyée de par Dieu et vous vous mettez en grand danger.“ (*Procès*, 6:54) Ihre Überzeugung und Überheblichkeit setzt sie den Richtern gleich. Beide Parteien dienen einer Weltordnung, die auf Unterwerfung basiert.

Schädler betont zwar ebenfalls das Ausbleiben des Politischen in *Le Procès*; doch beschreibt er die Darstellung von Jeannes Sicherheit nur als Stachel für das Kirchensystem, nicht aber als Überheblichkeit.

Jeanne ist keine politische Kämpferin, das Untragbare, welches sie verkörpert, das Unerhörte, ist ihre Sicherheit, ihr Handeln, das sie nicht aus Überzeugungen schöpft, sondern aus ihrem Erleben. Anstößig sind nicht ihre Lehren, Erklärungen, sondern ihr

---

41 Bresson, Robert in ebd., 90

Sein. Weil sie sich von diesem leiten läßt, steht sie außerhalb der Ordnung, die auf der Unterordnung der Menschen unter Erklärungen, Programme, Normen beruht.<sup>42</sup>

Buchka und Schädler gehen beide davon aus, dass Bresson in seinen Filmen – besonders in *Le Procès* – von jeder Psychologie Abstand nimmt. Dies ist insofern berechtigt, als die Darstellung so sehr auf das Faktische reduziert ist, dass innere Beweggründe oder Wandlungen kaum sichtbar werden. Susan Sontag beschreibt Bressons Abkehr von Psychologie als Hinweis auf „his evident belief that psychological analysis is superficial. (Reason: it assigns to action a paraphrasable meaning that true art transcends.)“<sup>43</sup> Und wirklich, Jeanne Handeln wird in keine psychologische Erklärung eingebettet. Doch diese Reduktion mit einer Unwandelbarkeit ihres Charakters gleichzusetzen, wie Buchka und Schädler dies tun, greift zu kurz. Bei Jeanne in *Le Procès* kein Erkenntnismoment, keine Einsicht zu sehen, hieße ihre vorige Ähnlichkeit mit den Richtern verkennen, ihre Starre, ihre Hybris, aber auch ihren Lernprozess und damit das eigentliche Ziel: die „wahre Menschlichkeit“. Jeanne Sicherheit ist nicht nur positiv zu deuten. Bis zu ihrer Widerrufung ist sie nämlich genauso von starren Überzeugungen geprägt wie ihre Opponenten. Auch wenn Jeanne nicht Teil des herrschenden Systemes ist, sondern dagegen ankämpft, liegt in ihrer Gewissheit der gleiche Kern, die gleiche Totalität der Überzeugung. Jeanne ist sicher Gott auf ihrer Seite zu haben, gerettet zu werden und zu siegen.

Doch wie Anne-Marie in *Les Anges du Péché* geht auch Jeanne durch einen „reinigenden“ Prozess. Wie so vieles bei Bresson bleibt der Grund für Jeanne Widerrufung verschleiert. Die Angst vor dem Feuer, von der sie später spricht, ist nicht sichtbar. Was allerdings zu beobachten ist, ist eine Veränderung in Jeanne Auftreten nach der Widerrufung. Das verweinte Gesicht Jeanne in ihrer Zelle hat nichts mehr mit der sicheren, stolzen Jeanne aus den ersten zwei Dritteln des Filmes zu tun. Ihre Überzeugungen sind gebrochen. Ohne Bressons Film gesehen zu haben, deutet auch Guitton den Weg der historischen Jeanne als notwendigen Bruch einer überheblichen Frau.

On peut même dire qu'à la fin de sa vie elle fût purifiée de ses voix, purifiée d'une espèce d'attachement trop personnel qu'elle pouvait avoir à ses voix propres, à son sens propre. Il y avait quelque chose en elle de juvénile, d'audacieux, de trop hardi, qui était péché de jeunesse, une sorte d'irrévérence insolente qu'on sent bien chez la jeune fille et dont elle fût en quelque sorte lavée, non pas dans le feu du bûcher, mais dans la torture morale ; à la fin elle pouvait se présenter à Dieu comme purifiée.<sup>44</sup>

---

42 Schädler, Stefan. Kommentierte Filmografie, 128

43 Sontag, Susan. *Spiritual Style in the Films of Robert Bresson*, 188

44 Guitton, Jean in *Astre, Georges-Albert. Entretien avec Robert Bresson et Jean Guitton*, 88



In dieser Deutung klingt etwas Störendes mit: Jeannes übermäßiger Mut wird durch die Richter gebrochen, ihre Selbstbehauptung genommen, Jeanne wird „gereinigt“. Die traditionelle Verteilung von Demut und Macht nach dem Geschlecht, die die christliche Tradition prägt, scheint in dieser Deutung nicht gebrochen. Dorothee Sölle beschreibt die geschichtliche Umsetzung der katholischen Leidensideologie klar: „Die praktische Norm lief [...] entlang der geschlechterspezifischen Differenz und erlaubte den Männern Zorn, Protest, Ausbruch aus unerträglichen [...] Zuständen, während die Frauen wie die Armen in falscher Geduld und Demut verkrümmt wurden.“<sup>45</sup> Während Jeanne diese demütigende Reinigung durchläuft, verändern sich die Richter nicht. Selbst beim Anblick der brennenden Frau am Ende des Filmes blicken sie unverändert kühl und starr. Das System, das diesen Tod verlangt, erfährt keinerlei Änderung, sondern wird, im Gegenteil, dadurch bestätigt. Jeannes Tod bewegt nichts.

Doch Bresson benutzt weder die Argumentationslinien der katholischen Leidensideologie noch die eines Heldentodes. Jeannes Leiden und Tod in *Le Procès* werden weder als das Mitleiden mit dem gekreuzigten Christus noch als Sterben für einen außenstehenden Zweck überhöht. Jeannes Wandel, der erst durch die innere „torture morale“<sup>46</sup> stattfindet, ist für sie selbst notwendig. Ihre Gewissheit, das Recht auf der eigenen Seite zu haben und siegen zu werden, setzt sie mit den Richtern gleich. Schädler erkennt richtig, dass Überzeugungen eine Welt begründen, die auf der „Unterordnung der Menschen unter Erklärungen, Programme, Normen beruht“<sup>47</sup>. Um einer solchen Welt zu entkommen, werden Jeannes Einsicht und ihr Leiden notwendig. In der Gewissheit ihres Todes muss Jeanne die Fehlerhaftigkeit ihrer Haltung einsehen: Sie wird nicht siegen. Der Bruch ihrer Überzeugungen kommt der Gottverlassenheit gleich. Die Richter weisen sie grob darauf hin und Jeanne stimmt resigniert zu:

- Vos voix vous ont toujours dit que vous seriez délivrez, vous voyez maintenant qu'elles vous ont déçu.
- Oui, elles m'ont déçu.
- Si les voix ont été de Dieu, jamais ils n'auraient menti. (*Procès*, 51:52)

Die Rücknahme ihrer Widerrufung erklärt Jeanne mit der Unmöglichkeit eingesperrt weiter leben zu können. Obwohl sie berichtet, dass die Stimmen der Heiligen ihr Widerruf anprangern, erklärt sie Cauchon die Bedingungen, die sie selbst für ihr Leben stellt: In Obhut der Kirche möchte sie leben, doch sie zieht den Tod dem Gefängnis vor. Die Entscheidung für ihren Tod trifft sie damit selbst. Die Stimmen der Heiligen nötigen sie nicht. Die Botschaft

---

45 Sölle, Dorothee. *Leiden*. Wörterbuch, 371

46 Guitton, Jean in Astre, Georges-Albert. *Entretien avec Robert Bresson et Jean Guitton*, 88

47 Schädler, Stefan. *Kommentierte Filmografie*, 128

von *Le Procès* ist bitter. Buchka bringt es in Bezug auf Bressons Gesamtwerk am klarsten zum Ausdruck: „Sein ganzer Einsatz gilt dem Menschen, der den Beweis der Fähigkeit erbringen muß, für sich selber ein Ganzes zu sein, weil er nur so das ewige Leid der Welt für einen kurzen Moment aufheben kann.“<sup>48</sup> Dafür haben nicht einmal religiöse Menschen die Gewissheit von Gottes Weisungen: Jeanne wird letztendlich in ihrer Entscheidung als allein gezeigt. Selbst in der „Einsamkeit des Todes“, verlangt Bresson von seinen Heldinnen *Selbst* zu sein. Nur so ist es möglich, sich nicht dem herrschenden System einzuordnen oder ein neues System zu begründen.

Nach Jeannes anfänglicher Distanziertheit, die einerseits in der Beziehung zu den Richtern beschrieben wurde, andererseits aber auch in der Kühle ihrer Haltung, muss Jeanne lernen sich selber treu zu sein. Die Nähe, von der hier die Rede sein kann, ist am ehesten als eine Nähe der Protagonistin zu sich selbst zu verstehen, zu einer Innerlichkeit, die sie abseits von Überzeugungen findet. Doch distanziert sich Bresson davon diesen inneren Kern, der *Le Procès* so maßgeblich bestimmt, näher dazustellen.

### **3.2. Die Darstellung des Äußerlichen und die Unsichtbarkeit des Wahren**

In der Mitte von Bressons Filmschaffen entstanden, weist *Le Procès* viele Kennzeichen seiner Filmsprache auf. Die gut bekannte Geschichte über Jeanne d'Arc bietet das ideale Thema für die Umsetzung Bressons ästhetischer Ideale. Mit ihrem bekannten Ausgang kann die Handlung ohne dramatische Entwicklung protokollartig, dokumentarisch und ohne Spannung wiedergegeben werden. Linearität und Monotonie bestimmen die Darstellung. Die Dialoge werden in unbewegten Halbnahen, in rhythmischen Schuss-Gegenschuss-Montagen gezeigt. Der Einsatz von LaiendarstellerInnen, Modellen wie Bresson sie nennt, kann hier seine Wirkkraft entfalten: Sie sollen nicht schauspielern; sie sprechen die Texte fast ohne Intonation; Mimik und Gestik werden auf ein Minimum reduziert. Dadurch scheinen keine Dialoge stattzufinden; die Charaktere sprechen abwechselnd ihre unbewegten Monologe. Das filmische Erzählen wird auf diese Weise auf ein Mindestmaß an Dramatik und Intensität reduziert. Auch die Vorgaben, Festschreibungen und „Interpretationshilfen“ zur Deutung der Handlung und der Charaktere werden dadurch begrenzt. Jeanne entzieht sich dem Blick, dem Verständnis und auch den Emotionen der Zusehenden. Nicht nur die Richter stehen vor einem Rätsel, sondern auch der Blick der Kamera kann Jeanne nicht festmachen. Sontag bringt Bressons Überzeugung, die durch seine Erzählweise Ausdruck findet auf den Punkt: „Why persons

---

48 Buchka, Peter. Nach dem Sündenfall, 42

behave as they do is, ultimately, not to be understood.“<sup>49</sup> Das Einfühlen, Mitfühlen, Identifizieren ist unangebracht. In der Selbstdisziplinierung und Begrenzung der Darstellungsweise wird der direkte Blick ins Innere der Charaktere verweigert. Was sichtbar ist, ist nur das Äußere.

Bressons Darstellung der Stimmen der Heiligen ist ein Beispiel dafür. An ihr kann die Reduktion auf das Äußere gezeigt werden, aber auch die dahinter liegende Wahrheitssuche. In *Le Procès* ist die Darstellung der Gotteserfahrungen wesentlich zurückhaltender als in *La Passion*. Bresson verzichtet gänzlich auf ihre Abbildung. Jeanne berichtet bloß von ihren Erscheinungen und auch von deren Bedeutung für sie. „Il n'est jour que je ne l'entende. Et même j'en ai bien besoin.“ (*Procès*, 6:25) Doch die Zeugnisse sind rein verbaler Art. Die Bedeutung von Historizität für Bresson ist dafür ein entscheidender Grund. Er betont in *Le Procès* nur das Feststehende dargestellt zu haben: „J'insiste sur le fait que j'ai rejeté, dans mon film l'incertain pour ne garder que le certain.“<sup>50</sup> Ob und welche Erfahrungen Jeanne wirklich gemacht hat, ist unsicher, dass sie davon geredet hat, ist dokumentiert. Das sprachliche Zeugnis – genaugenommen das schriftliche Zeugnis der Protokolle – tritt damit dem Bild gegenüber in den Vordergrund. Das aufgeschriebene Wort dient als Grundlage für den Film. Gleichzeitig offenbart sich für Bresson das „Wahre“ nicht als Faktum, nicht als Tatsache: „La vérité, il n'est pas bon de la chercher dans les faits, dans les êtres et les choses (le « réalisme » n'existe pas, du moins tel qu'on le conçoit), mais dans l'émotion qu'ils provoquent. C'est la vérité de l'émotion qui nous renseigne et nous guide.“<sup>51</sup> In diesem Spielraum zwischen Historizität des Dokumentierten und der Wahrheit der Innerlichkeit bewegt sich Bressons Erzählweise. Pipolo beschreibt dieses Spannungsfeld: „Reaching for the hidden interior in an art form enchaind to the exterior is the challenge Bresson made the crux of his aesthetics.“<sup>52</sup> In der Darstellung von Jeanne's Gotteserfahrungen wird das offensichtlich: Ihre innerlichen Erlebnisse bleiben von außen unsichtbar, nur die Auswirkungen, Jeanne's Handeln und Sprechen, zeugen von ihnen.

Bressons Formsprache zeichnet sich durch Kühle und Distanz aus, die aber über sich hinausweisen. Durch die Reduktion auf Äußeres hindurch versucht Bresson zu „wahrer Menschlichkeit“ zu gelangen. Im Schein der filmischen Manipulation würde diese nur vorgetäuscht und damit untergraben. In der Strenge und Begrenzung der Darstellung auf das

---

49 Sontag, Susan. *Spiritual Style in the Films of Robert Bresson*, 188

50 Bresson in Pipolo, Tony. *Robert Bresson: A Passion for Film*, 94

51 Ebd., 93

52 Pipolo, Tony. Ebd., 155

Äußere kann erscheinen, was auch inhaltlich umkämpft wird: das Wahre, das eigentliche Selbst. Auch Buchka arbeitet dies heraus:

Indem Bresson den Schein zerstört, beschwört er das Sein. Dafür aber gibt es thematisch, also inhaltlich, keinerlei Sicherheit. So verschwistert sich die Änderung des Ausdruckgehalts den formalen Innovationen. Der Rücknahme des dramatischen Scheins wird Sein als Formtotalität entgegengestellt. In ihr schießt alles zusammen, was über die dargestellte Verzweiflung hinausweist; was mehr sein könnte als der bloße Schein. In der Kälte überwintert, gerade weil nichts beschönigt wird, die Ahnung einer wärmeren Welt, in der das Subjekt seine Würde zurückgewinnen könnte.<sup>53</sup>

### 3.3. Bressons versteckte Wahrheit

*Le Procès* scheint in mehrfacher Hinsicht einen Gegensatz zu *La Passion* darzustellen. Im Kontrast zu Dreyers Versuchen, in die Regungen der Charaktere einzudringen, verzichtet Bresson auf die Darstellung von Innerlichkeit. Auch die Konsequenzen der Darstellungsweise Dreyers – die starke moralische Wertung der Parteien, die Intensität und der Anlass zu Rebellion – sind bei Bresson nicht zu finden. Einzig die auffallend starke Korrelation von Narrativ und Darstellungsweise sind beiden Werken gemein. Bresson zeigt in *Le Procès* die Kühle und Distanz der kirchlichen Institution, durch die hindurch Jeanne zu sich finden und stehen muss. Ähnlich kühl und distanziert wie die Kirchenmänner ist aber auch die ästhetische Form des Filmes. Doch auch hier gilt der Aufruf, hinter der distanzierten, faktischen Darstellung einen Kern zu entdecken, der darüber hinausgeht. Die Darstellungsweise entspricht nicht nur dem Dargestellten, sondern weist darüber hinaus.

Gleichzeitig macht das Dargestellte auch auf die Darstellungsweise selbst aufmerksam. Pipolo zitiert Clement Greenberg, um Bressons Formsprache im Kontext der Moderne zu beschreiben: „The essence of modernism lies, as I see it, in the use of the characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it, but in order to entrench it more firmly in its area of competence.“<sup>54</sup> Der gleiche Satz ließe sich auch auf Dreyer anwenden. Beide treiben das Medium Film zu unterschiedlichen Enden seines Kompetenzspektrums und bei beiden liegt darin auch eine Kritik an der Gewalt des Mediums: Doch während Dreyer diese Gewalt durch die Intensität der Darstellung veranschaulicht und kritisiert, stellt Bresson durch seine formale Reduktion in Frage, was er gleichzeitig betreibt: die gleichmacherische, institutionelle Macht des Filmes. Die Ausdruckskraft in *Le Procès* wird in höchstem Maße kontrolliert, reglementiert, begrenzt. So wie die sie umgebende Welt,

---

53 Buchka, Peter. Nach dem Sündenfall, 20

54 Greenberg, Clement, in Tony Pipolo. Robert Bresson: A Passion for Film, 11

die Erfahrungen und Sinne der Protagonistin zu begrenzen versucht, stellt auch der Film eine Begrenzung des Sinnlichen dar. Doch so wie Jeanne in der sie umgebenden, kalten Welt ihren wahren Kern erkennt, soll die distanzierte Darstellung bei den Zusehenden zu einem ähnlichen Ergebnis führen. Die Distanz in *Le Procès* ist gleichzeitig Ausdruck einer Wahrnehmung der Realität und Vorwand, zur eigentlichen Wahrheit zu führen: die versteckte Menschlichkeit, eine Nähe der Charaktere zu sich selbst, zu ihrem Inneren. Die Nähe zum Anderen, die in *Les Anges* noch dargestellt wird, ist in *Le Procès* nicht mehr vorhanden. Auf eine mögliche Nähe zu Gott wird in dem abschließenden Bild des leerstehenden Pfahls am Scheiterhaufen verwiesen. Bresson wagt sich nicht direkt an diese Innerlichkeit und Nähe heran. Sie bleibt ein Mysterium. Dennoch trägt sie den eigentlichen Sieg über Kälte und Distanz davon.

## 4. Jacques Rivette: *Suzanne Simonin, La Religieuse de Diderot*

### 4.1. Inhalt: Suzannes Mangel an Freiheit und menschlicher Nähe

Jacques Rivettes zweiter Langfilm und Romanverfilmung *Suzanne Simonin, La Religieuse de Diderot* wurde 1966 zum ersten Mal in Cannes gezeigt. Mit der Begründung er verletze religiöse Gefühle wurde er in Frankreich ein Jahr lang verboten und erschien erst 1967 in den Kinos. Dabei reiht sich Rivettes ästhetische Arbeit durchaus in die französische Filmtradition des Klosterfilmes ein. Bressons *Les Anges* gilt nicht ohne Grund als ästhetische Vorlage zu *Suzanne Simonin*.<sup>55</sup> Gänge und Schleier, Licht und Schatten, betende Klosterschwestern und halbnah bis halbtotale Aufnahmen prägen in beiden Filmen das Bild. Und auch wenn Rivette eine andere Geschichte erzählt, ähneln sich selbst die Protagonistinnen und ihre Rahmenbedingungen auf gewisse Weise. Auch in *Suzanne Simonin* kämpft eine Frau um ihren Weg und auch hier wird sie von den Klosterschwestern dafür angeklagt und verachtet. Doch während in *Les Anges* die Berufung und Willensstärke der Protagonistin zu ihrem Verhängnis wird, stellt in *Suzanne Simonin* die „fehlende Berufung“ einer Klosterschwester das Problem dar. Es ist die Geschichte einer Frau, die gegen ihren Willen gezwungen wird, ins Kloster einzutreten.

Suzanne, die Protagonistin des Filmes, wird vorgestellt, als sie bei ihrer Eintrittsmesse erklärt keine Berufung zur Klosterschwester zu haben. Die erste Oberin, die viel Verständnis für Susanne aufbringt, stirbt bald. Ihre Nachfolgerin aber beginnt sie aufgrund ihres vermeintlichen Ungehorsams zu quälen und zu foltern. Susanne erreicht die Versetzung in ein anderes Kloster, in dem sie aber erneut einer aufdringlichen Oberin ausgesetzt ist – diese versucht Suzanne sexuell zu verführen. Die Protagonistin flieht, doch sie kann außerhalb des Klosters kein für sie angemessenes Leben führen. Mit den Worten „Dieu, pardonnez moi!“ stürzt sie sich aus dem Fenster.

#### 4.1.1. Distanz und Übergriffe in hierarchischen Machtgefügen

Ähnlich wie zuvor Dreyer und Bresson in ihren Jeanne Verfilmungen legt Rivette die Position der Protagonistin in *La Religieuse* schon in der ersten Szene klar fest. Diese Festlegung ist, in der Darstellungsweise und der Position der Protagonistin, der von Dreyers Jeanne nicht unähnlich. Die Kamera schwenkt durch eine Menschenmenge hin zu einem Bischof, der

---

55 Vgl. Leutrat, Jean Louis. *La carrière de Suzanne*, 100

hinter Gittern erhoben am Altar steht, und wieder zurück in die Menge. Die schauenden Frauen der letzten Reihe in der ersten Einstellung wirken uninteressiert, abgelenkt. Der Bischof steht erhöht, rot gekleidet hinter den Gitterstäben und spendet den Segen. Der Schwenk zurück ins Publikum zeigt die strengen, kalten Gesichter der Menschen in der ersten Reihe. Das Publikum erhebt sich. Der Schwenk der Kamera zurück auf die vergitterte Bühne gibt den Blick auf die Protagonistin frei: Im Brautkleid, mit hängenden Schultern, wird sie hereingeführt – von Klosterschwestern gehalten. Ihre verzweifelte Hinwendung zum Publikum wird von den „Wächterinnen“ unterbunden. Die Gewalt, die über Suzanne ausgeübt wird, wird von Anfang an ähnlich eklatant betont, wie in *La Passion*. Auch ihre Ehrlichkeit und der Kampf um ihre Wahrhaftigkeit provozieren den Widerspruch der sie umgebenden Autoritäten. Wie bei Jeanne, werden diese Eigenschaften zur Angriffsfläche der traditionellen, systemtreuen Mächte.

Dennoch unterscheiden sich die Kontexte in denen sich Jeanne und Suzanne befinden. Die Repräsentanz von Kirche und Gesellschaft weicht von der in *La Passion* ab – wenn nicht allein durch die unterschiedlichen Geschlechter der Autoritäten, dann durch die Bedeutung, die ihrer Position im komplexen hierarchischen Gefälle der Institutionen und der Gesellschaft zukommt. Während bei Dreyer die Einzelkämpferin Jeanne einem scheinbar monolithischen „Systemblock“ gegenübersteht, ist Suzanne einer perfiden Hierarchie an systemischen Machtverhältnissen und vor allem indoktrinierten institutionellen Forderungen ausgeliefert. Schon ihre Geburt stellt sie in eine fast unlösbare Situation religiöser und gesellschaftlicher Verhältnisse. Da sie aus einer Affäre hervorgegangen ist, versucht die Mutter ihre „Sünde“ zu begleichen, indem sie ihre Tochter in ein Kloster schickt. Das Sündenverständnis der Mutter ist natürlich von der Kirche geprägt und genährt, in die sie ihre Tochter nun auch zwingt. Der Ziehvater, durch gesellschaftliche Zwänge beeinflusst wie die Mutter durch kirchliche, kann aus finanziellen Gründen der Tochter kein anderes Schicksal ermöglichen. Aus diesen Zwängen der Eltern entsteht bereits die widerspruchsvolle Dynamik von Distanzierung zur Tochter, bei gleichzeitiger Bestimmung über ihr Leben. Dem entgegengesetzt wird die Sehnsucht Suzannes nach menschlicher Nähe und Freiheit. Marc Buffat beschreibt in dem Film einerseits „les espaces rigoureusement clos“ und „le désir de contact avec le monde et une séparation d'avec ce même monde“<sup>56</sup>. Beides ist schon zwischen Mutter und Tochter zu beobachten. Die zwei Gespräche zwischen den Frauen am Anfang des Filmes sind von räumlicher Enge bei gleichzeitiger Trennung geprägt, wodurch die Unmöglichkeit zu

---

56 Buffat, Marc. Pour un Spectateur Distant, 70

kommunizieren zum Ausdruck kommt. Das erste Gespräch, in dem die Mutter Suzanne ihre Situation schildert, findet nach dem Skandal bei ihrer Eintrittsmesse, im dunklen, engen Stiegenaufgang des Hauses statt. Gefangen von einer schweren Tür und dicken Wänden, eingeeignet durch ein Geländer aber getrennt durch eine Säule sucht Suzanne die Nähe ihrer Mutter und muss stattdessen deren Kälte und Zurückweisung erfahren. In einem späteren Gespräch wird Suzannes Sehnsucht nach menschlicher Wärme, der Egoismus der Mutter und ihre Ablehnung der Tochter erneut betont: Wütend erklärt die Mutter ihrer Tochter, dass sie vor Gott sagen können möchte: „J'ai racheté ma faute autant que je pouvais.“ (*Suzanne*, 15:57) An der Wand im Hintergrund drängt sich das Abbild des gekreuzigten Christus zwischen die beiden und die Kirchenglocken werden so laut, dass kaum ein Wort zu verstehen ist. Die Stimme der Kirche wird durch die Mutter hindurch zum ersten Mal bestimmend für Suzanne. Sowohl die Distanzierung zur Tochter, als auch deren Bevormundung entstehen aus der Unfreiheit der Mutter, aus ihrer eigenen Folgsamkeit der Kirche gegenüber.

Die ständige Zunahme an Macht- und Gewaltausübung, die im folgenden über Suzanne hereinbricht, ist auf andere Art von einem Ineinandergreifen von Machtverhältnissen geprägt. Nach dem Tod von Suzannes erster Oberin folgt Sainte-Christine, die weder das Verständnis noch die Selbstsicherheit ihrer Vorgängerin hat. Unter Verdacht des Regelbruches – des Bibelbesitzes und der Beseitigung des Büßergewandes – verordnet sie Zellendurchsuchungen bei vier Schwestern. Das ungefragte Eindringen in Suzannes Zimmer wiederholt sich mehrmals auf immer brutalere Weise. Die mangelnde Unterwerfung und Loyalität Suzannes lässt Sainte Christine zu immer gröberen Mitteln greifen, da sie sich der Novizin gegenüber unsicher fühlt. Suzannes Versuche aus dem Kloster auszutreten, empfindet sie als Angriff auf ihre Autorität, die sie versucht durch harte Strafen aufrecht zu erhalten. Das hat zwei konträre Folgen für Suzanne: Einerseits wird immer stärker in ihr Leben eingegriffen und andererseits wird sie immer stärker isoliert. Schon früh muss sich Suzanne vor den Schwestern umziehen, später wird sie bespuckt, als Satan beschimpft, gefesselt und mit Wasser begossen – exorziert. Gleichzeitig wird den Schwestern verboten mit Suzanne zu sprechen, sie erhält kein Essen, sie wird ihrer Möbel beraubt und Kirchenbesuche werden ihr verboten. Wie in den anfänglichen Auseinandersetzungen mit der Mutter, bestimmen einerseits Herrschsucht und Eingengung, andererseits Distanzierung und Isolation die Situation Suzannes. Doch, so wie die Gewalt der Mutter auf ihre Kirchenhörigkeit zurückzuführen ist, wird auch die klösterliche Gewalt von keiner wirklichen Autorität ausgeübt. Denn Sainte-Christine ist zwar Suzanne gegenüber gewalttätig, ist letzten Endes aber selbst in einer relativ machtlosen Position: Die



Oberin, die sich in ihrer Autorität schon durch Suzannes Andersartigkeit angegriffen fühlt, wird schließlich von einem Tribunal von Kirchenmännern entmündigt, das über Suzanne und Sainte-Christine entscheidet. Die Art der Herrschsucht Sainte-Christines, die als kompromisslose Durchsetzung von Regelkonformität auftritt, ist in diesem Zusammenhang nicht überraschend. Es ist eine ängstliche Machtausübung, die vermeintlich nicht angegriffen werden darf und dem Erhalt der eigenen Position dient.

Sowohl in der Familie als auch im Kloster stellt Rivette eine Kette an miteinander verstrickten, ideellen und konkreten Machtpositionen dar, die ein zutiefst störendes Verhältnis von Freiheitsentzug und Isolation zur Folge hat. Die Personen, die über Suzanne bestimmen, sind selbst in unterschiedlichem Ausmaß von einer anderen Macht bestimmt. Im Gegensatz zu *La Passion* oder den beiden Filmen Bressons werden Suzannes nächste Autoritäten weder als „böse“ Menschen, noch als Menschen mit zu starken Überzeugungen gezeigt. Viel stärker als in den vorangehenden Filmen bestimmt die eigentliche Ohnmacht der Mächtigen die brutale Realität ihrer Gewalt. Ihre eigene Unterordnung zwingt sie dazu, auch Suzanne unterzuordnen. Suzannes Weigerung sich zu fügen verlangt die Distanzierung von ihr und gleichzeitig ihre Disziplinierung. Suzannes Sehnsucht nach menschlicher Nähe und Freiheit stellt den Gegensatz zu ihrem Umfeld dar, oder genauer: als reine Sehnsucht den Mangel eines wirksamen Gegensatzes.

#### **4.1.2. Wo ist Gott? Suzannes Sehnen und Scheitern**

Im Kontext dieser Arbeit von Scheitern zu schreiben, birgt eine gewisse Problematik. In sechs der acht gewählten Filme stirbt die Protagonistin – meistens durch die Handlungen anderer. In einem weiteren scheitert ein Selbstmordversuch – der selbst auch als Scheitern gedeutet werden kann. Dass bei Regisseuren wie Bresson und Dreyer der Tod der Protagonistinnen aber nicht einfach ein Scheitern bedeutet, konnte bereits gezeigt werden. Im Gegensatz lässt Rivette kaum eine andere Interpretation zu. In *Suzanne Simonin* zeichnen sich Schicksalhaftigkeit und Sinnlosigkeit von Anfang an ab. Am untersten Ende einer Kette von unterdrückenden Verhältnissen ist Suzanne der Gesellschaft gegenüber ohnmächtig. Ihr Ausgeliefertsein unterscheidet sich von den machtlosen Positionen der bisherigen Protagonistinnen. Denn in *Suzanne Simonin* wird der Gewalt des Systems nichts entgegengesetzt. Jaques Aumont formuliert lapidar: „[L]a foi de Suzanne n'est pas à la hauteur des montagnes qu'elle rencontre.“<sup>57</sup> Wo in *La Passion* Gotteserfahrungen und deren revolutionäres Potential den

---

<sup>57</sup> Aumont, Jacques. *Voir la nuit*, 64

Kirchenautoritäten entgegenstehen und bei Bresson die Innerlichkeit und Menschlichkeit, zu der die Protagonistinnen finden, zumindest einen ideellen Bruch des Systems versprechen, kann Suzanne sich auf nichts berufen. Ihre Kampfversuche sind deshalb von Anfang an zum Scheitern verurteilt. In einem Vergleich mit Diderots Roman lässt sich dies besonders gut herausarbeiten. Anne Lagny schreibt sehr schlüssig über mehrere Unterschiede von Roman und Film. Einerseits zeigt sie, dass die Form des Memoirenbriefts von Diderots Roman, die der Protagonistin ihre Darstellung der „Tiefenstaffelung der komplexen seelischen Wirklichkeit“<sup>58</sup> erlaubt, in Rivettes Film kein Äquivalent findet. Bei Rivette erklärt sich Suzanne nicht selbst, sondern wird einem Blick von außen ausgeliefert, der einer inneren Gewissheit keinen Raum lässt. Auch das mögliche Mitgefühl des Adressaten und der Leserschaft bleibt im Film nicht erhalten. Die theaterhafte Darstellung erzeugt stattdessen ein distanzierendes Publikum. Marc Buffat beschreibt dies als „mise à distance d'une violence que le spectateur observe sans y participer affectivement, c'est-à-dire sans s'identifier ni aux victimes ni aux bourreaux“<sup>59</sup>. Sowohl die Stärkung durch sympathisierende LeserInnen, als auch der Halt einer starken Innerlichkeit, die die Briefform des Romans erlaubt, werden der Protagonistin im Film genommen. Weiters weist Lagny auch darauf hin, dass während Diderots Roman zwar eine Distanzierung von Individuum und Gesellschaft beschreibt, immerhin die „sinnstiftende Rolle der Familie nicht angetastet [wird ... und ein] Träger der Hoffnung auf die Güte des Einzelnen, auf Besserung des Menschen und der Gesellschaft, schließlich auf die Gerechtigkeit der Göttlichen Ordnung, die mit der natürlichen Ordnung zusammenfällt“<sup>60</sup> bleibt. In Rivettes Film bleibt keines dieser hoffnungsgebenden und sinnstiftenden Elemente erhalten. Die Familie wie die Gesellschaft kehren sich von Suzanne ab. Auch besteht im Film keine Hoffnung auf die Gerechtigkeit oder Güte Gottes. Am Tag vor ihrem Gelübde wird Suzanne in ihrer Zelle gesehen, wie sie Psalm 23 liest. Schon bei den Worten „mir wird nichts mangeln“ stockt sie und verlässt den Raum (*Suzanne*, 26:43).

Der Gewalt und menschlichen Kälte in Suzannes Umgebung werden im Film nichts entgegen gesetzt. Umso mehr wachsen ihre Sehnsucht nach Freiheit und menschlicher Nähe. Nicht nur die beiden oben geschilderten Gespräche mit der Mutter, in denen, wie auch Buffat bemerkt, Suzanne Körperkontakt sucht, sind dafür beispielhaft<sup>61</sup>. Die Dringlichkeit ihrer Suche nach körperlicher Nähe wird besonders in den Szenen ihrer extremen Isolation bemerkbar. Am

---

58 Lagny, Anne. Die Dissonanz im Tableau, 72

59 Buffat, Marc. Pour un Spectateur Distant, 75

60 Lagny, Anne. Die Dissonanz im Tableau, 74

61 Vgl. Buffat, Marc. Pour un Spectateur Distant, 70

Höhepunkt ihres Ausschlusses, nachdem im Kloster ihr Austrittsversuch bekannt wird, läuft sie einer jungen Schwester mit ausgestreckten Händen und irrem Blick entgegen, die vor Entsetzen in Ohnmacht fällt. Selbst noch als die Schwestern sich zu ihrem Exorzismus versammeln, versucht sie die Oberin und die anderen Schwestern zu berühren. Besonders arg scheint, dass ihr später im Kloster Arpajon Nähe und Zärtlichkeit angeboten werden, die sich durch ihre Zurückweisung erneut als Gewalt offenbaren. Suzanne sehnt sich aber nicht nur nach menschlicher Nähe und Wärme sondern auch nach Freiheit. Verbal kann sie dies nur vage benennen, indem sie von ihrem Wunsch das Kloster zu verlassen spricht. Ästhetisch wird diese Sehnsucht aber klar durch den Filmtönen vermittelt, durch die wiederholten lachenden Stimmen vor ihrem Fenster.

Zwar kann *Suzanne Simonin* zu Recht als Kritik an der „Legitimität der bestehenden Institutionen“<sup>62</sup> gedeutet werden, wie Lagny das tut, doch bietet der Film keinerlei Alternative. Der Unterdrückung durch Kirche, Familie oder Gesellschaft wird keine Möglichkeit zur Freiheit gegenübergestellt und neben Kälte und Distanz gibt es keine Hoffnung auf Wärme und Nähe. Vielmehr findet sich Rivettes Heldin in einer ausweglosen, schicksalhaften Situation. Obwohl sie zu kämpfen versucht, kommt sie nicht frei. Dass auch ihre Umwelt keine Freiheit hat, ist dabei keine Beruhigung. Rivettes fatalistische Weltsicht bietet für die Protagonistin keine Lösung: ein Rückweg in die Institution ist nicht möglich, und eine Alternative scheint es nicht zu geben. Die Endgültigkeit des Selbstmordes in *Suzanne Simonin*, die wohl die eklatanteste Abweichung vom Roman zum Film ist, ist dafür ein Zeichen. Dass Rivette später in Filmen wie *Va Savoir* das Schauspiel des Lebens, die Welt als Bühne als Ausweg entdeckt, soll hier nur am Rande erwähnt werden.

#### **4.2. Distanzierte Aufdringlichkeit: Die begründete Paradoxie der Darstellung**

Enge und Aufdringlichkeit und gleichzeitige Distanz beschreiben auch die ästhetische Arbeit Rivettes in *Suzanne Simonin*. Buffat beschreibt die beiden Seiten als Widerspruch, die den „Stil“ Rivettes ausmachen.<sup>63</sup> Er geht aber nicht genauer darauf ein, aus welchem Grund und zu welcher Wirkung Rivette diesen Stil einsetzt. Trotz mangelnder Schlüsse, sind einige Aspekte seiner Analyse von Nähe und Distanz interessant. Besonders seine Betrachtung der „*Mise à distance*“ erkennt viele wichtige Aspekte von Rivettes Darstellungsweise. Buffat nennt Symbole wie die Gitterstäbe, die sich von Anfang an als Trennung zwischen die

---

62 Lagny, Anne. Die Dissonanz im Tableau, 74

63 Vgl. Buffat, Marc. Pour un Spectateur Distant, 78

Protagonistin und die Außenwelt schieben. Auch den Habit beschreibt er als Symbol, als „Gummierung“ des Körpers, die keine Nähe zulässt. Die „Kälte“ des Filmes führt er auf die Darstellung der Riten des Klosters zurück und deren Ähnlichkeit mit dem Theater:

Sans doute cette froideur est-elle due à l'origine théâtrale du film: primat du dialogue sur les gestes, parole maîtrisée, tenue par des personnages qui demeurent à distance l'un de l'autre. Souvent parole publique, cérémonielle, destinée à tout un auditoire [...] Cette théâtralité du film coïncide avec le rituel ecclésiastique: corps gommés par les vêtements, gestes et mouvements hiératiques.<sup>64</sup>

Im Detail geht er weiters auf drei spezifische Charakteristika des Filmes ein, die zu seiner Kälte und Distanziertheit beitragen. Erstens beschreibt er die Kadrierung: Großaufnahmen und Schuss-Gegenschuss-Montagen für Dialoge sind selten, stattdessen werden in Halbtotalen oft mehrere Personen auf einmal gezeigt, wodurch die Identifikation mit Charakteren verhindert wird. Zusätzlich werden durch langsame Kamerafahrten, die das Bild manchmal an Charaktere annähern und sich auch wieder zurückziehen die dargestellten Personen isoliert und der Willkür ausgeliefert gezeigt. Zweitens geht Buffat auf Bildkompositionen ein, die die Personen anmutig und beinahe skulpturartig positionieren, was sie artifiziell und distanziert wirken lässt. Und drittens nennt er die innerfilmischen Zusehenden – Charaktere die anwesend, aber nicht an der Handlung beteiligt sind. Selbst die Oberin in Longchamp beschreibt er zu Recht mehr als Zuschauerin als als Täterin, was in der Szene des Exorzismus deutlich wird. Die Oberin handelt nicht, sondern beobachtet Suzanne, die sich fast ohne das Zutun der Schwestern tiergleich am Boden windet. Die unberührte Zuschauerschaft im Film wird mit der Zuschauerschaft des Filmes, die zusieht ohne teilzunehmen, gleichgesetzt. Der Blick der Kamera entspricht dem Blick dieser distanzierten Zuschauerschaft. Suzanne wird zu ihrem Blickobjekt.<sup>65</sup> Trotz ihrer Versuche zu handeln, kann sie nichts bewirken, da niemand auf sie reagiert. Sie wird betrachtet, aber niemand lässt sich wirklich auf sie ein.

Was Einschränkung und Zudringlichkeit der ästhetischen Arbeit betrifft, weist Buffat vor allem auf die Betonung der Körperlichkeit bei der Schilderung der Gewalt der Klosterschwester und des Nähebedürfnisses Suzannes hin.<sup>66</sup> Besonders auffallend wird die formale Bedrängung aber durch den Filmton. Die Kirchenglocken übertönen und bestimmen Suzanne. Im Gespräch mit der Mutter werden die Kirchenglocken zum ersten Mal so laut, dass sie wie die bestimmende Kraft der Auseinandersetzung zwischen den beiden Frauen wirken. Später, beim Gelübde Suzannes ersetzt ihr Klang sogar die Handlung: Noch beim Ankleiden

---

64 Ebd., 75f

65 Für den Absatz vgl. ebd., 76-77

66 Vgl. ebd., 70f

Suzannes beginnen die Glocken zu läuten und werden zunehmend lauter und läuten auch noch, als in der nächsten Einstellung Suzannes Mutter und die Oberin nach dem Gelübde in den Gang vor der Kapelle treten. Suzanne kann sich am nächsten Tag nicht an das Geschehen erinnern. Die Kirchenglocken überlagern es gänzlich. Auch die übertriebene Lautstärke von zuschlagenden Türen und Vorhängen, die zugezogen werden, unterstreichen die akustische Einengung Suzannes. Ebenso vermittelt die Filmmusik, mit laut trommelnden, blasenden und klackenden Klängen, gleichzeitig Isolation und aufdringliche Nähe. Der Filmtone erlaubt, besser als die visuelle Darstellung, die kalte Nähe, das Paradox der distanzierten Aufdringlichkeit, zu vermitteln, die die Atmosphäre des Filmes bestimmen.

### **4.3. Fatalismus: Film ohne Jenseits**

Dieses Paradox von gleichzeitiger aufdringlicher Nähe und kalter Distanz bestimmt die Charaktere des Filmes und seine ästhetische Arbeit. Buffat bezeichnet es unreflektiert als „Stil“ Rivettes und als Widerspruch.<sup>67</sup> Doch scheint dieser „Stil“ in *Suzanne Simonin* klar den Inhalt zu reflektieren. Die distanzierte Aufdringlichkeit der Charaktere ist nicht widersprüchlich. Eher ist sie Ausdruck der ängstlichen Unterwürfigkeit aller unter verschiedene Autoritäten. Aus Angst religiösen Forderungen nicht zu entsprechen, zwingt die Mutter ihre Tochter ins Kloster. Aus eigentlicher Ohnmacht wird die Oberin Sainte Christine herrschsüchtig. Dass daraus keine Fähigkeit zu einer positiven Form von Nähe erwächst ist nicht überraschend. Rivettes Filmsprache entspricht der Welt, die er zeigt. Bei Dreyer und Bresson erhält das Zusammenwirken von Inhalt und Form einen selbstreflexiven Charakter und weist damit über sich hinaus. Die ästhetische Arbeit in *Suzanne Simonin* erlaubt zwar die Thematik gekonnt darzustellen und zu verstärken, verweist aber nicht auf das eigene System, geschweige denn darüber hinaus. Dies scheint aber insofern stimmig, als Rivettes Werk nicht über sich hinausweisen will. Sein Fatalismus zieht sich bis in seine Filmsprache. So wie Suzanne Kirche und Gesellschaft ausgeliefert ist, ist sie auch der filmischen Darstellung ausgeliefert. Die Hoffnung auf ein Jenseits gibt es weder im Film, noch für den Film. Abstand und Aufdringlichkeit sind die einzige Realität. Während bei Dreyer die Freisetzung und Sichtbarmachung der Gewalt revolutionäres Potential enthält und bei Bresson durch die Kälte des Systems und die starren Überzeugungen von Individuen hindurch eine Wahrheit errungen werden kann, geht in *Suzanne Simonon* nichts über den kühlen Fatalismus der augenscheinlichen Realität hinaus. In *Suzanne Simonin* kann, aufgrund der Gewaltsamkeit von

---

67 Vgl. ebd., 78

Geschichte und Darstellung, vielleicht noch eine Kritik am Fatalismus gesehen werden. In *Jeanne la Pucelle* wird die Schicksalhaftigkeit gänzlich wertungsfrei, sogar fast humorvoll als Realität dieser Welt präsentiert.

## 5. Jacques Rivette: *Jeanne la Pucelle (Les Batailles / Les Prisons)*

### 5.1. Inhalt: Das Schicksal Jeannes – Ihre Belanglosigkeit für König, Gott und Kamera

Chronologisch müsste an dieser Stelle Alain Cavaliers Film *Thérèse* (1986) behandelt werden. Es ist aber sinnvoll den zweiten Film Rivettes vorzuziehen. *Jeanne la Pucelle* ist 1994, fast dreißig Jahre nach *Suzanne Simonin* erschienen. An ihm lässt sich die Entwicklung von Rivettes Filmsprache erkennen. Auch seine formale Nähe zu Bresson kann an *La Pucelle* aufgezeigt werden. Ähnlich wie dies auch über Filme Bressons gesagt werden könnte, siedelt François Bégaudeau Rivettes Filme in eine „temps après le drame“<sup>68</sup> an. Die zunehmende Abkehr von spannungsgeladenen, komplexen Handlungsaufbauten findet sich bei beiden Regisseuren und ist auch für *La Pucelle* bestimmend. Eine streng auf das Äußerliche reduzierte Filmsprache und eine gewisse Distanziertheit in der Darstellungsweise erinnern ebenfalls an Bresson. Auch die Neigung zum Geheimnis, zum Unerklärbaren des Menschen die Rivette oft zugesprochen wird<sup>69</sup>, lässt an Bressons Faszination mit dem Unsichtbaren denken. Die Abneigung gegen Filme, die die Welt oder Menschen „erklären“ ist beiden anzumerken. Bei beiden folgt daraus eine Abkehr von der Darstellung des Innerlichen, eine Reduktion der Darstellung auf das Faktische. Dennoch verbergen sich dahinter sehr unterschiedliche Grundannahmen, wodurch in Bressons Werken das Leben der Personen oft mit Leiden, der Tod aber mit Sinn versehen wird; wohingegen bei Rivette, das Leben voll positiver Tatkraft, der Tod aber als schicksalhaftes Scheitern erscheinen.

In zwei Teilen, *Les Batailles* und *Les Prisons*, zeigt er den Weg Jeanne d'Arcs vom Zeitpunkt ihres ersten öffentlichen Auftretens über ihre Schlachten bis zu ihrer Hinrichtung am Scheiterhaufen. Die Darstellung von Jeannes aktivem Kriegsleben hat natürlich einen anderen Blick auf ihre Person und ihren Platz in dem sie umgebenden System zur Folge als die früheren Filme. Rivettes Jeanne ist nicht ausschließlich Verhörte einer rein männlichen Kirche, sondern Soldatin und Kämpferin mit und neben Männern und Frau neben anderen Frauen.

---

68 Bégaudeau, François. *Du Calme*, 18, für Bresson vgl. Buchka, Peter. *Nach dem Sündenfall*, 19

69 Vgl. Nevers, Camille. *L'avenir d'une illusion*, 25: „un cinéaste que seul *le secret* obsède“

### 5.1.1. Jeannes Freiheit und Niedergang: Folgen der Gleichgültigkeit der Machthaber

Eine Analyse der Beziehung zwischen Protagonistin und Kirchen- und Gesellschaftsrepräsentanz muss in *La Pucelle* anders ausfallen als in den bisherigen Filmen über Jeanne d'Arc. In Rivettes Film kämpft nämlich Jeanne lange Zeit mit den Machthabern und für sie, wodurch erst in der zweiten Hälfte des zweiten Filmes eine klare Gegnerschaft auszumachen ist. Der erste Teil des Filmes, *Les Batailles*, zeigt Jeannes erfolgreichen Kampf um die Erlaubnis, trotz ihres Geschlechts für Frankreich und den König kämpfen zu dürfen, die tatsächlichen Kämpfe vor Orleans und die Einnahme der Stadt. *Les Batailles* zeigt Jeannes Erfolge in einer von Männern dominierten Welt. Zwar muss sie sich fast überall gegen eine anfängliche Skepsis wehren, doch bewegt sie sich so sicher zwischen Herzögen, Soldaten und selbst vor dem König, dass diese sie gewähren lassen. Ihre Position ist jedoch von Anfang an bedroht. Zwei Aspekte der Handlungs-dramaturgie stellen die Sicherheit ihrer Lage in Frage: Die Darstellung von Jeannes Warten und ihre Weiblichkeit.

Rivette betitelt den ersten Teil des Filmes *Les Batailles*. Tatsächlich ist nur die Schlacht von Orleans zu sehen. Kampfszenen nehmen im Film insgesamt nicht ganz zehn Minuten ein – das ist weniger als ein Zehntel des Filmes. Die ohnehin kurzen Szenen werden durch längere Szenen der Vorbereitung, der Versorgung der Verwundeten und durch unterschiedliche Gespräche unterbrochen. Die Schlacht steht nicht im Vordergrund des Filmes. Der Kampf für Frankreich, der sie in der Geschichte zur Nationalheldin gemacht hat steht nicht im Zentrum. Aber auch ihr Glaube, ihr Kampf mit der Kirche, durch den sie zur Heiligen erklärt wurde, ist kein zentrales Thema des Filmes. Hervé Dumont arbeitet das im Vergleich zu anderen Filmversionen des Stoffes gut heraus:

Le réalisateur ne s'intéresse ni à la passion de Jeanne (Dreyer), ni à son procès (Bresson), ni à l'épopée (Fleming) ni à ses contacts politico-mondains (Preminger/Shaw). On ne connaît d'elle, dit-il, que des moment figés, des tableaux, des postures. Or, lui veut montrer Jeanne « en mouvement », s'attacher à ce qui s'est passé entre les scènes obligées, ce qui les lie, découvrir la multiplicité et la diversité des rencontres qu'elle a faites durant sa très brève carrière [...] <sup>70</sup>

*Les Batailles* zeigt Jeanne nicht als Heldin. Er zeigt sie in den Momenten zwischen dem Heldentum. Wartezeiten nehmen einen Großteil des Filmes ein. Schon das erste Bild Jeannes zeigt sie wartend. Sie möchte Robert de Baudricourt um Geleit zum Dauphin bitten. Zwischen der ersten Anfrage und seiner positiven Reaktion vergehen mehr als zehn Minuten des Filmes: Ein Pferd wird mit Hufeisen versehen, Jeanne spricht mit ihrem Onkel und ihrer Gastgeberin

---

70 Dumont, Hervé. *Jeanne d'Arc de l'histoire à l'écran*, 142



Catherine, Jeanne spaziert durch den Hof, Catherine beobachtet sie beim Beten. Ein Zwischentitel schreibt: „Ainsi passaient les jours, comme immobiles ~“ (*Batailles*, 14:46). Diese Warteposition ist auch für das Verständnis des Verhältnisses zwischen Jeanne und den „wichtigen Männern“ des Filmes relevant. Wartend ist Jeanne unbedeutend. Wartend verkörpert sie nichts, was die Machthaber in Frage stellen könnte, nichts, was bekämpft werden müsste.

Jeannes Weiblichkeit wird in *Les Batailles* auf dreifache Weise thematisiert: In den Gesprächen der Männer über sie, in ihrer Gemeinschaft mit Frauen und in den scherzenden, flirtenden Begegnungen mit Männern. Die Anspielungen auf Jeannes Geschlecht spielen in den Gesprächen der Männer sowohl auf Seiten der Verbündeten als auch bei den Feinden eine ständige Rolle. Fast immer wird auf die Abwertung ihrer Person durch diese Bemerkungen aufmerksam gemacht. Jean de Metz, der Jeanne zum Dauphin bringt, entschuldigt sich, nach einer Anspielung auf die kommende Nacht, für die „schwere Sünde“, die er mit den abwertenden Worten gegen sie begangen habe. Die sexuellen Schimpfwörter, die ihre Feinde benutzen, werden von Jeanne klar als Angriff und Beleidigung verstanden, was sie durch ihre Wut und versuchte Gegenwehr deutlich zeigt. Die Darstellungen der Gemeinschaft mit Frauen, wie in der Szene, in der Catherine Jeannes Haare schneidet, oder der Szene der abendlichen Häuslichkeit mit den Frauen der Familie Boucher in Orleans, stellt wiederholt die „eigentliche“ Sphäre der Frau dar. Catherine zerbricht sich den Kopf wie sie Jeanne warm genug einkleiden kann und die Frauen in Orleans bereiten Jeannes Bett. Als die Tochter Jeannes Rüstung probiert, schimpft ihre Mutter: „Une fille ne doit pas jouer avec le harnais des hommes.“ (*Prisons* 1:00:00) Mehrmals wird Jeanne auch flirtend mit Männern gezeigt. Als Jean de Metz ihr den Schwertkampf beibringt, schlägt sie ihn spielerisch gegen die Schulter, berührt ihn vorsichtig und lacht. Ähnliche Szenen wiederholen sich auch später mit ihren Soldaten. Diese Szenen, die Jeanne als Mädchen zeigen, weisen wiederholt auf ihre „eigentlich richtige“ Rolle hin und auf ihr Abweichen davon als Soldatin.

Dennoch gelingt es Jeanne durch ihre Tatkraft und Ausdauer zu erreichen, was sie möchte: dem Dauphin Charles zur Krönung zu verhelfen. Doch spätestens im zweiten Teil des Filmes, *Les Prisons*, wird die unsichere Lage Jeannes offensichtlich. Ab der Krönung des Königs verliert Jeanne an Ansehen und Durchsetzungskraft. Camille Nevers sieht in dieser Szene den Anfang von Jeannes Niedergang: „La scène du sacre de Charles VII, indique le commencement de la fin.“<sup>71</sup> Sie zeigt auf, dass trotz der Wichtigkeit, die die Krönung in Jeannes

---

71 Nevers, Camille. *L'avenir d'une illusion*, 25

Bemühungen eingenommen hat, sie dabei keine Rolle spielt.<sup>72</sup> Als sie nach der Messe auf den König zugeht, scheint dieser vor allem peinlich berührt und von Jeannes Ergriffenheit irritiert. Und nach der Schlacht vor Paris, als Jeanne mit dem König sprechen will, geben ihr die Berater des Königs zu verstehen, dass sie in Kriegsangelegenheiten weder eine beratende noch entscheidende Funktion hat. Und selbst der König meint, dass sie nicht mit dem Duc d'Alençon in den Kampf ziehen solle. Im Verlauf des zweiten Filmes wird immer offensichtlicher, dass Jeannes Verbündete trotz ihres Tatendrangs und ihrer Stärke ohne sie agieren und über sie hinweg entscheiden. In der Hand ihrer Feinde wird ihre Ohnmacht und die Herrschaft anderer über sie noch um ein Vielfaches gesteigert. Dumont vergleicht Jeanne aus diesem Grund mit anderen Heldinnen Rivettes:

[E]lle ressemble à d'autres héroïnes de Rivette, ces filles qui se battent sans fin dans des situations inextricables et incontrôlées, se déplaçant frénétiquement, quitte à faire du surplace, ces aventurières cherchant à dénouer des complots insensés. Jeanne [...] ne se trouve pas toujours au centre de l'action, en dépit de ses efforts.<sup>73</sup>

Wie schon in *Suzanne Simonin* zeigt Rivette die Protagonistin des Filmes nicht einer eindeutigen Boshaftigkeit oder den übertriebenen Überzeugungen ihrer Umgebung ausgeliefert. Doch während in *Suzanne Simonin* die Menschen durch ihre eigene Ohnmacht gewalttätig werden, sind sie in *La Pucelle* vor allem gleichgültig und uninteressiert. Jeannes Handlungsfreiheit wird lange Zeit nicht angegriffen, ihre Tatkraft nicht eingeschränkt – doch diese vermeintliche Freiheit erweist sich als Gleichgültigkeit ihr gegenüber. Und gegen diese Gleichgültigkeit kann kein Handeln Jeannes etwas bewirken.

### 5.1.2. Gottes Gleichgültigkeit als Schicksal

Wie zuvor Dreyer und Bresson verzichtet auch Rivette auf die direkte Darstellung der Heiligenscheinungen Jeannes. In der Sekundärliteratur wird bei beiden die Reduktion auf die Darstellung des Äußerlichen und der Respekt für das Nichtdarstellbare besprochen. So zitiert Jean Collet Rivette selbst: „Il est des choses qui ne doivent être abordées que dans la crainte et le tremblement: la mort en est une sans doute; et comment, au moment de filmer une chose aussi mystérieuse, ne pas se sentir un imposeur?“<sup>74</sup> Auf den Glauben trifft ähnliches zu. Folgerichtig sieht auch die Schauspielerin Sandrine Bonnaire die Figur Jeannes in *La Pucelle* als „être de chair et d'os“<sup>75</sup>: Nicht ihre mystischen Erfahrungen stehen im Zentrum,

---

72 Vgl. ebd.

73 Dumont, Hervé. *Jeanne d'Arc de l'histoire à l'écran*, 147

74 Collet, Jean. *Jeanne la Pucelle. Histoire et Territoire*, 143

75 Strauss, Frédéric; Vincent Vatrican. *Entretien avec Sandrine Bonnaire*, 30

sondern das Darstellbare, ihre Handlungen. Bégaudeau beschreibt ebenfalls, dass Rivette Jeannes Glauben als weltliche Tatsache zeigt, ohne die Inhalte des Glaubens darlegen zu wollen, ohne die Frage nach Transzendenz oder Gottesexistenz diskutieren zu wollen.<sup>76</sup> Er lobt „la tranquille certitude du metteur en scène: certitude de l’immédiat charisme (un charisme non adoubé par une foi) de ce qui avance au-devant de nous“<sup>77</sup>. Die Frage nach der Bedeutung von Jeannes Glauben in *La Pucelle* wird in fast allen Analysen gestellt. Die meisten Texte gehen aber nicht über die Erkenntnis hinaus, dass nur die äußeren Merkmale des Glaubens und seine Konsequenzen darstellbar sind – eine Feststellung die auch bei Bresson schon gemacht wurde. Doch bei Rivette erhält diese an der sichtbaren Wirklichkeit orientierte Darstellung trotz formaler Ähnlichkeiten eine wesentlich andere Bedeutung als bei Bresson.

Jeannes Glaube wird überwiegend auf zwei Weisen dargestellt, die eine gegensätzliche Entwicklung nehmen: Einmal Jeannes Äußerungen darüber was geschehen wird oder „so geschehen muss“ und zweitens ihre Gebete. In *Les Batailles* macht Jeanne mehrmals klar, dass sie von Gott erfahren hat, wie eine Sache geschehen oder verlaufen werde. Ihrem Onkel erklärt sie, als Baudricourt sie verärgert wegschickt: „Ça devait se passer comme ça [...] La troisième fois sera la bonne.“ (*Batailles*, 7:09) Ihren verängstigten Begleitern auf dem Weg zum Dauphin sagt sie bestimmt, dass ihnen nichts geschehen werde (*Batailles*, 31:00). Und den Dauphin, der sich zur Probe verkleidet hat, erkennt sie ohne ihn je gesehen zu haben (*Batailles*, 37:40). Ihre übernatürliche Gewissheit lässt jedoch im Laufe des Filmes nach. Anders verhält es sich mit Jeannes Gebeten. In *Les Batailles* spielen sie noch eine sehr geringe Rolle. In *Vaucouleurs* wird Catherine gezeigt, die es nicht wagt Jeanne während ihres Gebetes anzusprechen. In *Orleans* kniet Jeanne nieder um mit den Frauen ein Nachtgebet zu sprechen. Beim ersten Mal wird Jeanne beim Gebet nicht gezeigt, beide Male wird ihr Gebet nicht gehört. Ein einziges Gebet spricht Jeanne sichtbar und hörbar vor der Kamera. Nachdem sie in der Schlacht von Orleans verwundet wird, zieht sie sich zurück um von Gott „ein Wort“ zu bekommen, eine Weisung, was sie tun solle. Mehrfach bittet sie um Antwort – scheinbar ohne Erfolg. Obwohl *Les Batailles* mit dem Sieg in der Schlacht von Orleans endet, setzt das flehende Gebet um Weisung den Grundton für *Les Prisons*. Zwar beginnt der zweite Teil noch mit Jeannes freudigem Zeugnis vor dem König von der bestärkenden Kraft der Erscheinungen der Heiligen, doch schon kurze Zeit später bekennt Jeanne vor ihrem Beichtvater ihre Rat-

---

76 Vgl. Bégaudeau, Francois. Du Calme, 18

77 Ebd.

losigkeit. Ihre Abhängigkeit von ihren Heiligenerscheinungen und vor allem von Gottes Weisungen werden hier klar ersichtlich.

- J'ai eu mes voix... Elles m'ont pas interdit de combattre.
- Elles t'ont dit d'aller au combat ?
- Elles m'ont dit plein de chose... plein de choses bonnes... plein de choses douces ...
- Pourquoi pleures-tu?
- Parce-que des compliments... c'est pas ce-que je voulais. Je voulais un commandement. Un ordre. Et rien. Rien... Ni pour, ni contre... Avant c'était clair, c'était simple... (*Prisons*, 23:45)

Fünf intensive Gebete werden in *Les Prisons* gezeigt. Die Sehnsucht nach Klarheit, Weisung und Gewissheit klingt in allen Gebeten durch. Nach dem vom König angeordneten Waffenstillstand in Paris, bittet sie um die Möglichkeit, wieder kämpfen zu dürfen, und um den Beistand und Rückhalt des Königs – der Kampf und die Königstreue stellen ihre weltlichen Sicherheiten dar. In ihrer Gefangenschaft in Beaurevoir erinnert sie Gott an sein Versprechen sie zu befreien und fragt, wann und durch wen diese Befreiung stattfinden werde. Vor ihrem Fluchtversuch bittet sie erneut um Anweisungen, enttäuscht lässt sie danach ihre Schultern sinken. Niemand sagt ihr was sie tun soll. Im Gefängnis in Rouen gesteht sie Gott ihre Angst: „Elle est pire que tout.“ (*Prisons*, 1:33:05) Die Bitte an Gott, ihr die Angst zu nehmen, ist erneut eine Bitte um Gewissheit. Und auch noch in ihrem Gebet am Weg zum Scheiterhaufen fragt sie, wo sie heute Abend seien werde? Wenig überraschend nehmen Jeanne Gebete um Weisung und Gewissheit in dem gleichen Maße zu, wie ihre Aussagen über den Verlauf von Dingen abnehmen. Gott scheint sie zunehmend allein zu lassen.

Auffallend ist auch, dass diese Distanzierung Gottes mit der zunehmenden Gleichgültigkeit des Königs einhergeht. Spätestens ab der Krönung des Königs ist auch die Sicherheit der Weisungen Gottes verloren. Jeanne wird von allen verlassen für die sie kämpft. Gott ignoriert sie gleichermaßen wie der König. In den Gebeten wird klar, wie unbegründet diese Gleichgültigkeit ist. Mehrmals erinnert Jeanne Gott an ihre Treue und ihren Gehorsam, die einen Rückzug Gottes ungerechtfertigt machen. Im Gebet um die Treue des Königs legt sie ihre Rüstung und das Schwert der Feinde auf einen Altar und erinnert dadurch an ihre Loyalität. Weder Gott noch dem König hat sie einen Anlass gegeben, dass sie sich entfernen. In *La Pucelle* wird Gott als Personifikation des Schicksals dargestellt. Seine Distanz wird mit der Distanz des Königs parallel gesetzt, was den fatalistischen Eindruck verstärkt, Jeanne handeln könne gegen die Gleichgültigkeit, die ihr entgegengebracht wird, nichts ausrichten. Die Distanzierung Gottes ist in noch größerem Maße unanfechtbar, als die Gleichgültigkeit

der Herrschenden. Ein unberührbarer, unzugänglicher Gott entspricht dem Wirken des Schicksals. Auch die größte Tatkraft kann gegen Gottes Schweigen nichts ausrichten.

## 5.2. Die Illusion von Freiheit durch die ästhetische Arbeit

Die Erzählweise in *La Pucelle* nimmt die Entwicklung des Filmes auf: Freiheit und Bewegung werden zunehmend von Verlassenheit und Gleichgültigkeit abgelöst – eine Entwicklung, in der sich die Schicksalhaftigkeit der Welt offenbart. In der ästhetischen Arbeit wird die anfängliche Freiheit primär durch weite Einstellungen und Bewegung ausgedrückt. So ist neben der Seltenheit von Aufnahmen, die näher als halbnah sind, ein sehr intensiver Gebrauch von Totalen zu bemerken, die meist in freier Natur aufgenommen sind und gelegentlich mit supertotalen Landschaftspanoramen ergänzt werden. Collet beschreibt diese Darstellung des Durchquerens weiter Landschaften als Landeinnahme der Kamera im Auftrag Jeannes<sup>78</sup> und sieht darin ein Bild ihrer Aktivität und ihrer Erfolge. Doch auch in späteren Szenen, in denen nicht mehr von Landeinnahme oder Erfolg die Rede sein kann, in Jeannes Gefangenschaft in Beaufort oder beim Verhör und im Gefängnis in Rouen ist die Weite der dargestellten Räume und Jeannes Bewegungsfreiheit auffallend. Während in meiner Analyse von *Suzanne Simonin* das Zusammenwirken von Abstand und Beengung beschrieben wurde, scheinen sich in *La Pucelle* Distanz und Bewegung zu ergänzen. In ihrer Gefangenschaft in Beaufort bewegt sich Jeanne frei durch die großen, hellen Räume des Schlosses. Wie zuvor in freier Natur drängt sich die Kamera nicht auf. Sie folgt ihr in Fahrten und Schwenks, ist aber nie näher als halbnah und lässt Jeanne in das Bild ein und austreten, so dass auf keine Weise ein Gefühl der Gefangenschaft entsteht. Ähnlich bei den Verhören in Rouen, die unter freiem Himmel gefilmt werden. Der Wind bläst Jeanne durch das Haar, um sich zu verteidigen steht sie auf, bewegt sich und ihr Blick geht weit über das Bild hinaus. Selbst danach im Gefängnis steht Jeannes Körperlichkeit, ihr Handeln und ihre Bewegung im Vordergrund, wenn sie sich gegen Vergewaltigungsversuche wehrt und selten an der gleichen Stelle der Zelle gezeigt wird. Sowohl in ihrer Freiheit, als auch in ihrer Gefangenschaft, gibt die ästhetische Arbeit der Protagonistin Spielraum. Bégaudeau beschreibt die Arbeit der Kamera, die zwar begleitet aber kaum einen Rahmen setzt: „[L]a caméra en apesanteur de Rivette accompagne ses créatures plus qu'elle ne les cadre.“<sup>79</sup>

---

78 Vgl. Collet, Jean. *Jeanne la Pucelle. Histoire et Territoire*, 147

79 Bégaudeau, François. *Du Calme*, 18

Aber nicht nur die Weite der Bildeinstellungen und die Bewegung Jeannes vermitteln das Gefühl von Freiheit und die Bewegtheit des Filmes. Auch die Kameraführung ist auffallend dynamisch. Wo Jeanne nämlich still sitzt, ersetzt die Kamerabewegung ihren Bewegungsmangel. Besonders auffallend ist das in der Szene der Glaubensbefragung in Poitiers, in der Jeanne umgeben von Kirchenmännern erst an einer langen Tafel, dann auf einem Hocker im Kreis der Männer sitzt und deren Fragen beantwortet. Mit Kamerafahrten und Schwenks, vielen Schnitten, unterschiedlichen Einstellungsgrößen und verschiedenen Winkeln wirkt die Szene, in der Jeanne nur einmal ihre Position wechselt, ausgesprochen lebendig. Anhand der Szene dieser Befragungen lässt sich aber auch gut zeigen, dass die Kamera sich in ihrer Bewegung sehr unabhängig von den Gesprächen bewegt. Zwar zeigt Rivette fast immer die sprechende Person, doch Winkel, Einstellungsgrößen, Fahrten und Schwenks sind von so unterschiedlicher Richtung und Position, dass sie unmöglich dem Blick von Personen entsprechen kann. Weit von der Dynamik einer Schuss-Gegenschuss-Montage entfernt, wird hier gänzlich auf eine interne Fokalisierung verzichtet. Die Kamera bleibt außenstehend und unabhängig von den Charakteren. Auch andere Szenen, wie die von Jeannes Ankunft am Hof des Dauphin, auf die noch eingegangen werden wird, lassen ähnlich genau den fast gänzlichen Verzicht auf Figurenperspektive herausarbeiten.

Jeannes ungestörtes Betreten und Verlassen des Rahmens haben in *La Pucelle* eine ambivalente Bedeutung. Das Gefühl der Freiheit, das damit verbunden wurde, entspringt nämlich einer Formsprache, die willkürlich und der Protagonistin gegenüber gleichgültig wirkt. In zwei Szenen fällt Jeannes Abwesenheit in der Darstellung besonders auf. In der ersten wird gezeigt wie leicht die innerfilmischen Zuschauenden ihre Aufmerksamkeit verlieren können, in der anderen wird Jeanne dann gänzlich jede Aufmerksamkeit entzogen. Die mythenumwobene Geschichte von Jeanne, die bei ihrer Ankunft am Hof den verkleideten Dauphin Charles in einer Gruppe von Menschen erkennt, endet bei Rivette damit, dass Charles sie bittet, mit ihm in ein Nebenzimmer zu gehen. Die Kamera folgt den beiden mit einem Schwenk durch den Raum voller Menschen, die ihnen nachschauen und kommt in einem Tableau zur Ruhe: Rechts im Bild befindet sich die Tür, durch die Charles und Jeanne den Raum verlassen haben. Links befindet sich ein Kamin mit brennendem Feuer, vor dem vier Personen wie Statuen stehen und auf die geschlossene Türe schauen. Einen Moment bewegt sich nichts, dann hört man wie im Kamin ein Holzsplit umfällt. Erschrocken springen die Personen weg. Für einen kurzen Augenblick ist das Geschehen hinter der Tür uninteressant. Danach folgt die Kamera mit einem Schwenk den wartenden, skeptisch

beobachtenden Beratern des Dauphin durch den Raum. In der nächsten Einstellung wird wieder die Tür gezeigt durch die Jeanne und Charles zurückkommen. Das eigentliche Geschehen findet hinter der Türe statt; dennoch wird nicht Jeanne gezeigt, sondern die beobachtenden Menschen und deren plötzlicher Aufmerksamkeitsentzug. Die Szene erlaubt einerseits das Interesse der Berater an Jeanne zu zeigen, andererseits aber auch – fast wie eine epische Vorausdeutung – die mögliche Vergänglichkeit dieses Interesses. Die kleinste Ablenkung entzieht der Heldin den Blick der Zuschauenden. In der bereits beschriebenen Szene der Krönung von Charles VII. wird dies noch offensichtlicher. Die pompöse Zeremonie dauert länger als zehn Minuten der Erzählzeit. Jeanne ist in der Szene nur zwei Mal kurz zu sehen. Nevers Analyse, in der sie die Diskrepanz aufzeigt, die zwischen der Wichtigkeit der Krönung in Jeannes Bemühungen und der Darstellung Jeannes während der Krönung besteht, wurde bereits erwähnt. Dass auch hier die innerfilmischen Zusehende eine Rolle spielen, ist zusätzlich interessant. Das Interesse der bewegten Masse gilt nämlich nicht Jeanne, sondern ausschließlich dem König und den Priestern, die ihn krönen. Und genauso wie das Publikum sich nicht für Jeanne interessiert, ignoriert sie auch die Kamera. Beide Szenen sind von großer Bedeutung für die Protagonistin. In der ersten erhält sie die Erlaubnis, ihrer Berufung nachzugehen, die zweite stellt das Ziel dieser Berufung dar. Die Darstellungsweise des Filmes nimmt aber in beiden dieser Szenen der Person Jeannes jede Bedeutung.

In *La Pucelle* wird Jeanne Raum zum Handeln gegeben. Ihre Aktivität wird sogar von der ästhetischen Arbeit unterstützt und ergänzt. Nicht die Einschränkung ihrer Handlungsfreiheit bedroht ihre Person, sondern die Gleichgültigkeit der Kamera ihr gegenüber. Ähnlich wie die Zuschauenden im Film, wie der König und Gott entzieht auch die Kamera Jeanne ihre Aufmerksamkeit. Trotz Bewegungsraum und Tatkraft kann Jeanne gegen die Gleichgültigkeit nichts ausrichten. Die Illusion von Freiheit, das Schicksal, des sich frei fühlenden Menschen, kommt in einer Einstellung am Anfang von *Les Batailles* zum Ausdruck: Die Kamera greift den Blick Jeannes auf, die durch ein Fenster der Hofmauer in Vaucouleurs schaut. Eine unendlich weite Landschaft wird von den schweren Steinen der Mauer nach allen Seiten hin begrenzt (*Batailles*, 13:18). Die Freiheit von weiten Räumen ist nur eine Illusion.

### **5. 3. Der aussichtslose, lächerliche Kampf gegen das Schicksal**

Die Schicksalhaftigkeit der Welt und die Unmöglichkeit durch Tatkraft dagegen anzukämpfen, wurde schon in *Suzanne Simonin* beschrieben. In *La Pucelle* nehmen sie aber nicht mehr in erster Linie die Form von Einschränkung und Gewalt an; ihre unterdrückende Kraft

zeigt sich nicht auf Antrieb. Während Suzanne durch das Nebeneinander von Einengung und kühler Abwendung von Anfang an der Brutalität der Welt ausgeliefert ist, wirkt Jeanne lange Zeit frei und erfolgreich. Für Suzanne stellen Freiheit und liebevolle Nähe immer eine reine Sehnsucht dar, die im Film nie erfüllt wird. In Folge erfährt sie das Leid, das aus dem Ausgeliefertsein an das Schicksal erwächst. In *La Pucelle* dagegen wird die Illusion der Freiheit lange aufrecht erhalten und Jeanne gibt sich ihr willig hin. Umso härter wirkt die Erkenntnis ihrer eigentlichen Ohnmacht, die so unbegründet, so unvorbereitet erscheint.

In *La Pucelle* haben die Distanz der Beziehungen und die Distanz in der Darstellungsweise mehrere Bedeutungsdimensionen: Sie erlauben Jeanne zu handeln und sie erzeugen Leichtigkeit. Aber von Anfang an erzeugen sie auch den Eindruck einer mangelnden Ernsthaftigkeit und Verpflichtung Jeanne gegenüber. *La Pucelle* kennt einen gewissen Humor. Er bringt die ambivalente Bedeutung der Distanz zwischen den Charakteren und zwischen Darstellungsweise und Dargestelltem gut zum Ausdruck. Eine Vielzahl an kleinen Szenen nehmen immer wieder den Ernst aus Situationen. Jeannes eigene Bemerkungen zu ihrer Weiblichkeit zählen dazu: So erklärt sie Jean de Metz, dass sie lieber zu Hause bei ihrer Mutter geblieben wäre, um zu spinnen und zu nähen, und hängt in einem zweiten Satz stolz an, dass sie besonders gut nähe. Viel später, während des Prozesses in Rouen muss sie nachsichtig grinsen, als sie verspricht, nie wieder Männerkleider zu tragen – so als wüsste sie, als moderne Frau, um die Absurdität dieser Forderung. Auch die Soldaten werden immer wieder humorvoll dargestellt: So wird über den regionalen Stolz der Basken gescherzt, wenn ein Soldat versucht einen anderen mit der Frage „Mais tu es basque ou pas?“ (*Batailles*, 1:45:05) zu kühnen Taten zu verleiten. Im Angriff auf Paris wird dann scherzhaft auf einen zeitgenössischen kulturellen Nationalstolz angespielt, als ein Soldat dem anderen Mut macht mit den absurden Worten: „On va voir le Louvre, mon vieux.“ (*Prisons*, 31:27) Und als Jeanne als Antichrist beschimpft wird, schreit La Hire, der in *La Pucelle* fast die Funktion eines *Comic-Relief* einnimmt, wie in einem Kinderstreit zurück: „Antéchrist, vous même!“ (*Prisons*, 32:40)

Der Humor erzeugt Leichtigkeit und ist gleichzeitig ein Angriff auf Jeanne. Sowohl innerhalb des Narratives, wenn die Witze der Männer über Jeannes Geschlecht ihre Position und Person anzweifeln, aber auch als Erzählweise, die die Ernsthaftigkeit und Relevanz der ganzen dargestellten Welt in Frage stellen. Rivette entledigt den Mythos Jeanne d'Arcs aller möglichen großen Sinngebung. Ihr Leben und Tod sind Teil einer schicksalhaften Welt, die es dem Menschen erlaubt sich auf die Illusion von Handlungsfreiheit und Bedeutung einzu-



lassen. Der Versuch von Sinngebung durch Handlungen ist aber aussichtslos und manchmal beinahe lächerlich.

Die Unterschiede zwischen *Suzanne Simonin* und *La Pucelle* können als formale Distanzierung beschrieben werden. Die Enge und Begrenzung der Protagonistin im früheren Film wird im späteren durch weite Räume und Bewegungsfreiheit ersetzt. Was in *Suzanne Simonin* als Gewalt erscheint, ist in *La Pucelle* nur Gleichgültigkeit. Rivettes Fatalismus ist in *La Pucelle* nicht mehr brutal, nicht Folge grausamer Menschen. Er ist leichter, verborgener und entzieht sich der Aufmerksamkeit. Der Fatalismus in *La Pucelle* stellt aber auch eine weitere Distanzierung von Bresson eine Distanzierung dar: Während bei *Le Procès*, die Wahrheit, die sich der Abbildung entzieht, als Nähe zum *Selbst*, vielleicht auch zu Gott beschrieben wurde, entzieht sich bei Rivette Gottes Distanz der Abbildung. Beide Regisseure siedeln – sowohl im Narrativ, als auch in der ästhetischen Arbeit – außerhalb des Sichtbaren eine Kraft an, die sich der unmittelbaren Darstellung entzieht: Doch während sie bei Bresson eine erstrebenswerte Nähe und Treue zu sich selbst ist, ist sie bei Rivette die Distanz des Schicksals, die den Menschen bestimmt.

## 6. Alain Cavalier: *Thérèse*

### 6.1. Inhalt: Thérèses Welt von Liebe und Leid

Alain Cavaliers Film *Thérèse* erschien bereits 1986 – also acht Jahre vor Rivettes *La Pucelle*. Der Film weicht aber auf mehrfache Weise von den bisher analysierten Filmen ab. Er ist der einzige, in dem die Nähe zwischen Protagonistin und Gott, aber auch zwischen den Charakteren, nicht in erster Linie gewalttätig, sondern positiv dargestellt wird. Auch die ästhetische Arbeit ist von großer Nähe und Wärme geprägt, was sie von den anderen Filmen abhebt. *Thérèse* muss deswegen in dieser Arbeit als Ausnahme betrachtet werden. Dennoch kann der Film in gewissem Maße in die Entwicklung eingeordnet werden, die in dieser Arbeit aufgezeigt werden soll.

Der Film erzählt die Geschichte von Thérèse von Lisieux, die Ende des 19. Jahrhunderts auf ihren dringenden Wunsch schon als Fünfzehnjährige in ein Karmeliterinnenkloster eintritt. Zwei ihrer leiblichen Schwestern sind bereits dort, eine dritte folgt später. Cavalier ergänzt die Geschichte durch eine junge Nonne, Lucie, die Thérèses Freundin wird, aber auch ihr filmisches Gegenstück darstellt. Der Film zeigt in kontemplativen Bildern das klösterliche Leben und die fortschreitende Tuberkulosekrankheit Thérèses.

#### 6.1.1. Die Machtlosigkeit repräsentativer Ordnung in Thérèses Welt der Nähe

Die Protagonistin ist erst fünfzehn als sie in den Karmel eintreten will. „Ce sont les hommes qui décident...“ (*Thérèse*, 7:21) erklärt ihr die Priorin auf ihre Anfrage. Und wirklich muss Thérèse den Weg bis zum Papst gehen, um später doch aufgenommen zu werden. Es sind Männer, die entscheiden – tonangebend sind sie dennoch nicht: *Thérèse* ist ein Film, geprägt von unbeschreiblicher Wärme und Weichheit zwischen Frauen, aber auch gegenüber Frauen. Der Film stellt Thérèses Welt dar als eine, die nicht wirklich von einer äußeren, gesellschaftlichen Ordnung berührt wird. Die Männer und Autoritäten im Film lassen sich entweder auf diese alternative Welt Thérèses ein oder sie haben keine wirkliche Relevanz für sie.

Der Film beginnt mit der abendlichen Szene, in der der Vater die Betten seiner beiden Töchter mit einer Wärmepfanne wärmt und ihnen mit einem Kuss gute Nacht wünscht. Alle häuslichen Szenen sind geprägt von der zärtlichen Zuwendung des Vaters seinen Töchtern gegenüber. Diese Zärtlichkeit basiert nicht auf der Durchsetzung seines Willens. Er nimmt die Ansichten seiner Töchter ernst, auch wenn sie über sein Verständnis hinausgehen. Dies zeigt

sich nicht zuletzt an seinem Schmerz, als Thérèse beschließt ins Kloster einzutreten. Der Vater stellt die Wünsche seiner Tochter über seine eigenen.

Männer entscheiden über Thérèses Eintritt, erklärt die Oberin am Anfang. Der Priester und Bischof und selbst der Papst, bei denen Thérèse deswegen anfragen muss, scheinen jedoch wenig Einfluss auf die Entscheidung zu haben. Vielmehr ist es die Überzeugungskraft des Mädchens, die die Kirchenmänner beeinflusst. In den drei aufeinander folgenden Szenen dieser Anfragen scheint Thérèse immer mehr an Einfluss zu gewinnen. Das erste Gespräch mit dem Priester findet in der Sakristei statt, während er sich umzieht. In halbnahen Einstellungen werden die ablenkenden Bewegungen des Priesters gezeigt, während er erklärt er wolle keinen Skandal. Die Einstellungsgröße und die Bewegungen des Mannes lassen die Entfernung zwischen seiner und Thérèses Position erkennen. Die Welt des Priesters, der die gesellschaftliche Meinung achtet, und die Welt Thérèses berühren sich kaum. Im Dialog mit dem Bischof, bei dem Thérèse und ihr Vater ihm an einem Tisch gegenüber sitzen, hat das Mädchen die Möglichkeit dem Bischof ihren Wunsch zu erklären. Während er in einer Halbnahen gezeigt wird, in der die Hinterseite von Thérèse Kopf im Bild ist, erhalten Thérèse und ihr Vater durch Nahaufnahmen eine größere Ausdruckskraft und überzeugendere Wirkung. In der Papstaudienz danach wird geflüstert und die Kamera rückt in Großaufnahmen nah an die Gesichter heran. Thérèse spricht ihre Bitte aus und vergräbt dabei ihr Gesicht im Rock des Papstes. Mit der größeren Nähe der Darstellung in der Folge der drei Szenen erhält Thérèses Flehen immer mehr Intensität. In Cavaliers Film bedeutet Nähe keine größere Macht der Autoritäten, sondern den stärkeren Einfluss des jungen Mädchens.

Auch im Karmel spielt Autorität für Thérèse keine relevante Rolle. Das klösterliche Leben, wie es sich für sie darstellt, ist nicht von starken Hierarchien oder Regeln geprägt. In einem Interview erklärt Cavalier: „J'ai voulu éviter intentionnellement tout ce qui pouvait avoir un aspect trop "cérémoniel", inhérent à la liturgie catholique, pour faire ressortir mieux la grande simplicité, la sobriété et la pauvreté du style carmélitain et thérésien.“<sup>80</sup> Der Verzicht auf die Darstellung des Liturgischen und Zeremoniellen hebt aber nicht nur Armut und Einfachheit hervor. Ordnung und Regeln treten in der Darstellung des Klosterlebens gegenüber Wärme und Nähe der Gemeinschaft in den Hintergrund. Diese gelebte Nähe zeigt sich zwischen den Schwestern vor allem durch körperliche Präsenz. Kleine Gesten und Berührungen, wenn Thérèse einer alten Schwester aufhilft oder das Brot bricht, wenn zwei Schwestern tanzen,

---

80 Cavalier, Alain in: Eichenberger, Ambros. Interview mit Cavalier, zitiert in: Estève, Michel. *Le sacré et le profane: note sur Thérèse*, 80

wenn eine alte Schwester die Schweigepflicht bricht, um Thérèse das versteckte Bild ihres verstorbenen Mannes zu übergeben und um einen Kuss bittet, „un baiser qui réchauffe“ (*Thérèse*, 23:12), zeugen von einer Spontaneität im Miteinander, die wichtiger ist als die klösterliche Ordnung. Die Schwestern berühren sich gegenseitig im Vorbeigehen, wenn sie einander ankleiden, beim Haarschneiden oder wenn sie sich aus unterschiedlichen Anlässen küssen. Die Nähe zwischen ihnen wird aber auch visuell hergestellt, wenn mehrere Schwestern auf einmal in engem Rahmen positioniert werden oder sich zueinander beugen, sich flüsternd annähern. Diese Annäherungen sind zärtlich, warm und liebevoll – ganz ähnlich wie sie schon im Elternhaus von Thérèse gezeigt wurden. Ihr ganzes Leben wird umgeben von dieser liebevollen Atmosphäre dargestellt, in die Thérèse sich perfekt einfügt und in der sie aufgeht.

Doch diese harmonische Darstellung ist nicht ungebrochen. Unterschiedliche Aspekte der Handlungs dramaturgie weisen die Darstellung als eine subjektive Sicht aus. Nicht für alle Charaktere ist diese Welt so positiv wie für Thérèse. Der junge Arzt, der Thérèse untersucht, spricht seine Kritik am Umgang mit Thérèses Krankheit klar aus. Weit entfernt von der klösterlichen Gemeinschaft kann er diese Welt nicht verstehen. Subtiler, aber ernster, ist die Kritik, die durch die Darstellung von Thérèses Schwester Céline geübt wird. Sie tritt nach dem Tod des Vaters ins Kloster ein, ohne dies wirklich zu wollen. Wie zuvor Thérèse wird auch sie gezeigt, wie ihr die Haare geschnitten werden. Die Szenen gleichen einander in hohem Maße. Allein die Blicke weisen auf die unterschiedliche Wahrnehmung der Situation hin. Was Thérèse mit Hoffnung und Freude erfüllte, ist für Céline eine Überwindung. Am stärksten zeigt die Rolle Lucies auf, dass das Kloster nicht für alle nur Wärme und Geborgenheit bietet. An ihr werden die Regeln des Klosters negativ sichtbar, die Thérèse nicht einmal berühren. Als Strafe für ihre Müdigkeit während der Bibellesung muss sie im Speisesaal auf dem Boden liegen, während die Schwestern über sie steigen und sogar auf ihre Hand treten. Das Klosterleben zeigt sich unterschiedlichen Personen auf unterschiedliche Weise. Wie es wahrgenommen wird hängt vom Blick ab, wie an Céline gezeigt wird und am Wesen der Personen, die unterschiedlich gut in das System passen, wie klar an Lucie sichtbar wird. Die Wärme, die Thérèse erfährt, hängt damit zusammen, dass das Kloster in ihr und sie im Kloster aufzugehen scheinen.

### 6.1.2. Liebe als Leid, Schmerz als Glück: Die Brautmystik von Thérèse

Die Darstellung der Beziehung der Protagonistin zu Gott wird maßgeblich von zwei verbundenen Aspekten geprägt: die romantische Liebe und das Leiden. Thérèses Wunsch ins Kloster zu gehen, erklärt sie ihrem Vater mit den Worten: „Je suis amoureuse de lui. Je vais l'épouser.“ (*Thérèse*, 5:40) Thérèses Selbstbild als Klosterschwester wird im Sinne der Brautmystik dargestellt, entspricht also dem einer Ehefrau Christi. In den Gesprächen mit ihren leiblichen Schwestern bei den Klosterbesuchen vor ihrem Eintritt beschreibt sie die Ungeduld ihrer Verliebtheit, und während ihre Schwester Céline ein Stück Kuchen zu einer Herzform beißt und dabei „Sébastien“ flüstert, macht sich Thérèse Sorgen, sie könnte sich in einen anderen als Christus verlieben. Bei ihrer „Hochzeit“ mit Christus wird sie von ihrem Vater zum Altar geführt. Am Abend im Bett nennt sie den Tag den glücklichsten ihres Lebens. Thérèses Glauben und ihre Gottesbeziehung werden als innige, romantische Liebe beschrieben. Und auch die häufigen, von verschiedenen Schwestern vorgelesenen Texte aus den Schriften der Ordensgründerin Theresa von Ávila sprechen von der mystische Vereinigung, die die Schwestern mit Christus empfinden.

Doch auch die Darstellung von Leid unterscheidet *Thérèse* von den vorangehenden Filmen. Bisher war die Bedrängnis der Protagonistin immer Konsequenz einer intoleranten Kirche oder Gesellschaft. In *Thérèse* wird Schmerz und Leid als Gottesferne von allen Schwestern besprochen. Sie sind Teil der Liebesbeziehung zu Christus. Die Rede von Liebe und Leiden wechseln einander ab und gehen ineinander über. Vor diesem Hintergrund empfindet Thérèse ihre Krankheit als eingebettet in ihre Gottesbeziehung. Die Krankheit wird unwichtig gegenüber Gottes Liebe und selbst der Schmerz verwandelt sich in eine positive Erfahrung. So bittet sie Céline am Krankenbett auf ihr Klagen „Je souffre!“ mit „Tant mieux!“ (*Thérèse*, 1:18:15) zu antworten. Schmerz und Elend wird aber auch unabhängig von Thérèse thematisiert. Ein Versuch die Idee des Leidens als positive Gotteserfahrung zu verstehen, wird in Folge durch einen Vergleich der unterschiedlichen Charaktere in Cavaliers Film geschehen, besonders durch die Gegenüberstellung von Lucie und Thérèse. In einem Interview erklärt Cavalier:

Lucie symbolise le refus progressif d'une personnalité solaire [...], vis à vis de l'ombre et de l'enfermement. [...] Thérèse seule, c'était insupportable. On avait ou l'ombre ou la lumière, mais on n'avait pas les deux mélangées. La loi d'obéissance, même si elle en crève, Thérèse l'accepte... L'autre proteste.<sup>81</sup>

---

81 Bonitzer, Pascal; Serge Toubiana. *La petite voie*. Entretien avec Alain Cavalier, 9

Mary Bryden betont ebenfalls den dramaturgische Zweck Lucies, nämlich Thérèses Charakter im Kontrast klarer aufzuzeigen.<sup>82</sup> Sowohl Lucies Liebesbeziehung zu Christus als auch ihr Verhältnis zum Leiden wird nämlich im Gegensatz zu Thérèse inszeniert. Drei Szenen sollen dafür kurz analysiert werden: Thérèse hat die Erlaubnis erbeten beim Kochen mit Lucie sprechen zu dürfen. Im Gespräch über den gemeinsamen „Liebhaber“ Christus lässt sich Lucie zwar auf die Idee der Liebesbeziehung ein, aber sie ist in ihrem Sprechen über den „2000 Jahre alten Liebhaber“ spöttisch und ironisch.

- L: Je ne suis pas son genre.
- T: Mais vous le plaisez.
- L: Il vient plus à mes rendez-vous. (*Thérèse*, 36:47)

Kurz vor dem Gespräch wird Lucie gezeigt wie sie sich Bußgürtel, Stachelkreuz und Cilicium anlegt. Thérèse erklärt sie dann, dies als Sühne für ihre Selbstbefriedigung in der Nacht zu tun. Mit der Ausrichtung auf die Liebesbeziehung fragt Thérèse genauer nach und Lucie macht klar, dass sie lieber die Härte wählt als vor Strafe zu fliehen, weich zu werden, in der Beziehung zu Christus ganz aufzugehen.

- T: Vous croyez que ça le charme?
- L: Je l'aime bien un peu vache, sinon c'est la débandade. (*Thérèse*, 37:36)

Die Szene zeigt Lucies Unfähigkeit dem klösterlichen Narrativ der alles erfüllenden Liebe Christi nachzukommen oder ihm zu entkommen. Das Mädchen macht sich zwar über das Ideal einer Liebesbeziehung lustig, doch beschreibt sie sich gleichzeitig als ungeliebte Frau Christi; sie befriedigt sich in der Nacht und legt sich in der Früh Bußgewand an. Ihre Leidensbereitschaft erscheint als Folge einer erlernten Ordnung, deren Sinn Lucie weder versteht noch empfindet. Ihre Selbstgeißelung entspringt einer Glaubenslehre des Klosters, nicht ihrer Gotteserfahrung. Viel stärker wird diese Perversion noch in Lucies Erzählung klar, in der sie von einem Besuch bei Leprakranken spricht: Am Heimweg entdeckt sie ein Stück Haut an ihrer Lippe. Anstatt es auszuspucken schluckt sie es. Sie sagt: „Il me semble que je viens de communier.“ (*Thérèse*, 1:08:31) Und wirklich schluckt sie später auch die Spucke der kranken Thérèse. In der *Theologischen Realenzyklopädie* wird das mittelalterliche Verständnis beschrieben, dass Leiden Teil der gewollten Ordnung der Welt sei und zu Gott führe. Weiter wird ausgeführt:

Dem [Leidensverständnis] entspricht die kirchliche Praxis in der erzieherischen Zumutung von Leiden, aber auch dessen satisfactorische und meritorische Würdigung im Institut der Buße und im erwarteten Fegefeuer, ferner in der leidensbereiten

---

82 Vgl. Bryden, Mary. Saints and Stereotypes. The Case of Thérèse of Lisieux, 14

Zuwendung zu Armen und Leidenden, aber auch in einem zunehmendem Maß an selbstzugefügtem Leiden.<sup>83</sup>

Die Darstellung von Lucies ritualisiertem Umgang mit Leid und ihr Masochismus entsprechen, obwohl der Film im 19. Jahrhundert spielt, noch diesen Praktiken. Thérèses ganz anderer Zugang wird in ihrer Reaktion auf Lucies Selbstkasteiung klar: die Frage ob Lucie denn glaube, dass dies Jesus glücklich, ihm Freude mache, weist auf Thérèses starke Beziehungsorientierung hin.

Während Lucie das eigene Leiden sucht und sich selbst zufügt, leidet Thérèse unter einer Krankheit. Das „Tragen“ und „Annehmen“ dieser Krankheit wird anders präsentiert als Lucies Kasteiung. In der Darstellung der Geißelung wird eine Verdoppelung, oder sogar Verdreifachung vorgenommen: Die Bußinstrumente Lucies werden in Großaufnahmen gezeigt, dann in der Anwendung und gleich darauf wird darüber gesprochen. Im Gegensatz dazu wird die Krankheit Thérèses in der Darstellung gemildert. Nicht nur beschönigen die Oberin und Thérèse selbst die Krankheit, auch die ästhetische Arbeit lässt sie kaum als solche erkennen. Thérèse spuckt Blut, das Lucie ihr so zärtlich von den Lippen wischt, dass der Ernst der Lage kaum zu erkennen ist. Direkt nach ihrer ersten Untersuchung spricht Thérèse von ihrem Vorhaben, das Kloster zu verlassen, um in anderen Ländern Missionarin zu werden. Ihr Blick dabei ist strahlend und begeistert. Ihr erster Zusammenbruch findet statt, während ihre Schwester sie als Jeanne d'Arc verkleidet fotografiert. Im Krankenbett lächelt sie, als ihr die Verkleidung ausgezogen wird. Die Verschlimmerung ihres Zustandes im Lauf des Filmes ist ihr auch körperlich kaum anzusehen. Der Habit, der es den Ärzten fast unmöglich macht ein Bild von Thérèse Krankheit zu bekommen, wirkt wie ein Symbol für die Verheimlichung der Krankheit.

Für Thérèse stellt sich ihr Leid nicht als Leid dar. Dass es auch die Oberin verharmlost, wird von Thérèses Schwester und dem jungen Arzt hart kritisiert. Thérèses eigener Umgang mit ihrer Krankheit wird aber nicht in Frage gestellt. Ihr verharmlosender Blick wird sogar von der ästhetischen Arbeit übernommen. Im Gegensatz zur Darstellung von Lucies Selbstgeißelung wird Thérèses Krankheit kaum gezeigt. Die Liebe und Wärme, die sie umgibt, ihre Beziehungen zu den Schwestern und zu Gott scheinen ihre Schmerzen zu überdecken. Durch ihre Liebe und Beziehungsorientierung nimmt sie das eigene Leid kaum wahr. Während Masochismus, ritualisiertes Leiden und die Verharmlosung der Krankheit durch die Oberin kritisiert werden, nähert sich Cavalier Thérèses Umgang mit ihrer Krankheit vorsichtiger. Er

---

83 Leiden, Theologische Realenzyklopädie Band XX, 691

stellt die Einbettung des Leidens in die Liebe dar und enthält sich dabei einer eindeutigen Wertung.

## 6.2. Nähe, Wärme und Freiheit in der ästhetischen Arbeit

Auch in der Erzählweise unterscheidet sich *Thérèse* stark von den anderen Filmen – besonders von den anderen Klosterfilmen. Während in *Suzanne Simonin* Distanz, Kälte und Einengung die klösterliche Atmosphäre bestimmen, werden in *Thérèse* Nähe, Wärme und Freiheit dargestellt.

Ganz im Gegensatz zu Rivette scheut Cavalier den Einsatz von Großaufnahmen nicht. Sowohl Gesichter als auch Körperteile und Gegenstände werden häufig aus großer Nähe gezeigt. Sie erhalten dadurch eine starke Ausdruckskraft. In den Szenen der Gespräche mit den Kirchenmännern wurde dies bereits beschrieben. Sie geben den Eindruck, dass Thérèses Überzeugungskraft wächst, je mehr Nähe ihr durch die Darstellung ermöglicht wird. Die positive Wahrnehmung dieser Eindringlichkeit der Kamera steht auch stark in Zusammenhang mit der atmosphärischen Verdichtung durch Beleuchtung und Farbgebung. Das weiche Kunstlicht der Studioaufnahmen und die Reduktion der Farbskala auf gelblich-weiße und warme braun-graue Farbtöne erschaffen eine Welt, die Milde und Güte vermittelt. Frank Curot beschreibt im Elternhaus Thérèses „un éclairage diffusé [qui] baigne souvent les comédiens dans une atmosphère vaporeuse et douce connotant la tendresse“<sup>84</sup>. Diese Atmosphäre der Zärtlichkeit und Wärme geht aber auch im Kloster nicht verloren. Auch bisher distanzierend wirkende Symbole wie die klösterliche Architektur und Tracht, scheinen in *Thérèse* unwichtig zu sein. Gänge, Wände, Klostermauern – Cavalier verzichtet fast gänzlich auf klösterliche Architektur. Vor weißen, schwarzen, grauen Kulissen, zwischen wenigen nötigen Gegenständen bewegen sich die Charaktere frei durch den Raum. Statt einschränkender Grenzen ist der Film von Übergängen geprägt. Bryden beschreibt schön die Übergangsräume im Film: “Apart from the metal lattice of the parlour grille (separating nun from visitor), adjoining spaces are accessed in Cavalier's film not by barriers such as doors, but by passing zones of darkness or by hanging drapes.”<sup>85</sup> Selbst das Gitter stellt keine Trennung dar, keine Gefangenschaft: Die Schwestern durchdringen mit ihrer Sprache und ihren Blicken die Stäbe, was Cavalier immer wieder mit einfachen Schuss-Gegenschuss Aufnahmen darstellt, die das Gitter nicht zeigen und es dadurch komplett vergessen lassen.

---

84 Curot, Frank. Les composantes stylistiques de Thérèse, 89

85 Bryden, Mary. Saints and Stereotypes. The Case of Thérèse of Lisieux, 12-13



Doch trotz naher Einstellungen und großer Wärme verhindert Cavalier die unreflektierte Identifikation der Zusehenden mit den Charakteren. Er nutzt entfremdende Mittel des Theaters und des Filmes um den Charakteren Freiheit zu geben. Durch die Theaterhaftigkeit der Kulissen weist er immer wieder auf die Medialität des Filmes hin, was eine einfache Identifikation verhindert. Aber auch filmische Mittel wie die Fragmentierung der Darstellung entfremden den Blick. So werden in einem Dialog zwischen Vater und Tochter die Gesichter in Großaufnahmen gezeigt und ihre Stimmen sind aus dem Off hörbar, obwohl sich ihre Lippen nicht bewegen. In einer anderen Szene drückt allein die Hand des Vaters, die verkrampt das Tischbein umfasst, den Schmerz aus, den er über Thérèses Eintritt in das Kloster empfindet. Und auch die Erzählstruktur kann als fragmentarisch beschrieben werden. James Tweedie weist darauf hin, wie die unterschiedlichen Szenen nicht wie eine zusammenhängende Geschichte, sondern wie einzelne Gemälde oder Fotografien wirken. Durch die schwarzen Zwischenbilder, die als Rahmen dienen, wird diese Wirkung zusätzlich verstärkt.<sup>86</sup> Dieses Darstellen einzelner Eindrücke, statt einer vollständigen Geschichte, verhindert ebenfalls eine übertriebene Verschmelzung mit der Geschichte. Sowohl die Theaterhaftigkeit als auch die unkonventionellen filmischen Mittel machen immer wieder auf das Medium aufmerksam und arbeiten so der Identifikation und der Aufdringlichkeit entgegen. Gleichzeitig erlaubt dies Cavalier den Einsatz von Großaufnahmen, von wiederholten Blicken auf Thérèse, die ohne diese Entfremdung aufdringlich wirken würden. Fast hymnenartig fasst Bryden zusammen:

Similarly, the great achievement of Cavalier's film is that it glances repeatedly but inventively at Therese. It exposes her without violating her, enfleshes her without anatomising her. It fosters intimacy but not transparency. It does not apply performance criteria to her, but simply allows her to inhabit the selected space.<sup>87</sup>

### **6.3. Filmische Subjektivität und die Verlagerung der Bedeutungsgebung**

Die Beziehungen zwischen den Frauen, aber auch ihre Liebe zu Jesus, heben das Mädchen aus jeglicher gesellschaftlichen Ordnung. Auch die ästhetische Arbeit unterstützt diese Schaffung einer parallelen Welt. Diese bleibt aber weder auf narrativer, noch auf formaler Ebene ungebrochen. Besonders durch die Gegenüberstellung von Thérèse und Lucie findet eine innerfilmische Infragestellung dieser Welt statt. Sie rückt den Blickwinkel der Darstellung in den Vordergrund. Lucies Anwesenheit im Film bricht die reine Harmonie des Filmes. An der Härte der Schwestern ihr gegenüber, aber auch an ihrer Härte sich selbst

---

<sup>86</sup> Vgl. Tweedie, James. *The Afterlife of Art and Objects: Alain Cavalier's Thérèse*, 53-55

<sup>87</sup> Bryden, Mary. *Saints and Stereotypes. The Case of Thérèse of Lisieux*, 15

gegenüber, an ihrer Weigerung sich auf die Diskurse der romantischen Liebe und Verschmelzung einzulassen, wird sichtbar, dass die zärtliche Darstellung des klösterlichen Lebens subjektiv ist. Die Frage nach dem Blickwinkel deckt aber nur eine Seite der Infragestellung ab. In der Figur Lucies findet eine Forderung nach einer Rechtfertigung der Klosterwelt statt. Kritik von Außen, wie vom jungen Arzt, wird nicht ernst genommen, wie Angela Dalle Vacche richtig erkennt:

Called in to diagnose the young woman's illness, one doctor expresses his condemnation of convent life: „They ought to burn this place down!“ Behind the grille, with her face veiled – hence resisting the gaze of science – the Mother Superior proudly answers, „We are the salt of the earth!“ As for Thérèse, she makes fun of one young doctor's stout build by puffing on her cheeks while he, unaware, examines her lungs.<sup>88</sup>

Die Kritik der Außenstehenden, der Autoritäten, der Kirchenmänner und Ärzte kann als Unverständnis abgetan werden. Doch Lucie zeigt die Ungenügsamkeit von Thérèses Welt von Innen auf und macht sichtbar, dass sie nicht allen gerecht wird.

Eine anfängliche Szene symbolisiert die Ambivalenz von Thérèses geschütztem Lebensraum gut: Die zweite Einstellung des Filmes zeigt eine Golduhr unter einer Glasglocke. Vorsichtig hebt der Vater die Glocke von der Uhr. Seine beiden Töchter spielen ein Brettspiel und sprechen. Der Vater nähert sich von hinten, setzt Thérèse die Glasglocke auf und küsst das Glas, während Thérèse die Hände des Vaters berührt. Die Szene kann als Bild für die Situation der Protagonistin gesehen werden: Schon in ihrem familiären Umfeld wird sie – wie unter der Glocke – geschützt und ihr Liebe und Zuwendung gegeben. Auch Thérèses Leben im Kloster kann als ein Leben unter dieser Glocke gesehen werden, das von Wärme, Nähe und Zärtlichkeit geprägt ist und selbst durch ihre Krankheit nicht erschüttert wird. Mit dem Charakter Lucies, weist Cavalier aber auch darauf hin, dass dieser Lebensraum eine parallele Welt darstellt, die nicht für alle so positiv erscheint.

Damit übergibt der Film die Aufgabe der Wertung des Gesehenen in hohem Maße an die Zusehenden: Er zeigt eine eindeutig subjektive Sicht auf – auch wenn diese nicht durch die Personenperspektive der Kamera umgesetzt wird – und macht zusätzlich auf andere mögliche Sichtweisen und Kritikpunkte aufmerksam. Auf den ersten Blick scheint *Thérèse* sich von den anderen gewählten Filmen stark zu unterscheiden: Nähe wird dargestellt und ist Ausdruck von Geborgenheit und Wärme. Doch der Film setzt sich auch durch die gezielt betriebene Offenheit der Deutungsmöglichkeiten von den bisherigen Filmen ab. Bei Dreyer werden eine Deutung und Reaktion fast aufgedrängt und mit der Darstellung des Volksaufstandes am Ende

---

88 Dalle Vacche, Angela. Cinema and Painting, 225

des Filmes sogar vorgespielt. Bei Bresson, in *Le Procès* entzieht sie sich dem Offensichtlichen der Darstellung und wird vielleicht nicht entdeckt; dennoch geht es ihm nicht darum, dass Zusehenden sich ein eigenes Bild machen, sondern seine Wahrheit entdecken. Die beiden Filme Rivettes konfrontieren die Zusehenden, unterschiedlich klar ersichtlich, mit seinem Fatalismus, seiner Überzeugung einer distanzierten Schicksalhaftigkeit. Cavaliers Film erlaubt demgegenüber eine mögliche Sicht auf ein mögliches Leben als solche wahrzunehmen.

## 7. Jessica Hausner: *Lourdes*

### 7.1. Inhalt: Rituale, Hierarchien, Wunder

Jessica Hausners Film *Lourdes* erschien 2009 als französisch-deutsch-österreichische Koproduktion. Er erzählt die Geschichte einer jungen Frau, Christine, die durch multiple Sklerose an den Rollstuhl gebunden ist und an einer Pilgerreise der Malteser nach Lourdes teilnimmt. Der Film zeigt die Abläufe der Pilgerreise, die plötzliche, starke Verbesserung von Christines Zustand und die Fragen, die diese bei den Pilgern und bei Christine selbst hervorruft.

In *Lourdes* prägen Rituale den Rhythmus des Filmes und die Möglichkeit eines Wunders bestimmt die Handlung. Dennoch spielen im Film weder Rituale noch Wunder eine wirkliche Rolle. Auffallend in der Auseinandersetzung mit Hausners Film ist, dass sich fast alle Texte über den Film auf eine rein formale Analyse und ausführliche Resümees beschränken: der Gehalt des Filmes entzieht sich. So startet Kritiker Mike D'Angelo mit dem Geständnis „that [he] simply did not „get“ [the] movie“<sup>89</sup>. *Lourdes* will sich programmatisch der Sinngebung entziehen. Hausner beschreibt ihren Zugang zum Thema des Wunders als konträr zu jenem der katholischen Kirche, die Antworten geben will, als Zugang, der sich weigert dies zu tun.<sup>90</sup> Catherine Wheatley schreibt über die Filme österreichischer Filmemacherinnen dieser Generation:

[W]e, as spectators, are not expected to reach a set of fixed conclusions as to the film's „meaning“, nor are we expected to alter our own behaviour (in the form of our viewing practices) as a result of watching. Instead, the works offer themselves up as pluralities of meaning, from which the spectator can derive their own sense, with no interpretations prescribed or proscribed. As such, they are generous films.<sup>91</sup>

Diese Vielfalt der Bedeutungsmöglichkeiten und die Unaufdringlichkeit der Erzählweise sind auch relevante Bestandteile von *Lourdes*. In der Handlungs-dramaturgie spiegelt sich das auch in der Unnahbarkeit der Protagonistin wider und in ihrer Skepsis dem Geschehen gegenüber. Zugleich stellt Hausner aber ein mögliches Wunder dar und die Versuche der Personen im Film diesem Bedeutung zu geben. In *Lourdes* spielen weder das Verhältnis der Protagonistin zu menschlichen Autoritäten noch ihre Beziehung zu Gott eine wesentliche Rolle. Ersteres

---

89 D'Angelo, Mike. *Lourdes*.

90 Vgl. Phillip, Claus. Wunder und andere Schnittstellen. Jessica Hausner im Gespräch, 6

91 Wheatley, Catherine. Not Politics but People, 146

wird durch Rituale und vage gruppenbezogene Hierarchien ersetzt, während ein Verhältnis zu Gott am ehesten im Rätseln um das „Wunder“ betrachtet werden kann.

### **7.1.1. Rituale und Hierarchien: bestimmend und bedeutungslos**

Es gibt da zwei gegensätzliche Aspekte in „Lourdes“. Das eine ist das vorgeformte Handeln und eben diese gesellschaftliche Struktur, diese Hierarchie. In der Gruppe gibt es die Chefs, die Pilger und die Kranken. Jeder erfüllt in gewisser Weise seine Aufgabe.<sup>92</sup>

Um in *Lourdes* das Verhältnis der Protagonistin zur Repräsentanz des relevanten Systems der Geschichte zu untersuchen, reicht es nicht den Pater, oder die Priester im Film zu analysieren. Die inszenatorischen Fähigkeiten der Priester in Lourdes stehen nicht im Vordergrund des Filmes. Und auch die ständige Bereitschaft des Paters, ausschweifende, fadenscheinige Antworten auf die großen Rätsel zu geben, die das Geschehen im Film hervorruft, stellt nur einen Aspekt menschlicher Reaktionen auf Unerklärliches dar. Wie Hausner selbst im Zitat oben erklärt, sind in *Lourdes* hauptsächlich die Rituale und Hierarchien von Bedeutung.

Nach einem beeindruckenden Vorspann werden die ersten Worte des Filmes gesprochen. Cécile, die Malteserin und Leiterin der Reise, erklärt vor der ersten gemeinsamen Mahlzeit der Gruppe, mit verhaltener aber nachdrücklicher Stimme den Ablauf der folgenden Tage: die Orte, die zu besuchen sind; die Regeln, die zu beachten sind; die Hilfe, die zu leisten ist. Sie fügt hinzu: „À la fin de notre séjour, nous remettrons le prix de meilleure pèlerin. Pour récompenser les bonnes actions.“ (*Lourdes*, 4:14) In der folgenden Szene wird Christine von ihr routiniert aus ihrem Rollstuhl in ihr Bett gehoben und das Ave Maria wird gesprochen. Die erste Hälfte des Filmes ist dann eine Aneinanderreihung der Rituale, die in Lourdes stattfinden: Die Felswand der Grotte wird berührt, die Körper mit dem Wasser von Lourdes gewaschen, die Messe besucht. Diese Abläufe und Rituale, die sich wiederholenden Wege der Gruppe, die sich wiederholenden Orte, bestimmen den Rhythmus des Filmes und den Rhythmus des Reisealltags Christines. Sie nimmt trotz mangelnden Interesses an allen Ritualen teil. „Un peu touristique“ (*Lourdes*, 5:20) sagt sie bei Tisch und erzählt, dass ihr die Kulturreisen nach Rom besser gefielen als Lourdes. Dennoch fährt sie mit und lässt sich zu allen Pilgerstätten schieben. Sie erklärt: „[J]e sortirais jamais de chez moi. C'est pas facile de voyager en chaise-roulante.“ (*Lourdes*, 5:30) Ihre Krankheit macht sie abhängig von Hilfe und damit werden die Ordnung der Helfenden, deren Rituale und diverse Abläufe bestimmend für die Realität ihres Alltags. Dennoch wird Christine nicht gezwungen teilzunehmen. Die

---

92 Hausner, Jessica, in Phillip Claus. Wunder und andere Schnittstellen. Jessica Hausner im Gespräch, 6

Rituale sind freiwillig. Und auch die innere Einstellung ihnen gegenüber bleibt den Teilnehmenden selbst überlassen. Christine bleibt distanziert. Das Ave-Maria spricht sie nicht mit und in der Grotte und bei den Waschungen ist sie vor allem Beobachterin. Ihre Blicke im Bad folgen dem sich wehrenden Mädchen im Rollstuhl und dem schlimmen Hautausschlag der Frau vor ihr. Ihre eigene Waschung wird beim ersten Mal gar nicht gezeigt. Die Bilder von Christine zeigen sie meistens mit großen, offenen, sich umschauenden Augen. Sie nimmt nicht teil, sondern beobachtet distanziert. Die Rituale sind für Christine gleichermaßen bestimmend wie bedeutungslos.

Auch die hierarchischen Strukturen sind in *Lourdes* ambivalent. Hausner beschreibt in dem Zitat oben eine hierarchische Gliederung zwischen MalteserInnen, Pilgern und Kranken. Diese wird formal durch die Uniformen aufgezeigt. Das Verhältnis zwischen der Protagonistin und der Kirchenrepräsentanz ist aber nicht durch deren Autorität bestimmt. Handlungs-dramaturgisch wird vor allem auf zwei Umstände der Hierarchie verwiesen: einerseits die Unmöglichkeit der Teilnahme Christines am Leben der Gesunden, andererseits ihre Abhängigkeit von den Hilfestellungen der MalteserInnen. Immer wieder wird sichtbar, dass Christine nicht wirklich beim Leben der Gesunden, der jungen Ordensmitglieder, mitmachen kann. Die Gespräche dieser an der Bar, das Lachen am Gang, das versehentliche Eintreten in Christines Zimmer in der Nacht und die Aussichten auf romantische Beziehungen setzen Christine klar von den Betreuenden ab. Außerdem trägt die Darstellung des Fütterns, des Schlafenlegens und der vielen Fahrten im Rollstuhl zur Unterscheidung der Rollen bei. Dabei stellt das helfende, dienende Element eine neue Facette von hierarchischer Überlegenheit dar. Doch auch diesen Hierarchien scheint die Protagonistin relativ distanziert gegenüber zu stehen, da sie die alltäglichen Hilfeleistungen meist unkommentiert passiv geschehen lässt. Selbst als ihre Betreuerin Maria sie vor dem Aufbruch zur Beichte und zu den erneuten Waschungen einfach stehen lässt, reagiert Christine nicht. Die Freundin Marias schreit ihr nach und macht auf die Hilflosigkeit Christines aufmerksam, doch sie wird nur kurz mit dem selben beobachtenden Blick gezeigt wie auch sonst. Das einzige Engagement Christines, ihr einziges Aufbegehren gegen die Ordnung, stellt sich im Versuch dar, eigenen Anteil am romantischen Spiel der Betreuenden zu haben.

In *Lourdes* haben Hierarchien und Rituale ambivalente Rollen. Sie sind gleichzeitig sehr bestimmend für die Protagonistin, nehmen sich aber durch ihre Ausprägung – die Freiwilligkeit der Teilnahme an den Ritualen und die Hilfeleistung der hierarchisch Privilegierten –

selbst zurück. Die zusätzliche innere Distanz der Protagonistin, durch ihre beobachtende Haltung, verstärkt die Bedeutungslosigkeit der beiden systemischen Elemente des Filmes.

### 7.1.2. Das „Wunder“: Gottes Wirken oder ungerechter Zufall?

Das andere ist das Wunder, also irgendwie das Paradox, das Absurde: das, was niemand erwartet hat; auch wenn man es vielleicht insgeheim erhofft.<sup>93</sup>

So wie Narrativ, Rhythmus und Atmosphäre im Film durch Rituale und Hierarchien bestimmt werden, sind sie auch von einem latenten Warten und Hoffen geprägt. Die Gespräche kreisen um vergangene Wunder und die Möglichkeit eines kommenden Wunders. Doch auch Angst vor Enttäuschung, Skepsis, das Verbot zu hoffen und das Gebot sich abzufinden werden zum Ausdruck gebracht. So darf auch nur für geistig-seelische, nicht für körperliche Heilung gebetet werden. Die verschiedenen Charaktere des Filmes stellen unterschiedliche Positionen gegenüber dem möglichen Wunder fast gleichnishaft dar. Hausner betrachtet sie wie Märchenfiguren: „Da gibt es die böse Hexe, die unschuldige Prinzessin und die helfende Fee.“<sup>94</sup> Frau Hartl, Christines ältere Zimmergenossin, repräsentiert die Hoffnung auf Heilung durch Engagement und die richtigen Taten. Sie bittet den begleitenden Pater um genaue Anweisungen wie eine Heilung herbeizuführen sei. Dieser gibt bereitwillig ausschweifende, wenn auch unbefriedigende Antworten. Die Mutter des apathischen Mädchens im Rollstuhl stellt ein viel emotionaleres Hoffen dar, wenn sie kniend, mit gefalteten Händen und bittenden Augen die Priester anfleht, die in der Messe mit der Monstranz an ihnen vorbeiwandern. Die zwei Zynikerinnen der Gruppe unterhalten sich vor jedem Programmpunkt über vergangene Wunder und die Wahrscheinlichkeit eines neuen. Gleichzeitig machen sie aber nach der Vorführung einer Dokumentation über einen angeblich geheilten Mann beißende Bemerkungen darüber, dass dieser nie stehend zu sehen war. Cécile zitiert die Bibel, gibt sich bescheiden und verlangt auch von allen anderen die Bescheidenheit, nur auf geistig-seelisches, nicht auf körperliches Heil zu hoffen. Die Dialoge der Charaktere, aber auch die dargestellten Szenen schwanken ständig zwischen Hoffnung und nüchterner Skepsis. Ein Beispiel dafür bietet das Gespräch mehrerer Frauen vor der ersten Waschung Christines: Eine Pilgerin fragt sie, ob sie sich freue, was Christine unbestimmt beantwortet. Die Pilgerin erzählt, dass die letzte Heilung in Lourdes in den Bädern stattgefunden haben soll. Nach einer Pause folgt die zwingende Relativierung: Eine Schwester klärt sie auf, dass die Heilung nicht

---

93 Ebd.

94 Hausner, Jessica in Rüdiger Suchsland, Das war wahnsinnig verführerisch für eine Filmemacherin

anhielt und deswegen nicht offiziell als Wunder anerkannt wurde. „Ils sont stricts là-dessus“ (*Lourdes*, 13:22) fügt sie hinzu, was geradezu humorvoll wirkt.

Während die Nebenrollen stark stilisiert wirken und jeweils auf eine klare Position reduziert werden, entzieht sich Christine und ihre Haltung zu Wunder und Heilung fast gänzlich einer klaren Festschreibung. Ihr distanziert beobachtender Blick lässt von Anfang an kein Urteil erkennen. Fragen, die ihr Glaube und Hoffnung unterstellen, beantwortet sie nicht. Lourdes empfindet sie vor allem als touristisch – den „Glaubenstourismus“ kommentiert sie nicht. Christine hat weder eine kritische oder zynische Haltung noch ist sie hoffnungsvoll oder erwartend – sie ist distanziert, beobachtend, skeptisch. „J'ai fait une drôle de rêve“ (*Lourdes*, 25:55) erzählt sie lächelnd, als ihr im Traum Maria erscheint und sie gehen kann. Und auch als sie sich eines morgens tatsächlich aufrichtet und geht, bewegt sie sich wie in einem Traum, aus dem sie jederzeit erwachen könnte.

Was ist das, was später im Film Wunder genannt werden wird? Zwischen Christines erster Bewegung in der Grotte und ihrem Aufrichten in der Nacht vergehen zehn Minuten Erzählzeit und in der erzählten Zeit ein Nachmittag und ein Abend, in denen viel geschieht. Nur zwei Szenen in dieser Zeitspanne zeigen Christine: Nach dem Besuch der Grotte, während ihre selbsternannte Betreuerin Frau Hartl vor brennenden Kerzen kniet, hält Christine ihre Augen geschlossen, dann öffnet sie sie. Ihr Blick ist beherrscht, nur ihr Atem ist schwer. Beim Abendessen später ist sie ein bisschen fröhlicher als sonst. Sie zeigt nicht viel Reaktion. Ihr werden im Film aber auch nicht viele Möglichkeiten gegeben, eine stärkere Reaktion zu zeigen. Stattdessen werden andere Ereignisse dargestellt, die die Hoffnung und positive Wertung einer möglichen Heilung untergraben. Die momentane Besserung des apathischen Mädchens im Rollstuhl wird ebenso gezeigt wie der Zusammenbruch der Reiseleiterin Cécile, die offenbar ebenfalls an einer Krankheit leidet. Das „Wunder“ ist Teil des Zufalles, der Willkür der Welt, der die Menschen ausgeliefert sind. Folgerichtig ist, neben Eifersucht und Scheinheiligkeit, die Skepsis die vorherrschende Reaktion, als Christine aufsteht und andere die mögliche Heilung erleben. „Priez pour que ça dure!“, sagt die dunkle Stimme von Herrn Oliveti im Rollstuhl, der im Schatten des Bildes kaum zu sehen ist (*Lourdes*, 1:03:49). Die Skepsis macht auch für Christine eine eigene Reaktion kaum möglich, was die Wiederaufnahme der Rituale erklärt. Die beste Lösung scheint zu sein, sich an die vor-gegebenen Abläufe zu halten, erneut in die Grotte zu gehen und zur offiziellen Anerkennungsstelle für Wunder.



So wie zuerst die Rede vom möglichen Wunder immer auch von der Relativierung und Einschränkung des Gesagten begleitet wurde, ist auch die plötzliche Verbesserung ambivalent dargestellt. Ihre Wirkung auf Christine ist nicht eindeutig. Zwei Szenen nach dem Besuch bei der ärztlichen Anerkennungsstelle zeigen ganz gegensätzliche Stimmungen. Die erste legt nahe, dass mit der möglichen Heilung für Christine kein Freiheitsgefühl einhergeht. Hausner filmt die Protagonistin in zwei dreißig Sekunden langen, unbewegten Einstellungen in einer Kirche sitzend. Schwere Säulen auf beiden Seiten des Bildes lassen nur einen schmalen Streifen Raum, in dem die Frau in der Mitte des Bildes platziert ist (*Lourdes*, 1:08:49-1:10:01). Bachs Toccata in d-Moll spielt aus dem Off und wirkt ähnlich erdrückend wie die schwere Architektur. Die Last der Fragen, die ihre gesundheitliche Besserung aufwirft, scheint einengender als die Lähmung davor. Bevor das Orgelwerk zu einem schnellen Lauf ansetzt, wird der Film geschnitten. In der zweiten Szene sind ein Hügel und das Hotel „Paradis“ unter einem weiten, sonnigen Himmel zu sehen, Vögel zwitschern. In einem Café isst Christine ein Eis, ein Schirm wird ihr zurecht gerückt, der von ihr begehrte Begleiter Kuno prostet ihr von einem anderen Tisch zu und das Personal des Cafés beklatscht die junge Frau, deren Heilung sich herumgesprochen hat. Beklemmende Enge wird neben optimistischer Weite und Offenheit der Möglichkeiten gezeigt. Das Verhältnis der beiden Szenen ist weder ein chronologisches Nacheinander, noch ein synthetisches oder antithetisches. Dass beide Stimmungen in Christine parallel bestehen bleiben, zeigt das Gespräch mit dem Pater und einem Malteser in der folgenden Szene. Am Anfang erklärt sie freudig und stolz wie die Heilung vor sich ging, doch das Gespräch mit den Männern verunsichert und beängstigt sie sofort.

- Mais à l’intérieure de vous – avez-vous senti une sorte d’illumination?
- Mm – Pas vraiment. – Vous croyez que ça fait quelque chose?
- Ça dépend.
- De quoi? (*Lourdes*, 1:12:26)

Freude und Skepsis, Zukunftsmöglichkeit und Angst wechseln sich im Film ständig ab. Vierzig Sekunden verharrt Christine nach der ersten Nacht angespannt und regungslos im Bett, bevor sie sich aufrichtet. Auf dem danach aufgenommenen Gruppenfoto strahlt sie, doch der Himmel im Hintergrund ist voller Gewitterwolken.

Neben der Ungewissheit, dem Schwanken zwischen Angst und Freude, tut sich auch eine zweite Problematik auf: Der Wunsch nach Gerechtigkeit kann das „Wunder“ nicht akzeptieren. Dies wird in den Gesprächen mehrfach thematisiert: „Pourquoi est-ce que c’est elle...“ (*Lourdes*, 1:18:26). „Pourquoi moi...“ (1:25:32). Die beiden geschwätzigen Frauen

rätselfeln lautstark. Der Pater gibt weiterhin umschweifende, leere Antworten. Die Mutter des gelähmten Mädchens blickt nun nicht mehr flehend, sondern anklagend. Dramaturgisch zum Höhepunkt kommt die Frage vielleicht, als Christine im Ausflugsbus den Platz Céciles einnimmt, die mit Krebs im Krankenhaus liegt. Das Wunder ist ungerecht. In ihrer Dankesrede beim Abschlussfest, nachdem ihr in einer absurden Szene der Preis der besten Pilgerin verliehen wurde, bedankt sich Christine unbeholfen und vage beim Publikum – und mit fragendem Blick zum Pfarrer hin dann auch für „die Gnade“. Im gleichen Satz noch äußert sie die Hoffnung, „die Richtige“ zu sein. Eine richtige Reaktion auf Gnade, ohne Verdienst und ohne erkennbaren Zweck, scheint unmöglich. Das Ende des Filmes bleibt offen. Beim Tanzen fällt Christine. Frau Hartl bringt den Rollstuhl, in den sich die Protagonistin nach einiger Zeit setzt. Spöttisch wirkt der italienische Schlager, den Maria mit einem Sänger singt – Félicita: Das Glück ist wie ein Daunenkissen, ein Glas Wein, ein Strand in der Nacht; aber auch wie das Wasser des Flusses, das vorbeifließt und verschwindet.

## **7.2. Wer schaut? Distanziertes Beobachten in *Lourdes***

Die Darstellungsweise in *Lourdes* ist durch ihre Kühle und Distanziertheit gekennzeichnet, stärker als in allen bisherigen Filmen. Hausner beschreibt die Wahl des außergewöhnlichen Settings in Lourdes als Hilfe bei ihrem Versuch, Distanz zu ihrer Erzählung einzunehmen, sie möglichst kühl zu betrachten, und beschreibt ihre Erzählweise als „realistisch“, nur die Realität darstellend, so dass „das, was übernatürlich ist, ins Off“<sup>95</sup> wandert. Die Beschreibung ihres Zuganges erinnert an Bresson. Doch *Lourdes* wirkt kälter, inszenierter. Peter Zeilinger beschreibt wie Hausner das Setting „zwischen den Neonröhren und den blaugrauen Farben, in all dem künstlichen Licht, dem Gestein, dem Beton und all dem anderen bemühten Gekünstelten [dokumentarisch] eingefangen“<sup>96</sup> hat. Auch Hausner selbst spricht von der Genauigkeit der Kadrierung und der Kamerabewegungen, von kontrolliertem Schauspiel und ihrer Präzision in der Vorproduktion, um diese zu erreichen.<sup>97</sup> Das Resultat erinnert an die *Tableaus Rivettes*. Bei den Waschungen ist Christine mit einem blauen Umhang im Rollstuhl von der Seite im Profil zu sehen. Auf beiden Seiten im Bild, ebenfalls im Profil und der Patientin zugewandt, und hinter ihr, frontal zur Kamera stehend, beten drei Frauen in blauen Schürzen das Ave Maria mit ihr. Der dunkle Vorhang, der den Hintergrund darstellt, verstärkt die Wirkung einer Fotografie. Durch das Neonlicht entstehen scharfe Konturen und ein hartes

---

95 Vgl. Phillip, Claus. Wunder und andere Schnittstellen. Jessica Hausner im Gespräch, 7

96 Zeilinger, Peter. über Lourdes, 15

97 Vgl. Hausner, Jessica in Dossier de Presse, 10

Bild, das Blau und Weiß der Kleidung lassen es zusätzlich kalt wirken. Kälte und Distanziertheit werden in Lourdes zu einem extremen Maß gesteigert. Der Vorspann wirkt dabei bereits tonangebend: Ein großer, grauer Speisesaal eines Hotels wird in kühlem Licht, mit weitem Winkel und aus Obersicht gezeigt. Drei Frauen stellen Suppe und Brot auf die Tische. Ein „Ave-Maria“ beginnt zu spielen und der Speisesaal füllt sich langsam. Zweieinhalb Minuten lang bleibt die Kamera starr und entfernt, während die kleinen Figuren auf dem Bild sich zu ihren Plätzen bewegen und sich setzen. Die Kamera scheint einem distanzierten, beobachtenden Gott gleich.

Der Vorspann drängt die Frage nach der Perspektive von *Lourdes* auf. Der Vorspann und die bereits beschriebene Distanz und Kühle, die an Rivette erinnern, legen einen objektiven Blick der Kamera nahe. Doch im Gegensatz zu *La Pucelle*, wo der distanzierte Blick einer objektiven Kamera die Aktivitäten der Protagonistin beobachtet, sind Handlungen in *Lourdes* nebensächlich. Stattdessen treten Gespräche und vor allem die Blicke der Charaktere selbst in den Vordergrund. Oben wurde bereits die beobachtende Haltung Christines beschrieben. Doch auch die Blicke und Blickwechsel anderer Personen sind von großer Relevanz. Sie bestimmen oft den Blick der Kamera. In einer besonders eindrücklichen Szene involviert dies fast alle Charaktere des Filmes: In der Hotellobby erzählt Maria Christine von ihrer neu begonnenen Sinnsuche. An der Bar im Hintergrund beobachten Kuno und zwei junge Malteser die junge Frau. Als Maria sie bemerkt, zeigt die Kamera sie allein, wie sie den Männern zulächelt. Diesem Blick folgend, werden die drei Männer gezeigt. Doch Kunos Blick wandert von dem Ort, wo Maria zu sehen sein muss, zu Christine. Die Kamera verweilt auf dem Blick, bevor sie ihn aufnimmt und Christine zeigt, die anscheinend eingeschlafen ist und der Speichel aus dem Mund tropft. Frau Hartl kommt im Hintergrund ins Bild und ihr Blick auf Christine wird durch eine Schärfenverlagerung ins Zentrum gerückt. Die folgenden Einstellungen zeigen erst die ganze Gruppe um Christine stehend und sie anschauend in einer Totalen, gefolgt von einem Zoom-In auf Cécile, die das ganze Geschehen beobachtet. Auffallend ist, dass die Kamera dabei nie genau den Blickwinkel der schauenden Personen einnimmt, diesen aber doch andeutet. Sowohl der Winkel als auch die Entfernung des Bildes weisen auf eine Position der Kamera neben der schauenden Person. Es wirkt damit fast, als ob die Schauenden „neben sich“ stünden, sich von ihrem eigenen Blick distanzieren.

Dass Blicke eigentlich auch einen Anruf, eine Infragestellung darstellen können, wird in einer anderen Szene deutlich. Doch auch hier siegt die innere Distanzierung der schauenden Person über die Präsenz der anderen. Das Gespräch zwischen Christine, dem Pater und dem Malteser,

in dem zum ersten Mal von der Notwendigkeit der Rechtfertigung einer Heilung gesprochen wird, scheint mit einem neutralen Blick, als externe Fokalisierung, gezeigt zu werden. Im Hintergrund geht die Mutter mit ihrer Tochter im Rollstuhl vorbei, die nach der scheinbaren Verbesserung wieder vollkommen apathisch ist. Nach dem Monolog des Paters werden die beiden sichtbar. Die Frau beobachtet die Gruppe. Die Kamera folgt ihrem Blick zu Christine, die den Blick erwidert und lange zu den beiden schaut. In einer Nahaufnahme schwenkt die Kamera vertikal vom apathischen Mädchen zum enttäuschten, fragenden Blick der Mutter. Sie ist Personifikation der Infragestellung, die der Pater verbalisiert hat. Die nahen Einstellungen der beiden einzelnen Gesichter rücken die Darstellung dicht genug heran, um die Anklage spürbar zu machen. Doch auch hier entsprechen Winkel und Entfernung nicht wirklich Christines Position. Christines Positionierung und die halbnaher Einstellung, die sie von schräg hinten über ihre Schulter schauend zeigt, signalisieren ihre Weigerung, sich auf den Schmerz der Frau einzulassen. Zusätzlich endet das Gespräch mit den Männern beim Anblick der Frauen überraschend abrupt. Stattdessen wird aus dem Off die Stimme einer Malteserin hörbar, die ankündigt, dass – aufgrund der vergangenen Ereignisse (gemeint ist natürlich „das Wunder“) – Wünsche über ein neues Gruppenfoto geäußert wurden. Das Wunder als Attraktion wird verbalisiert und der nächste Programmpunkt vorgeschlagen. Daneben findet Mitleid und eine wirkliche Auseinandersetzung mit der anderen Person nicht statt.

Neben klassischen Distanzierungseffekten – wie entfernten Einstellungsgrößen, den *Tableaus*, der Härte des Lichtes und der kühlen Farbigkeit – von denen viele schon bei Bresson oder Rivette auftauchen, ist bei *Lourdes* die Distanzierung vor allem im Zusammenhang mit dem Blickaustausch und der Annäherung des Kamerablickes an eine Figurensicht relevant. Sie identifiziert die Distanziertheit des Blickes mit den Charakteren des Filmes. Während in *La Pucelle* subjektive Perspektiven fast gänzlich vermieden wurden und die Distanzierung damit einem externen, objektiven Äußeren zugeschrieben wurde, sind in *Lourdes* die Charaktere oft selbst die Träger des distanzierten Blickes der Kamera.

### **7.3. Das Wunder der Sinngebung: Eine offene Frage**

Im französischen Presseheft zu *Lourdes* erklärt Hausner: „Le film questionne la façon dont nous pouvons donner un sens à la vie par nos actions.“<sup>98</sup> Das Thema kommt immer wieder in Gesprächen des Filmes auf, doch Hausner zeigt keine einzige Person, die ihrem Leben durch

---

98 Dossier de Presse: Lourdes, 12

Handlungen Sinn verleiht. In *Lourdes* gibt es – abgesehen von Frau Hartl – fast gar keine handelnden Personen. Die einzigen Aktionen, die stattfinden, geschehen innerhalb von Ritualen und als Ausleben der Rollen, die die Charaktere sich in dem Rahmen zuschreiben. Im Gegensatz zu *La Pucelle*, in dem die Protagonistin im ganzen Film tatkräftig, bewegt und handelnd gezeigt wird, wird dies besonders deutlich. In *Lourdes* ist die Protagonistin an einen Rollstuhl gebunden. “D’une certaine manière, tout le monde est coincé dans un fauteuil roulant”, sagt der Pater während Christines Beichte, in einer seiner Versuche das Leid zu erklären. Doch die Krankheit Christines scheint wirklich wie ein Symbol für die Handlungsunfähigkeit aller im Film. Ihre Rolle ist nicht so anders als die der anderen Charaktere; der distanzierte Blick der Protagonistin, den die Krankheit vielleicht erklärt, entspricht auch der fehlenden Empathie der anderen Blicke. Rollen, Rituale und Distanzierung zum Geschehen sind fast allen gemein. Und während sich in *La Pucelle* die Tatkraft einzelner Personen gegenüber der Gleichgültigkeit des Schicksals als sinnlos erweist, macht in *Lourdes* die Gleichgültigkeit der Charaktere, die das distanzierte Betrachten statt des Handelns bevorzugt, die Sinnlosigkeit aus. Wenn es Sinn nicht *gibt* – dessen versteckte Existenz Bresson als letzter noch als Gewissheit annimmt – sondern dem Leben durch Handlung Sinn *gegeben werden muss*, dann bedeutet die Handlungsunfähigkeit auch Sinnlosigkeit.

Das einzige wirkliche Geschehen im Film ist Christines gesundheitliche Verbesserung. Ihre Heilung? Im Film wird sie nie bestätigt. In der letzten Szene, beim Abschlussfest der Reise, fällt Christine beim Tanzen hin. Langsam begibt sie sich an den Rand des Saales, wo Frau Hartl ihr den Rollstuhl anbietet, den sie erst ignoriert und sich nach einiger Zeit doch hineinsetzt. Das Ende ist mit Wheatley vielleicht wirklich als die Zuspitzung der „pluralities of meaning“<sup>99</sup> zu verstehen. Die Betrachtung der distanzierten Blicke der Personen, der Handlungsunfähigkeit und der Sinnlosigkeit legt aber doch eine Interpretation nahe: Die Distanziertheit der Menschen sich selbst, aber auch allem anderen gegenüber macht selbst Gottes Handeln – falls ein solches noch zu denken ist – unwirksam. Ein Wunder kann in dieser Welt nicht geschehen. Und natürlich geht es dabei nicht wirklich um das Wunder einer übernatürlichen, körperlichen Heilung. Zeilinger macht dies deutlich:

Natürlich gibt es keine Wunder so wie der Film sie als unser aller (ob gläubig oder nicht) Missverständnis entlarvt. Aber Jessica Hausner lässt offen, ob dasjenige, was mit dem Terminus „Wunder“ verbunden wird, nicht doch in einem woanders zu suchenden Sinn statthaben kann. Unsereiner „theologische Ambivalenz“ ist davon vermutlich strukturell gar nicht so verschieden.<sup>100</sup>

---

99 Wheatley, Catherine. *Not Politics but People*, 146

100Zeilinger, Peter. über *Lourdes*, 15

Abseits der Scheinwelt von Lourdes, sieht er einen wahren Kern in „Leid, Not und Eifersucht“, den er als ein „Zentrum der biblischen Tradition [...] wiedererkennen“<sup>101</sup> möchte. Stärker aber als Leid, Not und Eifersucht scheint die Parallelisierung der Hoffnung auf Heilung mit der Hoffnung auf Liebe und Nähe die Sinnsuche des Filmes zu beschreiben. Sie stellt eine Hoffnung dar, die Rollenzuschreibung, Rituale und die eigene, ängstliche Distanziertheit zu überwinden. Die Versuche Christines mit Kuno ins Gespräch zu kommen und der unbeholfene Beginn einer Annäherung nach ihrer Besserung verweisen auf Christines eigentliche Hoffnung. Die Bemühungen um Gespräche mit Kuno sind Christines einzige Handlungen. Sie signalisieren auch die einzigen Versuche von Sinnggebung. Die Infragestellung des Wunders ist damit, wie auch Zeilinger richtig erkennt, nicht allein als Kritik an der inszenatorischen kirchlichen oder filmischen Praxis zu verstehen<sup>102</sup> und reduziert sich auch nicht auf die Darstellung der Ungenügsamkeit der Antworten der Kirche. Vielmehr stellt sie die Fähigkeit des Menschen in Frage, sinngebende Handlungen setzen zu können, oder sich auf solche einzulassen. Bevor Christine sich am Ende des Filmes zurück in den Rollstuhl setzt, lässt Kuno sie mit den Worten „Je reviens tout de suite“ (*Lourdes*, 1:32:01) am Rande des Raumes stehen. Es stimmt, dass Hausner offen lässt, ob das Wunder – Heilung, Liebe, Nähe und Sinn – stattfindet und Bestand haben kann. Sehr wahrscheinlich wirkt es aber nicht.

---

101 Ebd.

102 Vgl. ebd.

## **8. Bruno Dumont: *Hadewijch***

### **8.1. Inhalt: Célines Weg von Mystik über Terror zu „wahrer“ Liebe**

Bruno Dumonts Film *Hadewijch* erschien 2009, also im gleichen Jahr wie Hausers *Lourdes*. Beide Filme unterscheidet von den bisherigen, dass der Platz von Religion und Spiritualität in der Gesellschaft und im Leben von Individuen nicht mehr einfach angenommen, sondern hinterfragt und neu ausgehandelt wird. Im Falle von *Hadewijch* wird diese Fragestellung in der Person Célines dargestellt, die am Anfang des Filmes aufgrund ihrer übertriebenen Hingabe zu Gott eines Klosters verwiesen wird. Zurück in Paris lebt sie im reichen Elternhaus und lernt in einem Café den jungen Moslem Yassine kennen. Dieser lädt sie ein, seinen Bruder Nassir, einen überzeugten Moslem und Koranlehrer, zu treffen. In den Gesprächen mit Nassir lässt sich Céline von der Notwendigkeit überzeugen, mitzuwirken Gottes Gegenwart in der Welt kämpferisch tätig herbeizuführen. Nach einem Ausflug in ein arabisches Land und einem dortigen Treffen mit drei muslimischen Männern sind die beiden in einer Pariser Metro zu sehen. Über ihnen explodiert kurze Zeit später eine Bombe. Anschließend wird Céline wieder im Kloster gezeigt, wo sie sich nach einem Besuch der Polizei in einem Teich das Leben nehmen will. David, der Handwerker des Klosters und ein Krimineller, dessen Arbeit am Bau und dessen Aufenthalt im Gefängnis immer wieder gezeigt wurden, rettet sie in einer finalen Szene.

*Hadewijch* sticht besonders dadurch heraus, dass er als einziger der gewählten Filme nicht nur das Christentum, sondern auch den Islam thematisiert. Die berechtigte Diskussion, die der Film über eine orientalistische Darstellung des Islams ausgelöst hat, kann hier nur am Rande erwähnt werden. Auch auf die zweite große Debatte zu dem Film, die die zeitliche Einordnung der letzten drei Szenen betrifft, soll hier nicht im Detail eingegangen werden. Dumonts eigene Aussagen und meines Erachtens auch das Narrativ verweisen klar auf eine chronologische Zeitabfolge des Filmes, deren Annahme auch der folgenden Analyse zugrunde liegt.

#### **8.1.1. Die Überzeugungskraft von Zuwendung und Tat**

Der Anfang des Filmes zeigt Célines Zeit im Kloster, ihre stillen Gebete, ihr hartes Fasten, ihr Ertragen von großer Kälte und die Sorgen, die sie damit den Klosterschwestern bereitet. Mit den Worten „L'abstinence, mais pas le martyre“ (*Hadewijch*, 8:25) drückt ihr die Oberin nach

einer fastend vergangenen Mahlzeit eine Scheibe Brot in die Hand. In dünner Weste, mit gefrierendem Atem in der eisigen Winterluft verfüttert sie das Stück an die Vögel im Garten. In einem langen Monolog reflektiert eine ältere Schwester Célines exzessives, selbstzerstörerisches Verhalten. Sie beschreibt es als eine Form der Selbstliebe und schließt, dass Céline in der „echten“ Welt, konfrontiert mit „echten“ Herausforderungen, besser die Möglichkeit hätte ihre Liebe zu Gott unter Beweis zu stellen. Als die Oberin das Mädchen holen lässt, um sie zumindest vorübergehend des Klosters zu verweisen, erklärt sie ihr: „Vous refusez la règle – mais la règle nous protège – et nous guide.“ (*Hadewijch*, 13:13) In *Hadewijch* repräsentiert das Kloster und „die Regel“ eine aufgeklärtere Position als die Célines. Die übertriebene Hingabe der Protagonistin beunruhigt die Schwestern. Die amouröse Leidenschaft Thérèses für Christus fand in Cavaliers Film noch Widerhall in der klösterlichen Umgebung, bei Dumont wird Célines Hingabe von den Schwestern als gefährlich betrachtet. Im oben beschriebenen „Gespräch“ mit Céline beruft sich die Oberin auf die Regel als einen Schutz vor dem religiösen, mystischen Exzess. Woher Célines Sehnsucht danach kommt, fragt sie aber nicht. Céline spricht kein Wort. Das Bild zeigt sie scharf im Vordergrund, während die Oberin aus dem Hintergrund zu ihr spricht. Nur die verschwommene Silhouette einer Kutte ist zu sehen. Vor Célines Nase ist ihr Atem sichtbar. Die räumliche Distanz zwischen den beiden Frauen und die Kälte des Raumes vermitteln auch innerliche Distanz und Kälte. Célines Augen reagieren verschreckt und gekränkt auf die Vorwürfe der Schwester, sie kann sich vor der Oberin nicht artikulieren. Dumont zeigt in *Hadewijch* die Distanz zwischen der mittelalterlich-mystischen Hingabe einer jungen Frau an Christus und einem aufgeklärten Kloster, das kein Verständnis für diesen neuen Mystizismus hat. Célines „Extremismus der Gefühle“ und seine äußeren Ausformungen haben dort keinen Platz. Das alte Kloster erscheint dabei als kalter, ungastlicher Ort. Es ist eine Baustelle mit bröckelnden, blaugrauen Wänden, in dem das Mädchen mit ihrer Sehnsucht nach intensiver Nähe und Gotteserleben allein gelassen wird.

Es ist in diesem Narrativ deshalb auch kaum erstaunlich, dass Céline sich außerhalb des Klosters von der extremistischen, religiösen Logik ihrer muslimischen Freunde angezogen fühlt. Schon im Dialog mit Yassine, der im Film eine gemäßigte Position einnimmt, werden jedoch sehr verschiedene Verständnisse von Religion klar, die zwischen den Charakteren allerdings auch später nie klar unterschieden werden.

C – J'aime le Christ.

Y – Mais on aime tous... On a tous une religion qu'on aime.

C – Ouais, mais je veux pas avoir de petit copain... parce que [...] Je suis là pour lui.



Y – Mais on est tous là pour... pour une cause. (*Hadewijch*, 43:17)

Das daraus folgende Geständnis Célines, Jungfrau zu sein und auch Jungfrau bleiben zu wollen, nivelliert scheinbar die Unterschiede der Positionen. Die verschiedenen Beweggründe für Célines Wunsch und für Nassirs Bewunderung werden nicht artikuliert. Der Schein des Einverständnisses wird durch das peinliche Berührtsein der jungen Menschen nicht mehr als solcher erkennbar gemacht.

Mit Yassines Bruder Nassir, dem Koranlehrer, finden dann doch Versuche einer Artikulation statt. Ihm gelingt es – zumindest in der Wahrnehmung Célines – eine Brücke zu schlagen. In seinem Vortrag über das Unsichtbare beschreibt er, woran Céline leidet: Gottes Abwesenheit in Seiner Anwesenheit. Aus Célines Gespaltenheit zwischen ihren Liebeserfahrungen mit Christus und dessen Ferne folgert Nassir, dass gehandelt werden muss, dass Gottes Gegenwart durch menschliches Tun manifestiert werden muss. Im zweiten Gespräch zwischen den beiden, als sie gemeinsam das Kloster besuchen, fragt Céline zwei Mal nach Gottes Liebe – Nassir geht nicht darauf ein, sondern erwidert erneut mit der Notwendigkeit des Kampfes: „Nous sommes ses soldats. Et pourquoi pas ses martyrs.“ (*Hadewijch*, 1:06:25) Doch es sind nicht in erster Linie Nassirs Versuche einer logischen Antwort, einer Erklärung für Célines Fragen, die für das Mädchen Überzeugungskraft haben. Stärker scheint seine Zuwendung zu wirken. Im Gegensatz zur Oberin gibt Nassir Céline die Möglichkeit ihren Schmerz auszudrücken. Besonders im ersten Dialog ruht die Kamera immer wieder lange auf Céline, die sich zu erklären versucht. In nahen Aufnahmen der Gesichter der beiden werden sie einander zugewandt gezeigt. Auch wenn im zweiten Gespräch vor allem Nassir spricht, beweist der gemeinsame Ausflug zum Kloster seine Bereitschaft, sich auf Céline einzulassen. Am Ende des Ausflugs erklärt die Protagonistin, sie gebe Nassir recht und „sei bereit“. Nassirs Überzeugungskraft ist vor allem darauf zurückzuführen, dass er auf Célines Sehnsüchte eingeht. Sowohl ihre Sehnsucht nach Nähe und Zuwendung als auch ihr Wunsch äußere Formen, konkrete Handlungen für ihre intensiven Gefühle zu finden, überdecken die Unterschiede der Glaubenszugänge. Célines mystische, innerliche Zuwendung zu Gott geht in *Hadewijch* vorübergehend in Nassirs politischen Glauben auf.

### **8.1.2. Célines Sehnsucht**

Die bereits beschriebenen Einstiegsszenen von *Hadewijch* präsentieren die unterschiedlichen Facetten von Célines anfänglicher Gottesbeziehung. Die Bilder zeigen die große Isolation der jungen Frau und ihre gleichzeitige Hingabe an Gott. Céline versucht durch ihre Askese, ihr

Fasten und Frieren, ihre Liebe zu Gott zu beweisen und Nähe herzustellen, was aber anscheinend nicht gelingt. Dumonts Darstellung mit den kühlen Farben der Bilder und der Härte des Lichtes unterscheidet sich nicht nur von Cavaliers Film *Thérèse*, sondern auch von Bressons ästhetischer Arbeit, mit der die Filme Dumonts gerne verglichen werden. Die Darstellung der Gebete Célines verzichtet zwar ebenfalls auf eine Emotionalisierung durch Großaufnahmen und übertriebenes Schauspiel, doch findet durch die Kontextualisierung eine Spiegelung von Célines Innenleben statt. Die Kälte und Einsamkeit der Umgebung scheinen auch sinnbildlich für ihre Gottesbeziehung zu sein.

Erst später in ihren Gesprächen mit Nassir vermittelt sie ihre vergangenen Liebeserfahrungen mit Christus und den Schmerz, der seine Abwesenheit bei ihr auslöst. Célines eigene Beschreibungen ihrer Gottesbeziehung sind stark an die Schriften der mittelalterlichen Mystikerin Hadewijch von Antwerpen angelehnt, von der die Protagonistin ihren klösterlichen Namen und der Film seinen Titel hat. Stephen Holden verweist vor allem auf das Gedicht von Hadewijch, das von Mutter Columba Hart als „The Paradoxes of Love“<sup>103</sup> übersetzt wurde. In ihm beschreibt sie in über vierzig Zeilen die Freuden und Leiden der Liebe, die in der paradoxen Kombination von Offenbarung und Rückzug, Preisgabe und Geheimnis bestehen: „[H]er concealment reveals what can be known of her.“<sup>104</sup> In dem Gedicht vereinen sich in der Liebe Nähe und Distanz, Schmerz und Freude, Gewalt und Heilung. In dieser Spannung präsentiert auch Céline ihren Glauben, wenn sie Nassir ihre Leiden erklärt. Und Nassir selbst unterrichtet in seinem Vortrag über das Unsichtbare dieses Paradox von Gottes gleichzeitiger Gegenwart und Abwesenheit. Neben dieser Spannung zwischen Nähe und Distanz zeichnet sich Célines Gottesbeziehung aber auch von Anfang an durch ihre Bereitschaft aus, durch äußere Formen ihre Gottesbeziehung zu stärken oder herbeizuführen. Ihr Fasten und Frieren sind im Film sichtbar, die ältere Schwester spricht sogar von Selbstgeißelung. Es ist auch diese Bereitschaft, die ihre Zusammenarbeit mit Nassir und das Attentat gegen Ende des Filmes in Ansätzen plausibel macht.

Die eigentliche Differenz zwischen Célines anfänglicher Mystik und den sozio-politischen Glaubenssätzen Nassirs gerät im Film in den Hintergrund. Tina Kendall benennt diese aber klar und beschreibt Célines Bereitschaft sich Nassirs Logik zu fügen: „Indeed, as the narrative unfolds, it is precisely Céline’s determination to tether spirituality to representational, religious logic that leads to her involvement in the second half of the film with Nassir, a

---

103 Holden, Steven. <[http://www.nytimes.com/2010/12/24/movies/24hade.html?pagewanted=all&\\_r=1&](http://www.nytimes.com/2010/12/24/movies/24hade.html?pagewanted=all&_r=1&)>

104 Hadewijch. *The Complete Works*, 344

young Muslim and teacher of Islam.“<sup>105</sup> Kendall führt diese Veränderung im Glauben der Protagonistin auf ihre Glaubenskrise und vor allem ihre Suche nach Wahrheit und Sinn zurück, die sie auch in den kontemplativen Aufnahmen der Protagonistin zu sehen meint. „These sequences show Céline simply watching and listening to the world around her, seeking out the meaning and truth of her existence in a religious, transcendent elsewhere.“<sup>106</sup> Die auffallend häufigen Aufnahmen Célines, in denen sie mit großen Augen meist unbestimmt in die Weite schaut, können wirklich bis zu einem gewissen Grad als Suche nach Sinn gedeutet werden. Bei genauerer Betrachtung dieser Szenen fällt aber auf, dass diese „Welt um sie herum“ meistens religiös konnotiert ist und emotionalisierende Impulse sendet. Die ersten beiden Darstellungen dieses Blickes finden jeweils beim Hören von religiöser Musik statt: erst bei einer Probe von Bachs „Gebt mir meinen Jesus wieder“, dann, als sie vor der Moschee in einem Banlieue von Paris ein gesungenes Gebet hört. Die emotionalisierende Wirkung der Musik führt weg von Kendalls Interpretation einer Wahrheitssuche in einem rationalen Sinn. Die Kamera, die beide Male langsam, kaum bemerkbar, immer näher an das Gesicht Célines heranzoomt, um ihren Blick genauer zu erforschen, hat auch auf formaler Ebene einen emotionalisierenden Effekt. Ihren fragenden Ausdruck während Nassirs Vortrag und ihr Verlassen des Raumes, die kontextabhängig als Darstellung der rationalen Beschäftigung mit dem Gehörten ausgelegt werden können, erklärt sie selbst in beziehungsorientierten Begriffen: Sie konnte die Blicke des Mannes neben sich nicht ertragen, da sie ganz Jesus hören will. Die philosophisch-theologische Frage nach Wahrheit und Sinn scheint in diesen Szenen gegenüber einer Orientierung an Emotionen und Beziehungen zurückzutreten.

Dieser starke Fokus auf Beziehungen, Berührungen und Nähe – körperlicher und geistiger Art – wird zusätzlich durch eine psychologische Einbettung der Erzählung verstärkt. Wie zuvor schon Cavalier, der Thérèses Hingabe und Liebe in der Darstellung ihres Elternhauses begründet, verzichtet auch Dumont nicht auf eine Erklärung des exzessiven Glaubens der Protagonistin durch ihr Herkunft. Bei ihrer Rückkehr nach Paris fährt ihr Politiker-Vater sie in ihre palastartige Wohnung auf der Île Saint-Louis ohne ein Wort mit ihr zu wechseln. Auch zwischen ihr und ihrer Mutter besteht scheinbar keine positive Beziehung. Dass mit diesem Hintergrund sowohl ein übertriebenes Bedürfnis nach menschlicher Nähe, als auch nach äußeren Formen diese zu beweisen, entstehen soll, scheint beinahe billig. Auffallend ist auch die konstante narrative Verbindung der Liebe zu Gott mit der Liebe zu einem Mann. In *Hadewijch* beschreibt Céline ihre Liebe zu Christus auch als körperliche Liebe und begründet

---

105 Kendall, Tina. „No God but Cinema“: Bruno Dumont's *Hadewijch*, 410

106 Ebd.

auch ihre Enthaltensamkeit mit eben dieser „Liebesbeziehung“. Und wirklich wehrt sie sich, als Yassine sie beim Konzert zu küssen versucht. Dennoch ist sie diejenige, die während des restlichen Filmes immer körperliche Nähe bei ihm sucht. Ihre Umarmung auf der Straße erwidert er fast auf ironische Weise mit: „T'es en manque d'amour, où quoi?“ (*Hadewijch*, 40:08) Besonders paradox wirkt Célines bereits beschriebenes Geständnis über ihr Vorhaben, enthaltsam zu leben, bei dem sie ihren Körper ganz zu Yassine dreht und seine Hand in ihre nimmt. Ein drittes Mal nähert sie sich ihm in der Küche seiner Wohnung, wo sie ihren Kopf an seine Schulter legt – worauf er erneut verständnislos reagiert. Das Ende des Filmes, in dem sie von David, dem Handwerker im Kloster, aus dem Wasser gezogen wird und langsam seine nackten Schultern umfasst, scheint endgültig die Bedeutung emotionaler und körperlicher Nähe in *Hadewijch* aufzuzeigen. In *Lourdes* wurde über den Umweg der Hoffnung ebenfalls eine Verbindung von Glauben und zwischenmenschlicher Liebe beschrieben. Doch während in Hausners Film die Liebe, ebenso wie der Glaube, im Bereich der Ungewissheiten dargestellt wird, zeigt Dumont die Liebe zwischen Mann und Frau als Gegenentwurf zur Religion. In ihr ist die Erlösung zu finden, die die Religion nicht bieten kann.

Kendalls interessante These soll im Vergleich noch einmal aufgenommen werden. Sie siedelt *Hadewijch* mit Jean-Luc Nancy in einer post-religiösen Zeit an, die durch Sinnkrisen und den Verlust der stabilisierenden großen Erzählungen der monotheistischen Religionen gekennzeichnet ist. „Ultimately, Nancy argues that this crisis of sense needs to be seized as an opportunity for post-theological thought. What we need to grasp, according to Nancy, is the ultimate senselessness of sense that exposes us to the infinite, spiritual dimension of life.“<sup>107</sup> Kendall argumentiert, dass diese Sinnkrise sowohl das Narrativ als auch die Formsprache des Filmes bestimmt. Dass Célines Suche nach Bedeutung innerhalb des Rahmens der monotheistischen Religionen geschieht, hält Kendall zurecht für die Begründung ihres Scheiterns<sup>108</sup>: Dumont zeigt in seiner Darstellung klar, dass weder das aufgeklärte Christentum des Klosters, noch die mystische Spiritualität im Rahmen der christlichen Tradition, noch der islamische Fundamentalismus Befriedigung für Céline bieten können. Die Feststellung einer Sinnkrise und einer daraus folgenden Sinnsuche scheint aber problematisch. Kendall verwendet die Worte „sense“, „meaning“ und „truth“, die sie mit Nancys Begriff der „adoration“ nicht als endgültig oder festgesetzt versteht, sondern als Drang, als Druck, als Reiz das Unbenennbare, eine konzeptlose Wahrheit zu suchen.<sup>109</sup> Wie im Zitat oben

---

107 Kendall, Tina. „No God but Cinema“: Bruno Dumont's *Hadewijch*, 408

108 Ebd., 409

109 Ebd., 408

ersichtlich, geht dieser Drang mit einer säkularen spirituellen Dimension einher, deren Darstellung in den letzten Szenen des Filmes tatsächlich bedeutend wird. Célines Rettung durch David und ihre Inszenierung als „Erlösung“ suggeriert eine spirituelle Komponente des Momentes. Doch wird diese Rettung nicht in erster Linie als eine Erfahrung von abstrakter, unkonkreter philosophischer Wahrheit dargestellt, sondern als haptische, körperliche Nähe zu einem Mann. Nur als Sinngebung durch das Erlebnis menschlicher Nähe scheint Kendalls These wirklich aufzugehen.

Célines Suche ist also überwiegend eine Sehnsucht nach Berührung und Nähe. Das Emotionale und die Beziehungsorientierung überwiegen in *Hadewijch* gegenüber einer abstrakten, rationalen Suche nach Wahrheit. Célines Gottesbeziehung – sowohl ihre inneren mystischen Exzesse als auch ihre Teilhabe am Terrorismus – werden damit als Verirrungen, als Vorwand für die eigentliche Erfüllung in der romantischen Liebe zu einem Mann dargestellt.

## 8.2. „Slow Cinema“, „New Extremity“ und das Ende von Reflexivität

Dumonts Formsprache, seine ästhetische Arbeit in *Hadewijch* zeigt auf gewisse Weise ein ähnliches Zusammenwirken von Extremen, wie es in Hadewijchs Gedicht „The Paradoxes of Love“ beschrieben wurde. Die extreme Langsamkeit des Filmes, die trägen Kamerabewegungen, die Schweigsamkeit, die langen Einstellungen fallen schon in den Einstiegszenen des Filmes auf. Daneben aber kennt *Hadewijch*, mit seiner überraschenden Explosion, aber auch den Schnitten und Ellipsen, die das Zuschauen immer wieder brutal unterbrechen und erschüttern, eine neue Art der formalen Gewalt. Dumonts Filme wurden von vielen Seiten mit den Begriffen der beiden großen ästhetischen Trends der heutigen Filmwelt beschrieben: sowohl als „slow cinema“ als auch als „new extremity“<sup>110</sup>. *Hadewijch* bildet zwar bei weitem weniger explizite Gewalt ab als viele von Dumonts anderen Filmen, doch in der Filmsprache bleiben Elemente der „new extremity“ zu erhalten.

Kendall versucht in ihrer Analyse von *Hadewijch* gekonnt beide Aspekte, die auch sie bei Dumont bemerkt – „a slow, contemplative aesthetic“ und „a tendency to willfully provoke spectators through seemingly gratuitous moments of violence“<sup>111</sup> – zusammenzuführen. In *Hadewijch* können solche langsamen Elemente schon in den anfänglichen schweigsamen,

---

110 Die „New French Extremity“ ist eine Bezeichnung die auf James Quandts Artikel in der Zeitschrift *Artforum* zurückgeht. Er wird gleichbedeutend mit dem Begriff „New Extremism“ verwendet, den auch Kendall benutzt; vgl. Quandt, James. *Flesh & Blood: Sex and violence in recent french cinema*

111 Kendall, Tina. „No God but Cinema“: Bruno Dumont's *Hadewijch*, 406

langen Einstellungen beobachtet werden. Aber auch die Entwicklung des Narrativs, die das Konfliktpotential vieler Situationen und Charakterkonstellationen nicht ausschöpft, zeigt eine solche Tendenz auf. Dies betont auch Stéphane Delorme: „Dumont refuse de poser des frontières et de créer un suspense sur leur franchissement. Cela a deux vertus: politique (les mondes ne sont pas cloisonnés) et dramaturgique: il refuse le suspense qui laisserait entendre que Céline est attendue au tournant.“<sup>112</sup> Diese Weigerung Spannung zu erzeugen bedeutet aber auch eine mangelnde Vorbereitung auf filmische Ereignisse. Kendall führt darauf ein besonders intensives Erleben des Filmes zurück. „[M]oments of violence in Dumont’s films retain an intense affective charge because they are never fully contained by the narrative logics into which they are introduced.“<sup>113</sup> Diese mangelnde Einbettung und intensive Rezeption ortet sie auch in dem Pariser Bombenanschlag in *Hadewijch*. Sie bezeichnet diese unangekündigten Gewaltakte mit Dumonts eigenen Worten als „terroristische Attacke“ gegen die Zusehenden.<sup>114</sup> Die fehlende Stimmigkeit des Geschehens, seine Unwahrscheinlichkeit im Narrativ erklärt sie als filmische Selbstreflexion:

Rather than serve a clear function in the narrative, I would argue that the bombing is a highly self-reflexive gesture in the film, throwing the narrative logic off course, exploding the causal logic that has been slowly and patiently built up, and confronting the spectator with a heightened experience of sense evacuated of any clear narrative meaning.<sup>115</sup>

Auch hier greift sie auf Nancys Begriff der „adoration“ zurück, um eine neue Form des Zuschauens zu beschreiben, bei der durch die Erschütterung eines klaren narrativen Sinnes, eine Form von säkularer, filmischer Spiritualität entsteht. Sie stellt damit eine Analogie zwischen den suchenden Blicken Célines und den Blicken der Zuschauenden her.

Sinnvoller, als über die spirituelle Wirkung des Filmes zu spekulieren, scheint mir, genauer auf die Art der filmischen Reflexion einzugehen und damit zusammenhängend die Intensität der Wirkung genauer zu betrachten. Wheatleys Konzeptionen von „aggressive reflexivity“ im Gegensatz zu einer „benign reflexivity“<sup>116</sup>, die oben bereits erklärt wurden, bieten dazu die nötigen Mittel. In *Hadewijch* verbindet Dumont beide Formen der Reflexivität und spiegelt damit Célines Erfahrung von Distanz und Nähe wieder. Die Kälte und Langatmigkeit der Distanzierung, die in weiten Teilen des Filmes vermittelt wird, lässt langsam ein Verständnis für die Bereitschaft wachsen, für Nähe und Intensität auch Gewalt in Kauf zu nehmen.

---

112 Delorme, Stéphane. *La vie d'une biche*, 39.

113 Kendall, Tina. „No God but Cinema“: Bruno Dumont's *Hadewijch*, 407.

114 Vgl. Ebd.

115 Ebd. 411

116 Wheatley, Catherine. *Not Politics but People*, 145

Während Kendall die beiden Seiten der ästhetischen Arbeit sehr gut beschreibt, scheint ihr Fokus auf Wahrheit und Sinn verfehlt. Auch in den beiden Formen von Reflexivität, die Dumont in *Hadewijch* anwendet, wird in erster Linie die Kälte von Distanzierung und die Gewalt von Nähe – sei es Nähe zu Gott oder die Betonung der Involviertheit beim Filmschauen – behandelt.

Die einzige Ausnahme und einen Bruch des Filmes stellen die letzten beiden Szenen des Filmes dar: Hier verzichtet Dumont sowohl auf Gewalt als auch auf Distanz. Nach dem Gespräch mit der Polizei ist Céline laut schluchzend und betend an ihrer Gebetsstätte zu sehen. Wie häufig im Film, nähert sich die Kamera langsam immer stärker an sie an. Besonders ist dieses Mal die extra-diegetische Musik, auf die im Film sonst gänzlich verzichtet wird. André Caplets „Couronnement au ciel“ aus dem Werk „Le miroir de Jesus“ begleitet Célines Gebet, ihren Weg zum Teich und beginnt nach einer Pause neu, als die Luftblasen der Ertrinkenden an der Wasseroberfläche erscheinen, David ankommt und sie aus dem Wasser zieht. Die emotionalisierende Wirkung des impressionistischen Stückes ist bemerkenswert. Es dramatisiert sowohl Tod als auch Errettung und verleiht diesen letzten Szenen eine zutiefst andere Atmosphäre und Bedeutung als dem restlichen Film. Es soll die „Spiritualität der Diesseitigkeit“ vermitteln, was Kendall posttheologisch mit Nancy als „infinite, spiritual dimension of life“<sup>117</sup> bezeichnet. Zur Erzeugung dieser „Spiritualität“ wendet Dumont sogar die Tricks der Traumfabrik an.

### **8.3. Religiosität als Vorwand für eine Liebesgeschichte**

*Hadewijch* zeigt wie *Lourdes* eine Zeit, in der die großen Erzählungen der monotheistischen Religionen keine Beständigkeit mehr haben und die durch Kälte und Distanz geprägt ist. In beiden Filmen wird zumindest anfänglich vermittelt, dass auch das Kino keine Antworten geben sollte, keine Identifikation erzeugen darf. *Hadewijch* unterscheidet sich aber dennoch stark von *Lourdes*. Der Film stellt eine Protagonistin ins Zentrum, die sich der offensichtlichen Tatsache widersetzt, dass Gott nicht mehr nahe ist. Ihr wird erst im Laufe des Filmes beigebracht, dass Er auch durch Mystik und Taten nicht näher gebracht werden kann. Die Verneinung der großen Erzählungen von Christentum und Islam findet auf narrativer Ebene also viel gründlicher statt als bei *Lourdes*. In Hausners Film wird durch die Möglichkeit eines Wunders die Diskussion über eine Nähe zum Transzendenten, über einen göttlichen Sinn in einer distanzierten Welt erst gestartet. Gleichzeitig stellt der Ausgang von *Hadewijch*

---

117 Ebd. 408

aber die Möglichkeit einer säkularen Erlösung dar, auf die in *Lourdes* gänzlich verzichtet wird. Körperlichkeit, menschliche Nähe, Berührung zwischen Mann und Frau scheinen bei Dumont Erlösung bieten zu können. In einem Interview erklärt er selbst über das Ende: „Elle découvre enfin la douce odeur de l'homme. C'est l'histoire d'un homme et d'une femme. Le film est un mythe sur la naissance de l'amour chez des jeunes.“<sup>118</sup> Dumonts Darstellungsweise überhöht diese Begegnung auf doppelte Weise und bricht damit doppelt mit der vorangehenden Arbeit: Dumont scheut nicht davor zurück das christliche Motiv von Tod und Auferstehung zu bedienen. Célines religiöse Spiritualität muss sterben, um zu einer spirituellen Liebe zum Mann zu werden. Der Teich, in dem sie ihr Ende finden will, wird für sie zum Taufbecken. Und auch der Mann findet Erlösung in der Errettung der Frau. In einem Blogeintrag beschreibt TWHALLIII begeistert das Ende des Filmes „that brings grace not to the spiritually conflicted warrior, but to a secular bricklayer hovering around the fringes of the narrative“<sup>119</sup>. Die Heldentat des Kriminellen sühnt seine Verbrechen und sein dankbarer Blick zum Himmel verrät sein Wissen um sein eigenes Heil. Die zusätzliche Filmmusik, ein klassisches Mittel zur Emotionalisierung und Intensivierung der Wahrnehmung, stellt Dumonts endgültigen Verzicht auf Relativierung dar. Hier wird sowohl die Kritik am Christentum als auch die vorangehende Infragestellung filmischer Manipulation zurückgezogen und als Mittel zum Zweck überhöht. Die Aussage scheint zu sein, dass echte, säkulare, menschliche Begegnung eine Erlösung bringt, die die falschen Versprechungen der monotheistischen Religionen übertrifft. Delorme fasst dies nüchtern zusammen:

Elle croit aimer le corps du Christ alors qu'elle attend un corps d'homme. Et lorsque à la fin la synthèse a lieu, entre le corps du Christ fantasmé et un corps réel, bien tangible, elle peut se donner tout à fait, elle quitte le royaume des ombres dans lequel elle s'égarait.<sup>120</sup>

In *Hadewijch* ist Religion nur ein Vorwand, um die extreme Sehnsucht einer jungen Frau nach der Nähe eines personalen Gegenübers darzustellen. Aspekte von monotheistischen Religionen, eine christliche Mystik des Mittelalters und ein islamischer Aktionismus der Gegenwart werden als gefährlicher Ersatz für das „eigentlich Richtige“ dargestellt. Die Erlösung findet die Protagonistin in den Armen eines Mannes. Zurecht wurde die Darstellung eines orientalistischen Islams kritisiert, doch sein Gegenpart, das mystische und auch das aufgeklärte Christentum führen gleichermaßen nicht zum Guten. Wichtiger scheint darum eine Kritik der Darstellung der Geschlechter: Die Protagonistin wird in ihrer Sehnsucht nach

---

118 Dumont, Bruno in Delmore. En éveil. Entretien avec Bruno Dumont, 44

119 [http://blogs.indiewire.com/twhalliii/2009\\_new\\_york\\_film\\_festival\\_hadewijch](http://blogs.indiewire.com/twhalliii/2009_new_york_film_festival_hadewijch)

120 Delorme, Stéphane. La vie d'une biche, 40



Nähe als anfällig für die Gefahren von Religionen und als absolut angewiesen auf die Rettung durch einen Mann dargestellt. Célines exzessive, schädliche Hingabe ist dort scheinbar angebracht. Ohne die außerordentliche Abwertung des Filmes oder seiner eigenen Aussage zu reflektieren schließt Delorme seine Filmkritik mit den Worten: „L'homme n'a pas dans ses bras une miraculée: une biche a été apprivoisée.“<sup>121</sup>

Die Gesellschaft, die in *Hadewijch* geschildert wird, ist nicht so anders als die in *Lourdes*. Beide Welten sind von menschlicher Kälte und Distanz geprägt. Doch Hausner stellt in dieser Welt eine skeptische, fragende Protagonistin dar und ein Wunder, an dem die nostalgischen Sehnsüchte nach Klarheit und Nähe ersichtlich werden. Sie lässt offen, ob diese Sehnsüchte zurecht bestehen und ob sie Erfüllung erfahren können. Während *Lourdes* die Fragen und die Sehnsucht zum Thema macht und offen endet, wird in *Hadewijch* die Bereitwilligkeit gezeigt, auch um den Preis von Gewalt, die Sehnsucht zu stillen. *Hadewijch* zeigt keine Nostalgie: Die alten Entwürfe von Sinngebung und Erfahrungen der Nähe innerhalb der großen Erzählungen von zwei Religionen werden klar als Irreleitung und Fehler offenbart. Doch im Gegensatz zu *Lourdes*, gibt *Hadewijch* eine Antwort auf die Fragen, eine Erfüllung für die Sehnsucht: Célines Berührung Davids. Die Rückkehr zur Nähe vollzieht sich sowohl im Narrativ als auch in der ästhetischen Arbeit.

---

121 Ebd.

## D. KONKLUSIO

### 1. Die Rolle von Nähe und Distanz

Eine Vielzahl an unterschiedlichen Facetten von Nähe und Distanz konnte in den Analysen eingehend erarbeitet werden. Erstens sind es zwei wichtige Elemente innerhalb der Geschichten, die wesentlich den Charakter der Narrative prägen. Zweitens werden Nähe und Distanz formal in der Filmsprache unterschiedlich umgesetzt und haben verschiedene Wirkungen: So können in der Filmsprache Gefühle von räumlicher Enge oder Weite ausschlaggebend für die Wahrnehmung der Charaktere sein. Zugleich können formale Nähe und Distanz sich auf die Zusehenden beziehen, die dadurch stärker oder schwächer in den Film eingebunden werden. Drittens können diese beiden Aspekte sich auf die Bedeutungsebene der Filme beziehen: So kann in einem Fall die bestimmende Vermittlung einer Aussage als einengende Nähe der Zusehenden beschrieben werden, im anderen Fall kann die Deutung aber distanziert und offen bleiben, wodurch den Zusehenden mehr Freiheit gegeben wird.

Nähe kann festschreibend, einengend und gewalttätig wirken. Das gilt innerhalb der Narrative für die Nähe von Richtern, Klosterschwestern oder Gott; formal für die Nähe der Kamera; auf Bedeutungsebene für klare Vorgaben. Bei Dreyer muss die Gewalt der Richter auf zu große Nähe zurückgeführt werden: auf deren Eindringen in Jeannes Leben, auf deren Selbstermächtigung ihr Leben moralisch zu werten. Gleichmaßen muss aber auch die formale Gewalt des Filmes auf den eindringlichen Blick der Kamera und die moralisierende Darstellungsweise zurückgeführt werden. Bei Bresson nimmt die gewaltvolle Nähe nicht die Gestalt des Systems an sondern die der Überzeugung und Überheblichkeit seiner Protagonistinnen. Auch Rivette stellt in *Suzanne Simonin* eine beschränkende, einengende und gewaltvolle Nähe dar, die er in seiner Darstellungsweise spiegelt und verstärkt.

Doch Nähe wird auch als erstrebenswertes Gut gezeigt: Bresson, der die Distanzlosigkeit der Selbstgerechtigkeit kritisiert, strebt zugleich eine andere Nähe an. Sie basiert nicht auf Überheblichkeit und Unterwerfung, sondern muss von den Protagonistinnen für sich selbst entdeckt werden. Besonders in *Le Procès* bewirkt Jeanne durch die neu entdeckte Nähe, die sich als Treue zu sich selbst ausdrückt, nichts mehr; dennoch ist diese Nähe bei Bresson das Ziel des menschlichen und des filmischen Strebens. Anders ersehnt wird Nähe in Rivettes *Suzanne Simonin*: Hier stellt sie ein verwehrtes Gut dar, um das die Protagonistin kämpft, das ihr aber von keiner Seite gewährt wird. In Hausners *Lourdes* hat die Protagonistin den Kampf

um Nähe zu Gott, zu sich selbst und zu anderen Menschen fast aufgegeben. Eine Sehnsucht nach ihr offenbart sich eher in der Thematik, die um die Frage nach einem Wunder kreist, das Nähe ermöglichen könnte. Bei Dumont letztlich nimmt die Sehnsucht selbst einen gewalttätigen Charakter an. Sowohl inhaltlich, als auch formal wird klar gemacht, dass für Nähe innerhalb der alten Systeme auch Gewalt in Kauf genommen werden muss.

Die dritte Möglichkeit ist eine positive Darstellung von Nähe. Bei Cavaliers *Thérèse* nimmt sie die Form von Wärme und Geborgenheit an und vermag es, Machtgefälle umzudrehen und der fünfzehnjährigen Protagonistin mehr Einfluss zuzusprechen als dem Papst.

Gleichermaßen sind auch die Formen und Wirkungen von Distanz sehr unterschiedlich. Distanz kann Gleichgültigkeit, Kälte und Unmenschlichkeit vermitteln. Bresson schildert die Kirchensysteme als distanziert: Das Kloster in *Les Anges* wird als Erziehungsanstalt dargestellt, das durch Rituale die Menschen festlegen will und die Richter in *Le Procès* sind kühle, gefühllose Amtsmänner. Bresson reduziert aber auch seine Filmsprache auf eine distanzierte, kühle Abbildung des Faktischen und verleiht damit der Distanziertheit der Richter Nachdruck. In Rivettes Filmen nimmt die dargestellte Distanz noch größere Ausmaße an: Nicht nur die dargestellte Welt ist gleichgültig und distanziert, auch was darüber hinausgeht – Gott und die Kamera – reagiert nicht auf die Protagonistinnen. Distanz wird so zum blinden Schicksal dem die Protagonistinnen ausgeliefert sind. Bei Hausner drückt sich Distanz in besonders vielfältiger Weise aus: Im Narrativ ist Distanz in der Ritualisierung und in den Rollenzuschreibungen zu erkennen. Außerdem wird sie in den distanzierten Blicken der Personen, die sich weder auf ihr Gegenüber, noch auf sich selbst, noch auf Gott einlassen können, sichtbar. Hier geht mit der Distanz der Verlust von Klarheit und Empathie und eine Handlungsunfähigkeit der Personen einher. Distanz kann also von unmenschlicher Gefühlskälte über blinde Schicksalhaftigkeit bis zu Verlorenheit und Ohnmacht unterschiedliche Formen annehmen.

Andererseits kann Distanz auch eine Hoffnung auf Freiheit in sich bergen. In *Suzanne Simonin* wird diese im Narrativ klar behandelt. Doch auch in der Darstellungsweise mancher Filme offenbart sich eine solche Hoffnung: Die Reduktion auf das Faktische und der Formalismus in *Le Procès* stellen den Versuch dar einen Film frei von der Manipulation der Eindringlichkeit zu gestalten. Bei Bresson ist diese Distanz aber noch eine rein formale.

Wirklich umgesetzt wird der Abstand zur eigenen Aussage in dem was Wheatley „pluralities of meaning“<sup>122</sup> nennt. In der offensichtlichen Subjektivität des Filmes *Thérèse* scheint diese bereits vage auf, in *Lourdes* wird sie verstärkt, da die Notwendigkeit von Sinnggebung auch narrativ thematisiert wird.

## 2. Von Nähe zu Distanz und zurück

Trotz dieser Vielfalt an Umsetzungsformen und Bedeutungen von Nähe und Distanz lässt sich zwischen Dreyers *La Passion* und Dumonts *Hadewijch* eine Entwicklung beschreiben. In der gewählten Abfolge der Filme kann eine Art Pendelbewegung erkannt werden. Den Ausgangspunkt stellt die große Nähe in *La Passion* dar. In den Filmen Bressons und Rivettes durchläuft sie eine zunehmende formale Distanzierung. Trotz der augenscheinlichen Nähe in *Thérèse* findet eine Verlagerung der primären Bedeutungsgebung vom Film auf die Zusehenden statt, die ebenfalls als Distanzierung beschrieben werden kann. In *Lourdes* und *Hadewijch* wird inhaltlich, formal und auch auf der Ebene der Bedeutung diese Distanz bereits vorausgesetzt. In der intensiven Suche nach Klarheit, Sinn und Nähe kann an beiden Filmen in unterschiedlichem Ausmaß ein Wendepunkt gesehen werden.

Auf drei Ebenen kann in diesem Sinne in Dreyers *La Passion* eine auffallend große Nähe beschrieben werden: Erstens ist die Eindringlichkeit der Richter und Gottes im Narrativ zu nennen und zweitens die formale Eindringlichkeit der Kamera. Auf einer dritten Ebene, die aus dem Zusammenwirken der beiden resultiert, ist aber auch die extreme Eindringlichkeit zu bemerken, die der Vermittlung einer festen Bedeutung zukommt. Inhaltliche und visuelle Gewalt verbinden sich zu einer Kritik an dieser Gewalt, die selbst nicht anders als nah, aufdringlich, gewaltvoll bezeichnet werden kann.

Im Vergleich dazu findet bei Bresson auf formaler und inhaltlicher Ebene eine Distanzierung statt. Diese Entwicklung ist in den beiden beschriebenen Werken Bressons gut nachzuvollziehen: In *Les Anges* endet das Narrativ mit einer Versöhnung, einer Vermittlung und Einigung zwischen den beiden Frauen und auch formal wird klar vermittelt. In *Le Procès* wird eine innere Versöhnung nur noch durch die abstrakten Bilder des leerstehenden Pfahls am Scheiterhaufen angedeutet. Formal wird fast gänzlich auf Vermittlung verzichtet. Obwohl dadurch die Bedeutung des Filmes schwer zugänglich und versteckt ist, besteht sie als Einheit. So wie von Jeanne verlangt wird abseits der Distanz des System zur Wahrheit zu gelangen, sollen die Zusehenden durch die distanzierte Filmsprache hindurch die Wahrheit

---

122 Wheatley, Catherine. Not Politics but People, 146

erkennen. Rivette bleibt Bresson darin in großem Maße treu. Auch er beschreibt inhaltlich eine Distanzierung und betreibt diese formal. Der Unterschied liegt in dem, was Form und Inhalt ausdrücken, in dem was über sie hinausgeht. In Rivettes Filmen findet der Wandel der Protagonistinnen, der die beiden Filme Bressons so maßgeblich prägt, nicht statt. Weder Suzanne noch Jeanne finden am Ende eine Nähe zur Welt, zu Gott oder zu sich selbst und auch von den ZuseherInnen wird kein Erkenntnismoment erwartet. Alles bleibt bis zuletzt distanziert. Dass sowohl in Bressons „versteckter Wahrheit“, in dem „Einssein“ des Menschen als auch in der Schicksalhaftigkeit, die Rivette ausdrückt, eine Einengung liegen, kann nicht bezweifelt werden.

Cavaliers Film *Thérèse* wurde als Ausnahme beschrieben, da in ihm positive Nähe im Narrativ als Zwischenmenschlichkeit und formal als Wärme und Weichheit vorkommt. Doch zeichnet sich der Film ebenfalls durch eine neue Form der Distanz aus, die im Verzicht auf eine feste filmische Bedeutung besteht. Der Hinweis auf die Subjektivität der filmischen Sichtweise durch formale Aspekte und die Einführung Lucies in das Narrativ verschieben die Aufgabe der Bedeutungsgebung auf die Zusehenden. Das Kloster wird nicht objektiv gewertet als Ort der Nähe und Wärme. Thérèses Sicht wird als eine mögliche Sicht dargestellt, der sich angeschlossen werden kann, deren Ablehnung aber ebenfalls bereits im Film angelegt ist. Im Gegensatz zu Dreyer, aber auch zu Bresson und Rivette, wird nicht mehr zu einer Sinngebung hingeführt – sei sie auch noch so versteckt oder schicksalhaft sinnlos. Damit erlangt der Film aber auch eine neue Form von Distanz, eine Distanz zu sich selbst und der eigenen Aussage. Den Zusehenden wird die Verantwortung und Freiheit zugesprochen, dem Gesehenen selbst Sinn zu geben.

Hausners Film *Lourdes* kann als Höhepunkt der Distanzierung aber auch als Andeutung einer Wende zurück zu Nähe gesehen werden. Formal befindet sich Hausner in der Tradition von Bresson und Rivette, doch im Gegensatz zu den Filmen der Vorgänger stellen die distanzierten Blicke in *Lourdes* eine Figurenperspektive dar. Inhaltlich wird Distanz nicht nur als fehlende Empathie thematisiert, sondern auch als Unfähigkeit, Geschehnissen einen Sinn zu geben. Und auch die Bedeutung des Filmes selbst wird durch das offene Ende nicht vorgegeben. Auf allen drei Ebenen ist *Lourdes* demnach ein Film der Distanz. Neu ist, dass auch inhaltlich die Frage nach Sinngebung thematisiert wird: Hausners Protagonistin wird im Bezug auf die sie umgebende Welt die gleiche Aufgabe zugesprochen wie den Zusehenden im Bezug auf den Film. Von einer Rückwende zur Nähe kann bei *Lourdes* nur als Andeutung, als

Sehnsucht, als offene Frage gesprochen werden. Die Darstellung des Wunders, das vielleicht Sinn geben kann, muss aber doch als solche angedacht werden.

In *Hadewijch* von Dumont kann eine Umkehr zur Nähe viel klarer erkannt werden. Trotz anfänglichem Spiel zwischen *sanfter* und *aggressiver Reflexivität*<sup>123</sup> und der Darstellung des Scheiterns verschiedener religiöser Erzählungen endet *Hadewijch* mit einer eindeutigen (Er)lösung. Diese kann in mehrfacher Weise als Nähe beschrieben werden: Die körperliche Nähe der Charaktere und die formale Nähe durch die Filmmusik sind offensichtlich. Daneben findet eine Spiritualisierung des Diesseits statt. Inhaltlich wird die letzte Szene durch die christlichen Bilder von Tod und Auferstehung und der Taufe verstärkt. Außerdem wird in der formalen Überhöhung dem „Diesseits des Filmes“ in dieser letzten Szene eine spirituelle Kraft zugeschrieben. Erlösung, Klarheit, Nähe liegen nicht außerhalb des Filmes, sondern klar in den gezeigten Bildern. Was Dreyer als Gewalt entblößt – die Nähe und Aufdringlichkeit – wird hier als erlösender Moment wieder eingeführt. Die Distanz, die nicht nur zwischenmenschliche Kälte bedeutet, sondern auch die Verantwortung, selbst Antworten auf die Sinnfrage des Lebens zu geben, erscheint hier als nicht leistbare Aufgabe. Das erstaunliche ist, dass in *Hadewijch* die Gewalt von Nähe sowohl thematisch, als auch formal klar aufgezeigt wird, in der letzten Szene dennoch eine Überhöhung von Nähe stattfindet. Trotz des Wissens um die Gewalt, die in der Nähe liegt, die in der Auswahl der Filme und in *Hadewijch* selbst aufgezeigt wird, kehrt der Film zu ihr zurück.

---

123 Vgl. Wheatley, Catherine. *Not Politics but People*, 146

## E. Résumé en français

### La représentation de la femme au sein d'un contexte religieux dans les films français : de la proximité à la distance et de retour

#### Introduction

Les religions, les femmes et les films m'ont toujours intéressée aussi bien d'un point de vue personnel que dans le contexte universitaire. Le Film *Lourdes* (2009) de Jessica Hausner, dans lequel les trois thèmes se mêlent m'a tellement fascinée qu'il m'a donné le sujet de mon mémoire. Jessica Hausner présente une protagoniste impassible d'une manière impassible. Ce qui me paraît extraordinaire, c'est la représentation d'une femme distante, sans émotion visible dans un contexte catholique, où, dans l'art, d'habitude, les femmes qui sont montrées sont plutôt passionnées, presque hystériques. Lors de mes recherches sur la représentation des femmes dans des films religieux, l'accent sur les émotions et l'agitation d'un côté et l'impassibilité de l'autre devenaient encore plus évidents. C'est ainsi que s'est formé mon intérêt pour la proximité et la distance dans la représentation des femmes.

D'une part, la proximité et la distance marquent les relations entre les protagonistes et leurs vis-à-vis religieux : les représentants de l'Église et de Dieu. D'autre part, la proximité et la distance sont aussi des notions susceptibles de décrire le langage des films. Les films religieux offrent un cadre approprié pour aborder les deux aspects. Un rapport semble exister d'une part entre l'Église et une réflexion sur les systèmes de représentation et d'autre part entre le surnaturel et le non-représentable, l'au-delà. Le premier aspect semble lié à des mécanismes destinés à créer de la proximité entre les spectateurs et les événements filmiques, mais aussi à une façon d'altérer cette proximité pour attirer l'attention du spectateur sur le système représentatif du film même. Le deuxième aspect semble lié à la volonté de ne pas trop en montrer, de ne pas traduire par des images ce qui est mystère divin ou humain, mais aussi de ne pas trop manipuler le spectateur. Catherine Wheatley désigne ces deux aspects sous les noms de « aggressive » et de « benign reflexivity »<sup>124</sup>. Ils ne s'excluent pas mutuellement, mais ils créent un suspense caractéristique de tous les films choisis, même si les metteurs en scène ont chacun leur façon de les mettre en pratique.

Que les aspects de la proximité et de la distance soient significatifs pour la représentation filmique des femmes est connu depuis Laura Mulvey. Dans *Visual Pleasure and Narrative*

---

124 Wheatley, Catherine, *Not Politics but People*, p. 145

*Cinema*, elle décrit le voyeurisme masculin, qui traite les femmes en objets passifs, comme lié au fait que les spectateurs font preuve de manque de distance et s'identifient trop aux personnages. Mais elle remarque aussi que le cinéma peut dépasser ce mode de représentation.<sup>125</sup>

Les films religieux offrent une double approche à l'analyse des conséquences de la proximité et de la distance pour les femmes représentées. Ainsi, le contenu et la forme ne sont jamais séparables, ils ne fonctionnent pas non plus d'une façon additive, mais ils offrent une grande latitude d'interprétations. Ceci considéré, il faut constater qu'une affirmation générale sur l'effet positif ou négatif de la proximité ou de la distance est impossible, et ce, tant pour les vis-à-vis religieux que pour le mode de représentation filmique. Pourtant, ce qui peut être observé dans les films choisis, c'est un développement : un mouvement de la proximité à la distance a lieu, qui semble se renverser dans les films les plus récents, traduisant une certaine nostalgie ou le retour ostensible à la proximité.

### **Carl Theodor Dreyer, *La Passion de Jeanne d'Arc***

*La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) de Carl Theodor Dreyer est un film muet qui présente l'histoire de Jeanne d'Arc depuis le début du procès à Rouen jusqu'à sa mort sur le bûcher. Ce film est connu pour son emploi remarquable des gros plans et des perspectives inhabituelles qui créent une expérience forte, presque violente.

La relation entre Jeanne et les juges de l'Église est d'emblée marquée par un déséquilibre énorme, qui est renforcé par le travail esthétique. L'usage des gros plans nous fait pénétrer dans la vie intérieure des personnages, en faisant remonter leurs émotions à la surface. Plus Jeanne est désespérée, plus les juges sont violents. Le renforcement visuel de la violence est bien visible dans la scène de la torture. Bien que Jeanne n'ait pas de contact physique avec les instruments de torture, il semble que l'identification visuelle des juges avec les instruments conduit à l'effondrement de Jeanne. Mais la souffrance de Jeanne peut aussi être attribuée à sa relation personnelle à la religion, au fait qu'elle ne sait pas faire la différence entre l'Église et ses apparitions. Encore plus profondément, sa relation avec Dieu pose un autre problème : elle a la même immédiateté que sa relation avec les juges. Les images qui la rappellent à Dieu, comme l'ombre de la grille de la fenêtre en forme de croix ou la couronne de paille, ont une telle influence sur elle, qu'elle semble complètement soumise à Dieu.

En ce qui concerne la représentation filmique, *La Passion* se distingue par la proximité

---

125 Cf. Mulvey, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema



induite par les gros plans, les perspectives et les cadrages insolites. Alors que les gros plans des visages agités créent une grande intensité et augmentent la violence de la représentation, les angles, les fragments d'images et les changements de champs incongrus causent une rupture du regard. Cette rupture attire l'attention sur l'impact des images proches ainsi que sur leur violence.

Dreyer montre la violence liée à la grande proximité qui existe entre Jeanne et les juges et à l'immédiateté de la relation entre Jeanne et Dieu. Son langage cinématographique crée une proximité pareille. Mais ce doublement de violence fait référence à la violence même et présente une surface d'attaque : D'un point de vue historique, la mort de Jeanne amène à la révolution du peuple. Par analogie, le film suscite une réaction forte, sa proximité contraint à la critique de la proximité.

### **Robert Bresson, *Les Anges du Péché***

*Les Anges du Péché* (1945), premier long métrage de Robert Bresson, raconte l'histoire d'une jeune religieuse, Anne-Marie, qui veut sauver la vie d'une prisonnière, Thérèse. L'action complexe, le mode de représentation « classique » et la solution rédemptrice à la fin du film identifient *Les Anges* comme une œuvre de jeunesse de Bresson.

La représentation du couvent fait écho à celle de la prison. L'architecture, les grilles, les couloirs se ressemblent. Ainsi, les parallélismes esthétiques reflètent un point commun fondamental : les deux institutions se fondent sur l'obéissance à l'ordre. Contrairement à Dreyer, Bresson ne montre pas un système méchant et diabolique, mais présente des institutions d'éducation qui soumettent les individus à des rituels minutieux qui les déshumanisent. Mais, dans *Les Anges*, il y a aussi une autre forme d'éducation, celle d'Anne-Marie à l'égard de Thérèse et qui est liée à sa conviction religieuse. Car, plutôt que de montrer la relation entre Anne-Marie et Dieu, le film fait voir la conviction qu'a la novice de pouvoir éduquer et sauver Thérèse par son assistance personnelle et sa présence auprès d'elle. Mais Thérèse résiste à son « sauvetage ». Le conflit entre Anne-Marie et le couvent d'un côté et Anne-Marie et Thérèse de l'autre conduit au renvoi de la novice, et au changement profond des deux femmes : l'une reconnaît son orgueil et sa tutelle de Thérèse, l'autre son besoin des autres.

*Les Anges* ne présente pas encore le formalisme rigide, la prise de distance face au mystère humain des films ultérieurs de Bresson. Les images, le son, la dramaturgie servent toujours une caractérisation, une fixation des personnages. Lors de la première apparition d'Anne-

Marie, sa liberté et sa légèreté sont exprimées par la lumière claire et la musique *off* joyeuse. De même, la mise en scène fait percevoir qu'elle se trompe : pendant une prière intense pour Thérèse, la caméra recule et Anne-Marie apparaît toute petite, impuissante dans une grande église. L'esthétique influe encore fortement sur la perception des spectateurs.

L'histoire du film met en question la détermination des personnes par des systèmes ou des convictions. Cependant, la fin, qui offre une solution rédemptrice, et le langage du film, qui est très descriptif, ne s'accordent pas avec cette vision des choses. Le souhait de Bresson, son désir d'atteindre la vérité sans y forcer ni les personnages, ni les spectateurs ne s'est établi que modestement.

### **Robert Bresson, *Le Procès de Jeanne d'Arc***

Au milieu de son œuvre cinématographique, Bresson filme *Le Procès de Jeanne d'Arc* (1962), qui est sous de nombreux rapports exemplaire de son œuvre. Le film traite de la même période que *La Passion*, du début du procès de Jeanne d'Arc jusqu'à sa mort. Mais, contrairement au film de Dreyer, *Le Procès* présente, dans une manière formelle et presque documentaire, une protagoniste forte et des juges officiels.

Dans *Le Procès*, le combat entre Jeanne et les juges est un combat égal. L'interrogatoire est filmé en plans mi-moyens, ce qui empêche l'apparition d'émotions susceptibles de favoriser le déséquilibre. Le procès se déroule verbalement : Jeanne répond aux questions, sûre d'elle-même et de ses convictions. Bresson la décrit même comme présomptueuse : « [J]e l'imagine lançant ses répliques obstinées du haut de ce deuxième étage<sup>126</sup> ». De plus, le langage filmique refuse d'assigner un rôle précis et moral aux personnages. La conviction et la fierté de Jeanne sont ambiguës et l'assimilent aux juges, qui sont attachés à l'ordre. Seul le fait qu'elle a conscience de son échec la distingue. Cette transformation de Jeanne n'est pas présentée comme contrainte émotionnelle, obtenue d'un signe divin (cf. Dreyer). Le fait que Jeanne prenne conscience qu'elle ne sera pas sauvée et le fait qu'elle comprenne qu'elle doit rester fidèle à elle-même sont presque cachés.

Cette discrétion fait partie du langage bressonien, qui ne veut pas prétendre à la vérité des personnages. Bresson filme les interrogatoires avec des plans mi-moyens, dans des champs contre-champs rythmés, ce qui a un effet monotone et linéaire. Il travaille avec des acteurs amateurs, des « modèles », qui récitent les textes avec peu d'intonation, de mimiques et de mouvements. Dans la présentation des voix des saints, la méthode bressonienne se précise :

---

126 Bresson, Robert in *Astre*, Georges-Albert, « Entretien avec Robert Bresson et Jean Guitton », p. 87

leur représentation visuelle est remplacée par le témoignage verbal de Jeanne. Seules les conséquences des apparitions sont visibles : l'assurance et l'orgueil de la protagoniste.

Dans *Le Procès*, Jeanne doit abandonner ses convictions pour se révéler elle-même. Pareillement le spectateur doit trouver la vérité à travers un langage cinématographique minimal, formaliste et distancé. Bresson refuse d'en faire une image manifeste, néanmoins il veut amener à la vérité.

### **Jacques Rivette, *Suzanne Simonin, La Religieuse de Diderot***

Le deuxième long métrage de Jacques Rivette, l'adaptation cinématographique d'un roman, *Suzanne Simonin, La Religieuse de Diderot* (1966) raconte l'histoire de Suzanne, jeune fille forcée par sa famille à vivre dans un couvent où elle souffre de la maltraitance des sœurs.

*Suzanne Simonin* montre les relations entre la protagoniste et ses supérieures qui font partie d'une hiérarchie empêtrée. Ceux qui régissent Suzanne, ses parents et ses mères supérieures, sont eux-mêmes conditionnés par des autorités idéelles ou concrètes, religieuses ou sociales. Cette subordination des supérieurs de Suzanne explique leur comportement dominant et désolidarisé. Pour satisfaire ceux qui ont de l'autorité sur eux, ils se sentent forcés de contrôler Suzanne, sans vraiment s'intéresser à elle. Cela explique le désir de liberté qu'éprouve Suzanne et son besoin de se sentir proche de quelqu'un. La comparaison que fait Anne Lagny entre le roman et le film permet de voir l'isolement extrême de la protagoniste : la conversion du roman épistolaire en un film avec une perspective objective, distancée, ne permet ni la représentation de la profondeur intérieure de la protagoniste ni la consolation que pourraient constituer des destinataires compatissants<sup>127</sup>. Et Dieu n'est pas une consolation non plus. Quand Suzanne lit le psaume 23, elle bute sur les mots « je n'aurai point de disette » (*Suzanne*, 26:46) – Dieu n'est pas un réconfort. La violence et la froideur des supérieures n'a pas de contrepois. Suzanne est seule.

Le langage filmique reflète l'isolement de Suzanne et l'importunité des supérieures. Marc Buffat analyse la « *mise à distance*<sup>128</sup> ». À part des symboles comme les habits des sœurs et les grilles, Buffat lie la distance à trois caractéristiques : les plans mi-moyens ou plus distancés, la composition des tableaux artificiels et la représentation des spectateurs intra-filmiques qui semblent peu touchés par ce qu'ils voient<sup>129</sup>. La contrainte est traduite en particulier par le son du film : les cloches de l'église qui couvrent la voix de Suzanne et les

---

127 Cf. Lagny, Anne, *Die Dissonanz im Tableau*, p. 72-74

128 Buffat, Marc, *Pour un spectateur distant*, p. 78

129 *Ibid.*

sons oppressants de la bande sonore créent une atmosphère étouffante.

Dans *Suzanne Simonin* le fatalisme rivettien est encore limitant et violent. Suzanne est au bas de l'échelle hiérarchique ; sa lutte ne mène à rien. Et rien ne compense cet échec. Il n'y a au-delà ni dans l'histoire, ni pour le film.

### **Jacques Rivette, *Jeanne la Pucelle (Les Batailles / Les Prisons)***

*Jeanne la pucelle* (1986) de Jaques Rivettes raconte en deux parties, *Les Batailles* et *Les Prisons*, le chemin de Jeanne d'Arc jusqu'au dauphin, ses actions en tant que femme soldat, ses succès, sa capture, sa captivité, le procès à Rouen et sa mort. Le film est réalisé avec des plans vastes et l'accent est mis sur le mouvement de la protagoniste.

Dans *La Pucelle*, Jeanne n'est pas principalement confrontée à des individus hostiles. Même si elle rencontre une résistance elle s'impose dans un monde masculin. Pourtant, au début, la position de Jeanne est fragile. Deux aspects de la représentation révèlent cette fragilité : Premièrement, bien que la première partie du film s'appelle *Les Batailles*, on voit plutôt les scènes précédant ou suivant les combats. Jeanne n'est pas montrée comme une héroïne de guerre mais dans une position d'attente qui n'affecte pas le pouvoir masculin. Deuxièmement, la préoccupation des hommes vis-à-vis de son appartenance au sexe féminin rappelle l'idée qu'ils se font du « rôle propre » d'une femme. Dans *Les Prisons*, la situation incertaine peut de plus en plus être attribuée à l'indifférence des autorités. L'abandon du roi marque la déchéance de Jeanne. D'une façon comparable, le film montre aussi l'indifférence progressive de Dieu. Deux aspects de la foi de Jeanne sont présentés : son savoir des événements et ses prières pour obtenir des consignes. Plus son savoir décroît au fil de temps, plus ses prières augmentent. La prise de distance du roi va de pair avec celle de Dieu et Jeanne ne peut rien faire contre leur détachement.

La mise en scène suit aussi cette évolution. Les grands espaces, la liberté de mouvement de la protagoniste semblent lui attribuer de l'énergie et de la vitalité sans la restreindre. François Bégaudeau dit que « la caméra en apesanteur de Rivette accompagne ses créatures plus qu'elle ne les cadre<sup>130</sup> ». Jeanne est libre d'entrer dans l'image et de la quitter quand elle veut. Mais cette liberté traduit également l'indifférence de la caméra vis-à-vis de Jeanne. Dans des scènes importantes pour la protagoniste, comme par exemple le couronnement du roi, elle n'est pas montrée. Jeanne est ignorée du roi, de Dieu et de la caméra.

Dans *La Pucelle* la pâmoison de la protagoniste n'est plus présentée comme un violence ou

---

130 Bégaudeau, François, *Du Calme*, p. 18

d'une façon étouffante. Le destin de la protagoniste n'est plus une évidence, elle semble libre et elle se sent libre. Plusieurs scènes comiques génèrent même une légèreté. Mais la fatalité reste présente : malgré la vitalité de Jeanne, les espaces libres et l'humour, la lutte de Jeanne contre l'indifférence du roi, de Dieu et de la caméra est bel et bien perdue.

### **Alain Cavalier, *Thérèse***

Le film d'Alain Cavalier, *Thérèse* (1986), diffère des autres films choisis : c'est le seul film qui présente la proximité des personnages avec une chaleur conviviale. Le film raconte l'histoire de Thérèse de Lisieux à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle entre au couvent alors qu'elle n'a que quinze ans et qu'elle souffre de la tuberculose.

Les autorités de l'Église ne sont pas d'une grande importance dans *Thérèse*. Bien que la fille doive aller voir le pape pour obtenir la permission d'entrer au couvent, le film ne montre pas l'influence des ecclésiastiques mais celle de Thérèse. Dans trois scènes, Thérèse est représentée comme de plus en plus proche des autorités à mesure que la caméra s'approche elle-même des personnages. L'intensité des scènes et l'influence de Thérèse augmentent parallèlement. Dans le couvent aussi, il semble que ni les supérieures ni l'ordre n'entravent la liberté de la novice : la chaleur et la proximité entre les sœurs et l'amour de Dieu sont les seules choses qu'elle remarque. Ce n'est qu'à travers la représentation des autres personnages, comme la jeune sœur Lucie, qui se révolte, que nous est montré l'aspect contraignant du règlement du couvent. La comparaison de Lucie avec Thérèse permet aussi de mieux comprendre la représentation de la souffrance, qui est significative dans le film. Lucie se mortifie pour expier ses péchés. Dans le film la représentation de sa mortification est triple : d'abord les instruments sont montrés dans des gros plans, puis Lucie s'en sert, plus tard elle en parle à Thérèse. Celle-ci ne comprend pas la mortification réglementaire : sa question « Vous croyez que ça Le charme ? » (*Thérèse*, 37:43) montre que, pour Thérèse, les relations et l'amour sont plus importants que le règlement et la souffrance. En contraste avec la mortification, de Lucie la souffrance de Thérèse sont dédramatisées : les scènes qui montrent la maladie sont toujours suivies des événements, qui compensent la gravité de la situation.

Cavalier emploie des gros plans, des couleurs chaudes et une lumière douce. Il crée ainsi, comme le remarque Frank Curot, « une atmosphère vaporeuse et douce connotant la tendresse<sup>131</sup> ». Mais il empêche l'identification irréfléchie par le décor théâtral et des moyens filmiques comme la fragmentation de l'image et du son, qui génèrent une aliénation.

---

131 Curot, Frank, *Les composantes stylistiques de Thérèse*, p. 89

La remise en question intra-filmique du point de vue de Thérèse par le caractère de Lucie et l'aliénation formelle font que le film n'offre aucune conclusion en lui-même. C'est le devoir du spectateur d'évaluer ce qu'il a vu.

### **Jessica Hausner, *Lourdes***

*Lourdes* (2009) de Jessica Hausner est l'histoire d'une jeune femme, Christine, qui souffre de la sclérose en plaques. Paralysée sur une chaise roulante, elle participe à un pèlerinage à Lourdes où, tout à coup, elle commence à marcher.

Dans *Lourdes*, les rituels et les hiérarchies subtiles remplacent le rôle des autorités ecclésiastiques : ils représentent l'ordre et assignent des rôles aux individus. Les rituels contrôlent le quotidien du voyage : on touche la paroi de la grotte, on va au bain curatif, on visite la messe. Mais plutôt que de participer, Christine regarde. À cause de son handicap elle n'a pas vraiment d'autre option que de suivre les rituels, mais ils restent sans signification pour elle. D'une façon comparable, la hiérarchie est, elle aussi, déterminante et insignifiante. Elle ne se caractérise pas par un pouvoir exercé, mais les privilégiés aident et servent les malades. Néanmoins elle crée des frontières : l'amour entre la protagoniste malade et un Maltais semble impossible. À l'opposé du rituel et de la hiérarchie, la possibilité d'un miracle, d'une guérison constitue l'autre aspect important du film. Les personnages présentent tous, d'une manière stéréotypée, un autre manquement du miracle possible. Seule Christine n'a pas un rôle simpliste et stéréotypé mais interrogatif et sceptique. Le seul espoir qu'elle a ne concerne pas un miracle mais l'amour.

Le mode de représentation dans *Lourdes* est marqué par l'alternance entre des plans demi-ensembles et des plans mi-moyens, par des tableaux construits soigneusement, la couleur bleue bleu et de la lumière dure des lampes au néon. L'atmosphère froide et distancée est déjà introduite dans le générique, où la caméra distancée, à vue d'oiseau, observe les pèlerins entrer et choisir une place dans une grande salle à manger. Mais dans *Lourdes* la perspective n'est pas celle d'un extérieur détaché. Dans beaucoup de scènes, la caméra semble adopter le point de vue interne de différents personnages. Mais le regard est toujours légèrement déplacé, ce qui renforce l'impression que les personnages sont distants, tout comme l'est le mode de représentation.

Dans *Lourdes* la distance de Christine à l'égard de sa vie est liée à son handicap et à son incapacité à agir. En cela elle sert d'exemple pour la société, qui, enfermée dans des rituels et des rôles, est aussi immobilisée que Christine. En dehors des rituels, le seul réel événement

est le miracle, qui signifie la possibilité de l'amour pour Christine et la possibilité d'échapper aux rituels et à l'attribution des rôles. La fin du film reste ouverte : le spectateur ignore si la guérison durera.

### **Bruno Dumont, *Hadewijch***

L'action du film de Bruno Dumont, *Hadewijch* (2009), a lieu dans le même monde froid et distancé que *Lourdes*. Mais la protagoniste, Céline, refuse de l'avouer. Elle est exclue d'un couvent catholique au début du film à cause de son abandon extrême et mystique à Dieu. Plus tard, elle rencontre des musulmans avec qui elle sympathise. Après un attentat, elle rentre au couvent où elle est sauvée d'une tentative de suicide par un jeune homme.

Dans *Hadewijch*, les autorités du couvent représentent par rapport à la religion une position plus modérée, plus éclairée que celle de Céline. Les sœurs s'inquiètent pour la jeune fille, qui refuse de manger, qui s'expose au froid et qui se mortifie, mais elles ne l'aident pas. Au contraire, Nassir, qui enseigne le Coran, l'écoute et lui offre des solutions. Céline est ainsi attirée par la possibilité d'agir pour être plus proche de Dieu. Cela est aussi expliqué par la représentation de sa propre foi : dès le début du film, elle se prive pour sentir la proximité de Dieu. L'ascèse et l'isolement sont visibles, mais elle parle de l'expérience et du désir de l'amour de Dieu. L'ascèse est aussi visible dans sa maison parentale, où ni son père ni sa mère ne sont proches d'elle, ce qui explique son désir pour un vis-à-vis personnel. L'attention que lui porte Nassir et la possibilité d'agir pour se sentir plus proche de Dieu attirent donc Céline.

En ce qui concerne la mise en scène, la privation est reflétée par des images distancées, lentes et froides. Mais, comme Céline est attirée par la violence à l'échelle du contenu, à l'échelle formelle le film connaît aussi des moments violents : ils se caractérisent par des ellipses, un découpage et un montage qui laissent des trous et rompent l'harmonie. Tina Kendall évoque les deux aspects du film en les rapprochant de deux tendances actuelles du cinéma : la « new extremity » et le « slow cinema<sup>132</sup> ». Les deux tendances reflètent la division intérieure de Céline, mais contiennent aussi un moment autoréflexif du mode de représentation. La fin du film surmonte cette division. La scène finale est rédemptrice. Le sauvetage de Céline, la musique off et le langage visuel qui recourt aux symboliques chrétiennes – comme le baptême – présentent la réunion de l'homme et de la femme d'une façon surhaussée comme solution définitive.

---

132 Kendall, Tina, "No God but Cinema" : Bruno Dumont's *Hadewijch*, p. 406

Dans *Hadewijch*, le christianisme éclairé aussi bien que le christianisme mystique ou l'intégrisme musulman sont présentés comme les errements d'une jeune femme, qui cherche la proximité avec un homme. Dumont ne renonce aux réponses bon marché des religions et de la représentation cinématographique manipulatrice que pour revenir à une rédemption spirituelle mais séculaire et à une représentation qui touche le spectateur.

## Conclusion

Les analyses montrent l'importance de la proximité et de la distance pour la représentation de la femme dans chaque film, mais aussi leurs facettes diverses. La proximité peut avoir un effet contraignant et violent. L'insistance des juges et de la caméra dans *La Passion* en est l'exemple par excellence. La proximité peut aussi être présentée comme désirable : dans *Suzanne Simonin* et *Hadewijch*, les protagonistes désirent une proximité personnelle ; *Le Procès* et *Lourdes* reflètent la possibilité d'une proximité avec l'au-delà et l'évidence de la signification. Finalement, dans *Thérèse*, la proximité est présentée d'une façon positive, comme chaleur et sécurité. La distance, aussi, est présentée de diverses manières. Elle peut sembler froide, indifférente et inhumaine. Les juges et la caméra dans *Le Procès* en sont un exemple. Mais la distance représente aussi la promesse de la liberté, ce qui se montre dans le mode de représentation du *Procès* ou de *La Pucelle* et dans l'histoire de *Suzanne Simonin*. Finalement, la distance peut, comme dans *Lourdes* et *Thérèse*, correspondre à ce que Wheatley appelle « pluralities of meaning<sup>133</sup> » – les modes de représentation qui laissent au spectateur le soin de donner un sens à ce qu'il voit.

Malgré cette diversité des pratiques et des significations, un mouvement pendulaire peut être décrit du *Procès* à *Hadewijch*. La proximité importante dans *La Passion* en ce qui concerne les relations, la représentation et l'autoréflexivité est relayée par la distance formelle des films de Bresson et prolongée par Rivette, chez qui « l'au-delà » – ici Dieu et la signification – n'est plus seulement invisible mais distancé et indifférent. *Thérèse*, qui semble s'échapper de ce développement, introduit une nouvelle forme de distance : La remise en question intra-filmique laisse le spectateur libre de donner sa propre signification au film. Dans *Lourdes*, cette ouverture du sens est encore renforcée, mais les côtés négatifs – l'incertitude et l'incapacité d'agir – qui en naissent, sont aussi montrés. Finalement, *Hadewijch* montre l'insuffisance de la distance, et la nécessité de retourner à la proximité personnelle est filmique.

---

133 Wheatley, Catherine, *Not Politics but People*, p. 146



## **F. Abstract**

Intensität, Emotionalität und Verzückung in der Repräsentation von Frauen in religiösen Kontexten sind gängig im Film. Genauso gibt es aber distanzierte Darstellungen von gleichgültigen, apathischen Frauen. Die vorliegende Analysearbeit beschäftigt sich mit Nähe und Distanz in der Darstellung von Frauen in acht französischen Filmen mit klarem Bezug zu Religion – meistens zum katholischen Christentum. Von Carl Th. Dreyers *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) bis zu Bruno Dumonts *Hadewijch* (2009) wird ein weiter Bogen gespannt. Es soll gezeigt werden, welche Rolle Nähe und Distanz in den religiösen Beziehungen der Narrative und in der Filmsprache spielt. Dabei geht die inhaltliche Analyse vor allem auf das Verhältnis der Protagonistinnen zu ihrem jeweiligen religiösen Gegenüber ein: der Kirchenrepräsentanz und Gott. Gleichmaßen kann auch die Darstellungsweise unter dem Blickwinkel von Nähe und Distanz betrachtet werden, insofern sie die Protagonistinnen einschränkt oder ihnen Raum gibt und auf die Zusehenden eindringlich oder zurückhaltend wirkt. In der Arbeit wird keine eindeutig positive oder negative Bedeutung von Nähe oder Distanz für die Frauen ersichtlich; weder das religiöse Gegenüber, noch die ästhetische Form betreffend. Eher werden ihre unterschiedlichen Umsetzungsformen und Wirkungen erkennbar. Außerdem zeigt sich in der chronologischen Abhandlung der Filme eine Pendelbewegung von narrativer und formaler Nähe zu immer größerer Distanz und eine Wende zurück zur Intensität von Erfahrungen in den neuesten Filmen.

## Bibliographie

- Aumont, Jacques. „Voir la nuit“, *Cahiers de Cinéma* 194 (1967): 64-74.
- Bazin, André. „Cinéma et Théologie“, *Esprit* (1951): 237-345.
- Bégaudeau, François. „Du Calme“, *Cahiers de Cinéma* 621 (2007): 17-18.
- Beil, Benjamin; Jürgen Kühnel, Christian Neuhaus. *Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*. München: Fink, 2012.
- Bonitzer, Pascal; Serge Toubiana. „La petite voie. Entretien avec Alain Cavalier“, *Cahiers de Cinéma* 387 (1986): 7-9 u. 60-61.
- Bordwell, David. *The Films of Carl Theodor Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1981.
- Bresson, Robert; Jean Guitton „Entretien avec Robert Bresson et Jean Guitton“, *Études Cinématographiques* 18-19 (1962): 85-97.
- Bryden, Mary. „Saints and Stereotypes. The Case of Thérèse of Lisieux“, *Literature & Theology* 13 (1999): 1-16.
- Buchka, Peter. „Nach dem Sündenfall. Robert Bressons filmische Wetten auf die Identität des Menschen“, *Robert Bresson*, hrsg. von Peter Jansen und Wolfram Schütte. München: Carl Hanser Verlag, 1978. 7-79.
- Buffat, Marc. „Pour un Spectateur Distant“, *Eighteenth-Century Life* 25 (2001): 68-79.
- Carlos Clarens. „On The Trial of Joan of Arc and Four Nights of a Dreamer“ *The Films of Robert Bresson. A Casebook*, hrsg. von Bert Cadullo. London: Anthem Press, 2009.
- Collet, Jean. „Jeanne la Pucelle. Histoire et Territoire“, *Études Cinématographiques* (1998): 141-161.
- Curot, Frank. „Les composantes stylistiques de Thérèse“, *Études Cinématographiques* (1996): 85-95.
- Dalle Vacche, Angela. *Cinema and Painting, How Art Is Used in Film*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- D'Angelo, Mike. „Lourdes“, 30.9.2009. 2.4.2014  
<<http://www.notcoming.com/reviews/lourdes>>
- Delorme, Stéphane. „La vie d'une biche“, *Cahiers du cinéma* 650 (2009): 39-40.
- Dossier de Presse, Lourdes*, hrsg. Sophie Dulac Distribution, 2.4.2014  
<<http://www.sddistribution.fr>>.
- Drum, Jean; Dale D. Drum. *My Only Great Passion. The Life and Films of Carl Th. Dreyer*. Lanham: The Scarecrow Press, 2000.
- Dumont, Hervé. *Jeanne d'Arc de l'histoire à l'écran*. Lausanne: Éditions Favre, 2012.
- Estève, Michel. „Le sacré et le profane: note sur Thérèse“, *Études Cinématographiques* (1996): 75-83.

- Hadewijch. *The Complete Works*, ins Englische übersetzt von Mother Columba Hart. Mahwah: Paulist Press, 1980.
- Holden, Steven. „Extremist in Monastery Is Still One Outside It“, *The New York Times*. 23.12.2010. 9.4.2014 <[http://www.nytimes.com/2010/12/24/movies/24hade.html?pagewanted=all&\\_r=1&](http://www.nytimes.com/2010/12/24/movies/24hade.html?pagewanted=all&_r=1&)>.
- Hrachovec, Herbert. *Drehorte. Arbeiten zu Filmen*. Wien: Synema, 1997.
- Kendall, Tina. „No God but Cinema“: Bruno Dumont's Hadewijch“, *Contemporary French and Francophone Studies* 17:4 (2013): 405-413.
- Leutrat, Jean Louis. „La carrière de Suzanne“, *Etudes cinématographiques* 63 (1998): 97-103.
- Mulvey, Laura. „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, hrsg. von Leo Braudy und Marshall Cohen: New York: Oxford UP, 1999. 833-844.
- Nevers, Camille. „L'avenir d'une illusion“, *Cahiers de Cinema* 476 (1994): 24-26.
- Phillip, Claus. „Wunder und andere Schnittstellen. Jessica Hausner im Gespräch“, *Pressefolder* (2009): 5-8.
- Pipolo, Tony. *Robert Bresson: A Passion for Film*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Quandt, James. „Flesh & Blood: Sex and violence in recent french cinema“, *Artforum* (2004): 20-24.
- Schädler, Stefan. „Kommentierte Filmografie“, Robert Bresson, hrsg. von Peter Jansen und Wolfram Schütte. München: Carl Hanser Verlag, 1978. 95-169.
- Schrader, Paul. *Transcendental Style In Film*. Cambridge: Da Capo Press, 1988.
- Sémoulé, Jean. „Les personnages de Robert Bresson“, *Cahiers du Cinéma* 75 (1957): 10-15.
- Sölle, Dorothee. „Leiden“, *Wörterbuch der feministischen Theologie*, hrsg. von Elisabeth Gössmann. Gütersloh: Gütersloher Verl.-Haus, 2002. 370-372.
- Sontag, Susan. „Spiritual Style in the Films of Robert Bresson“, *Against Interpretation*. London: Vintage, 1994. 177-195.
- Strauss, Frédéric ; Vincent Vatrican. „Entretien avec Sandrine Bonnaire“, *Cahiers de Cinema* 476 (1994): 27-33.
- Suchsland, Rüdiger. „Das war wahnsinnig verführerisch für eine Filmemacherin“, 2.3.2014 <[http://www.artechock.de/film/text/interview/h/hausner\\_2010.html#oben](http://www.artechock.de/film/text/interview/h/hausner_2010.html#oben)>.
- Tweedie, James. „The Afterlife of Art and Objects: Alain Cavalier's *Thérèse*“, *SubStance* 105/33/3 (2004): 52-79.
- Wheatley, Catherine. „Not Politics but People: The „Feminine Aesthetic“ of Valeska Grisebach and Jessica Hausner“, *New Austrian Film*, hrsg. von Robert von Dassanowsky und Oliver C. Speck. New York: Berghahn Books, 2011. 136-148.
- Zeilinger, Peter. „über Lourdes“, *Pressefolder* (2009): 15.

## Filmverzeichnis

*La Passion de Jeanne d'Arc*. Die Passion der Jungfrau von Orléans/ Johanna von Orléans. Frankreich 1928. R: Carl Theodor Dreyer; A: Carl Theodor Dreyer, Joseph Delteil; K: Rudolf Maté; D: Renée Falconetti, Sylvain, Antonin Artaud, Michel Simon

*Les Anges du Péché*. Engel der Sünde/ Das Hohelied der Liebe. Frankreich 1943. R: Robert Bresson; A: Jean Giraudoux, Robert Bresson, Pater Bruckberger OP; K: Philippe Agostini; D: Renée Faure, Jany Holt, Sylvie

*Le Procès de Jeanne d'Arc*. Der Prozeß der Jeanne d'Arc. Frankreich 1961. R: Robert Bresson; A: Robert Bresson nach den Akten der Prozesse von 1431 und 1456; K: Léonce-Henry Burel; D: Florence Carrez, Jean-Claude Fourneau, Roger Honorat

*Suzanne Simonin, La Religieuse de Diderot*. Die Nonne. Frankreich 1966. R: Jaques Rivette; A: Jaques Rivette, Jean Gruault, K: Alain Levent; D: Anna Karina, Liselotte Pulver, Micheline Presle, Francine Bergé

*Thérèse*. Frankreich 1986. R: Alain Cavalier; A: Camille de Casabianca, Alain Cavalier; K: Philippe Rousselot; D: Catherine Mouchet, Hélène Alexandridis, Aurore Prieto

*Jeanne la Pucelle*. Johanna, die Jungfrau. Frankreich 1994. R: Jaques Rivette; A: Pascal Bonitzer, Christine Laurent, Jaques Rivette; K: William Lubutchansky; D: Sandrine Bonnaire, André Marcon

*Lourdes*. Österreich, Deutschland, Frankreich 2009. R: Jessica Hausner; A: Jessica Hausner; K: Martin Gschlacht; D: Sylvie Testud, Léa Seydoux, Elina Löwensohn, Bruno Todeschini

*Hadewijch*. Frankreich 2009. R: Bruno Dumont; A: Bruno Dumont; K: Yves Cape; D: Julie Sokolowski, Karl Sarafidis, Yassine Salim

## Lebenslauf

### Persönliche Daten:

Name: Liselotte Kribbel  
Geburtsdatum: 25.02.1988

### Studium und Schule:

1998 – 2006 Bundesgymnasium Perchtoldsdorf: Matura  
seit Okt. 2006 Lehramtsstudium: Englisch, Französisch an der Uni Wien  
seit Okt. 2009 Lehrgang: Ethik an der Uni Wien

### Auslandsaufenthalte:

Sept. 2007 – Mai 2008 Holsbybrunn School of Theology / Schweden  
Sept. 2010 – Mai 2011 Fremdsprachenassistenz in Paris / Frankreich  
Juli – Aug. 2013 Forschungsaufenthalt an der *Cinémathèque française* in Paris  
(Stipendium der Uni Wien)

### Arbeitserfahrung:

Okt. 2006 – Juni 2013 Mitarbeit und Leitung der Jugendgruppe der evangelischen  
Pfarrgemeinde Seegasse / Wien 9  
Sept. 2010 – Mai 2011 Deutschunterricht an den Lycées Montaigne und Lavoisier in  
Paris / Frankreich  
Aug. 2012 Volontariat am Europäischen Forum Alpbach  
März 2013 – Juni 2013 Studienassistenz bei Prof. Dr. habil. Violetta L. Waibel M.A.

### Fremdsprachen:

Englisch (C1), Französisch (C1)