

Buñuels Geheimnis(se) : Annäherungsversuch mit Fragezeichen

Autor(en): **Eichenberger, Ambros**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **35 (1983)**

Heft 17

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-932403>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ren ins (scheinbar) flüchtige Paradies der Wünsche, Möglichkeiten, Tag-, Nacht- und Alpträume und unstillbaren Sehnsüchte. Sie preisen jenes wolkige Imperium der «amour fou», die einen umso köstlicher blendet und verzehrt und das Hirn verbrennt, je länger er sich nicht erfüllt. Nicht im Erreichten und noch nicht einmal im Erreichbaren liegt das Leben, sondern in der Spannung, im Vorläufigen, Unfertigen, Denkbaren, das noch Varianten zulässt, also in der Freiheit. Und die ist – wie schon im Titel des bewussten Films steht – ein Phantom, man könnte auch sagen: eine Phantasie; jedenfalls etwas Imaginäres, Körperloses.

Die vollkommene Leere

Die Helden in «*El angel exterminador*» stehen am besten für alle andern, für den Don Lope, der im «*Obscur objet*» nicht an seine Geliebte heran-, oder das Paar, das in «*L'âge d'or*» nicht zur Paarung kommt, ebenso für die Protagonisten des «*Charme discret*», denen das Dinieren versagt bleibt, und für die des «*Fantôme*», die sozusagen fliegend das Drehbuch wechseln, während jene andern in der «*La voie lactée*» sich dauernd verlaufen. Zu schweigen vom einfältigen Säulenheiligen Simon, dem das Heiligsein so gut danebengerät wie das Laster. Denn klarer und reiner als in jedem andern Film geraten wir im «*Würgeengel*»,

gleichsam zusammen mit den Figuren und mit der Kamera, in die archetypische Buñuelsche Situation: vom Ziel seiner Wünsche getrennt und mit ihnen allein zu sein. Dabei wird, in diesem Fall, gar nicht viel begehrt, nämlich nicht mehr als vom Fleck zu kommen. Doch bleibt jedermann am Ort, wie umfungen von einem magischen Kreis. Es gibt zwar nichts, das einen hindern könnte zu gehen. Aber dieses Nichts, das gibt es, und so wird denn hier geblieben.

Man glaubt dieses Anwesende, das fort, oder Abwesende, das hier ist, zu sehen und fast mit Händen zu greifen. Es ist das Original-Unding, etwas Inexistentes, das trotzdem in der Welt vorkommt. Buñuel fotografiert und inszeniert es. Er macht es – den Riss, die Spaltung, den Bann, die Lähmung – zum Helden des Films, zieht quer durch den Raum (und durch die Zeit), wie aus einer fünften Dimension gewachsen, eine unsicht- und unüberschreitbare Schranke. Sie umschliesst den Wunsch wie die Unmöglichkeit, wegzugehen.

So findet Buñuel, als erster in der Filmgeschichte, Bilder für das blanke Nichts, die vollkommene Leere. Sie fragen nach dem Charakter, ja dem Vorhandensein, nach der Realität der Realität und ob die Wirklichkeit letztlich nicht bloss unsere Wünsche widerspiegeln. Unsere Wünsche wären dann das einzige, was wir hätten. Im Fall ihrer Erfüllung bliebe uns nichts.

Pierre Lachat

Buñuels Geheimnis(se): Annäherungsversuch mit Fragezeichen

«Né malin» und «Anti-rien»

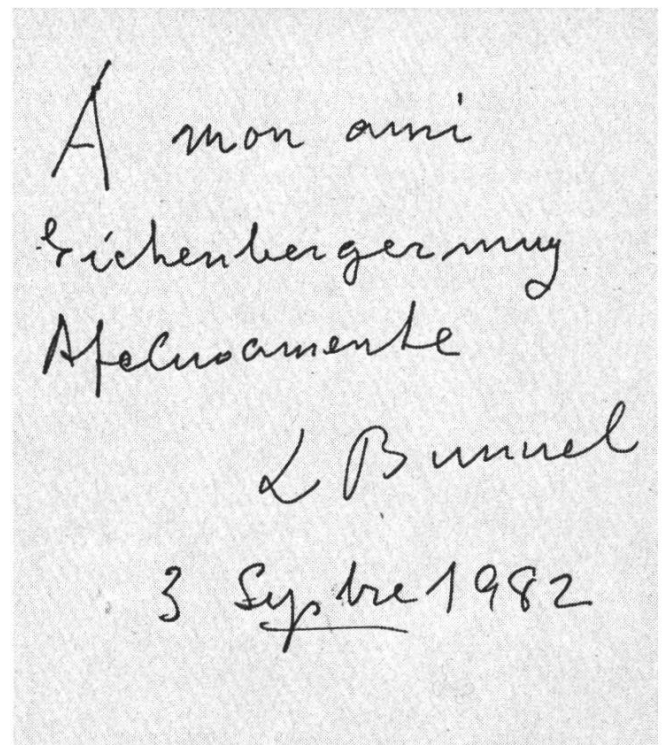
«Né malin», wie eine angesehene französische Zeitung bemerkte, hat der am 29. Juli in Mexiko-City verstorbene Luis Buñuel nicht nur die ahnungsloseren Zuschauer seiner Filme, die sogenannten «bien pensants» zu verunsichern versucht (und zu verunsichern vermocht), sondern auch jenen, weniger ahnungslosen Teil davon, der sich (film-)kritisch mit seinem Werk und mit seiner Person befasste oder zu befassen hatte. Vor allem,

so scheint es, wehrte er sich vehement dagegen, von dieser oder jener weltanschaulichen Gruppe als Freund vereinnahmt oder als Feind verketzert zu werden. «Man täuscht sich in 80 Prozent der Fälle, wo über mich und meinen Fall verhandelt wird», hat er einmal selber vermerkt, «wenn dabei das Bild eines einseitigen, tendenziösen, boshaften und antiklerikalen Autors die Oberhand gewinnt. Das ist lächerlich. Ich bin Anti-rien!»

Anti-rien! Also nicht gegen die bürgerliche Gesellschaftsordnung mit ihren Normen und Konventionen, auch nicht gegen die (katholische) Kirche, das Christentum und die Religion, Einrichtungen und Institutionen mit denen er in der Mehrzahl seiner 32 Filme – vor allem auch in den wichtigeren davon – so unentwegt, so scharf und, fügen viele hinzu, so unbarmherzig ins Gericht gegangen ist. Derartige «Richtigstellungen» oder Beschwichtigungsversuche müssen vor allem jene als puren «buñuelschen» Hohn empfinden, die von vielen Sequenzen in seinen Filmen in ihren religiösen Gefühlen verletzt worden sind. Seitdem, bereits im Frühwerk «*L'âge d'or*» Christus mit de Sade und die Passion mit Perversion spielerisch in Beziehung gesetzt worden war, hatten viele von ihnen den unbequemen Regisseur als Atheisten, (organisierten) Anarchisten, Sadisten, Masochisten, Kommunisten usw. klassiert. «Wie immer man es dreht, nichts bleibt übrig, aus dem man ein bisschen Glauben an den Menschen und an das Gute in ihm herauslesen könnte», hat 1962, nach dem das in Spanien gedrehte, aber dort lange Zeit verbotene Werk «*Viridiana*» bei uns in die Kinos kam, eine Schweizer Zeitung nicht nur diesen Film, sondern Buñuels (damaliges) Gesamtwerk kommentiert. Einem solchen ebenso verbreiteten wie pauschalen Verdikt – an dem Buñuel als bewusster Provokateur allerdings nicht unschuldig ist – wird man entgegenhalten müssen, dass «es», und damit sind hier mehr die Anliegen des Regisseurs selber und weniger diejenigen seiner Filmzuschauer gemeint, vielleicht doch nicht vollumfänglich, nach allen Seiten hin «gedreht», sondern auch verdreht worden ist.

Moralischer Impetus

Gerade durch die Inventaraufnahme und die Analyse der zahlreichen Schocksequenzen in zahlreichen Schockfilmen mit ihren Schockschnitten muss man doch auch zur Feststellung kommen, dass dieser Hang zum Skandal – abgesehen von den ersten zwei Filmen «*Un chien andalou*» und «*L'âge d'or*», wo die Rebellion



Schriftzug ...

relativ ziellos geblieben ist, nie nur um seiner selbst willen spekulativ, wie das heute vielfach geschieht, zelebriert worden ist. Wenn Buñuel immer wieder betont, dass es ihm in seinen Filmen *auch* darum gegangen sei, den Menschen die Augen zu öffnen und das Gefühl zu vermitteln, dass «wir nicht in den besten aller Welten» leben, so darf man seinem Credo diesbezüglich Glauben schenken. Der damit verbundene «moralische Impetus» (er selber hat einschränkend, vorsichtig und bescheiden von seiner «persönlichen Moral» gesprochen) muss deshalb zur Kenntnis genommen und gewürdigt werden. Er hat auch in vielen symbolhaften, oft surrealen Bildelementen (zum Beispiel Vorliebe für Blinde, obwohl er sie nicht mochte, Augen usw.) und deren Assoziation ihre bisweilen groteske visuelle Verkörperung gefunden. So dürfte der Umstand, dass in «*Viridiana*» ausgerechnet ein Blinder die vom «Lumpenproletariat» organisierte «Abendmahlsorgie» präsidiert, mehr als ein blosser Zufall sein. Eher handelt es sich um eine wohlkalkulierte Pointe, mit der die Kritik an einer in ihren Riten erstarrten, mit *Blindheit* geschlagenen, an den sozialen Nöten der Menschen vorbeilebenden, weltfrem-

den, spanischen Kirche (und High Society) – vielleicht sogar unter Anspielung auf den ursprünglichen Gastgeber, der ja nach den Zeugnissen des neuen Testaments auch Blinde heilte – verschärft und vertieft worden ist. Derselbe Vorwurf der «Blindheit» wird dem spanischen Katholizismus ja bereits im 1932 entstandenen, dokumentarischen Film «*Las Hurdes – tierra sin pan*» durch die Kontrastmontage gemacht, die das soziale Elend und Unrecht, die «Welt des Hungers» («biblische» Motive von Brot, Gastmählern, Einladungen und Einladungsverweigerungen haben in mehreren Buñuel-Filmen Symbolwert), einer von der Kirche mitverursachten «Welt des Luxus» gegenübergestellt. Das hinderte Buñuel allerdings nicht daran, sich mit dem Ortspfarrer anzufreunden, der dem «niederen Klerus» angehörte und mausarm war, und ihm während Jahren mit Geld, Lebensmitteln und einem Abonnement auf die konservative Tageszeitung «ABC» zu Hilfe zu kommen ...

Buñuels Parteinahme für die Unterprivilegierten und Entrechteten, von einigen kaltschnäuzig und lieblos als «soziale Obsession» bezeichnet, seine Vorliebe für Krüppel, Aussätzige, Zwerge usw. (die auch als Metaphern für die Deformation der Menschen zu verstehen sind) haben somit immer auch die Funktion, den feineren, gehobeneren, weltlichen und geistlichen Gesellschaftsschichten (die er von der eigenen Erfahrung her sehr gut kannte) den sozialkritischen Spiegel vorzuhalten, ihre Scheinheiligkeit, Heuchelei und Gefühlslosigkeit aufzudecken und blosszustellen. In diesem Sinne ist er nie in der «reinen Negation» verharret.

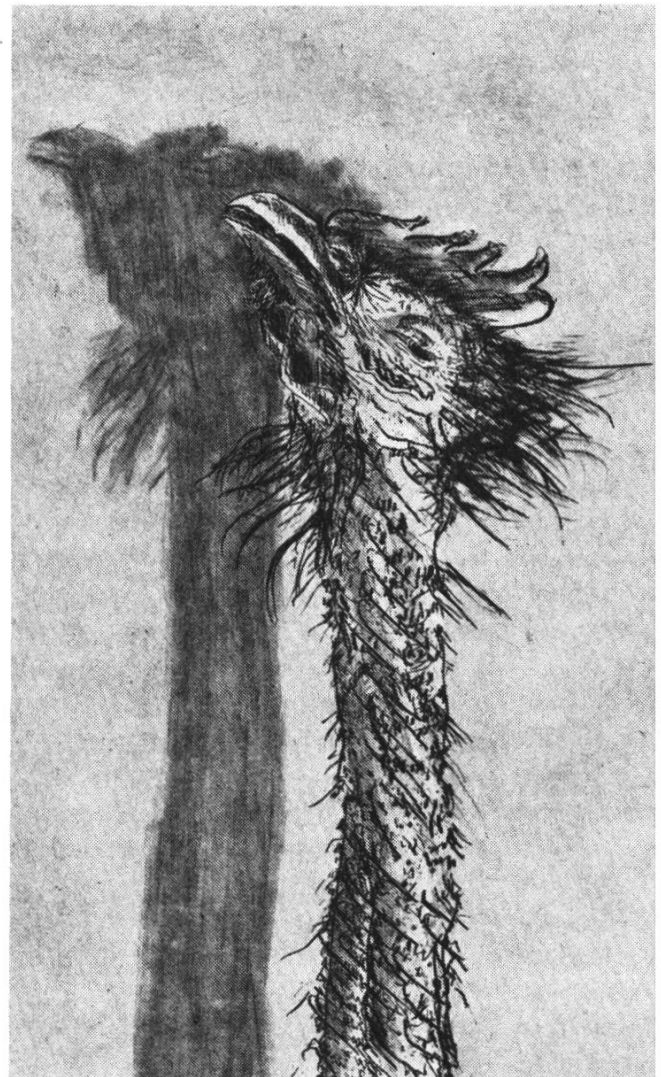
Satiren auf das Christentum?

Auch dort nicht, wo er mit seiner aggressiven (Einbildungs-)Kraft vom Sozialzum Religionskritiker wird, wie es in vielen seiner wichtigeren Filme wie «*Nazarin*» (1958/59), «*Viridiana*» (1962), «*Simon del Desierto*» (1965), «*La voie lactée*» (1968/69) der Fall gewesen ist? Hat er in diesem Bereich der «religiösen Obsession» als «Atheist von Gottes Gnaden» nach der Verwirklichung einer unver-

fälschten, (spanisch) radikalen, christlichen Existenz «gefahrenet»? Oder sind seine scharfen Attacken und Herausforderungen an die Adresse von Religion, Kirche und Christentum vorwiegend als Befreiungsprozess von einem aus Verdrängungen und (sexuellen) Schuldgefühlen aufgebauten «religiösen System» zu verstehen, das er zusammen mit dessen – vermeintlichem – Urheber dann (mit 19 Jahren) gründlich und unwiderruflich über Bord geworfen hat?

Es ist anzunehmen, dass die einschlägigen Filme, vor allem deren Haupt- und «Heiligenfiguren», unter diesem Aspekt noch nicht umfassend genug hinterfragt worden sind. Die Auseinandersetzung mit den religionskritischen Aspekten in Buñuels Gesamtwerk wird – auch mit der Hilfe von Theologen – fortzusetzen sein. Jene Gestalten, die, wie zum Beispiel der

... und Skizze von Luis Buñuel.



Priester Nazario, das Christliche mit seinen menschlichen und allzumenschlichen Anfechtungen symbolisieren («Von allen Filmen, die ich in Mexiko gedreht habe, gehört dieser – *Nazarin* – zu denen, die ich am meisten mag»), werden keineswegs so naiv und undifferenziert dargestellt, dass sie für eine ernsthafte Auseinandersetzung über die angedeuteten Fragen und über das «Wesen des Christentums» nicht in Frage kämen. Der von vielen Versuchungen geplagte Simon wird zwar von seiner Säule heruntergeholt, er scheint sich im Lärm und im Strudel der Lustbarkeiten dieser Welt («radioaktives Fleisch», das sich in einer Diskothek bewegt) aber immer noch, oder erst recht, nach der *anderen* zurückzusehen. Und wenn die beiden «Wahrheitssucher» auf dem Pilgerweg nach Santiago ihr Ziel auch nicht erreichen (können), so haben sie sich immerhin auf den Weg dorthin gemacht... Sie sprechen «von der Suche nach der Wahrheit, die man fliehen muss, sobald man sie gefunden zu haben glaubt», kommentiert der Regisseur selber den Film – «*Milchstrasse*» – eines der vier Werke, zu denen er das Drehbuch selber geschrieben hat. Dass die Nonne Viridiana nicht nur (unfreiwillig) ihre Unschuld, sondern auch ihren – christlichen Idealismus, das heisst den Glauben, auch jenen an die Wirkkraft selbstloser Liebe, verliert, geht als Botschaft aus dem gleichnamigen Film her-

vor. Handfester, praktischer, auch triebgesteuerter «Wirklichkeitssinn», Arbeit, das «Diesseits», der Marxismus (?) scheinen (Buñuel hat sich früh vom extrem linken politischen Flügel der Surrealisten distanziert) nicht nur Werten wie Altruismus und Gebet, sondern der christlichen Botschaft überhaupt, in der von Egoismus, Intrigen und Brutalität beherrschten Welt, keine Chance mehr zu lassen. «Ich hab's immer gewusst», triumphiert der junge «Tatmensch» Jorge zu oder besser: über Viridiana am Schluss des Films, «dass du einmal mit mir Karten spielen würdest...»

Übermacht des Bösen und Ohnmacht des Guten

In den Triumph scheint sich aber – auch von der Seite des Regisseurs her gesehen – ein Unterton von Trauer über das Scheitern der Ideale einzuschleichen: «Widersprüche sind Teil meiner Selbst, meiner angeborenen und erworbenen Ambiguität.» Dem Thema von weltlichen, aber auch von geistlichen Sehnsüchten, die nicht oder nur auf sehr beschränkte Weise in Erfüllung gehen können (man denke etwa an all die Einladungen zu Gastmählern, die nicht zustandekommen), wäre im ganzen Werk von Buñuel mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Weil derartige Negativ-Erfahrungen von Ohnmacht, Scheitern, Aussichtslosigkeit des Guten und Anfechtung eine gewisse Ähnlichkeit aufweisen mit dem, was die Christen als «Kreuz» bezeichnen, hat Buñuels «Geschichtsphilosophie» auf viele von ihnen den Eindruck eines «Christentums, aber ohne Ostern», das heisst ohne Hoffnung, gemacht. Immerhin hat er einige Kopien seines Hungerfilms «*Las Hurdes*» mit dem Nachspann «Das Elend, das Sie soeben gesehen haben, ist kein Elend, dem nicht abzuhelpen wäre» versehen lassen. Später ist sein Vertrauen in den positiven Fortgang der Geschichte auf ein Minimum zusammengeschrumpft: «Das Böse», schreibt er wie ein Prophet in seinen Lebenserinnerungen «*Mon dernier Soupir*» (Mein letzter Seufzer) «hat den alten, grossen Kampf gewonnen.»

Neuer Katalog BILD + TON

ns. Der Katalog 1983 ist erschienen. Er informiert ausführlich über alle unsere im Verleih angebotenen Medien, welche sich eignen für den biblischen und lebenskundlichen Unterricht (Jugendarbeit, Erwachsenenbildung, Altersarbeit), für den Gottesdienst und andere kirchliche Veranstaltungen. Die Aufgliederung aller Titel in einen alphabetischen Teil mit Kurzbeschreibung und in eine thematische Aufführung der Tonbilder, Diaserien, Kassetten/Tonbänder, Fotos- und Dialogagen ermöglicht eine rasche und genaue Orientierung.

Bestellungen bei Bild + Ton, Häringstrasse 20, 8001 Zürich (Tel. 01/47 1958).

Der «Atheist von Gottes Gnaden»

Neben der Wirkmacht des Bösen hat sich Luis Buñuel als «Atheist von Gottes Gnaden», aber auch für «das *Geheimnis* das uns umgibt», interessiert. Zu diskret vielleicht und zu wenig präzise (der scholastischen «Fureur de comprendre» hatte er seit seinen «Kollegijahren» in Saragossa einen unerbittlichen Kampf angesagt), so dass dieser andere, meditative und monastische Buñuel («Ich liebe Klöster»), neben dem «König der Subversion» vielleicht nicht genügend beachtet und ernst genommen worden ist. Die «Pudeur», von der sein Freund Carlos Saura bemerkt, sie sei sein grösster Fehler gewesen, bietet u. a. eine Erklärung dafür.

Das «Geheimnis» hat den Regisseur zuerst in seiner Eigenschaft als *Künstler* interessiert, «als wesentliches Element jedes Kunstwerkes – das zu wiederholen werde ich nie müde werden». Sein Interesse dafür beinhaltet aber unzweifelhaft auch eine religiöse Dimension. Es ist von Buñuel als Element der irrationalen Tiefen (und Höhen) des menschlichen Wesens erkannt und akzeptiert worden, zu denen er, mit oder ohne seine Kunst, ei-

nen neuen Zugang suchte. In Bars und Klöstern, wohin er sich gerne allein und stundenlange zurückgezogen hat, ist «es», dieses Geheimnis – als Hölle und als Himmel – oftmals zum Gegenstand seiner «Träume» (und Alpträume) geworden. Insofern ist die zivilisationskritische Anmerkung, «dass die Menschen des (Früh-) Mittelalters (für die er eine grosse Verehrung hatte) viel mehr nach innen gerichtet gelebt haben und ein geistig intensiveres Leben führten», auch als diskrete, aber vielsagende Andeutung über sein eigenes, verborgenes, (Innen-)Leben zu verstehen. «Julian», gab er einem seiner engsten Freunde aus dem Dominikanerorden in den letzten Jahren, Monaten und Wochen seines Lebens zu bedeuten, «jetzt müssen wir dann doch einmal über ganz ernste Dinge miteinander reden». Das hat er, der verstorbene, grosse, aber bescheidene und persönlich ausserordentlich charmante «Don Luis» – trotz oder mit seinen vielen Scherzen, realistischen wie surrealistischen Herausforderungen und Skandalgeschichten – eigentlich ein ganzes Leben lang getan.

Ambros Eichenberger

Die Filme der Buñuel-Retrospektive

Un chien andalou

R: Luis Buñuel (L. B.)/B: L. B., Salvador Dali/K: Albert Duverger/S: L. B./M: Wagners «Tristan und Isolde» und argentinische Tangos/D: Pierre Batcheff, Simone Mareuil u. a./P: F, 1929, 17 Min.

Buñuels erster, kurzer Film macht erst recht bewusst, welch phantastisches Medium der Film ist, welch unglaubliche Möglichkeiten er der Phantasie eröffnet. «Der Film ist eine wunderbare und gefährliche Waffe, wenn ein freier Geist ihn handhabt. Er ist das beste Instrument um die Welt der Träume, der Emotionen, des Instinkts auszudrücken. ... Der Film scheint eine unbeabsichtigte Imitation des Traums zu sein.» (L. B.) «Un chien andalou» nun, ist die beeindruckende filmische Umsetzung dieser These, die im übrigen viele seiner weiteren Filme prägen wird. «Ein andalusischer Hund»

ist so beunruhigend und zugleich faszinierend, wie es Träume eben sind. Zu Beginn gleich eine Provokation, ein berühmt gewordener Eklat. Auf einem Balkon zerschneidet ein Mann (Buñuel selbst) mit einem Rasiermesser das Auge einer Frau. Der Hauptdarsteller (P. B.) hat es auf die Protagonistin (S. M.) abgesehen, doch nur mühsam gelangt er zu ihr; denn er zieht an einem Seil, an dem Korkplatten, Melonen, zwei Geistliche und zwei, mit verwesenden Eselskadavern bedeckte Konzertflügel hängen. Später kriechen aus der, in einem Türspalt eingeklemmten, Hand des Protagonisten Ameisen usw.

Als überzeugte Surrealisten wollten Dali und Buñuel mit ihren obskuren poetischen Bildrätseln den Zuschauer schockieren, sein Vertrauen in die Wirklichkeit erschüttern. Die Regeln einer bürgerlichen Dramaturgie werden mit Füßen getreten durch die Weigerung, eine Geschichte zu erzählen, d. h. die einzelnen