

»Atheist von Gottes Gnaden«?

Für mich ist das Werk Bunuels auf vier miteinander verwobene Hauptpunkte hin zu betrachten: den Tod, den Traum, die Sexualität und die Heuchelei. Es gibt in der Biographie – wie er selbst sie erzählt hat – und im Filmwerk auf diese vier Punkte hin immer wieder Anspielungen, Hinweise, Ausführungen. Sie alle zusammen bedeuten das Konzept einer metaphysischen Revolte, die atheistisch sein muß, weil diese Welt religiös auf einen Schöpfer zurückgeführt wird, der inakzeptabel ist, sowohl für die Freiheit als auch für das Leid.

Metaphysische Revolte, Leid der Unschuldigen

Ich entsinne mich der Szene in *Viridiana*, wo ein Hund, der an die Achse eines Wagens gebunden ist und immer wieder nach Luft schnappt bei dem viel zu kurzen Halsband, freigekauft wird, und die nächste Szene zeigt, wie ein ähnlicher Wagen in entgegengesetzter Richtung, wieder mit einem Hund, angebunden, daherrollt. Es ist unmöglich, das Leid auf der Welt zu erlösen, weil es konstitutiv ist für den Bestand der Welt, gebunden an die Gleichgültigkeit der Menschen, schlimmer aber: an die Grausamkeit der Gesetze der Natur. Und ich entsinne mich auch an den Film *Die Vergessenen*, der einfach die statistische Unmöglichkeit zeigt, beim besten Bemühen eines der Kinder in den Slums wirklich zu retten. Die Wahrscheinlichkeit ist absolut, inmitten des Elends irgendwann den falschen Personen zu begegnen, die mächtiger sind als die geringen Einflüsse, die die Güte um sich zu verbreiten sucht.

Mir scheint allerdings, daß Buñuels Themen mehrschichtig betrachtet werden müssen. Da ist einmal die große Tierliebe, die er in Madrid bereits gezeigt hat, als er sich mit der Naturwissenschaft beschäftigte. Insekten, Käfer spielten eine große Rolle für ihn. Es ist eine Tierliebe, die immer auch gemischt sein kann mit sadistischen Motiven. Das Mitleid selber erscheint oft wie eine abgelenkte Aggression, die eigentlich auf die Macht des Vaters gerichtet ist. In *Mein letzter Seufzer* erzählt er, wie es für ihn war – er war 25 Jahre alt –, als sein Vater starb. Er hatte die Erscheinung des Verstorbenen in einer aggressiven Begegnung. Er behielt den Revolver seines Vaters unter dem Kopfkissen, um möglicherweise dessen Geist zu töten. Von seinen Gefühlen dem Vater gegenüber hat Buñuel nie sehr viel erzählt, aber ich glaube, daß diese Szene recht deutlich ist.

Hinzu kommt der starke Protest der Surrealisten in Paris. Da gab es zum ersten Mal das Konzept einer metaphysischen Revolte. Buñuel hat die Leute verachtet, die für bestimmte politische Ziele Bomben legen, etwa um auf die Not der Basken oder der Armenier hinzuweisen. Es war ihm primitiv. Er hat bei Picassos *Guernica* – das Bild hat er selbst aufgehängt – die wohlfeile Vermischung von Malerei und Politik angeklagt. Sie war ihm eine Art moralischer Prostitution. Aber *Ein andalusischer Hund* und *Das goldene Zeitalter* waren für ihn Filme, von denen er sagen konnte, sie seien die Aufforderung zum Mord. Mord im Sinn von André Breton: Der surreale Mord besteht darin, eine Pistole zu nehmen und in die Menge zu schießen, er ist wahllos, er ist ein Haß gegen alles. Es stimmt nichts, und endlos sind die Phantasien Buñuels, wie man die Menschheit um zwei Milliarden mindestens verringern

könnte: durch Ausstreuen eines geheimen Giftes oder eines Bazillus, der medizinisch nicht mehr bekämpft werden kann. Wenn er Diktator wäre, würde er dies als erste Aktion gegen die Überbevölkerung, ohne Widerspruch zu dulden, in Szene setzen. Wobei man sagen muß: für Buñuel sind Überbevölkerung, Wissenschaft, Technik und die Medien die apokalyptischen Reiter, die man bekämpfen muß, wo immer es geht. Bekämpfen durch wahre Kunst und durch eine Agitation, die eine Moral des Selbstbezugs in äußerster Radikalität vorschlägt. Der religiöse Hintergrund ist so evident in allen Filmen Buñuels, daß man vielleicht auch über seine Herkunft ein Stück weit sprechen muß. Sein Heimatort Calanda, in dem er im Jahre 1900 geboren wird, stellt sich ihm selber auf dem Niveau der Römerzeit dar. Es gibt da noch Ölmühlen mit demselben Mechanismus, der schon vor 2000 Jahren existierte. Die Mentalität ist durch und durch mittelalterlich. Man glaubt bedingungslos an die *Heilige Jungfrau von Pilar* in Konkurrenz zur *Madonna von Lourdes*. Man hält jede Absurdität religiös für die reine Wahrheit. Und es ist ein Schock in Saragossa, als er zum ersten Mal Charles Darwin liest, mit 17, und die ganze Religion dabei zum Teufel geht. Wohlgemerkt auch da die Themen des Leids der Natur und die natürliche Erklärung für alles. Es gibt im Grunde niemanden, gegen den man noch Anklage führen kann, weil da niemand ist, der das arrangiert. Im *Tagebuch eines Schriftstellers* schildert Dostojewski einmal einen Selbstmörder aus metaphysischer Verzweiflung. Er befragt in Anbetracht der Sinnlosigkeit des Leids eine Natur, die jede Antwort verweigert, und lediglich um sie zu boykottieren richtet er die Waffe gegen sich selber. Insofern ist für Buñuel eine gewisse Erlösung darin zu sehen, sich einen Gott zu imaginieren, an dem die Gläubigen ja auch noch festhalten. Es ist eine Erleichterung, ihnen die Absurdität des Glaubens ebenso wie der Welt zeigen zu können.

Gleichwohl hat Buñuel von seiner Kindheit in Calanda in Saragossa gemeint, daß sie glücklich war. Es gibt ein merkwürdig traditionelles Moment bei Buñuel. Die gesamte revolutionäre Engagiertheit ist ganz und gar innerlich, fast wie um sich vor der Explosion in die aggressive Tat zu schützen. Genau so zwiespältig ist das im Sexualbereich. Der Mann, der in den Träumen wüste Szenen formen kann, hat eine ausgesprochene Scheu im realen Kontakt, fast ein Entsetzen vor sich selber, dem Objekt der Begierde zu nahe zu kommen. Parallel dazu ausufernde Phantasien von seiner Mutter. Eine Gegenwelt, die es immer wieder auch gibt, die aber verhalten bleibt. Sie taucht ganz offenkundig in der Madonnengestalt der *Milchstraße* auf, sie taucht in meinen Augen auch in der geschändeten *Viridiana* auf, einer Frau, die die Güte ernst nimmt bis zum Utopischen und selber das Opfer der Verhältnisse wird, die sie nicht ändern kann, im Gegenteil: deren Widerstand sie sogar provoziert.

#### Bild der Madonna

Ich glaube, daß man die Sehnsucht Buñuels nach einer im Grunde weiblicheren Welt, die gütiger ist, die nicht grausam ist, aus seinen Filmen deutlich herauspürt. Andererseits verweigert sich sein Werk einer zu raschen und vielleicht auch zu einfachen psychoanalytischen Deutung. In *Ein andalusischer Hund* hat er mit Dalí ein Abkommen geschlossen, das im Grunde sein ganzes Werk begleitet, nämlich alles aus dem Filmmaterial auszuschneiden, was sich kulturell, psychologisch oder rational erklären ließe. Das Paradox ist, daß Buñuel, wenn er vom Unbewußten spricht oder seine Träume erzählt, die in die Filme immer wieder Eingang gefunden haben, natürlich weiß, daß es Erklärungen gibt. Aber sie haben niemals, das muß man zugeben, seine Filme selber motiviert. Es gibt eine bewußte Schutzzone um

seine Träume. Die Träume dürfen nicht gedeutet werden, damit sie künstlerisch produktiv bleiben. Dennoch scheint mir evident, daß die Angst vor der Frau – die Frau ist schon für den Pubertierenden mit einem Verbot umgeben –, auch die Angst vor der Homosexualität, auch die Angst vor der Aggressivität, auch der Protest gegen die Sinnlosigkeit des spanischen und des mexikanischen ›Machismo‹ immer wieder ein und dieselbe Fluchtrichtung haben: geliebt zu werden von einer Frau, die überirdisch, heilig, schön und gütig wäre. Aber sie bleibt unerreichbar, und sie ist im Hintergrund der Fluchtlinien des Werks zu sehen.

#### Schock-Bilder des Surrealismus

Die Eingangsszenen aus *Ein andalusischer Hund* waren wirkliche Träume Buñuels. Die Wolke vor dem Mond und das Rasiermesser über dem Auge waren echte Traumbilder. Die Hand, die dann mit Ameisen zersetzt wird, geht auf ein Traumbild zurück, das Dalí hatte. Der Austausch dieser beiden Träume war eigentlich die Arbeitsbedingung für *Ein andalusischer Hund*. Natürlich steht es nun dem Psychoanalytiker frei, Träume dieser Art zu deuten. Die Zersetzung von Fleisch durch Insekten ist ein Motiv, das Dalí bei seinen Bildern nie wieder verlassen wird, und die sadistische Verschmelzung von Aggression und Triebsehnstucht verläßt als Obsession Buñuel niemals mehr. Der Mond, der sich mit Träumen verhängt, ist ein weibliches Symbol von Verlangen und Sehnsucht. Gleichzeitig damit ist die Angst vor der zerstörenden Kraft der Sexualität gegeben.

Die Kombination von Triebunterdrückung und der ersetzten sexuellen Begierde durch selbstzerstörerische Todesphantasien taucht in *Ein andalusischer Hund* ja noch einmal auf: als die Hand über die nackten Brüste einer Frau streicht und der Kopf der Frau sich in einen Totenschädel verwandelt. Auch das sind Szenen, die in Tagträumen in Buñuels Leben immer wieder auftauchen. Da gibt es Besuche auf Friedhöfen, bei denen er nachts einen offenen Sarg sieht, aus dem Frauenhaar hervorzuwachsen scheint. Oder eine Frau, die sich über die alabasterne Figur eines Kardinals beugt, wie Catherine Deneuve in *Tristana*. Es bleibt die unlösbare Frage, was die Liebe angesichts des Todes vermag, wenn sie selber, wie in Buñuels katholischer Erziehung, unter Todesstrafe steht.

Richtig ist, daß Breton noch in den späten Jahren sagen konnte, es sei der Skandal so unmöglich geworden wie die Aktion, es gebe kein Echo mehr, selbst für das Spektakulärste nicht. Von Buñuel muß man sagen, daß er in der surrealistischen Zeit eine strenge Moral hinsichtlich der Stilmittel entwickelt hat. Er wollte nie Mittel einsetzen, die nur dem Spektakel dienen sollten. Was er zeigt, ist an eine bestimmte Wahrhaftigkeit der Innenwahrnehmung gebunden. Darum ist der Ausgang von seinen eigenen Träumen und vor allem von seinen eigenen Tagträumen so wichtig. Es gibt eine Art Authentizität der Ausdrucksmittel, eine innere Wahrhaftigkeit, und darum liegt für Buñuel (und auch für mich) der Schock offensichtlich in der wachsenden Blindheit gegenüber der inneren Erfahrung.

Ein berühmter Satz Buñuels lautet einmal: »Wenn man mir noch zwanzig Stunden gäbe zu leben, würde ich darum bitten, zwei Stunden lang aktiv sein zu können und achtzehn Stunden träumen zu dürfen.«

Alle Aktion, insbesondere die filmische Inszenierung ist an diese innere Aufmerksamkeit gebunden, die zunächst kein bestimmtes Ergebnis will, aber die den stärksten Eindrücken zu folgen beabsichtigt. Daß die Menschen für diese Sensibilität stumpf geworden sind, ist ein wirklicher zivilisatorischer, kultureller Skandal, so daß ich Buñuel verstehe, wenn er sagt, es seien die Medien selber Schuld an der

Zerstörung des letzten Restes von Menschlichkeit. Dazu noch der Aberglaube, man könne durch Wissenschaft und Technik die Welt verbessern.

## Erziehung

Man muß voraussetzen, daß Buñuel in Saragossa im Jesuitenkolleg aufgewachsen ist, unter der strengen Erziehung von Patres, die sogar den zwischenmenschlichen Kontakt zwischen den Schülern blockierten und die um sie herum ein Ghetto sexueller Sterilisation gelegt hatten. Es gab einen Zwang, Philosophie so zu lernen, daß ein guter Schüler in zwei Minuten die »unsinnigen Lehren des Immanuel Kant« widerlegen konnte. Ich erwähne dies kleine Beispiel, weil ich mich selbst an die Art entsinne, wie wir als Theologiestudenten noch in den sechziger Jahren Philosophie zu lernen hatten. Es konnten in fünfundvierzig Minuten über fünfundzwanzig Irrlehrer, die besten Köpfe der europäischen Geistesgeschichte, abgehandelt werden, nur um sie zu bekämpfen und zu widerlegen. Das war ein geistiges Zwangsghetto der Gedankenverweigerung, der fanatischen Rechthaberei. Buñuel hat in der *Milchstraße* einmal die Florettfechterei in Szene gesetzt, mit der man da um die wahre Lehre der Transsubstantiation kämpft. Lauter absurde, widersprüchliche Ideen, für die man immer bereit war, Menschen physisch und moralisch zu vernichten.

Relativ wenig hat sich Buñuel zu den gewiß noch stärkeren Triebzensuren dieser Erziehung geäußert. Wie konnte man die Sexualität dämonisieren? fragte er. Wie konnte man die Lust, die zur ehelichen Pflicht gehört, gerade erlauben, die Wollust aber unterdrücken als Todsünde? Das alles sind Dinge, die nach seiner Initiation im Bordell von Saragossa schon für den 18jährigen unverständlich werden. Der Katholizismus, gerade weil er in Spanien sich gewissermaßen rein erhalten hat, weil er politisch die Grundlage für die Existenz des Katholischen in Europa gewesen ist, seit den Tagen von Karl V. und Philipp II., manifestiert deutlicher als an jedem anderen Ort Europas, daß dieses religiöse System nicht der Entfaltung der Menschen dient sondern der Zerstörung ihrer Persönlichkeit. Sie müssen denken, was ihnen als Wahrheit vorgedacht wird, sie müssen fühlen, was ihnen als Reinheit vorgesetzt wird, sie müssen ihr persönliches Glück opfern, damit die Gesellschaft funktioniert. Und vor allem die Zusammenarbeit dieser Art von Kirche mit dem kolonialen Militarismus noch der dreißiger Jahre, dem Aufbau der Falange unter Primo de Rivera und dem Franco-Faschismus, die Begeisterung für das Deutschland der Wilhelmischen Zeit und des Hitler-Faschismus ist ein einziger Alptraum für jemanden, der gelernt hat, den Säulen der Gesellschaft gegenüber mißtrauisch zu werden. Wohl gemerkt ist für Buñuel schon aufgrund seiner persönlichen Erfahrungen nicht der einzelne Mensch der Schuldige. Er hat immer wieder Patres, Ordensschwwestern, gläubige Menschen kennengelernt, denen man nicht vorwerfen kann, was »die Kirche« tut. Aber was in ihren Köpfen spukt, gerade wenn sie sich selber ernst nehmen, läuft hinaus auf Zerstörung und Selbstzerstörung. Es sind die Filme *Viridiana* und *Nazarín*, die das Christentum als unmenschlich sogar und gerade dann zeigen, wenn man an es glaubt.

An dieser Stelle bekomme ich mit Buñuels Religionskritik Schwierigkeiten. Ich mag so pessimistisch nicht sein, die Unerlösbarkeit der Welt wie einen Erfahrungs- oder Glaubenssatz hinzustellen. Aber es war auch Buñuels Frage nicht, wie man die Welt erlöst. Seine Frage war, wie man sie ohne Lüge abbildet. Seine Frage war auch nicht, wie man sie begreift. Sein Problem war, wie man die Perspektive bis zum Abgrund öffnet und den Mut zur Ehrlichkeit gewinnt.

Seine Filme reflektieren mehr oder minder die Aussichtslosigkeit sowohl der politischen Aktion wie auch der religiösen Erlösungsmetaphysik, sie führen beides ad absurdum durch ein Bemühen illusionsloser Wahrhaftigkeit und einer, wenn ich so sagen kann, humanen Treue, die sich dem Mitleid nicht verweigert. Ich kann nicht sehen, daß Buñuels Filme im Sinne Schopenhauers wesentlich aus Mitleid geboren wären, aber es gibt eine bestimmte Evidenz des Leidens, der er sich nicht verschließt.

#### Fragwürdigkeit religiöser oder humaner Vertröstungen

Es gibt einen Punkt in der Auseinandersetzung mit Buñuel, den der Katholizismus sehr früh begriffen hat: was er hier an Suche, an Bemühen um Ehrlichkeit vor sich hat, ist nicht mehr nur eine Religionskritik an der Außenseite. Es geht nicht mehr nur um die Lieblingsthemen der Medien: wie glaubwürdig sind Priester im Zölibat? oder: wie ist die Kirchenstruktur des Papstes beschaffen? Das alles sind *auch* Fragen, aber eher als humoristische Ouvertüre zu den eigentlichen Fragen. Man stößt auf die Verweigerung, sich religiös über das Leid der Welt trösten zu lassen. Man stößt auch auf die Verweigerung, sich mit humanen Illusionen abspeisen zu lassen. Eine der ganz großen Illusionen etwa der deutschen Befreiungstheologie ist, die Armen in gewissem Sinne zu besseren Menschen zu stilisieren, nur weil sie Opfer sind. Die Wahrheit ist, daß die Opfer in ihrem eigenen Leid noch grausamer sind zu ihresgleichen und vor allem zu unterhalb ihresgleichen. Die Pyramide der Qual drückt auf die untersten Steine noch viel stärker als in den höheren Etagen. Das ist zu sehen zum Beispiel in *Die Vergessenen* und genauso in *Viridiana*, und dem müßte man zunächst einmal menschlich und psychologisch standhalten.

Ich habe *Viridiana* bestimmt ein halbes Dutzend Mal in katholischen Kreisen gezeigt, um zu sagen: fragt euch, was die Botschaft Jesu wert ist, wenn ihr da einen Menschen seht, der sie radikal lebt, aber möglicherweise nur um schwerer Schuldgefühle willen. Da zeigen sich geheime Inzestphantasien, da ist die Mitschuld am Selbstmord des mindestens insgeheim geliebten Mannes, da sind Wiedergutmachungsvorstellungen von einer reinen Welt der Güte, da ist am Ende sogar die Bereitschaft zum freiwilligen oder unfreiwilligen Martyrium. Fragt bei euch selber nach, welche Motive stimmen und welche tragfähig genug sind, dem andern wirklich hilfreich zu sein. Buñuels Filme sind immer auch Schilderungen von Menschen, die insgeheim die Opfer ihrer Triebe, ihrer Leidenschaften, ihrer unaufgeklärten Sehnsüchte werden. Selbst das, was sie als Moral und Religion glauben, ist im Grunde ein Mißverständnis ihrer selbst.

Ein Problem der Filme Buñuels liegt für mich darin, daß nur der Tatbestand als solcher ins Bild gesetzt wird, es gibt – anders als etwa bei Ingmar Bergman – keinen Versuch, das Dunkel selber auszuleuchten. Es steigen gewissermaßen aus dem Abgrund immer wieder Ungeheuer auf, aber die Brutstätte wird nicht selber erforscht. Das hat, glaube ich, mit dem Surrealismus als künstlerischer Form, als metaphysischer Bewegung zu tun. Man möchte nicht, daß die tiefe Irrationalität der Welt noch irgendeine philosophische oder psychologische Erklärung fände.

#### Träume, Alpträume

Man muß natürlich kulturell hinzufügen, daß die Psychoanalyse in jenen Tagen in Spanien nicht die geringste Chance hatte. Es gab einfach keine Instrumente, die Alpträume, die Träume tiefer zu verstehen und die Hintergründe wirklich bewußt zu machen. So bleibt es dabei, daß Buñuel mitunter einfach sagen kann: Das ist eine

Sache für den Tiefenpsychologen – aber er läßt es stehen. Beispielsweise ist er nach einem Traum aufgewacht, den er seiner Frau erzählt hat, in dem seine Schwester ihm ein Kopfkissen schenkt. Er lacht und lacht: eine Sache für den Psychoanalytiker. Natürlich ahnt er, daß inzestuöse Inhalte in dem Traum liegen und daß er sich nach dem Körper einer Frau sehnt. Aber selbst seine Träume, soweit er sie mitgeteilt hat, im übrigen immer wiederkehrende Träume, sind niemals direkt, es gibt niemals die direkte Berührung einer Frau, es gibt niemals eine wirkliche Gewalttat.

Der größte Teil der Träume Buñuels – soweit sie mir bekannt sind – hat ein bestimmtes Genre: zum Beispiel überfordert zu sein durch die Aufgaben, die das Leben stellt, ein Bühne betreten zu müssen, deren Vorhang sich sogleich öffnen wird, und völlig unvorbereitet zu sein, immer wieder denselben Prüfungen unterzogen zu werden, obwohl man eigentlich längst das Abitur hinter sich hat, in die Kaserne zurück zu müssen, obwohl man inzwischen sechzig Jahre alt ist. Da zeigt sich das Problem des Alterns, des Unfertigseins, des Ungenügens gegenüber den Erwartungen der anderen. Einen immer wiederkehrenden Traum halte ich für sehr bemerkenswert: Buñuel sitzt in einem Zug, das Gepäck oben in der Ablage, und weiß genau, daß im Moment, da er den Zug verlassen will, der Zug wegfahren wird. Es kann auch sein, daß er auf dem Bahnsteig bereits die Beine weggerissen bekommt und schwer verletzt wird. Oder er kann eigentlich nicht aussteigen. In dem Moment, wo er es tut, unbemerkt, sehr vorsichtig, langsam, wie wenn der Zug gar nicht merken dürfte, daß er ihn verläßt, beginnt er dennoch abzufahren. Dieses Motiv eines Lebens, aus dem man eigentlich nicht aussteigen kann, aus dem man aber unbedingt aussteigen wird, um den Verlust freilich der gesamten Bagage, ist ein gutes Sinnbild für das ganze Leben Buñuels. Es ist der Versuch eines fast unmöglichen Ausstiegs, der dennoch gelingt, aber in einer völligen Ungeschütztheit. Die ganze Tradition, der Ballast des Überkommenen, die Ausstattung, die man dachte nötig zu haben – lauter Unfug. Wobei der Traditionalismus Buñuels gerne übersehen wird, wenn man den schockierenden, den revolutionierenden Buñuel vor sich hat. Es gibt ein Zitat von, glaube ich, Breton, das Buñuel jedenfalls akzeptiert hat: »Kultur ohne Tradition ist niemals etwas anderes als ein Plagiat.«

#### Obsession, Alter

Buñuel fühlte sich ähnlich wie Schopenhauer fast erlöst von der Sexualität im Übergang zu den siebziger Jahren seines Lebens, und er hat die Sklaverei der Triebe mit all der Ambivalenz erlebt, die der Katholizismus ihm eingepflanzt hat. In seinem Denken war er über die Moral der Prüderie natürlich erhaben. Das hat nicht verhindert, daß sich die ehemaligen Schuldgefühle zersetzt haben in Todesängste, in die Reflexionen über die Verfallenheit des Fleisches und vor allem in die Angst des allmählichen Verlusts der geistigen Fähigkeiten. Ich glaube, die Angst des alten Buñuel bezog sich weniger auf Perversionen, vor denen das Alter ihn mehr oder minder befreit haben mochte, sie bezog sich auf die ihm fühlbar werdende geistige Zerbrechlichkeit. Es gibt eine Szene, die ihn schockiert hat, das war der Zustand, in dem seine Mutter über viele Jahre hin auf den Tod zuing. Man konnte zu ihr ins Zimmer gehen, sie lächelte immer wieder freundlich, ohne zu merken, daß man schon zum fünften oder zehnten Mal in ihr Zimmer gekommen war. In diesem Zustand zu enden ist der wirkliche Alptraum Buñuels. All die achtzehn Stunden, um ein letztes Mal zu träumen, sind ja nur eingefaltet in die Erinnerung. Kein Traum hat eine Wirklichkeit ohne die Fähigkeit, ihn erinnern zu können. Wenn die Erinnerung stirbt, stirbt der Mensch wirklich.

Man muß, was die Filme, die Obsessionen oder Perversionen anbetrifft, zum Traum noch das Moment der Hypnose hinzunehmen. Buñuel hat seine Filme als eine Art Kollektivhypnose angesehen: die Dunkelheit, die Kameraführungen, die Schnitte, die ständige Verführung, nach der Weise der Filmvorlage zu assoziieren, das alles schafft einen hypnoiden Zustand beim Betrachter, den Buñuel bewußt arrangiert hat. Den wenigsten wird bekannt sein, daß er aktiv Hypnosepraktiken und -experimente in der Mitte der dreißiger Jahre in Paris durchgeführt hat. Mit merkwürdigen Ergebnissen und Phänomenen, derart, daß er eine bestimmte Frau aus dem Nachbarhaus zu sich rufen konnte, indem er sich auf sie konzentrierte. Er hat das alles sein lassen, als die Frau, die er gerufen hat, ein paar Monate später starb. Danach brach für ihn die Hypnotisierung ab. Aber auch die Nähe zum Spiritistischen, zu allen möglichen paranormalen Erscheinungen haben ihn nicht dazu gebracht, in metaphysischen Aberglauben zu verfallen. Er hat, für ihn charakteristisch, diese Phänomene einfach stehen lassen. Es waren für ihn Experimente mit menschlichen Möglichkeiten, die unaufgeklärt bleiben sollten.

### Freunde, Begegnungen

Gala [Salvador Dalís Frau] war ein Schock für ihn, er hätte sie beinahe erwürgt, buchstäblich. Es gibt eine reale Szene in seinem Leben, in der er sich auf sie stürzt und dabei ist, sie zu erwürgen, Dalí tritt dazwischen, aber Buñuel muß sich selber Rechenschaft geben, daß er sie nicht wirklich hätte ermorden wollen, nur wie sich ihr Mund öffnet und die Zunge sichtbar wird, hätte er erleben wollen. Es gibt auch mit Lorca eine Szene, die fast parallel ist. Jemand sagt ihm, Federico sei homosexuell, er erzählt ihm das, und Lorca will die gesamte Beziehung zu ihm abbrechen. Dazu kommt es nicht, aber es spielen offensichtlich sexuelle Rivalitäten und latente Homosexualität in den Beziehungen Buñuels eine große Rolle. Ich glaube, man kann nicht davon absehen.

Die Literatur spielt gewiß für Buñuel, auch im Vorfeld der Filme, eine ganz große Rolle, Lorcas Poesie selber ohne Zweifel. Man darf auch den Kreis der spanischen Lyriker nicht vergessen, Machado, Jimenez. Er war mit einer Reihe von Philosophen und Schriftstellern der Zeit persönlich bekannt, mit Ortega Y Gasset, mit Unamuno. Mir scheint aber, daß vor allem das Pariser Milieu, die »Kanakenzeit« wie er sie nennt, ein einziger Aufbruch war, eine eruptive Bestätigung, das endlich sagen und äußern zu dürfen, was ihm wesentlich war. Auch die Entdeckung, im Film arbeiten zu können. Die Zeit mit Jean Epstein ist da vielleicht noch wichtiger als die Begegnung mit Lorca, gerade weil sie im Streit endet. Buñuel und Epstein zerwerfen sich sehr schnell. Filme, die für ihn entscheidend werden, sind etwa Fritz Langs *Müder Tod*, Filmsujets von Edgar Allen Poe, *Der Untergang des Hauses Usher*, also dunkelste Romantik, Sphären des Unheimlichen, die da visualisiert werden, der Abstieg zu den Träumen, die man direkt in Filme übersetzen kann. Ich halte diese Eindrücke für wichtiger als die Begegnung mit der Sprache. Er hat ja auch Pérez Galdós persönlich gekannt, aber später erst auf dessen Romane *Tristana* und *Nazarín* zurückgegriffen.

### Surrealistische Befreiung

Ich glaube, daß alle Filme Buñuels religiös genannt werden können, da sie den Mut zu einer Ungeschütztheit der Wahrnehmung aufbringen, der unter Theologen mir sehr selten scheint und dem Spießherren völlig fremd ist. Die Kulturkritik Buñuels ist aus

einem vitalen Selbsterhalt geboren. Sie läßt nur noch die Alternative, entweder sich unter der Herrschaft der Zwangsarbeit des Geldverdienens, der moralischen Selbstzerstörung anzupassen oder aber aus Gründen der Wahrhaftigkeit all das in Frage zu stellen, was im Raum von Kirche und Gesellschaft, Militär und Staat als Selbstverständlichkeit angeboten wird. Da wird der Surrealismus eine Befreiungstat, einfach weil er die Zwangskontrolle in Richtung der fertigen Ergebnisse abstreift. Denkt man an die automatische Schreibweise Bretons, die Bildwahrnehmung Dalís oder die Filmmontagen Buñuels – es geht in jedem Fall darum, den schöpferischen Prozeß von solchen lenkenden Vorgaben zu befreien und ihm seine Ursprünglichkeit wiederzuschicken, in der Hoffnung, darunter sowohl die eigentliche Realität berühren als auch die Realität des Menschlichen wiederfinden zu können. Riskant ist das ganze Unternehmen und bleibt es bei Buñuel, weil die Angst vor dem, was hochkommen könnte, in gewissem Sinn ohne symbolische Verstellungen nicht auskommen kann. Ich selber habe den Surrealismus stets als angewandte Psychoanalyse zu begreifen versucht. Der Psychoanalyse liegt aber nicht daran, die Symbole in sich selber noch als Schutz zuzulassen. Sie möchte darin die sich offenbarende Sprache von Gefühlsregungen anschauen können, die in sich selber nochmal erklärbar und dann auch humanisierbar sind, also nicht länger mehr zu fürchtende numinose oder dämonische Aspekte verkörpern.

Der Atheismus Buñuels ist für mich ein notwendiger Prozeß des Durchgangs, um Vertrauen, Menschlichkeit, Wahrhaftigkeit, Integrität, Glaubwürdigkeit wiederzuerlernen und neu zu entdecken. Ich kann mir nicht vorstellen, daß ein Christentum glaubwürdig und ehrlich sein kann, das sich bis heute der psychoanalytischen Aufklärung und der surrealen Suche verweigert.

Wen hier Namen wie Dalí, Breton und Buñuel stören, wobei sich Dalí übrigens stets als einen sogar im christlichen Sinn religiösen Menschen verstanden hat, – bis zum Bigotten und Abergläubischen trifft das sogar zu, Buñuel ist mir da sehr viel lieber, – den kann ich daran erinnern, daß das Programm des psychologischen Surrealismus lange vorbereitet ist in den Werken Dostojewskis. Auch da wird die Wirklichkeit als äußere Erscheinung transparent gemacht auf seelische Bewegungen, auf ständige Monologe und Dialoge von Menschen, die in der sogenannten Wirklichkeit nie vorkommen, die dort aber vorkommen würden, wenn sie sich selber verstünden und all das aussprechen könnten, was in ihnen vor sich geht. Auch die Nähe Buñuels zu Stendhal, zum psychologischen Roman des 19. Jahrhunderts, ist ein solcher Weg, der in den Surrealismus hineinführt.

Man hat die Unheimlichkeit der Bilder des Unbewußten im Christentum vollkommen kastriert und ins kultisch Langweilige routiniert. Man nehme nur ein so ungeheueres Bild, das aus den Archetypen der Religionsgeschichte in die Eucharistielehre eingedrungen ist: Ein Gottessohn wird getötet und gegessen! Das sind ungeheuerer Szenen, mit denen Buñuel etwas anzufangen wüßte, unsere christlichen Theologen aber überhaupt nicht.

Ende dieses religiösen Fragens?

Mich berührt sehr tief, daß wir uns den Tatbeständen nicht verschließen können, die wohl darauf hinauslaufen, daß sogar die Fragestellungen Buñuels und Bergmans der Vergangenheit angehören. Selbst die Ehrlichkeit der Auseinandersetzung mit dem Christentum scheint existentiell nicht mehr notwendig zu sein, weil das Christentum gar nicht mehr existiert. Es gibt niemanden mehr, den man da befragen könnte. Das ist für Buñuel, der 1900 geboren wurde, mit dem Ende der sechziger Jahre deutlich geworden. Wenn die Gedanken Buñuels hätten weitergehen können, dann hätten sie mit gewissen Hoffnungen der 68er Bewegung ihre Fortführung finden müssen und wären aus dem gesamten religionskritischen Umkreis herausgetreten. Das war von Buñuel persönlich nicht mehr zu leisten, auch nicht mehr zu erwarten, er ist ja ein Kind der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts.

Bei Ingmar Bergman ist es ähnlich. Nehmen Sie *Fanny und Alexander* als eine wirkliche, auch im Film nochmal angedeutete Entwicklung dieser Problematik. Es geht am Ende der bigotte, sadistische, verlogene, monströse Pastor im Höllengericht der Flammen auf, das er verdient hat, und es endet mit der hedonistischen Philosophie des alternden Ekdal, daß eigentlich nur die Frau, das Zeugen von Kindern und die Lust am Leben es verdienen, ernst genommen zu werden. Nimmt man Buñuel beim Wort, haben wir ein vergleichbares Ergebnis. Aber Buñuel bleibt zu schwermütig, zu traurig und zu einsam, um das wirklich zu leben. Buñuels Antwort auf das alles wäre die Einsamkeit einer Bar, wohlgemerkt nicht die Gemeinsamkeit eines Cafés, und das Ritual, zweimal am Tag Apéritif zu trinken, pünktlich mittags um zwölf und abends um sechs. Weiter getraut er sich nicht mehr. Will er sich auch nicht mehr getrauen.

Wahr ist: Die leidenschaftliche Auseinandersetzung mit religiösen Fragen scheint in unseren Tagen wie vorüber. Worauf wir uns vorbereiten, ist ein völlig neues Interpretationsschema der großen Antworten. Ich lese gerade das Kultbuch von Hofstadter (*Gödel, Escher, Bach*). Ich glaube, daß er recht hat. Ich selber bin noch sehr stark vom Existenzialismus geprägt, ich hänge sehr an Filmen wie denen von Buñuel, die die Sicht auf die Welt aus dem Leiden einzelner geschundener Kreaturen beschreiben, und die Persönlichkeiten zeigen, die darauf reagieren. Aber wahrscheinlich ist das alles passé.

### Kirchliche Reaktionen

*Das Schweigen* war in Deutschland ein Skandal ähnlich wie *Viridiana* in Spanien. Die katholische Filmkritik gab eine vier: »abzulehnen, das zerstört Glauben und Sitte.« Das war das einzige, was man darin gesehen hat. Man hat nichts von Verzweiflung, Suche, Leidenschaft, Schuldgefühlen, Ringen, Aufspaltung der Persönlichkeit etc. wahrgenommen. Die ganze aufgewühlte menschliche Existenz hat man sich erspart in der christlichen Verkündigung und in der sogenannten Pastoral.

Buñuel scheint mir in vielem ein Mensch zu sein von dem Format des biblischen Hiob. Es gibt den Willen, das Leid auszuhalten, selbst wenn es keinen Trost gibt, und im Schatten einer Gottesvorstellung zu leben, die auf keine dieser Fragen antwortet. Das muß man, glaube ich, aushalten um der religiösen Wahrhaftigkeit willen. Sehr wichtig ist mir noch, auf de Unamuno hinzuweisen. Miguel de Unamuno war Buñuel persönlich bekannt, wenn er auch auf sein Werk nominell nicht wirklich Einfluß genommen hat. Ich glaube nicht, daß Buñuel die Werke Unamunos ernsthaft

gelesen hat. Trotzdem gibt es bei de Unamuno, mit sehr viel stärkerem Ringen um die Wahrheit des Christlichen, all die Infragestellungen auch, die in den Filmen Buñuels beobachtet werden. Da gibt es Menschen, die glauben möchten und nicht glauben können, die als Priester den anderen das Christentum verkünden, im Wissen, daß sie es human benötigen, aber daß es deshalb nicht wahr sein muß. De Unamuno wurde in all seinen Werken von seiten der katholischen Kirche auf den Index gesetzt und er selber exkommuniziert. Das war und ist für mich eine der erschütterndsten Selbstdarstellungen des römischen Katholizismus. Reinhold Schneider konnte in den fünfziger Jahren noch sagen, es sei ungeheuerlich, allein das Gefühl für die Tragik des Lebens und der Welt im Werk de Unamunos als so bedrohlich für den Erlösungseuphorismus und -optimismus der offiziellen Kirchentheologie zu empfinden, daß man mit nichts anderem als mit dem Verbot glaubte, darauf antworten zu müssen. Und das steht da bis heute. Diese Kirche hat die Macht, immer noch Werke wie die von de Unamuno aus dem geistigen Leben, aus der wirklichen Auseinandersetzung hinauszustoßen. Insofern ist die Kraßheit Buñuels, mindestens weil sie so klar von außen herkommt, eine der wichtigen Fackeln oder Leuchttürme zur Orientierung. De Unamuno ist das nicht geworden, weil er aus dem Innenraum der Kirche viel zu früh rausgedrückt wurde.

Was bei de Unamuno zu finden ist, ist bei Buñuel im selben Anliegen, in derselben Perspektive, aber von draußen, schonungslos gesprochen. Die Geschichte der ständigen Verweigerung seitens der Kirche ist ganz sicher das Schicksal dieser großen Fragenden gewesen. Ob der eine von innen her den Raum der Tragödie, der Unerlöstheit, der offensichtlichen Gequältheit der Welt, der geschundenen Unschuld, der vergewaltigten Gerechtigkeit, der zerstörten Hoffnungen zeigt, mit der Frage: was ist die Antwort des Christentums darauf? oder ob der andere desillusionierend sagt: woran überhaupt geglaubt wird, – kann doch nicht die Wahrheit sein, – es ist weder im Versuch der Bejahung noch im Versuch der Zerstörung für die Kirche von irgendeinem Belang gewesen. Sie hat nichts weiter getan, als die Rollos herunterzuziehen. Und nun ist sie das Opfer ihrer eigenen Erfolge, es gibt keine Auseinandersetzungen mehr mit ihr.

## Wagnis, Treue

Ich sehe, daß etwa bei *Die Vergessenen*, einem der ganz großen mexikanischen Filme, das Geschichtenerzählen sogar Momente von Charles-Dickens-Sentiment haben kann. Das ist nicht mehr der Buñuel der distanzierten Beobachtung und der schockierenden Wahrnehmung, da ist er ein Geschichtenerzähler mit einem zutiefst gequälten menschlichen Pathos. Er ist mir darin aber sehr lieb und wiedererkennbar auch in bezug zu den anderen Filmen.

Mir fällt, wenn wir über Buñuel sprechen, in der Malerei, weit entfernt eigentlich von Dalí, viel eher Edvard Munch ein, den er wohl nie gekannt hat, mit dem er auch, soweit ich weiß, sich nie beschäftigt hat. Bei Edvard Munch findet man dieselbe aufgerissene magmatische Seelenlandschaft, die sich nur noch in Bilder zu setzen vermag, ohne Analyse, ohne Werdegang, ausgeliefert eigentlich den eigenen Visionen, eruptiv, mit groben Mitteln pastos hingestellt, schockierend, und ohne den Willen, damit Erfolg zu haben, eher im Leiden des Abstands von den Menschen, denen man das zeigen will, dazu bereit, die eigenen Bilder unterm Arm wieder aus der Ausstellung mitzunehmen, weil sie nur ausgelacht werden. Das ist ja Buñuels Situation oft genug: er macht Filme, von denen er weiß, daß sie keiner sehen will, weil die Menschen so eingeschüchtert sind, daß sie natürlich der Zensur zum

Beispiel des Staates gehorchen, der Filme wie *Die Vergessenen* als Verleumdung unterdrückt. Es wird nicht einmal einen Widerstand geben, und das alles ist schon wieder Teil des Films: wie Menschen zu Opfern ihrer eigenen Zwänge, Ängste, Außenlenkungen, Deformationen werden. Sie haben sogar Grund, sich davor zu schützen, weil ihnen in den Filmen der Spiegel vorgehalten wird. Buñuel war bereit, solche und keine anderen Filme zu machen. Ich denke das ist der beste Freispruch, den ein Künstler finden kann.

Text nach einem Gespräch zwischen Eugen Drewermann, Yasha David, Rainer Gansera, Martin Magers und Petra Osterfeld am 11. Juli 1995 in Paderborn.

# ¿BUÑUEL!

Auge des Jahrhunderts

Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland



Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung und der Film-Retrospektive „BUÑUEL! Auge des Jahrhunderts“ vom 4. Februar bis 24. April 1994 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn.

*Herausgeber*  
Kunst- und Ausstellungshalle  
der Bundesrepublik Deutschland

*Intendant*  
Pontus Hulten

*Geschäftsführender Direktor*  
Wenzel Jacob

*Konzeption, Gestaltung und  
Gesamtleitung der Ausstellung  
und der Film-Retrospektive*  
Yasha David

*Projektleitung*  
Stephan Andreae

*Wissenschaftliche Recherche und  
Assistent der Film-Retrospektive*  
Frédéric Bonnaud

*Katalogredaktion*  
Yasha David  
mit Annette Kulenkampff

*Katalogkoordination*  
Annette Kulenkampff  
Ute Harre

*Lektorat*  
Annette Kulenkampff  
Dorothee von Drachenfels

*Kataloggestaltung*  
Yasha David

*Übersetzungen*  
aus dem Französischen  
Stefan Barmann, Susanne  
Petersen, Karoline Voggenreiter,  
Klaus Volkmer  
aus dem Spanischen  
Uwe Scheele  
aus dem Italienischen  
Sabine Heymann  
aus dem Englischen  
Roland Mahle

*Photoarbeiten*  
Béatrice Hatala  
Peter Oszvald

*Photographien*  
siehe Bildnachweis

*Copyright 1994*  
Kunst- und Ausstellungshalle der  
Bundesrepublik Deutschland,  
Fond Luis Buñuel, Nachlaß Familie  
Buñuel und die Autoren.  
Für Octavio Paz aus: *Essays I, st 1036*,  
*Buñuels philosophische Bildkunst*.  
Aus dem Spanischen von Carl Heupel  
und Rudolf Wittkopf © Suhrkamp  
Verlag Frankfurt am Main 1979.  
Für André Breton aus: Band III,  
*Œuvres complètes d'André Breton* in  
der Bibliothèque de la Pléiade  
© Edition Gallimard

*Für die abgebildeten Werke*  
siehe Bildnachweis

Eine Schirmer-Mosel Produktion

*Reproduktionen*  
O.R.T. Kirchner, Berlin

*Druck*  
Appl, Wemding

*Satz*  
Fotosatz Weyhing GmbH, Stuttgart

*Bindung*  
Kunst- und Verlagsbuchbinderei,  
Leipzig

Alle Rechte vorbehalten.  
Printed in Germany 1994.

*Umschlag*  
Szene aus *Ein andalusischer Hund*

#### Ausstellungsmitarbeit

*Film-Retrospektive*  
Heidi Thiemann  
Friedrich Zöllner  
mit Nicole Mariello

*Medienproduktion*  
Frédéric Bonnaud  
Norbert Brück  
Frank Buchholz

*Forum*  
Bernd Busch  
mit Annett Müller

*Konservatorische Betreuung*  
Karin Weber  
mit Stefan Böhmer,  
Ursula Engelhardt,  
Jan Karczewski,  
Olaf Kaldewey,  
und Christian Welker

*Transport und Versicherung*  
Barbara Manna  
mit Ursula van den Driesch,  
Gerhild Lahrman  
und Birgit Tellmann

*Aufbau*  
Michael Haacke  
mit Christoph Bachmann

*Lichttechnik*  
Gerd Behrmann  
mit Axel Wupper

*Graphik*  
Christoph Schubert  
mit Uta Schüller

Weitere Mitarbeiter der Kunst- und  
Ausstellungshalle

*Stellvertretende Direktorin*  
Ina Klein

*Verwaltungsdirektor*  
Wilfried Gatzweiler

*Projektmanagement*  
Cornelia Barth

*Direktionsassistent*  
Hubert Ringwald

*Presse- und Öffentlichkeitsarbeit*  
Maja Majer-Wallat  
mit Maria Nußer-Wagner  
und Fabian Rau

*Katalogmitarbeit*  
Antje Utermann

*Ausstellungspädagogik*  
Hanns-Ulrich Mette  
mit Ute Reiner  
Vera Neukirchen  
und Silvia Schlegel

*Bibliothek*  
Lutz Jahre  
mit Margot Flatow  
und Christian Gänssicke

*Koordination Veranstaltungsbereich  
und Sicherheit*  
Manfred Langlotz  
mit Klaus Schmitzler  
und Eva Müller

*Informationstechnik*  
Nobert Kanter  
mit Rüdiger Wanke  
und Iris Cornelsen

*Betriebstechnik*  
Rudolf Link  
mit Sieghard Porkert

Für die freundliche Unterstützung  
danken wir Sony Deutschland.