

Reinhold Jacobi

Der indiskrete Charme beißender Geschichten

Anmerkungen zum Werk des Filmregisseurs Luis Buñuel (1900–1983)

Einerseits fasziniert, andererseits skeptisch und nachdenklich-zögernd betreten wir in diesen Monaten Nutzungsräume von besonderer Relevanz für künftiges Zusammenleben, zumindest für unsere westeuropäischen Breiten: Die audiovisuellen Medien liefern Angebote und Perspektiven, die zumindest in quantitativer Hinsicht den beruflichen wie auch privaten Alltag dieser Gesellschaft nachdrücklich verändern können. Was insbesondere an unterhaltenden, also freizeit-orientierten Filmangeboten herandrängt, hat sich in den vergangenen zwei Jahren auf dem Video-Sektor besonders greifbar und in den möglichen Konsequenzen für etliche Zusammenhänge auch bedrückend feststellen lassen. Der Video-Markt, die Angebote der vorhandenen und der sich etablierenden Fernsehsender sind unter anderem außerordentlich stark an Unterhaltungsware interessiert, die sie nach wie vor, nunmehr zunehmend, aus dem Kinofilmbereich abrufen. Da das Filmangebot nicht über unbegrenzte Reservoirs an qualitativ relevanten Werken verfügt, drängen schon jetzt immer mehr mittelmäßige bis dürftige Produkte in die Programme.

Auch auf die Produktion wird dieser Nachfrageboom verständlicherweise Auswirkungen haben; denn der teure und ambitionierte, anspruchsvolle und sorgfältigste hergestellte Film – wobei die genannten Attribute jedoch nicht synonym verstanden werden dürfen – kann nicht dem Mengenbedarf gerecht werden und wird daher wenn nicht seltener, so doch in Konkurrenz mit anderen „schnellen“ und billigen Filmen hergestellt werden. Der Kinofilm als „Wegwerfware“, bestimmt zu schnell wechselndem, unaufwendigem Amüsement eines auf Ablenkung bedachten Publikums, dessen Ansprüche durch die nivellierte Massenware, nach gängigen dramaturgischen Strickmustern (die Fernsehserie als Patin) gefertigt, immer niedriger angesetzt werden – die reale Vision der Medienpessimisten respektive der Film- und Fernsehskeptiker.

Vor diesem Hintergrund werden sich diejenigen zunehmend solidarisieren müssen, die am Film als einer kulturellen Ausdrucksform von Rang, von künstlerischer Qualität interessiert sind. Solche Solidarisierung wird in verschiedensten Formen der Archivierung, Konservierung, Demonstration, kritischen Bilanzierung und kreativen Inspirierung von wichtigen Kinofilmen ihren Ausdruck finden können und müssen. Und da die Werke nur schwer losgelöst von ihren Autoren

vorstellbar sind, wird sich publizistisches, wissenschaftliches und pädagogisches Interesse insbesondere auf die großen Filmregisseure und auf die anderen Vertreter der kreativ-technischen Komponenten des vielseitigen Konstrukts Film richten müssen.

Angesichts dieser allgemeinen filmkulturellen Zusammenhänge erscheint die Tatsache des Todes eines der ganz großen Regisseure des Kinofilms in einer zusätzlichen Beleuchtung, die auch etwas von der Emphase erklärt, mit welcher dieses Todes publizistisch gedacht wurde. Die Nachrufe auf Luis Buñuel nach dessen Tod am 29. Juli des vergangenen Jahres sind ein Ausweis der epochalen Bedeutung des Spaniers für die Filmgeschichte generell. „Der letzte wahre Olympier der Filmgeschichte“ wurde er genannt, mit dem „ein großes Kapitel europäischer Kinogeschichte zu Ende gegangen“ sei. Die Epitheta zu seinem Schaffen entsprechen diesem Nimbus: „Mephisto des Films“, „Ketzer und Rebell“, „Dämon des Surrealismus“, „rebellischer Individualist“, „frommer Anarchist“, „Don Quixote des Films“, „Magier des Widerspruchs“. Vergleichsebenen und Vielseitigkeit des künstlerischen Schaffens Buñuels entsprechen sich. Der hymnische Ton, die huldigende Komponente resultieren aber auch aus der Erfahrung um die abgeschlossenen Lebensläufe etlicher Großer der Filmgeschichte in den vergangenen zehn Jahren: Die junge Kunst Film, herausgemendelt aus den anfänglichen zirkensischen Bereichen populärer Massenunterhaltung, die als ambitionierter kultureller Ausdruck erst seit den zwanziger Jahren des Jahrhunderts greifbar wird, findet durch den Tod der Meister der vierziger bis siebziger Jahre ihre augenfälligste Zäsur. Namen wie Chaplin, Renoir, Carné, Visconti, Ford und nun auch Buñuel markieren diesen Abschnitt. Autoren wie diese haben die Filmkunst unter je nationalem, insbesondere aber auch unter internationalem Aspekt bereichert, fortentwickelt, inspiriert. Das bezieht sich wie bei allen Gattungen der Kunst sowohl auf die Form wie auf die Inhalte. Auch Buñuels Leistung wurde und wird unter dieser doppelten Perspektive gewürdigt.

Surrealismus

Drei verschiedene Ebenen im Schaffen Buñuels lohnen besondere Beobachtung: die surrealistische, die sozialkritische und die der Auseinandersetzung mit Christentum und Religion (Ulrich Gregor). Unter den genannten Gesichtspunkten sind alle spezifischen Merkmale des Buñuelschen Filmschaffens subsumierbar. Erstaunlich ist, daß formale Experimente, „Innovationen“, letztlich hinter dem außergewöhnlichen Stoffinteresse zurücktreten. Tricktechnisch etwa hat Buñuel nie besonders Auffälliges angeregt oder genutzt. Er arbeitete vom Anfang an mit verhältnismäßig konservativen Techniken. Auffälligkeit und Interesse an seinem Schaffen bewirkten vom Beginn an die Inhalte seiner Bilder und deren Kombinato-

rik. Nicht regte ihn etwa seine Bekanntschaft mit dem internationalen Kreis der Pariser Surrealisten in den späten zwanziger Jahren zu surrealistischen Filmkollagen an. Vielmehr fand sein schockierender Erstling „Ein andalusischer Hund“ (1928) die Gnade der Surrealisten-Runde, die ihn aufgrund seines Films in ihren Cercle aufnahm. „Wir waren schon Surrealisten, bevor man uns so etikettierte“ (Buñuel)¹. Die traumhaften und alptraumhaften Sequenzen des zusammen mit Dali konzipierten Films waren nach dem Geschmack der Surrealisten; sie wollten nicht eine neue Kunstdoktrin kreieren, sondern mit Hilfe des Skandals gesellschaftliche Verkrustungen sprengen. In seinen erst 1982 veröffentlichten Erinnerungen „Mon dernier soupir“, der außerordentlich kurzweilig-amüsanten und gleichzeitig profunden Bilanz seines Lebens, weist Buñuel selbst auf das eher existentielle Interesse der Surrealisten hin: „Das eigentliche Ziel des Surrealismus war nicht, eine literarische Bewegung ins Leben zu rufen, auch keine neue Malerei, nicht einmal eine neue Philosophie, sondern die Gesellschaft hochgehen zu lassen, das Leben zu ändern“².

Dies sollte natürlich mit den Mitteln der Kunst, nicht mit Faust oder Waffe erreicht werden. Und so lag der von der „rechten“ Presse nach seiner Uraufführung 1930 inszenierte Skandal um „Das goldene Zeitalter“, den zweiten Film Buñuels, auch voll auf der beabsichtigten Linie, die etablierten sozialen Institutionen wie Nation, Familie und Kirche zu attackieren. Buñuel benutzte dazu eine ausgesprochene „amour-fou“-Geschichte. Mit seinem dritten, nun wieder kurzen Film „Las Hurdes“ (1932), einem ausnahmsweise dokumentarischen Werk, erreichte Buñuel dann schon, daß sein Vermögen, die Augen zu benutzen und die Wirklichkeit zu beobachten, ver-rücktere Ergebnisse und sur-realere Wirkungen als alle fiktionale Bemühung seiner beiden ersten Filme bedingte: Die Zeichnung der trostlosen Wirklichkeit der hungernden und verelendeten Bevölkerung der Region im Südwesten Salamancas ist als soziale Anklage gegenüber den staatlichen Verantwortlichen und auch gegenüber der Kirche, die sich der Sinndeutung von Leben verpflichtet weiß, eine heftige Attacke, weil der Film nur noch insofern menschliches Leben wahrnimmt, als dessen einzige Lösung und Erlösung im allseits herbeigesehnten Tod gesehen wird.

Sozialkritik

In den drei ersten Filmen schon werden alle Grundelemente Buñuelschen Interesses, die surreale Revolte, die damit bezweckte soziale Kritik und die dabei für das Spanien seiner individuellen und sozialen Herkunft aus den drei ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts mögliche spezifische Auseinandersetzung mit der christlichen Religion und insbesondere mit der katholischen Kirche angesprochen. Die drei Komponenten spielten bis zu seinen letzten Filmen „Der diskrete Charme

der Bourgeoisie“ (1972), „Das Gespenst der Freiheit“ (1974) und „Dieses obskure Objekt der Begierde“ (1977) durchgehend eine mehr oder minder starke Rolle, wobei die formale und inhaltliche Dimension surrealer Bild- und Vorstellungsschocks, erzählt in assoziativer Manier und nicht aufzulösen in rationaler Analyse, zwischenzeitlich zurücktrat, um in den Spätwerken neuen Reiz zu entwickeln.

Sozial- und Religionskritik dagegen blieben auch weiterhin in den meisten der 26 Filme zwischen der Trias der frühen Jahre und den genannten Spätwerken wenigstens in Elementen erinnert, wenn sie nicht sogar von dominantem Interesse waren. So klagt Buñuel Staat und Gesellschaft radikal an mit seiner intensiven Milieuschilderung heruntergekommener Jugendlicher in den Slums von Mexico City: „Los Olvidados“ (Die Vergessenen) (1950), ein seinerzeit auch in der Bundesrepublik heftig diskutierter Film, beschreibt den Teufelskreis von Armut, Unbildung, Hunger und Kriminalität, deren Schrecken gerade bei Kindern und Jugendlichen besonders heftige Wirkungen zeitigen. „Der Fluß des Todes“ (1954) erzählt von den generationenlangen Blutfehden unter Familien eines mexikanischen Dorfes; ein junger Arzt, selbst aus dem Ort stammend, sieht sich mit diesen rituell anmutenden, ehrenkodex-orientierten Serienmorden hilflos konfrontiert: Die Tradition, selbst diejenige des Mordens, ist stärker. In „Der Tod in diesem Garten“ (1956) oder „Der Würgeengel“ (1962) werden zufällig zustande gekommene Gruppierungen von Menschen, die einen Querschnitt durch die diversen Schichten der Gesellschaft darstellen, als Vorwand benutzt, um Verhaltensverkrustungen, Seelenharnische, Beziehungsrituale aufzubrechen und nach der humanen Grundstruktur zu forschen, die überlagert wurde durch Vorurteil, Dünkel, Hochmut, Habgier, Ehrgeiz und andere Fehlformen. „Tagebuch einer Kammerzofe“ (1963/64) faltet einen Katalog dekadenter Verhaltensmuster und pervertierter Erotik auseinander, dargestellt an Menschen irgendwo in der Provinz. Bürgerliche Moral wird attackiert als Scheinmoral, ein Vorgang, der Buñuel mit anderen großen Moralisten der Kunst des 20. Jahrhunderts – etwa mit Karl Kraus oder George Grosz – verbindet.

Und so verwundert es auch nicht, daß des Moralisten Buñuel Dauerthema alle Formen erotischer Beziehungen sind. An ihnen interessiert insbesondere die apokryphe Erscheinungsform, die verdrängte Perversion, die ummanteelte angebliche Wohlanständigkeit. In witzig-sarkastischer Form und unter Verwendung Freudscher Instrumentarien der Traumdeutung führt „Das verbrecherische Leben des Archibaldo de la Cruz“ (1955) die verwandtschaftliche Beziehung von Liebesakt und Tod – ein Grundmotiv Buñuelscher Weltanschauung – anhand einer neurotischen Männerstudie vor. „Belle de Jour“ (1966/67) erstaunt durch das Schicksal einer wohlanständigen, glücklich verheirateten Angehörigen der oberen Mittelschicht, die anonym dem Gewerbe einer Freizeit-Prostituierten nachgeht. Und „Tristana“ (1969/70) berührt durch die Kälte, mit der männliches Sexualverlangen durch weibliche Verachtung und Demütigung beantwortet wird. Moral und

Gefühl sind Atavismen. In seinen drei letzten Filmen greift Buñuel auf solche Konstellationen und Befunde zurück, indem er sie – ein Anflug von Versöhnlichkeit? – mit surrealen Elementen mischt und in lakonisch-witziger Manier zu Tableaus zubereitet.

Buñuel setzt den Fatalismen seiner Film gewordenen Betrachtungen der Gattung Mensch einerseits den Optimismus seiner früheren Jahre entgegen: „Heute steht es ... mit der Liebe wie mit dem Glauben an Gott. Sie scheint zu verschwinden, jedenfalls in bestimmten Gesellschaftsschichten. Man betrachtet sie gern als ein historisches Phänomen, als eine kulturelle Illusion. Man studiert sie, man analysiert sie, und wenn möglich, heilt man sie. Ich protestiere. Wir waren nicht Opfer einer Illusion. Auch wenn es manchem schwerfällt, es zu glauben: Wir haben wirklich geliebt.“ Andererseits resümiert er am Ende seines Lebens mit schwarzem Pessimismus: „Mir kommt es jedoch so vor, als führe das ganze Jahrhundert ins Elend. Das Böse hat den alten, großen Kampf gewonnen. Die Kräfte der Zerstörung und des Zerfalls haben gesiegt. Der menschliche Geist ist nicht im geringsten zur Klarheit hin fortgeschritten. Eher hat er sich zurückentwickelt. Erschöpfung, Furcht und Verfall ringsum. Woher sollen Güte und Intelligenz uns geschenkt werden, die uns eines Tages retten könnten?“³

In solchen bekenntnishaften Widersprüchen schlägt sich die Trauer nieder über die letztendliche Feststellung, daß diese Welt eben nicht einen Idealzustand darstellt. „Ich bin der Meinung, daß ein Film, außer daß er der Unterhaltung dient, immer die Idee vertreten und indirekt vermitteln muß, daß wir in einer brutalen, scheinheiligen, ungerechten Welt leben. Und gerade das tut der Film höchst selten. Ich sage nicht, daß er diese Gedanken predigen oder als These vertreten soll. Aber mit seinen Situationen und Bildern soll der Film dem Zuschauer einen solchen Eindruck mitgeben, daß er sich beim Verlassen des Kinos sagen muß, daß wir nicht in der besten aller möglichen Welten leben.“⁴ Auch drückt sich Sehnsucht aus nach der Alternative zu den aus gesellschaftlichen Beobachtungen und eigenem biographischen Erleben resultierenden Enttäuschungen. „Die surrealistische Bewegung war nicht darauf aus, ruhmreich in die Literatur- und Kunstgeschichte einzugehen. Ihr Hauptziel, ihr unabweislicher und zugleich unrealisierbarer Wunsch war, die Welt zu verwandeln und das Leben zu ändern. Was diesen Punkt betrifft, den entscheidenden, so braucht man sich nur kurz umzuschauen, um unser Scheitern zu erkennen.“⁵

Auseinandersetzung mit Christentum und Religion

Spätestens angesichts des Verdachts Buñuels, unsere Welt sei auf dem besten Wege in die Katastrophe, werden Hinweise auf die religiösen Elemente in seinen Filmen und auf die diversen einschlägigen Auskünfte in Interviews fällig. Verträgt

es sich, daß andauerndes Scheitern seiner Figuren vorgestellt wird und daß immer wieder religiöse Themen angeschnitten werden? Müßte nicht Religion, müßte nicht die katholische Kirche Perspektiven der Hoffnung eröffnen? Gerade die unter religiöser Fragestellung antretenden Gestalten der Filme Buñuels erscheinen im offenkundigen Scheitern an einer gläubigen Existenzweise als die Potenzierungen der defätistischen Wirklichkeitsperspektive des Regisseurs. Die großen, von religiöser Fragestellung inspirierten Filme, die im Schaffen Buñuels einen hervorragenden Rang einnehmen, sind wie die meisten anderen erwähnten Filme Zeugnisse existentiellen Scheiterns.

„Nazarin“ (1958/59) erzählt die Geschichte des jungen Priesters Don Nazarin, der in der Konsequenz seines Glaubens einen Pilgerweg der Solidarisierung mit den Armen, Unterdrückten, Entrechteten betritt, der ein Weg der permanenten Demütigungen wird, weil Nazarin von den Armen nicht als Priester, sondern lediglich als Mann, von der kirchlichen Obrigkeit nicht als Vertreter des Evangeliums, sondern als unbotmäßiger Sonderling angesehen wird. Er stiftet mit seinem Werk der Nächstenliebe unwillkürlich Verwirrung, verursacht Aggressionen, Verdächtigungen, bis er am Ende habituell bereit ist, zunächst einmal sich selbst der vorzugsweise immanenten Liebestat seiner Nächsten zu öffnen. Don Nazarin wirkt als ein anderer Jesus von Nazareth (der Namensanklang ist nicht zufällig), ein Tor in Christus, der die Heuchelei, die im Namen der Religion praktiziert wird, anprangert. Erst in der Solidarisierung mit den Unterdrückten, Armen, Entrechteten scheint die Transzendenz auf, nicht aber in den Jenseitsverweisen, in der Form der frommen Tröstungen. Trost soll schon hienieden werden. Unter der Perspektive der tröstenden Verweiskraft auf die ausgleichende Gerechtigkeit des ewigen Lebens ist Nazarin gänzlich gescheitert. Die Immanenz hat ihn völlig absorbiert.

Das wohl berüchtigtste Scheitern einer strahlend angetretenen Gestalt, die sich schon auf Erden den asketischen Übungen der christlichen Heilsverheißung verschreiben wollte und dann jämmerlich und demütigend ein gehöhntes Dasein fristen muß, schildert „Viridiana“ (1961). Das junge Mädchen, das Ordensfrau werden wollte, wird Objekt der Nachstellungen ihres Onkels, verzichtet daraufhin auf den geistlichen Beruf, um sich der Armenpflege zuzuwenden. Doch die Armen mißbrauchen sie ebenfalls. Am Ende tritt Viridiana in die Anonymität und Trivialität der ethischen Indifferenz (ihr Vetter Jorge) zurück.

Der Fragment gebliebene Film „Simon in der Wüste“ (1965) ironisiert die asketischen Praktiken der irdischen Weltentrückung durch einen geradezu sportlich wirkenden Säulenehrgeiz des wundertätigen Styliten Simon. Dieser findet seine Position auf der Säule mitnichten erhebend, sondern unbequem; seine Wundertaten werden zu Schmähungen dessen, in dessen Namen sie geschehen: vordem abgeschlagene Hände eines Bauern werden unmittelbar nach der Heilung und übergangslos zum Schlagen der Tochter gebraucht. Heiligenverehrung wird demaskiert, entmystifiziert, aber auch denunziert. Das Ende des (unvollendeten)

Films sieht den in die Jetztzeit versetzten Heiligen in einem New Yorker Lokal auf die Apokalypse warten. Ein unendliches Scheitern des (früh)christlichen Eremiten bis in unsere Tage hinein.

„Die Milchstraße“ (1968/69) schließlich faßt geradezu enzyklopädisch fundamentale Glaubenselemente des Katholizismus zu Bilderfolgen in wiederum surrealer, da arational verbundener Weise der Montage zusammen: Dreifaltigkeit, Transsubstantiation, die unbefleckte Empfängnis Mariens, die Allwissenheit Gottes und die Willensfreiheit des Menschen, die Frage nach der Natur und Entstehung des Bösen. Mit Häresien und Verirrungen der kirchengeschichtlichen Entwicklung werden die beiden modernen Pilger auf der alten Straße zum Heiligtum St. Jakobs von Compostela konfrontiert. Der Film endet mit einer verschlüsselten Aufforderung, Intoleranz, resultierend aus dem christlichen Bewußtsein der Auserwähltheit, und Barmherzigkeit, welche die Leiden in der Welt nur vermehre, zu unterlassen.

Scheitern und der Verweis auf die strikte Diesseitigkeit religiöser Erscheinungsformen in allen Fällen. Buñuel hat sich immer zu seiner Unfähigkeit bekannt, an Gott zu glauben. „Glauben und Nichtglauben ist dasselbe.“⁶ Sein Agnostizismus, in die berühmte paradoxe Formel gegossen „Ich bin ein Atheist von Gottes Gnaden“, korrespondiert allerdings mit einer tiefen religiösen Neigung, die sich zunächst aus Herkunft und jesuitischer Erziehung erklärt: „Ich glaube..., daß in allen meinen Filmen ein tiefer religiöses Gefühl vorhanden ist. Das ist auch nicht verwunderlich. Denn... mein Leben (ist) am meisten beeinflusst worden durch meine katholische Erziehung in der Kindheit und später durch meine Erfahrungen mit dem Surrealismus. Alles, was ich mache, muß von diesen beiden Tendenzen, diesen beiden Geistesrichtungen beeinflusst sein, so daß alle meine Filme tatsächlich auch von religiösen Themen besessen zu sein scheinen. Im Laufe meiner Erfahrungen mit dem Surrealismus trennte ich mich jedoch von den religiösen Anschauungen. Aber meine Kindheitserinnerungen kann ich nicht beeinflussen. Ich kann mein Gefühl für das Religiöse nicht einfach beiseite schieben. Doch von der ideologischen Seite her lehne ich all das ab. Ich befinde mich in einem Konflikt zwischen der Anziehung, die religiöse Probleme auf mich ausüben, und meinem Gewissen, meiner Vernunft, die mir das Gegenteil sagen. Daher findet man in allen meinen Filmen irgend etwas Religiöses. Aber antiklerikal bin ich nicht, auch nicht antireligiös.“⁷

Neben dem expliziten und impliziten Bekenntnis zum Traum als einem integralen Bestandteil der Kunst und der Wirklichkeit – ein Grundelement des Surrealismus –, neben der Huldigung für die Imagination, die Vorstellungsfreiheit, neben dem bekennerhaften Interesse für das Geheimnis („Das ganze Universum ist Geheimnis“⁸), neben dem manchmal zwanghaft anmutenden Interesse für alles Erotische, neben der Aufmerksamkeit für den Tod, neben der vehementen Vertretung eines sozialen Moralismus – neben allen diesen wesentlichen Elementen

im Wirken Buñuels ist das religiöse Interesse dasjenige, das sein Werk haushoch über das Filmschaffen der vielen in den letzten fünfzig Jahren heraushebt und es unter die ganz großen Filmkünstler der Epoche sowie unter die bleibenden Zeugnisse der europäischen Kultur spanischer Provenienz in diesem Jahrhundert wie Picasso, Garcia Lorca, Dali, Miro, Alberti einreihet. Wer in so profunder und durch den Ausweis seiner künstlerischen Kompetenz relevanter Weise über Religion handelt, auch wenn seine eigenen Positionen der Kraft des christlichen Glaubens nicht allzuviel zutrauen, der provoziert durch Anregung fruchtbare Irritation, Auseinandersetzung, Widerspruch und die Notwendigkeit zur Feststellung, Begründung und Erläuterung eigener weltanschaulicher Positionen. Im Bereich des immer stärker verflachenden und zur Massenware degradierenden Mediums Film hat diese Funktion des Filmkünstlers Luis Buñuel auch als Anregung für künftige Filmarbeit einen außerordentlich hohen Wert. Vermutlich wird die nach seinem Tod erneut zu eröffnende Diskussion über seine Stellung in der Filmgeschichte seinen besonderen Rang als Artifex naturaliter Christianus herausstellen müssen.

ANMERKUNGEN

¹ Mein letzter Seufzer. Erinnerungen (Königstein 1983) 95.

² Ebd. 97. ³ Ebd. 140, 244f.

⁴ Interview mit Wilfried Berghahn, in: Filmkritik 5 (1963) 216.

⁵ Erinnerungen 113. ⁶ Ebd. 165. ⁷ Berghahn 214f. ⁸ Erinnerungen 165.