

31. BUÑUELS SPIELUHR – SCHWINDEL VON BESITZ UND BESESSENHEIT

Es gibt einen wenig bekannten und selten gezeigten Film von Louis Buñuel, der uns etwas über das Problem des Angst als Effekt auf einen Vertrauensverlust zeigen kann. Offensichtlich gibt es einen Unterschied zwischen dem plötzlichen, traumatisch verursachten Versagen körperlicher bzw. sinnlicher Reaktionen – die allegorische Darstellung davon ist Scotty, der in *VERTIGO* aufgrund eines Fehltritts an der Dachrinne baumelt – und dem Orientierungsverlust, der Lust an Schwerelosigkeit, Körperaufhebung und Rausch. Wir wissen bereits, dass die Qualität des Vertrauens mit dem Fetischismus, der Verfügung über die Anwesenheit und Abrufbarkeit eines Objekts, dem *Besitz*, steigt. Im Näheren wäre nach dem *Verlust* und dem *Vermögen* von Körpertechniken zu fragen. Vertrauen ist zuerst eine Kreditierung von Nähe, von dem, was der *Oikos* zur Verfügung stellt. Die Abstraktionen des gesellschaftlichen Tauschs verwandeln die Ökonomie der Nähe (wie im Naturaltausch, wo Güter sichtbar präsentiert werden) in eine der Zeit. Vertrauen und Verpflichtung sind gegenüber Naturprozessen zeitkreditierend.

In Buñuels Film geht es um eine *chronotopologische Politik*, in der sich der Fetischismus des Besitzes in einen *Verfolgungswahn* steigert. Offensichtlich ist der Fetischismus von einem Zuviel an Vertrauen, d.h. von Hörigkeit begleitet. Die in den Besitz gestellten Dinge beginnen sich zu animieren. Besitz verkehrt sich in Fluch – in *Besessenheit*, die keine Gnade in der Zeit kennt. Die Angst kippt jetzt auf die andere Seite: Man wird von dem Liebesobjekt ausgesaugt, amalgamiert sich mit ihm in einer verhängnisvollen Introjektion, kann sich nicht lossagen. Besessenheit wird ein Fremdkörper – ein Ding in mir, Symptom, Syndrom. Unterscheiden wir den Besitz von Dingen und Sachen vom Besitz von Vorstellungen bzw. Erinnerungen. Beide Besitztümer fließen im Warencharakter der Dinge zusammen. Es kann aber auch sein, dass wir das Begehren des Besitzes selbst besitzen wollen (Unendlichkeit der Lüste), d.h., die Inbesitznahme muss dann in einem oszillierenden Spiel beständig vorgestellt und zugleich wieder verworfen werden. Der Trick mit der identisch (industriell) hergestellten und verfügbaren Ware, die immer wieder neu die Lüste entbindet, funktioniert dann nicht mehr – höchstens noch im Kaufrausch oder der Kleptomanie, wo der Gebrauch selbst keine Rolle spielt. Kann man also Lust „besitzen“ oder liegt die Lust allein im Tausch?

Lust im Tausch wird entbunden, wenn überlegene Automaten, Rechen- und Spielmaschinen – das Roulette – zu faszinierenden Drogenmaschinen werden. Lust ist Rausch der Identifikation mit der Perfektion der Maschine. Nicht die Beziehung zu den Apparaten, sondern zur Vorstellung von unendlicher Tauschfreiheit setzt sich als Besessenheit fest.

Der Film Buñuels erklärt das Problem der Besessenheit. Er trägt den Titel DAS VERBRECHERISCHE LEBEN DES ARCHIBALDO DE LA CRUZ (ÉNSYO DE UN CRIMEN / LA VIDA CRIMINAL DES ARCHIBALDO DE LA CRUZ, Regie: Luis Buñuel, Mexiko 1955), heute ein Klassiker des surreal-psychoanalytischen Kinos (Lacan hat ihn seinen Schülern empfohlen), aber auch für Cineasten ein Film, der durch seine ausgeklügelte Montage besticht. Er besitzt den hier motivisch begründeten Vorteil zu zeigen, dass der Maschinenfetisch ein Karussell in Form einer sich drehenden Spieluhr ist. Die Spieluhr erzeugt eine reizvolle Melodie, während auf ihrem Deckel eine Tänzerin sich dreht. Von einer Melodie/Ohrwurm besessen zu sein, zeigt vielleicht am harmlosesten, was es meint, wenn *Vertrauen* in Wiederholungsformen als Gedächtnisfunktion in *Besessenheit* umschlägt.

Buñuel schließt Fetischisierung und Paranoia zusammen. Angst vor der Pirouette, die zur Ohnmacht führt, und Liebe auf Dauer, die sich ökonomisch balanciert, sind in dieser Spieluhr vereinigt. Mit surrealistischem Witz legt Buñuel die Normalpathologie der Bourgeoisie offen, indem er die Regeln ihrer Moral kritisiert. Und Moral, das ist nun einmal ein Eigentum, das abzuschütteln außerordentlich schwerfällt, da es durch den Blick des Anderen eifersüchtig bewacht wird.

Das Surreale wirkt nur vor dem Hintergrund des Realen, indem es die realen Bruchstücke in einen veränderten Kontext ungewöhnlich zusammenführt. Der Film Buñuels begleitet im Mexiko City der 1950er Jahre einen wohlhabenden Mann, der an einer Paranoia leidet, welcheihn Morde sehen lässt, wo nur der unglückliche Zufall seinen Weg kreuzt. Am Anfang eines solchen Zufalls steht die Spieluhr. Auch für diesen Film können wir auf eine Inhaltsangabe von Truffaut verweisen, der die kunstvolle Montage Buñuels ausgiebig lobt. Es sind aber weder die Montage, das Drehbuch noch die Filmtechnik, die uns interessieren, sondern es ist die traumatische Kopplung von Objekt und Subjekt, die deswegen traumatisch ist, weil sie sich nicht verräumlicht, weil sie Verfolgungswahn als einen zyklischen Stillstand von Zeit erfasst, während wir Verfolgung doch in aller Regel als ein räumliches Geschehen betrachten. Hier wird jemand, Archibaldo, von seinen Lüsten und Phantasien verfolgt. Der Unterschied zwischen Vertrauensverlust und

Orientierungsverlust liegt auf der Hand. Was verfolgt, das sind Projektionen, sozusagen Doppelgängerversionen. Der Film ist wegen seiner komplizierten Zeitmontage nur schwer zu erzählen. Truffaut gelingt es: „Zu Beginn von ARCHIBALDO DE LA CRUZ sieht der Held als kleiner Junge seine Gouvernante sterben, während er gerade mit seiner Spieluhr spielt. Die Gouvernante ist, als auf der Straße von Revolutionären geschossen wird, von einer Kugel getroffen worden.“²⁰⁴

Wir müssen schon unterbrechen. Die Synchronizität von Spiel, Spieluhr, Tod wird durch ein vorhergehendes Motiv gedeckt. Die junge und sehr hübsche Gouvernante hat auf Wunsch der Mutter des kleinen Archibaldo eine Geschichte erfunden, die der Spieluhr die magischen Kräfte eines Königs übereignet, der seine Gegner allein dadurch beseitigen konnte, dass er die Uhr in Betrieb nahm. Der Junge, hypnotisch fasziniert von der kleinen, Pirouetten drehenden Tänzerin auf der Spieluhr und der Geschichte soll auf Aufforderung der Gouvernante wegen des Aufruhrs draußen zu Bett, will aber nicht, und sein Widerwille äußert sich in der Magie eines Blicks, der besagt: „Ich wünschte, meine Gouvernante würde tot umfallen.“ Dann findet zufällig eine der revolutionären Kugeln durchs Fenster ihr Ziel und erfüllt unmittelbar den Wunsch des kleinen Archibaldo. Archibaldo betrachtet irritiert die schönen Beine der Gouvernante, die sich entblößen, als sie tot zu Boden fällt. Tod und Lust verbinden sich in diesem Moment. Es handelt sich um eine faszinierende Erotisierung des Todes in einer märchenhaft-kurzschlüssigen Wunscherfüllung. Wieder kommt das Moment der Magie, der Zauberfee ins Spiel, da die mittleren Positionen (die revolutionäre Schießerei auf der Straße, der Schwindel des Märchens, der unableitbare Zufall von Melodie und Knall) miteinander verwoben werden. Das Leben bekommt für Archibaldo traumhafte, traumatische und schließlich paranoide Züge. Denn nun scheint es so, dass Archibaldo allein mit der Kraft der Gedanken und dank der Spieluhr den Tod herbeiführen kann. Archibaldo ist also in einer analogen Lage wie Midas, der alles, was er anfasst, zu Gold werden lässt. Nur ist das Gold des Archibaldo der Tod des Anderen. Zurück zu Truffauts Bericht:

Dreißig Jahre später sehen wir Archibaldo wieder, wie er gerade in einem katholischen Hospital der Nonne, die über seine Genesung wacht, die Geschichte seiner Kindheit erzählt hat. Er betrachtet sein Rasiermesser, und vielleicht hat er die Vorstellung von einem Mord oder einer unbestimmten Lust darauf, jedenfalls flüchtet die Nonne, durch das, was sie sieht, plötzlich

²⁰⁴ François Truffaut: *Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken*. München 1976, S. 199f.

in Angst und Schrecken versetzt, auf den Flur, reißt die Aufzugstür auf, ohne zu merken, daß der Aufzug nicht da ist, und stürzt sich sechs Stockwerke tief in den Tod. Im Verlauf der polizeilichen Untersuchung dieses Unfalls beichtet Archibaldo. Er legt ein Geständnis ab – oder was er dafür hält. Seine Erzählung führt uns in die jüngste Vergangenheit zurück, vielleicht nur einige Wochen.²⁰⁵

Soweit die Rahmenhandlung. Der folgende, lange Teil des Films schildert aus der Sicht des Geständnisses, das Archibaldo gegenüber dem gutwilligen Kommissar ausbreitet, verschiedene Episoden, in der die Faszination der Spieluhr als Phänomen einer Wiederholung – eines Kreislaufs von Zufällen in Zusammenhang mit Archibaldos Vision, er könne den Tod herbeiwünschen – tatsächlich Mord wie durch eine Zauberformel, eine Zaubermusik zu bewirken scheint. Im Hintergrund steht der Verdacht, dass dieses Phantasma Archibaldos von dem Wunsch beseelt ist, den Zufall in eine *Ökonomie der Erklärungen* einzubinden. Die Formel des Wahnsinns begleitet immer ein Zuviel an Phantasie, deren Herkunft in Besitz genommen werden soll, was freilich nur über die *Selbstvermittlung* eines realen Äußeren geleistet werden kann. Hier aber fehlen die vermittelnden Glieder zwischen Spieluhrmusik und Mord. Sie werden kurzschlüssig, aber falsch, d.h. magisch in ein Kausalverhältnis umgewandelt. Die Kurzschlüssigkeit entspricht der surrealistischen Montage.

Rhapsodisch sehen wir Archibaldo bei seinem Hobby zu: Er sitzt an seiner Töpferscheibe und dreht dekorative Keramiken aus einem Tonklumpen. Die Töpferscheibe ist offenbar das an die Geburt des Golems erinnernde Gegenbild der feingliedrigen, Pirouetten drehenden Tänzerin auf der Spiel-dose. Wunsch und Tat entstehen hier aus der gleichförmig kreisenden Bewegung – was dem dezent surrealen Gehalt des Films eine visuell sehr anschauliche Note verleiht. Denn auch der Surrealismus glaubt an den Zufall als eine notwendige Kette automatisierter Ereignisse, die sich am Faden des Unbewussten aufreihen lassen. Je mehr Brüche, desto mehr Sinn ergibt sich aus den Zufällen. Es ist die Konstruktion der Montage, die Truffaut an Buñuels Film deswegen besonders beschäftigt.

Die Schlussepisode desjenigen Teils des Films, der das Geständnis einnimmt, zeigt die Heirat Archibaldos. „Der Hochzeitstag. Archibaldo und seine frisch angetraute Ehefrau posieren für das Photo; wie in Hitchcocks FOREIGN CORRESPONDENT (1940) gibt es Verwirrung um den Photoapparat, das Auslösen des Blitzlichts und einen Schuß – vor Archibaldos Augen wird

²⁰⁵ Ebd., S. 200.

seine Braut von dem abgewiesenen Architekten umgebracht.“²⁰⁶ Wieder ein Tod, wieder die Spieluhr.

Truffaut ist fasziniert. Nicht von den Morden oder den überraschenden surrealistischen Einfällen, sondern von dem Umstand, dass der Film uns den Wunsch als Wirklichkeit verkauft, sodass man beim ersten Sehen des Films tatsächlich glaubt, Archibaldo habe die Morde wenn nicht begangen, dann doch verursacht. Der Film versetzt uns in die gleiche „Rolle“, Volte, Drehung, wie die hypnotische Musik und Pirouette der Spieluhr den kleinen Archibaldo „verwünschen“.

Es handelt sich um eine traumatische Kopplung von Musik, Kreisbewegung (Pirouette der Spieldosenfigur) und Tod, dessen Endeffekt immer ein Moment der Befreiung darstellt. Der Tod des Kindermädchens befreit Archibaldo von der Bevormundung. Es ist die surrealistische Verkettung von Tragik und Komik, von Zwanghaftigkeit und Befreiung (von Zufall und Automatismus, könnte man sagen) und ihre symbolische Verkehrung, ihr Vertigo, das von der paranoiden Besessenheit von ArchibalDOS „Mordlust“ kündigt, der den Anderen aber in Wirklichkeit nicht ermordet, sondern seine Präsenz und die mit ihr verbundenen Komplikationen zu distanzieren versucht. Archibaldo ist nur daran interessiert, einen wirklichen Halt in seinem Liebesleben zu finden. Der Fetischisierung der Spieluhr entspricht die durch Musik und Bewegungsbild veranschaulichte Wiederholungsfigur eines Verfolgungswahns (es sind die eingebildeten Morde, die Archibaldo verfolgen) nicht deswegen, weil die Uhr seine Erinnerung an den Tod seines Kindermädchens weckt, sondern vor allem, weil diese naive Preziose ihn tatsächlich wie das Schlagen einer Uhr verfolgt. Es ist Liebe ohne Distanz. Archibaldo wird die Uhr, nachdem er sie dreißig Jahre nach der Tragödie des ersten Unfalls zufällig in einem Juweliergeschäft entdeckt, nicht mehr los. Die sich wiederholenden Sequenzen der Spieluhrmelodie – ein naiver Ohrwurm – erzwingen, dass man in der Aktualität eines Tones schon den folgenden imaginieren muss. Die Imagination besetzt den Raum schneller als die Note. Die Imagination eilt der Zeit voraus. Wenn auch der Kampfplatz der Musik im Film nur eine Nebenhandlung darstellt, so ist damit doch veranschaulicht, wie die Mantik des Imaginären tatsächlich Gegenwart und Zukunft beherrscht. Dass man nun nicht mehr schadlos wünschen kann, dass der hilfreiche Automat, diese andere Wunschmaschine, sich selbständig macht und alle Wünsche ersterben lässt, verursacht in ArchibalDOS naivem Glauben

²⁰⁶ Ebd., S. 202.

an die Redlichkeit den Wunsch nach Reue und Beichte – dem Einzigen, was ihm noch bleibt.

Nach dem Unfall der Nonne im Krankenhaus – Archibaldo bekam nach dem Tod seiner Frau bei der Hochzeit einen Nervenzusammenbruch – beichtet also Archibaldo dem Kommissar seine eingebildeten Morde. Der Kommissar erlöst ihn von diesen Phantasmen, indem er den Tötungen andere Ursachen zuspricht. Als Ergebnis der therapeutischen Versicherung des Kommissars, gerade *der Zufall schließe jede Wiederholung* aus, wirft Archibaldo die Spieldose auf einem Spaziergang in den Teich eines Parks. Und nicht nur das: Er hakt sich auf diesem Spaziergang bei einer guten Bekannten unter, die *zufällig* des Weges kommt, und marschiert mit ihr gelassen und fröhlich weiter. Die Magie der Dinge ist gebannt, ihr teuflisches Wesen versenkt, Archibaldo von Fetisch – und Schuld – befreit.

Wir sind vom Bereich der Schwerelosigkeit wieder in den der Berührung, der unmittelbaren Nähe der Übertragung zurückgekehrt. Nähe ist dann gegeben, wenn die Vermittlungen ausfallen – wenn sich stattdessen ein Sog einstellt. Wenn eine Spieldose die Idee der sich selbst erfüllenden Prophezeiung beinhaltet, werden die Distanzen und Differenzen nicht eingehalten. Zwischen Wunsch und Erfüllung liegt im Allgemeinen ein Haufen anstrengender Arbeiten. Archibaldo ist reich, er arbeitet nicht, er hat seine Lakaien.

Nun gibt es aber gerade den umgekehrten Fall der Berührung auf Distanz, die von höchster Sensibilität im Zwischenraum von Leben und Tod begabt ist. Es ist die Kunst, die diesem Raum der Sensibilisierung von Nähe und Ferne ihre Aufmerksamkeit schenkt. Vielleicht ist es gerade die Töpferkunst Archibaldos, sicher aber auch die Kunst der Maler und Schriftsteller, die in unmittelbare seismographische Berührung mit ihren Objekten kommen. Darf ich daran erinnern: Hans Hartung, der wegen einer Kriegsverletzung oft vom Rollstuhl aus malt, arbeitet im Alter mit der Spritzpistole. Matisse, ans Bett gefesselt, verlängert seinen Pinsel auf drei Meter. Renoir, von der Gicht geplagt, lässt sich den Pinsel an die Hand binden. Pollock malt mit großer Geste, scheut aber die Berührung der Leinwand; Giacometti, der wieder und wieder mit den Händen seine winzigen oder spindeldürren Objekte knetet, versucht wieder und wieder, die Schnittstelle zwischen Hand und Auge zu überspielen. Die Übersetzung gelingt nicht. Sie bleibt Illusion, sie bleibt Bild ...

Die Berührung des Pinsels mit der Leinwand ist die Erregung einer Membran, die das Imaginäre von dem anwesenden Ausdruck trennt, weswegen man immer etwas scheel auf die Fotografie starrt, die, wie Buñu-

els Spieluhr, automatisch Wünsche realisiert. Buñuels Film stellt die Frage nach der Differenz von Wunsch und Wirklichkeit. Wie ist der Schwindel bei Archibaldo anders zu erklären als durch die Tatsache, dass ein geschichtliches, ein biografisches Ereignis sich *erstens* materialisieren kann, das heißt in einem Objekt zur Darstellung kommt, und dass *zweitens* die Interpretation einer zufälligen Wirklichkeit durch magische Projektion – Paranoia – sich penetrant wiederholbar gibt, technisiert wird. Der Schwindel existiert für ihn nicht, da er ihn in eine Konstruktion von Wahrheit eingebettet hat. Es kommt zu einer Art Protomedialisierung, deren Gültigkeit nur privativ ist und von deren Individualität etwa die Malerei durchdrungen ist. Wenn, wie bei Pollock, der Gestus des Körpers zum Ausdruck wird, das Bild gleichsam im Tanz entsteht, dann kann vor allem die Fotografie nicht mehr mithalten, weil an ihr weder Schuld noch Schulden haften bleiben – die digitale Fotografie erst recht nicht; ich spreche vom Fotografieren, nicht vom Foto. Im Foto verlagert sich der Ausdruck in die Komposition und vor allem die Verwandlung des Zufälligen in eine Paranoia seiner Wiederholbarkeit. Ein Foto soll – trotz aller malerischen und kompositorischen Mittel – *keine* manuellen Spuren seiner Herstellung aufweisen. Weil aber das so ist, weil auch hier die mittleren Glieder der Kette die unter schwarzem Tuch und in der Dunkelkammer – auch jener der Elektronik – verborgen sind, verschwinden, gibt es nur zwei Möglichkeiten der Interpretation: Das Foto entschuldet die vergängliche Wirklichkeit oder: Das Foto bildet die Wirklichkeit nicht ab, sondern erzeugt sie, und zwar ohne sichtbare Arbeit. Die Kamera ist niemals im Bilde.

Archibaldo benötigt zu therapeutischen Zwecken den Umweg über einen kompetenten Dritten. Schon das erlöst vom geraden Weg ökonomischer Askese. Der Dritte ist nicht der Arzt, sondern der Kommissar, der zwischen den Spuren, Indizien, Interpretationen und Tatsachen zu differenzieren weiß und *Vermittlungen organisiert*. Es stellt sich dann nicht mehr die Frage, was dargestellt wird (die Frage der medialen Reproduktion), sondern, wie etwas überhaupt zur Darstellung kommt? Und da unterscheidet sich die Malerei von der Fotografie und dem Film – gleichwohl dieser Unterschied in den modernsten Medien egalisiert ist. Der Eliminierung des Pinselstrichs in der Renaissance entspricht dem schon im Barock auftretenden Gestus, die Bilder nur gerade so fein auszuführen, dass sie aus gebührendem Abstand betrachtet – dem *point de vue* – eine schlüssige Illusion ergeben.