

Dr. Zwiebel

Tagung „Psychoanalyse und Religion“ in München, 26./27.1.2018

Kommentar zum Film: „Frühling, Sommer, Herbst ,Winter...und Frühling“ von KimKiDuk (2003)

1. Zunächst möchte ich an meine Bemerkung aus der Einleitung von vorhin erinnern, dass jeder Zuschauer seinen „eigenen Film“ sieht und dass dieser erinnerte Film ähnlich wie beim Traum in der Erinnerung und Rekonstruktion lückenhaft und mehr oder weniger stark modifiziert wird: dies hängt sowohl mit kognitiven als auch emotionalen Prozessen zusammen (manche Bilder können durch Vorkenntnisse eher entschlüsselt werden oder werden durch Ängste und mobilisierte Phantasien abgewehrt). Daher stellen die nachfolgenden Überlegungen gleichsam meine selektive und begrenzte Filmerfahrung und Filmverarbeitung dar, die Ihrer Ergänzungen in der anschließenden Diskussion bedarf. Mir ist bislang nur ein weiterer filmpsychoanalytischer Kommentar zu diesem Film von C. Rohde-Dachser bekannt, worauf ich später noch einmal kurz zu sprechen kommen werde (C. Rohde-Dachser 2009).
2. Man könnte den Film auf den ersten Blick wie eine „buddhistische Parabel“ verstehen, in dem die wesentlichen Grundannahmen des Buddhismus auf filmische Weise dargestellt werden. Nach einer neueren Arbeit des Filmwissenschaftlers M. Stieglegger könnte man auch überlegen, ob es sich bei dem Film um einen „Filmessay“ handelt. Einige von ihm beschriebene Charakteristika des Filmessays könnte man hier wieder entdecken: das Kreisen um ein zentrales Thema, der zyklische Charakter, der Versuch, eine Erfahrung des Zuschauers zu evozieren und ihn zur Mitarbeit aufzufordern, die offene Form etc. (M. Stieglegger 2018). Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass dieser Film ganz auffällige Ähnlichkeiten mit dem schon erwähnten südkoreanischen Film hat – „Warum Bodhidharma in den Osten aufbrach“(Yong-Kyun-Bae, 1989) - , den man auf andere Weise als einen fast didaktische Film über den Zen-Buddhismus als einer besonderen ostasiatischen Weiterentwicklung des Buddhismus betrachten kann. Bei einem Vergleich fällt allerdings auf, dass KimKiDuks Film fast ohne Dialoge und kommentierenden Text auskommt, also ganz stark auf die Aussagekraft der Bilder vertraut, mit filmischen Mitteln die Essenz des Buddhismus zu zeigen- oder vorsichtiger ausgedrückt: KimKiDuks Version des Buddhismus. In dem späteren Film „Möbius“ von KimKiDuk fehlen alle Dialoge wie in einem Stummfilm, ein möglicher Hinweis auf die filmische Handschrift des Filmkünstlers, die in diesem Film aber der Thematik besonders

angemessen ist: im „meditativen Weg“ des Buddhismus wird ja die Begrenztheit der Sprache studiert und insbesondere im Zen-Buddhismus der Versuch gemacht, die Fesseln der Sprache zu sprengen. In den berühmten Koans wird der Praktizierende immer wieder an die Grenzen der Sprache geführt (Beispiel: Was ist der Klang einer klatschenden Hand?), um so einen unmittelbaren, direkten Zugang zur Wirklichkeit zu finden – etwa wirklich tief zu realisieren, dass es nur den gegenwärtigen Moment gibt. Inhalt und Form haben daher eine eindruckliche Kongruenz in diesem Film, was sicherlich auch seine Qualität und Wirkung ausmacht. Die Auffassung einer „buddhistischen Parabel“ oder eines „Filmessays“ – in diesem Film würde ich nicht so weit gehen, ihn selbst wie ein Koan für den Zuschauer aufzufassen, was bei dem früheren Film durchaus angemessen erscheint – wird durch sehr viele weitere Hinweise untermauert: denken Sie an das Tor zum See und Inseltempel, das man als Symbol des torlosen Tores ansehen kann – dies wiederholt sich noch einmal in den fehlenden Wänden im Innern des Tempels – , den Buddha als Figur, die Figur des Bodhisattva Avalokitesvara, die der Meister auf dem Weg zum Gipfel vor sich herträgt, das Symbol der Schlange, das Boot, das an das Floss erinnert, das den Menschen von der Alltagswelt Samsara an das andere Ufer des Nirvana bringt – im Buddhismus spricht man auch vom „In den Strom eintreten“. Zu erwähnen wäre auch die Namenlosigkeit und die praktisch fehlende Biographie der Protagonisten: sie erscheinen weniger als individuelle Personen, sondern als Repräsentanten von Stadien in einem spirituellen Entwicklungsweg: das zunächst unschuldige Kind, der schuldige Heranwachsende, der um Erlösung ringende Erwachsene und der Weg des Meisters bis zum Gipfel. Obwohl der Begriff der Vergänglichkeit nicht direkt erwähnt wird – ich hatte einleitend darauf hingewiesen, dass dies im Buddhismus als die einzige absolute Wahrheit angesehen wird – , wird dies im ganzen Film beginnend mit dem Titel durchgehend visualisiert: der Wandel der Jahreszeiten, der Wandel der Personen, der Wandel der Wünsche und Gefühle – und schließlich ist der Film als Medium selbst ein sich ständig wandelnder Strom von Bildern. Aber es finden sich auch Anspielungen auf das Phänomen der Wiederholung oder sogar der Wiedergeburt, die auch in dem anderen zentralen Begriff des Karma wesentlich ist – wenn auch heute von manchen modernen Buddhisten relativiert und als metaphysische Spekulation abgelehnt. Und natürlich ist in dem Film die Meister-Schüler-Beziehung dominierend, die ja in den östlichen Religionen insgesamt eine viel größere Rolle als im Westen spielt.

Wenn man methodisch als Filmpsychoanalytiker von den irritierenden und rätselhaften Bildern des Films ausgeht, drängen sich mir persönlich zwei Bilder besonders auf: es ist erstens die Szene, in der der Meister die Schriftzeichen auf den Boden des Tempels malt und den Schüler auffordert, diese mit seiner Tatwaffe auszuschnitzen und später mit Farbe auszumalen. Es handelt sich bei diesen Schriftzeichen um die Herz-Sutra (und nicht um die Diamant-Sutra), eine berühmte und vor allem im Zen-Buddhismus von Übenden in ihrer Praxis regelmäßig rezitierter

Text, der in aller Kürze die Essenz der buddhistischen Annahmen verdichtet. Dieser Text ist selbst, vor allem für westliches Denken rätselhaft und ich versuche hier nur einige Hinweise zu geben : Sutren sind Texte, die direkt auf den Buddha zurückgehen sollen – er selbst hat seine Lehre in mündlicher Form vermittelt und seine Schüler haben seine Reden memoriert und weiter gegeben, bis sie etwa 200 Jahre nach dem Tod des Buddha aufgeschrieben wurden. Die Herz-Sutra ist Teil einer größeren Sutren-Sammlung – PrajnaParamitaSutra genannt -, in denen es um die vollkommene Verwirklichung von Weisheit als Weg der Erleuchtung oder Befreiung geht.

Es beginnt – und ich zitiere dies jetzt hier, nicht um die Aussagen detailliert zu analysieren oder zu kommentieren, sondern um lediglich einen Eindruck oder die Stimmung des Textes wieder zu geben- mit folgenden Sätzen:

*„Bodhisattva Avalokitesvara*

*Erkannte in tiefer Übung von Praja Paramita*

*Dass alle fünf Skandhas leer sind von eigenem Sein*

*Und war befreit von allem Leiden.*

*O Sariputra, Form unterscheidet sich nicht von Leerheit*

*Leerheit unterscheidet sich nicht von Form*

*Form ist wirklich Leerheit*

*Leerheit wirklich Form.“*

Ein Bodhisattva ist ein Wesen, das die Buddhaschaft( man könnte auch von der Erleuchtung sprechen) anstrebt, aber auf das Eingehen ins vollständige Nirvana verzichtet, bis alle lebenden Wesen von ihrem Leiden erlöst sind. Avalokitesvara – es ist die Figur, die der spätere Meister im Film auf seinem beschwerlichen Aufstieg vor sich herträgt – repräsentiert als Bodhisattva vor allem das Mitgefühl, aber auch den Aspekt der Weisheit. Prajna Paramita steht für „Vollkommene Weisheit“ – oder man könnte auch sagen: umfassende Erkenntnis der lebendigen Wirklichkeit -, die durch intensive Übung darin besteht, diese Wirklichkeit täuschungsfrei zu erkennen: nämlich, dass alle Dinge – hier sind die sogenannten Skandhas angesprochen, die die Bestandteile der menschlichen Erfahrung umfassen - leer sind von eigenem Sein. Sie haben also keine in sich inhärente Identität, sondern sind in gegenseitiger Abhängigkeit von vielen anderen Faktoren entstanden sind und sie entstehen und vergehen auf die Weise von Moment zu Moment. Es gibt also nichts, an dem man sich endgültig festhalten kann, da alles im Fluss und vergänglich ist. Auch das Denken, die Begriffe und die Sprache schneiden Aspekte aus der ständig fließenden Bewegung der inneren und äußeren Wirklichkeit heraus, so dass man von einer grundlegenden Täuschungen spricht, wenn man die Worte mit der Wirklichkeit verwechselt.

Nach meinem Verständnis verdichtet KimKiDuk in der genannten Szene, in der der ehemalige Schüler die Herz-Sutra in den Boden des Tempels ritzt, auf symbolische Weise die intensive Übung dieses zentralen Erkenntnisweges: Form ist Leerheit – die Dinge haben keine inhärente Identität, auch das Ich oder das Selbst nicht – Leerheit

ist Form – die Leerheit manifestiert sich nicht in einer Transzendenz, sondern in den Phänomenen selbst, wie sie dem Bewusstsein erscheinen. Der Meister verurteilt seinen Schüler nicht, weil er seine Frau getötet ist, er verstößt ihn nicht – auch Buddha hat einen Mörder in seine Gruppe aufgenommen- sondern er versteht dessen Tat als Ausdruck seiner Unwissenheit und fehlenden Weisheit. Daher zwingt er ihn zu dieser Übung, bevor er ihn den Polizisten zur Abbüßung seiner Strafe übergibt.

Auch zwei andere Szenen des Films kann man wie einen Kommentar zur Herz-Sutra verstehen: in der einen Szene verschließt sich der Schüler seine Augen, die Nase und den Mund wie es später auch der Meister bei seiner Selbstverbrennung tut: die Schriftzeichen auf dem Papier bedeuten „bi“, was so viel heißt wie verschließen, verstopfen, beenden und „mu“, was so viel heißt wie Vorhang herunter lassen oder auch Abschluss. Im Herz-Sutra heißt es an einer späteren Stelle:

*„Daher gibt es in Leerheit keine Form,  
keine Empfindung, keine Wahrnehmung, keine Impulse, kein Bewusstsein,  
Nicht Auge, nicht Ohr, nicht Nase, nicht Körper, nicht Geist.....“*

Der Mensch als biologischer Organismus, als „ich-sagendes Tier“, wie es Tugendhat ausdrückt, nimmt die Reize aus der Umwelt aus und reagiert unvermeidlich mit Wünschen, Absichten, Befürchtungen, Erwartungen etc. Es handelt sich um habituelle Muster, die die grundlegende Reaktivität des Menschen bestimmen und sich in der Suche nach Glück, Sinnesfreuden, Daseinslust, Sorgen, Todessehnsucht etc., aber auch im grundlegenden Lebensgefühl als einer Mischung aus Freude und Leiden des Menschen manifestieren. Die Praxis der erwähnten „Vier Aufgaben“, wie sie S. Batchelor umformuliert, lautet in den beiden ersten Schritten: Umarme das Leben, nimm es in seiner vielfältigen Unvorhersehbarkeit voll an und lasse die habitualisierte Reaktivität los, nimm Abstand von der instinktiven Reaktion auf die sinnlichen Erfahrungen und erlebe auf diese Weise ihre befreiende Wirkung. Dies scheint mir KimKiDuk in diesen beiden Bildern der verklebten Sinnesorgane des Schülers und Meisters auszudrücken: nicht das Abtöten der Sinne, wie es manchmal als Nihilismus oder Negativismus dem Buddhismus unterstellt wird, sondern als Übung des Nicht-Reagierens und des Abstandnehmens als zentrale Praxis des Übungsweges. Dies kann man ja als Kern der meditativen Übung betrachten: das Sitzen in Stille, ohne auf die auftauchenden Impulse zu reagieren, ohne Absicht, in „reiner Beobachtung“ der ständig auftauchenden, aber auch vergehenden Inhalte des Bewusstseins.

Dass dieser Übungsweg jedoch ein nicht abschließbarer Prozess ist, der irgendwann in einem Zustand endgültiger Erleuchtung oder auch Befreiung endet, zeigt die Szene von dem langen, mühevollen Aufstieg durch den Berghang mit der Leitfigur des Bodhisattva vor sich herhaltend. Die Erkenntnis, die Weisheit und auch das Mitgefühl gehen immer wieder verloren – der Bodhisattva entgleitet ihm und er muss zurück,

um ihn wieder aufzunehmen- da auch Erkenntnis und Mitgefühl vergänglich sind. Selbst wenn man einmal einen Punkt erreicht hat, an dem man den Überblick über das Leben gewonnen hat – wenn der junge Meister auf dem Gipfel sitzt und in großem Abstand auf die Szenerie schaut – begibt er sich danach wieder ins Leben: in der letzten Szene ist wieder Frühling, er macht sich ein Bild von seinem kleinen Schüler, der sich erneut in die Auseinandersetzung mit der Welt begibt. In der letzten Szene sieht der Zuschauer allerdings die Figur des Bodhisattva alleine auf dem Gipfel: Weisheit und Mitgefühl stellen ein Ideal dar, das immer wieder verfehlt wird, so lange es Menschen gibt: wie der gewöhnliche Lebensweg auch ist also der spirituelle Weg auch ein Prozess von Gelingen und Scheitern. Es macht aber einen gewaltigen Unterschied, ob Weisheit und Mitgefühl ernsthaft verfolgte Ziele im Leben der Menschen sind oder nicht. Daher kann man in einer Hauptform des Buddhismus- Mahayana genannt- vom Bodhisattva-Ideal sprechen, dem eine paradoxe Aufgabe zugeschrieben wird: die Zahl der leidenden Wesen ist unermesslich, aber man gelobt, sie alle zu befreien oder zu retten, so ein bekannter Spruch in der buddhistischen Praxis.

Diese wenigen Überlegungen sind gleichsam nachträgliche Kommentierungen, die vielen mit dem Buddhismus nicht vertrauten Zuschauern natürlich eher nicht bekannt sind. Ich glaube, dass dennoch etwa die genannten Szene mit dem Einritzen der Schriftzeichen der Herz-Sutra von vielen Zuschauern intuitiv verstanden wird: nämlich als einen Aspekt der Meister-Schüler-Beziehung, in der die buddhistische Lehre auf eine gewisse Weise jenseits der Worte „übertragen“ wird, eine Übertragung von Herz zu Herz, wie man auch gerne sagt, die man sich in schmerzhafter Arbeit gleichsam aneignen muss. Dies wird etwa in der Erzählung der Begegnung zwischen Meister und Schüler ausgedrückt, in der der Schüler fragt, wann der Meister denn endlich mit den Unterweisungen des Buddhismus begänne. Habe er denn nicht von morgens bis abends nun seit langem beobachtet, wie er gehe, esse, schlafe, antwortet der Meister lakonisch mit einem indirekten Verweis auf die Übertragung und auf den Kern der Lehre jenseits der Worte.

3. Soviel zum Film aus einer buddhistischen Perspektive. Wie könnte nun eine psychoanalytische oder filmpsychoanalytische Perspektive auf diesen Film aussehen, der in seinen manifesten Bildern als eine „buddhistische Parabel“ verstanden werden kann? Ohne auf die methodischen Fragen der Filmpsychoanalyse hier näher eingehen zu können – z.B. eben auch die Frage, was das Spezifische am filmpsychoanalytischen im Vergleich zum filmkritischen oder filmwissenschaftlichen Zugang ist- möchte ich ganz kurz mein eigenes Arbeitsmodell ansprechen, in dem ich versuche, die mich interessierenden Filme unter drei Kontexten zu betrachten. Der erste Kontext bezieht sich auf die im Film visualisierten Problemlagen der Menschen, die der Filmkünstler in seinem Film auf eine spezifische Weise gleichsam erforscht und auch interpretiert; hier ergibt sich dann ein möglicher Dialog mit der psychoanalytischen Theorie, in der es ja komplexe und umfangreiche Modelle und

Konzepte dieser menschlichen Problemlagen gibt. Der zweite Kontext bezieht sich auf die im Film visualisierten Veränderungsprozesse, die ja oft die Dynamik und Spannung der Filmgeschichte ausmachen: es handelt sich um Wandlungsprozesse zum Guten oder zum Schlechten – auch hier könnte man von Gelingen und Scheitern sprechen- , an denen nicht selten Protagonisten beteiligt sind, denen man Funktionen eines Therapeuten oder Analytikers zuschreiben kann: ein Beispiel wäre hier detektivische Aspekt des Analytikers , der dem Detektiv im Film vergleichbar eine ungeklärte Tat aufzudecken versucht. Auch hier bietet sich der Dialog mit der Psychoanalyse an, geht es doch in ihrer klinischen Arbeit zentral um Wandlungsprozesse und vor allem auch um die Frage, was positiven Wandel ermöglicht und was nicht. Als dritten Kontext verstehe ich die selbstreflexive Betrachtung des Films: vereinfacht gesagt, verstehe ich hierbei den Film wie einen Spiegel meiner eigenen, inneren Situation und den Film als eine Möglichkeit, die eigene, unendliche Selbstanalyse fortzusetzen. Auf pointierte Weise könnte man auch sagen, dass der Filmkünstler die ungeträumten Träume des Zuschauers träumt, versteht man das Träumen in einem erweiterten Sinn als ein Umwandlungsprozess von unverdauten emotionalen Erfahrungen in Bilder, Vorstellungen und Gedanken. In allen diesen Kontexten betrachte ich also den Filmkünstler als Kollegen oder als Analytiker, mit dem ich als Zuschauer in einen Dialog eintrete.

4. Zum ersten Kontext – der Dialog mit den menschlichen Problemlagen – könnte man verkürzt aus meiner Sicht Folgendes sagen: da man aus der buddhistischen Perspektive den Film als die Darstellung eines mystisch-spirituellen Übungsweges verstehen kann- als ein Weg der Befreiung in der Überwindung von Gier, Hass, Täuschung und Unwissenheit – fokussiert die psychoanalytische Perspektive auf die Innenwelt des Übenden. Danach könnte man den ganzen Film als Visualisierung der inneren Welt des Praktizierenden betrachten, in der die verschiedenen Stadien als Kind, Heranwachsender, Erwachsener, Alter und Meister repräsentiert sind. Der ganze Film wird dann weniger als eine äußere, in der Realität spielende Geschichte verstanden, sondern als die Innenwelt einer Person, in der immer ganz verschiedene mentale Zustände aus Wünschen, Ängsten, Haltungen etc. aktiv sein können. Auch der „erleuchtete“ Meister hat danach seine kindlichen Anteile nicht völlig überwunden, wie es vielleicht die zweite Frühlingsszene auch andeutet: er zeichnet das Gesicht des kleinen Jungen, der er ja selbst einmal war- bleibt also mit dem kleinen Jungen in sich in Kontakt. Bei dieser Betrachtung kommt als zweiter wesentlicher Gesichtspunkt die Triebhaftigkeit der verschiedenen Protagonisten ins Spiel: der kleine Junge mit seinem sadistisch geprägten Spieltrieb – ich erinnere an die Aussage von KimKiDuk über das Quälen und Gequält-Werden- , der Heranwachsende mit dem Entdecken seiner Sexualität und dem schmerzhaften Liebesverlust, der Erwachsene mit seinen Mordimpulsen und der alte Meister mit seiner Todessehnsucht. Die Triebhaftigkeit ist die Quelle von Schuld und Trennungsangst, vielleicht die beiden zentralen Leiden des Menschen. Die aus der Kindheit stammende Konflikthaftigkeit lastet wie ein Stein auf dem Rücken der

Menschen und könnte aus psychoanalytischer Sicht sowohl ein zentraler Antrieb für den religiös-spirituellen Weg als auch das zentrale Hindernis darstellen. Diesen Aspekt des Begehrens und der unvermeidlichen Schuldhaftigkeit betont auch Rohde-Dachser in ihrem Text über „Frühling“. Und ich möchte noch einen dritten Aspekt herausgreifen, den man als die Abwesenheit des primären Objektes beschreiben könnte: es handelt sich in dem Film um einen verlassenen Jungen, den die Mutter wohl – wie in der Winterszene angedeutet – dem Meister übergeben hat. Die nur am Rande auftauchenden Frauen, die abwesende Mutter, die Mutter, deren Gesicht man niemals sieht: dies könnte ein Hinweis auf ein frühes Trennungstrauma darstellen, das im Inneren fortwirkt und komplexe Folgen hat. Ich erwähne hier nur, dass auch in den anderen von uns besprochenen Filmen die Abwesenheit des primären Objektes eindrücklich ist. Diese hier nur angedeuteten Überlegungen lassen aus meiner Sicht die Schlussfolgerung zu, dass die psychoanalytische Perspektive auf die manifesten buddhistischen Zusammenhänge sowohl die Motivation der Übenden – der Versuch, die traumatische und konflikthafte Vergangenheit, und dabei vor allem auch die Erfahrung der Vergänglichkeit, zu bewältigen – als auch die Schwierigkeiten und Widerstände auf diesem Wege verständlicher macht: die Versuchungen und Versagungen bleiben lebenslang möglich, wie die Szene mit dem jungen Meister zeigt, als er sich nachts der jungen Mutter nähert, ihrer Versuchung aber widersteht. Aus dieser Sicht könnte man auch sagen, dass die vorhin beschriebene konstitutionelle Reaktivität des Menschen zu einem großen Teil gerade aus dieser inhärenten Triebhaftigkeit des Menschen besteht, also durch den sinnlichen Kontakt mit der Welt das dadurch geweckte Begehren, Wünschen und Wollen zu realisieren.

5. Immer wieder gerät man bei der Beschäftigung mit Filmen in die Versuchung, die eigenen Theorien und Annahmen gleichsam top-down auf die Filmgeschichte zu projizieren, anstatt möglichst lange bei der Beschreibung der Bilder bzw. der Geschichte des Films zu bleiben. Bei der Frage nach den Veränderungsprozessen als dem zweiten Kontext meines Arbeitsmodells möchte ich nur einen zentralen Punkt herausgreifen, über den ich hier im letzten Jahr schon einmal berichtet habe und der bei der Gesamtbetrachtung dieser buddhistischen Filme, aber besonders auch bei diesem Film, so eindrücklich beschreibbar ist. Es ist die Dynamik von Binden und Lösen, die offenbar eng mit dem menschlichen Leiden verbunden ist: der kleine Junge bindet die Tiere und tötet sie ungewollt auf diese Weise, der Meister bindet ihm den Stein auf den Rücken, damit er selbst spüren kann, wie schmerzvoll dieses Gebunden-Werden ist; der junge Mann ist an die junge Frau gebunden, so daß ihr Weggang mit schmerzlichen Gefühlen verbunden ist; er folgt ihr – löst sich vom Meister, dabei aber die Buddhafigur mitnehmend als Ausdruck der noch bestehenden Bindung an den Meister; dieser lässt ihn gehen, lässt ihn los, obwohl er seine Flucht bemerkt, greift also in den Lauf der Dinge nicht ein. Später nach seiner Rückkehr bindet sich der Schüler nun auf selbstquälerische Weise, versucht sich durch Verbinden der Sinne von den quälenden Versuchungen zu lösen, der Meister bindet ihn an den Inhalt des Herz-Sutra durch das Schnitzen und Ausmalen und in

der Winterepisode bindet er sich selbst den Stein an einem Strick um den Bauch und schleppt ihn den steilen Berg hinauf. Eine ähnliche Dynamik findet sich in dem erwähnten „Bodhidharma“-Film, in dem der kleine Waisenjunge einen jungen Vogel einfängt, um ihn auf seine Weise zu bemuttern, womit er ihn aber tötet, um von da an die klagenden Rufe der Vogel-Mutter zu hören – dies könnte man als Ausdruck der Gewissens-Bindung verstehen, bis er am Ende diesen Ruf nicht mehr beachtet als Loslösung oder Entbindung. Psychoanalytisch gesprochen wird hier die traumatische Abwesenheit des primären Objektes (die fehlende gute Bindung) durch das Bemuttern des Ersatzobjektes zu kompensieren versucht. Mir fällt in diesem Zusammenhang immer wieder eine sehr erhellende Parabel ein, die die Dynamik von Binden und Lösen auf den Punkt bringt: ein alter Mönch, der sein ganzes Leben praktiziert hat und nach der Erleuchtung bislang vergebens gesucht hat, trifft auf seiner Wanderung den Bodhisattva Manjusri, der einen schweren Sack auf seinem Rücken trägt. Der Alte spricht ihn an und bittet um Unterweisung. Daraufhin lässt Manjusri seinen schweren Sack auf den Boden fallen, woraufhin der alte Mönch unmittelbare Erleuchtung erlangt. Doch kurz darauf hält er inne und fragt erstaunt: Ja, und was nun? Daraufhin nimmt Manjusri den Sack wieder auf, schultert ihn und wandert in die nächste Stadt. Hier scheint mir die ganze Dynamik von Binden und Lösen auf äußerst verdichtete Weise zusammengefasst: wir sind immer an bestimmte „Lasten“ aus der Vergangenheit gebunden, haben vielleicht die Vorstellung, sich von ihnen zu lösen, sie loszuwerden, uns davon zu befreien, aber es scheint weniger um das Loswerden als auch das Loslassen zu gehen: man bleibt gebunden an die Vergangenheit, an den Körper und das eigene Denken, aber ob man damit auf eine loslassende Weise umgeht, scheint der entscheidende Punkt zu sein. Um noch einmal auf die Arbeit von Tugendhat zu sprechen zu kommen: als ich-sagenden Tiere sind die Menschen an ihr Wollen gebunden – etwas gut machen wollen, etwas Gutes für Andere tun, für sich selbst und Schlechtes zu vermeiden –, was die dem Menschen inhärente Egozentrität ausmacht. Im buddhistischen als einem mystischen Weg geht es um das Zurück-Treten von dieser Egozentrität: ein Abstandnehmen von dem diesem Wollen. Vielleicht geht es auch darum, ob man lernt, zwischen lebensförderlichen und lebensschädlichen Bindungen und Lösungen zu unterscheiden: der junge Meister bleibt an seinen alten Meister gebunden, identifiziert sich mit seinem Lehrer und mit der Lehre, in dem er den mühevollen Übungsweg auf sich nimmt und selbst ein Lehrer für den jungen Schüler wird. Dabei stellt die Lehre selbst eine Aufforderung dar, sich nicht an Dinge zu binden, die sich ständig wandeln, sondern sich eher mit diesem ständigen Wandel zu verbinden. Es handelt sich also um ein Oszillieren oder Zirkulieren zwischen Bindungs- und Entbindungsvorgängen.

6. Und nun noch ein letztes, knappes Wort zum selbstreflexiven Kontext meines filmpsychoanalytischen Modells: als ich den Film das erste Mal im Kino sah – mit vielleicht 3 oder 4 anderen Zuschauern – war ich so berührt, dass ich ihn mir gleich am nächsten Tag noch einmal angeschaut habe. Ich verstand den Film sofort als



Kommentar zu meiner eigenen Beschäftigung mit dem Buddhismus, die aber naturgemäß konflikthaft war, sah ich mich doch in den Augen meiner psychoanalytischen Kollegen auf gefährlichen Abwegen ins Mystisch-Spirituelle. Wenn der Filmkünstler die ungeträumten Träume des Zuschauers träumt, dann gab der Film mir vielleicht eine Antwort auf die drängende Frage, wie mein Interesse am Buddhismus eigentlich jenseits möglicher Abwehr zu verstehen ist. Diese Antwort findet sich weniger in der manifesten Filmgeschichte als in den Bildern und zwischen den Bildern selbst – Stieglegger spricht von einem „Rest“ im Film, der nicht im Text und der Beschreibung aufgeht. Es ist die Sehnsucht und die Suche nach einem „Stillen Ort“ als einem mentalen Zustand, in dem die Unruhe des Geistes gestillt ist. Dieser „Stille Ort“ ist ein anderes Wort für das buddhistische Nirvana, das aber kein transzendenter, jenseitiger Ort ist, sondern in der Formulierung von S. Batchelor als eine Möglichkeit des gelebten Lebens zu sehen ist, das nicht länger von Reaktivität und gewohnten Neigungen bestimmt ist.

Literatur:

Stieglegger, M.(2018): Unveröffentlichter Vortrag.

Rohde-Dachser, C. (2009):Unveröffentlichter Vortrag.