

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 35 (1983)
Heft: 17

Artikel: Die Filme der Buñuel-Retrospektive
Autor: Messerli, Franco
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932404>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Der «Atheist von Gottes Gnaden»

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

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

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

Ambros Eichenberger

Die Filme der Buñuel-Retrospektive

Un chien andalou

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

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

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

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

Szenen in einen logischen Zusammenhang zu stellen. Der Film folgt der scheinbar absurden Gesetzmässigkeiten eines (Alp-)traums. Die Autoren erklären im Vorspann, dass die Motivation der Bilder ausschliesslich irrational sei und daher keiner rationalen Aufschlüsselung zugänglich. Lustvoll werden in diesem Film jene Schranken, die Moral, Konvention und Ekel gegenüber ungehemmter sexueller und grausamer Phantasie errichten, niedergerissen. Dabei sind Dali und Buñuel konsequent vorgegangen, indem sie die Realität nicht durch filmische Tricks und Spielereien auflösen, sondern den Zuschauer durch die Konfrontation mit realen Bildern zu «beleidigen» (L. B.) versuchten. Neben «L'âge d'or» ist «Un chien andalou» der einzige Film, der von den Surrealisten als echt surrealistisch anerkannt wurde.

Dieser Kurzfilm – von Buñuel als «ein verzweifelter, leidenschaftlicher Aufruf zum Mord» bezeichnet – ist zweifellos eines der Meisterwerke der französischen Avantgarde und gehört zu den meist-zitierten Filmen der Filmgeschichte.

L'âge d'or

R: L. B./B: L. B., (Salvador Dali)/K: Albert Duverger/S: L. B./M: L. B.; Montage von Auszügen aus Mozart, Beethoven, Debussy u. a./D: Gaston Modot, Lya Lys, Max Ernst u. a./P: F, 1930, 60 Min.

«L'âge d'or» ist der einzige Film meiner Karriere, den ich im Zustand von Euphorie, Enthusiasmus und Zerstörungsrusch drehte, in dem ich die Vertreter der «Ordnung» angreifen und ihre «ewigen Prinzipien» lächerlich machen wollte; mit diesem Film wollte ich absichtlich einen Skandal herbeiführen.» (L. B.) Dies gelang Buñuel auch, denn nachdem das Kino, in dem er lief, von Monarchisten und Chauvinisten verwüstet worden war, wurde der Film offiziell verboten. Buñuels zweiter Film erzählt eine freilich in ihrer Erzählstruktur noch surrealistisch verfremdete «amour fou»-Geschichte. Doch diese unbedingte, animalische und alle Konventionen verachtende Liebe zwischen Gaston Modot und Lya Lys scheitert an der sozialen Realität. Buñuel attackiert in legendär gewordenen Sequenzen die bürgerliche Gesellschaft und ihre Institutionen: Kirche, Familie, Nation. Am Anfang stehen Dokumentaraufnahmen von Skorpionen, die auf das Tierische im Menschen hinweisen sollen. Dann sieht man Erzbischöfe, die an einem Felsenstrand das «Ave Maria» zelebrieren und wenig später nur noch als Skelette existieren. Während einer feierlichen Grundsteinlegung wälzt sich das Liebespaar hinter den Ehrengä-

sten leidenschaftlich im Dreck. Von seiner Geliebten gewaltsam getrennt, versetzt Gaston Modot einem blinden Bettler einen Fusstritt und zertritt einen Käfer. Durch die Halle eines vornehmen Hauses, in dem gerade eine Gesellschaft stattfindet, fährt ein Eselskarren mit trinkenden Bauern. Vor dem Haus erschiesst der Jagdhüter seinen kleinen Sohn, weil dessen Spiel ihn bei Zigarettdrehen gestört hat. Von unverhüllter Blasphemie ist der Schluss, wo sich Buñuel nachdrücklich auf «Die 120 Tage von Sodom» des Marquis de Sade bezieht. Vier Männer verlassen das Schloss, in dem sie 120 Tage lang eine ausschweifende Orgie feierten. Einer von ihnen, der Mörder eines jungen Mädchens, sieht aus wie Christus. «L'âge d'or», das ist eine ebenso radikale wie genial eigenwillige Vision vom verzweifelden Aufstand der gewalttätigen Liebe und der masslosen Begierde gegen eine Gesellschaftsordnung, die diese existentiellen Triebe zwanghaft pervertiert und unterdrückt. In diesem Film wird alles, auch Träume, Vorstellungen und Utopien auf der Realitätsebene inszeniert. Dabei glücken Buñuel Momente voll wunderbarer surrealer Poesie. Für Lya Lys öffnet sich zum Beispiel in einer Szene, der Toilettenspiegel, vor dem sie sitzt, zu einem Ausblick auf eine schöne Landschaft, Wolken ziehen, Wind zerzaust ihr Haar. Innen- und Aussenwelt des Menschen werden eins.

Las Hurdes

R: L. B./B: L. B./Kommentar: L. B., Pierre Unik/K: Eli Lotar/S: L. B./M: 4. Symphonie von Brahms/P: E, 1932, 27 Min.

Nach seinen zwei surrealistischen (Experimental-)Spielfilmen drehte Buñuel einen Dokumentarfilm über die Hurdes, eine unwirtliche, bergige Region im Südwesten der spanischen Stadt Salamanca. Die schockierenden Visionen seiner zwei vorangehenden Filme muten, verglichen mit der in «Las Hurdes» gezeigten Realität, beinahe harmlos an. Buñuel hatte hier eine Wirklichkeit entdeckt, die noch viel sur-realer war, als die ver-rückten Träume der Surrealisten. Denn die Bewohner der Hurdes leben in wahrhaft menschenunwürdigen Verhältnissen, die jedes Leben zum tumben Dahinvegetieren verdammen und aus denen es nur einen Ausweg gibt, nämlich den Tod. Die vorgefundene Wirklichkeit wird von Buñuel nicht ästhetisch verbrämt, er sucht nicht nach grafisch komponierten Bildausschnitten, nein, er hält einfach die Kamera hin und registriert. Aber es sind nicht etwa folkloristische Motive, die er zeigt, denn dies würde seiner persönlichen Moral widersprechen, sondern meist Bilder davon, wie grausam die Natur hier



Aus «El gran calavera» mit Fernando Soler in der Mitte.

schauer klarzumachen, «dass wir nicht in der besten aller Welten leben», so eindrucksvoll belegt wie in «Las Hurdes».

mit dem Leben umgeht. Wespenschwärme fallen über Maultierkadaver her, Menschen sind durch Inzucht und Krankheiten gezeichnet, sterbende Kinder, Kretine, Zwerge. «Las Hurdes» ist nicht nur «ein soziales Pamphlet und eines der ersten Zeugnisse über die Welt des Hungers», sondern «auch ein Aufschrei gegen die Natur selber, ein Indizienbeweis, in den Augen Buñuels, für die Gefühllosigkeit, die Grausamkeit oder, ganz einfach, für die Nichtexistenz eines Schöpfers.» (C.J. Philippe)

«Las Hurdes» ist ein Film, der auf Widersprüchen basiert. Der nüchterne, unbeteiligte Kommentar kontrastiert aufs schärfste mit der gespenstisch trostlosen und brutalen Wirklichkeit der Bildinhalte. Dieser Anachronismus besteht aber auch zwischen der Musik und den Bildern. Indem Buñuel dem Film die 4. Symphonie von Brahms unterlegt, macht er gleichsam evident, dass, wie es Walter Benjamin ausdrückt, die Dokumente der Kultur allemal auch solche der Barbarei sind. In keinem seiner Filme hat Buñuel sein Credo, nämlich dem Zu-

Gran Casino

R: L. B./B: Mauricio Magdaleno nach einem Roman von Michel Veber/K: Jack Draper/S: Gloria Schoemann/M: Manuel Esperón (Lieder von Francisco Canaro, F. Vigil u. a.)/D: Libertad Lamarque, Jorge Negrete u. a./P: Mex, 1946/47, 85 Min.

«Gran Casino», der erste Film, den Buñuel in seiner neuen Heimat Mexiko drehte, ist ein nicht weiter ambitioniertes Musical mit einer relativ komplizierten Handlung. In seinen Memoiren äussert sich Buñuel folgendermassen zu diesem Film: «Im Laufe der sehr melodramatischen Handlung kommt Libertad von Argentinien, um den Mörder ihres Bruders zu suchen. Zuerst verdächtigt sie vor allem Negrete, doch dann versöhnen sich die beiden Protagonisten und es kommt zur unvermeidlichen Liebesszene. Wie alle konventionellen Liebesszenen ödete mich auch diese an, weshalb ich sie zu sabotieren suchte.»

In «Gran Casino» verzichtet Buñuel völlig auf

die in seinen europäischen Filmen entwickelte Filmsprache. Die Erzählweise ist einfach und gradlinig, die Ikonografie gleicht jener, die wir aus den Hollywood-Filmen kennen. Trotz den beiden Gesangsstars Jorge Negrete und Libertad Lamarque wurde «Gran Casino» ein Misserfolg, was zur Folge hatte, dass Buñuel zweieinhalb Jahre lang keinen Film mehr drehen konnte.

El gran calavera

R: L. B./B: Raquel und Luis Alcoriza nach einer Komödie von Adolfo Torrado/K: Ezequiel Carrasco/S: Carlos Savage/M: Manuel Esperón/D: Fernando Soler, Rosario Granados, Rubén Rojo u. a./P: Mex, 1949, 90 Min.

«El gran calavera» ist eine Komödie um einen trunksüchtigen Millionär (F. S.), dessen Familie ihm, um ihm eine Lehre zu erteilen, vormacht, er habe sein Vermögen verloren. Als der Millionär hinter den Schwindel kommt, spielt er seinerseits der Familie den Bankrott vor. «Wie «Gran Casino» ist auch «El gran calavera» eine Gelegenheitsarbeit, die ohne Ambitionen abgedrehte Verfilmung einer Komödie, die konventionell und mit einfachen Mitteln erzählte Geschichte einer Heuchelei. Es ist auch hier erstaunlich, in welchem Mass Luis Buñuel sich sozialen Kategorien verweigert.» (K. Eder) Auch Buñuel selber hält diesen Film für belanglos. Sein Erfolg ermöglichte es ihm dann allerdings, «Los Olvidados», eines seiner Meisterwerke zu drehen.

Los Olvidados

R: L. B./B: L. B., Luis Alcoriza/K: Gabriel Figueroa/S: Carlos Savage/M: Rodolfo Halffter, mit Themen von Gustavo Pittaluga/D: Roberto Cobo, Alfonso Mejia, Miguel Inclán, Estella India u. a./P: Mex, 1950, 80 Min.

«Los Olvidados» (Die Vergessenen) sind von der Gesellschaft vergessene, verwahrloste Jugendliche, die in den Elendsvierteln von Mexiko-City zu Kriminellen werden. Zwei von ihnen stehen im Mittelpunkt: Pedro (A. M.) und Jaibo (R. C.). Pedro wird Zeuge wie Jaibo einen vermeintlichen Spitzel seiner Bande zu Tode prügelt. Später verrät Pedro Jaibo und wird deswegen von ihm erschlagen. Am Schluss stirbt Jaibo, von der Polizei angeschossen, allein und einsam in einem Winkel, während – wie im Traum – ein räudiger Hund über ein Feld läuft.

«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 und ungerichten Welt leben.» (L. B.) Wie «Las Hurdes» vertritt auch «Los Olvidados» diesen zentralen Glaubenssatz in Buñuels Weltanschauung mit unbeirrbarer Konsequenz und unbestechlichem Realismus. Aber weil Buñuel kein Neorealismus, sondern ein – freilich unorthodoxer – Surrealist ist, ist die Realität in seinen Filmen stets mehr als nur die Summe ihrer «objektiven» Erscheinungen.

Buñuel lässt keinen Zweifel daran, dass es die elenden Lebensbedingungen sind, welche die Jugendlichen zu Verbrechern werden lassen. Erbarmungsloser Kampf und brutaler Egoismus bestimmen ihr Dasein; denn das ist die einzige Chance, überleben zu können. Wo aber das Gesetz des Dschungels gilt, weil eine kriminelle Gesellschaft ihre Mitglieder zwangsläufig kriminalisiert, da werden ethische Kategorien sinnlos. Deshalb verweigert Buñuel auch hier seinen Figuren Sympathie und Mitgefühl. Er studiert einfach ihr Verhalten, wie ein Entomologe das seiner Insekten. Aber nicht nur die Jugendlichen sind böseartig und gemein, sondern auch der blinde Bettler (M. I.), den sie mit Steinen bewerfen und dessen Trommel sie zerstören. Das «Gute», verkörpert durch Pedro, die positive Gegenfigur zu Jaibo, wird in dieser «so misslungenen Welt» (L. B.) nicht belohnt; es ist genauso zum Scheitern verurteilt wie das «Böse». Weil die Täter bei Buñuel zugleich auch immer Opfer sind, erkennt man noch in der scheusslichsten Fratze, noch im tiefsten Abgrund des Hasses etwas menschlich Berührendes, so etwas wie Schönheit im Hässlichen. In solchen Momenten erweist sich der Spanier als grosser Leinwand-Poet, als genialer Filmautor, dessen persönliche Vision von der Realität der Realität Unterricht erteilt. Buñuel ist nicht nur ein grosser Poet, sondern auch ein unmoralischer Moralist: Gebt diesen Kreaturen andere Bedingungen zum Leben, und sie werden Menschen! Hierin zeigt sich seine Moral in «Los Olvidados».

La hija del engaño (Don Quintin el amargao)

R: L. B./B: Raquel und Luis Alcoriza nach Carlos Arniches gleichnamiger Komödie/K: José Ortiz Ramos/S: Carlos Savage/M: Manuel Esperón/D: Fernando Soler, Alicia Caro, Rubén Rojo u. a./P: Mex, 1951, 80 Min.

Don Quintin (F. S.), ein ehrenwerter kleiner Angestellter, erfährt von seiner Frau, dass er nicht der Vater ihrer Tochter Marta (A. C.) ist. Wütend verstösst er beide. Danach vollzieht sich in seinem Leben eine grundlegende Wandlung; er wird zu einem skrupellosen und ge-

fürchteten Nachtclubbesitzer. Als seine Frau ihm auf dem Sterbebett gesteht, dass er doch der Vater von Marta sei, beginnt er diese zu suchen. Nach etlichen Irrungen findet er sie schliesslich glücklich verheiratet, und es kommt zum Happy-End.

«Buñuel bleibt strikt in den Konventionen eines mexikanischen Melodrams, aber hin und wieder macht er die Dinge mit einem schlaun Akzent von Nachdruck oder mit einer Spur verzerrten Understatements lebendig... Auf diese Weise führt uns Buñuel fast unmerklich weg vom Klischee und hin zu einer phänomenologischen Beschreibung emotionaler Beziehungen.» (F. Buache)

Subida al cielo

R: L. B./B: L. B., *Juan de la Cabada*, Manuel Altolaguirre nach einer Geschichte von Manuel Altolaguirre/K: Alex Phillips/S: Rafael Portillo/M: Gustavo Pittaluga/D: Esteban Márquez, Lilia Prado, Luis Aceves Castañeda u. a./P: Mex, 1951, 85 Min.

Ein kleines mexikanisches Dorf. Der eben frisch verheiratete Oliverio (E. M.) erfährt, dass seine Mutter im Sterben liegt. Sie schickt ihn in die Stadt, um einen Notar für das Testament zu holen. Oliverios Fahrt mit dem altersschwachen Bus in die Stadt und zurück dauert zwei Tage. Die von verschiedenen Ereignissen unterbrochene Reise macht den Hauptteil des Films aus. Als Oliverio mit den nötigen Papieren zurückkommt, ist die Mutter bereits gestorben. Er erfüllt ihren letzten Wunsch, indem er pietätvoll den Abdruck ihres Daumens unter das Testament setzt.

Diese Komödie mit – ungewöhnlich für Buñuel – heiterer Grundstimmung und durchwegs sympathisch gezeichneten Charakteren, spielt in einer verklärt gesehenen mexikanischen Dorfwelt. «Die grossen Ereignisse des Lebens werden zu einem poetischen Panorama verdichtet: Geburt, Liebesakt, Tod. Die Busfahrt wird zu einer metaphorischen Fahrt durch's Leben: ein Kind wird geboren, Oliverio schläft mit dem Mädchen Raquel (L. P.), ein kleines Mädchen stirbt am Biss einer Schlange.» (K. Eder)

«Subida al cielo» ist einer der wenigen Filme, die Buñuel von seinen obskuren Obsessionen und typischen Motiven fast völlig freigehalten hat.

EI

R: L. B./B: L. B., *Luis Alcoriza* nach einem Roman von Mercedes Pinto/K: Gabriel Figueroa/S: Carlos Savage/M: Luis Hernández Bre-

tón/D: Arturo de Córdoba, Delia Garcés, Luis Beristáin, Aurora Walker u. a./P: Mex, 1952, 91 Min.

Francisco (A. d. C.), ein wohlhabender, hochanständiger Junggeselle, sieht in der Kirche die Beine eines Mädchens (D. G.), in das er sich blindlings verliebt. Er wirbt um sie, spannt sie ihrem Verlobten (L. B.) aus und heiratet sie schliesslich. Bald aber wird er von krankhafter Eifersucht befallen. Für Gloria wird die Ehe zur Hölle, zumal ihre Mutter (A. W.) und der Beichtvater ihre Verzweiflung als Laune abtun und sich auf Franciscos Seite stellen. Schliesslich flieht Gloria, und Francisco, auf der Suche nach ihr, versucht im Wahn einen Priester zu erwürgen. Jahre später, Francisco hat sich in ein Kloster zurückgezogen, doch seine Obsession schwelt unter einer Firnis aus Bigotterie und Abgeklärtheit weiter.

Als «eine wissenschaftliche Studie über einen Psychopathen» hat Buñuel-Biograf Francisco Aranda diesen Film bezeichnet. Denn Francisco ist, freilich unter dem Deckmantel bürgerlicher Tugendhaftigkeit, wie Gaston Modot in «L'âge d'or» von der Liebe besessen; aber sie pervertiert bei ihm von vornherein zur sexuellen Begierde. Da er aber impotent ist, steigert sich seine Eifersucht auf eingebildete Liebhaber seiner Frau zur regelrechten Paranoia. Er sticht mit Stricknadeln durch Schlüssellocher, um vermeintliche Voyeure zu treffen, und will sogar eines Nachts die schlafende Gloria mit Schere, Nadel und Faden «zunähen». War Gaston Modot noch fähig, was ihn kaputt macht (d. h. ihn am Vollzug der «amour fou» hindert), selber kaputt zu machen, so kann dies Francisco nicht mehr. Sein Verlangen dreht sich im Kreis, löst sich auf und brodeln unerfüllt im Kochtopf religiöser und bürgerlicher Prinzipien.

La ilusión viaja en tranvía

R: L. B./B: L. B., *Mauricio de la Serna*, José Revueltas, Luis Alcoriza nach einer Kurzgeschichte von Mauricio de la Serna/K: Raúl Martínez Solares/S: Jorge Bustos/M: Luis Hernández Bretón/D: Lilia Prado, Carlos Navarro, Fernando Soto u. a./P: Mex, 1953, 82 Min.

«Zwei Angestellte der städtischen Strassenbahn von Mexiko-City, ein Fahrer und ein Schaffner, kehren am Abend nach einem Volksfest ins Depot zurück. In angetrunkenem Zustand steigen sie in ein altes Tram, das aus dem Verkehr gezogen werden soll, um mit ihm eine letzte, eine Ehrenfahrt zu unternehmen. Die verschiedenen, episodenhaften Zwischenfälle dieser Fahrt, die, weil die beiden es verpassen, das Tram rechtzeitig vor Tagesan-



«Nazarin» mit Francisco Rabal.

bruch zurückzubringen, bis zur drauffolgenden Nacht dauert, erzählt der Film.» (K. Eder) «La ilusión viaja en tranvía» oder zu deutsch: Die Illusion fährt Strassenbahn. Wenn dieser Film so schön wäre wie sein Titel, wäre er zweifellos ein Meisterwerk; das ist er aber nicht. Buñuel selber bezeichnete diese Komödie als «ein Werk ohne das geringste Interesse». Vom Stoff her kann man denn auch diese lustig-anarchische Strassenbahnfahrt gegen die Regeln und die Logik des Alltags tatsächlich nicht gerade als typisch von Buñuel bezeichnen. Ebenfalls fehlen die typischen Themen und Motive des «theoretischen Terroristen» aus Calanda. Einmal allerdings, am Morgen, steigen Metzger in die Strassenbahn und hängen grosse Fleischstücke auf. Dazu kommen noch zwei Frauen, die je eine blutüberströmte Jesus-Statue tragen.

El rio y la muerte

R: L. B./B: L. B., Luis Alcoriza nach einem Roman von Miguel Alvarez Acosta/K: Raul Martínez Solares/S: Jorge Bustos/M: Raúl Lavista/D: Joaquín Cordero, Miguel Torruco, Columba Domínguez u. a./P: Mex, 1954, 93 Min.

Der Held des Films ist ein junger Arzt (J. C.), der in einem modernen Spital am Rande von Mexiko-City arbeitet. Nachdem sein Vater gestorben ist, kehrt er in sein Heimatdorf zurück, um sich um seine Mutter zu kümmern. Hier entdeckt er, dass sein Vater das letzte Opfer einer sich über viele Generationen hinziehende Familien-Fehde geworden ist. Der Rest des Films zeigt des Arztes vergebliche Versuche, den Teufelskreis dieser mörderischen Vendetta zu durchbrechen; dies gegen den Willen seiner Mutter, die, auf Traditionen bedacht, von ihm erwartet, dass er die Familien-Ehre mit dem Revolver in der Hand verteidigt.

«El rio y la muerte» ist Buñuels Kommentar zum (mexikanischen) Machismo und seinem fragwürdigen Begriff von Ehre, der für diese ganze Morderei – «In diesem Film gibt es sieben Tote, vier Beerdigungen und zahllose Totenwachen.» (L. B.) – verantwortlich ist. Dieser Film richtet sich daher stärker als alle anderen Werke Buñuels an ein spezifisch mexikanisch-lateinamerikanisches Publikum. Buñuel über «El rio y la muerte»: «Ich hasse seine erzieherischen Präntentionen. Er ist ein Fehlschlag.»

La mort en ce jardin

R: L. B./B: L. B., Luis Alcoriza, Raymond Queneau nach der Erzählung von José-André Lacour/K: Jorge Stahl Jr./S: Marguerite Re-

noir/M: Paul Misraki/D: Simone Signoret, Georges Marchal, Michel Piccoli, Charles Vanel u. a./P: Mex/F, 1956, 107 Min.

Ein fiktiver faschistischer Staat irgendwo in Lateinamerika: Fünf Menschen – Chark (G. M.), ein anarchistischer Abenteurer, Gin (S. S.), eine Prostituierte, Maria, ein taubstumm-unschuldiges Mädchen, Castin (C. V.), ein alter Diamantensucher und Pater Lizzardi – fliehen nach dem blutigen Scheitern eines Aufstandes in der Diamanten Stadt Cuchazo durch den Dschungel.

«In einer langen Einleitungspassage zeigt Buñuel die Figuren in ihrem Alltag. Dann werden sie allesamt durch den lebensbedrohenden Marsch verändert, sie verlieren die Möglichkeit, sich hinter Masken zu verstecken. Das Interesse Buñuels gilt vor allem dem Priester. Zuerst erlebt man ihn als einen Mann, der sich vor der Erkenntnis menschlichen Leids und sozialen Unrechts in einen buchstabengetreuen Glauben flüchtet. (...) Erst als auch er die Bedrohung seines Lebens spürt, reagiert er nicht mehr inhuman, sondern hilft: nicht durch schlechten Trost, sondern durch Taten. Eine Szene, in der Lizzardi die ersten Seiten seiner Bibel für das Anzünden eines Feuers opfert, zeigt, dass er begriffen hat: Der Kampf um ein menschenwürdiges Dasein ist wichtiger als der Kampf um die Seelen. Man muss, sagt Buñuel, «Gott im Menschen suchen». (M. Schwarze)

Nazarín

R: L. B./B: L. B., Julio Alejandro nach dem gleichnamigen Roman von Benito Pérez Galdós/K: Gabriel Figueroa/S: Carlos Savage/M: Macedonio Alcalá und Lieder aus der Karwoche in Calanda/D: Francisco Rabal, Marga López, Rita Macedo u. a./P: Mex, 1958/59, 94 Min.

Pater Nazario (F. R.), ein idealistischer Armenpater, praktiziert ein die Lehre Christi wörtlich nehmendes Leben der Einfachheit und Nächstenliebe. Weil er die Hure Andara (R. M.), die im Streit eine Frau getötet hat, beherbergt, gerät er mit seiner geistlichen Obrigkeit in Konflikt und zieht deshalb als Wanderprediger über Land. Unterwegs trifft er Andara und Béatriz (M. L.), die ihn für einen Wundertäter halten und sich ihm anschliessen. Sein Leidensweg, der gewisse Parallelen zu demjenigen von Jesus von Nazareth aufweist, führt ihn durch Gefängnisse und an die Seite von Armen und Kranken.

Nazario ist ein Held in der Tradition eines Don Quijote. Seine Ver-rücktheit besteht darin, erhabene Ideen und grosse Worte ernst zu nehmen und ihnen gemäss leben zu wollen. Ge-

blendet von seinem christlichen Ideal, sieht er die Welt nicht so, wie sie ist, sondern so wie sie sein sollte. So kommt es, dass er, der edle Tor, die auf ihn gerichtete erotische Begierde von Béatriz für das Echo der göttlichen Liebe hält. Der sterbenden Frau, in einer von der Pest heimgesuchten Stadt, bietet er den Trost Gottes an («Denke an den Himmel, der dich erwartet»); doch die Frau will nichts vom Himmel wissen, sondern verlangt nach ihrem Mann. Anhand solcher exemplarischer Episoden erzählt Buñuel leidenschaftslos, aber mit leiser Ironie die Geschichte einer Ernüchterung, in deren Verlauf Nazario erkennen muss, dass ein in höheren Sphären schwebendes, wörtlich genommenes Christentum eine mystische Illusion ist. Die Schlüsselszene dazu befindet sich ganz am Schluss des Films: Nazario, von zwei Polizisten begleitet, wird in ein Gefängnis gebracht. Unterwegs, auf einer Landstrasse, begegnen sie einer alten Frau, die ihm aus Mitleid eine Ananas anbietet. Zuerst weist Nazario das Mitleid zurück, dann aber, nach kurzem Zögern, nimmt er die Frucht, und seine Geste ist nicht mehr die einer angenommenen Barmherzigkeit, sondern eine Geste der Solidarität, der Freundschaft. Diese Szene, zweifellos eine der bewegendsten der Filmgeschichte, wird

Das Programm im Stadtkino Basel

Freitag, 9. September, 15, 17, 19, 21 Uhr: *El gran calavera* und *Un chien andalou*

23.15 Uhr: *L'âge d'or*

Samstag, 10. September, 15, 17, 19, 21 Uhr: *Los Olvidados* und *Las Hurdes*

23.15 Uhr: *Gran Casino*

Sonntag, 11. September, 15, 17, 19, 21 Uhr: *Subida al cielo*

Montag, 12. September, 15, 17, 19, 21 Uhr: *El*

Dienstag, 13. September, 15, 17, 19, 21 Uhr: *La ilusion viaja en tranvia*

Mittwoch, 14. September, 15, 17, 19, 21 Uhr: *El rio y la muerte*

Donnerstag, 15. September, 15, 17, 19, 21 Uhr: *La mort en ce jardin*

Freitag, 16. September, 15, 17, 19, 21 Uhr: *Nazarin*

23.15 Uhr: *La hija del engaño*

Samstag, 17. September, 15, 17, 19, 21 Uhr: *La fièvre monte à El Pao*

Montag, 19. September, 15, 17, 19, 21 Uhr: *El angel exterminador*

Dienstag, 20. September, 15, 17, 19, 21 Uhr: *Le journal d'une femme de chambre*

Mittwoch, 21. September, 15, 17, 19, 21 Uhr: *La voie lactée*

Donnerstag, 22. September, 15, 17, 19, 21 Uhr: *Le fantôme de la liberté*

von Trommelwirbel begleitet und markiert die Kulmination und den Wendepunkt in der Entwicklung Nazarios. Ihm ist nun klar geworden, dass man Gott nicht im Himmel, sondern «im Menschen suchen» muss.

Buñuel, der ein grosser Skeptiker ist, betreibt in «Nazarin» eine zwanglose Entlarvung christlicher Mythen und macht damit evident, «dass der Christ im reinen, absoluten Sinn auf Erden nichts zu suchen hat ... weil es keinen anderen Weg gibt als den der Rebellion in dieser so misslungenen Welt.»

La fièvre monte à El Pao

R: L. B./B: L. B., Luis Alcoriza, Louis Sapin, Charles Dorat nach dem Roman von Henri Castillou/K: Gabriel Figueroa/S: James Cuenet, Rafael López Ceballos/M: Paul Misraki/D: Gérard Philipe, María Félix, Jean Servais u. a./P: Mex/F, 1959, 100 Min.

Auf einer Strafgefangenen-Insel in einer fiktiven lateinamerikanischen Diktatur, wird der lokale Gouverneur erschossen. Sein Sekretär Ramón Vásquez (Gérard Philippe in seiner letzten Rolle), der Held des Films, nimmt vorübergehend dessen Platz ein und wird der Geliebte von dessen Wittwe Inés (M. F.). Doch bei einer Intrige gegen den neuernannten Gouverneur (J. S.) und der Niederschlagung einer Revolte der Strafgefangenen, sieht sich der Idealist Vásquez, der eigentlich das Gute wollte, immer mehr in Schuld verstrickt und entschliesst sich deshalb zu offener Opposition gegen das System, was ihn am Schluss den Kopf kostet.

«La fièvre monte à El Pao» ist das Drama eines Idealisten, der sich mit dem Bösen verbündet, um Gutes tun zu können. Doch er scheitert, denn nicht er verändert die Verhältnisse, sondern die Verhältnisse verändern ihn. Buñuels Botschaft ist klar: Eine brutale und ungerechte Gesellschaft lässt sich nicht von innen her reformieren. Leider wird diese brisante Thematik von der Liebesgeschichte zwischen Vásquez und Inés etwas verwässert. Buñuel: «Es gab gewisse politische und soziale Elemente, die mir in der Story gefielen, aber sie verloren sich schliesslich im Melodram.»

El angel exterminador

R: L. B./B: L. B. nach dem Szenarium «Los naufragos de la calle de la Providencia» von L. B. und Luis Alcoriza/K: Gabriel Figueroa/S: Carlos Savage/M: Raúl Lavista; Scarlatti, Paradisi/D: Silvia Pinal, Enrique Rambal, Jacqueline Andere u. a./P: Mex/E, 1962, 95 Min.

Nach einer Opernaufführung trifft sich eine grossbürgerliche Gesellschaft zu einem Diner in einer feudalen Villa, an der «Strasse der Vorsehung». Das Dienstpersonal verlässt ohne ersichtlichen Grund hastig das Haus. Nach dem Essen begibt sich die vornehme Gesellschaft zum «small talk» in den Musiksalon. Und hier geschieht's: ein seltsamer Zwang hindert die Gäste daran, den Salon zu verlassen. Der ominöse Bann hält mehrere Tage an, während derer die feinen Manieren der Eingeschlossenen immer unfeiner werden. Erst als eine Dame auf die Idee kommt, zu rekonstruieren, wie die Anordnung der Menschen und Möbel am ersten Abend gewesen ist, können sie sich befreien. Erleichtert beschliessen die Gäste einen Dankgottesdienst zu feiern, doch am Schluss überwältigt sie der Bann von neuem, so dass sie nun die Kathedrale nicht mehr verlassen können.

«Wenn dieser Film, den sie jetzt sehen werden, Ihnen rätselhaft oder anstössig erscheint, so deshalb, weil auch das Leben es ist. Wie das Leben so ist der Film voller Wiederholungen und vielfach interpretierbar. Der Autor erklärt, dass er keine Symbole geben wollte, zumindest nicht bewusst. Die beste Deutung von «Der Würgeengel» ist vielleicht die, dass es von der Vernunft her keine Deutung gibt.» (Buñuel im Vorspann des Films) Für Buñuel stellt das Geheimnis, «das wesentliche Element jedes Kunstwerks» dar. Mal abgesehen davon, dass «El angel exterminador» noch geheimnisvoller ist als die meisten seiner anderen Filme, ist er eine Beschreibung einer kollektiven Zwangsneurose; eine Metapher für die Absurdität der bürgerlichen Gesellschaft, die, gefangen von Zwängen religiöser, ökonomischer und sozialer Natur, aus lauter Schwellenangst keine Veränderung zulässt. Für Buñuel sind die bürgerliche Mentalität und das Christentum generell kollektive Zwangsneurosen, die den Menschen zum Gefangenen seiner Moral, seines Über-Ichs machen.

Le journal d'une femme de chambre

R: L. B./B: L. B., Jean-Claude Carrière nach dem gleichnamigen Roman von Octave Mirbeau/K: Roger Fellous/S: L. B., Louise Hautecoeur/M: —/D: Jeanne Moreau, Michel Piccoli, Georges Gèret, Françoise Lugagne u. a./P: I/F, 1963, 97 Min.

Célestine (J. M.), die Protagonistin, tritt ihre Stelle als Kammerzofe auf einem Gut in der französischen Provinz an. Dort präsentiert sich ihr ein obskures Panorama bourgeoiser Dekandenz und erotischer Perversionen. Da ist der müssiggängerische Lüstling Monteil (M. P.), seine bigott-frigide Gattin (F. L.), deren seniler Vater, ein Schuhfetischist, und



Vom Nichts umfängen wie von einem magischen Kreis: «*El angel exterminador*».

schliesslich der Diener Joseph (G. G.), ein sadistischer Faschist mit Kleinbürger-Mentalität. Joseph begeht einen Lustmord an einem kleinen Mädchen. Célestine will ihn dieses Mordes überführen, geht zum Schein auf seinen Heiratsantrag ein und verrät ihn der Polizei. Joseph jedoch wird freigesprochen und Célestine heiratet, nach diesem Klassenverrat, resignierend einen Hauptmann a. D., erkaufte sich also den gesellschaftlichen Aufstieg um den Preis ihrer persönlichen Integrität.

«Mit «*Le journal d'une femme de chambre*» wollte ich eine Röntgenaufnahme von Mentalität und Moral der französischen Provinz-Bourgeoisie um 1930 machen. Die bürgerliche Moral ist für mich eine Unmoral, die man bekämpfen muss; diese Moral, die sich auf unsere äusserst ungerechten sozialen Institutionen wie Religion, Vaterland, Familie und Kultur gründet, überhaupt, was man so die Pfeiler der Gesellschaft nennt.» (L. B.)

Die Gesellschaft zu kritisieren ist nicht schwer, aber diese Kritik immer wieder so spannend zu verpacken, dass das Ganze nicht zu einem aus-

geleiteten «*ceterum censeo*» wird, hingegen schon. Buñuel ist nicht nur ein poetischer Ketzer und Rebell, sondern auch ein grosser Szenarist, ein Meister der dramatischen Konstruktion. Dies zeigt sich ganz besonders in «*Le journal d'une femme de chambre*». Faszinierend ist auch die Präsenz von Tieren, die in Buñuels Filmen vielfach eine wichtige Rolle spielen. Ameisen, Mäuse, eine Gans, der Joseph brutal den Hals umdreht, und die Schnecke, die ihre schleimige Spur über die Beine des geschändeten Mädchens zieht.

La voie lactée

R: L. B./B: L. B., Jean-Claude Carrière/K: Christian Matras/S: Louissette Hautecoeur/M: L. B./D: Laurent Terzieff, Paul Frankeur, Delp-hine Seyrig, Alain Cuny, Bernard Verley u. a./P: F, 1968/69, 102 Min.

Zwei Clochards (L. T. + P. F.) pilgern nach dem spanischen Wallfahrtsort Santiago de Compostela. Gleich zu Beginn ihrer Pilgerreise haben sie eine seltsame Begegnung: Ein Mann in weitem Mantel (der Vater?) legt ihnen nahe, mit einer Dirne (D. S.) zwei Kinder zu zeugen

und sie «Du bist nicht mein Volk» und «Keine Barmherzigkeit mehr» zu nennen. Als der Mann sich abwendet, steht plötzlich eine kleine Gestalt da (der Sohn?) da, und eine weisse Taube (der Heilige Geist?) flattert empor. Die beiden Wanderer erleben auf ihrem Weg durch Raum und Zeit, durch zwei Jahrtausende Kirchengeschichte, die merkwürdigsten Abenteuer. Sie begegnen Jesus und dem Marquis de Sade, erleben ein Streitgespräch zwischen einem Jesuiten und einem Jansenisten, wohnen der Folterung und Verbrennung von Häretikern bei, verfolgen, wie Luis Buñuel als Papst erschossen wird usw. «Thematisch ist (La voie lactée) eine Anthologie der antiklerikalen Motive der früheren Filme Buñuels, ein Panorama der Irrtümer und Irrwege der katholischen Kirche. So wird beispielsweise in einer Szene der Inquisition ein junger Mönch zum Ketzer erklärt, weil er zu fragen wagte, ob das Verbrennen von Ketzern nicht gegen den Willen des heiligen Geistes sei. Die philosophische Grundidee, die einzige, wenn auch vielfach variierte, ist das polemische Anprangern des kirchlichen Dogmas.» (K. Eder)

Kommunikation und Medien

Kurs des Evangelischen Mediendienstes

Montag, 10. Oktober 1983, 16.30 Uhr bis Donnerstag, 13. Oktober, mittags im Hof de Planis, Stels ob Schiers (GR). – Der Kurs geht davon aus, dass Medienkommunikation immer grössere Gebiete des Alltags besetzt und teilweise die unmittelbaren menschlichen Kontakte verdrängt. Die Kommunikationsfähigkeit des Menschen muss geschützt und entwickelt werden – eine Aufgabe, mit der kirchliche Mitarbeiter, Lehrer, Sozialarbeiter und andere zunehmend konfrontiert sind. Übungen und Spiele, Umgang mit gestalterischen Mitteln und Medien werden den Kursteilnehmern Anregungen geben, die sie in ihren eigenen Arbeitsbereichen verwenden können.

Kosten: Kursbeitrag Fr. 150.–, Pension Fr. 114.– (Zweierzimmer). Kursleitung: Urs Meier, evangelischer Fernsehbeauftragter; Dölf Rindlisbacher, evangelischer Filmbeauftragter; Nina L. Stürm, Beauftragte AV-Mediendienst.

Anmeldungen bitte sofort an den Evangelischen Fernsehdienst, Zeltweg 21, 8032 Zürich (Telefon 01/47 82 58).

Le fantôme de la liberté

R: L. B./B: L. B. unter Mitarbeit von Jean-Claude Carrière/K: Edmond Richard/S: Hélène Plemiannikov/M: — /D: Monica Vitti, Jean-Claude Brialy, Julien Bertheau, Michel Piccoli, Adriana Asti u. a./P: F, 1974, 104 Min.

In diesem Alters-Meisterwerk kehrt Buñuel wieder zu seinen surrealistischen Anfängen zurück. Die ewigen Erzfeinde, die Bourgeoisie und ihre Institutionen, werden aber nicht mehr wie damals zynisch und aggressiv verhöhnt, sondern mit abgeklärter Ironie und einem in Samt gekleideten Sarkasmus belächelt. Es gibt keine durchgehende Handlung, sondern nur noch durch den Zufall verknüpfte Episoden. «In diesem Film erfolgt alles nach dem Gesetz des Zufalls.» (L. B.) Die einzelnen Episoden sind nach dem surrealistischen Prinzip der «verkehrten Welt» gestaltet. So wird beispielsweise die Suche nach einem verschwundenen Mädchen dadurch zugleich erleichtert und erschwert, dass die Gesuchte auf dem Polizeiposten bei der Vermisstenanzeige protestierend dabeisteht. In dieser wie in anderen Episoden macht Buñuel deutlich, dass die bürgerlichen Verhaltensmechanismen auch dann noch munter ablaufen, wenn sie längst von der Realität als absurd dementiert werden.

Eine Panzerbesatzung sucht im Wald nach Füchsen, in einem grossbürgerlichen Schlafzimmer findet eine nächtliche Vogelparade statt, in einem Landgasthof spielen Mönche Poker und ein Geschäftsmann lässt sich von seiner Sekretärin auspeitschen, bei einem Dinner setzen sich die Gäste auf WC-Schüsseln und zum Essen zieht man sich verstohlen in ein Kämmerlein zurück, usw.

Mit der Antiphrase legt Buñuel souverän-nonchalant die Phrase bloss, oder anders gesagt, dadurch, dass das Absurde normal wird, entlarvt sich das Normale als absurd.

Solange die bürgerliche Gesellschaft und ihre Sozialisationsinstanzen – Kirche, Familie, Armee und Schule – vor allem dazu da sind, um das Irrrationale im Menschen zu domestizieren, solange wird die Freiheit, die wir meinen, ein Phantom bleiben.

Franco Messerli

Quellen:

Peter W. Jansen, Wolfram Schütte hrsg.: «Luis Buñuel», Reihe Film 6, Hanser.

Michael Schwarze: «Buñuel», rororo Monographien Nr. 292.

Francisco Aranda: «Luis Buñuel, a critical biography», London, 1975.

Alberto Abruzzese, Stefano Masi: «I film di Luis Buñuel», Rom, 1981.

Luis Buñuel: «Mein letzter Seufzer», Athenäum Verlag.

Freddy Buache: «Luis Buñuel», L'age d'homme, Lausanne, 1980.