

Spanische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen

Herausgegeben von
Ralf Junkerjürgen

ERICH SCHMIDT VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

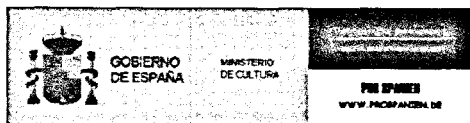
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Weitere Informationen zu diesem Titel finden Sie im Internet unter
[ESV.info/978 3 503 12201 1](http://ESV.info/9783503122011)



Forschungszentrum Spanien
Centro de Estudios Hispánicos

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von
ProSpanien und dem Forschungszentrum
Spanien der Universität Regensburg.



Gedrucktes Werk: ISBN 978 3 503 12201 1

eBook: ISBN 978 3 503 13708 4

Alle Rechte vorbehalten

© Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG, Berlin 2012

www.ESV.info

Dieses Papier erfüllt die Frankfurter Forderungen der Deutschen Nationalbibliothek und der Gesellschaft für das Buch bezüglich der Alterungsbeständigkeit und entspricht sowohl den strengen Bestimmungen der US Norm Ansi/Niso Z 39.48-1992 als auch der ISO Norm 9706.

Druck und Bindung: Difo-Druck, Bamberg

Hanno Ehrlicher

L'âge d'or (1930): Luis Buñuel und das ‚goldene Zeitalter‘ des surrealistischen Films

Luis Buñuel im Kontext des Surrealismus

Das Verhältnis des Surrealismus zum noch jungen Medium der Kinematographie war in den 1920er Jahren ein durchaus zwiespältiges, geprägt einerseits von einem tiefen Misstrauen gegenüber seinen kommerziellen und institutionellen Aspekten¹, andererseits von einer ebenso nachhaltigen Faszination am Kino als einem Instrument zur Schaffung neuer, poetischer Bilderwelten. Beide Aspekte erklären das besondere Verhalten, das André Breton und seine Mitstreiter als Filmzuschauer gerne an den Tag legten: In einer Art Film-Hopping wechselten sie möglichst rasch die Vorführungen und irritierten damit in jugendlicher Flegelhaftigkeit die auf passiven Konsum ausgerichtete stille Mehrheit des Publikums in den Sälen, dies aber nicht allein aus Lust an der sozialen Provokation, sondern vor allem motiviert durch den Wunsch, sich selbst einer illusionistischen Einfühlung in die filmisch vermittelten Geschichten zu entziehen, um stattdessen den Erzeugnissen der Traumfabrik Hollywood einzelne, aus ihrem narrativen Kontext gelöste Bilder zu entwenden, die nur so, als dekontextualisierte rätselhafte Einzelbilder, zu Traum-Bildern im Sinne des Surrealismus werden konnten.² Dieser auf poetische Schockwirkung und profane Illuminationen (im Sinne Walter Benjamins) zielenden Filmrezeption stand auf Produktionsseite jedoch lange Zeit wenig gegenüber, kaum mehr als das Verfassen von Filmskripten³, bis schließlich mit Luis Buñuel und Salvador Dalí Ende der

¹ Ado Kyrrou: *Le Surréalisme au Cinéma*, Paris: Éditions Arcanes, 1953, S. 184, spricht vom „verständlichen Misstrauen“ der Surrealisten gegenüber dem Kino als Unterhaltungsinstitution. Zum Verhältnis von Surrealismus und Film allgemein vgl. außerdem die maßgebliche Monographie von Alain und Odette Virmaux: *Les surréalistes et le cinéma*, Paris: Seghers, 1976.

² Vgl. José Enrique Monterde: „Los surrealistas como espectadores“, in: Juli Pérez Perucha (Hrsg.): *Surrealistas, Surrealismo y cinema*, Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1991, S. 49–79.

³ Die Anzahl der unrealisiert gebliebenen und wohl auch nicht auf Realisierung angelegten surrealistischen Filmskripte ist dabei immerhin so beträchtlich, dass man von einer eigenen Textgattung sprechen kann. Nach Richard Abel jedenfalls nehmen sie als ein eigenständiges literarisches Genre eine Zwischenstellung zwischen *film raconté* und *ciné-roman* ein: „Exploring the Discursive Field of Surrealist Film

1920er Jahre zwei Spanier zur Gruppe der französischen Surrealisten stießen und mit der Aufführung von *Un chien andalou* (*Ein andalusischer Hund*) im Jahr 1929 die Geschichte des surrealistischen Films im eigentlichen Sinne begann.

So unumstritten es in der Forschung auch ist, das Frühwerk Buñuels dem Surrealismus zuzuordnen, ja es als den Kern des surrealistischen Films zu behandeln, so unterschiedlich bleiben die Möglichkeiten, die Beziehung zwischen Buñuel und dem Surrealismus genauer zu bestimmen. Während aus französischer Perspektive der spanische Regisseur aufgrund seiner Verbindung zur Gruppe Bretons und angesichts seines späteren Wirkens im Rahmen der französischen Filmindustrie in den 1960ern und 1970ern gerne in die eigene nationale Filmgeschichte eingemeindet wird, insistierte man von spanischer Seite häufig darauf, dass die entscheidenden Prägungen des Regisseurs noch vor seinem Wechsel in die französische Kultur stattgefunden hätten, sei es, indem man die Bedeutung seiner regionalen Herkunft betont und ihn als Aragonier aus Calanda vorstellt (die berühmten zur Karwoche geschlagenen Trommeln von Calanda!)⁴, sei es, indem man sein filmisches Werk vor allem als Verarbeitung der Erfahrungen in der Madrider *Residencia de Estudiantes* behandelt, als Buñuel zusammen mit Federico García Lorca, Salvador Dalí und dem hierzulande weniger bekannten José „Pepín“ Bello Lasierra in enger Freundschaft eine eigene, prä- bzw. protosurrealistisch anmutende Ästhetik ausarbeitete.⁵

Derartige Versuche nationaler (oder regionaler) Identitätsverortungen gehen jedoch am eigentlichen surrealistischen Charakter der Filme Buñuels vorbei. Ließen sie sich nämlich tatsächlich komplett auf ihren anekdotischen Erfahrungsgehalt aus dem spanischen Leben reduzieren, wäre ihre Wirksamkeit für ein mit dem spanischen Kulturkreis gänzlich unvertrautes Publikum gar nicht zu erklären. Umgekehrt übersieht die Einordnung des surrealistischen Filmschaffens Buñuels in eine nationale französische Filmgeschichte aber nicht nur kulturspezifische Elemente der Ausgangskultur, sondern auch den inter- bzw. transnationalen Charakter, den der französische Surrealismus in seiner zweiten Phase annahm, als er sich vom Paradigma der *écriture automatique* ablöste und sich zunehmend auf die Produktion von visuellen Bildern konzentrierte, die sich anders als die Semantik der Schrift wesentlich leichter von einem bestimmten nationalen Kontext ablösen lassen. Nicht zufällig ging der Medienwechsel des Surrealismus dabei einher mit personellen Veränderungen

Scenario Text“, in: Rudolf E. Kuenzli (Hrsg.): *Dada and Surrealist Film*, New York: Locker and Owens, 1987, S. 58–71.

⁴ Zur Geschichte des in diesem Ritual erinnerten Wunders von Calanda vgl. Carlos Rincón: „Das Bein von Calanda – Luis Buñuel und seine Schriften“, in: Luis Buñuel: *Die Flecken der Giraffe. Ein- und Überfälle*. Aus dem Spanischen von Fritz Rudolf Fries und Gerda Schattenberg, Berlin: Wagenbach, 1991, S. 193–214, hier 193 ff.

⁵ In diese Richtung geht vor allem Augustín Sánchez Vidai: *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona: Planeta, 1988.

in der Gruppenzusammensetzung und einer steigenden Bedeutung nicht französischer Teilnehmer. *L'âge d'or* (*Das goldene Zeitalter*) ist für beide Tendenzen charakteristisch. Finanziert mit dem Geld der Vicomtes de Noailles, erlebte der Film seine Uraufführung im Jahr 1930 zunächst im privaten Kreis, bevor er dann auch öffentlich im Pariser Studio 28 gezeigt wurde. Die Aufführungen waren dabei bewusst als eine Demonstration der wiedergewonnenen Schlagkraft der surrealistischen Gruppe nach ihrer Neuformierung im zweiten surrealistischen Manifest geplant.

Die angestrebte Provokation blieb nicht wirkungslos, und die öffentliche Aufmerksamkeit, die die Surrealisten auf sich zogen, kulminierte schließlich in einem regelrechten Skandal, nachdem es am 3. Dezember zu Ausschreitungen von Seiten der rechtsradikalen Patriotischen Liga kam und dabei einige der im Foyer ausgestellten surrealistischen Gemälde zerstört wurden. Mit dieser *Affaire de „L'âge d'or“*⁶ begann die lange Wirkungsgeschichte des Films, der inzwischen längst als ein Klassiker der filmischen Avantgarde kanonisiert ist. Bevor auf die Rezeption eingegangen werden kann, muss jedoch zunächst das Werk selbst vorgestellt werden, wobei in einem ersten Schritt seine Bedeutung im surrealistischen Frühwerk Buñuels besprochen und dann Inhalte und Stilelemente analysiert werden.

L'âge d'or als Mittelstück eines surrealistischen Triptychons

Wirkungsgeschichtlich stellte *L'âge d'or* aus den genannten Gründen zweifellos einen, ja den Höhepunkt des surrealistischen Films dar. Die Schockwelle, die das 63 Minuten lange Werk in der Öffentlichkeit auslöste, kam für den kleinen Kreis der Pariser Cineasten allerdings nicht völlig unvorbereitet und war sogar erwartbar, sofern sie schon das wesentlich kürzere Erstlingswerk Buñuels gesehen hatten, *Un chien andalou*, das im Studio des Ursulines im Juni 1929 uraufgeführt und im September dann noch einmal im Studio 28 gezeigt worden war. Die Bildsprache, die Buñuel darin in enger Zusammenarbeit mit Salvador Dalí entwickelte, war mehr als nur experimentell in ihrer assoziativen Reihung von Handlungselementen, die einer nicht-linearen Logik folgt, die durchaus analog der ‚Sprache‘ des Traums zu verlaufen scheint, wie sie Sigmund Freud in der Traumdeutung analysiert hatte. Die Neuheit dieser an den Strukturen unbewussten Begehrens ausgerichteten Bildsprache wurde mit der einleitenden Sequenz eines durchschnittenen Frauenauges als ein radikaler Einschnitt in die bisherigen Gewohnheiten filmischen Sehens inszeniert, als irreversibler epochaler Bruch mit einer Ästhetik voyeuristisch-illusionistischer Einfühlung. Ein filmästhetisch radikalerer Auftakt ließ sich kaum denken, und anders als etwa

⁶ *L’Affaire de „l’Âge d’or“* war der Titel einer Broschüre, mit der die Surrealisten die Vorfälle dokumentierten und kommentierten. Vgl. José Pierre (Hrsg.): *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Bd. 1: 1922–1939, Paris: Le Terrain vague, 1980, S. 188–193.

die Horrorfilme jener Jahre hat die Gewaltamkeit dieses visuellen Einschnitts bis heute nichts an Wirksamkeit verloren, denn sie involviert den Zuschauer als wahrnehmendes Subjekt mit brutaler Direktheit.

An der Radikalität und Neuheit des filmischen Erstlingswerks von Buñuel und Dalí konnte also kein Zweifel bestehen, und es ist nicht verwunderlich, dass es auf Breton und seine Freunde tiefen Eindruck machte. Allerdings auch auf andere, konkurrierende Vertreter einer Avantgardeästhetik aus dem Umfeld des Surrealismus wie etwa Georges Bataille, der in dieser Zeit in seiner Zeitschrift *Documents* eine Philosophie und Ästhetik des niederen Materialismus verkündete und sich dabei mit ähnlichen, teilweise sogar mit denselben Bildmaterialien beschäftigte wie Breton, diese aber anders deutete. So wertet Bataille in einem Eintrag für sein Wörterbuch des niederen Materialismus das durchschnittliche Auge des Films von Buñuel und Dalí als einen „kannibalischen Leckerbissen“ und nähert es dabei der Behandlung des Sehorgans in seinem eigenen pornographischen Roman *Histoire de l'oeil (Die Geschichte des Auges)* an, den er im Sommer 1928 unter dem Pseudonym „Lord Auch“ veröffentlicht hatte:

Es ist nahezu unmöglich, im Zusammenhang mit dem Thema Auge von etwas anderem zu sprechen als von Verführung, denn nichts am Tier- und Menschenkörper wirkt anziehender. Die extreme Verführung aber grenzt wahrscheinlich an das Entsetzen. In dieser Hinsicht könnte man das Auge mit einer Schneide in Verbindung bringen, deren Anblick ebenfalls heftige und widersprüchliche Reaktionen hervorruft. Das müssen die Autoren des *Chien andalou* auf schreckliche und düstere Weise gespürt haben, als sie in den ersten Bildern des Filmes über die blutige Leidenschaft dieser beiden Menschen entschieden. Daß ein Rasiermesser bei lebendigem Leibe das betörende Auge einer reizenden jungen Frau durchschneidet, hätte ein junger Mann, den ein liegendes Kätzchen betrachtete, bis zum Überschnappen bewundert, und er hätte, zufällig einen Kaffeelöffel in der Hand haltend, urplötzlich die Lust verspürt, mit diesem Löffel ein Auge zu essen.⁷

Auch in *L'âge d'or* hätte Georges Bataille in diesem Sinne den einen oder anderen Leckerbissen für eine sadistisch grundierte, thanatisch auf die Transgression der äußersten Schwelle des Lebens ausgerichtete Erotik finden können, denkt man etwa an das mit Haarskalps behängte Holzkreuz in der Schlusseinstellung des Films. Anders als *Un chien andalou*, der als Eintrittskarte für den surrealistischen Kreis um Breton diente, war der zweite Film aber bereits innerhalb des ‚offiziellen‘ Surrealismus entstanden und wurde direkt mit dessen programmatischen Zielsetzungen verbunden.⁸ Dem avantgardistischen Auftakt-

⁷ Georges Bataille: „Oeil, Friandise Cannibale“, in: *Documents*, Jg. 1 (1929), Nr. 4, S. 216, zit. nach der deutschen Übersetzung in *Elan Vital oder das Auge des Eros*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. Hubertus Gaßner, München: Haus der Kunst, 1994, S. 519.

⁸ Die programmatische Anbindung an den Kreis der Surrealisten zeigt die kollektiv unterzeichnete Manifest-Broschüre, die begleitend zum Film erschien. Vgl. José Pierre, Anm. 6, S. 155 ff.

werk, das im historisch exakten Sinne lediglich para-surrealistisch genannt werden kann, folgte also ein genuin surrealistischer Film, der mit dem Erstling zwar viele ästhetische Berührungspunkte aufweist, zugleich aber auch davon abweicht. Abgesehen vom Wechsel des pragmatischen Kontextes allgemein und der unterschiedlichen Länge, erklären sich Veränderungen drittens und sicher nicht zuletzt auch aus der Tatsache, dass *L'âge d'or* anders als *Un chien andalou* diesmal von Buñuel praktisch allein verantwortet wurde. Auch wenn Salvador Dalí seine Rolle als Ideengeber nachträglich reklamierte und sich um eine gerechte Anerkennung des von ihm geleisteten Anteils am Drehbuch betrogen sah, kann er nicht mehr als gleichwertiger zweiter Autor des Films gelten.⁹

Dem Vorschlag Gwynne Edwards folgend lassen sich Buñuels drei Filme vor dem Spanischen Bürgerkrieg zusammen als ein surrealistisches Triptychon betrachten, wobei *L'âge d'or* das verbindende Mittelstück darstellt.¹⁰ Die im *Chien andalou* zentrale Fokussierung auf die Logik triebhaft-unbewussten Begehrens bleibt zwar erhalten, und erneut lässt sich eine leidenschaftliche Liebesgeschichte als Kern der Handlung ausmachen, doch schon die enorm erweiterte Spanne der Erzählzeit sorgt dafür, dass sich der Bilderstrom nicht mehr in den Rahmen eines einzelnen Erzählmodells einspannen lässt. An die Stelle des Märchens, das im *Chien andalou* sarkastisch konterkariert wurde, treten nun unterschiedliche Genres, die jeweils Teilsequenzen des Films strukturieren.¹¹ So ist der Auftakt, der das Leben des Skorpions zeigt und kommentiert, einer Tierfilmdokumentation entnommen und weist mit dieser Genrewahl bereits voraus auf den dritten Film des Triptychons, *Las Hurdes – Tierra sin pan* (*Land ohne Brot*). Die Ausweitung des narrativen Gerüsts geht zugleich einher mit einer Erweiterung in der Thematisierung des Begehrens, denn nun kommen neben dem Handeln der wunschgetriebenen Akteure selbst verstärkt auch die sozialen, kulturellen und religiösen Institutionen in den Blick, die als Instanzen der Repression eines solchen individuellen Begehrens fungieren. *Las Hurdes* kann später genau an diesem sozialen Interesse und den zivilisationskritischen

⁹ Dalí zeigte sich vor allem enttäuscht, dass sein Name im Abspann gar nicht genannt wurde, de facto hatte Buñuel aber nicht nur die Dreharbeiten völlig eigenständig geleitet, sondern auch das Skript, nach dem gedreht wurde, weitgehend selbst verfasst. Wieweit er dabei noch ursprünglich von Dalí ausgehende Ideen aufgriff, ist objektiv nicht mehr zu rekonstruieren, unzweifelhaft ist aber, dass von einem intersubjektiv organisierten Prozess des assoziativen Austauschs von Einfällen, wie er dem Drehbuch des *Chien andalou* zugrunde lag, nicht mehr ausgegangen werden kann.

¹⁰ Gwynne Edwards: „Luis Buñuel: The Surrealist Triptych“, in: Robert Havard (Hrsg.): *Companion to Spanish Surrealism*, London: Tamesis, 2004, S. 79–95.

¹¹ Der narrativ komplexe Film ist grundsätzlich in sechs größere Sequenzen strukturiert, die jeweils mehrere Teilsequenzen umfassen. Vgl. dazu die Inhaltssynopse von Claude Murcia: *Un chien andalou, L'âge d'or: Luis Buñuel*, Paris: Nathan, 1998, S. 30–39.

Motiven von *L'âge d'or* ansetzen, reduziert die Vielfalt der angespielten narrativen Gattungen aber wieder und verbleibt ganz im Genre des Dokumentarischen. Die drei Filme, die Buñuel im Surrealismus bzw. in dessen Umfeld drehte, sind also mehr als nur Wiederholungen eines feststehenden ästhetischen Modells. Sie sind Variationen einer radikalen Suche nach Bildern, die dem Wunsch folgen und ihm poetischen Ausdruck verleihen. Bei aller Unterschiedlichkeit in Erzählweise und visueller Ausführung entstanden sie doch unter grundsätzlich ähnlichen Produktionsbedingungen, die ihre völlige Rücksichtslosigkeit gegenüber der filmischen Tradition erst ermöglichten: Sie wurden komplett privat finanziert¹² und mussten jenseits des poetischen Mehrwerts keinen Gewinn abwerfen. Insofern waren sie gemeinsam Produkte eines idealen ‚goldenen Zeitalters‘ der filmischen Avantgarde, das für Buñuel mit dem Spanischen Bürgerkrieg jäh zu Ende gehen sollte und sich weder in den professionellen Betrieb des mexikanischen Unterhaltungskinos noch in den Rahmen des französischen Autorenkinos bruchlos überführen ließ.

Der Mensch als Skorpion: *L'âge d'or*

Gehen wir in unserer Filmanalyse vom Titel aus: Buñuel verwarf den zunächst gewählten ersten Arbeitstitel, *Die andalusische Bestie*, der die Kontinuität zum Vorgängerkino betont und zugleich einen kulturellen Index trägt, der vom französischen Publikum als Verweis auf die ‚spanische‘ Herkunft des Regisseurs hätte interpretiert werden können.¹³ Mit dem definitiven Titel ist an die Stelle der interfilmischen Referenz dann eine extrafilmisch motivierte Semantik getreten, die an die mythologische Rede vom goldenen Zeitalter erinnert, wie sie seit Hesiods *Werke und Tage* (*Erga kai hemerai*, um 700 v. Chr.) ein fester Topos des abendländischen Geschichtsdenkens ist. Gold steht bei Hesiod dabei nicht für materiellen Reichtum, sondern metaphorisch für die Fülle des Glücks, das die Menschen in der Phase dieses ersten Zeitalters erleben, als sie noch unbe-

¹² Dass die Finanzierung von *L'âge d'or* sich der Großzügigkeit aristokratischen Mäzenatentums verdankt, wurde bereits erwähnt. *Un chien andalou* konnte Buñuel mit dem Geld seiner Mutter finanzieren, *Las Hurdes* verdankt sich einem Lottogewinn seines anarchistischen Freundes Ramón Acín in Höhe von 20.000 Peseten.

¹³ Dies ganz unabhängig von der ‚eigentlichen‘ Motivation zur Wahl des Adjektivs ‚andalusisch‘, das gerne als eine Anspielung von Buñuel und Dalí auf den Dritten im Freundesbunde, García Lorca, interpretiert wird. Unabhängig von den privaten Intentionen der Drehbuchschreiber ist wesentlich, dass die Semantik des Titels *Ein andalusischer Hund* im Erstlingswerk für die Zuschauer zur Verrätselung beitrug, da sie nicht direkt mit Inhalten des Films in Bezug gebracht werden konnte. Im Falle des zweiten Films wäre der Titel zwar erneut intrafilmisch unmotiviert geblieben, hätte aber eine Deutung als interfilmischer Verweis geradezu aufgedrängt. Mit der Ablehnung eines solchen traditionsbegründenden Zusammenhangs führte Buñuel dagegen die avantgardistische Tradition des Traditionsbruchs fort.

schwerer Teil einer verschwenderischen Natur sind. Die kulturkritische, utopische Funktion des goldenen Zeitalters wird bei Hesiod unmissverständlich deutlich im Kontrast zur Gegenwart, die von Krieg, Gewalt und der Mühsal der Arbeit geprägt ist. Dass Buñuel diese traditionelle utopische Funktionalisierung des goldenen Zeitalters nicht übernimmt, wird aus der schon erwähnten dokumentarischen Sequenz deutlich, die eine Art Vorspann zum weiteren Film bildet: Am Beispiel des Verhaltens des Skorpions wird Natur nicht als idyllische und harmonische Vielfalt gezeigt, sondern als ein brutaler Kampf ums Überleben, der allerdings keineswegs bedauernd als ein negatives Faktum kommentiert wird, sondern mit offener Fasziniertheit an der Gewalt. So stellt der Zwischentitel, der den siegreichen Kampf des Skorpions mit einer Ratte kommentiert, bewundernd fest: „Was für eine Geschwindigkeit und was für eine vernichtende Virtuosität beim Angriff. Trotz ihres Wütens erliegt selbst die Ratte seinen Stichen.“¹⁴

Die „vernichtende Virtuosität“ des Skorpions in der Dokumentarsequenz nimmt das Verhalten des Mannes vorweg (gespielt von Gaston Modot), der sich nach einer weiteren narrativen Subsequenz, die das Leben zerlumpter Banditen auf einer Insel darstellt, zunehmend als eigentlicher Protagonist der filmischen Handlung entpuppt. Er ist durch eine ganze Reihe von Gewalttaten und Aggressionen charakterisiert, die in ihrem unmittelbaren Kontext zunächst willkürlich und unmotiviert erscheinen, sich aber auf eine Art „Urszene“ rückführen lassen, in welcher der Prozess der menschlichen Zivilisation als Verdrängung passionaler *amour fou* im Sinne des Surrealismus dargestellt ist. Der Mann wird zunächst in leidenschaftlicher Umarmung mit einer Frau (gespielt von Lya Lys) gezeigt. Mit ihr wälzt er sich im Schlamm, bevor er von Umstehenden, die in unmittelbarer Nähe dazu einer Grundsteinlegung beiwohnen, abrupt aus dieser Umarmung gerissen wird. Buñuel legt es dabei auf einen möglichst schroffen Kontrast an, der zwischen Bildern elementarer Natur und solchen, die zivilisatorischen Fortschritt indizieren, entsteht. Auf der einen Seite ist die Landnahme elegant gekleideter Würdenträger und Bürger zu sehen, die Zeremonie der Grundsteinlegung und schließlich eine zum Zeitraffer gekürzte Geschichte der Stadtentwicklung Roms; auf der anderen Seite Nahaufnahmen des Schlamms, der durch die assoziative Verknüpfung mit dem Bild einer Kloschüssel zusätzlich skatologisch konnotiert wird. Technisch gesehen erreicht der Regisseur die harte Fügung von Natur und Zivilisation dabei vor allem durch unvermittelt geschnittene Kontrastmontagen. Der Bereich des Zivilisatorischen wird allerdings nicht nur durch direkte Konfrontation mit Gegen-Bildern formlos-elementarer Natur erschüttert, er wird in der schon erwähnten Stadterzählung auch gleich-

¹⁴ Das Filmszenario erschien erstmals in *L'avant-Scène du Cinéma* 27-28, Juni-Juli 1963. Eine Übersetzung ins Deutsche sowie die komplette Dokumentation des Films in Einzelbildern findet sich neben zahlreichen anderen Materialien als Anhang im Ausstellungskatalog *¿Buñuel! Auge des Jahrhunderts*, hrsg. von Yasha David, Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1994, S. 383–427. Nach dieser Quelle wird im Folgenden zitiert.

sam von Innen her attackiert und in sich komisch ad absurdum geführt. Der implizit behauptete lineare Fortschritt der zivilisatorischen Entwicklung gerät nämlich in Widerspruch zur Zirkularität der explizit genannten Zeitpunkte, denn die Erzählung von der Grundsteinlegung „im Jahr der Gnade 1930“ führt weiter zurück zum imperialen Rom der Antike und von dort aus wieder in die Gegenwart, „in den Strudel des modernen Lebens“. Die humoristische Dekonstruktion des Zivilisatorischen kulminiert schließlich in einer Einstellung, die vom kommentierenden Zwischentitel „Parfois, le Dimanche“ („Manchmal, sonntags“) eingeleitet ist und einstürzende Häuser zeigt.

L'âge d'or offenbart damit eine deutliche kultur- bzw. zivilisationskritische Ausrichtung. Die von Gisela Steinwachs als Kern surrealistischer Mythologie interpretierte Sehnsucht nach „Rückverwandlung von Kultur in Natur“¹⁵ lässt sich unschwer auch in Buñuels Film ausmachen. Emblematisch und in Miniatur offenbart sie sich innerhalb der ersten beiden narrativen Großsequenzen des Films, die auf Mallorca spielen, in Form einer ‚Rückverwandlung‘ einer Gruppe lebender Bischöfe zu menschlichen Skeletten (Abb. 1 u. 2).



Abb. 1 und 2: Surrealistische Rückverwandlung von Kultur in Natur.

Von den Bischöfen bleiben nur Gebeine, die mit der Felsformation verschmelzen.

(00:04:36 und 00:13:56)

Auch die Logik der Gewalt folgt insgesamt einer solchen Tendenz zur Entsublimierung des Kulturellen. Der ‚primitive‘ Liebhaber entfaltet seine Aggressionen in Auseinandersetzung mit seiner sozialen Umwelt, nachdem er als Störenfried aus dem Zeremoniell der Stadtgründung entfernt wurde. Erst durch diesen anfänglichen Akt des Ausschlusses, der sich als aktive ‚Verdrängung‘ einer vor der Zivilisation liegenden Natur interpretieren lässt, ergibt sich dann eine ganze Reihe von Gewalttaten, die nun nicht mehr als Ausdruck ungehemmter Lust, sondern vielmehr als Symptome ebenso ungehemmter Frustration erscheinen: Auf den Tritt nach einem Hund folgt das Zertreten eines Käfers, der Fußtritt gegen einen Blinden und schließlich die Ohrfeige gegen eine ältere Dame im

¹⁵ Gisela Steinwachs: *Mythologie des Surrealismus oder Die Rückverwandlung von Kultur in Natur*, Neuwied und Ulm: Luchterhand, 1976.

Salon. Korrespondierend mit dieser Serie von Gewalttaten des Protagonisten finden sich im Film weitere Destruktionsakte gegen Gegenstände oder Menschen, die von anderen Personen ausgeübt werden. Obgleich sie im Gegensatz zu der in der „Gründungsszene“ der Zivilisation verankerten und damit durchaus motivierten frustriationsbasierten Gewalt des Protagonisten als unerklärliche und weitgehend willkürliche *actes gratuits* dargestellt sind, ergänzen und verstärken sie die aggressive zivilisationskritische Tendenz des Films. Die Spannweite reicht dabei von der vergleichsweise harmlosen Sachbeschädigung im Fall der Geige, die ein Passant mit den Füßen auf dem Bürgersteig vor sich her stößt und schließlich zertritt, bis zum Homizid in einer Szene, die nicht nur narrativ besonders detailliert ausgestaltet ist, sondern die Logik der Gewalt auf ihre vorläufige Spitze treibt: Ein Jäger wird im Spiel mit einem Kind gezeigt (vermutlich dem eigenen Sohn), das ihm übermütig sein Zigarettenpapier aus der Hand schlägt und ihn damit verärgert. Als Reaktion darauf kommt es – musikalisch untermalt von Schuberts achter Symphonie – zur Erschießung des Jungen, ein Tötungsakt, der allerdings nicht nur von der bürgerlichen Festgesellschaft des Salons mit weitgehender Gleichgültigkeit aufgenommen, sondern offenbar auch von den herbeigeeilten Gesetzeshütern nicht beanstandet wird. Die Provokation gegen das moralische Wertesystem des Humanismus ist hier offensichtlich. Anders als die metonymische Nähe der Szene zum bürgerlichen Salon vielleicht vermuten lassen könnte, ist sie jedoch nicht allein als soziale Aggression und Kritik am bürgerlichen Wertesystem konzipiert, sondern viel grundsätzlicher von einem pessimistischen anthropologischen Naturalismus getragen, der über eine spezifische Sozialkritik hinausgeht und ganz grundsätzlich den Menschen meint.

Ich möchte diese These an einer einzelnen Einstellung näher erläutern. Buñuel zeigt nach der Erschießungsszene die Reaktion der bürgerlichen Gesellschaft, die durch die Schüsse aufgeschreckt auf den Balkon des Hauses tritt. Aus einer Totalen aus der Obersicht werden dann noch einmal der Leichnam des Jungen sowie die um ihn gruppierten beiden Beamten und der Jäger gezeigt. Diegetisch ist die Kameraeinstellung an dieser Stelle als Blick der bürgerlichen Gäste markiert, wobei innerhalb dieser sozialen Gruppe eine Differenzierung stattfindet. Der faszinierte Blick der weiblichen Protagonistin, die mit offenen Augen auf das Geschehen blickt und davon nachgerade gebannt zu sein scheint, kontrastiert deutlich mit dem gelangweilten Blick der anderen Gäste, die sich schnell wieder abwenden, um weiter miteinander zu plaudern. Der faszinierte Blick, der hier der Wahrnehmung einer bestimmten handlungstragenden Figur zugeordnet ist, entspricht zugleich aber auch der Haltung des Autors und Regisseurs Buñuel. Die distanzierende Totale oder Panoramaeinstellung aus der Obersicht ist ja keineswegs eine vereinzelte Einstellung, die nur diegetisch motiviert eingesetzt wird wie an der besprochenen Stelle. Buñuel nutzt sie vielmehr so häufig und oft ohne direkte erzählerische Motiviertheit, dass man geradezu von einer leitmotivischen Grundeinstellung sprechen kann, wobei Einstellung nicht nur als filmwissenschaftlicher Fachbegriff zu verstehen ist, sondern zugleich eine ideologische Weltansicht bezeichnet, die im Film allerdings

immer nur technisch vermittelt zur Geltung kommt. Sie entspricht bei Buñuel im Allgemeinen und in *L'âge d'or* im Besonderen einem Blick, der sich nicht so sehr auf sozial spezifische Phänomene richtet, sondern einem fundamentaleren anthropologischen Interesse entspricht. Angesichts des dokumentarischen Auftrags des Films darf man diese Haltung als naturkundlich-experimentelle bezeichnen und, präziser noch, als entomologische, denn Buñuels Sicht auf die Tierwelt war stark von der Lektüre des Insektenforschers Jean-Henri Fabre geprägt, dessen Bücher im Kreis der Surrealisten überhaupt mit äußerster Begeisterung gelesen wurden. Die Ausführungen zum Leben der Skorpione sind ja nicht zufällig direkte Zitate aus dem Werk Fabres. Der entomologische Blick auf die Tierwelt ist zugleich aber auch ein anthropologischer Blick auf die Menschenwelt, die damit grundsätzlich als Bestandteil einer amoralischen Natur erscheint (vgl. Abb. 3 u. 4).

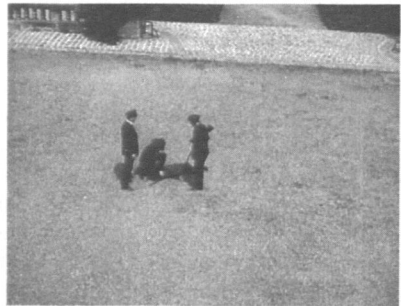


Abb. 3 und 4: Der entomologische Blick Buñuels:
Skorpione und Menschen im Kampf (00:03:20 und 00:35:24)

Noch deutlicher wird dies in der Szene, in welcher der skorpionhaft aggressive Protagonist im Gespräch mit dem Innenminister für das tragische Scheitern der „wohlthätigen Mission“ fürs Vaterland verantwortlich gemacht wird, die schon an früherer Stelle in einer erzählerischen Rückblende erwähnt worden war. Statt des vom Minister ursprünglich erhofften „guten Endes“ ist das schlechtmöglichste Ende eingetreten, der Tod von Kindern und „Tausenden“ von „ehrwürdigen Greisen“ und Frauen, wie wörtlich gesagt wird. Rhetorisch ist dies das hyperbolische Maximum an Gewalt, das der Film erreicht, auch wenn die Szene filmästhetisch vergleichsweise harmlos anmutet. Die geradezu übermenschliche verbale moralische Indifferenz, die der Protagonist in seiner Antwort an den Tag legt („Sollen sie zum Teufel gehen, deine Blagen“) korrespondiert hier erneut mit der leitmotivischen ‚entomologischen‘ Kameraeinstellung: Wir sehen einen menschenbevölkerten Platz aus einer Distanz, die Menschen optisch zu Ameisen werden lässt, deren Leben man betrachten kann, ohne deshalb moralisch-empathisch Mitgefühl zu entwickeln. Buñuel selbst charakterisierte seine entomologische Obsession in Interviewäußerungen entsprechend häufig als eine Fasziniertheit am Leben, die gerade nicht auf Verstehen oder Erklärung hinaus-

läuft, sondern auf einem Staunen über das bloße Dasein des Lebendigen basiert, zu dem auch und gerade das Wissen um dessen Nichtigkeit, um Sterblichkeit und Tod beiträgt.¹⁶

Buñuel stilisiert das Tierhafte des Menschen also nicht trotz, sondern wegen der damit verbundenen instinkthafter Morallosigkeit zu einem ‚goldenen Zeitalter‘, das nicht im Sinne der abendländisch-humanistischen Tradition utopisch wirkt, sondern diesem tradierten Sinn entgegengesetzt ist. Unter Verweis auf Jean-Henri Fabre haben wir dabei bisher das entomologisch-naturkundliche Motiv dieser anthropologischen Haltung betont. Ihre antihumanistische und antibürgerliche Aggressivität erhält sie aber erst in Verbindung mit einer sadistischen Lust an der Gewalt, die Buñuel in der letzten narrativen Großsequenz des Films auch explizit als sadistische ausweist. Durch die Einblendung mehrerer Zwischentitel wird auf die Handlung von *de Sades 120 Tage von Sodom* Bezug genommen und auf die „kriminellen Orgien“ verwiesen, die im „Château de Sellyny“ gefeiert werden.¹⁷

Buñuel pointiert den Sadismus, der an sich schon antiklerikale und antibürgerliche Züge trägt, noch zusätzlich blasphemisch, indem er den Comte de Blanquis ikonographisch unzweideutig als Christus inszeniert und die Szenerie mit den Trommeln von Calanda unterlegt, die in ihrem ursprünglichen rituellen Kontext in der Karwoche an die Passion des Heilands erinnern. Mit diesem abschließenden provokatorisch-blasphemischen Bezug auf de Sade steht Buñuel erneut nicht allein, sondern wirkt ‚typisch‘ surrealistisch.¹⁸ Sade war von Breton ja bereits im ersten surrealistischen Manifest von 1924 gleichsam in die

¹⁶ Vgl. die Äußerung im Interview mit Max Aub: „Y lo que más me ha gustado y me continúa pareciendo un misterio extraordinario son los insectos. Puedo ver una mosca durante no sé cuanto tiempo. Y lo que es un escarabajo, me pasaría horas mirándole. No lo entiendo. Para mí es el misterio de la vida, lo incomprendible. Lo que está más allá.“ (Max Aub: *Conversaciones con Buñuel seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, Madrid: Aguilar, 1985, S. 50). [„Was mir am meisten gefallen hat und weiterhin als ein außergewöhnliches Geheimnis erscheint, sind die Insekten. Eine Fliege kann ich, ich weiß nicht wie lange betrachten. Und einen Käfer stundenlang. Ich verstehe das selbst nicht. Für mich ist es das Geheimnis des Lebens, das Unbegreifliche, das Jenseitige.“]

¹⁷ Im Original de Sades heißt das Schloss „Château de Silling“. Obwohl es sich also nicht um ein direktes Zitat handelt, könnte der intertextuelle Bezug kaum stärker markiert sein.

¹⁸ Dem Sade-Kenner Maurice Heine ging diese Blasphemie dabei noch nicht weit genug. In einem offenen Brief an Buñuel, der im Dezember 1931 in *Le Surréalisme au Service de la Révolution* erschien, beklagte er sich über die religiöse Einseitigkeit der Szene: „Warum geben Sie Jesus keine Rivalen, die ihm angemessen sind? Warum erheben Sie nicht gegenüber den vier großen Weltreligionen gleichzeitig die Anklage einer vierfachen Blasphemie?“ (zit. nach *¿Buñuel!*, Anm. 14, S. 427).

‚Ahnengalerie‘ des Surrealismus aufgenommen worden.¹⁹ 1930, kurz nach Veröffentlichung des zweiten surrealistischen Manifests, stellte der Marquis jedoch zugleich mehr dar als ‚nur‘ einen surrealistischen Gewährsmann. Im Streit zwischen Breton und Bataille war auch die Auslegung de Sades zu einem heftig umstrittenen Problem geworden, gerade weil der avantgardistische Skandalwert des Marquis ganz außer Frage stand. Breton polemisierte gegen die ‚Beschmutzung‘ seiner Auslegung de Sades durch den niederen Materialismus Batailles, den er im erwähnten Text als pathologischen Fall abzukanzeln versuchte:

Er [i.e. Bataille], der tagsüber seine vorsichtigen Bibliothekars-Finger über alte, oft reizvolle Manuskripte gleiten lässt [...] er weidet sich des Nachts an dem Unrat, mit dem er sie gern beladen sehen möchte [...] Und wenn man mir jetzt noch entgegenhält, dass „der Marquis de Sade, mit Wahnsinnigen zusammen eingesperrt, den verblüffenden Einfall hatte, sich die schönsten Rosen bringen zu lassen, um sie überm Jauchegraben zu entblättern“, dann antworte ich darauf, dass diese Protesthandlung im Nu ihre außergewöhnliche Wirkung verliert, sobald sie nicht von einem Mann vollzogen wird, der siebenundzwanzig Jahre seines Lebens für seine Ideen im Gefängnis verbracht hat, sondern von einem, der in Bibliotheken ‚sitzt‘.²⁰

Für wessen Seite Buñuels Einsatz des Sadismus in *L'âge d'or* in diesem Streitfall spricht, ist keineswegs eindeutig zu bestimmen, denn obgleich pragmatisch die Anbindung des Films an den ‚offiziellen‘ Surrealismus Bretons außer Frage stehen muss, sind die ästhetischen Nähen zum niederen Materialismus Batailles doch kaum von der Hand zu weisen und in der Forschung zu Recht auch schon betont worden.²¹ Damit *L'âge d'or* zum Fanal eines genuin surrealistischen Willens zur Revolte stilisiert werden konnte, musste jedenfalls der schon besprochene skatologische Zug der Zivilisationskritik Buñuels ausgeblendet werden. So erwähnt im kollektiv verfassten Manifest zum Film einzig Paul Éluard das Bild der Toilette, nur um die Szene dabei ihrer entsublimierenden Wirkung zu berauben und sie romantisch als Beweis für die spirituelle Macht der Liebe zu deuten, die „eine im allgemeinen barocke Situation zu einem poetischen Element von reinsten Noblesse und Einsamkeit zu sublimieren“ vermöge.²²

Buñuels Film war insofern in seinem anthropologischen Pessimismus mehr als nur surrealistisch, so radikal antihumanistisch vielmehr, dass er nur ein-

¹⁹ „Sade ist surrealistisch im Sadismus“ (André Breton: *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993, S. 27).

²⁰ Ebd., S. 97 f.

²¹ So z. B. Alan S. Weiss: „Between the Sign of the Scorpion and the Sign of the Cross: *L'âge d'or*“, in: Kuenzli, Anm. 3, S. 159–175.

²² Zit. nach José Pierre, Anm. 6, S. 163.

geschränkt wahrgenommen einem Surrealismus dienen konnte, der sich in jener Zeit politisch zunehmend „in den Dienst der Revolution“ begab.²³

Die zufällige Begegnung einer Giraffe und eines Bischofs auf dem Schneidetisch: Ästhetik des Bilder-Schocks

Unsere bisherige Analyse des Films konzentrierte sich vor allem auf die Deutung des dominanten Gewaltmotivs und ging auf filmästhetische Momente dabei nur am Rande ein. *L'âge d'or* wäre aber kein Film der Avantgarde, verbände sich seine zivilisationskritische Aggressivität nicht mit einer äußerst experimentellen Bildsprache. Das Verfahren der Kontrastmontage, die nicht auf einen reibungslosen Übergang der Bildelemente zielt, sondern deren Zusammenprall möglichst sichtbar macht, wurde als ein genuin filmisches Mittel bereits erwähnt. Spätestens seit Eisenstein war es allgemein im Experimentalfilm verbreitet. Buñuel setzt den sichtbar gestalteten Schnitt, den Eisenstein als Attraktions- oder Schockmontage konzipierte, nun aber weniger dazu ein, um metaphorische Übertragungen zwischen den Bildbereichen zu erreichen, sondern zielt auf eine Poetik des Bilder-Schocks, die eher verrätselnde als erkenntnisstiftende Wirkung entfaltet. Der Comte de Lautréamont hatte mit seinem Diktum von der Schönheit der „zufälligen Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch“ diese Poetik des Bilderschocks auf eine Formel gebracht, die sich der Surrealismus dann programmatisch zu Eigen machte. Je logisch unverbundener die zusammengeführten Bildbereiche dabei sind, umso wertvoller soll das poetische Bild sein, das André Breton selbst explizit als Gegenwert einer als typisch bürgerlich diffamierten utilitaristischen Gebrauchslogik entgegenstellte.²⁴

Schon in *Un chien andalou* hatten Luis Buñuel und Salvador Dalí versucht, diese Poetik filmästhetisch umzusetzen, und *L'âge d'or* konnte an der Schockästhetik des Erstlings und den dabei erprobten Verfahrensweisen anknüpfen. Im Gegensatz zum Vorgänger weist er aber durchaus diskursiv geordnete Teilsequenzen auf, die in sich erzählerisch wirksam sind, sich allerdings nicht zu einer homogenen Gesamtgeschichte zusammenfügen lassen. In diese Erzählfragmente eingelassen sind aber immer wieder Bilder, die sich nicht in die Handlungslogik integrieren lassen und aufgrund ihrer narrativen Dysfunktionalität symbolische oder allegorische Interpretationsversuche beim Betrachter

²³ Die Zeitschrift der Surrealisten, die bis Dezember 1929 unter dem Titel *La Révolution Surréaliste* veröffentlicht worden war, erschien nach kurzer Unterbrechung im Juli 1930 unter dem veränderten Titel *Le Surréalisme au Service de la Révolution*. Damit wurde der neue Primat des Politischen deutlich, wobei das Programm der Kommunistischen Partei richtungsweisend wirkte, ohne dass die ‚Politik‘ des Surrealismus je ganz mit ihm zur Übereinstimmung kam.

²⁴ Vgl. die Ausführungen André Bretons zu „Image“ in: *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Rennes: José Corti, 1969, S. 14.

provozieren, sofern er sie nicht als rätselhaft selbstbezügliche, poetische Einsprengsel zu tolerieren vermag. Besonders berühmt geworden ist dabei die Sequenz, in welcher der männliche Protagonist des Films wutentbrannt eine ganze Reihe von Gegenständen aus dem Fenster wirft. Sein Verhalten ist erneut motiviert als Liebesfrustration, denn nach der kurzzeitigen leidenschaftlichen Wiedervereinigung mit seiner Geliebten in einer Gartenszene verliert er diese an einen bärtigen Alten, der sich als erotischer Rivale erfolgreich gegen den Jüngeren durchsetzt. Es folgt eine wütende Aggressionsabfuhr des Filmhelden an diversen Objekten, die völlig heterogenen Ausgangskontexten entstammen. Die Szene lässt sich insgesamt als Wiederholung der schon analysierten Reihe von *actes gratuits* in kondensierter Form interpretieren. Neu ist in ihr also nicht das Gewaltmotiv, neu ist aber der poetische Mehrwert, der nun durch die rasche Aneinanderreihung logisch dissoziierter Elemente erreicht wird. Dem Drehbuch zufolge sieht man den Mann „einen brennenden Tannenbaum, ein riesiges Ackergerät, einen Erzbischof, eine Giraffe und Federn aus dem Fenster werfen“. Das filmische Endprodukt variiert zwar die Reihenfolge, nicht aber die dabei ausgewählten Elemente. Auch wenn man einigen von ihnen mit etwas Anstrengung den Status von Allegorien der Zivilisation und ihrer Institutionen zuschreiben könnte (Ackergerät und Erzbischof), manifestieren sie in ihrer Gesamtheit deutlich den Willen zur Produktion einer ‚schönen‘ plötzlichen Begegnung des lebensweltlich Unverbundenen. Dass die Szene dabei handwerklich ungeschickt ausfällt und man ihr den Mangel an professionellen Illusionsmitteln deutlich ansieht (die Giraffe ist aus Holz und alles andere als naturalistisch²⁵), schmälert ihren poetischen Mehrwert nicht unbedingt, sondern betont nur ihren ohnehin offenkundigen Konstruktcharakter.

Eine in der Chronologie der Filmhandlung frühere, nicht weniger berühmte Szene surrealistischen Bilder-Schocks fällt dagegen auch technisch gesehen innovativ aus. Die weibliche Protagonistin trifft dabei auf eine Kuh, die ihr Bett besetzt hält und erst daraus vertrieben werden muss. Buñuel setzt hier die Technik der handlungslogisch unerklärlichen Verbindung des Dissoziierten aber nicht nur visuell ein, sondern weitet sie medial aus und überträgt sie vom Bildbereich aufs Akustische. Das ist umso bemerkenswerter, als der Tonfilm 1930 noch technisches Neuland bedeutete und die Möglichkeiten der Aufnahme von Geräuschen kaum erprobt waren. In einem ersten Schritt werden Bild und Ton dissoziiert und das Klingen der Kuhglocke bleibt weiterhin zu hören, nachdem die von Lya Lys verkörperte Figur allein im Zimmer ist. Das Klingen bleibt auch noch nach dem Einstellungswechsel in der nächsten Sequenz zu hören, die nun den Mann bei seinem Spaziergang zeigt. Auch das darauffolgende Hundebellen dient zur akustischen Verbindung der handlungslogisch voneinander getrennten Liebenden. Indem schließlich auch noch das Geräusch von we-

²⁵ Dass die Giraffe mit ihrem besonderen Körperbau auf die Surrealisten anziehend wirkte, ist begreiflich. Buñuel selbst widmete dem Tier 1933 in *Le Surréalisme au Service de la Révolution* einen Text, den man als ein Kompendium seiner persönlichen surrealistischen Bilderwelt lesen kann (vgl. Buñuel, Anm. 4, S. 9–13).

hendem Wind hinzukommt, steigert sich diese akustische Überlagerung des Heterogenen zu einer surrealistischen Sehnsuchtsmelodie, die allerdings nicht schockhaft-irruptiv ertönt, sondern ungewohnt lyrisch und harmonisch anmutet.

Die exemplarisch vertiefte Analyse beider Szenen sollte den ästhetischen Wert ausreichend verdeutlicht haben, der *L'âge d'or* nicht weniger charakterisiert als die zielgerichteten Provokationen gegen „die bürgerliche Gesellschaft und ihr Zubehör“, wie Leon Moussinac in der Parteizeitung des PC, *L'Humanité*, formulierte.²⁶

Rezeption des Films

Die Rezeption des Films stand zunächst ganz im Zeichen des schon erwähnten Skandals vom dritten Dezember, der eine Woche darauf zum offiziellen Vertriebsverbot in Frankreich führte und die weitere Verbreitung des Films natürlich stark einschränkte.²⁷ Umso zahlreicher und heftiger waren die Kommentare in der Presse, die sich keineswegs auf das Pariser Feuilleton beschränkten, sondern auch die spanisch- und englischsprachige Öffentlichkeit umfassten.²⁸ Ihre Lektüre bestätigt zweierlei: die Wirksamkeit der von Buñuel selbst intendierten und von den Surrealisten durch das kollektive Manifest systematisch verstärkten Angriffe gegen bürgerliche Moralvorstellungen und außerdem die Neuheit der dabei eingesetzten Bildsprache. In den politisch orientierten Blättern schickten sich die Rezensenten vor allem dazu an, die „Fußtritte in den Hintern“ bürgerlicher Institutionen zu feiern, wie der schon erwähnte Rezensent der *Humanité*, oder umgekehrt „Frankreichs Größe“ zu beschwören und „alle, die die Religionen achten [...], die Familie und Kinder in Ehren halten, alle, die [Vertrauen] in die Zukunft eines Volkes setzen, dem die Welt das Licht verdankt“ aufzufordern, „gegen die Giftmischerei nichtswürdiger Spektakel anzugehen“, wie Richard Pierre Bodin im *Figaro*.²⁹ Eine Minderheit der Kommentatoren ging immerhin auch auf die besondere Ästhetik des Films ein und bescheinigte Buñuel z. B. eine „fachliche Leistung [...] ersten Rangs“ oder die Tatsache, „für das Kino wertvolle Wege“ gewiesen zu haben.³⁰

Inzwischen haben sich die Verhältnisse weitgehend umgekehrt. Der Film ist über DVD-Ausgaben in einer restaurierten Fassung wieder leicht zugänglich, und der Skandalwert von *L'âge d'or* ist hinter seinem ästhetischen Wert weitgehend verblasst, so weit, dass Aki Kaurismäki ihn vor nicht allzu langer Zeit

²⁶ *¿Buñuel!*, Anm. 14, S. 424.

²⁷ Als Konsequenz zog der Vicomte de Noailles den Film im Jahr 1934 dann ganz aus dem Vertrieb.

²⁸ Vgl. dazu die Aufsätze von Javier Herrera, Michel Remy und Fernando Gabriel Martín im Sammelband *Luis Buñuel y el surrealismo*, hrsg. v. Emmanuel Guigon, Teruel: Museo de Teruel, 2000, S. 97–167.

²⁹ *¿Buñuel!*, Anm. 14, S. 425.

³⁰ Ebd., S. 424.

schlichtweg als den „schönsten Film der Welt“ bezeichnete, weil er das ganze Potenzial des Kinos enthülle.³¹ So weit braucht man vernünftigerweise nicht zu gehen. Ohne Übertreibung aber wird man das Werk als ein Stück Welt-Film bezeichnen dürfen, denn in seiner Bedeutung reicht es weit über den engen Bereich einer bloß nationalen Filmgeschichte hinaus. Insofern ist es zwar nicht falsch, *L'âge d'or* als einen Meilenstein des spanischen Kinos vorzustellen, aber eben auch nicht ausreichend. So wenig, wie sein Gehalt sich ganz auf den ‚orthodoxen‘ Surrealismus im Sinne Bretons reduzieren lässt, obwohl der Film ohne die Unterstützung des surrealistischen Umfelds kaum so furios Geschichte gemacht hätte.

Ausgabe

Luis Buñuel; Salvador Dalí: *Un chien andalou; L'âge d'or*, s.l.: British Film Institute, 2004.

Rezeption in Deutschland

Kino: Deutsche Erstaufführung am 24.12.1970

³¹ Aki Kaurismäki: „Der schönste Film der Welt“, in: *Film Dienst* 61:3 (2008), S. 20 f. Der Text erschien im finnischen Original bereits im Jahr 2000.