Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 46 (2004)
Heft: 257

Artikel: Carlos Saura : Grenzverschiebungen
Autor: Jansen, Peter W.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-865271

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

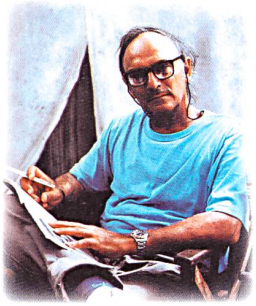
Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

LOS OJOS VENDADOS 1978



Carlos Saura

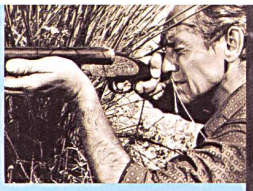
Grenzverschiebungen

Zwei Gruppen von Tänzerinnen stampfen den Flamenco, sie rücken gegeneinander vor, die Freundinnen Carmens hier, ihre Feindinnen da. Bald drei Minuten dauert diese Performance aus schierem Rhythmus. Zur Perkussion, von den Füssen dem Parkett entlockt, verhalten sich die Körper wie Schlegel zum Trommelfell. Alles stimmt perfekt zusammen. Und Gangart und Ausrichtung der Gruppen, die Bewegung der Schritte und die Figuren der Arme sowie die Harmonie der Konfrontation, das ist die Demonstration eines Präzisionsinstruments und ist doch auch, über die reine Mechanik hinaus, der Aktschluss eines Dramas, die Fermate einer Sinfonie, der Schlusschor einer Oper. Die Denaturierung des Organischen zum Uhr-

LOS GOLFOS 1959

LA CAZA 1965

PEPPERMINT FRAPPÉ 1967

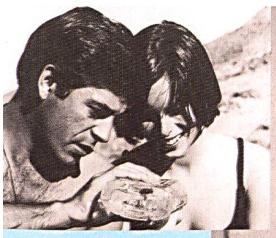


CARMEN 1983

werk, faszinierend bis zur letzten Sekunde, wird überwölbt von den rasend pulsierenden Herztönen der Leidenschaft; die Grenzen zwischen Physik und Physis, Organisation und Leibern verschieben sich gegeneinander, werden durchlässig und gleitend in der hämmernden Insistenz des Rhythmus. Die Mechanik, aus dem Hochofen der Gefühle zu Stahl gegossen, transzendiert zur reinen Emotion.

CARMEN, 1983 als freie Adaptation der Novelle von Prosper Mérimée und der Oper von Georges Bizet gedreht, war der bis dahin erfolgreichste Film von Carlos Saura, und war doch nur das Mittelstück einer mit dem Choreographen *Antonio Gades* realisierten Tanztrilogie, nach BODAS DE SANGRE auf der Grundlage des Stücks von Federico García Lorca und vor EL AMOR BRUJO nach dem Ballett von Manuel de Falla. Obwohl das, was man Handlung, Motive, Konstellationen nennen könnte, zwischen den einzelnen Stücken der Trilogie entsprechend den unterschiedlichen Vorlagen wechselte, blieb die Sprache im Prinzip die gleiche: das Amalgam aus Tanz und Film, die Verschwisterung der einen Bewegungskunst mit der anderen, die von der Bewegung der Bilder lebt. Und Gipfelpunkte waren stets erreicht, wenn man nicht mehr hätte sagen können, ob der Tanz die Kamera bewegt oder die Kamera dem Tanz die Motion diktiert: Momente reinster Artistik, extrem artifiziell, Kopfgebur-

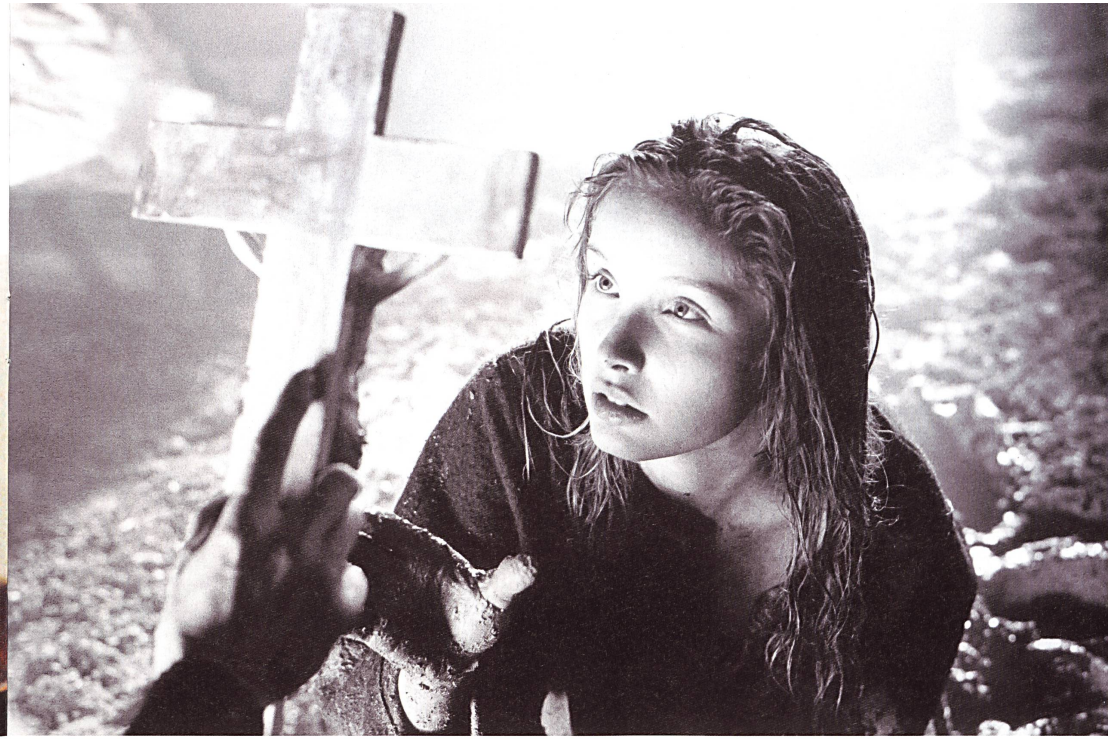
STRES ES TRES, TRES 1968



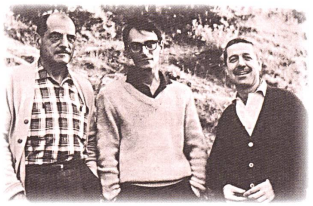
LA MADRIGUERA 1969

EL JARDIN DE LAS DELICIAS 1970

PEPPERMINT FRAPPÉ 1967



LA NOCHE OSCURA 1989



Luis Buñuel
Carlos Saura
Luis Berlanga

«Geraldine Chaplin hat ihre Rollen mit einer starken Sensibilität versehen; sie hat ihnen etwas hinzugefügt, das vielleicht nicht im Drehbuch stand oder dort unterentwickelt war. Ich glaube, dass es damals in diesem Land keine andere Schauspielerin mit der gleichen Begabung gab.»

ten, die auf den Bauch der Gefühle zielen. Ein Dutzend Jahre später, 1998, machte Saura dann noch einmal einen Tanzfilm, TANGO, aber die Magie von CARMEN wollte sich trotz der Bilder von *Vittorio Storaro* nicht mehr einstellen, vielleicht weil der Zauber des Tangos durch Filme des Argentiniers Solanas (TANGOS, 1985; SUR, 1987) und von Sally Potter (TANGO LESSON, 1997) verbraucht war.

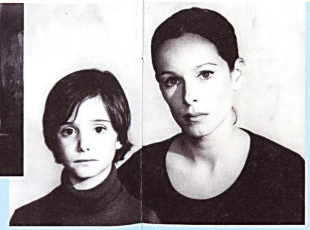
Der Sohn eines Rechtsanwalts und einer Pianistin, der Bruder des Malers Antonio Saura, ist vor allem ein Augenmensch. Geschult an den Filmen Eisensteins und Pudowkins sowie, extrem anders, von Luis Buñuel und an der Malerei Goyas, dem er 1999 mit GOYA EN BURDEOS einen Film der überwältigend schönen Bilder widmete, hatte er als Fotograf angefangen, ehe er an der Filmhochschule Madrid Regie studierte – zur Überraschung seiner Freunde, die in ihm den künftigen Kameramann erwarteten. Schon seine Kurzfilme und der erste lange Film LOS GOLFOS erregten mit unerbittlichem Realismus genauso den Widerstand der Zensur unter der Herrschaft Francos wie fast alle seine späteren Filme, von LA CAZA bis CRÍA CUERVOS (1976), seinem letzten Film vor Francos Tod. Alle diese Filme stehen unter dem Zeichen der frankistischen Diktatur; sie sind ohne Franco gleichsam unvollständig. Denn sie sprechen von der Unterdrückung, und sie verhalten sich zu ihr. Nicht etwa indem sie der Zensur entgegenkämen, sondern indem sie die Zensur unterlaufen. Indem sie so tun, als gäbe es weder Franco noch sein Regime, sondern allein die bürgerliche Gesellschaft, die Stützen der Macht. Sauras gesellschaftskritische Sujets haben immer den Spielraum ertastet und ausgenutzt, den die Zensur ihnen liess, und vielleicht haben sie, ähnlich wie der zunehmende Tourismus, sogar mit dazu beigetragen, dass sie sich gegen Ende von Francos Herrschaft zunehmend milderte.

Da aber hatte Carlos Saura schon seine spezifische Sprache des «spanischen Realismus» entwickelt, der sich vom italienischen Neorealismus, dem Saura sich immer nahe und verpflichtet fühlte, dadurch unter-

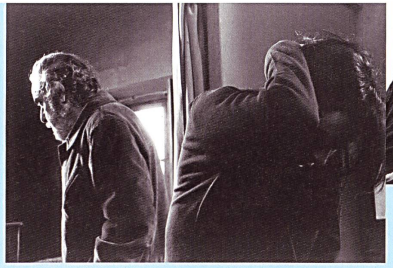
ANA Y LOS LOBOS 1972

LA PRIMA ANGELICA 1973

CRÍA CUERVOS 1976



ELISA, VIDA MIA 1977



LOS OJOS VENDADOS 1978

ANTONIETA 1982

DEPRISA, DEPRISA 1980

«Im Grunde wollte ich immer ein Autor sein, der Filme macht; niemals wollte ich einen fremden Roman verfilmen. Und als Autor schien es mir nur logisch zu sein, dass ich die Themen meiner Filme aus mir selber holte.»

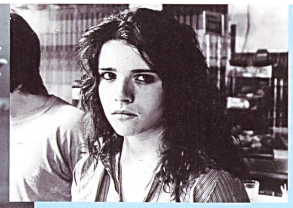
«Für mich ist Luis Buñuel viel mehr als ein geistiger Vater. Ich betrachte ihn als einen Familienangehörigen oder als einen ganz engen Freund. Sein Schüler bin ich nicht, denn was ich mache, ist sehr verschieden von dem, was er macht.»

scheidet, dass realistisch nicht nur das den Augen Offensichtliche ist, sondern auch Visionen, Träume, Verschiebungen der Ebenen oder der Zeit, Grenzüberschreitungen, Grenzverschiebungen. Manches davon lässt sich auf eine produktive Auseinandersetzung mit dem Werk Buñuels zurückführen. Wie schon LOS GOLFOS an LOS OLVIDADOS gemahnt, ohne, und das macht die Differenz, die buñuelsche Transzendierung der realistisch-naturalistischen Grundbefindlichkeit des Films in den surrealistischen Traum. Wo Buñuel, besonders deutlich ablesbar im Spätwerk (BELLE DE JOUR, LA VOIE LACTÉE, LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE), keine Übergänge mehr markiert zwischen dem einen und dem anderen Aggregatzustand der erzählten, fiktiven Wirklichkeit, zwischen der sozusagen wirklichen Wirklichkeit und der visionären Wirklichkeit der Protagonisten, bleiben die Transpositionen Sauras konkret, nachvollziehbar, "sachlich", "realistisch"; da gibt es keine Albträume, die sich an die Stelle der Wirklichkeit setzen, keine Mysterien, ob christliche oder atheistische. Von Buñuels Syntax geblieben sind nur die filmische Bewegung der Grenzverschiebung bei der zeitlichen Verortung; geblieben sind die Übergänge ohne Übergang.

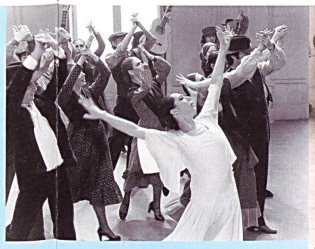
Es kann kaum Zufall sein, dass die beiden Filme, in denen Saura die Erzähltechnik des Zeitsprungs besonders explizit vorführt, noch während der frankistischen Periode datieren. EL JARDÍN DE LAS DELICIAS (1970) und LA PRIMA ANGÉLICA (1973), der eine die sardonisch illuminierte Groteske auf die bürgerliche Habgier, der andere Sauras politisch unverhüllteste Kritik des Bürgerkriegs, sind gleichzeitig in der Gegenwart der Erzählzeit und der Vergangenheit einer erzählten Zeit anberaumt. Doch von Rückblenden kann nur eingeschränkt und hilfsweise die Rede sein. Das macht die grammatische Form des unsichtbaren Schnitts an den Nahtstellen der der Zeit- und Grenzverschiebungen, eines "Schnitts" innerhalb der Kamera, der nicht Getrenntes zusammenfügt, sondern, im übergangslosen Übergang, differente Szenen aus differenten Zeiten als eineiige Zwil-

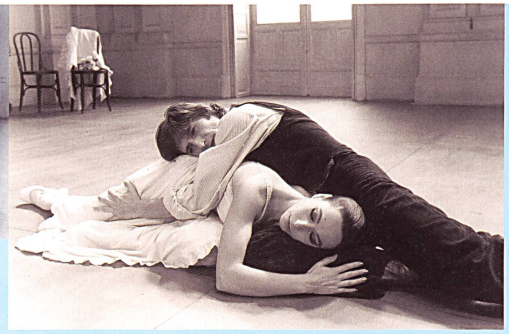
MAMA CUMPLE CIEN AÑOS 1956

DEPRISA, DEPRISA 1980



BODAS DE SANGRE 1981





DULCES HORAS 1981

TANGO 1998

TANGO 1998

DULCES HORAS 1981

ANTONIETA 1982

CARMEN 1983

LOS ZANCOS 1984

EL AMOR BRUJO 1986

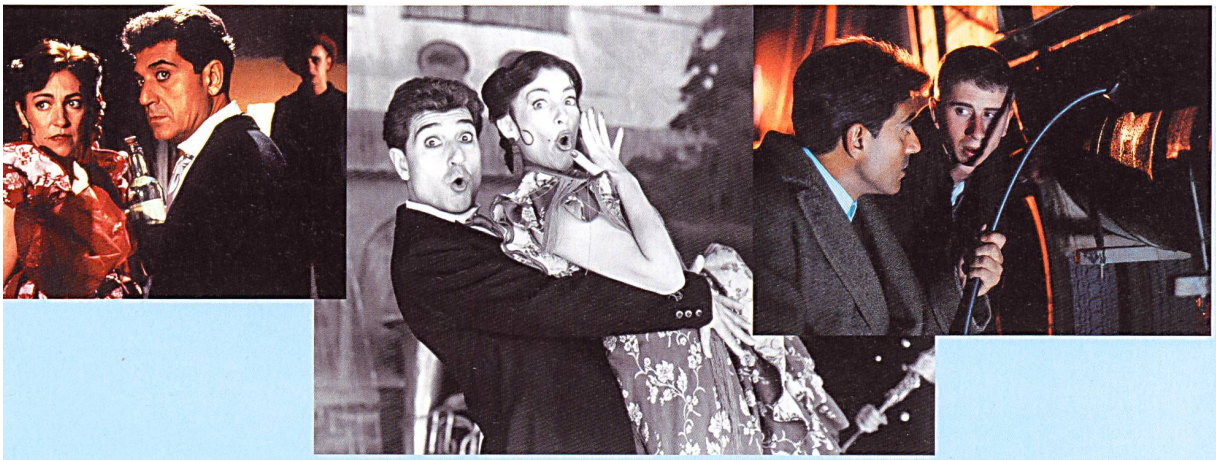
LA NOCHE OSCURA 1989

LA PRIMA ANGÉLICA 1973

linge vostellt. Das macht ferner, dass der erinnerte Protagonist, der im Kreis der Familie und mit Gefährten der Kindheit auftritt, von dem gleichen, dem erwachsenen Schauspieler (*José Luis López Vásquez*) dargestellt wird, der sich erinnert. Die Mühelosigkeit, mit der das inszeniert ist, gründet in dem Bewusstsein, dass in der Gegenwart – des spanischen Bürgertums, seiner Rückständigkeit, seiner Lebenslüge, seiner Besitzgier – stets auch die Vergangenheit vorhanden ist. So verkörpert die physische Erscheinung der nämlichen Person auf beiden Zeitebenen die Kontinuität der schlechten Verhältnisse. Wie tief sich das falangistische Spanien ins Mark getroffen fühlte, erwies sich, als LA PRIMA ANGÉLICA neben wütenden

«Gewöhnlich sage ich, dass ich ein Anarchist sei, und wenn man den Anarchismus als eine individualistische Position gegenüber dem Leben und vor allem der etablierten Gesellschaft versteht, dann bin ich es wohl auch.»

AY CARMELA! 1990



DISPARA 1993

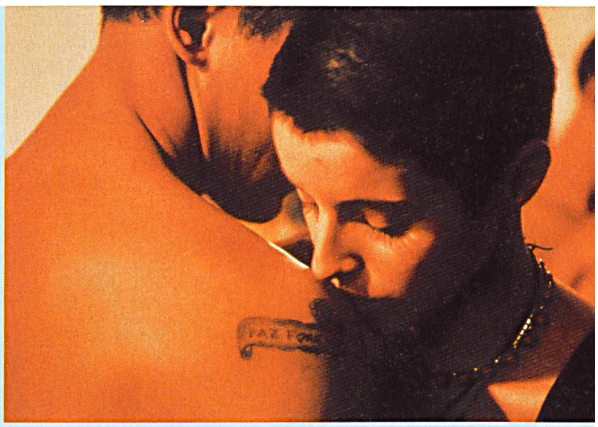
EL DORADO 1988

Pressereaktionen auch Bombenanschläge auf Kinos auslöste, in denen der Film lief. Während EL JARDÍN DE LAS DELICIAS von der Zensur lange Zeit zurückgehalten und für die Teilnahme an Festivals (die Berlinale hatte den Film eingeladen) nicht freigegeben worden war.

Dabei ist das ausdrücklich Politische Sauras Sache nicht unbedingt. Wie seine Filme in den Grenzregionen zwischen Gegenwart und Vergangenheit die Dichotomie von Vergessen/Verdrängen versus Gedächtnis/Erinnern erkunden, so richten sie ihr Augenmerk auf Gegenwart und Vergangenheit oder/und Leben und Vorstellung in den Beziehungen zwischen Menschen. In PEPPERMINT FRAPPÉ überwältigt das Wunschbild von einer Frau, die gleichwohl in der Realität existiert, den sicheren, "realen" Besitz einer anderen in einem Masse, das zu Mord und Identitätstausch führt. Wobei beide Frauen, die Geliebte Ana ebenso wie Elena, die Geliebte des anderen, in die sich der Arzt Julián verliebt, von ein und derselben *Geraldine Chaplin* gespielt werden. Sie, die ihre zartgliedrige Zerbrechlichkeit geradezu prädestiniert für Rollen an der Grenzlinie von psychischer Stabilität/Labilität, ist, mehr noch als López Vásquez, die ideale Projektionsfläche für Sauras filmische Visionen, das Gelände sozusagen für seine Grenzgänge. In den meisten der neun Filme, die Saura mit Geraldine Chaplin realisiert hat, siedelt sie selbst an den Grenzen des Bewusstseins oder der "Norma-

FLAMENCO 1995

TAXI 1996



OS OJOS VENDADOS 1978

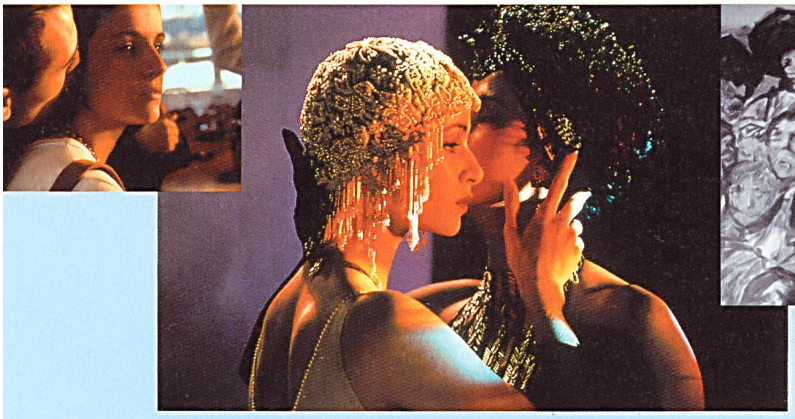
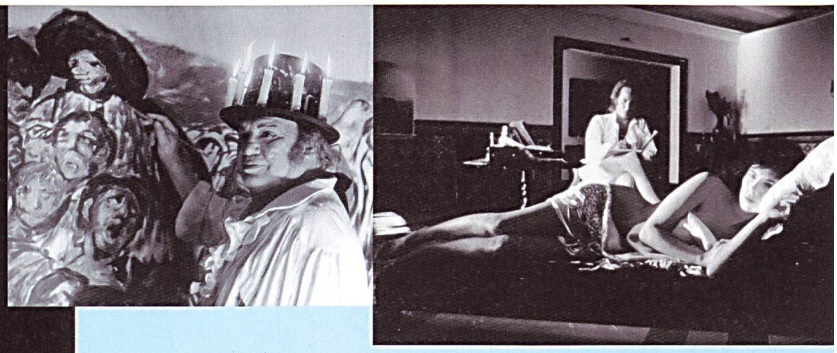
lität", ob in STRESS ES TRES, TRES, einer Fatalität ankündigenden Dreierbegegnung am Strand von Almería, oder in LA MADRIGUERA, einem tödlich endenden Rollenspiel von sado-masochistischer Provenienz, oder in ANA Y LOS LOBOS, wo die Frau zum malträtierten, vergewaltigten, getöten Opfer sie wölfisch begehrender Psychopathen wird, oder wenn sie in ELISA, VIDA MIA zur Gefährtin ihres einsamen Vaters wird, in einer Beziehung, die zart, aber auch entschieden das Thema des Inzests intoniert. In LOS OJOS VENDADOS schliesslich, dem Film über die Inszenierung eines Theaterstücks (zum Thema Folter!), vermischen sich Kunst und Leben, Gegenwart und Erinnerung zu einer Melange, die nur noch, wenn auch wenig schlüssig motiviert, durch plötzlich einbrechende Gewalt aufgelöst werden kann, wenn die Darsteller auf der Theaterbühne zwei MG-Schützen im Zuschauerraum zum Opfer fallen.

LOS OJOS VENDADOS mag als Film wenig geglückt erscheinen, aber die metaphorische Energie des Titels wirkt über den Film hinaus. Es sind die verbundenen Augen, die der Grenzgänger Carlos Saura zu öffnen nicht müde geworden ist.

Peter W. Jansen

«Die Keimzellen meiner Filme sind meist etwas Visuelles, ein Foto oder ein paar Bilder, die ich gesehen habe. Es gibt Filme von mir, die von Bildern ausgehen, sogar von Bildern in meinen vorherigen Filmen.»

TANGO 1998



GOYA EN BURDEOS 1999