

Thomas Christen

(Fr)Iss und stirb!

(Verhindertes) Essen als narratives Strukturelement in
LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE

Aperitif: Essen – allein oder gemeinsam oder gar nicht

Essen gehört zu den alltäglichen Vorgängen und ist deshalb wie beispielsweise das Schlafen weder aus einer narrativen noch aus einer ästhetischen Perspektive per se interessant. „Es“ geschieht einfach. Auch wenn wir „es“ nicht sehen, nehmen wir doch an, dass „es“ stattfindet, aber zu jenen Teilen gehört, die uns nicht



Abb. 1 LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE (DER DISKRETE CHARME DER BOURGEOISIE, Frankreich 1972, Luis Buñuel).

gezeigt werden. Es gibt viele Filme, in denen wir nie den Protagonisten beim Essen zuschauen.

Das gemeinsame Essen dagegen, besonders mit eingeladenen Gästen, ist zwar auch kein außergewöhnlicher Vorgang, doch er enthält mehr Variationsmöglichkeiten, ein stärkeres filmisches und narratives Potenzial und weist weit über die bloße Nahrungsaufnahme hinaus. Gäste können sich „daneben“ benehmen, fehlen oder vorzeitig aufbrechen. Das Essen bildet hier gleichsam das Tischtuch, auf dem andere Vorgänge ausgetragen werden – vor allem ritualisierte oder symbolische Handlungen. Hinter einem alltäglichen Akt wird das Besondere sichtbar, spiegeln sich Beziehungen, Herrschaftsverhältnisse, der soziale Status. Ein Spannungsfeld zwischen Alltäglichkeit und Selbstinszenierung entsteht.

Die Banalität des gemeinsamen Essens wird jedoch nur selten aufgebrochen, weil etwa die Teilnehmenden sich gegenseitig den Appetit verderben, außer Rand und Band geraten, allem anderen als der Nahrungsaufnahme frönen oder sich gegenseitig mit Essen bewerfen, bekleckern, beschmutzen, erniedrigen. „Mit Essen spielt man nicht“ ist eine elterliche Ermahnung, die wohl die meisten im Kindesalter gehört und verinnerlicht haben. Sie formuliert eines jener Tabus, zu denen sich der Slapstick oder die anarchistische Komödie geradezu verpflichtet fühlen, sie genüsslich und filmisch höchst ansprechend zu brechen.

Nicht-essen-Können dagegen verweist auch im Film auf eine Notsituation – keine Nahrungsmittel mehr, Verweigerung, Krankheit – und macht den Alltagsvorgang plötzlich zu einem zentralen narrativen Element. Aber nicht erst solche Extreme können den roten Faden eines Films bilden. Auch das eher alltägliche bürgerliche Ritual einer Einladung zum Festessen ist für Buñuel ein Grundmuster, das in *LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE* (*DER DISKRETE CHARME DER BOURGEOISIE*, Frankreich 1972) letztlich Struktur und Aussage des Films bildet.

Entree: Luis Buñuels Spätwerk und die Thematisierung des Erzählens

Buñuels letzte Filme zeichnen sich dadurch aus, dass sie neben der surrealistischen Provokation und dem gesellschaftskritischen Ansatz sich vermehrt dem eigenen Wesen zuwenden und auch als Meditation über Konventionen der filmischen Narration verstanden werden können. Damit gelingt dem Regisseur die schwierige Kombination von Analyse und sinnlicher Umsetzung dieser Analyse im Seherlebnis. Die Konventionen des Erzählsystems werden auf lustvolle Art als solche entlarvt und Selbstverständliches wird in Frage gestellt. Das Besondere

wirkt dabei weniger als Unzulänglichkeit, als Fehler, denn es erscheint in der Häufigkeit, in der Hartnäckigkeit der Anwendung als (wenn auch unkonventionelles) neues System.

LE FANTÔME DE LA LIBERTÉ (DAS PHANTOM DER FREIHEIT, Frankreich 1974) bringt uns buchstäblich zur Verzweiflung, zumindest solange wir konventionelle Erwartungshaltungen aufrechtzuerhalten versuchen. Je länger der Film dauert, desto größer wird die Anzahl von losen Enden. Handlungsstränge erfahren keine Auflösung, der Regisseur erlaubt sich auch noch den Spaß, wider aller „Vernunft“ jeweils an der „unwichtigsten“ Stelle der Erzählung fortzufahren. Das Fehlen der Erzählhierarchie macht die Existenz von Normen und Erwartungshaltungen auf fast schmerzhaft Weise erfahrbar – der Film wird zum Spiel mit den Spielregeln.

James Tobias charakterisiert die dominante Struktur in LE FANTÔME DE LA LIBERTÉ als „narrative network“, das letztlich mit seiner extensiven Verzweigkeit die Erzählung selbst sprengt und damit ihre Möglichkeiten und vor allem Grenzen deutlich aufzeigt (Tobias 1998/99, 13). Der in der Folge ins Zentrum meiner Überlegungen gestellte LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE (Frankreich 1972) erreicht das gleiche Ziel mit umgekehrten Mitteln. Er zeichnet sich durch eine zyklische Revision einer einzelnen Geschichte aus. Anstelle eines schwindelerregenden Ausufers tritt ein permanentes Déjà-Vu, das zugleich als narrative Selbstreflexion und vergnügliches Spiel mit Konventionen interpretiert werden kann.

Erster Gang: Wiederholtes Nichtereignis

In LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE wird das Thema des gemeinsamen Essens zum Zentrum des Films. Wie das? Wie kann eine solche Banalität zentral werden, ohne dass daraus ein Film aus der Warhol-Factory entsteht? Buñuel unternimmt eine einfache, aber folgenreiche Änderung. Der Plan der sechs Protagonisten, sich zu einem gemeinsamen Essen zu treffen, scheitert immer wieder. Verschiedene Gründe hindern sie daran, gemeinsam zu tafeln. Man fühlt sich an Buñuels EL ANGEL EXTERMINADOR (DER WÜRGEENGEL, Mexiko 1962) erinnert. Dort gelingt zwar das gemeinsame Essen, dafür misslingt danach jeder Versuch, den Essensraum wieder zu verlassen. In LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE wird das Prinzip der Verhinderung eines alltäglichen Vorgangs in ein serielles eingebettet und damit zur dominanten Struktur. Der Film besteht, wenn wir vereinfachen und abstrahieren, eigentlich nur aus einer Aneinanderreihung dieses Vorgangs: Man trifft sich zum verabredeten Essen, „etwas“ verhindert die Durchfüh-



Abb. 2 Essen in prunkvoller Umgebung: großbürgerliche Rituale und Buñuels Dekonstruktion.

sechs Hauptprotagonisten unbestreitbar Vertreter des Bürgertums. Und der Film ist voll von bürgerlichen Ritualen. Wie kann ein gemeinsames Essen überhaupt einen Film füllen? Indem es nicht stattfindet, immer und immer wieder. Wiederholung und Variation sind zwei Prinzipien, die Buñuel in vielen seiner Filme zur Anwendung bringt. Hier treffen wir sie in reinster Form an: es gibt kaum etwas anderes (Abb. 2).

zung dieses Vorhabens, man geht auseinander, nachdem man verabredet hat, das Versäumte nachzuholen. Und alles beginnt von vorne. Die Geschichte tritt permanent auf der Stelle.

Ein wiederholtes Nichtereignis steht im Zentrum – worum geht es in *LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE* eigentlich? Wahrscheinlich kaum um den titelgebenden diskreten Charme der Bourgeoisie, was eher wie eine surrealistische Wortkombination wirkt. Aber immerhin sind die

Sorbet: Langeweile und Vergnügen

Bevor wir uns diese ungewöhnliche Struktur des wiederholten Nichtereignisses genauer anschauen, greife ich zwei Punkte auf, welche die zeitgenössische Rezeption Mitte der siebziger Jahre betreffen. Ein Teil der damaligen Filmkritik reagierte ziemlich hilflos auf Buñuels drittletzten Film, *LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE*. Man ahnte zwar teilweise, dass das Werk – anders als frühere Filme des Regisseurs – keine eigentliche Story besaß, und suchte nach etwas anderem. John Simons süffisanter Titel seiner Besprechung in der *New York Times* vom 25. Februar 1973 ist in dieser Beziehung modellhaft: „Why is the co-eatus always interruptus?“ Die Parallelisierung von Essen und Sexualität ist nicht besonders originell, zumal sie der Film selbst anbietet. Einer der Gründe für das Scheitern des Essens liegt in der Lust der Gastgeber aufeinander, woraus eine Unlust, sich den wartenden Gästen zu widmen, resultiert, was wiederum diese um die Lust bringt, Gäste zu sein, und sie zum Verlassen des Hauses der Gastgeber ohne Vollzug des Besuchsgrundes veranlasst. Doch die Frage nach dem Warum des Scheiterns ist letztlich eine vordergründige und unergiebig. „Where is the joke?“, fragt Kritiker Simon und führt an, dass etwas nur dann

lustig sein könne, wenn es etwas mit der Realität zu tun habe. Das serielle Scheitern eines gemeinsamen Essens – das wisse doch jeder – gebe es in der alltäglichen Realität nicht. Hätte Simon sich an Buñuels Frühwerk mit Filmen wie *UN CHIEN ANDALOU* (Frankreich 1928) oder *L'ÂGE D'OR* (Frankreich 1930) erinnert, so wäre er vielleicht auf die Idee gekommen, dass der Regisseur nicht Realität und Wahrscheinlichkeit als primäre Referenzen für sein Werke definiert, sondern sich vielleicht sogar ein Vergnügen daraus macht, den Zuschauer aufs Glatteis zu führen. Einer der ersten Zwischentitel in *UN CHIEN ANDALOU* lautet „Es war einmal ...“. Statt der erwarteten Geschichte folgt etwas sehr Merkwürdiges, darunter der berühmte Schnitt durch das Auge einer Frau.

Was Simon als langweilig, einfalllos, als Werk eines alten Mannes klassifizierte, der keine Ideen mehr habe, sondern nur noch mit Wiederholungen operiere, fand allerdings den Weg zum Publikum recht problemlos. Der Film ohne rechte Geschichte scheint andere als narrative Lüste aktivieren zu können, sicherlich die Lust am Verstoß gegen Erzählkonventionen. Vielleicht erweckt der Film aber auch so etwas wie die Lust am „Text“ per se, am Vorgang des Geschichtenerzählens an sich, der hinter dieser Null-Geschichte sichtbar wird, an deren Protagonisten mitwirken, die noch stärker als in anderen Filmen von Buñuel über keinerlei psychologisches Profil verfügen, denen man ihr „Protagonistensein“ jederzeit ansieht.

Aber da finden wir auch noch die schönste aller Freuden – die Schadenfreude. Buñuels „Gemeinheit“ besteht darin, dass er die Bourgeoisie aufs Essen reduziert und das gemeinsame Dinieren permanent verhindert. Komik entsteht, welche die anarchistischen Untertöne des Buñuelschen Sprengsatzes etwas mildert.¹ Und Hollywoods Filmschaffende krönten diese eher komplexe Konstruktion einer Postachtundsechziger-Attacke mit der Verleihung des *Academy Awards* an *LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE* in der Sparte „Bester fremdsprachiger Film“ im Jahre 1973.

Zweiter Gang: Sechs (oder mehr) Protagonisten suchen ein gemeinsames Essen

Der Anfang des Films weist noch keine Besonderheiten auf, die darauf hinweisen würden, dass nicht die eigentliche Geschichte, sondern die Variation dieser Geschichte, das Spiel mit dieser Geschichte im Mittelpunkt stehen. Einer Fahrt

¹ Das unablässige Scheitern eines Vorhabens besitzt nicht nur eine tragische Komponente, sondern ist auch ein Muster für Komik. Buster Keaton zum Beispiel versucht in *ONE WEEK* (USA 1920) während des gesamten Films, ein Eigenheim zu bauen. Seine Beharrlichkeit trägt jedoch keine Früchte, am Ende steht er mit leeren Händen da.

durchs nächtliche Paris schließt sich der Besuch des Ehepaars Thévenot mitsamt Schwester Florence sowie Don Rafaele Acosta, Botschafter von Miranda, bei den befreundeten Sénéchals an. Doch Madame Sénéchal ist sichtlich irritiert. Da müsse ein Missverständnis vorliegen: das Diner sei erst an nächsten Abend geplant, zudem sei der Gatte gar nicht anwesend.² Doch einer der ungebetenen Gäste weist darauf hin, dass er sich ganz sicher sei, denn am nächsten Tag sei er selbst verpflichtet und hätte deshalb nie zugesagt. Was nun? Sénéchals und Thévenots gehören zum Großbürgertum. Diners lassen sich nicht einfach so improvisieren; Logistik und Personal spielen eine wichtige Rolle. Also entschließt man sich, das verpatzte Diner in einem standesgemäßen Restaurant nachzuholen. Madame Sénéchal wird dazu überredet, das Quartett zu begleiten.

Mit diesen wenigen Sätzen lässt sich der narrative Kern des Films beschreiben. Alles, was folgt, sind Wiederholungen und Variationen dieser Grundgeschichte. Mangels Alternativen wird das Motiv des verhinderten Diners zum Strukturelement des Films. Sein Sinn erschließt sich nicht aus dem, was geschieht, sondern daraus, wie der Regisseur es schafft, diese an sich bedeutungslose, aber potenziell äußerst vielfältige Grundidee auf über neunzig Minuten auszuwalzen. Unser Interesse an der Geschichte erschöpft sich bald, wichtiger werden Konstruiertheit von Geschichten und die Mechanismen, die ansonsten im Verborgenen wirken. Das Funktionsprinzip von *LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE* erscheint äußerst einfach: es besteht im Wunschverlangen (Dinieren) und in der Unfähigkeit, dieses Vorhaben durchzuführen. Die daraus entstehende Frustration wird meistens mit in der Reformulierung des Wunsches gemildert.

In der zweiten Episode lassen nicht Missverständnisse oder mangelhafte Koordination das Essen platzen, sondern äußere Umstände. Zu fünft sucht man das besagte Nobelrestaurant auf, wundert sich aber bald, dass keine weiteren Gäste zu sehen sind. Doch die Speisekarte ist verlockend. Dennoch spüren die Gäste bald, dass etwas nicht stimmt. Das Personal klärt sie darüber auf, dass ihr Patron heute verstorben sei und in einem Nebenraum aufgebahrt liege. Das mit dem Essen sei

2 Buñuel nennt als Quelle für diese Ausgangsidee ein reales Erlebnis seines Produzenten Serge Silberman: „Wir suchten nach einem Vorwand für eine sich wiederholende Handlung, als Silberman uns etwas erzählte, was ihm passiert war. Er hatte Leute zu sich zum Essen eingeladen, sagen wir an einem Dienstag, vergaß aber, es seiner Frau zu sagen, und vergaß außerdem, dass er an diesem Dienstag woanders zum Essen eingeladen war. Die Gäste kommen also mit Blumen beladen gegen neun Uhr an. Seine Frau ist im Negligee, weiß von nichts, hat selbst schon gegessen und will ins Bett gehen. Daraus entstand die erste Szene von *DER DISKRETE CHARME DER BOURGEOISIE*. Man brauchte das nur weiterzuentwickeln, sich verschiedene Situationen auszudenken – ohne der Wahrscheinlichkeit allzuviel Gewalt anzutun –, in denen eine Gruppe von Freunden Gelegenheit zu einem gemeinsamen Essen zu finden versucht, was ihr aber nicht gelingt. Die Arbeit war sehr langwierig.“ (Buñuel 1985, 240)

kein Problem, aber nun ist den Gästen der Appetit vergangen. Nicht der Termin, wohl aber die Atmosphäre stimmt nicht. Man ist am falschen Ort.

Dritter Gang: Wiederholungen und Variationen

Der dritte Anlauf zum gemeinsamen Essen zwischen den Sénéchals, den Thévenots und Botschafter Acosta ist als direkten Ersatz für die Einladung zu Beginn des Films zu sehen. Diesmal scheinen die Voraussetzungen besser zu sein: der Hausherr ist anwesend, das Personal bereitet das Diner vor, doch – die Gastgeber haben anderes im Sinn, sie möchten just in dem Moment miteinander Sex haben, als die Gäste auftauchen. Also hält man sie hin und geht abenteuerliche Wege, um die Lust aufeinander befriedigen zu können. Den Gästen reißt schließlich der Geduldsfaden, sie glauben an ein erneutes Missverständnis und ziehen sich zurück. Als die Sénéchals nach ihrem Abenteuer im eigenen Garten wieder ins Haus schleichen, sind die Gäste weg. Dafür meldet sich ein Bischof, der bei ihnen Gartenarbeiten verrichten möchte.

In der vierten Essensszene findet eine erste größere Variation statt. Das Kernpersonal wird dabei halbiert und beschränkt sich auf die drei Frauen. Statt um Essen geht es hier um Trinken. Madame Sénéchal und Thévenot samt Schwester treffen sich in einem Café, das diesen Namen nicht verdient. Denn es gibt weder Kaffee noch Tee noch alkoholische Getränke zu konsumieren. Die Damen erfahren dies erst eine Weile, nachdem der Kellner die Bestellung aufgenommen hat. Er begründet das vorübergehende Ausgehen der Getränke mit der ungewöhnlichen Nachfrage an diesem Tag. Den Zuschauer erinnert die Szene an ein Spiel, das nicht zu gewinnen ist (Abb. 3).

Die fünfte Diner-Sequenz kann als Weiterführung der dritten respektive der ersten interpretiert werden. Diesmal führt nicht ein Missverständnis oder die Unlust der Gastgeber zum Scheitern des Vorhabens, sondern das Militär. Diese Störung taucht erst im letzten Moment auf, als man schon vereint am Tisch Platz genommen hat. Störungen können beseitigt werden. Man lädt die Soldaten zu Tisch, die intime Runde wandelt sich zu einer Massenversorgung. Doch da trifft der Befehl ein, das Manöver zu beginnen. Die abrückenden Militärs würden zwar den ursprünglichen Zustand wiederherstellen, doch aus den militärischen Ak-



Abb. 3 *Rien ne va plus*: vergeblicher Versuch, Getränke zu bestellen.



Abb. 4 *Lästig: Das Militär stört immer wieder das Essen.*

tionen resultieren Emissionen, die ein gemütliches Nachessen verunmöglichen (Abb. 4). Als Entschädigung lädt der verantwortliche Colonel die erneut um ihr Diner gebrachte Gesellschaft in sein Haus ein – nächste Woche.

Vierter Gang: Traum und Traum im Traum

Missverständnis – unpassende Situation – Unlust – Mangel – Störung: so könnten wir die Kette der Hinderungsgründe für das gemeinsame Essen nennen, die *LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE* bislang präsentiert hat. In der sechsten Variante gibt es gar nichts zu essen, das Speisezimmer erweist sich als Theaterbühne. Wenn sich im Hintergrund der rote Vorhang öffnet, sehen sich die Gäste einem Publikum gegenüber, das von ihnen erwartet, dass das Spiel beginnt (Abb. 5). Doch die Gäste kennen weder die Rolle, die sie zu spielen, noch den Text, den sie zu sprechen haben. Fluchtartig verlassen sie die Bühne, was das Publikum mit Buhrufen quittiert. Zum ersten Mal im Film wird hier die Distanz zur Wirklichkeit deutlich sichtbar. Dieser sechste Versuch erweist sich als Traum oder vielmehr als Traum im Traum, denn auch Versuch Nummer sieben wird sich als Alptraum zu erkennen geben. Es kommt zu einer Neuauflage der Einladung beim Colonel. Dieser beleidigt Botschafter Acosta, wahrlich kein Mann von Ehre, doch mit Prinzipien. Acosta erschießt den Colonel. Hier erreicht die Variation einen Punkt, an dem die Geschichte enden könnte, weil die ursprüngliche Gesellschaft der sechs



Abb. 5 *Die Bourgeoisie sucht ihre Rolle – Essen vor Publikum.*

Protagonisten sich nach dem Vorfall wohl nicht mehr treffen könnte. Zum Glück erweist sich auch diese Variante als Traum, und der Film kann weitergehen.

Im achten Versuch interveniert wiederum die Außenwelt. Eher beiläufig haben wir im Verlaufe des Films erfahren, dass die drei männlichen Hauptprotagonisten in den Drogenhandel verwickelt sind, Acosta unter Missbrauch seines diplomatischen Status.

Nun schlägt aber die Polizei völlig unerwartet zu – ausgerechnet beim nächsten Versuch, ein gemeinsames Mahl einzunehmen. Der Reihe nach werden alle verhaftet, auch die Frauen. Doch der Aufenthalt im Gefängnis ist nur von kurzer Dauer. Nicht ein Traum, sondern der Innenminister interveniert und befiehlt die Freilassung. Buñuels Bourgeoisie handelt zwar kriminell und unmoralisch, doch sie ist staatstragend.



Abb. 6 Botschafter Acosta lockt das Gigot trotz Todesgefahr.

Fünfter Gang: Es gelingt – fast

Die neunte Auflage scheint zu gelingen. Wie zu Beginn ist man bei den Sénéchals versammelt. Die Gastgeberin kümmert sich persönlich um das leckere Mahl und macht sich Sorgen, dass ihr Gigot zu stark durchgebraten sein und damit zäh werden könnte. Und tatsächlich beginnt man zu essen. Während der Zuschauer sich überlegt, ob mit dieser Variante nun das Scheitern aufgehoben sei oder welche Störung, welches Missgeschick wohl noch möglich sein könnte, welche Variation uns noch fehlt, zeigt uns der Film diese. Terroristen unklarer Provenienz dringen in das Haus und erschießen mit Maschinengewehren alle am Tisch sitzenden Personen. Botschafter Acosta hat sich Sekunden zuvor instinktiv unter den Tisch zurückgezogen und bleibt dort vorerst verborgen, geschützt durch das Tischtuch. Doch sein Heißhunger auf das wunderbare Gigot überwindet die Todesgefahr. Er greift nach einem Stück auf dem Tisch (Abb. 6), verrät sich so und erleidet das gleiche Schicksal wie seine Mitgäste (Abb. 7).

Das Prinzip der Wiederholung greift nun auch auf die faulen Tricks über, sich aus einer solch aussichtslosen, terminalen Situation zu retten. Wiederum erweist sich das Geschehen als Alptraum des Botschafters. Dieser schickt das aufgeschreckte Personal wieder ins Bett zurück. Er selbst begibt sich in die Küche, öffnet den Kühlschrank und schneidet ein Stück Braten ab. Endlich kann er essen, alleine.

Nachtisch: Utopie

Buñuel weist in seinen Erinnerungen darauf hin, dass es in den Variationen *LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE* darum ging, „das richtige Gleichgewicht zu finden zwischen der Realität der Situation, die logisch und alltäglich sein musste, und der Häufung von unerwarteten Widerständen, die aber nie phantastisch oder ausgefallen wirken sollten“ (1983, 240). Die Wahl eines alltäglichen Vorgangs (Essen) reduzierte die Komplexität gründlich, sicherte aber einen genügend großen Spielraum und stellte zudem die gesellschaftliche Anbindung sicher. Die schiere Reduktion des Bürgertums auf das Essen, auf die Rituale des Dinierens, raubt ihm jedoch jegliche Relevanz und gibt es einer tödlichen Lächerlichkeit preis, wenn dieses sinnstiftende Unternehmen immer und immer wieder scheitert. Anders als andere gesellschaftskritische Filme der späten sechziger und siebziger Jahre wählt der Regisseur hier nicht den Weg des direkten Angriffs. Er thematisiert Machtmissbrauch, Ausbeutung, überholte und verlogene Moralvorstellungen und das Fehlen eines sozialen Verantwortungsbewusstseins nur ganz am Rande – in Einstellungsfolgen, die eher als Überleitung zwischen den einzelnen Essenszenen dienen und marginal erscheinen.

Buñuel hält der Bourgeoisie nicht ihre Fehler vor, er gibt sie der Lächerlichkeit preis, indem er sie filmisch demontiert. Nichts funktioniert mehr, nicht einmal die einfachsten Vorgänge. Die mehrfach eingestreuten Bilder, welche die Protagonisten orientierungslos auf einer einsamen Landstrasse zeigen und auch den Schluss des Filmes bilden, weisen in dieselbe Richtung. Sie besitzen keine manifeste narrative Bedeutung, sie treiben die Geschichte nicht weiter, sondern unterstreichen die völlige Desorientierung und Bedeutungslosigkeit. *LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE* ist vielleicht als später (und diskreter) Traum vom Verschwinden des Bürgertums zu verstehen. Ironischerweise scheint dazu gar kein Umsturz nötig, da sich der Klassenfeind selbst ums Funktionieren bringt.

Die Welt der Bourgeoisie in den letzten Filmen Buñuels klammert sich an eine Ordnung, die sich nicht mehr aufrechterhalten lässt. Mit sichtbarer Freude am Spiel zerstören die Filme alles, was für ein reibungsloses Funktionieren nötig wäre. Diese Dekonstruktion geht so weit, dass sie auch die Erzählstruktur selbst erfasst. Das hartnäckige Festhalten an Konventionen, das fast trotziges Jetzt-erst-Recht oder der Versuch, die Fehler und Missgeschicke einfach zu ignorieren, wirken nur noch lächerlich oder steigern sich geradezu ins Groteske. Die permanente Wiederholung des Plans zu einem gemeinsamen Essen in *LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE* führt nicht zur Belohnung der Hartnäckigkeit in der Wunscherfüllung, sondern zur Steigerung des Misserfolgs. Die



Abb. 7 *LE CHARME DISCRETE DE LA BOURGEOISIE (DER DISKRETE CHARME DER BOURGEOISIE, Frankreich 1972, Luis Buñuel).*

Modellsituation, die uns der Film zeigt, ist deutlich als eine gedankliche Konstruktion erkennbar, als ein zum Film gewordenes Gedankenspiel.

Eine diskrete Dekonstruktion der Bourgeoisie? Oder durchzieht den Film in einem eher melancholischen Subtext die Einsicht, dass Fantasie und Imagination stumpfe Waffe seien, um gesellschaftliche Verhältnisse grundsätzlich zu verändern – lediglich ein karnevaleskes Ventil?

Literatur

Buñuel, Luis (1983) *Mein letzter Seufzer. Erinnerungen*. Königstein: Athenäum [ursprünglich: *Mon Dernier soupir*, 1982].

– (1992) *Die Erotik und andere Gespenster. Nicht abreiende Gespräche mit Max Aub*. Berlin: Wagenbach [ursprünglich: *Conversaciones con Buñuel*, 1985].

Jansen, Peter W. et al. (1975) *Luis Buñuel*. München/Wien: Hanser.

- Jolly, Martine (1991) Le Charme discret de la répétition. In: *Vertigo*, 6/7, S. 105–110.
- Kinder, Marsha (Hrsg.) (1999) *Luis Buñuel's THE DISCREET CHARM OF THE BOURGEOISIE*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosenbaum, Jonathan (1972/73) Interruption as Style: Buñuel's LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE. In: *Sight and Sound* 41,1, S. 2–4.
- Simon, John (1973): Why Is the Co-Eatus Always Interruptus? In: *The New York Times* v. 25.2.1973 [nachgedruckt in: Kinder (1999, S. 191–195)].
- Tobias, James (1998/99) Buñuel's Net Work: Performative Doubles in the Impossible Narrative of THE PHANTOM OF LIBERTY. In: *Film Quarterly* 52,2, S. 10–22.