

# internationales forum des jungen films

berlin  
27.6. – 4.7.  
1971

2

## L'AGE D'OR

Das goldene Zeitalter

Land	Frankreich 1930
Produktion	Vicomte de Noailles
Regie	Luis Bunuel
Regieassistenz	Jacques Brunius, Heyman
Buch	Luis Bunuel, Salvador Dali
Kamera	Duverger
Schnitt	Luis Bunuel
Bauten	Schildknecht
Musik	Berchoven, Debussy, Mozart, Mendelssohn, Wagner
Darsteller	
Der Mann	Gaston Modot
Die Frau	Lya Lys
Der Räuberhauptmann	Max Ernst
Péman, ein Räuber	Pierre Prévert
sowie Caridad de Laberdesque, Lionel Salem, Madame Noizet, Lioresn Artryas, Duchange, Ibanez	
Uraufführung	Studio 28, Paris, 1. 12. 1930
Format	35 mm
Länge	63 Minuten

### Inhalt

(...)

L'AGE D'OR beginnt mit einer kurzen, dokumentarischen Schilderung von ein paar Skorpionen, die eine Ratte und dann sich selbst bekämpfen, umherwirbelnd, einander zerbeißen im trockenen Sand. Alles ist Kampf, Rivalität, Mord. Alles vertrocknet, steinig, dornig. Ein ödes Land. Eine einsame verbrannte Küstengegend. Zerrissene Klippen mit rieselndem Sand. Eine Gruppe kirchlicher Prälaten im Gestein zusammengedrängt, Litaneien murmelnd. Eine Urwelt, beherrscht von den heiligen Kirchenvätern.

Unten durchs Geröll schleppt sich ein zerlumpter Mann. Er trägt ein Gewehr auf dem Rücken. Ein Schiffsbrüchiger, ein Bandit, ein Vogelfreier. Er schwankt zu einer zerfallenen Hütte, in der er ein paar Waffenbrüder trifft, ebenso zerlumpt und ausgemergelt wie er selbst. Hier leben sie ihr Paria-Dasein, während die Gottesmänner ihr Elend dulden und auf den Felsen weiter ihre Gebete rappeln. Einer der Männer liegt im Sterben, festgeseilt an der Wand wie mit einem Nabelstrang. Er versucht, sich aufzurichten und stöhnt mit einer letzten Anstrengung:

-- Ihr, die ihr Ziehharmonikas habt - Flußperde - Kälber!  
Mit diesem Hilferuf stirbt er. Er hat die Kultur, die Zivilisation angerufen, und die Überlebenden machen sich auf, sie zu suchen, sie taumeln hinaus, in ihrer äußersten Armut, den wimpelgeschmückten Booten entgegen, die sich der Felsenbucht nähern. Doch in ihrer Erschöpfung brechen sie zusammen, einer nach dem andern, sie verrecken, während die Repräsentanten der Kultur an Land steigen.

Würdevoll versammeln sich Priester, Beamte, Generäle, Diplomaten am Strand, um die 'Ewige Stadt' zu gründen. Ehrerbietig neigt man sich vor den alten Prälaten oben auf dem Felsen, die längst verwest sind, doch deren Skelette, behängt mit goldenen Gewändern und Insignien, ihre ewige Messe weitersingen.

Während der Gründungszeremonie ereignet sich ein peinlicher Zwischenfall: die feierliche Rede des Ministers wird von einem Schreien und Stöhnen abgebrochen - mitten zwischen den andächtig Versammelten liegt ein Liebespaar, sich hektisch umarmend, in einer Lehmputze. Man reißt sie auseinander. Der um sich schlagende Mann wird von ein paar handfesten Detektiven weggeschleppt. Er wirft sich nieder, wird aber unbarmherzig weitergezerrt, triefend vor Schmutz, mit Handschellen an die Detektive gekettet.

Die Sexualität tief unten in der Lehmputze, die Urgewalt, und hoch oben die Überlagerungen der Moral, der Konventionen. Die Detektive, die Handlanger des Über-Ich, zensurierend eingreifend und unterdrückend.

In seiner Raserei zerstampft der Mann einen Käfer und weidet sich an dessen Todeszuckungen, er entlädt seine Wut an einem Hund, den er mit einem Fußtritt in die Luft schleudert, er haut auf einen alten blinden Mann ein, der ihm in den Weg gerät. Das Gehemmte in ihm wird zu Haß, der sich gegen alles Lebende richtet.

Die beiden Polizeileute tragen ihn zwischen sich in die Stadt - aus der öden Küstengegend ist jetzt die Ewige Stadt geworden. Und mit der Erscheinung der Stadt sind auch die Normen der sozialen Ordnungen da: der Gefangene erinnert sich plötzlich an seinen bürgerlichen Rang. Er ist im Besitz eines wertvollen Dokuments, er, der eben noch aller äußeren Würde entkleidet war und sich nur in seinen primitiven Trieben zeigte, wird plötzlich, dank der besiegelten Urkunde, zu einem hochangesehenen Beamten, den die beiden Wächter unter Entschuldigungen und Ehrenbezeugungen freigeben.

Währenddessen ist seine Geliebte in ihr Elternhaus zurückgekehrt. Aus den prachtvollen Gesellschaftsräumen ist sie nach einer Auseinandersetzung mit ihrer Mutter in ihr Schlafzimmer geflohen. Sie sitzt vor dem Spiegel, und in ihrem Liebestraum wird der Spiegel zu einem Fenster, das sich zu einer Berglandschaft öffnet, zu einem Himmel mit sommerlichen Wolken. Sie hört das Läuten von Kuhschellen, und wie sie sich umblickt, sieht sie, wie eine Kuh sich von ihrem Bett erhebt.

Die Kuh als Bild der Fruchtbarkeit - auch als Anspielung auf den französischen volkstümlichen Ausdruck für den Polzisten: "la vache" - eine Assoziation, die den Mann wieder näherückt. Dieses Schellenläuten wird eine gemeinsame Halluzination für den Mann und die Frau. Sie sitzt mit geschlossenen Augen, völlig hingeeben, während der Mann sich zu ihr hinschaut. Ein Windzug saust durch das Zimmer und bauscht in die Gardinen.

Unten in den Sälen, in denen ein offizieller Empfang stattfindet, wollen sie wie Schlafwandler einander in die Arme sinken, doch unaufhörlich werden sie aufgehalten oder getrennt: die Mutter gibt der Tochter irgendwelche Aufträge, der Vater hält sie fest, um sie

jemandem vorzustellen, konversierende Damen der Gesellschaft, servierende Diener stellen sich ihm in den Weg.

In kurzen Störungen wird der Horizont ständig nach allen Richtungen hin aufgerissen: ein Müllkarren, gezogen von einem Pferd, knarrt und schaukelt mit ein paar ärmlich gekleideten Arbeitern durch den protzenden Saal, Rauchwolken schlagen aus der Tür zur Küche, ein Dienstmädchen erscheint schreiend, mit brennendem Kleid, ohne daß jemand Notiz von ihr nimmt, der Verwalter, von einer ergebnislosen Jagd zurückgekehrt, ärgert sich plötzlich über seinen kleinen Sohn, mit dem er eben noch schäkerte, und schießt ihn nieder wie ein Kaninchen.

Im Gedränge der Gesellschaft verliert der Mann schließlich die Geduld. Wieder entsteht ein Skandal: er gibt der Hausfrau, die wesentlich ein paar Tropfen Wein auf seinen Anzug schüttete, eine Ohrfeige. In der allgemeinen Verwirrung entflieht das Paar in den Park. Außer sich vor Verlangen nacheinander werfen sie sich zwischen Marmorskulpturen und beschnittenen Büschen auf den Kiesweg, doch die Trennung, der man sie ausgesetzt hat, macht sich jetzt geltend: sie können nur stammeln und aneinander heruntasten, wenn sie einander küssen wollen, ist sein Gesicht plötzlich mit Blut besudelt, und ihr Haar wird weiß, ihre Haut wird welk. Verwirrt saugen sie einander an den Fingern, bis sie wieder gestört werden, von einem Diener, der 'Seiner Hoheit' ein Telefongespräch meldet. Wütend geht er davon, und die alleingelassene Frau saugt geistesabwesend am großen Zeh eines Marmorjünglings.

Er telefoniert mit einem patriarchalischen Staatsminister, der ihm vorwirft, daß er seine Amtspflichten versäumt. Als Illustration seiner Worte sieht man Revolutionen und Kriege ausbrechen - wieder der Hinweis auf die Gewalten, die eingedämmt werden müssen - doch der Haß in ihm kennt jetzt keine Grenzen, er schreit den Vorgesetzten an, so daß dieser von seinem Stuhl auffliegt und sich an der Zimmerdecke zerschlägt. Halb wahnsinnig - Erregtheit läuft er zur Frau im Park zurück und wirft sich vor ihr nieder.

Im Park haben sich jetzt die übrigen Gäste vor der Terasse versammelt, auf der ein Konzert stattfinden soll. Die Musik des Orchesters hat von Anfang an den Film untermalt, mit einem romantischen, pathetischen Standardprogramm - Schubert, Mendelssohn, Brahms - jetzt bricht aber der bärtige Dirigent nach wenigen Takten die Musik ab, greift sich an die Stirn und stolpert, wie unter einen Anfall von unerträglichen Kopfschmerzen, die Parkwege entlang. Er nähert sich dem Liebespaar. Seine Schritte knirschen auf dem Kiesweg. Vor dem Paar bleibt er stehen. Die Frau erhebt sich, wirft sich ihm in die Arme, läßt ihre Zunge durch seine langen Bart gleiten. Sie kehrt zum Vater, zu Ordnung, zur Tradition zurück, und der Betrogene läuft Amok.

Oben in ihrem Schlafzimmer zerbeißt er das Kopfkissen auf ihrem Bett. Der Flaum fliegt wie Schnee. Sein Haar ist voller Federn, sein Mund spuckt Federn, und in einer Orgie von Selbstpeinigung und Sadismus läuft er herum, schmeißt einen riesigen Pflug aus dem Fenster, einen brennenden Baum, eine Giraffe, und wird schließlich zu einem Gefangenen in der befestigten Burg des Marquis de Sade, wo er unter blutigen Gewalttaten vergeht, im monotonen Dröhnen von Trommeln.

(...)

Avantgarde Film, in: Akzente, München, Jg. 10, Nr. 2, 1963; zitiert nach: Alice Goetz / Helmut W. Banz: Luis Bunuel. Eine Dokumentation, Bad Ems 1965, S. B 51 ff.

**Dali: "Für diesen Film will ich viele Erzbischöfe..."**

Ich hatte bereits eine bestimmte Vorstellung, ich wollte die Gewalt und die Kraft der Liebe darstellen, gemischt mit dem Glanz der Schöpfungen der katholischen Mythen. Schon damals war ich wundergläubig und geblendet und besessen von der Größe und der Pracht des Katholizismus. Ich sagte zu Bunuel: "Für diesen Film will ich viele Erzbischöfe, Knochen und Monstranzen. Ich will vor allem Erzbischöfe, die mit bestickten Tiaren in den Felsenfluten von Kap Creus baden."

Bunuel aber in seiner Naivität und seiner aragonischen Sturheit brachte das alles in einem primitiven Antiklerikalismus. Ich mußte immer einschreiten und sagen:

"Nein, nein! Keine Komödie. Ich liebe diese ganze Sache mit den Erzbischöfen; ich liebe sie wirklich sehr. Wir können ein paar blasphemische Szenen machen, wenn du willst, aber dann muß es mit äußerstem Fanatismus gemacht werden, um die Größe eines wahren und authentischen Sakrilegs zu erreichen!" Bunuel ging und nahm die Notizen, die wir zusammen erarbeitet hatten, mit.

Bunuel hatte L'AGE D'OR gerade beendet. Ich war furchterlich enttäuscht, denn der Film war nur noch die Karikatur meiner Vorstellungen. Die 'katholische' Seite der Sache war rüde antiklerikal geworden und ohne die Poesie, die ich mir gewünscht hatte. Dennoch machte der Film einen beachtlichen Eindruck, besonders die Szene, in der die Heldin in einem Zustand unerfüllter Liebe, der sie einem Zusammenbruch nahebringt, voll Liebe an einem großen Marmorzeh eines Apolls saugte. (...)

Das Publikum stand durchweg positiv zum Surrealismus, und so verlief die Vorstellung ohne bemerkenswerten Zwischenfall. (...)

Aber zwei Tage später war es anders. An einer Stelle des Films hält ein luxuriöser Wagen an, ein Diener in Livree öffnet die Tür und nimmt eine Monstranz heraus, die man in Großaufnahme am Treppentritt sieht. Dann erscheint ein Paar sehr schöner Frauenbeine, die aus dem Wagen steigen. In diesem Moment fing auf ein verabredetes Zeichen eine organisierte Gruppe der 'Camelots du Roi' (eine Organisation nationalistischer, katholischer und royalistischer Jugendlicher, die der französischen Aktion, der 'Action Française' angehören) an, Flaschen mit schwarzer Tinte zu werfen, die krachend auf die Leinwand fielen. Sie riefen "Nieder mit den Boches!", feuerten mit ihren Pistolen in die Luft und warfen Stink- und Tränengasbomben. Die Vorführung mußte abgebrochen werden; das Publikum wurde von den Schwarzjacken der 'Action Française' verprügelt. Alle Gastüren des Theaters wurden zertrümmert, die im Foyer des Studio 28 ausgestellten surrealistischen Bücher und Bilder wurden vollständig zerstört.

Salvador Dali: The Secret Life of Salvador Dali, New York / London 1942 (französisch: Paris 1952); zitiert nach: Alice Goetz / Helmut W. Banz, a.a.O., S. A 43 f.

## Bericht aus dem Studio 28

Von Hans Richter

Ich war in der Vorstellung von L'AGE D'OR im Studio 28, in Paris am Montmartre, es war ein richtiger Aufruhr mit Bomben, Polizei, Faustkämpfen etc. Als wir so da saßen, wußten wir, daß etwas geschehen würde. Das war nur allzu wahr - die Vorführung war etwa eine Stunde im Gange, als plötzlich ein schrecklicher Schrei im Orchesterraum ertönte. Ich saß auf dem Balkon in der Loge, neben mir saß ein älterer Herr. Es war gerade etwas Antikirchliches oder Antiroyalistisches auf der Leinwand; nicht die Szene mit den Skeletten (die war längst vorbei). Jemand hatte eine Bombe gegen die Leinwand geworfen. Der alte Mann neben mir sprang auf und schlug mir eins über den Kopf! Ich weiß nicht warum! Es gab eine richtige Saalschlacht. Unten brüllten die 'Camelots du Roi' den Film nieder. Dann versuchten sie, in den Vorführraum zu stürmen, um an den Film heranzukommen, aber der war geschlossen, und die Eisentür konnten sie nicht aufbrechen. So zerstörten sie das Foyer - es war wirklich eine Schande. Sie zerstörten die berühmte Geräusch-Orgel, die der Futurist Russalo gebaut hatte; es war die erste dieser Art. Am Eingang hingen eine Reihe von Bildern von Picasso, Man Ray und Picabia, die einfach in Stücke gerissen wurden. Die Polizei brauchte eine Stunde, um den Platz von den Störern zu befreien. Danach sahen wir den Film bis zu Ende. Er war es wert; es war wirklich ein bewundernswerter Film.

Bunuel hatte ziemlichen Ärger danach. Der Vicomte de Noailles, der den Film finanziert hatte, wurde vom Papst exkommuniziert, und er mußte weitere Vorführungen dieses blasphemischen Films verbieten.

Interview mit Hans Richter, in: Film Culture, New York, No. 31, Winter 1963/64; zitiert nach: Alice Goetz / Helmut W. Banz, a.a.O., S. A 44 f.

## Von der Polizei verboten

Von Ado Kyrou

Der Film wird am 11. und 12. Dezember offiziell verboten, alle Kopien von der Polizei eingezogen. Hier das von der Polizeipräfektur veröffentlichte Kommuniqué:

"Nach den Feststellungen, die heute von der offiziellen Kommission gemacht wurden, die den in dem Kino am Montmartre vorgeführten Film einer Prüfung unterzog, nimmt der Präfekt der Polizei den Leiter des Kinos zu Protokoll. Er wird im Falle einer Übertretung des Erlasses vom 18. Februar 1928 mit einer Geldstrafe bis zu 500 Francs und einer zeitweiligen Schließung des Etablissements bestraft."

Es bleibt nur noch zu bemerken, daß die glorreiche Verwüstung, die die Patrioten angerichtet hatten, sich auf einen Schaden von 8.000 Francs belief.

(Aber) es ist interessant, von der Premiere, die vor dem ganzen Skandal lag, zu erzählen: Der Produzent des Films, der Vicomte de Noailles, der sehr stolz war, einen eigenen Film zu haben, lud das vornehme Paris zu einer ersten Projektion ein (er kannte das Sujet nicht, denn Bunuel hatte sich immer geweigert, über Einzelheiten zu sprechen). Ein Diener stand am Eingang des Saales und kündete die Gäste an - und die Noailles 'empfangen'; Lächeln, Verbeugungen, Gratulationen im voraus. Nach der Projektion, die in einem eisigen Schweigen verlief, war es anders. Alles ging mit gesenktem Kopf davon, und die Noailles verbargen sich, rot vor Scham.

Ado Kyrou: Luis Bunuel, Paris 1962; zitiert nach: Alice Goetz / Helmut W. Banz, a.a.O., S. A 45

## Bunuel über L'AGE D'OR

Als L'AGE D'OR im Pariser Studio 28 herauskam, unternahmen faschistische Randalierer Überfälle auf das Kino, und in den Zeitungen, besonders im 'Figaro', standen Angriffe ungewöhnlicher Schärfe. Das ist alles in den Filmgeschichten nachzulesen, und trotzdem können Sie sich das Ausmaß des Skandals nicht vorstellen. Noch einige Jahre später, als ich nach dem Bürgerkrieg aus Spanien nach Paris geflohen war, fahndeten royalistische Sektiererguppen nach mir, die mich umbringen wollten. Ich mußte meine Adresse geheimhalten und ging niemals ohne einen Revolver in der Tasche aus.

L'AGE D'OR ist der einzige Film meiner Karriere, den ich in einem 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. Die Begeisterung, von der ich damals besessen war, habe ich seither niemals wieder gefunden, ebensowenig wie die Gelegenheit, mich noch einmal in so vollkommener Freiheit ausdrücken zu können. Es war die damalige Epoche, die einen solchen Geisteszustand hervorbrachte, und ich fühlte mich nicht allein: die ganze Gruppe der Surrealisten stand hinter mir. (...)

Interview von Manuel Michel, in: Ulrich Gregor (Herausgeber): Wie sie filmen, Gütersloh 1966, S. 96

## Ein Zyklon des 'amour fou'!

Von Freddy Buache

Würde Bunuels Gesamtwerk nur aus einem Film bestehen - L'AGE D'OR - so hätte dieser Autor damit bereits das Recht auf größte Anerkennung erworben. Denn nachdem er das seltsame Delirium von *Un chien andalou* realisierte, lieferte er mit L'AGE D'OR den einzigen wahren Schrei, die unvergleichlichste Kampf-ansage zur Verteidigung der menschlichen Freiheit der ganzen Filmgeschichte. Dieser Film strahlt mit einem einzigartigen Glanz am Himmel der sicbten Kunst: er ist der Stern, nach dem alle Filmemacher, denen es auf Unabhängigkeit gegenüber verbreiteten Klischees und eingeschliffenen Reaktionen ankommt, jederzeit ihren schwierigen Kurs im undurchsichtigen Wasser eines

Ausdrucksmittels, dem der Kapitalismus und die reaktionäre Tugendhaftigkeit immer wieder seine spezifische Schlagkraft rauben, ausrichten können und können werden. Aufschrei und Blasphemie, vereint L'AGE D'OR den vehementen Protest mit einer flagranten Provokation und setzt die Leinwand dem Zyklon des 'amour fou', der entfesselten Liebe aus. Der Film zerbricht die Tabus der beruhigenden Tradition, die süßen Illusionen des moralischen Komforts, die Glaubenssätze, die den Menschen entfremden, anstatt ihn zu glorifizieren. Sein Hauptwert liegt in einer Attacke, die sich nicht in der Ebene der Form erschöpft, sondern nicht davor zurückscheut, auch den Bereich des Inhalts in unerhörter Weise aufzuwühlen. Diese engagierte und klarsichtige Haltung kann wahrhaftig als die eines Kämpfers der Avantgarde verstanden werden. Aus diesem Grund darf man sie auch nicht mit den Stilübungen verwechseln, die die Historiker 'die erste französische Avantgarde' nennen. Diese ästhetischen Spiele gefielen sich nämlich in einem intellektuellen Exhibitionismus, der mit der chirurgischen Operation Bunuels in keinerlei Beziehung steht; sie gossen ein bürgerliches Dekor in elegante oder überraschende Formen, beeinflussten die Mode und schrieben nur den Verfremdungen einer oberflächlichen Phantastik besondere Bedeutung zu, einer Art Exotik des Geschmacks und der Qualität, sowie einer bequemen und ornamentalen Traumhaftigkeit, verbunden mit einer kindlichen Begeisterung für technische Tricks: ausgefallene Kamerawinkel, Zerrspiegel, Zeitlupe, Rausch der Mehrfachbelichtungen.

Im Gegensatz dazu ist die Avantgarde Bunuels revolutionär in dem starken, zerstörerischen und aufbauenden Sinn, den der Begriff impliziert. Gegründet auf die Revolte, auf den Haß gegen fromme oder andere Lügen, vertraut sie dem von falschen Idolen befreiten Menschen und postuliert, daß die Welt verändert werden kann und muß. Diese Avantgarde wird ihre Daseinsberechtigung, ihre permanente Aktualität, ihr wunderbares Ferment der Hoffnung, ihre explosive und skandalöse Schönheit behalten, solange die Gesellschaft, die sie hervorbrachte und gegen die sie (die Avantgarde) sich wendet, fortfährt zu sein, was sie ist: geleitet von idealen Prinzipien, deren allgemeine und offizielle Funktion darin besteht, die tiefere Realität der Erscheinungen zu maskieren.

Premier Plan, Lyon, Oktober 1960

## Manifest des Surrealismus

In Bunuels und Dalis nächstem Film, L'AGE D'OR (Das goldene Zeitalter, 1930), verstärkte sich dieser paradoxe Wirklichkeitscharakter des Surrealen; gleichzeitig trat aber auch der soziale Aggressionswille Bunuels noch schärfer hervor. Mochte man *Un chien andalou* als reizvoll-bizarres Experiment noch über alle ideologischen Horizonte erheben, so enthielt L'AGE D'OR eine Portion Gift, die jedem bürgerlichen Publikum den Geschmack verderben mußte. Dieser Film war ein Manifest des von den Surrealisten ekstatisch gepriesenen 'amour fou', der jede Konvention verneinenden, den Menschen aus allen Fesseln - sowohl den sozialen wie denen des rationalen Bewußtseins - befreienden absoluten Liebe. (...)

Hinter der Blasphemie und den Provokationen des Films stand ein leidenschaftlicher Protest gegen die Unterdrückung des Menschen, gegen die Indifferenz der Welt. "Mit der Welt gibt es keine Verständigung; wir gehören ihr nur in dem Maße an, wie wir uns gegen sie auflehnen", verkündeten Aragon, Breton, Eluard, René Char und andere Surrealisten in einem Manifest zu dem Film. Was aber L'AGE D'OR über das Niveau des bloßen Pamphlets hinaushebt, ist der befreiende Atem, der den Film durchzieht und der zwischen disparaten Elementen der Wirklichkeit kühne, poetische und im echten Sinne surreale Beziehungen herstellt.

Bezeichnend für die Gestaltungsweise des Films ist die Integrierung verschiedener Schauplätze in ein Geschehen: aus ihrem Schlafzimmer muß Lya eine Kuh vertreiben, die sich dort auf dem Bett niedergelassen hat. Aber auch nach ihrem Verschwinden dauert das Läuten der Kuhglocke fort. Im nächsten Bild erscheint - an einem anderen Ort - Modot. Hundegebell mischt sich in das Geläut der Glocke. Dann kehrt die Kamera wieder zu Lya zurück, die sich über einen Spiegel beugt: in diesem Spiegel erscheinen plötzlich Wolken,

und ein sausender Wind fährt aus ihm hervor. Ein dreifacher Geräuschkontrapunkt - Glockenläuten, Bellen, Wind -, den beide vernehmen, obwohl sie räumlich weit voneinander getrennt sind, läßt wie in einer Vision das Gefühl der Verbundenheit entstehen.

Ulrich Gregor / Enno Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 88 f.

#### Die Filme Luis Bunuels

*Un chien andalou* (1928); *L'AGE D'OR* (1930); *Las hurdes* (*Terre sans pain*, 1932); *Gran casino* (*En el viejo Tampico*, 1947); *El gran calavera* (1949); *Los olvidados*, *Susana* (*Carne y demonio*, 1950); *La hija del engano*, *Una mujer sin amor*, *Subida al cielo* (1951); *El bruto*, *Robinson Crusoe*, *El* (1952); *Cumbres borrascosas* (*Abismos de pasión*), *La ilusion viaja en tranvia* (1953); *El rio y la muerte* (1954); *Ensayo de un crimen* (*La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*), *Cela s'appelle l'aurore* (1955); *La mort en ce jardin* (1956); *Nazarin* (1958); *La fievre monte a el Pao* (1959); *The young one* (1960); *Viridiana* (1961); *El angel exterminador* (1962); *Le journal d'une femme de chambre* (1963); *Simon del desierto* (1965); *Belle de jour* (1966); *La voie lactée* (1969); *Tristana* (1970).