

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 43 (2001)

Heft: 231

Artikel: Wandeln im Seelenraum : las aventuras de Dios von Eliseo Subiela

Autor: Gaug, Yvonne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-865031>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 14.03.2025

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

•••••

Wandeln im Seelenraum

LAS AVENTURAS DE DIOS von Eliseo Subiela



In einem surrealen Labyrinth gerät der emotional erstarrte Protagonist in einen surrealistischen Krimi, aber auch in eine Liebesgeschichte, die ihn aus seinem Gefühlspanzer lösen wird.

«... le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau»

André Breton,
Manifeste du Surréalisme, 1924

Regelmässiges Tropfen aus dem Wasserhahn. Fokuswechsel auf das Fenster im Hintergrund. Ausblick auf trostlose Wohnsilos – portensische Baulieu. Der tropfende Wasserhahn als Zeichen von Routine, alltäglicher Langeweile, zermürbender Gleichförmigkeit. Schwarzweisse Sequenz. Ein Mann sitzt mit leerem Blick, müde und abgehärmt an einem Tisch. Ein langsamer, sogähn-

licher Zoom auf sein Gesicht endet in einer Schwarzblende. Einer mythischen Gestalt gleich taucht derselbe Mann als bald aus einem ruhigen, blauen Meer auf und wadet durch das Wasser an Land. Einsam, aber einladend von aussen – ein Vorhang bläht sich weiss im Wind –, entpuppt sich das Haus als ausgedientes Hotel aus den dreissiger Jahren, dessen Innenleben zunehmend beängstigend und verwirrend wird. Jeder einzelne Raum in diesem Hotel erweist sich als Mutterraum für ein komplexes Bild, eine Erinnerung, einen Traum, einen Albtraum. Das Hotel am Meer bildet das Zentrum dieses zweiten, farbigen Kosmos und wird in seiner unüberblickbaren Weitläufigkeit,

mit den endlos verwinkelten Gängen zur Metapher für die menschliche Seele. Der Protagonist jedenfalls, «der irgendwann in seinem Leben eine falsche Abzweigung genommen hat», stösst eine Tür nach der andern auf zu weiteren unbekanntem, noch unerschlossenen Räumen. In einem der Räume beispielsweise lieben sich in einer Art Synthese von Erotik und Tod ein Mann und eine Frau neben einem aufgebahrten Toten. Rezeptionstechnisch bilden wiederkehrende Motive einen Ariadnefaden, etwa wenn sich der Protagonist seine Mutter, die er in einem Sack mit sich führt, regelmässig und zwanghaft einverleibt, bis er sie am Strand verbrennt, nachdem er in Valerí die Liebe getroffen hat.

Der Spiegel wird zum Ort der Zeitlosigkeit, zur zeitlichen Synthese, da er alles, was er jemals reflektiert hat, auf einer Fläche vereint.

In diesem surrealen Labyrinth gerät der emotional erstarrte Protagonist in einen surrealistischen Krimi, aber auch in eine Liebesgeschichte, die ihn aus seinem Gefühlspanzer lösen wird.

Vom Magischen Realismus zum Surrealismus

In seinen bisherigen Filmen wie *PEQUEÑOS MILAGROS*, *NO TE MUERAS SIN DECIRME A DÓNDE VAS*, *DESPABILATE AMOR*, *EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN* hielt sich Eliseo Subiela an die ästhetischen Mittel und das Realitätsbild des Magischen Realismus, der die sichtbare und die unsichtbare Realität als zwei Seiten einer Medaille darstellt und eine harmonische Fusion des Sichtbaren mit dem Unsichtbaren vollzieht. In *LAS AVENTURAS DE DIOS* nun beruft sich Subiela ganz auf das surrealistische Gedankengut, das in Anlehnung an die Psychologie Freuds die Dimension des Unbewussten und des Traums erschloss und damit der äusseren Erfahrungswelt des Menschen die irrealen, unlogischen Welt des Traums und der Assoziationen entgegengesetzte. Subiela verschrieb sich auch dem Anspruch, das Drehbuch zu *LAS AVENTURAS DE DIOS* nach dem surrealistischen Prinzip der *écriture automatique* zu verfassen, nach dem schon Luis Buñuel und Salvador Dalí im Skript zum traumgleichen *LE CHIEN ANDALOU* (1928) das Unbewusste heraufschwimmen liessen, um das zu visualisieren, was sich sowohl dem Erinnerungsvermögen als auch jeglichem Erklärungsversuch entziehen soll.

Vom Tagtraum in den Traum

In *LAS AVENTURAS DE DIOS* bildet die Facettenhaftigkeit der surrealen Einschlüsse, der frei aus dem Unbewussten geschöpften Bilder, das Fundament für kohärente Erzählstränge, die abgehoben von den nur mittels Psychoanalyse deutbaren Einzelbildern einen logischen Verlauf nehmen. Wenn der Protagonist sich im surrealen Hotel

schlafen legt, erscheint ihm jeweils der Albtraum der schwarz-weißen Welt. In der Rolle als Ehemann und Vater eines Kleinkindes sieht er sich da mit versonnenem Blick am Fenster stehen, durch die graue Vorstadtwelt hindurch im Tagtraum wiederum die farbige, surreale Welt ersinnend. Dort, im surrealen Hotel, stellt er sich bald einmal die Frage, ob er und seine Mitgeschöpfe nur von jemandem erträumt seien und ob die Figuren eines Traumes nur so lange leben, bis der Träumende aus seinem Traum erwacht. Und nun zieht er mordend durch das Hotel, dem ihn Träumenden nach dem Leben trachtend. Unwirkliche Morde sind es, ausgeführt wie nebenbei. Ganz nach dem Vorbild der surrealistischen Schule sind auch in *LAS AVENTURAS DE DIOS* die Beschränkungen der üblichen Moral oder Vernunft ausser Kraft gesetzt.

Montage und Simultaneität

Dem surrealistischen Muster entsprechend sind in *LAS AVENTURAS DE DIOS* die Figuren und die Räume im Wesentlichen entkoppelt von ihrer Umgebung. Doch der surrealistische *Slit Screen*, die aufgeschlitzte Leinwand, erscheint nur als verspielte Hommage. Die Tür, die sich dem Protagonisten im düsteren Korridor öffnet, gibt zwar auch die Sicht auf das wogende Meer und den Strand frei; im Gegensatz zur Schluss-Sequenz von *LE CHIEN ANDALOU* aber, in der sich ein Raum auf den Strand hin öffnet, wo die Heldin eines grausamen Todes stirbt (man erinnere sich in diesem Zusammenhang an die Verbrennung der Mutter, die sich in *LAS AVENTURAS DE DIOS* am Strand abspielt), entspricht dies der realen Geographie des filmischen Universums von *LAS AVENTURAS DE DIOS*. Als Vorwand für weitere surrealistische Zitate dient auch die emotionale Schlüsselfigur Valerí. Sie begibt sich zweimal an den Strand, versonnen blickt sie auf das Meer, ein Motiv das "dalísch" wirkt, und auf surrealistisches Strandgut: Magrittes Melone, Buñuels abgetrennte

Hand, die sich langsam öffnet und bei zurückweichender Welle in den Sand krallt, und auf alte Fotos – Allegorien der Vergänglichkeit, der verfließenden Zeit.

Die Zeit spielt im surrealistischen Konzept überhaupt und somit auch in *LAS AVENTURAS DE DIOS* eine wichtige Rolle. Die Logik der Träume, die uns manchmal gleichzeitig verschiedene Zeitebenen zeigen, bestimmt die farbige Ebene; inszeniert wird in diesem Sinne die unlogische Simultaneität solcher Träume. Die historischen Surrealisten stützten sich auf Bergsons Begriff der Dauer, der zugleich die Gegenwart, die Vergangenheit und die Zukunft umschliesst. Und Bergson zufolge funktioniert auch die Erinnerung unabhängig von jeglicher chronologischer Abfolge, so dass räumlich und zeitlich disparate Ereignisse gleichzeitig erinnert werden. In komprimierter Form kommt der Simultaneitätsgedanke in *LAS AVENTURAS DE DIOS* im «Saal der verlorenen Lieben» zum Ausdruck, wo sich in einem Spiegel Vergangenes, Aktuelles und Zukünftiges zeigt. Der Spiegel wird zum Ort der Zeitlosigkeit, zur zeitlichen Synthese, da er alles, was er jemals reflektiert hat, auf einer Fläche vereint. Auch Zeitungen etwa erscheinen bei näherer Betrachtung in diesem Film allesamt ohne Inhalt. Makellos weiss und unbeschrieben symbolisieren sie gleichzeitig die Ereignislosigkeit, das Nichts oder umgekehrt potentielle Beliebigkeit, eine virtuelle Fülle von Informationen, vergangene, aktuelle und zukünftige. Leere sozusagen, die Fülle impliziert.

Zersplitterte Wirklichkeit

Der moderne Mensch empfindet die Welt nicht mehr als harmonische Einheit von Mensch und Natur, sondern als zersplitterte Wirklichkeit, die nur noch bruchstückhaft zu erfassen und darzustellen ist. Die Erfahrung einer sich in heterogene Fragmente auflösenden Wirklichkeit kann aber auch als simultaner Ablauf verschiedener Wirk-



ULTIMAS IMÁGENES DEL NAUFRAGIO
Regie: Eliseo Subiela

Liebe ist Leben, ist Dynamik. In diesem Sinn kann der Film auch als Liebeserklärung und Hommage an die Liebe gelesen werden.

lichkeiten aufgefasst und verstanden werden. Die surrealistische Struktur von *LAS AVENTURAS DE DIOS* kommt sowohl im räumlichen Aufbau als auch in der Figurenkonstellation zum Ausdruck und die Zeit als ordnende Instanz ist aufgehoben. Wenn sich beispielsweise Mutter und Sohn treffen, kann die Mutter durchaus die jüngere der beiden sein. In der Hotel-Rezeption, dem Mittelpunkt des Traumuniversums, treffen sich die Figuren, die mehr oder weniger zielgerichtet im Hotel zirkulieren. Im Allgemeinen lässt sich sagen, dass die Nebenfiguren, die die Hauptnarrationsstränge nicht direkt touchieren, allesamt als Träger einer bestimmten Idee auftreten: der Mann, der jedem, der ihm begegnet, entgegengesetzt: «Sagen Sie nichts, sobald Sie es gesagt haben, wird es alt sein», oder die Frau, die in einer der zahlreichen Sub-Szenen den Receptionisten fragt, ob er sie gesehen habe, und der Receptionist, der antwortet, dass er sie gegebenenfalls benachrichtigen würde. In diesem Ort des Übergangs, der rastlosen Bleibe suchen die Figuren nach sich selbst, nach dem Sinn des Daseins und warten auf die Reinkarnation. Das Hotel kann also in letzter Konsequenz nicht nur als Traumdepot und Abstellraum der Seele, sondern auch als Übergangsraum zwischen Leben und Tod gesehen werden – was die Frage nach der Verschwisterung des Traumes mit dem Tod anklingen lässt.

In der Liebe Zeit und Raum überbrücken

Ganz im Sinne eines weiteren Motivs und Grundthemas des historischen Surrealismus, der technisch-zivilisatorischen Modernität, erlebt denn der Protagonist von *LAS AVENTURAS DE DIOS* Befreiung auch in der Bewegung. Das Element der realen Bewegung verbindet sich dabei idealerweise mit dem Motiv der Liebe, der emotionalen Bewegung. Das fängt mit dem Gefühlsausbruch im Speisesaal an, der das Aufblenden der Liebe nach sich zieht oder

umgekehrt aus ihr hervorgeht, setzt sich fort beim anschließenden Strandspaziergang mit Valerí und endet mit der gemeinsamen Fahrt im offenen Cabriolet. Mit den Errungenschaften der modernen Technik wie dem Auto bilden sich nicht nur neue Lebens- und Erfahrungsformen heraus, die klassischen Surrealisten schätzten solche Errungenschaften vor allem als neue Mittel, Zeit und Raum zu überbrücken. In *LAS AVENTURAS DE DIOS* erweist sich die Liebe als einziges Mittel zur Befreiung, zum Glück, zur Dynamisierung des Lebensstroms. Und umgekehrt kommen sowohl die Liebe als auch der neugewonnene Lebens-Elan in der Bewegung zum Ausdruck. Innere und äussere Bewegung korrelieren. Liebe ist Leben, ist Dynamik. In diesem Sinne kann *LAS AVENTURAS DE DIOS* auch als Liebeserklärung und Hommage an die Liebe gelesen werden.

Ein surrealistisches Tableau infini

Die farbige Welt bildet innerhalb der Erzählstruktur von *LAS AVENTURAS DE DIOS* eine Art Enklave für den surrealistischen Ideenschatz oder anders ausgedrückt situiert sich das surreale Element vor allem auf der farbigen Ebene. Doch die schwarzweisse Ebene des Films löst im Zuschauer auch Klaustrophobie und Angst aus. Etwa der Vorstadtzug, der in seiner überfüllten Schrecklichkeit an surrealistische Gewaltbilder erinnert, aber auch an Holocaust-Deportation. Bis zum Schluss erscheinen die beiden Ebenen indes säuberlich voneinander getrennt. Im Stile eines narrativen Slit Screens öffnet sich die schwarzweisse Ebene, um die farbige sichtbar zu machen, die sich wiederum in die schwarzweisse öffnet – ein surrealistisches *Tableau infini* oder eine unendliche Bewegung, die vom farbigen Tagtraum in den schwarzweissen Traum führt und zurück. Der Mensch wandelt zwischen Tagtraum und Traum, ohne sich im jeweiligen Stadium seiner Doppexistenz bewusst

zu sein. Die beiden Universen des farbigen Traums und der schwarzweissen Wirklichkeit bedingen sich aber gegenseitig und verschmelzen in der Schluss-Sequenz auf geheimnisvolle Weise und ganz im Sinne von André Bretons Wunschvorstellung zu einer Art absoluten Realität.

LAS AVENTURAS DE DIOS jedenfalls ist nicht einfach zu erfassen. Die *écriture automatique* verlangt auf Grund ihrer Entstehungsweise als Gegenpart eine *lecture automatique*, für die Dauer der Visionierung eine unkontrollierte, spontane, unreflektierte Rezeption.

Yvonne Gaug

«La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs.»

Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889

Die wichtigsten Daten zu *LAS AVENTURAS DE DIOS*: Regie und Buch: Eliseo Subiela; Kamera: Daniel Rodríguez Maseda; Schnitt: Laura Bua; Ausstattung: Alfredo Iglesias; Musik: Osvaldo Montes; Ton-Schnitt: Abatte & Diaz; Production Manager: Miguel Angel Rocca; Darsteller (Rolle): Pasta Dioguardi (Protagonist), Flor Sabatella (Valerí), Daniel Freire (Christus), Lorenzo Quinteros (Psychoanalytiker), María Concepción Cesar (Mutter im Hotel), José María Gutiérrez (Sohn im Hotel), Walter Balsarini (Receptionist), Enrique Blugerman (Gepäckträger), Carmen Renard (Mutter im Sack), Sandra Sandrini (Ehefrau), Jorge Lira (Maulheld), Ana María Giunta, Mariana Arias, Victoria Bertone, Lalo Mir (Hotelgäste). Produktion Montevideo: XL Films; Co-Produzenten: Víctor Catania, Alejandro Galindo, Estudios Darwin; Ausführende Produzentin: Mora Subiela; CQ3 Films, Argentinien 2000. s/w, Farbe; Dauer: 88 Min. CH-Verleih: trigon-film, Wettingen.

