

Juliane Tauchnitz (Leipzig)

## Robinson und 'sein' Freitag.

### Dialektische Querungen zwischen Film und Literatur in Luis Buñuels *Adventures of Robinson Crusoe* (1954)

#### Abstract

In 1954, Luis Buñuel, internationally acclaimed for his surrealist works, brought *The Adventures of Robinson Crusoe* to the cinema, a movie that only at first glance sticks closely to the literary subject matter. While on the *histoire*-level Buñuel seems to chronologically 'adapt' Defoe's text, some of the movie's aesthetic components are at a tangent to the renowned story of Robinson and 'his' Friday. With that, the movie indicates its subtle interpretive deviation, which, at least rudimentally, can be read as an antecedent to later postcolonial theories.

This article concentrates on the topos or genre of the Robinsonade and thus adds a romance studies perspective to it. Based upon Hegel's understanding of *Self-Consciousness* referring to his master-slave dialectic, I examine the insinuated 'perturbation potential' of this hierarchical tie between Robinson and Friday, which Buñuel inscribes in some of his movie's scenes. The analysis focusses on image and sound as well as on facial expressions and gestures of the two characters, for these are the markers that reveal not only the ridiculousness and arbitrariness of their relation, resulting from the colonially tight corset in which they move, but also how this relation is, at times, reversed. The significance of such an anticolonial foresight will then be contextualized within the critical revision of those hegemonic power structures that was successively introduced from the 1950s on.

#### 1 Romanistisch perspektivierte Vorüberlegungen

Die Robinsonade blickt in romanischen Sprach- und Kulturräumen – speziell in Frankreich – auf eine Jahrhunderte zurückreichende Tradition. Als wesentlichen Anfangspunkt der theoretischen wie auch fiktionalen Auseinandersetzung mit jenem literarischen Stoff kann wohl Jean-Jacques Rousseaus pädagogisch-philosophisches Hauptwerk *Émile ou de l'éducation* von 1762 betrachtet werden. In dem zu seiner Zeit seitens der Kirche scharf angegriffenen Text sah Rousseau für seine Hauptfigur, den jungen Émile, vor, frei von gesellschaftlichen Vorurteilen aufzuwachsen – also auch (zunächst) fernab jeglicher Lektüremöglichkeiten. Doch da der Mensch Bücher nun einmal brauche, wie Rousseau es resümierte (vgl. Rousseau 2009: 264), sollte Émile anfänglich ein einziges zu Gesicht bekommen.<sup>1</sup> Allerdings nicht etwa Aristoteles, Plinius oder Buffon, sondern just jenen Defoe'schen *Robinson Crusoe* (ebd.: 266). Dieser nämlich lehre Émile, allein, von eigener Hand Dinge zu erschaffen, bevor er zu den industriellen Künsten übergehen könne (ebd.: 267), auf welche ein Jahrhundert später Karl Marx im *Kapital* eingehen wird und dies, indem er sich ebenso auf Robinson bezieht (1962: 90 ff.).

Die Diskussionen über jenen gestrandeten einsamen Protagonisten, der auf einer nach außen sowohl geographisch als auch gesellschaftlich scheinbar vollständig isolierten Insel sein Überleben sichert, verlaufen gerade in Frankreich bis weit ins 20. Jahrhundert hinein überraschend kontrovers, denn während Rousseau den Roman jedwedem jungen Leser noch euphorisch anempfahl, fragt sich der Philosoph Gilles Deleuze in einem frühen Text aus den 1950er Jahren demgegenüber,

---

<sup>1</sup> "Puisqu'il nous faut absolument des livres, il en existe un qui fournit, à mon gré, le plus heureux traité d'éducation naturelle" (Rousseau 2009: 264).

weshalb überhaupt noch irgendein Kind diesen langweiligen und ärgerlichen Roman lesen müsse: "On imagine mal un roman davantage ennuyeux, c'est une tristesse de voir encore des enfants le lire" (2002: 15). Denn gemäß Deleuze sei der Roman auf eine Weltsicht beschränkt, welche ausschließlich um Besitz kreise und wo es um nichts als die Wiederherstellung bourgeoisen Lebens gehe (ebd.).<sup>2</sup>

Neben den philosophisch-wissenschaftlichen Diskussionen *über* den Roman, darf die künstlerische Rezeption des Robinson-Stoffs nicht in den Hintergrund gerückt werden, die sich keineswegs auf den literarischen Translations-Akt beschränkt (s. dazu Rössner 2016: 214-215), sondern jedwede Form artistisch-kreativen Schaffens umschließt, wie beispielhaft bereits die zahlreichen durch die Epochen mitunter stark variierenden Illustrationen des Romans andeuten; ebenso wurde der Stoff vielfach in den filmischen Bereich aufgenommen und bereits in den frühesten Anfängen des Kinos von Georges Méliès in *Les Aventures de Robinson Crusoe* (1902) selbst zum Gegenstand eines 20-minütigen Kurzfilms gemacht (s. Mayer 2018: 221).

Der vorliegende Beitrag richtet sich spezifisch auf eben jene kinematographische Bearbeitung *Robinson Crusoes* und fokussiert auf den von Luis Buñuel 1954 herausgebrachten *Adventures of Robinson Crusoe*, von dem Mayer angibt, er sei als beste "screen adaptation" befunden (ebd.: 222). Auch wenn diese verallgemeinernde Einschätzung hier nicht unhinterfragt übernommen und ebenso die Bezeichnung 'Verfilmung' als höchst problematisch erachtet wird,<sup>3</sup> verdient diese filmische Robinsonade – die Buñuels erster Farbfilm ist – in jedem Falle eine gesonderte Betrachtung. So schlägt dieser Beitrag eine Lektüre derselben vor, die die Aufmerksamkeit auf das dargestellte koloniale Verhältnis zwischen Robinson und 'seinem' Freitag richtet. Ausgehen wird diese Lesart von Hegels Ausführungen zur Herr-Knecht-Dialektik, für die Hegel wiederum das Beispiel des Verhältnisses von Robinson und Freitag herangezogen hatte (1840: 110). Dabei wird untersucht, wie die Bildsprache in Buñuels Film vom gesprochenen Wort punktuell abweicht und dies kurz kulturhistorisch eingeordnet, um die kulturpolitische Relevanz dieser Darstellung in ihrem zeitlichen Kontext zu verdeutlichen.

## 2 Die Benennung als kolonialer Schöpfungsakt bei Daniel Defoe

Vor über 65 Jahren kam Luis Buñuels zeitgleich auf Spanisch und Englisch gedrehter Film *Adventures of Robinson Crusoe* in die Kinos. Buñuel, der 1900 in dem ostspanischen Dorf Calanda geboren wurde, war eine der treibenden Kräfte des Surrealismus; mit seinem Kurzfilm *Un chien andalou* (1929) sollte er eine der bis heute schauderhaftesten Sezierungsszenen des menschlichen Körpers (des Auges) schaffen – was ihm, wenn auch nicht nur dafür, den Titel "Auge des Jahrhunderts" (s. z.B. David 1994) einbrachte. Dieser Beinamen erscheint auch aus filmwissenschaftlicher Sicht adäquat, hat Buñuel doch ein umfassendes Werk hinterlassen, fast jedes filmische Genre bedient und teils an seine Grenzen ge-

<sup>2</sup> Wohingegen wiederum Virginia Woolf in *The Common Reader* anlässlich des 200. Jubiläums von *Robinson Crusoe* selbigen als "immortal" ("unsterblich") bezeichnete (Woolf 1942: 121).

<sup>3</sup> Die Diskussion des Aspekts der Negativität, welche dem deutschen Begriff der (Literatur-)Verfilmung inhärent ist, kann im Kontext der Betrachtung des englischen Wortes 'adaptation' vernachlässigt werden. Gemein ist beiden Termini hingegen die kritische Rückweisung auf einen vor dem filmischen Werk liegenden 'Ursprungstext', was letzteren zu einer Art *Original* erhebt, während das filmische Produkt zu einer "Ausgabe zweiter Hand" degradiert wird, wie Hickethier anmerkt (1996:<sup>2</sup> 113).

bracht sowie in filmtechnischer als auch -ästhetischer Hinsicht zahlreiche Innovationen hervorgebracht.

*Adventures of Robinson Crusoe* wiederum ist sein einziger Film, der in Hollywood, namentlich von *United Artists*, produziert wurde. Die Dreharbeiten begannen bereits 1952 – worauf am Ende des Beitrags in der Erfassung des spezifischen historischen Kontextes, oder genauer: *frame* (Bal 2002: 134–135), noch Bezug genommen wird.

Um bedeutsame Verschiebungen im Verhältnis von Robinson und Freitag vom Roman zum Film aufzeigen zu können, das heißt die den sog. 'Urtext' zwar als Folie haben, trotzdem aber eine wesentliche Umakzentuierung der Relation vornehmen, soll damit begonnen werden zu untersuchen, wie Defoe selbst dieses Verhältnis eingeführt hat. D.h., wie wurde Defoes Friday von Robinson erstmals angesprochen? Im Kapitel "I Call Him Friday" erfahren die Lesenden, wie Friday bekanntermaßen zu seinem Namen kam:

[...] first, I made him know his name should be Friday, which was the day I saved his life; I called him so for the memory of time; I likewise taught him to say 'Master,' and then let him know that was to be my name [...]. (Defoe 1994: 203)

In diesem Zitat kommt eine klare soziale und koloniale Hierarchie zum Tragen: Robinson stilisiert sich zum Herrn, Friday wird untergeordnet und zum Knecht degradiert. Dabei handelt es sich um eben jene Relation, die Hegel in seiner *Phänomenologie des Geistes* sowie der *Philosophischen Propädeutik* zur "Herrschaft und Knechtschaft" (1986: 145 ff.; 1840: 108 ff.) dargelegt hat. Hegel beschreibt die drei Stufen des Bewusstseins, von denen die zweite jene des Selbstbewusstseins ist, welchem das Herr-Knecht-Verhältnis zuzuordnen ist. Mit *Selbstbewusstsein* meint Hegel das *Bewusstsein von sich selbst*, d.h. die Beziehung des Ich auf sich selbst (vgl. 1840: 102-103). Hinsichtlich des Herrn und des Knechts konzentriert sich Hegel nun auf den dialektischen Aspekt des Selbstbewusstseins-Verhältnisses: Es handelt sich um ein Gefälle, also ein Selbstbewusstsein, das "auf ein anderes, ihm ungleiches, Selbstbewusstsein gerichtet ist" (ebd.: 107). Der Herr bezieht demnach sein *Selbstbewusstsein* als Herr aus der Tatsache, anerkannt zu werden – und zwar dafür, dass er den Knecht seinem Schutz unterstellt (vgl. ebd.: 110). Der Knecht hingegen ist sich seiner Bedürftigkeit bewusst, er arbeitet für den Herrn, woraus der Knecht wiederum sein Selbstbewusstsein zieht, wozu auch die Negation der eigenen Begierde gehört (vgl. ebd.). Hegel beschreibt dieses dialektische Verhältnis damit jedoch als eines der Interdependenz: Ohne Herrn gibt es keinen Knecht – aber ohne den Knecht gibt es eben auch keinen Herrn.

Genau diese Rollenverteilung wird in der Beziehung zwischen Robinson und Friday von Anfang an etabliert: Der eine gebietet mit einem kolonialen Gestus, der andere ordnet sich widerspruchlos unter (einer der Gründe, weshalb Edward W. Said Defoes Text als "[...] prototypical modern realistic novel" bezeichnet; 1994: xii).

In diesem Kontext ist das genannte Zitat aus Defoes Roman hilfreich, über die Namensgebung nicht nur die abfallende Position Fridays im Verhältnis zu Robinson erfassbar, sondern gleichzeitig die Symbolkraft jenes mehrfach codierten Benennungsmoments erkennbar zu machen. So hatte Defoe im Vorwort notiert, dass er die Ereignisse aus christlichem Geist heraus geschrieben hätte – auch zur Erziehung anderer durch dieses Beispiel (vgl. Defoe 1994: 7). Derart geleitet, lässt sich die Namensgebung sowohl als eine Art missionarischer Zivilisierungseifer als vor allem auch als quasi-göttlicher Schöpfungsakt verstehen: denn Friday wird

sein Name zugewiesen. Er wird als Friday erst *gezeugt*, indem sein Name ihn an den Wochentag bindet, an dem Robinson ihn rettete, weshalb Wheeler das bei Defoe zur Schau gestellte koloniale Verhältnis der beiden Figuren auch als eine Beziehung liest, die der eines Vaters zu seinem Sohn entspricht (vgl. Wheeler 2009: 141) – was sich ebenso in der christlichen Schöpfungs-Motivik wiederfindet. Das heißt, Friday beginnt in einem kolonialen Sinne erst ab diesem Augenblick zu existieren – ob er davor je einen anderen Namen hatte (wovon auszugehen ist), wird im Roman nicht thematisiert. Damit wiederum gleitet aber der Moment von Fridays Kreation in seine eigene Wiedergeburt: Es gibt einen Bruch zu seinem vorherigen Leben, dieses wird ausgelöscht und Friday existiert nun nur noch in seiner Knecht-Funktion. Durch den Akt der Benennung wird Friday also überhaupt erst geschaffen, mit Umberto Eco wird ihm ein ontologischer Status zugewiesen; Friday *wird* durch Robinson (vgl. Eco 1993/1996: 13). Doch aus postkolonialer Perspektive tritt diese christlich-ontologische Namensgebung hinter dem kolonialen Unterwerfungsgedanken zurück. Denn Robinson gibt Friday ja keinen tatsächlichen Namen, er benennt ihn nach einem Wochentag, so dass Friday nicht den Status eines gleichwertigen Menschen erhält, er hat ja im Weltbild Robinsons keinen echten – eigenen – Namen: "The renaming here contrasts to the naming of Crusoe in the first paragraph and his rebirth on the island. Clearly Crusoe emphasizes the hierarchy that will be observed on an island he can claim more comfortably as 'his'" (Fallon 2016: 37).<sup>4</sup>

Bemerkenswert und wesentlich an diesem Passus ist aber noch etwas anderes: wenngleich die Kapitelüberschrift "I Call Him Friday" ganz auf die Benennung Fridays hinlenkt, muss die simultane Namensgebung Robinsons mitgedacht werden. Zwar verliert dieser in dem Augenblick nicht seinen eigenen Namen, doch Robinsons *Selbstbewusstsein* ändert sich im hegelschen Sinne: Es verlagert sich von einem unabhängigen in ein vom anderen – niedrigeren – Selbstbewusstsein abhängiges. So betrachtet ist es nur folgerichtig, dass Robinson sich im Schöpfungsakt seines Knechts auch selbst erschafft. Er wird zum "Master", der angesichts Fridays daher auch seines Namens entledigt ist und über einen Titel, der seine Überlegenheit zementiert, definiert wird. Allerdings wird er damit eben auch namenlos – "that was to be my name" –, fast entmenschlicht, denn sein Titel reduziert ihn auf seine herrschende Rolle. Im Verhältnis zueinander sind beide Positionen damit auf Funktionen reduziert, wodurch ihre gegenseitige Abhängigkeit umso mehr zutage tritt.

### **3 Stereotypen des Zivilisierten und des Wilden? Luis Buñuel: *Adventures of Robinson Crusoe***

Auf der Grundlage dieses Verständnisses des kolonialen Verhältnisses von Robinson und Friday in Defoes Roman wird folgend Luis Buñuels entsprechende Interpretation in *Adventures of Robinson Crusoe* untersucht, die als eine Art (re)framing des literarischen Werks verstanden wird, das heißt als eine prozesshafte Auseinandersetzung (vgl. Bal 2002: 136) mit dem Defoe'schen Text, bei der die Temporalitäts-Komponente mitgedacht wird, das heißt, es wird die zeitliche Verschiedenheit fokussiert, die jene Auseinandersetzung doppelt codiert und so *produktiv* macht – nämlich eine divergierende Lesart Buñuels ermöglicht, die dadurch gleichsam auf den Defoe'schen Text und das Verständnis desselben zu-

<sup>4</sup> Der Bedeutung dieser autoritär-hierarchischen Benennung durch Robinson wurde Jung zufolge (2003: 276) seitens der neueren Defoe-Forschung bislang kaum Beachtung zuteil.

rückstrahlt: "differences occur over time" (ebd.). (Re-)framing wird damit ebenso als "différence et répétition" (Deleuze 2011) und im Sinne einer Reterritorialisierungs-Strategie (Deleuze/Guattari 1980) erfahr- und beschreibbar.

Zunächst wird nun die dem Benennungs-Kapitel in Defoes Roman äquivalente Szene in Buñuels Film eingehender betrachtet, in welcher der sogenannte 'Wilde' zu seinem Namen kommt. Insbesondere wird dabei auf die Sprache und die körperlich-gestische Inszenierung eingegangen, das heißt darauf, wie das Herr-Knecht-Verhältnis über den Körper visualisiert wird.

Friday (Jaime Fernandez) wirft sich eingangs, nachdem Robinson (Dan O'Herlihy) ihn mit zu seiner Behausung genommen hat, verängstigt und devot vor Robinson auf den Boden, welcher obendrein als Zeichen der doppelten Erniedrigung seinen Fuß auf Fridays Kopf stellt (Abb. 1).



Abb. 1: Screenshot von Buñuel *The Adventures of Robinson Crusoe* (00:53:36)

Anschließend zählt Robinson die Kerben, die er für jeden auf der Insel verbrachten Tag in einen Balken geritzt hat und benennt Friday nach dem entsprechenden Wochentag, was er ihm, da beide anfangs nicht über denselben sprachlichen Code verfügen, nur durch unbeholfene Gesten und einzelne Wörter zu bedeuten sucht.

Zunächst ist hierbei festzustellen, dass Buñuels Robinson nicht spricht, sondern schreit und es handelt sich nunmehr um bloße Satzrudimente: "You: Friday, Friday!". Sich selbst bezeichnet er lediglich als "Master. M-a-s-t-e-r!" und schließt mit den Worten: "Friday, Master, friends" (Buñuel 1954: 00:54:22-00:54:51). So wird Robinsons Dominanz manifestiert; er, der der englischen Sprache im Gegensatz zu Friday mächtig ist, ist in der Lage, sich auf eine niedrigere Kommunikationsebene zu begeben, um trotz Fridays scheinbarem sprachlichen 'Unvermögen' für ihn verständlich die Benennung zu vollziehen. Diese Szene ist dabei allerdings so überzeichnet, dass nicht (nur) Friday unzivilisiert erscheint, sondern Robinson selbst auch. Denn die erhöhte Lautstärke verbessert die Kommunikationssituation in keiner Weise: Friday spricht zwar kein Englisch, er ist deshalb aber nicht schwerhörig. Auch hier wird die doppelte Benennung, die zuvor im Zitat der Namensgebung bei Defoe herausgearbeitet wurde, aufgegriffen: Nicht nur Friday, sondern auch Robinson erhält einen 'neuen' Namen. Dabei erscheint Friday wie das stereotype Abbild des vom Europäer so gezeichneten Wilden: Er wird als sprachlos präsentiert, er grunzt und bedient damit okzidentale Vorstellungen des 'notwendigerweise' zu Kolonisierenden. D.h., während die Darstellung Fridays einer vorhersehbaren restriktiven kolonial-okzidentalen Sichtweise entspricht, er-



eignet sich gleichzeitig die Komik in Robinsons grotesker 'wilder' Nachahmung. Der pseudo-mimetische Akt degradiert damit den Imitator; ein erstes, wenn auch noch implizites (re)framing des Defoe'schen Texts setzt ein.

Die physische Inszenierung übersteigt auf diese Weise die sprachlich/lautliche Ebene der Botschaft. So wird das vom Roman zum Teil übernommene hierarchische Verhältnis der beiden Figuren auch lediglich an der Oberfläche transportiert, zum Beispiel als Friday sich Robinson mit devoter Haltung unterwirft und Robinson seinen Fuß auf dessen Nacken stellt (Abb. 1); ebenso weil Friday vorwiegend durch den *low shot* (s. Faulstich 2002: 119) kleiner als Robinson dargestellt wird – als er sich in den Staub wirft, sich hinter einen Tisch kauert, gebeugt vor Robinson steht und aus einer leichten Untersicht gefilmt ist. Dann aber unterstreichen der Aspekt der Körperlichkeit und die gestische Gestaltung die besondere filmische Darstellung der Relation der Figuren. So entsprechen die Lumpen, die Robinson trägt, nicht mehr jener traditionellen hegemonialen Vormachtstellung, die dieser in aller Lächerlichkeit zu etablieren sucht.

Das koloniale Herr-Knecht-Verhältnis wird darüber hinaus in dieser Szene noch in zweifacher Weise zumindest aufgeweicht: erstens, indem Robinson Friday und sich selbst als "friends" bezeichnet, womit eine gewisse Nähe suggeriert wird – auch, wenn es immer noch Robinson ist, der die Relation der beiden definiert. Dies steht durchaus in Kontrast zu Defoes Beziehungsentwurf, denn im Roman lässt die dominante Haltung Robinsons (einstweilen) keine Annäherung der beiden Figuren zu, wenn Robinson etwa erklärt: "[...] *I understood him in many things and let him know I was very well pleased with him [...]*" (Defoe 1994: 203). Zweitens kopiert Friday Robinsons Geste bei der Benennung – nachdem Robinson ihm auf die Brust klopft und dabei seinen 'Namen' Friday herausbrüllt, tut es ihm dieser gleich. Das hebt ein Stück weit seine übertrieben devotionale Gebärde des Beginns (Abb. 1) auf.

Dieser Szene soll nun eine zweite gegenübergestellt werden, mit der die schrittweise Veränderung im Verhältnis beider Figuren zueinander evident wird. Während der eben betrachtete Filmausschnitt nur in Nuancen vom Roman abweicht, zeigt die folgende Szene, dass Buñuel – gerade über Merkmale des Leiblichen – nun noch weit stärker Abstand vom kolonialen Duktus des Romans nimmt und damit auch von der eigentlichen Robinson-Friday-Relation im Sinne Hegels, wo ja der Knecht seine eigene Begierde negiert und die Unterordnung sein Selbstbewusstsein ausmacht.

Ein solches Verlangen wird hingegen in dem Moment eingeführt, als Friday die Pfeife haben möchte, welche Robinson sich immer wieder anzündet. So schleicht der Sklave eines Tages in dessen Hütte, um sie an sich zu nehmen. Robinson misinterpretiert jedoch Fridays Begehren und fürchtet, dieser wolle ihn töten, um zu seinem Volk zurückzukehren. So legt er Friday eine Zeit lang in Ketten. Entscheidend ist jedoch der Moment, in dem Robinson aufgrund seines neu gefassten Vertrauens zu Friday diesen seiner Fesseln wieder zu entledigen beabsichtigt. Dabei kommt es bildsprachlich zu einer dezidierten Veränderung zwischen beiden Figuren. Robinson lässt Friday auf einen Hocker setzen und kniet vor ihm nieder, so dass Friday sich plötzlich in einer erhöhten Position befindet (Abb. 2).



Abb. 2: Screenshot von Buñuel *The Adventures of Robinson Crusoe* (1:03:40)

Das so arrangierte Bild lässt sich als radikaler Bruch zwischen der semantischen Seite, also der eigentlichen Film- (und Roman-)handlung, und der visuellen Ebene lesen. Im Bild kommt es nämlich nun zu einer zumindest zeitweiligen Inszenierung nicht nur des Abweichens vom Roman, sondern der kompletten Verkehrung des Herr-Knecht-Verhältnisses. Und diese Inversion wird umso stärker betont, als sich Robinson seiner untergeordneten Position sichtlich bewusst wird und sich deshalb abrupt erhebt. Diese vertauschte Herr-Knecht-Relation wird lediglich eine Sekunde lang gezeigt, bevor Robinson sich ruckartig erhebt und in einer für beide Figuren erkennbar unkomfortablen Repositionierung Fridays Fesseln entfernt (Abb. 3): Robinson muss sich herabbücken, während Friday seine durch die Fesseln beschwerten Beine anhebt.



Abb. 3: Screenshot von Buñuel *The Adventures of Robinson Crusoe* (1:03:43)

Dies ist der zweite Moment eines (re)framing (der erste war jener, als Friday auch Robinson auf die Brust klopfte und dieser ihn als *friend* bezeichnete), in dem die soziale Hierarchie vor allem auf visueller Ebene ins Wanken gerät, ohne dass dies sprachlich reflektiert würde oder Einfluss auf den Verlauf der Geschichte hätte. Das wiederum hebt die eminente Bedeutung der filmischen Realisierung hervor. Denn hier wird Robinson nun gerade nicht mehr als "suspicious, brutal, and arrogant master" inszeniert, wie Mayer glauben machen will (2002: 41), als er die

Herr-Knecht-Verbindung in Buñuels Film untersucht und ein filmisches (re)framing aus postkolonialer Sicht ausschließlich in Bezug auf die subversive Profanierung gegenüber dem Defoe'schen Text herausarbeitet, die In- und damit Pervertierung des kolonialen Verhältnisses erstaunlicherweise jedoch nicht berücksichtigt.

Zudem bricht an dieser Stelle des Films *Fridays* vorkoloniale Vergangenheit hervor, denn es wird am Rande deutlich, dass Friday in seinem Volk eine höherrangige soziale Position innehatte, als er erklärt: "My people obey Friday" (Buñuel 1954: 1:03:19).<sup>5</sup> Friday wird somit in dieser Szene in zweifacher Weise als dominierend präsentiert: Er ist nun nicht mehr vordergründig aus der Untersicht gefilmt, denn als Robinson ihm die Fesseln abnehmen möchte, 'thront' Friday kurzzeitig über diesem. Zudem wird auf seinen höheren Herkunfts-Status hingewiesen. Und auch wenn Friday hernach vor Robinson wieder niederkniet und ihm das Gewehr entgegenstreckt, ist es dennoch Friday, der dieses in den Händen hält, so dass die Waffe zum symbolhaften Objekt herabgestuft wird, welches an Bedeutung innerhalb des Herr-Knecht-Verhältnisses verloren hat, weil *dieses* seine innere Bedeutung verloren hat.

Buñuel greift mit *Robinson Crusoe* einen literarischen Stoff aus der und über die Kolonialzeit in seinem Hollywood-Film auf und verändert, wenn auch nicht grundlegend, so doch punktuell, subtil den Duktus des Romans. Damit konterkariert er das feststehende Machtgefälle zwischen Robinson und Friday – zumindest und vordergründig in der visuellen Realisierung des Films, die sich damit in Ansätzen von der Ebene der Geschichte abspaltet.

Aus heutiger Sicht mag dies kaum noch als spektakulär wahrgenommen werden; wir sind es durch den Einfluss und die von den postkolonialen Studien vorgenommene Relektüre kolonialer Texte (im weiteren Sinne) inzwischen gewöhnt, koloniale Inhalte und Machtverhältnisse aufzuspüren, kritisch zu hinterfragen und (eventuell) außer Kraft zu setzen. Daher ist die historische Einordnung des Films umso bedeutsamer: 1954 waren längst noch nicht alle Kolonien auf der Welt abgeschafft; so begann der Krieg um Algeriens Unabhängigkeit von Frankreich just in jenem Jahr – um damit erst zwei Jahre, nachdem Buñuel mit den Dreharbeiten zu *Robinson Crusoe* begonnen hatte. In dieser Zeit standen antikolonialistische Diskurse und Haltungen noch am Anfang – die ersten bedeutsamen und heute oft als Vorläufertexte postkolonialer Theorien postulierten Schriften von Albert Memmi, Aimé Césaire oder Frantz Fanon, welcher Homi K. Bhabha stark beeinflusste, entstanden allesamt in den 1950er Jahren.

Buñuel schreibt seinen Film damit raffiniert und kaum wahrnehmbar, aber doch auf entscheidende Weise in die zum Zeitpunkt seiner Entstehung und Veröffentlichung noch wenig formulierte Kritik an kolonialen Verhältnissen ein und weist damit zumindest in einigen spezifischen, bedeutsamen Augenblicken des Films in Richtung einer Debatte, die als solche erst Jahrzehnte später in vollem Umfang einsetzen wird.

---

<sup>5</sup> Die deutsche Synchronisation weicht – nicht nur an dieser Stelle des Films – stark vom Original ab und verschiebt so die Signifikanz und Brisanz dieser Aussage: "Sie Freitag *lieben*" (Buñuel 1954: 1:03:19), was jedwede Untermauerung von *Fridays* gesellschaftlicher Stellung aufhebt.



## Bibliographie

- Bal, Mieke (2002): *Kulturanalyse*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Buñuel, Luis (1954): *Adventures of Robinson Crusoe*. Cornerstone Media.
- David, Yasha (1994): *¿Buñuel! Auge des Jahrhunderts. Eine Film-Retrospektive. 4.2.–24.4.1994*. Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland.
- Defoe, Daniel (1994): *Robinson Crusoe*. London: Penguin Popular Classics. [1719]
- Deleuze, Gilles (2002): "Causes et raison des îles désertes", in: ders.: *L'île déserte*. Paris: Minuit, 11–17. [1950]
- Deleuze, Gilles (2011): *Différence et répétition*. Paris: Presses universitaires de France. [1968]
- Deleuze, Gilles / Guattari, Felix (1980): "Rhizome", in: dies.: *Capitalisme et Schizophrénie. Mille plateaux*. Paris: Minuit, 9–37.
- Eco, Umberto (1996): *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*. Rom: Laterza. [1993]
- Fallon, Ann Marie (2016): *Global Crusoe. Comparative Literature, Postcolonial Theory and Transnational Aesthetics*. London, New York: Routledge.
- Faulstich, Werner (2002): *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1840): "Das Selbstbewusstsein", in: ders.: *Philosophische Propädeutik. Gymnasialreden und Gutachten über den Philosophie-Unterricht*. Stuttgart: Frommanns, 106–111.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): *Phänomenologie des Geistes*. In: ders.: *Werke*. Hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Bd. 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. [1807]
- Hickethier, Knut (1996<sup>2</sup>): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Jung, Sandro (2003): "The Language(s) of Hierarchy in Daniel Defoe's *Robinson Crusoe*", in: *Nordic Journal of English Studies* 2.2, 265–277.
- Marx, Karl (1962): *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band*. In: ders. / Friedrich Engels: *Marx Engels Werke*. Bd. 23. Berlin: Dietz, 85–98. [1867]
- Mayer, Robert (2002): "Three cinematic Robinsonades", in: ders. (Hg.): *Eighteenth-century Fiction on Screen*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 35–51.

- Mayer, Robert (2018): *Robinson Crusoe* in the Screen Age, in: Richetti, John J. (Hg.): *The Cambridge Companion to Robinson Crusoe*. Cambridge: Cambridge University Press, 221–236.
- Rössner, Michael (2016): "(Kulturelle) Übersetzung", in: Feichtinger, Johannes / Uhl, Heidemarie (Hgs.): *Habsburg neu denken: Vielfalt und Ambivalenz in Zentraleuropa; 30 kulturwissenschaftliche Stichworte*. Wien: Böhlau, 214–221.
- Rousseau, Jean-Jacques (2009): *Émile ou de l'éducation*. Paris: Flammarion. [1762]
- Said, Edward W. (1994): *Culture and Imperialism*. London: Vintage. [1993]
- Wheeler, Roxann (2009): "Powerful Affections: Slaves, Servants, and Labours of Love in Defoe's Writing", in: Maniquis, Robert M. / Fisher, Carl (Hgs.): *Defoe's Footprints. Essays in Honour of Maximilian E. Novak*. Los Angeles: University of California, 126–152.
- Woolf, Virginia (1942): "Defoe", in: dies.: *The Common Reader*. London: Hogarth Press, 121–131. [1919]