

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 37 (1985)
Heft: 19

Artikel: Mein Platz ist im Geheimnis
Autor: Eichenberger, Ambros
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932295>

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: 14.04.2026

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

Ambros Eichenberger

Mein Platz ist im Geheimnis

Aus dem «Nachlass» von Luis Buñuel

Darüber, ob mit Luis Buñuel am 29. Juli 1983 «ein grosser Theologe» (Orientierung 1/1984) oder ein ebenso grosser Gotteslästerer von uns gegangen ist, werden die Meinungen wohl immer auseinandergehen. Ohne grösseres Risiko lässt sich indessen behaupten und belegen, «dass mittelmässige Geister aus (fast) allen Lagern den Versuch der Vereinnahmung des Regisseurs und seines Werkes zur Rechtfertigung ihrer eigenen Weltanschauung unternommen haben», wie ein guter Kenner Buñuels und seiner Interpreten sich auszudrücken pflegt. Zudem machen es die existentiellen Widersprüche, die der Meister bekanntlich nicht nur gelten, sondern auch stehen liess, ohne Harmonisierungen anzustreben, keinem leicht, ihn mit der einen oder anderen unserer üblichen politischen oder religiösen Etiketten zu versehen.

Hinzukommt, dass er, vor allem in der dritten, letzten, einsamen, «monastischen» Phase seines Lebens (etwa 1977–1983) ausser dem «Testament», das er seinem langjährigen Szenaristen, dem Franzosen Jean-Claude Carrière, diktierte. (Luis Buñuel: «Mein letzter Seufzer»,

deutsch im Athenäum Verlag, Königstein Ts. 1983), der Aussenwelt, auch der engeren, kaum etwas von seinem Innenleben preisgegeben hat. Sogar dafür, dass die Neugierde der Journalisten und der Medien, die er als eine der grossen lügenverbreitenden Plagen der modernen Gesellschaft betrachtete («In Wahrheit sind die Medien vielleicht der bösartigste der vier [apokalyptischen] Reiter», heisst es im letzten Kapitel seines Buches), auch posthum in Schranken gehalten werden konnte, hatte er wohlwissend vorgesorgt. «Luis me prohibió hablar de él...» (Luis verbot mir, von ihm zu sprechen), gibt seine Frau Jeanne beispielsweise zu bedenken. Und diese «Vorschriften» sind denn auch respektiert und eingehalten worden, abgesehen von wenigen Ausnahmen, zu denen übrigens auch das Gespräch im Hause Buñuels gehört, auf dem diese Notizen beruhen.

Zwei unverfilmte Drehbücher

So ist bisher denn auch kaum bekannt geworden, dass dem letzten, 1977 gedrehten Film «Cet obscur objet du désir» (mindestens) noch zwei weitere hätten folgen sollen, wenn die gesundheitlichen Voraussetzungen (u. a. Hörbehinderung durch den Gebrauch einer Waffe in früheren Jahren) gegeben gewesen wären. Dem einen der Drehbücher, «Là-bas», liegt der 1891 erschienene Roman von Joris Karl Huysmans mit dem gleichnamigen Titel zugrunde. Dessen literarische Bedeutung besteht nicht zuletzt in dem Versuch, den materialistischen Naturalismus Zolas und seiner Schule, «der blind ist für die Geheimnisse, die uns umgeben», durch einen «spiritualistischen Naturalismus» zu ersetzen und damit zu überwinden. Der Ro-

man «Là-bas», der diese Aufgabe leisten sollte, erzählt vom Schriftsteller Durtal, der sich mit der Niederschrift der Lebensgeschichte des mittelalterlichen Gilles de Rais befasst, jenem «denkwürdigen Wildling» aus dem 15. Jahrhundert, der kleine Kinder raubte und schlachtete, Magie betrieb, Tempel schändete und viele andere Freveltaten auf dem Gewissen hatte. Durtal erfährt beim Schreiben, dass solch satanische Exzesse nicht nur der Vergangenheit angehören, sondern im Paris seiner Tage, vor allem durch die Zelebration von «schwarzen Messen», wahre Urständ feiern.

Für die Verfilmung hatte Buñuel damit offensichtlich einen Stoff gefunden, der seine eigene surrealistische Phantasie noch einmal beflügelte und die diversen Einflüsse – Freud, Sade, Marx und (spanische) Mystiker –, deren Spuren in seinem ganzen Werke anzutreffen sind, gleichsam zu einer (abschliessenden) Synthese verdichtete. Auf jeden Fall hätte der Film viel zu reden gegeben und umfangreiche Protestwellen ausgelöst. Wie bei «Viridiana» und anderen Werken wäre Buñuel mit Sicherheit, mehr als Huysmans, der als Benediktineroblate in einem Kloster starb, einmal mehr der Blasphemie bezichtigt worden. Bilder und Einstellungen, beispielsweise jene aus dem Ritual der «schwarzen Messe», wo der Zelebrant nicht über Brot und Wein, sondern über einen nackten Frauenkörper die biblischen Wandlungsworte «Das ist mein Leib» spricht, fordern geradewegs dazu heraus.

Dennoch mündet auch dieser letzte, grosse (?), typische (unverfilmte) «Buñuel» nicht «einfach» in eine selbstzweckhaft inszenierte, ekelerregende Sex-Orgie ein, die mit einer entsprechenden Huldigung an Satan und den Antichristen statt an

Foto: A. Eichenberger



**Buñuels Frau
Jeanne Roucard:
«Luis wusste sehr
viel über Religion
und Theologie».**

Christus und das Göttliche zu Ende geht und die Verkommenheit des menschlichen Geschlechtes und der pilgernden Kirche symbolisiert. «Ich bin Pessimist und Nihilist und Atheist – oder was sonst noch beliebt –, aber in all meinen Filmen werden Sie immer auch einen Hoffnungsschimmer finden», hat Buñuel mehrmals zu verstehen gegeben. In «Là-bas» kommt er dem Zuschauer, in

freier Abänderung der literarischen Vorlage, wo «dieses Jahrhundert auf Christus pfeift in seiner Glorie... und die Seele ausleert durch den Unterleib», in der Gestalt eines geschundenen und entsprechend unappetitlichen «Grünwald-Christus» entgegen. Trotz dieses mitgenommenen Aussehens, bemerkt Buñuel, «verfügt die Figur über eine geheimnisvolle, geistige Ausstrahlungskraft («qui

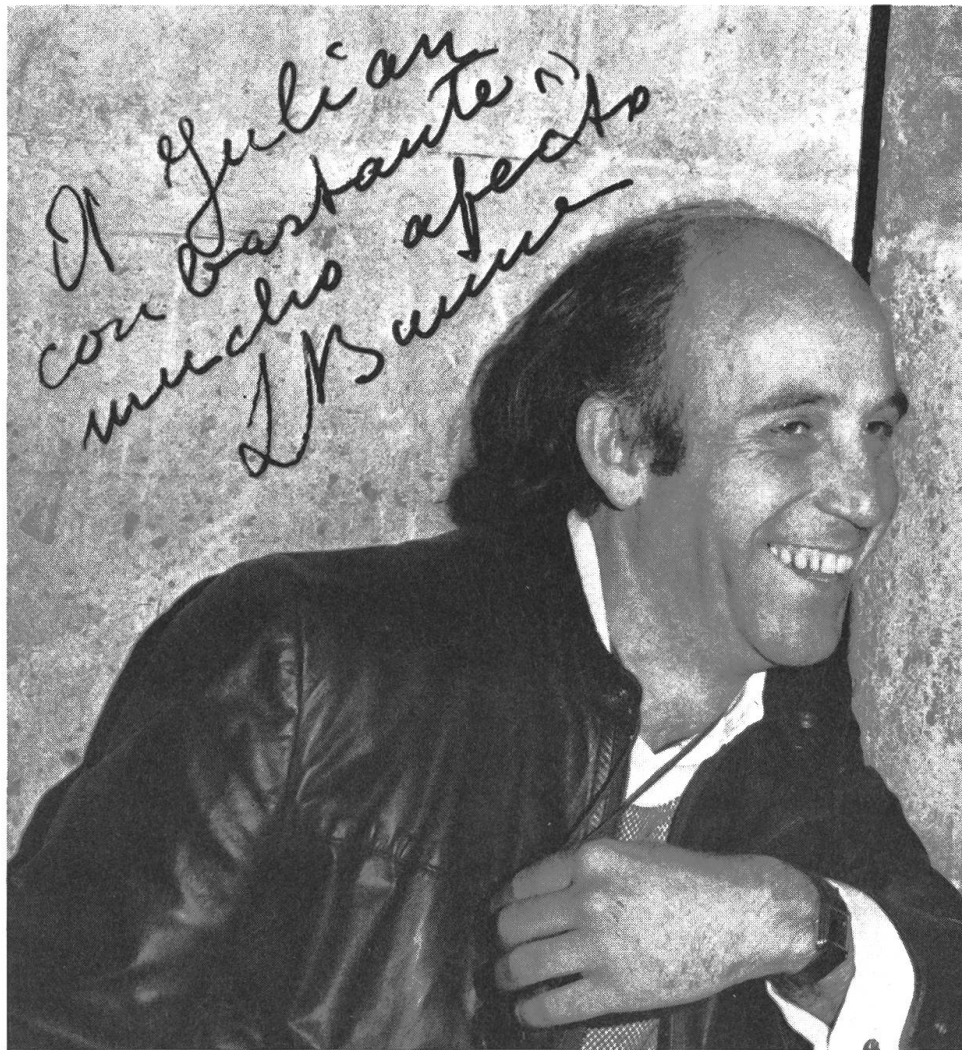
pourtant resplendit d'une Spiritualité mystérieuse»). «Von weit her», heisst es dann im allerletzten Satz, «hört man Glocken läuten...», die, so ist anzunehmen, auf andere Dimensionen der Existenz verweisen.

Origineller und tiefgründiger, wohl auch was die spanische Eigenart betrifft, lassen sich solche «Hoffnungsschimmer» aber schon vorher im Handlungsablauf des Stoffes entdecken.

Etwa an der Stelle, wo Gilles de Rais, dieses Monstrum eines Kriminellen, so intensiv «*coram Deo et publico*» in sich geht und seine Schuld bekennt und be-reut, dass sogar die Mütter, de-ren Kinder er umgebracht hat, die Tränen der Rührung über diesen reumütigen Sünder nicht mehr zurückzuhalten vermögen. Hier werden, ohne Zynismus, «überkommene» und oftmals belächelte biblische Sachver-halte und Begriffe wie Reue und Busse, Vergebung und Gnade als reale, veränderungswirk-same seelische Faktoren hinge-stellt. Buñuel hat damit wahr-scheinlich nicht nur an mittelal-terliche Geistigkeit, an «die Seele des Mittelalters» gerührt, mit dem er sich zeitlebens stark verbunden fühlte, sondern zu-gleich auch an die Herzen vieler zeitgenössischer «Atheisten von Gottes Gnaden», als deren Ver-treter und Fürsprecher er sich ja immer auch verstanden hat ...

Nicht ganz so dicht scheint das letzte Drehbuch zu sein, das den Titel «*Agonia*» trägt, von Bu-ñuel als eine «*fantaisie réaliste, politico-réligieuse*» bezeichnet wurde und im August 1978 in nur 23 Tagen entstanden war, «*totalement conçu et écrit en 23 jours*», wie er selbst hand-schriftlich auf der ersten Seite anmerkte. Der Inhalt basiert auf dem – als negativ wahrgenom-menen – Zusammenspiel von Wissenschaft, Technik und Me-dien. Es handelt sich um eine Art von pessimistisch eingefärb-ter Zivilisations- und Gegen-wartskritik, in der sich wohl zum grossen Teil das Weltbild des alternden Regisseurs widerspie-gelt, wie es teilweise auch sei-ner Autobiografie («*Mein letzter Seufzer*») zu entnehmen ist.

Ort der Handlung ist noch einmal Paris, hier als Chiffre für eine moderne, oberflächliche Industrie- und Überflussgesell-schaft der dritten industriellen Revolution, die von den sie um-



gebenden Bedrohungen und Gefahren offensichtlich nicht die geringste Ahnung hat oder haben will und nur auf materielles Wachstum und auf «Fortschritt» aus ist. Diese Inventaraufnahme des geistigen Zustandes der heutigen Welt beginnt mit einem feierlichen Gottesdienst in einer Kathedrale, wo die Predigt eines nicht unsympathisch gezeichneten, älteren weisshaarigen Bischofs über das Ende der Welt aber keine überwältigende Aufmerksamkeit findet. Er wird in der Folge denn auch von jungen Vertretern einer Terroristen-gruppe ermordet (Baader-Mein-hof ist als Beispiel ausdrücklich erwähnt), von einer Generation, für die, wie der Autor sagt, «der Terrorismus das Esperanto, die universale Sprache unserer Zeit geworden ist». Abermals ist, wie im vorhergehenden Drehbuch und in manchen Buñuel-Filmen

(«*Nazarin*» zum Beispiel), die Je-sus-Gestalt präsent. Sie kommt am Schluss als Weltenrichter auf einer Wolke daher, die sich aber zusehends als Atompilz zu erkennen gibt. Eine nähere Be-trachtung der Gestalt macht deutlich, dass zwei leere Au-genhöhlen die wachsamten Au-gen des Richters ersetzen. Ein-drückliche Bilder einer fort-schreitenden moralischen Sau-vagerie, die die Welt um ihre letzten Chancen der Erlösung bringt, weil sie ihren «Heiland» nicht zu erkennen vermag? Oder Hinweise, dass auch die blind, taub und bürgerlich gewordene christliche Religion den Unter-gang der Welt nicht mehr stop-pen kann?

Wie dem auch sei, damit schliesst sich der grosse Bogen, der dieses gesamte Werk um-spannt, in einem gewissen Sinn, denn Buñuel ist sich auch inso-



Foto: Carlos Rodriguez

Luis Buñuel (rechts) mit dem Dominikanerpater Julian Pablo Fernandez, seinem besten Freund der letzten Jahre.

fern treu geblieben, als er mit allen seinen Filmen dem Zuschauer nicht zuletzt den Eindruck vermitteln wollte, «dass wir nicht in der besten aller möglichen Welten leben, sondern in einer Gesellschaft voll Brutalität, Scheinheiligkeit und Ungerechtigkeit» (aus einem Gespräch mit Wilfried Bergahn, Filmkritik 5/1963).

Theologie und Devotionalien ...

Buñuel hat, vor allem seitdem die Rezeption der von ihm hochverehrten Musik infolge des fortschreitenden Gehörschadens schwierig, ja unmöglich geworden war («Ich höre nur noch ein Rauschen»), viel gelesen. Dass sich unter diesem Lesestoff auch Werke theologischer Natur befanden, be-

stätigt nicht nur seine Frau («Luis sabia muchísimo de religión y de teología»), sondern das hat er jedem der es wissen, lesen (vgl. «Mein letzter Seufzer», S. 163 ff.) oder glauben wollte, persönlich anvertraut. Etwas näheren Aufschluss darüber gibt auch die recht umfangreiche Bibliothek in seinem einfachen und bescheidenen Arbeitszimmer. Daraus geht beispielsweise hervor, dass dieses theologische Interesse sich nicht auf jene kirchen- oder ketzergeschichtlichen Werke beschränkte (die «Historia de los Heterodoxos españoles» befindet sich zum Beispiel darunter), die zur Vorbereitung von Filmen wie «Simon del desierto», «La voie lactée» und anderen ohnehin unentbehrlich waren.

Ob und in welchem Sinne Einführungen in die katholische Dogmatik, ein Genre, von dem

es in den Regalen erstaunlicherweise gleich mehrere Beispiele gibt, anregend oder aufregend gewesen sind, bleibt eine andere Frage. Sporadische handschriftliche Anmerkungen deuten darauf hin, dass auch diese spröde und trockene Sparte der religiösen Literatur (Kenner behaupten, er habe daneben die Texte der grossen spanischen Mystiker «fast auswendig» gekannt) nicht unberührt geblieben ist. So sind etwa in einer 1962 bei Herder herausgekommenen «Initiation théologique» jene Stellen nachdrücklich hervorgehoben, die den *Geheimnischarakter* jener Wirklichkeit unterstreichen, auf die im neuen Testament mit dem Ausdruck «Reich Gottes» hingewiesen wird («Jesus llama misterio el rein de Dios», vermerkte er am Rand).

Das mögen überinterpretierte

und belanglose Kleinigkeiten sein. Vielleicht steckt dennoch mehr dahinter. Beispielsweise der Ausdruck eines inneren Aufbruchs, der sich weigert, das Unverfügbare des Geheimnisses, das mit dem Namen Gott bezeichnet wird, gegen ein rechtshaberisches, dogmatisch-spätscholastisches und entsprechend verknöchertes, kirchliches «System» einzutauschen (wie er es allenfalls auch im Religionsunterricht bei den spanischen Jesuiten kennen lernte), um es auf diese Weise, wie er selber aufschlussreich bemerkt, «mittelmässig» zu machen. Das «Glaubensbekenntnis» buñuel-scher Prägung – «Ich habe für meinen Platz entschieden, er ist im Geheimnis» (vgl. «Mein letzter Seufzer», S. 165) – ist eben doch weit mehr als ein blosser Nebensatz, der im Sinne eines bequemen und geistig trägen Agnostizismus – darüber kann man eh nichts wissen! – abgetan werden könnte. Eher sind darin Elemente eines «Ateismo purificador» zu erkennen, der sich dagegen wehrt und schon immer gewehrt hat, Gottes- oder Götzenbilder mit der «abgebildeten» Wirklichkeit selbst zu verwechseln.

Weitere religiöse Gegenstände aus dem «Nachlass» mögen eher auf das Konto der ans Pedantische grenzenden buñuelschen Ordnungsliebe gehen, als dass sie für eine ohnehin verspätete «apologetische Beweisführung» in Anspruch genommen werden könnten oder sollten. Dazu gehört nicht nur das wohlbehütete Andenken an die erste heilige Kommunion in Form eines traditionellen, künstlerisch eher zweifelhaften Heiligenbildchens («Recuerdo de la primera comunión de Luis Buñuel Portoles, recibida el día 17. de abril de 1910 en el Colegio del Salvador de Zaragoza»), sondern auch der Dankesbrief eines Pfarrers

für den Tabernakel (Aufbewahrungsschrein für geweihte Hostien in katholischen Kirchen) den er ihm übergeben hatte, nachdem antiklerikale Freunde auf die geschmacklose Idee gekommen waren, ihm ein solches Geschenk für profane Verwendungszwecke anzubieten. Unaufgeklärt bleibt bis jetzt, wie eine Medaille aus dem Pontifikat Pauls VI., mit einem Relief von Pauli Bekehrung auf der Rückseite, in den Besitz des Regisseurs gelangte. Ob «Rom» und ein den «Fernstehenden» gegenüber offener Papst (Paul VI.) sich trotz allen Kontroversen – sub secreto – für den einen oder andern kirchen- und gesellschaftskritischen Film und das geistige Interesse, das sich darin versteckt, erkenntlich zeigen wollte ...?

Begleiter und Freunde

Zu den treuesten aber auch zu den unauffälligsten und bescheidensten Begleiterinnen Buñuels hat seine Frau, die in Frankreich geborene und aufgewachsene *Jeanne Roucard* gehört, mit der er während mehr als 50 Jahren zusammenlebte. Die Ehe, aus der die beiden Söhne Jean Louis und Rafael hervorgegangen sind, ist, zuverlässigen Informationen zufolge, nicht durch ein Übermass an verbaler Kommunikation gekennzeichnet gewesen. Jeanne selbst stellt ohne anzuklagen fest, dass er, Buñuel, viel von seinem inneren Universum an Bildern, Visionen, Träumen und Alpträumen «für sich behalten habe» und ihre gegenseitige Liebe fast ganz auf eine Art von stillem Einvernehmen, das der grossen Worte gar nicht erst bedurfte, gegründet gewesen sei. Dieses Einvernehmen hat sich aber als tragfähig erwiesen. Bis ganz zum Schluss. Als der endgültige Abschied kam und

Jeanne – allein – neben dem Sterbebett sass, hat ein langer Händedruck ihres Gatten und haben seine nüchternen und völlig unpathetischen Worte «Jeanne me muero» (Jeanne, jetzt muss ich sterben) diesem «amor en silencio» das Siegel der Bestätigung aufgedrückt. Dann ist er, konsequent, ehrlich mit sich selbst und eigentlich gar nicht so «unfromm» in *sein* Geheimnis eingegangen.

Seither versucht die trotz ihres hohen Alters noch rüstige und tapfere (Haus)Frau, die heute noch schneidert und strickt und Buñuel oftmals zu seiner Arbeit angespornt haben soll («Das ist ihr grosses Verdienst»), das Erbe ihres Mannes, teilweise bis in gewisse Einzelheiten hinein, weiterzupflegen. Denn er hatte ihr noch in seinen letzten Tagen empfohlen, «ihr Leben weiter zu leben, den Hund – wie bisher – um vier Uhr nachmittags hinauszuführen, salzlos zu essen, mit dem Wasser (das in diesem Stadtteil Mexikos oft eine Mangelware ist) aufzupassen und sich weiterhin Dauerwellen machen zu lassen ...»

Wer mehr über das innere Leben und vor allem über das Sterben von Buñuel erfahren möchte, und wären es nähere Verwandte aus Spanien, die etwa interessierte, «ob der Onkel trotz mangelnder religiöser Überzeugungen ruhigen Gewissens eingeschlafen sei», wird von ihr gerne an den Dominikanerpater *Julian Pablo Fernandez* verwiesen, den sie ohne zu zögern als «besten Freund ihres Mannes» («besser als Lorca zu seiner Zeit») zu bezeichnen pflegt. Kein anderer aus dem ehemals breiten Freundeskreis hatte in den letzten Jahren tatsächlich so viel Kontakt mit Buñuel wie dieser Priester, der selber als Maler bekannt geworden ist und daneben in Mexiko in der Studentenseelsorge wirkt.

Bei den Besuchen, die während den letzten Lebensjahren täglich stattgefunden hatten, ging es den beiden beileibe nicht ausschliesslich um seel-sorgliche oder theologische Belange. Dabei wäre ohnehin genauer zu untersuchen, wer denn wen «im Glauben stärkte ...» Aus den Äusserungen von Pater Julian Pablo ist zu schliessen, dass Buñuel für ihn tatsächlich zu einer Art von «geistlichem Berater» geworden war, «der mich in der priesterlichen Berufung mehr zu bestätigen als zu verunsichern versuchte». Aber auch Buñuel hatte zu diesem seinem «Komplizen» so grosses Vertrauen gefasst, dass er ihm, neben anderen persönlichen Gegenständen, sogar die Urne mit seinen sterblichen Überresten anvertraute.

Ansonsten ist von den vielen Gesprächen, die die beiden miteinander führten, nicht viel nach aussen gedrungen, denn sie waren miteinander übereingekommen, sie «wie eine Art von Beichtgeheimnis» zu behandeln. Nur mit äusserster Diskretion lässt Julian Pablo durchblicken, dass dem grossen Regisseur, der sich selbst, wie man weiss, als «Atheist von Gottes Gnaden» bezeichnete, Phasen der Depression nicht erspart geblieben sind und dass er auch weinen konnte. In solchen Augenblicken der Einsamkeit und der inneren Verlassenheit ist denn auch die Jesusgestalt, mehr als Symbol des leidenden Menschen denn als «Gottes Sohn», oder, noch genauer, als Vertreter des an der Abwesenheit Gottes leidenden Menschen (vgl. Psalm 22) dem «Mystiker» Buñuel, vor allem in seinen letzten Monaten eine nicht unbedeutende Stütze gewesen. ■

Film im Kino

Peter F. Stucki

Ran

(Chaos)

Japan 1985. Regie: Akira Kurosawa (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 85/290)

««Lear»-Adaption Kurosawas», «Kurosawa dreht Ran». – So und ähnlich titelten die Feuilletonisten und Filmjournalisten verschiedener Tageszeitungen im Juni 1984 eine vom Umfang her gesehen knappe Meldung der Schweizerischen Depeschengagentur, die jedoch alle Freunde und Kenner des japanischen Films begeisterte: Akira Kurosawa, der «Tenno» (Kaiser) des japanischen Filmes sollte in Kürze mit der Verfilmung von Shakespeares «King Lear» beginnen, eines Filmes, von dem der Regisseur meinte, er würde sein abschliessendes Lebenswerk bilden, in das er vorbehaltlos alle seine Energien stecken werde, die ihm noch verblieben.

Kurze Zeit später pilgerten hunderte von Filmjournalisten aus aller Welt zum Fujiama, dem heiligen Berge Nippons, an dessen Hänge der 74jährige Altmeister unter einem grossen, weiten Schirm, inmitten selber entworfener Schlachtpläne von seinem Feldstuhl aus, mit Megaphon und für ihn typisch schwarzer Brille und verwaschener Mütze, generalstabsmässig die Dreharbeiten befahlte: an verschiedenen Tagen eine wahre Armee. Bei der letzten von drei Schlachten war von

1400 Rüstungen, 500 Lanzen, 500 Musketen, 250 Pferden, darunter 50 direkt aus Colorado importierten Hengsten, 2500 Bast-sandalen und 4 Tonnen Getränken die Rede. Der Aufbau des Schlosses von Saburo, das ein Raub der Flammen werden sollte, kam allein auf mehr als 1,2 Millionen Dollar zu stehen. Der Voranschlag des ganzen Unternehmens sah rund 12 Millionen Dollar vor, die grösste jemals in Japan für einen Film ausgegebene Summe. Ein Viertel der Kosten sollten allein die Kostüme verschlingen. Mit von der Partie war ein grosses Aufgebot von Schauspielern und Technikern, die schon in früheren Kurosawa-Projekten mit dabei gewesen waren, so unter anderem Asakazu Nakai (Kame-ramann in «Die sieben Samurai», 1953, und in der Macbeth-Verfilmung «Kumonosu-jo», 1957), Fumio Yanoguchi (Toningenieur in «Dodes' ka-den», 1970), Inoshiro Honda (Kreator von «Godzilla») und Tatsuya Nakadai als Hauptdarsteller bereits in «Kagemusha» (1980). Als Hidedoras Narr Peter figurierte Masayuki Yui, einer der bekanntesten Komödianten Japans.

Gerechnet wurde inklusive Studioaufnahmen und Montage in Paris mit acht bis zehn Monaten Drehzeit. Weil der Film Ende Mai 1985 in Cannes, obwohl vorgesehen, noch nicht vorgeführt werden konnte, zeigte man den von Chris Marker («Plein soleil», 1982) gedrehten 80minütigen Dokumentarfilm «A. K.» über die Dreharbeiten zu «Ran».

Auf die Frage des französischen Journalisten François Chalais vom «Figaro-Magazine» (17. 11. 1984), was «Ran» von seinen 27 vorangegangenen Werken unterscheidet, lachte Kurosawa lange sinnend vor sich hin und meinte: «Es ist mein letzter Film.» Ist «Ran» die Art und Weise, sich als Künstler von der Welt zu verabschieden?