

BILDSTÖRUNG
www.bildstoerung.tv



Streichholz



Experimentelle Besonderheiten in ARREBATO

VON ALBERTO PAGAN

»Bilder ergriffen Besitz von mir, verschlangen mich... und ich war glücklich, mich ihnen auszuliefern. Film und ich hatten etwas ganz besonderes miteinander vor, basierend auf gegenseitigem Vertrauen... auch wenn es nötig war, an den Rand des Abgrunds zu kommen, um zu verstehen, was vor sich ging... es ging darum, sich vom Fluss der Bilder mitreißen zu lassen.« PEDRO P. IN ARREBATO

Während der späten 70er und frühen 80er, einer Zeit des gesellschaftspolitischen Wandels in Spanien, gelang es einer Reihe von Filmemachern, die unabhängige und experimentelle Filme produziert hatten, ihre Arbeiten innerhalb kommerzieller Kanäle zu zeigen. Unter diesen Filmen ist Iván Zuluetas **ARREBATO** von 1979 aufgrund seiner unklassifizierbaren Natur bemerkenswert. **ARREBATO**, der als ‚Kultfilm‘ gilt, ist eindeutig ein Produkt seiner Zeit: nicht unbedingt eine Randerscheinung, so besteht seine Einzigartigkeit doch in der Art und Weise in welcher der Avantgarde-Diskurs, der einen beträchtlichen Teil der Laufzeit in Anspruch nimmt, in ein weiter gefasstes Genre eingebettet ist: das des fantastischen Films.

Vielleicht wurden die experimentellen Besonderheiten in **ARREBATO** etwas zu aufgebauscht, und obwohl Zuluetas vorherige Filme äußerst avantgardistisch waren – **LEO ES PARDO** (1976), **BABIA** (1975), **A MAL GAM A** (1976) – bekräftigte



ihr Autor, dass er »in keinsten Weise jemals die Absicht hatte, einen Avantgarde-Film zu drehen«; er wollte einen kommerziellen Film machen, um ein breites Publikum anzusprechen. Nichtsdestotrotz sind das vorherige Experimentieren des Regisseurs mit dem Medium und sein unverkennbarer Stil



weiderzufinden in **ARREBATO**s zentraler Beschäftigung mit formalen kinematografischen Fragestellungen, wie jener nach dem Zwischenraum zwischen den Einzelbildern und dessen Bedeutung für die Pausen und Rhythmen, die dadurch innerhalb des visuellen Diskurses entstehen, und der Frage nach einer bestimmten Art des Sehens durch das Andere, die letztlich aus dem Raster des Kinos herausfällt.

Die avantgardistischen Elemente, die in **ARREBATO** zu sehen sind, sind eingebettet in eine nicht-lineare, komplexe und ausgefeilte Erzählstruktur, die traditionelle Regeln ignoriert und sich damit radikal von der spanischen Filmlandschaft der späten 70er unterscheidet. Diese avantgardistischen Elemente werden von einer der Haupt-

figuren des Films verkörpert: Pedro P. (gespielt von Will More, einem Laiendarsteller, der auch in Pedro Almodóvars **DAS KLOSTER ZUM HEILIGEN WAHNSINN** (Entre Tinieblas, 1983) zu sehen ist), dessen Name eine direkte Anspielung auf Peter Pan ist. Pedro P. fungiert als eine Art Leitfaden für die Erzählung des Films und repräsentiert José Sirgados (Eusebio Poncela) Alter Ego, und schlussendlich auch das von Iván Zulueta selbst. José Sirgado und Pedro P. funktionieren als die zwei Seiten ein und desselben Wesens, da beides Filmemacher sind, die Zuluetas eigene Interessen hinsichtlich Film/Kino in die Tat umsetzen: Sirgado dreht zweitklassige Vampirfilmchen, Pedro P. ist ein experimenteller Filmemacher, dessen Hauptabsicht es ist, den ‚perfekten Rhythmus‘ zu finden. In diesem Sinne verwirklicht **ARREBATO** eines von Zuluetas ehrgeizigsten Zielen: seine Liebe für Horrorfilme mit seinen Erfahrungen in experimentellem Filmemachen zu koppeln.

Von daher wäre es plausibel, bei **ARREBATO** von einem ‚angewandten‘ oder ‚in die Praxis umgesetzten‘ experimentellen Ansatz zu sprechen, der, in einem nichtkommerziellen oder nicht marktorientierten Umfeld angewandt, aus diesem Film ein Avantgardewerk machen würde. Daher will dieser Aufsatz einige Versatzstücke aus der Geschichte des Avantgardekinos untersuchen, die in Zuluetas Arbeiten auszumachen sind, besonders in **ARREBATO**. Zunächst jedoch geben wir eine kurze Inhaltsangabe des Films, gefolgt von einigen Passagen, in denen wir auf die verschiedenen Bezugspunkte oder Ideen hinweisen, die hinsichtlich der Wechselwirkungen und Einflüsse zwi-

schen der Geschichte des Avantgardefilms, Zuluetas filmischem Werk im Allgemeinen, und ARREBATO im Besonderen von Bedeutung sind.

SYNOPSIS

José Sirgado hat gerade zusammen mit seinem Cutter den ganzen Tag damit verbracht, sein zweites Werk, einen billigen Vampirfilm fertigzuschneiden, und ist sichtlich unzufrieden, vielleicht, weil »sein Verhältnis zum Kino nicht im Geringsten so ist, wie er sich das Ganze einmal vorgestellt hatte« (Zulueta, Kurzinhalt des Films, 1979). Als der Cutter Sirgado wegen dessen Einstellung Vorwürfe



macht, antwortet dieser: »nicht ich bin es, der das Kino liebt, sondern es ist das Kino, das mich liebt.« Dann fährt er nach Hause. Der Film spielt in Madrid, im Sommer. Der Portier in Sirgados Wohnhaus erzählt ihm, dass seine unwillkommene Ex-Freundin Ana (Cecilia Roth) bereits in seiner Wohnung auf ihn wartet. Dann gibt er Sirgado ein Päckchen mit dem myste-

riösen Absender »P.P.«, das einen Schlüssel, eine Rolle Super-8-Film und eine Audiotkassette enthält. Gequält von seiner persönlichen und kreativen Krise, die seine Unfähigkeit, endlich mit Ana Schluss zu machen, noch verstärkt, entschließt er sich nach einem vergeblichen Selbstmordversuch, Heroin zu nehmen. Dann hört er sich die Kassette an. Darauf ist Pedros Stimme zu hören, die den Rest des Films immer wieder auftauchen wird und Erinnerungen an die Zeit weckt, als sich die beiden Filmemacher zum ersten Mal begegnet sind. Von diesem Punkt an wechseln sich Vergangenheit und Gegenwart immer wieder ab. Offenkundig hat Pedros Obsession hinsichtlich der Pause merklich zugenommen, seit sie sich das letzte Mal begegnet sind, vor allem, nachdem Sirgado ihm einen Intervallzeitgeber geschickt hat, ein Gerät, mit dem er während des Filmens den Zeitraum bzw. das Zeitintervall zwischen den Aufnahmen steuern kann. Pedros Verständnis der Pause, die er als Achillesferse bezeichnet, bleibt verschwommen, aber es gibt mindestens zwei mögliche Erklärungen: Fluchtpunkt und Schlüssel dafür, den korrekten Rhythmus für Film zu finden; oder die metalinguistische Distanz zwischen Anwesenheit und Abwesenheit des Abgebildeten im Film, die sich innerhalb des Herzstücks der Montage in Rhythmus verwandelt. Pedro ist süchtig geworden nach Filmemachen, und filmt am Ende nichts anderes mehr als sich selbst. Die Stimme auf dem Band gibt schließlich an, dass der beiliegende Schlüssel zu Pedros Wohnung gehört, und dass Sirgado Pedros letzte belichtete Filmrolle aus dem Fotoladen holen muss, um das finale Ergebnis seiner filmischen Expe-

rimente zu sehen. Als Sirgado alles erledigt hat, sieht er sich einem seltsamen Einzelbild gegenüber, das über-raschend ins Hier und Jetzt eingreift und ihn schließlich auf »die andere Seite des Spiegels« hinüberführt.

VOM EXPRESSIONISMUS ZUM PSYCHODRAMA

Der expressionistische deutsche Film, vor allem NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (F.W. Murnau, 1922), und der surrealistische Film EIN ANDALUSISCHER HUND (Un Chien Andalou, Luis Buñuel, 1929) haben viele von Zuluetas Filmen beeinflusst. Während Nosferatu im Sonnenlicht stirbt und in den Lücken zwischen den Einzelbildern verschwindet, findet in A MAL GAM A der umgekehrte Prozess statt: der Protagonist materialisiert sich aus dem Nichts und ersticht sich – sein gekrümmter Schatten, der dem von Nosferatu ähnelt, taucht vor einem Fenster auf. Indem er den Tod zum Selbstmord umgestaltet, greift Zulueta drei Jahrzehnte zurück, um eine ähnliche Kombination aus Expressionismus und Psychodrama zu erschaffen wie man sie aus Maya Derens Filmen kennt und wie sie Stan Brakhage und Kenneth Anger weitergeführt haben. In ANTICIPATION OF THE NIGHT (1958) zeigt Brakhage den finalen Selbstmord des Protagonisten anhand seines Schattens. Die Kamera und der menschliche Blick sind im Laufe des Films eins geworden: der Protagonist kann sich nur noch durch seinen projizierten Schatten wahrnehmen, eine Prozedur, die Zulueta in A MAL GAM A nachahmt.

Wenn das Psychodrama einen mystischen Prozess der Selbsterkenntnis beinhaltet, in dem sich die Grenzen zwischen Traum und Wachzustand auflösen, dann können wir eine ganze Reihe unterschiedlicher psychodramatischer Charakteristika in Zuluetas



gesamtem Werk wiederfinden, in dem Narzissmus, Identität und das Sich-Selbst-Filmen eine bedeutende Rolle spielen. Ein Beispiel ist jene Sequenz aus ARREBATO, in der José, der schlaftrunken in seinem Sessel sitzt, plötzlich aufwacht, direkt im Anschluss an eine Reihe von Bildern, die Pedros Reisen durch die Welt zusammenfassen und durch ein hypnotisches musikalisches Dröhnen vom Plattenteller untermalt werden. Die traumartigen Bilder von Pedros Reisen, gedreht im gleichen Stil wie seine anderen 8mm-Filme, stehen außerhalb der Erzählung des Films: José hat den Projektor nicht aufgebaut, um sie sich anzusehen, so wie bei Pedros restlichen Filmen. Sie tauchen einfach auf ohne narrative Rechtfertigung und zwingen uns so, sie symbolisch zu deuten. Pedros Erzählung scheint telepathisch in Josés hyp-

notisierten Geist einzudringen, ohne jegliches mechanisches Eingreifen, und nimmt so die finale Fusion der beiden Figuren vorweg.

Obwohl es in Zuluetas früheren Filmen eine Vielzahl bedeutsamer direkter Anspielungen auf NOSFERATU gibt, spiegelt doch keine von ihnen die Wechselbeziehungen zwischen vampirischer Katharsis und der Sublimierung durch Film so umfassend und komplex wider, wie es ARREBATO tut. Die dichte, selbstreflexive Art des



Films hinsichtlich seines Umgangs mit wesentlichen Konzepten des Mediums und deren Anwendung führt zu einem Zwischenbereich, in dem sich Film über Leben und Tod hinwegsetzt. ‚Arrebato‘ bedeutet Freudentaumel, Ekstase, Verzückung – genau das, was Pedro P. erlebt, wenn er sich seine eigenen Filme ansieht; das Verb ‚arrebatar‘, das vom Substantiv ‚arrebato‘ abgeleitet ist, beinhaltet auch ein ‚Mitreißen‘/‚Fortreißen‘, das ebenfalls bedeutsam wird für die besondere Beziehung, die Pedro/Sirgado zu Film/Kino haben – und für ihr finales Eins-

werden. Der Antropomorphismus, den sich Pedros Super-8-Kamera übernatürlich aneignet – eine Kamera, die in der Lage ist, selbständig zu filmen – verweist nicht einfach nur auf ein dämonisches Wesen: das vampirische Handeln der Kamera, die bildlich gesprochen Pedros Blut aussaugt (ein Phänomen, das sich an der zunehmenden Zahl roter Einzelbilder ablesen lässt, die unter mysteriösen Umständen in seinen letzten Filmen auftauchen), verwandelt den Tod in die passende Referenz für Repräsentation in



ARREBATO. Nichtsdestotrotz sollte der Tod in diesem Zusammenhang nicht als das Gegenteil von Leben verstanden werden. Die Figuren sterben nicht; sie werden in eine filmische Dimension überführt, auf die andere Seite des Spiegels, die sie dem Film und dem Kino näher bringt.

Die Abhängigkeit von Drogen, besonders von Heroin, spielt eine parallele Rolle im Film: sie führt das Leben der Figuren auf einen anderen Kampfplatz. Pedro nimmt, im Unterschied zu José und Ana, nur ‚die richtige Menge‘

Kokain, um den Zugang zum ‚richtigen Rhythmus‘ zu finden, bei dem die sogenannte Pause eine entscheidende Rolle spielt, da sie das Verstreichen von Zeit negiert. Die unbewussten – oder fast unbewussten – Zustände des Träumens und Schlafens, das Heraufbeschwören von Erinnerungen und das ‚High sein auf Heroin‘ wiederholen sich ständig und sind von besonderer Bedeutung in ARREBATO. Wenn sich Pedro und José in solchen Zuständen befinden, bricht der erzählerische Diskurs auf und formale Experimentierfreude bricht sich Bahn. Nach gleichem Muster geht auch Pedros Kamera immer dann ihren vampirischen Aktivitäten nach, wenn Pedro schläft. Mit den Wechselbeziehungen zwischen Film/Kino, der Einbildungskraft, den Träumen und dem Unbewussten hat sich der Avantgardefilm bereits intensiv auseinandergesetzt, womit wir wieder zu EIN ANDALUSISCHER HUND zurückkehren. Es gibt eine direkte Anspielung auf Buñuels Film, als sich Pedro und seine Freundin Gloria – deren androgyne Stimme von Pedro Almodóvar selbst eingesprochen wurde – in seiner Wohnung streiten. Pedro wirft einen Gegenstand nach ihr und die nächste Einstellung – ein Mann, der ausgeraubt auf dem Gehsteig liegt – bezieht sich direkt auf EIN ANDALUSISCHER HUND.

DIE MANIPULATION VON ZEIT

Mit einem Intervallzeitgeber zu filmen, ist eines der Charakteristika von Zuluetas gesamtem Filmwerk. In ARREBATO wird es zur Schlüsseltechnik für Pedros Filmarbeiten, und zum direkten Ausdruck seiner fortwähren-

den Suche nach dem korrekten Intervall zwischen den Bildern. Während eines langen Zeitraums mit einem Timer zu filmen, erlaubt eine präzise Einsicht in prozessuale Phänomene (die Bewegung von Wolken, das Wachsen einer Pflanze, Ebbe und Flut, etc.), von großem Nutzen sowohl für die Wissenschaft als auch das poetische Kino.

Aufnahmen von Wolken, unterbrochen von Bildern eines weiten Himmels, oder eingebettet zwischen Gebäude und vorübereilende Schatten sind im Überfluss vorhanden in Zuluetas AQUARIUM (1975), LEO ES PARDO und ARREBATO. Tatsächlich montiert Pedro, als er den Intervallzeitgeber erhält, seine Kamera sofort auf ein Stativ, das den Himmel gerichtet ist. Avantgardefilmer wie Dziga Vertov (DER MANN MIT DER KAMERA, 1929) oder José Val del Omar (AGUAESPEJO GRANADINO, 1955), die Zulueta zweifellos beeinflusst haben, haben sich ebenfalls schon dieser Techniken bedient.

ARREBATO enthält zwei Sequenzen, in denen schnelle Montagen in Form von ausgeprägten Avantgarde-Einschüben zu sehen sind und scheinbar vollkommen außerhalb des narrativen Kontextes des Films auftreten. Ein Beispiel sind die beschleunigten Bilder einer Fernsehsendung in Pedros Haus. Eine ähnliche Beschleunigung von Bildern wird durch eine Technik erreicht, bei der verschiedene Aufnahmen mit fast identischem Bildausschnitt nacheinander in schneller Abfolge gezeigt werden. Robert Breers RECREATION (1957) hat sich intensiv dieser Methode bedient, allerdings mit weitaus abstrakterem Ergebnis aufgrund seiner unausgewogenen Verkettung der Einzelbilder.

Wie Zulueta selbst greift auch Pedro in den meisten seiner Filme auf die ‚Flimmer‘-Technik zurück, ebenso wie auf dessen Gegenstück, die Zeitlupe, was seinen Filmen eine sehr poetische Note verleiht. Der letzte Teil von Marie Menkens NOTEBOOK (1963), ETCET-ETCET, zeigt die schnelle Bewegung von Fahrzeugen im Zeitraffer, die Pedro P. nachahmt, um seine Reise von Segovia nach Madrid abzubilden. Auf-

Form von Kino, die sich damit beschäftigte, nicht-narrative, poetische Eindrücke der Realität einzufangen und die Jahrzehnte später als ‚Poetischer Film‘ wiederaufkam. Vor allem in den 8mm-Rollen, die Pedro filmt, kann man sie erkennen. Die stetigen Bewegungen von Wolken und Wasseroberflächen laden zu ästhetischer Kontemplation ein, wie schon zuvor in solchen Filmen wie REGEN (Joris Ivens, 1929)



grund ihrer langen Laufzeit stellt diese Sequenz einen weiteren Versuch dar, die Erzählung des Films aufzubrechen, indem sie eine gewisse Unabhängigkeit von ihr zur Schau stellt, obwohl der experimentelle Ausflug sofort jäh abbricht, als Pedros Stimme wieder zu hören ist.

POETISCHER FILM

Die Ästhetik ARREBATOs beinhaltet auch das, was man einst als ‚Filmgedicht‘, ‚Reinen Film‘ oder ‚Impressionistischen Film‘ bezeichnet hat, eine

oder dem etwas abstrakteren H2O (Ralph Steiner, 1929).

Man könnte auch noch eine Referenz zum Pointillismus ausmachen, der aus dem impressionistischen Kino der 1920er entstand und von Len Lye in seinen handgekratzten Filmen (FREE RADICALS, 1958) weitergeführt wurde, wenn wir uns Zuluetas Sublimierung des Fernsehbild-Rauschens ansehen, das überall in seinen Filmen auftaucht. In ARREBATO dauert dieses Fernsehbild nur einige Sekunden: einmal ist dieses Rauschen ohne ersichtlichen Grund zwischen eine Aufnahme

von José und ein Filmposter geschnitten; ein anderes Mal fungiert es als Hintergrund, vor dem die geisterhafte Erscheinung von Ana eingeblendet wird. Diesem TV-Pointillismus widmete sich bereits Aldo Tambellini's BLACK TV (1968) und, in ähnlicher Form, obwohl er sich mit der materiellen Natur von Filmkorn beschäftigte, Ken Jacobs in TOM TOM THE PIPER'S SON (1971). In beiden Filmen wird ein referentielles, bereits vorher existierendes Bild durch das Mittel einer extremen Nahaufnahme des Monitors/der Leinwand soweit verändert, dass es schließlich abstrakt wird. Zulueta folgte dieser Prozedur in TE VEO (1973).

ABSTRAKTION DURCH DETAIL

In COMPLEMENTOS (1976) zeigt Zulueta den kompletten Vorgang einer Heroininjektion, die auch in ARREBATO wieder auftaucht, allerdings mit einem wesentlichen Unterschied: indem er sich auf ein einzelnes Detail konzentriert – die Nadel, die die Mischung aus einem Löffel aufsaugt – scheint der Regisseur sich mit formalen Experimenten etwas mehr zurückzuhalten, obwohl die Sequenz eine hervorragende rhythmische Darstellung des Rituals zeigt. Im Spielfilm bleibt die Kamera stetig in einer Nahaufnahme, während die Nadel eintaucht. Im COMPLEMENTOS gibt es eine abstrakte Nahaufnahme des Löffelinneren, die erst dann in einen Zusammenhang gestellt wird, wenn die Nadel auftaucht und ein Herauszoomen das komplette Besteck offenbart, in einem Bildausschnitt ähnlich dem aus ARREBATO.

A MAL GAM A zeigt im Überfluss Detailaufnahmen von Plattentellern und

Licht, das von ihrer Oberfläche reflektiert wird, was dem Film eine formale, kinetische Note verleiht. In ARREBATO zeigt Zulueta im Zusammenhang mit den experimentellen Filmen von Will Mores Figur wieder die Rillen einer Schallplatte in einem interessanten formalistischen Spiel, in dem der Fluss der Bilder von Pedros Reisen um die Welt und die sie begleitende Musik abwechselnd unterbrochen werden und wieder einsetzen. Der Bruch eines solch hypnotischen Fließens, dargestellt durch die Aufnahmen der Nadel, wie sie am Ende der Platte in der Rille hin und her springt während immer wieder auf ein Schwarzbild gesprungen wird, vollführt eine doppelte Ellipse: das Verstreichen der Zeit auf Pedros Reisen, während José in Trance versunken scheint – und eine räumliche Verschiebung, durch die wir, schrittweise, wieder ins narrative Jetzt zurückgeholt werden. Diese gesamte Sequenz ist beispielhaft für den stetigen Wechsel zwischen Vergangenheit – die erinnerten Momente, die durch Pedros Stimme vom Band wiederaufleben – und Gegenwart, in der José, trotz der Unterbrechungen durch Ana, Pedros Aufnahmen aufmerksam zuhört.

Wenn wir zu der frühen Sequenz des Films zurückkehren, die sich auf José's und Anas Beziehung konzentriert, sehen wir einen interessanten Übergang von der Aufnahme ihres Gesichts vor dem TV-Rauschen hinüber zu der Szene, in der sich die beiden lieben. Dieser Übergang besteht aus ein paar wenigen Aufnahmen von Anas Mund und Gesicht während des Sexes. Das Bild an dieser Stelle ist körnig, verschwommen und unterbelichtet. Es

wird beschleunigt, verlangsamt, rutscht aus dem Fokus und steht im starken Kontrast zur folgenden Szene, in der wir das Paar im Bett liegen sehen, in deutlich scharfen 35mm. Eine derart poetische Fanfare, die man als Josés Erinnerungen verstehen kann, bedient sich poetischer Filmtechniken ähnlich denen in Filmen wie Brakhages WINDOW WATER BABY MOVING (1959), Carolee Schneemanns FUSES (1967) und Stephen Dwoskins DIRTY (1971). Zwischen den Filmbildern, die Pedro an José geschickt hat, taucht die untere Hälfte eines verschwommenen männlichen Gesichts auf, ebenso wie Bilder einer Erektion in Nahaufnahme, die direkt aus FUSES stammen. Aneignung ist tatsächlich eine Technik, der sich Zulueta häufig in allen seinen Filmen bedient, am deutlichsten in KINKÓN (1971), MASAJE (1972) und FRANK STEIN (1972), in denen der spanische Regisseur – gemäß der Methode, die Bruce Conner in A MOVIE (1958) angewandt hat – schnellerlaufendes Material, das direkt aus Fernsehsendungen stammt, mit bereits existierenden Bildern oder gefundenen Filmschnipseln verbindet.

MATERIALISMUS

Der materialistische Film steht für die Miteinbeziehung der Filmmaschinerie in den Film selbst: Form und strukturelle Elemente, die dem Filmmachen wesentlich sind, werden zum Teil des Inhaltes und eliminieren so die Konstruktion von Fiktion, die außerhalb der rein materiellen Eigenschaften des Werkes liegt. Vielleicht ist Zuluetas Bestreben ein völlig anderes, als das des strukturalistischen/materialistischen

Films, obwohl ein Werk wie ARREBATO, dessen Hauptaugenmerk das Filmmachen selbst ist und das beharrlich die Anwesenheit von Kameras, Spleißern, Zelluloid und Projektoren hervorhebt, eine schlüssige Interpretation hinsichtlich der materiellen oder physischen Präsenz von Film ermöglicht. Nichtsdestotrotz tritt diese Anwesenheit niemals vollkommen unabhängig vom Erzählstrang heraus, der die Überhand über ARREBATO behält, obwohl Zuluetas Tendenz, die erwähnten Elemente durch eine Vielzahl von Nahaufnahmen herauszustellen, einen maßgeblich materialistischen Ansatz bezüglich des Mediums darstellt, der über den rein erzählenden Kontext des Films hinausgeht. Wenn man die Aktivitäten der Kamera aus DER MANN MIT DER KAMERA – rein formal und menschlichen Bewegungen fremd – mit denen von Pedros Super-8-Kamera aus ARREBATO vergleicht, stellt man fest, dass die narrative Rechtfertigung, die Personifizierung der Kamera als Vampir, ein Hindernis für die experimentelle Weiterentwicklung des Films darstellt. Tatsächlich steht die ständige Präsenz des Filmmaterials sogar in starkem Kontrast zur Negierung seiner physischen Bezugspunkte, da Zulueta filmische Eigenschaften postuliert, welche die Einschränkungen der Materialität hinter sich lassen.

Umgekehrt würde es auch Sinn machen, dem Einfluss nachzuspüren, den ein Klassiker des materialistischen Films wie LINE DESCRIBING A CONE (Anthony McCall, 1973) auf die Sequenz gehabt haben mag, in der Ana Betty Boop in jenem Lichtkegel nachahmt, der aus dem Projektor kommt.

Der mechanische Apparat (die Form) vermittelt sich selbst als der Inhalt; der Lichtstrahl verschafft sich Präsenz, indem er massive Schatten formt, wie McCalls Filmskulptur oder Malcolm LeGrices Filmperformance HORROR FILM (1971). Jene Stellen im Film, in denen die Leinwand nur vom Licht erhellt wird, das aus dem Projek-



tor kommt, kann man als Referenzen an BLANCO SOBRE BLANCO (Antonio Artero, 1970), ZEN FOR FILM (Nam June Paik, 1964) und WHITE FIELD DURATION (LeGrice, 1973) lesen – von denen der erstgenannte noch nicht einmal in irgendeiner Form Zelluloid benutzt.

Wir haben bereits die Verwendung roter Einzelbilder in ARREBATO angesprochen. Ihr Erscheinen scheint zunächst unschwellig, drängt sich aber mit jedem Mal, bei dem neues Material gedreht wird, zunehmend in den Vordergrund. Zunächst entdeckt Pedro P., dass alle zehn Sekunden ein rotes Bild seine Filmbilder, und damit seine aufgenommenen Erfahrungen überlagert. Nachdem er mehrere Rol-

len gefilmt hat, denkt Pedro gründlich nach: es sind noch zwanzig Einzelbilder übrig; nach jeder neuen Sitzung tauchen zehn weitere rote Einzelbilder auf, also »bleiben mir noch zwei Mal, zwei Träume, zwei Dosen, zwei Verzückungen, zwei was auch immer... Aber nichtsdestotrotz zwei.« Eine Deutungsweise eines solchen Phänomens

außerhalb des narrativen Kontextes des Films (d.h. Film, der vampirische Wesenszüge entwickelt) bezieht sich direkt auf den Flimmerfilm und seine metrische und mathematische Herangehensweise an das Kino/den Film: »Geschwindigkeiten addierten, teilten, multiplizierten sich...« sagt Pedro P. Das rote Einzelbild in ARREBATO könnte man lose mit dem Erscheinen roter Einzelbilder in Peter Sharits' T,O,U,C,H,I,N,G, (1968) in Verbindung bringen, und mit der roten Farbe, die sich in Peter Kubelkas SCHWECHATER (1958) zunehmend auf dem Bildschirm breit macht. Sein Gegenpol wäre das eingefrorene Standbild von Pedros Gesicht auf der Leinwand: die letzte Filmrolle ist vollkommen übersät von roten Bildern – mit Ausnahme eines

einzigem Einzelbildes, auf dem Pedros Porträt erscheint. Darüber hinaus bewegt sich das Bild auf wundersame Weise, als Sirgado genau dieses Einzelbild an die Wand projiziert: Pedro bedeutet Sirgado, sich in sein (Pedros) Bett zu legen, um sich von der Kamera filmen zu lassen. Der dreifache wechsel-



seitige Austausch von Blicken zwischen Pedro (von der Leinwand), der Kamera und José - der, als er sieht, wie sich das Bild seines eigenen Gesichts langsam mit dem von Pedro auf der Leinwand vermischt, beschließt, sich die Augen zu verbinden, so als könne er es nicht ertragen, dabei zuzusehen, wie er sich dem Kino/dem Film ausliefert - endet in einer wunderbaren, dramatischen und vor allem filmischen Vereinigung der 'drei' Charaktere, eingeleitet durch das Geräusch einer Maschinenpistole, die das Klicken der Kamera ablöst.

TE VEO (1973) endet mit der Signatur 'Von Zulueta', die Buchstaben vom Regisseur einzeln Bild für Bild ins Zelluloid gekratzt als materialistisches Manifest, wie es zuvor auch schon Len Lye und Stan Brakhage in ihren Filmen

getan hatten. Brakhage schuf seine CHINESE SERIES (2003), indem er mit seinem eigenen Speichel angefeuchtetes Zelluloid mit seinen Fingernägeln zerkratzte, während er im Bett lag, ein paar Tage bevor er an Krebs starb. Ähnlich dem Prozess, durch den die Figuren in ARREBATO innerhalb der Begrenzungen eines Einzelbildes mumifiziert werden, symbolisiert diese Methode vielleicht eine Leidenschaft für das Kino/den Film, die so persönlich, so extrem ist, dass der Filmemacher schließlich gar nicht anders kann, als seine Signatur buchstäblich einem Werk einzuschreiben, das über die Grenzen von Leben und Film, Film und Tod hinausreicht.

Kurz gefasst treten die experimentellen Besonderheiten in ARREBATO innerhalb des Inhalts seiner Erzählung auf. Auf der einen Seite, betrachtet man den Film als einen 'fantastischen' oder fiktionalen Film, offenbaren sich eine Reihe erzählerischer Mittel, die der Praxis des Avantgardefilms ähneln. Obwohl sie damit bis an die Grenzen gehen, durchbrechen diese Besonderheiten niemals den erzählerischen Fluss bzw. dessen Kontinuität und bleiben dem Fortgang der Geschichte immer untergeordnet. Auf der anderen Seite erlaubt die Hauptbeschäftigung der Protagonisten - das Filmemachen - ein Miteinbeziehen von Kameras, Zelluloid, Projektoren und Spleißern, welches nie aus der referentiellen Eigenschaft des Bildtextes herausfällt. Statt sich dadurch dem strukturalistisch-materialistischen Film anzunähern, funktionieren solche Elemente eher als Bestärkung eines modernistischen Realismus,

der sich in ARREBATO an der Praxis des »Films im Film« festmacht.

Die visuellen Exzesse in ARREBATO sind das Produkt von Zuluetas eigenem filmischem Werdegang, zunächst als Zuschauer von Underground-Filmen während der Zeit, die er Anfang der 60er in New York verbrachte, und in der Folge als Urheber einer Reihe von experimentellen Filmen, die von diesen Erfahrungen beeinflusst waren. Der dramatische Inhalt des Films kann avantgardistische Bestandteile mit einbeziehen, da seine Eigenschaft als fantastischer bzw. Vampirfilm auf natürliche Weise formale Experimente zulässt. Wie in jenen Fällen, in denen Menschen ohne erkennbaren narrativen Grund auftauchen und verschwinden; in denen ein Standbild, das auf eine Wand projiziert wird, aus unerklärlichem Grund anfängt, sich zu bewegen; wenn eine Glühbirne ausgeht, als Pedro niest und eine Stimme vom Tonband Dinge kommentiert, die in der Gegenwart passieren. Anstatt der sogenannten 'Aussetzung der Ungläubigkeit' ('suspension of disbelief') in die Hände zu arbeiten, sind solche Phänomene eher organisch in den narrativen Diskurs eingebunden, und zwar in einer Unbestimmtheit, die dem Film eine große kreative Vielseitigkeit verleiht. Gelegentlich fallen diese Bilder aber auch aus dem engen Rahmen der Erzählebene heraus und verschaffen sich eine autonome Präsenz, am deutlichsten in jener Sequenz, in der Pedro P. José und Ana Aufnahmen von seinen Reisen auf einem Super-8-Projektor vorführt bevor er verkündet:

»Morgen werde ich diesen Ort verlassen. Auf mich warten neue Orte, andere Leute, berühmte Plätze, die keiner kennt. Tausende geheimer Rhythmen, die ich entdecken muss. Der Spiegel wird seine Pforten öffnen und wir werden das... das... (er niest)... Das Andere entdecken! Ähm... also haltet inne! Welt, sei still! Halt inne, Welt, ich komme!«



ALBERTO PAGÁN SCHREIBT UND DREHT FILME. SEINE VERÖFFENTLICHUNGEN ÜBER KINO UMFASSEN UNTER ANDEREM: INTRODUCCIÓN A LOS CLÁSICOS DEL CINEMA EXPERIMENTAL; IMÁGENES DEL SONO EN LIBERTAD; O CINEMA DE EUGENIO GRANDALL, UND LA MIRADA IMPASIBLE. LAS PELÍCULAS DE ANDY WARHOL. PRIMEIRA PARTE. SEINE FILME WURDEN AUF DIVERSEN FESTIVALS GEZEIGT, UNTER ANDEREM DEM GIJÓN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL UND PUNTO DE VISTA IN PAMPLONA (SPANIEN). AUSSERDEM IST ER DER AUTOR VON A VOZ DE TREVÓN. UNHA APROXIMACIÓN A FINNEGANS WAKE, EINEM AUFSATZ ÜBER JAMES JOYCES ROMAN. DER HIER ABGEDRUCKTE TEXT WURDE ERSTMALS IM BUCH ARREBATO... 25 AÑOS DESPUÉS (HRSG.: ROBERTO CUETO, VALENCIA 2005) VERÖFFENTLICHT UND ERSCHEINT MIT FREUNDLICHER GENEHMIGUNG DES AUTORS.