

# Iván Zulueta, *Arrebato*

Hanno Ehrlicher

## I. Eine Gesellschaft in Bewegung: *Transición* und *Movida* in Spanien

Als Francisco Franco Bahamonde, der ‚Caudillo‘, der Spanien seit dem Ende des Bürgerkriegs als oberste Staatsautorität geführt hatte, nach einer monatelangen, von den Massenmedien intensiv begleiteten Agonie, am 20. November 1975 schließlich starb, erwachte das Land aus einer regelrechten Schockstarre und geriet wieder in Bewegung. Es trat in eine äußerst dynamische Phase des gesellschaftlichen Systemwandels ein, die weg von der autoritären Diktatur, hin zur Demokratie führte. Die sogenannte *Transición* begann. Schon in diesem Begriff vom Übergang steckt die Behauptung, Geschichte als eine zielgerichtete Bewegung begreifen zu können. Im Rückblick auf diese bewegte Zeitspanne ist die Frage nach den entscheidenden Akteuren des politischen Wandels nach wie vor umstritten, kaum aber die Bewertung des politischen Erfolgs der *Transición*. Trotz sich häufender kritischer Stimmen wird die *Transición* immer noch mehrheitlich als eine Erfolgsgeschichte erzählt, als die gelungene „Wiedergeburt“ Spaniens „in einem demokratischen Europa“<sup>1</sup> und als heroischer Gründungsakt für ein modernes, pluralistisches Staatswesen, das spätestens ein Jahrzehnt nach den ersten demokratischen Wahlen im Jahr 1992 mit der Austragung der Expo in Sevilla und den Olympischen Spielen in Barcelona stolz seine Modernität der ganzen Welt zur Schau stellen konnte.

Wenn die *Transición* den politischen Aspekt der Gesellschaftsentwicklung Spaniens in den Jahren zwischen 1975 und 1982 bezeichnet, dann stellt die *Movida* den damit korrespondierenden Begriff für die Ereignisse im Bereich der Kultur dar. Anders als im Falle der *Transición* bezeichnet der Terminus, der ursprünglich aus der Umgangssprache stammt, inzwischen aber auch im offiziellen Wörterbuch der *Real Academia Española* lexikalisiert ist,<sup>2</sup> eine intransitive, nicht gerichtete Bewegung. Wäh-

---

<sup>1</sup> So beispielsweise Mauersberger, „Blutiger Morgen“, S. 19. Zur Geschichte der Transition gibt es inzwischen eine kaum überschaubare Forschungsliteratur, auch in deutscher Sprache. Exemplarisch sei hier nur verwiesen auf die Studien von Bernecker/Collado Seidel, *Spanien nach Franco*, sowie Haubrich, *Spaniens schwieriger Weg in die Freiheit*.

<sup>2</sup> *Movida* ist das weibliche Partizip Perfekt des Verbs ‚mover‘, wurde aber wohl schon in den ausgehenden 1970ern als ein Nomen mit eigener Semantik verwendet, um den Ereignischarakter eines bestimmten Vorfalls hervorzuheben, wobei es sich sowohl um eine unwillentliche, irritierende Störung bzw. ein Durcheinander handeln kann („qué movida“) als auch um bewusst organisierte außergewöhnliche Begebenheiten wie z.B. das Beschaffen von Rauschmitteln und deren anschließender Konsum („Vamos a hacernos una movida“). Zur Begriffsklärung vgl. Nolte, *Madrid bewegt*, S. 49–54. Julia Nolte hat den ersten systematischen Versuch einer Geschichte der *Movida* in deutscher Sprache vorgelegt. Daneben ist für ein adäquates Verständnis nach wie vor die als Polyphonie von Interviews mit den Zeitzeugen konzipierte Monographie

rend die *Transición* ihre Bedeutung aus der Veränderung von einem Zustand in einen davon radikal unterschiedenen anderen Zustand gewinnt, ist mit der *Movida* der Zustand des Bewegtseins an sich gemeint und eine Ereignishaftigkeit bezeichnet, die als selbstständiger Eigenwert behandelt wird und keine zusätzliche Bestimmung verlangt. Das Korrespondenzverhältnis zwischen politischer *Transición* und kultureller *Movida* erweist sich also schon sprachlich als ein durchaus spannungsvolles. Während die Handlungslogik des Politischen nach dem Transitus Francos vom Leben zum Tod auf einen Progress zielte – den Fortschritt zur Demokratie – berauschte sich der Teil der Kulturszene, den man seit Anfang der 1980er Jahre vor allem in Madrid als die *Movida* zu bezeichnen begann, im Kontext politischer Instabilität an seiner eigenen Ausdrucksfähigkeit und feierte sich selbst. Die Künstler der Subkultur, die ihre individuellen und kaum mehrheitsfähigen ästhetischen Vorlieben vor dem Tod Francos schon aus Zensurgründen nur klandestin und passiv in ihrer geschützten Privatsphäre entwickeln konnten, zeigten sich nun einer breiten Öffentlichkeit bzw. drängten mit Macht in diese Öffentlichkeit. Genau in dieser ostentativen, schamlos-exhibitionistischen Selbstdarstellung lag die Provokation. Eine doppelte Provokation, denn der subkulturelle Habitus der *Movida*, der sich aus den unterschiedlichsten Einflüssen der internationalen Sub- und Gegenkulturen der 1970er speiste (mit deutlichen Schwerpunkten in London und New York), brach nicht nur mit den Konventionen der Mehrheitsgesellschaft, sondern auch mit der Tradition direkt politisch engagierter Kunst, die im franquistischen Spanien als ein Akt des Widerstands gegen das Regime bis zuletzt eine wesentliche Rolle gespielt hatten. In Mitteleuropa, England und den USA war die sozialutopische revolutionäre Emphase von 1968 schon längst verebbt und der optimistische Kommunitarismus der Hippie-Bewegung war Proteststilen wie Punk, New Wave oder Glam-Rock gewichen, die sich eher in Posen narzisstischer Selbstbezüglichkeit und einem ausgeprägten Körperkult mit Hang zum Exhibitionismus und zur Transgression tradierter Genderrollen gefielen. Diese neuesten Entwicklungen der Gegenkultur setzten in Spanien nun mit Verspätung ein und erzeugten im gleichzeitigen Zusammenfluss dabei aber eine besonders komplexe und unberechenbare Stilmischung. Die Heterogenität dieser neuen subkulturellen Lebensstile, deren Pluralität man schon nach wenigen Jahren des Experimentierens Anfang der 1980er unter dem Etikett *La movida* erfolgreich als ein singuläres Spektakel und neues Label für Madrid zu vermarkten begann, ist schon deshalb nicht wirklich auf den Begriff zu bringen, weil der Ereignischarakter der frühen *movidas* sich ihrer systematischen Dokumentation und retrospektiven Analyse entgegensetzt.

Wie jede Subkultur wird auch die *Movida* für Einblicke von außen erst greifbar, als sie sich bereits erfolgreich öffentlich in Szene gesetzt hatte und damit aber auch schon jene Dynamik ihrer gesellschaftlichen Institutionalisierung einsetzte, die am Ende dazu führte, dass die Geschichte der *Movida* seit der Jahrtausendwende immer stärker für museale Rückschauen und nostalgische Verklärungen einer vermeintlich

---

von Gallero, *Sólo se vive una vez*, zu empfehlen. Eine gelungene Gesamtdarstellung der *Movida* bietet außerdem Dumousseau-Lesquer, *La Movida*.

besseren Zeit instrumentalisiert werden kann.<sup>3</sup> Eine Instrumentalisierung, der sich die meisten der noch lebenden ehemaligen Akteure zwar aktiv zu entziehen versuchen, der sie aber gleichzeitig auch den Boden bereitet haben, indem sie sich als Zeitzeugen den Medien immer wieder zur Verfügung stellten und weiterhin noch stellen. Das gilt insbesondere für Pedro Almodóvar, dessen Verhältnis zur eigenen *Movida* durchaus ambivalent ist, da er sich einerseits der Reduktion seiner Person zum lebenden Mythos der Subkultur immer wieder explizit entgegenstellt,<sup>4</sup> andererseits aber die Konservierung der *Movida* im kulturellen Gedächtnis nicht zuletzt auch sein eigenes Werk ist bzw. der Effekt seiner frühen Spielfilme, allen voran *Pepi Luci Bom y otras chicas del montón* von 1980, in denen das Ambiente der Madrider *Movida* ja tatsächlich in Teilen fast dokumentarisch direkt dargestellt ist. Der Widerstand, den Pedro Almodóvar gegen die Verklärung des von ihm selbst mitbegründeten *Movida*-Stereotyps leistet, zeigt sich dabei weniger in Interviews und anderen Verlautbarungen, als vielmehr in einigen Filmen seines späten Werks, in denen er den Gestus des schrill überzogenen, karnevalesken Transvestierens, der seine frühe Produktion besonders kennzeichnete, kritisch hinterfragt und wesentlich pessimistischeren Reflexionen über Sex und Gender Raum gibt – was besonders deutlich in *La mala educación* (*Schlechte Erziehung*, 2004) und *La piel que habito* (*Die Haut in der ich wohne*, 2011) zu sehen war. Trotz allem bleiben die frühen Filme Almodóvars natürlich weiterhin gültige Referenzwerke für jede Beschäftigung mit der *Movida*. Nur sollte man darüber nicht die Vielseitigkeit der spanischen Subkultur in der frühen Phase des Postfranquismus vergessen und darf Almodóvars ebenso spielerische wie hedonistisch-exzentrische erste Filme nicht für das Ganze nehmen. Die Geschichte des Kinos der spanischen *Movida(s)* ist reichhaltiger und umfasst neben dem Frühwerk Pedro Almodóvars auch deutlich gemäßigttere, aber nicht weniger zeittypische Produktionen wie z.B. Fernando Colomos *Tigres de papel* von 1977 und *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* aus dem Jahr 1978.<sup>5</sup> Sie umfasst jedoch auch weit radikalere Produktionen. Iván Zuluetas 1979 produzierter und 1980 (im *Cine Azul* in Madrid) erstaufgeführter Film *Arrebato* ist ein solcher radikaler Film, weil er die kulturelle Aufbruchsllogik der *Movida* ins Extrem treibt und auf einen äußersten Fluchtpunkt der Darstellung hin orientiert, einen Fluchtpunkt, von dem der Film handelt und aus dem es offenbar für Zulueta selbst kein Zurück mehr gab. Anders als die Karriere

<sup>3</sup> Eine kritische Analyse dieser Tendenzen liefert Nichols, „From Counter-Culture to National Heritage“.

<sup>4</sup> In Interviews stellte sich der Regisseur immer wieder gegen eine zu oberflächliche und vorschnelle Subsumierung seines Schaffens unter das Etikett der *Movida*. Stellvertretend sei nur folgende Aussage angeführt: „Con la palabra ‚movida‘ no sé bien a qué se refieren. Es un término que nosotros nunca aceptamos. Es difícil hablar de ello, porque nunca nos hemos reconocido en su definición. Lo de la ‚movida‘ es una creación de los medios de información” – „Ich weiß nicht genau worauf sich alle mit dem Ausdruck ‚Movida‘ beziehen. Das ist eine Bezeichnung, die wir nie akzeptiert haben. Es ist schwierig, darüber zu sprechen, weil wir uns nie mit dieser Definition identifiziert haben. Das mit der ‚Movida‘ ist eine Erfindung der Informationsmedien“; Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, S. 39; eigene Übersetzung.

<sup>5</sup> Bei Nolte, *Madrid bewegt*, werden Produktions- und Erscheinungsjahr nicht unterschieden, sodass auch das Erscheinen *Arrebatos* fälschlich auf 1979 datiert wird.

Pedro Almodóvars, der als Regisseur mit der *Movida* groß wurde und von der Integration von Elementen der Subkultur in den gesellschaftlichen Mainstream profitieren konnte, endete Zuluetas Schaffen beinahe völlig mit diesem zweiten Film im Spielfilmformat (der Erstling *Un, dos, tres, al escondite inglés* erschien bereits 1969). Für lange Zeit blieb es sein letztes Werk und ein Film, den nur sehr wenige Eingeweihte in einigen Großstadtkinos gesehen hatten. Erst mit zwei kleineren Fernsehproduktionen ließ Zulueta sich dann Ende der 1980er und zu Beginn der 1990er kurz wieder sehen.<sup>6</sup> Und erst seitdem der Film nach Beginn des neuen Jahrtausends auch auf DVD vertrieben wird und damit leicht zugänglich ist,<sup>7</sup> stellt *Arrebato* keinen Geheimtipp mehr dar, sondern ist zu einem Film avanciert, der inzwischen unumstritten einen kanonischen Platz in der Geschichte des spanischen Films einnimmt.<sup>8</sup>

## II. Filmische Gegenkultur(en): Almodóvar und Zulueta als zwei ungleiche Stimm(ung)en der *Movida*

Iván Zulueta<sup>9</sup> in Bezug zu Pedro Almodóvar zu setzen, ist angesichts der Zeitgenossenschaft der beiden Filmschaffenden, deren Werke und Lebensläufe sich in der Phase der *Movida* mehrfach kreuzten, nicht besonders originell. In der Forschung findet sich dabei ebenso die Behauptung vom Einfluss Zuluetas auf Almodóvar wie umgekehrt der Versuch, beide Regisseure geradezu als Antipoden zu behandeln.<sup>10</sup> Weder das eine noch das andere scheint mir jedoch ganz richtig, denn für wirklich nachhaltige Abhängigkeiten, ob positiver oder negativer Art, waren die Kontakte der zwei Künstler zueinander dann doch zu punktuell und vermittelt. Zwar ist es richtig, dass Zulueta in seiner Rolle als Graphiker und Filmplakatgestalter auch nach seinem vorläufigen Ende als Regisseur noch mehrfach für Almodóvar tätig war,<sup>11</sup> aber daraus muss sich noch keine größere Affinität in ästhetischer Hinsicht ableiten. Schließ-

<sup>6</sup> 1989 erschien „Párpados“ als ein Kapitel der von TVE produzierten Serie *Delirios de amor*, 1991 „Ritesti“ in der ebenfalls von TVE produzierten Reihe *Crónicas del mal*. Zur Filmographie Zuluetas vgl. Heredero, *Iván Zulueta*, S. 279–284, und Gómez Tarín, *Guía para ver y analizar*, S. 112f.

<sup>7</sup> Der Film erschien zunächst 2004 als DVD in der zweiten Reihe der von der spanischen Tageszeitung *El País* als Beilage organisierten Sammlung „Un país del cine“. Seit 2010 wird der Film auch mit deutschen und englischen Untertiteln durch den Verleih *Bildstörung* vertrieben.

<sup>8</sup> Neben der schon erwähnten Aufnahme des Films in die Reihe „Un país del cine“, zeigt sich der neue Status auch in der Tatsache, dass 2001 eine Abhandlung zu *Arrebato* in der Reihe *Guía para ver y analizar* erschien, wo vor allem kanonische Werke des Films zu finden sind.

<sup>9</sup> Der volle bürgerliche Name des 1949 geborenen und 2009 verstorbenen baskischen Künstlers ist Juan Ricardo Miguel Zulueta Vergarajaregui.

<sup>10</sup> Juan José Mendy beispielsweise reduziert Almodóvar in einem Interview darauf, „eine schlammige und entkoffeinerte Version von Zulueta“ zu sein (zitiert in Heredero, *Iván Zulueta*, S. 32). Als Antipoden werden beide gerne angesichts ihres ungleichen öffentlichen Erfolgs behandelt. Als ein Beispiel von vielen vgl. Losada, „Iván Zuluetas Cinephilia“.

<sup>11</sup> Vgl. die Plakate zu *Laberinto de Pasiones* (1982), *Entre tinieblas* (1983) und *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984). Zu Zulueta als Plakatgestalter vgl. Gómez Tarín, *Guía para ver y analizar*, S. 119–123 sowie Heredero, *Iván Zulueta*, S. 243–257 und S. 286f.

lich war Zulueta als Plakatgestalter für eine ganze Reihe von Regisseuren tätig und entwickelte dabei unabhängig von der Bildsprache der illustrierten Filme seine eigene gestalterische Konzeption. Interessanter ist es dagegen, sich den kurzen Auftritt zu vergegenwärtigen, den Zulueta Almodóvar im Film *Arrebato* gewährt. Es ist ein bemerkenswerter Auftritt, weil Almodóvar dabei ganz auf seine Stimme beschränkt bleibt, die zur Synchronisierung der Rolle einer Freundin des Protagonisten Pedro P. eingesetzt wird. Pedro P. ist zu diesem Zeitpunkt bereits stark von der obsessiven Beschäftigung mit Filmexperimenten, die auf seine eigene Person bezogen sind, gezeichnet, er erscheint körperlich ausgemergelt und auch seine Stimme hat sich verändert und ist zunehmend heiser geworden. Bevor die filmischen Selbstexperimente Pedros aber ihr spektakuläres Ende erreichen, über das noch ausführlicher zu sprechen sein wird, kommt es zu einer kurzen retardierenden Szene durch den Auftritt einer ehemaligen Freundin, Gloria, die von Helena Fernán-Gómez gespielt, aber von Pedro Almodóvar gesprochen wird.<sup>12</sup> Iván Zulueta hatte Pedro Almodóvar bereits einige Jahre zuvor kennengelernt, zu einer Zeit, in der beide völlig abseits der kommerziellen Filmindustrie mit Super-8-Filmen experimentierten und in diesem Medium ihr je eigenes Imaginäres entfalteten und in narrative Formen brachten. 1975 führte der Basken beispielsweise die Kamera für den Kurzfilm *El sueño, o la estrella*, in dem Almodóvar selbst den Protagonisten darstellt, der davon träumt Billie Holliday zu sein. Schon hier dürfte Almodóvars Talent zur hysterisch überzogenen Travestierung tradierter Geschlechterrollen zum Zuge gekommen sein, das er – folgt man den Inhaltsbeschreibungen dieser heute praktisch nicht mehr zugänglichen Filme – in den meisten seiner Super-8-Produktionen ausspielte<sup>13</sup> und das er dann im Duett mit Fabio „Fanny“ McNamara Anfang der 1980er Jahre auch in musikalischen Auftritten zur Geltung brachte, bei denen er nachlässig im Bademantel und mit Netzstrümpfen bekleidet auf der Bühne des legendären Madrider Clubs *Rock-Ola* die hysterische Hausfrau mimte.<sup>14</sup> Ganz auf eine parodistische Übererfüllung von Weiblichkeit durch Übertreibung und Hysterisierung ist auch die Synchronisierung angelegt, für die Zulueta Almodóvar in *Arrebato* einsetzt. Gloria ist eine Figur aus der Vergangenheit, die, nicht zuletzt auch dank dieser stimmlichen Transvestierung, mit einer *Movida*-typischen Ästhetik des *Camp* verbunden wird.<sup>15</sup> Den Worten Susan

<sup>12</sup> Zulueta, *Arrebato*, 01:16:28–01:25:46, bzw. Sequenzen 24 und 25 nach dem ursprünglichen Drehbuch von Zulueta, *Guión cinematográfico*, S. 81–88.

<sup>13</sup> Ebenso wenig wie die Super-8-Kurzfilme des Regisseurs ist der erste, noch vor *Pepi, Luci y Bom* entstandene Langfilm *Folle, folle, folleme, Tin* von 1979, heute allgemein zugänglich. Kurze Inhaltszusammenfassungen bietet beispielsweise Kalt, „Pretty a Premier“. Zu Almodóvars Frühwerk vgl. außerdem die Artikel von Zurian, „Los inicios de Pedro Almodóvar“, und Seguin, „Pedro Almodóvar y la transición“.

<sup>14</sup> Einige Auftritte des Duos lassen sich inzwischen auf Youtube problemlos besichtigen. Für eine Analyse einiger der Darbietungen vgl. Nolte, *Madrid bewegt*, S. 86f., S. 96–98, S. 149–151 u.ö.

<sup>15</sup> Gloria stellt zugleich „eine der am stärksten herabgewürdigten Frauengestalten“ dar und ist damit symptomatisch für die generell sehr negative Darstellung weiblicher Figuren in *Arrebato*, wie besonders Ciller, „Hacia una nueva interpretación de *Arrebato*“, angemerkt hat (Zitat S. 91). Dass eine Kritik des Films aus gendertheoretischer Perspektive nicht schon vorher geleistet wurde, ist aber vielleicht doch nicht unbedingt einer Verdrängung dieses Themas zuzuschreiben, wie die Interpretin vermutet, sondern eher der Tatsache, dass der misogynen Zug des

Sontags zufolge zeichnet sie sich vor allem durch „Liebe zum Übertriebenen, zum ‚Übergeschnappten‘, zum ‚alles-ist-was-es-nicht-ist‘“ aus, wozu auch „eine Vorliebe für die Übertreibung sexueller Merkmale und individueller Manierismen“ gehöre.<sup>16</sup> Die Sequenz vom nächtlichen Ausflug Glorias und Pedros, die den Protagonisten von seinem eigentlichen ‚Schicksal‘ kurzzeitig abbringt,<sup>17</sup> ist von Zulueta durch einen sehr harten, diegetisch nicht motivierten Schnitt eingeleitet und stellt nicht nur durch die musikalische Untermalung und das urbane Setting, das mit den sonst dominierenden Interieurs bricht, sondern insgesamt aufgrund der gesamten *campigen* Machart einen Fremdkörper dar.<sup>18</sup> Pedro Almodóvar hat diese Sequenz deshalb rückblickend in einem Interview als ästhetisch minderwertig abqualifiziert.<sup>19</sup> Zugleich handelt es sich jedoch auch um diejenige Filmsequenz, die dank seiner direkten persönlichen Beteiligung den eigenen *Movida*-Filmen ästhetisch am ähnlichsten ist.

Unabhängig vom Geschmacksurteil Almodóvars, in dem auch ein Stück Einflussangst stecken mag, ist die Szene aber gerade dadurch interessant, dass sie wie ein Kontrastmittel wirkt, das beweist, dass der ästhetische Weg, den Zulueta mit *Arrebato* beschritten hatte, sich deutlich von der spielerisch-exaltierten Übertreibung der *Camp*-Ästhetik entfernte, die heute unser Bild der *Movida* weitgehend bestimmt. Susan Sontag hat in ihren „Anmerkungen zu Camp“ darauf hingewiesen, dass der *Camp* „sowohl die Harmonien der traditionellen Ernsthaftigkeit als auch die Risiken der rückhaltlosen Identifizierung mit extremen Gefühlslagen“ ablehne.<sup>20</sup> Zulueta selbst legt es mit *Arrebato* aber genau auf eine solche rückhaltlose Identifizierung mit dem Extremen an. Während der Exkurs mit Gloria, der einen Ausflug in die Welt sexueller Ausschweifung und Enthemmung darstellt, in der Inszenierung der Frau als männerverschlingendem ‚Vamp‘ kulminiert (Abb. 1), ist die Apparatur der Kamera, die Pedro quasi das Leben aussaugt, nur metaphorisch-strukturell ein Vampir. Genau im Verzicht auf theatralische Kostümierung und artifizielle Übertreibung liegt aber die eindringliche Wirksamkeit des Schreckens, den das von Zulueta nicht parodistisch behandelte Phantastische auslöst. Weil Zulueta sich mit dem Protagonisten Pedro P. und dessen extremen Gefühlen tatsächlich identifizieren konnte, leiht er diesem *alter ego*, der im Film von Will More gespielt und in Teilen auch gesprochen

---

Films so offensichtlich ist, dass man nicht notwendig das Instrumentarium der Gendertheorie benötigt, um ihn zu erkennen. Umgekehrt wird es dem Film aber kaum gerecht, ihn ganz auf seine misogynen Aspekte zu reduzieren.

<sup>16</sup> Sontag, „Anmerkungen zu ‚Camp‘“, S. 326f.

<sup>17</sup> Vgl. Pedros Kommentar der Situation: „de nuevo me alejaba de mi destino“ – „erneut entfernte ich mich von meinem Schicksal“; Zulueta, *Arrebato*, 01:21:54–01:21:56, bzw. Zulueta, *Guión cinematográfico*, S. 87, und eigene Übersetzung.

<sup>18</sup> Zulueta, *Arrebato*, 01:21:57–01:25:46.

<sup>19</sup> Im Dokumentarfilm *Arrebatados* von 2010, der zunächst im Fernsehen lief und inzwischen auch auf youtube zu besichtigen ist, äußert Almodóvar sich folgendermaßen: „La parte cuando el personaje de Will More decide disfrutar de los placeres urbanos, esta parte es la que menos le gustaba a Iván; y también creo que es la parte que se conserva un poco peor“ – „Der Teil, in dem Will More sich entscheidet, die Lüste der Großstadt zu genießen, dieser Teil gefiel Iván am wenigsten; und auch ich glaube, dass es der Teil ist, der sich am schlechtesten gehalten hat“; vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=urBq6JL2U0w>, letzter Aufruf am 15.07.2014.

<sup>20</sup> Sontag, „Anmerkungen zu ‚Camp‘“, S. 335.

wird, auch die eigene Stimme, als dieser sich immer mehr in Selbstexperimente hineinsteigert, die schließlich tödlich enden werden. Diese fremde Stimme kommt in doppelter Hinsicht tatsächlich von anderswo, denn sie ist physisch die Stimme eines anderen Körpers (Zuluetas), aber auch metaphysisch die Stimme des Anderen, das nicht direkt repräsentiert werden kann und das Zulueta deshalb im nur indirekt erschließbaren Fluchtpunkt des Filmischen aufsuchen möchte. Seine eigene, auf den Effekt des Unheimlichen angelegte Synchronisierung der Rolle könnte mit der parodistischen, auf Gendertravestie angelegten Synchronisierung der Gloria durch Almodóvar also kaum deutlicher kontrastieren.

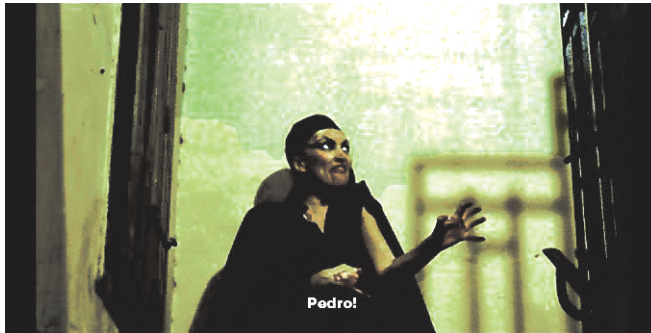


Abb. 1: Pedro's Freundin Gloria als männerverschlingender, Vamp'

Dass Zulueta der Technik des Synchronisierens, die im Spanischen *doblaje* heißt und damit schon sprachlich als eine Form der Verdoppelung gekennzeichnet ist, enorme Bedeutsamkeit zumaß, wird auch dadurch deutlich, dass dieses Thema mehrfach explizit angesprochen wird. Zum ersten Mal in komischer Form im Gespräch, das die Tante von Marta (Carmen, gespielt von Carmen Giral) mit José Sirgado führt (neben Pedro P. der zweite Filmschaffende im Film und ein weiterer Protagonist, gespielt von Eusebio Poncela);<sup>21</sup> ein zweites Mal und ernsthafter dann im Gespräch José's mit seiner Freundin Ana Turner (gespielt von Cecilia Roth), wenn sich diese darüber beschwert, dass sie in José's Film synchronisiert werden soll.<sup>22</sup> Gerade an diesen Stellen lässt sich im Vergleich zwischen Filmversion und Drehbuch, in dem die Synchronisierungsthematik noch nicht so ausgearbeitet war,<sup>23</sup> zeigen, wie intensiv Zulueta in seinem Film Leit motive verdichtet. Über das Thema der filmischen *doblaje* wird das Thema der unheimlichen Selbstverdoppelung, das den Film als ganzen durchzieht, gespiegelt, und zwar konsequenterweise in zwei parallelen Szenen, die nicht nur von der Verdoppelung handeln, sondern auch gleichzeitig filmintern ein thematisches Doppel bilden, und zwar ein jeweils in sich gespaltenes oder ambivalentes Doppel. Im ersten Fall kontrastiert die komische Verwunderung der etwas

<sup>21</sup> Zulueta, *Arrebato*, 00:25:20–00:25:50.

<sup>22</sup> Ebd., 00:46:00–00:46:20.

<sup>23</sup> In der ersten der beiden Sequenzen (Sequenz 8, im Hause Pedros) ist im Drehbuch zwar auch schon die Thematik der anderen Stimme präsent, aber nicht so deutlich wie in der Endfassung. In Sequenz 17 (im Auto) wurde die Synchronisierungsproblematik ganz neu hinzugefügt. Vgl. Zulueta, *Guión cinematográfico*, S. 43–49, sowie S. 64f.

bizarren Tante von Marta nämlich mit dem unheimlichen Auftauchen von Pedro, dem José zum ersten Mal intensiv durch dessen Spiegelbild begegnet, das sich als Reflex auf dem Bildschirm des Fernsehens zeigt. Im zweiten Fall wiederum stellt die Szene selbst – eine Autofahrt José's mit seiner Freundin Ana aufs Land, um dort Dreharbeiten zu realisieren – eine variierte Wiederholung der ersten Autofahrt mit Marta dar. Die Vermutung José's, dass Ana wegen der Synchronisierung ihrer eigenen Stimme narzisstisch gekränkt sein könnte und um ihre Einzigartigkeit besorgt ist, erhält durch die Tatsache, dass Ana für den Zuschauer ja tatsächlich in gleicher Position wie zuvor Marta zu sehen ist und so als deren Ersatz erscheint, einen hintergründigen doppelten Boden. Es ist diese Art, zentrale Motiv- und Bildkomponenten intensiv zu wiederholen und so zu einem regelrechten Komplex zu verdichten, die dem Film seinen besonderen Charakter verleiht und ihn für viele seiner Zuschauer so faszinierend macht.

### III. *Arrebato* als ein unheimlicher Film jenseits der Genrekonventionen

Über den Umweg der Stimme haben wir uns schon der Struktur des Films genähert, die mit der Problematik der Selbstverdoppelung auf ein Thema verweist, das in der Gattung des Phantastischen eine zentrale Rolle spielt.<sup>24</sup> Das Phantastische ist nun aber ein weites Feld. Um den Film noch präziser einem Genre zuzuordnen, hat man vor allem die Gattung des Vampirfilms vorgeschlagen.<sup>25</sup> Einen Grund dafür bietet die Tatsache, dass der Filmemacher José Sirgado, mit dessen Schaffenskrisis der Film in der ersten Sequenz der Haupthandlung einsetzt (nach dem kurzen Prolog, der Pedro P. beim Verschicken seines letzten Päckchens zeigt und der später noch einmal fast identisch wiederholt werden wird), gerade an einem solchen Vampirfilm arbeitet.<sup>26</sup> Er sitzt im Schneiderraum, wo auch ein Filmplakat seines ersten Spielfilms – „La maldición del hombre lobo“ – zu sehen ist, und streitet mit seinem Cutter über die richtige Montage des Films. Während der Regisseur die letzte Einstellung des Films genau an der Stelle enden lassen will, als der weibliche Vampir direkt in die Kamera blickt (Abb. 2), hält der Cutter ein solches Bild für wertlos, weil es seiner Auffassung nach gegen die Regeln der Wahrscheinlichkeit verstößt. Zulueta schreibt seinen eigenen Film so von Anfang an in eine Genreschablone ein, allerdings auf eine Art und Weise, die diese Schablone zugleich problematisiert und überschreitet.

<sup>24</sup> Todorov, *Introduction*, S. 121–123.

<sup>25</sup> Vgl. dazu Mira, „The Dark Heart of the Movida“. Der Autor erkennt allerdings neben dem Genre der Vampirgeschichten noch eine „second referential matrix“ des Films im Märchen von Peter Pan (S. 162).

<sup>26</sup> Zulueta, *Arrebato*, 00:02:11–00:05:34, bzw. *Guión cinematográfico*, Sequenz 1, S. 27–31.





Abb. 2: Der ‚falsche‘ Blick der Vampirin in José Sirgados Film

Denn trotz aller Abweichung von den Voraussetzungen empirischer Wirklichkeit, die beim Vampirfilm selbstverständlich nicht gültig sind, bleibt der ‚normale‘ Vampirfilm dennoch den im industriellen Hollywoodkino etablierten und perfektionierten erzählerischen Konventionen des Realismus treu. Dazu gehört natürlich auch die Berücksichtigung der unsichtbaren ‚vierten Wand‘, deren Aufrechterhaltung für den Illusionscharakter der Fiktion zentral ist. Da der Rollencharakter der Rolle verborgen bleiben muss, gilt es auch, Direktadressierungen an das Publikum und nicht diegestisch motivierte direkte Blicke in die Kamera zu vermeiden. Der Cutter kennt und respektiert diese Regeln, während Regisseur José Sirgado sie bewusst durchbricht, um zu einer Formensprache zurückzukehren, die vor der Etablierung des Hollywoodkinos zur Zeit des Stummfilms noch durchaus prominent war, beispielsweise in Fritz Langs *Nosferatu*, an dessen Ästhetik sich die kurze Sequenz von Sirgados Vampirfilm im Film recht deutlich orientiert. Sirgado arbeitet sich also offenbar an den Konventionen des industriellen Kinos ab, in dessen Rahmen er allerdings grundsätzlich arbeitet – weshalb er für sein Erstlingswerk denn auch Änderungen des Titels oder eben die Synchronisierung der Schauspielerin in Kauf nehmen musste, wie wir später erfahren.<sup>27</sup> Einen Weg aus der Krise weist Sirgado jedoch erst ein anderer – eben Pedro P., der ein Amateurfilmer ist, der im Super-8-Format ganz außerhalb des industriellen Kinos produziert und dabei auf der Suche nach dem richtigen Rhythmus bzw. der optimalen Funktion der Pause ist. José Sirgado wird von diesem anderen Filmemacher nun aber immer mehr an- und dann fortgezogen, wie es auch schon die Bedeutung seines Nachnamens (span. *sirgar* = ‚treideln‘) nahelegt. Der Vorname Sirgados wiederum – José – verweist auf die Ähnlichkeiten zu Pedro P., der seine letzte Sendung an José lediglich mit „P. P.“ firmiert, also mit den beiden Buchstaben, die einer beliebten spanischen Volksetymologie zufolge für die Abkür-

<sup>27</sup> Um das Erstlingswerk von José Sirgado als ‚B-Movie‘ qualifizieren zu können, wie in der Forschung bisweilen zu lesen ist, werden zu wenig Informationen darüber geliefert. Klar ist aber, dass zwischen den von Sirgado erhobenen künstlerischen Ansprüchen und den ökonomischen Interessen der Produzenten offenbar Differenzen herrschen. In diesem Punkt unterscheiden sich allerdings ‚A-Movie‘ und ‚B-Movie‘ nicht notwendigerweise.

zung von José (=Joseph) als Pepe verantwortlich sind.<sup>28</sup> Auch Pedro spielt also quasi nur eine delegierte Rolle und kann natürlich nicht der eigentliche Schöpfer des Films sein. Iván Zulueta als dieser eigentliche Schöpfer hat wiederum seine sehr persönliche Filmästhetik nicht im Leben einer der beiden Protagonisten mimetisch als Rollenspiel repräsentiert, sondern sie im Verhältnis von Pedro P. und José Sirgado ausgedrückt, die sich, als zwei sich ähnliche Doppel ihres Schöpfers, gegenseitig spiegeln. Deshalb hält sich die Unheimlichkeit, die *Arrebato* bestimmt, auch nicht an die Grenzen eines bestimmten Genres, sondern überschreitet die Genrelogik. Sie ist struktureller Natur und verweist auf die grundsätzliche Problematik des Simulakrums. Der ‚einfach‘ fantastische Vampirfilm José Sirgados ist nur ein Element des komplexer fantastischen Vampirfilms von Iván Zulueta, in dem die Kamera am Ende wunderbarerweise zu einem eigenständigen Lebewesen wird, das menschliches Leben vernichten und in sich aufzunehmen vermag. Die Apparatur steht dabei wiederum für die vampirhafte Qualität, die dem Film generell als einem Medium zu eigen ist, das Lebendigkeit nur deshalb zu simulieren vermag, weil es von echter Darstellung getragen ist – dies zumindest ist die These eines Films, bei dem Zulueta alles aufbot, was ihm an Energie und Imaginationsfähigkeit zur Verfügung stand. Das avantgardistisch-experimentelle Filmschaffen Pedro Ps. und der Genrefilm des im Filmgeschäft tätigen José Sirgado verschränken sich also zu einem Komplex aufeinander verweisender ähnlicher Bilder. Die Dynamik ergibt sich dabei aus der sich bei beiden Figuren steigernden und bis zur Abhängigkeit führenden Identifikation mit dem jeweils anderen. Pedro P. wirkt dabei als die antreibende Kraft, die José Sirgado seine intimen Bilderwelten eröffnet und ihn am Ende mit Hilfe des Sogs dieser Bilder zu einer völligen Selbstaufgabe treibt. Durch den Prolog des Films und seine Rolle als erzählerische Leitfigur ist Pedro P. von Anfang an präsent und bestimmt paradoxerweise durch sein eigenes Ende das ganze Geschehen. Seine Kommentare aus dem *Off* erklären sich handlungslogisch als die Tonbandaufnahmen, die José Sirgado zusammen mit Pedros letztem Super-8-Film als Paket erhalten hat. Sie strukturieren die gesamte Diegese des Films, der die erzählte Zeit nicht chronologisch-linear abschnurren lässt, sondern im ständigen Wechsel zwischen Gegenwarts- und Vergangenheitsebene seine Handlung eher spiralförmig entfaltet. Da eine genaue narratologisch-formale Analyse des Films die Grenzen dieses Beitrags sprengen würde und auch schon vorliegt,<sup>29</sup> soll lediglich mit einer schematischen Darstellung der Sequenzen und ihrer zeitlogischen Zuordnung die grundsätzliche Erzählstruktur des Films verdeutlicht werden (vgl. Anhang).

Die Dynamik der Handlung ergibt sich aus der immer intensiver werdenden Beziehung der beiden Protagonisten, die zwar (homo-)sexuell konnotiert ist, aber nie konkret körperlich gezeigt wird, sondern stets eine medial durch Bilder vermittelte Intimität bleibt. Pedro P. ist dabei nicht nur als entscheidender Bilderlieferant akti-

<sup>28</sup> Joseph war bekanntlich nicht der leibliche, sondern nur der soziale Vater Jesus, also lateinisch der *pater putativus*, oder auch abgekürzt *p. p.*, was in spanischer Aussprache dann ‚Pepe‘ ergibt. Dass diese Volksetymologie nicht wissenschaftlich korrekt ist, schmälert nicht die Wirksamkeit ihrer Funktion für den Film.

<sup>29</sup> Gómez Tarín, *Guía para ver y analizar*, S. 25–27.

ver, sondern auch ungleich ambivalenter als José Sirgado. Zunächst erscheint er kindlich-unschuldig, solipsistisch, asexuell und geradezu infantil-abhängig. Er hat trotz seines fortgeschrittenen Alters offenbar kaum soziale Kontakte und wohnt noch im Hause seiner Tante; und auch in seinen technischen Möglichkeiten als Filmkünstler erweist er sich als äußerst limitiert. Umso größer ist seine Begeisterung, als er mit Hilfe des Timers, den ihm José Sirgado schenkt, eine Apparatur an die Hand bekommt, mit der er nun endlich konsequent seine Rhythmusstudien kontrollieren kann. Aufgrund der kindlich-naiven Züge der Figur hat die Forschung das Namenskürzel Pedro P. auch als eine Anspielung auf den ewig jungenhaften Peter Pan gedeutet.<sup>30</sup>

Auf der anderen Seite verfügt Pedro P. aber über unheimlich-magische Kräfte, sexuelle Triebenergie und entwickelt eine geradezu diabolische Verführungskraft. Das zeigt sich vor allem dann, wenn er mit seinen Puppen agiert. So zieht er in seiner ersten Begegnung José in seinen Bann, als er mit Hilfe einer Spielzeugpuppe offenbar den Fluss der Fernsehbilder beschleunigt, die dieser auf dem Bildschirm sieht.<sup>31</sup> Zu einer damit korrespondierenden Puppenszene kommt es auch beim zweiten Zusammentreffen zwischen Pedro und José, der diesmal in Begleitung Ana Turners ins Haus auf dem Lande kommt. Pedro reagiert zunächst skeptisch auf das Paar, dem er vorwirft, alt und unfähig für „arrebatos“ zu sein.<sup>32</sup> Diese Vermutung wird allerdings widerlegt, als Ana unbeweglich auf einem Stuhl vor einer Betty-Boo-Puppe sitzen bleibt und offenbar für mehrere Stunden regelrecht aus der Zeit gerissen wird.<sup>33</sup> Ähnlich wie in der ersten Puppenszene wird auch hier das kinematographische Dispositiv (José auf der Couch gegenüber des Fernsehbildschirms bzw. Ana, die einer Puppe gegenüber sitzt, die vor der weißen Wand postiert ist und dank eines Lichtstrahls hell beschienen wird) mit veränderter Zeitwahrnehmung verschränkt. ‚Kino‘ ist für Pedro P. ganz offenbar keine Reproduktionsmaschinerie zur mimetisch-illusionistischen Wiedergabe von Wirklichkeit, sondern ein Instrument magischer Wahrnehmungsveränderung – ganz im Sinne der Aussage Martas, die ihren Bericht über das merkwürdige Filmschaffen ihres Cousins mit dem Wortspiel resümiert, für diesen sei „cine“ eben „alucine“, also halluzinogen.<sup>34</sup> Schon hier ist ausgesprochen, was der Film im weiteren Verlauf in aller Konsequenz zu demonstrieren versucht: kinematographische Bilder vermögen eine derart starke emotive und psychische Wirkung zu entfalten, dass sexuelle Extase und selbst härteste Drogen wie Heroin dagegen nur schwache Substitute darstellen.

<sup>30</sup> Vgl. insbesondere Mira, „The Dark Heart of the Movidá“.

<sup>31</sup> Zulueta, *Arrebato*, 00:25:50–26:57, bzw. die Beschreibung im *Guión cinematográfico*, S. 47.

<sup>32</sup> Ebd., 00:51:47–00:51:54, Zulueta, *Guión cinematográfico*, S. 66: „no estás para apuros y arrebatos... un poco cascados“. In der tatsächlichen Filmfassung dagegen lautet der Dialog etwas anders: „no estás para pausas y arrebatos“ – „Ihr seid nicht mehr bereit für Pausen oder Freudentaumel“ (so die deutsche Untertitelung).

<sup>33</sup> Zulueta, *Arrebato*, 00:53:54–00:55:01.

<sup>34</sup> „Para Pedro el cine es eso... alucine“; Zulueta, *Arrebato*, 00:19:45–00:19:53. Leider entgeht dieser signifikante Witz der deutschen Untertitelung, die übersetzt „Für meinen Cousin ist Film... eben F I L M“.

#### IV. Bildertrieb und Kinematographie: der Fluchtpunkt des Films

Gert Mattenklott hat in einem sehr schönen kulturanthropologischen Essay schon vor längerem das Phänomen des ‚gefräßigen Auges‘ beschrieben, das zeigt, dass unter der unseren Alltag dominierenden disziplinierten Praxis des Sehens auch noch tief verwurzelte Wünsche nach Einverleibung herrschen, die sich in den optischen Ekstasen eines nicht mehr streng kontrollierten, faszinierten und gleichsam oralisierten Sehens Bahn brechen können:

Es gibt ein Bedürfnis nach Einverleibung, dessen originäres Organ die Augen sind. Essen, Trinken, Sexualität können dieses Bedürfnis nur ins Uneigentliche verschoben befriedigen, allenfalls vertretend, nie buchstäblich [...]. In der Denkform der Psychologie gesprochen: das Auge ist hier einmal nicht das symbolische Zeichen für Vagina, Anus oder Mund, sondern diese sind hier Symbole des Auges bzw. eines Triebs nach Einverleibung, der genuin nur visuell, also durch Bilder befriedigt werden kann.<sup>35</sup>

Zulueta's Film zeigt dieses Phänomen mit einer selten erreichten Radikalität, eben dadurch, dass er den Ersatzcharakter der Lust, die aus körperlicher Sexualität und aus der Wahrnehmungserweiterung durch Drogen gewonnen werden kann, im Vergleich zu diesem primären und durchaus übersinnlichen Bildertrieb mit aller Direktheit behauptet und eine sich steigernde Bildersucht inszeniert, die bis ins Extrem rückhaltloser Selbstaufgabe führt. Die Steigerung lässt sich an drei Schlüsselsequenzen verdeutlichen, die jeweils die Wirkung filmischer Bilder ins Zentrum stellen. Dem ersten gemeinsamen Bildergenuss, an dem Pedro José teilhaben lässt, geht der gemeinsame Konsum von Kokain voraus.<sup>36</sup> Nachdem José schon zuvor mit Marta Kokain geschnupft hat, verwendet nun auch Pedro diese Droge, um den Kontakt zu José herzustellen und diesen an sein eigentliches Ziel – die Bilder – heranzuführen, wobei das Zeigen von Alben mit Klebebildchen, die den Abenteuerfilm *Solomon's Mines* illustrieren, nur die Vorstufe zur Vorführung seiner eigenen Filmproduktion ist. Die lässige Distanziertheit, die Pedro den Drogen gegenüber aufbringt (er nimmt weniger Kokain als ihm angeboten wird und bezeichnet das Pulver später ausdrücklich als „Scheiße“<sup>37</sup>), kontrastiert mit seiner Distanzlosigkeit gegenüber den Bildern, die ihn regelrecht in Konvulsionen versetzen. Der von Pedro zuvor als gemeinsame Kindheitserinnerung evozierte ekstatische „arrebato“, der durch das Betrachten der Klebebildchen ausgelöst wurde, wird nun direkt in seinen körperlichen Konsequenzen gezeigt. Wir werden als Zuschauer zusammen mit José Zeugen einer Szene, die durchaus Anklänge an das Phänomen der mystischen Ekstase durch innere Visionen

<sup>35</sup> Mattenklott, „Das gefräßige Auge“, S. 230. Zur visuellen Inszenierung des gefräßigen Auges vgl. Schmidt-Burkhardt, *Sehende Bilder*, S. 185–194.

<sup>36</sup> Zulueta, *Guión cinematográfico*, Sequenz 11, S. 56–58.

<sup>37</sup> „Lo que yo acabo de hacer es igualar nuestros ritmos. Mi ritmo de ahora mismo, el de este instante, es casi igual al tuyo – por culpa de esta mierda que hemos tomado – (señala los polvos), y a pesar de eso“; „Ich habe gerade unsere Rhythmen angeglichen. Wegen und trotz der Scheiße, die wir genommen haben (er zeigt auf die Pulverreste) ist mein Rhythmus jetzt, in diesem Augenblick, gleich dem deinen“; Zulueta, *Guión cinematográfico*, S. 54, und eigene Übersetzung.

hat, wie sie so eindrucksvoll von Santa Teresa in ihrem autobiographischen Lebensbericht beschrieben und dann von Bernini in einer Statue plastisch umgesetzt wurde. Was Santa Teresa von ihrer eigenen Ekstase bzw. dem *raptus*<sup>38</sup> anlässlich der Vision eines sie mit der Lanze penetrierenden Engels behauptet, nämlich dass dabei lustvolle Schmerzen ausgelöst würden, die nicht körperlicher Natur seien, sondern geistiger, obgleich der Körper daran einen entscheidenden Anteil habe,<sup>39</sup> lässt sich wohl auch für die kinematographisch bedingte körperliche Verzückung Pedros sagen. Im Kommentar zur Szene bezeichnet er seine Lust an den eigenen Filmen als einen sexuellen Orgasmus, der jedoch wiederum im Vergleich zu den späteren optischen Ekstasen, die ihn ja ganz wörtlich aus dem eigenen Körper reißen werden, nur eine schale Ersatzlust gewesen sei.<sup>40</sup> Dass Zulueta selbst in derartigen Analogien dachte, wird im Übrigen auch durch den Bericht gestützt, dass er seinen Film zunächst nach dem berühmten *Villancico* der Heiligen Teresa von Ávila *Vivo sin vivir en mí* (*Ich lebe, doch nicht mehr in mir*) titulieren wollte, womit derartige Anklänge an die Mystik ganz explizit geworden wären.<sup>41</sup>

Auch bei der zweiten Filmvorführung, die Pedro P. beim Besuch Josés mit Ana gibt, werden wir Zeugen des „arrebato“, in den die Bilder Pedro versetzen, wobei diesmal ganz explizit der Wunsch nach Einverleibung als Antrieb seiner Ekstase deutlich gemacht wird, wenn Pedro wie ein berauschter *Bacchus* mit weit aufgerissenen Augen und mit wilder Mähne Weintrauben in sich schlingt.<sup>42</sup> Während wir als Zuschauer in diesen beiden Szenen der Filmvorführung im Film aber noch weitge-

<sup>38</sup> Dem lateinischen Ausdruck für das Phänomen des *raptus* entspricht im Spanischen entweder der Terminus *arrobamiento* oder eben *arrebato*. Zur gnoseologischen Analyse der mystischen Körper ekstase, die von Thomas von Aquin ausführlich theologisch behandelt wurde, vgl. den Kommentar von Téllez, „Introducción“.

<sup>39</sup> „In den Händen des mir erschienen Engels sah ich einen langen goldenen Wurfspieß, und an der Spitze des Eisens schien mir ein wenig Feuer zu sein. Es kam mir vor, als durchbohre er mit dem Pfeile einigemal mein Herz bis aufs Innerste, und wenn er ihn wieder herauszog, war es mir, als zöge er diesen innersten Herzteil mit heraus. Als er mich verließ, war ich ganz entzündet von feuriger Liebe zu Gott. [...] Es ist dies kein körperlicher, sondern ein geistiger Schmerz, wiewohl auch der Leib, und zwar nicht im geringen Maße, an ihm teilnimmt“ (*Das Leben der heiligen Theresia von Jesu*, S. 281).

<sup>40</sup> „Toda mi vida, por aquel entonces, era como una gran paja, sin corrida... aunque yo, en el fondo, creía que correrse era aquello“ – „Mein ganzes Leben war damals wie eine große Wickerserei ohne zu kommen... obwohl ich im Grunde glaubte, dass ‚zu kommen‘ genau das bedeutete“; Zulueta, *Guión cinematográfico*, S. 58 und eigene Übersetzung.

<sup>41</sup> Ich entnehme diese Information einer Aussage von Marta Fernández Muro aus dem Dokumentarfilm zur Entstehung des Films, *Arrebato*, der in der DVD-Version von *Arrebato* als Bonusmaterial beigegeben ist, hier 00:42:47–00:43:15 Zum Gedicht der Heiligen Theresia vgl. García Mateo/Tietz, „Teresa de Ávila: Vivo sin vivir en mí“.

<sup>42</sup> Vgl. Sequenz 18. Das Verhalten Pedros beschreibt das Drehbuch wie folgt: „Babea de placer, hasta que por fin devuelve todo lo que acaba de ingerir. Con la proyección cada vez más cerca, se entrega a un paroxismo que, al acabar la película, lo deja totalmente descompuesto... pero feliz“ – „Er sabbert vor Lust, bis er am Ende wieder ausspuckt was er zuvor geschluckt hat. Immer näher an der Filmprojektion, gibt er sich einem Anfall hin, der ihn nach Beendigung des Films total fertig hinterlässt... aber glücklich“; Zulueta, *Guión cinematográfico*, S. 69, und eigene Übersetzung.

hend auf Distanz zu den kinematographischen Bildern selbst bleiben, die nur in sehr kurzen Fragmenten und meist in größerer Entfernung (durch *long shots*) zu sehen, und durch die diegetische Handlung eingerahmt sind, kommt es überraschenderweise erst nach dem Abschluss der zweiten Filmvorführung zu einer regelrechten medialen *Mise en abyme* des Filmischen. Immer noch in voller Verzückung, kündigt Pedro nach der Beendigung seines Films die Weiterführung seiner Experimente an und eine zukünftige Reise, die alle Pforten des Unbekannten öffnen soll:

Der Spiegel wird seine Pforten öffnen und wir werden... das... (er nießt) das... das... DAS ANDERE erblicken. Also haltet alle inne... Welt, halte inne. Welt, halte inne, ich komme!<sup>43</sup>

Unmittelbar darauf setzt nun aber ein Bilderfluss ein, dem wir nun plötzlich ganz distanzlos ausgesetzt sind und der meist einzelne Details in grobkörnigen Großaufnahmen bzw. *close ups* zeigt.<sup>44</sup> Durch eine treibende, durch Perkussionsinstrumente bestimmte musikalische Untermalung, wird die Wirkung des sich ständig wandelnden Bildkontinuums<sup>45</sup> gesteigert und entfaltet so einen regelrechten Sog, bis dieser durch abruptes Aussetzen von Bild und Ton dann plötzlich zwei Mal in kurzer Folge unterbrochen wird. Diese Unterbrechungen stören unvermittelt auch die Wahrnehmung des Zuschauers, denn dieser kann sich im ersten Augenblick den Grund der ‚Blackouts‘ nicht erklären und zweifelt zunächst an der Zuverlässigkeit des Filmmaterials oder des Projektionsapparats. Ohne permanenten Fluss von Bild und Ton kann der Film – unabhängig von den dabei dargestellten diegetischen Inhalten – seine Illusionskraft nicht entfalten und ist eben kein Film, wie wir als Betrachter zwei Mal unsanft selbst erfahren müssen. Was man im ersten Moment, sobald das eigene Nachdenken einsetzt, als technisch-unfreiwillige Störung bzw. als einen Fehler der Bildmontage zu erklären versucht ist, wird allerdings gleich nach der Störung beim Wiedereinsetzen der filmischen Diegese rückwirkend motiviert: gezeigt wird nun José, der in seiner Wohnung in einem Sessel sitzt und offenbar aus seiner tiefen Versunkenheit aufschreckt, während Ana im Hintergrund die Nadel des Plattenspielers manipuliert. Der vorangegangene Bilderfluss kann nun interpretiert werden als Abbildung der inneren psychischen Bilder Josés, der träumte oder unter der Wirkung eines seiner Herointrips steht.<sup>46</sup> Der Film im Film, der im Übrigen eine direkte filmische Weiterverarbeitung von Materialien aus den privaten Super-8-Produktionen des Regisseurs darstellt, leistet so die Verbindung zwischen der Ebene der Vergangenheit

<sup>43</sup> “El espejo abrirá sus puertas y veremos el...el...estornuda...¡LO OTRO! Así es que...¡QUIETOS TODOS!... ¡QUIETO MUNDO! ¡que voy!”; Zulueta, *Arrebato*, 00:58:44–00:58:59, bzw. *Guión cinematográfico*, S. 70.

<sup>44</sup> Sequenz 19, 00:59:00–01:00:09.

<sup>45</sup> Der Film, der Pedros Reise ‚dokumentiert‘, zeigt keine nachvollziehbare Handlung, sondern ist als kontinuierliche Metamorphose von Formen gestaltet, wobei die einzelnen wahrnehmbaren Formen aber gegenständlicher Natur sind und vom Zuschauer leicht identifiziert werden können, weil sie „berühmten Punkten der internationalen Geographie des Tourismus“ entsprechen, wie das Drehbuch formuliert (Zulueta, *Guión cinematográfico*, S. 70).

<sup>46</sup> Den Heroinkonsum Josés dokumentiert Zulueta mit akribischer Genauigkeit in Sequenz 4, *Arrebato*, 00:14:19–00:16:00.

und der Gegenwart der Diegese und überschreitet dabei zugleich eine lineare Logik von Zeitlichkeit. Er kann als beides zugleich interpretiert werden, als die filmische Abbildung der Reise, die Pedro für die Zukunft angekündigt hatte, und als die Abbildung der Halluzinationen, die José während einer Trance oder eines Drogen-Trips erlebt. Und weil er beides zugleich sein kann, aber nicht eindeutig nur eines ist, bildet der Film zugleich eine ganz eigene Wirklichkeit jenseits der Diegese aus. Die vorangegangene komische Unterbrechung der Rede des enthusiastisch-berauschten Pedros durch einen Schluckauf korrespondiert so mit einer für den Zuschauer wesentlich unangenehmeren kinematographischen Störung, die uns Einsicht in den Charakter filmischer Bilder als täuschende Simulakren verschafft.

Meiner Ansicht nach ist *Arrebato* genau an dieser Stelle, in der konsequenten *Mise en abyme* des Filmischen, auch an seinem eigentlichen Höhepunkt angelangt, bzw. an dem Punkt, den Pedro einmal als den anzustrebenden „Fluchtpunkt“ („punto de fuga“) seiner Filme bezeichnet und mit der „Pause“ identifiziert.<sup>47</sup> Schon mit der Sequenz im Montagestudio hatte Zulueta ausdrücklich auf die technische Grundlage der Kinematographie verwiesen und dabei gezeigt, dass der Schnittpunkt eine genau lokalisierbare Stelle ist, an der das Bildmaterial geschnitten wird, um dann mit anderen geschnittenen Bildern wieder zusammengesetzt werden zu können. Der Fluchtpunkt dagegen, der den Schneideprozess quasi ideell bestimmt, ist als Fachterminus der Kinematographie definiert durch das, was sich nicht direkt materiell verorten lässt, weil es sich zwischen den Bildern befindet.<sup>48</sup> Genau dieses ‚Zwischen‘, das auch eine geradezu metaphysische, jedenfalls aber die Logik einer realistischen Diegese sprengende Verbindung zwischen Pedro und José schafft, wird im Film im Film als Unterbrechung und Leere für den Zuschauer wahrnehmbar.

José Sirgado hatte bei seinem Film den Fluchtpunkt in dem gesucht, was sich zwischen dem Blick der Vampirin und dem Zuschauer ereignet. Dieses Schlussbild greift *Arrebato* mit dem eigenen Schlussbild wieder auf, wenn er uns das verbundene Gesicht José Sirgados erst als einfaches Bild zeigt, dann aber abschließend als ein projiziertes Filmbild kenntlich macht, und damit die Medialität der Bilder noch einmal hervorhebt (Abb. 3 u. 4).



Abb. 3 und 4: José Sirgado wird von der Kamera ‚erschossen‘ und zum Bild

<sup>47</sup> Zulueta, *Guión cinematográfico*, S. 53.

<sup>48</sup> Ich greife hierbei auf die Definition Valentin Fernández-Tubaus zurück, *El cine en definiciones*, Barcelona 1965, S. 137: „el punto de fuga es lo que estaría (o lo que no estaría) entre dos planos“. Das Zitat ist entnommen aus Vilarós, *El mono del desencanto*, S. 259.

Es ist dies eine abschließende Verbindung ähnlicher, aufeinander verweisender Bilder, die weder eine zirkuläre Rückkehr zum Anfang bedeutet noch eine logische Entwicklung zum Abschluss bringt, sondern die sich eher in einem heillosen und haltlosen Prozess sich immer neu erzeugender Simulakren befindet. Zwischen dem formalen Anfang des Films und seinem formalen Schluss wurde zwar eine phantastische Geschichte entfaltet, in welcher der Hunger nach anderen Bildern (Pedro) bzw. nach den Bildern des Anderen (José) als Suche und als Sucht inszeniert wird, bei der beide Protagonisten letztlich zu Opfern werden. Pedro wird in einer phantastischen Anthropomorphisierung der unbelegten Apparatur von der Kamera leibhaftig ‚aufgenommen‘, und José wiederum wird in einer weiteren Verwörtlichung filmtechnischer Metaphorik Opfer der ‚Schüsse‘ der Kamera. Es konnte dies aber kein wirklich befriedigender Schluss sein für Iván Zulueta, denn ihm ging es gerade um die Dynamik des Bildetriebes, der strukturell nicht ans Ende kommen kann, weil seine Befriedigung immer nur vorläufiger Natur ist. Allen Berichten zufolge hätte der Regisseur die Arbeit an der Montage des Films nach dem Drehen dementsprechend am liebsten auch noch viel weiter ausgedehnt als man es ihm zugestand. Was Sucht ist und dass sie sich nicht leicht befriedigen lässt, wusste Zulueta selbst zu diesem Zeitpunkt nur allzu gut. Seine eigene Heroinabhängigkeit, die wohl schon während der Dreharbeiten zu *Arrebato* eingesetzt hatte, führte zu einer krankhaften Sucht, die erst durch ein langjähriges Methadonprogramm überwunden wurde und auch nicht ohne Folgen blieb. Es gehört zwar zum ‚Kult‘ um den Kultfilm *Arrebato*, das Ende des (bzw. der beiden) fiktionalen Protagonisten mit dem Leben Zuluetas in Verbindung zu bringen, der als Regisseur nach seinem zweiten Spielfilm ja quasi ‚gestorben‘ sei, aber derartige Dramatisierungen durch unnötige Kurzschlüsse zwischen Autobiographie und Fiktion hat der Film an sich nicht nötig. Sie verdecken eher den in *Arrebato* eingeschriebenen Komplex der Simulakren als ihn zu erklären. Die beiden cinephilen Helden des Films sterben ja nicht einmal innerhalb der Fiktion ‚wirklich‘, sondern werden als regelrechte Bild-Opfer umgekehrt zu einem integralen Bestandteil des Mediums, das eben nie Wirklichkeit sein, sondern nur deren Schein erzeugen kann. Sie überleben im und als Schein. Zum anderen blieb Zulueta als Mensch und Künstler auch nach Drehschluss weiterhin sehr lebendig (was in den Zeiten von AIDS und massivem Drogenkonsum in den 1980ern unter den Künstlern der *Movida* ja auch keine Selbstverständlichkeit war). Dass sein Schaffen einige Jahre lang nur wenig öffentliche Resonanz erzielte, ist sicher bedauerlich, aber auch keine Tragödie und nicht ungewöhnlich für experimentellere Filmschaffende, die dem Mainstream nicht zu folgen bereit waren.<sup>49</sup> *Arrebato* bleibt jedenfalls auch unabhängig von der Biographie seines Regisseurs bemerkenswert durch die Radikalität der in ihm erprobten Filmsprache. Sie reicht an die Wurzeln der medialen Bedingungen des Films und der anthropologischen Gründe unserer menschlichen Bildersucht gleichermaßen.

<sup>49</sup> Heredero, *Iván Zulueta*, S. 211–215, hat Recht, wenn er den ‚Fall‘ Zulueta entdramatisiert und betont, dass der Regisseur wie viele andere Vertreter eines marginalen Kinos während der *Transición* kurze Zeit am Rande des kommerziellen Filmbetriebs zu gewisser Prominenz gelangte, dann aber in eine Krise geriet und aus dem öffentlichen Bewusstsein verschwand. Zuluetas Weg war also keineswegs einzigartig, sondern eher symptomatisch für seine Zeit.



## Filmographie

*Arrebato*. Produktion: Nicolás Astiárraga P.C., Spanien, 1979. Erstaufführung Cine Azul, Madrid, 9 Juni 1980. Regie: Iván Zulueta. Drehbuch: Iván Zulueta. Kamera: Àngel Luis Fernández. Musik: *Negativo*, Iván Zulueta. Darsteller: Eusebio Poncela (José Sirgado), Cecilia Roth (Ana), Will More (Pedro P.), Marta Fernández-Muro (Marta), Carmen Giral (Tante Carmen), Helena Fernán-Gómez (Gloria), Antonio Gasset (Cutter), Max Madero (Stricher), Javier Ulacia (Angestellter des Fotoladens), Rosa Crespo (Vampir), Luis Ciges (Pfortner). DVD (spanisches Original mit deutschen und englischen Untertiteln und Bonusmaterial): Bildstörung 2010.

## Bibliographie

- Bernecker, Walter L. u. Carlos Collado Seidel (Hrsg.), *Spanien nach Franco. Der Übergang von der Diktatur zur Demokratie*. München 1993.
- Ciller, Carmen, „Hacia una nueva interpretación de *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980): hacer visible lo invisible“. In: *El cine y la transición política en España (1975–1982)*. Hg. v. Manuel Palacio. Madrid 2011, S. 86–102.
- Dumousseau-Lesquer, Magali, *La Movida. Au nom du père, des fils, et du 'todo vale'*. Marseille 2012.
- Gallero, José Luis, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid 1991.
- García Mateo, Rogelio u. Manfred Tietz, „Teresa de Avila: Vivo sin vivir en mí“. In: *Die spanische Lyrik von den Anfängen bis 1870*. Hg. v. Manfred Tietz. Frankfurt/M. 1997, S. 271–286.
- Gómez Tarín, Francisco Javier, *Guía para ver y analizar "Arrebato"*. Valencia u. Barcelona 2001.
- Haubrich, Walter, *Spaniens schwieriger Weg in die Freiheit. Von der Diktatur zur Demokratie*. Berlin, Bd. 1 1995, Bd. 2 1997.
- Herederó, Carlos F., *Iván Zulueta: la vanguardia frente al espejo*. Festival de Cine de Alcalá de Henares 1989.
- Kalt, Jörg, „Pretty a Premier“. In: *du – die Zeitschrift der Kultur*, 729 (2002), S. 84–85.
- Losada, Matt, „Iván Zuletas Cinephilia of Extasis and Experiment“. In: *Senses of Cinema*, 56 (Oktober 2010), o. S. [URL: <http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/ivan-zulueta-s-cinephilia-of-ecstasy-and-experiment>, Stand: 13. 07.2014].
- Mattenklott, Gert, „Das gefräßige Auge“. In: *Die Wiederkehr des Körpers*. Hg. v. Dietmar Kamper u. Christoph Wulf. Frankfurt/M. 1982, S. 224–240.
- Mauersberger, Volker, „Blutiger Morgen. Das monströse Attentat auf Francos graue Eminenz Luis Carrero Blanco 1973 beschleunigte den Zerfall der Diktatur in Spanien“. In: *Die Zeit*, 28.11.2013, S. 19.
- Mira, Alberto, „The Dark Heart of the Movida. Vampire Fantasies in Iván Zulueta's *Arrebato*“. In: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 13 (2009), S. 155–169.
- Nichols, William, „From Counter-Culture to National Heritage. ‚La Movida‘ in the Museum and the Institutionalization of Irreverence“. In: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 13 (2009), S. 113–126.
- Nolte, Julia, *Madrid bewegt. Die Revolution der Movida 1977–1985*. Frankfurt/M. 2009.
- Schmidt-Burkhardt, Astrit, *Sehende Bilder. Die Geschichte des Augenmotivs seit dem 19. Jahrhundert*. Berlin 1992.
- Seguin, Jean-Claude, „Pedro Almodóvar y la transición“. In: *El cine y la transición política en España (1975–1982)*. Hg. v. Manuel Palacio. Madrid 2011, S. 60–72.

- Sontag, Susan, „Anmerkungen zu ‚Camp‘“ [1964]. In: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt/M. 1982, S. 322–341.
- Télez, Ezequiel, „Introducción. Gnoseología del éxtasis místico. La vertiente gnoseológica del arrobamiento en Santo Tomás“. In: Tomás de Aquino: *Tratado sobre el arrebató místico*. Einführung, Übersetzung und Anmerkungen von Ezequiel Télez. Pamplona 1999 (= *Cuadernos de Anuario Filosófico*, 89), S. 7–89.
- Teresa de Jesús, *Das Leben der heiligen Theresia von Jesu*. Übers. von P. Aloysius Alkofer. 8. unveränderte Auflage, München 1994 (= *Sämtliche Schriften der hl. Theresia von Jesu*, Bd. 1).
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris 1970.
- Vidal, Nuria, *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona 1989.
- Vilarós, Teresa M., *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973–1993)*. Madrid 1998.
- Zulueta, Iván, *Guión cinematográfico de Arrebato y Leo Es Pardo*. Madrid 2002.
- Zurian, Francisco A., „Los inicios de Pedro Almodóvar: en búsqueda de un autor“. In: *El cine y la transición política en España (1975–1982)*. Hg. v. Manuel Palacio. Madrid 2011, S. 46–59.

### Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Zulueta, *Arrebato*, 01:25:10
- Abb. 2: Zulueta, *Arrebato*, 00:02:59
- Abb. 3: Zulueta, *Arrebato*, 01:48:27
- Abb. 4: Zulueta, *Arrebato*, 01:48:34

S. 0	Im Zimmer der Stadtwohnung von Pedro P., der seinen letzten Film verschickt	Gegenwart José Sirgados
S. 1	Montageraum: Diskussion zwischen José Sirgado und dem Cutter über den neuen Vampirfilm	
S. 2	Im Auto: Fahrt Sirgados nach Hause	
S. 3	Im Treppenhaus bei Sirgado, der Portier übergibt das Päckchen Pedros	Gegenwart José Sirgados
S. 4	Zusammentreffen mit Ana in der Wohnung, José nimmt Heroin und beginnt, das Tonband Pedros abzuhören	
S. 5	Autofahrt mit Marta zum Haus von Pedro P.	
S. 6	Auf dem freien Feld vor dem Haus; Marta übergibt Pedro einen entwickelten Super-8-Film	Vergangene Treffen José mit Pedro
S. 7-11	Im Haus Pedro, erste Begegnung der beiden, die schließlich in der ersten Film-vorführung kulminiert	
S. 12	In der Wohnung José, Anna vor dem Bildschirm	
S. 13	Passionale Beziehung zu Ana und gemeinsamer Heroinkonsum	Vergangenheit José Sirgados
S. 14	Pedro P. gibt eine Filmkassette zur Entwicklung	
S. 15-18	Zweite Begegnung José (in Begleitung von Ana) mit Pedro im Landhaus	
S. 19	Film im Film, bestehend aus unterschiedlichen Filmmaterialien Zuluetas	Vergangenheit José Sirgados
S. 20	In der Wohnung José, zusammen mit Anna, die als Betty Boo auftritt	
S. 21	Beide sehen den Film, den Pedro geschickt hat	
S. 22-24	Pedros Filmexperimente, die von Gloria unterbrochen werden	Vergangenheit Pedros
S. 25	Exkurs Pedros mit Gloria ins Nachtleben Madrids und in die Ausschweifung	
S. 26	Wieder in der Wohnung Pedros	
S. 27	In der Wohnung José	
S. 28-31	Pedros Filmexperimente, Abwechselnd Sequenz in der Wohnung und im Fotostudio	
S. 32	In der Wohnung José	
S. 33	In Pedros Wohnung, Fortsetzung der Experimente	
S. 34	In der Wohnung José	
S. 35	In Pedros Wohnung, Fortsetzung der Experimente	
S. 36	In der Wohnung José	
S. S. 37/38 = S. 0	In Pedros Wohnung, beim Verschicken des Päckchens	
S. 39	Aufbruch José aus der eigenen Wohnung	
S. 40-44	José kommt in Pedros Wohnung an und führt dessen Experiment weiter bis zum Ende.	

↔ = Zeitliche Sprünge auf der Ebene der Diegese durch Rück- oder Vorblenden

S. = Sequenz nach der Zählung im Drehbuch von Iván Zulueta.