

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 51 (2009)
Heft: 298

Artikel: Bruch mit allen Gesetzen : das Kino und das Böse : eine Filmgeschichte
Autor: Binotto, Johannes
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-864012>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 02.04.2025

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



BRUCH MIT ALLEN GESETZEN

Das Kino und das Böse - eine Filmgeschichte

FANTÔMAS VON LOUIS FEUILLADE

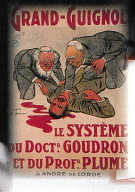
Auf dem Pariser Friedhof Montparnasse liegen das Grab von Charles Baudelaire, dem Dichter der «Fleurs du mal», und jenes von Henri Langlois, dem Gründer der Cinémathèque Française, im selben Viertel. Vom Poeten des Bösen zum Archivar des Kinos sind es hier buchstäblich nur ein paar Schritte. Tatsächlich hatte der Film schon immer eine besondere Affinität zum Bösen. Sogar schon dann, als das neue Medium noch gar nicht recht erfunden, sondern allenfalls zu errahnen war: 1797 erwarb der belgische Optiker und Schausteller Étienne Gaspard Robert, genannt Robertson, die Kapelle eines ehemaligen Kapuzinerklosters in Paris und projizierte darin nach Einbruch der Dunkelheit mit einer Laterna magica Porträts von enthaupteten Revolutionären auf Rauchsäulen. Im wabernden Rauch sah es aus, als würden sich die Köpfe bewegen – der lebendige Bildgrund und die Bewegung des Projektors vermochten die Toten zu reanimie-

ren. Und zugleich wurde in diesen Phantasmagorien – so nannte Robertson seine Vorführungen bewegter Bilder – die grausigen Hinrichtungen erneut vollzogen. Wie das Fallbeil der Guillotine, so schnitt Robertsons Laterna magica die Köpfe der Verurteilten ab und liess sie rollen.

Der Filmpionier Georges Méliès sollte hundert Jahre später auf ganz ähnliche Weise die böse Macht des Kinos vorführen: In *UN HOMME DE TÊTES* von 1898 verblüffte und erschreckte der Regisseur seine Zuschauer, indem er sich den eigenen Kopf abriß, ihn vervielfaltigte und mit diesen Köpfen wie mit Bällen jonglierte. Damit stellte sich Méliès nicht nur in die Tradition des Schaustellers Robertson, sondern verwendete damit das Kino auch als Fortführung jener Zauberkünste, mit denen er bereits vor seiner Filmkarriere Furore gemacht hatte. In den Händen von Georges Méliès erwies sich das filmische Medium als Hexe-



- 1 JUVE CONTRE FANTÔMAS von Louis Feuillade, 1913
- 2 PEEPING TOM von Michael Powell, 1960
- 3 PHASE IV von Saul Bass, 1974
- 4 Phantasmagorische Szene von Robertson, 1797
- 5 Kamera von Georges Méliès, 1896
- 6 FANTÔMAS von Louis Feuillade, 1913



rei, als Teufelswerk. Es ist denn auch nicht verwunderlich, dass Méliès' Filme voller Teufeleien sind, wie sich schon an manchen ihrer Titel ablesen lässt: In *LE MANOIR DU DIABLE* kämpft ein verzweifelter Ritter gegen die satanischen Vorspiegelungen, die immer verschwinden, wenn er sie mit seinem Degen aufspiesens will. Der Ritter wird dem Spuk erst Herr, als er dessen Urheber ein Kreuzifix entgegenstreckt. In *LE DIABLE NOIR* wird ein Hotelgast in seiner Kammer von einem Teufel belästigt, welcher Möbelstücke verschwinden und wieder auftauchen lässt, und in *LE LOCATAIRE DIABOLIQUE* ist es der Mieter selbst, der sich als Hexenmeister entpuppt, indem er aus seinem Koffer eine ganze Wohnungseinrichtung samt Familie und Bedienteten zaubert.

So harmlos der diabolische Spuk in Méliès' Filmen uns heute auch erscheinen mag, sie bereiteten das Publikum auf die ungleich beängstigendere Bosheit vor, die sich schon bald von

der Leinwand auf es ergossen sollte. Er bereitete den Boden für jene abgründig bösen Kinoserien *FANTÔMAS* und *LES VAMPIRES*, die Louis Feuillade Mitte der zehner Jahre drehte. So wie sich in Méliès' Film-Hexereien Figuren, Gegenstände und Räume unablässig verwandeln, so macht auch Feuillade die andauernde Metamorphose zum Hauptthema seiner Filme. Der geniale Meisterverbrecher Fantômas ist die Verwandlung in Person: mal schwarz verschleiert, mal biederer Geschäftsmann, mal Dandy, mal Gebrechlicher, mal Strassenganove – er entzieht sich jeder Identifizierung. Nur die Maske, die er auf einem der Filmplakate trägt, ist sein wahres Gesicht. Wie ein Riese ragt er auf diesem Plakat über den Dächern von Paris, kein Winkel des öffentlichen Lebens ist vor ihm sicher. Mauern und Gitter, Raum und Zeit sind keine Hemmnisse für ihn, den reinen Geist des Bösen. Er vermag alle Wände hochzuklettern und jede Tür aufzu-



1 HÄXAN von Benjamin Christensen, 1922
 2 Antonin Artaud in LA PASSION DE JEANNE D'ARC von Carl Theodor Dreyer, 1928
 3 Titelblatt von «Acéphale», Revue trimestrielle publiée par Georges Ambroisins, Georges Bataille et Pierre Klossowski, Heft 3-4, 1937
 4 «Diemondo» von André Masson aus «Acéphale», Heft 3-4, 1937
 5 «L'écrou et ses raisons, ou la raison ignare» von Oskalon Redon
 6 LES VAMPIRES von Louis Feuillade, 1919
 7 –Mord– Foto von J.A. Reiffend



brechen. Das Phantom Fantômas ist überall und nirgends, jeder kann sein Opfer werden, mal verdientermassen, oft völlig grundlos. Was der Antrieb für seine schrecklichen Verbrechen sein könnte, bleibt meistens unklar. Die Taten geschehen aus purer Lust am Bösen. Feuillade hat die Fantômas-Romane von Pierre Souvestre und Marcel Allain zwar als Ausgangspunkt verwendet, doch was dort noch an Motivationen und Erklärungen geliefert wird, fällt in seiner Kino-Serie weg. Dafür steigert der Filmemacher die ohnehin schon holprige Logik der Geschichten bis zur Absurdität. Ein Handlungsbogen interessiert ihn nur insofern, als man an ihm grausig-pittoreske Details aufhängen kann: Eine Leiche wird in eine Wand gemauert – offenbar nur um des schrecklichen Moments willen, da beim Einschlagen eines Nagels Blut aus dem Verputz zu fließen beginnt. In einer anderen Folge wird ein Opfer an den Schwingel einer Kirchenglocke gehängt, so dass es beim nächsten Gottesdienst Leichenteile auf die verschreckten Kirchgänger herunterregnet.

Ungleich stärker noch als die Autoren der Romane lehnt sich Feuillade damit an die Tradition des Grand-Guignol-Theaters an, welches im Paris der Jahrhundertwende mit bizarren Kriminalstücken Aufsehen erregte. Auch da diente die dünne Handlung jeweils nur zum Vorwand, möglichst grausame Szenen voller Spezialeffekte zu inszenieren: Die Helden des

Grand Guignol sind Lustmörder, welche die Körper ihrer Opfer mit Messer und Säge massakrieren, und Geisteskranke, die ihrem Gegenüber Vitriol ins Gesicht schütten. Wie im Grand Guignol geschieht auch bei Feuillade das Böse einzig um des Bösen willen – ohne Sinn und Zweck.

Kein Wunder, dass Feuillades FANTÔMAS mit seiner Verhöhnung von Recht und Ordnung einen Skandal in der bürgerlichen Öffentlichkeit provozierte. Nicht wenige glaubten gar, die abgründigen Filmgeschichten seien mehr als nur Fiktion. Wo René Navarre, der Darsteller des Fantômas, auftauchte, kam es zu Prügeleien zwischen Anhängern und Feinden des fiktiven Verbrecherfürsten. Mitunter rottete sich auch ein Lynchmob zusammen, welcher den Schauspieler anstelle seiner Figur aufknüpfen wollte.

Feuillade hatte die Panik, die seine Filme verbreiteten, indes nicht abgeschreckt, sondern nur noch stärker inspiriert. Mit LES VAMPIRES, seinem nächsten Mehrteiler, versenkte er das Publikum nur noch tiefer in der anarchischen, sinnlosen Lust am Bösen. Im Gegensatz zu den FANTÔMAS-Filmen tritt hier die Polizei nur noch am Rande auf. An deren Stelle besetzt nun die Verbrecherbande, die sich «Les Vampires» nennt, nahezu ausschließlich die Szene. Die Handlung der VAMPIRES-Episoden ist noch löchriger als jene von FANTÔMAS – doch die Faszination,

die von den halb-mythischen Schurken ausgeht, ist dafür umso stärker. Die in enge, schwarz-glänzende Trikots gekleidete Mörderin Irma Vep verführt zum Bösen. Ihr Blick hypnotisiert nicht nur die Figuren auf der Leinwand, sondern auch das Publikum davor. So wie in Irma Veps Namen die Buchstaben V-A-M-P-I-R-E durcheinandergewirbelt sind, ist in Feuillades Kino-Alpträumen die ganze Welt ins Chaos gestürzt: Wer zufällig den Kopf aus dem Fenster streckt, kriegt eine würgende Schlinge um den Hals geworfen, Radfahrer stürzen über gespannte Schnüre, harmlose Passanten sacken unversehens durch Falltüren. Prompt verliebten sich die Surrealisten in Feuillades Filme und deren Figuren. Irma Vep verschaffte André Breton und anderen wohlige Alpträume. Sie widmeten der Fledermaus-Frau und ihrer kaum weniger geheimnisvollen Hauptdarstellerin Musidora sogar Gedichte. Was sie betörte, war wohl die Radikalität, mit welcher sich Feuillades Filme über alle Schranken und Gesetze der Realität hinwegsetzten. Die Überwindung jeglicher «Vernunft-Kontrollen» zugunsten einer «Allgewalt der Träume», wie es die Surrealisten in ihrem Manifest von 1924 forderten, hatte Feuillade zusammen mit seinen Vampiren längst geschafft. Es war ein Ausbruch zum Bösen und gar noch darüber hinaus: «Gorgés de sang, visqueux et lourds, / Ils vont, les sinistres Vampires, / Aux grandes ailes de velours, / Non pas vers le mal ... vers le pire!» So

stand es – angeblich von Feuillade selbst gedichtet – auf den Ausgangsplakaten zu LES VAMPIRES. Reklame für ein Kino des Ausbruchs hin zum Bösen ... und noch schlimmer.

Solche Ausbrüche aus der Realität haben das Böse nicht zum Ziel – der Ausbruch selbst ist das Böse. So jedenfalls versteht es Georges Bataille, jener Philosoph, der sein Denken wohl am ausschliesslichsten dem Bösen gewidmet hat. Das Vernünftige, das Gute, das Nützliche (und damit auch das, was dem Verbrecher nützt) wird vom Bösen überschritten. Darum ist das radikale Böse denn auch nicht zu verwechseln mit dem Verbrechen. Denn aus einem Verbrechen kann jemand noch einen Vorteil ziehen, man kann aus ihm noch als Profiteur hervorgehen. Das Böse aber, von dem Bataille spricht, entschlägt sich solchem Nützlichkeitsdenken und ist für den Urheber meistens gefährlicher als für dessen Opfer. Das absolute Böse zeigt sich als purer Wille zur Überschreitung, als Souveränität, die sich um nichts und niemanden schert. «Souveränität ist die Fähigkeit, sich unbekümmert um den Tod über die Gesetze zu erheben, die die Erhaltung des Lebens gewährleisten», schreibt Bataille. Das Böse ist der Bruch mit dem Gesetz, nicht bloss mit einzelnen seiner Paragraphen, sondern mit dem Gesetz als solchem. Ja, selbst die Naturgesetze werden vom Bösen verlacht.



Die Kunst ist bevorzugter Schauplatz dieses souveränen Bösen, mag die Kunst sich doch niemals unter das Gegebene mit all seinen Regeln und Beschränkungen fügen. Statt in der existierenden Welt verbrecherisch den eigenen Vorteil zu suchen, erfindet die Kunst böse neue Welten. So auch im Film. Das Kino von Méliès und Feuillade ist böse, weil Film hier nicht zur bloßen Abbildung der Realität dient, sondern immer auch zu deren Überwindung. «Das Kino bedeutet eine totale Umkehrung von Werten, eine vollständige Umwälzung von Optik, Perspektive und Logik», durchschaute schon Batailles Seelenverwandter Antonin Artaud die Bosheit des neuen Mediums. Die Einzelbilder eines Films mögen fotografisch exakte Reproduktionen dessen sein, was sich vor der Kamera befunden hat – in der Aneinanderreihung auf dem Filmstreifen indes spotten sie der Realität und all ihren Regeln. Der Bruch mit dem Gesetz ist dem Film somit schon in seiner Technik eingepflanz. Der Teufel steckt in der Kino-Maschine – Satanas ex machina.

Deshalb ist es auch kein Zufall, wenn bei der Darstellung des Bösen im Film immer wieder der Akt des Filmemachens selbst zum Thema gemacht wird: In Benjamin Christensens HÅKAN von 1922 etwa. Angesichts seiner rätselhaften, unheimlichen Bilder möchte man beinahe meinen, es sei dem dänischen Regisseur gelungen, eine moderne Filmkamera direkt im längst

vergangenen Mittelalter zu platzieren. Die Nähe, mit welcher der Film die Welt der Hexerei und Inquisition porträtiert, hatte zu Protesten, Zensurereingriffen und in manchen Ländern gar zu Verbotsbefehlen geführt. Es scheint, als hätte das Publikum den Film mit seinem Gegenstand verwechselt, als sei das Medium selbst der Beelzebub, den es auszutreiben gilt. Doch diese scheinbar naive Reaktion ist so dumm nicht: Christensens hatte wohl selber ganz ähnliche Gedanken, als er in seinem eigenen Film auftrat – in der Rolle des Teufels.

Fritz Lang hat mit DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE von 1933, seinem zweiten Tonfilm nach M, ebenfalls gezeigt, wie stark das Böse an die Filmtechnik gekoppelt ist: Der geniale Bösewicht Dr. Mabuse dümmert in der Zelle einer Nervenklinik vor sich hin. Und doch versorgt er, der kein Wort redet, die ganze Unterwelt mit seinen mündlichen Anweisungen. Obwohl er verwahrt ist, gibt er in einem geheimen Zimmer, hinter einem Vorhang, seine schneidenden Befehle an die Verbrecherbande. Als schließlich ein abtrünniger Ganove diesen Vorhang aufreißt, findet er dahinter nicht Mabuse, sondern nur einen Lautsprecher. Beim Versuch, der Stimme des Bösen auf die Spur zu kommen, findet man hinter dem Vorhang genau das, was man hinter der Leinwand eines Kinos in den dreißiger Jahren findet: nichts ausser einer Tonanlage. Das Böse – macht Lang damit klar – wird



nicht durch Bild- und Tontechnik eingefangen, sondern steckt bereits in dieser drin. So ist denn die Macht Mabuses mit dieser Enthüllung nicht gebrochen, sondern hat sich im Gegenteil totalisiert. Losgelöst vom konkreten Körper und befreit aus dem Raum hinter dem Vorhang geistert Mabuses Stimme nun durch den Rest des Films, immerzu wispernd von der «Herrschaft des Verbrechens». Es ist, als hörte der Zuschauer selbst diese irre Stimme in seinem Kopf, die von der Souveränität des Bösen schwärmt, von einer blinden Zerstörungswut, die kein anderes Ziel hat als die totale Anarchie.

Niemand indes hat so schlagend gezeigt, wie tief das Böse in der Apparatur des Films steckt, wie Michael Powell mit seinem PEEPING TOM von 1960. Der Film beginnt, ein Auge in Grossaufnahme, es öffnet sich, eine Kamera beginnt zu rattern. Die Kamera nähert sich einer Prostituierten, geht mit ihr aufs Zimmer, sieht ihr beim Ausziehen zu und fährt dann auf ihr in Todesangst sich verzerrendes Gesicht, nähert sich immer mehr, offenbar bis der Tod eintritt. Danach Schnitt auf den Projektor, der uns das alles nochmals zeigt.

Die Lektion ist eindeutig: Zuschauen ist Filmen und Filmen ist Morden. So verstrickt Michael Powell bereits in den ersten vier Minuten seines Films das unvorbereitete Publikum rettungslos in die genuine Bosheit des Kinos. Unschuldig bleibt

nur, wer vom ersten Filmbild an die Augen geschlossen hält. Hat man diesen Moment verpasst, gibt es kein Enttrinnen mehr. Die Hauptfigur von PEEPING TOM ist Mark, ein junger Kameramann, der vom eigenen Film träumt. Ein Milchgesicht, still, schüchtern und unbeholfen, von Karlheinz Böhm perfekt gespielt mit der Haltung eines Musterschülers. Einzig in der Prothese, die er immer dabei hat, in der Kamera, steckt seine Mordlust. Mark tötet Frauen und filmt sie dabei; doch die beiden Taten sind dasselbe, denn die Mordwaffe ist das spitze, nach vorne ausgeklappte Stativ der Kamera. Eine Nahaufnahme hat zwangsläufig eine Aufspießung des Objekts zur Folge. Zudem – so enthüllt sich erst am Ende des Films – hat Mark einen Spiegel auf seine Kamera montiert, in dem sich seine Opfer sehen können. Sie müssen die eigene Angst, den eigenen Tod als Zuschauer betrachten. Der Film ist immer auch Publikum, aus Opfern werden Täter. Welch ein Euphemismus, wenn eine blinde und gleichwohl klarsichtige Nachbarin zu Mark sagt: «All this filming isn't healthy.»

Subtil hatte Michael Powell bereits Jahre zuvor, in BLACK NARCISSUS von 1947, die lebensgefährlichen Risiken des Kinos gezeigt: Englische Missions-Nonnen werden von der Farnepracht des indischen Dschungels in Wahnsinn und Mordlust gestürzt. Doch die bösen Farben waren keine natürlichen: es handelte sich um Technicolor. Die Chemiefarben des Films –



1 THE EXORCIST
von William Friedkin,
1973
2 THE NIGHT
OF THE HUNTER
von Charles Laughton,
1955
3 DAS TESTAMENT
DES DR. MARUSSE
von Fritz Lang, 1933

so zeigte Powells Kameramann Jack Cardiff in diesem Meisterwerk der Farbdramaturgie – sind toxisch. Mit Filmfarben vergiftet, von Kamerafahrten erdrückt werden auch die Figuren aus Powells *THE RED SHOES* und *TALES OF HOFFMANN*, doch brauchte es wohl die Eindeutigkeit von *PEEPING TOM*, damit die Zuschauer endgültig verstanden: die Kamera ist ein Mordwerkzeug und das Filmen immer böse. Zwar phantasiert das Mädchen, in welches sich Mark verliebt, dass sie gemeinsam über eine magische Kamera ein Bilderbuch machen könnten. Doch der Filmapparat taugt nicht zur Verwirklichung von Kinderträumen. Statt eines Bilderbuchs inszeniert Mark am Ende seine eigene Hinrichtung. Der Bösewicht ist nicht Herr über das Böse, sondern dessen letztes Opfer. Und er begeistert sich daran. «I'm glad I'm afraid!» ruft Mark vor der eigenen Kamera aus.

In der unüberschaubaren und jährlich weiter ins Unendliche wachsenden Zahl von Filmen, die das Böse zum Thema haben, sind es Filme wie *PEEPING TOM*, die dem Bösen besonders nahe kommen. Filme, welche die Möglichkeiten ausschöpfen, mit allen Gesetzen und Regeln zu brechen, und die den Hang des eigenen Mediums zum Bösen immer mitbedenken. Deshalb findet man die radikalsten Annäherungen ans Böse nur selten in Horrorfilmen. Das Böse mag hier explizit Thema sein, doch mit seinen vielen Genreregeln ist gerade der Horrorfilm eine

Gattung, welche Gesetze weitaus öfter befolgt, als sie zu überschreiten. Die Souveränität des Bösen findet man viel eher in den Genre-Zwistern, in jenen verrückten, mitunter missglückten Filmen, die sich über alle Film- und Erzählgesetze hinwegsetzen.

In Charles Laughtons *THE NIGHT OF THE HUNTER* von 1955 zum Beispiel, dieser abgründigen Mischung aus Märchen und Film noir mit einem Teufel im Predigergewand als Protagonisten. Wie bei Feuillade triumphiert auch hier die diabolischen Details. Einzelne Bilder entfalten ein Eigenleben: Etwa die der Hände des bösen Priesters, auf dessen Knöcheln die Worte «Love» und «Hate» tätowiert sind. Eine surreale Idee, böse und verrückt, wie jener Satanist aus dem Roman «The House of Dr. Edwardes» von Frances Beeding (der Hitchcocks *SPELLBOUND* als Vorlage diente), der sich den Namen Gottes auf die Fußsohlen tätowiert, um diesen mit jedem Schritt treten zu können.

Dem Bösen als Auflehnung gegen jede Vernunft-Kontrolle begegnet man bei unkontrollierten, unvernuftigen Filmemachern wie Mario Bava oder dessen Meisterschüler Dario Argento, deren manieristische Schauergeschichten vorführen, wie weit man mit grellen Farben, extravaganter Kamerafahrten und unmöglichen Kulissenräumen alle Gesetze der Realität übertreten kann.

Und man verspürt dieses Böse in *PHASE IV*, dem einzigen Spielfilm des Grafikers Saul Bass, in dem die gesamte Menschheit von Ameisen ausgelöscht wird. Gewiss sind Insekten in der Filmgeschichte sattem bekannte Vertreter eines namenlosen Bösen. Doch während in Science-Fiction-Klassikern wie *THEM!* oder *TARANTULA* Ameisen und Spinnen vergrößert werden, um so ihre Bedrohlichkeit zu zeigen, verfährt Bass genau umgekehrt und ungleich filmischer: Mit extremer Brennweite aufgenommen, erscheinen unter der Mikroskopkamera des wissenschaftlichen Fotografen Ken Middleham gewöhnliche Ameisen als beängstigend fremde Wesen. Auch hier ist das Böse nicht etwas, was von der Kamera abgefilmt, sondern von ihr erst kreiert wird.

Auch in einem weitgehend konventionellen Horrorfilm wie William Friedkins *THE EXORCIST* von 1973 entstehen die bösesten Momente da, wo der Teufel nicht nur dargestellt wird, sondern in die Darstellung selbst eingreift: An mehreren Stellen skandiert der Regisseur den Film mit Einzelbildern einer dämonischen Fratze. Knapp über der Wahrnehmungsschwelle liegend, sind diese Einzelbilder nur als Blitz, als bloss aufflackernde Erscheinung sichtbar. Die Implikationen dieses Verfahrens ist eine perle: Der Satan steckt zwischen den Bildern, so wie er im Körper des exorzierenden Mädchens steckt. Das Medium selbst

ist besessen. Im Vergleich dazu wirkt denn auch die überarbeitete Version von *THE EXORCIST*, die man 2001 erneut ins Kino brachte, ungleich beruhigender. Dank nachträglich hinzugefügten Computerticks erscheint das Antlitz des Teufels nun auch in Wänden und Möbelstücken und verliert gerade dadurch seine Schockwirkung. Die Macher dieser zweiten Version meinen, die unheimliche Wirkung des Films noch gesteigert zu haben, tatsächlich aber haben sie sie gezähmt. Aus dem unendlichen Raum zwischen den Bildern hat man den Dämon in die Bilder hinein verschoben und damit auch in die klar umrissenen Grenzen des Kaders. Das Böse hat man so auf die Konventionen des Horrorgenres zurechtgestutzt – nicht zuletzt ein Beispiel dafür, wie skeptisch man gegenüber Nachbearbeitungen und Directors Cuts sein sollte. Denn das Neuere ist nicht zwangsläufig radikaler. Hier jedenfalls entpuppt sich die Aufrüstung des Films durch Special Effects als Verharmlosung. Man hat *THE EXORCIST* gleichsam selbst exorziert – und leider mit Erfolg: Zumindest im deutschsprachigen Raum ist heute nur noch die zweite Fassung erhältlich.

So ist denn das Horrorgenre mehrheitlich um Domestizierung des Bösen und weniger um dessen Analyse bemüht. Hingegen gibt es in anderen Genres Filmemacher, die auf der intimen Verbindung zwischen Technik des Films und den Transgres-

- 1 A CLOCKWORK ORANGE von Stanley Kubrick, 1971
- 2 VIDEODROME von David Cronenberg, 1983
- 3 DAS TESTAMENT DES DR. MARUSE von Fritz Lang, 1933
- 4 PHASE IV von Seal Bass, 1974



sionen des Bösen insistiert haben: In Stanley Kubricks A CLOCKWORK ORANGE wird der gewalttätige Protagonist Alex durch eine Bild-Ton-Montage zur Gewaltlosigkeit umerzogen und dadurch erst richtig brutalisiert, und auch in Alan J. Pakulas Paranoia-Thriller THE PARALLAX VIEW ist es eine Bild-Collage, mit welcher zukünftige Attentäter rekrutiert werden. Wiederum ist es die Filmsprache selbst, das Zusammenfügen von Bildern, welches böse macht.

Niemand nach Michael Powell hat so eingehend die bösen Kehrseiten des audiovisuellen Mediums untersucht wie der Kanadier David Cronenberg. Was PEEPING TOM dem Kino antut, das fügt Cronenbergs VIDEODROME Fernsehen und Video zu. Ein skrupelloser TV-Manager stößt auf einen Piratensender, der offenbar nichts anderes ausstrahlt als nonstop Folter und Mord. Doch durchs Zuschauen wird man nicht nur auf Distanz mitschuldig, das Fernsehprogramm involviert sein Publikum ganz direkt, es macht aus dem Mann auf der Couch den Foltermeister und Gefolterten zugleich: In den alptraumhaften Szenen des Films öffnet sich etwa im Körper des TV-Managers eine Wunde, in die er eine Videokassette schiebt. Ein anderes Mal wird die Mattscheibe seines Fernsehgeräts weich, so dass er sich buchstäblich darin versenken kann – ein Vorgang, der sowohl als Kollation wie auch als Gefressen-Werden gelesen werden muss.

Die These des Medien-Theoretikers Marshall McLuhan vom audiovisuellen Medium als Fortsatz des eigenen Körpers wird hier von Cronenberg bis zur letzten Konsequenz durchgedacht: Was wäre, wenn die medialen Körperfortsätze nicht sauber funktionierende Organe, sondern wuchernde Tumore sind, welche schliesslich den Menschen zum blossen Anhängsel degradieren? »Sich unbekümmert um den Tod über die Gesetze zu erheben, die die Erhaltung des Lebens gewährleisten«, darin sah Bataille die böse Transgression, zu welcher der Künstler in seinem Werk fähig ist. Bei Cronenberg praktiziert das TV-Gerät selbst diese Grenzüberschreitung. Die Endlichkeit und Begehrtheit des Menschen – auch dieses Gesetz bricht der Medien-Apparat. Am Ende von VIDEODROME schiesst sich der Protagonist eine Kugel in den Kopf. Doch erst, nachdem er bereits sich selbst im Fernsehen genau das hat tun sehen. Das Leben des Menschen hat ein Ende, doch das Video dreht in bösen Endloschleifen. »Long live the new flesh!«, mit diesen Worten verabschiedet sich die Hauptfigur. Das neue Fleisch, das niemals sterben wird, ist aus bewegten Bildern und Tönen, aus Videobändern und Kathodenstrahlröhren zusammengeschnitten – und es kennt kein Erbarmen.

Faszinierend ist, wie Cronenberg eine Ambivalenz gegenüber solchen Transgressionen auszuhalten vermag. Schrecklich, grausam und tödlich ist die Bosheit des Mediums, und Cronenberg zeigt sie mit ekelerregender Schonungslosigkeit. Und doch stösst er damit nicht ab, sondern gesteht sich und uns Zuschauern ein, wie erregend das absolut Böse ist. Mit allen Zwängen, Regeln und Gesetzen brechen zu können, das ist die Geilheit, welche die Kunstwerke anzustacheln wissen. Doch der Bruch mit allen Gesetzen bedeutet auch den Bruch mit uns Zuschauern.

Auch in seinem sträflich unterschätzten Film EXISTENZ von 1999 untersucht Cronenberg die Medien als Schauplatz eines verführerischen und selbstmörderischen Bösen, doch diesmal sind es Computergames. Wie die Figuren in ihrer virtual reality, so verirrt sich der Zuschauer in den Handlungsebenen dieses Films. Andauernd wird er überrascht, böse aus der Bahn geworfen von Brüchen in der Story, Brüchen in der formalen Gestaltung – andauernde Subversion des Bösen. Neben diesen werden auch alle andern Grenzen überschritten: Körpergrenzen werden durchlässig, wenn sich die Spieler ihre Konsole direkt an einem anus-ähnlichen Loch im Rücken anschliessen. Natur und Kultur lassen sich nicht mehr reparieren, wenn die Kadaver von mutierten Fischen zu Maschinen zusammengesteckt werden. Hier geht Cronenberg noch einen entscheidenden Schritt weiter: denn die

Grenzüberschreitungen, welche zelebriert werden, erweisen sich als immer schon vorprogrammiert. Vorausberechnete Transgression ist keine mehr. Die zwischen Angst und Begeisterung pendelnde Faszination für den Film als Medium des Bösen, wie sie Feuillade, Lang und Powell besaßen, ist beim späten Cronenberg einer sarkastischen Nüchternheit gewichen. Cronenberg fragt sich und uns, ob der Film seine revolutionäre Kraft, seine Fähigkeit zur totalen Umkehrung aller Werte, mithin seine souveräne Bosheit nicht längst eingebüsst habe. Vielleicht ist das Böse auch nur ein Spiel. »Are we still in the game?«, fragt in der letzten Szene von EXISTENZ eine Figur, unsicher lächelnd, während eine Pistole auf sie gerichtet ist. Ist es Transgression oder nur Wiederholung? Doch wenn das Böse nur ein weiteres Game-Level war, ist das nicht vielleicht noch schlimmer. Böser noch als böse?

Johannes Binotto

Literatur zum Thema:
George Bataille: Die Literatur und das Böse. München, Matthes & Seitz, 1987
Anouk Vogel: Film als subversive Kunst. Hamburg, Rowohlt, 2000