

# Fleisch und Geist

## Einführung in das Werk von David Cronenberg

*Von Marcus Stiglegger*

»Möglicherweise ist die Summe seiner Werke eindrucksvoller als jeder einzelne Film.« Mark Irwin, Kameramann, über David Cronenberg

»Es ist nicht die Aufgabe der Kunst, uns zu sagen, wie wir leben sollen.«  
David Cronenberg

Als Künstler ist man kein Bürger der Gesellschaft«, sagt der kanadische Filmemacher David Cronenberg, »ein Künstler ist gezwungen, jeden Aspekt der menschlichen Erfahrung zu ergründen, die dunkelsten Gefilde – nicht unbedingt, doch wenn es das ist, wohin es einen zieht, dann muss man dort hingehen.« [1] Nach den ersten Genre-Erfolgen Cronenbergs in den 1970er Jahren wurde viel geschrieben und spekuliert, was das für ein Mensch sein müsse, der diese apokalyptischen und provokativen Fantasien auf die Leinwand bannt. Noch William Beards Buch über ihn von 2001 heißt *The Artist as Monster* [2], auf die merkwürdige Spaltung anspielend, dass hinter dem künstlerischen Markennamen Cronenberg eben gerade kein obsessiver Unmensch, sondern ein kultivierter und eher nachdenklicher Zeitgenosse steckt, der sich ganz unverblümt

zu seiner Herkunft aus der liberalen kanadischen Mittelschicht bekennt. So vereint sein Werk nicht nur Fleisch und Blut, sondern vor allem Geist und Fleisch, und zwar in bis dahin schwer imaginierbaren Bahnen: von den kotartigen Parasiten aus *SHIVERS* (1975) über das phallische Organ aus *RABID* (1977), die fleischliche Videocassette aus *VIDEODROME* (1983), die genetischen Mutationen aus *THE FLY* (1986), die bizarren Phantasmagorien aus *NAKED LUNCH* (1991) bis hin zur fatalen Verschmelzung von Fleisch und Metall in *CRASH* (1996).

David Cronenbergs Kino mag – vor allem zu Beginn – mit dem Begriff »body horror« zu fassen sein, tatsächlich aber geht es darüber hinaus: Seine Filme bilden die Bausteine eines weit größer angelegten Planspiels, das sich mit dem ultimativen existenziellen Problem auseinandersetzt: mit dem Tod. Zugleich ermöglichen es seine Filme, die Stadien dieses Experiments mit der Sterblichkeit und dem Verfall des menschlichen Körpers in Mutationen, Erkrankungen und bewussten Transformationen zu beobachten. Sie muten daher nicht zufällig wie Versuchsanordnungen an, als habe er seinen Protagonisten einen engen Rah-

men gesteckt – oft in geschlossenen Räumen –, in dem sie ihre Krise durchleben müssen. Viele seiner Filme sind nahezu Kammerspiele (THE FLY, VIDEODROME, M. BUTTERFLY [1993], DEAD RINGERS [1988]), und meist verschleiert die Inszenierung kaum die Künstlichkeit der (Studio-)Umgebung (EXISTENZ [1999], NAKED LUNCH). THE FLY wurde von Cronenberg selbst mehrfach als »drei Leute in einem Raum, sich unterhaltend« klassifiziert [3].

Obwohl sich Cronenberg heute in den existenziellen Gefilden eines Ingmar Bergman bewegt, kehrte er doch immer wieder zu jenem Genre zurück, das ihn berühmt gemacht hat: dem Horrorfilm. Für einen zweifellos hochgebildeten und ambitionierten Filmemacher erscheint diese Hingabe an das vermeintlich trivialste und unerwachsenste aller Genres zunächst erstaunlich, doch bleibt ihm nur hier die Freiheit der Fantasie, die seine Werke so besonders macht: jene Grenzen auszuloten, die dem menschlichen Körper und Geist gesetzt sind, die Cronenbergs beängstigende Phantasmagorien weit hinter sich lassen. Cronenbergs Kino ist somit eine Provokation und Herausforderung an den aufgeklärten Geist der Moderne. Ganz gezielt attackiert er geschlechtliche und soziale Identitäten, löst er die rationalen Grenzen auf und wählt stets die verstörendste aller Perspektiven.

So gelang es dem Genrevirtuosen Cronenberg auch bald, die engen Grenzen des Horrors hinter sich zu lassen und etwas Neues und Eigenes zu schaffen. »Cronenberg«, sagt sein Kollege John Carpenter, »ist besser als der Rest von uns zusam-

men.« [4] Was er schuf, waren Horrorfilme für Erwachsene, für ein reflektiertes Publikum, das mit diesen Filmen lernte, das formale Genregerüst zu akzeptieren, um es mit Cronenberg gemeinsam zu überwinden. Und seine gegenwärtigen Filme zu ermöglichen.

## Ein Anfang: Kanada

Der Anfang ist zugleich die Gegenwart, denn David Cronenberg, der am 15. März 1943 in Toronto geboren wurde, lebt noch heute in dieser kanadischen Metropole. Immer wieder betont er, dass er einem mittelständischen Hintergrund entstammt. Im Gegensatz zu vielen seiner europäischen und amerikanischen Kollegen ist er nicht geprägt von katholizistischer Repression, calvinistischer Prüderie oder politischer Ignoranz. Er war weder arm, noch musste er je um sein Überleben kämpfen. Was ihn hingegen prägte, ist seine bereits früh deutlich werdende Position als Außenseiter innerhalb der Schulklasse, die möglicherweise auf seine intensive, fast besessene Beschäftigung mit dem Tod zurückzuführen ist. Vor allem der Tod der Eltern wird immer wieder als prägendes Erlebnis beschworen.

Cronenbergs Vater war ein Journalist, aber auch ein Schriftsteller, der zahllose Bücher im Haus hortete. Er schrieb Kurzgeschichten für das kanadische Magazin *True Detective*. Die Mutter war Pianistin und machte den Sohn früh mit klassischer Musik vertraut. Das Haus steht noch heute in der College Street, einem Immigrantenviertel. Obwohl David Cronenberg einer jüdischen Familie entstammt, wurde er erst in der Highschool mit der jüdischen

Religion und Kultur konfrontiert. Seine Eltern erzogen ihn areligiös.

Existenzielle Fragen kamen vor allem auf, als sich der Gesundheitszustand des Vaters verschlechterte. Dieser litt zunehmend an einem fatalen Kalziummangel des Körpers, woraufhin seine Knochen bei der geringsten Belastung brechen konnten. »Er starb körperlich, nicht jedoch psychisch. Der Körper ging, aber der Geist blieb. Das war eine sehr schwer nachvollziehbare Krankheit. [...] Er konnte sich eine Rippe brechen, wenn er sich nur im Bett umdrehte. Es war ziemlich grauenvoll.« [5] Cronenberg selbst sieht im Miterleben dieser Krankheit, die 1973 im Tod des Vaters ein Ende fand, seinen Beginn einer bewussten künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Tod.

Bald strebte er danach, den künstlerischen Spuren des Vaters zu folgen, und begann selbst zu schreiben. Er schickte seine Kurzgeschichten an Science-Fiction-Magazine, doch trotz tendenziell positiver Resonanz kam es nie zur Veröffentlichung. Immerhin gewann er 1964 den Epstein Award für eine dieser Geschichten. Sein zweites Interesse galt der Wissenschaft. So schrieb er sich 1963 an der Universität von Toronto für Naturwissenschaften ein, doch fand dort wenig Inspiration. Es zog ihn immer wieder in die Bereiche der Kunst- und Geisteswissenschaften. Wie er es in den Geschichten von Isaac Asimov fand, strebte er bald nach einer Verschmelzung der Disziplinen: »Ich denke, die besten Wissenschaftler sind so verrückt, kreativ und exzentrisch wie Schriftsteller und Künstler. Ich kann mich gut in Wissenschaftler einfühlen. Ich denke, sie sind oft eine Persona in meinen Filmen.« [6]

Dennoch blieb er ein Außenseiter in den Naturwissenschaften, ungeachtet seiner Faszination für Flüssigkeiten und Pflanzen. Stattdessen schrieb er sich in Philosophie ein und fand endlich die ersehnten Impulse, die ihn über die Literatur hinaus auch zum Film führten.

Im Gegensatz zu seinen amerikanischen Kollegen war Cronenberg nie ein »Film-Buff« – und verstand sich auch nie als solcher. Er sah in seiner Universitätslaufbahn zahlreiche Filme, besuchte jedoch nie eine Filmschule. Stattdessen hatte er sein Schlüsselerlebnis in den frühen 1960er Jahren, als sein Kommilitone David Sexter einen Kurzfilm namens WINTER KEPT US WARM (1965) vorführte, der auf dem Campus gedreht worden war und zahlreiche weitere Bekannte Cronenbergs als Schauspieler zeigt. »Ich war geschockt. Es war ein unglaubliches Erlebnis. [...] Ich sagte mir, ich muss das auch probieren. Das war der Beginn meines Bewusstwerdens, dass Film etwas ist, was ich tun kann, wozu ich Zugang hatte. Ich hatte schon 8mm-Aufnahmen von Autorennen gemacht – eine meiner Obsessionen als Kind –, aber mir kam es nie in den Sinn, einen Spielfilm zu drehen.« [7]

Da Toronto keinerlei filmtechnische Infrastruktur hatte, keine voll entwickelte Filmindustrie, war Cronenberg darauf angewiesen, sich selbst mit der Technik vertraut zu machen. Er begann also mit der Kameratechnik, tat sich mit Kameraleuten zusammen. Er war überzeugt, dass man volle Kontrolle über die Technik besitzen müsse, um den kreativen Prozess zu beherrschen. Zugleich begriff er sich als technikfeindlich, immer bestrebt, nicht zu weit zu gehen. Es ist in diesem

Zusammenhang bemerkenswert, dass er bis heute noch keinen Film im Cinema-scope-Format gedreht hat und dass er auf lange Steadycamfahrten verzichtet. Das unterscheidet ihn zum Beispiel auch von Stanley Kubrick, der stets von der neuesten Technik Gebrauch machte. Mit all dieser Skepsis und einem Überbau philosophischer und künstlerischer Ideen machte Cronenberg sich ans Werk und drehte seinen ersten Kurzfilm.

## Medien/Transfer

Cronenbergs erster Film heißt TRANSFER (1966) und kostete 300 kanadische Dollar. Er drehte ihn als Regisseur, Autor, Kameramann und Cutter mit zwei Schauspielern: »TRANSFER handelt von einem Psychiater, der überallhin von einem Patienten verfolgt wird, der in dieser Beziehung die einzige sieht, die für ihn bislang eine Bedeutung hatte. Das ist künstlerisch, insofern ich eine visuelle Entfremdung des Ortes ausprobierte. Das meiste spielt auf einem schneebedeckten Feld, und sie essen auch an einem Tisch, der ohne erkennbaren Grund dort steht. Dieses surrealistische Element kam jedoch nicht ganz mit dem psychologischen Humor zusammen. Technisch war das ziemlich schwach.« [8] Eine Zeitlang versuchte Cronenberg, die Verbreitung dieser Filme zu verhindern, da er sie für zu unkünstlerisch hielt. Heute akzeptiert er sie als Dokumente für den Beginn seiner Karriere, seiner filmischen Visionsuche. Bemerkenswert ist seine Rückkehr zu diesem Psychiater/Patienten-Verhältnis in A DANGEROUS METHOD (2011) 45 Jahre später.

Der zweite Versuch, FROM THE DRAIN (1967), ist näher an Cronenbergs damaligen Ideen. Es ist eine an Samuel Beckett angelehnte absurde Situation: Zwei komplett bekleidete Männer sitzen in einer Badewanne und reden über einen vergangenen Krieg, dessen Veteranen sie sind. Plötzlich kommt eine Pflanze aus dem Abfluss und stranguliert den einen. Der andere nimmt dessen Schuhe und legt sie zu anderen Schuhpaaren in die Toilette. Ideen von Geheimbünden, chemobakteriologischen Kriegen, pflanzlichen Mutationen und letztlich die Form des Kammerspiels mag man mit dem späteren Werk in Verbindung bringen. Für circa 500 kanadische Dollar entstanden, ist der Film auch technisch eine Weiterentwicklung.

Inspiziert vom New Yorker Undergroundfilm um Jonas Mekas und Andy Warhol, tat sich Cronenberg mit Bob Fothergill, Iain Ewing und Ivan Reitman zusammen, um die Toronto Film Co-op zu gründen. Doch dieser Versuch, einen eigenen Katalog zu erstellen und das amerikanische System zu umgehen, scheiterte an den nicht vorhandenen Möglichkeiten in Toronto. Die jungen Filmemacher mussten sich dem System annähern, dem sie nicht angehörten. Und tatsächlich gelang es ihnen, über Kurzfilmfestivals mit den richtigen Leuten in Kontakt zu kommen und auch die eigenen Filme vorzuführen. In einem dieser Programme wurde auch TRANSFER gezeigt – wenn auch ohne große Resonanz.

1967 zog es ihn nach Europa, um seinem Abschluss in Literatur etwas näher zu kommen. Er lebte in Copenhagen und zeitweise in London, wo er den Geist der Carnaby-Street-Ära inhalierte. Nach sei-

ner Rückkehr 1967 schloss er sein Bachelorstudium ab und spielte mit den Gedanken, den MA-Abschluss anzustreben, doch mit der Arbeit an seinem nächsten Film STEREO (1969) wurde bereits klar, wohin Cronenberg wirklich wollte: Er wollte Filmemacher werden.

## Die Wurzel der Zukunft

Für seine nächsten beiden Filmarbeiten baute Cronenberg direkt auf das kinotaugliche 35mm-Format. In Personalunion als Regisseur und Kameramann drehte er seine antiutopischen Etüden STEREO und CRIMES OF THE FUTURE (1970) mit einer Arriflexkamera. Auf Synchronisation verzichtete er, vor allem, da die Arriflexlaufgeräusche ohnehin zu laut gewesen wären. Inhaltlich deuten beide Filme bereits auf die pessimistischen Zukunftsentwürfe der späteren Werke, arbeiten jedoch deutlich mit experimentellen Mitteln, im zweiten Film vor allem mit einem Voice-over und nondiegetischen Geräuschen. Für STEREO beantragte Cronenberg Geld beim Canada Council mit dem Ent-

wurf für einen Roman. Die überwiesenen 3.500 Dollar jedoch investierte er in den Film, der deutlich teurer wurde, was zu einer langjährigen Verschuldung führte. CRIMES OF THE FUTURE hingegen wurde umgehend von der Canadian Film Development Corporation mit 15.000 Dollar unterstützt. »Als Schriftsteller fand ich keine eigene Stimme«, sagt Cronenberg, »aber als ich für den Film schrieb, war ich völlig befreit.« [9]

Wieder arbeitete er mit Universitätsbekannten und Freunden, allen voran Ron Mlodzik, dessen deutlich ausgestellte, affektierte Homosexualität die Atmosphäre der Filme prägt. Während man in späteren Filmen oft bereits äußerlich Alter Egos der Regisseurs erkennen kann, integrierte er sich in diesen beiden Filmen indirekt: »Meine Rolle in STEREO war die des Dr. Luther Springfellow, des abwesenden Wissenschaftlers, der das Experiment organisierte, denn – in gewisser Weise – experimentierte ich ja auch. In CRIMES OF THE FUTURE bin ich Antoine Rouge, der abwesende Mentor, der starb und in dem kleinen Mädchen wiedergeboren wurde.« [10]

Wie in späteren Filmen wird in diesen beiden Antiutopien bereits deutlich, dass Cronenberg den experimentellen Charakter seiner Modelle formal herausarbeitet, indem er äußerst sterile und leere Räumlichkeiten wählt, die Tonspur extrem minimalisiert und in CRIMES OF THE FU-



Ron Mlodzik in STEREO ...

TURE etwa Walgesänge als Soundtrack benutzt. Er baut die Filme wie Versuchsanordnungen, als betrachte man Aliens auf einem fremden Planeten – oder Fische in einem Aquarium. Noch in DEAD RINGERS wird er in der Gestaltung der Innenräume auf diesen Aquariumscharakter verweisen.

Die Grundfragen, die in diesen beiden mittellangen Filmen verhandelt werden, gleichen späteren Ideen. CRIMES OF THE FUTURE etwa geht von der These aus, alles Weibliche habe die Erde verlassen und die männlichen Überlebenden müssten nun diese Weiblichkeit absorbieren. Spätere Filme nehmen dann die Perspektive fataler Krankheiten an, die für den Menschen tödlich sein mögen, für den Virus jedoch Leben bedeuten. Immer wieder geht Cronenberg auf Distanz zur eigenen Spezies, ein Impuls, der in STEREO und CRIMES OF THE FUTURE so deutlich wie in kaum einem anderen Film ist. Hier schimmern auch bereits Ansätze durch, die William S. Burroughs und James G. Ballard in ihrer Literatur verfolgen, zwei Autoren, die Cronenberg nachhaltig beeinflusst haben und zu späteren Adaptationen inspirierten. Von Burroughs etwa übernahm er die Idee eines latenten und unlösbaren Geschlechterkrieges: »Er sagt nicht nur, dass Frauen und Männer unterschiedliche Wesen sind, er sagt, sie seien verschiedene Spezies mit unterschiedlichem Willen und Vorstellungen. Da kommt man schnell zum Krieg der Geschlechter.« [11]

## Fernsehexil

O bwohl die beiden experimentellen Spielfilme, die meist berechtigt als Sequels betrachtet werden, künstlerisch einen großen Schritt nach vorn bedeuteten, führten sie den jungen Filmemacher in eine Sackgasse. Er hatte provozierende und radikale Werke gedreht, aber Angebote blieben aus. Für einen kommerziellen Spielfilm hatte er sich vorerst nicht empfohlen.

1970 versuchte sich Cronenberg an anderen Medien, er schuf etwa eine Skulptur namens *Surgical Instruments for Operating on Mutants*, die als Grundidee in das Design von DEAD RINGERS einfluss. 1971 zog es ihn nach Tourettes-sur-Loup in Südfrankreich, wo auch Terry Southern, Ted Kotcheff (der Regisseur von FIRST BLOOD / Rambo; 1982) und der französische Kritikerpapst André Bazin lebten. Dort schrieb er einen Romanentwurf und drehte für den kanadischen Fernsehsender CBC kurze Programmfüller, impressionistische Landschaftsaufnahmen und Kunstminiaturen: TOURETTES (1971), JIM



... und CRIMES OF THE FUTURE

RITCHIE SCULPTOR (1971) und LETTER FROM MICHELANGELO (1971). Das Exil in der Welt der Auftragsproduktion war seiner filmischen Arbeit zumindest finanziell und technisch zuträglich.

Spät im Jahr 1971 kehrte Cronenberg nach Kanada zurück und drehte dort sechs weitere Pausenfüller, diesmal mit eher touristischem Charakter. Diese Arbeit verschaffte ihm seinen ersten narrativen Kurzspielfilm, die CBC-Fernsehproduktion SECRET WEAPONS (1972) in der Reihe *Programme X*. Obwohl dieser 27-minütige Fernsehfilm nach einem Drehbuch von Hauptdarsteller Norman Snider entstand, sind inhaltlich zahlreiche Bezüge zu den vorangehenden und vor allem späteren Cronenberg-Filmen auffällig: Es geht um eine Pharmagesellschaft, die in kriegerische Machenschaften verwickelt ist. Bezüge zu der überdeutlichen Pharmaziekritik in SCANNERS (1981) drängen sich hier auf. Der Contergan-Skandal war in jenen Jahren deutlich präsent. Auch der telepathisch begabte Außenseiter, der sich gegen das System richtet, und eine matriachale Bikerbande weisen auf spätere Motive (SCANNERS und RABID). SECRET WEAPONS kann somit als bemerkenswerter Einstieg Cronenbergs in den narrativen Film gelten. Noch im selben Jahr wurde seine Tochter Cassandra geboren, 1970 hatte Cronenberg Margaret Hindson geheiratet.

## Liebe ist ein Virus

Die 1970er Jahre sind die Hochzeit des Exploitationfilms von Europa über Japan bis nach Amerika. Die Lockerung der Zensurbedingungen in den 1960er

Jahren ermöglichte es zahlreichen jungen und aufstrebenden Filmemachern, mit reißerischen, aber oft experimentierfreudigen B-Pictures ihre Karriere zu beginnen. Unterstützt wurden sie von Produzenten, die kreative Originalität hinnahmen, wenn nur genug Schauwerte (Sex und Gewalt) geboten wurden. Nach den Avantgardefilmen und den Fernsehaufträgen wurde die B-Filmproduktion auch für Cronenberg ein neuer Start, der diesmal endgültig seinen Einstieg ins Filmgeschäft bedeutete.

Bereits zu Beginn der 1970er Jahre hatte er ein Drehbuch namens *Satyr's Tongue* beziehungsweise *Orgy of the Blood Parasites* geschrieben, das er in immer neuen Überarbeitungen an verschiedene Produzenten schickte. Er bot das Script John Dunning und André Link von Cinépix an, die eine Finanzierung jedoch für zu schwierig hielten. Sie erlaubten Cronenberg einen Probedreh für einen Softsexfilm, stellten ihn jedoch nicht ein. 1974 reiste er nach Hollywood, um sein Drehbuch dort unterzubringen, jedoch mit ebenso wenig Erfolg.

1975 kam seine Chance in Gestalt einer besonderen Steuersituation in Kanada: Die CFDC hatte Geld übrig, das aus Abschreibungsgründen in Filmproduktionen investiert werden sollte. So war das Budget für Cronenbergs ersten langen Spielfilm SHIVERS (1975) gesichert. Die Summe von 180.000 Dollar ermöglichte ihm sogar, mit Barbara Steele eine Scream-Queen des 1960er-Horrorfilms zu verpflichten. Steele war vor allem durch ihre Doppelrolle in Mario Bavas LA MASCHERA DEL DEMONIO (Die Stunde, wenn Dracula kommt; 1960) bekannt geworden und hatte auch 15 Jahre danach nichts von

ihrem düster-erotischen Charisma eingeblüht.

1975 kam der Film unter dem Titel *THE PARASITE MURDERS* in die kanadischen Kinos. Der Kritiker Robert Fulford verriss ihn, seine Kollegen jedoch sahen in dem Film durchaus eine Fortsetzung von Cronenbergs früheren Achtungserfolgen. *SHIVERS*, wie der Film dann hieß, wurde schließlich in über 40 Länder verkauft, unter anderem in die USA, wo er unter

dem Titel *THEY CAME FROM WITHIN* zu sehen war. Mit über fünf Millionen Dollar Einspielergebnis war *SHIVERS* der erfolgreichste Film, den die kanadische Filmförderung je finanziert hatte.

Für Cronenberg ist *SHIVERS* ein apokalyptischer Horrorfilm aus Sicht einer Geschlechtskrankheit. Die zentrale Feststellung trifft die Protagonistin Lynn Lowry: »Eine Krankheit ist die Liebe zweier sich fremder Geschöpfe.« Die Viren, oder in diesem Fall die Parasiten, begehren den menschlichen Wirtskörper, und sie schenken ihm sogar etwas: wahre Promiskuität. In der letzten Szene wirken die infizierten Menschen glücklich und gefasst. Mit den Parasiten im Körper brechen sie auf, der restlichen Welt ihren sexuellen Wahn zu bescheren.

»Ich liebe es, die Dinge zu zeigen, denn ich zeige Dinge, die sich die Menschen nicht vorzustellen wagen«, sagte Cronenberg Chris Rodley [12]. »Ich weiß nicht, wo diese extremen Bilder herkommen. Es



Cronenberg mit Allan Kolman beim Dreh von *SHIVERS*

erscheint mir sehr geradeaus, natürlich und naheliegend, wenn es passiert.« [13] Dabei sei es ihm nicht um das Horrorgenre selbst gegangen, der Bezug habe sich eher aus der letztlich Wirkung des Szenarios ergeben. Vielmehr war Burroughs' Doktrin prägend, das Unzeigbare zu zeigen.

## Die Apokalypse geht weiter

Es folgten weitere Fernsehproduktionen – darunter die atmosphärisch eher schwachen Kurzthriller *THE VICTIM* und *THE LIE CHAIR* (beide 1975) –, von denen vor allem eine bemerkenswert ist: *THE ITALIAN MACHINE* (1976). Dieser ironische Fernsehfilm thematisiert die unter Motorsportfans verbreitete Tendenz, ihre Motorräder zu fetischisieren. So nimmt dieser Film nicht nur einen Teil von Cronenbergs typischem Ensemble vorweg, sondern verweist zudem auf den Beginn von *RABID* (einen Motorradunfall mit demselben Hauptdarsteller) sowie auf ei-

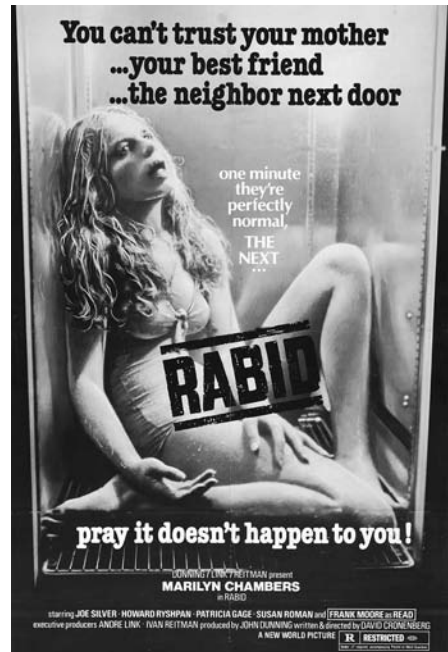
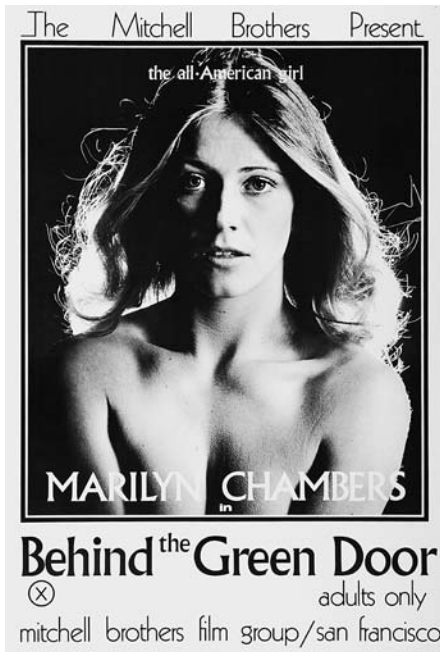


nen Subtext von CRASH (gewissermaßen: die »mechanische Braut« [*The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*; 1951] von Marshall McLuhan). Aufnahmen vom Motorsport gehörten zu Cronenbergs ersten 8mm-Aufzeichnungen, und auch später sollte er dieses Hobby beibehalten, sei es als Sammler alter Rennwagen oder als Regisseur (THE ITALIAN MACHINE, RABID, FAST COMPANY). Selbst noch Naomi Watts bewegt sich in EASTERN PROMISES (2007) als Bikerin durch London.

Mit einem Budget von 530.000 Dollar gelingt es Cronenberg, den Erfolg von SHIVERS zu wiederholen. RABID (1977) ist sein zweiter apokalyptischer Horrorfilm und knüpft in mehrfacher Hinsicht an den Vorgänger an. Wieder ist die Verpflanzung

eines künstlichen Organs Auslöser einer Epidemie von Wahnsinn und Verfall. Diesmal handelt es sich nicht um Parasiten, sondern um ein vampirisch-phallisches Organ, das in der Achselhöhle der Protagonistin wuchert. In sexuellen Kontakten infiziert sie ihre Opfer mit einer Art Tollwut (*rabies*), die diese zu blutgierigen Bestien mutieren lässt. George A. Romeros Film THE CRAZIES (1973) kann als Vorläufer dieses Modells gelten, denn schon dort wird die Nationalgarde in ABC-Schutzanzügen eingesetzt, um die Verbreitung der Seuche gewaltsam zu unterdrücken.

Nicht untypisch für eine Exploitationproduktion wünschte man sich eine prominent besetzte Hauptrolle für RABID, und so kam das Starlet Marilyn Cham-



Marylin Chambers als Star in BEHIND THE GREEN DOOR und RABID

bers ins Spiel. Die schlanke junge Frau entsprach dem Schönheitsideal der Zeit und war zugleich aus der Werbung (*Ivory Snow*-Waschmittel) sowie aus dem visionären Hardcorefilm *BEHIND THE GREEN DOOR* (1972) der Mitchell-Brüder bekannt. *RABID* wurde zwar nicht wirklich zum Beginn einer ernsthaften Filmkarriere – Chambers kehrte zum Hardcorefilm zurück und drehte mit *INSATIABLE* (1980; R: Stu Segall) einen weiteren Klassiker des Genres –, sie bewies aber nachhaltig, dass sie eine Hauptrolle tragen konnte.

Für Cronenberg wurde *RABID* zu einer Herausforderung, da er es hier mehr als zuvor mit Actionsszenen zu tun hatte: körperliche Kämpfe, Schießereien, aber auch der einleitende Motorradunfall. Nicht all diese Momente zeigen schon seine spätere Virtuosität, denn meist hält die Kamera vorsichtige Distanz. Nahaufnahmen sind selten. Und doch geht *RABID* einen deutlichen Schritt nach vorn: Er nähert sich den ambivalenten Charakteren weiter an, wird expliziter in Momenten des Körperhorror. Typisch für Cronenberg ist die erneut knappe Laufzeit des Films. Der Filmemacher schätzt die 90-Minuten-Grenze des klassischen Genrefilms. Er betont gar, dass er die Tendenz hat, so viel Material wie möglich aus dem Film herauszuschneiden. In *RABID* opferte er für das Verständnis des Geschehens wichtige Dialogszenen, steigerte dafür aber das Tempo des Werkes (unter anderem fehlt ein Dialog, in dem der Arzt seine Erfindung erklärt).

Der Dokumentarfilm *THE AMERICAN NIGHTMARE* (2000; R: Adam Simon) zeigt in der Retrospektive noch einmal deutlich, wie nahe sich in jenen Jahren die Kollegen David Cronenberg, John Carpenter,

George A. Romero und Tobe Hooper kreativ tatsächlich standen. Einige Szenen aus *RABID* etwa nehmen direkt Momente aus Romeros *DAWN OF THE DEAD* (Zombie; 1978) vorweg. Dabei seien Cronenbergs Filme nicht, wie Romero das definierte, Projektionen seiner Kindheitsängste: »Es ist etwas vertrackter, in dem Sinne, dass es ein Verständnis fordert, was der Mensch wirklich ist.« [14] Daher nimmt er auch Abstand vom eigentlichen Horrorgenre, das ihm zu *gothic* und fern erscheint. Cronenberg dreht Filme über das Leben selbst. Und den Tod. »Timor mortis conturbat me« (die Furcht vor dem Tod zermürbt mich) wird er in Interviews wiederholt eine lateinische Wendung zitieren.

## Action!

**R**ABID spielte weltweit über sieben Millionen Dollar ein und etablierte Cronenberg als einen ernstzunehmenden Filmemacher, der nun seine Projekte bewusster planen konnte. Der Regisseur kaufte ein Haus in Toronto, zerstritt sich jedoch nachhaltig mit seiner Frau, sodass es zu einem aufreibenden Sorgerechtsstreit um die Tochter Cassandra kam. Seine Exfrau schloss sich einer Sekte an und verschwand aus Cronenbergs Leben. Um seine Enttäuschung und seine Wut zu verarbeiten, schrieb er das Drehbuch *THE BROOD* (1979), in dem ein Mann erleben muss, wie seine Frau unter dem Einfluss eines sektiererischen Psychotherapeuten psychoplasmatische Geschöpfe gebiert und die gemeinsame Tochter entführen möchte. Das Buch reflektierte zahlreiche tatsächliche Erlebnisse jener Zeit. Bereits 1978 bekam Cronenberg die Chance, nicht

nur THE BROOD, sondern zunächst einen weiteren Genrefilm zu drehen. Mit einem Budget von 1,2 Millionen Dollar fuhr er mit seinem Team nach Calgary und Edmonton, um sich seinem Hobby, dem Motorsport, zu widmen.

Der Dragcar-Rennfilm FAST COMPANY (1979) wird meist als überflüssiges Nebenwerk im Œuvre David Cronenbergs betrachtet. Dabei betont Cronenberg selbst, wie wichtig er für ihn nicht nur persönlich als Motorsportfanatiker war, sondern dass er auch für den Autorenfilmer eine besondere Bedeutung hat: FAST COMPANY versammelt zahlreiche Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, die noch heute zum festen Ensemble gehören. Der Kameramann Mark Irwin wurde in den frühen Jahren prägend für Cronenbergs visuellen Stil, und tatsächlich filmte er für das Roadmovie FAST COMPANY Bilder von großer atmosphärischer Dichte. Das Production Design übernahm übernahm Carol Spier, die vor allem in späteren Filmen nicht mehr aus Cronenbergs Welt wegzudenken ist. Sie wird von ihm als symbiotische Visionärin betrachtet, die seine bizarren Visionen Realität werden lässt. Auch technisch bedeutete FAST COMPANY einen Fortschritt, da es Cronenberg durch ein höheres Budget erlaubt war, zahlreiche aufwändige Locationdreh zu absolvieren und vor allem Erfahrung in der Inszenierung von klassischer Action (Schlägerei, Verfolgung, Explosion) zu sammeln. Wie vor ihm Martin Scorsese, Francis Ford Coppola oder Jonathan Demme, die für den Exploitationproduzenten Roger Corman gearbeitet hatten, konnte Cronenberg mit diesem Genrefilm seine autodidaktische Ausbildung zum Filmemacher abschließen.

## Wut wird Fleisch: »Katharsis ist die Basis aller Kunst« [15]

THE BROOD drehte Cronenberg im November und Dezember des Jahres 1978 in Toronto für 1,4 Millionen Dollar. Das erneut höhere Budget ermöglichte es ihm, mit dem legendären britischen Charakterdarsteller Oliver Reed als Dr. Hal Raglan und Samantha Eggar, die seiner Exfrau ähnelte, zusammenzuarbeiten. Nola Carveth, die abtrünnige Ehefrau in diesem Film, lernt in quälenden Sitzungen, aus ihrer Wut heraus »neues Fleisch« zu gebären: Aus einer externen Gebärmutter bringt sie rudimentäre Kinder zur Welt, die die Objekte ihrer Aggression angreifen und töten. Cronenbergs Konzepte der Psychoplasmatiks (Emotionen bewirken Körpertransformationen) und des »neuen Fleisches«, die bereits in den früheren Filmen angeklungen waren, wurden hier erstmals explizit zum Sujet des Films. Auch in späteren Interviews betont Cronenberg die zutiefst persönliche Qualität von THE BROOD: »Er ist so nah, wie ich je einer persönlichen Autobiografie gekommen bin. Ich hoffe, ich werde dem nie mehr so nah kommen. Ich kann kaum sagen, wie befriedigend der Höhepunkt für mich ist. Ich wollte meine Exfrau tatsächlich erwürgen.« [16] Zudem deutete Cronenberg wiederholt an, er hätte zu jener Zeit das im Film erwähnte Buch von Raglan, *The Shape of Rage*, selbst schreiben können und vermutlich einen Bestseller gelandet: *Cronenbergs Therapie der Psychoplasmatik*, wiederum ein Verweis auf sein anhaltendes Interesse an der Psychoanalyse. Zugleich lieferte er im Film selbst das Schreckensbild vom Versagen dieser Methode ab. Am

Ende des Films hat Carveth seine Tochter aus den Klauen der Brut befreit, doch – hier wird die Doppeldeutigkeit des Titels klar – das Mädchen hat selbst bereits Anzeichen von psychoplasmatischen Geschwulsten auf der Haut.

THE BROOD war der erste Film, bei dem Cronenberg seine symbiotische Zusammenarbeit mit dem Komponisten Howard Shore begann. Shore startete seine Karriere als Musiker für Lighthouse in den 1960er Jahren und wurde dann musikalischer Leiter bei der Sendung *Saturday Night Live*. Er erkannte Cronenbergs Talent bereits zu dieser Zeit: »Von allen, die ich kannte, hatte David die klarste Vision, wohin er wollte. Damals pflanzte er die Saat seiner heutigen Arbeit.« [17]

Während beide Filme ihr Geld wieder einspielten, heiratete Cronenberg seine zweite Frau Carolyn Zeifman. Basierend auf früheren Drehbuchentwürfen (*Telepathy 2000*, *The Sensitives*) schrieb er in kürzester Zeit das Drehbuch zu SCANNERS, der noch in den letzten zwei Monaten des Jahres 1979 mit einem Budget von 1,5 Millionen Dollar in Montreal gedreht wurde. Zu Beginn der Dreharbeiten war das endgültige Skript noch nicht fertig. Für die Vorbereitungen standen nur zwei Wochen zur Verfügung. Doch die Rechnung ging auf.

**Auszug aus:**

Marcus Stiglegger: David Cronenberg (f i l m : 16)

© Bertz + Fischer Verlag. ISBN 978-3-929470-90-1

<http://www.bertz-fischer.de/davidcronenberg.html>