

BACHELORARBEIT

Menschlich sein und tierisch werden

Darstellung und Bedeutung der Verwandlung in David Cronenbergs „The Fly“

Prof. Dr. Björn Stockleben

Lehrstuhl für Produktion

Fachbereich für Film- und Fernsehproduktion Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF

Vorgelegt von: Vincent Edusei

Matrikelnummer: 010767

Abgegeben am: 14.07.2023

Betreuer: Prof. Dr. Björn Stockleben

Zweitbetreuer: Prof. Martin Hagemann

Annotation

In der Bachelorarbeit mit der Themenfrage *Menschlich sein und tierisch werden – Darstellung und Bedeutung der Verwandlung in David Cronenbergs „The Fly“* (1986) wird auf Grundlage filmwissenschaftlicher, philosophischer, journalistischer und filmischer Quellen die Metamorphose eines Menschen hin zur überlebensgroßen Fliege untersucht.

Die theoretische Auseinandersetzung wird in Relation zum Film gesetzt. Dabei stehen die Ich-Bildung des Protagonisten und seine Libido im Fokus. Theorien Jacques Lacans dienen als zentrale Basis; der Schwerpunkt liegt auf dem Lacanschen „Spiegelstadium“ und seinem Verständnis vom „Phallus“.

„The Fly“ wird mit dem modernen Ursprung des Narrativs aus Franz Kafkas „Die Verwandlung“ (1915) verglichen. Des Weiteren soll die Perspektive der zeitgenössischen Filmkritik und die Analyse eines Trailers und zweier Poster eine umfassende und adäquate Einordnung des Filmes gewährleisten. Neben den Schlussfolgerungen wird auch ein Ausblick auf weitere anschließende Fragestellungen eröffnet.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	4
	1.1 Literaturrecherche	6
	1.2 THE FLY – Einführung und Synopsis	7
2.	Das Subjekt und das Ich.....	9
	2.1 Anwendung auf THE FLY	10
3.	Die Libido und der Körper in THE FLY.....	16
4.	DIE VERWANDLUNG und THE FLY.....	20
5.	Die Verwandlung im Film.....	22
	5.1 Szenenanalyse: Erster Spiegelblick	23
	5.2 Szenenanalyse: Zweiter Spiegelblick und Konfrontation mit Veronica	24
6.	Die Verwandlung in PR und Presse.....	26
	6.1 Trailer und Poster	26
	6.2 Zeitgenössische Filmkritik	30
7.	Abschluss.....	33
	7.1 Diskussion und Fazit	33
	7.2 Methodenreflexion	35
	7.3 Ausblick	36
8.	Quellenverzeichnis.....	39
	8.1 Literaturverzeichnis	39
	8.2 Presseverzeichnis	41
	8.3 Filmverzeichnis	41
	8.4 Abbildungsverzeichnis	41
9.	Anlagen.....	42
	9.1 Selbständigkeitserklärung	42
	9.2 Szenenprotokoll: Erster Spiegelblick	44
	9.3 Szenenprotokoll: Zweiter Spiegelblick und Konfrontation mit Veronica	45

[D]er menschliche Körper [...] [stellt] nicht ein Material wie andere Materialien dar [...], beliebig bearbeitbar und formbar, sondern einen lebendigen Organismus, der sich beständig im Werden befindet, im Prozeß einer permanenten Transformation. Für ihn kann es keinen Ist-Zustand geben; er kennt Sein nur als Werden, als Prozeß, als Veränderung.¹

1. Einleitung

Um seine eigene Existenz kreisend, überschätzt der Mensch seinen Einfluss auf den Verlauf des Weltgeschehens und seine Bedeutung in Zeitgeschichte und Universum. Dieser Geltungsdrang und der Wunsch nach Verewigung bedingen gleichermaßen die Entwicklung hin zum modernen Homo sapiens sapiens. Für Ludwig Wittgenstein ist der Mensch dennoch nur „ein Tier, das spricht.“² Auch andere wegweisende Philosophen wie Jean-Jacques Rousseau, Michel Foucault oder auch Carl Gustav Jung sehen mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede zwischen Mensch und Tier oder setzen diese sogar gleich.

Die Verwandlung eines Menschen in ein Tier wurde vielfach zum Leitmotiv moderner Geschichten: Franz Kafka etablierte dieses Narrativ in der modernen Literatur bereits 1915 mit seiner Erzählung DIE VERWANDLUNG; George Langelaan schrieb 1957 die Kurzgeschichte DIE FLIEGE, die 1958 von Kurt Neumann verfilmt wurde und schließlich als Inspiration für David Cronenbergs THE FLY diente.

In diesem 1986 erschienenen Film entwickelt der junge Forscher Seth Brundle einen Teleportationsapparat. Als er sich voreilig selbst zum Versuchsobjekt macht, wird sein Genmaterial mit dem einer Stubenfliege vermengt. Er verwandelt sich daraufhin in eine überlebensgroße Fliege.

¹ Fischer-Lichte (2004), S. 158.

² Wittgenstein (2003), S. 33, §1.

THE FLY wurde seinerzeit und kann nach wie vor auf verschiedenste Weise interpretiert werden: ekelerregender Horrorschocker, groteske Liebesgeschichte, übernatürliche Tragödie, skurrile Science-Fiction-Dystopie und auch andere Interpretationsansätze sind ob der Mehrdeutigkeit dieses Films möglich.

Die in diesem Film subtil angesprochenen Themen sind äußerst vielfältig und komplex und drehen sich in erster Linie um die Ich-Bildung des Protagonisten und sein triebgesteuertes Handeln und Streben – zwei Hauptaspekte, die in dieser Arbeit beleuchtet werden.

Es wird die Darstellungs- und Bedeutungsebene der Verwandlung als Leitthema des Films untersucht und erforscht, welche Ansichten in der wissenschaftlichen und journalistischen Rezeption dominieren. Im Fokus der Analyse steht der Mensch als geistige und sich vom Tier distanzierende Entität in Relation zu seiner fleischlichen Hülle, deren Substanz der tierischen gleicht.

Diese Thematik wird auf philosophischer, filmwissenschaftlicher und filmanalytischer Ebene erörtert, aber stets in Verbindung zum Gesamtkontext gesetzt. Die theoretischen Aspekte hinsichtlich der Bedeutung der Verwandlung werden in direkten Bezug zur filmischen Darstellung gebracht. Darüber hinaus findet ein Vergleich von THE FLY und Franz Kafkas Erzählung DIE VERWANDLUNG statt, um inhaltliche Unterschiede und Veränderungen gegenüber dem narrativen Ursprung hervorzuheben.

Anschließend wird die Filmrezeption anhand der Sichtweise der zeitgenössischen Filmkritik unter Einbeziehung der wahrnehmungsbeeinflussenden Marketinginstrumente Filmtrailer und Filmposter analysiert.

Die Untersuchung verfolgt das Ziel, verschiedene Blickwinkel auf den Film und seinen Protagonisten zu identifizieren, um die Wirkung der Darstellung und die Bedeutungsebenen der Metamorphose vom Menschen zum Tier differenziert einordnen zu können.

1.1. Literaturrecherche

Die Grundlage der philosophischen Untersuchungen wird durch Theorien Jacques Lacan (1901–1981), einem der einflussreichsten Psychoanalytiker des 20. Jahrhunderts, gebildet. Lacans Schaffen ist sehr umfangreich und wurde für diese Arbeit komprimiert und dem besseren Verständnis wegen stark vereinfacht. Ein großer Teil seiner Aussagen kann aus Mitschriften seiner Seminare entnommen werden.^{3 4}

Er entwickelte und veränderte seine Thesen über viele Jahre hinweg. Es ist deshalb sinnvoll, Teilaspekte bewusst abzugrenzen und zu abstrahieren, um den Fokus auf die Leitfrage dieser Arbeit nicht zu verlieren und den anderen Bestandteilen dieser Untersuchung entsprechend mehr Raum zu geben. Von daher erscheint es zielführender, den Fokus auf die Sekundärliteratur Lacans zu richten, die seine Ideen bereits umfassend erforscht hat, als in erster Linie direkt auf sein Werk einzugehen.

Als weitere Quellen dienen hauptsächlich filmwissenschaftliche Sachliteratur über die Filme David Cronenbergs und dabei insbesondere über THE FLY. Diese sind von häufigen gegenseitigen Querverweisen gekennzeichnet, die Aufschluss über vorherrschende Meinungen geben, sich aber weniger widersprechen als ergänzen. Des Weiteren liegt dieser Arbeit eine umfassende Kenntnis von David Cronenbergs Filmen zugrunde, denn insbesondere seine Werke des Genres Bodyhorror sind bezüglich des Inhalts und der Form mit THE FLY vergleichbar und geben Aufschluss über seine möglichen Intentionen.

Zur genaueren Verortung der Argumentation haben insbesondere Werke wie "Das neue Fleisch. Der groteske Körper im Kino David Cronenbergs" (2011) der Medienkulturwissenschaftlerin Bettina Papenburg und "Organischer Horror. Die Filme des David Cronenberg" (1993) der Literaturwissenschaftler:innen Almut Oetjen und Holger Wacker einen bedeutenden Einfluss auf diese Arbeit. Sie bringen präzise und überzeugend einige Erkenntnisse zusammen und tragen somit zur Konsolidierung der Argumentation bei.

³ Lacan (1964)

⁴ Lacan (1954-1955)

Richtungsweisend ist ebenfalls „Ästhetik des Performativen“ (2004) der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte, in der sie unter anderem die Darstellungs- und Wirklichkeitsebenen im Theater mittels Interaktion zwischen Schauspiel und Publikum ergründet. Einige ihrer Aussagen lassen sich plausibel auf die Einordnung und Bewertung der Selbstdarstellung und mehr noch der Existenz des Protagonisten in THE FLY übertragen.

1.2 THE FLY – Einführung und Synopsis

Der Science-Fiction-Horror-Thriller THE FLY kam 1986 in die US-amerikanischen Kinos, bevor er im darauffolgenden Jahr seine Deutschlandpremiere feierte. Für David Cronenberg bedeutete der unter anderem von Kultproduzent Mel Brooks produzierte Film den bis dato größten kommerziellen Erfolg. Das Drehbuch schrieb er gemeinsam mit Charles Edward Pogue. Die tragende Idee für THE FLY gewann Cronenberg aus einem Traum, in dem er einen Film gesehen habe, der ihn damit infizierte, schnell zu altern. Der Bildschirm sei schließlich ein Spiegel geworden, in dem er seinen körperlichen Verfall betrachten konnte, bis er schließlich erschreckt aufgewacht sei.⁵

Auf dieses in THE FLY verarbeitete Spiegelmotiv wird, wie bereits in der Einleitung erläutert, im Laufe der Arbeit schwerpunktmäßig eingegangen.

Der talentierte Wissenschaftler Seth⁶ Brundle forscht an einer bahnbrechenden Erfindung – dem Teleporter. Bei einem Event lernt er die Journalistin Veronica kennen, der er begeistert seine Erfindung zeigt, auf die bald auch ihr Chef und der sich als Macho gebarende Exfreund Stathis Borans aufmerksam werden. Brundle will seine Teleportationsmaschine aber noch nicht der Öffentlichkeit zeigen, schließlich kann sie noch keine lebende Materie teleportieren. Als er einen Pavian teleportiert, wird

⁵ Vgl. Oetjen / Wacker (1993), S. 135–136.

⁶ Ein Name mit hebräischen Wurzeln, der mit „Der Berufene“ übersetzt werden kann und in der griechischen Mythologie unter anderem der Gott des Chaos ist.

dieser buchstäblich von innen nach außen gestülpt. Er arbeitet weiter an seiner Erfindung, Veronica dokumentiert ihn dabei; die beiden verlieben sich ineinander.

Als Brundle vermutet, dass Veronica wieder mit Stathis verkehrt, betrinkt er sich maßlos. Zuvor hat die Teleportation eines neuen Pavians makellos funktioniert. Ohne weitere Untersuchungen folgen zu lassen, begibt sich Brundle in den ersten sogenannten „Telepod“, um im zweiten wieder aufzutauchen. Dies gelingt zwar, doch waren Brundle die Anwesenheit einer ordinären Stubenfliege in seinem Telepod und die damit einhergehenden Folgen nicht bewusst. Er ist zunächst euphorisiert, genießt seine plötzlich übermenschliche physische Kraft und seinen nicht zu befriedigenden Sexualtrieb. Veronica ist das alles zu viel. Sie folgt seiner Aufforderung nicht, sich ebenfalls teleportieren zu lassen. Die beiden streiten sich, er geht fremd. Veronica kehrt kurz darauf mit einer erschreckenden Diagnose zurück: Die von ihr entdeckten Borsten an Brundles Rücken sind nicht menschlicher Natur. Er findet schließlich heraus, dass sein Genmaterial mit dem der Stubenfliege im Teleporter fusioniert wurde.

Brundles Körper befindet sich zunehmend in einem rapiden Verfall. Seine Haut wird rau und haarig, seine Fingernägel fallen aus. Bald verliert er auch seine Ohren, seinen Penis und seine Zähne. Er ernährt sich mittlerweile fast nur von Süßigkeiten, die er zunächst mit Magensäure auflösen muss, um sie verzehren zu können. Brundles menschlicher Körper entwickelt sich immer weiter zu dem einer Fliege. In der Zwischenzeit bemerkt Veronica, dass sie schwanger ist. Sie fürchtet sich vor einem möglichen Fliegenkind und will es abtreiben lassen. Stathis unterstützt sie dabei, jedoch wird Veronica aus der Abtreibungsklinik von Brundle entführt. Er will, dass sie das Kind behält und verkündet dann, sich mit ihr genetisch verbinden zu wollen, um wieder menschlicher zu werden und für immer mit ihr und dem Kind als Familie vereint zu sein.

Stathis folgt Brundle und will ihn in dessen Labor stellen, woraufhin dieser ihn mit Magensäure verätzt. Kurz bevor Brundle die Fusion mit Veronica vollziehen kann, verliert er die letzten Überreste seiner menschlichen Hülle, die menschengroße Fliege lässt diese fallen und begibt sich in den Telepod. Mit letzter Kraft zerschießt

Stathis die Apparatur; die Teleportation misslingt. Veronica entkommt ihrem Telepod unbeschadet; Brundle kriecht entstellt aus seinem Telepod hervor, mit dem er nun durch den gescheiterten Teleportationsprozess verschmolzen ist. Veronica setzt mit Stathis' Flinte schon zum Schuss an, als Brundle mit letzter Kraft den Lauf selber an seine Schläfe setzt und den Gnadenschuss empfängt.

2. Das Subjekt und das Ich

Jacques Lacan hat sich in seinem Werk mit dem fragmentierten Ich, das sich auf einer ewigen Suche nach Vollkommenheit befindet, beschäftigt. Für ihn ist das Ego kein Subjekt, sondern Objekt und Produkt des Begehrens. Nach Lacan kann unser ständiges Verlangen bzw. Streben im Leben qua Existenz nicht gestillt werden.

Das Lacansche Spiegelstadium bezieht sich auf den Moment, in dem ein Kind sich selbst im Spiegel sieht und dadurch ein Bewusstsein für das eigene Spiegelbild entwickelt. Dieser Prozess spielt eine wichtige Rolle bei der Ausbildung des Ichs und ermöglicht dem Kind, sich zum ersten Mal als Einheit wahrzunehmen und damit ein Gefühl der Ganzheit zu erreichen.

Für Lacan ist das Spiegelstadium

[...] das ursprüngliche Abenteuer, in dem der Mensch zum ersten Mal die Erfahrung macht, daß er sich sieht, sich reflektiert und sich als anders begreift, als er ist – die wesentliche Dimension des Menschlichen, die sein ganzes Phantasieleben strukturiert.⁷⁸

Dabei könne der Mensch, so Lacan, diesen Drang nach Vollendung in Form des im Spiegel erblickten „Ideal-Ichs“ ein Leben lang nie endgültig stillen.

Lacan untermauert dies mit drei zentralen und in Wechselbeziehung zueinander stehenden Begriffen: Dem *Imaginären*, dem *Symbolischen* und dem *Realen*. Das Imaginäre bildet den durch die Sicht und bildliche Vorstellungen erzeugten visuellen Be-

⁷ Lacan (1953-54), S. 105.

⁸ Vgl. Pagel (1984), S. 107ff.

zugsrahmen für die Einordnung des Selbst und des Anderen und ist somit ein unvermeidbarer Prozess.

Das Imaginäre ist vom Symbolischen abhängig, welches sozio-linguistische Strukturen und Dynamiken wie Gesetze, Institutionen und Traditionen beschreibt. Die Vereinigung des Imaginären und Symbolischen ergibt schließlich das Feld des Realen. Dieses sei aber nicht repräsentierbar, denn sein gesamtes Leben lang sei sich der Mensch dessen nicht bewusst, es führe aber dazu, dass er funktioniere. Man könnte es auch „Wirklichkeit“ nennen.

Ist die Konstitution eines Lebens beispielsweise durch ein traumatisches Ereignis in ihren Grundfesten erschüttert, könne laut Lacan die Realität für einen Moment „zerbrechen“. Der Mensch blicke dann in die beängstigende Leere seiner Existenz und damit ins Reale. Das Ich ist für Lacan somit eine erst entstehende Konstruktion, die sich auf die drei benannten zentralen Ebenen stützt.

2.1 Anwendung auf THE FLY

Das für Lacans Theorien zentrale Objekt des Spiegels wird in THE FLY laut dem Filmwissenschaftler Manfred Riepe in Form der Teleportationsmaschine „materialisiert“⁹ und steht somit auf einer Metaebene für Lacans Spiegel; neben dem ebenfalls im Film vorkommenden Spiegelschrank. Laut William Beard, einem US-amerikanischen Filmwissenschaftler, ist das teleportierte Objekt nicht genau dasselbe, sondern eher eine „perfekte Reproduktion“¹⁰ des Originals. Manfred Riepe argumentiert dagegen, das Objekt sei nach der Teleportation gar keine Reproduktion des Originals, da dieses nach der Teleportation gar nicht mehr existiere und dadurch der Existenz einer Reproduktion widerspräche. Es handele sich also eher um ein noch zu definierendes Objekt im Zwischenstadium.

⁹ Riepe (2002), S. 75.

¹⁰ Vgl. Beard (2005), S. 204.

Im Film veranschaulicht Brundle dies selbst mit einem Praxisbeispiel während eines frühen Experiments, in dem er Veronica zwei Steaks zur Kostprobe vorsetzt.¹¹ Das unveränderte Steak schmeckt für sie normal, das teleportierte Steak eher synthetisch. Brundle führt das darauf zurück, dass der Computer eine Interpretation des Steaks herstelle und es „neu denke“ oder übersetze, aber nicht reproduziere und bei dieser Übersetzung etwas verloren gehe.¹²

Für Cronenberg handelt es sich bei dieser Form der Umwandlung um „the new flesh“¹³, für Brundle bedeutet es das Eintauchen in den „plasma pool“¹⁴ wie er mit einer Aussage gegenüber Veronica deutlich macht:

You're afraid to dive into the plasma pool aren't you? You're afraid to be destroyed and reconsidered, aren't you? You might think you were the one to teach me about the flesh, but you only know society's straight line about the flesh, you can't penetrate beyond society's sick, gray fear of the flesh!¹⁵

Nach der Verwandlung bildet sich Brundles Ich damit sozusagen neu, da es seinen identitätsbildenden Bezugspunkt verloren hat. Cronenberg zeige damit, so Bettina Papenburg

die innere Verformung der Person als Deformation ihres Körpers“ und „das langsame Nach-Außen-Dringen der inneren Person. Man könnte es die ‚Osmose‘ der inneren Person in die körperliche Form nennen, die er als einen Transformationsprozess inszeniert, in wel-

¹¹ Vgl. Cronenberg / Pogue (1985), S. 25–27.

¹² Vgl. Cronenberg / Pogue (1985), S. 27.

¹³ "The new flesh" ist ein Begriff, den Cronenberg in seinem Film VIDEODROME (1983) einführte. Er bezieht sich auf die physische und mentale Transformation, die durch die Verschmelzung von Technologie und menschlichem Körper entsteht. In VIDEODROME ist "the new flesh" das Ziel des Protagonisten, der durch das Betrachten eines geheimnisvollen TV-Senders selbst in diese Form der Transformation verwickelt wird. Der leidvolle Prozess verändert Körper und Bewusstsein des Protagonisten auf eine Weise, die ihm eine Art von göttlicher Macht verleiht. Wie auch in VIDEODROME, verhandelt Cronenberg in THE FLY hiermit die Frage, wie diese elementare Veränderung des Subjekts unsere Wahrnehmung von Realität, Identität und Körper beeinflussen kann.

¹⁴ Cronenberg / Pogue (1985), S. 51.

¹⁵ Ebd., S. 51.

chem sich der individuelle Körper in einen grotesken Körper verwandelt.¹⁶

Während seine körperliche Verwandlung weiter voranschreitet, findet Brundle mit einer gekonnten Mischung aus Ironie und Ernsthaftigkeit einen neuen Namen für sich. Obwohl er sich des bevorstehenden Untergangs seines gegenwärtigen Bewusstseins im Klaren ist, bezeichnet er seine Verwandlung als "Krankheit" und definiert sich selbst als Forschungsobjekt.

He laughs again. [Brundle]

BRUNDLE

No, I'm becoming something that never existed before. I'm becoming... Brundlefly.

(SLOWLY, STRETCHING IT OUT)

B-R-U-N-D-L-E-F-L-Y.

(PAUSE)

Don't you think that's worth a Nobel Prize or two? [...] I want to give you a demonstration that I think you'll want for posterity. Yes, yes. I think you must chronicle the rise and fall of Brundlefly, don't you? [...]¹⁷

Im Kontext dieser Aussage bestätigt David Cronenberg die Vorstellung, dass Menschen in gewisser Weise an einer fiktiven, aber greifbaren Identität festhalten. Für ihn existiert "das Fleisch" aber als eigenständige Entität, unabhängig vom menschlichen Bewusstsein, welches das Ich konstituiert.¹⁸

¹⁶ Papenburg (2011), S. 197

¹⁷ Cronenberg / Pogue (1985), S. 69.

¹⁸ Rodley (1992), S. 80.

Der Literaturwissenschaftler Michail Bachtin spricht bei dieser substantiellen Einsicht Cronenbergs von der „Erkenntnis der Relativität alles Seienden“¹⁹, die Regisseur durch die groteske Form im Film erreiche.

Schon zu Beginn von *THE FLY* ist Brundles Begeisterung für Technologie unverkennbar, was bereits in seinem ersten Dialog (mit Veronica) deutlich wird, in dem er ihr sagt, dass er an etwas Besonderem arbeite, etwas das die Welt und das menschliche Leben grundlegend verändern werde. Brundle ordnet seinem Interesse am Neuen bereits vor Beginn seiner Verwandlung alles unter. Essen ist für ihn schlicht eine Notwendigkeit und Mode nur Mittel zum Zweck.²⁰

Die sozio-kulturelle Bezugswelt in Lacans Symbolischem bezieht gesellschaftliche Strukturgeber wie die Religion²¹ mit ein. In *THE FLY* nimmt die Technologie diese Stelle ein und bildet den maßgebenden Bezugsrahmen für das Subjekt, namentlich Brundle.

Laut Bettina Papenburg inszeniere Cronenberg die medientechnologische Affizierung des Zuschauers als eine körperlich sichtbare Konversionserfahrung²². Sie spricht ebenfalls von einer „Re-Konfiguration des Körpers durch Unterhaltungstechnologie, Drogenkonsum und medizinische Experimente“²³ und davon, dass sich das „verformte Innenleben“ der Figuren im „deformierten Körper“ manifestiere²⁴ und das „Fleisch für David Cronenberg vom Geist unabhängig“ werde²⁵. Die Grenzen zwischen Natur und Technik sowie Natur und Kultur würden verschwimmen.²⁶ Das zunächst vermeintlich bekannte Individuum erfahre also seinen Tod, um dann in ande-

¹⁹ Bachtin (1995), S. 85.

²⁰ Vgl. Cronenberg / Pogue (1985), S. 22.

²¹ Hiermit sind ideelle Ansichten, Traditionen und Symbole gemeint, die von Religionen vertreten werden.

²² Papenburg (2011), S. 8.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

rer Form – man könnte es als ins Moderne transformiert bezeichnen – neugeboren zu werden.

Wenn man dieser Argumentation folgen würde, bezöge sich Cronenberg laut Lacans Deutung des Symbolischen im übertragenen Sinne auf die sich im Wandel der Zeit immer weiter verändernde gesellschaftliche Identifikation.

In seinem Aufsatz „Moderne Identitätskonstruktionen und vernetzte Kommunikation“ bringt Peter Spangenberg das Problem dieser ständigen Identitätsverschiebung treffend auf den Punkt:

Akzeptiert die moderne Weltgesellschaft jedoch als Strukturgesetz ihrer Reproduktion die permanente Veränderung ihrer Reproduktionsbedingungen, so kann nur die abstrakte Erwartbarkeit einer in ihrer konkreten Ausformung nicht prognostizierbaren Veränderungsdynamik das Identitätsmerkmal der Moderne sein. Solange über diese Reproduktionsbedingungen Konsens besteht, sieht sich die Gesellschaft mit der Umstellung ihrer Identität von Einheit auf Differenz konfrontiert. Wenn unter diesen Voraussetzungen noch von gesellschaftlicher Identität gesprochen werden kann, so nur im Sinne von zeitlich begrenzten Strukturen und Prozessen, die mit der Erwartung verbunden sind, daß Identitätsverluste und -wandlungen mit hoher Wahrscheinlichkeit eintreten werden.²⁷

Der Philosoph Dietmar Kamper ist gar der Überzeugung, dass sich das „neuzeitliche Ich, das aus dem Geist der Technik entstanden ist“²⁸ gerade mit dieser selbst abschaffe²⁹, Die Autor:innen Arthur und Marielouise Kroker, die sich in ihrem Schaffen mit dem Aufeinandertreffen von Technologie und Kultur beschäftigt haben, sprechen von der „Ära des Posthumanen“³⁰.

²⁷ Spangenberg (2000), S. 133.

²⁸ Kamper in Pühler (2007), S. 35.

²⁹ Vgl. auch Kutschmann (1986), S. 16 f.

³⁰ Kroker (1996), S. 87.

Brundle scheitert schließlich am Versuch, sein Ich nach der durch die Fusion mit der Fliege erfolgten Neukonfiguration mit Veronica und dem ungeborenen Kind zu „vervollständigen“. Er muss erkennen, dass die avisierte Vollkommenheit reine Illusion ist.³¹

Einen Ausweg findet er nur durch die radikalste Form der Beendigung allen Verlangens, dem Tod. Damit vollzieht er die endgültige „Trennung vom animalischen Doppelgänger. [...] Im Suizid siegt der Geist ein letztes ultimatives Mal über den rebellierenden Körper.“³², wie es bei Oetjen und Wacker heißt.

Auf der anderen Seite könnte man jedoch auch argumentieren, Brundle würde durch die Fusion mit der Gensubstanz der Stubenfliege nur das vom Filmwissenschaftler Thomas Dreibrodt beschriebene „gewalttätig[e] und unbarmherzig animalisch[e] Potential[.] des Wissenschaftlers“³³ entfesseln und seine durch die Gesellschaft zurückgehaltenen Triebe freisetzen, denn schließlich definiert sich Brundle schon zu Beginn des Films als von unbändigem Forschungsdrang getriebener Wissenschaftler.³⁴

Das Ringen um seine sich verändernde Identität und der Wille, menschlich zu bleiben, werden besonders in einer Szene deutlich, in der Brundle Veronica mit folgenden Worten auf nimmer Wiedersehen fortschickt:

Insects...don't have politics. They're very brutal. No compassion.,
no compromise. We can't trust the insect...I'd like to become...the
first insect politician...You seem I'd like to, um, but, oh, I'm afraid,
um.³⁵

Er beginnt also langsam, die Veränderung seines Geistes hin zu dem eines Insekts zu akzeptieren und zeigt damit zum einen seine Verletzlichkeit, zum anderen aber auch

³¹ Vgl. Pühler (2007), S. 38 f.

³² Oetjen / Wacker (1993), S. 140.

³³ Dreibrodt (1998), S. 75.

³⁴ Vgl. Cronenberg / Pogue (1985), S. 1ff.

³⁵ Cronenberg (1986), Szenenprotokoll 2.4.

seine gleichzeitig bestehende Hoffnung, sich über die tierischen Instinkte hinwegsetzen zu können. Kurz darauf vertieft er seine Ausführungen:

I'm saying...[schaut kurz nach oben]...I'm saying I'm an insect...
who dreamt he was a man and loved it. But now the dream is over,
and the insect is awake.³⁶

Brundle ist nun der Ansicht, in erster Linie ein Insekt zu sein, was er bedauert. Von der zuvor geäußerten Hoffnung bleibt nicht mehr viel übrig.

3. Die Libido und der Körper in THE FLY

Die Beschäftigung mit dem Phallus nimmt einen wichtigen Platz in Jacques Lacans Philosophie ein. Dabei unterscheidet Lacan zwischen *realem*, *imaginären* und *symbolischen Phallus*. Auch wenn der Phallus aus heutiger Sicht nicht als alleinige Konzeption der sexuellen Differenz und alleiniges Zentrum der Analyse von Verlangen und Befriedigung betrachtet werden kann, haben ausgewählte Ansätze Lacans noch immer Gültigkeit für die Untersuchung von THE FLY und dienen im Folgenden als Querverweise.

Laut dem auf Lacan spezialisierten Sprach- und Literaturwissenschaftler Rolf Nemitz sei der reale Phallus „Sitz von Erregungen und [...] Instrument der Triebbefriedigung“³⁷. Der imaginäre Phallus sei Lacans Imaginärem und damit der visuellen Vorstellung zuzuordnen und diesbezüglich meist auf Mangel- und Verlust- oder Kastrationsvorstellungen des Penis bezogen. Lacans Theorie zum symbolischen Phallus wird in dieser Arbeit aufgrund fehlender Bezugsmöglichkeiten vernachlässigt.

Der Filmwissenschaftler Simon Pühler setzt in seinen Ausführungen zu Cronenbergs „Körpertechnologien“ an Lacans Spiegelstadium an. Nach Erreichen des Spiegelsta-

³⁶ Ebd.

³⁷ Nemitz (2020), S. 1.

diums sei das Streben nach einem vollkommenen Ich eine „Unausweichlichkeit“³⁸.
Denn darin

manifestiert sich der Eros, das unergründliche und ewige Lustprinzip, welches das Begehren des Subjekts strukturiert und moduliert. Das Individuum kann in der Anerkennung dieses Realen ein Stück Autonomie für sich gewinnen.

Dabei bleibt das Reale jedoch uneinholbar. [...] Eine Maschine oder Medientechnik kennt keinen Mangel und daher auch kein Begehren.³⁹

Dieser Drang, auf dessen Ursprung und Bedeutung für die Subjektconstitution hier bereits näher eingegangen wurde, lässt sich in seiner psychischen Form auch als Leibenstrieb oder Libido bezeichnen. Für Lacan „bleibt das Begehren in letzter Instanz immer Begehren des Körpers, Begehren nach dem Körper des anderen und nichts als Begehren nach seinem Körper.“⁴⁰ Dieses Begehren will Brundle kurz nach der erfolgten Fusion mit der Fliege stillen. Veronica erwidert seine Lust nur anfangs, ist aber schnell angewidert von seinem sexuellen Verlangen und lehnt ihn auf dieser Beziehungsebene ab. Der Lacanschen Philosophie des imaginären Phallus zufolge weist sie auch keine Mangelvorstellung des nun für sie „fehlenden Phallus“ auf.

Laut Nemitz beschreibe Lacan das kindliche Verlangen, imaginäres Objekt des Begehrens der Mutter zu werden.⁴¹ Veronica wird in THE FLY in ihrer Sorge um Brundle vor und nach seiner beginnenden Verwandlung zuweilen als mütterliche Figur dargestellt und Brundle wie ein rebellierendes Kind, wenn er voll unbegründeter Eifersucht angetrunken den Teleportations-Selbstversuch vollzieht, der in seiner Fusion mit der Fliege endet. Brundle, der während der Verwandlung zur Fliege seinen Penis verliert und ihn daraufhin in einem Spiegelschrank versteckt, spricht ihm damit Sinn

³⁸ Pühler (2007), S. 42.

³⁹ Pühler (2007), S. 42.

⁴⁰ Ebd., S. 88.

⁴¹ Vgl. Nemitz (2020), S. 1.

und Bedeutung ab: „...You're relics. Yes, you are. You can't deny it. Vestigial, archeological, redundant.“⁴² Hierauf wird in der Szenenanalyse noch detaillierter eingegangen. Der Lacanschen Philosophie vom Phallus folgend, könnte er damit versuchen, die schmerzvolle Kastrationsvorstellung zu verdrängen, damit sie sich nicht in seinem Geist manifestiert.

Während Nahrungsaufnahme und Sexualität vorher nur eine untergeordnete Rolle spielten, werden sie nach Beginn der Verwandlung zu Brundles bestimmenden Trieben. So beschreiben Oetjen und Wacker treffend: „Die Fixierung auf seinen Körper, auf sein Fleisch [...] sind Ausdruck seiner geistigen Transformation zum Tier. Der Körper rebellierte gegen den Geist.“^{43 44}

Die Psychoanalytikerin Verena Kast erweitert Lacans Aussage zum Begehren des Körpers: „Unsere Verbindung zur Welt ist zunächst eine körperliche“⁴⁵, „Körper sind keine peripheren, sondern primäre Kommunikatoren. Sie sind Mittler und Medium, selbst wenn kein Wort zwischen Menschen getauscht wird“⁴⁶.

Wie zuvor bereits angedeutet ist Brundle zunächst fasziniert von der Wandlung seines Geistes und Körpers hin zu dem einer Fliege. Für sein körperliches Erscheinungsbild interessiert sich der nerdige Wissenschaftler aber auch als „reiner“ Mensch nicht. Almut Oetjen und Holger Wacker sind sogar der Meinung, dass Brundle seinen menschlichen Körper als „notwendiges Übel, als Gefäß für seinen Geist, der außerdem noch Funktionsstörungen hat“ ansehe, und belegen dies unter anderem damit, dass er schnell reisekrank werde.⁴⁷

Diese These wird dadurch gestützt, dass Brundle schon vor Beginn seiner Metamorphose das gesellschaftlich verbreitete Credo „Kleider machen Leute“⁴⁸ verweigert,

⁴² Cronenberg (1986), Szenenprotokoll 2.1.

⁴³ Oetjen / Wacker (1993), S. 138.

⁴⁴ Hier kann auch zurück auf den Begriff des „neuen Fleisches“ verwiesen werden.

⁴⁵ Kast in Hoffmann (2010), S. 12.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Oetjen / Wacker (1993), S. 138.

⁴⁸ Vgl. Keller (1874).

indem er jeden Tag die gleiche Kleidung trägt und Veronica zu ihrem ersten Date in ein kühles Fast-Food-Restaurant einlädt, das für diesen Anlass eher unpassend wirkt.⁴⁹ ⁵⁰ Erscheinungsbild und Nahrungsaufnahme erscheinen für ihn also als reiner Selbstzweck. Für Oetjen und Wacker hört Brundles „Vergeistigung“⁵¹ erst in dem Moment auf, „als Veronica ihn die ‚Poesie des Fleisches‘ lehrt.“⁵²

Zwar folge zu Beginn der Transformation laut Manfred Riepe „phantasmatisch die Aufhebung der Kastration“; das ihm zuvor „untersagte Genießen“ werde möglich und Brundle erlebe eine rauschhafte narzisstische Omnipotenz, doch verliere er schließlich seinen realen Phallus und damit auch die Möglichkeit der sexuellen Triebbefriedigung.⁵³ Infolge des fortschreitenden Verlusts seiner menschlichen Attribute fällt es ihm immer schwerer, seinem manischen Drang nach Wissen nachzugehen.

Holger Reichert trifft im Kontext von David Cronenbergs Film SHIVERS (1975) folgende Aussage, die auf Brundles libidinöse Erfahrungen auf die Religion bezogen werden können:

Die Wissenschaft und die Medien spielen Gott. Und deswegen übernimmt auch der Parasit die Funktion der Gott-Erfahrung, die u.a. in der christlichen Praxis des Abendmahls ihren Ausdruck findet: Der Einverleibung der Hostie folgt das Durchdringen des Körpers durch den Geist.⁵⁴

⁴⁹ Vgl. Oetjen / Wacker (1993), S. 138.

⁵⁰ Der Filmkritiker Rolf Giesen erkennt hierin einen gesellschaftspolitischen Bezug: „Vergessen wir nicht, daß die großen Industrienationen, allen voran die Amerikaner und die Bundesdeutschen, die größten Fleischvertilger der Welt sind. So etwas muß sich zwangsläufig auch kulturell auswirken. Kulturelles Interesse an Frischfleisch. Burger King und McDonald's im Zentrum jenes neuen kulturellen Interesses, als gleichsam kulturelle Institutionen des ausgehenden 20. Jahrhunderts“, Giesen (1987), S. 96–99.

⁵¹ Oetjen / Wacker (1993), S. 138.

⁵² Ebd.

⁵³ Riepe (2002), S. 82.

⁵⁴ Reichert (1992), S. 78.

Überträgt man diesen religiösen Interpretationsansatz auf THE FLY, lässt sich die körperliche Verbindung des Menschen mit dem Parasiten mit der Fusion mit der Fliege vergleichen: Die Fliege ist Brundles Hostie, deren Empfängnis auch ihn in einen körperlich dominierten, rauschhaften Zustand versetzt.

4. Die VERWANDLUNG und THE FLY

Franz Kafkas Erzählung DIE VERWANDLUNG⁵⁵ entstand 1912 und wurde erstmals 1915 in der Anfangsphase des ersten Weltkriegs veröffentlicht. In der Geschichte wacht der Kaufmann Gregor Samsa eines Tages auf und muss feststellen, dass er sich in einen großen Käfer verwandelt hat. Im Verlauf der Erzählung muss er sich im neuen Körper zurechtfinden und vor allem lernen, mit dem herausfordernden Verhalten seiner Familie umzugehen. Samsas Verwandlung wird wie die Brundles unmissverständlich als „wirklich“ bzw. „real“ dargestellt. Auch Samsa hofft, sein neuerliches Käferdasein entpuppe sich schon bald als Traum⁵⁶, was der Erzähler mit den schlichten Worten „Es war kein Traum“⁵⁷ unmittelbar verneint.

Wie auch Brundle in THE FLY stirbt Samsa in DIE VERWANDLUNG und lässt seine Umwelt über sein Ableben erleichtert zurück. In THE FLY äußert sich dagegen weniger Freude über Brundles Tod als Erleichterung des eigenen Überlebens. Während Brundles brutaler Quasi-Suizid den spannungsgeladenen Schlusspunkt während der Konfrontation mit Veronica und Stathis setzt, wird Samsas Ableben isolierter und subtiler dargestellt. Kafkas Erzähler beschreibt es so:

An seine Familie dachte er mit Rührung und Liebe zurück. Seine Meinung darüber, daß er verschwinden müsse, war womöglich noch entschiedener, als die seiner Schwester. In diesem Zustand leeren und friedlichen Nachdenkens blieb er, bis die Turmuhr die

⁵⁵ Kafka (1915). Für diese Arbeit wurde die Reclam-Ausgabe von Franz Kafkas DIE VERWANDLUNG verwendet, die 1998 herausgegeben wurde.

⁵⁶ Vgl. Ebd., S.5

⁵⁷ Ebd., S. 5.

dritte Morgenstunde schlug. Den Anfang des allgemeinen Hellerwerdens draußen vor dem Fenster erlebte er noch. Dann sank sein Kopf ohne seinen Willen gänzlich nie der, und aus seinen Nüstern strömte sein letzter Atem schwach hervor.⁵⁸

Beide Werke wählen also auf ihre Weise einen sentimentalischen Schluss.

DIE VERWANDLUNG und THE FLY befassen sich beide mit dem Thema der Transformation bzw. Metamorphose. Während die Darstellung der physischen Veränderung in THE FLY eine größere Rolle spielt und den ganzen Film durchzieht, ist die Verwandlung in Kafkas Erzählung bereits vollzogen. Samsa wird in DIE VERWANDLUNG wider Willen von Familie und Gesellschaft abgelehnt und abgesondert. Brundle entscheidet sich in THE FLY zur Selbstisolation, indem er Veronica fortschickt, die ihm zu dem Zeitpunkt eigentlich noch wohl gesonnen ist und bis zum Ende Mitleid und Liebe für ihn empfindet. Samsa und Brundle vereint, dass sie ihren neuen Körper abstoßend und faszinierend zugleich finden, was sich bei Samsa durchgehend in der Beschäftigung mit seinem neuen Körper äußert. Beide wollen die Situation nicht schicksalsergeben hinnehmen und untätig bleiben, sondern ihr etwas entgegensetzen: Brundle im Sinne der Forschung und Neugierde, Samsa durch seine Motivation, seine Familie weiterhin zu unterstützen, wie er bereits zu Beginn der Geschichte mit den Worten „Nur sich nicht im Bett unnützlich aufhalten“⁵⁹ deutlich macht.

Während DIE VERWANDLUNG eine melancholische und hoffnungslose Atmosphäre aufweist, arbeitet THE FLY mehr mit Spannungselementen des Horrorgenres und des Liebesdramas sowie einer Stimmung der Ungewissheit, die durch die audiovisuelle Form weiter ausdifferenziert werden kann. Samsa ist tendenziell apathisch und ängstlich; Brundle handelt dagegen bis zuletzt energetisch und proaktiv, was Samsa auch aufgrund seines eingeschränkten Bewegungsradius nur bedingt möglich ist.

DIE VERWANDLUNG ist unverkennbar ein Produkt ihrer Zeit. Kafka verhandelt hier die eingeschränkten Existenzen unterer Gesellschaftsschichten des späten deutschen

⁵⁸ Kafka (1915), S. 59.

⁵⁹ Ebd., S. 9.

Kaiserreichs, deren Familien gemeinsam in beengten Wohnungen hausen und ein systembedingtes bescheidenes und entbehrungsreiches Leben führen müssen. Die Überforderung im Alltag und die Sorge um den finanziellen Bestand der Familie prägt ihren schroffen und aus gegenwärtiger Sicht als herzlos einzuschätzenden Umgang mit Samsa, der sich fortwährend um die Konsequenzen seiner beruflichen Abwesenheit und Untätigkeit sorgt. In THE FLY dagegen spielen finanzielle Aspekte nur eine untergeordnete Rolle. Brundle lebt in einem großen, eigens ausgebauten, Lagerhaus mit ausreichend Mitteln, um seine größtenwahnsinnigen Ideen eigenständig umzusetzen. Der Blick auf Familie und Gesellschaft spielen hier keine Rolle. Seine Transformation ist also im Gegensatz zu der eher sozialkritischen in DIE VERWANDLUNG eine in erster Linie philosophische Auseinandersetzung mit dem Ich.

Manche gesellschaftliche Themen – wie die Abtreibung in einer eigens dafür vorgesehenen Klinik in THE FLY – wären im zeitlichen Rahmen der Entstehung von DIE VERWANDLUNG nicht vorstellbar gewesen wären, spielen aber auch in der heutigen Zeit noch eine Rolle und funktionieren, verglichen mit Kafkas zeitspezifischer Darstellung, weitestgehend kontextunabhängig.

5. Die Verwandlung im Film

Lacans Spiegelstadium findet sich in direkter Form in Cronenbergs THE FLY wieder. In zwei Szenen ist ein Spiegel innerhalb der Handlung ein zentrales und auf metaphorischer Ebene das entscheidende Objekt.

Die erste Szene gestaltet sich wie folgt: Nach einem One-Night-Stand wird Brundle von Veronica mit seiner zunehmenden Veränderung konfrontiert. Mit ihren Annahmen kommt sie der Wahrheit immer näher, doch will er dies nicht wahrhaben. Die Auseinandersetzung endet damit, dass sie ihn, erfüllt von Angst um sein Leben, in Tränen aufgelöst verlässt. Zu einem späteren Zeitpunkt begibt er sich ins Bad und realisiert zum ersten Mal, wie sehr sich seine Physiologie verändert hat.

Vor der zweiten zu analysierenden Szene arbeitet Brundle am Computer an seinem Versuch, mittels der Fusion mit einem anderen Menschen, seine ihm nun innewoh-

nenden Fliegengene auf ein Minimum zu reduzieren. Als er bemerkt, wie einige seiner Zähne aus seinem Mund auf die Tastatur fallen, nimmt er sie in die Hand und begibt sich mit ihnen auf den Weg zum Spiegelschrank.

5.1 Szenenanalyse: Erster Spiegelblick

Die im Halbdunkeln inszenierte Szene beginnt damit, dass Brundle mit einem Zahn in seiner Hand ins Bad geht und in den Spiegel schaut. Sein freier Oberkörper ist unversehrt und muskulös. Aber seine Haare sind unfrisiert, sein Gesicht weist rote Flecken auf und vereinzelt lange, abstehende schwarze Haare sind darüber verteilt. Diese Erkenntnis wirft erst einmal keine Zweifel an seiner Menschlichkeit auf.

Anschließend versucht sich Brundle zu rasieren, scheitert aber daran und zerschmettert den Rasierapparat mit einer enormen Wucht, die ihn in darauf in unzählige Teile zersplittern lässt. Die zunächst nur untermalenden Streicher werden zunehmend unruhiger; die nahende Erkenntnis seiner Wandlung vom Menschen zum Insekt wird hier also schon durch Brundles Handeln und die Filmmusik angekündigt. Kurz darauf nimmt Brundle einen Finger in den Mund und zieht mit den Zähnen einen Fingernagel ab. Erschrocken wirft er ihn fort. In einer Naheinstellung sehen wir seine zunehmende Unruhe, die von den im Hintergrund leicht dissonanten Streichern noch betont wird. Er richtet seinen steifen rechten Zeigefinger auf den Spiegel und drückt ihn zusammen, woraufhin eine weißliche Flüssigkeit laut auf den Spiegel spritzt. Der Finger könnte hier als Anspielung auf Lacans Phallus einen erigierten Penis darstellen und der Vorgang selbst einen Orgasmus beziehungsweise den ersten Höhepunkt der Veränderung, eine womöglich humorische Selbstbetrachtung der Spiegelmetaphorik Cronenbergs.

Brundle ist ab diesem Moment sichtlich nervös. Kurz bevor er einen Fingernagel seiner rechten Hand laut knackend ablöst, sehen wir nach einer Nahaufnahme seiner erstarrten Finger sein gespanntes Gesicht. Schwer atmend setzt er sich auf den Badewannenrand und starrt auf seine deformierten Hände. Es scheint, als verarbeite er den Moment der Erkenntnis, dass er langsam seine Menschlichkeit verliert. Nachdem

er das erste Mal in den Spiegel geschaut hat, realisiert er offensichtlich, dass er nicht mehr ‚ganz‘ ist und die sich zuvor immer weiter überhöhende Selbsteinbildung zerstört wird. Das Ich bildet sich hier ergo abweichend von Brundles idealisierenden Ich-Vorstellungen neu aus. Zu dem Zeitpunkt weiß Brundle noch nichts von seiner sich anbahnenden Verwandlung. Im einzigen Monolog der Szene fragt er sich dann aber, ob er sterben werde. An dieser Stelle tritt die jedem Menschen tief innewohnende Angst vor dem Tod somit deutlich zutage.

5.2 Szenenanalyse: Zweiter Spiegelblick und Konfrontation mit Veronica

Brundle geht zu Beginn der Szene wieder in das nun noch unordentlichere Bad. Er schüttelt den Kopf und spricht den Zähnen in seiner Hand mit undeutlicher Stimme primitiv-historische Wertlosigkeit zu. Er bezeichnet sie als redundante Überbleibsel und archäologische Relikte. Es wirkt, als wolle er seinen Untergang nicht anerkennen. Er distanziert sich besonders deutlich von ihnen und will sich vor dem defizitären Gefühl seines absterbenden menschlichen Körpers und damit seines wahrgenommenen Ichs schützen. Brundle geht gekrümmt und ist fast vollkommen entstellt. Er legt die Zähne in den Spiegelschrank, in dem abgefallene Körperteile liegen, denen er die Verbindung zu seinem Körper wiederholt abspricht. Er sagt sich damit weiter von seinem menschlichen Ich los und versucht, es hinter dem Spiegel zu verstecken und zu vergessen. Der besondere Ort verrät aber, dass ihm diese Artefakte weiterhin wichtig sind. Er hegt Vorstellungen von Mangel und Verlust in Bezug auf seine abgestorbenen Körperteile und versucht sie zu konservieren, um weiterhin ein Gefühl der Zugehörigkeit zu ihnen zu bewahren.

Als Veronica herein kommt, bewegt sich Brundle auf sie zu und spricht mit ihr. Zwischen den beiden liegen Unmengen an Verpackungsmaterial; die Verwahrlosung zeigt sich hier somit auch in Brundles Umgebung. Veronica ist entsetzt über und geradezu wie gelähmt von Brundles Erscheinungsbild. Dieser begegnet seiner sichtbaren Metamorphose mit einer zunehmend zynischeren Haltung. Von der affektiven Filmmusik unterstützt, wird Veronica immer emotionaler und drückt ihre Sorge um

Brundles Zustand aus. Wir sehen sein zahnloses Grinsen und seine zwischendurch animalisch hervorschnellende Zunge.

Aussehen und Bewegung einer Fliege sind nun seine dominanten äußeren Wesensmerkmale. Es folgt ein in THE FLY und bereits in der Untersuchung der Subjektkonstitution zentraler Dialog⁶⁰:

BRUNDLE

You have to leave now...And never come back here...Have you ever heard of insect politics? [Veronica schüttelt den Kopf]...Neither have I. [gluckst und grinst]...Insects...don't have politics. They're very brutal. No compassion, no compromise. We can't trust the insect...I'd like to become...the first insect politician... You see, I'd like to, um, but, oh, I'm afraid, um.

VERONICA

(weinend)

I don't know what you're trying to say.

BRUNDLE

I'm saying...(schaut kurz nach oben)...I'm saying I'm an insect... who dreamt he was a man and loved it. But now the dream is over, and the insect is awake.⁶¹

Brundle erkennt seine Veränderung unmittelbar an und kann seine beiden Identitäten, die als Mensch und die als Fliege, gemeinsam in einen größeren Kontext setzen.

Cronenberg spielt im letzten Dialogteil Brundles offensichtlich auf Kafkas DIE VERWANDLUNG an. Dort denkt Gregor Samsa anfangs auch, seine Verwandlung in einen

⁶⁰ An dieser Stelle wurde der Dialog direkt aus dem Film anstelle des Drehbuchs transkribiert, um Pausen und Wiederholungen einzelner Wörter unmittelbar wiedergeben zu können, was bei den anderen Zitaten nicht notwendig ist.

⁶¹ Cronenberg (1986), Szenenprotokoll 2.4.

Käfer sei nur ein Traum. Brundle dreht dies in *THE FLY* um und offenbart damit, dass er nun mehr Fliege als Mensch sei.

Im gleichen Zuge gibt er Veronica zu verstehen, dass das Insekt nun die endgültige Kontrolle über ihn habe und sie ihn verlassen solle, bevor er ihr etwas tue. Da er aber noch über menschliche Gedanken und die Gefühle des „alten Brundle“ verfügt, will er sie in diesem Moment noch schützen.

Daraufhin verlässt Veronica unverständlich und schluchzend die Wohnung. Hier lässt sich ein dramaturgischer Bogen erkennen zwischen der „ersten Spiegelszene“, in der Veronica zuvor in Tränen das Haus verlässt und der „zweiten Spiegelszene“, die als Abschluss der Beziehung zwischen Brundle und Veronica verstanden werden kann.

6. Die Verwandlung in PR und Presse

6.1 Trailer & Poster

Die Auswertungsstrategie eines Films spielt eine zentrale Rolle in dessen Wahrnehmung. Denn die Perzeption der verwendeten Instrumente kann nicht rückgängig gemacht werden und beeinflusst stets die Erwartungshaltung der Zuschauer und subjektive Einordnung eines Werkes. Jede Form der Auswertung wirkt sich auf die Rezeption aus. Die begleitenden Faktoren der Auswertung, ja selbst die Abwesenheit von Marketing formen bewusst oder unbewusst unser Bild auf einen Film. In einem Art-haus-Kino erwarten wir unter anderem auch deshalb ein grundsätzlich anderes Erlebnis als in einem Multiplex-Kino.⁶²

Gleichermaßen gilt es, so viele Zuschauer:innen wie möglich ins Kino zu locken, wofür die Wahrheit teils gebogen und dem jeweiligen kulturellen oder länderspezifischen Kontext angeglichen wird. Nicht ohne Grund gibt es zahlreiche, an das ent-

⁶² In diesem Kontext lässt sich beispielsweise auf den Regisseur M. Night Shyamalan verweisen, der stets polarisiert und Spekulationen über Qualität und Ausgang seiner Filme entfacht. Sein Film *THE VILLAGE* (2004) wurde umfangreich als twistreicher Horrorthriller beworben, wobei es sich hier vielmehr wohl mehr um einen sentimental Liebesfilm handeln dürfte. Die unerfüllte Erwartungshaltung des Publikums führte zu enormer Unzufriedenheit unter den Zuschauer:innen, wurden dessen Erwartungen doch vollkommen durchkreuzt.

sprechende Land und sich unterscheidende Zielgruppen, angepasste Trailer- und Posterversionen. Dabei ist die Ausgewogenheit zwischen Wahrhaftigkeit und Anziehungskraft entscheidend in der Rezeption und damit für den Erfolg des Films.

Bei THE FLY ist das nicht anders. Die Analyse der zwei klassischen zentralen Marketinginstrumente, dem Poster und dem Trailer, konzentriert sich auf die Versionen für den nordamerikanischen Markt, da dieser bei der damaligen Kinoauswertung der wichtigste war und dementsprechend intensives Marketing betrieben wurde.

Diese beiden Postervarianten von THE FLY wurden am meisten verwendet und sind auch auf den Covern der DVDs und Blu-rays abgebildet:

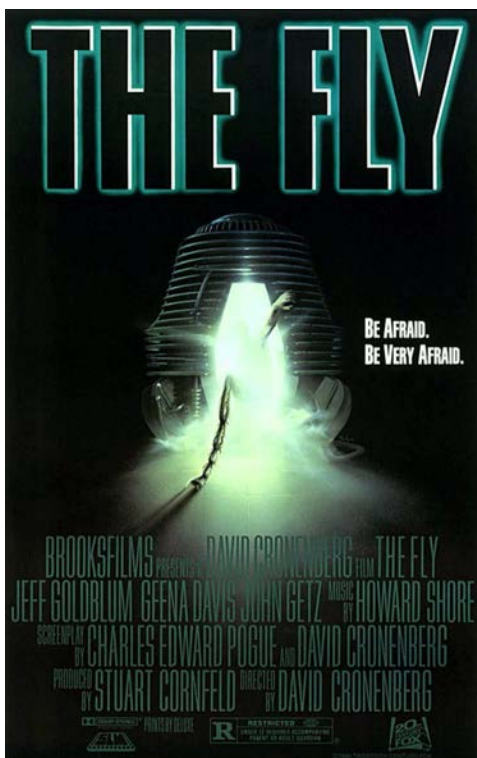


Abbildung 1

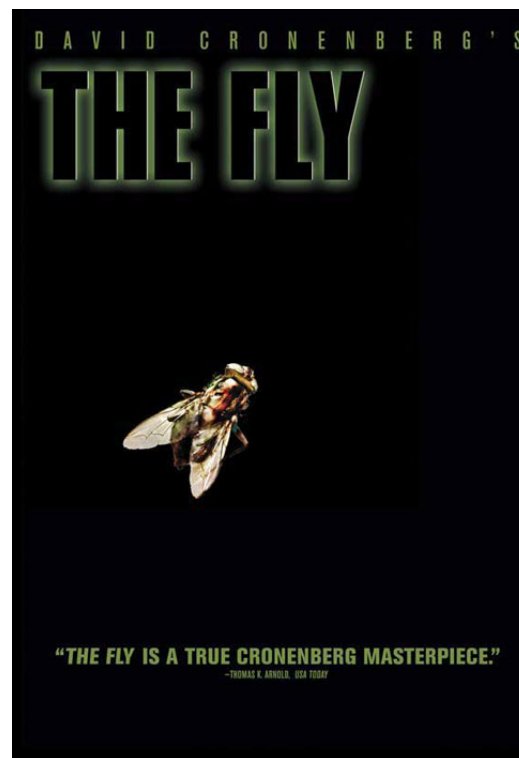


Abbildung 2

Beide Poster sind weitestgehend in Schwarz- und Grüntönen gehalten. Das Schwarz kann hier als das Dunkle und Geheimnisvolle interpretiert werden und das Grün als Farbe des Giftes und des Ekels. Auf dem ersten Poster ist unter der dicken Überschrift einer der Telepods zu erkennen, aus dem grün-weißes Licht strahlt und eine Art Nebel heraus quillt. Links aus der Öffnung ragt ein Fliegenbein, das einen langen Schatten zieht, rechts greift ein menschlicher Arm an das Äußere des Telepods, was

den Anschein erweckt, dass sich die offensichtlich halb aus Fliege und halb aus Mensch bestehende Entität aus dem Telepod heraus hieven möchte.

Rechts daneben stehen die beiden Sätze „Be afraid. Be very afraid.“, ein direktes Zitat Veronicas aus THE FLY. Mit dem Poster soll offenkundig Angst vor dem „Fliegenmonster“ geschürt und gleichermaßen Faszination dafür erzeugt werden. Das erweckt bei den Betrachter:innen den Eindruck, dass es sich bei dem Film in erster Linie um einen „Schocker“ handelt. Mitgefühl für Brundlefly wird hier nicht evoziert, dabei ist es im Film prävalent. Das ließe sich damit begründen, dass eine Liebesgeschichte zwischen einer Frau und einem zur Fliege werdenden Mann, der mit seiner Identität ringt, eine potenziell kleine Zielgruppe ansprache.

Das zweite Poster ist dezenter und spricht vornehmlich Menschen an, die mit dem Werk von Cronenberg bereits vertraut sind. So ist auf dieser Variante unter dem ebenfalls dicken Titel eine ordinäre Stubenfliege auf schwarzem Hintergrund abgebildet. Der Titel bekommt jedoch mit „David Cronenberg’s...“ als renommierten Regisseur einen Verstärker: Unten wird anstelle der Credits ein Kommentar aus der auf-lagenstarken Zeitung USA Today zitiert: „The Fly is a true Cronenberg masterpiece.“ Diese zwei Poster sind an jeweils andere Publika gerichtet, besitzen aber beide starke optische Ähnlichkeiten, schließlich muss der Wiedererkennungswert gegeben sein.

Der offizielle Trailer von 20th Century Fox (1986) ist selbstverständlich komplexer als die Poster und gibt mehr Hinweise auf den Inhalt des Films. Zu Beginn erklingen unheimlich wirkende Chorgesänge vermengt mit den Geräuschen einer Fliege, dann steigt der Trailer in eine der ersten Szenen des Films ein, in der sich Brundle und Veronica das erste Mal begegnen und er ihr von seiner Erfindung erzählt. Brundle erscheint in einem Telepod. Eine tiefe männliche Stimme aus dem Off ertönt und stimmt auf den Film ein, klassisch für einen Trailer aus dieser Zeit. Brundle erzählt Veronica wieder von seiner Erfindung, es wird ein Zusammenschnitt von einer abstrakt digital animierten grünen Fliege gezeigt, die im eigentlichen Film nicht vorkommt, und von der sich öffnenden Tür des Telepods, aus der weißer Nebel heraus qualmt. Veronica äußert ihre Sorgen, Brundle steigt das erste Mal aus dem Teleporter heraus.

Der Fokus des Trailers liegt auf den beiden Hauptdarstellenden und Brundles mystifizierter Erfindung. Schließlich bildet sich der Titel des Films aus einigen animierten Fliegen. Veronica spricht von Brundles beginnender körperlicher Veränderung, die beiden küssen sich. Brundle erkennt seine anbahnende Verwandlung auf einem Computer, Veronica unterhält sich mit Stathis Borans über ihre Sorge um Brundle. Es folgen weitere Dialogausschnitte zwischen Veronica und Brundle über seine Metamorphose. Brundle nimmt diese entsetzt wahr und es werden die Anfänge seines körperlichen Verfalls gezeigt. Es folgen Ausschnitte des weiteren Handlungsverlaufs, in denen die Verwandlung entmystifiziert wird, indem der Hergang von einer Stimme aus dem Off erklärt wird. Nachdem Veronica die Sätze „Be afraid. Be very afraid.“ ausspricht, die auch auf dem ersten Poster zitiert sind, sieht man zum ersten Mal im Trailer Brundles nun fast vollkommen entstelltes Gesicht. Es folgt ein Zusammenschnitt des actionreichen letzten Akts des Films, erneut der Titel und Brundles Worte kurz vor seinem Tod: „Help me. Please, help me.“

Der Trailer erwähnt die drei wichtigsten Figuren des Films und ihre charakterlichen Grundzüge, zeigt die zentralen Handlungsorte sowie einige wichtige Szenen und Dialoge. Damit greift er einerseits viel vorweg, bedient aber damit ein inhaltlich und dramaturgisch klassisches Schema und ist deshalb unmissverständlich zu interpretieren. Auch Montage, Ton und Voice Over entsprechen der Stimmung und der Haltung des Films.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Wahrnehmung des Films durch den Trailer nicht verzerrt wird, dass er aber den Zuschauer:innen einen Teil des potenziellen Schockeffekts bzw. der unerwarteten Überraschung und damit verbundenen inhaltlichen „Erstkonfrontation“ entzieht. Der einerseits Faszination und andererseits Ekel erweckende Trailer spricht im Gegensatz zu den eindimensionalen Postern damit ebenfalls die Beziehungsebene an und somit ein noch weiteres Publikum als die Poster.

6.2 Zeitgenössische Filmkritik

Die zeitgenössische Filmkritik kann Aufschluss bezüglich der Erwartungshaltung und dem vorherrschenden Rezeptionskontext geben. Wie auch bei der Analyse der Poster und des Trailers erfolgte die Auswahl hier selektiv nach den Möglichkeiten dieser Forschungsarbeit. Sie bildet aber im Zusammenhang mit den anderen Bestandteilen dieser Arbeit eine gebundene Vorstellung der Interpretationsrichtung von THE FLY und zielt damit auf eine objektive Aussagekraft ab. Aufgrund der umfangreichen Materialgrundlage und einer besseren Vergleichbarkeit wegen, wird hierbei nur auf die deutsche Filmkritik eingegangen. Diese stand dem Horrorgenre oftmals abwertend und herablassend gegenüber, was sich auch in einigen Filmkritiken kurz nach Veröffentlichung des Films erkennen lässt. Von 57 ausgewerteten Zeitungsartikeln,⁶³ die kurz nach Veröffentlichung von THE FLY erschienen, sind 30 positiv, 20 negativ und sieben neutral.

Das lässt auf eine kontroverse Besprechung des Films schließen. Zwei hauptsächliche Kritikpunkte waren zum einen der durch die Spezialeffekte ausgelöste Ekel und die damit verbundene angenommene Oberflächlichkeit und Profanität. Überschriften wie zum Beispiel „Kino zum Abgewöhnen“⁶⁴ kamen in der Kritik nicht selten vor. Zum Anderen wurde THE FLY eine, dem Horrorfilm teilweise grundsätzlich vorgewarfene, narrative Oberflächlichkeit angeprangert, die unter anderem auch auf die vermeintlich klischeebehaftete Liebesgeschichte zwischen Brundle und Veronica abzielte und zumeist in Verbindung mit dem ersten Kritikpunkt genannt wurde. Die Überschrift „Martialische Blutorgie weicht kaum vom Horror-Schema ab“⁶⁵ ist ein weiteres Beispiel für diese Blickweise.

⁶³ Dieser Untersuchung lagen die zu THE FLY gesammelten Rezensionen aus der Pressedokumentation der Universitätsbibliothek der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF zugrunde.

⁶⁴ Preuss (1987).

⁶⁵ Badouin (1987).

Ein großer Teil der Kritiken bespricht aber auch unter der offensichtlichen Folie der Schockeffekte liegende Themen wie Krankheit und Altern, Selbstzerstörung und Tod oder auch das Wirken des sich anbahnenden Computerzeitalters⁶⁶. „Der Spiegel“ spricht sogar davon, dass es so scheine, als habe Cronenberg „alle Aids-Ängste zu einer kafkaesken Film-Verwandlung konzentriert“⁶⁷ und bringt dabei THE FLY gleichermaßen mit DIE VERWANDLUNG in Verbindung. In einen philosophischen Kontext wird THE FLY selten gebracht, wobei das auch an der Natur der zumeist kurzen und zeitnahen publizierten Artikel liegen mag.

Der renommierte Filmjournalist Rolf Giesen tätigte einige Aussagen über THE FLY, die eine überwiegend einseitige, abwertende Interpretation des Filmes offenbaren, aber ein treffendes Beispiel für die Extremform einer ablehnenden Haltung gegenüber dem Film sind. Seine drastischen Aussagen ermöglichen eine klare Einordnung, auch wenn sie immer weiter ins Geschmacklose geraten und sich ein nahezu arroganter, herablassender Ton aufbaut.

Giesen zeigt in dem Artikel „David Cronenberg – Die Fliege“⁶⁸ eine augenscheinliche Abneigung gegenüber dem Horrorgenre, auch wenn er von einem Kollegen als Horrorexperte⁶⁹ beschrieben wird.

THE FLY beschreibe laut Giesen „eine neue Stufe krankhafter Phantasie“, er würde gar „antimenschlich[e] Werke“ wie dieses gerne verbieten lassen.⁷⁰ Immerhin zeigt er eine einseitige Aufgeschlossenheit gegenüber dem Genre, wenn er beispielsweise schreibt: „Und ist nicht die Verbindung von Grauen und Lachen oft am unterhaltbarsten?“⁷¹. Giesen bedauert in diesem Zusammenhang, dass THE FLY nicht als „Jahrmarktsschreck“ dienen wolle. Was er erkennt: „Cronenbergs Horror hat, in viel-

⁶⁶ Vgl. Die Glocke (1987).

⁶⁷ Der Spiegel (1987).

⁶⁸ Giesen (1987).

⁶⁹ Vgl. Brenner (1987).

⁷⁰ Giesen (1987), S. 96–99.

⁷¹ Ebd.

fältiger Weise, mit Fleisch zu tun“. Den kanadischen Regisseur traf der deutsche Filmkritiker in Hamburg, als dieser THE FLY der deutschen Presse präsentierte.

Cronenberg konfrontierte Giesen im Gespräch mit dessen Aussagen und sagte, Giesen würde THE FLY nur als ekelerregend empfinden, weil er „mit gewissen Realitäten nicht im reinen [sic!] sei, die die Welt im allgemeinen [sic!] und den menschlichen Körper im besonderen betreffen“⁷². Giesen spricht in seinem Artikel fortan von Cronenbergs scheinbarer „Ideologie totaler Entmenschlichung“. Nachdem er die direkte Interaktion mit dem Regisseur erwähnt hat, lässt er nahezu keine Gelegenheit aus, Cronenberg auf verschiedensten Ebenen zu diffamieren. Er wird dabei nicht selten persönlich und zeigt damit ironischerweise ungewollt, dass THE FLY das „Persönliche“ herausfordert. Treffend, aber undifferenziert äußert er: „Bindungen sind es auch, die Cronenbergs Filme so unverwechselbar machen. Liebesgeschichten. Allerdings nicht Geschichten von normaler Liebe“⁷³.

Giesen rezitiert einen vielsagenden Kommentar Cronenbergs: „Jede Liebesaffäre, findet Cronenberg, endet damit, daß [sic!] einer der beiden Partner monströs wird, im Alter dahinsiecht und stirbt. Einer erlebt des anderen Zerfall und Tod. Und das ist stets eine schmerzliche Erfahrung.“ Giesen erwiderte daraufhin: „Das menschliche Fleisch wird alt, es schrumpelt und verfault. Bis der Tod als Scheidungsrichter auftritt und die Verbindung des alten Fleisches mit der Sense trennt.“ Diese Aussage verbindet er mit der Behauptung, Cronenberg spiegele damit die „masochistische Todessehnsucht der dekadenten Überfluggesellschaft“⁷⁴ wider. Im Anschluss nehmen Giesens Provokationen gegenüber Cronenbergs Person zu und driften ins für diese Untersuchung Irrelevante ab.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Giesen in Bezug auf THE FLY beide dominierenden Standpunkte innerhalb der zeitgenössischen deutschen Filmkritik gewissermaßen vereint und zusammenfasst.

⁷² Giesen (1987), S. 96–99.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd.

7. Abschluss

7.1 Diskussion und Fazit

Brundle, Fliege oder Brundlefly? Dass diese Frage mit Ambivalenz beantwortet werden muss, scheint offensichtlich. Entscheidend ist, welcher Blick dabei auf den Protagonisten geworfen wird.

Das Eingangszitat von Erika Fischer-Lichte zur dauerhaften Veränderung des Körpers soll hier deshalb noch einmal aufgegriffen werden: Für den Körper „kann es keinen Ist-Zustand geben; er kennt Sein nur als Werden [...]“⁷⁵. Sie postuliert in ihrer Arbeit eine neue Ästhetik des Performativen, die sich nicht mehr auf Werk und Darsteller:in konzentriert. Im Zentrum steht die Performance als Ereignis, das in wechselseitiger Rezeption zwischen Akteur:innen und Zuschauer:innen entsteht. Der noch heute verbreitete Geniekult wird somit seiner Berechtigung enthoben. Auch Brundle erliegt der Überhöhung seines Ichs zum Genie, dessen Erreichbarkeit sich als illusorische Wunschvorstellung entpuppt. Basierend auf Fischer-Lichtes aufgeklärtem Verständnis des Selbst formuliert sie eine neue Form der Performativitätstheorie, nach der ein eindimensionales oder im Sinne Lacans „wahres“ Ich negiert wird.⁷⁶ Das Subjekt kann demnach nur momentär in Form einer Außenwahrnehmung eingeordnet werden; der Blick des Individuums auf sich selbst bleibt fremd. Zur Erläuterung verweist Fischer-Lichte auf den französischen Philosophen Maurice Merleau-Ponty, dessen Ansichten zu Körper und Geist sie treffend zusammenfasst:

Dessen [Merleau-Pontys] Philosophie des Fleisches (chair) stellt den großangelegten Versuch dar, auf eine nicht-dualistische und nicht transzendentalistische Weise zwischen Leib und Seele, Sinnlichem und Unsinnlichem zu vermitteln. Dabei ist das Verhältnis zwischen beiden Größen durchaus asymmetrisch gedacht – nämlich asymmetrisch zugunsten des Leiblich-Sinnlichen.

⁷⁵ Fischer-Lichte (2004), S. 158.

⁷⁶ Für Lacan ist das Subjekt nicht statisch und vom Körper separiert, sondern eine sich stetig transformierende Fusion aus Körper und Geist.

Es ist das ‚Fleisch‘, durch das der Körper immer schon mit der Welt verbunden ist. Jeglicher menschliche Zugriff auf die Welt erfolgt mit dem Leib, kann nur als verkörperter erfolgen. Deshalb eben übersteigt der Leib in seiner Fleischlichkeit jede seiner instrumentellen und semiotischen Funktionen.⁷⁷

Diese Aussage bestätigt auch Lacans Sichtweise auf den sich im ständigen Verwandlungsprozess befindlichen Körper als bedeutungsdefinierendes Element. Brundle ist also weder er selbst noch eine Fliege, er befindet sich in einem dauerhaften Zwischenzustand, der von seiner physischen Veränderung bestimmt wird.

Weiterführend lässt sich daraus schließen, dass die Verwandlung in *THE FLY* auf überspitzte Weise den natürlichen Verwandlungsprozess des Menschen von der Jugend bis zum Tod darstellt. Der Mensch kann also nie „eins mit sich“ werden, da es das „Eine“ und das „Selbst“ als Reinform gar nicht gibt. Vielmehr befindet sich der Mensch auf einer fortwährenden Suche nach Wahrheit und Wirklichkeit. Getrieben wird er von der Libido, die sich – in Neugierde und Sexualdrang zusammengefasst – in Lebensenergie äußert. Schließlich endet dieses menschliche Streben im stets vorbestimmten Tod. Brundles anfängliche Neugierde für das Neue wird durch seine Begierde für Veronica aus dem Gleichgewicht gebracht und mündet in der Faszination für seinen eigenen Zerfall, der eine zu keinem Zeitpunkt abzuwendende endgültige Konsequenz ist. Selbst wenn Brundle, wie im Film, sein Konzept einer neuen Familie mit Veronica umsetzen will, erscheint dieser Wunsch irrational und unerfüllbar.

Die zeitgenössische Filmkritik erwies sich als aufschlussreich, differenzierter und positiver gegenüber der Tiefgründigkeit von *THE FLY* als zunächst erwartet, auch wenn sie den Film heutzutage weniger kontrovers bewertet, was sicherlich mit der fortschreitenden gesellschaftlichen und filmisch erzählerischen Entwicklung zusammenhängt, auf Basis derer *THE FLY* mittlerweile als zeitlos und visionär eingeordnet wird.

⁷⁷ Fischer-Lichte (2004), S. 141.

Dass THE FLY mehr Arthouse-Horror im Gewand eines Horrorschockers und mehr Liebesgeschichte als Ekelfantasie ist, bestätigt auch die Analyse des Trailers und der Poster. Während der Trailer per se weitaus mehr Bestandteile beinhalten kann und dies auch tut, sprechen die Poster gezielt Aspekte an, die in der zeitgenössischen Kritik als oberflächlich bewertet wurden, aber im Sinne des Marketings Aufmerksamkeit erzeugen konnten. Als THE FLY in die Kinos kam, steckte das Internet noch in den Kinderschuhen. Aber auch bei einer heutigen Veröffentlichung müsste der Verleih die Balance wahren zwischen differenzierter Darstellung des Filmes und reiner Umsatzsteigerung, die weiterhin effektiv durch gezielt ausgelöste Hypes und einprägsame, aber oberflächliche mediale Präsenz generiert werden kann.

Im Großen und Ganzen wurde THE FLY bereits kurz nach der Veröffentlichung differenziert betrachtet bzw. gab es die Möglichkeit, sich durch den Trailer und die Filmkritik weiter mit entsprechenden Themen des Films auseinanderzusetzen. Beide Marketinginstrumente widersprechen nicht der Vielschichtigkeit des Films.

7.2 Methodenreflexion

Dieser Arbeit liegt eine umfassende Grundlage an Quellen wissenschaftlicher, journalistischer und filmischer Natur zugrunde. Ich begann erst mit dem Schreibprozess, nachdem ich mehr als zehn aussagekräftige Buchquellen gefunden hatte, was mir sehr geholfen hat, bereits relativ früh erste Schreiberfolge zu erzielen. Zukünftig würde ich versuchen, die Struktur der Arbeit, die Gewichtung der Themen und die Reihenfolge der Unterkategorien bereits früher festzulegen, um nicht so oft aus dem inhaltlichen Schreibfluss austreten und demzufolge auch weniger häufig die Arbeit als Ganze reflektieren und rekapitulieren zu müssen.

Durch die Auseinandersetzung mit diesem Thema bin ich nun in der Lage, den Umfang einzelner Themengebiete sowie Analyseformate, wie das Szenenprotokoll oder die Bildanalyse des Posters besser einzuschätzen und diese Erkenntnisse auf die Vorbereitung und Bewertung zukünftiger Arbeiten anzuwenden.

Eine bereits zu Beginn des Schreibens umfangreichere Betrachtung Lacans hätte mir den Prozess erleichtert und Zweifel an der Schlüssigkeit meiner Argumentation früher nehmen können. Mithilfe von Sekundärliteratur konnte ich mir zentrale Gesichtspunkte der Theorien Lacans erschließen und in den Kontext von THE FLY setzen.

Um den roten Faden beizubehalten und die Kernfrage nicht aus den Augen zu verlieren, musste ich die philosophische Grundlage stark eingrenzen und den Umfang der anderen Teile meiner Arbeit limitieren. Die Aussagekraft der Ergebnisse ist aufgrund dieser Begrenzung zwar etwas eingeschränkt, zumal die Leitfrage recht umfassend ist und ich viele untergeordnete Aspekte eröffnet habe, um sie beantworten zu können. Da ich mir dessen aber von Anfang an bewusst war und ich die Arbeit auch deshalb so angelegt habe, halte ich die Ergebnisse dennoch für stichhaltig und am Ende für schlüssig.

Der Prozess der Recherche und Strukturierung für diese Arbeit erstreckte sich über einen längeren Zeitraum, insbesondere bis ich mir über die Fragestellung klar war und diese definieren und festlegen konnte. Die wiederholte Überarbeitung erforderte viel Zeit und Energie, hat mir jedoch den darauffolgenden Schreibprozess erleichtert. Die Auseinandersetzung mit diesem Thema hat meine akademischen Fähigkeiten erweitert und mich für zukünftige wissenschaftliche und filmische Projekte weiter inspiriert.

7.3 Ausblick

Bereits während der frühen Recherchephase wurde mir die Vielschichtigkeit der sich in der Auseinandersetzung mit THE FLY verbundenen Themen und übergeordneten Fragestellungen deutlich bewusst. Dies war einer der Hauptgründe, warum ich mich darauf konzentriert habe, einen bestimmten Aspekt dieses Films zu untersuchen. Im Folgenden werde ich einige dieser anderen Themen näher erläutern.

David Cronenberg verarbeitet in Filmen wie VIDEODROME (1983) und EXISTENZ (1999) an Technologie geknüpfte Sehnsüchte und Ängste.

Im Kontrast zu Cronenbergs Dystopien können Filme stehen, die Erika Fischer-Lichtes Ansichten und damit eine Utopie des menschlichen Lebens darstellen:

Sie [die Ästhetik des Performativen] ruft den Menschen nicht zur Beherrschung der Natur – weder seiner eigenen noch der ihn umgebenden – auf oder treibt ihn dazu an, sie ermutigt ihn vielmehr zu dem Versuch, zu sich selbst und der Welt in ein neues, nicht vom Entweder-oder, sondern vom Sowohl-als-auch bestimmtes Verhältnis zu treten – sich im Leben aufzuführen wie in den Aufführungen der Kunst.⁷⁸

Es kann analysiert werden, inwiefern sich die Lebensphilosophien in anderen Filmen im Vergleich zu der in *THE FLY* gestalten. Brundle überschätzt seine geistigen Kapazitäten bis seine Menschlichkeit ihn bremst und er sich aufgrund primitiver Eifersuchtsgefühle in den Alkoholkonsum flüchtet, woraufhin er im Übermut aus Versehen mit der Fliege fusioniert.

Weitere Aspekte, die detaillierter betrachtet werden könnten, sind der der fasziniert und gleichzeitig sorgenvolle Blick auf die Wissenschaft, der in *THE FLY* dargestellt wird, sowie der menschliche Wissens- und Fortschrittsdrang als solcher. Dies ließe sich gut verbinden mit Aristoteles Ausführungen zur Glückseligkeit und Ludwig Feuerbachs Glückseligkeitsprinzip, was zu der Frage führt, wie der Mensch handeln kann, soll und wird, um glücklich zu werden, was Glück überhaupt bedeutet, wer es definiert und prüft und ob es ein erreichbares Ziel ist. Brundles Scheitern in *THE FLY* würde die oftmals zum Allheilmittel erhobene Technologie zum Erreichen von gesellschaftlichem Fortschritt und persönlichem Glück ablehnen.

THE FLY könnte aber auch mit anderen Filmen aus den 1980er Jahren verglichen werden, in denen es um Krankheit (Stichwort AIDS) und Verfall (Stichwort Weltuntergangsstimmung) geht. Hierbei könnte ganz grundlegend auf die Darstellung des körperlichen Verfalls im Film oder dem Horrorgenre als solches eingegangen werden. So ist beispielsweise die Darstellung von Schwangerschaften und Abtreibungen

⁷⁸ Fischer-Lichte (2004), S. 362.

im Horrorgenre gleichermaßen relevant als auch Spiegel gesellschaftlicher Entwicklungen. Aber auch Aspekte wie die von Rolf Giesen kritisierte Überflussgesellschaft – die sich „Horrorschocker“ zur Unterhaltung anschaut – und deren (auch auf der Leinwand manifestierte) Todessehnsucht könnten untersucht werden. Des Weiteren könnte die Liebesgeschichte zwischen Brundle und Veronica hinsichtlich der Inszenierung der Rollenbilder analysiert und mit heutigen Paarkonstellationen im Film oder genauer im Horrorgenre verglichen werden.

Auch interessant wäre eine Genreeinordnung von THE FLY aus heutiger Sicht. Würde man den Film als klassischen Bodyhorror bezeichnen, ihn beispielsweise in die kontrovers diskutierte Kategorie des „Elevated Horror“⁷⁹ einordnen oder einer eigenen Riege an Science-Fiction-Horror zuschreiben?

Der von Peter Spangenberg angesprochene fortwährende gesellschaftliche Transformationsprozess könnte Ausgangspunkt weiterer soziologischer Forschung sein. Im Mittelpunkt könnte dabei die Entwicklung westlicher Industrienationen hin zu Wissensgesellschaften stehen.

In Anbetracht der aktuellen technologischen Entwicklungen und der damit einhergehenden Debatten wäre es zudem spannend, die philosophische Dimension, die in THE FLY zum Ausdruck kommt, in Verbindung mit der Transformation des ursprünglichen Menschen zu einem Wesen, das entweder durch Künstliche Intelligenz erweitert oder in Zukunft von ihr ersetzt wird, genauer zu untersuchen.

Diese Arbeit hat zweifelsohne verdeutlicht, dass Horror und Science-Fiction eine weitaus tiefere Komplexität aufweisen als ihnen oft zugeschrieben wird. Es bleibt zu hoffen, dass sich diese Erkenntnis auch in der deutschen Filmbranche stärker verankert, sodass wir nicht länger nur reproduzieren und konsumieren, sondern kühnere Wege einschlagen, und mit eigenen Kräften Neues schaffen.

⁷⁹ Vgl. Ehrlich (2019)

8. Quellenverzeichnis

8.1 Literaturverzeichnis

- Bachtin, Michail M. (1995): Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Beard, William (2005): The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg. Toronto: University of Toronto Press.
- Cronenberg, David / Pogue, Charles Edward (1985): The Fly. Version vom 01.11.1985.
- Dreibrodt, Thomas J. (1998): Lang lebe das neue Fleisch. Die Filme von David Cronenberg. Bochum: Paragon Verlag.
- Ehrlich, David (2019): The Evils of ‚Elevated Horror‘ – IndieWire Critics Survey. New York: Penske Media Corporation. URL: <https://www.indiewire.com/features/general/elevated-horror-movies-us-1202053471/> [zuletzt zugegriffen am 23.06.2023].
- Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Giesen, Rolf (1987): David Cronenberg - Die Fliege. In: TIP-Filmjahrbuch Nr. 3. Frankfurt a.M. Eichborn Verlag, S. 96–99.
- Grant, Michael (Hg.) (2000): The Modern Fantastic. The Films of David Cronenberg. Trowbridge: Flicks Books.
- Hoffmann, Dagmar (2010): Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit. Bielefeld: Transcript-Verlag.
- Kafka, Franz (1995): Die Verwandlung. Stuttgart: Reclam-Verlag.
- Keller, Gottfried (1874): Kleider machen Leute. In: Die Leute von Seldwyla. Stuttgart: Göschen Verlag.
- Kroker, Arthur und Marielouise (1996): Hacking the Future & Kalifornischer Epilog. Wien: Passagen Verlag.
- Kutschmann, Werner (1986): Der Naturwissenschaftler und sein Körper. Die Rolle der ‚inneren Natur‘ in der experimentellen Naturwissenschaft der frühen Neuzeit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Lacan, Jacques (1953-1954): Freuds technische Schriften. In: Miller, Jacques-Alain (Hg.): Das Seminar von Jacques Lacan. Buch I (1978). Olten: Walter Verlag.

- Lacan, Jacques (1954-1955): Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. In: Miller, Jacques-Alain (Hg.): Das Seminar von Jacques Lacan. Buch II (1980). Olten: Walter Verlag.
- Lacan, Jacques (1964): Die Vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. In: Miller, Jacques-Alain (Hg.): Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XI (1978). Olten: Walter Verlag.
- Nemitz, Rolf (2020): Der imaginäre und der symbolische Phallus (1957-1959). URL: <https://lacan-entziffern.de/kastration/lrstll/> [zuletzt zugegriffen am 28.04.2023].
- Oetjen, Almut / Wacker, Holger (1993): Organischer Horror. Die Filme des David Cronenberg. Meitingen: Corian Verlag.
- Pagel, Gerda (1984): Narziß und Prometheus. Die Theorie der Phantasie bei Freud und Gehlen. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Pagel, Gerda (1989): Lacan zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag.
- Papenburg, Bettina (2011): Das neue Fleisch. Der groteske Körper im Kino David Cronenbergs. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Pühler, Simon (2007): METAFLESH. Cronenberg mit Lacan. Körpertechnologien in SHIVERS und eXistenZ. Berlin: Avinus Verlag.
- Reichert, Holger (1992): Köstliche Schauer und der Geschmack am Anderen. David Cronenberg und das Essen. In: Und das Wort ist Fleisch geworden. Wien: EOS Verlag.
- Riepe, Manfred (2002): Bildgeschwüre: Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs. Psychoanalytische Filmlektüren nach Freud und Lacan. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Rodley, Chris (1992): Cronenberg on Cronenberg. London: Faber & Faber.
- Spangenberg, Peter M. (2000): Moderne Identitätskonstruktionen und vernetzte Kommunikation. In: Becker, Barbara / Schneider, Irmela (Hg.): Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien. Frankfurt a.M.: Campus Verlag.
- Wittgenstein, Ludwig (2003): Philosophische Untersuchungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

8.2 Presseverzeichnis

Badouin, Uwe (24.01.1987): Martialische Blutorgie weicht kaum vom Horrorschema ab. In: Oberhessische Presse: Marburg.

Brenner, Wolfgang (09.01.1987): „Die Fliege“: Horrortrip mit Psychotiefgang. In: Neue Presse: Hannover.

Preuss, Frank (08.01.1987): Kino zum Abgewöhnen. In: Neue Rhein-Zeitung, Ausgabe Düsseldorf: Essen.

Unbekannt (05.01.1987): Horror-Film: Die zweite Fliege. In: Der Spiegel: Hamburg.

Unbekannt (26.01.1987): Menschlicher Alptraum aus dem Chemie-Labor. In: Die Glocke: Oelde.

8.3 Filmverzeichnis

Cronenberg, David (1986): The Fly. Kanada, USA: 20th Century Fox, 96 Min.

Cronenberg, David (1975): Shivers. Kanada: Cinépix Film Properties, 87 Min.

Shyamalan, M. Night (2004): The Village. USA: Walt Disney Studios Motion Pictures, 108 Min.

Neumann, Kurt (1958): Die Fliege. USA: 20th Century Fox, 94 Min.

20th Century Fox (1986): „The Fly (1986) Trailer #1 | Movieclips Classic Trailers“, veröffentlicht von Rotten Tomatoes Classic Trailers via YouTube am 01.06.2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fj1SHpBsY7w> [zuletzt zugegriffen am: 06.06.2023].

8.4 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Poster zu The Fly 1, Poster Design von B.D. Fox Independent, Poster Illustration von Richard Mahon

Abbildung 2: Poster zu The Fly 2, Urheber:innen unbekannt

9. Anlagen

9.1 Selbständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, Vincent Edusei, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit selbstständig und mit keinen anderen als den angeführten Quellen und erlaubten Hilfsmitteln verfasst habe. Direkte und indirekte Zitate sind als solche kenntlich gemacht.

Potsdam, den 14.07.2023

9.2 Szenenprotokoll: Erster Spiegelblick

Timecode der Szene: 57:19h – 59:13h

Nr.	Timecode	Handlung	Dialog	Bildgestaltung	Sound & Musik	Brundles Veränderung
1.1	57:19 – 57:29	Brundle geht ins Bad und schaut in den Spiegel.	kein Dialog	Halbtotale im Halbdunkeln	untermalende Streicher	Brundles freier Oberkörper ist unversehrt und muskulös; seine Haare sind unfrisiert, sein Gesicht weist rote Flecken auf, vereinzelte lange und abstehende schwarze Haare sind über das Gesicht verteilt.
1.2	57:29 – 57:47	Brundle nimmt einen elektrischen Rasierer und versucht sich zu rasieren. Der Rasierer stockt und zwickt ihn. Er schmeißt ihn in die Badewanne, der Rasierer zerspringt.	kein Dialog	Nahe von Brundle im Spiegel, dann Halbtotale im Halbdunkeln, dann zurück zur Nahen	untermalende, zunehmend unruhiger werdende Streicher, dunkler Basston erklingt, wenn Brundle den Rasierer wegschmeißt, der Rasierer zerspringt laut.	Brundle kann sich nicht mehr rasieren. Der Rasierer zerspringt durch Brundles starken Wurf.
1.3	57:48 – 58:06	Brundle nimmt einen Finger in den Mund und zieht mit den Zähnen den Fingernagel ab. Er nimmt den Nagel in die Hand und wirft ihn dann ins Waschbecken.	kein Dialog	Nahe von Brundle im Spiegel	Streicher sind leicht dissonant und werden zunehmend unruhig.	Brundle ist erschrocken und entsetzt vom sich losgelösten Fingernagel.

Nr.	Timecode	Handlung	Dialog	Bildgestaltung	Sound & Musik	Brundles Veränderung
1.4	58:07 – 58:31	Brundle richtet seinen rechten Zeigefinger auf den Spiegel, drückt ihn zusammen, woraufhin eine Flüssigkeit auf den Spiegel spritzt. Dann nimmt er eine Toilettenpapierrolle und wischt mit dem Papier über den befleckten Spiegel.	kein Dialog	Halbnahe im Halbdunkeln	Die Flüssigkeit spritzt laut aus dem Finger.	Brundles Finger sind steif, eine weißliche Flüssigkeit spritzt aus ihnen heraus.
1.5	58:32 – 58:53	Brundle begutachtet seine rechte Hand, löst einen Fingernagel ganz ab und atmet aus.	kein Dialog	Nahaufnahme auf Brundles Hände, Nahe auf Brundles gespanntes Gesicht, Halbtotal im Halbdunkeln.	Der Fingernagel löst sich laut und zuletzt knackend.	Eine weißliche Flüssigkeit tropft aus Brundles Fingern. Brundle atmet erschrocken aus.
1.6	58:54 – 59:00	Brundle atmet schwer, setzt sich auf den Badewannenrand und schaut auf seine Hände.	kein Dialog	Halbtotale im Halbdunkeln, Kameraschwenk nach unten.	Brundles atmet laut.	Brundle ist geschockt und starrt auf seine deformierten Hände.
1.7	59:01 – 59:13	Brundle schaut auf seine Hände, hebt sie dann an und starrt in den Raum.	Brundle (zu sich selbst): Oh no. What's happening to me? Am I dying?...Is this how it starts? Am I dying?			Brundles schockiertes Gesicht, sein starrender Blick.

9.3 Szenenprotokoll: Zweiter Spiegelblick und Konfrontation mit Veronica

Timecode der Szene: 01:14:55h – 01:18:52h

Nr.	Timecode	Handlung	Monolog / Dialog	Bildgestaltung	Sound & Musik	Brundles physiognomische Veränderung und Wahrnehmung dieser
2.1	01:14:55 – 01:15:15	Brundle geht mit einem Zahn in seiner Hand zum Spiegel. Er schüttelt den Kopf und spricht zu seinen Zähnen.	Brundle (zu seinen Zähnen): ... You're relics. Yes, you are. You can't deny it. Vestigial, archeological, redundant.	Halbtotale im Halbdunkeln, dann Nahe von Brundle im Spiegel	keine Musik	Im Bad ist immer mehr Müll. Brundle geht gekrümmt, er ist nun fast vollkommen entstellt ist. Brundle schüttelt ungläubig den Kopf.
2.2	01:15:16 – 01:15:27	Brundle öffnet den Spiegelschrank, in dem sein abgefallenes Ohr in einer Schachtel liegt, dahinter der abgefallene Penis und andere Körperteile. Er legt die Zähne in eine Schachtel, die er in den Spiegel stellt, schließt ihn dann wieder und schaut nochmal in den Spiegel.	Brundle (zu sich selbst): Artifacts of a bygone era, of historical interest only.	Nahe auf Körperteile, dann Halbtotale auf Brundle	keine Musik	Brundles Körperteile fallen ab, er bewahrt sie auf. Seine Stimme ist undeutlich.

Nr.	Timecode	Handlung	Monolog / Dialog	Bildgestaltung	Sound & Musik	Brundles physiognomische Veränderung und Wahrnehmung dieser
2.3	01:15:28 – 01:16:45	Veronica kommt herein, Brundle dreht sich zu ihr um und bewegt sich auf sie zu. Die beiden unterhalten sich.	<p>Brundle (zu Veronica): ...You've missed some good moments. Is that why you're here, to catch up?</p> <p>Veronica (schluckt): ...I wanted...</p> <p>Brundle: My teeth have begun to fall out...The medicine cabinet's now the Brundle Museum of Natural History. You want to see what else is in it?</p> <p>Veronica: No.</p> <p>Brundle: Then...what do you want?</p> <p>Veronica: I...came to tell you...um... (lacht) I, uh...I just...I wanted to see you...before...</p>	zentrierte Totale auf Veronica, davor Verpackungsmaterial, dann Nahe auf Brundle und gespiegelte Totale auf ihn. Halbnahen im Schuss/Gegenschuss beim Dialog.	Veronicas Schritte sind schon zu hören, bevor wir sie sehen. Wenn Brundle sich bewegt, knirscht es.	Veronica fängt erst nach einem Moment an zu sprechen. Brundle atmet schleifend. Veronica ist zunächst gelähmt von seinem Anblick und schaut zur Seite. Brundle zuckt ständig.

Nr.	Timecode	Handlung	Monolog / Dialog	Bildgestaltung	Sound & Musik	Brundles physiognomische Veränderung und Wahrnehmung dieser
2.4	01:16:46 – 01:18:11	Brundle und Veronica unterhalten sich. Brundle schaut nach oben.	<p>Brundle: You have to leave now...And never come back here...Have you ever heard of insect politics? (Veronica schüttelt den Kopf)...Neither have I. (gluckst und grinst)...Insects...don't have politics. They're very brutal. No compassion, no compromise. We can't trust the insect...I'd like to become...the first insect politician...You see, I'd like to, um, but, oh, I'm afraid, um.</p> <p>Veronica (weinend): I don't know what you're trying to say.</p> <p>Brundle: I'm saying...(schaut kurz nach oben)...I'm saying I'm an insect...who dreamt he was a man and loved it. But now the dream is over, and the insect is awake.</p>	Halbnahen im Schuss/Gegenschuss, Nahe auf Brundle bei seinem Monolog.	leise und monotone untermalende Musik setzt ein, die Musik wird zunehmend emotional	Veronica wird emotional und zeigt ihre Sorge um Brundles Zustand. Wir sehen sein fast zahnloses Grinsen. Seine Zunge schnellt zischendurch hervor. Er atmet schwer und schleifend.
2.5	01:18:12 – 01:18:52	Brundle und Veronica unterhalten sich. Veronica fehlen die Worte. Sie dreht sich um und geht. Brundle hält die Hände an den Kopf.	<p>Veronica (weinend): No, no. No, Seth.</p> <p>Brundle: I'm saying...I'll hurt you if you stay.</p> <p>Brundle (unverständlich und schluchzend): ...No...No. No. No.</p>	Halbnahen im Schuss/Gegenschuss.	ein Paukenschlag setzt ein, die Musik wird lauter und dramatischer. Die Tür fällt laut hinter Veronica zu.	Brundles entstellte Hände.