Marc Ries

The Brood. David Cronenberg und das virale Bild

»Meine Damen und Herren! Ich weiß, Sie kennen für Ihre eigenen Beziehungen, ob es sich um Personen oder um Dinge handelt, die Bedeutung des Ausgangspunktes. So war es auch mit der Psychoanalyse: Für die Entwicklung, die sie nahm, für die Aufnahme, die sie fand, ist es nicht gleichgültig gewesen, daß sie ihre Arbeit am *Symptom* begann, *am Ichfremdesten*, das sich in der Seele vorfindet. Das Symptom stammt vom Verdrängten ab, ist gleichsam der *Vertreter desselben vor dem Ich*, das Verdrängte ist aber für das Ich Ausland, *inneres Ausland*, so wie die Realität – gestatten Sie den ungewohnten Ausdruck – äußeres Ausland ist. Vom Symptom her führte der Weg zum Unbewußten, zum Triebleben, zur Sexualität...«

Sigmund Freud[1]

The brood[2] ist das konsequente Zu-Ende-Denken eines vertrauten Bestandes der Psychoanalyse, des Regelhaften psychosomatischer Prozesse. Der innerhalb dieser zweiseitigen Ordnung von Leib und Seele vorgestellte Austausch beider implodiert in *The brood* entlang der eigenen Logik. Das am Körper, am Organischen ausgetragene Konfliktuöse der Psyche mutiert zu einer Arbeit und einer Erscheinung des *Körpers-an-sich*. Man könnte auch sagen: Das Transzendent-Anthropomorphe des Geistigen wird gezwungen die Bühne der Repräsentation der Immanenz des diesseitigen »barbarischen« Körpers zu opfern.

Psycho-Plasmatik

Der Film beginnt mit einer Sitzung, einer Gesprächstherapie, eröffnet mit einer halbnahen Einstellung auf zwei sitzende Männer – Blick auf den Therapeuten und das Halbprofil des Patienten –, beginnt (also) mit einem Satz, einem »Vorwurf« des Psychologen, entnommen dem als Rollenspiel konzipierten Gespräch: „Du siehst mit nicht an Mike. Du siehst mir nicht in die Augen."

Das Unbewußte ist nicht unsichtbar. Seine Abweichungen und Veränderungen, sein Unraum und seine Unzeit, sie entsagen nicht dem Sichtbaren. Jedoch, es bedarf eines besonderen Blicks, um „es" zu sehen. Eines Blicks, den im Verlauf der Geschichte alle Handelnden zusehends verlieren, der sich ihnen verdunkelt. Eines Blicks, dessen Referent sich langsam autonom setzt, vielleicht sollte man besser „heteronom" sagen. Referent ist der Körper, der Körper der Klienten. Er ist Zentrum der Referenz, ist Agent eines besonderen psycho-analytischen Blicks, einer Therapie, die darauf abzielt, das Krankhafte der Psyche, die devianten Ereignisse der Vergangenheit über den, *mittels* des Körpers auszutragen, mit den psycho-somatischen Ausdrucksmöglichkeiten des Körpers. Der erwünschte Körper-Ausdruck, das aus dem Inneren an die Körper-Oberfläche heraus *Drucken* der Krankheit, soll nicht als unbewußte, willkürliche organische Reaktion, nicht als Symptom sich manifestieren, sondern als über die Therapie zielvoll eingesetzte Aktion, als gelenkte *somatische Intervention*. Der Körper ist *Medium* der „Psycho-Plasmatik-Therapie" von Dr. Raglan. „Sag nichts mehr, ZEIG mir deinen Zorn... geh den Weg zu Ende."

---

[1] Sigmund Freud, *Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit*. In: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, 31. Vorlesung [1933], GW 15, Frankfurt/Main: Fischer 1999, 62–86.

[2] David Cronenberg: *The Brood.* CDN 1979

Dem Körper als Ganzem wird eine *deiktische-performative Heilslehre* zur Aufgabe. Das lymphatische System nimmt die pathologisch aufgeladenen Widersprüche im Patienten wahr, reagiert mit außergewöhnlicher Gegenproduktion (Auswüchse, Verknotungen, Gewächse), von denen aus der Konflikt sich einen Weg nach Außen bahnen soll. Er wird sozusagen über eine abnorme Produktion des „plasmatischen Systems“ zuerst dingfest gemacht, materialisiert, wird dergestalt also sichtbar, um nach exaltierter Produktion als unnützer somatischer Mehrwert ausgestoßen zu werden. So befreit quasi der Körper das Unheil der Seele. „Raglan war es, der meinen Körper dazu ermuntert hat, gegen mich zu revoltieren.“ Dieser Herrscherpakt der Sprache der Psychoanalytik mit dem Gefäß der Materie, mit dem Körper, ist nicht gefahrenlos. Den Weg „zu Ende gehen“, kann auch heißen, ihn zum Tode zu gehen. „... eine kleine Revolution, die sich nicht unterdrücken läßt.“

Nola ist Patientin von Dr. Raglan und seiner „Psycho-Plasmatischen-Therapie“. Jeden Sonntag wird sie von ihrer kleinen Tochter Candy im Zentrum besucht, bis Frank, ihr Mann, feststellt, daß Candy offenbar von ihrer Mutter geschlagen wurde.

Selbstwüchsige Architektur

Der eigenartig klaustrophobischen Enge der ersten Einstellung – man ist im Bezirk der um Aufklärung werbenden Sprache, ohne Ausdehnung konzentriert die Kamera ihre Objekte in extrem verengenden Raumlinien zu wuchernden Punkt-Gestalten – folgt eine Reihe vertikaler Raumtypen. Als Vorwärtsbewegung der Akteure gilt ein Hinauf- oder Hinabsteigen. Ein Prinzip, das metaphorisch dem inneren Gehalt der Bilder entgegenkommt. Im Therapiezentrum steigt Frank eine Treppe hinauf zu seiner Tochter. Im Kindergarten wird es ausschließlich eine große Abwärtsbewegung sein, zu den Schlafzimmern steigt man wiederum hinauf, und Frank wird auf einer Baustelle, auf der er gerade arbeitet, gleichfalls zum Telefon hinauflaufen. Zur „Brut“ gelangt man nur mittels einer Stiege. Bis auf das Holzhaus von Nola sind alle Gebäude von funktional-sachlicher Architektur. Bauten, Anlagen eines ordnenden, ornamentlosen Bewußtseins. Dennoch übertreten diese nützlich-homogenen Milieus iterativ ihre Bestimmung, werden zu „abgeleiteten Milieus“ von Ursprungswelten, zu vertikalen Labyrinthen „aus ungestalteter Materie, Vorläufigem oder Stückwerk, (die) von formlosen Funktionen, Akten oder Energien durchzogen (werden), die nicht einmal auf konstituierende Subjekte verweisen“[3], so Deleuze in einer Raumbeschreibung seines *image pulsion,* des „Triebbildes“. Als Vorbild denke man sich die vertikalen Labyrinthe, die *carceres*, von G.B. Piranesi. Die Hütte im Wald, Nolas „Heim“, ist wie selbstverständlich das Epizentrum dieser Welt. Aber die Räume des Films wollen sich noch anders erklären. Sie sind gleichzeitig genaue Hinweise auf die Cronenbergsche »Politik der Repräsentation« (Mit Freud sind Triebe ja »Repräsentationen« der im Körper arbeitenden libidinös-aggressiven Kräfte). Für diese gilt, daß das Spiel jederzeit als Spiel-Film einsehbar bleibt. Um später umso tiefer in die Scheinwelt, Welt des Imaginären des Kinos hineinschneiden zu können. Der allererste (Therapie-) Raum wird von Blicken aus dem verdunkelten Saal unterbrochen, vergleichbar einer Kino-/Theateraufführung. Candys Schule hat einen Agoraähnlichen Vorplatz, auf dem sich Frank, Candy und die Lehrerin zu einer wichtigen Fortsetzung des Films verabreden. Und selbst Nola sitzt in der Schlußszene auf einem erhöhten, podestartigen Bett, agiert von dort aus, um den *Zuschauer* Frank, also uns alle, mit ihrer Metamorphose vertraut zu machen Ist der Raum derart

---

[3] siehe Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt/Main 1989, 171ff.

mediales Selbstzitat, so verwandelt die Einbeziehung der Zeit, als inhaltliches Erkärungsmovens der Psychoanalyse und als strukturaler Modus der Medienmaschinen, den Film in ein temporales, in ein Chrono-Werk.

Zuerst zur Psychoanalyse. Die »Sprache« des Unbewußten wirkt mit und aus der Vergangenheit: „30 Sekunden nachdem man geboren ist, hat man eine Vergangenheit, 60 Sekunden danach fängt man schon an, sich selbst etwas vorzumachen“. Soweit die wohl einfachste Formel für den Ausgangspunkt Freuds. Ausgesprochen wird er von Nolas Mutter, sie wird kurze Zeit später Opfer der gemeinsamen Vergangenheit mit ihrer Tochter.

Dasjenige Medium, welches das Vergangene indizienhaft zu rekonstruieren vermag, ist die Photographie. Candy schaut sich mit ihrer Großmutter Photos von früher an, zeigt in diese Vergangenheit hinein, auf ein Bild, das ihr besonders gut gefällt: ihre Mutter, als Kind im Spital. Dort, vielleicht dort in den für immer fixierten Schatten der Menschen, liegt der Grund ihrer eigenen Unruhe, ihrer Abweichung, ihrer Verletzung. Frank wird von Candys geschundenem Rücken Photos machen, ihre Beweiskraft wird ihm möglicherweise vor Gericht helfen, seine Tochter Nola nicht mehr aussetzen zu müssen.

Konstruiert die Photographie ein auf die existentielle Relation von Zeichenträger und Referent aufgebautes semantisches System, mittels dessen man Tatorte bezeichnet, Anklagen fundiert, so verspricht das Fernsehen ein gänzlich anderes Dispositiv. In seiner strahlungstherapeutischen Funktion entzieht das TV den angeschlossenen Körpern ihre realitätspflichtige Selbstzähmung, erholt man sich geradezu libidinal von der Nachweisbarkeit der Existenz. Vor dem Fernsehapparat entsagen Candy und Mike (ein von Dr. Raglan´s Therapie deroutierter Patient) ihren Bindungen sowohl zur Außenwelt, als auch zu ihren eigenen, bedrohlichen Innenwelten.

Bleibt der Film. Ihm ist scheinbar die Rolle zugedacht, Photographie und TV zu vereinen, das unabweisbar Reale des Vergangenen und das Verblendende einer (ewigen) Gegenwart. Mit dieser paradoxen Intervention legt der Film sowohl das chrono-pathologische Verfahren der Psychoanalyse als auch das Unvorstellbare der Ursprungswelten offen. Man sieht Szenen einer sich zunehmend aufklärenden Familientragödie, und man sieht Szenen einer vollkommen irrationalen Gegenwelt.

Theater der Sprache. Kino der Dinge

Der vielleicht etwas ungewöhnliche Bildausgang der Eröffnungsszene, ein enges Raumsystem, in dem nur die beiden Männer und ihre Sprechen das Bild ausfüllen, die teils suchende, einkreisende Kamera, mit immer neuen Versuchen unterwegs, das Gesprochene über den fixierenden Blick zu kadrieren, die vorstellungsauffordernde Dimension der Sätze – wie sehr eignet einem psychoanalytischen Szenario kinematographische Essenz an, geradezu den Tatort und die metonymischen Kraft der pathogenen Entwicklung vorwegnehmend –, dieser Aufbau bildet den *einen* szenographischen Schwerpunkt des Films. Lange Zeit bewegt sich die Diegese im sprach-logischen Feld des Symbolischen, reicht von einem Dialog zum nächsten, von einer Frage, einem Befehl, einem Bericht, einer Erklärung zu den nachfolgenden.

Es scheint, als ob die symbolische Praxis die Akteure und die Zuschauer in immer neu ansetzenden Versuchen ermächtigen soll, mit rationaler Zeugung den Lauf der Dinge aufzuhalten, sie erklärend zu vernichten: der fingierte Aufklärungsdiskurs der therapeutischen Rollenspiele, die szientistische Erklärungsgewalt der Ärzte, das liebevolle Sprechen des Vaters, die besorgte Sprache der Kindergärtnerin, die recherchierende, deklarierende Sprache des Polizeibeamten. Dem entgegengesetzt agiert die wut- und haßvolle Sprache von Nola, die immer schon ihre Autorität an ihren Körper delegiert, bzw. die von diesem in Frage gestellt wird, denn dessen Sprache, die *Sprache des Körpers* ist anderer Art, sie ist verständnislos, a-signifikativ, heteronom, hetero*gen*. Und als ein Drittes zeigt sich das Schweigen der Tochter, Candy´s Schweigen, die mit ihren Blicken ausreichend „spricht". Sie ist die lange Zeit des Films über in Aufruhr, sie führt einen Kampf der eigenen, noch aus ihrer frühen, ihrer Kindheitsgeschichte heraus sich artikulierenden Sprache gegen die übergewaltige Sprache ihrer Mutter, gegen deren Körper, zuletzt gegen die Performanz ihres eigenen Körpers.

Die letzte Viertelstunde des Films ist nurmehr von einem einzigen, hilflosen Dialog getragen, dem zwischen Frank und Nola. Ein kurzes, aussichtsloses Gespräch, ein letzter Versuch von Frank, dennoch zu sehen, dennoch zu verstehen, zu lernen: „Show me, involve me, educate me". Die fast gierig formulierte letzte Frage von Nola: „Are you ready for me Frank, are you really ready for me?" und die nachfolgende Demonstration von Nolas Körper – nicht der Körper wird vorgeführt, er führt *sich selbst* vor –, diese Demonstration läßt endgültig jeden Sinn, jede haltende, haltbare Bedeutung, lassen jede Hermeneutik der Wissenschaft wie des Herzens aufhören, verstummen. Diese Antwort von Nolas Körper hat Frank nicht erwartet, kann er gar nicht verstehen. Zu *anders* ist das, was er sieht.

Nolas Körper hat wohl ihre *rage*, den Haß gegen ihre Eltern, die Bedrohung durch ihre Vergangenheit, zuerst therapiekonform wahrgenommen, doch in der Folge hat er die Segmente, die Botschaften nicht mehr „gutartig" verarbeitet. Vielmehr läßt er diese nicht mehr los. Er nimmt ihre dunklen Seelen-Samen nicht als Information wahr, er verarbeitet sie als sein eigenes Programm, nimmt sie in sich auf, kraft eigener Immanenz. Es passiert die „Fleischwerdung" der *rage* innerhalb der Körpermechanik der weiblichen Fortpflanzung. Die Immanenz der unendlichen Variierbarkeit der Körperzellen zeugt Formen, die dem aufgeklärten Menschen-Bild keine Folge leisten, es sind Proliferationen, Tetragenesen, Ausgeburten, die den Urmächten folgen, mit Urwerkzeugen (Hammer und Stein/Kugel) töten, sprachlose, sichtbeschränkte, geschlechtslose Zwischenwesen, Wesen zwischen Natur und Mensch, aus dem Körper geworfene Brut, Zeugnis seiner Allmacht, seiner Selbstermächtigung, seiner Urmacht, *Kinder des Zorns*, Kinder aus der Welt eines ungefügigen Körpers, es sind Werkzeuge, Projektile dieses Körpers.

Inkarnation und Melancholie

Dort, wo das Außerhalb der Ordnung sich zu zeigen gerufen wird, wo also das Kino zur reinen Illusion hinneigt, am selben Ort wendet sich der Gegenstand, der dominante Referent des Spiels zu sich selbst, will sagen, wird der Organismus des Bildes vom Referenten kontaminiert, wird zum *image pulsion*, zum *image virale*. Somit kann das zu-sich-kommende Bild-Subjekt/Subjekt-Bild auf Beute gehen, maskiert (in und mit dem Paradoxon der kinematographischen Illusion) sich vorwärtsbewegen, Richtung *Zuschauer*.

„Ist dieses Bild gesund oder ‚viral'?" Also sehen wir ein entzündetes, ein infiziertes, kurz: ein krankes

Bild vor uns? „Viral krank“, so meint Serge Grünberg in seiner Monographie zu Cronenberg,, in einem streng informationstheoretischen Sinn: „Es gibt tatsächlich in den meisten Filmen von Cronenberg ein menschliches Programm, augenscheinlich gesund am Anfang, welches ein Virus nicht bloß stört, sondern, wie dies den Computern zustößt, von Innen her zerstört, indem er der Logik der Informationssprache selbst folgt, eben wie ein biologischer Virus den genetischen Code seines ‚Gastgebers‘ verwendet.“[4] Der Bauch Nolas, „Aufschreibungssystem“ ihrer psychischen „Entsorgung“, wird Zentrum der großen Umwandlung, der Metamorphose. Von Cronenberg in der Schlußszene „amputiert“ und als autonomer Akteur ins Bild gesetzt, gelingt – vom gebärenden Bauch aus – die definitive Ansteckung auch des Zuschauers mit der Krankheit, dem Virus dieser Ding-gewordenen-Bilder. Denn diese Bilder sagen im *somato-graphischen Kino* des David Cronenberg mehr als ihr Lichtgewebe aufzunehmen in der Lage ist. Die vielen Sprachen entsagen im „Are you ready for me, Frank?“ endgültig ihrem Aufklärungs- und Heilsversprechen: Bereit muß nun auch der Zuschauer sein, die „Fleischwerdung des Bildes“ für sich zu erfahren, zu denken, zu empfinden.

Die (eschatologische) Verdammungsgeste des Films (aller Filme Cronenbergs?) ist vor allem eine der Dezentrierung des Menschen: das Herausfallen aus der Mitte seines selbstgesetzten Universums, das Entweichen des Körpers, der ihn verrät, der ihn regredieren und verkümmert zurücklässt. Es ist der Körper, an dem die notwendige Apokalypse des Subjekts ausgetragen wird. Bei Cronenberg relativiert sich der Körper als einer Ordnung der Anpassung und des Überlebens unterworfenes Funktionssystem, um als resolute, selbstläufige Degeneration und Proliferation seinen bedachten Träger schlußendlich zu verlassen und den Zuschauer aufzusuchen. „Dieser ‚materielle‘ Dämon“, schreibt Grünenberg, „wird den Zuschauer noch lange verfolgen, sowohl in seiner Weltsicht als auch in der Sicht seines Körpers [...] Er ist nun seinerseits gezwungen, das melancholische Szenario der systematischen Destruktion seiner individuellen Integrität zu schreiben.“[5]

Das Zeichen überholt die eigenen Voraussetzungen. Das Reale wird zur Hölle für das Symbolische. Mitten durch den Korpus filmischer Dialektik, der Bewegung von indexikalischer Einschreibung und illusionärer Erscheinung, lernt der mitteilnehmende Betrachter: zu staunen. Obwohl der Tiefengeschichte Nolas im Kontinuum des Films zusehends eine Öffnung, eine Dechiffrierung zuteil wird, einzelnes Stückwerk ihrer inneren Verschwörung einer Ursachenlogik zuspricht, entwickelt sich in perfider Geradlinigkeit für die Teilnehmer beiderseits der Leinwand eine überbordende Unruhe. Dem Sichtbarwerden von Konturen des Erkennens – parallel zu Nolas Auto-Exegese im Rollenspiel – inmitten einer bedingungs-analytischen Wissensmaschine entspricht *auf der anderen Seite* die gleichgewaltige Präsenz seines genauen Gegenteils: der Niederkunft des Unverständlichen, des Unbenennbaren, des Unvorstellbaren aus der Immanenz des Körpers.

Der Körper, der sich dem Film und *als Film* anbietende, agierende, sich herausnehmende, hinaustragende, der gegenwärtige Körper, er wird von einem offensiven Außerhalb *der Geschichte* infiziert, verändert, entstellt, aufgerissen, mit Zeichen versehen, mit einem Zustand der Andersheit, der Alterität besetzt. Er ist nicht mehr er selbst, weder als funktionierendes Ganzes noch als *corpus quasi vas* (der Körper als ein Gefäß des Geistes). Die Dissonanz, der Ekel, die Abscheu, die Betroffenheit

---

[4] Serge Grünberg: *David Cronenberg*. Cahiers du Cinéma. Collection Auteurs. Editions de l´Etoile/Cahiers du Cinéma 1992, S. 27, Übersetzung m.r.

[5] Ebda, s. 63.

angesichts seines grenzüberschreitenden Daseins, sie vollziehen im Betrachter dennoch ein erlösendes Lernen: Er weiß sich mit seiner eigenen Brut nicht allein. Wir brauchen die vorgespielte Entstellung, um der eigenen Stelle misstrauen zu können.

[*The Brood*. In: Drehli Robnik, Michael Palm (Hg.), Und das Wort ist Fleisch geworden. Texte über Filme von David Cronenberg. Wien: PVS Verleger 1992. Wiederaufgenommen in: Medienkulturen. Wien: Sonderzahl 2002, 89-97.]